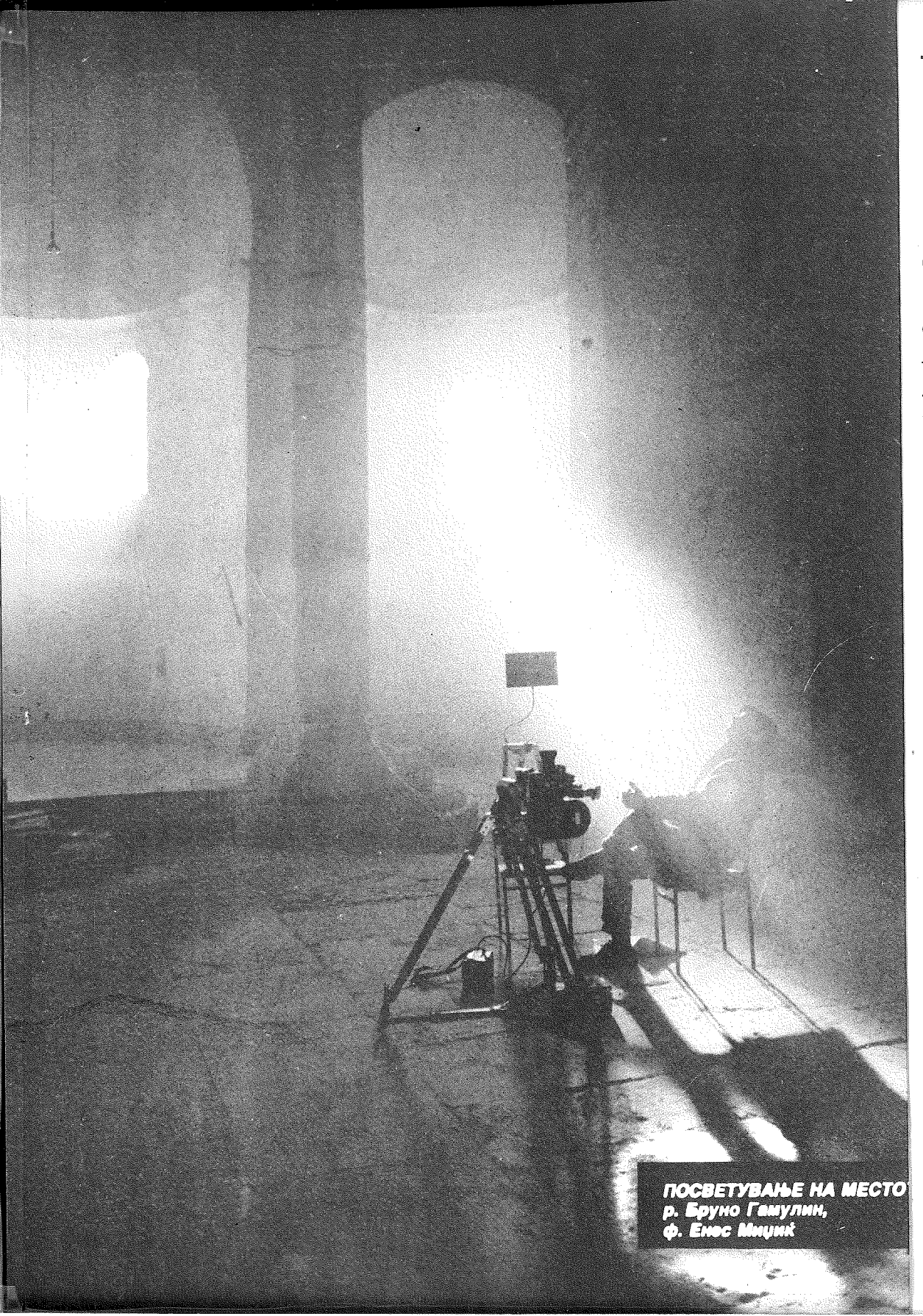


● БЕРНИСА, ПОСИЛНО ОД СМРТТА ●  
р. Динко Туцаковиќ, ф. Бранимир Ружиќ



**ПОСВЕТУВАЊЕ НА МЕСТО**  
**р. Бруно Гамулин,**  
**ф. Енес Мичиќ**

# КИНОЛИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности

## СОДРЖИНА

### ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Дејан Косановиќ:  
Последниот сведок (Битолските евреји на фотографиите на Милтон Манакс) ..... 5
- Илинденка Петрушева:  
Ајде да снимиме филм! (за аматерскиот филм во Македонија во педесеттите години) ..... 9

### ПОРТРЕТ

Драгомир Фелба

- Павлина Пановска:  
Момчето од Буњаковец ..... 17
- Љупчо Тозија:  
Едно лице: стотина ликови ..... 23

### МАКЕДОНСКИ КИНЕМАТОГРАФСКИ ДЕЈЦИ

- Игор Старделов:  
Никола Христовски – Дон Кихот на македонската кинематографија ..... 29

### ТЕОРИЈА

- Јадранка Владова:  
Кој се плаши од вештерките? (релацијата книжевност – филм, низ аспектот на хоророт за деца) ..... 35
- Асан Ердован:  
Категоријалните проблеми на естетиката на филмот – Стилот и естетскиот идеал кај филмот ..... 41

### ДОСИЕ

- Олгица Никола Трајковска:  
Видеото во нормативната регулатива ..... 45

### СРЕДБИ

- Дубравка Рубен:  
Време на отапеност? (разговор со Ацо Дуковски, директор на Градските кина во Скопје) ..... 53

### ВИДЕО

- Младен Србиновски:  
Видеото и провинцијата ..... 58

### ГЛЕДИШТА

- Стојан Синадинов:  
Магичен реализам (постои ли „Сараевска филмска школа“?) ..... 60

### ЕСЕЈ

- Фидан Јаковски:  
Како губат мајсторите ..... 64

## ПРОТКАЈУВАЊА

- Конча Пирковска:  
Во потрага по загубениот човек ..... 69
- Владимир Величковски:  
Присуството на фотографијата во сликарството на Родолуб Анастасов ..... 74

## ПРЕТРАГИ

Во потрага по новиот актер

- Еуџенио Барба:  
Енергијата на актерот: машкото и женското versus animus и anima ..... 80

## ФОТОГРАФИЈА

- Небојша Вилиќ:  
Уметноста на фиксирањето сенки (150 години од /американската/ фотографија) ..... 84

## ПОВОДИ

Југословенски фестивал на филмската камера „Милтом Манак“ 1990

- Мирослав Чепинчиќ:  
Фестивалот на филмската камера во Битола – дванаесетти пат ..... 88
- Зорица Јевремовиќ:  
Враќање во Македонија ..... 94

## ФЕСТИВАЛИ

- Георги Василевски:  
Светот е единствен и во разликите (Венеција '90) ..... 99

## АВТОРИ – ФИЛМОВИ

- Сузана Милевска:  
Дихотомии и метафори (деконструкција на системот на разлики во филмовите на Питер Гринавеј) ..... 107
- Мирољуб Вучковиќ:  
Приказна за ненаративното (изградба на неможното или да не се сеќаваш на своите сништа – филмовите на Питер Гринавеј) ..... 11
- Златко Андреевски:  
За филмот „Дик Трејси“ ..... 117
- Оливер Секуловски:  
„Диви во срцето“ или од онаа страна на доброто и злото ..... 120

## IN MEMORIAM

- Владимир Георгиевски:  
Иконографијата на Сергеј Параџанов како светлина на нашите заборавени претци ..... 122
- Илинденка Петрушева:  
Во самотија и тишина (Грета Гарбо) ..... 125

## НОВИ ИЗДАНИЈА

- Јелена Лужина:  
Чудо од книга (за книгата на Ингмар Бергман „Мојот живот /летерна магија“ ..... 128
- Кети Карафилова:  
Монтажата како животен проект (за книгата на Џузепе Сигања „Пазолини и смртта“) ..... 131

## ХРОНИКА

- Весна Масловариќ:  
Кинотеката на Македонија – придружен член на ФИАФ ..... 133
- Игор Старделов:  
Нашата Кинотека на прагот на XXI век ..... 135

## CONTENTS

### FILM HISTORY

(CONTRIBUTION ON THE HISTORY OF MACEDONIAN FILM)

- 69 – Dejan Kosanović: The Last Witness /the Bitola Jews in Milton Manaki's photographs/ . . . . . 5
- 74 – Ilindenka Petruševa: Let's Make a Film/ on the amateur film in Macedonia in the 50's/ . . . . . 9

### PORTRAITS

- Dragomir Felba . . . . . 17
- Pavlina Panovska: The Young Man From Bunjakovec . . . . . 17
- Ljupčo Tozija: One person: a Hundred of Characters . . . . . 23

### Macedonian Film-Makers

- 80 – Igor Stardelov: The Don Quixote of Macedonian film-makers – Nikola Hristovski . . . . . 29

### THEORY

- Jadranka Vladova: Who's Afraid of Witches? /the relation between literature and film from the aspect of horror for children/ . . . . . 35
- 84 – Asan Erdovan: The Categorical Problems of Film Aesthetics – The Style and the Aesthetic Ideal of the Film . . . . . 41

### DOSSIER

- Olqica Nikola Trajkovska: The Video in Average Circumstances . . . . . 45

### MEETINGS

- 88 – Dubravka Ruben: A Dull Time? /a talk with Aco Dukovski director of the City Cinemas in Skopje/ . . . . . 53

### VIDEO

- 94 – Mladen Srbinovski: The Video and the Provinces . . . . . 58

### VIEWS

- Stojan Sinadinov: Magic Realism /is there a „Sarajevo Film School“/ . . . . . 60

### AN ESSAY

- Fidan Jakovski: How the Maestros Lose Out . . . . . 64

### LINKS

- 99 – Konča Pirkovska: In Search of the Lost Man . . . . . 69
- Vladimir Veličkovski: The Role of Photographyn Rodoljub Anastasov's Painting . . . . . 74

### RESEARCHINGS

- In Search of the New Actor
- 107 – Eugenio Barba: The Energy of the Actor: Male and Female versus Animus and Anima . . . . . 80

### PHOTOGRAPHY

- 11 – Nebojša Vilić: The Art of Fixing Shadows /150 years of /american/Photography/ . . . . . 84

### OCCASIONS

- 117 – „Milton Manaki“ the 1990 Yugoslav Cine Camera Festival
- 120 – Miroslav Čepinčić: The Cine Camera Festival in Bitola – the Twelfth
- Zorica Jevremović: Return to Macedonia . . . . . 94

### FESTIVALS

- 99 – Georgi Vasilevski: The World is One Despite its Differences /Venice 1990/ . . . . . 99

### AUTORS-FILMS

- 122 – Suzana Milevska: Dichotomies and Metaphors /deconstruction of the system of differences in Peter Greenaway's films/ . . . . . 107
- 125 – Miroslav Vučković: A Story about the Non-narrative /building the impossible, or how not to remember your dreams – the Peter Greenaway's films/ . . . . . 111
- Zlatko Andreovski: On the Film „Dick Tracey“ . . . . . 117
- Oliver Sekulovski: „Wild at Heart“ or beyond Good and Evil . . . . . 120

### IN MEMORIAM

- 131 – Vladimir Georgievski: The Fresco Painting of Sergej Paradanov /as they shed light on our forgotten predecessors/
- 125 – Ilindenka Petruševa: In Isolation and Quitness /Greta Garbo/ . . . . . 125

### NEW EDITIONS

- 133 – Jelena Lužina: A Wonder Book /on Ingmar Bergman's book „My Life Lantern Magica“ . . . . . 128
- Keti Karanfilova: Film Editing as a Life Project /on Giuseppe Ziganna's book „Pasolini and Death“/ . . . . . 131

### CRONICLE

- 135 – Vesna Maslovarić: Cinematheque of Macedonia – An Associate Member of FIAF . . . . . 133
- Igor Stardelov: Our Cinematheque on the Doorstep of the XXI Century . . . . . 135

## TABLE DES MATIERES

### HISTOIRE DU CINEMA

- (Articles sur L'histoire du film en Macédoine)
- Dejan Kosanović: Le dernier témoin (Photos de Milton Manaki sur les Juifs de Bitola) . . . . . 5
- Ilindenka Petruševa: Tournons un film! (Sur le film-amateur en Macédoine dans les années 50) . . . . . 9

### PORTRAIT Dragomir Felba

- Pavlina Panovska: Le jeune homme de Bunjakovec . . . . . 17
- Ljupčo Tozija: Un Personage: plusieurs facettes . . . . . 23

### LES PROMOTEURS CINEMATOGRAPHIQUES

### MACÉDONIENS

- Igor Stardelov: Nikola Hristovski – Le Dun Quichotte de la cinématographie Macédonienne . . . . . 29

### THEORIE

- Jadranka Vladova: Qui a peur des sorcières? (Relation littérature-film, à travers le film d'horreur pour enfants)
- Asan Erdovan: Les problèmes catégoriques de l'esthétique du film – Le style et L'idéal esthétique dans le film . . . . . 41

### DOSSIER

- Olqica Nikola Trajkovska: La vidéo et la loi . . . . . 45

### RENCONTRES

- Dubravka Ruben: Epoque d'abrutissement? (Entretien avec Aco Dukovski, directeur des cinémas de Skopje) . . . . . 53

### VIDEO

- Mladen Srbinovski: La vidéo et la province . . . . . 58

### POINTS DE VUE

- Stojan Sinadinov: Réalisme magique (L'école de Cinématographie de Sarajevo existe-t-elle?) . . . . . 60

### ESSAI

- Fidan Jačovski: Comment les meilleurs perdent . . . . . 64

### CONTENU

- Konča Pirkovska: A la recherche de l'homme perdu . . . . . 69
- Vladimir Veličkovski: La présence de la photographie dans la peinture de Rodoljub Anastasov . . . . . 74

### ETUDES

#### A la recherche du nouvel acteur

- Eugenio Barba: Energie de l'acteur: le masculin et le féminin versus animus et anima . . . . . 80

### PHOTOGRAPHIE

- Nebojša Vilić: L'art de fixer les ombres (150 ans de photographie /américaine/). . . . . 84

### RAISONS

- Festival Yougoslave de la caméra cinématographique „Milton Manaki“ 1990
- Miroslav Čepinčić: Festival de la caméra à Bitola – (12<sup>ème</sup> festival) . . . . . 88
- Zorica Jevremović: Retour en Macédoine . . . . . 94

### FESTIVALS

- Georgi Vasilevski: Le monde est un malgré les différences (Venise 90) . . . . . 99

### AUTEURS – FILMS

- Suzana Milevska: Dichotomies et métaphores (Décomposition du système de différences dans les films de Peter Greenaway . . . . . 107

- Miroslav Vučković: Histoire du non-narratif (construire L'impossible ou ne pas se souvenir de ses rêves – Films de Peter Greenaway) . . . . . 111

- Zlatko Andreovski: Sur le film „Dick Tracy“ . . . . . 117
- Oliver Sekulovski: „Coeurs sauvages“ ou au-delà du bien et du mal . . . . . 120

### IN MEMORIAM

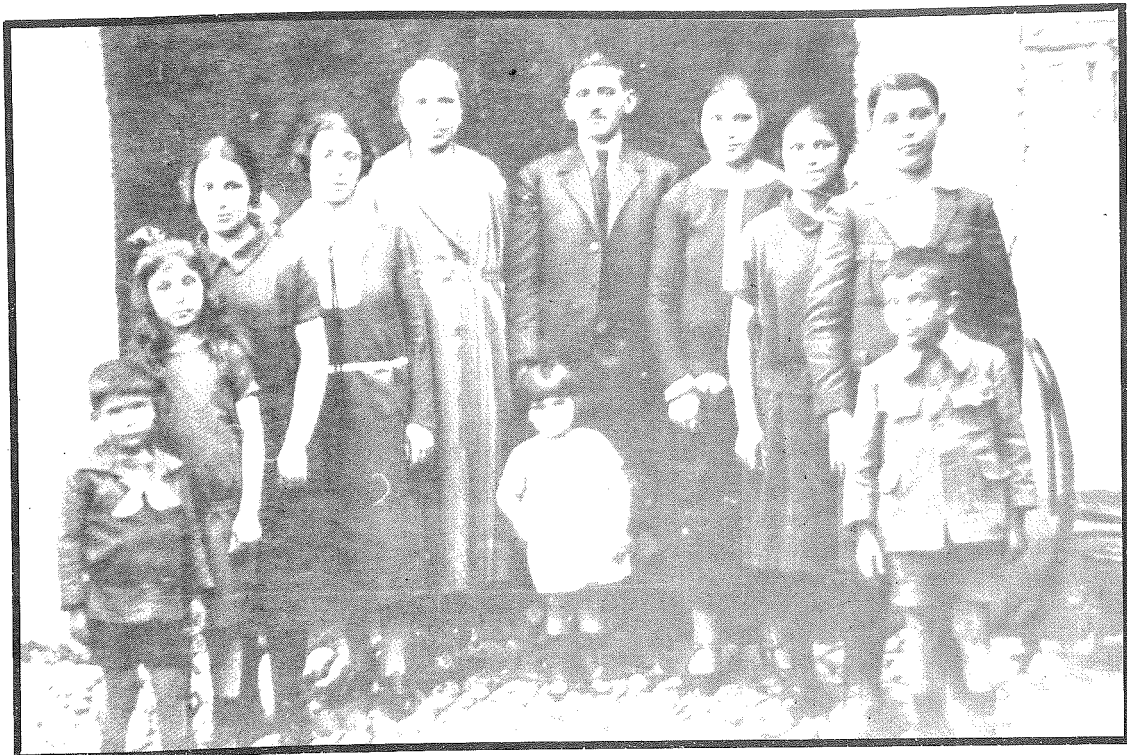
- Vladimir Georgievski: Iconographie de Sergej Paradžanov, lumière de nos aieux oubliés . . . . . 122
- Ilindenka Petruševa: Dans la solitude et le silence (Greta Garbo) . . . . . 125

### NOUVELLES ÉDITIONS

- Jelena Lužina: Un livre étonnant (au sujet du livre d'Ingmar Bergman „Ma vie /lanterna magica“) . . . . . 128
- Keti Karanfilova: Le montage comme un projet de vie (au sujet du livre de Giuseppe Zigaina „Pasolini et la mort“) . . . . . 131

### CHRONIQUE

- Vesna Maslovarić: La Cinémathèque de la République Socialiste de Macédoine – membre associé de la F.I.A.F. . . . . 133
- Igor Stardelov: Notre Cinémathèque au seuil du XXI<sup>ème</sup> siècle . . . . . 135



Од албумот на Милтон Манаки: Семејството на Бохор Касорла во 1936 година



Битолските Евреи на фотоси за лични карти (1941)

Дејан Косановиќ  
специјално за „Кинопис“

УДК 77.04 (497.17:924)(049.3)  
Кинопис 4(3) с. 5-8, 1991

# ПОСЛЕДНИОТ СВЕДОК

(Битолските Евреи на фотографиите на Милтон Манакви)

Во Еврејскиот историски музеј во Белград се чува голем албум со фотографии на битолските Евреи (рег. број 4548) кој е набавен од Милтон Манакви кон крајот на педесеттите години.

Значајниот пионер на фотографијата и филмот во Македонија Манакви овие фотографии ги снимил во голем временски распон од 1905 година, кога со својот постар брат Јанакви го отвори во Битола фотографското ателје „Браќа Манакви“, па до првите години на фашистичката бугарска окупација, 1941/1942 година. Во Битола уште од турско време живеела голема колонија Евреи, претежно Сефарди, кои кон крајот на XV и почетокот на XVI век, по прогонот од Шпанија и Португалија, почнаа да ги населуваат земјите во рамките на далеку потолерантното Отоманско царство. Според пописот на населението на Битола од 1931 година, од 33024 жители, 3751 биле од еврејска националност, односно 11,3%.<sup>(1)</sup> Покрај Скопје тоа беше најголема населба на Евреите во Македонија. Меѓутоа, поради политичките промени и измените на државните граници што следуваа по Балканските и Првата светска војна (1912-1918), Битола, богат трговски град од крајот на XIX и почетокот на XX век, нагло почна да опаѓа, а неговото население да осиромашува поради слабеењето на економската моќ на градот и регијата. Најголемиот дел од битолските Евреи му припаѓал на сиромашниот слој на населението. Од 823 семејства битолски Евреи, само 86 беа богати, 139 средно богати, 267 сиромашни и 331 без никакви средства за живот. Затоа во Битола меѓу Првата и Втората светска војна ционистичкото движење беше многу силно и влијателно, а многу еврејски семејства се иселија во Палестина и други земји, или во некои други југословенски градови.

Браќата Јанакви и Милтон Манакви – чие место во историјата на фотографијата и кинематографијата во Македонија е познато и јасно утврдено, па овде нема да стане збор за тоа –

своето фотографско ателје отворено во Јанина (Грција) во 1898 година го преместија во Битола во втората половина на 1905 година. Сигурно е дека од првиот момент на работата на ателјето „Браќа Манакви“ во Битола, меѓу муштериите што сакале да се овековечат се нашле и многу битолски Евреи, за што се доказ и извесен број зачувани фотографии од првиот период на работата на ова ателје во Битола (до 1912 година). Меѓутоа, во најзначајниот дел за животот и работата на браќата Манакви, најдобриот познавач на нивниот фотографски опус Павле Константинов никаде не ги издвои посебно фотографии на битолските Евреи.<sup>(2)</sup> Овој упорен истражувач во својата книга детално (табеларно) ги прикажа местата на снимање и бројот снимени фотографии, но не е јасно дали се тука опфатени и фотографиите од албумот што се чува во Еврејскиот историски музеј во Белград. Некои секако се, зашто ги сретнуваме репродуцирани во оставината на Милтон Манакви (често под различни наслови), но повеќето, судејќи по сè, не се, зашто тоа би изменило некои податоци на табелите што ги објави Константинов, посебно за првите воени години (1941/1942). И токму поради тоа, за да ги дополниме нашите сознанија за работата на најзначајниот пионер на фотографијата и филмот во Македонија, треба да се укаже и на овој албум кој се чува надвор од досега познатите Манакви збирки.

Маканкиевитот албум во Еврејскиот историски музеј во Белград содржи вкупно 788 фотографии со различни формати, од големи (со формат 20x30 и 18x24 сантиметри), преку средни (13x18, 9x12) до сосема мали фотографии за легитимации. Со оглед дека се работи за фотографии снимени во голем временски распон, јасно се воочливи разлики од технички карактер при изработката на позитивите што се наоѓаат во албумот (површината, квалитетот на хартијата, тонувањето и слично). Во Еврејскиот историски музеј се наоѓаат само позитивите, што би значело дека соодветните негативи – ако не сите, тогаш барем некои од нив – се во оста-

вината на Манаки што се чува во Битола. Милтон Манаки овие фотографии сам дополнително ги собрал и ги залепил во еден албум, и покрај нив со рака ги испишал легендите и други објаснувања. Голем број од личностите и настаните што се снимени ги идентификува и објасни еден од малубројните битолски Евреи што го преживеаја истребувањето во Втората светска војна—Јаков Ароести, некогашен член на управата на предвоеното битолско еврејско друштво „Преродба“ (Хатехија). Тоа на првата страница на албумот го објаснува и самиот Манаки со залепената фотографија на Ароести (којашто не ја снимил Манаки).

Овој албум секако дека би требало многу детално да се испита и научно да се обработи, што од една страна би придонесло за проширување на нашите сознанија за еден од најзначајните пионери на фотографијата во Југославија, додека од друга страна би дало многу податоци за еврејската заедница во Битола, којашто трагично исчезна во виорот на Втората светска војна. Засега во овој текст ќе се задржиме само на некои основни податоци за оваа единствена збирка на фотографии.

Хронолошки, овие фотографии би можеле да се поделат на три периода: од отворањето на ателјето во Битола (1905) до Првата светска војна; од создавањето до распаѓањето на предвоената Југославија (1918-1941); и воениот период (1941-1942). Во тематски поглед наидуваме на неколку основни категории: згради и објекти, општествени настани (прослави, состаноци, свадби, погребни и сл.), групни фотографии (одбори, семејства) и поединечни портрети (од студиски портрети до фотографии за легитимацији).

Фотографиите снимени во првиот период, од основањето на ателјето до Првата светска војна, во себе содржат најмногу стилски карактеристики на фотографската уметност на браќата Манаки (некои од нив веројатно ги снимил и Јанаки). Тоа е пред сè многу внимателната композиција на сликата, било да се работи за симетричен или асиметричен распоред на поединците во рамките на групните фотографии, како во студио, така и во екстериер, потоа, внимателното поставување на поединците при снимањето портрети (главно во ателје), а во рамките на таквата композиција на сликата, мошне вештото и рафинирано осветлување на сниманите поединци и групи (главно со помош на дневна светлина). Иако сите фотографии во албумот не се датирани и денес е тешко да се датираат, најмалку има фотографии од овој период, сè на сè дваесетина. Меѓу нив се интересни портретите на Евреи—аскери (турски војници) кои служеле војска по Младотурската револуција (1908), потоа внатрешноста на битолската синагога „Арагон“ и молитва во таа синагога снимена во 1910 година, портрети на угледни битолски Евреи со фесови на главата и

посебно интересната фотографија на голема група битолски Евреи при пречекот на султанот Мухамед V Решад во 1910 година, собрани под знаме со хебрејски натпис. Колку што може засега да се уочи, во албумот нема фотографии на битолски Евреи што би биле снимени за време на Балканските и Првата светска војна.

Далеку поголем е бројот на фотографиите снимени во периодот меѓу 1918 и 1941 година, во предвоената Југославија. Тука донекаде се губат основните уметнички одлики на фотографското студио „Браќа Манаки“, а ги заменуваат карактеристики на добра занаетчиска фотографија. Компонирањето на сликата сега е горе-долу рутинско, а фотографиите имаат повеќе особини на животна документарност, отколку режија во студио. Во овој период се наидува на доста групни семејни фотографии снимени за спомен, спроти заминувањето во Палестина или некоја друга земја. Тоа нè наведува на претпоставката дека во светот се наоѓаат уште доста неоткриени Манакиеве фотографии кои се понесени како спомен на „стариот крај“, од кој се тргнало во емиграција. Од овие групни семејни фотографии нè гледаат сериозни и загрижени лица на стари Евреи, загледани во неизвесната иднина, насмеани и посигурни лица на помладите генерации и зачудени погледи на крупнооки деца. Сочувани се и многу фотографии од друштвениот живот и активностите на битолските Евреи: свадби, екскурзии, погребни, управни одбори на разни здруженија, спортски и други манифестации — најголем дел е снимен во триесеттите години. Некои од овие фотографии се познати, иако легендите се разликуваат: фотографијата позната како „Мотоциклистички клуб“ (на која се гледа и Милтон Манаки на мотоцикл) овде е опишано како снимка на посетата на Битола на младинското друштво „Кен Бетар“ од Тел Авив во 1935 година. На многу фотографии од овој период се наоѓа тркалезен печат — „Фото Манаки“ — ателје основано во 1898, Битола.

Најмногубројни и посебно значајни (и потребни) се фотографиите за легитимацији на 1158 битолски Евреи, снимени најверојатно во лето 1941 година. По априлската војна Битола ја окупираа бугарските фашисти и номинално ја присоединија кон Бугарија. Така, веднаш, автоматски, стапи на сила бугарскиот „Закон за заштита на нацијата“ од 21 јануари 1941 година, закон кој според расистичките принципи ги лиши Евреите од бугарско државјанство и граѓански права. Целиот еврејски имот е попишан, наметната им е цела низа забрани, направени се посебни списоци на сите Евреи кои добија специјални легитимации. За тие легитимации мораа да предадат соодветни фотографии — какви најсиромашните битолски Евреи немаа. Според раскажувањата на Милтон Манаки, што ги забележа авторот на овие редови (март 1963





Рабин кој дошол во Битола во 1909 година да собира прилози за ветената земја

година), Еврејската општина во Битола се договорил со Манаки тој да ги фотографира за легитимација сите оние на коишто тоа им е потребно, со тоа што Општината ги надоместила трошоците. Судејки според лицата и облеката на фотографираните, се работело за најсиромашниот слој во Битола.

Скоро сите 1158 битолски Евреи се снимени во исти услови (во ателјето „Браќа Манаки“), на иста заднина – затегнато платно (рикванда) на кое се назираат контури на сликан пејзаж или поретко на неутрален ѕид. Заради брзина, а веројатно и заштеда на материјал, на една снимка се наоѓаат и по неколку лица, членови на едно семејство, така што бројот на овие фотографии за легитимации е значително помал отколку бројот на снимените лица.

#### БЕЛЕШКИ:

1. Податоците за Евреите во Битола се дадени спред книгата на Жени Лебл „Плима и слом“, изд. „Дечје новине“, Горњи Милановац, 1990.
2. Павле Константинов: „Браќа Манаки“, изд. „Млад борец“, Скопје 1982.

Тешкиот живот на битолските Евреи за време на окупацијата заврши трагично: во нокта меѓу 10 и 11 март 1943 година започна и е извршена депортацијата на сите Евреи што живеела во Битола. Добро организираната рација на бугарската полиција само за неколку часа собра и исели 739 еврејски семејства со 3351 член (над 10 насто од жителите на Битола) кои истата вечер се транспортирани во Скопје и затворени во зградата на „Монополот“. Кон крајот на март, заедно со другите Евреи од Македонија и Тракија, се упатени во логорот на смртта Треблинка во кој, заедно со десетици илјади други Евреи и антифашисти, маченички и трагично го завршија животот и битолските Евреи – луѓе во полна сила, жени, момчиња и девојки, немоќни старци и невини деца. Од депортираните битолски Евреи се спасија минимален број, а има малку повеќе Евреи од Битола што успеаја пред 10 март 1943 година да се префрлат во Албанија, Грција или Италија и така да ја избегнат депортацијата.

Од фотографиите за легитимации што ги снимил Милтон Манаки нè гледаат, сè уште полни со живот и надеж, мажи и жени, битолските Евреи кои две години подоцна сурово ќе бидат испратени во смрт. На овие фотографии се наоѓаат само полнолетни лица, зашто на малолетните деца легитимации не им беа потребни. Милтон Манаки дополнително, со помош на Јакоб Ароести, идентификува над 50 насто од снимените битолски Евреи. Сите снимени семејства се означени со број, со тоа што и поединци (неоженети или немажени) исто така се водени како семејство. Највисокиот семеен број е 834, но не е јасно според кој принцип се доделувани овие броеви на семејствата, зашто во албумот не течат со ред и многу броеви недостигаат. Секаде каде што беше можно се наведени и имињата на фотографираните лица, понекогаш и нивните занимања, како и други податоци (депортиран, умре пред депортацијата, ја преживеа војната и денес живее во Израел, САД, Аргентина и т.н.). Во овој период спаѓа и фотографијата на разурнувањето на старата битолска синагога од страна на окупаторот, по депортацијата на Евреите во 1943 година.

Така – по стек на околностите – пионерот на филмот и знаменитиот македонски фотограф Милтон Манаки, со посредство на својот фотографски апарат стана и остана последниот сведок на трагичната судбина на битолските Евреи исчезнати во крвавиот виор на Втората светска војна.

преведе: Љ. Крстевски

---

## Summary

### THE LAST WITNESS (the Bitola Jews in Milton Manaki's photographs)

There is an album of photographs of Jews from Bitola in the Jew History Museum in Belgrade. The album was presented by Milton Manaki towards the end of the 1950's. These photographs were taken over a long period of time, from 1905 until the end of 1942 (the first years of the Bulgarian occupation).

A numerous colony of Jews had lived in Bitola ever since the years of the Ottoman Empire, and according to the 1931 census of the total number of 33024 citizens, 3751 were Jews. The majority have been immortalized through the cameras of the „Manaki Brothers“ studio.

Manaki's album in the Museum of Jewish History in Belgrade contains all in all 788 photographs of various dimensions. Because the photographs were taken over a long period of time the technical differences are very marked. When he presented this album, Milton Manaki had written the titles and identified the people and events in the photographs by himself.

Chronologically these photographs can be put into three periods: the first from 1905 to 1918/the beginning of WW I, the second from 1918 to 1941, and the third the years 1941/1942. Thematically we find several basic categories: buildings and objects, social events (celebrations, weddings, funerals), group photographs and single portraits.

The photographs taken in the first period contain the widest stylistic range of the Manaki Brothers' photographic art, while those from the second period are simply pieces of good craftsmanship. The identity card photographs of 1158 Jews, probably taken in the summer of 1941, are the most numerous, most important and the most moving in content. On the night between the 10th and the 11th March, 1943, all the Jews living in Bitola were deported. Thus Milton Manaki became the last witness to the tragic destiny of these people who vanished in the terrible winds of World War II.

## Résumé

### LE DERNIER TEMOIN (Les Juifs de Bitola sur les photos de Milton Manaki.)

Au musée historique des Juifs à Belgrade se trouve un album de photographies des Juifs de Bitola que Milton Manaki a lui-même mis au point vers la fin des années 50. Ces photos ont été prises dans un large intervalle de temps qui s'étend de 1905 jusqu'aux premières années de l'occupation du fascisme bulgare, 1941/1942.

Encore à l'époque de l'occupation turque, à Bitola vivait une nombreuse colonie de Juifs. Selon le recensement de la population de 1931, sur les 33024 habitants, 3751 étaient Juifs. Grand nombre d'entre eux, grâce aux appareils de photo de l'atelier des „Frères Manaki“, vont devenir éternels.

L'album de Manaki qui se trouve au musée historique des Juifs à Belgrade, contient 788 photos de format différents. Les différences dans la technique de développement des photos sont marquantes, ce qui s'explique par le fait que les photos ont été prises durant une période de plus de 35 ans. Dans cet album Milton Manaki a de sa main écrit les légendes concernant les personnages et les événements photographiés.

Cronologiquement, ces photos pourraient être classées en trois périodes: la première s'étalerait de 1905 à la 1<sup>er</sup> guerre mondiale (1918), la seconde de 1918 à 1941, et la troisième recouvrirait la période entre 1941/1942. Au point de vue thématique nous dégagons quelques principales catégories: immeubles et bâtiments, événements sociaux (fêtes, mariages et enterrements), photos de groupe et portraits individuels.

Les photos prises dans la première période possèdent de nombreux traits caractéristiques de l'art de la photographie des Frères Manaki, alors que les photos de la seconde période sont la preuve d'un bon travail artisanal. Les photos les plus nombreuses, les plus émouvantes et qui ont un intérêt particulier, sont les photos d'identité de 1158 Juifs de Bitola, qui ont certainement été prises pendant l'été 1941. Au cours de la nuit du 10 au 11 mars 1943 tous les Juifs habitant Bitola ont été déportés. Ainsi Milton Manaki est resté le dernier témoin de ce tragique destin des Juifs de Bitola, disparus dans le sanglant tourbillon de la Seconde guerre mondiale.

Илинденка Петрушева

# АЈДЕ ДА СНИМИМЕ ФИЛМ!

(за аматерскиот филм  
во Македонија  
во педесеттите години)

Филмот е магија, филмот е игра, филмот е љубов!

А сето ова, пак, стегнато од строгите производствени законитости (со сите компоненти на филмската индустрија) е наречено – професионален филм. Но, кога магијата, играта и љубовта ќе се одвиваат надвор од професионалната (комерцијална) кинематографија, кога филмот ќе биде само тоа – **љубов, игра и магија** – и кога од него нема да се печали за живот, тоа, во сите енциклопедии, е наречено – аматерски филм (AMATEUR – љубител, аматеризам – бавење со нешто/ спорт, книжевност, танц, музика, филм.../ од љубов, а не за заработувачка). Филмскиот аматеризам во почетокот е спонтан, а подоцна **прераснува** во организирано движење и организации на филмските аматери. Уште во далечната 1931 година, во Брисел е формирана Меѓународната унија на филмските аматери (УНИКА – UNICA), којашто и денес е асоцијација на киноаматерите и иницијатор и организатор на бројни светски активности.

На проучувачите на историјата на филмот наполно им е јасно дека филмот се родил врз база на љубопитство, истражување, игра, без настојувања кон профит, па така пионерите на филмот имаат многу нешто заедничко со, подоцна наречените, киноаматери. Познати светски синеастички имиња ја започнале својата кариера создавајќи „мали“ и прекрасни аматерски филмови – Жермен Дилак уште во 1929 година ги снима своите надалеку познати „Диск 927“ и „Тема и варијации“, па Марсел Карне, во истата таа година, го снима својот аматерски филм „Ногент, неделен Елдorado“, па корените



Од снимањето на „Првиот оцак под Пелистер“ (1956)

на францускиот **Нов бран** исто така ќе ги откриеме во аматерските остварувања на неговите создавачи итн. итн.

Ништо поинаку не е ниту на нашата почва. Благодарение на тоа што Јанаки и Милтон Манаки своите документарни филмски записи не ги комерцијализирале, ние денес поседуваме непроценливо сведоштво за историјата. Браќата својата егзистенција ја обезбедувале на друг начин, а бавењето со филм било поттикнато исклучиво од љубов и љубопитство. Истото се однесува и на Миноски, Дрнков, Миладинов, Поп Стефанија и други љубители на филмот кои, меѓу двете војни, оставиле значајни аматерски филмски записи. Извонредниот хрватски синеаст Октавијан Милетиќ, од своето предвоено бавење со филмот оставил еден импозантен опус аматерски филмови. И да не набројуваме понатаму, само да го искажеме податокот дека биографите на голем број светски и домашни познати филмски творци започнуваат токму со нивните аматерски филмски остварувања.

Во нашава Република, интензивното и организирано бавење со аматерскиот филм, започнува по ослободувањето и до денес во околу дваесеттина кино и фото-кино клубови поминале бројни љубители на филмот, кои зад себе оставиле еден импозантен филмски опус.

Досегашните истражувања на овој план укажуваат дека филмографијата на аматерскиот филм во Македонија содржи околу 700 наслови/ остварувања. (1) Бројка што, навистина импонира!

Во продолжение ќе се обидеме да направиме реконструкција на повоените напори за обезбедување база за еден посакуван, динамичен развој на филмскиот аматеризам кај нас.

## НАРОДНА ТЕХНИКА

Веднаш по ослободувањето, со цел да се развие техничкото воспитување на народот, а особено на младите, е формирана организацијата Народна техника. Покрај другите форми за вкво воспитување, уште во 1945 година се оформени првите фотоклубови. Зошто фото? Бавењето со фотографија било доста развиено меѓу нашите луѓе, многумина поседувале аматерски фотоапарати и сите тие поединечно (бројни) настојувања организацијата на Народна техника се обидела да ги организира во соодветни клубови. Кон средината на 1947 година се одржуваат фотокружоци во Скопје и Битола (2), наредната 1949 година веќе се формираат нови фотоклубови во Прилеп, Титов Велес, Охрид и Струга (3). Според новинските извештаи, во периодот од 1946 до првите месеци од 1950 година, Народна техника формирала 19 фотоклубови, а одржала, само во 1949, 13 фотокружоци. (4) Формирајќи ги овие клубови луѓето во оваа организација го носеле сознанието дека од фотоклубовите треба да произлезат и првите киноаматери. Но, техниката била скудна. Во Титов Велес, на пример, учениците на фотокружокот успеале сами да направат провизорен телеобјектив и апарат за зголемување (5), а еден тетовчанаец ѝ ја ставил својата филмска 8мм камера на располагање на Народна техника и така во Тетово е одржан и првиот курс за киноаматери(6). Фотоклубовите реализираат разновидни активности – ги бележат (со фотоапарати) позначајните настани во своите средини (7), одржуваат стручни предавања (8), одржуваат филмски проекции по селата (9) и слично. Иако дејноста на овие клубови била насочена кон фотографијата и совладување на фотографската вештина, сепак тие, речиси без исклучок, го носеле називот „фото-киноклубови“, што јасно укажува на желбата што поскоро да се започне и со филмско творештво. За да се забрзаат работите на овој план, во 1949 година е формиран Иницијативен одбор на фото-киноаматеризмот при Главниот одбор на Народна техника, чија задача била да се грижи за обезбедување услови за развој на овој вид аматеризам, но и да ги постави темелите на идниот Сојуз на фото и киноаматерите на Македонија(10).

## СОЈУЗ НА ФОТО И КИНОАМАТЕРИТЕ НА МАКЕДОНИЈА

На 12 март 1950 година во Скопје е формиран Сојузот на фото и киноаматерите на Маке-

донија. Непосредно пред ова, организацијата на Народна техника ги формирала Воздухопловниот и Автомобилско-мотоцикличкиот сојуз. (11) На основачкото собрание, на СФКАМ како што било вообичаено, биле искажани сите успеси што дотогаш ги постигнале фотоаматерите. Но, се бележи и недоволниот ангажман околу заживувањето на киноаматеризмот, како недоволното популаризирање на овие активности низ селата. Распределени се и идните задачи... „Формирање на десет нови фотоклубови од коишто 6 на село, отворање на пет фотолaborатории од повисок и понизок тип, обучување на 700 од „А“ (категорија, м.з.) и 200 од „Б“ фотоаматери, како и 20 киноаматери.“ (12) Исто така во текот на годината било предвидено (а и е реализирано) да се одржат фотоизложби во Скопје, Битола, Прилеп, Охрид и Струга. (13)

Несомнено е дека формирањето на овој Сојуз ги раздвижило работите. Започнуваат со работа нови клубови – Кочани, Штип, село Белимбегово, Кавадарци... Покрај дејноста околу фотографијата, клубовите се почесто, преку разни предавања и проекции, ја пропагираат филмската уметност. Во мај 1951 година, по повод Неделата на техниката се одржува и првата републичка изложба на уметничка фотографија, а Скопје е домаќин и на Сојузната изложба на уметнички фотографии. (14) Во работата на Сојузот значајно (ако не и најзначајно) место има активноста на Благоја Дрнков, Васе Караѓозовски, Аки Павловски, Кирил Бил-

## НАРОДНА ТЕХНИКА

СОЈУЗ

на фото и киноаматерите на Македонија

Скопје

РАСПИШУВА

## КОНКУРС

1. За пишување на аматерска база сценарија за кратки и документарни аматерски филмови.
2. Сценаријата ќе се пишуваат на следните теми:
  - а) Од животот и работата на Народна техника
  - б) Од младинските работни акции
  - в) По слободни теми
3. Сценаријата што ќе бидат примени ќе се откупуваат по цена од 15.000 до 20.000 дин.
4. Ракописите можат да бидат презедени и под шифра, со приложена адреса во затворен плик.
5. Конкурсот ќе трае до 30 април 1953 година. Барајте информации од овој Сојуз СОЈУЗ НА ФОТО И КИНОАМАТЕРИТЕ НА МАКЕДОНИЈА ЗЕМСКИ ОДБОР

Оглас објавен во „Нова Македонија“ на 13. декември 1952 година

биловски и други активисти на Народна техника.

Се чини дека во 1952 година како ллима надоаѓа желбата да се создаде аматерски филм (или филмови). Постојат барем три елементи што ни го наметнуваат ова сознание. Ке ги наброиме:

1. Во првата половина од 1952 година е направен обид за вонинституционално и вонпрофесионално реализирање на игран филм на аматерска основа. Имено, станува збор за проектот „Во светлоста на оние дни“ (сценарио: Душко Калиќ, инаку филмски критичар, и Благоја Дрнков, режија Душко Калиќ и камера Благоја Дрнков). Носител на проектот било КУД „Владо Тасевски“ од Скопје, кое требало да ги обезбеди техничките претпоставки за реализација на овој проект, додека реализацијата им била препуштена на осведочените „филмаџии“, инаку активисти на Народна техника. Според кажувањата на учесниците во проектот, тоа требало да биде чист аматерски филм (без хонорари и други принадлежности). И тука доаѓаат недоразбирањата меѓу, се чини, професионалците собрани во „Вардар филм“ и оние што сакале да направат игран филм надвор од оваа куќа (па макар да е и аматерски). Полемиката на овој план (професионален-аматерски филм) ја поведува Владо Малески на страниците на „Нова Македонија“ (31 август 1952, стр. 5). Една од најголемите забелешки што им ги става Малески на душа на Калиќ и Дрнков е таа што

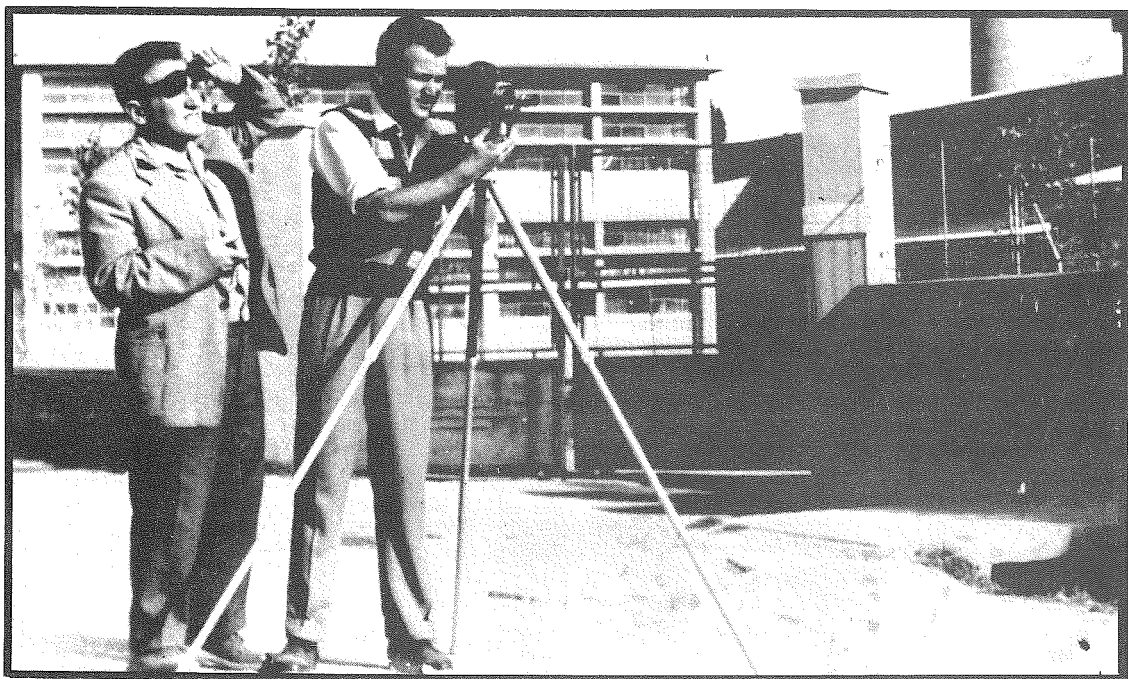
ниту еден форум не го одобрил тоа сценарио. Проектот уште на стартот е сосечен, филмот не е снимен, но останала желба да се започне со аматерско филмско творештво.

2. Во ноември 1952 година, на Филозофскиот факултет во Скопје се основа фото и киноаматерски курс. <sup>(15)</sup> Ова е жариште од кое, само по неколку години (во 1959 година) ќе започне експанзивниот развиток на филмскиот аматеризам. Овој курс, практично, е зародокот на идниот Академски кино клуб, кој со достоинство ќе го презентира квалитетниот македонски аматерски филм низ Југославија и светот.

3. Сојузот на фото и киноаматерите на Македонија, кон крајот на 1952 година распишува конкурс за сценарија за аматерски филмови – кратки играни и документарни. <sup>(16)</sup> Темите за сценаријата се одредени и тоа: од животот и работата на Народна техника, од младинските работни акции и слободни теми. Конкурсот траел до 30 април 1953 г.

## ПОМЕСТУВАЊЕ ОД МРТВА ТОЧКА

Се чини дека објавениот конкурс за сценарија ги придвижи работите од почетните позиции на вербални констатации и размисли за аматерски филм кон нешто практично. До оваа констатација може лесно да се дојде имајќи ги предвид одгласите што ги предизвикал конкурсот. Се јавуваат поединци, се јавуваат организации



Саша Маркус и Ристо Шуплиновски на снимањето на „Првиот оџак под Пелистер“

и клубови речиси од цела Македонија.<sup>(17)</sup> Преписката укажува на непознатата „што е тоа аматерски филм“ – луѓето прашуваат сè и сèшто и можеби, гледано од денешен аспект, сето тоа се чини многу неучо, меѓутоа, имајќи го предвид времето и нивото на, пред сè техничката обученост и опременост на тогашните клубови, ова воопшто не е за заобиколување. Напротив, укажува на веќе развиеното сознание за создавање аматерски филмови. Конкурсот претставува вистинска провокација!

На седницата на Земскиот одбор на СФКАМ, одржана на 4 мај 1953 година, е избрана жири комисија за оценка на пристигнатите сценарија, во состав: Јонче (Јован) Бошковски, Нико Този, Благоја Дрнков, Саша (Александар) Маркус и Аки Павловски.<sup>(18)</sup> Споредувајќи повеќе извори, доаѓаме до сознание дека по истекот на рокот на конкурсот (30 април 1953) во СФКАМ пристигнале 7 сценарија.

Паралелно со ова се одвиваат и други интензивни подготовки за конкретна реализација на поставените задачи во однос на киноаматеризмот. Во прв ред е организирање курс за киноаматери. Во таа смисла, Земскиот одбор на СФКАМ се обраќа за помош и до Друштвото на филмските работници на Македонија, барајќи членовите на ова Друштво да бидат предавачи на споменатиот курс.<sup>(19)</sup> На овој план може да констатираме, дека, следејќи го севкупниот развојот на аматерскиот филм во Македонија, соработката на овие две организации, што била зачната тогаш се одвивала со значителен интензитет во сите наредни децении.

Земскиот одбор на СФКАМ и технички се подготвува за аматерскиот филм. Во тој момент се располага со една камера 16мм „Агфа“ и само две касети филм.<sup>(20)</sup> Кон крајот на годината, од Загреб е набавен и еден кинопроектор (тонски, 16мм).<sup>(21)</sup>

Во почетокот на летото (јули) во СФКАМ се вршат подготовки за снимање на репортажен документарен аматерски филм „Охридска регата“.<sup>(22)</sup> Не постојат сигурни извори (или досега не сме ги откриле) што ќе упатат дали сценариото за овој филм учествувало на веќе споменатиот конкурс или пак е тоа обид да се регистрира една убава спортска манифестација што се одржувала во Охрид. Според кажувањето на директниот учесник во подготовките на овој проект Михаил Банде овој филм не бил реализиран.

Во овој период, ова треба да се забележи, организацијата на Народна техника, а посебно Земскиот одбор на СФКАМ, интензивно работат на обезбедување стручна литература и научно-популарни филмови за потребите на своето членство. Филмови се набавуваат од „Зора филм“ од Загреб и од други дистрибутери на научно-популарни образовни филмови.<sup>(23)</sup> Сојузот го прави и првиот чекор во реализација на

сопствени изданија (литература). Излегува првиот прирачник за фотографија.<sup>(24)</sup>

Во меѓувреме започнуваат повеќе курсеви за киноаматери во Охрид, Битола, Штип... но, се чини дека најдинамични активности се одвиваат во Скопје. Речиси истовремено започнуваат два курса – првиот во градскиот фотоклуб „Вардар“, а вториот курс во рамките на организацијата на Народна техника при Скопскиот универзитет. Предавачи се познати филмски работници како Трајче Попов, Благоја Дрнков, Саша Маркус, Љубе Петковски и други. Аматерите следат теоретска настава, во лабораторијата на „Вардар филм“ се запознаваат со лабораториската обработка, сами конструираат дозна за развивање на 16мм филмска лента...<sup>(25)</sup> Слушателите на овие курсеви на крајот снимиле два филма, коишто, најодзади, од технички причини не биле дооформени. Студентите во 1954 година го снимиле филмот „Еден ден во паркот“, а се подготвувале и за реализација на сценариото „Безимена станица“<sup>(26)</sup>, а пак курсистите од градскиот фото-киноклуб ја снимиле првомајската парада во 1955 година.<sup>(27)</sup> Судбината на овие филмови ја спомнавме нешто погоре.

Овие два кинокурса, се чини, го назначуваат нешто подоцнежното формирање и опстојување, до ден денешен, на двата скопски клуба – Академскиот кино клуб и „Камера 300“. Но, во тоа време, на состаноците на секретаријатот на СФКАМ се воделе интересни, па дури и жолчни дискусии околу овие два курса.<sup>(28)</sup> Се добива впечаток дека членовите на секретаријатот се поделиле по ова прашање. Додека повеќето (Аки Павловски, Васе Карагозовски, Цветко Иванов) биле за тоа киносекција да постои само во клубот „Вардар“, а курсистите – студенти да се приклучат кон оваа секција, дотогаш Љупчо Бабамов, со голем жар се заложил студентскиот кинокурс да прерасне во киноклуб. Очигледно овие дискусии не вродиле некои особени резултати – во градот продолжуваат со работа и двата курса, со тоа што, мора да констатираме, студентите, во понатамошното дејствување, се покажуваат поиницијативни, поангажирани (без никакви директиви „од горе“) и во 1959–та година го формираат својот Академски кино клуб. Во пролетта 1955 година студентите по класични студии од скопскиот Универзитет заминуваат на својата прва стручна екскурзија во Грција. Тогашниот студент, познат фотоаматер и активист во СФКАМ, Михаил Банде, добива од СФКАМ 16мм камера и три ролни негатив филм (ска 100м), со задача да ја снимат–документира оваа екскурзија. „Првпат зедев филмска камера в раце, вели денес Банде, и снимам. Ми покажаа некои основни работи во ракувањето со неа и – на пат!“ Филмскиот материјал од оваа научна екскурзија е развиен, доста неучо, во провизорната лабораторија на СФКАМ. Желбата била поголе-

ма од можностите и, веројатно, знаењето! Но, важно, материјалот е сочуван и неодамна е направен и позитив.

1956 година е карактеристична по две нешта – проширени и пролабочени курсеви за киноамериканците и снимањето на аматерскиот филм „Првиот оџак под Пелистер“, којшто, како што се вели, ја „видел светлината на денот“.

На 24 февруари 1956 година, „Млад борец“ на страница 7, известува: „По иницијатива на Градскиот Народен одбор на Народна техника пред извесно време во просториите на кино клубот „Вардар“ – Скопје започна со работа новиот курс за киноамериканци. Овој курс ќе трае четири месеци и ќе оспособи кадар којшто стручно ќе умее да ракува со мала камера од 16мм“. Со овој курс раководеле Саша Маркус и Киро Билбилоски. Во работата на овој курс зеле учество околу четириесетина слушатели, најголем број средношколци, работници и студенти. Покрај стручните предавања, еднаш во неделата се одржувале проекции на значајни филмски остварувања, проследени со предавања и дискусии. Желбата на организаторите на овој курс била двонасочна – најнапред, по завршувањето на предавањата да се снимат еден заеднички филм и во догледно време, од овој курс да се оформи Друштво на пријатели на филмот, како форма за развој на филмска уметност.

Нешто подоцна, на 29 ноември 1956 година во „Студентски збор“, на страница 7, е објавен „конкурс за запишување слушатели за семинарот за филмска уметност“. Конкурсот го објавил Универзитетскиот одбор на ССЈ. Целта на семинарот е проширување на знаењата од областа на филмската уметност и оспособување на слушателите самостојно да реализираат аматерски филмови. Семинарот бил поделен на основен семинар со 8 теми и висок семинар со 28 теми. Главен иницијатор и предавач бил Саша Маркус. Во истиот број на „Студентски збор“ е поместено и кусо интервју со Маркус, во кое, меѓу другото, вели: „...Најакутно прашање во една специфична културна област, секако е издигнувањето на таканаречената филмска култура. Зајакнувањето на еден здрав критериум и смисла за уметничкото во филмот е важен проблем, особено кај младината, која благодарение на „политиката“ на низа дистрибутери – вистински трговци со филмот – е принудена самостојно да врши избор на она што го сака и бара да го види на екранот... Еден скроман прилог кон издигнувањето на филмската култура кај нашата студентска младина претставува и замислениот тримесечен семинар за филмската уметност при Универзитетскиот одбор на ССЈ“. Иако семинарот бил добро пропагиран и организиран, сепак се пријавиле невообичаено мал број слушатели – само 16 студенти.<sup>(29)</sup> Но, и покрај ова, семинарот се одржал.

## „ПРВИОТ ОЏАК ПОД ПЕЛИСТЕР“

Во почетокот на летото во Битола се одржува киноамерикански курс. Раководител е Саша Маркус, а меѓу слушателите се Никола Бадишев, Пепи Влаху, Спасе Шуплиновски, Трифун Карабатак и други. Курсот се одржува во организација на Сојузот на фото и киноамериканците на Македонија. Помош во реализацијата на курсот, а подоцна и во снимањето на филмот „Првиот оџак под Пелистер“ даваат и активистите на СФКАМ Аки Павловски и Васко Караџовски.

На 10 октомври 1956 година „Нова Македонија“ известува дека е снимен првиот македонски аматерски филм „Првиот оџак под Пелистер“. Во веста се назначуваат и неколку значајни елементи – филмот го снимиле слушателите на киноамериканскиот курс во Битола, филмот е од категоријата техничко–популарен, режисер е Саша Маркус, темата се однесува на технолошкиот процес во битолската фабрика за кожи „Борис Кидрич“, филмот, кој има должина од 400 м и е снимен со 16мм филмска камера, е развиен во кинолабораторијата на СФКАМ во Скопје и се очекува да биде дефинитивно готов до крајот на годината.<sup>(30)</sup> Веројатно многумина ќе се прашаат зошто е одбрана токму ваква тема. Најнапред, секако самиот објект (нова фабрика) била привлечна како простор и атмосфера за реализација на еден документарен филм, потоа самиот технолошки процес бил привлечен како мотив, но, претпоставуваме дека најголем удел во конечното определување за оваа тема имале самите вработени во овој колектив. Зошто? Во фабриката дејствувала силна организација на Народна техника, постоел мотоциклически, радио и фото–кино клуб, за фабриката, за нејзините вработени, за процесот на работа и за другите активности многу често се пишувало во дневниот печат, а посебно внимание на фабриката ѝ посветувал весникот „Техника“ (гласило на Главниот одбор на Народна техника на НРМ).<sup>(31)</sup> Овие елементи, веројатно, ги окуразиле киноамериканците својот прв филм да го снимаат токму таму, сметајќи на сесрдна помош од стручните кадри и другите вработени во фабриката. И во тоа не се излажале. Помош, покрај другите, како стручни консултанти, им дале инж. Герасим Герас, хемискиот техничар А. Цалевски и директорот на ИНКОБ Хари Гаџол. А организатори на снимањето биле Нико Дога, секретар на ИНКОБ, Цане Секуловски, мајстор во завршното одделение, Ацо Лазаревски, предрботник во крзнарата и ученикот Ристо Карловски.

Но, да одиме по ред.

Првите сознанија за овој филм ги добивме преку веќе спомнатата вест во „Нова Македонија“. Потрагите по филмот не вродија плод. Филмот е некаде меѓу Скопје и Битола, во некоја приватна архива или пак заборавен и

зафрлен во некаква визба, или таван, или... На таа последно „или...“ не сакаме да мислиме, оти секогаш мора да постои надеж, како впрочем, што стана и со наполно случајното откривање на книгата за снимање на овој филм. Во еден запуштен, стар и полн со дребулии магазин на Народна техника, потписникот на овие редови пред повеќе години случајно наиде на една голема тетратка со дебели повез. Со стаписан поглед (не верувајќи во она што го гледам) го читав написот на етикетата: „Книга за снимање и монтажа на краткиот техничко-популарен аматерски филм „ПРВИОТ ОЌАК ПОД ПЕЛИСТЕР“, режија Саша Маркус, Битола – 1956, С.Ф.К.А.М.“

Познавајќи го лично Саша Маркус и имајќи го предвид неговото образование на Високата филмска школа во Белград, не ме изненади најпрофесионално, прецизно, направената книга за снимање. Од шпицата па сè до последниот кадар сè е предвидено – опис на кадрите, придружниот спикерски текст, па дури и мали фотографски записи, како илустрација на кадрите. Сето ова нè наведува да констатираме дека за снимањето на филмот се извршени опсежни подготовки.

Филмот, како што веќе рековме, има должина од 400 м (траење на проекцијата 1 час), распределен е во 200 кадри – започнува со доаѓањето на работниците на работа, рано наутро, го следи целокупниот производствен процес и завршува со дистрибуцијата (продажбата) на готовите производи. Значи, доаѓање на работниците, растоварување на сурови кожи, транспортирање во одделението каде што се наоѓа базенот за квасење, чистење на кожата, премачкување со хемикалии, перење на волната, нејзино сушење во центрифуга, правење бали и нивно транспортирање, враќање во варното одделение каде што се подготвува кожата итн. итн. Според книгата на снимање се користат панорамски снимања, општи, средни и крупни планови, детали, горни и долни ракурси, швенк, зум, а монтажата е решена преку резони, претопувања и затемнување – отемнување итн. Компарирајќи ги кадрите/секвенците со спикерскиот текст, паѓа во очи дека филмот не бил многу оптоварен со говор. Текстот е сведен на минимум (само да се објаснат некои работи што не можеле докрај, преку сликата, да бидат јасни). Акцентот е ставен врз визуелното доживување, преку кое се осознава и дадениот податок.

„Првиот оџак под Пелистер“ е снимен за релативно кратко време, но лабораториската обработка и неговото дефинитивно оформување траеле малу подолго, така што дури во првата половина на 1957 година јавно е прикажан во Скопје. Во Битола, пак, за работниците на фабриката за кожи „Борис Кидрич“ е прикажан во летото 1958-та година. (32)

## КОН АКАДЕМСКИОТ КИНОКЛУБ

Интензивирањето на киносеминарите, снимањето на „Првиот оџак под Пелистер“ и неговото прикажување, сето тоа ги забрзува работите кон формирање вистински кино клубови. Свеста за аматерскиот филм веќе длабоко живее, пред сè кај младите. И контактите со Фото-кино сојузот на Југославија, од формална размена на информации, прераснува во конкретна соработка. Во 1957, 1958 и 1959 година, во Скопје, Битола, Титов Велес и Штип, се одржуваат ревији на југословенскиот аматерски филм. (33) Во пропагирањето на оваа форма на филмско творештво се вклучуваат и тогашните филмски рецензенти. Илхами Емин во „Нова Македонија“, а Александар Гурчинов во „Разглед“ прават осврти за одржаните ревији на аматерски филмови, укажуваат на значењето на овој вид филмско создавање и сл.



Екипата кино аматери го снимаат филмот „Првиот оџак под Пелистер“



Од своја страна, пак, главниот одбор на СФКАМ прави напори да се докомплетира техничката база за киноаматеризмот. На почетокот на 1959 година оваа организација располага со две кино камери 16 мм со по еден објектив, монтажна маса од чешко производство, апаратура за развивање и сушење на 16 мм филмови на електричен погон, два кинопроектор за 16 мм филм (едниот од нив е тонски) и еден магнетофон.<sup>(34)</sup>

7 јануари 1959 година. Формирање на Универзитетскиот кино клуб, подоцна наречен Академски кино клуб.

„До Деканатот на Техничкиот факултет – Скопје

Во врска со водениот договор со секретарот и домаќинот на Вашиот факултет, Ве молиме за потребите на нашиот Академски кино клуб да ни дадете 2 /две/ кумбиња со кунци...“

Вака започна! Но, тоа е веќе друга приказна.

## БЕЛЕШКИ:

1. – Илинденка Петрушева: „Републички фестивали на аматерскиот филм 1964-1985“, хронологија, Каталог на СФКАМ, 1985, Скопје.

– Илинденка Петрушева: „Филмографија на аматерскиот филм во Македонија 1956-1986“, труд во ракопис.

2. „Основан е фото и кино аматерски сојуз на Македонија“, Нова Македонија, 17.03.1950, стр. 4

3. Исто.

4. Исто.

5. Исто.

6. – К.Т.: „Организацијата на Народна техника во Тетово пред своите задачи“, Шар (Тетово), 9.02.1950, стр. 1

– Д.М.: Засилена дејност на организацијата на Народна Техника во Тетово пред изборите за Народна Скупштина“, Млад борец, 11.03.1950, стр. 4.

7. – „Годишно собрание на фото и кино аматерите“, За социјалистичка изградба (Битола), 23.12.1950, стр. 4

– Б.И.: „Успеси на фото-кино клубот во Штип“, Нова Македонија, 13.12.1950, стр. 4

8. Христовски Христо: „До 29. Ноември да се исполни годишниот план – обврска на фото и кино аматерите од градот“, За социјалистичка изградба (Битола), 18.11.1950, стр. 4

9. П.А.: „Фото-кино клубот од Битола ги исполни успешно обврските за 11. Октомври“, Нова Македонија, 15.10.1950, стр. 2

10. Писмо од Главниот Одбор на Народна техника број 632 од 29.03.1949.

11. – Р.М.: „Основан е фото и кино аматерски сојуз на Македонија“, Нова Македонија, 17.03.1950, стр. 4

– Т.К.: „Во Скопје ќе се основа Сојуз на фото и кино аматерите на Македонија“, Нова Македонија, 8.03.1950, стр. 4

12. Исто.

13. Исто.

14. „Новоформираните фото клубови бележат сè подобри успеси“, Народна техника (Скопје), 20.02.1951, стр. 1

15. „Се оспособуваат 57 фото-кино аматери“, Нова Македонија, 27.11.1952, стр. 7

16. Оглас за Конкурсот за сценарија, Нова Македонија, 13.12.1952, стр. 7 и Народна техника (Скопје), 15.01.1953, стр. 11

17. Преписка на СФКАМ:

– писмо број 6 од 5.01.1953 г. од Народна техника на Делчево;

– писмо од Душко Хр. Константинов од с. Смилево, Битолско од 18.01.1953;

– писмо број 247 од 30.01.1953 од Народна техника од Охрид;

– писмо број 5 од 2.02.1953 од Народна техника на Штип итн. (архива на СФКАМ).

18. – Записник од седницата на Земскиот Одбор на СФКАМ, одржана на 4.05.1953;

– Решение број 117 од 11.05.1953 година за именување на жири комисија;

– Известување до членовите на жири комисијата број 133 од 18.05.1953 г.

(Архива на СФКАМ)

19. Писмо број 92 од 19.03.1953 од Земскиот Одбор на СФКАМ до Друштвото на филмските работници на Македонија.

(Архива на СФКАМ)

20. Писмо од Земскиот Одбор на СФКАМ број 211 од 13.07.1953 г. до кино клубот во Нови Сад.

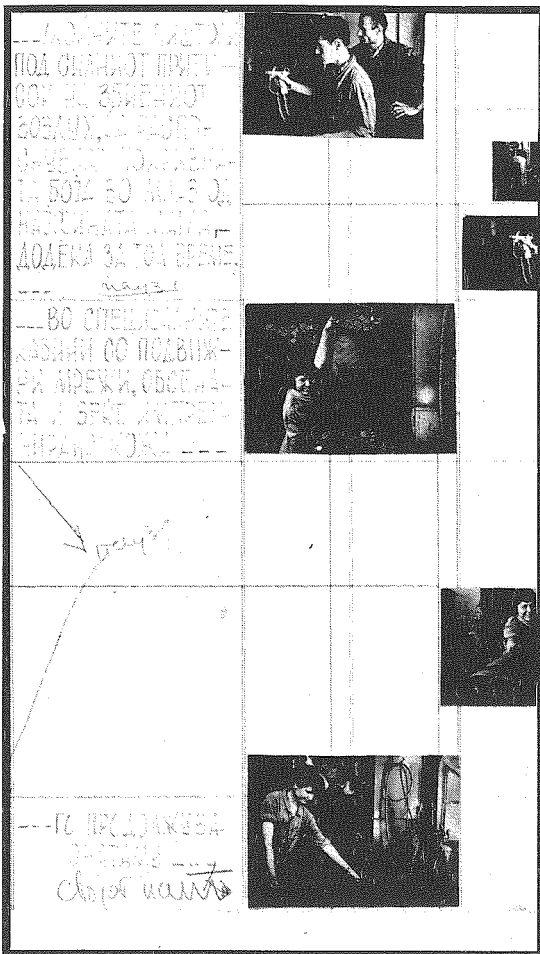
(Архива на СФКАМ)

21. Писмо број 340 од 8.12.1953 г. (Архива на СФКАМ)

22. Писмо, веќе цитирано во белешката број 20.

23. Писмо број 314 од 14.11.1953 (Архива на СФКАМ)

24. – К. Г.: „Годишен биланс од работата на Сојузот на фото-кино аматерите на НРМ“, Нова Македонија,



Од книгата за снимање на аматерскиот филм „Првиот оцак под Пелистер“

- 1.10.1953, стр. 5  
 – Писмо број 329 од 21.11.1953 (Архива на СФКАМ)
25. – Писмо број 19 од 29.01.1954 (Архива на СФКАМ)  
 – Љ.Б.: „Ил Состанок на Извршен одбор на СФКАМ“, Техника (Скопје), мај 1954, стр. 2  
 – „Апаратура за развивање филмови“, Нова Македонија, 3.12.1954, стр. 8  
 – Градска хроника, Нова Македонија, 28.05.1955, стр. 5
26. – „Снимање на филм“, Студентски збор, 5.02.1955, стр. 2  
 – Писмо број 25 од 23.06.1955 (Архива на СФКАМ)
27. „Градска хроника“, Нова Македонија, 28.04.1955, стр. 5
28. Записник од состанокот на Секретаријатот на СФКАМ, одржан на 13.01.1955 (Архива на СФКАМ)
29. „Филм“, Студентски збор, 29.12.1956, стр. 9
30. „Првиот оџак под Пелистер“ – прв македонски аматерски филм“, Нова Македонија, 10.10.1956, стр. 7

31. – „Забележено во фабриката за кожи во Битола“, Техника (Скопје), 22.07.1953, стр. 3  
 – Р.Ш.: „Околу 300 нови членови на Народната Техника во Битола“, Нова Македонија, 20.07.1953, стр. 4

32. Преписка помеѓу ИНКОБ „Борис Кидрич“ и СФКАМ во август 1958 г. (8. и 18. август 1958, Архива на СФКАМ)

33. – Александар Ѓурчинов: „Вечер на аматерски филмови“, Разгледи, бр. 10, 5.05.1957, стр. 11  
 – „Прикажување на аматерски филмови“, Нова Македонија, 6.05.1957, стр. 5  
 – Илхами Емин: „Обиди и први резултати“, Нова Македонија, 10.05.1957, стр. 4  
 – Писмо број 187 од 15.09.1958, писмо број 66/2-03 од 25.02.1959, Записник од состанокот на Секретаријатот на Републичкиот одбор на СФКАМ од 13.03.1959 (Архива на СФКАМ)

34. Писмо број 29 од 7.02.1959 (Архива на СФКАМ).

## Summary

### LET'S MAKE A FILM! /on the amateur film in Macedonia in the 50's/

The amateur film in Macedonia takes its beginnings from the creativity of the Manaki brothers, and other film lovers who made their own small filmed notes between the two wars. This shows that an interest in non-professional film making has existed in our country for a long time. After World War II the organisation of People's Technique started intensive preparations for amateur films by forming numerous photo clubs. The Association of Photo and Cinema Amateurs of Macedonia was formed on 12<sup>th</sup> March, 1950. Towards the end of 1952 the first open competition for amateur screenplays was announced. A large number of screenplays were submitted in competition. The Association purchased a 16 mm film camera.

A number of films were made, but almost all of them were left unfinished /without an end, undeveloped, etc./. In the meantime courses for film and photo amateurs had been held in the majority of the photo /cinema clubs in Skopje, Štip, and Bitola. The film „The First Chimney Under Pelister“ was made during one such course held in Bitola in 1952. It was a documentary film about the „Boris Kidrič“ leather factory. This film was made on the basis of a strictly formulated screenplay. The Academic Film Club was founded in Skopje in 1959, and it is still a centre for amateur film-making in Macedonia.

## Résumé

### TOURNONS UN FILM! (Le film-amateur en Macédoine dans les années 50.)

Le film-amateur en Macédoine a son origine dans l'oeuvre de Manaki, Kiril Minoski, Blagoja Pop Stefanija, Blagoja Drmkov et autres passionnés du film qui ont produit de nombreux petits enregistrements filmés entre les deux guerres. Donc l'intérêt pour le film non professionnel a toujours été présent chez nous. Après la Seconde Guerre Mondiale l'Organisation de la Technique Populaire, formant de nombreux photo-clubs, se prépare ardemment au film amateur. Le 12 mars 1950 est formé l'Union des amateurs de la photo et du cinéma de Macédoine. Vers la fin de l'année 1952 est publié le premier concours pour scénarios de film-amateurs; de nombreux scénarios sont présentés. L'union des procure alors une caméra 16 mm. Plusieurs films sont tournés mais la plupart d'entre eux restent inachevés.

Entre temps, dans plusieurs clubs de photo-cinéma à Skopje, Štip, Bitola, ont lieu des cours pour amateurs de cinéma. A partir d'un de ces cours, tenu à Bitola en 1956, est réalisé le film „La première cheminée sous Pelister“ (film documentaire pour l'usine de cuir „Boris Kidrič“). Ce film est réalisé à partir d'un livre qui concerne exclusivement le tournage de films. En 1959 a été formé le ciné-club Académique à Skopje, qui encore aujourd'hui représente le foyer du cinéma-amateur en Macédoine.

## ДРАГОМИР ФЕЛБА

Павлина Пановска

УДК 791.44.071.2(497.1):929  
Кинопис 4(3), с. 17-22, 1991

## МОМЧЕТО ОД БУЊАКОВЕЦ

Чувствувам потреба биографското прелистување низ животниот пат на еден артист да го започнам со прашањето: дали постои филмофил во нашата земја кој гледал југословенски филмови во киносалите или на малиот екран, а да не знае кој е Драгомир Фелба? Во тоа лице полно со топлина и кое влева доверба, секако не би можел да се препознае еден Ромео, но затоа, пак, нуди цела палета лица на луѓе од народот, анонимни херои, страдалници, кои сепак, и во исто време, нудат надеж и влеваат оптимизам. Драгомир Фелба, актер кој пред камерите до моментот на настанувањето на овој текст застанал околу 120 пати, во македонската продукција настапи во десет проекти, од кои во шест како еден од толкувачите на носечки улоги. Да одговориме кој е Драгомир Фелба, овојпат погледнувајќи од биографски аспект, во што ни помогна разговорот што е воден со него во ноември 1989 година, за време на гостувањето на симпозиумот по повод филмот „Волча ноќ“, што беше одржан во организација на Кинотеката на Македонија.

Според местото на раѓањето, Фелба е наш сограѓанин, скопјанец, роден во 1921 година. Детството го минува во делот на градот познат како Буњаковец, кој денес полека ја губи својата физиономија и, како што вели нашиот соговорник, сè потешко се снаоѓа во него за време на повремение доаѓања тука. Неговиот татко Александар Фелба е Чех, а мајката Вилхелмина, Германка. Пред доаѓањето во Скопје живееле во Крагуевац каде што извонредно се вклопиле во менталитетот на неговите жители, како што впрочем, на истиот начин, тоа се случува и за време на живеењето во нашиот простор. Во Скопје доаѓаат во 1913 година кога таткото стапува на работа во Градежната секција на градот. Тука остануваат и по неговото пензионирање и веројатно својата судбина би ја врзале за нашиот град кога не би следувале наста-



Драгомир Фелба

ните во 1941 година. Но, за тоа малку подоцна. Драгомир Фелба се школува во Скопје. Ја завршува Машката гимназија во тоа време лоцирана во просториите на некогашната Учителска школа, во непосредна близина на градскиот парк, денес позната уште само на средната и поставена генерација жители на градот. Секавањата на Драгомир Фелба за неговите професори не се само носталгични секавања, тие се само едни во низата кои сведочат за системот на едукација од кој произлегоа многумина македонски интелектуалци. Од гимназиските денови датираат и неговите први контакти со театарската уметност, кога како матурант и еден од членовите на аматерската дружина учествува во подготвувањето и изведувањето на пиесата „Лаги и паралаги“ од Стерија Поповиќ, и ја толкува улогата на Мита Паралага. Пиесата ги заслужува сите комплименти и затоа по изведувањето по училишните сали низ градот, таа беше изведена и на сцената на Народниот театар на 17 март 1939 година, со сета потребна пропаганда, како што е и плакатот печатен за ова пригода.

Што се однесува до тогашниот артистички ансамбл на Народниот театар, треба да се напомене дека негови членови во годините пред Втората светска војна биле, покрај доајенот на македонската сценска уметност Тодор Николовски, уште и Виктор Старчиќ, Миливоје Живановиќ и низа други, кои со своето артистичко умевање и искуство ги збогатија сцените ширум Југославија, а Старчиќ и Живановиќ останаа во секавањето како бардови на реномираните белградски театри.

По успешната реализација на првата пиеса, членовите на аматерската група на Машката гимназија го подготвуваат „Обичен човек“ на Нушиќ, каде што улогата на Јованча Мициќ ја толкува Драгомир Фелба. Како режисер на оваа претстава се појавува тогашниот член на театарот, артистот Раваси. Оваа улога ќе го „прогонува“ Фелба и низ понатамошниот артистички пат, и во едно ново поставување неколку години подоцна, тој ќе се јави како нејзин режисер. Овие два, навидум инцидентни контакти со уметноста на глумата ќе го детерминираат неговиот понатамошен животен пат.

Што се однесува до контактите со уметноста на целулоидната лента, нашиот соговорник се секава на магијата која зрачела од екранот, но и на тоа дека одењето во кината зависеле пред сè од расположението на родителите кои го одбирале репертоарот. Не биле за занемарување и финансиските проблеми во тие години на рецесија, кога морало да се внимава на сите издатоци. Како на своевиден куриозитет Фелба се секава на доаѓањето на филмската ведета Ита Рина, која по повод премиерата на филмот „Фантомот од Дурмитор“ на Курт Блајнес (Bleiness), снимен во 1932 година, допатувала во Скопје. Филмот ја заинтригираше публиката и со

можноста во филмот да се слушне, иако единствена, реплика на српско-хрватски јазик.

Така, училиштето, театарот, филмот и скопското корзо со своите строго детерминирани часови за задржувањето на гимназијалците во вечерните часови на улиците, се рамките, во кои, како и кај другите градски деца, се формира и личноста на Драгомир Фелба.

По завршувањето на гимназијата, а во договор со родителите, се запишува на Машинскиот факултет во Белград. Живее во студентски дом, како еден од стипендистите на Вардарска бановина. Фелба се секава на овој податок поради непријатностите на кои бил изложен кога, како што вели тој, бил повикан од Комитетот за заштита на државата, каков што бил случајот и со другите стипендисти, и од него било побарано да доставува информации за прогресивно ориентираните студенти чија мисла се разликувала од онаа политички потребна и дозволена, според барањата на официјалната политика на Кралството Југославија. На Белградскиот универзитет постоела јасна поларизација на спротивставени гледишта, а во групата на приврзаниците на Љотиќ имало не мал број студенти. Во контекст на тоа биле и многубројните закани на кои биле изложувани другите студенти, како вербални, така и физички. Политичката состојба во која се наоѓала земјата во 1940/41 година ги определувала и збиднувањата на факултетот, како и животот на студентите воопшто. Треба да се спомене и неодминливиот 27 март 1941 година кога во демонстрациите учествуваше и студентската младина на Белград. Два дена потоа, кога војната не е повеќе претпоставка, туку реалност која се очекува, Драгомир Фелба се враќа во Скопје. Градот е бомбардиран на 6 април, а веќе утредента германските окупаторски војски се во него. Интересни се спомените на Фелба за однесувањето на неговата мајка во тие денови. Таа напосто го „заборавила“ својот германски јазик и, идентификувајќи се со народот со кој се сродила, била подготвена да ја дели неговата судбина.

Во првите месеци на бугарската окупација што следува потоа, сите семејства кои се декларирале поинаку од бугарски, биле оневозможени во секојдневното снабдување со прехранбени продукти. И покрај помошта од пријателите која всушност не била дозволена и повлекувала низа санкции, животот станувал малку поднослив, и под притисок на постојаната пресија, многу семејства, меѓу кои и семејството Фелба, заминале за Србија. Во Крагуевац, каде што се вратиле родителите на Фелба со него и неговата сестра, животот морал одново да се организира. Било неопходно да се изнајдат нови начини за обезбедување елементарна егзистенција и младиот Драгомир започнува со повремени работи како помошник геометар во



Кадар од филмот „Козара“ (1962)



Кадар од филмот „Под исто небо“ (1964)

Секцијата за регулација на реката Лепеница. Поради овој ангажман поврзан со теренска работа, на некој начин, како и поради низа случајни околности, Драгомир Фелба го одбегнува масовното стрелање на машките жители на Крагуевац, во месец октомври 1941 година. „Тие денови кога плачот одеше од кука до кука и од улица до улица, не можат да се заборават“, вели Фелба.

Привилегијата да се дистанцира од немилосрдноста што ја носат во себе овие воени години е повторната нишка што го води во театарот. Во ова матно време кога во градот се сретнуваат и приврзаниците на Љотик, Недик, четниците на Калабиќ, барем навидум животот се одвива вообичаено, односно на културната атмосфера на градот своевиден печат и дава театарот кој продолжува со својата работа. Бидејќи магијата на сцената не го напуштила, Фелба станува член на една аматерска група и учествува во подготвувањето на Нушиќевото „Сомнително лице“ во кое ја толкува улогата на Јеротие. Својот зародиш како актери тука го наоѓаат Мија Алексиќ во улогата на Милисав и Васа Пантелиќ како Виќо, имиња за кои не е потребно никакво дообјаснување. Набрзо потоа Фелба станува член на театарот во Крагуевац со постојан ангажман и како таков останува до ослободувањето на градот. По ослободувањето на Крагуевац на 20 октомври 1944 година кога културната екипа на 17. Дивизија пројавува потреба од актери, кон неа се придружува и Фелба, заедно со веќе споменатите артисти. Без да се задржуваме на значењето и потребата од постоењето на ваквите културни екипи во текот на целата НОБ, да речеме само дека тие секако имале значајна улога во подигнувањето на моралот на борците и населението каде што минувале воените групации и, секако, го проширувале видокругот во сферата на духовното сознание.

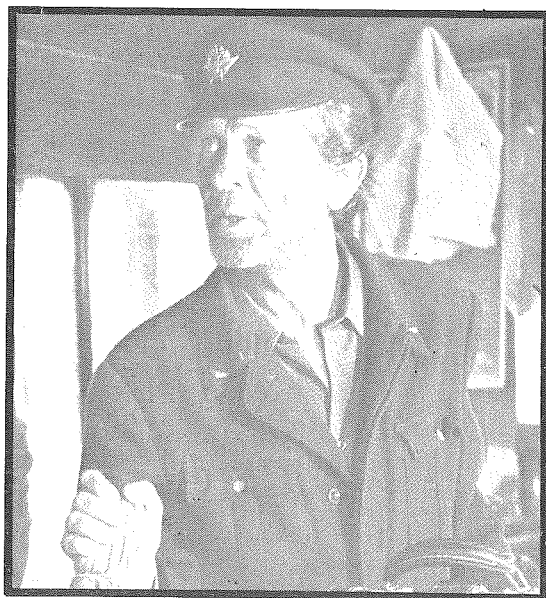
17-тата Дивизија ги продолжува борбите за ослободувањето на Југославија при што извесно време престојува на територијата помеѓу Зворник, Бијелина и Тузла.

Но, во Тузла Фелба се разболува од пегав тифус и, иако малкумина веруваат во неговото здравување, тој ја совладува болеста и тргнува во потрага по својата дивизија, кон која најпосле се придружува во Вировитица и повторно учествува во тогаш многу популарните хорски песни, скечеви, но и драмски претстави, како што е веќе споменатиот „Обичен човек“, и Фелба по вторпат во својата кариера режира.

Крајот на војната го наоѓа во Словенија и по демобилизирањето тој повторно се враќа во Крагуевац, каде што го чека неговото место како актер во театарот. Тоа е време кога социјализмот на голема врата врши инвазија во сите сфери на културното пројавување, а театарот на свој начин ја има улогата во одбележува-

њето на големото „ура“. Вработените во театарот се занимаваат, секако, и со подготвување претстави, како што е и „Лаги и Паралаги“ од Стерија Поповиќ во режија на Драгомир Фелба, чија премиера беше на 20.12.1945 година, но, со комика забележува Фелба, „се занимаваме и со проблемите на интимниот живот на одредени артисти кои покажуваа „застранување“ во интересирањето за индивидуите од спротивниот пол кои беа третирани како реакционери. Се одржуваа долги ноќни состаноци, но за среќа, без особени трагични последици.“

По една година престој во Крагуевачкиот театар Фелба добива стипендија за студии на Правниот факултет. Тоа е веќе во 1947 година. Краткотрајниот престој на овој факултет, кој секако не одговара на менталната структура на личноста на Фелба, тој го користи повторно како член на аматерската група. Игра во делата на Чехов и Горки, го режира „На главниот друм“ од Горки, за веднаш потоа да конкурира за спикер на Радио Белград. Со хумор се сеќава на тие денови кога прави и такви лапсуси, како што е оној со најавувањето на точното време кога сиот Белград, а можеби и сета Србија, тргнува на работа еден час порано. Потоа работи како контролор на програмата што се емитува на кратка и средна бранова должина на радиото, а учествува и како артист во радиодрамите кои тогаш се многу слушани. Во тоа време се оформува и Драмското студио во Белград и Фелба се јавува на аудиција кај Љубиша Јовановиќ и Раша Плаовиќ и е примен како студент на втора година. Но, некако напредно со тоа започнува со работа и високата филмска школа што ја води Вјекослав Африќ и



Кадр од филмот „Трагите на црната девојка“ (1972)

Фелба повторно оди на аудиција и успешно ја полага. Тоа е време на вистинска дилема во однос на понатамошната кариера, особено поради непознавањето и неискуството во работата на филмот. Најпосле, по разговорот и сугестивната моќ на Афиќ, кој бездруго значеше авторитет во областа со која се занимаваше, Фелба решава да остане во Филмската школа. Студирањето на оваа школа бараше комплетен ангажман и нејзините студенти беа сместени во свој интернат, каде што, без исклучок, скоро цела седмица беа посветени на специфичниот процес на едукација на кој инсистираше Афиќ. Меѓу другите студенти од Македонија кои ја посетуваа оваа школа во исто време кога таму се наоѓаше Фелба, беше и Саша Маркус кого тој го издвојува во своето сеќавање, личност која секако остави свој белег во културното милје на Македонија.

Студентите на првата филмска школа од која потоа изникна Театарската академија, учествуваа во првите играни филмови снимени во нашата земја. Таков беше случајот со филмот „Софка“ на Радош Новаковиќ, снимен во 1948 година, кој е прво филмско искуство на Фелба и другите од неговата класа, кои во филмот имаа епизодни улоги или пак беа статисти. Потоа следува филмот на Никола Поповиќ „Мајка Катина“, исто така работен во 1948 година, кој, за жал, немаше своја премиера. Тој беше гледан само на интерни проекции и не е виден од широката филмска публика. Овој филм третира проблематика од граѓанската војна во Грција во која масовно учество на страната на ДАГ имаа и Македонците од Егејското дел, и во него Фелба повторно има улога на статист, односно тој е еден од партизаните на генерал Маркос. Да споменеме дека нешто поголеми улоги во филмот имаа македонските артисти Петре Прличко и Илија Џувалевски. Филмот е сниман во Млини и Купари и на него се работеше околу три месеци.

Првата голема односно главна улога, Драгомир Фелба ја добива во филмот на Вјекослав Афиќ „Барба Жване“ во 1949 година, кој требаше да биде краток испитен филм. Сепак, по извршените подготовки, беше направена нова верзија и се снимиле долгометражен игран филм. Фелба се сеќава на тоа како се случи да ја добие насловната улога која беше предвидено да ја игра Миќа Татиќ. Телесната фактура на овој артист одговараше за улогата, но физиономијата, и покрај маската, не беше доволно уверлива за улогата на старец од седумдесетина години. Афиќ ги започнува пробите со Фелба, кој, како што вели, не се чувствува подготвен за така неочекувана задача, но, за тоа како ја направи оваа улога, својот избор потоа го кажа критиката, како и публиката кај која филмот беше примен со воодушевување.

Следниот филмски проект и повторно главната улога доаѓа со филмот „Црвениот цвет“ на

режисерот Густав Гаврин, снимен во 1950 година.

Со дипломата на Високата филмска школа во 1960 година Фелба се вработува во Студиото на филмските артисти при Авала-филм, каде што останува до 1952 година, а од 1952 до 1956 година работи во Југословенскиот драмски театар во Белград, за потоа да се здобие со статус на слободен филмски работник. Од театарот заминува поради честата ангажираност во филмските проекти кои следуваат еден по друг и го оневозможуваат едновременното учество во театарските претстави. Таков е и случајот со ангажманот во филмот „Волча ноќ“ на режисерот Франце Штиглиц, во продукција на „Вардар филм“, кој доаѓа во време кога Фелба интензивно работи на подготвување на улогата на Меркуцио во „Ромео и Јулија“, а во режија на Мата Милошевиќ. „Волча ноќ“ започнува да се снима есента во 1955 година и до овој проект зад Фелба се веќе осум главни улоги во разни проекти низ Југославија. Во филмот ја толкува улогата на Марко, „партизан пролетер, личност која всушност најемоционално ги прима и ги отликува трагичните собитија на партизанската десетина. Марко е воин, но сентиментален човек, што по некои драматуршки шеми би претставувало мал парадокс“.<sup>1</sup> Марко, како и десетарот Божин кој го толкува Илија Џувалевски, се двата лика кои го носат дејството на филмот од почетокот до крајот.

По повеќегодишно отсуство во македонскиот филм, Фелба е повторно ангажиран во филмот „Под исто небо“ на режисерската двојка Стаменковиќ – Георгиевски, работен во 1964 година. Филмот третира тематика од Втората светска војна, кога во Западна Македонија владееше теророт на балистичките чети. Во овој филм Фелба ја има улогата на Крсте, Македонец вовлечен во виорот на војната и соочен со низа прашања кои пред него ги поставува моралната дилема, животот на внукот наспроти предавството.

Во играниот филмски првенец на Трајче Попов „Македонска крвава свадба“, снимен во 1967 година, чија тема произлегува од истоимената драма на Војдан Чернодрински, Драгомир Фелба го гледаме како Турчинот Орхан. „Фелба како Орхан, сигурен во актерскиот израз и воздржан во гестот и репликата, но поради тоа не и помалку сугестивен. Селанецот Орхан, сиромашен како и сите од селото, кај кого идејата на отпорот кон насилството на бегот не е пламнувачки решителна ризикувајќи ја својата понатамошна нејаснотија, туку е рационално поставена, со голема мерка на извесност во нејзиниот исход. Орхан како лик со себе донесува една поинаква трагика и поинаква вистина. Тој е до таа мерка слободен, што е свесен на сета тежина и големина на оваа борба, која ќе бара исто така големи жртвувања“.<sup>2</sup>

Веќе следната 1967 година Драгомир Фелба повторно снима во Македонија, во филмот на Љубиша Георгиевски „Планината на гневот“. Дејствието се случува веднаш по војната кога луѓето мачно се навикнуваат на барањата на новата власт, а таа, пак, од своја страна, со својата неумешност и неискуство, но со инсистирање на позитивна реакција по која било цена, ги иритира луѓето. Фелба во филмот ја толкува улогата на Ангеле, една од клучните улоги во филмот. Тој е невинно обвинет селанец кој ја губи довербата од колективот и е осуден од него.

Драгомир Фелба го гледаме повторно во филмот „Републиката во пламен“ и повторно со режисерот Љубиша Георгиевски, работен во 1969 година. Во овој филм Фелба е Петре Чавче кој го предава „во такви екстремни дијапазони на човечкото“, а сепак останува разбирлив за гледачот, а артистички, пак, тој претставува инспиративна креација<sup>3</sup>. Својот животен климакс овој сиромашен слуга го доживува со врвот на самото востание, Крушевската република, и тука е онаа незаборавна секвенца кога тој игра по крушевските улици, за крајот на Републиката да значи и крај на оваа индивидуална трагедија извлечена од милјето на сеопштата македонска судбина.

И уште еден филм, шестiot, во кој Фелба остварува забележителна креација во доменот на артистичката уметност е „Цената на градот“, уште еден филм на Љубиша Георгиевски, снимен веќе следната, 1970 година. Овде, тој како поп Климент, го дава основниот емоционален тон на филмот, се разбира напредо со артистот Јурие Дарије кој ја има улогата на Ото Хорст, германскиот командант. Улогата на Фелба е исполнета со трагика, но и со своевидна машка решителност која не остава место за дилеми во она судбинско време, кога не постои можност да се избира. Единствениот излез, по сè и најпосле, е смртта.

За својата исклучително богата артистичка дејност во областа на филмската уметност, иако не треба да се заборава и онаа во театарот, радиото и на телевизијата, Фелба има добиено многубројни признанија. Уште на самиот почеток на кариерата ја добива Наградата на Владата на ФНРЈ доделена на 19 декември 1949 година за улогата на Барба Жване во истоимениот филм, највисока државна награда наменета за заслужните работници во подрачјето на науката и културата. Во 1954 година, според анкетата во која учествувал филмските автори и критичари, а организирана од сараевското списание „7 дена“ е прогласен за Артист на годината за улогата на Гвозден во филмот „Далеку е сонцето“ на режисерот Радош Новаковиќ. Во 1962 година на филмскиот фестивал во Пула добива диплома за улогата на Обрад во филмот „Козара“ на Вељко Булајиќ. Во 1969 година на Филмските средби во Ниш добива

Диплома за улогата на Чавче во филмот „Републиката во пламен“ на Љубиша Георгиевски. Повторно на Филмските средби во Ниш во 1972 година добива Специјална повелба како признание за 25 години уметничка работа на филмот, како и Награда на публиката, а е прогласен и за Најпопуларен артист во таа година. Во 1976 година „Белград-филм“ му доделува Повелба во знак на признание за долгогодишната успешна соработка во ширењето на филмската култура во Белград, во 1977 година Центарот ФРЗ му доделува Благодарница за придонесот во развивањето на кинематографијата, во 1981 година Фестивалот на артистичките остварувања на југословенскиот игран филм во Ниш му ја доделува наградата „Славица“ на Драгутин Фелба за исклучителен придонес во југословенската кинематографија, а во 1982 година фестивалот на филмското сценарио во Врњачка Бања му дава Признание за придонесот на овој фестивал.

Кога го запрашавме нашиот соговорник, чиј живот несомнено има печат на сопствена содржина и е исполнет со постојан ангажман во областа со која се занимава, дали мисли дека е среќен човек, тој ни одговори: „Немам причина да бидам несреќен, барем на професионален план. Минувајќи низ овие четириесет и неколку години имав и вистински кризи, лични и уметнички, такви кои бараат напор да се преживее, но кога сè тоа ќе се собере, и убавината и кризите ја прават полнотијата на животот. Јас сметам дека не е особена убавина ако низ животот се mine како ветер и ако во него сè било само убаво. Најпосле, по секоја несреќа доаѓа среќа, зар не? Така, во миговите на криза се раѓаат нови потенцијали кои потоа овозможуваат да се работи со поголем интензитет. Лошо е ако убавината стане навика, бидејќи секоја навика со себе носи и досада. Јас не се затворив во некаков лажен мир затоа што верувам дека и немирот носи некоја добрина. Сè што е еднолиниско, како добрите, така и лошите работи, го демотивираат човека. Затоа овој живот е така и убав, бидејќи е полн со осцилации. Јас многу работев и не мислам дека со мојата работа неког сум задолжил. Но, публиката памети, оценува и враќа на свој особен, симпатичен начин. Тоа се оние препознавања и тоа е она кога ти приоѓаат непознати луѓе кои те чувствуваат близок и ти се оддолжуваат со своето внимание. Тогаш ќе почувствуваш дека публиката ти враќа за нешто што си ѝ дал.“

#### БЕЛЕШКИ:

1. Мирослав Чепинчиќ, „Македонскиот игран филм – години на генезата и времето на стилските преобразби“, ракопис во печат, издавач: Кинотека на Македонија, Скопје.
2. Исто.
3. Исто.



# ЕДНО ЛИЦЕ: СТОТИНА ЛИКОВИ

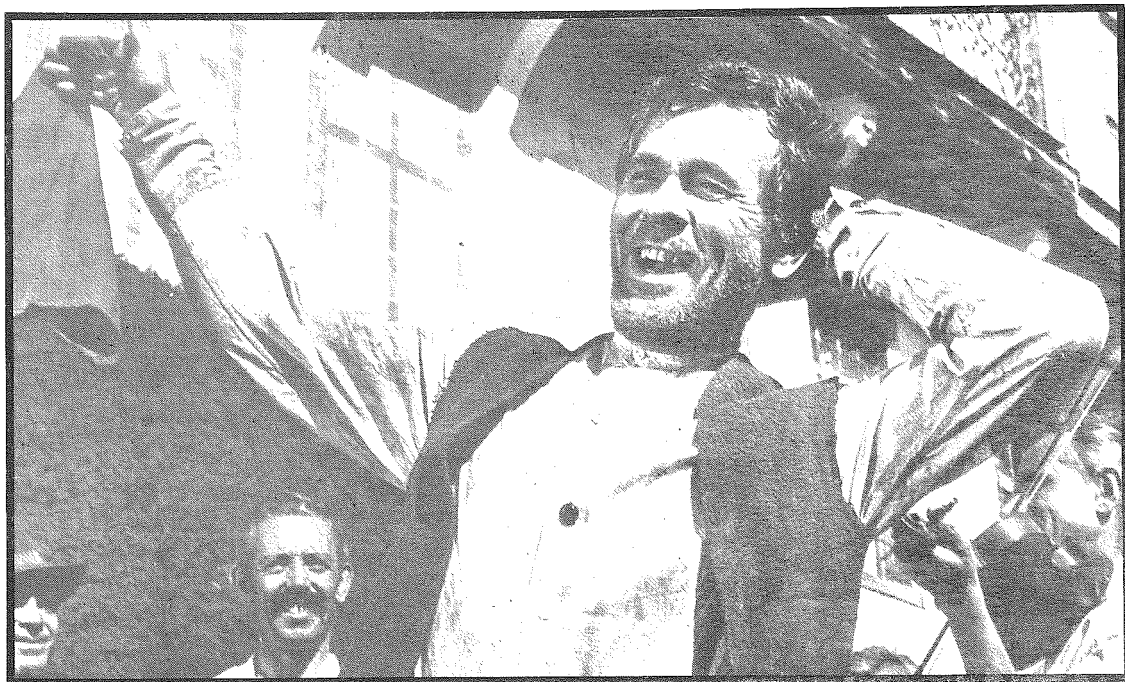
*„... Зад неговите очи би нашле таван полн со заборавени играчки... и совршена централа која секој момент е подготвена да повика некое искуство, некое сеќавање.“*

Лоренс Оливије

Ако актерската игра како „делирантно занимање“ лежи во својата суштина на парадоксот на една активност, која со тек на секојдневниот живот, и низ физичка работа, се труди да ја воспостави вистинитоста на една имагинарна, значи нестварна личност, тогаш актерската биографија на Драгомир Фелба почива на еден парадокс кој е привилегија на малкумина актери: вдахнувајќи им живот на стотици ликови, таа исцртува впечатливи контури на актерски персоналитет, кој ги наткрилува сите нив поединечно. Збирот на различните актерски зада-

чи на Фелба нема за резултат непрепознатлив актерски корпус. Напротив, сумата на тие актерски трудови создава една физиономија, која и во сите свои менливости останува препознатлива, останувајќи во свеста на филмскиот гледач многу повеќе дури и од филмовите во кои таа учествува само делумно.

Во случајот на повоената југословенска кинематографија, ретки се појавите на личности кои траат толку долго и толку истрајно, како актерското умевање на Драгомир Фелба. Повеќе од четириесет години, во повеќе од сто и



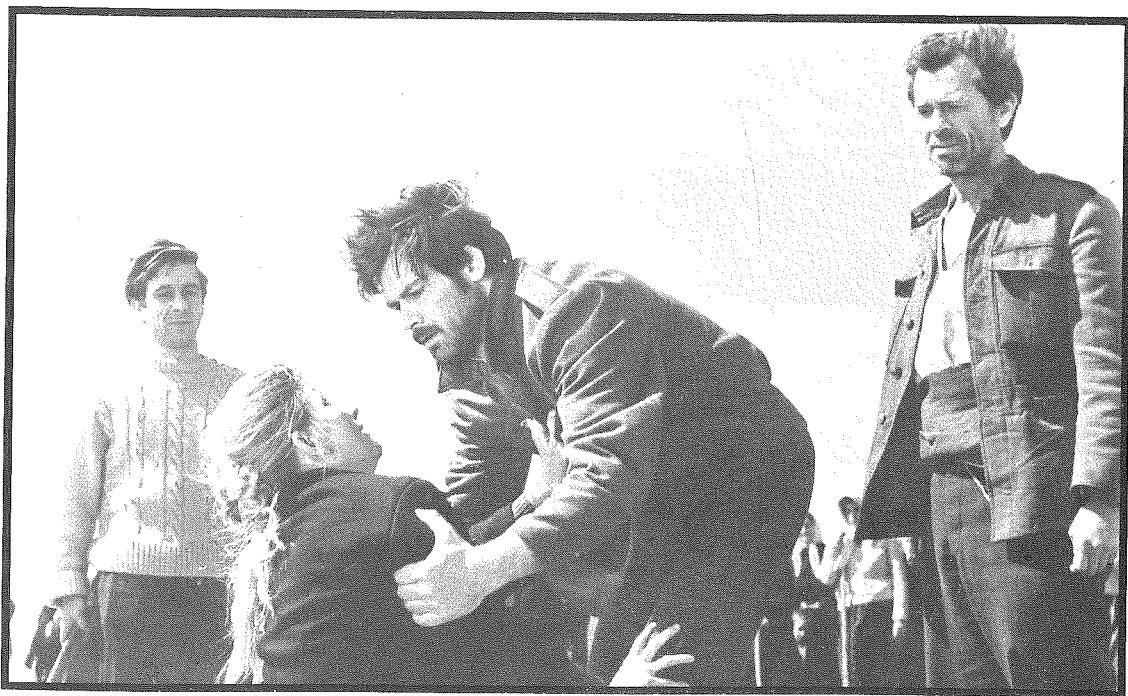
Кадар од филмот „Републиката во пламен“ (1969)

дваесет ролји, присуството на по нешто грубиот, но благороден со траги на иронија лик на Фелба, станува препознатлив знак, особено во проекти кои обединуваат творечки сили од поширокиот југословенски простор. Така, актерската биографија на Фелба во многу нешта се совпаѓа со нерамниот пат на југословенската повоена кинематографија.

Театарското искуство е често неразделно од творечкиот пат дури и на оние актери, кои првенствено му припаѓаат на филмот. Зачекорувањата во откривањето на професијата актер и во случајот на Драгомир Фелба претставуваат неодминлив факт во истражувањето на неговата уметничка кариера. Сведоци за првите театарски обиди на Фелба се гледачите од родното Скопје, и тоа во претставата „Лага и Паралага“ на Јован Стерија Поповиќ. Ролјата на Мито Паралага останува забележана на пожелтените театарски афиши и во сеќавањата на самиот Фелба како аматерски труд, со кој иако не видно, сепак сигурно, ја започнал благородната корозија на граѓанскиот менталитет, давајќи ѝ почетна инерција на идната актерска кариера. Можеби оваа прва ролја, а можеби изразената способност за преживување во немирните времиња за време на војната и непосредно по неа, дефинитивно го определуваат младиот Фелба да ѝ се посвети на актерската игра. Природата на театарската уметност е да остане исклучиво во сеќавањата на гледачите.

Таа трае толку колку што трае сеќавањето. Театарските афиши и написите од весниците ќе ги забележат триесетината ролји што Фелба ги остварил на театарските сцени: Максим во „Гидо“ на Јанко Веселиновиќ и Драгомир Брзак, Станојло во „Белград некогаш и сега“ на Бранислав Нушиќ, Џулио Бернини во „Скамполо“ на Дори Никодими, Гвозден во „Моминска клетва“ на Љубинко Петровиќ, потоа момокот Јован и стројникот во „Покондирена тиква“ и „Женачка и мажачка“ на Јован Стерија Поповиќ, Јеротие Пантиќ во „Сомнително лице“ на Нушиќ, Мито Паралага во „Лага и Паралага“ на Јован Стерија Поповиќ, Допчински во „Ревизор“ на Гогољ, Јованча Мициќ во „Обичен човек“ на Нушиќ, Медведев во „На дното“ на Максим Горки, Меркуцио во „Ромео и Јулија“ на Шекспир и пасторот во „Татко“ на Стриндберг.

Свеста за тоа дека „не бил за класичен театарски реперотар“, а и случајноста што студиите на Високата филмска школа во Белград почнувале порано од оние на Драмското студио, Фелба бил примен и во обете институции, придонесле да ја следи речиси во чекор младата југословенска кинематографија. Одејќи од филм во филм, настапувајќи често и во неколку филма годишно, тој и покрај недоволното искуство во освојувањето на новиот медиум, успева постепено, но упорно, да промовира еден актерски стил со кој доминира една натуралистичка техника, со насоченост кон внатрешниот процес и личните чувства.



Кадар од филмот „Планината на гневот“ (1968)

Доминантна тематска определба на југословенскиот филм во првиот повоен период беше, се разбира, посегнувањето по непосредното историско минато на Народноослободителната војна. Така, меѓу позабележителните актерски присуства на Фелба ќе се наредат и филмовите: „Мајката Катина“ /1948/ на Никола Поповиќ, „Барба Жване“ /1949/ на Вјекослав Африќ, „Црвениот цвет“ /1950/ на Густав Гаврин, „Мајор Баук“ /1950/ на Никола Поповиќ, „Далеку е сонцето“ /1953/ на Радош Новаковиќ и „Волчја ноќ“ /1955/ на Франце Штиглиќ.

Ројата на Барба Жване во истоимениот филм беше навистина голем предизвик за младиот студент на актерска игра. Одбран од својот професор Африќ и поради тоа што имал „лице полно со брчки“ неискусниот Фелба се исправил пред вонредно сложена задача; создавање лик на седумдесетгодишен старец. Процесот на откривањето на тајните за актерското умење бил крајно трауматичен за младиот актер. „Со дваесетина проби не може да се направи ројата“, го храбрел професорот Африќ. Филмот „Барба Жване“ и покрај поделените мислења на тогашната филмска критика, набргу станал едно од најпопуларните филмски остварувања во тој период, а за Драгомир Фелба значел и дефинитивна промоција како посебен актерски идентитет. Секавањето, иако несигурен сведок, често е вистински филтер за одредени вредности. Актерската игра на Фелба во овој филм, сосем сигурно спаѓа во оние квалитети што го надминуваат вкупното дело. Плаќајќи ги сите долгови на неискуството, упростената драматуршка структура и приспособувањата кон тогаш важечката естетика, филмот „Барба Жване“ ќе се помни пред сè поради впечатливоста на насловниот лик. И покрај невештата маска на старец, непосегањето по актерскиот арсенал на клишеа за играче во возрасни, без потпирање врз сценаристичката предлошка, Фелба успева да изгради уверлив карактер, со потребна психолошка заснованост, интуитивно, но вешто движејќи се помеѓу снаодливоста, лукавоста и хероизмот на главниот лик. Актерската игра на Фелба и одолува на временската дистанца, ослободена од театралност, таа во многу нешта е модерна во денешна смисла на зборот. Со лице и појава кои се несомнено репрезентативни за милетието што го отсликува, Фелба функционира наполно точно во создавањето на една благородна реалистичка игра, поништувајќи ја дистанцата помеѓу актерот и ројата. Посебна вредност е присуството на благата иронија во неговиот актерски израз, забележлива само во траги, во неговата шеретска насмевка и во неговите очи кои зрачат со топлина, но истовремено и со острина.

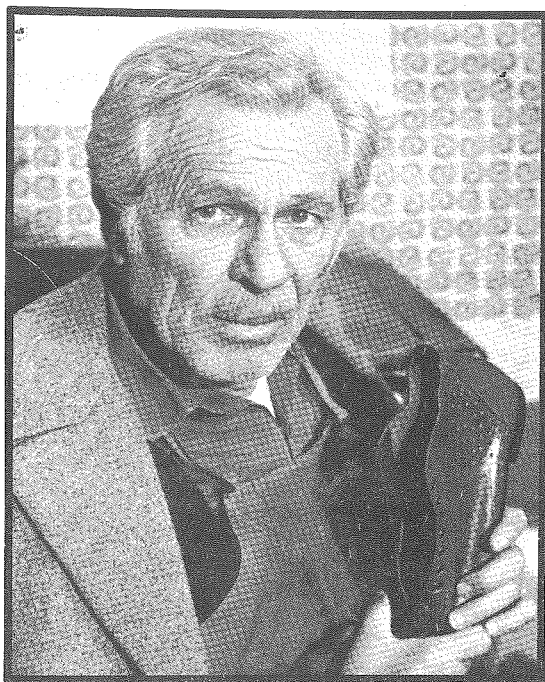
Актерското растење на Фелба, збогатувањето на неговата „емоционална ризница“ е евидентно и во неговите следни задачи. Напуштајќи ја црно-белата естетика, филмот „Далеку е

сонцето“ се потпира врз една од клучните прози што ја редуцираат идеолошката шематизација, создавајќи можности за продлабочени понирања во ликовите. Токму ликот на Гвозден и актерскиот труд на Фелба ја создаваат рамнотежата која придонесува за уверливоста на настаните и кредибилитетот на протагонистите. Со посебна дарба да биде најдобар во сцените што се од пресудно значање филмот, овде тоа е сцената на судењето и стрелањето на Гвозден, Фелба со доста редуцирани средства произведува силен и уметнички продлабочен актерски резултат.

Неодминливо актерско остварување, како во остварувањата на Фелба во првите две децении по војната, така и во неговиот вкупен опус, секако е ројата на Обрад во филмот „Козара“ /1962/ на Вељко Булајиќ. Иако спаѓа во редот на епизодните ројли, и тоа во еден филм што се потпира врз крупни потези, врз движења на маса народ, времето на отсликување на поединечните судбини е рационално ползувано. Фелбината тажачка во сцената на оплакувањето на синот, сосем сигурно, има исклучителен придонес во длабоката трагична возбудливост на вкупното остварување. Сложената актерска задача пред која бил исправен Фелба барала посегнувања по нагласените изразни средства од актерскиот регистар, за да се достигне еден вид патетика која нема да оптоварува, туку ќе ја доведе во рамнотежа моралната сила на народот, како извор на хероизмот пред силата на окупаторот. Долго ја вежбал оваа сцена Фелба, свесен дека треба да се наје вистинската мерка во трансформацијата од човек себично загрижен за сопствената и судбината на својот син, до очајник кој веќе не води сметка за ништо, освен за изразувањето на својата болка што се издига до ниво на парадигма, укажувајќи на проклетството на ова време и на овој простор.

Ројите на барба Жване, Гвозден и Обрад се несомнено најрепрезентативните актерски прилози на Фелба во филмовите со тематика сместена во суровата драматичност на последната војна. За овој вид филмови ќе биде врзан ангажманот на Фелба во текот на целиот свој ѓд низ југословенската кинематографија. Десетици ројли во партизанска униформа, поретко во оние другите, на противничката страна, нееднакви по формат, од главни, па сè до оние што се само придонес за статистиката, укажуваат на една способност на актерот: пронаоѓањето на вистинската мерка на сопственото присуство.

Заморен од „носењето партизански униформи“, Драгомир Фелба ќе побара ангажмани и во филмовите чии проседаа ќе добијат идеолошки обоена одредница, како „црн бран“, како во оние кои припаѓаат на некое средно течение во третирањето на современоста. Тука се филмо-



Кадар од филмот „Сончогледи“ (1988)

вите: „Операција Тицијан“ /1963/ на Радош Новаковиќ, „Прометеј од островот Вишевица“ /1964/ на Ватрослав Мимица, „Делии“ /1968/ на Мика Поповиќ, „Вишна на Ташмајдан“ /1968/ на Столе Јанковиќ, „Заседа“ /1969/ на Живоин Павловиќ, „И бог ја создаде кафеанската пеачка“ /1972/ на Јован Живановиќ, „Трагите на црната девојка“ /1972/ на Здравко Рандиќ, на преку „Паја и Јаре – Камсионџии“ /1973/ на Мило Ѓукановиќ и „Рбет“ /1975/ на Влатко Гилиќ до „Тигар“ /1978/ на Милан Јелиќ и „Мов на асфалтот“ /1983/ на Јован Ранчиќ. Овој дводецениски распон сведочи за созревањето на Фелбиниот актерски талент и за изедначеноста на квалитетот на ролјите што ги создава, што меѓу другото се должи и на континуитетот на неговото присуство како во југословенскиот, така и во копродукциските филмови.

Актерскиот ангажман на Фелба е исто така, незаобиколив и во македонскиот филм. Од „Волча ноќ“ /1955/ на Франце Штиглиц, „Под исто небо“ /1964/ на Љубиша Георгиевски, „Денови на искушение“ /1964/ на Бранко Гапо, преку „До победата и по неа“ /1966/ на Жика Митровиќ, „Македонска крвава свадба“ /1967/ на Трајче Попов, „Планината на гневот“ /1968/ на Љубиша Георгиевски, „Цената на градот“ /1970/ на Љубиша Георгиевски, сè до „Републиката во пламен“ /1969/ на Љубиша Георгиевски, „Истрел“ /1972/ на Бранко Гапо, „Пресуда“ /1977/ на Трајче Попов и „Време, води“ /1980/ на Бранко Гапо. Секогаш добредојден во родниот

град, Фелба со својата приспособливост кон бројните екипи од цела земја, учествува во збогатувањето на бројните ликови од ова поднебје.

Посебно внимание предизвикува неговата ролја во филмот „Републиката во пламен“, како Чавче, лик со типични карактеристики „на човек од народот“, но длабоко индивидуализирани во неговата интерпретација. Сите сцени на Чавче, распоредени низ повеќе драматуршки јазли на дејствието, се со висок степен на егзалтација: славењето на победата, убиството на крвникот, опивањето со турскиот старешина, борбата и смртта. Крајно е сложена задачата на актерот, без воопштувања, и во целина која обилува со голем број исклучително драматични сегменти, да биде уверлив, да пласира емоции кои ќе придонесат за запомнување на ликот меѓу мноштво други, но во исто време, и рамноправно да учествува во креирањето на вкупниот сензибилитет на филмот. Од јасно нагласената омраза кон Турците до екстатичната пијанка со турскиот офицер, со кого наоѓа заедништво во свеста на претстојната смрт, искуството на Фелба и неговиот актерски талент носат валери што не само ја потврдуваат нашата претстава за него, туку и навестуваат можности за креации на какви не сме навикнале порано. Впрочем, и аплаузите што ги добил за време на снимањето на овие сцени од цела екипа се потврда дека уште еднаш, актерот и неговата ролја станале едно.

Во најзрелата фаза на своето актерско умевање, Фелба и понатаму добива ролји со нееднакви задачи, но дериватот на неговата актерска ферментација зрачи од екранот што не остава двоумење: неговата техника „не се гледа“, неговата појава и физиономија се нарекуваат во нештата „од кои се создадени соништата“. Соништата на филмот се реалност.

Како пример за високиот степен на идентификација помеѓу актерот и неговата ролја може да послужи и остварувањето на Фелба во филмот „Сончогледи“ /1988/ на Јован Ранчиќ. Тоа е приказна за еден старец од периферијата на големиот град кого „новото“ време го осудило на осаменост, проретчувајќи ги неговите пријатели од ден на ден. Случајна средба донесува топло пријателство со едно девојче. Заради природата на снимањето на филмовите, односно заради дисконтинуитетот во создавањето на одделни сегменти, „актерот мора да поседува емоционално помнење“, за да може да се оствари континуитет во неговата ролја во финалната монтажа. Кај Фелба овој проблем, веќе одамна апсолвиран, може само да ги истакне посебностите на новата ролја. Актерските средства, неговиот вкупен изразен апарат се крајно редуцирани, оставаат простор само за суштината на ликот. Лицето полно со брчки, лелавиот ѓд, бавно изговараните реплики, се директно

спротивставени на градската забрзаност што не води сметка за оние кои не можат да ја следат. Ако ваквите филмови се потпираат врз предизвикувањето на одреден тип емоции кај гледачите, тогаш, заслугата за стварувањето на ваквите намери му припаѓа првенствено на Драгомир Фелба.

„Јас сакам да бидам по малку несреќен ... зашто потоа доаѓа среќа... „Приказната на филмот го потврдува овој став на Фелба, но, тоа, во оваа или онаа мерка, веројатно го прават и сите други филмови во кои учествувал; зашто, стотици филмски стории се вткаени во неговото

искуство, испишувајќи знак за еднаквост помеѓу човекот – актер и уметничкото дело.

Овој скромен импресионистички обид за потсетување на актерското умеете на Фелба, стои немоќен пред големиот опус на овој актер. Но ваков долг, се чини има и југословенскиот филм кон него. Можеби следната ролја ќе ја надомести оваа обврска.

Користени извори:

1. Монографија „Драгомир Фелба“ од Д-р Милан Ранковиќ, издание на „Филмски сусрети“, Ниш, 1983.
2. Наводи на Драгомир Фелба во разговорот што со него го водел Борис Нонески во ноември 1989 (видео и тонски запис – се чува во Кинотеката на Македонија).

## ФИЛМОГРАФИЈА НА ДРАГОМИР ФЕЛБА

- 1948 „СОФКА“ (п.п. Авала – филм, р. Радош Новаковиќ) „МАЈКА КАТИНА“ (п.п. Звезда – филм, р. Никола Поповиќ) филмот не доби одобрување за јавно прикажување
- 1949 „БАРБА ЖВАНЕ“ (п.п. Звезда – филм, р. Вјекослав Африќ)
- 1950 „ЕЗЕРО“ (п.п. Звезда – филм, р. Радивоје – Лола Гукиќ) „ЦРВЕНИОТ ЦВЕТ“ (п.п. Авала – филм, р. Густав Гаврин)
- 1951 „МОМЧЕТО МИТЕ“ (п.п. Авала – филм, р. Радош Новаковиќ)
- „МАЈОРОТ БАУК“ (п.п. Босна – филм, р. Никола Поповиќ)
- 1952 „ВО ЛУЊА“ (п.п. Јадран – филм, р. Ватрослав Мимица)
- 1953 „ДАЛЕКУ Е СОНЦЕТО“ (п.п. Авала – филм, р. Радош Новаковиќ)
- 1955 „ТИЕ ДВАЈЦА“ (п.п. УФС, р. Жорж Скригин) „ВОЛЧА НОК“ (п.п. Вардар – филм, р. Франце Штиглиќ)
- 1959 „ВЕТЕРОТ ЗАСТАНА ПРЕД ЗОРАТА“ (п.п. Авала – филм, р. Радош Новаковиќ)
- 1960 „ДЕНОТ ЧЕТИРИНАЕСЕТИ“ (п.п. Ловќен – фил, р. Здравко Велимировиќ)
- 1961 „НАСИЛСТВО НА ПЛОШТАДОТ“ (п.п. Ловќен – филм, р. Леонардо Берковиќ) „ЗОВРИЕНИОТ ГРАД“ (п.п. Авала – филм, р. Вељко Булајиќ)
- 1962 „ПРЕКУБРОЈНА“ (п.п. Авала – филм, р. Бранко Бауер) „СЕНКА НА СЛАВАТА“ (п.п. Јадран – филм, р. Вања Бјењаш)
- „КОЗАРА“ (п.п. Босна – филм, р. Вељко Булајиќ)
- 1963 „ОПЕРАЦИЈАТА ТИЦИЈАН“ (п.п. Авала – филм, р. Радош Новаковиќ)
- 1964 „МАШКИ ИЗЛЕЗ“ (п.п. Авала – филм, р. Волфганг Штауте) „ПОД ИСТО НЕБО“ (п.п. Авала – филм, р. Мики Стаменковиќ – Љубиша Георгиевски) „МАРШ НА ДРИНА“ (п.п. Авала – филм, р. Жика Митровиќ) „ПРОМЕТЕЈ ОД ОСТРОВОТ ВИШЕВИЦА“ (п.п. Јадран – филм, р. Ватрослав Мимица)
- 1965 „ЧОВЕКОТ ОД СВЕТОТ“ (п.п. Јадран – филм, р. Обрад Глушчевиќ) „ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ“ (п.п. Вардар – филм, р. Бранко Гапо)
- 1966 „ДО ПОБЕДАТА И ПО НЕА“ (п.п. Вардар – филм, р. Жика Митровиќ) „СРЕЌНИТЕ УМИРААТ ДВАПАТИ“ (п.п. Босна – филм, р. Гојко Шиповац) „ПРАЗНИК“ (п.п. Кино – клуб Белград, р. Горѓе Кадијевиќ)
- 1967 „МАКЕДОНСКАТА КРВАВА СВАДБА“ (п.п. Вардар – филм, р. Трајче Попов)
- 1968 „ВОЛКОТ ОД ПРОКЛЕТИЈА“ (п.п. Космет – филм и ФРЗ, р. Мики Стаменковиќ) „ВО РАСЧЕКОР“ (п.п. ФРЗ, р. Миленко Штрбац) „ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ“ (п.п. Вардар – филм, р. Љубиша Георгиевски) „ПРЕД ВИСТИНАТА“ (п.п. Кино – клуб Београд, р. Кокан Ракоњац) „ЈУНАЦИ“ (п.п. Кино – клуб Београд, р. Мика Поповиќ) „ВИШЊА НА ТАШМАЈДАН“ (п.п. Авала – филм, р. Столе Јанковиќ)
- 1969 „БИТКАТА НА НЕРЕТВА“ (п.п. Здружени продуценти, р. Вељко Булајиќ) „РЕПУБЛИКАТА ВО ПЛАМЕН“ (п.п. Вардар – филм, р. Љубиша Георгиевски) „ЗАСЕДА“ (п.п. ФРЗ, р. Жика Павловиќ) „КРВАВА БАЈКА“ (п.п. ФРЗ, р. Тори Јанковиќ)
- 1970 „СИРОМАВ СУМ АМА СУМ БЕСЕН“ (п.п. ФРЗ, р. Драгољуб Ивков) „ЦЕНАТА НА ГРАДОТ“ (п.п. Вардар – филм, р. Љубиша Георгиевски) „ОБЛОГ“ (п.п. ФРЗ, р. Здравко Рандиќ)
- 1971 „СТАПИЦА ЗА ГЕНЕРАЛОТ“ (п.п. Босна – филм, р. Мики Стаменковиќ)
- 1972 „ДЕВОЈКАТА ОД КОСМАЈ“ (п.п. ФРЗ – 1941, р. Драгован Јовановиќ) „ИСТРЕЛ“ (п.п. Филмско студио Скопје, р. Бранко Гапо) „И ГОСПОД ЈА СОЗДАДЕ КАФЕАНСКАТА ПЕЈАЧКА“ (п.п. ФРЗ, р. Јован Живановиќ) „СВЕЗДИТЕ СЕ ОЧИТЕ НА ВОИНОТ“ (п.п. Шумадија – филм, р. Тори Јанковиќ) „ВОЛКОТ САМОТНИК“ (п.п. Јадран – филм, р. Обрад Глушчевиќ) „ДЕВЕТТОТО ЧУДО НА ИСТОК“ (п.п. Босна – филм, р. Влатко Филиповиќ) „ТРАГИТЕ НА ЦРНАТА ДЕВОЈКА“ (п.п. ФРЗ, р. Здравко Рандиќ)
- 1973 „ПАЈО И ЈАРЕ КАМИОНИЦИ“ (п.п. Авала – филм, р. Мило Гукановиќ)
- 1974 „ОТПИШАНИТЕ“ (п.п. Кошутњак, р. Александар Горѓевиќ) „ДЕРВИШОТ И СМРТТА“ (п.п. Здружени продуценти, р. Здравко Велимировиќ) „СБ ГО ЗАТВОРА КРУГОТ“ (п.п. ФРЗ, р. Мики Стаменковиќ) „ПАРТИЗАНИ“ (п.п. Филм 1941, р. Столе Јанковиќ)
- 1975 „РБЕТ“ (п.п. Авала – филм, р. Влатко Гилиќ) „МОМЧЕТО И ВИОЛИНАТА“ (п.п. ФРЗ, р. Јован Ранчиќ) „ГО ПОЗНАВАТЕ ЛИ ПЕТАР ПЛЕША“ (п.п. Телефилм, р. Јован Аќин) „ЦРВЕНА ЗЕМЈА“ (п.п. Филм Данас, р. Тори Јанковиќ) „НАИВКО“ (п.п. Авала – филм, р. Јован Живановиќ)
- 1976 „ЧУВАР НА ПЛАЖАТА ВО ЗИМСКИОТ ПЕРИОД“ (п.п. ФРЗ, р. Горан Паскаљевиќ)
- 1977 „ОБЛАКОТ И ПЕПЕРУТКАТА“ (п.п. ФРЗ, р. Здравко Рандиќ) „ПРЕСУДА“ (п.п. Вардар – филм, р. Трајче Попов) „ХАЈКА“ (п.п. ФРЗ, р. Живојин Павловиќ)
- 1978 „ДЗОБОЈ ЗА ЈУЖНАТА ПРУГА“ (п.п. Авала – филм, р. Здравко Велимировиќ) „ТИГАР“ (п.п. Авала – филм, р. Милан Јелиќ)
- 1979 „ПАРТИЗАНСКА ЕСКАДРИЛА“ (п.п. Сутјеска – филм, р. Хајрудин Крвавац) „НАЦИОНАЛНА КЛАСА“ (п.п. Центар – филм, р. Горан Марковиќ)
- 1980 „ВРЕМЕ, ВОДИ“ (п.п. Вардар – филм, р. Бранко Гапо) „ТЕАТАРСКА ВРСКА“ (п.п. Звезда – филм, р. Милорад Лаковиќ) „АЈДУК“ (п.п. Филм Данас, р. Александар Петковиќ) „СНИШТАТА, ЖИВОТОТ, СМРТТА НА ФИЛИП ФИЛИПОВИК“ (п.п. Авала – филм, р. Милош Радивојевиќ) „ЕРОГЕНА ЗОНА“ (п.п. Центар – филм, р. Дејан Караклајиќ) „ДОРОТЕЈ“, (п.п. Авала – филм, р. Здравко Велимировиќ) „НЕКОЈА ДРУГА ЖЕНА“ (п.п. Центар – филм, р. Мики Стаменковиќ)
- 1981 „ГАЗИЈА“ (п.п. Сутјеска – филм, р. Ненад Димдаревиќ)
- 1982 „ЛОВ ВО МАТНО“ (п.п. Авала – филм, р. Власта Радовановиќ) „13 ЈУЛИ“ (п.п. Зета – филм, р. Радомир Шарановиќ)

- 1983 „ГОЛЕМИОТ ТРАНСПОРТ“ (п.п. Неопланта, р. Велко Булајиќ) „МОВ НА АСФАЛТОТ“ (п.п. Авала – филм, р. Јован Ранчиќ)  
 1984 „ОПАСНА ТРАГА“ (п.п. Центар – филм, Зета – филм, Македонија – филм, Вардар – филм, Виба – филм, р. Миомир Стаменковиќ) „ЗА ПОКОЈНИКОТ СЕ НАЈДОБРО“ (п.п. Центар – филм, р. Предраг Антонијевиќ)  
 1985 „ЦРВЕНИ И ЦРНИ“ (п.п. Јадран – филм, р. Мирослав Микуљан) „ДИВИОТ ВЕТЕР“ (п.п. Филм Данас, Молдава – филм, Кроација – филм, Noble production р. Александар Петковиќ)  
 1988 „ОРТАЦИ“ (п.п. ТФРЗ Младост, Унион – филм, р. Драгослав Лазиќ) „СОНЧОГЛЕДИ“ (п.п. Центар – филм, р. Јован Ранчиќ)  
 1989 „ИСКУШУВАЊЕ НА ГАВОЛОТ“ (п.п. Зета – филм, Ага – films Paris, р. Живко Николиќ)  
 1990 „ЦУБОК“ (п.п. ЦФС Авала – филм Београд, р. Драган Николиќ) „ВРЕМЕ НА ЧУДАТА“ (п.п. ЦФС Сингидунум, ТВ – Београд, Channal for Television Metropolitan Picture, р. Горан Паскаљевиќ)

## Summary

### PORTRAIT – DRAGOMIR FELBA

The actor Dragomir Felba was born on the 7<sup>th</sup> July, 1921, in Skopje. He completed his grammar school education in this town. His first contacts with the theatre date from the days when, as a high school leaver/and a member of the school amateur group/he performed in various plays. During the war he lived in Kragujevac, and after the liberation of the town he worked with the cultural team of the 17<sup>th</sup> division. After the war and demobilisation he came back to Kragujevac and became a member of the Public Theatre. In 1947 he went to study in Belgrade where he graduated from the Film Faculty. From 1950 to 1952 he was working in Avala Film's „Film Actors' Studio“, and from 1952 to 1956 he was a member of the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade. From 1956 until his retirement in 1981 he was a freelance film actor.

Dragomir Felba is an actor who showed /and proved/ his talent equally in a number of fields of artistic creation, in the theatre, film and television. He was a presence from the very beginnings of the Yugoslav film-making. In 1949, while still a student at the Film Faculty, he played the leading role in Vjekoslav Andrić's film „Baarba Žvane“. Dragomir Felba took part in over 120 films, made all over the country and he created roles that captivated both the audience and the critic with their clarity and warmth.

Dragomir Felba took part in ten Macedonian films; in six of which he played the leading role. The films are: „Night of the Wolves“ directed by Štiglic, made in 1955, „Under the Same Sky“, 1964, directed by Stamenković-Georgievski, „Macedonian Bloody Wedding“ 1967, directed by Popov, and the three films directed by Georgievski: „The Mountain of Anger“, 1968, „The Republic in Flames“, 1969, „The Price of the Town“, 1970.

Dragomir Felba has received many recognitions and awards for his outstandingly rich career in the world of films.

## Résumé

### PORTRAIT – DRAGOMIR FELBA

L'artiste Dragomir Felba est né le 7 juillet 1921 à Skopje. Il y habite jusqu'à ce qu'il termine l'école secondaire; C'est d'ailleurs de cet âge que date ses premiers contacts avec l'art théâtral; bachelier et membre du groupe amateurs de l'école secondaire, il participe aux représentations théâtrales. Pendant la guerre il habite à Kragujevac; après la libération, il quitte la ville pour accompagner l'équipe culturelle de la 17<sup>ème</sup> division. Une fois la guerre finie, Felba revient à Kragujevac et devient membre du Théâtre Populaire. En 1947, l'artiste va faire ses études à Belgrade où fréquente avec succès l'École Supérieure de Cinématographie. De 1950 à 1952, il travaille au studio des acteurs de cinéma chez Avala-film, et, de 1952 à 1956, il est membre du Théâtre Dramatique Yougoslave à Belgrade. A partir de 1956 jusqu'à sa retraite en 1981, Felba reste en artiste cinématographique libre.

Dragomir Felba est un artiste qui avec le même succès a montré et démontré son talent dans plusieurs domaines de la création artistique: le théâtre, le film, la télévision. Quant à la ciné – matographie yougoslave, on peut dire que Dragomir Felba y est très tôt présent; encore étudiant à l'école Supérieure de cinématographie il obtient le rôle principal dans le film „Barba Žvane“, réalisé en 1949 et dont le metteur en scène est Vjekoslav Afrić. Depuis il a participé à plus de 120 films tournés à travers tout le pays, interprétant des rôles où sa sincérité et son caractère chaleureux ont fasciné le public et la critique cinématographique.

Dragomir Felba est assez présent dans le cinéma macédonien. Il participe à dix films macédoniens; dans six d'entre eux il interprète le rôle principal: „La nuit des loups“ réalisé en 1955; le metteur en scène est F. Štiglic; „Sous un même ciel“ tourné en 1964 est mis en scène par M. Stamenković et Lj. Georgievski; „les noces de sang macédoniennes“ T. Popov, en 1967; „La montagne de la colère“ est tourné en 1968 sous la direction de Lj. Georgievski ainsi que „La république en feu“ en 1969 et „Scènes de la ville“ en 1970.

Le fructueux et précieux effort artistique de Felba dans le domaine de l'art cinématographique, lui a apporté de nombreuses louanges et de nombreux trophées.

Игор Старедлов

УДК 778.5.071.5(497.17)  
Кинопис 4(3), с. 29.34, 1991

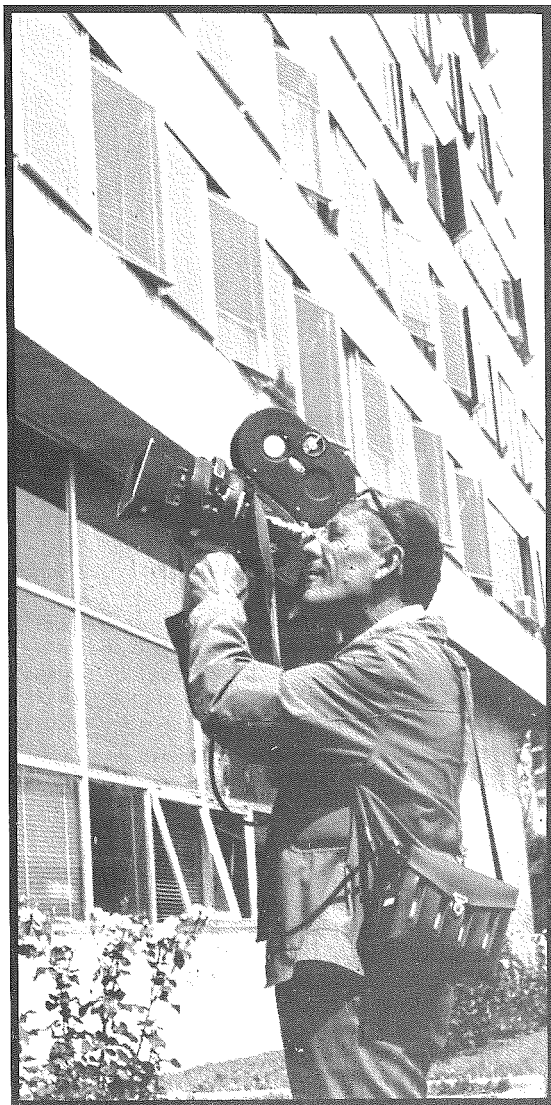
# НИКОЛА ХРИСТОВСКИ

## ДОН КИХОТ НА МАКЕДОНСКАТА КИНЕМАТОГРАФИЈА

Од појавата на првите филмски записи на Балканот на браќата Манаки, па сè до последните остварувања на организираната македонска кинематографија, во оваа област се појавиле и оставиле бележита трага голем број познати филмски работници. Меѓу многумината значајни, имало и такви кои поради скромност, или поради некои други околности, својата трудољубивост и своите значајни резултати никогаш натрапнички не ги експонирале, туку вредно создавале честопати и незабележливи.

Еден од овие, малку знајни за пошироката јавност, вљубеници во камерата, осамениот Дон Кихот на македонската кинематографија, кој целиот свој живот го поминал со неа во рацете, е снимателот, дописник на „Филмске Новости“ од Македонија Никола Христовски.

Никола Христовски е роден на 16 декември 1921 година во Липљан, на Косово, каде што дедо му се доселил од велешкото село Скачинци, како што вели самиот, уште за време на турско. Основното образование го завршил во родниот Липљан, нивите одделенија на гимназијата во Велес, а матурата во Приштина, во последната генерација што матурирала редовно, пред самиот почеток на војната. За време на окупацијата, во втората половина на 1942 година заминува за Падова, Италија, каде што се запишува на Техничкиот факултет. Но, поради капитулацијата на Италија во 1943 година, како и поради сè помалкуте средства за егзистенција, е принуден да ги прекине студиите и да се врати назад. Но, не се враќа на Косово, туку доаѓа во Македонија, кај баба му и дедо му во Велес. Во Велес останува до ослободувањето. Во овој временски интервал, поблиску се спријателува со Трајче Попов, бидејќи често престојува кај него. По ослободувањето, поточно во почетокот на 1947 година, Никола Христовски доаѓа во Скопје, заради студии. Се запишува на Природно-математичкиот факултет, бидејќи голема љубов му била математиката. Во Скопје го дели станот со својот пријател Трајче Попов. Инаку, Трајче Попов претходната година завршил курс за сниматели во Белград и по враќа-



Никола Христовски снима

њето во Скопје работел како снимател, дописник на „Филмске Новости“, тогашна „Звезда филм“. Попов дошол на местото од Благоја Дрнков, кој заминал за директор на ФИДИМА. Бидејќи живееле заедно, Трајче веднаш му предложил на Никола да му биде асистент. Во почетокот тоа воопшто не го интересирало, бидејќи Христовски бил преокупиран со математиката.

Но... секогаш постои едно „но“.

Бидејќи тогаш Никола немал сигурни средства со кои ќе се издржува, ја прифатил понудата на Трајче. Во тоа време немало многу работа, имал време и за едното и за другото. Одел и на снимања со Трајче, а и редовно ги посетувал предавањата на факултетот. За овој период Никола Христовски се сеќава: „Пред да се вработам кај Трајче јас немав никаков контакт ни со фотографијата, ни со камерата. Моја преокупација беше факултетот. Мислев дека малку ќе му помагам на Трајче, а преостанатото време ќе си работам математика. Затоа во почетокот и не се трудев особено многу да научам нешто кај него, така што не обрнував многу внимание на сето она што го работеше Трајче. Гледав како работи, понекогаш и јас ќе ја поставев камерата, ќе ја наместев блендата, но сето тоа не беше доволно да го „испечам“ занаеот, за да можам да работам самостојно“.

Ваквата ситуација не траела долго. Имено, со формирањето на „Вардар филм“, Трајче минува во оваа наша продуцентска куќа и Никола останува сам на неговото место. Така неговиот живот од корен се менува. Сега кога останал сам, имал многу повеќе работа и бил принуден да го напушти факултетот. Значи, во мај 1947 година Никола Христовски се вработува во „Филмске Новости“, тогаш „Звезда филм“ – одделение за журнари, како асистент на Трајче Попов, а самостојно почнува да работи во 1949 година.

Со овој период, со вработувањето на Никола Христовски во „Филмске Новости“, се поклопува еден значаен настан за македонската кинематографија. Таа година, по барање на АГИТ-ПРОП на ЦК на КПМ, Трајче требало да сними еден документарен филм. За таа цел се формирала екипа, во која покрај Трајче бил и Јован Бошковски, а Трајче како асистент на снимање го зел својот стар соработник Никола Христовски.

„Додека го снимавме овој документарец – раскажува Никола Христовски – немаше некој конкретен наслов. На крајот, кога филмот беше готов, го нарековме „Жито за народот“. Инаку, за овој филм постои полемика меѓу Трајче и Благоја Дрнков и неговиот филм „Во избори за нови победи“, кој всушност од овие два филма е прв, кој почнал прв да снима, кој прв завршил, па кој бил прв регистриран или кој бил прв одобрен и слично. Јас мислам дека Трајче почна прв да снима, но сега тоа не е битно. Во

реализација на филмот „Жито за народот“ бевме, значи, Трајче, Јонче (Јован Бошковски н.з.) и јас, како асистент снимател. Кога беше снимен материјалот, Јонче замина за Белград каде што материјалот се монтираше од страна на Вања Бјењаш. Значи, како реализатори на филмот, на шплицата стоеја тие тројца. Филмот требаше да биде готов до жетвата, затоа почнавме да снимаме со сеидбата, потоа снимавме некои фабрики и сл., значи филмот почна да се снима негде во мај 1947 година.“

Во овој период, сè до почетокот на 1949 година, Никола Христовски се уште работи заедно со Трајче, за потребите на „Филмске Новости“. Едно од тие снимања е и посетата на Албанија во која се пуштала првата пруга, што требаше да ги спојува Драч и Елбасан. Тогаш Трајче, сè уште како дописник на „Филмске Новости“, го снимал предавањето во употреба на делницата Драч-Пекин, а Никола повторно му бил асистент (како впрочем и на другите снимања во тоа време).

Меѓутоа, со заминувањето на Трајче во „Вардар филм“, Никола останува сам. Бидејќи сè уште не се чувствувал способен самиот да ја продолжи работата, побарал од Белград да испратат друг снимател. Но, наместо снимател, од Белград добил одговор дека треба да ја преземе техниката од Трајче и да почне да снима сам. Така, во почетокот на 1949 година, Никола почнува да работи самостојно. Негов прв самостоен прилог за „Филмске Новости“ била репортажата за работата на кујунџиите во старата скопска чаршија. Потоа ја снимил Термoeлектричната централа „Маџари“ и далноводот „Скопје-Титов Велес“, па Конгресот на воените инвалиди, потем селски работни задруги, а во месец мај 1949 година, и штафетата. За нејзиното снимање Никола се сеќава: „Тогаш немаше една сојузна штафета, туку секоја република си испраќаше своја до Белград. Нашата штафета тргна од Крушево и јас ја следев сè до Крагуевац, каде што ја презеде снимател од Белград“.

Во 1954 година, Никола Христовски повторно ја снима штафетата, овојпат, на планинарите. Таа година таа требало да тргне од Титов Врв, на Шар Планина. Дента пред тргнувањето на штафетата отишле на Попова Шапка. Почнало да врне снег, имало голема лапавица, и попладнето наврнало повеќе од половина метар. Вечерта сите биле собрани во една мала соба во домот. Никола Христовски сметал дека по вакво време е ризично да се оди горе на Титов Врв, и им предложил штафетата да тргне оттаму, можеби нешто погоре, бидејќи и така никој немало да знае од каде, всушност, тргнала. Меѓутоа, некои тетовчани, постари луѓе, не се согласиле со тоа. Рекле дека тоа е Титова штафета, и дека таа мора да тргне од Титов Врв и дека мора да се оди таму. Утредента се подготвиле. Снег сè уште врнело. Сите имале





На посета кај Манаки. Од лево на десно – Леонида (синот на Милтон), Тома Леов, Милтон Манаки, Љубомир Вагленаров и Никола Христовски

скии, а нему му дале некои крпи. За овој настан Никола раскажува: „Јас одев еден километар, но не можев повеќе и се вратив назад. Не помина многу, еден од скијачите се врати и ни кажа дека паднала лавина и дека целата група е затрупана. Веднаш била организирана потрага, биле повикани и припадниците на ЈНА. Тоа било катастрофа по која Никола ќе ја запамети оваа година, бидејќи луѓе отидоа жртви без потреба, зашто на некому му текнало дека штафетата мора да тргне токму од Титов Брв.

Инаку, Никола Христовски ги снимил сите посети на Претседателот Тито на Македонија, освен првата во 1945 година. Почнувајќи од 1949 година, посетата на Тито по повод 5-годишнината на НРМ, па сè до последната во 1978 година. Сите посети Никола ги снимал како кратки прилози, никогаш за цел филм. Бидејќи со Претседателот Тито секогаш во негова придружба имало по еден или двајца сниматели, негови лични сниматели, Никола одел напред, таму каде што Тито требало да дојде. Нешто снимал однапред, а нешто и од самиот пречек. Освен што ги забележал сите посети на Тито на Македонија, учествувал и во снимањето на секоја негова посета на Косово.

Што се однесува до посетите на Јосип Броз на Македонија, Никола Христовски се сеќава на една непријатна случка што, како што вели самиот, цел живот ќе ја памети: „Тоа се случи при 13-та посета на Тито на Македонија во 1970 година. Тито имаше состанок со политичкиот актив на Републиката во новоизградената зграда на ЦК СКМ, тогаш беспрекорно чиста. Не можеше да се познае каде има стакло, каде не, а уште ништо не беше обележано. Јас го снимав состанокот и кога по неговото завршување требаше да излезам надвор, наместо низ вратата, минав низ стаклото. Целиот се исеков, од главата ми течеше крв. Веднаш дојдоа луѓето од обезбедувањето, ми помогнаа и ми рекоа да влезам во автомобил да ме носат во болница. Јас не сакав, но тогаш некој глас викна дека не е важна колата, дека живот е во прашање и така ме однесоа во Воена болница, каде што останав 15-тина дена. Така, на крајот, сè добро се заврши“.

Во својата долгогодишна работа, Никола Христовски се наоѓал во разни ситуации, во разни пригоди, и незгоди. Но, во неговата свест се врежале неколку трагедии и несреќи.

Од низата секавања за својата работа, изнесени при нашиот разговор, би ги издвоиле: снимањето, во 1953 година, на југословенската слободна зона во Солун, пристаништето и гробиштата „Зејтинлк“; потоа во 1954 година трагедијата во Маврово, каде во месноста „Торбешки мост“ градителите на централата ги затрупа лавина; како и трагедијата во Кавадарци кога падна ридот и затрупа едно стадо овци. За снимањето, пак, на Сојузното падобранско првенство, што се одржало во Охрид, Никола Христовски се секава: „Тоа првенство ќе го паметам по снимањето на дисциплината скок со задршка. Еден од натпреварувачите, мислам се викаше Прентик, кој беше еден од фаворитите, скокна и јас ја пуштив камерата. И сега тој лета надолу...јас чекам да се отвори падобранот, но тој не се отвора. Си помислив готово, отиде човекот. Кога дојде близу до земјата, му се отвори резервниот падобран, падна со задршка, малку го ублажи падот, но сепак се повреди. Тогаш изнервирано рече како ова е опасен спорт и дека нема веќе да се натпреварува. Но,

ветувањето не го исполни, зашто подоцна повторно се сретнав со него на друго првенство, тој продолжи да скока со падобран“.

Годините 1962 и 1963 се паметат по двете трагедии што го снајдоа Скопје: поплавата и земјотресот. За снимателската работа на Никола Христовски, овие две трагедии, посебно снимањето на земјотресот, претставуваат нов голем предизвик. Само за снимањето на земјотресот Никола потрошил околу 20.000 метри лента. И не само тоа, Никола повторно работи заедно со својот учител Трајче Попов. „Трајче се знаеше со директорот на „Филмске новости“, – се секава Никола – и тој сметаше дека целиот снимен материјал ќе може корисно да се искористи. Така Трајче уреди со градското Собрание на Скопје, за секоја држава која му дала помош на Скопје во изградбата и обновата, да се направи по еден филм и да ѝ се испрати. Така настана серијата што ја направив со Трајче под заеднички наслов „Помош на Скопје од ...“. Сиот тој материјал јас го снимив. Целокупната изградба на Скопје, сета помош што ја доби. Во првите моменти по земјотресот, навистина, имаше и други сниматели, но, подоцна, изградбата на Скопје самиот ја снимав. Во овој период, се разбира, паралелно ја извршував и мојата дописничка работа за „Филмске новости“.

Кон средината на 70-тите, поточно во 1973 година, Никола Христовски, со Столе Попов, снимил пропаганден филм за Дрвно-индустријскиот комбинат „Треска“. Бидејќи тој материјал требало да биде подолг, а продуцент биле „Филмске новости“, поради посебните барања на началникот морало да има и втора камера. Затоа од Белград дошол и заедно со Никола снимал Михајло Јовановиќ. Освен ова, Никола снимал и за „Алколоид“ како и некои други началнички филмови.

За сета своја долгогодишна плодна снимателска работа, Никола Христовски во 1974 година добива Орден на трудот со сребрен венец.

Од почетокот на седумдесеттите години, во Филмографиите на Југословенскиот филм сè почесто се среќава името на Никола Христовски. Неговото име во овој период е особено поврзано со филмовите кои се однесуваат на Косово.

Секавајќи се за работата на Косово, Никола Христовски вели: „Косово, за „Филмске новости“, го покривав паралелно со Македонија, а што се однесува до податоците во Филмографиите, тоа најчесто беа началнички филмови. Се разбира, имаше и други, како на пример филмовите за посетите на Тито на Косово. Што се однесува до мојата работа на Косово, морам да кажам дека немав никакви проблеми, бидејќи таму сум роден, а по ослободувањето, на сите клучни места во Покраината дојдоа луѓе од мојата генерација. Се секавам на Станое Аксиќ, кој прво беше претседател на Обласниот



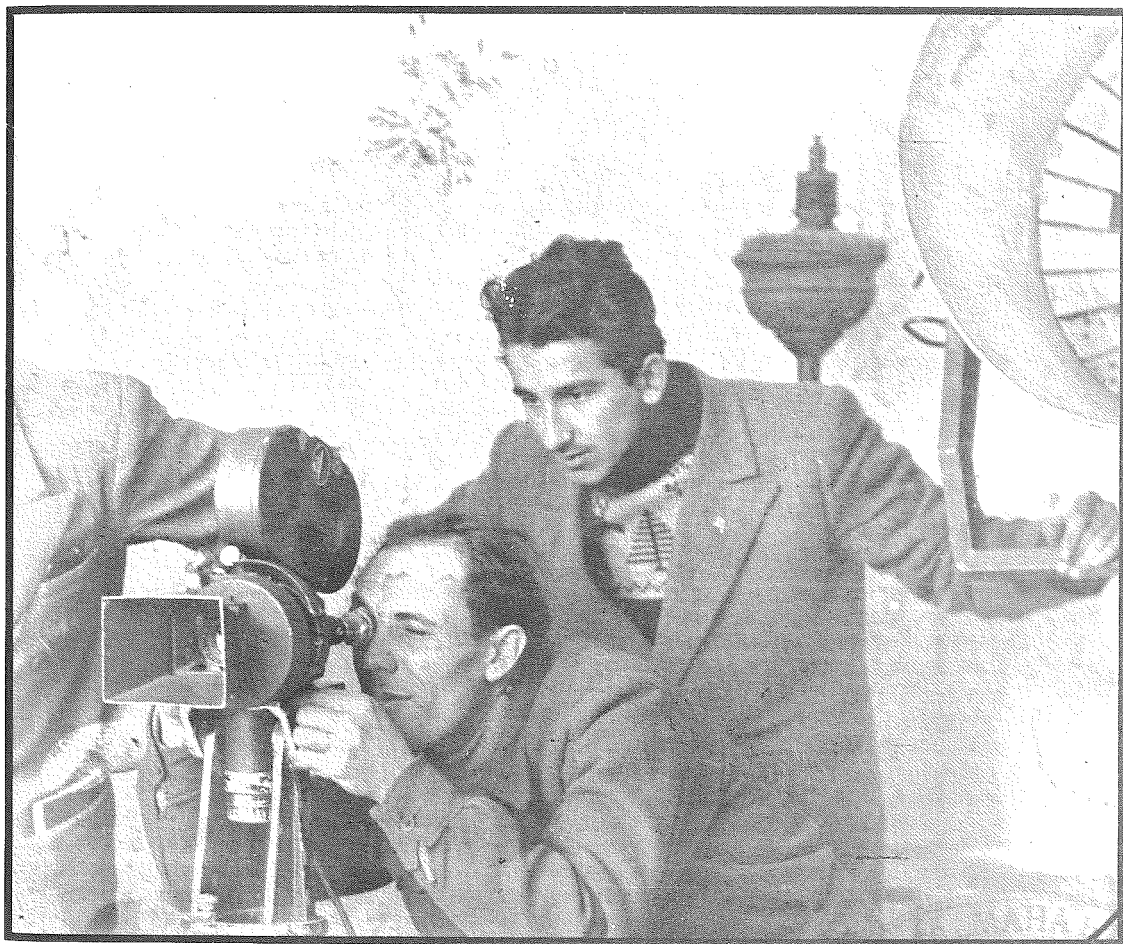
Никола Христовски во Штудгарт 1983 година

одбор, а потоа преку Покраинскиот отиде дури и во Републичкото раководство, потоа многу директори итн. Кога снимав на Косово секогаш имав автомобил на располагање. Без проблеми одев низ Покраината и снимав. Можеби токму заради ова, како и заради близината на Скопје, мене ме праќаа на Косово. Ако, пак, имаше нешто повеќе да се снима или, на пример, ако требаше светло, тогаш од Белград се формираше екипа, но за правење прилози јас одев таму, ги регистрирав настаните и се враќав“.

За снимателската работа на Никола Христовски може уште многу да се пишува. Неговиот живот е богат со настани кои засекогаш го овековечиле. Неговото филмско сведочење во последните неколку децении е од огромно значење, уште повеќе што почетоците и не му биле толку лесни. Овој фанатик на филмската камера бил секогаш сам со својата камера. Каде сè и што сè не снимил тој, а најчесто во неа имал многу малку лента. Најчесто тоа биле 20-тина метри, можеби и нешто малку рестлови, па

затоа морал да внимава да го снимат само она што е најважно и неопходно. Морало работата да се заврши во само 6–7 кадри. По првите 10-тина години работата малку се подобрила, меѓутоа, самиот карактер на журналот ги ограничувал снимателите. Иако подоцна можело да се снима и подолго, сето тоа не можело да се објави. Но, според зборовите на Никола, целиот преостанат материјал се чувал како документација, или пак, подоцна се користел за нешто друго.

Иако цел живот анонимен, што е всушност и судбина на сите оние кои работеле и работат за журналот, во сеќавањата на Никола Христовски провева чувство на радост и задоволство, особено кога зборува за оние убави работи што му ги овозможила оваа негова професија. Една од тие убави работи, секако е и можноста да се сретне и да снимат многу познати светски државници и личности кои биле во посета на Македонија и на Југославија. Меѓу нив, значајно место имаат: Грчкиот кралски пар, Бандаранаи-



Никола Христовски и Љубомир Вагленаров, снимил – Милтон Манак

ке, Хрушчов, У Тант, Демирел, Косигин, Хусак, Раул, Кастро, Хуа Гуофенг, Каунда, Маргарет Тачер и многу други.

Од 1983 година Никола Христовски е во пензија. Но, како што вели, начинот на живеење не му е многу изменет. И понатаму снима, иако со многу помал интензитет.

Страста да се сведочи со филмската камера за нашето време, кај овој скроман, но заслужен македонски филмски деец, никогаш не згаснала. Може слободно да се рече дека со својот богат филмски опус, Никола Христовски зазема значајно место во историјата на македонската кинематографија.

## Summary

### NIKOLA HRISTOVSKI – Don Quixote of Macedonian film makers

A cameraman not particularly well known to the public but in love with the cine camera, Nikola Hristovski is the lonely Don Quixote of Macedonian film making. He is the correspondent of *Filmske Novosti* /Film News/ for Macedonia, a man who spent his life with a cine camera in his hands.

Nikola Hristovski was born on 16th December 1921, in Lipljan, Kosovo, where his grandfather had moved from Skačinci /a village near Veles/. He attended elementary school in Lipljan and the lower classes of the grammar school in Veles and graduated from Priština. During the occupation in the second half of 1942, he went to Padua, Italy, to study at the Technical Faculty. After the capitulation of Italy he broke off his studies and came back to Macedonia, where he stayed in Veles until the liberation. In 1947 Nikola Hristovski entered the Faculty of Mathematics and Natural Sciences in Skopje. In May of the same year he found work as an assistant to Trajče Popov who was a cameraman and a correspondent of „Filmske Novosti“ in Macedonia. Hristovski started working as an independent reporter of „Filmske Novosti“ when in the beginning of 1949 Trajče Popov went to work for „Vardar Film“ / the „Zvezda Film“ of the time/ – at the department for journals. His first independent reports were on the work of the Goldsmiths in the Old Turkish Market in Skopje; the Mađari Power Plant; the Skopje-Veles Power line; the Disabled Veterans Congress; the village working cooperatives and on the Youth Rally in May Nikola Hristovski filmed all the visits of Josip Broz TITO to Macedonia /except the first in 1945/, and the tragedies in 1962 and 1963, the flood and the earthquake, and many more. At the same time he was working as a reporter for „Filmske Novosti“, in Kosovo.

Nikola Hristovski retired in 1983, but his way of life has changed very little. He continued filming, though understandably with less intensity.

This meritorious Macedonian film worker has a passion to bear witness to our times through the cine camera and this passion has never decreased. With his rich film opus Nikola Hristovski holds a significant place in Macedonian film making.

## Résumé

### NIKOLA HRISTOVSKI – Don Quichotte de la cinématographie Macédonienne!

Peu connu mais passionné de la caméra, qu'il va tenir dans ses mains tout au long de sa vie, le solitaire Don Quichotte de la cinématographie macédonienne, Nikola Hristovski, est cameraman et correspondant de „Filmski Novosti“ à Skopje.

Nikola Hristovski est né le 16 décembre 1921 à Lipljan, république autonome de Kosovo, où son grand-père s'est installé, quittant le village des alentours de Titov-Veles, Skačinci. L'école primaire lui est enseignée dans sa ville natale, l'école secondaire à Veles et il obtient son baccalauréat à Priština. Au temps de l'occupation, au cours de la seconde moitié de l'année 1942, Hristovski va étudier en Italie, où il s'inscrit à la Faculté Technologique de Padoue. Cependant à cause de la capitulation de l'Italie il doit interrompre ses études. De retour en Macédoine il vit à Veles jusqu'à la libération du pays. En 1947, Nikola Hristovski s'inscrit à la Faculté de mathématiques de Skopje. Au mois de mai de la même année il devient assistant de Trajče Popov, caméraman et correspondant de „Filmski novosti“ („Nouvelles du cinéma“), en Macédoine. Lorsque Trajče Popov au début de l'année 1949, s'engage à travailler pour „Vardar-Film“, Nikola Hristovski travaille indépendamment comme correspondant de „Filmski novosti“ dans la section journaux-alors connue sous le nom de „Zvezda Film“. Les premiers travaux indépendants de Nikola Hristovski étaient des reportages concernant le travail des ferronniers dans le vieux marché de Skopje, ensuite des documentaires sur le complexe termo-électrique „Mažari“, la construction de l'aqueduc de Skopje à Titov-Veles, le congrès des invalides de guerre, les coopératives rurales de travail et au mois de mai un documentaire sur l'estafette de la jeunesse. Nikola Hristovski a filmé toutes les visites de Josip Broz Tito en Macédoine, sauf la première en 1945. Il filme les catastrophes de 1962 et 1963, l'inondation et le trblement de terre de Skopje, et encore d'autres événements. Parallèlement à cela, Nikola Hristovski travaille aussi comme correspondant à „Filmski novosti“, dans le Kosovo.

Depuis 1983, Nikola Hristovski est à la retraite, mais sa manière de vivre n'en est pas changée, car il continue de filmer, encore qu'avec une plus faible productivité qu'auparavant.

Chez cet homme modeste mais plein de mérite, la passion de témoigner sur notre passé au moyen de la caméra n'a jamais perdu de son ardeur.

Par la richesse de son oeuvre, Nikola Hristovski garde une place importante dans l'histoire de la cinématographie macédonienne.

Јадранка Владова

УДК 791.43.03 (497.1)(049.3)  
Кинопис 4(3) с. 35-40, 1991

# КОЈ СЕ ПЛАШИ ОД ВЕШТЕРКИТЕ?

(релацијата на книжевност-филм, низ аспектот на хоророт за деца)

Стравот е природен. Ова ќе го рече секој човек со извесно животно искуство. Животното искуство е потребно за да се здобие со способност за артикулација, за именување на почувствуваното...

„Стравот е природен“ вели и Жан Делимо во својата интересна книга за стравот<sup>1)</sup> и повикувајќи се на различни авторитети вели: „Човекот е суштество што се плаши“ (Орезон); „Сите луѓе се плашат. Сите. Оној што не се плаши, не е нормален, тоа нема врска со храброста“ (Сартр); „Стравот на животинските видови е еднороден, неизменлив и неискажлив: Страв да не бидеш голтнат. Додека човечкиот страв е плод на нашата имагинација, разнороден е, подвижен и во постојани мени“ (Кајоа).<sup>2)</sup>

Стравот од голтнување во светот на животните, сосема лесно можеме да го поврземе со човечкиот страв од смртта, од конечноста... Тој страв од смртта луѓето го учат. Почнуваат да го учат мошне рано. Зошто да не претпоставиме (барем кај животните кај кои е докажана способност за учење во каква било форма) дека е можно учењето, „навивнувањето“ дека голтнувањето на послаботи во Дарвиновски хиерархизираниот свет значи смрт, исчезнување.

Стравот од болка, и во човечкиот и во животинскиот свет (барем кај животните со „поразвиен“ нервен систем), е идентичен. Поточно речено, на болка се изложени сите живи суштества. ВО и СО болка се раѓаат, со болка реагираат на силните (намерни и ненамерни) физички дразби.

Но, склони сме да ја прифатиме мислата на Кајоа за имагинацијата како дистинктивен признак на човечкиот и животинскиот страв. Веруваме (дали само затоа што не го познаваме доволно внатрешниот живот на животните?) дека човекот, благодарение на својата фантазија, се плаши и пред конкретната, реална опасност. Човекот го измислува, го замислува, го прејудира, човекот „самиот си го бара“ – стравот. Само човекот во природата е способен за тоа. Само човекот прави (дури!) уметност – за да се плаши. Садо – мазохистички, мошне рано, на своите деца им раскажува

сказни со вештерки, вампири, змејови, цинови, џуџиња и со други измислени чудовишта за да го „обезбеди“ континуитетот на плашењето.

Всушност, до колку се потсетиме на зборовите на Цветан Тодоров: „Жанрот на чудесното најчесто го врзуваме со жанрот на сказната, всушност, сказната е само вид на чудесното и натприродните случки во неа не предизвикуваат никакво изненадување – ни стогодишниот сон, ни волкот што зборува, ни волшебните моќи на вилите (да наброиме само некои од факторите на сказната на Перо). Она што ги одделува сказните тоа е особениот начин на пишување, а не припадноста кон натприродното“,<sup>3)</sup> ќе забележиме дека тие зборови откриваат дека долгогодишната традиција на „плашењето“ деца, долготрајно обидување на возрасните да ги навикнат децата на стравот (што е природен!) и можеби – да ги „подготват“, а можеби да го исплашат самиот страв? – толку сугестивно е вткаено во детскиот свет што – нема никакво изненадување! Изненадување нема, но, без да се изненадат, со многу доверба, со искреност што ѝ е иманентна на детската природа, со столетија наназад, децата верувајќи – се плашат! Од вештерките – особено!

Со вештерки изобилуваат сказните во различни национални фолклори, а уметничките сказни воопшто не заостануваат зад нив по тоа прашање.

Но, истовремено се случува нешто чудно кога станува збор за вештерките; се соочуваме со нешто необично – децата ги сакаат сказните со вештерки!

Мазохизам? Зошто да не? Па, децата ќе израснат во луѓе, а стравот е природен! Всушност, до колку размислиме подлабоко, возрасните имале и „убава“, добронамерна причина за измислување на вештерките. (Другите причини можат да се консултираат кај Проп, на пример).<sup>4)</sup> Возрасните, едноставно, од нагледни, практични причини го концентrirале Злото во вештерките. Целта на таа постапка, секако, е дидактична.

Да. Вештерките се длабоко вкоренети во традицијата, барем во оваа култура на која ѝ

припаѓаме, така што постои малку надеж дека ќе исчезнат.

Со изодувањето на патеката детство – зрелост сè повеќе навикнуваме на таа мисла. (Не помагаат ни малубројните примери во кои деца-

за набљудување на релацијата книжевност – филм, при што, по којзнае којпат, ќе ја констатираме релацијата *mimesis: diegesis* токму поради специфичните типови на нарација што ги артикулираат филмскиот и јазикот на книжевноста.

Роалд Дал во својата книга ја применува ЈАС-формата на раскажување. Своевидниот пролог на почетокот на книгата ЗА ВЕШТЕРКИТЕ ВООПШТО по малку збунува. Од аспектот



та, или добрите јунаци во сказните, успеваат да ја измамат вештерката и дури, на пример – да ја изгорат во печката! Не помага! Вештерката ќе се појави во друга сказна. Дали е тоа нова вештерка, или, што е пострашно – тоа е истата – една, неуништлива, иста вештерка?)

Навикнуваме дефинитивно на неминовното присуство на вештерките. И што се случува? На фонот на тие детски предзнаења (во некои случаи искомбинирани со различни теориски знаења за жанровите, за стравот, за митовите, за религиите, за потсвеста и слично), ненадејно нè среќава книгата на Роалд Дал што така провокативно ги скокотка сеќавањата на детските стравови уште со насловот ВЕШТЕРКИ! А на книгата се надоврзува истоимениот филм на Николас Роег работен според книгата на Дал!!!

Малку беа страшните илустрации на Квентин Блејк во книгата, недостигаше уште раскажани-те стравотии и да ги видиме, мошне јасно, директно, со визуелната експресивност на филмскиот јазик. Визуелно – и уште пострашно!

Но, книгата на Дал и филмот на Роег (со сценариото на Ален Скот) се прекрасен повод

на прочитаната книга тој пролог можеме да му го припишеме на нараторот – безименото дете (што во филмот го носи името Лук), но, синхрониски гледано – воведот остава впечаток на синтетизирано искуство, на авторитетно генерализирање што тешко можеме да го подразбереме кај детството – и покрај тоа што прологот може да биде резултат на подоцна опишаното искуство. (Затоа Скот во своето сценарио овие важни зборови ги поместува во исказот на бабата).

Дал сугестивно ја почнува својата книга веќејки:

*„Во сказните, вештерките секогаш носат будалести црни шапки и црни наметки и јаваат на метли.*

*Ама ова не е сказна. Ова е за вистинските вештерки.*

*Еве што најважно би морале да знаете за вештерките. Слушајте многу внимателно. Немојте ова никогаш да го заборавите.*



**Вистинските вештерки** се облекуваат во обична облека и изгледаат речиси сосема како обичните жени. Живеат во обични куќи и прават обични работи.

Затоа е толку тешко да се фатат.

**Вистинската вештерка** ги мрази децата со црвена, огнена, лута омраза која е полута, поцрвена и пожешка од која било омраза што можете да ја замислите.

**Вистинската вештерка** цело време смислува како да се ослободи од децата на своето подрачје. Страсно посакува да ги уништи едно по едно. Таа мисли на тоа цел ден. Дури и ако работи како касиерка во продавницата, или им отчукува писма на деловните луѓе, или се вози во луксузен автомобил (а можеби извршува која било од тие работи), мислите секогаш ќе ѝ плеткаат, ќе ѝ матат, ќе ѝ плескаат, и ќе ѝ беснеат, и ќе ѝ горат, и ќе ѝ вријат со убиствени крвожедни намери.

– Кое дете – се прашува таа цел ден – кое определено дете ќе одберам за да го сотрам?



**Вистинската вештерка** чувствува такво задоволство кога ќе сотре дете како вие кога ќе смачкате полна чинија јаготки со шлаг.

Смета да уништи по едно дете неделно.

(...)

Вештерката, морате да сфатите, не ги чука децата по глава ниту ги боду со ножови или пука од пиштол. Таквите злосторници ги фаќа милицијата.

Вештерките никогаш не ги фаќаат. (...)

За среќа, денес во светот нема многу **вистински вештерки**.

(...) Но, не постои ни една држава во која може да нема воопшто **вештерки**.

Вештерката е секогаш жена.

Не би сакал да зборувам грдо за жените. Повеќето жени се прекрасни. Но факт е дека сите вештерки се жени. Не постои машка вештерка.

(...)

Што се однесува до децата, **вистинската вештерка** е напосто најопасното суштество што живее на земјата. Двојно е поопасна затоа што не изгледа опасно.

Дури и кога не ги знаете сите тајни (наскоро ќе ги дознаете), сепак, никогаш со сигурност не можете да кажете дали гледате во вештерка или во љубезна госпоѓа. (...)

Од кај знаете, можеби токму сега вашата најблиска сосетка е – вештерка.

Или тоа е можеби онаа госпоѓа со блескави очи што утрово седеше наспроти вас во автобусот. (...)

Дури би можело, а ова ќе ве вџаши, дури би можело тоа да биде вашата мила учителка што ви чита сказна токму во овој миг. (...)

Јас, секако, никако не тврдам дека вашата учителка е вештерка. Само велам дека би можела да биде. (...)

О, барем кога би имало сигурен начин за разликување на вештерките од обичните жени. Тогаш би можеле сите да ги собереме и да ги сомелеме во машина за мелење месо. За жал, таков начин не постои. Но, **постојат** некои мали знаци кои можете да ги откриете, малечки чудни навики што им се заеднички на сите вештерки. До колку знаете за нив, до колку ги имате секогаш наум, можеби ќе имате касмет да не ве здробат вештерките пред да пораснете.<sup>5)</sup>

Со вака одбраниот вовед Дал ни става на знаење – дека ќе полемизира со жанрот на сказната,

– дека иронично ќе се однесува кон вештерките како признак на сказната,

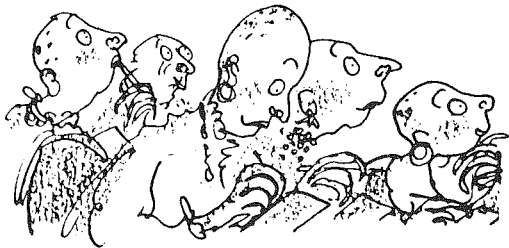
– дека луцидно ќе го ползува хуморот за да реализира модерна сказна, анти-сказна за веш-



терките во полеката со вкоренетиот стереотип – старата сказна со вештерка.

Романот на Дал, ВО филмот на Роег потенцирано го актуелизира – и низ полекичкиот пристап кон сказната СО вештерка (бидејќи ги има и БЕЗ неа, нели?) – хоророт за деца на вонредно автентичен начин.

Основната разлика помеѓу романот ВЕШТЕРКИ и филмот ВЕШТЕРКИ е онаа што, всушност, произлегува од разликоста на уметничките јазици. ЈАС-формата во нарацијата на книжевното дело е заменета со визуелната точка на гледањето или, поточно речено, окоето на камерата објективно во перцепцијата, прецизно претставува, го прикажува вербалниот материјал на романот. Многу често се случува режисерите во филмот (особено во оние филмови што имаат книжевен поттик) да го сочуваат гласот на нараторот – во фонот. Во случајот на филмот ВЕШТЕРКИ што е направен со многу свест за особеноста на жанрот, речиси безболно, без најмало нарушување на единството на впечатокот, е одбегната ЈАС-формата. Момчето – наратор и лик од романот на Дал е „редуцирано“ до лик во филмот на Роег, а камерата објективно ги раскажува случките на малиот Лук и неговата баба. Филмот „чисто“ тече во исполнувањето на жанровските барања на хоророт. На многу места, многу успешно е пренесен прекрасниот хумор на Дал што го „тонира“ пред се „поврзувачкиот“ текст на нараторот, но и луцидните дијалози на бабата и внукот. Во секој случај, многу од убавината на вербалната алузивност на текстот од нараторот останува некаде помеѓу визуелната објек-



тивност на камерата и нејзината немоќ да каже повеќе од буквалната слика. Но, затоа, пак, филмот токму во визуелното го има својот најсилен адут и со него, во жанрот на хоророт го постигнува најважниот ефект-стравот. Тоа е така, бидејќи, сосема има право Дал со својот исказ за визуелниот стереотип со кој во нашата култура се восприемаат вештерките. И првите среќби – визуелни! со вештерките во сликовниците се согласуваат со првата иронична реченица од романот на Дал: „Во сказните, вештерките секогаш носат будалести црни шапки и црни наметки и јаваат на метли“. Илустрациите на

Блејк (дури и тогаш кога имаат за цел да ни ги покажат инаквите вештерки), во романот, и покрај својата ликовна совршеност (дали поради еднодимензионалноста на сликата?) повеќе се движат кон потенцирањето на хумористично-ироничното илустрирање на пародијата во жанрот сказна.

Силата на романот е во вербалниот ироничен дискурс што полекизира, што е смел во досетката, духовит во алузивноста, во асоцијативните поврзувања...

Но, кога Анџелика Хјустон – од негувана, грижливо дотерана дама, со мазно лице, со помалку „лоши“, но блескави и нашминкани очи, со густа коса обликувана во убава фризура, кога таа Анџелика Хјустон, сепак, многу слична на себеси самата (значи: различно убаво за различните вкусови) ненадејно во филмот ќе се трансформира во вештерка – постепено станува сè погрда и погрда „на наши очи“ – тогаш, и на најхрабрите им застанува здивот!

Сцената со демистифицираните вештерки трае доволно долго. Врз некои меѓу нив, особено кај помладите, е направена симпатична интервенција во маската, па тие со својата, всушност – гротескно нагрдена убавина, комуницираат со илустрациите – карикатури на Блејк од романот. Симпатично! Се насмевнувате гледајќи ги и хоророт, со погледот врз нив, „отапува“, смекнува во хумористичната обо-



ност. Но... Штом во кадарот ќе се појави Врховната Вештерка!... Станува неиздржливо и никако не можете да навикнете на толку грдо-тија.

Токму во овој пункт јазикот е немоќен. Тој ја губи „битката со времето“ со филмот. Вербалното прикажување, раскажувајќи ги страшните слики, сукцесивно набљудувајќи ги деталите, го раскажува ефектот од страшната слика на тоталитетот што во јазикот на филмот постигнува посилен ефект. Дури и тогаш кога филмот посочува, во парцијалните слики, само делови од ЦЕЛОТО СТРАШНО, и тогаш тој постигнува



повеќе ефекти, бидејќи ги повикува напомош шумовите, музиката, со еден збор – звукот што го потенцира, го засилува ефектот на Страшно-то, па страшно-то Е страшно пред наши очи, синхронично – сликата и нашата реакција се (речиси на полно) симултани. А книжевноста, дури и кога раскажува во презент, претставува нешто што за нас не е очигледно, нешто што е туѓа доживеалица и, кога станува збор за страшен настан – туѓ страв.

Филмот ВЕШТЕРКИ е своевидна синтеза од фино дозирани елементи на сказна, хорор и детективска приказна. Бабата и внукот преземаат вистински детективски потфат за уништување на вештерките. Во потфатот против вештерките, бабата и внукот ќе ја извојуваат победата откако т.н. формула 86 (течноста што

глушец Бруно Џенкинс, чијашто мајка одбива да го прифати – таа едноставно не може да прифати дека еден обичен глушец е нејзиниот син!). Светол пример е бабата. Таа е ретка, особена



Врховната Вештерка ја применува за да ги престори сите деца во глумци) ќе ја истурат во супата наменета за вештерките, па така, оружјето ќе се сврти против својот сопственик (што е чест случај во детективскиот, криминалистичкиот жанр).

Формулата 86 е чудесното средство со кое се врши метаморфозата, преобразбата што, секако, има пандан (во сказните) во различните волшебни води, но, формулата 86 со својата моќ да престорува ВО глумци, всушност, ја ползува (или: злоупотребува?) релацијата љубов помеѓу децата и родителите. Мајките особено се грижат за своите деца и токму нивната љубов е ставена „на проба“ – бидејќи општо познато е колку жените се плашат од глумците! И колку се трудат со секакви средства да ги истребат од своите домаќинства. (Дал мошне луцидно ја компонира епизодата со детето-

личност на која не ѝ пречи да го сака својот физички трансформиран внук кој ги сочувал сите други некогашни особини. (Трансформацијата во визуелниот јазик на филмот е брилијантно изведена што, секако, се должи на техничкото усовршување на можностите на филмот).

Релацијата баба-внук и во книгата и во филмот ја отсликува спрегата на позитивните сили во антагонизмот добро-зло (вештерките). Дал, кој е и измислувач на книгата, (како повод за филмот) одлично и соодветно ја одбрал релацијата баба – внук, бидејќи емоционалната врска помеѓу нив на фонот на сказните (релацијата раскажувач-слушател) овозможува богата скала раскажувачки можности за секаков вид наративно уметничко дело. Сказната е центарот, пулсирачкото јадро што ги врзува нив-двата пола во линијата на животот, бидејќи детството, секако, е поблизу до раѓањето, а староста до смртта. Да се потсетиме, смртта имаше некаква врска со нашата тема, нели?

Магично убавата приказна на Дал, приказната за љубовта на бабата и внукот и нивната борба против вештерките, нема сказнолик крај. Всушност, по линијата на дејствувањето на добриот јунак од сказните, внукот ќе ја извојува победата врз инкарнираното Зло, но тој во романот ќе остане глушец.

Дал прекрасно ја решава оваа ситуација во својата книга – тоа решение е ефектно како ирониска постапка во однос на сказната како жанр. (Иако, мораме да признаеме дека не сите сказни завршуваат со happy end.. Да се потсетиме: „Малечката сирена“, „Девојчето со кибритчињата“ и други.) Со ова решение Дал, всуш-

ност, ја потенцира идејата за љубовта како централна идеја. Без трошка иронија, ве потсетуваме: љубовта е слепа! Како илустрација ќе го наведеме кусиот, Егзиперијевски интонира-ниот дијалог на бабата и внукот:

— Мило мое — рече таа најпосле. — Сигурен ли си дека не ти пречи животот да го поминеш како глушец?

— Воопшто не ми пречи. — реков. — Не е важно кој си ни како изгледаш, сè додека некој те сака.<sup>6)</sup>

Роег во својот филм (во соработка со сценаристот) прави интервенција, па филмот добива среќен крај и по однос на метаморфозата: малиот Лук повторно доживува преобразба и се враќа во својата некогашна форма. Ова враќање го овозможува добрата вештерка чија постапка е филмски препознатлива — Една од лошите им помага на добрите како во честиот стереотип во криминалистичките заплети.

Од аспектот на книжевниот урнек, постапката на добрата вештерка (и таа како таква!) е, најблаго речено, чудна! Но, филмот очигледно „игра“ на повеќе карти. Како визуелен медиум

(и покрај упатеноста на книгата кон децата) тој е достапен, без оглед на годините, па значи достапен е и за возрастите што полесно се плашат! Среќниот крај на филмот, на некој начин, ги компензира сцените со совршено технички изведените преобразби (и на обичните жени ВО вештерки, и на децата и вештерките ВО глумци)... Враќањето на Лук во состојба на дете е сосема логично од филмски аспект. А книгата што се чита, најчесто во самотија, што е упатена само до еден читател во мигот на читањето (гласното читање, од разбирливи причини го исклучуваме) е нешто друго. Таа, книгата, со својата вербална алузивност кажува повеќе отколку што напишала.

Но, претходно реченово, секако, не е никаков априористички квалификатив. Тоа е само констатација на разликите на јазиците на уметноста. А тие, со своето прекрасно богатство, специфично раскажуваат и на иста тема.

По две олку брилијантни и сугестивни дела на темата ВЕШТЕРКИ, ќе се осмелиме ли да го повториме прашањето? Она од почетокот, во насловот?

#### БЕЛЕШКИ:

1. Strah na Zapadu (od XIV do XVIII veka) Opsednuti grad. Književna zajednica Novog Sada, 1987
2. Исто, стр. 16-17
3. Uvod u fantastičnu književnost. Pečat, Beograd, 1987, str. 59
4. Historijski korjeni bajke. Svjetlost, Sarajevo, 1990
5. Roald Dahl, Vještica. Znanje, Zagreb, 1988
6. Исто, стр. 171



Анџелика Хјустон во филмот „Вештерки“

# КАТЕГОРИЈАЛНИТЕ ПРОБЛЕМИ НА ЕСТЕТИКАТА НА ФИЛМОТ

## СТИЛОТ И ЕСТЕТСКИОТ ИДЕАЛ КАЈ ФИЛМОТ

Кинематографското творештво одн. филмот како една негова димензија, уметноста го роди како своја нова креација, но во времето кога најголемите естетичари не го познаваа, особено не во времето на најголемата „дарежливост“ на мислителите како што се Шефстбери, Хачесон, Берк, Менделсон, Баумгартен и секако Кант, за кого Хегел ќе рече дека е првиот филозоф кој го изговори вистинскиот разумен збор за естетиката. Она што современите естетичари го градеа врз фундаментот на „епочата на естетиката“<sup>(1)</sup>, пред сè за естетиката на филмот, сепак не дадоа така грандиозни и величествени теоретски концепции за естетиката на филмот, како што таа чест ја имаа книжевноста, музиката, сликарството, театарот, архитектурата. Дури и мислителите од ковит на Адорно, Блох или Лукач не направиле особени и сериозни зафати кон естетиката на филмот, иако филмот даваше инзвонредна можност како специфика на уметничкото творење, да се отворат нови перспективи на естетиката воопшто. Со филмот се појавиле нови димензии на возвишеното, убавото, трагичното, комичното, ново померување на „естетскиот идеал“ нова форма на „стилот“ и конечно преку нив, една нова содржина на естетското.

Ова е обид да се направи еден концентриран осврт на филмот од аспект на стилот и естетскиот идеал во естетиката.

Проблемот на стилот е едно од најважните прашања за филмското творештво и посебно на естетиката на филмското творештво. Естетските категории што се проицираат кај филмот не можат сестрано и целосно да се осмислат ако не се анализираат од становиштето на стилот. На пример, филмската комедија: – неа ја среќаваме и кај Чарли Чаплин, познатите Лорел и Харди, и кај Вуди Ален или Де Вито. Но, комичното како естетска категорија, според неговата суштина, односно суштината на неговото настанување кај сите овие творци е иста, а сепак не велиме дека се тие едно исто, дури и да се работи за исто сиче. На пример, Гогољевиот „Ревизор“ односно Нушиќевото „Сомнително лице“. И обајцата создаваат комедија и кај

обајцата комичното е основна суштина на уметничката творба, но сепак не станува збор за иста комедија. Сето ова нè упатува на проблемот на стилот, особено значаен при теоретската определба на објективитетот на естетските категории воопшто, а оттаму, кај естетските категории на филмот.

Во сферата на систематската естетика, имајќи го предвид тоа дека таа својата научна претпоставка ја акцептира во времето без филмот, основниот аспект, првата димензија преку која стилот се определува е манускриптниот, иако мора да се истакне дека најчесто манускриптниот се изедначува со поимот на стилот, како со тоа поимот на стилот да се исцрпува. Според многу сфаќања, стилот и не е ништо друго освен ракописот на авторот. Меѓутоа, „ракопис“ подразбира се она со кое субјектот го реализира своето уметничко дело, што од друга страна значи дека „ракописот“ се идентификува со изразните средства на субјектот, па оттаму и може да се заклучи дека стилот не е ништо друго, туку оние изразни, експресивни средства со кои се служи секој еден уметник, особено имајќи го предвид начинот со кој се служи. Меѓутоа, може да се сретне кај некои автори при ова толкување на стилот преку, односно со поимот на манускриптниот, односно ракописот, дека она што е во сликарството употребата на боите, или пак она што во книжевноста се нарекува драмски или лирски итн., ракопис, кај филмот тоа е монтажата. Ова се случува онаму каде што филмот сепак се разгледува врз основите на естетиката која се враќа во времето без филмот, и кога врз фундаментите на таа естетика сè сака да се разобличи така едноставно, со најсимплифициран пренос на една стварност во друга, како математичка конверзија, еден специфичен естетски феномен.

Несомнено е дека е од големо и исклучително значење монтажата во дефинирањето на поимот на стилот кај филмот. Нема вистинска уметност кај филмот кој нема своја сопствена монтажа. Но, она со што не привлекуваат големите филмови, со што ние ги идентификуваме, не е само монтажата. И покрај нејзиното вонре-

дно значење за филмот, би било погрешно во дефинирањето на стилот кај филмот тој да се сведе на монтажа.

Истото се случува и со „ракописот“ како поим со кој се исцрпува стилот, како поим кој не може целосно и сеопфатно да го разбере и да го дефинира поимот на стилот.

Точно е дека монтажа ни открива една важна страна на филмското остварување. Кога се соочуваме со филм кој има своја сопствена монтажа, тогаш сознаваме нешто битно за авторот – дека тој има една изворност, автентичност само низ своите изразни средства, низ кои тој го обликува своето дело. Но, немоќноста на монтажа да го опфати поимот на стилот во целост, доаѓа оттаму што во монтажа не се вградува само изразното средство, туку во стилот секогаш се вградува и еден поглед на светот, а него не го среќаваме кај монтажа, особено зашто главно таа ги опфаќа само формалните компоненти на еден стил. Дури и да размислуваме за таканаречените „филмски спотови“ каде што авторите откриваат еден сосема поинаков свет на метафори, а сепак не допирајќи понатаму од изразните средства, не може да се рече сосема слободно дека тие имаат свој стил, зашто ако консеквентно го изведеме тоа тврдење, тогаш монтажа би се претворила во цел самата на себе.

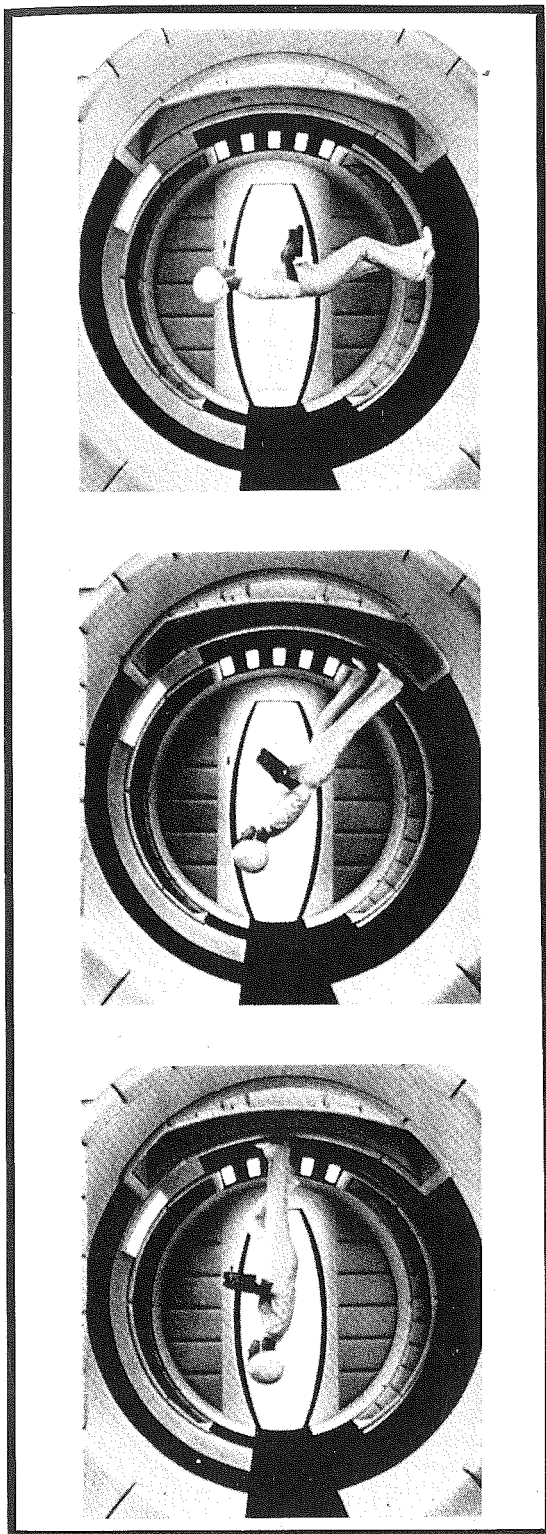
Стилот низ теоретските концепти добива и друга конотација. Имено, правени се обиди формата на уметничкото дело да послужи како поим со кој би се дефинирал стилот и тоа „*par excellence*“, со што консеквентноста на овој статус би значел дека формата е единствениот поим со кој стилот може да се објасни во целост, дури и да се сведе на него, ерго да се идентификува. Колку и да е храбра оваа констатација, напорот стилот да се дефинира со и низ поимот на формата е несомнено поблизу до дефинирањето на стилот. Имено, несомнено е дека плурализмот на стилските правци на филмот е обусловен од самата форма на филмското дело, на пр. импресионизмот, неореализмот и тн. Кога мислиме на овие правци тогаш мислиме на одделни стилски техники, начин на изразување, што сепак покажува колку е огромно значењето на формата на филмот. Сепак, претесен е поимот на формата во целост и во една теоретска сеопфатност да ја изрази суштината на стилот. Дури и да се разблажи овој став, односно да се проицира во поумерена форма, што би значело да се дефинира стилот како најопшта форма на филмот, се запоставува една битна димензија на уметничкото дело – неговата содржина. Се разбира, ваквото барање еден поим да се определува, не е императив на едно материјалистичко–дијалектичко толкување на уметничката stvarност, што би значело дека едно есенцијалистичко становиште при дефинирањето на едни поими со други се занемарува, или пак во најмала рака се смета за

нецелосно и теоретски неоправдано. Барањето и содржината да се вгради при дефинирањето, односно разбирањето на еден поим т.е. стилот, е објективна потреба на едно теоретско толкување на филмскиот стил, особено поради тоа што постојат филмски стилови кои не се разликуваат во однос на формата, туку и во однос на самата содржина, стилски правци што главно извршуваат пробив во продлабочувањето на содржината.

Сето ова значи дека стилот на филмското остварување не може да се опфати во сета своја комплексност само до колку се дефинира како било, односно, преку изразните средства, било како форма или пак како најопшта форма на егзистенцијата на филмското творештво, бидејќи стилот на филмот по својата суштина, како вонредно специфична уметност, ја опфаќа не само формата, формалниот елемент на делото, туку и содржината, така што тој се распостанува и на изразните средства и на формата и на содржината.

Сето ова, меѓутоа, не успева да навлезе во сите пластиви на стилот ако истиот се разгледува преку една анализа на едно филмско остварување. При естетското доживување на еден филм нас не не возбуждува ниту „ракописот“, ниту самата уметничка форма, ниту пак изразните средства – богатството на сликите, бојата на фотографијата. Веднаш при доживувањето на конкретниот филм ќе забележиме дека првата фаза на воспоставувањето на естетската релација со филмот е неговото восприемање преку неговата форма, односно преку изразните средства. Продлабочувањето на естетското доживување, интегралот на естетската доживелица започнува кога по овој артистички слој на филмот навлегуваме во онаа духовна состојба која филмот ја носи. Во првата фаза ако „ракописот“ е нејасен, ние одбиваме да влеземе во суштината на филмот, независно од длабочината на неговите идеи. Според тоа, во естетското доживување на филмот дофатот на истиот е сестран кога не остануваме само на изразните средства, туку „пенетрираме“ и во другите „пластови“.

Познатата мисла на Буфон – „Стилот – тоа е Човекот!“ не воведува во еден аспект, една мошне значајна димензија на стилот на филмот, одн., филмското остварување. Тој е секогаш во тесна релација со човекот, со неговата индивидуална емоционална состојба, со неговата филозофска и воопшто духовна градба и конечно, неговата културна определба. Во секој филм авторот се вградува самиот себеси. А дека личноста на авторот е од исклучително и огромно значење за дефинирањето на стилот, говори и следното: на пример, „Опасните врски“ на С. Фрирс – од една, односно на Р. Вадим од друга страна. И обадната имаат иста тема пред себе која ја филмуваат, но тоа се две филмски остварувања различни и по вредност и по от-



„Одисеја 2001“

кривањето на таа внатрешна смисла, што само по себе говори дека уметникот не ни открива нешто надвор од себе, независно од себе, напротив, зависно и длабоко од себе ги рефлектира своите погледи на светот.

Покрај ова, бидејќи во стилот се изразува интегрално личноста на режисерот и не е можно да се бара унификација на стилската постапка, да се признава естетската валидност само на еден важечки стилски систем. Затоа и се чини, најправилно исходште е естетскиот плурализам, кој ги акцентира и техничките изразни средства, ракописот, општата форма на егзистенцијата на филмското остварување, содржината, личноста на творецот со сета нејзина комплексна структура, што сето заедно не води во една сестрана полислојна – полизначна опфатеност на категориите на стилот, како структурални дијалектички елементи на стилот. Иако звучи доста позната материјалистичката концепција на откривањето на една стварност, која најчесто во противставовите на другите концепти на разбирањето на таа иста стварност се определува како еклектичка и како излезна позиција која обезбедува успешен расплет на односите на субјектот и предикатот при процесот на конзистенцијата на тие ставови, но не и една суштинска дефиниција, сепак е невозможно ако филмското творештво е предмет на еден естетски трактат, да се издиференцира една есенцијална определба, а притоа да се направи макар и еден успешен обид, формалните структурални елементи да се проектираат во таа единствена есенцијална определба. Во Забелешките за Пруската цензура, Маркс пишува: „Вие се восхитувате од убавата разновидност, од неисцрпните богатства на природата. Ако не сакате трендафилот да мириса на тејманушка, зошто тогаш сакате човечкиот дух да суштествува во една единствена боја?“ Есенцијата на стилот не зависи само од епохата, од социјалните конфликти, од артистичките средства, од чисто формалните посибилитети со кои се реализира едно филмско остварување, туку во прв ред и пред сè од самиот творец низ кој сите овие елементи органски се проникнуваат. А голема е храброста „творецот“, да се есенцијализира заради доследноста на една естетска концепција. Стилот – тоа е начин на „пишување“, начин нешто да се изрази. Стилот – тоа е најопштата форма, но и начин на чувствување. Затоа е и од суштинско значење прашањето за односот на идејата и сликата што се движи – јазик со кој таа идеја се соопштува. Изразувањето во уметноста, филмот, не значи само како нештото се открива, туку и што се открива. Затоа и во дефинирањето и разбирањето на стилот на филмот мора да ги имаме предвид не само техничката формално – артистичка реализација на филмското остварување, туку и идејниот свет на режисерот – неговиот генерален концепт за животот, неговиот

поглед на светот. Само на тој начин, стилот ја опфаќа целата структура на едно филмско остварување и органски и нееклектички ги проникнува во себе и формалните артистички атрибути и содржинските атрибути, во кој влегува тој свет на идеи. Во еден филм не постои само реалното, би било непростливо за едно дело тоа да биде без внатрешната порака за еден свет. Влезот во светот на идеите го обезбедува реалното, но не го прави копнежливо, убаво, возвишено, грдо итн., не ги објаснува естетските категории, низ и со кои живее едно остварување.

Ваквиот начин на разбирање на стилот и е пат кон естетскиот идеал. Филмот воопшто го антиципира светот, а суштината на светот е отворена. Во тоа иднината е битна димензија за човековата егзистенција, и затоа суштината на егзистенцијата на човекот, на светот, се уште е неосварена. А, естетскиот идеал живее од таа противречност: – на реалното и идеалното.

Филмот естетичката сфера ја зафаќа во сета широчина на стварноста на светот, во нејзиниот тоталитет, но не само определена гносеолошки, туку и телеолошки. Идеалното и е телеолошки детерминирано – како нешто кон што се стреми светот, а уметноста, посебно филмот, е една нова стварност која е фундирана врз основите на идеалното.

Естетскиот идеал како концентриран, сублимиран вид на општествената и човековата практика на едно време, претставува вистинска мера кон која се стреми човештвото, што значи дека тој не е само одраз на постојната стварност, туку тој ги зафаќа и целите за кои живее, кон кои се стреми човековата стварна, односно реална егзистенција. Естетскиот идеал не е ниту емпириски, ниту метемпириски даден, значи ниту во искуството ниту надвор од искуството. Тој израснува и се раѓа во судирот на идеалното и реалното и сè додека не го воспостави единството меѓу овие две категории, не може да се роди естетскиот идеал. Тоа, меѓутоа, не значи дека идеалното кое не е одраз или пак во функција на реалното, не може да го изроди идеалот. Овде се мисли на невозможност ниту теоретски идеалното да се искорне од реалното и да се постави како посебен ентитет, па дури ни во Платоновите идеи. И реалното е одраз на идеалното онолку, колку што и идеалното е одраз на реалното, не секогаш во математичка прецизност на односите, туку во дијалектичка. Затоа не е премногу ако се каже дека естетскиот идеал е единство на реалното и идеалното.

#### БЕЛЕШКА

1. Времето, епохата на естетиката се означува со времето на XVII, XVIII и почетокот на XIX век. Види: Д. Грлиќ, Естетика II, Загреб, 1976.

Естетскиот идеал воопшто во уметноста има историска конотација, во смисла на една историска категорија, која е секогаш отворена и менлива, во зависност од карактерот на епохата, иако кога ја изразува генеричката суштина на човекот е трансисториска, со што ја открива трајната смисла на човековата егзистенција. Идеалот воопшто, ерго, и естетскиот идеал на филмот, односно филмското творештво, е онаа вистинска инхерентна мера со која живее и кон која се стреми секое едно време, секоја една епоха. Конечно, и идеалот е самата стварност на времето на дадената епоха, во која се синтетизираат нејзините противречности, но кога го имаме предвид филмот, и исходштето на стварноста во која се дадени противречностите.

Враќајќи се наназад, во една историска вивисекција, оваа противречност се чини дека е фундамент на човековата стварна егзистенција, неговата болна точка на живеењето, неговата борба, неговата слобода воопшто – а од слободата право кон уметноста – кон таа стварност која може да даде и расплет за миг, и расплет на една индивидуална егзистенција! Конечно откровение! А естетскиот идеал може да биде песимистичка визија како што е Шопенхауеровата глад која не може да се засити, како авантуристичкиот живот на еден јунак во една театарска претстава, кога завесата се спушта во мигот кога естетскиот идеал е исполнет, зашто тоа ќе соопшти дека тоа е само фатаморгана – естетскиот идеал е само поместен нанапред. Тој може да биде и оптимистичка визија, како што тоа го прави Блоховата надеж, и исто така може да разбуди едно чувство на резигнација – помирување со неизвесноста, еден неопределен крај на еден филм. Затоа, кога уметникот – творец на едно филмско остварување го создава убавото, тој постојано го вградува својот идеал, каде што филмот претставува начин да се надмине постојното во една нова стварност. Естетскиот идеал на филмот може да ја реализира својата суштина, а имено, да го трансцендира постојното, да го повикнува иднинското, она што сè уште не е, она утопското всушност, најсестрано да ја реализира основната генеричка суштина на човекот, најсуштествениот принцип – надежта; таа е основата на естетскиот идеал на уметноста воопшто, а оттаму и на филмот, низ која уметноста, спротивставувајќи се на постојното, откривајќи ја неговата ограниченост, го проектира она што уште не е естетски идеал. Само на уметноста ѝ е дадено тоа да може да ги поврзува минатото, сегашноста и иднината, а филмот тоа го прави во една единствена целина, тука и сега.

# ВИДЕОТО ВО НОРМАТИВНАТА РЕГУЛАТИВА

## ВОВЕД

Последниве години, сè поприсутна е појавата на отворање видео-клубови, главно приватни, чија основна дејност е јавно прикажување видео-филмски касети и промет со нив, преку умножување, изнајмување или преснимување. Во експанзија е и појавата, во угостителски објекти во приватниот сектор, како дополнителна дејност да се врши јавно прикажување филмски видео-касети.

Поради тоа што овие клубови и угостителски објекти оваа дејност ја вршат без соодветна дозвола за работа, не ги почитуваат авторското право и правото за увоз и промет и според некои сознанија, филмската видео-касета ја користат и како средство за вршење и на други инкриминирани дејствија (пропаганда, против моралот и сл.), а и поради сè поексплоатираната констатација во јавноста дека работата со видеото во Републикава не е законски регулирања, неопходно се наметна потребата од изготвување на овој осврт.

Цел на овој осврт е потсетување на мноштвото одредби од повеќе закони, некои донесени пред десетина години, што директно или индиректно ги регулираат односите во врска со видеото и налагаат конкретни и јасни решенија, обврски и одговорности за одделни субјекти, надлежни органи, организации и заедници.

Инаку, видеото како поим најчесто двозначно се употребува: да ги означи новите технички средства (видеокамера, видеорикордер, видео-лента и т.н.) за продуцирање и репродуцирање најразлични содржини и да означи снимени содржини на видео-касети.

За видеото, како нова и различна техника на материјален запис, неосновано би било посебно нормативно регулирање, како што, аналогно, неосновано би било нормативно посебно да се регулираат посебни техники за создавање уметнички (авторски) дела, како на пример, ликовни уметнички дела во масло или акварел техника, или создавањето и умножувањето ликовни графички дела во литографија, бакропис, сито техника: снимањето филмови на

35 мм лента или на 16 мм лента; умножувањето публикации на офсет, машинска, односно длабок печат и т.н.

За снимената содржина на видео касета, исто така, неосновано би било посебно нормативно регулирање, зашто нејзиниот статус непосредно зависи и е определен од снимената содржина. Така, ако на неа непосредно е снимено создадено кинематографско дело – касетата се здобива со статус како и секое друго авторско дело; ако на неа е преснимен филм – добива стутас на филм; ако е снимена друга содржина – добива статус на документ, средство за информирање, публикација. Воедно нејзиниот статус се определува и од експлоатацијата на касетата и ефектите или целите на експлоатацијата – јавна или приватна, за вршење стопанска дејност, за информирање или вршење инкриминирани дејствија.

Разрешувањето на присутните негативни појави во врска со видеото, што најмногу се должат на непочитувањето или нецелосното почитување на законите, може да се бара во повеќе правци:

1. За видео – уметничкото творештво, основна е уставната определба за слободата на уметничкото творештво;
2. Правата од делата создадени на видео, како авторски дела или видео касетата на која е преснимено кинематографско дело, се регулирани со посебен сојузен закон и меѓународни конвенции;
3. На видео-касета како публикација што може да се умножува, се однесуваат одредбите за издавачката дејност;
4. На видео-касета во прометот и јавното прикажување на којашто е преснимен филм, се однесуваат одредбите за филмската дејност;
5. Видео-касета, како производ за во промет и за јавно прикажување што може да го вршат граѓани со самостоен личен труд, со средства на трудот во сопственост на граѓанинот (мало стопанство) е регулирана со Законот за самостојно вршење дејност со личен труд;

6. За видео-касета на која е снимена содржина со посебно културно-историско значење, или има такво значење, важат одредбите за заштита на спомениците на културата, а чувањето е регулирано со Законот за филмска дејност;

7. Видео-касета, како средство за масовно комуницирање што се внесува од странство е регулирана со сојузен закон за внесување и растурање странски средства за масовно комуницирање;

8. На видео-касета, како средство за вршење инкриминирани дејствија-прекршоци, па дури и кривични дела, се однесуваат повеќе републички и сојузни закони.

Меѓутоа, мноштвото одредби во Републикава, заедно со сојузните, натаму обработени, не значи дека современите тенденции и потреби нема да наложат нови, поефикасни решенија. Инаку, во другите републики и покраини, работите со видеото во основа на се сеопфатно регулирани, а она што е регулирано е на неединствен начин.

Проблемите со видеото и потребата од него во регулирање на единствен начин во земјата, беа разгледани на состанокот на претседателите на републичките и покраинските органи на управата надлежни за работите на културата, што се одржа пред неколку години во Приштина.

## I. ВИДЕОТО КАКО УМЕТНИЧКО ТВОРЕШТВО

Меѓу основните слободи и права на човекот и граѓанинот што уставно се загарантирани, е и правото за слободно уметничко творење. Ова право е загарантирано за поединци и за организации што создаваат уметнички дела.

Слободата на уметничкото творење е потврда и материјализација на слободата на мислата и определувањето, што исто така уставно е загарантирана, како едно од основните слободи и права на човекот и граѓанинот.

Творештвото, како интелектуално-естетски чин, е надвор од сите надворешни диктати и принуди.

На творците на уметничките дела им се загарантирани не само материјални, туку и морални (авторски и други) права. Од ова произлегува дека Уставот го застапува гледиштето дека уметничкото дело не е стока и дека секое негово стоковно третирање не е во согласност со Уставот. Уметничкото (како и научното) творење е најдлабок личен чин на човекот, а делото е израз на неделива сопственост. Оттука, слободата на интелектуалното творештво е условена со сите други слободи што ги потврдува, но и надминува. Социологијата на културата ја покажала повеќедимензионалноста на правото на творење. Политикологијата го истакну-



ва неговиот политички карактер. Уставното право не може кај ова право да се задоволи со општи формулации и коментаторски позитивизам. Тоа е повикано да ја открие општествената функција и политичката смисла на ова право што како право не им припаѓа само на интелектуалците.

Општествената заедница не треба и не може да биде рамнодушна спрема уметничкото, а со тоа и културното творештво. Според Уставот, општествената заедница има обврска да обезбеди услови за развој на уметничките и други културни дејности. Ова се остварува преку основање институции и организации и преку материјална, општествена и морална поддршка на поединечните и колективните потфати.

Значајно е што правата на творецот над сопственото дело не се апсолутни во смисла на римското „приватно“ право, па така, авторот не може тие права да ги користи спротивно на интересите на општеството.

Инаку, Уставот ги утврдува само општите начела за правото на творците, а остава со закон да се уредат обемот, траењето, ограничувањето, престанокот и заштитата на правата на творецот како и правото на организациите во кои творбите се создадени, а како резултат на здружување на трудот и средствата.

Според карактерот на правата, тоа би можело да биде сојузен закон, зашто материјата бара регулирање на единствен начин, до толку повеќе што со меѓународни прописи тоа во голема мера е веќе сторено.





## II. ВИДЕОТО КАКО АВТОРСКО ДЕЛО

Најпрвин треба да се истакне дека постои разлика помеѓу кинематографско дело и филм. Предмет на авторско-правна заштита е самото кинематографско дело, а не и филмот, што најчесто, во лаичкиот жаргон се идентификува со кинематографско дело (Закон за авторско право – „Сл. лист на СФРЈ“ бр. 19/78 и 24/86). Филмот претставува само подлога на која е материјализирано кинематографското дело (како што е на пр. литературното дело спрема манускриптот или печатарските клишеа).

Кинематографското дело што е предмет на авторската правна заштита е интелектуална творба – производ на духот, или нематеријално богатство, но со ред специфичности: во обликот на уметничкото изразување, во својот комплексен карактер што произлегува од поголемиот број лица што творечки учествуваат во изработката на кинематографско дело, во начинот на презентирање на делото на јавноста, во врзано-ста на делото за својата материјална основа и сл.

Единствен општоприфатен предуслов за авторско-правна заштита на кинематографското дело е оригиналноста на формата во која е презентирана идејата, а не и оригиналноста на самата идеја, иако не е секогаш едноставно да се разграничи идејата од формата. Но, тоа не е предмет на овој Осврт. Во интерес на уметнич-

киот развој и уметничката слобода, не е да се дава заштита на идејата, туку само на нејзината изразна форма. Иста идеја може да биде предмет на повеќе и по вид различни уметнички дела.

За авторско-правната заштита на кинематографското дело е ирелевантно дали делото поседува уметнички вредности, неговата намена, исполнувањето на одредени формалности и сл. Така, судската практика, во светот и кај нас, е на стојалиште дека оценката на уметничката вредност треба да се препушти на вкусот на јавноста, а дека секој обид за оценување од компетентен орган би довело до арбитрарност, односно до воведување привилегии во авторско-правната заштита, што би било спротивставено на целите на таа заштита. Натаму, сите кинематографски дела уживаат авторско правна заштита, независно од целта на нивното создавање. Дури и неморалните и забранетите дела уживаат ваква заштита. По одредбите и на меѓународни конвенции, чиј потписник е и Југославија, исполнувањето на одредени формалности не претставува услов за авторско-правна заштита.

Еден од условите што треба да бидат исполнети за едно уметничко дело да се смета за кинематографско, се однесува на начинот на материјалната изработка на делото. Потребно е кинематографското дело да биде фиксирано на материјална подлога, независно дали е целулоидна лента (филм) или електромагнетна лента (видео или магнетноскопска и магнетофонска лента).

Сите кинематографски дела уживаат авторско-правна заштита – играните, документарните, рекламните и цртаните, што е општоприфатено во националните законодавства, а и по одредбите на меѓународните конвенции.

Во поглед на содржината на авторските права на кинематографските дела во светот се диференцирани два система – COPYRIGHT систем и систем на авторско право. Според првиот, заштитата ги опфаќа само имотно-правните прерогативи, додека моралните се, по правило, незаштитени. Во системот на авторското право, се штитат не само имотните, туку и моралните права на авторите.

а) Имотните права се состојат од правата на авторот за искористување на делото што се остварува особено со објавување, преработка, репродуцирање, умножување, обработување, прикажување, изведување, пренесување и преведување на делото. Во принцип, за секое искористување на делото, на авторот му припаѓа надоместок.

б) Моралните права се состојат во правата на авторот да биде признат и означен како творец на делото, правото на авторот да се спротивстави на секое деформирање, сакатење или друго менување на делото, како и правото да се спротивстави на секоја употреба

на делото што би ја навредувало неговата чест и углед. Од ова произлегува и дека секој оној што јавно го искористува авторското дело е должен при секое негово искористување да го означат името и презимето на авторот на делото (коавторите).

Времетраењето на заштитата на имотните права во светот е различно. Бернската конвенција предвидува минимален рок од 50 години, што е прифатен од најголемиот број држави – членки на Бернската унија. Според оваа Конвенција, рокот од 50 години почнува да тече од смртта на авторот. Но со оглед на тоа што кинематографското дело е создадено од повеќе лица – се поставува прашање од смртта на кој автор почнува да тече рокот (првиот – последниот). Сите национални законодавства што го сметаат рокот од смртта на авторот, а тука спаѓа и нашата земја, го сметаат од авторот што последен умрел, поточно од 1 јануари од наредната година. Времетраењето на заштитата на моралните права исто така е различно. Бернската конвенција предвидува заштита на авторските морални права и по смртта на авторот, а најмалку до траењето на заштитата на имотните права. Оттука во најголемиот број земји – членки, заштитата на моралните права се протега до рокот утврден за заштитата на имотните права.

Нашата земја е една од малкуте што на авторските морални права им признава вечна заштита. Додека е жив, авторот е единствено повикан да се грижи за заштита на своите морални интереси, а по неговата смрт грижата ја преземаат наследниците, односно соодветни организации на автори и академиите за наука и уметност.

### III. ВИДЕОТО КАКО ПУБЛИКАЦИЈА (УМНОЖУВАЊЕ НА ВИДЕО КАСЕТИ)

Во Републикава законодавецот утврдил дека издавањето (произведувањето), односно умножувањето публикации, меѓу кои и видео – касетата, е дејност од посебен општествен интерес (Закон за издавачката дејност – „Сл. весник на СРМ“ бр. 24/78) и како таква, иајќи ги предвид условите за нејзино остварување, не може да ја врши работен човек самостојно со личен труд (мало стопанство). Со оваа дејност можат да се занимаваат само организации регистрирани за вршење издавачка дејност, а нив може да ги основаат само општествено-политичките заедници. По исклучок, издавачки организации можат да основаат и други субјекти, но децидно определени со закон, но во согласност со Собранието на општината\* на чие

подрачје се основа издавачката организација. Можноста и други организации, самоуправни организации и заедници, органи на општествено-политички заедници на општествено-политички и други општествени организации и здруженија на граѓани да издаваат публикации (видео-касети) е ограничен со условот – тие да произлегуваат од нивната работа или за тоа да се овластени со закон.

Републичкиот законодавец, доследно почитувајќи ја определбата за заштита на авторските имотни права, пропишал дека поединец, односно физичко лице, може да издава само дела што тој ги создал (автор) или над кои по правен основ се стекнал со авторско право (наследник).

Поаѓајќи од општествените интереси за успешно остварување на оваа дејност, законодавецот се потрудил што е можно повеќе да ја уреди грижата на општествената заедница за нејзиното остварување преку: обезбедување кредити, олеснување за користење кредити, даночни и други олеснувања, помагање при издавање одделни публикации (видео-касети), откуп и сл. Исто така го пропишал начинот на општественото влијание во уредувањето на односите во издавачките организации преку: утврдувањето на работите од посебен општествен интерес, учеството на претставниците на општествената заедница во одлучувањето за тие работи, одлучувањето и давањето согласност на одредбите од статутот што се однесуваат на тие работи од страна на Собранието на општествено-политичката заедница, условите, начинот и задолжителноста од рецензија на првото издание, изборот на работоводен орган и сл. За разлика од овие услови што треба да бидат исполнети како претпоставки за успешно остварување на оваа дејност, а се однесуваат на внатрешната организација и работа на издавачката организација, пропишани се формални услови што секоја публикација, односно видео-касета мора да ги содржи, за да се смета за публикација, меѓу кои особено: името на авторот, кое издание е по ред, името на уредникот, името на преведувачот (и изворот на преводот), името на рецензентот, јазичниот редактор, називот и седиштето на издавачката организација, местото и годината на издавањето, бројот на примероците и сл. Значи, законодавецот не само што доследно пропишува услови за заштита на авторските, материјални и морални права, туку обезбедува и остварување на одговорностите на правното лице – издавачката организација преку задолжително назначување на нејзиниот назив на публикацијата (видео-касета) и името на одговорното лице – уредникот на публикацијата. Воедно, на посреден начин,

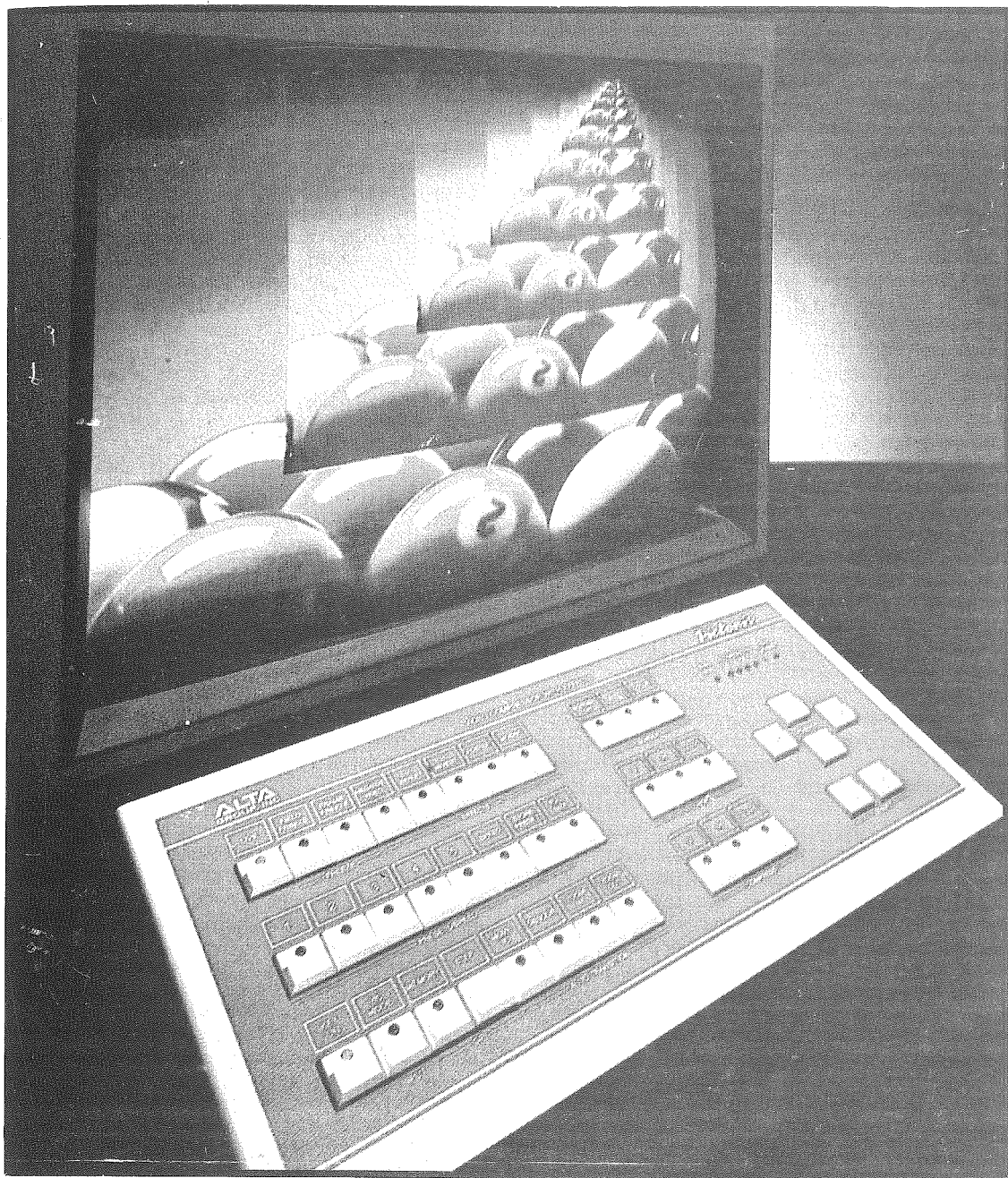
\* Во тек е постапката за определување на надлежноста на општината, согласно уставните амандмани според кои таа престанува да функционира како општествено-политичка заедница.

исполнувањето на овие формални услови обезбедува и соодветна заштита на јазикот на кој тоа се преведува.

Заради обезбедување јавност и увид во работата, а со тоа и своевидна општествена контрола на работата на издавачките организации, покрај обврската издавачките организации да ја објавуваат програмата за издавачката дејност, во со Законот утврдени рокови и содржина, утврдена е и обврска, организациите да

објавуваат и извештај за остварувањето на програмата.

Во Законот е пропишана и обврска, Здружението на издавачите да донесе кодекс со кој се „утврдуваат норми со кои се оневозможува издавање и продажба на публикации што немаат општествена и културна вредност“. Воедно е пропишано дека кодексот му се доставува на разгледување на Собранието на СР Македонија.



## IV. ВИДЕОТО КАКО ФИЛМ И ПРОИЗВОД ЗА ВО ПРОМЕТ

Под поимот филм, во смисла на Законот за филмска дејност (Сл. весник на СРМ, број 15/86) се подразбира тонска копија на филмска лента или друга подвижна слика што произлегува од филмска лента.

Прометот на филмови, односно филмски видео-касети на кои е преснимен филм, како сегмент на филмската дејност, утврдена како дејност од посебен општествен интерес, Законот го дефинира како „откуп, дистрибуција и извоз на домашен филм и увоз и дистрибуција на странски филм“.

Според Законот, промет на филмови, а со тоа и на филмски видео-касети може да врши само организација регистрирана за промет на филмови (односно филмски видео-касети), а согласност за општествената оправданост за нејзино основање, освен за организација основана од општествено-политичка заедница, дава Самоуправната интересна заедница на културата на чие подрачје се наоѓа седиштето на организацијата.

Со оглед на општественото значење на оваа дејност, законодавецот пропишал повеќе начини на општествено влијание и контрола на нејзиното остварување. Така, во овие организации задолжително се формира програмски совет, како стручен орган, од јавни, педагошки, научни, културни и општествено-политички работници, којшто треба да разгледува, предлага и дава мислења за прашања што се однесуваат особено на изборот и откупот на филмови (односно филмски видео-касети). Натаму, утврдени се работите од посебен општествен интерес во чие одлучување учествуваат и претставници на општествената заедница, влегувањето во сила на одредбите на основните самоуправни општи акти што се однесуваат на работите од посебен општествен интерес, што е условено со добивање согласност од собранieto на соодветната општествено-политичка заедница, утврдени се начинот и условите за именување, односно разрешување на работоводен орган и сл.

Меѓу работите од посебен општествен интерес се донесувањето одлука за промет на филм за јавно прикажување, усвојување заеднички услови и мерила за производство, промет и прикажување филмови (односно филмски видео-касети) и за подобрување на квалитетот на филмскиот репертоар, донесување планови и програми за работа и развој и усвојување

извештаи за остварување на програми за работа.

Тргувајќи од начелото дека ќе е дозволено што не е забрането и во Законот за самостојно вршење дејност со личен труд, освен децидни наброените дејности што работниот човек не може да ги врши, речено е и дека работниот човек не може да врши и други дејности за кои е пропишано дека не може да се вршат со личен труд. Со оглед на тоа што во Законот за филмската дејност и за овој сегмент на филмската дејност се пропишани такви услови што работниот човек не би можел да ги исполни, посредно произлегува дека и оваа дејност не може да ја врши самостојно.

## V. ВИДЕОТО КАКО ФИЛМ ЗА ЈАВНО ПРИКАЖУВАЊЕ

Како и прометот, и јавното прикажување филмови, односно видео-касети на кои е преснимен филм, во смисла на Законот за филмската дејност, е сегмент на филмската дејност, што Законот ја дефинира како „прикажување филмови достапно на граѓаните“. Според Законот, и прикажувањето филмови односно филмски видео-касети на телевизија и преку видео и друга техника, се смета за јавно прикажување.

За разлика од прометот, јавното прикажување може да го вршат не само организации регистрирани за јавно прикажување, туку и општествено-политички организации и други самоуправни организации и заедници. Законот предвидува и можност, јавно прикажување да може да вршат и општествени организации и здруженија на граѓани, но само со одобрение на општинскиот орган на управата надлежен за работите на културата.\*

Одредбите што се однесуваат на согласноста потребна за основање на организација за промет и на остварувањето на посебниот општествен интерес, еднакво се однесуваат и на организациите за јавно прикажување, со тоа што е пропишана обврска кај нив да се образува репертоарски совет од редот на истакнати работници, којшто разгледува, предлага и дава мислења за прашања што се однесуваат особено на подобрување на квалитетот на кинорепертоарот, а јавното прикажување е условено со донесување одлука на организацијата за ставање во промет на филмот за јавно прикажување (утврдено како работа од посебен општествен интерес во чие одлучување учествуваат претставници на општествената заедница) или одлука за промет на филмот за јавно прикажување. За прикажувачот, во Законот е утврдена

\* Во тек е постапката за определување на надлежноста на општината, согласно уставните амандмани.

значајна обврска – на територијата на Републиката јавно да може да се прикажуваат само филмови титлувани, односно синхронизирани на македонски јазик, со можност, во местата во кои живеат народности јавно да можат да се прикажуваат филмови, титлувани односно синхронизирани и на еден од јазиците на народностите што живеат во Републиката. Во Законот е предвидено дека филм може јавно да се прикажува на територијата на Републиката нетитлуван, односно несинхронизиран на македонски јазик, само со одобрение на републичкиот орган на управата надлежен за работите на културата.

Што се однесува на јавното прикажување филмови на филмски и други културни манифестации, пропишано е дека одлука за прикажување донесува организаторот на манифестација, а одобрение за јавно прикажување филмови што ги внесуваат странски дипломатско-конзуларни, информативни и други претставници, дава републичкиот орган на управата надлежен за информатии, по претходно прибавено мислење од соодветниот републички орган на управата, во зависност од содржината на филмот.

Јавното прикажување филмови, односно филмски видео касети, може да го вршат само субјектите наведени во Законот за филмската дејност, под услови определени со Законот, имајќи ги предвид условите пропишани за неговото остварување, а во врска со Законот за самостојно вршење дејност со личен труд.

## VI. ЧУВАЊЕ ВИДЕО КАСЕТИ

Чувањето филмови и филмски материјали, како четврт сегмент на филмската дејност (покрај производството, прометот и јавното прикажување), во Законот за филмската дејност е дефинирано како истражување, собирање, одржување, обработка, користење и презентирање филмови и филмски материјал, односно филмски видео касети.

Тргувајќи од општествениот интерес за сочувување на филмовите и филмскиот материјал, а согласно и во рамките на системот за заштита во Републиката, во Законот е утврдено дека чување може да вршат организации основани за чување, со тоа што за чување филмови и филмски материјал со посебно културно-историско и уметничко значење, организација основа Републиката.

Прашањето за посебната заштита на филмовите и филмскиот материјал, односно филмските видео касети со вакво посебно значење е регулирано со Законот за заштита на спомениците на културата, според кој тие имаат статус и третман на споменици на културата.

Одредбите што се однесуваат на согласноста за основање организација за промет и јавно

прикажување филмови и на остварувањето на посебниот општествен интерес, се однесуваат и на организацијата за чување.

## VII. ВИДЕОТО КАКО СРЕДСТВО ЗА ЈАВНО ИНФОРМИРАЊЕ И МАСОВНО КОМУНИЦИРАЊЕ ШТО СЕ ВНЕСУВА ОД СТРАНСТВО

Внесувањето, растурањето и ширењето на видео-касета во Југославија, како средство за јавно информирање и масовно комуницирање, е регулирано со сојузен закон (Закон за внесување и растурање странски средства за масовно комуницирање и за странската информатичка дејност во Југославија, „Сл.лист на СФРЈ“ бр. 39/74).

Според Законот, во начело, внесувањето странски печатени работи што ја подразбира и видео-касета, во Југославија, е слободно. Меѓутоа, до колку цел на внесувањето е растурање, потребна е дозвола од Сојузниот секретаријат за внатрешни работи за секоја печатена работа одделно. Со внесување, заради растурање, на странски печатени работи во Југославија, можат да се занимаваат организации со дозвола од надлежен републички, односно покраински орган на чија територија е нивното седиште и кои, во согласност со запишувањето во судскиот регистар, вршат работи на увоз на странски печатени работи.

Странски печатени работи наменети за саеми или за културни, научни, стопански, спортски и други слични манифестации што се одржуваат во Југославија, можат да внесуваат и други домашни и странски организации што учествуваат на саемите, односно манифестациите, ако печатените работи се однесуваат на изложените предмети, темите на саемите, односно манифестациите. Но, овие печатени работи не може и да се растураат, ако не се поединечно пријавени на надлежниот републички орган, а по негово барање и доставени на увид.

Дипломатските и конзуларните претставништва и странските информативни установи во Југославија можат, врз основа на посебна дозвола од Сојузниот секретаријат за внатрешни работи, по негова слободна оценка и за секоја печатена работа одделно, да внесуваат публикации заради растурање, под кои исто така се подразбираат и видео касетите, што се издаваат во нивните земји.

Заради поцелосен општествен увид и заштита на странските печатени работи, со Законот е определено дека во Југославија, овие печатени работи можат да ги умножуваат само организација и други лица што печатат или на друг начин умножуваат печатени работи, само врз основа на дозвола од надлежен орган во републиката,

односно покраината. На барање на органот, умножувачот е должен и да му достави на увид примерок од умножената работа.

Во Законот се забранува внесување и растурање на печатени работи со чија содржина се нарушуваат основите на социјалистичкото самоуправно уредување, се навредува честа и угледот на народите и народностите на Југославија, тешко се навредува моралот, му се нанесува штета на воспитувањето на децата и младина и т.н., а исто така се определени случаите кога се одзема странска печатена работа без надоместок.

Во Законот, во посебна глава за филмот, а со тоа и на филмската видео касета, е пропишана обврска за организација односно орган што во Југославија внела странски филм, како и за производителот на странски филм произведен во Југославија, веднаш по внесувањето на филмот во Југославија, односно по завршувањето на филмот произведен во Југославија, да го известат за тоа надлежниот орган во Републиката, што е оставено да се регулира со пропис на републиката.

Во нашата Република, со Законот за филмската дејност е утврдено дека надлежен орган во оваа смисла е републичкиот орган на управата надлежен за внатрешни работи. Пропишана е и обврска, покрај известување за внесување, односно завршување на филмот, до органот да се достават податоци за насловот на филмот, земјата на која филмот и припаѓа и краток опис на темата на филмот, а по барање на органот и тонска копија на филмот на увид.

Според сојузниот закон, внесувањето, прометот и јавното прикажување странски филмови во Југославија, односно филмските видео касети, се уредуваат со пропис на републиката, односно покраината на чија територија истите се пуштаат во промет, односно се прикажуваат.

Во СР Македонија, овие прашања се регулирани со Законот за филмската дејност, а во освртов се обработени во соодветните делови за промет и прикажување.

## VIII. ВИДЕОТО КАКО СРЕДСТВО ЗА ВРШЕЊЕ ИНКРИМИНИРАНИ ДЕЈСТВИЈА

Во зависност од значењето на општествени-те вредности што се штитат, општествено-опасните однесувања и постапки се санкционирани како прекршоци или кривични дела со кривичните закони и други сојузни и републички закони.

Според Законот за кривична постапка должност да пријават кривични дела за кои се гони по службена должност имаат сите државни органи, организации и заедници.

Работните луѓе во државните органи, во организациите и заедниците се должни да ги пријават кривичните дела со кои се нанесува штета на општествените средства или се злоупотребува работната или службената должност во тој орган, односно организација. Заради остварување на општествената самозаштита, граѓаните треба да ги пријавуваат кривичните дела за кои се гони по службена должност.

Според Законот за прекршоци прекршочната постапка се поведува по барање на овластен орган и оштетениот, а како овластен орган во смисла на Законот се сметаат, покрај другите и: органите на управата, овластените инспектори, јавните обвинители, органи и организации што вршат јавни овластувања во чија надлежност спаѓа непосредното извршување или надзор над извршувањето на прописите во кои се предвидени прекршоците и сл.

## РЕЗИМЕ

1. Мноштвото републички и сојузни закони како и меѓународни договори чиј потписник е и Југославија, ја регулираат материјата во врска со видеоот, а особено на видеоот како техника за создавање нов вид уметнички (авторски) дела, на видео-касета на која е преснимен филм, на видео-касета, што независно од содржината се умножува (публикација), на видео-касета како средство за информирање, средство во прометот или средство за вршење стопанска дејност, на видео-касета со чија содржина се вршат инкриминирани дејствија и сл.

2. Во принцип, иако во практиката најретко, снимената касета треба да се третира како авторско дело. До колку на неа се снимани (преснимени) содржини на кои се однесуваат специјалните закони (за издавачка дејност, за филмска дејност, за информативна и сл.), таа треба да се третира според одредбите на тие закони (публикација, филм, средство за информирање и сл.).

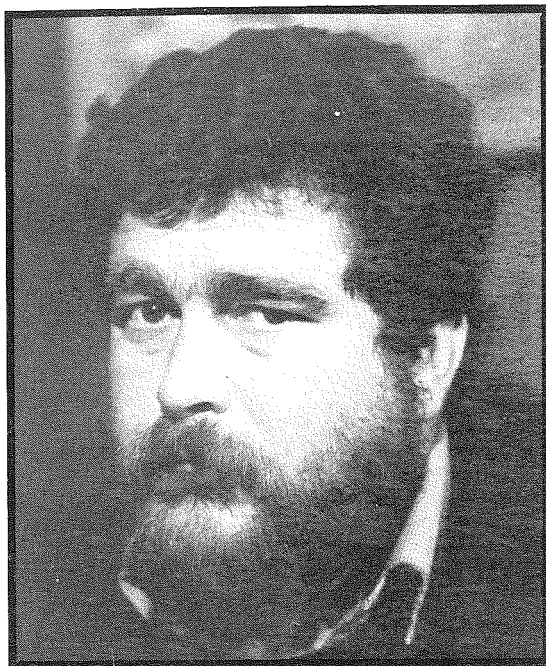
3. Одредени негативни појави во Републикава во врска со видеоот главно се должат на непочитувањето или нецелосното почитување на законските одредби од страна на надлежните субјекти, а досега пред сè на општинските органи на управата надлежни за извршување на законите или надзор над извршувањето на законите во областите за кои се надлежни.

Дубравка Рубен

УДК 791.45.073(497.17)(047.53)  
Кинопис 4(3), с. 53.57, 1991

# ВРЕМЕ НА ОТАПЕНОСТ

(разговор со Ацо Дуковски,  
директор на Градските кина  
во Скопје)



Ацо Дуковски

Се секавате ли на метежите и турканиците пред касите на скопските кина, се секавате ли на времето кога за добар филм плаќавме двојно на „билет повеќе“ или пак на времето кога во Скопје се случуваше ФЕСТ, а билетите, и тоа во „комплет“, беа однапред распродадени? Не се работи за Скопје во минатото, туку за Скопје вчера, а сепак, како да зборуваме за некое одамна минато време. Зошто денес пред кината нема ниту трага од една ваква атмосфера? Скопските киносали се празни и оние што добриот филм сакаат да го видат таму каде што му е местото – во кино, се чувствуваат некако жално и осамено кога уште со неколкумина тоа го прават во празна сала предвидена за 400 и повеќе гледачи.

Зошто е тоа така? Што се случува со сите нас, зошто престанавме да одиме на кино? Престанавме ли да го сакаме добриот филм? Или, пак, во оваа општа криза, покрај многуте други работи што сме принудени да ги прифатиме, го прифативме и тоа дека филмот ќе го примаме само како информација преку домашниот видеорекордер? Без можност за уживање и доживување на вистински начин, односно преку чинот што се вика – одење на кино – кој покрај добриот филм ни носи средба со пријателите и познаниците, размена на мисли и впеча-

тоци, а понекогаш и неизбежното седење во кафеана.

Ацо Дуковски е веќе десетина години директор на Градските кина во Скопје, организација што до пред извесно време беше најуспешната киноприкажувачка организација не само во Републикава туку и во Југославија. Поводот за разговор е јасен – дали постои вистински одговор за состојбата во која како последица Градски кина се доведени во состојба на борба за своето опстојување и егзистенција?

Ацо Дуковски: Веќе неколку години на ред кај нас има голем тренд на опаѓање на посетеноста на публиката. Сметам дека ова се должи пред сè на општата состојба во која се наоѓа и Југославија, а особено Македонија. Се должи и на дивеењето на видеотеките, коишто работат пиратски, а се должи и на беспарицата што е толку присутна во нашата средина.

Дубравка Рубен: **Може ли поконкретно да направите споредба за опаѓањето на посетеноста на публиката во однос на изминатите години?**

А.Д.: Па еве конкретено, во текот на 1988 година во кино-салите имало 1.900,00 посетители, во текот на 1989 година 1.400,00, а веќе во текот на 1990 година таа бројка изнесува 8.700 гледачи, што значи дека посетеноста е намалена

повеќе од 100% или пак дека во период од две години во скопските кина влегле еден милион гледачи помалку. Ако го земеме и месец јануари годинава во однос на јануари минатата година, имаме намалување на посетеноста од 40%, што е показател дека и во наредните месеци состојбата ќе биде слична.

**Д.Р.: И годинава Градски кина организира ФЕСТ во Скопје, како и со години наназад. Што се случи за време на годинашниот ФЕСТ?**

**А.Д.:** Знаете што се случи? Она што никогаш досега не се случило! За време на ФЕСТ—от да се одложуваат претстави поради немање публика, а на некои претстави имаше дури и по 4–5 гледачи.

**Д.Р.: Дали можеби една од причините не е во врска и со програмата што Градски кина има нудат на гледачите?**

**А.Д.:** Не, тоа со сигурност го тврдам. Програмата што ја нудиме последниве години е исклучително актуелна и квалитетна. Склучени се договори со странски дистрибутери според кои не се чека повеќе по цела година за да се добијат светските хит филмови. Најдобрите хит филмови веќе не се привилегија само на европскиот гледач, нив паралелно, а понекогаш и порано, ги гледа нашиот гледач, во Скопје. Но, и покрај ова актуелност и брзина со која стигнуваат светските хитови, во Скопје се случува овој феномен, кино гледачи има сè помалку.

**Д.Р.: За илустрација наведете ни некој хит филм што нашиот гледач имаше можност да го види пред европскиот.**

**А.Д.:** Уште есента имаше неколку такви филма. Ќе го издвојам филмот „Црвениот октомври“, кој по прво сè даваше во Скопје, а дури по две недели во Париз. Имаше уште неколку такви филмови, а ќе ги има уште, и што е најважно и најтажно, и покрај актуелноста на филмската програма посетата сè повеќе се намалува.

**Д.Р.: Се чини дека се работи за еден вид апсурд – обидите да се држи чекор со Европа не го провоцираат нашиот гледач. Може ли, сепак, главната причина да бидат видеотеките, кои ми се чини и не нудат некој особен избор на филмови, а да не зборуваме за квалитетот на копиите.**

**А.Д.:** И тоа е можеби еден феномен што јас не можам да си го објаснам. Ние го изгубивме младиот гледач, младата публика која очигледно има поинтересни места за забава. Киносалите, барем во центарот на Скопје, се одлично опремени, техниката одлично функционира, значи, условите за гледање филм се одлични, филмовите што ги нудиме се одлични. Навистина не знам каде е главната причина. Според некои податоци, Скопје е град во кој се продадени најголем број видеорикордери и телевизори за период од една година, во однос на цела Југославија. Можеби луѓето исплатувањето на видеорикордерот го гледаат во непрекинато

гледање филмови, и покрај тоа што копиите од видеоклубовите се катастрофално лоши, а гледањето филм на видео ни оддалеку не е онакво доживување како што е следењето на филм во киносалите.

**Д.Р.: Пред извесно време преку дневниот печат бевме информирани дека Американците организираше инспекторска служба со цел да го спречат дивеењето на видеотеките.**

**А.Д.:** Да, точно е тоа: Но зошто да чекаме Американците да ни ја вршат нашата работа? Постои Закон за филмска дејност, постои Закон за авторски права, постојат инспекциски служби и некоја правна држава, што треба да ги врши сите овие работи. Видеотеките не се регистрирани за изнајмување филмови. Ниту една видеотека нема регистрација за изнајмување филмови, туку за видео дејност, којашто веројатно се прифаќа како регистрација за изнајмување филмови. Ретко некоја видеотека кај нас има платено видео права за филмовите што ги издава, и тврдам дека една инспекција за едно претпладно ќе затвори 90% од видеотеките во градот. Какви интереси имаат инспекторите, не знам и не сакам да навлегувам, но чесни не се сигурно.

**Д.Р.: Познато ли Ви е дали нешто е направено на тој план, мислам дали инспекциите нешто презедоа?**



Кино „Култура“ во Скопје



А.Д.: Јас колку што знам, ништо не е сторено. Ниту една видеотека не е казнета, ниту пак затворена за својата пиратска дејност. Имам еден интересен податок, кој говори за апсурдноста на ситуацијата. Еден од најголемите пирати во Белград, кој имаше неколку видеотеки, сега се регистрирал како дистрибутерско претпријатие и како таков откупува 13 филма од една од најскапите куќи „Харолко“. Ниту една од постојните дистрибутерски куќи во Југославија не може да си го дозволи овој потез, затоа што нема материјални средства за тоа. Значи, сега улогите се изменети. Збогатувајќи се од пиратскиот начин на работење, приватните видеотеки стануваат дистрибутери, па сега дури и ги штитат нашите интереси, гонејќи ги по судски пат своите довчерашни собраќа.

**Д.Р.: Кај нас веќе пет години на сила е и Законот за титлување филмови на македонски јазик. Вие сте задолжени да го применувате.**

А.Д.: Да тука е и тој фамозен Закон за титлување, некој можеби ќе рече дека не сум Македонец, меѓутоа, сметам дека е апсурдно да не постојат исклучоци од Законот за некои филмови. Еве зошто. Ние како Градски кина баравме дозвола за прикажување на еден голем филм без да го титлуваме на македонски јазик, се работи за филмот на Акира Куросава „Сништа“ со кој беше отворен Канскиот фестивал. Фил-

мот беше купен летото 1990 година во Југославија за период од 45 дена, ние се изборивме да го добиеме за прикажување во Скопје за една недела. Меѓутоа, од Комитетот за култура добивме писмо во кое не ни се одобрува прикажувањето на овој филм без титли на македонски. Луѓето што се занимаваат со филмската уметност многу добро знаат што значи да се има само една копија од филм за цела Југославија на само месец и пол, и нормално дека таа единствена копија не може да биде титлувана на македонски јазик. И така нашиот гледач не го виде овој филм.

**Д. Р.: Дали дистрибутерските куќи од Југославија и понатаму титлуваат филмски копии на македонски јазик?**

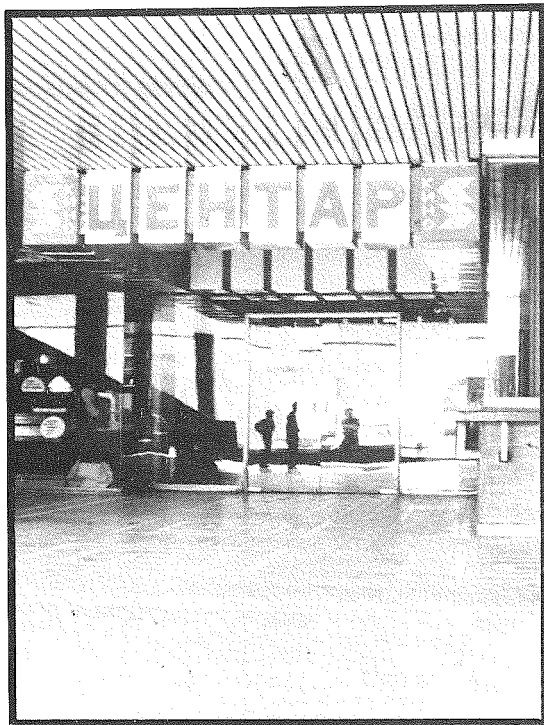
А. Д.: Во оваа општа криза и дистрибутерите имаат сè помалку пари, па така престанаа да важат и пријателските односи, што важеа додека имавме пари и ние и тие. Дистрибутерските куќи како што се „Кроација филм“, „Зета филм“, „Морава филм“ или „Филм денес“ титлуваа досега најголем број филмови на македонски, но прекинаа со таа практика од проста причина што тоа веќе не им се исплатува. Значи, ако сакаме да имаме копии на македонски, отсега ќе треба сами да ги плаќаме, а знаете ли колку чини една копија? Па сега чини од 80 до 100 милијарди стари динари, а ние како Градски кина тоа не можеме да го платиме. Најсвежи примери за тоа се понудите од „Маестро филм“ од Загреб за филмот „ЧАРУГА“ и на „Зета филм“ за годинашниот филм на годината и оскаровецот „ТАНЦ СО ВОЛЦИ“ да си направиме сопствени копии на македонски јазик, доколку, се разбира, имаме средства за тоа. Значи, ако Комитетот за култура, кој и го предложи овој Закон сака Републикава да има филмови на македонски јазик, ќе треба да обезбеди средства за нив, инаку гарантирам дека кината во Македонија ќе се затворат.

**Д. Р.: Кога сме кај титлувањето, односно преведувањето на филмовите на македонски, очигледно е дека поголемиот дел од тие преводи не го задоволува основниот минимум. Кој ги врши тие преводи?**

А. Д.: Постои договор меѓу нас и дистрибутерите. За оние филмови што ни ги испраќаат со титл листи, за нив гарантираме ние, бидејќи ги даваме на превод на компетентни луѓе. Но, постојат и дистрибутери што ни испраќаат веќе преведени филмови, зад кои ние не можеме да стоиме, а сè помалку сме во состојба да поставуваме ултиматуми, поради материјалната состојба во која сме. Градски кина имаат обезбедено филмови до средината на месец мај, а што ќе се случи потоа, навистина не знам.

**Д. Р.: Значи ли ова дека само формално се почитува Законот за филм?**

А. Д.: Да, практично само формално се прават некои работи, и додека сме принудени да



Пред празниот влез на кино „Центар“ во Скопје

задоволуваме некои критериуми, нашиот гледач не ќе може да види некои големи уметнички филмови.

**Д. Р.:** *Имате ли некои конкретни предлози за зафати што треба да се направат во овој Закон?*

**А. Д.:** Во Законот за филм некои работи треба само да се појаснат, како на пример за видеотеките, бидејќи некому за разлика од мене, очигледно не му е јасно дека видеолентите се изедначени со филмската лента и дека тука нема никаква разлика. Под исти услови треба да работат и видеотеките и филмските претпријатија, што на законодавецот изгледа не му е јасно. Јас, колку што знам, оној што ги донесува законите треба да се грижи тие да се спроведуваат. Исто ми се чини дека треба да се биде и пофлексибилен и во критериумите. Во тие комисији би требало да седат стручни луѓе, што треба да знаат што значи филм на Куросава.

**Д. Р.:** *Значи, од една страна имаме нефлексибилност за големи уметнички дела, а од друга скрстени раце за тоталното дивеење на видеотеките.*

**А. Д.:** Долго време го поставуваме ова прашање пред Комитетот за култура, но постојано ни се одговара дека за решавање на овие проблеми постојат инспекциски служби, што треба да го регулираат работењето на видеотеките и да го сопрат нивното пиратство.

**Д. Р.:** *Во овие тешки услови за работење презедовте и еден радикален чекор, извршивте пререгистрација и проширување на своите дејности, односно според новиот Закон за претпријатијата, Градски кина стана претпријатие со доста широк дијапазон на услуги.*

**А. Д.:** Да, принудени сме да се занимаваме со нешто што во крајна линија и не го сакаме но мораме да преземеме нешто од што ќе живееме. Принудени сме да издаваме разни простории, ги намалуваме кино салите, односно сединштата и тој простор го пренаменуваме. Сметам дека во Скопје е направена голема грешка уште по земјотресот, кога некому му паднало на ум дека секое маало треба да има свое кино. Така се изградени монтажни киносали, кои сега се дотраени, така што веќе не се исплатува да се вложува во нив, затоа што се објекти од привремен карактер. Секаде во светот кино салите се концентрирани во еден дел на градот, а ние се научивме безмалку дома да им нудиме кино претстави на гледачите. Како едно време што беше мода и со театарските претстави, што се даваа по фабричките хали. Сметам дека одењето на кино треба да биде настан, чин на кој луѓето одат.

Во Скопје затворивме четири киносали: Влае, Кисела Вода, Драчево, а најверојатно ќе го затвориме и киното во Мајари. Во преговори сме со некои претпријатија што се занимаваат со игри на среќа, во некои простори од тие кина да отворат свои коцкарници. Се работи за кина чии сали никогаш не се полнеле, еве на пример, од 30 работни дена во киното Влае 25 дена се одложувани претставите оваа зима, а сите трошоци ги плаќаме. Минатиот месец добивме сметка за греење од 120 милијарди динари (за еден месец) за киното Култура. Немаме пари да ја платиме и најверојатно ќе ни го исклучат греењето, а тоа значи дека ќе го затвориме и киното Култура.

**Д. Р.:** *Затворени се и некои кина низ Републикава?*

**А. Д.:** Да, во педесет насто градови низ Републикава што имаат по две кино сали, една-



та од нив е затворена, како на пример во Струмица, Битола, Прилеп, Крива Паланка и др. Можете да си замислите што ќе стане со кината во помалите градови!

Навистина, што ќе се случи?! Ќе останеме ли и без добри филмови и без кино сали кои

постапно ќе се претвораат во нешто што е спротивно од она за што се наменети? Или да се надеваме дека ќе помине ова време на отапеност, публиката постепено ќе почне да се враќа во киното како во храм, поттикната од желбата за повторно дружење.

### ГОДИШНИ ПОСЕТИ

посета	опаѓање
	<b>1987 год.</b>
2235990	- 546688
	<b>1988 год.</b>
1912229	- 323761
	<b>1989 год.</b>
1410683	- 501546
	<b>1990 год.</b>
871478	- 539205

### ЈАНУАРСКИ ПОСЕТИ

посета	опаѓање
	<b>1987 год.</b>
244178	- 73538
	<b>1988 год.</b>
223275	- 20903
	<b>1989 год.</b>
173533	- 49742
	<b>1990 год.</b>
109968	- 63565
	<b>1991 год.</b>
30927	- 79041

### РАНГ ЛИСТА НА ФИЛМОВИ СПОРЕД БРОЈ НА ГЛЕДАЧИ

#### 1987 година

1. ЖИКИНА ДИНАСТИЈА II	- 97550
2. ТОП ГАН	- 76829
3. КОБРА	- 69317
4. МАЈСТОР И ШАМПИТА	- 48366
5. ПОЛИЦИСКА АКАДЕМИЈА 2	- 47184

#### 1988 година

1. ТЕСНА КОЖА 3	- 61973
2. АЈДЕ ДА СЕ САКАМЕ 1	- 61497
3. ВИСТИНСКИ СТРАСТИ	- 50124
4. ВИКЕНД НА МРТОВЦИ	- 44525
5. АЈКУЛА 3	- 40087

#### 1989 година

1. АЈДЕ ДА СЕ САКАМЕ 2	- 83943
2. ДОМ ЗА БЕСЕЊЕ	- 75950
3. ВАЛКАНИОТ ТАНЦ	- 40525
4. БЛИЗНАЦИ	- 24371
5. БЕТМЕН	- 22025

#### 1990 година

1. АЈДЕ ДА СЕ САКАМЕ 3	- 48078
2. ПОДОБАР ЖИВОТ	- 43296
3. РОДЕН НА 4-ти ЈУЛИ	- 19528
4. ИНДИЈАНА ЏОНС 3	- 19224
5. ДУХ	- 18536

# ВИДЕОТО И ПРОВИНЦИЈАТА

За секој што боледува од скрибманство и секој што барем малку се бави со пишување, не постои поблагодарна област за пишување, од пишувањето за видео-уметноста. Новинарот, со текот на времето не првпат, произведувајќи текстови, да пишува за проблеми за кои е некомпетентен. Во таа работа толку се извештува и полека таа потреба за движење во безбројните предели на незнаењето му се јавува како Павловиот рефлекс. Доволно е да види бел лист хартија поставен на машината за пишување, па да ја почне едноличната ритам-мелодија, да исчукува редици букви. Видеото (овде го сметаме комплетниот систем, од камера, рикордер и монитор) е токму бескрајно поле по кое може слободно да се движи сечиј молив, без страв дека некому може да му се направи и најмала штета.

Доволно е да се видат многубројните списанија специјализирани за видеото што излегуваат кај нас, многуте специјални броеви или двоброј на списанија посветени на видеото или недобројните секојдневни текстови по каталогските списанија за видеото, па да се сфати дека пишувањето за видеото е исто, или барем приближно, толкава голема индустрија за правење текстови колку и самата таа поплава наречена видео-уметност. Со исклучок на чисто техничките информации и достигнуањата во видеоферата, што видеофилите внимателно ги следат, планините на теоретските разгледувања за видеото се главно или воопшто непрочитани текстови. За таа судбина на нечитањето што ќе ја има и овој текст, авторот е свесен и тоа му дава уште поголема слобода да се нурне во шумата од теоретизирања во видеоферата.

Ништо необично во нашата средина зборот да остане настрана, би било необично кога би било обратно. Нашата културна средина забрзано преминува од народната и усмена традиција во видеокултурата. Книгата, читањето, на овие простори никогаш немаат фатено подлабоки корени и масовност, не се избориле барем и за почит оние што читаат, или не дај Боже што пишуваат книги. Луѓето што премногу го почитуваат Гутенберговиот производ најблагоречено се сметале за чудеца. На оваа не премногу нова и оригинално поставена позиција, можеме ве-

днаш да удриме со најтешки оружја по нашиот провинцијализам, особено служејќи се со теориите на Франкфуртската филозофска школа, дека секој технолошки напредок во широките маси предизвикува сè поголемо духовно осиромашување. Дали нашиот народ денеска не е најнеписмен при олку формално образование, дали неговиот говорен јазик ќе може повторно да испее такви прекрасни стихови како од нашата народна лирика, ќе може ли неговото око да наслика повторно такви фрески, има ли неговото уво се уште усет за такви народни песни...честопати резигнирано се прашуваат многу наши интелектуалци.

Што е таа треска, видеото, што така урагански го турка осиромашениот народ доведен до работ на егзистенцијата, на секаков начин и со секакви средства користејќи се да дојде до култ-предметот на неговото секојдневие, рикордерот.

Интересирањето за видеото и воопшто атрактивноста на видео-уметностите се анализирани во многу теоретски струи во сите научни области и можеби старата и добра психоаналитичка концепција во овој поглед ги има дадено и најдобрите резултати.

Нарцисовото вљубување во сопствениот лик, загледувајќи го на површината на водата, е праосновата за мешањето на субјектот со објектот, вечно разделени во прозаичната практика. Видео-системот ги има токму тие својства да се поддржува нарцисоидноста во нас, својства што ја потхрануваат нашата личност и нашиот паланечки дух.

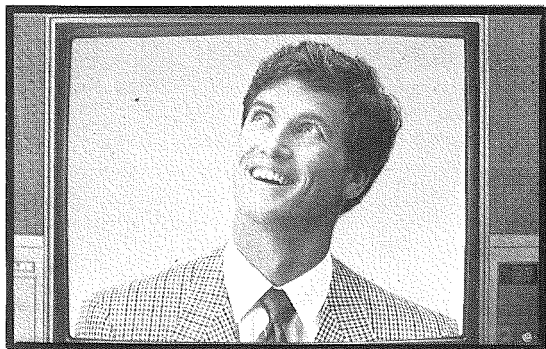
Телевизијата е масовен медиум, потхранува многу нарцисоидни својства, и од најголемите умови до најобичните смртници, пред окото на камерата не се рамнодушни, секојдневно барем со рака и мавнуваат. Видеото оди чекор потаму, тоа е строго приватен медиум. Телевизијата е вредна заради својата веродостојност, видеото е вредно заради неверодостојноста. Можноста за повратната сила на видео-системот се наметнува сама од себе. Се поставува камерата да гледа во екранот и на него ќе се појават безброј монитори помали еден од друг. Оваа тавтологија, една од главните новини на кои се потпира видео-уметноста, е типичен архетип за

мешањето на субјектот со објектот, но сега на многу повисоко ниво, видливо нурнување во Несвесното. На овој принцип дијалектички споените спротивни премиси субјект-објект, духовно го потхрануваат Егото на субјектот, основа каде што видеото ја извојува победата со нашиот паланечки дух. А паланечкиот дух вирее насекаде. Од најголемите метрополи до најмалите населби, планетата на паланечкиот дух не признава ареал на негово успевање.

Оваа појава Жак Лакан ја објаснува како „стадиум на огледалата“, едно „драматично дејствие што се одигрува во облик на примарната идентификација со сопствениот лик“. Егото се учува како производ на Имагинарното, фрлајќи го субјектот во постојана потрага на изгубената личност. Сосема е јасно дека најголемиот дел од видео-уметноста е вкопан во Имагинарното, не само во секојдневната смисла на фантазијата, туку и во смисла на ланкано-виот дуализам. Кога камерата е вперена во мене, јас сум повеќе отколку што сум јас, јас сум јас, плус мојот комплимент. Со ореолот на невидливиот комплимент видеото оди чекор потаму.

Не е ли најкарактеристично за нас, секоја новост на секој што се враќа „од белиот свет“ во нашата средина, под новост да се подразбере зборувањето и интересирањето за најновите видео-системи, камери, видео-хепенинзи што се прават по киноските згради кога тие се претвораат во исто толку големи мамутски екрани, или ни се нудат на прелистување бројни проспекти од најновата видео-технологичка од која „излегува памет“.

Искусството ни е паланечко, вели Радомир Костанџиновик во „Филозофијата на паланката“. Времето е „отаде планина“, таму почнува хаосот, таму е апсолутно отворениот свет. Светот на паланката е маса од безлични верници на религијата на затвореноста во свои авлии, врховниот бог е единството, групата, а антитезата е демонската сила на светот, апсолутната отвореност. Несреќата е што светот на паланката никогаш не може целосно да се оствари, не може да се материјализира, но затоа за неа е целото царство на духот.



Видеото е добредојдена терапија на паланечкиот дух. „Не гледај ме колку сум убав вака, да ме видиш каков сум на фотографија“. Преку видеото може да се зборува и сам себеси, Егото да се учува како производ на Имагинарното, (јас сум на видеото секогаш некој друг, а некој друг сум секогаш јас). Стварноста на паланката е токму како Имагинарноста на видеото, се прифаќа и ја проектира рефлексивната на светот. Не се учествува во натпреварот на светските случувања, не те играат „оние од белиот свет“, но затоа секогаш си попаметен зашто си седнат на трибините а оттаму, сè изгледа како да се гледа спектакал. Овој воајеризам како поглед на свет, ја зголемува возбудата со видеото дека можеш од екран да си гледаш себеси в очи, или да им гледате на другите в очи, појава што освен во видео-уметноста, сите други изведувачки уметности намерно ја избегнуваат и ја сметаат за недостатојна, на присутните да им гледаат в очи како на објект, без што видео-уметноста е препознатлива. Таа можност за евтини пари да се „влезе“ во недостапното, самиот на себеси да се биде објект е длабоката несвесна желба пасивно да се влијае врз себе. Имагинарното и потсвесното и понатаму ќе го истражуваат аналитичарите, а со надворешното и Несвесното до бескрај ќе се играат видео-уметниците.

Надворешното себенабљудување е пасивно дејствување на надворешност, стил и самозалажување, гледање на себеси со поубави очи и корекции на надворешноста, колективен апаурин, чекор меѓу замисленото и стварноста, океан меѓу посакуваното и можното. „Видеото е продолжение на нашиот живот“, – вели еден приучен снимател на свадбите по скопските ресторани. Можеби некогаш книгата и имала некоја не-обичност. Но денес, ја нема таа необичност што фасцинира. Телевизијата донекаде ја има необичноста, но го губи ореолот што го носи со себе видеото во паланката и не се знае до кога ќе издржи. Паланката со ништожноста на практиката со видеото прави од себе необичност, духот ни е сензационален а како суштества, паланечки сме банални. Културата за паланката е нешто „над“, нешто повеќе од обичниот секојдневен живот, одвоена од паланечката кал. На тој простор му е потребно наше издигнување, но не себиздигнување како единка, а единката во културата е одвоена од другите единки, па дури и како примач на културата во провинциските кино-сали, за многу места единствен симбол на културата. И темнината на кино салите видеото ги вади на светлината на видеопроекциите, групата набљудува или се самонабљудува, во одбраните си, а сепак си меѓу своите. Видеото ние не можеме да го направиме, не го измислиле, но и ако не постоеше, ќе мораа за нас да го направат.

Стојан Синадинов

УДК 791.44(497.15)(049.3)  
Кинопис 4(3), с. 60-63, 1991

# МАГИЧЕН РЕАЛИЗАМ

– постои ли „Сараевска филмска школа“? –

Последниве пет години југословенската кинематографија е обележана со филмови чии заеднички тематско-идејни интересирања би можеле да се подведат под еден заеднички именител на филмска школа. Но, колку и да е неблагодарно барањето заеднички постапки во естетското формулирање на одделни кинематографски дела, сепак терминот „филмска школа“ не е многу нов во теоријата и критиката на југословенската кинематографија.

Во југословенската кинематографија конкретно се издвојуваат, по својата оствареност, заокруженост и експонираност, најмалку три школи: „Црниот“ (или Нов) бран, каде што се вбројуваат автори како Живоин Павловиќ, Александар Саша Петровиќ, Душан Макавеев, Желимир Жилник и др.; „Чешката“ школа со својата прочуена ударна четворка составена од авторите Срѓан Карановиќ, Лордан Зафрановиќ, Горан Марковиќ и Рајко Грлиќ, подоцна дополнета со имињата на Горан Паскаљевиќ, Емир Кустурица (со чие дело потписникот на овие редови има намера да го вброи меѓу родоначалниците на сараевскиот фенсмен, што е уште една потврда за делумната субјективност и „неможност“ строго да се разграничат појавите во една кинематографска заокруженост); и, секако Сараевската филмска школа како предмет на овој мал есеј.\*

## БОСАНСКИ БЛУЗ

До колку појдовните точки од кои би се тргнало кон конституирање на историјата на Сараевската филмска школа се премногу различни и дивергентни (затоа што локалното

Потребна е и една мала забелешка: од оваа инстант историја на домашната кинематографија е изделена таканаречената „Партизанска“ филмска школа која главно ги вбројува филмовите со тематика од НОБ и повоениот период, бидејќи освен некои наметнати нормативни постапки, главно на сценаристички план, малку нешто би можело да се рангира до степенот на заеднички стилски карактеристики. Доколку тие се избелнуваат или се прекршуваат, тогаш се добива нешто сосема друго, па дури и на површината филмска форма, за која може да се каже дека антиципираше одредени постапки на постарите жанровски родови и видови на светската кинематографија, како вестернот на пример.

преминува во универзално, но секогаш во таа насока; и затоа што заедничкото поднебје со „Дом за бесење“ е разурната претпоставката дека би можело да се говори за своевиден етно-филм), релевантен патоказ би можела да биде сценаристичката основа на тие филмови, но никако не пренебрегнувајќи ги сродните режисерско-авторски постапки. А кога е во прашање сценариото, тогаш неодминливо е името на Абдулах Сидран, книжевник и поет од Сараево. Донекаде индикативно е тврдењето на голем број филмски критичари дека Сидрановата сценаристичка потка со потенцијалните поетизирани моменти на извесен начин ги покрива разните режисерски „превидувања“, се разбира до колку постојат. Како и да е, со



Кадар од филмот „Дом за бесење“ на Емир Кустурица

појавата на филмовите „Се секаваш ли, Доли Бел?“ и „Татко на службен пат“ работени по текстуралната подлога пишувана од Сидран, а режирани од Емир Кустурица, почна да се говори за раѓање на специфичен феномен во југословенската кинематографија – наречен Сараевска школа, веројатно по географската припадност на нејзините автори. Споменативе два филма ги поставија основните драматуршко-тематски принципи кои понатаму ќе бидат (скоро) единствено релевантни кога се говори за одреден филм – припадник на тоа естетско милје, Тоа се: семејството; односите во него и нивното пренесување на поширок општествен план; и социјалниот контекст на целата филмска приказна. Вака поставените основни тематски преокупации на овие двајца филмски автори се покажаа присутни и во филмовите на Мирослав Мандиќ („Животот на работникот“), Златко Лаваниќ („Стратегија на страчката“) и Адемир Кеновиќ („Кудуз“), иако не беа пишувани од иста рака. Така на пример, сценариото за „Животот на работникот“ го потпишаа Харис Куленовиќ и Мирослав Мандиќ, а сценариото за „Стратегија на страчката“ е дело на Младен Материќ и Емир Кустурица. Токму оваа преплетеност на авторите од еден во друг филм, покрај „резервите“ што ги имаше школата во театарскиот круг на Сараевската академија и

студентскиот театар „Обала“ е „школскиот“ принцип на асистирање. Овој последниот е прилично занимлив: Мирослав Мандиќ беше асистент кај Кустурица во филмот „Татко на службен пат“, Златко Лаваниќ во „Се секаваш ли, Доли Бел“, Адемир Кеновиќ во „Дом за бесење“...

Трагањето по заедничките корени на историчното (или барем сличното) естетско поимање на „животот“ и неговата стварност, доста зачудувачки би не одвело и во музичките води. Во почетокот на осумдесеттите години во југословенската рокенрол музика феномен (слично како филмската школа) стана тнр. „новопримитивизам“, кој освен потенцирањето на заедничкиот животен дух од кој се црпат темите и идеите за музичките нумери и филмовите, го создаде и првиот култ-филм на југословенската кинематографија (ако не се смета „Славица“ на Вјекослав Африќ, индикативен за една идеологија). Култен филм за новопримитивните рокери стана „Се секаваш ли, Доли Бел?“ на Емир Кустурица, доста нормално за одреден културен круг чии творци и учесници меѓусебно комуницираат (претпоставуваме). Но, по пет-шест-годишната историја на Сараевската школа еден момент можеби побудливо ја отсликува оваа меѓузависност: со „Кудуз“ авторите Сидран и Кеновиќ во извесна мера го допреа и заштит-



Кадар од филмот „Дом за бесење“ на Емир Кустурица

ниот знак на една од сараевските рок-групи. Станува збор за песната „Зеница блуз“ на „Забрането пушење“, во која судбината на главниот јунак е слична со судбината на Беќир Кудуз од филмот „Кудуз“. Сличноста во ниту еден момент не му попречи на „Кудуз“ да ги освои симпатите на филмските критичари, а на некои од нив им даде инспирација за ново именување на тој феномен. По етикетите (добронамерни) како босанска филмска школа, босански магичен реализам, неореализам и надреализам, се појавува и заштитниот знак – „босански блуз“ – што не е ни малку далеку од означувањето на ритамот (во согласност со музичката терминологија) присутен при нарацијата на филмската приказна.

„Митовите“ за настанокот на Сараевската школа би можеле да бидат исцрпени (за извесно време) со споменувањето на Ивица Матик. Неговата телевизиска драма, (скоро во целосно авторство на споменатата личност со исклучок на глумата и постнатателските работи) создадена во 1973 год, и пренесена на филмска лента за потребите на фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула 1989 год., започнува со шпица на која се наведени зборовите на Емир Кустурица: – „Ми се чини дека и сопствената смрт полесно би ја поднел ако покрај мене, долу под земјата, би ја имал копијата на филмот „Жена со пејзаж“. Матик освен „Жена со пејзаж“ снимил и триесеттина краткотрајни филмови, а едно од неговите четири нереализирани сценарија му послужи на Кустурица да го снимат својот втор телевизиски филм – „Невестите пристигнуваат“ – по што патот во кинематографските води и „Доли Бел“ беше целосно отворен.

## РОМАНТИЧНИТЕ НАДРЕАЛИСТИ

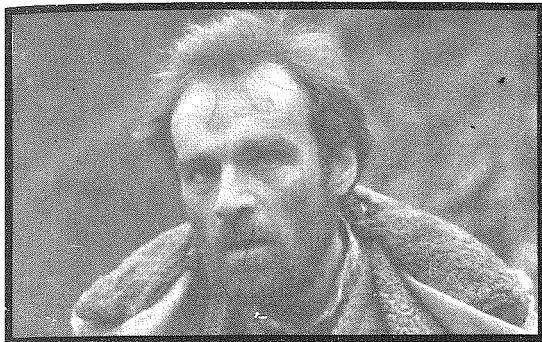
Настрана од овие „надворешни“ премиси постојат иманентни симболи кои априорните авторски решенија и постапки во различни дела ги поврзуваат до степен на одреден филмски правец. Последниот (хронолошки) филм од босанското милје – „Кудуз“ – за мото ја има реченицата – „Не може човек да се бори против силата кога не ја знае и не ја гледа“. Непознатото и невидливото, барем од гледна точка на јунаците од овие филмови, често е главна тема, покрај веќе споменатите семејни односи и нивните социјални рефлексии. Ако речените семејни конфронтации се одвиваат во вид на созревање (како во „Доли Бел“, и делумно во „Животот на работникот“ и „Дом за бесење“); брачни кризи („Татко на службен пат“, „Стратегија на страчката“, „Кудуз“) со дијапазон на љубомората од нејзината загриженост до бруталноста, до апострофирање на „женското прашање“ во скоро сите форми (од феминизам до старинска конзервативна верност и послушност), една друга постапка ги обединува сите (или барем

најекспонираните) филмови од Сараевската школа. Она за што сараевските филмации се дефинираат како југословенски неореалисти и надреалисти (по примерот на италијанските неореалисти и француските надреалисти) е широкиот спектар на постапки и методи кои реалното, го креваат на нему спротивниот (имагинарен) пиедестал, и обратно, надреалното го приземјуваат до неговата зачудувачка можност. Тој спектар во една скромна поделба се движи од користењето на хипнозата во „Се секаваш ли Доли Бел?“, преку надреалистичките сцени во „Дом за бесење“ и „Кудуз“; сомнамбулизмот како битен фактор во „Татко на службен пат“ (предизвикан од семејната драма); до метафоризираната реалност во „Стратегија на страчката“ и „Животот на работникот“.

Сите овие елементи (впрочем само дел од постојните во филмовите на Сараевската школа) произлегуваат од различни драматуршки ситуации како последица на одредени автори замисли, но некои од нив се иницијатори за понатамошните збиднувања. Додека во „Доли Бел“ хипнозата претставува извесен и нејасен порив да се промени сопствениот живот, а потоа и светот (постојните консеквенци на покажаната тотална револуција, не само комуничка, и тоа како се присутни), во „Татко на службен пат“ месечарството претставува директна последица на нарушувањето на социјално-психичкиот мир на детето Малик, кое е и ракурс на гледањето на настаните (за што подетална студија има објавено Ендру Хортон – „Неразрешена едипална ситуација: очигледен и скриен наративен дискурс во „Татко на службен пат“ на Емир Кустурица – „Филмограф“ број 39-40). Повеќе како желба отколку како последица дејствуваат „надреалните“ сцени во „Дом за бесење“ и „Кудуз“. Но затоа пак во „Стратегија на страчката“ постои повратна спрега: една страчка го краде часовникот (што е реално можно) и ја иницира потерата на пензионираниот заставник на ЈНА по неа за да го најде украдениот часовник што е доста нереално со оглед на веројатноста да ја улови токму потребната птица, но тоа од друга страна, пак, предизвикува „ревизија“ на животот и идеолошките уверувања од страна на истиот тој пензионер. Руинираниот човек во „Стратегија на страчката“ не ја изговара реченицата на Кудуз од истоимениот филм – „Не може човек да се бори против непозната и невидлива сила“ – но тој ја демонстрира низ целиот тек на филмската фабула.

Заедништвото на авторите во поглед на глобалното обликување на секое дело поединечно се огледува и во ангажирањето на голем број натуршчици – артисти аматери. Било со ангажирањето на деца за толкување на главните спони на драмското дејствие, што од друга страна произлегува од сценаристичката постапеност на приказната, било со масовното уче-





Кадар од филмот „Кудуз“ на Адемир Кеновиќ

ство на тнр. аматери во филмовите. Секако дека артистичкото умевање не се верификува само со дипломата од одредена академија за театар, филм итн., туку е нормално да се оценува само професионалноста во толкувањето на одредена улога. Така во „Се секаваш ли, Доли Бел?“, „Татко на службен пат“, „Кудуз“, „Стратегија на страчката“, главните агли од кои се пренесува уверливоста на дејствието се интерпретирани од страна на натуршчици. Како најиндикативен пример за ова тврдење може да послужи поделбата на улогите во „Дом за бесење“ каде што (приближно) само 30% од артистите се тнр. професионалци. Но, примерот на „Дом за бесење“ содржи и една друга страна. Големото учество на натуршчици во него може да се оправда со тенденцијата кон посакуваната документарност, што при толкувањето на теми богати со надреални моменти (циганската черга и нивната филозофија на живот се доста податливи за тоа) е единствената можна успешна постапка (!?). Од некоја трета страна на анализирање, која во себе би имала и мала компаративна постапка, ваквата појава може да се толкува и со влијанието на одреден филмски правец од историјата на кинематографијата. Конечно, може да се говори за влијанието на италијанскиот неореализам, што во есеите на одделни филмски критичари доживувааше и своевидна ескалација и негирање на сето она што би било оригинално во творештвото на сараевските филмани.

Крајот на овој краток есеј што посакува да има и извесна студија во себе, би завршил со местото на телевизијата во формирањето и подоцнежната активност на Сараевската филмска школа. Токму телевизијата како медиум е близок, но не и историоден со филмот, бидејќи најголемиот дел од авторите излегле како проверени телевизиски калфи. И кога станува збор за Емир Кустурица (два ТВ филма – „Невестите пристигнуваат“ и „Бифето Титаник“), и кога станува збор за другите: Адемир Кеновиќ како автор на повеќе ТВ драми („Ова малку душа“ и др.), документарни или авторски емисии од областа на музиката; па Ненад Диз-

даревиќ („Газија“); Ивица Матиќ, за кого беше кажано погоре, и кој важи за „сива инспирација на сараевската школа; и секако Мирослав Мандиќ. М. Мандиќ („Животот на работникот“) можеби и најповеќе заслужува внимание кога се говори за школата и телевизијата, бидејќи кон крајот на 1989 година тој направил вистински бум со помош на сараевските „новопримитивци“ од сите уметнички 'ресори' (артисти, музичари). Освен на маркетиншкиот филм „Како е снимен 'Дом за бесење“, Мандиќ се потпишува и како режисер на емисијата „Топ листа на надреалистите“. Во кругот на тие надреалисти влетуваат луѓе кои истовремено од „Доли Бел“ направија култ – филм, а овојпат ја презентираа сета онаа духовитост и политичност што секогаш беше присутна во создавањето на филмовите од сараевскиот круг.

Последниот можен заеднички „именител“ на сараевскиот филмски круг е инсистирањето на мелодраматскиот жанр. Иако ваквата одредница никогаш не била „чиста состојба“ на целината во интерпретацијата на оваа школа, покрај социјално-семејно-политичкиот контекст е, секако, најприсутна во детерминирањето на заедничките црти кои би го составиле мозаикот на заокружена поетика. И навистина, скоро и да нема некое од наброените дела кое не го признава мелодраматскиот дух во својата драматуршка структура, а низ различните рамништа на нивната реализација. Не мора тоа по правило (на холивудската продукција на пример) да биде опозитивот маж-жена: во нашиот конкретен пример на разгледување среќна варијанта е драмскиот „космос“ наречен семејство.

Овде се прекинува овој текст затоа што делумно се набројани главните карактеристики на овој феномен во југословенската кинематографија. Сараевската филмска школа сè уште е доминантна по творечката активност на нејзините чинители, па не се исклучени (многу повеќе се можни) новите тенденции во нејзиниот натамошен развиток (не мора ова да се сфати дијалектички). До нејзината појава најразгледуван таков феномен беше „Чешката“ филмска школа, но денес сме сведоци на контрааргументирањето од страна на некои нејзини протагонисти (Горан Марковиќ, „Чешката школа не постои“, 1990) со тврдењето дека заедничко естетско размислување и делување кое би се подвело под терминот школа не постои. Во секој случај, постоењето на разни школи не е ништо лошо за една кинематографија. Проблемот е единствено во нивниот квалитет и инвентивност. Но, потписникот на овие редови никаде и никого не сретнал да говори или пишува за некаква филмска школа составена од лоши филмови и лоши автори. Лошото дело е можеби релевантно на генијалното по нивниот индивидуален настап, но никако не и по вниманието што им се посветува.

Фидан Јаковски

УДК 791.43.01  
Кинопис 4(3), с. 64-68, 1991

# КАКО ГУБАТ МАЈСТОРИТЕ

## ПРЕЛУДИУМ:

... И го зеде радоста како болест, тој ги премести од левата во десната своите четки и почна да слика. Од него потекоа бои како млеко и тој одвај стигаше да ги истури. Одеднаш знаеше сè: и како тушот да се измеша со секретот на мажјакот мошус, и дека жолтата боја е најбрза, а црната најбавна меѓу боите, и дека ѝ треба најдолго да се исуши за да го добие вистинското лице. Најубаво од рака му одеше „белата на Свети Јован“ и „змејската крв“, а сликите ги премачкуваше наместо со лак, со четкичка накинската во оцет за да добијат боја на светол воздух. Сликаше хранејќи и лекувајќи со боите секаде околу себе, по довратниците и по огледалата, по кошниците и тиквите, по златниците и опинците. На копитата на својот коњ ги наслика четирите евангелисти, Матеј, Марко, Лука и Јован, на ноктите на своите раце десетте божји заповеди, на бунарската кофа Марија Египќанката, на капациите од прозорците обете Еви, првата Ева (Лилит) и втората (Адамова) Ева. Сликаше по оглоданите коски, на забите свои и туѓи, по извадените џебови, по шапките и таваните. На живи желки ги нацрта дванаесетте апостоли и ги пушти в шума да се рашетаат. Ноките беа тивки како соби, тој ќе изберење која сака, ќе влезеше, ја ставаше светилката зад штицата и сликаше дводелна икона. На таа икона наслика како архангелите Гаврил и Михаил меѓусебно низ нокта си ја додаваат од едниот во другиот ден душата на некоја грешница, при што Михаил стоеше во вторник, а Гаврил во среда. Чекореа по исгишани имиња тие денови и од нозете им прскаше крв од одењето по остриците на буквите. Сликите на Никон Севаст беа поубави зиме, на отсјајот на снежната белина, отколку лете, на сонце. Имаше тогаш во нив некоја горчина, како во темнина да се сликани, некој насмевки на лицата кои во април се гаснеа и се губеа до првиот снег. А тогаш тој повторно ќе седнеше да слика и само повре-

мено со лакот меѓу нозете го подместува-ше својот огромен penis за да не му пречи во работата.

## ПРВ ДЕЛ: ЕДЕН ОБИЧЕН, БЕ-ЗЛИЧЕН ВОВЕД ЗА ЉУБОВТА И СЕКСОТ И РАЗЛИКАТА МЕЃУ НИВ:

Уште погледот на плакатите и на сликите со филмските сцени збунува и внесува доза на недоверба и одбивност: костимиран спектакл од векови назад, да го гледаш денес, на крајот на дваесеттиот век, во атомско време и компјутерска цивилизација? Можен ли е поголем ака-хронизам? Кој ќе го гледа тоа чудо, кого ќе го заинтересира, кој ќе му верува?

Жанрот: љубовна мелодрама, од најдолен вид, со сплетки, местена, заведувана и подведувана, со донжуановски раздевстувања и срцедрапателни љубовни трауми... и тоа направен според еротски херцроман од друго време...

Сите детали, но и сите битни нешта, однапред беа поставени контра овој филм. И затоа чувството при неговото гледање не се опишува – не е битно. Исто како и филмот.

ЛЕСЕН МАШКИ ПЛЕН: Маркизата таа и таа, дама во „најдобрите години“, позната во отмените француски кругови како злобна интригантка со лесен морал, сака да му се одмазди на својот последен љубовник кој ја напуштил за да се ожени со богато девојче, од благородна лоза, што има одвај осумнаесетина лета; затоа го повикува најпознатиот тогашен заводник, виконтот де Валмонт, и бара услуга: да ѝ ја одземе невиноста на идната невеста – та цел Париз да му се смее на младоженецот! За

противуслуга, маркизата ќе му подари „една своја ноќ“.

И покрај примамливоста на понудата, како постапува Големиот Заводник? Едноставно, го одбива предлогот, со извонредно образложение: на неговата репутација не ѝ одговара да се плетка со невини девојчиња што не знаат ништо за животот – тоа е толку лесен машки плен што нему би му се смеел Париз. На неговиот стил повеќе му личи да урива недопрени тврдини – на пример госпоѓата де Турвел, најкрепосната жена која не сака да знае за ништо освен за својот маж и за религијата. Легнувањето во нејзината постела би било успех со кој може да се гордее...

Ова е само почетокот – потоа следуваат заведувањата, љубовните техники, паѓањето на некои жени („морално“ и „телесно“), вљубувањето, губењето глава, дуел со мечеви, смрт од преголема љубов... и сето тоа дејство е напудрено, напарфимирано, стегнато во мидери и кринолини и покриено со големи перики...

**СТРАВ ОД МОРАЛ:** Има извесно перверзно задоволство во раскажувањето на вакви љубовни сплетки – а се разбира и во нивното читање или екранско гледање. Класичниот еротски роман „Les Liaisons Dangereuses“ на Hoderlos de Laclos напишан во 1782 година, уште од времето на Француската револуција до денес воодушевува генерации читатели, кои восхитени ги следат сексуалните сплетки на маркизата и виконтот – двајцата смели и полни фантазија играчи во вечната игра меѓу половите, чија заедничка карактеристика е: немилосрдност кон своите љубовни жртви. Немилосрдност – сè додека обајцата сурово не научат дека со чувствата не треба да се поигрува.

Оваа анализа на љубовта и сексот и на разликата меѓу нив, како што вели Главната Лошотија, вистински застрашува не затоа што во неа има нешто физички буртало или криво, туку поради огромното количество морален терор. Фасцинантно чувство е да се уплашиш од тоа!

**КРАЈ НА ПРВИОТ ДЕЛ:** Кој живее од меч, од меч ќе загине, вели народната мудрост. Што тогаш да очекува човекот кој смислата на животот ја наоѓа во заведувањето?

## ИНТЕРЛУДИУМ

Повторно лаже. Пак лаже, по една долга, долга пауза во која мислеше дека ја нашол суштината. Немаше ништо најдено. Сега кога тоа го знае, кога за тоа е наполно свесен (колку што може да се биде свесен и колку што може да се биде наполно), многу му е полесно – место да се лаже себеси, ги лаже другите.

## ДЕЛ ВТОРИ: ОДВРАТНАТА ПОТРЕБА ЗА ДЕФИНИРАЊЕ

Кој живее од меч, од меч ќе загине, вели народната мудрост. Што тогаш да очекува човекот кој смислата на животот ја наоѓа во заведувањето?

**НА ПОЧЕТОКОТ:** кога сите се вљубуваат во него, а тој во никого, изгледа дека е јасно: Мајсторот губи кога, во својата вообразеност, самиот ќе се вљуби – и ќе изгори како пеперутка...

**НА КРАЈОТ:** колку површно и погрешно гледање...

**АНГЕЛИ НАД ГРАДОТ:** Мајсторот не се вљубува случајно, по грешка, во момент на слабост, на деконцентрација на неговата вообразеност... Мајсторот не е ангел (иако тие две состојби не мора да се исклучуваат), не е бестелесен, човек е со несовершености од различен вид (кои објективно постојат, но за нив Обичните немаат право да му судат). Неговата вообразеност не е вообразеност (види: „Категоријата вообразеност“) – таа постои, да, но е толку голема, што ги надминува нормалните граници на таа категорија – толку е голема, што е надчовечка! Истото важи и за неговата себичност! Затоа што е вообразен не до небо, туку над него, и себичен исто толку – и затоа што е свесен за тоа и не се срами што е така, туку ги прифаќа тие состојби како објективно постоечки – Мајсторот може да си дозволи да биде благодоставен и широк кон другите, Обичните. Тие пак, ситни во своите души, во своите погледи, во своите животи, ламентираат за својата широчина, за своето човекољубие, својата пожртвуваност, и на крајот секогаш се заплеткуваат токму во својата себичност, саможивост и самовљубеност што не ја признаваат, што не смеат да си ја признаат ни себеси. Мајсторот јасно се декларира – и веќе во почетокот е далеку, далеку над нив, дури и да не се сите оние други, неспоредливи квалитети.

**КАТЕГОРИЈАТА ВООБРАЗЕНОСТ:** вообразеноста заслужува засебна анализа: елементи: образ; во образ; без образ; чисто; срам: образ како позитива; имање образ: дел од тело; оскатеност; имање еден образ; имање и втор; вишок образи; инфлација... Некогаш другпат...

**ГЛАД – ЖЕЛБАТА НА ОБИЧНИТЕ:** Сите што не можат да го достигнат, порано или подоцна макар за момент ќе посакаат: Мајсторот барем еднаш да загуби – да биде повреден – да биде симнат од пиедесталот. Но своите ситни желби ги базираат врз своите ситни можности за согледување на светот – и така ситногледо го замислуваат и Мајсторовиот пораз. И затоа никогаш нема да го дочекаат. Како губи Мајсторот? Не како во филмот!!! (Види: „Алтернативи“) Колку површно и погрешно гледање...

Во филмот, на пример, има двајца мајстори. Кој губи, кој добива?

**АЛТЕРНАТИВИ:**

Обајцата губат (секој на свој начин)

Едниот добива, едниот губи. (Но кој? Реторички прашања за празна дискусија: кој и што добива; и кој губи и дали губи; и дали не е потребно нешто да се изгуби за друго да се добие.)

Обајцата добиваат (цел живот правеле што сакаат. Зар тоа не се сечиј сон, сечиј стремеж? Ова е толкување со најмногу противници, затоа што вообразеноста останува неказнета).

**ТЕЗА: МАРКИЗАТА НЕ ГУБИ СО ТОА ШТО Е ЕКСКОМУНИЦИРАНА:** Тоа е обично смртно гледање, полно завист кон нејзината моќ. За момент да, тоа е пораз – но што е моментот? Веќе во следниот таа ќе се дигне и пак ќе биде неодолива, и пак ќе си игра со тие што сега ја мразат и ѝ се насладуваат, ќе си игра со нив – заведувани и не-моќни да се спротивстават, ќе си игра со нивните животи, со нивната љубов... како кукли на конец.

Таа е Мајстор. Мајсторот губи на друг начин.

**ТЕЗА: ВАЛМОНТ НЕ ГУБИ ЗАТОА ШТО УМИРА ОД ЉУБОВ:** Големиот Мајстор, Магот на

заведувањето, принцот Неодолив не паѓа туку – така пред обичната граѓанка де Турвел која освен милоста, убавината, крепосноста, чистотата, искреноста, душевност, љубезноста, љубовноста... нема други квалитети. А зар некој кој е мил, крепосен, чист, искрен, душевен, љубезен, љубовен... па макар и да нема други квалитети, не заслужува таква жртва? Дотолку повеќе што тоа не е жртва: тоа е голем, маестрален завршен потез на Мајсторот – уметник. Валмонт со својата смрт од љубов – не губи. Напротив! Неговата смрт не е црна, трагична празнина на немоќта. Неговата смрт е апотеоза на животот!

Мајсторот губи на друг начин.

## ДЕЛ ТРЕТИ: КАКО ГУБАТ МАЈСТОРИТЕ

**ПРОКЛЕТСТВОТО НА МАЈСТОРОТ:** Неговата нормална состојба е – победа. Има магија во рацете, сè што ќе допре позлатува, сè за што ќе се зафати е успешно, на добро излегува. И затоа (ако се случи тоа негативно чудо – да губи) губи поинаку. Не треба да загуби (како во



Кадар од филмот „Опасни врски“

филмот) експлицитно – не треба воопшто да загуби, според ситночовечките критериуми, за да биде поразен: токму обратното, доволно е да добива, да добива, да добива, да победува, да освојува што повеќе... до бескрај, зашто крај нема. Проклето, проклето: што повеќе добива, сè повеќе губи: добива тела, добива прегратки, добива бакнежи, добива кревети – она кон што сите се стремат, зашто признавале или не, свесно или несвесно, сите сакаат да бидат заводници, сите му завидуваат... ама губи многу повеќе, завидливите тоа не го гледаат, завидливите тоа не можат да го знаат од својата ситна позиција: телата се исти во темнината, преграките задушуваат, бакнежите ја сушат устата, ништо не може да ја напои, креветите се сè попражни колку што се полни, на крајот стануваат бескрајна пустелија... Мајсторот е мајстор зашто никогаш не губи, тој секогаш добива, добива, добива – и на крајот, кога ќе го достигне совршенството (види: „Мајсторот ја усовршува својата игра“), кога околу него лебди блудноста на која не може да и се одолее, кога само одбира без напор, кога само покажува со прст, значи, кога може да ја има секоја жена на овој свет и таа не може да му се спротивстави –

тогаш веќе загубил сè. Имајќи ја секоја, нема никоја. Имајќи сè, нема ништо. Самата категорија „поседување“, посесивноста на глаголот „има“ (кој толку лесно и природно се врзува со љубовта) станува смешна.

**МАЈСТОРОТ ЈА УСОВРШУВА СВОЈАТА ИГРА:** ја усовршува и натаму, иако е веќе совршена штом ја добил волшебната титула Мајстор – ја усовршува својата игра, својата техника, своите шаблони, својата контрола на емоциите, на телото, на возбудата, на страста – секое следно заведување е тренинг, стилска вежба, проверка, доказ (не за другите, Мајсторот одамна нема потреба што и да е да им докажува на другите). Усовршувањето продолжува сè до ултимативното ниво, сè до оној момент кога и совршенството е надминато, и кога целиот свет е составен од поданици кои само чекаат Големиот Мајстор да ги забележи, да ги повика до себе, да ги допре, да им обрне какво било внимание. Сите до еден, жени, мажи, сеедно, однапред знаат (види: „Масата и свеста“) дека им нема спас, дека се безнадежно вљубени засекогаш и дека единствената радост во животот, единствената голема и клучна радост и смисла на постоењето е ако



Кадар од филмот „Опасни врски“

Мајсторот во некој момент се одоброволи и им обрне внимание. Кога ќе дојде тој момент, Мајсторот апсолутно владее: целиот свет е освоен, целиот свет е негов – тоа е, конечно, ултимативната победа во очите на сите што гледаат отстрана. Тоа е, конечно, ултимативниот пораз во очите на Мајсторот – не би бил Мајстор ако веднаш не го осознае. Од тој момент, кога со светот ќе ги избрише нозете како со крпа, почнува губењето на смислата.

**МАСАТА И СВЕСТА:** масата нема сопствена свест – односно нејзината свесност може да се дефинира само во однос кон Мајсторот. Поинтелигентните поединци побрзо сфаќаат дека ги има премногу во масата, дека тоа фасцинантно уживање – да му бидат драги на Мајсторот – ќе го имаат само малкумина; прво затоа што критериумите за влегување во кругот на избраните се многу строги; второ, затоа што во мноштвото на масата едноставно се губат, се обезличуваат, па дури и оние што би ги задоволиле критериумите можеби нема да имаат доволно човечко, животно време да го дочекаат тој момент.

**БАРАЈКИ ГО ДРУГИОТ МАЈСТОР:** Од моментот кога со светот ќе ги избрише нозете како со крпа, за Мајсторот почнува губењето на смислата. Затоа почнува и Паѓањето. Намерно! Свесно! Затоа почнува и Паѓањето. Намерно! Свесно! Од моментот кога со светот ќе ги избрише нозете како со крпа, почнува губењето на смислата. Затоа почнува и Паѓањето. Затоа почнува и Паѓањето! Затоа почнува и Паѓањето! Намерно! Свесно! Посакувано! Седењето на врвот на светот е најосамената, најстрашната работа – проклетството на совршеноста, проклетството на врвното Мајсторство е потоа до крајот на земните денови да се седи таму некаде на врвот божествено осамено! Одвреме навреме, во моменти на слабост или здодевност, се подава раката, се одбира плод, пијалак, храна, тело... поданиците се тука за да ја исполнат секоја желба, секој поглед, секој трепет – но тие се само поданици. Мајсторот, врвно осамен, сето време што му преостанува го минува барајќи, не задоволување на своите потреби, (тие одамна се презадоволени) туку – барајќи друг Мајстор! Барајќи друг, рамноправен партнер, кој може да го издржи достоинството, тежината, стравотијата на качувањето на врвот. Мајсторот, со бремето на светот на грб, бара друштво! И со задоволство (кога и ако го најде) би му донел на другиот Мајстор вино, и би го гушал како вода, и би му испратил ѕвезди во очите – сè она што неговите поданици му го прават нему или за него, тој би го правел за другиот Мајстор, само да го најде. И не би се срамел од тоа: зашто Рамноправниот е ист како него, и тоа не е слугување – туку љубов. И зашто и другиот Мајстор, кога веќе стигнал дотаму, до мајсторското Дотаму, го влече бремето поданици зад себе, но ја носи и својата

ужасна осаменост во себе, и затоа и тој е фасциниран од таа – ох, конечно – средба со Рамноправниот, пред кого не е понижување да му се донесе виното, да му се измијат нозете, да му се покажат очите полни ѕвезди.

## ИНТЕРЛУДИУМ

*(Кога) Хајлендерите се сретнуваат  
Кругот се затвора.*

*Кој сака да живее вечно?*

*Кој може да сака вечно?*

**КРАЈОТ НА СВЕТОТ:** Ултимативниот хорор е премногу јасен, преосветлен: да не се сретне никогаш вториот од целината – да се биде само возвишен, ни малку слаб. Мајсторот, се разбира, и натаму мајсторски ќе живее, никој ништо нема да забележува, ќе им дозволува на обичните смртници да го допираат, да го влечат, да цицаат од неговите сокови за да ги осветлуваат своите сиви животи; знаејќи колку се слаби и ништожни, благонаклоно ќе им дава да се појат од неговите сили и од неговата животна радост – но ќе ја носи и својата огромна дупка во градите, голема колку тркалезно небо со меки рабови... и можеби во очај ќе стори бесмислен чекор (за да ја најде смислата): Валмонт ќе се доведе доброволно до крајот само за да покаже (не на госпоѓата де Турвел – туку самиот себеси) дека сепак има нешто што вреди, што дава смисла, што го облагородува постоењето на атомите. Другите ако го тераат, ако го поттикнуваат, ако го гонат – ништо не му можат; Мајсторот самиот како пеперутка ќе отиде кај светлото за да изгори! За да почувствува болка! За да знае – дека бил жив!

## ПОСТЛУДИУМ:

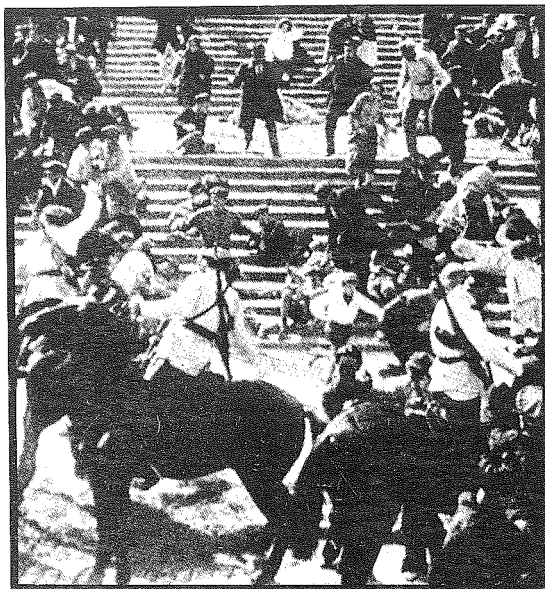
*Тој говори... едно исто, тој говори дека дури ни под месечината нема мир и дека има тешка должност. Така секогаш говори кога не спие, а кога спие секогаш гледа едно исто: пат, осветлен со месечина, и сака да тргне по него и да разговара со уапсениот Ха – Ноџри, затоа што, како што тврди, нешто не успеа да изрече докрај тогаш, одамна, во четрнаесеттиот ден од пролетниот месец нисан. Но, леле, нему не му успева да дојде на тој пат и нему никој не му приоѓа. Затоа, а што друго и би правел, разговара самиот со себе. Впрочем, потребна е некаква разновидност – и на својот разговор за месечината понекогаш му додава дека повеќе од сè на светот ја мрази својата бесмртност и нечуена слава. Тој тврди дека веднаш би ја заменил својата судбина со судбината на парталавиот скитник Леви Матеј.*

(8 март 1990 – Велигден 1991)

УДК 75.036(497.17)(049.3)  
Кинопис 4(3), с. 69-73, 1991

Конча Пирковска

# ВО ПОТРАГА ПО ЗАГУБЕНИОТ ЧОВЕК



Ејзенштејн: „Крстосувањот Потемкин“ (1925)

*На едно пусто место во Иран има една кула без врати и прозорци. Во една просторија (чиј под е од земја и има форма на круг) се наоѓа една дрвена маса и клупа. Во таа кружна ќелија човек кој личи на мене испишува со букви кои не ги разбирам, Голем Еп за човекот кој во другата кружна ќелија пишува Еп за човекот кој во другата кружна ќелија... тој процес нема крај и никој нема да го прочита она што робовите го запишуваат.*

„Еден сон“  
Х.Л.Борхес

Оваа „слика“ на Борхес во својата структура има некаква чудна повеќеслојна врска со творештвото на македонскиот сликар Родољуб Анастасов.

Вербалните – литерарни асоцијации на Борхес се аналогни на визуелните-ликовните знаци на Анастасов. Иако структурално различно конципирани, заедно се отсликуваат затворајќи се секој поединечно во сопствениот круг. Кај едниот автор кругот е формално наполно затворен („кула без прозорци“), додека кај Анастасов е формално отворен („кула со прозорци“).<sup>1)</sup> Херметизмот на Борхес го означува формално ликовниот аспект во песната, додека кај Анастасов, формално литерарниот. Формалната езотеричност кај Борхес е последица од сознанието за присуството на „Некоја“, „Нечија“ свест која е убедена дека Таму во затворениот простор постои некаква римувана мултиплицирана микро-егзистенција што низ ритмичките промени ја испишува судбината на макро-светот, додека Анастасов во епицентарот на сопствениот формално отворен круг ја затвора пред окото на рецепторот својата микро-содржина, сугерирајќи му на рецепторот да размислува за генетската супстанција на макро-системот.

Континуираните, бавни, но темелно обмислени и осознаени внатрешни преливи во еден триесет и петгодишен временски распон, спонтано и каузално ќе се преточи во Анастасов, од едно формално стилско видување во друго. Ваквото искуство на Анастасов во суштина ќе ја измодифицира само формата, додека содржината ќе остане константно непроменлива. Модификацијата на формата ќе стане продуктивен терен за натамошно истражување. Секоја претходна фаза ќе се навести и ќе се трансферира во идните.

Појавата на енформелистичката европска ликовна струја при крајот на педесетите и почетокот на шеесетите години коинцидира со творештвото на Анастасов. Авторовото духовно и душевно искуство од тој период наполно ќе се синхронизира и асимилира со енформелистичката логика. Моралната жртва што ќе ја поднесе пред аморалното општество, непосредно по дипломирањето ќе се отслика, отпечати, запечати и рефлектира во содржината на неговото севкупно творештво.

Крајно алиенираната и дегенерираната колективна свест која уште во предвоениот период се вовлече „Во казненничката колонија“ на Кафка, се прошири, метастазира и ја разболе повоена Европа. „Архипелаг гулаг“ на Солжењин, „Заробениот ум“ на Милош, „Малата апокалипса“ на Конвицки, „1984 година“ на Орвел, „Џан“ и „Чевенгур“ на Платонов и многу други дела од сите медиуми, како тестамент, како сеизмографска библиографија на едно „дантеовско“ време, ќе останат да сведочат за несреќата, за немоќта на поединецот да го измени светот.

Канцерозната тоталитарна бактерија се всади и го разори пред сè источноевропското естетичко ткиво чија инфекција и рефлексција достигна речиси планетарни размери. Ваквата тоталитарна радијација не ги поштеди ниту нашите простори.

Аморфното и аперсоналното ќе станат доминанта и детерминанта, запис во крвта на Анастасов, запис на неогатливиот „Сон“ на Борхес. Како о(с)тров во свеста, како црна космичка дупка на човештвото ќе остане да сведочи (...О...) за срамната ера на нашата современа историја.

Страотните мрачни „енформелистички“ подземни фреквенции сè уште ги чувствуваме и гледаме како ги потресуваат дури и најновите платна на авторот „поплавени“ од светлината. Енформелистичката, крајно деструирана, дезинтегрирана форма, во наредната фаза Анастасов ќе ја стегне, ќе ја интегрира, ќе ја зароби и синтетизира во строгата, компактна, цврста геометрирска структура.

Геометриската апстрактна фаза како ембрион, како еден тотален езотеричен систем ќе почне полека да се развива, да созрева и да се отвора, впивајќи ги во себе надворешните светлосни акценти кои ќе ја облеат, ритмизираат и облагородат сета просторна површина на платната.

Трагите што ќе ги остави светлоста (кои се во суштина сенки) на чистата површина на геометријата, нејзината доминација, ќе го модифицира ова видување, во своевидно, специфично обоено оп-артистичко толкување на природата.

Во следната фаза Анастасов ќе го елиминира, но само за миг, оп-артистичкото перде, или решетките (на прозорците) ќе ги „отвори“ очите и со поглед упатен од височина кон големата просторна празнина, ќе се обиде да му се доближи на човекот (преку третманот на фигурацијата) за да ја види реалноста и вон себеси, онаква каква што е во објективната стварност. Желбата за излегување од себеси, надвор од својот круг, надвор од својата персоналност, ќе ја преточи во мноштво кругови заробени во еден огромен кружен реално-иреален затвор-времето.

Геометриската апстракција ќе го означи аспектот на митологизацијата, мистификација-

та, аспектот на интимното, контемплативното, индивидуалното, персоналното, на она што е алиенирано во себеси, дистанцирано, рационално, додека низ широките епски реалистички кадрирања ќе го означи аспектот на демистификацијата, демитологизацијата, де-струкцијата на колективната потсвест, а паралелно преку него и идентификацијата и проекцијата на индивидуалната свест.

Во последната фаза ќе забележиме дека погледот на овој автор во суштина (речиси секогаш) е упатен од внатре кон надвор. Неговото внатрешно око низ разни перспективи, сукцесивно ќе се обиде, во детали, преку светлоста, што појасно и попрецизно да ја наслика и осветли „сенката“ на современата митологија на човекот, а истовремено сликајќи ја, наизменично ќе ја мистифицира и демистифицира истата.

Евидентно е дека сета животна енергија на Анастасов е еманурана низ светлоста. Се чини дека сè е концентрирано таму надвор, надвор од темните одаи на потсвеста.

Различните ракурси на осветлувањето ја детерминираат перспективата и дистанцијата на реципирањето. Аеро-перспективата е доминантна. Изворот на светлината доаѓа од небо или како светлосен сноп паѓа и ја перфорира темната, мрачна површина на платната и се концентрира врз предметот—човекот, врз главното дејствие на сликите Во одделни слики концентрираната светлина се разлива за дифузно, сфуматирана да се прошири на периферијата на сликите.

Сенката која претставува продукт на светлоста постојано е вибрантна, константна во својата полизначна структура. Отсуството на човекот во едно од претходните кадрирања—платна, го навестува и означува неговото присуство во следниот кадар. Во случајот на Анастасов светлината би можеле да ја идентификуваме со мислењето, додека просторот со материјата. Но, она што условно, метафорички, можеме да го наречеме „сенка на свеста“ што се емитира врз платната, низ „црните дупки“ на фигуративната обоеност е третманот на фигурата во просторот, односно третманот на поединецот во општеството.

Сенката на свеста ја перфорира светлоста, а со тоа уште повеќе ја потенцира, ритмизира и динамизира оваа сама по себе секавична природна појава. По оваа констатација неминовно се доаѓа до заклучокот дека обидот за сочуввање на интегритетот на „внатрешната светлина“ е априори осуден на апсурд, што значи, апсурдот го загубил своето примарно значење лишувајќи се од елементарната функција. Самиот себеси се изнегирал, ритмизирал, затворил и осудил на бесконечно движење лимитирано во себеси, во сопствениот простор и време, онака како што робовите на Борхес сè уште



го испишуваат секој во својот темен круг „големиот Еп за човекот“. За разлика од Борхес чија структура на композицијата е градена од мракот, кај Анастасов „насликаната светлина“, нејзината сугестивна моќ, ја гради сета архитектоника, атмосфера и психологија на сликата.

Оттука спонтано се наметнува прашањето, како да се дефинира и каде да се пронајдат корените на оваа опсесија на светлоста?

Одговорот веројатно лежи во Мракот, таму на пустиот гол остров во Иран, во кружната ќелија на Борхес...

Аналогии со творештвото на Анастасов можат да се најдат и во другите медиуми, како на пример во театарската или во филмската уметност. Мисловната или визуелна логика на Анастасов кореспондира со концепцијата на Гротовски. Системот на Гротовски ја напаѓа митологијата, ја тестира нејзината објективност, ги поместува, изместува и брише границите помеѓу сцената и публиката. Неговите актери ја затвораат публиката во круг, додека личноста на Анастасов е затворена од публиката – актерите во сликите и надвор од сликите. Публиката на Гротовски е сцена, „сликарски театар“, боди-артистички чин, хепенинг, физички ритуал. Овој принцип на Гротовски го наоѓаме пред сè во неговиот „Акрополис“, како и во

драмата на Вајс, „Мара-Сад“, но разликата помеѓу овие автори е во тоа што Анастасов своето лично, трагично искуство го трансформира, трансферира и материјализира во ваков вид концепција.

Како што веќе рековме, погледот на Анастасов е секогаш упатен одвнатре кон надвор, а тоа подразбира дека неговиот ентериер во суштина е екстериерот. Предниот план на сликата која би требало формално да го означи неговиот ентериер, неговата интима, е поместен и апстрактно обоен, додека во задниот план, екстериерот, суштинскиот ентериер во кој се случува дејствието – главната содржина на авторовата сликарска размисла, егзистира формално реалистичката обоеност. Тоа значи дека апстракцијата е во епицентарот, а фигурацијата – реалноста, контекстот, во задниот план на сликата и надвор од сликата.

Апстракцијата „решетките“ на прозорците го презентираат оној најелементарен знак (нашето Јас) кој во овие слики е жариште, мотив опкружен од публиката во сликите и надвор од нив. Во овие платна границите се поместени, улогите сменети.

Во 20-от век чија смисла на уметникот е современо историска, невозможно е да се биде добар уметник штом се наоѓа во епицентарот на



Родољуб Анастасов: од циклусот „Човек и простор“, III, 1978, масло на платно



Кадр од филмот „Крстосувачот Потемкин“ (Ејзенштејн, 1925)

системот, туку треба да се биде на периферија, за да може критички, објективно да се опсервира самиот предмет на рецепцијата. Ваквиот вид на концепција што ја афирмирал Гротовски се идентификува со карактерот и логиката на Анастасов. Но, да се биде во епицентарот на системот, а формалната периферичност да биде заменета со внатрешната дистанца и да се биде објективно критичен, најверојатно успеваат само поединци. Се чини дека искуството на Анастасов му припаѓа на внатрешната дистанца. Некогашната слика за субјектот е веќе скршена. Анастасов преку деконструкцијата со помош на човековата автодеструкција се обидува да ја изврши реконструкцијата на современата драма.

Неговиот езотеричен свет не е веќе затворен систем, затворен е само знакот. Мултиплицираниот знак е фрлен во оптек без шанса за негација на оптекот, од кој се има таква голема потреба. Затоа субјектот во овој случај е во знакот на апстракцијата, низ чија геометрија го гледаме светот фрлен во метафизиката на просторот.

Освен светлината, она што е доминантно во овие дела е и просторот и третманот на мегаломанските современи урбани објекти во кои значењето на човекот е сведено на ништо. Овие потресни слики на современата цивилизација одбиваме да ги сместиме во нашата свест и ги поместуваме на маргините помеѓу овој и некој друг свет, зашто таа, свеста за духовната и физичката смрт е секогаш само свест за туѓата смрт.

Во ваквите, сегашни и идни слики, се изгубени смислата и законите. Единствен закон кој е способен да управува со еден, во вистинска смисла, човечки живот е политичката машинерија маскирана од монструозната организација на современото општество. Мултипликацијата на сликите на Анастасов ја подразбира заедничката осаменост, вербата во колективот и страотна негација на таа верба. Анастасов како редок опсерватор честопати успева да се дистанцира од сопствените дела, да интелектуализира, обидувајќи се да излезе од себеси и да ја преземе улогата на рецепторот.

Безуспешно се обидуваме да навлеземе во внатрешните пејзажи полни со ритмична променливост. Просторот во овие платна е агонична средина од највисок степен, привилегирана зона на напнатоста, геометриско место на најелементарните негации. Гледачот пред сопствената слика не може да остане рамнодушен. Идентификацијата е нужна. Во случајот на Анастасов равенката „Некој друг“ е еднаква на „Некој друг—тоа сум јас“! Ние не го гледаме тој „универзум“ од дистанца, ние сме веќе во него.

Од ваквата констатација произлегува заклучокот дека циклусот на Анастасов посветен на „Човекот во потрага по загубеното време и простор“ се модифицира во сосема спротивна игра „Времето и Просторот Тргуваат во Потера и Потрага по Загубениот Човек“. Од оваа резигнирана состојба го гледаме молчењето на Творецот, ја чувствуваме таа тежина, таа боја на медитирањето упатена од височина кон големата просторна празнина. Во овие бездни го забележуваме нашето мултиплицирано Јас=Сите засекогаш затворени и алиенирани во сопствените граници.

Нема ниту крик, ниту бунт.

Дефетизмот хронично навлегол во резигнираните суштества и станал Нивна=Наша природна состојба. Сè е тивко и немо, како во времето на појавата на првите филмови.

Гласен е само очајот...

Има повеќе од петнаесетина години како овој уметник го „снима“ својот долготражен, документарен игран филм за Загубениот човек. Како што окото на филмската камера полека се лизга низ сите детали во филмот и со функција го контролира секое поместување на перспективата на перципирањето, така треба и нашето внатрешно око „да ја пасе сликата“ (Кле) за да може во детали да ги почувствува најминималните промени на времето и на прикажувачкиот знак – предметот.

Размислувајќи ретроспективно за филмската уметност, меморијата нè враќа кон Ејзенштајн. Перспективата на масовните сцени на „Октомври“ и фрагментираниот коментари на „Потемкин“ формално го доближуваат Анастасов до овој вид естетика.

Структуралните принципи, монтажерските метафори, организацијата на композицијата на масовните сцени, „хипермиметичкиот“, „хиперреалистичкиот“ (документарен) третман на прикажувачкиот предмет како и генералната глобална формално-стилска линија, се битните компоненти кои го доближуваат Анастасов до поетиката на Ејзенштајн.

Идејата на Ејзенштајн е во епицентарот на кон-

фликтните идеолошки катаклизми, додека идејата на Анастасов е во епицентарот на психолошките тензии. Историскиот контекст кај Ејзенштајн е јасно детерминиран, даден со една прецизна просторно—временска егзактност, додека контекстот на Анастасов е просторно индетерминиран. Ејзенштајн ја идентификува деструкцијата на една стара претходна идеја и конституирањето на „новата“ идеологија, додека Анастасов ги регистрира последиците на таа идолатрија чија жртва и самиот бил.

Деструирањето на еден претходен систем, го подразбира и автодеструирањето на новиот. Досегашните историски искуства сведочат за бесконечноста на негативниот принцип... Коначна и дефинитивна е единствено патолошката суисидна потреба на човекот.

Ејзенштајн во своите филмови ја трансферирал објективната стварност, извршил минуциозна „трансплантација“ на историските факти.

Во „Октомври“ и „Потемкин“ епските колективни монументални кадрирања се контрастирани со индивидуалните, интимни лирски сликарски пасажии. Во неговите филмови живо е присутна високата ликовна естетска димензија, како што во сликарството на Анастасов е присутна филмската фотографија.

На а к т и в н а т а динамична, драматична позиција на актерите на Ејзенштајн и опонира п а с и в н а т а формално статична, резигнирана, тивка позиција на актерите на Анастасов.

Еуфоричната а к ц и ј а на актерите на Ејзенштајн го подразбира кинетизмот, динамиката, додека р е а к ц и ј а т а на актерите на Анастасов ја подразбира статиката, односно илузијата на кинетизмот. Луминокинетизмот, кој се јавува во некои слики на Анастасов, ја стимулира и уште повеќе ја потенцира богатата внатрешна динамика на композицијата, доведувајќи ја истата во опозиција со статичната фиксирана површина на платната.

Но, хиперсензибилната светлина, ритамот на светло—сенката, сфуматираниот дифузно „разлеана метафизика“, меланхоличната атмосфера, ги оптоварува алиенираните простори на овие платна со една вонвременска, аисториска димензија.

Еден ден кога „монтажата“ на Анастасов ќе биде готова, филмот ќе се стави во касетата на времето за да може во подоцнежните состојби на објективноста, кога патината ќе ја облагороди сегашноста, окото на времето најобјективно да ѝ ги емитира на идните генерации суштинските квантитативни и квалификативни промени на ова наше декадентно време.

## БЕЛЕШКА:

1) Азра Бегик

Предговор за каталог од изложбата на Родолуб Анастасов поставена во Тузла: во 1982 година, во кого го цитира д-р Борис Петковски дека сегашното сликарство на овој автор е детерминирано од преселувањето во новото ателје во една од скопските кули.

# ПРИСУСТВОТО НА ФОТОГРАФИЈАТА ВО СЛИКАРСТВОТО НА РОДОЉУБ АНАСТАСОВ

Во сликарството на Родољуб Анастасов (1935) се вградени, во морфолошка и поетичка смисла, некои искуства на новите визуелни средства посебно на фотографијата – изум кој длабоко го означил и окарактеризира крајот на векот. Тој на своевиден начин, кон крајот на педесеттите години, се вклучил во тековите на енформелното сликарство, прифаќајќи подоцна некои елементи на оп – артот кои се привлекуваат во одделни остварувања во текот на седумдесеттите години. Во тој период, посебно од средината на осмата деценија, уметникот работи на неколку циклуси со чии вредности ќе се нареди меѓу истакнатите претставници на обновената фигурација во југословенското сликарство. Во нив се задржани некои суштински елементи на неговото сликарство, но исто така се развиени и повеќе нови содржини, своевидна поетика на просторот и времето. Анастасов се формира во време на експанзија на медиумите кога манифестациите на сето шаренило на светот се добиени главно со посредство на ревији, весници и телевизијата. Како резултат на тоа дојде до своевидно „изедначување“ на уметноста и стварноста.

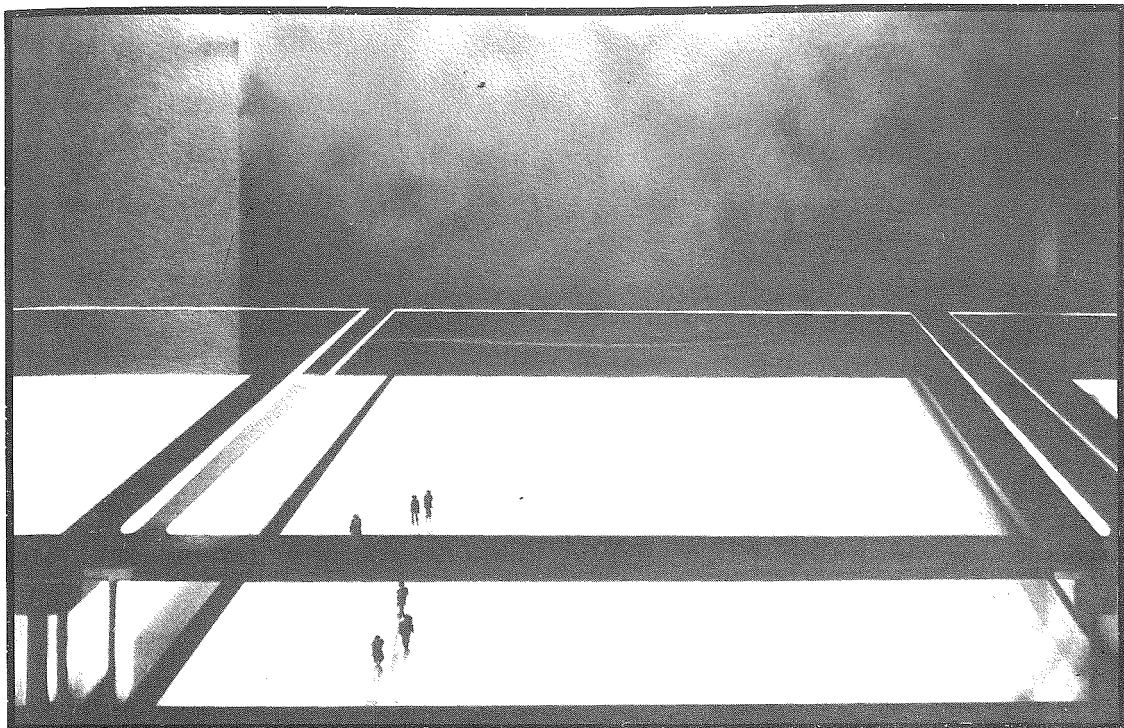
## 1.

Фотографијата, посебно од втората половина на минатиот век, остварува низа практични задачи, но и како „уметност“ со специфични белези отвори нови простори на заемни односи со ликовната уметност во разните периоди на нејзиниот развој. Оваа врска и проткајување меѓу подрачјето на фотографијата и подрачјето на уметноста резултираше со промена на уметничкиот јазик. Во работата на уметниците и во повеќе ликовни правци се содржани разни модалитети во користењето на фотографијата, на различен начин и во различен степен се остваруваше симбиоза меѓу фотографијата и сликарството. За тоа сведочат делата на Делаacroa, потоа на реалистите и импресионистите, сè до Пикасо и Бејкон. Впрочем, фотографијата сака-

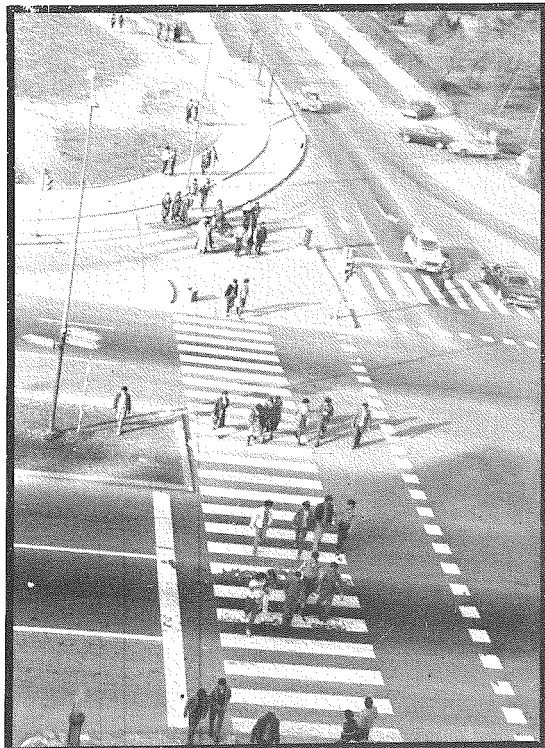
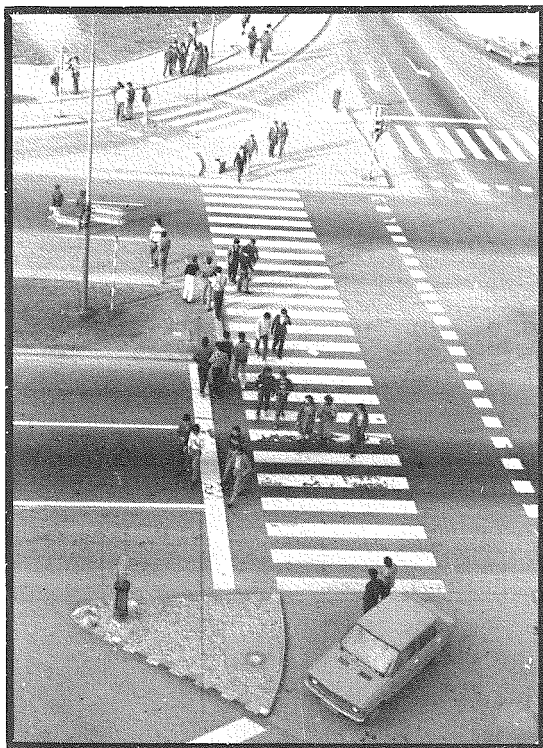
ше да го имитира сликарството, а Дагер и Надар биле и сликари. Влијанието на фотографија го почувствуваа и главните правци и движење на уметноста во почетокот на овој век, како и подоцнежниот поп-арт, хиперреализмот и концептуализмот. Фотографијата обележа некои етапи во современата македонска уметност, определувајќи го карактерот на одделни уметнички опуси и на некои клучни проблемски текови во нејзиниот развој. Нашите последни зографи, како што се Димитар Андонов Папрадишки, Горѓи Зографски и други, кон крајот на минатиот и во почетокот на овој век според фотографија изработувале сликарски портрети на имотни граѓани. Таквата практика продолжила и во предвоениот период и по војната кога доаѓа до поразновидно и инвентивно користење на фотографската предлошка во делата на творците на радикалните реалистички постапки и меѓу припадниците на „новата уметничка практика“ (Родољуб Анастасов, Танас Луловски, Рубенс Корубин, Симон Шемов и други).

## 2.

Паралелите меѓу ликовната уметност и фотографијата останаа недоволно сигурни и затоа не може да се даде едноставен одговор на прашањето што се однесува на творечкиот придонес од една страна и механичкиот чин од друга страна, на индивидуалниот говор и општиот јазик. Фотографијата е уметност различна од сликарството. Структурата на фотографијата е битно различна од структурата на сликарството. Секоја дисциплина, како што забележува Џулио Карло Арган, својата естетска вредност треба да ја бара во внатрешното устројство на сопствената техника. Меѓутоа, можни се одредени естетски споредувања меѓу фотографијата и сликарството во однос на изборот на мотивот и неговото психолошко конкретизирање, во поставувањето и осветлувањето на предметот, кадрирањето и фокусирањето. Примерот на еден Ејзенштејн или Куросава, кои изработувале подготвителни цртежи за секој



Родолуб Анастасов: од циклусот „Човек и простор XL“, 1982, молив и креда во боја



Урбана средина

кадар во нивните филмови, се потврдува како еден вид доближување и карактеристично проткајување меѓу овие две дисциплини. Останува задачата јасно да се разликува она што претставува „слика“ во сликарството и во фотографијата, тоа што претставува автентичност во сликарскиот труд и „креација“ во фотографијата. Родољуб Анастасов јасно покажува дека сликарството за него е методична и бавна техника на фиксирање на одредени сцени, како строга дисциплина на структурно нанесување слоеви боја и минуциозно обликување со траги на несекојдневните својства на уметниковата рака. Остварувајќи дијалог со фотографијата тој умее да ја задржи деликатноста на сликарската материја, на идејата на копија или сурогат да ѝ ја спротивстави неповторливоста на сопствената изведба.

### 3.

Циклусот „Во потрага по изгубениот простор“ (1972 – 75) ја откри доближената визура на прозорски рамови, завеси, ролетни, колку конкретни толку и стилизирани, блиски до апстрактните ритми на вертикални, хоризонтални и коси форми. Тие формираат затворен геометриски артикулиран простор кој се развива во дводимензионална површина. Забележлива е суптилната игра на светлината која некаде дава илузија на простор затскриен зад компактната форма. Просторот има белези на „ликовно – поетска и психолошка категорија“ (Азра Бегик) не воведува во светот на сакралниот мир и тишина. Доаѓа до израз сликарската деликатност, завидната култура и однегуваност на ликовниот јазик, со нежни пастелни тонови меѓу кои доминираат млечнобелите нјанси. Тоа ни открива чувствителна и контемплативна природа своевидни „визуелни духовни енергии кои човекот го насочуваат кон внатре“. Уметничкиот сензибилитет и активното практикување јога се појавуваат како битни компоненти на една стабилна и продуховена уметничка визија, која ги поврзува елементите на некои традиционални вредности и јасно изразената свест за непосредниот урбан простор.

Со сликите од циклусот „Човек и време“ (1977 – 78) настанува промена – акцент е даден врз тело во движење, односно врз воз во нагласена хоризонтала и фиксиран, од статична визура, во момент на брзо поминување. Тогаш се губат јасните контури што е потенцирано со мотив на луѓе во движење кои создаваат своевиден контрапункт на динамика, на сцена во сцена. Всушност, овие дела се пример за поимот на време во сликарството кое е еден вид метафора на динамика и брзина. Создаден е ефект на брзина и време на начин кој потсетува на статичен објективен, во овој случај сли-

карски сензибилизиран во регистрирањето на податоците.

Вакви дела, во кои рамови се исчезнати, се појавуваат и подоцна, но во овој контекст треба да се укаже на еден вид филмско расчленување на уметничкиот лик во „Автопортретот“ од 1979, со фиксирање на деформација која настанува при движење составена од повеќе „секвенции“, синтетизирани фази на движење.

Анастасов создаде повеќе дела (слики и цртежи) како историски композиции и портрети врз основа на стари фотографии (Од албумот, 1983 г) во кои е содржана густа атмосфера на спомени. Уметникот со емоција ја испитува старата фотографија со контеплативна нежност на човек кој се враќа во детството, поминува низ проживеаното време. За таа цел тој избира елементи и односи кои ќе се приспособат на неговата поетика на сеќавање (посебно ги нагласува кафеавите тонови, правилно ги поставува светло – темните ефекти, внесува предметите како поскурник и слично).

### 4.

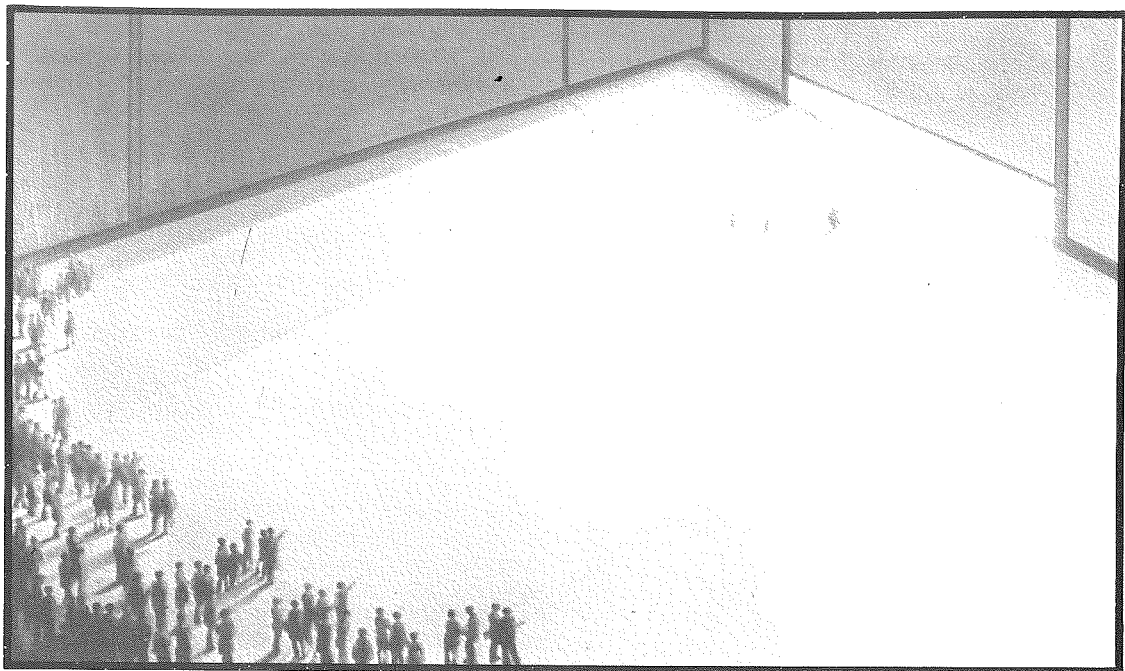
Сликарската рака никогаш не дејствува независно од животното искуство и од менталното устројство, нераскинливо ги поврзува окото и духот. Најновиот циклус слики, цртежи, акварели и графики под наслов „Човек и простор“ (1978 – 1990) е најобеман и најсложен во уметничкиот опус на Родољуб Анастасов, а според вредностите се вбројува меѓу значајните придонеси во доменот на новите облици на реализам, не само кај нас, туку и во светот (присуство на повеќе селектирани изложби и критички одзиви). Овој значаен пресврт настана со задржување на некои битни ликовни константи и со внесување нови содржини, ликовни и психолошки, условен од промената на животниот амбиент, но уште повеќе од внатрешната потреба на уметникот да го дефинира својот однос спрема светот надвор. Во фигурацијата (човечка фигура, предмет) Анастасов навлезе дискретно, без бучност и патетика внесувајќи ја одмерено својата смисла за континуитет, но и за промена. Рамката (прозорец, ролетна и сл.) повторно се појавува како ликовен и психолошки мотив, со кој уметникот од аспект на својата интима го определува својот поглед спрема светот надвор вклучувајќи ги искуствата на современите медиуми, пред сè на фотографијата. Рамот ја определува линијата што ги разграничува, но и поврзува двата света, интимниот и објективниот, внатрешниот и надворешниот, просторот на ентериер и просторот на екстериер, тоа што е невидливо око на уметникот и илузионистички предадените фигури во просторот групирани во просторна длабочина, голема, но ограничена. Анастасов, како сведок на денешните збиднувања, воспоставува вистински

оптички однос меѓу сликарството, сеќавањето и фотографската ознака. Анастасов врз основа на снимки на колективни сцени, тоа се најчесто фотографии објавени во дневни весници или списанија, оформува делови на една посложена целина, како помагало во определувањето на изгледот на мотивот. Уметникот го зема она што му е потребно да го изгради својот свет на егзистенцијални содржини со кои „естетиката на обликувањето“ станува рамноправен дел. Неговиот начин на работа некогаш се споредува со улогата на режисер на сцени во кои го определува „аголот на гледање“, просторот, фигурите, предметите, архитектурата, промените на „атмосферата“. Во некои дела визурата е висока, од птичја перспектива се фрла поглед на збиднувањата во урбаниот простор, што му овозможува опфаќање на целината „во тотал“, а кога погледот се спушта, се појавуваат детали, фрагменти во кои не е променет карактерот на фигурата – најчесто неидентификувана, анонимна силуета.

Анастасов ја презема од фотографијата слободата во кадрирањето но без импровизација, со поттици кои ја активираат способноста од сликовна транспозиција со мајсторска техника и поетска оригиналност. Односот спрема стварноста преку фотографиите му остава простор на уметникот за послободна творечка интерпретација на мотивите – тој преку нив посегнува по самата природа, отворајќи низа прашања од теоретска и практична природа. Така, делото на Анастасов не може да се сведе само на однос спрема фотографијата, а од друга страна неговиот однос спрема неа никако нема карактер на едноставни опозиции, како ни еднозначни релации. Се работи пред сè за суптилни интеракции и проткајувања, при што внесувањето на фотографски цитати го прошири репертоарот на „знаци“ и комуникацискиот сплет на сликата. Од една страна иконичноста на фотографијата како да се вкоренува во непосредната стварност, а од друга страна со право, исто така, се говори за „иреалност на самата структура на снимената сцена“ (Сузан Зонтаг). Фотографската слика не е само посредник на стварноста туку и стварност по себе, истовремено фактографија и фикција. Анастасов зема елементи од фотографијата, одредени формални решенија и распоред на предметите, но истовремено ги негува специфичните, посебни барања и изразните средства на сопствената дисциплина. Тој ја избегнува крајноста на директно внесување на стварноста во делото, на сосем буквалното цитирање, а наместо тоа остварува рафинирани допири на фотографските форми со неговите пиктурални формулации. Мотивот е поставен во некој тишен, бесконфликтен простор каде што доминираат јасни плохи и чисти композициски решенија. Авторот спроведува битна редукција на виденото на строги и чисти површини, каде илузијата на продлабочен про-

стор е внимателно назначена (воздушна и линеарна перспектива, планови, острина и распоред на елементите, светло-темните ефекти) а преработените факти станаа средство за осмоза на познатото и непознатото. Метафизичкото е присутно покрај стварното, некаде близу до фантастичното „и тоа по пат на само незначителни измени во пропорционалните односи, инаку реалистички сфатените детали на мотивската граѓа“ (Александар Богојевиќ).

Допрена е онаа чувствителна граница меѓу субјективното и објективното, а во време кога искуствата на уметникот стануваат посложени и дијалогот меѓу стварноста и нејзината претстава, фантазијата и нејзиниот „објективен корелатив“ (Тонко Маројевиќ, знакот и означеното добиваат поразновидни содржини. Со фотографијата битно се изменија критериумите на мимезисот и вистинитоста во пластичките уметности. Сликата, според својата структура и феноменолошките својства, е помалку веристичка, а повеќе вистинита, додека фотографијата го прошири интересот за модерниот свет и одредената општествена средина. Затоа мислењето дека уметноста воопшто се конституира само до колку ја негира и општествената и природната емпирија се прифаќа со корекцијата дека уметноста се преобразува според одредениот „естетски принцип на формата“ (Адорно). Нашиот сликар не застанува на миметичкиот податок, или на илузионистички детал туку спроведува своевидна преобразба и затоа не е случајно ако одделна група слики се обележани со доминантни созвучја на згаснати, кафеави бои, други со млечно бели просветлувања, а трети со поинтензивни бои. Анастасов се интересира за деливоста и умножливоста на замислените простори и „сцени“, на слика во слика со кои е постигната симултаност на впечаток. Тоа прилега некаде на поврзување на различни кадри и „секвенци“ организирани во асиметрични целини настанати од дисциплина создадена по пат на „рамнотежа, наметната со деликатна чувствителност“ (Кавабата). Почетокот на работата на овој уметник е можеби банална, меѓутоа, резултатот е несекоејдневен зашто создава поетска атмосфера, некогаш меланхолична со здржан колорит, некаде свечена, но со немир кој се препознава во распоредот на фигурите, со нејасен метафизички страв изразен во „отворени“ простори, но и застаплените големи простории кои прилегаат на некој футуристички амбиент. Групите луѓе се динамично или статично поставени, во континуирани низови или расцепкани, со разновидност која е постигната не се изборот на мотив, туку се огледа во начинот на сфаќањето на фигурата, нејзиното присуство во амбиентот, во видовите на односи спрема архитектурата, експресијата на доживувањето. Човечкиот лик е главен структурен елемент, директен инструмент на



Родољуб Анастасов: од циклусот „Човек и простор XLIII“ 1983, масло на платно

имагинацијата, тој е цакометиески „стапчест симбол“ кој носи уверливост на „антропоморфна и егзистенцијалистичка проекција“ (Иве Шимат Банов).

Во „фотографското“ гледање на Анастасов се опфатени антифокусна и статична фокусна позиција, воведена е долга и кратка експозиција, крупен план или телеобјективски дистанција (Душан Гокиќ), сите оние визури кои соодветстуваат на денешните визуелни комуникации. Ваквите искуства се асимилирани во едно сликарство на прегледни и хармонични композиции, со цврста моделација – тонски суптилна и светлосно богата, со експресивни контрасти на светло-темното што ги поставува фигурите во еден повисок ред на егзистенција. Во тоа се огледа афирмацијата на животот, убавината на обичното.

## 5.

Делото на Родољуб Анастасов се поставува во поширокиот контекст на новите облици на реализам, што значи обнова на сликата во рамките на класичните ликовни медиуми. Според некои мислења, овие уметници се носители на идеологијата на „враќање кон редот – поредокот на нештата“ во уметничките и општествените прилики во седумдесеттите години кај нас (Јерко Денерги). Меѓутоа, изборот на тематиката и начинот на интерпретација на мотивите, непосредниот дијалог со доминантните идеи на современоста (со извесни филозофски, психо-

лошки, социјални, еколошки белези) го прави сликарството на Родољуб Анастасов ангажирано и свртено кон современите уметнички текови. Користењето на фотографската слика во делата на повеќе југословенски уметници доведе до создавање на некои приспособени видови на хиперреализам и фотореализам (Божидар Дамјановски, Јадранка Фатур, Метка Крашовец, Салим Обралик, Исмар Мујезиновиќ, Борис Бенчиќ, Милан Блануша, Џевад Хозо и други). Меѓутоа, што се однесува до сликарството на Родољуб Анастасов, елаборирањето на фотографската предлошка не е доследно објективизирано, ниту „студено“ како во делата на некои хиперреалисти. Напротив, забележлива е авторовата интервенција во распоредот на елементите во композицијата, неговата сликарска изведба врз прикривање на извесната пиктурална сензибилност.. Сликаството на Родољуб Анастасов се развива како синтеза меѓу структурата, интимизмот и мислата, со потврден творечки принцип во кој сликата секогаш се третира како нов „проблем“, и секогаш пред неа одново се поставува прашањето на јазик и содржина, различно од претходното. Во него на оригинален начин се поврзани емоцијата и рационалното, избегнувајќи ги замките на маниризам и серија во создавањето. Затоа, споредбените анализи меѓу сликарството на Родољуб Анастасов и сликарството Хуан Геновес, Хауард Кановиц можат да ни откријат нови сознанија за делата на овие изразити индивидуалности.



Во потрага по новиот актер

## ПРИЛОЗИ КОН ЕДНА МОЖНА АНТРОПОЛОГИЈА НА АКТЕРОТ (I)

Од почетокот на седумдесеттите до денес трае легендата за Еуџенио Барба, ученик на Гротовски во она што беше јадро на теоријата и практиката на „волшебниот Полјак“: обнова на Актерот како единственото нешто без што театарот не може да постои. Појдовната точка на истражувањата и на Гротовски и на Барба, парадоксално, беше последната фаза на Станиславски, кога тој не поаѓал од говорното, туку од физичкото дејство. Во обидите да одат понатаму од Станиславски и од „биомеханиката“ на Меерхолд, Гротовски и Барба го проучуваат наследството на азиските класични театарски форми во кои, во споредба со европскиот театар, телото на актерот има далеку поголема важност.

Претставите на Барба (неколку видовме на БИТЕФ) од самиот почеток не го следеа аскетизмот на естетиката на Гротовски. Во нив секогаш имаше повеќе театар (ако можеме да си дозволиме вакво поедноставување!), додека претставите на Гротовски стремеа кон строгоста на католичката миса.

Денес Барба работи во гратчето Холстебро, во Данска. Таму тој го води својот Один театар (Odin teatret), но и Нордискиот институт за изучување на уметноста на актерот. Секој септември во Холстебро се одржуваат меѓународни семинари на кои теориски и практично се изучуваат одделни аспекти на актерската уметност.

Нова синтеза, единство на духот и телото, на источната и западната традиција, нова модерност која едновременно е и длабоко класична. Тоа е целта на театарот – лабораторија на вечно младиот Еуџенио Барба.

Владимир Милчин–Ема Маркоска



П. Вајс – „Мара Сад“ (р. Рахим Бурхан, театар „Пралипе“)

# ЕНЕРГИЈАТА НА АКТЕРОТ: МАШКОТО И ЖЕНСКОТО VERSUS ANIMUS И ANIMA

Одвреме навреме одново се јавува интересот за актерите кои толкуват женски роли и за актерките кои толкуваат машки роли. И тогаш, човек може дури и да се посомнева дека зад таквите маскирања, зад таквите контрасти помеѓу реалното и фикцијата, лежи скриен еден од тајните театарски потенцијали.

Исто така, често се говори за женската страна на актерот и за машката страна на актерката, а постојат и обиди тие веднаш да се развијат со помош на соодветни вежби.

Некои тензии можат да бидат распознаени со поголема јасност во светот на идеите одошто во реалноста на театарот. Тогаш, кои други скриени тензии ги маскира оваа јасност?

## Полот и професијата

Во секој маж постои жена и во секоја жена маж. Ова општо место – или оваа вистина – сепак, не му помага на актерот да стане свесен за квалитетот на својата енергија.

Во многу цивилизации, било или е нормално полот на актерот и полот на ликот што тој го толкува да не бидат исти. Во нашата цивилизација ваквата појава сега претставува аномалија, па затоа станува значајна.

Проблемот на природниот пол на актерот во однос на полот на ликот што го толкува е интересен од историска гледна точка, како показател на обичаите на една епоха, во контекстот на принципите и предрасудите на различните култури, нивните вкусови и естетики. Но, за актерот кој трага по емпириски елементи врз кои би ја засновал својата работа, тоа може да е лажен проблем. Со средоточувањето на психолошките прашања, шекспировските лавиринти, сменувањето на потиснувањето и ослободувањето, историските и општествените проблеми: сето тоа е корисно, но не за да се соочи со елементарниот професионален проблем – двонасочната природа на енергијата на актерот, со постоењето енергија Anima и енергија Animus.

Енергијата Anima и енергијата Animus се термини кои немаат ништо заедничко со разликата помеѓу машкото и женското, ниту со архетипите и проекциите. Тие се однесуваат на еден мошне перцептибилен поларитет, значаен за анатомијата на театарот, кој е тежок да се дефинира со зборови, па според тоа и да се анализира, развие и пренесе. Сепак, актерот не смее да се кристализира во техника која е послонна од него самиот, а сите можности тоа да го одбегне зависат од таа поларност и од начинот на кој актерот успева да го прошири нејзиното подрачје.

И актерот, како и свети Себастијан, претставува цел. Според тоа, тој се обидува да стане неранлив. Околу себе гради оклоп: со помош на техниките кои му се предадени по традиција, или подобро, преку градењето лик, тој достигнува една вештачка, несекојдневна форма на однесување. Тој го проширува своето присуство и како резултат на тоа, ја проширува и перцепцијата на гледачот. Тој е тело-во-живот, во театарската фикција. Или, се стреми да биде тоа.

За таа цел, тој со години работи, во некои случаи уште од детството. За таа цел, сè одново и одново ги повторува истите дејства, тренира. За таа цел, ги употребува менталните процеси, магичното „ако“, личниот поттекст. За таа цел, своето тело го замислува како центар на мрежа од физички тензии и отпори, нереални, но делотворни. Тој употребува несекојдневна телесна и умствена техника која му помага да стане неранлив.

На видливото ниво, се чини дека актерот работи врз своето тело и врз својот глас. А всушност, тој работи врз нешто невидливо: врз енергијата.

Поимот „енергија“ (enèrgeia = „сила“, „ефикасност“, од ép-érgon = „во работа“) едновремено е и јасен и тежок јасно да се одреди кога се применува на актерот. Ние го поврзуваме со надворешен поттик, со вишок мускулна и нервна активност. Но, исто така тој се однесува и на нешто интимно, нешто што пулсира во недвижност и тишина, задржана сила што тече во време, без да се шири во простор.

„Енергијата“ најчесто се сведува на модели на заповедничко и насилничко однесување. А всушност таа е лична температура – интензитет што актерот може да го одреди, да го разбуди, да го обликува, и кој пред сè, треба да се истражи.

Несекојдневната телесна техника на актерот потекнува од поместување на неговата рамнотежа и првичната поставеност на телото, од играта на спротивставените тензии кои ја прошируваат динамиката на телото. Телото е одново формирано, одново изградено за театарската фикција. Ова „уметничко тело“ – и според тоа, „неприродно тело“ – не е ни машко ни женско. Полот на актерот нема голема важност. Не постои типична машка енергија и типична женска енергија. Или барем, тие не постојат во театарот. Таму постои само енергија специфична за дадена индивидуа.

Задачата на актерот, односно на актерката, е да ги открие индивидуалните склоности на својата сопствена енергија и да ги заштити нејзините можности, нејзината единственост.

## Актерот и неговите извори

Првите денови од работата оставаат неизбришлив впечаток. На почетокот, во првите денови на обуката, сите потенцијали на актерот се негибнати; потоа тој почнува да избира, да елиминира некои потенцијали, со цел да развие некои други. Тој може да ја збогати својата работа само со стеснување на подрачјето на своите искуства, за да може да копа уште подлоко. Ова е периодот на ранливост.

Во оваа почетна фаза на неговата професија, одредени се сите можности што актерот може да ги има за да ги заштити и да го зацврсне двојниот профил на својата енергија. Во спротивно, ќе превладеа еднострана тенденција која го прави посилен, посилен, и во голема мерка неранлив.

На тој начин, секоја обука, односно секој актер кој за првпат почнува да работи, се карактеризира со стекнување **етос**. **Етос** како сценско однесување – т.е. физичка и ментална техника; како работна етика; како менталитет моделиран од **средината** – хуманата околина во која се одвива обуката.

Природата на односот помеѓу професор и ученик, помеѓу ученик и ученик, помеѓу мажи и жени, помеѓу стари и млади, степенот на крутост или еластичност на хиерархијата, на нормите, на потребите и границите во кои е сместен ученикот, ја импрегнираат неговата уметничка иднина.

Сето тоа дејствува врз скалата на рамнотежа која ги израмнува тежините на двете спротивставени потреби – на една страна, селекци-

јата и кристализацијата; на друга, заштитата која е суштина на потенцијалното богатство што актерот го има на почетокот. Со други зборови: да се одбере без да се задуши.

Оваа дијалектика на обуката е постојана и во театарските школи и во непосредната настава помеѓу професорот и ученикот; во практичното воведување на актерот, од мигот кога тој стартува „за да се издигне над чираците“, или во автодидактички ситуации.

Понекогаш, од непознати причини, се случуваат сериозни нарушувања кои ризикуваат да го задушат идниот развој на актерот. Во периодот на ранливост, актерот, односно актерката, со несвесна жестокост или пак за да биде целисходен, односно целисходна, често произволно го ограничува подрачјето во кое ги истражува индивидуалните склоности на својата сопствена енергија. На тој начин е смален обемот на орбитата чии полови се *Animus* и *Anima*. Некои решенија, навидум „природни“, стануваат затвор.

Кога, во периодот на обука, актерот веќе се приспособува исклучиво за машки роли, односно актерката исклучиво за женски роли, тогаш тој, односно таа, го поткопува истражувањето на сопствената енергија на предекспресивното ново.

Да се научи да се дејствува во согласност со една од двете јасни перспективи што ја следат разликата меѓу половите, навидум е безопасна појдовна точка. Сепак, постои една последица: воведувањето, без оправдување, правила и навика од секојдневната стварност во несекојдневното подрачје на театарот.

На последното ниво, она на резултатите и на претставата (експресивното ниво), присуството на актерот, односно на актерката, се оформува во сценска фигура, во лик, и машката, односно женската карактеризација е неизбежна и нужна. Па сепак е ненужно и штетно кога оваа машка, односно женска карактеризација, доминира и на ниво на кое не му припаѓа: на предекспресивното ниво.

На почетокот, во периодот на ранливост, индивидуалното разликување минува низ негација на разликата помеѓу половите. Полето на комплементарност се шири. На Запад тоа се случува во текот на подготвителната работа – на предекспресивното ниво – кога не се води сметка за тоа што е машко, а што женско; а на Исток, кога актерот ги истражува машките и женските роли, не правеејќи разлика помеѓу нив. Двонасочната природа на неговата особена енергија станува опипливо евидентна. Рамнотежата помеѓу двата пола, *Animus* и *Anima* е сочувана. Во тој контекст жителите на Бали зборуваат за непрекинато испреплетување на **манис** и **крас**. Индусите за **ласмија** и **тандаја**. Овие термини не се однесуваат на жени и мажи, ниту на машки и женски квалитети, туку на **мекост** и **жестина** како состојки на енергијата.

Богот-воин Рама, на пример, често е претставен на „мек“ начин, ласија.

Во нашата култура Anima и Animus се однесуваат на двете страни на скалата, тие се concordia discors, интеракција помеѓу спротивностите кои потсетуваат на половите на магнетното поле, или на напнатоста помеѓу телото и сенката. Би било произволно да ги разгледуваме одделно по полови.

## Доживувањето на вкусот

Крас и манис, тандаја и ласија, Animus и Anima не се однесуваат на поими кои се целосно еквивалентни. Меѓутоа, она што е слично во различни култури е нужноста да се дефинира, преку спротивност, двојната природа на енергијата што ја користи актерот: т.е., енергијата која однатре ја оживува неговата техника.

Алтернирањето на енергијата Animus и енергијата Anima лесно може да се уочи кога се гледаат актерите и актерките од Индија, Бали или Јапонија како раскажуваат и танцуваат приказни со многу ликови; или кога се гледаат западните актери или танчари, формирани низ обука во која не се земени предвид разликите во полот. Но, како што бидува во таквите случаи, единствените зборови што ги предизвикуваат нашите доживувања на ликот му се чинат лирски, односно мистични.

Денес, еден збор е доволен да го потсети читателот на вкусот на ананасот. Но токму пред четиристотини години, пишувајќи од Малабар (сега позната како Керала) еден фирентски трговец кој сакал на своите далечни пријатели да им го објасни вкусот на ова тогаш непознато овошје, морал да го опише како бизарна смеса од јагоди, шеќер и диња.

Така, секој што доживеал само безживотен театар, овие согледувања за енергијата Anima и енергијата Animus ќе ги смета за егзотични и бизарни. Нему ќе му биде тешко да замисли што и да е, што за актерот кој е верзиран во својата професија е конкретно и примарно, дури и ако не е формулирано.

Токму како Филипо Сакети, фирентскиот трговец кој од Малабар им пишувал на другите трговци во Фиренца на 1 јануари 1586. и антропологијата на театарот мора да ги користи апстрактните хибриди за да објасни едно искуство кое е и едноставно и перцептибилно.

Венилија и Салација биле две римски божици. Едната била божица на брановите што го заплиснуваат брегот, а другата божица на брановите што се враќаат кон отвореното море. Зошто две божици, кога водата што доаѓа до брегот на водата што му се враќа на морето е истата вода?

Супстанцијата и силата се истите, но правецот и квалитетот на енергијата се различни, спротивни. Истата варијација на енергијата на бранот, истиот танц на двете божици, може да се открие во предекспресивниот супстрат на актерот, во смешата од двата профила на неговата двонасочна енергија.

Пред да биде сфатена како чисто духовен ентитет, пред да стане платонска и католичка, душата била ветер, непрекинат тек кој им вдахнал движење и живот на животните и човекот. Во многу култури, не само во Стара Грција, телото било и е споредувано со удиралки: неговата душа е ударот, вибрацијата, ритамот.

Овој ветар – вибрацијата и ритамот – може да го промени ликот, а да остане истиот, со помош на суптилна мутација на својата внатрешна тензија. Бокачо коментирајќи го Данте и сумирајќи ги ставовите на илјадагодишната култура, рекол дека Anima, живиот и интимен ветер, кога е повлечена кон нешто надворешно и кога посакува нешто, се менува во Animus.

Еден облик на суштинско истражување, заеднички за антропологијата на театарот и за емпиризмот на нашиот занает, претставува истражувањето на постојаните поларности кои се прикриени зад разновидноста и флукуацијата на стилови, традиции и различни начини на работа. Се чини дека именувањето на вкусовете, на искуствата на актерот и на перцепциите на гледачот, кои се дури и најсуптилни, претставува залудна апстракција. Но тоа е премиса која ни овозможува да прескокнеме од ситуација во која сме потонати и која владее со нас, во вистинско доживување – т.е. во нешто што можеме да го анализираме, свесно да го развиеме и да го пренесеме. Тоа е скок од доживување во доживеано.

## Ветрот и оклопот

Во текот на својата кариера актерот сфаќа дека негов најголем проблем не е само учење, туку тоа што учејќи многу, тој станува неранлив.

Тој научил да мисли и дејствува на начин кој му дозволува да го насочува вниманието на гледачот, дури и на предекспресивниот ниво. Тој знае како да изненади, да забави и да го промени ритамот на вниманието, следејќи принципи кои се слични (иако од различно подрачје) на оние што ги користат писателите и режисерите. Тој ги менува правците, интензитетот на дејството, го прекинува дејството на средина и се префрла во следното.

Перцепцијата на гледачот, исто така, се менува и се префрла. Сместата и значењата пловат по текот на тој живот кој е веќе целосно прикажан во неговата предекспресивна состојба.



Софокле – „Едил“ (р. Рахим Бурхан, театар „Пралипе“)

ба. Гледачот го дестилира сетилното доживување, претворајќи го во поимно доживување, не само преку разбирање, туку и преку интерпретирање и откривање на неговите лични асоцијации, неговите автономни размисли.

Актерот ја води играта: тој е maître des regards, оној што владее со начинот на гледање. Тој насетува дека неговиот оклоп создава интерес, поттикнува почит, заслугува. За набљудувачот тој станува огледало кое изобличува и открива.

Но бидејќи е неранлив, неговата сенка се затвора во својата школка.

Сенката може да изникне само низ пукнатина, кога актерот ќе направи дупка во оклопот од техника и заведување што го изградил за себе, кога ќе успее да завладее со оклопот, да излезе од него и да се покаже незаштитен, како воин што се бори со голи раце. Неговата сила лежи во неговата ранливост.

Ова нè враќа кон изворите на актерот, до првите денови на неговата обука, кога спектарот на неостварени и невидливи потенцијали станува забележан со видливоста на селекцијата и истражувањето. Тука невидливото – енергијата, ветрот што дува низ оклопот од техникат и што го оживува однатре – ризикува да

биде скротено од доминантните модели на сценско однесување и дејствување. Динамичниот однос помеѓу потенцијалите Animus и Anima, нивната консонанца и дисонанца, се стреми, со време, да се стабилизира во кристализирана техника.

Меѓутоа, пукнатината низ која може да протече сенката е предизвикана од коегзистирањето на Animus и Anima, од способноста на актерот да прескокнува од едниот пол во другиот, да го покаже доминантниот профил на својата енергија и да го оживее нејзиното двојство – грубоста и нежноста, жестината и грациозноста, мразот и снегот, сонцето и пламенот.

И така гледачот го открива невидливиот живот кој го оживува театарот, тој доживува искуство.

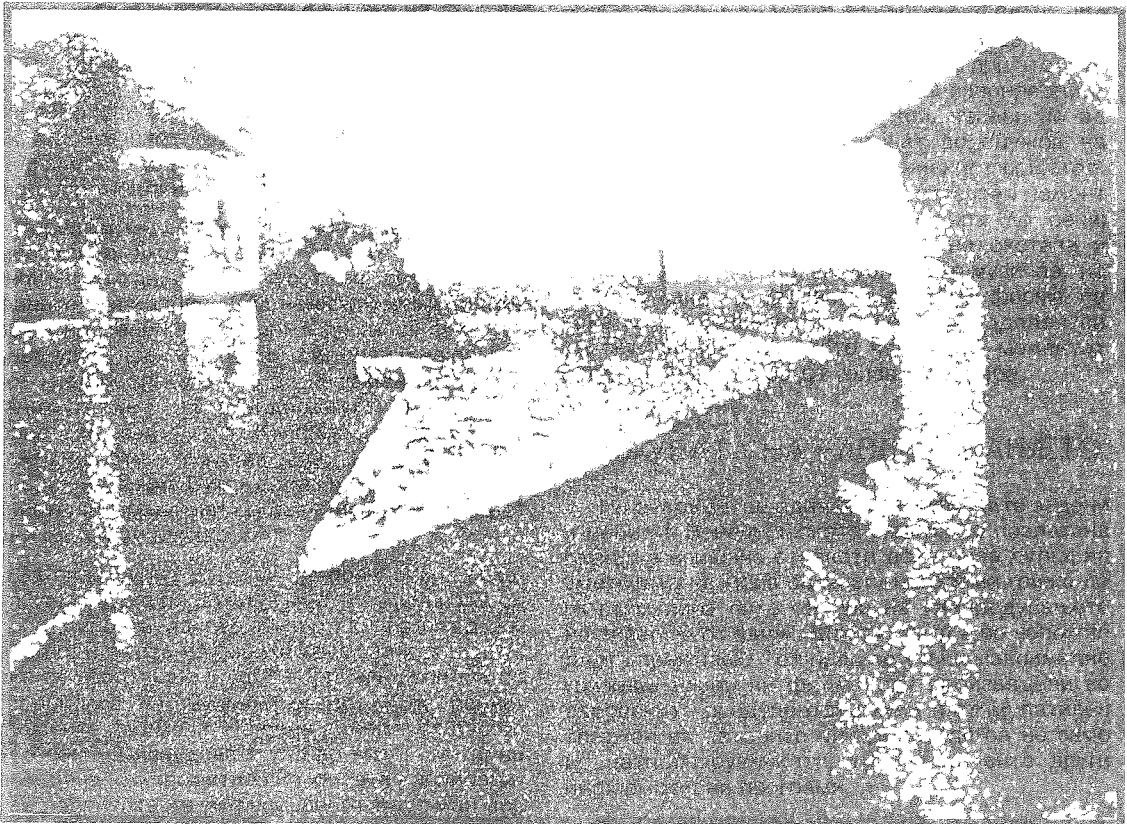
Двојната напнатост што ја карактеризира енергијата на основното театарско ниво, двојниот профил на ветрот во оклопот, претставува материјален извор на духовното доживување на гледачот.

Превод од англиски: Е. Маркоска

# УМЕТНОСТА НА ФИКСИРАЊЕТО СЕНКИ

– 150 години од (американската) фотографија –

*„Кој поглед господинот Nicéphore Niépce со своите очи можел да го има додека стоел во неговата работна соба на првиот кат од семејната куќа „Le Gras“ во Saint-Loup-de-Vareppes, јужно од Chalon-sur-Saon, не можеме да знаеме. Погледот поминува: можеби ја набљудува слугинката како ги простира алишттата; коњушарот кој го спрегнува коњот во кочија; кметот кој, нешто подалеку, балансирајќи на една скала, бере овошки од една круша. Можеби тој ја бара само Далечината, Хоризонтот“.*



Снимка репродуцирана од Питер Ват

Тоа би можело да биде една од анализите на првата хелиографија. Истражувањата на Нисефор Ниелс (Nicéphore Niépce) како да нацрта слика на природата без молив и креда, без употреба на човечка рака, неговата дамнешна желба, започнуваат уште во 1816 г. Дури во 1824 г. тој му пишува на својот брат Клод (Claude) дека има на повидок добри резултати. Три години подоцна, во 1827 г., со помош на својата сателита obscura Ниелс добива јасна и грајна слика. Таа слика тој ја нарекува „Point de Vue“. Следната 1828 г. патува во Англија да го посети својот болен брат, а, патем, и со цел да го претстави својот пронајдок во Кралското здружение. Ова здружение го одбива неговото соопштение, бидејќи очекува тој да ги означи употребените хемикалии и нивните соодноси. Ниелс смета дека неговата дванаесетгодишна работа на пронајдокот треба да биде платена, тоа не го соопштува и пред неговото заминување за Франција донесениот материјал му го остава на Френсис Бауер (Francis Bauer), пријател на неговиот брат кој, всушност, и му ги овозможува контактите со Кралското здружение, надевајќи се дека овој ќе стори нешто повеќе за него. Френсис Бауер укажува дека откритието е голем настан кога во 1839 г. (по смртта на Ниелс во 1833 г.) го оспорува именувањето на Дагер (Louis Daguerre) за пронаоѓач на фотографијата. Примерокот на Ниелс го крие на безбедно место, сè до својата смрт во 1840 г., кога му се гуи секаква трага. Сè до 1952.

По шестгодишно барање, Хелмут Гернсхајм (Helmut Gernsheim) доаѓа до трагата на првата фотографија: Г-ѓа Причард (Mrs. Pritchard) му пишува дека во нејзина сопственост е една патна торба во која може да го најде бараниот материјал – фотографијата на Ниелс и извештајот „Notice sur l'heliographie“ кој тој му го доставува на Кралското здружение во Лондон. Условот кој Г-ѓа Причард го поставува за добивање на материјалот бил на светот да му се објави дека не Дагер, туку Нисефор Ниелс е првиот пронаоѓач на фотографијата. Во март 1952 г. лондонските „Times“ и „Observer“ ја објавуваат репродукцијата на првата *нипостипија*, или како што тој ја нарекол, *хелиографија*.

Тоа на некој начин е интенција и на тематот посветен на фотографијата во 110-тиот број (од 1990 г.) на списанието *Kunstforum*. Во овој темат блокот посветен на првата фотографија (онаа на Ниелс, а не на Дагер) настојува да ја укаже, изгледа постојано повторуваната „грешка“ околу годишнината на раѓањето на фотографијата. Прифаќајќи ја корекцијата, последниот јубилеј на фотографијата, 150-годишнината од нејзиното пронаоѓање, би бил во 1977 г.

Фактот што фотографијата /хелиографијата/ *нипостипијата* „Point de Vue“ денес се наоѓа во

фотографската колекција на Тексашкиот универзитет во Остин, САД, меѓу половина милион други фотографии, е факт кој се поврзува со размислувањата за изложбата „Кон уметноста на фиксирањето сенки – 150 години на фотографијата“<sup>2</sup>.

Изродена од индустриското време, фотографијата, заедно со другите медиуми-производи на тоа време (почнувајќи од Гутенберговата печатарска преса, завршувајќи со електронската слика) ги следи и сите негови трансформации. Најпрвин неизвесна – како и совладувањето на индустриската технологија, потоа, експанзивна на сите информативно-документарно-креативни подрачја – како и завладувањето со светските пазари, и на крајот, синтетизирана во другите медиуми како употребливо искуство од развојот на цивилизацијата воопшто – како и самоосвестувањето на постиндустриското време за својата автохорија. За разлика од можностите на ликовните уметности, фотографијата врзана за технолошкиот напредок и иновации своето движење по хоризонтала (до колку првите, напредокот и иновациите, се движење по вертикала) го оставарува во рамките на инвентивноста на фотографот – уметник. Инвентивноста на фотографот, пак, во почетниот период се однесува на степенот на совладувањето на техничкиот и технолошкиот чин (Л. Дагер – L. Daguerre, Ф. Талбот – F. Talbot, С. Арчер – S. Archer, Џ. Истмен – G. Eastman, Д.О. Хил – D.O. Hill); понатаму, тој совладеан чин се користи како документарно средство, каде што техничкиот чин е сведен на потребното за документирање, а уметничкиот скоро и да не е присутен (П. Странд – P. Strand, Е.Е. Остен – E.A. Austen); во понатамошниот развој, фотографијата ги трпи уметничките трансформации и истражувања на фотографскиот медиум како самостојна, рамноправна уметничка дисциплина (А. Штиглиц – A. Stieglitz, М. Пеј – M. Peay, В. Ебот – V. Abot, А. Едамс – A. Adams, Љ. Мохол-Наф – L. Moholy-Nagy); во повоениот период, една струја од фотографијата ја губи самостојноста и станува средство за ликовно изразување, третман на ликовна компонента кој ќе отвори нова низа на значења и експресивни можности на фотографијата, особено во периодот на поп-артот (Д. Хокни – D. Hockney, Е. Ворхол – A. Warhol, Џ. Корнел – J. Cornell, Р. Раушенберг – R. Rauschenberg), концептуализмот (Ј. Дибелс – J. Dibbels, Гилберт и Џорџ – Gilbert & George, Х. Хаке – H. Haacke, Ј. Клауке – J. Klauke) и постконцептуализмот (К. Болтански – C. Boltanski, Б. Кругер – B. Kruger, А. Клајн – A. Klein, К. Зивердинг – K. Sieverding, А. Џар – A. Jaar); фотографијата на осумдесеттите години (Б. и Х. Бехер – B. i H. Becher, Б. Принц – B. Prinz, Ж. Кадје – G. Gadioux, Ш. Ливајн – S. Levine, С. Шермен – S. Sherman) повторно ја враќа /поставува/ класичната фотографска поставка со што фотографијата е исчистена од

сите додадени конотации, мотивот /моделот/ е предаден без интенции, техничката постапка е едноставна (без дополнителни манипулации и доработки) – тоа што тие (иако движејќи се во овие означувања) на своите фотографии преферираат повеќе фабрикување на стварноста, отколку нејзино документирање, што ги користат технолошките можности за репродукција на големи формати (понекогаш и над 250×150 см) и тоа (најчесто) во боја, повторно ги става во зависност и нераскинлива поврзаност со индустрискиот напредок и технологијата. Колку фотографијата и да тендира кон осамостојување (движење во хоризонтала), нејзината единствена можност за развој и менување ќе биде во рацете на нејзиното исходиште – (сега веќе) постиндустриското време.

До колку оваа социолошка аналитичка структура се пренесе на изложбата „Кон уметноста на фиксирањето сенки – 150 години од фотографијата“ може да се види во аргументацијата за поврзаноста и условеноста, на фотографијата, како дисциплина зависна од инструментариумот за нејзината изработка, од развојот на индустриското време.

Иако фотографијата не е пронајдена, дури и не е ни развивана во почетниот период во САД, таа најмаркантно се врзува за развојот на американското индустриско општество. Во таа смисла се движат и сегментите на оваа изложба:

**а) Моливот на природата – Лабораториска фотографија: 1839 (?1827) – 1879.**

По доминацијата на портретното фотографирање во првата половина (А. С. Саутворт – А. С. Southworth), втората половина од овој период ја карактеризира нотирањето на првите успеси на новодојдените европски колонизатори. Во овој период се забележуваат настаните од Граѓанската војна од 1861-65 г., како конечен чин на конституирањето на американското општество (Е. Џ. Расел – А. Ј. Russell), и освојувањето на Западот на Континентот со сцени од населувањето на колонизаторите (Т. О. Саливен – Т. O'Sullivan) и првите освојувања на железничките компании низ прериите и кањоните на Средниот Запад сè до бреговите на Калифорнија (В. Х. Џексон – W. H. Jackson).

**б) Љубопитната зараза со камерата – Репродуктивна фотографија: 1880 – 1918.**

Насловот на една од фотографиите од оваа изложба: „Чирак во фабрика за стакло, Александрија, Вирџинија: една недела работи во дневна смена, а наредната во ноќна. Секоја втора недела работи цела ноќ“. (Л. Хајн – L. Hine) доволно силно го илустрира периодот на брзата индустријализација на Соединетите

Држави. Бескомпромисната борба за профит ги преместува камерите од прериите на Дивиот Запад во фабричките хали на Чикаго или Вирџинија (Џ. Рис – J. Riis, Е.Е.Остен). Другите сегменти ја претставуваат фасцинацијата од урбаните ведути и паркови и архитектурата – Градот на челичните конструкции, како ознака на новото општество и новото време (К. Х. Вајт – C. H. White, Е. Стеихен – E. Steichen)

**в.) Краткотрајни вистини – Експериментална фотографија: 1919 – 1945.**

Излегувањето од маѓепсаниот круг на реализмот, кој ја карактеризира уметноста во Соединетите Држави сè до триесеттите години од ова столетие, се забележува и во развојот на фотографијата. По изложбата во Арсеналот од 1913 г., изложба со која Модерната влегува на американскиот континент, во развојот на фотографијата се издвојуваат три струи:

– кон научната опсервација и конкретна фотографија преку фотографовиот личен израз (Б. Еибот, Џ. Гугман – J. Gutmann, А. Едамс);

– кон присвојувањето и измената на претставата од страна на фотографите кои ги засноваат своите фотографии на идеи и концепти (М. Реј, П. Аутербриџ – P. Outerbridge, Х. Келакан – H. Callahan);

– кон фотоминарството кое го фаќа и забележува моментот на акција како процес, особено она кое ги забележува жртвите на Големата депресија во триесеттите (М. Мункачи – M. Munkacsy, В. Еванс – W. Evans, Д. Ланге – D. Lange).

**г.) Преку фотографската рамка – Фотографија надвор од фотографското, фотографското како компонента, постмодерна фотографија: од 1946, до денес**

Сè поголемото присуство на фотографијата во синтезата со другите ликовни изразувања во шеесеттите, ќе укаже на постепеното губење на самостојноста на фотографијата како медиум. Нејзината употреба како ликовен елемент, средство или компонента во рамките на поп-артот (Е. Ворхол, Р. Раушенберг), концептуализмот (Џ. Корнел) или постконцептуализмот (Б. Кругер), во прво време ќе се толкува како нејзино проширување во рамките на медиумот, а всушност таа ќе биде само конституенс во изградбата на една сосема нова уметничка конструкција, која од своите конституенци ќе бара целосно откажување од конотациите кои дотогаш ги детерминирале како автохтони за сметка на новото уметничко и естетско проседе. Последното десетлетие (осумдесеттите години), како реакција на таквото нејзино безлично втопување, ќе ја врати фотографијата како самостојна дисциплина во стандардите што ги



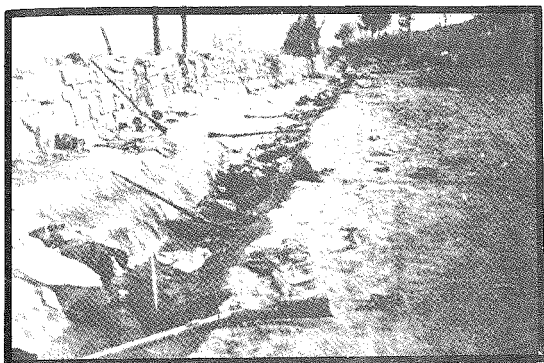
поставува технолошкиот напредок (Ш. Ливајн, С. Шермен), и, како никогаш досега во историјата на фотографијата, ќе го зголеми интересот за неа (почнувајќи од зголемениот број галерии што ги излагаат, преку колекционерите кои почнуваат да ги купуваат, до музеите што отвораат нивни збирки и што ги историзираат).

Дали експанзијата на последните технолошки пронајдоци на индустриското /постиндустриското време, телевизијата и видеото – естетиката на електронската слика и дигитална симу-

лација, ќе влијае и на магичноста на фатениот миг од животот на сувата желатинска плоча, останува да покаже самото тоа време. Тезата за индустриската провениенција на медиумот упатува на тоа дека таквата нивна поврзаност ќе трае толку долго, колку што долго таквата провениенција ќе има потреба да биде потврдена од овој свој производ.

(март, 1991.)

1. Околу деталите на пронаоѓањето на првата фотографија в.: Lehner, Vernard & Pfäffli. Andres: Der Blick aus dem Fenster, Kunstforum 110. Köln 1990., 256-273.
2. Оваа изложба е составена исклучиво од американски фотографы-учесници кои биле вклучени во големата изложба по повод јубилејот на фотографијата организирана од страна на National Gallery of Art, Washington i Art Institute of Chicago (Illinois).



Ендрју Џозеф Расел: Каменен ѕид со мртвите бунтовници, 3. мај 1863 (1863)



Луис Хајн: Малата ткајачка во фабрика, Аугуста, Џорџија, Надзорникот вели дека е регуларно вработена, 1909



Дејвид Хокни: Автопат, 11–18 април 1986 (1986)

ЈУГОСЛОВЕНСКИ ФЕСТИВАЛ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА  
„МИЛТОН МАНАКИ“ 1990

Мирослав Чепинчиќ

УДК 791.44.071.5(497.1)(049.3)  
778.55.091.4 (497.1)(049.3)  
Кинопис 4(3), с. 88-93, 1991

# ФЕСТИВАЛОТ НА ФИЛМСКАТА КАМЕРА ВО БИТОЛА—ДВАНАЕСЕТТИ ПАТ

## ПОВТОРЕН ПОГЛЕД КОН ПОЧЕТОКОТ

Единствената филмска манифестација што се случува во Македонија, бележи повеќе од една деценија завиден континуитет на своето постоење. Надежите и куртоазните желби, изречени на почетокот на овие средби на филмските сниматели, можеме да речеме дека во

голема мерка се остварија. Но, генезата на овој сега веќе југословенски филмски фестивал не беше оптоварена, како што тоа почесто бидува, со случајности.

Поконкретно, иницијативата за оваа филмска манифестација се роди, на 5 март 1979 година, кога во Битола, во киното „Македонија“, во организација на Друштвото на филмските работници на Македонија, Кинотеката на Маке-



Домот на културата во Битола

донија и градскиот СИЗ на културата, пригодно беше одбележана 15-годишнината од смртта на Милтон Манаки. По тој повод режисерот Димитрие Османли одржа предавање за животот и делото на овој пионер на филмската дејност кај нас, нарекувајќи го „првиот кинематографски зограф“. Уште истиот ден во Собранието на општина Битола се одржа состанок на кој се оформи иницијативното тело за одржување на идните снимателски средби, со кое тогаш раководеше Димитрие Османли.

Како што е познато, првите официјални средби се одржаа кон крајот на април истата година. Оттогаш до денес тие траат како една, по многу нешта оригинално замислена и остварена филмска смотра на домашната снимателска уметност. На неа досега зеда учество и се здобија со признанија сите големи имиња на југословенското снимателство.

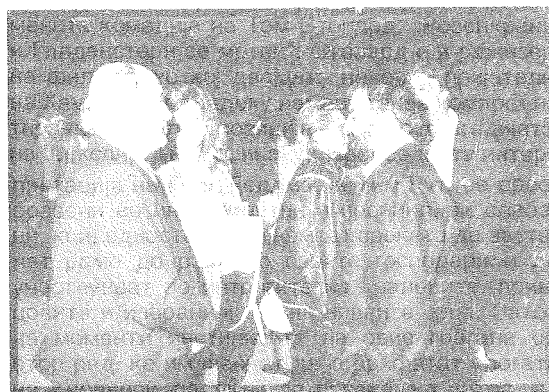
Реномето на наградата за животно дело, златната плакета „Милтон Манаки“, како и посебните награди за снимателските достигнувања во играниот и во кусометражниот филм од тековната продукција, денес претставуваат една естетска маркација во областа на снимателската уметност, вон која веќе се незаамисливи понатамошни паушални валоризации и оценки. Спомнуваме, пред да се оформи овој фестивал токму во овие насоки се движеа и инаку ретките размислувања за овој вонредно важен сегмент на кинестетската креација. Но, со установувањето на снимателскиот фестивал „Милтон Манаки“, се оформи и определен теоретски простор во кој функцијата на филмскиот снимател се здоби со една би рекле нужна и веќе незаменлива трибина, која од година на година сè повеќе се афирмира како релевантен одраз на снимателската уметност кај нас.

Исчистено од семојните случајности и потценувања, снимателското творештво и можностите на филмската камера, на ова место и на овој план, започнуваат да значат тоа што тие всушност одамна и значеле. Продолжението на окото, опросторувањето на човечкиот поглед, поставени во определен изразен систем, концизно наречен филм, се креативните структури кои најчесто беа запоставувани во нашите размисли околу филмското дело. Овој факт како повторно да го откриваме токму на овие снимателски средби. Да не зборуваме за онаа, исто толку нужна и незаменлива комуникација, што во текот на средбите ја остваруваат филмските сниматели.

Секако дека со ова не се исцрпуваат и сите доблести на едно вакво дружење и по нашиот скромн печаток тие при секоја нова манифестација од овој вид, се множат. Како што впрочем тоа беше и на последните средби, кои ни малку нескромно, туку сосема заслужено, се промовирани во Југословенски фестивал на филмската камера „Милтон Манаки“.



*Довѓање на фестивалските гости*



*Пред почеток на проекциите*



*Блажо Дрнковиќ ги промовира изданијата на Кинотеката*

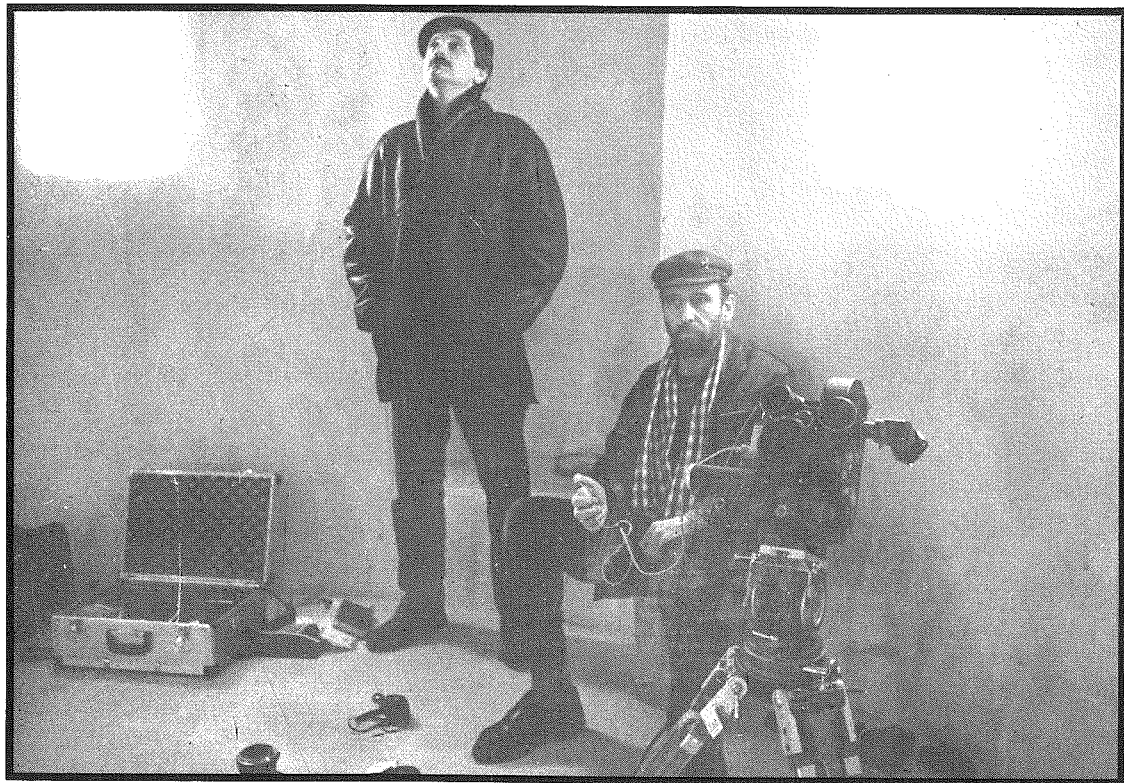
## МАЛА ХРОНОЛОГИЈА НА ЈФФК „МИЛТОН МАНАКИ“ '90

Годинашната средба на филмските сниматели беше во знакот на својот нов „имиџ“. Амбициите во денешни услови речиси се поголеми отколку на почетокот. Тоа се должи и на новото раководство на овој фестивал чии усилби се покажаа, барем овојпат како мошне успешни. Инаку, за претседател на Советот на фестивалот е назначен еден млад човек, Благоја Стефановски, со веќе пројавена енергија во оваа смисла, во неговата театарска дејност. Главниот организатор е Коста Крпач, искусен филмски работник со еднакви докази на умешност и енергија во организирањето и раководењето на овие филмски средби. Дејствувањето на овие луѓе и на другите членови на Фестивалскиот совет, секогаш е ентузијазирано, потпомогнато од Петар Целаковски, управник на Спомен домот на културата во чии простори главно и се одвиваат овие средби.

По повод свеченото отворање на Фестивалот, како повеќепати досега, и овојпат како еден од иницијаторите на овие средби, забележително учество зеде и Кинотеката на Македонија. Имено, како по некоја традиција создадена во низа години наназад, луѓето од Кинотека-

та учествуваа во фондирањето на една, би рекле, теоретска, но и практична платформа за збогатување на содржината на средбите. Од овој аспект, само ќе спомнеме една поранешна мошне успешно изведена презентација на македонскиот филмски плакат. И овојпат од страната на Кинотека е сторено нешто слично. Презентирана е нашата домашна филмска литература, каде што посебно е ставен акцент на најновите македонски изданија од оваа област, како што се книгите на Цветан Станоевски, „Искушението-филм“ и на Георги Василевски „Време на филмот“. Потсетувајќи така на едно сè пообемно и сè позначајно присуство на филмската мисла во Македонија, Кинотеката ги претстави и сопствените изданија од оваа област, првите два броја на списанието „Кинопис“ и еден мошне интересен зборник на теоретско-историографски текстови, наречен „Вториот почеток на македонскиот филм“. Оваа едиција на свечената промоција вдихновено ја претстави нашиот филмски ветеран, Благоја Дрнков. Потоа во рамките на истата промоција, филмскиот критичар Фидан Јаќоски, со нескриено воодушевување зборуваше за книгата на нашиот реномиран филмски критичар Цветан Станоевски „Искушението – филм“.

Официјалниот дел на Фестивалот, пак, се одвиваше во две, да ги наречеме натпревару-



Режисерот Бруно Гамулин и снимателот Енес Миџиќ – автори на документарниот филм „Посветување на местото“

вачки групи – проекции на играните и на документарните филмови од југословенската продукција. Во врска со ова должни сме да укажеме на една одмна оформена насока и практика, а тоа е дека оваа филмска смотра има битно селективен карактер, што особено се чувствува во сферата на кусометражната продукција. Секако, ова го условува и карактерот на Фестивалот на кој се валоризира еден естетски сегмент, снимателското мајсторство и резултатите, а следствено на тоа и нивните оптички резонанси во глобалниот простор на современата филмска практика и естетика.

Селекционата комисија за овој Фестивал ја сочинуваа снимателите Жељко Сариќ за играните филмови и Душан Нинков за кусометражната продукција. Сега, кога на некој начин ги прибираме впечатоците, мислиме дека тие својата мошне комплексна селекторска задача главно успешно ја извршиле, што пак посебно може да се однесува на кусометражната конкуренција. Нивната задача секако не беше лесна, не само со оглед на квантитативниот обем на годинашната домашна филмска продукција, туку најмногу поради тоа, да се успее да се зачуваат критериумите поставени и достигнати низ сите веќе споменати години на постоењето и функционирањето на оваа сепак специфична филмска манифестација. Ова секако го бара, но и го потврдува, мошне високото реноме на нашата снимателска уметност.

Она што во оваа смисла го дадоа претставените филмови и овојпат не беше разочарувачко, но токму наспроти тоа требаше во еден повеќеслоен квантитативен снимателски третман на филмскиот материјал да се насетат некои нови оптички вредности. Така, сè на овој Југословенски фестивал на филмската камера, започнува со грижливо и над сè професионално спроведена стручна селекција на можните вредности, а завршува со одлуките на исто така стручна жири комисија. Макар што пред себе, на првиот чекор, имаше така скрупулозни претпоставки на селекционата комисија во ваквите услови на валоризирање на филмските оптички квалитети, жирито, овојпат составено од снимателот Мишо Самоиловски, режисерот Душан Повх и снимателот Никола Мајдак, требаше во секој случај да го изнајде клучот кој, апсолутно се разбира, до една можда мерка, ќе го погоди и ќе го афирмира најквалитетното ниво во сегашниот миг на снимателската уметност.

## ДО ОПТИКАТА И СПРОТИ НЕА

Споменатиот квалитативен избор започна со проекцијата на пулскиот лауреат, „Глувиот барут“ на снимателот Томислав Пинтер а во режија на Бата Ченкиќ. Впечатокот што го остава овој филм, наполно го заслужува вниманието и на публиката и на професионалците, што не е

ништо ново кога се работи за снимателската работа на Пинтер. И во овој филм тој одбира вистинска оптика со помош на која ќе ја оствари најуспешната пластична пенетрација во самата срж на дејствието. Тој подеднакво вешто ја следи надворешната динамика на тоа дејствие, но и непогрешливо, во ликовна смисла, ја акцентира психолошката динамика на неговите актери. Всушност, во фотографска смисла „Глувиот барут“, по наше мислење, сосема ги досегнува тековните светски снимателски стандарди, впрочем, како што тоа беше случај и со другиот филм на овој навистина голем мајстор на филмската фотографија кој се најде на фестивалската конкуренција, а тоа е „Вештачки рај“ на режисерот Карпо Аќимовиќ. Така, имавме можност да споредиме два суштински различни пристапи на визуелно – пластична обработка на филмскиот материјал, но и двата максимално функционални во својата ликовна експресивност. Секако го споделуваме воодушевувањето на овие мајсторски дострели, во кои се пројавува и една мошне креативна соработка помеѓу режисерот и снимателот и во смисла на реализација на делото, но и во смисла на неговото глобално авторство.

Во овие квалитети можевме да се увериме и на најголемиот број кусометражни филмови прикажани во фестивалската селекција. Овде пред сè мислиме на извонредно интересниот документарец „Посветување на местото“, на снимателот Енес Мициќ, а во режија на Бруно Гамулин. Несомнено, овој филм во оптичко – пластична смисла се чини како магистрално остварување. Неговиот визуелен предмет е единствено базиликата Свети Донат во Задар, нејзиниот екстериер се разбира, но главно и ентериерот, при што и двата пластични елемента создаваат една просторна синтеза чии ликовни рефлексии се здобиваат со некои космички релации. Тоа е навистина успешен оптички резултат со изразени пластични конотации, коишто би претставувале естетска придобивка и за секоја светска кинематографија. Со ретка фотографска акрибија, снимателот Енес Мициќ, ги следи пластичните корелации на конкретната материја и атмосферските елементи кои во својата игра создаваат неверојатни, но сепак оптички уверливи арабески.

Меѓу поинтересните снимателски остварувања во документарниот филм овде ја издвојуваме и камерата на Драган Салковски во филмот „Да се остави тагата“ на режисерот Мето Петровски. Тука камерата е активен соучесник, но и исповедник на она што се случува пред неа. Поставена на овие две основни драматуршки релации, таа сосема неочекувано, но наспроти тоа и мошне функционално, осцилира помеѓу објективното и субјективното во рамките на просторот што го омеѓува. Бездруго и во овој филм постои мошне силна поврзаност и соработка помеѓу режисерот и снимателот, а тоа е

единствениот начин да ја изградат оваа впечатлива визуелна метафора за човечкото траење. Во овој случај уште треба да се истакне дека едно вакво пластично определување на овие две главно апстрактни појмовни категории навистина ретко се постигнува како остварен оптички резултат.

Понатаму, во конкуренција го сретнуваме и мошне интересниот снимателски обид на Јуре Первање во филмот „Ветер во мрежата“, на режисерот Филип Робар – Дорин. Филмската приказна зборува за периодот помеѓу двете војни во Словенија и за интимните и академските недоразбирања меѓу тогашната млада словенечка интелигенција. Снимателскиот пристап кон оваа материја е решаван во една колористичка гама која има карактер на сепија, остварена со доминација на зеленикави тонови, што во целосниот впечаток на фотографијата во овој филм и придаваат тон на постојано присутна патина, а психолошки кај гледачот на некој начин остварува едно нејасно чувство на непријатност. Таква комплексна употреба на колористичките елементи во кадарот, освен веќе спомнатиот „Бештачки рај“, недвосмислено поседува и филмот „Лето за сеќавање“ на снимателот Енес Миџиќ, а на режисерот Бруно Гамулин. Во овој филм ликовниот третман во драматуршка смисла е сличен на постапката применета во филмот „Ветер во мрежата“, но не и во оптичката. Носталгична атмосфера на филмските глетки, Миџиќ ја доловува повеќе низ реалистичкото проникнување на амбиентот, имено низ неговата што побудлива реконструкција. Таквата постапка, пак, на најдобар начин и се врзува со темата која е посветена на некои фрагменти од детството на Антун Густав Маџош, еден од првите хрватски реалистички писатели.

Другите резултати на планот на снимателската креација беа можеби малку помалку возбужливи. Имено, тука пред сè е мошне успешен, но во рамките на стандардните постигнувања, снимателскиот резултат во филмот „Граница“ на снимателот Душан Нинков и режисерот Зоран Маширевиќ. Овој филм доминира со интересоста и атрактивната драматуршка обработка на својата приказна. Камерата, пак, овде останува доследно подредена на таквиот драматуршки концепт. Единствено квалитативна забелешка што на некој начин ја издвојува работа на камерата во „Граница“, е онаа што се однесува на оптичката структура на филмот и особено успешното користење на форматот „вајд – скрин“, инаку најзастапениот формат во филмовите на годинашната играна продукција. Интересно е во врска со ова да споменеме дека единствениот филм во „скоп“ формат на фестивалот беше кусометражниот игран филм „Берниса послан од смртта“, на снимателот Бранимир Ружич и на режисерот Динко Туцаковиќ, кој

всушност претставува адаптација на расказот од Едгар Алан По.

Во класицистички рамки остана и камерата на Даниал Шукало во филмот на Мики Стаменковиќ „Би сакало да бидам гулаб“, единствен филм на оваа смотра што можеби не го погодил вистинскиот ритам на филмското доживување. Нешто слично, што се однесува до камерата, но се разбира со извесни специфичности, можеме да кажеме и за филмот „Она малку душа“, на снимателот Мустафа Мустафиќ, а на режисерот Адемир Кеновиќ. Но, треба да се напомене дека овде, по се изгледа, се работи за трансформиран формат од шеснаесетмилиметарска лента на стандардна лента од 35 милиметри, така што овој метод секогаш го условува и оптичкиот конечен резултат на филмска фотографија.

Во конкуренција се најде и играниот филм „Стела“, во кој камерата ја водеше Ивица Рајковиќ, а режијата беше на Петар Креља. Камерата во „Стела“ го покажа стандардниот динамизам што одговара за една криминалистичка историја каква што е всушност „Стела“. Сепак, се чини позначајни во оваа смисла се оптичките резултати постигнати во двата последни филма прикажани во фестивалската конкуренција. Тука пред сè е „Време на чудата“, на снимателот Радослав Владик, а во режија на Горан Паскаљевиќ. Овој филм бездруго го поседува својот оптички ентитет, благодарение на темата и секако на успешната соработка помеѓу режисерот и снимателот. Стилот на фотографијата на Владик во многу нешта ги ублажува можните ликовни бизарности на самата филмска приказна. Нешто слично во стилот и пристапот успева да досегне и Ђекослава Врдољак како снимател во филмот „Карневал, ангел и прав“ на режисерот Антун Врдољак. Визуелната атмосфера доловена во овој филм можеби е единствена на фестивалот, но сепак, должината на филмот малку пречи таа да се доживее на вистински начин, бидејќи гледачот станува заситен од сите тие ликовни ескапади што во изобилие се нудат во овој, речиси во сите аспекти до перфекција доведен филм, кој всушност претставува екранизација на три новели на познатиот хрватски прозаист Ранко Маринковиќ.

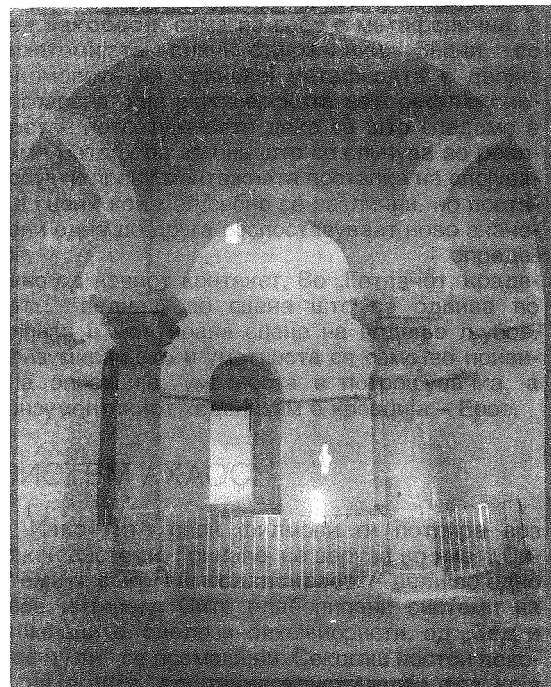
Инаку, овој пат на фестивалот во Битола претстојуваа и делегациите на филмските работници од нашите соседи Албанија и Бугарија. Прикажани се, се разбира, вон конкуренција, и два филма од нивните национални продукции. „Враќање на мртвата војска“, е албански филм снимен во 1989 година, во режија на Димитер Анагности, а снимател е Бардил Мартињани. Овој филм претставуваше солидно остварување, а е работен врз мотивите на познатиот роман, „Генерал на мртвата војска“, од истакнатиот албански писател Исмаил Кадаре. Бугарскиот филм, пак, „Карневал“ во режија на

Иванка Грлчева, а на снимателот Христо Тотев, претставува современа сатирична комедија, меѓутоа, со ништо не се издигнува над репертоарскиот стандард за овој вид филмови.

Останува уште еднаш да го апострофираме високото ниво на снимателските зафати во документарните филмови на овој фестивал. Мошне успешен професионален пристап и креативност пројави снимателот Андрија Пивчевик во филмот на Никола Бабиќ, „Зе пе Кијев До“, а тука секако спаѓа и камерата на Мирослав Станковиќ во филмот на Михајло Секулиќ „Солдатовиќ“, кој го визуелизира опусот на овој реномиран југословенски скулптор. Солидна и експресивна урамнотезеност на гамата на документот и актуелниот миг е присутна во снимателскиот ангажман на Срѓан Сегарик во документарецот на Еди Мудроња „На крајот на векот“. Секако, тука вреди да се одбележи и камерата на еден од белградските лауреати, тоа е снимателската екзибиција на Горан Трбуљак во краткиот игран филм на Богдан Жижик „Плеј фото“.

## ФОКУСИРАЊЕТО НА ОПТИЧКОТО ИСКУСТВО

Годинашната југословенска жетва на снимателското творештво и во овие отежнати продукциони услови, повторно го потврди своето неспорно мошне високо артистичко ниво. Вонредниот визуелен впечаток што го донесуваат



Кадар од документарниот филм „Посветување на местото“

безмалку сите филмови прикажани во текот на Фестивалот, секако се должи на сигурното и високо усовршено мајсторство на нашите филмски сниматели, но и на оној понекогаш ретко забележлив миг на една пронајдена идентификација со светлоста која, знаеме, по правило е ентитет на снимената глетка, а најчесто и нејзина единствена порака. Не одземајќи му ништо од гљубоцитвото на нашето око, снимателите на овие филмови го остваруваат она што можеби е најтешко во една ваква активност, за која многумина сè уште со доста скепса се решаваат да ја наречат уметноста – а тоа е да му ја вратат на нашиот поглед убавината на реалното, но воедно да му ја откријат и неговата, исто така, вечна таинственост.

Така помеѓу пронајдената убавина на секордневноста и искушенијата на глетката, што филмскиот кадар неопходно мора да ги содржи за да го обезбеди достоинството на сопствениот креативен чин, се движат, би рекле и целосно овде видената снимателска продукција. Неа и својат ја карактеризира високиот квалитативен дострел и остварениот пристап кон материјалот, кој ни малку не застанува зад светските визуелни стандарди, стилската разновидност и во глобален аспект постигнатите ликовни вредности, кои несомнено ќе останат забележителни креативни траги и во идните остварувања на југословенските сниматели. Разбирливо е дека, како што споменавме и порано, во една ваква селекција на жириго му беше исклучително тешко да ги издвои дострелите кои помеѓу еден квалитативно мошне изедначен избор, би се наметнале како први меѓу еднаквите. И еве како е сторено тоа.

Златната плакета „Милтон Манаки“ му се додели на снимателот Јуре Первање за камерата во филмот „Ветер во мрежата“. Златната плакета „Милтон Манаки“ за камера во документарниот филм, ја добри Енес Мициќ за филмот „Посветување на местото“. Потоа Специјална диплома „Милтон Манаки“ доби Радослав Владик за снимателското остварување во филмот „Време на чудата“. Специјални дипломи „Милтон Манаки“ добија уште и Душан Нинков за неговата снимателска креација во воведната секвенца на филмот „Глувиот барут“, потоа снимателот Бранимир Ружик за дебитантското снимателско остварување во кусометражниот игран филм „Берниса послана од смртта“ и Драган Салковски за камерата во филмот „Да се остави трага“.

Конечно, Специјална диплома „Милтон Манаки“, доделена и е и на Кинотеката на Македонија, за нејзиниот траен и севкупен придонес во ревитализацијата и чувањето на документаристичките материјали на Милтон Манаки и другите пионери на македонската и југословенската кинематографија, како и за нејзиното сестрано учество на 12 ЈФФК „Милтон Манаки“ во Битола.

Зорица Јевремовиќ

# ВРАЌАЊЕ ВО МАКЕДОНИЈА

На добриот познавач на југословенската кинематографија сешто може да му падне на ум за да го продолжи какво – таквото интересирање за настаните околу домашниот филм. А одењето на фестивали кои би требало писателите за филмот да ги задржи во фокусот на кинематографската реалност, се чиста пропаст за и инаку истенчените нерви на филмологот и критичарот со нешто почувствителна културолошка конституција. Ако веќе никаде не ви се згадиле односите во кинематографијата (по продуцентските куќи, во преговорите со дистрибутерите, во размислите дали е воопшто потребно ново филмско списание во вашиот град, републиката и слично) задолжително одете на некаков југословенски филмски фестивал! Таму ќе ги најдете сите причини за засекогаш да го оставите филмското перо. Безнадежноста и тапоста што владеат со фестивалските холови, празникаво – парадната медиумска активност на филмските новинари и на уредниците на културните редакции на печатот, радиото и телевизијата, како и лажната авторитарност на довчерашните прваци на марксистичката теорија на филмот, со сè уште неопходното присуство на надриминистрите за култура, необразовани луѓе во поширока смисла, вистински претставници на политократијата на системот што пропаѓа, се само некои обележја на духовната беда на нашите фестивали. Меѓу Пулското, Нишкото или Херцеговското фестивалисување, разликата е единствено во менито на главниот фестивалски ресторан.

Затоа, инаку очекуваната покана од Битола како гостин да присуствувам на Дванаесеттиот југословенски фестивал на филмската камера, ми стигна и како ризик за конечно да се откажам од какво и да е посетување домашни фестивали, но и како изговор за повторно да се

видам со пријателите во блиското Скопје, лукаво пресметувајќи дека престојот со нив ќе ми ги врати секавањата на дамнешниот престој во Македонија и со тоа средбите „Милтон Манак“ ќе ми ги направи поподносливи, до колку ми затреба таква „еколошка“ инјекција.

И се случи онака како што може да се одвиваат работите според добро смислениот проект „да се обноват спомените и да се запознаат нови предели покрај малку фестивалска помпа“. Во Македонија ми беше „како некогаш“, дури и повеќе, од чарите на обновеното секавање. А и филмовите, видени во Пула, ми оставија поголем впечаток. И филмскиот фестивал има своја содржина и форма, како и самото филмско дело, зар не?

Битолските денови и ноќи од 27. до 30 септември ја имаа леснотијата на почетните фестивалски собирања, каде што средбите со луѓето се важни и неопходни колку и разговорот за видениот филм. Имаше нешто неизвештано во Битола, ќе се согласат и помалку сентименталните филмски волци од Љубљана, Сараево, Загреб, Нови Сад и Белград – а имаше доволно добронамерни гости; за фестивалот да се почувствува југословенски „како некогаш одамна“. Притоа, отсуството на провинционализам, толку незаобиколен, типичен за помалите фестивалски места, ги красеше и приемиите, и излетите и настаните во фестивалскиот хол. Дури и фестивалското бифе ги надмина сите југословенски рекорди: беше отворено и добро снабдено до по еден часот по полноќ. Да се потсетиме, едно фестивовско, значи едно светско фестивалско бифе, работи некако (често никако) до почетокот на првата вечерна проекција, а после тоа е чиста среќа ако кога сте уморен и гладен ви понудат што и да е повеќе од кисела вода.

Организацијата на фестивалот беше повеќе од коректна, со незначителна забелешка за квалитетот на проекциите (неострина во средината на платното, по некоја „расходована“ копија, од невнимание пукање на лентата или пикштелата). Но, на еден барем малку сериозен светски фестивал на камера овие забелешки би здobile тежина на грешки кои организаторите би ги чинеле стапче по дланките и од критичарите и од авторите. Но, бидејќи фестивалските проекции на сите југословенски фестивали се рак – рана (на Кални Кули во Херцег Нови можеби најмногу), на годишниниве битолски гости тоа не им пречеше многу. Фестивалското жири на таквите грубости реагираше примерено, не правеше прашање. Како што ни посетителите на праша прашања на одлуките на жирието. Навистина, некој би му дал награда на Нинков за „граница“, а не само диплома за уводната секвенца на „Глув барут“, а по некој почувствителен филмолог првата награда се-



како би му ја дал на Мициќ за двете остварувања на фестивалот: за долготражниот филм „Лето за сеќавање“ и кусометражниот филм „Посветување на местото“. Онака да се снимат неоромантичното сизже на Гамулиновиот филм (пример: секвенцата на гола девојка и гипсана машка – гола – фигура), а да не се дозволи ни зрно кич, кој вообичаено ги следи сличните режиско – сценаристички проседеа, е знак на исклучителна визуелна култура и, над сè смисла за употреба на светлото. Естетиката на камерата, вообличувањето на афилмскиот свет и неговото преточување во филмофанска состојба, и не е ништо друго освен вештина во употребата на осветлувањето, односно манипулации со природната светлина.

Велат дека „Берениса“ (камера Бранимир Ружиќ) е извонредна, дека со причина камерата ја доби наградата за дебитантско остварување. Не ја видов поради стекот на околностите од кои на ова место не се срамам: за време на проекцијата на овој филм седев во друштво со човек, интересен и по тоа што го сака и филмот и овој фестивал. Станува збор за преспанско – битолскиот владика Господин Петар. Толкава православна храброст, топлина и едноставност на пастир, во овие бурни активности на апологетите на христијанската црква на целата југословенска почва, сè поретко се наоѓа. И свештениците и верниците станаа за неколку акустични „копја“ пресилни за сè уште свежото (а)теистичко поднебје од Триглав до Гегелија. Оние кои не се „гадливи“ на вревачката улога на црковните власти низ целата земја и кои имаат чувство на црковност, како што учи догматиката, разбирливо, го добиваат до толку повеќе, до колку во разговорот со Господин Петар ја добијат онаа древна, смирена реч и верба дека Бог се случува во луѓето, а не во зададените, државотворно славенички ситуации. Како што ниедно осветување на црква не значи ни повеќе ни помалку од приложената вера на верникот – обновувач, така ни владичеството на извесен калуѓер не е причина да му се пријде, освен да се биде во живо со него, за време на литургија, во ретки моменти, и за владиката и за верниците, и во обичен човечки разговор кој станува исповед со самото учество во групниот разговор, како што беше оној во дворот на владиката во Битола меѓу нас, неколкумина фестивалски гости, и Господиот владика Петар.

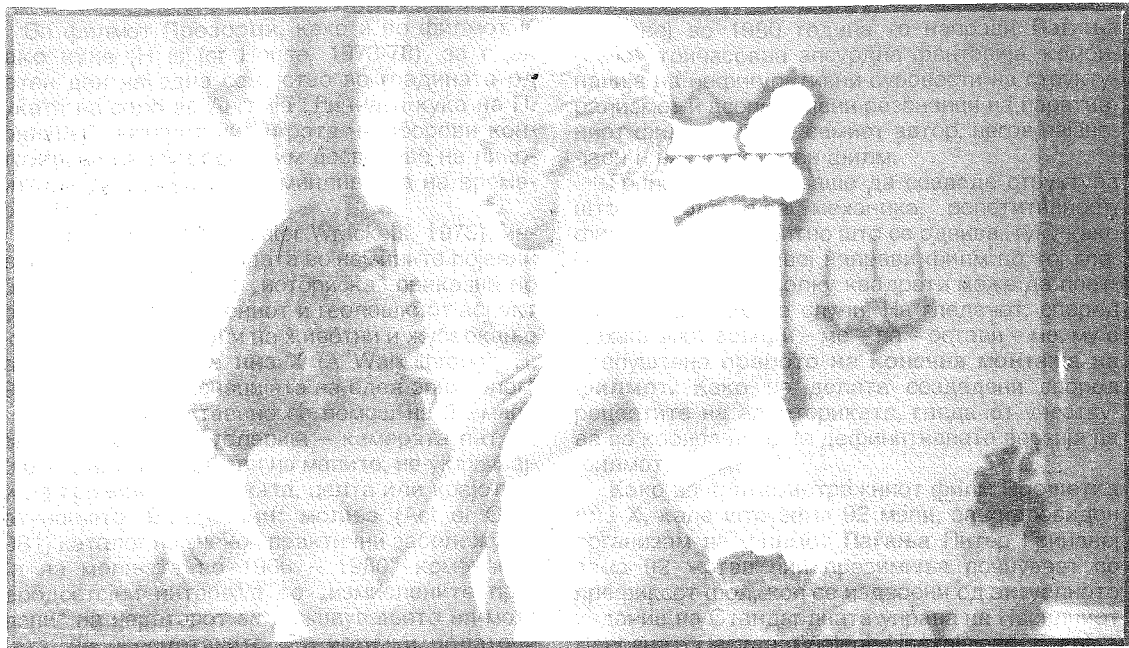
„Берениса“ ќе причека. Можеби во Белград.

За да почувствува човек дека на вистински места среќава вистински луѓе, потребен е насучен контекст, она што камерманите го означуваат како „дух на местото“ на пределот што го снимаат. На излетот во Хераклеа, древна римска населба недалеку од Битола, која е и самата древна, посетителот се вчудовидува од

фактот дека толку исклучителен топоним се наоѓа во неговата сопствена земја, а за тоа да знае колку за снеговите што врнеле во времето на римските патрици. Зошто Хераклеа не им е „во главата“ на сите Југословени, се разбира е прашање од ист вид како „а зошто Гамзиград или Салона исто така не се“. И на последниот човек на кого Југославија му е татковина колку и неговиот незаобиколен и драг роден крај, никогаш нема докрај да му биде јасно дали системот (политички) бил устроен така да не ги запознаеме дури ни географски културно историски важните места на државата во целина, или системите (на комуникација) биле толку слабуњава, никакви, та како државјани на СФРЈ перманентно да се чувствуваме како странци-посетители на почвата на заедничките претци. Во такво чувство на дис-утопија, сред мозаиците на свечените одаи на Хераклеа, ви паѓа на ум дека и овие политички денови еднаш ќе поминат – за среќа и радост на сите – а ништо од рајската градина на овие мозаици нема да се поништи.

Горе, над топосот на стариот град, се довршува реконструкцијата на римскиот амфитеатар, скалесто гледалиште кое, како што не упатија водичите, служело и како гладијаторска арена и како театарско место за собирање на жителите на Хераклеа. Штета што обложувањето на скалилата-седиштата се врши со пребел камен кој ќе отскокнува од сивкастата гама на амфитеатарот во целина. Ни рекоа дека Полјаците така ги советуваа, а и околу звукот што се создава на рубиконот на амфитеатарот (важен за изведување концерти) рекоа дека Полјаците го кажале своето. Убаво. Макар што не знам зошто Полјаците би знаеле повеќе од Хрватите. Барем што се однесува до амфитеатрите и воопшто римските споменици.

За тоа знаеме ли сите колку што би сакале да знаеме, поточно, ги одбираме ли вистински соработници за префинетите работи какви што се реконструкциите и реанимациите на спомениците на културата, сведочи и обработката на сидовите на Нерези, на Водно. Освен сето она што го краси овој храм, навистина, во кој се чувствува дека е ретко литургиски осветен (еднаш годишно, како што рече водичот), малтерската обработка на сидовите кои „останале“ без фрески од забот на времето, е направена грубо. Релјефната белина во гамата на сиво-бело, овие неутрални површини ги прави премногу истакнати, па визуелно, на некој начин им парираат на остатоците од фреските. Некој би рекол, неважна работа за верниците, важна за архитектите, ревитализаторите на овој споменик. Да не беше оној апостол што во рацете придржува кафез со две рајски птици (сцена од „Средби“) чие белило од косата и брадата се пренесува на одеждата, а сето тоа



Кадар од играниот филм „Лето за сеќавање“

на ликовите на птиците, првата моја средба со Нерези би протекла во борбата, малтерските површини без фрески да не ги доживеам како главен визуелен акцент на преостанатиот живопис од петнаесеттиот, шеснаесеттиот век.

Камерманите мака би мачеле Нерези да го претстават во својата целосност. А сликањето на надворешната архитектура би изгледало контрапунктално со незначително боене на површините на преостанатиот живопис, а природно, надворешната светлина која безмилосно „ја бие“ внатрешноста на базиличниот храм низ двата реда прозорци (наредени во низ еден над друг), предавнички би ја подвлекувала безживотната белина што „зјапа“ од малтерот. Дури ни на еден Миџик не би му било лесно да осмисли „посветување на местото“ сред овој реконструиран храм.

Сочуваните фрагменти на првобитниот амвон од камен во олтарот се чинат чисти до претераност, како никој да не ги допрел од настанокот во 1164 година. Можеби затоа што недостигаат олтарските прегради во вид на завеса, или иконите што го сочинувале иконостасот. Вака, ова место на најголемата литургиска тајна, разоткриено за погледите на туристички настроените посетители колку и за оние кои знаат што е што и што за што служи во овој храм, ја добива првобитната стаменост дури гледано во цик-цак со сцената од „Средби“, да речеме. Веројатно не е мал бројот на семиолошки диспонираните посетители коишто погледот од белите птици во белиот кафез што ги држи Јосиф „го поентирале“ на „пречистиот“ каме-

нен престол во олтарот. Формативно речено, со монтажен рез во рамките на кадарот, по тој ист пат би се добила кадар-секвенца која ја оживотворува црквеноста на Нерези на диегетички план. Не станува збор за повистинување на религискиот простор, туку на симболот на верата чија иконографија ја разбираат и чувствуваат луѓето без премногу знаење и фактичко упатување во догматските тајни на претставата на христијанскиот обред, што е срж на секој живопис во секоја ранохристијанска, односно православна црква. И случајните туристи, дојдени од која и да е страна на светот „ја врзуваат“ смислата на остатоците од живописот, малтерските целини и камениот, олтарски престол со некои слични цик-цак ракурси во внатрешноста на храмот. За преостанатото, за целосното доживување на излетот на Водно, за хармонијата на пределот и архитектурата на базиликата посветена на Св. Пантелејмон, миротичен светец, лекар на душата и телото и заштитник на болните, и понатаму, како пред осум векови, се грижи – природната светлина. Неумоливо и вечно.

И после Чернобил, и покрај блискиот ресторан на претпријатието со светско име „Метропол“, во кој пијани директори, наши современици тажат некои свои песни над песните за заробените птици, сопствените души. Во какво време на нарушени вредности живееме, можно е токму тие еден ден да побараат нивната кафеана да се претвори во светилиште и да се почитува по тоа што ги запалеа своите пијани песни – до самата светиња. Панаѓурисувањето



Кадар од играниот филм „Ветер во мрежа“

на стварноста е специфичност на нашето целокупно секојдневие, има премалку храброст, убавината само се назира. Секако, станува збор за поетското.

\*

Копнежот по поетското е присутен во симболот по себе, би рекле филозофите. За тоа сведочат златарите од старата скопска чаршија. Албанци; скоро сите во овој квартал на кујунџиство и златарство со исламизирани имиња и презимиња, во своите излози нудат златни христијански симболи: крин, оној библиски, бел. Кринот во злато не е ништо друго освен алхемиско обележје, ќе речат упатените во историјата на алхемиското правење злато. Но, во овој контекст, во ова време, на оваа почва, нема збор за каква и да е тајна инаугурација на вечниот метал кој би ѝ служел на моќта на политиката. Овие луѓе едноставно ги пренесуваат облиците и фактурите што ги правеле нивните предци, уште од она дамнешно време, пред четринаесеттиот век, кога сите Албанци биле христијани, православни и католици. Тоа што Малисорите биле и останале најголеми златари (и го држеле некогаш славното Ново Брдо што се однесува до филигранот), а на југословенска почва скоро сите редум останале католици, посредно влијае на задржувањето на симболиката на кринот кај скопските златари.

Шетајќи со Алисија и Бранд Феро меѓу љубезните и насмевнатите златари, на кои како да им годи што сме тука, сите заедно, без оглед од која нација сме, се потсетив на разорните погледи на косовските Албанци. Како древната поч-

ва на Македонија да ги смирува крајностите од тековната национална политика, па зад професионално насмевнатиот златар можете да допрете до вистинскиот шарм на конкретниот човек со кој се пазарите околу цената на обетките во облик на крин. И притоа убаво ќе се распрашате кои сте и од каде сте, по оној народен, племенски обичај – и сите задоволни, и продавачот, и купувачот и пријателите.

Малку недостигаше наместо обетки во форма на крин да избирам птици. Онакви, како оние од Нерези. Има разни птици во златарниците на Албанците: гулаби, пауни, потполошки, но, ниенден гавран, ниту орел. Јас навивав за „птичките“, а моите пријатели за „бел крин“. И се случи онака како што избраа пријателите. Нашите талкања по старата чаршија да беа дел од некој филм, камерата моите асоцијации веројатно би ги врзувала со „зумот“ на сцената од „Средби“ од Нерези, а асоцијациите на моите пријатели на некои екзотични птици, таму, преку океанот, до Куба. Психолозите велат дека децата цртаат кафез со птици тогаш кога и самите чувствуваат дека се затворени. Алисија и Бранд одамна не се деца, но сепак сите можни асоцијации со „фатени птици“, па макар и да се во вид на висулци на обетки, не им се многу драги. Тоа е кич, рекоа.

Во некоја друга пригода ќе ни се чини кич и сеќавањето на златарскиот квартал во Скопје, и на нас, кои во времето на бурно политизираната стварност, уживаме што еден на друг си стануваме продавачи и купувачи, макар што е тоа давање и примање, без посредство на платеж-

ни средства. Дотогаш, една насмевка, стискање на раката и ставање на обетката на уво, „на претставничката на друга нација“ и значи сила на документ за времето каков што нема да најдете во документарните филмови на ова време и на југословенскиот културен простор.

На Дванаесеттиот југословенски фестивал на камерата во Битола е прикажан петминутниот документарен филм „Свадба“, на самостојната продуцентска куќа „Меркур“ од Идрија. Ненајавен во каталог, уфрлен на предлог на Душан Нинков (како што самиот ни рече) дополнително, „за некако да го поправи третманот на овој филм кој во Белград, на кусо метро, не по негова желба како член на жирието, остана надвор од конкуренцијата, овој документ на Богатај Дамијан снимен во 1984 година се чини како да е свеж отпечаток на стварноста на тие септемврски денови, кога е проектиран во Битола. Нинков не згреши, тоа беше единствениот возбудлив документарец што го видовме во Битола и еден од ретките филмови на југословенската продукција кој со вештина на камерата говори за актуелните настани што ја потресуваат Југославија.

Навидум, на наративно ниво, филмот е белешка за прославите на повеќенационалните свадби на повеќе двојки кои секоја година го развеселуваат „Прешерновиот плоштад“ во Љубљана. Младенци од Европа, во носии, доаѓаат во пајтони пред зградата за венчавање. Преостанатото е непрераскажлива збирка на камермански ракурси – главно долен ракурс – и силни швенкови кои го дробат асфалтот, чевли на разиграните младенци, тркала на пајтони,

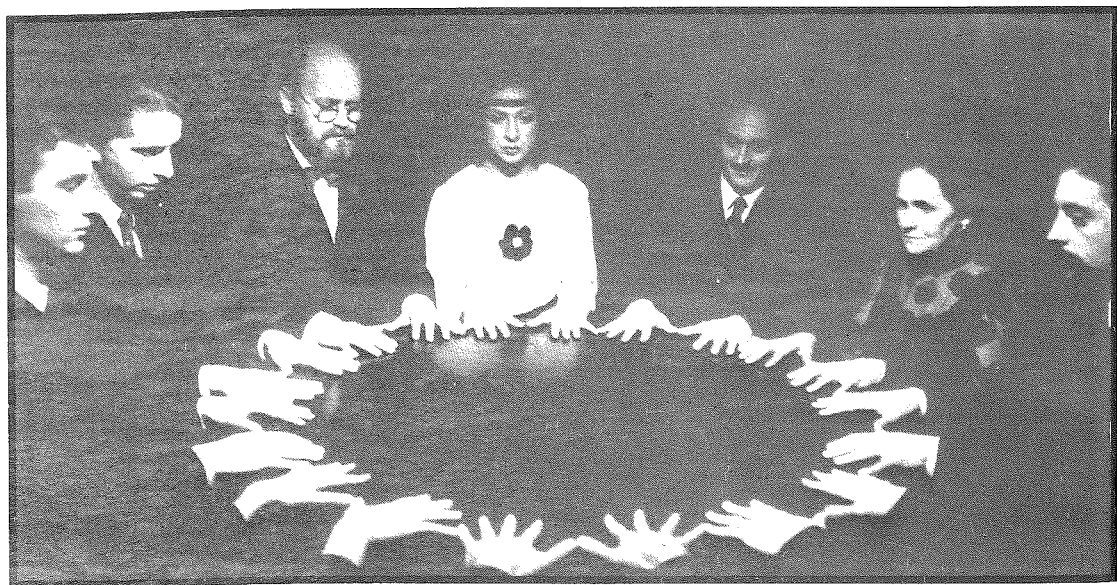
коњски лепешки и детски усни развлечени на нивните бебешки лица во детски колички, на дофат на целата таа гунгула од работи и творби на народната прослава на „европски начин“.

Во еден час, на остар, сигавертovski рез, од мноштвото изнурува едно цело албанско оро. И тоа трае доволно долго за разновидните асоцијации да ве повлечат на страната на дневната политика, меѓу националното предавство, корупцијата со национални обележја, бедата што се затскрива со Европа, Европа која се претставува со фолклорот (...). А свадбата „на европските свадбари“ трае меѓу коњските лепешки кои стануваат метаморфоза за времето во кое се костим и со национално обележје се прават обиди да се посвои смислата на зборовите „цивилизациско“, „духовно“, „европско“ и т.н.т.

„Свадба“ не ја доби наградата за дебитантската камера, ниту пак некоја друга. А и како да добие, кога е „културно копиле“ на својата средина, и пошироко, на југословенската заедница. На кого му треба денес, на националните култури, и се разбира – кинематографијата – критика на постојната костимографија на улиците и на фолклоризираниот интелектуализам од Триглав од Гевгелија?

Мојот пријател Ѓорѓи Василевски се изненади што за телевизиската емисија за фестивалот не сакав ништо да му кажам. А и што би кажала: зборовите како „духовно“, „цивилизациско“, „европско“ се потрошени. Оние малку архетипски слики што ги носиме од битолските „средби“ ќе не греат покрај достапните, медиумски информации за Битола од крајот на септември 1990 година.

преведе: Ј. Крстевска



Кадар од играниот филм „Вештачкиот рај“

## Венеција '90

СВЕТОТ Е ЕДИНСТВЕН И ВО  
РАЗЛИКИТЕНАВИКИТЕ СЕ НАША ВТОРА  
ПРИРОДА

Ни луѓето, ни градовите, па ни фестивалите не се откажуваат туку—така од своите навик, амбиции и илузии. Така и древна Венеција со својот фестивал не покажува никакви знаци на двоумење дека во програмата на филмовите што доаѓаат на натпревар на Лидо, треба нешто да се измени. Секој од авторите што се гледа меѓу фаворитите за некоја од наградите, ако сака да се најде во друштвото на најдобрите, мора да го почитува духот на уметноста на филмот. А тој, како што гледаме, минува ако не низ некоја сериозна творечка и креативна криза, тоа секако низ извесна фаза на ослабнато комуницирање и кореспондирање со аудиториумот, кој само до вчера гледаше во него како во божество симнато меѓу луѓето. На Венеција, се разбира, нема што да и се префрла за оваа убава амбиција да ја афирмира уметноста на филмот. Нејзе, меѓутоа, во последниве години ѝ се придружува уште една, од многу страни поздравувана и фалена задача; фестивалот на Лидо да го развие оној стимулативен агенс што ќе му ја обезбеди самостојноста и непречената егзистенција на европскиот филм, чии крехки декоративни бедеми не можат да ја издржат жестоката експанзија на американската филмска продукција. Навистина, фестивалскиот тим на чело со директорот Џулиелмо Бираги, не прифаќа да го брани дигнитетот на европскиот филм и статусот на фестивалот како смотра на уметноста на филмот, со непопуларни решенија од кои затворањето на портата пред агресијата на експанзионистичките спектакли дојдени од зад Атланткот, би претставувало демонстрација на деловна кратковидост, па и знак на слабост. Затоа и на натпреварувачката програма и на придружните информативни селекции на 47 Меѓународен фестивал на уметничкиот

филм, како и на другите смотри од сличен формат и углед, се најдоа, голем број американски комедијални хитови, но и претставници на т.н. алтернативен филм.

ЗЛАТОНОСНИТЕ ПАТИШТА НА  
ТРАДИЦИЈАТА

Меѓу спектаклите што се најдоа на листата на натпреварувачите забележано место зазедо гангстерската хроника на Мартин Скорсиз, „Добри момци“, филм кој во меѓувреме дојде и во нашите кина, па така нашите гледачи можеа и низ овој пример да се уверат дека темата на мафијата и приказните за нејзините легенди, ни оддалеку не се на пат да го завршат својот непрегледен тематски циклус. Скорсиз, кој за режијата на овој филм го доби Златниот Лав, направи неколку сериозни обиди да го дополни портретот на класичниот гангстер, познат на холивудската традиција уште во почетокот на триесеттите години, со некои интимистички детали што на гангстерскиот фолклор и на неговата легенда не им се баш интимно вратени. Таа тенденција на демитологизација придонесе, од една страна, да се симнат од неговата биографија елементите на култната аура, а од друга, да го доближат гангстерот до преокупациите на обичниот граѓанин и да го направат сроден со неговиот социјален, па, ако сакаме, и морален статус. Сепак, од некои ексцентричност во поведението на криминалецот кој, како што дознаваме во филмот на Скорсиз, бил автентична личност која им го сврте грбот на мафијашите, па затоа и ден—денес живее во страв од нивната одмазда, ни во „Добрите момци“ не можеше да се избегне. Имено, малку е веројатна можноста дека некој адвокат, професор или атомски научник спонтано ќе ја

прогласи својата општествена позиција за поморална од онаа на американскиот претседател. Нарцисоидниот и ексцентричен Хенри Хил, меѓутоа, со благословот на Мартин Скорсиз, ни доверува дека гангстерскиот живот е почесен и поубав од животот на претседателот на САД.

И вториот, уште поспектакуларен репертоарски хит, филмуваниот стрип на Ворен Бити, „Дик Трејси“, ја имаше својата европска промоција во Венеција. Скопјани и него го видоа. Што да се каже за овој високобуџетски проект кој на својот поход низ Америка и Европа ги наполни киносалите со старите, но уште повеќе, со новите ловци на оптички атракции. Од блескавиот калеидоскоп на тие визуелни сензации, се разбира, никој не очекува да се почитува принципот на некоја стара естетичка конзистентност и да се води битка за афирмацијата на некои нови изразни форми. Напротив. Сиот иконографски склоп на приказната во која дефилираат големите чувари на законот како Дик Трејси, покрај манијакалните гангстерски водачи и нивната армија кодоши и егзекутори, меѓу кои се најде гламурозната и еротизирана Мадона, како да е конструирана за потребите на сензибилитетот кој се дистанцира од сè она што е цврсто закотвено во некои догми и вечни правила, а им врти грб и на стандардите на типолошкото и морално однесување на големите херои уфрлени во чикашките квартави директно од Библијата. Некогашниот прв шармер на Холивуд, Ворен Бити, сè положило глуми и побрзо го губи оној златоносен рејтинг, но затоа, пак, во неговиот сензибилитет, а и дух, има некој здрав порив што им се противи на догмите и на непроменливите правила.

Ворен Бити, се разбира, не е единствениот Американец што го бара своето место под сонцето, уредено по вкусот на сопствените афинитети и каприци. Од неговите земјаци што дојдоа во Венеција, не може да не се спомнат барем уште две имиња чии филмови и најрасеаниот гледач не ќе може да ги замени со преостанатиот дел на стандардната продукција. Првиот од нив, Филип Кауфман, пристигна со ексклузивната екранизација на интимниот дневник на Анаис Нин, „Хенри и Џун“, во која се користени и одломки од автобиографските романи на Хенри Милер.

За оваа бурна романса на прочуениот писател со младата писателка која, фасцинирана од слободумноста на својот еротски партнер, им дава полн замав на своите сексуални соншета, веќе се зборуваше како за приказна сродна по отвореноста на љубовните глетки на порнографските филмови. Но оваа дилема, се разбира, е сосема изнудена и таа во никој случај не може да ја компромитира изворната инспирација во поетиката на рафинираниот Кауфман кој, пред „Хенри и Џун“, со многу почит спрема романескната стилистика на Милан Кундера,

веќе ја екранизира неговата проза „Неподносливата леснина на постоењето“. Точно е, меѓутоа, дека и Кауфман, како и неговиот херој од филмот, Хенри Милер, бара одговори за голем борј психолошки трауми во слободата на сексот и во неговиот несопирилив експанзионизам.

Другото име од пообемниот список на американските претставници на Венецијанскиот фестивал е харизматичниот и непредвидлив Спајк Ли, автор на еден од најдобрите филмови што во сезоната 1989 – 90 ги даде алтернативната американска продукција. Се сеќаваме дека станува збор за филмот „Стори го тоа најдобро“. Во Венеција Спајк Ли се појави со една, ако така може да се каже, халуцинантна визија именува како „Дајте уште блуз“. Навистина, ова негово не помалку амбициозно остварување не го повтори успехот од претходниот филм и во него не се појави онаа експлозивна атмосфера на латентно непријателство што избувнува во сеопшто уривање, но ако постои филм во кој не само главната тема, туку и главната личност е никој друг, туку музиката, тоа е секако „Дајте уште блуз“. Всушност, приказната за амбицијата на трубачот Блејк Гилијам да постигне успех по секоја цена, е само една декоративна рамка среде која врие вулканската лавина на музиката. Таа, кога ќе дојде време, ќе ја преплави и љубовта на двете жени, кои ангелски бдеат над демонот на музиката. А тој црн освојувачки демон е во состојба да ги замолне и пријателите кои имаат многу разбирање за извонредниот талент на Блејк Гилијам и кои, независно од своите амбиции, ќе се стават во служба на победата на големиот сон од нивниот пријател.

Точно е, меѓутоа, дека овој страстен ламент на уметноста на џезот не допира до сечиј сензибилитет и оти моментите на екстаза и депресија во кои попаѓа големиот музичар, не наоѓаат секогаш соодветна драмска форма, па така оној музички ураган како да се оддалечува од сетилата кои збунето чекаат на моментот кога тој ќе почне сè да урива пред себе.

## КУЛТУРАТА НА РАЗЛИКУВАЊЕТО

Но рековме, во една од програмските задачи и цели на Венецијанската смотра со позлатена готица е впишана ставката дека оваа лулка на уметноста ќе мора со многу поголема грижа да ги стимулира сите облици на унапредувањето на европскиот филм. Што значи тоа во непосредната практика? Тоа пред сè значи максимално грижлив избор на филмовите произведени во европските продуцентски куќи и стимулативен третман на авторите чии дела влегоа не само во натпреварувачката, туку и во сите други информативни програми.

Такви филмови од европските студија годинава имаше навистина во изобилие, па токму тој



„Довидување во пеколот“ (Јурај Јакубиско)



„Добри момци“ (Мартин Скорцис)

факт, патем речено, ја зголемува нашата збунетост што во ниедна од програмите не се најде место за некој југословенски филм. А не е точно дека немаше фаворити кои рамноправно би стоеле рамо до рамо со претставниците на француската, австриската, шпанската, полската, бугарската или унгарската кинематографија. Доволно е да ги споменеме нашите победници од последната Пула, како „Глувиот барут“ на Бата Ченгик, на пример, или „Граница“ на Зоран Маширевик, но и „Време на чудата“ на Горан Паскаљевиќ, како и „Лето за сеќавање“ на Бруно Гамулин. Сепак, проблемот на учеството на југословенските филмови на странските фестивали е толку комплексна и специфична тема, што за неа овде не може да се изречат попрецизни судови. Затоа, во фестивалскиот осврт ќе зборуваме за појавите на кои бевме сведоци, а не за алтернативите кои, можеби, непосредно би ја афирмирале идејата да се изложи пред очите на фестивалскиот аудиторium сето богатство на разновидноста што му е наменета на европскиот филм.

Па во чии остварувања можеше да се види тој делотворен дух на разликите кои, затоа што се изворни и затоа што ги изразуваат преокупациите и афинитетите поникнати само на соодветната културна почва, можат, колку тоа да звучи парадоксално, да ги зближат тие оддалечени или дури спротивставени културни модели. Нам ни се чини дека добар пример на таа делотворност ни даде филмот на Финецот Аки Каурисмаки, „Изнајмив платен убиец“. Убава рожба на еден сензибилитет кому му е длабоко прирасната состојбата на длабока осаменост и депресија. Токму низ таква состојба минува главниот лик на филмот, па кога ќе стигне до границата на очајот, тој ќе го побара најбизарниот и најневеројатниот начин да си го одземе животот. Но, на резигнацијата, очајот и безизлезноста што очигледно ја делат и авторот и неговиот херој, како сила што ги раствора тие емоции во некое чувство на окрепнување и обновена желба за живот, ќе им се испречи хуморот. Хуморот и неговите непредвидливи сојузници какви што се случајот, новата средба, непланираното познанство и, конечно, љубовта. Таа ќе му ги отвори очите на потенцијалниот самоубиец пред убавината на секојдневието и неговите тешкотии, па откако ќе се вооружи со повторно стекнатата ведрина и самодоверба, тој ќе се фрли во војна со платените убијци што сам ги најми да го ликвидираат.

Некои критичари на филмот му го припишуваат како мана фактот дека тоа е нискобуџетски проект, што е не само парадоксално, туку и смешно. Уште попарадоксална е, меѓутоа, импликацијата дека ограничувањата што ги одреди минималниот буџет, ги прошири слободите на творечката енергија која, како што се констатира се покажа доволно мокна и делотворна да ги подмири настојувањата на една таква

циновска машинерија каква што е фестивалската институција, да ги собере на куп независните автори и од нивните неконвенционални, слободоумни дела да создаде извонредно стимулативна противтежа на мамутските проекти што забрвато се репродуцираат во енормни количества.

## РЕЖИЈАТА НЕ Е ПРИВИЛЕГИЈА САМО НА МАЖИТЕ

Но, делото на Каурисмаки не беше некаков аскетски преседан во блескавата панорама на фестивалските експонати. Во бизарниот амбиент на губитниците и ексцентричните романтичари, кои, за чудо, ги има и во богатите општества, ќе се најдат и ликовите што ѝ се очигледно мошне драги на Данката Хеле Рислинг, сценарист и режисер на филмот „Сируп“, кој стана добитник на Златниот Лав за најдобро сценарио. Во светот на Хеле Рислинг се фокусирани судбините на оној сој луѓе кои ги прекинаа нишките со конформистите и со онаа безлична армија кариеристи, но, посветени на светот на уметноста, не најдоа во својата фантазија доволно енергија да станат дел од опасната матица на бунтовничката и бескомпромисна уметност. Останати на половина пат овие благородни, но недоволно борбени природи, ќе мораат ден порано или подоцна да се заглават во стапиците на поразот.

Непопустливата Хеле Рислинг ќе им остане верна на принципите на својата поетика и индигирано ќе ги одбие приговорите дека филмот, наводно, не може да ги одбира само мрачните страни на животот и оти тој, на крајот од краиштата, ќе мора да ги развива и забавните аспекти на својата природа. Но не, останува упорна во своите уверувања Рислингова, кога би ги прифатила тие компромиси, јас би била лажливец и лицемер. Јас морам поразот да го именувам со своето вистинско име и не гледам никаква причина заблудите на моите херои и нивните трауми да ги премачкам со некаков стерилен гламур. Тие се повеќе од забавни; возбуждуваат и вознемируваат.

Штета што од доблесното стебло на талентот на оваа интелигентна, храбра и талентирана режисерка не се разграни и некоја анегдотска фиданка која би внела во драмата на губитниците кои, сепак, додека се живи, не можат да изгубат баш сè, нели? и по некое изворче на веселост.

И една друга жена режисер Џејн Кемпион, која пред да трепнеме не придоби, една чудна сензитивна невиност преземена веројатно од биографијата на новозеландската поетеса Џенет Фрејм. Филмот „Ангелот покрај мојата маса“ зборува за животот на Џенет Фрејм со непосредност, искреност и некој маченички лиризам кој во првиот момент може да ве шокира. Таа

опсесија од интимистичките страдања потсетува на критичкиот патос со кој и Хеле Рислинг зборува за своите губитници, без да прибегнат ни едната ни другата кон лекотворната интервенција на хуморот. Но, проициран врз трауматичната содржина на еден мачно изоден живот, хуморот не е исклучено да предизвика и спротивен ефект, па наместо на површината од приказната да исплови вокацијата на човечката болка што, всушност, го сочинува животот на хероината на филмот, да добиеме сведоштво во кое елементите на гротеската ќе ги истиснат од тоа лирско гравитационо поле, големата тага, меланхолијата и борбата да се зачува она малку достоинство и самопочит.

Жените режисери на годинашниот фестивал на Венеција со својата бројна застапеност и со квалитетот на своите филмови му дадоа и некој вид печат на феминистичка манифестација. На таа можеби и пребрзана квалификација ѝ даде свој придонес и присуството на прочуената Маргарет Фон Трота со нејзиниот најнов филм „Африканка“, кому му припадна честа и да го отвори фестивалот. Интересно е дека во оваа интимистичка драма бунтовнички расположената Трота, мошне упадливо ги ублажува, но и облагородува оние болни и остри социјални удари што ја нагрудуваа егзистенцијата, па и правото на среќа кај нејзините хероини од филмовите „Оловно време“, „Изгубената чест



Маргарет фон Трота



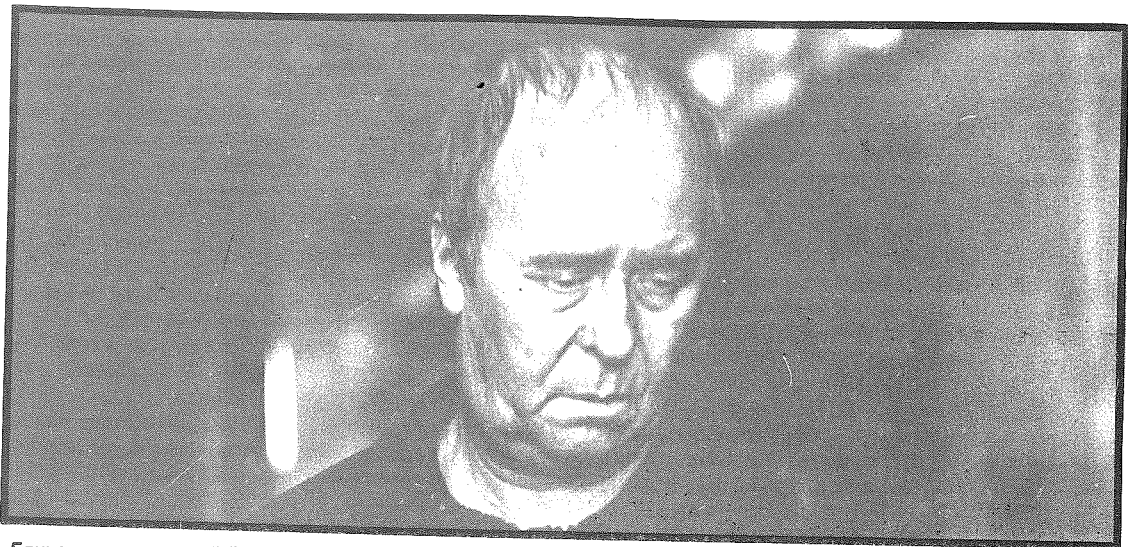
на Катерина Блум“, или во екранизацијата на биографијата на Роза Луксембург. „Африканка“, воопшто, како да е проткаена од некоја благородна и помирувачка идеја чија уверливост и емоционална сила извираат од нагонот да се зачуваат некои темелни вредности во човечките односи. Искушението огорчено да им свртат грб на тие вредности и душмански да се намразат, ги делат две пријателки, Ана и Марта, вљубени во еден ист човек. За решението на кое ќе се осмелат ќе треба да се насобере доста сила и морална цврстина. Тие, иако измамени и унесреќени поради загубата на големата љубов, на крајот од сите сомневања, навреди и поразии, ќе му останат верни на пријателството. Иако за „Африканка“ не може да се каже дека спаѓа меѓу најдобрите остварувања во филмографијата на Маргарет фон Трота, тој секако е значаен и поради околноста што го збогатува фондот на содржините во кои жената не е само проекција или објект на преокупациите на мажот, туку мошне динамичен, сложен и чувствителен подвижник на еден емоционален и пореален поредок што не го среќаваме во егзистенциите на епските херои и митските избавители.

## ХЕРОИНИТЕ ГИ МЕНУВААТ СВОИТЕ ПОЗИЦИИ

Интересно, но на годинашнава фестивалска програма се најдоа поголем број филмови во кои положбата на жената се менува во корист на позицијата што таа ја добива како субјект. Навистина, таа не ги прекинува своите традиционални врски со институциите какви што се семејството и домот, религијата, моралот или правото, но тие веќе се дел од нејзиниот интимен микрокосмос. Убав пример на амбивалентната позиција во која е поставена жената во современото општество ни даде јапонскиот филм „Еј-џи-мен“, име што инаку им се дава на високообразованите и култивирани гејши. Режиер на ова провокативно остварување е Јузо Итами кој за нас е наполно непознат, но добро е да се знае дека тој му е син на еден од пионерите на јапонскиот филм, Мансаку Итами. Улогата на гејшата која мора во својата личност да ги помири питомоста на традиционалната миленичка на машките гости со суровоста што ја диктира светот на бизнисот, ривалството и политиката, ја толкува Набута Мијамото. Во нејзиниот талент, како, впрочем, и во витализмот на ликот што го отелотворува кој останува скромно чист, наспроти егоизмот, дволичноста и грубоста на господата што ги забавува, има некоја еквилибристичка црта на веселост, сериозност и отменост. Веројатно таа црта им е својствена на припадниците на културата која во сценските уметности магиски ги обединува манифестациите на нежноста и воинственоста, на кроткоста и агресивноста.

Во едно друго културно и политичко мислење чии традиции му се поблиски на нашиот менталитет се одигрува драмата на една друга, подеднакво фасцинантна жена. Тоа е хероината на новиот филм на Јиржи Вајс, „Марта и Јас“, чие дејствие е ситуирано во годините непосредно пред и за време на нацистичката окупација на Прага. Иако таа работи како домарка во богатиот дом на угледниот и по малку ексцентричен доктор Ернест Фуш, таа со својот прониклив дух и со дарбата целосно да му се посвети на човека, наполно ќе ја придобие довербата на циничниот и скептичен интелектуалец. Најпосле тој ќе ја побара за жена. Но, доаѓа окупацијата, а докторот поради своето еврејско потекло, ќе го напуштат сите пријатели. Единствено верната и пожртвувана Марта ќе остане покрај него, но и така предана, подготвена да го даде за љубениот човек и животот, таа не ќе успее да ја избегне трагедијата. Ветеранот Јиржи Вајс кој овој филм го правеше за обединетите продуценти од Британија, Франција и Германија, и самиот бил сведок на стравотната атмосфера на хајката по богатите и влијателни Евреи во Прага, па затоа не е чудно што уверливоста со која ги реконструира тие часови на очај, страв и храброст, се граничи со документарна вистинитост. Тој добро запаметил дека малите и анонимни граѓани во таквите мигови на закана од смртна осуда, покажуваат невидена љубов и храброст. Меѓу нив се наоѓа и Марта, во изворедна интерпретација на Маријан Загебрехт, која пред тоа не фасцинирала во „Багдад кафе“. Но, ликот на Марта и на нејзиниот партнер, кого го игра познатиот Мишел Пиколи, не се единствената вредност на оваа колку морничава, толку и хуманистички интонирана слика на окупираната Прага, која Јиржи Вајс ја компонира и оживува како проекција на човековиот дух, грубо изложен на страдања, но способен, исто така, да ги надрасне нивните последици заборавајќи ги понижувањата што го следеле патот на обичниот човек до неговото ослободување или пак до неговата смрт. Големiot уметник, меѓутоа, не заборава и не простува од лекоумност и морален конформизам. Тој ја познава цената на забравноста што ја плати не само неговата земја, туку цела Европа, но никако не е бесчувствителен за хероизмот на гестот со кој се отфрлаат неплатените сметки и повикот на одмазда.

Еден друг голем центлмен чие творештво е сето во знакот на почитувањето на човековото достоинство, Џејмс Џејвори, по својот долг престој во Британија, ни се претстави со еден од ретките филмови снимени во Америка. Тоа е екранизација на прозата на Еван Конел, „Г-н и г-ѓа Бриџ“ и во неа авторот на цела низа лирски и суптилни студии на феномените на љубовта, осаменоста, протестот и поразот, меѓу кои ќе ги издвоиме сликите на хероите од филмовите „Соба со поглед“, „Европејци“ или „Морис“, ќе



„Единствениот сведок“ (Михаил Пандурски)

ни ја раскаже со многу такт и рафинман меланхоличната приказна за старите денови на брачната двојка Волтер и Индија Бриџ. Во нивниот живот не доаѓа до некои отворени и неразрешливи конфликти; децата тргнуваат по својот животен пат оставајќи зад себе вистинска пуштош. Големата празна кука е вистински симбол на осаменоста во која сосема неподготвено се најде старата брачна двојка и во нејзините опустошени соби тие почнаа да ги оживуваат како фантоми старите спомени. Прекриени, меѓутоа, со наметката на Ајворовиот рафинман и со неговата љубов спрема сè она што постоело, а не исчезнало докрај, тие спомени се доживуваат како ослободен флуид кој во исто време нè разнежува и мачи, ние го гониме и сакаме да се ослободиме од него, но воедно и го довикнуваме кога осамено седиме покрај каминот, на трпезариската маса и во долапот на замрачената спална соба.

## ГОСТОЉУБИВИТЕ ДОМАКИНИ БЕЗ ВИСОКИ НАГРАДИ

Од преостанатиот дел на фестивалскиот мозаик заслужува да се издвојат филмовите на домаќините кои, и покрај солидната селекција во која се најде и еден убав разгранок на неореализмот, „Дивите момчиња“ на Марко Ризи, но и суптилната камерна драма на Серџо Рубини, „Станица“, не се најдоа во групата на најатрактивните победници. Хрониката за малолетните беспризорници од Палермо, „дивите момчиња“, за кои ни властите, ни судските органи, а ни родителите не наоѓаат многу разбирање, жириго ќе ја прими мошне ладно и ќе ја додели утешната награда за најдобра фотографија. Ова млако признание за ентузијазмот со

кој авторите на филмов ја побараа за сојузник својата богата традиција на неореализмот, очигледно ја погоди суетата на домаќините, кои, меѓутоа, поминаа многу подобро кај критичарите, чие жири им ја додели својата награда за извонредниот камерен филм „Станица“. Едноставна и двосмислена, лирска и агресивна, оваа приказна на моменти ќе не потсети на прочуениот филм на Пекинпо „Кучиња од слама“, иако делото на Серџо Рубини, кој уште е автор на сценариото и носител на главната улога, ја гради својата поетика врз други емоции и парадокси. За време на краткотрајната средба на која безволно беа упатени двајцата протагонисти на драмата, ќе се помине долгиот пат на рамнодушност, ароганција, љубопитност, страв, нежност и симпатија, за да заврши со подеднакво безволно, небаре на сите чувства им е изречена смрт, која доаѓа логично и шокантно, како апсурдна завршница на нешто кое допрва требаше да почне.

## ФОКУСОТ НА ОПАСНОСТА СЕ ИЗОСТРУВА

Како што може да се очекува, советскиот филм денес не можат да го интересираат интимистичките аспекти на човековите фрустрации и да бара инспирација во содржини слични како оние во филмот на Рубини, сеедно што само до неодамна неговите автори беа опседнати од потрагата по моралниот контекст на најситниот потфат на граѓанинот. Филмот „Распад“ што пристигна од Киевското студио претставува колку очајнички, толку длабоко морален обид да се именува политичката, граѓанската и моралната вина за катастрофата што го потресе

светот и да се покажат сите аспекти на Чернобилската несреќа со нивните катаклизмички последици. Режисерот на филмот, Михаил Беликов, не ќе се задржи значи само на катастрофичките перспективи на овој стравотен настан, туку користејќи обилна документација за неговите причини и последици, ќе го ситуира во конкретниот општествен контекст кој спирално се шири по мрежата на целото светско општество. Треба, меѓутоа, да се каже и тоа дека независно од хуманистичката и цивилизациска инспирација на ова естетичко сведоштво за опасностите што бдеат над секој неконтролиран чекор, тоа како драмски облик има повеќе пукнатини кои не можат туку-така да се пополнат и надоместат со пречестото дозирање на спектакуларните глетки, кои навистина имаат некоја самостојна пластична вредност, но драмски не функционираат како интегративен фактор и не ја дополнуваат информацијата за хаваријата на Чернобил со некоја нова естетичка аналогича.

Подеднакво голема и мачна тежина содржат и глетките од филмот „Реквием за Доминик“ што за Австријците го снимил Роберт Дорнхајм, романски емигрант кој зад себе има извонредно богата филмографија во Виенската телевизија. Дорнхајм ги реконструира драматичните настани од крајот на 1989 год. во Романија, користејќи мошне вешто и автентични снимки од немирите на улиците на Темешвар. Но, настрана од фактот што во оваа потресна хроника се чувствува здивот на непосредниот, неинсцениран настан, таа во својата драмска конструкција ги актуелизира и темите познати уште во античките трагедии, во еповите и во современите драми. Една од нив е злоупотребата на власта или преобразбата на младите луѓе од наивни и романтични идеалисти во монструозни касапи, кои убиваат сè што ќе се најде пред нив, сè во името на некоја среќна иднина.

И додека во „Реквиемот за Доминик“ комунистите се носителите на сатанското зло, во турскиот филм на Јусуф Курчелли, „Ноките на замрачувањето“, таа улога на целатот им е доделена на десничарските власти кои, како што знаеме, му нанеле доста зла на турскиот народ. Дејствието на настаните што ги реконструира приказната, се одигрува кон крајот на II Светска војна, кога властите вршат невиден терор врз лево ориентираната интелигенција и врз секој граѓанин осомничен како комунист. Низ една од тие грозни тортури ќе помине и поетот Мустафа, чии книги се заплenuваат и покрај многуте други наслови се впишуваат во црните листи. Бегството од земјата на кое ќе се реши овој борец за демократијата, се чини е единствениот начин да преживее, и тој со вакивиот чекор ќе ја означи тажната судбина на многумина негови сограѓани, меѓу кои само до неодамна се наоѓаа и некои филмски автори.

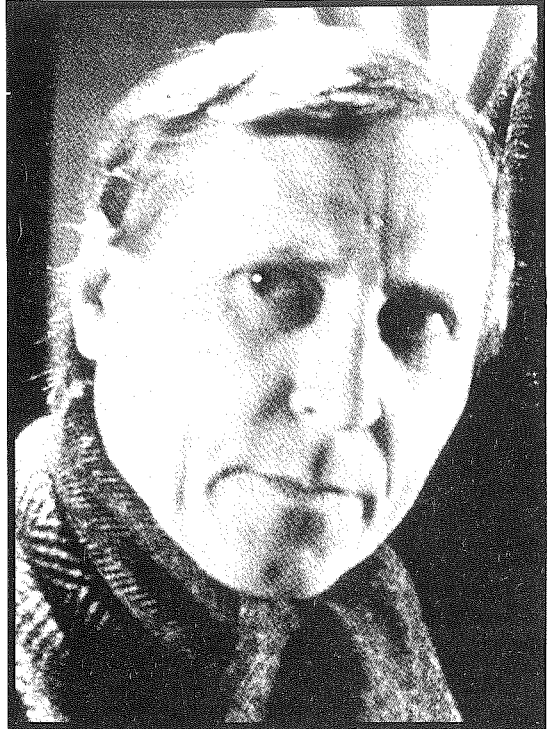
И како што акционите жанрови си создале свои конвенции, така и во политичката драма, меѓу кои несомнено спаѓа и филмот „Ноките на замрачувањето“, се повторуваат некои обликовни шеми за кои и кога велеме дека не се нови, никако не помислуваме дека ја изгубиле способноста да ги актуелизираат старите теми. Инспирацијата, до колку таа е, се разбира, изворна, умее уште како да се протне меѓу одвај забележливите пукнатини на масивните блокови на естетичките конвенции.

## ШЕКСПИРОВИТЕ ЈУНАЦИ ВО ИЗМЕНЕТ МОРАЛЕН ПОРЕДОК

Дека од парадоксот на оваа синтаagma може да изррти и некоја плодносна идеја, ќе ни потврди и примерот со екранизацијата на истоимената комедија на Том Стопард, „Розенкранц и Гилденстерн се мртви“. Стопард е и режисер на филмот, во кој двајцата неверни пријатели на Хамлет ни оддалеку немаат таква компромитирачка морална позиција како во трагедијата на Шекспир. Тие во, инаку, извонредната интерпретација на Гери Голдман и Тим Рут, се преобразени во интеллигентни и проникливи слабацци, кои, едноставно, ја немаат среќата да застапат рамо до рамо со своите господари и да учествуваат во интригите на кралевите, принцовите и избраничките на нивните срца. Затоа на моменти инстинктите на овие граѓани од втор ред, ќе им шепнат да ја прифатат улогата на кловнови достоини за презир, но затоа, во наредниот миг тие ќе можат да ѝ дадат замав на својата интелигенција, фантазија и проникливиот дух. Способноста да се преживее и во ситуации кога од големите витези на духот и од наследниците на тронот се бара да пролеваат крв, овие двајца мајтапци што не го сфаќаат сериозно ни Хамлет, ни неговите дилеми, ни неговите пријателства, ги прави сосема блиски на времето во кое големите идеи се потонати, а на површината останува оној презрен човечец чиј напрегнат поглед го бара првото засолниште.

Четириесет и седма Венеција го награди филмот на Том Стопард доделувајќи му го Златниот Лав. Дали тоа е признавање на високот артизам, чии домени се несомнени иако, по малку неодгатливи за луѓето што го претпочитаат филмот пред театарот, или, пак, врачувањето на највисоката награда на еден скептично изречен суд за изместениот морален поредок на современиот свет, значи гласно објавена доверба во силата на нагоните што не одржуваат во живот, макар и по цена да им го свртиме грбот на принципите во кои се колневаме. Засега дилемата останува нерешена. Та нели има доволно време да се измери силата на аргументите и на едната и на другата хипотека?

## ФИЛМОВИТЕ НА ПИТЕР ГРИНАВЕЈ (PETER GREENAWAY)\*



Питер Гринавеј

Питер Гринавеј е роден во Њу Порт (Англија) на 5 април 1942 година. Се школува во училиштето за уметност во Валтамсов и потоа се обидува, но безуспешно, да се запише на Кралскиот колеџ за филмска уметност.

Во тоа време започнува и неговата богата сликарска активност. Во 1964 година се одржува неговата прва изложба во галеријата „Лорд“, благодарение на која брзо ќе се пробие на авангардната сцена во периодот на структурализмот. Денес сè уште слика необликувани пејзажи. Истовремено, Гринавеј пишува и романи инспирирајќи се од Калвино и Борхес. Во 1965 е примен како техничар за монтажа во Central Office Information, а во 1966 година со филмот „Воз“ започнува да произведува и режира средно и краткометражни филмови. Неговата активност продолжува да биде повеќестрана. Режира телевизиски документарци за четворица американски композитори; режира документарци за англиската и европската телевизија, меѓу кои е и филмот „Прошетка низ X“, во кој создава имагинарни географски карти на една земја наречена X. Во врска со ова, Гринавеј, во едно интервју со Мишел Симан објавено во Le Monde, изјавува: „X за Рајот, Пеколот или Хамерсмит, за еден квартал во Лондон“ (H per Heaven, Hell, o Hammersmith). Учествува во презентирањето на делата на музичарот Мајкл Најман (меѓу другото, Најман е автор на музиката на бројни негови филмови) и продолжува да слика: избор од неговите цртежи од филмот „Договор на цртачот“, кој е негов прв долготражен филм, е прикажан во 1984 година на Биеналето во Венеција во одделот Уметност во огледало.

„Паѓања“ е документарен филм, во кој е прикажан стравот од летањето и од љубовта кон птиците на една група од 92 лица, на кои им е заедничко презимето кое започнува со „fall“ (игра на зборови на англиски „fall“ – „пад“).

Учествува на многубројни фестивали: со „Паѓања“ во Единбург, Лондон, (награда на Британскиот филмски институт), Берлин, Чикаго и Брисел, кадешто ја освојува наградата l'Age d'Or; со „Договорот на цртачот“ во Единбург, Венеција (во официјална конкуренција), Лондон и Њу Јорк. Со „Стомакот на еден архитект“ учествува во Кан, Единбург, Монреал, а на фестивалот во Чикаго ја добива наградата за најдобар актер (Брајан Денехју – Brian Dennehy); со „Давење по броеви“ е претставен во Единбург, Барселона, Рио, а во Кан Гринавеј ја добива наградата за најзначаен уметнички придонес.

Каталог на XLVI Mostra Internazionale d'arte cinematografica – Венеција 1989, стр. 224

Превод од италијански:  
А. Феро

\* Филмовите на Питер Гринавеј беа прикажани во Студентскиот културен центар во Белград, во 1990 година.

# ДИХОТОМИ И МЕТАФОРИ

(деконструкција на системот на разлики во филмовите на Питер Гринавеј)

## СИМЕТРИЈА / АСИМЕТРИЈА

... близнаци, огледала, бројот два, архитектура, парови, совршенство, Партенон... како метафори за симетрија... митовите, фактите, ликовите, сè постои во пар или со тенденција да стане пар. Едната половина во потрага по другата, локот го бара својот одраз во огледалото.

По сите експерименти и воодушевување на модерната за асиметријата, сега, во времето на постмодерното пресекавање на класичната традиција, симетријата повторно загосподарува како композициско начело. Сите визуелни уметности и медиуми повторно го откриваат шармот на „двата столба“.

## СКРИЕНО / ОТКРИЕНО

Завесата се подигнува и разоткрива два симетрично поставени камиона-ладилника, исполнети со замрзнато месо... Или, го разоткрива процесот на создавање: ова не е живот, ниту претендира да биде тоа. Ова е филм кој симулира правење филм. Како во: „8 и 1/2“ од Ф. Фелини (F. Fellini) и „Американска ноќ“ од Ф. Трифо (F. Truffaut), но без директна референца, во филмовите на Питер Гринавеј (Peter

Greenaway) главните ликови функционираат како режисери кои го режираат својот фиктивен живот. Во „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник (The Cook, the Thiff, His Wife and Her Lover“, 1989), готвачот дискретно го режира бекството на љубовниците, крадецот го режира убиството на соперникот, а жена му неговото понижување, понудувајќи му го телото на љубовникот како специјалитет и убивајќи го по првиот залак; Архитектот С. Крeклајт (S. Kracklitt) од „Стомачот на еден архитект“ („The Belly of an Architect, 1987) е, како режисер, опседнат од постојани подготовки за изведба на проектите што, како и снимањето филмови, зависи од продуцентите и многу други околности.

Завесата се подигнува по вторпат и открива: жена седи со лаута во левата рака, а во десната држи писмо. Погледот преку десното рамо прашално е упатен кон слугинката која стои назад. Целата глетка до нас допира низ еден процеп помеѓу два зида. Прозорецот низ кој се пробива светлината од горе, од левата страна, за нас останува невидлив, а присутен преку осветлените места на лицата на двете жени. Сликата „Писмо“ од Јан Вермер е само една од сликарските инспирации на Гринавеј.



„Договорот на цртачот“

## ОРАЛНО / АНАЛНО

**Les Hollandais** е името на ресторанот во кој пред сликата „Селската дружина на Св. Горѓи“ од Франс Халс, се одвива гурманската гротеска „Готвачот, крадецот...“. Процесот на снимањето на филмот е сосема демистифициран. Во секој кадар е очигледно дека ресторанот е всушност студиото Елстри поделено на три, различно обоени простории: зелена за кујната, црвена за салата за ручање, слонова коска за тоалетите, а надворешноста, со неизбежните симетрични ладилници, сина со многу пареа и вештачка магла низ која навлегува смрдеата на месото што скапува. Фронталните сидови не постојат, гледачите се воајери кои, заедно со камерата, се движат лево-десно, следејќи ги актерите како влегуваат од една во друга просторија низ преградните сидови чиј пресек е постојано видлив. Ова патување се одвива и во време: кујната е далечна алузија на холандското жанр-сликарство од осумнаесеттиот век, салата за ручање е во деветнаесетовековен неокласичен манир, а тоалетите со модернистичка стилизација го претставуваат дваесеттиот век.

Ако филмот го сфатиме како жив организам, тогаш „Готвачот, крадецот...“ ни се отвора како семантичка опозиција на оралното и аналното којашто произлегува од темпорална-

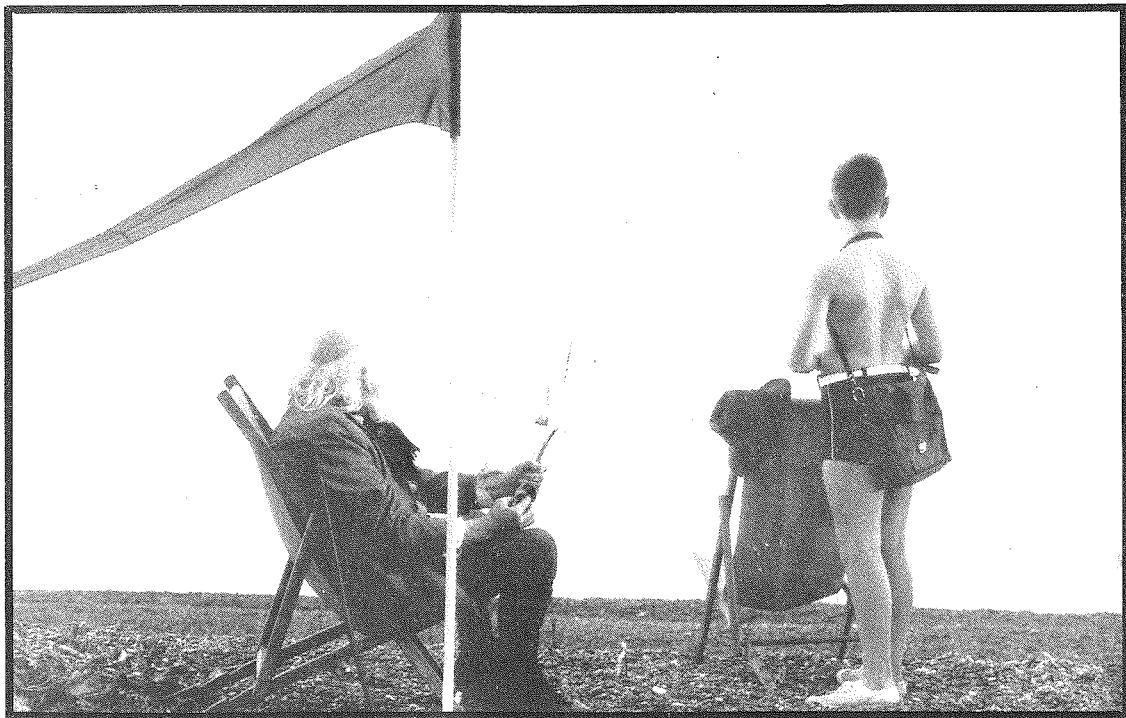
та трансформација на храната, или пак, како една друга, психоаналитичка генеза во која аналниот стадиум го следи оралниот.

Дихотомијата **орално/анално** во случајот на мистер **Спика (Spica)** – име што асоцира на зачин **spice** и на говорник (**speaker**) и мистер **Креклајт** се претвора во дихотомијата **булимија/логореја**. Устата е отвор низ кој непрекинато влегува храна, а бидејќи за дискурс е потребно тој отвор да биде празен, конзумирањето и повраќањето од една страна, а говорот од друга, се во функционална зависност. Љубовникот е убиен со згмечена книга во устата: за крадецот **Спика** најголема казна е да се биде спречен во конзумирањето храна; на тој начин тој казнува за „конзумирањето“ книги што за него е порок исто како и неверството.

## ОРИГИНАЛ / ФАЛСИФИКАТ

**Медиумите како метафора** за овековчување, запирање на моментот на распаѓање, репродуцирање, фалсификување... Деконструктивистичка игра со деструкцијата...

**Браќата Освалд и Оливер Дус (Oswald i Oliver Deuce)** од „Зед и две нули“ („**A Zed and Two Noughts**“, 1986) своите истражувања на еволуцијата и распаѓањето на живите организми ги реализираат со фотографирање и снимање на видео и филмски камери. **Креклајт** во „**Стомакот на еден архитект**“ го користи фото-



„Давење по броеви“

копирањето, а сликарството е присутно преку копии на слики: „Селската дружина на Св. Горѓи“ од Халс во „Готвачот, крадецот...“ и „Детската игра“ од Бројгел во „Давење по броеви“ (Drowning by Numbers, 1988) или преку поддржување на композицијата и светлината од сликарството на Веласкез, Вермер, Жорж де ла Тур, Караваџо, Рубенс...

Присуството на ликот со име Ханс Ван Мегерен (Hans Van Meegeren), фалсификаторот на Вермер, во „Зед и две нули“ ја означува дихотомијата **оригинал/фалсификат**. Овој пат хирург, тој ѝ ја ампутира ногата на Алба Бевик (Alba Bewik), единствената преживеана во сообраќајната несреќа, со помош на асистентката Катарина Болнез (Katarina Bolnes) – името на жената на Вермер, неговиот омилен модел. Копијата е дефинирана како „ампутиран“ оригинал.

## МЕТАФОРМА / МЕТОНИМИЈА

Кога филмот претендира да биде илузија, како нормален исход се јавува **метонимија**: инсистирањето на вистиносличност е метонимско–функционира според близината, просторно–временската сукцесивност. Кај Гринавеј, напротив, натуралистичноста на филмскиот медиум вешто е избегната, па место метонимијата, како базичен принцип загосподарува **метафората**.

Главен критериум при монтажата, која, според **Јакобсон**, сама по себе е метафорична, е дихотомијата сличности/разлики. Значи, во филмовите на Гринавеј метафората е двојно нагласена: низ режисерската **авторerefлексивност** – потсетувањето дека сè што гледаме е само метафора за она што се случува во реалноста, и преку монтажната постапка на спојување сцени кои меѓусебно се различни, но поставени една до друга воспоставуваат ново значење определено од новиот контекст. Во „Готвачот, крадецот...“ веднаш до сцена што се одвива во кујната е монтирана сцена на водење љубов. Конзумирањето и уметноста се само во привидна опозиција; уметноста е потрошувачка, а конзументскиот хедонизам е креација – Ерос.

## СИСТЕМ / ХАОС

Иако сите свои филмови ги потпира врз некои системи, Гринавеј не верува во нив: „**Системите секогаш колапсираат**“ – вели во едно свое интервју. Сите елаборирани системи на близнаците, биолози–бихевиористи, од „Зед и две нули“ се промашени. Секогаш постои некоја натегната, вештачка конструкција врз која тие биле втемелени пред да се распадат. Но системите, природни или артифициелни, прет-

ставуваат единствен начин на кој хаосот може да се направи почитлив.

Меѓу **редот** и **хаосот** Гринавеј се решава за двата модела истовремено. Во филмовите конструирани според деновите на неделата, природните броеви, 92 цртежа, буквите од азбуката и слични базични системи, секогаш ентропијата ја зголемуваат илјадници „red harrings“, недообјаснети ликови и ситуации кои нагласената наративност ја разобличуваат како симулација. Консеквентноста во раскажувањето е нарушена, па во преден план избива ритамот на монтираните сцени како единствен систем. Музичката подлога, скоро во сите филмови компонирана од **Мајкл Најман (Michael Nyman)**, секогаш е готова пред да почне самото снимање, претставува Аријаднина нишка за режијата на Гринавеј.

Кратките минималистички теми ја одредуваат должината на монтираните кадри. Покрај академската сликарска диплома, Гринавеј има искуство како монтажер од почетокот на кариерата, така што тој целосно го контролира монтажниот процес: широко симетричниот frame го сече од различни агли, најчесто дуплирани, а резовите се на паузата во акцијата, за разлика од класичната стандардна монтажа во која монтажниот рез е на средината на акцијата.

## MANQUE / SUPPLÈMENT

**Она што е отсутно**, изгубено, недостига, се јавува како **трага**, **spur** во она што доаѓа, е навестено како негово надополнување, надоместување, замена... Понекогаш тоа може да е само вештачки надоместок, симулација, но веќе е содржано во она што било претходно присутно, така што надополнувањето му претходи на она што недостига. Голиот леш на Љубовникот на Жената на Крадецот е кулинарски специјалитет, последната алка во синџирот означители на потиснатиот Ерос: дискурс, секс, храна... Парчето фалус завршува во устата на Крадецот и претставува **pharmakon**, „лек“ за неговата лакомост, а истовремено предизвикува гадење, станува отров, повод за неговата смрт.

Тоа само привидно го затвора кругот: Крадецот-сопруг е убиен, но не успева да се спаси иако претходно е „причестен“ со „хостијата“ од испеченото тело на жртвата, бидејќи значењето на жртвувањето се крие, пулсира низ лавиринтот означители. Уште со почетната брутална сцена, тортурата врз еден од соработниците, е навестена потребата од логички неоправдана жртва. Љубовникот, читај дискурсот, е убиен, оневозможен, отсутен, а истовремено присутен во Крадецот, читај храната, т. е. во Жената, читај желбата. Без храната и сексот како синоними за задоволство, а привидни антоними за дискурс, не би можел да постои, да се дефинира ни самиот дискурс.

## СЛИЧНОСТИ / РАЗЛИКИ

Оваа дихотомија е синоним за онаа почетната: СИМЕТРИЈА/АСИМЕТРИЈА. Завесата се спушта и ја затвора челуста на седумглавата лампа-филмот кој цвака и голта сè, се храни со нашата љубопитност и воајеризам. Сега е остварена сличноста со филмот и со текстот за филмот. Феноменот на близнаци (толку омилен на Гринавеј) е базиран, токму на сличностите и разликите меѓу нив, на скоро невидливата асиметрија што се открива само по долго и истовремено набљудување на двете лица. Понекогаш тоа се вистински близнаци кои природно се разликуваат, а понекогаш исти лица кои само со играта на сенки, дискретното мајсторство на директорот на фотографијата, во сите филмови на Гринавеј Саша Верни (Sacha Vierny), ги разликуваме: заобиколена е целосната итерабилност, но секој лик носи трага од другиот лик во кој е антиципиран и самиот.

Трите жени со исто име од „Давање по броеви“ и близнаците од „Зед и две нули“ се вклучени во бесконечното ткаење на сличности и разлики, со што е одложено статичкото означено, а е овозможено распрснувањето на значењата. Парадигматичноста на филмовите на Гринавеј е пребогата за да може да се систематизира, а да не личи на кинеската поделба на животните од Борхесовата „Небеска продавница на корисно знаење“.

## СРЕДИШТЕ / МАРГИНА

По слушањето на завесата што може да се третира како еден вид рамка која е дел од самото дело, следуваат неколку маргинални забелешки. Иако надвор од средишниот текст, тие се вкорпорирани во него.

Во филмот „Зед и две нули“ ликот на прститутката во зоолошката градина се вика Милоска Венера (Venus de Milo): таа не заработува пари нудејќи убавина и страст, туку раскажувајќи приказни: за неа дихотомијата телесно/духовно е надвлдавана,

Напишаните зборови (книгата за француска-та револуција) со кои е исполнета устата на

мртвиот љубовник се надоместок за отсуството на интелектуален дискурс кај крадецот-празноговорник.

Во преовладувањето и преболувањето на примордијално воспоставените хиерархии, во помнењето на болките и „старите рани“ од претходниот поредок, се состои деконструктивистичката моќ на Гринавеј. Тој зема веќе воспоставени цивилизациски структури и со помош на маниристички игри со филмските елементи, повторувајќи ги во различен контекст, воспоставува нов поредок; не претендира на конечност на новоотличената хиерархија туку дозволува треперење, вибрирање, движење на разликите во значењето, од средиштето на маргините, од маргините во средиштето. Еднозначноста и повеќезначноста во филмската приказна доживува метаморфоза во дисеминација, распрснување, пресвртување и преместување на калеидоскопските фрагменти-обележја; се претвора во двојно кодирана игра меѓу буквалното и реторичкото, изгубеното и надополнетото.

Во „Паѓања“ („The Falls“, 1980) деведесет и две жртви на Насилнички, Непознат Настан исчезнуваат.

Во „Давање по броеви“ тритке жени со исто име и презиме, Сиси Колпитц (Cissi Collpitts), а со јасно издиференцирани личности, ги потопуваат во вода до исчезнување истите тела на своите разномимени сопрузи.

Во „Зед и две нули“ животинските тела во распаѓање се главен објект на истражувањето на медиокритетските биолози-близнаци.

Во „Стомакот на архитектот“ главниот лик е опседнат од краткиот преглед на распаѓањето на својот стомак.

Сите исчезнувања и распаѓања, алки што недостигаат, се надоместени со нови означители во бескрајниот синцир. Како недогледните предмети во некоја антикварница, игрите и импровизациите се умножуваат и расчленуваат, процесуално и ритмичко: како во Кортасаровиот „Дневник за расказот“ или во Борхесовата „Градина со патеки што се расчленуваат“.



„Договорот на цртачот“



# ПРИКАЗНА ЗА НЕНАРАТИВНОТО

изградба на неможното или да не се сеќаваш  
на своите сништа, филмовите на Питер Гринавеј

Совршена историја на светот е онаа што ги опфаќа сите индивидуални истории на сите нејзини субјекти. Неизводливоста на ваквиот концепт, што едноставно ја илустрира неможноста за реализација на детална мапа на пустина, на пример, укажува на нужноста од компромис за многу отфрлувања и занемарувања, со цел следење на доминантните текови, стремеж кон заведување систем и ред, до честа заслепеност и корсокак. По откривањето, првата мерка е попишувањето. Пправењето пописи од кои извираат правилности, совпаѓања, случајности, од кои произлегуваат намери. Пправење пописи кај кои систематичната природа на оригиналната структура е загубена, смислата исчезната, редот затрупан, при што е постигнат степен на максимална двосмисленост, а идејата е сотрена. Сè постои за да биде попишано; сè во догледно време ќе се најде на некој попис, според Борхес – сè ќе се најде на секој попис. Испитувањето на пописите е игра на создавање нова историја. Во системот на пописи нема дефинитивна, вистинска историја. Таа е измислена, смрзната варијанта на пописи што ги создале историчарите.

Историјата на Питер Гринавеј, филозоф и комедијант, изумител и анархист, поет и шегаџија, е составено од регистри на имиња, луѓе, птици, минливи настани, делови од дејствија, броеви. Како тинејџер, ученик во уметничко училиште, со артикулирана но немушта идеја да биде сликар, Питер Гринавеј „патот во Дамаск“ го доживеа како искуство: го гледа филмот на Ингмар Бергман **Седмиот Печат**. Петнаесет пати. Следуваат nouvelle roman, латиноамериканска литература, студии на сликарство, интересирање за постренесанскиот период, уметноста на контрареформацијата, барок, сите облици на агитроп манифестации во врска со сликарството. Дискретно, како помошник монтажер, доаѓа на филмот. Единаесет години работи во Централната служба за информации (Central office of Information). Работи на склопување

политички неутрални програми, кои на телевизија го пропагираа по светот британскиот начин на живот. Собирање, статистика, обработка на ситуации и настани, нивно класирање и пакување во веродостојни информации, кои често носеле контрадикативни ефекти, беше секојдневната работа на Питер Гринавеј. Развивајќи ја страста за игра и компајлирање во оваа вавилонска библиотека на глетки, Питер Гринавеј во ЦСИ перманентно детектираше нови вистини, постојано унапредувајќи ги механизмите што ги установиле Кавалканти и Гирсон, родоначалници на британскиот документарен филм и мерејќи што е поблизу до апсолутната вистина: реконструираната реалност на документарните филмови или вистините што ги нудат филмските фикции.

Гринавеј во 1965 година го режира својот прв краткометражен филм: „Воз“ (Train). Следуваа „Дрво“ (Tree, 1966), **Револуција** (Revolution, 1967), **Пет разгледници од главни градови** (Five Postcards from Capital Cities, 1967) и **Интервали** (Intervals), колаж на испреместени снимки на Венеција од која се изоставени славните споменици – нејзиниот заштитен знак, проследен со единствен звук на извадоци од плочата „Научете сами италијански“. Личниот филмски запис на турист направен во единствениот град, со звуците на курсот наменет за поединечна употреба – трипати уникатно, а резултатот: отсуство на индивидуалност, отворен кошмар.

Поттикнат од дефенестрацијата на јужноафриканските политички затвореници, Гринавеј во 1975 година прибра статистички податоци што се однесуваа на годините, занимањата, интелектуалните способности, менталните состојби и мотиви на 37 лица кои во еден округ во Британија, во текот на една година, скокнале или паднале низ прозорец. Овој регистар од 37 ликови на фрагментарно назначени акции во врска со нив, го навестија драматичниот четириминутен роман **Прозорци** (Windows) за опасностите и односот спрема умирањето.

Во филмот *Прозорци*, како и во филмот *К како кука* (*H is for House*, 1973/78), за еден летен ден на едно семејство во градината од куќата на село во Англија „Личната кука на Т.Гринавеј“, авторот низ играта на зборови конструирани на абецедата им дозволува на ликовите да раскажуваат за минливоста на времето.

**Водени несреќи** (*Water Wrackets*, 1975), инвентар на глетки на водата во нејзините појавни облици, проследен со „историска“ приказна во која се нагласени воениот и геолошкиот аспект и со прекумерни звуци на животни и жуборкање на вода; **Прошетка низ X** (*A Walk through H*, 1978) или „реинкарнацијата на еден орнитолог“ – патување претставено со помош на 92 мапи изложени во една галерија – камерата патува по апстрактните детали на мапите, не укажувајќи на причините, логиката, целта или крајот на патувањето. **Божји чин: молња** (*Act of God*, 1981) каталог на „некои практични забележувања на молњата во 1966 – 1980“ комбинира веродостојни интервјуа со „измислените приказни“ на нараторот за доживувањето на молњата, за пресметаните статистички податоци што се однесуваат на нив, со вметнати научни факти. **Правење сензација** (*Making a Splash*, 1984), „опера посветена на водата“, за трансформацијата на човековиот страв од давање во раскошна ода на пливањето.

Најзначајниот ран филм на Питер Гринавеј **Драги телефону** (*Dear Phone*, 1977) укажува на грешка, случајна или пресметана, што режисерот ја прави при поврзувањето на сликовното ниво на филмот со малку попромислен звучен запис. Ео овој филм сите жени се викаат Зелда, сите ги излудуваат своите мажи, а овие факти немаат никаква цел во филмот, освен немање цел. **Драги телефону** е филм со неколку малку веројатни приказни во врска со ликовите чии иницијали се Х.Ц. и нивното необично користење на телефонот. Овие приказни се претставени со снимки на самите ракописи на приказните, полни со исправки, прецртувања, меѓу кои се уфрлени кадри на телефонски говорници во различни амбиенти, звучно поткрепени со звуци на телефон, вртење бројчаници, делови од разговори, измешани врски. Меѓу ликовите се иницијали Х.Ц. и купот Зелди, е уфрлен читач чиј омилен роман е *Tender is the Night*. **Драги телефону** не бара интелектуално објаснување, тој предизвикува чудно и нелогично задоволство што произлегува од самиот апстрактен филм направен од најкоректни фигуративни елементи.

Како врв и концизност на петнаесетгодишно-то занимавање со филмот, негување начини за искористување на делови исфрлени од други филмови, незавршени исечоци, домашни и уметнички филмови што биле и документи за фикциите и измислици за документите, Питер

Гринавеј во 1980 година го направи **Паѓања** (*Falls*), тричасовна апсурдна фантазија, комбинација на нефигуративни суровости на структурализмот и асоцијативни резонанци на наративниот филм. Според самиот автор, негов најзначаен и најиновативен филм.

Гринавеј настојуваше да создаде структура што ја одликува механика, репетитивност, филм во кој не е битно што се одвива, туку како се случува. Гринавеј направи филм во кој гледачот веќе по неколку квадрати може да претпостави што ќе се случи. На гледачот, според механизмот заведи – ме – па – остави – ме, му е препуштено правото на конечна монтажа на филмот. Како во делата создадени според рецептите на алеаториката, гледачот учествува во креирањето на дефинитивната верзија на филмот.

Како во краткометражниот филм **Прошетка низ X**, каде што зема 92 мапи, за хидровиден организам на филмот **Паѓања** Питер Гринавеј зема 92 жртви чии презимиња почнуваат со префиксот фол, кои се издвоени од актуелното издание на Стандардната управа на Насилниот Непознат Настан (*Violent Unexplained Event – VUE*) одбрани меѓу 19 милиони случаи. Биографиите на овие личности се разликуваат во деталите на претставување, раскажувачкиот стил и содржината; некои личности се претставени низ интервју, некаде се одглумени, а со мноштво податоци и јазици на сите им е заедничко соопштувањето за последиците на VUE. Кога некоја личност во филмот ќе исчезне, коментаторот тоа го објаснува како симптом на таинствена болест која го погодува секогo во филмот **Паѓања**. Во времето на супремација на мас медиумите, кога да бидеш виден, значи постоиш, филмот **Паѓања** е лесно и пакосно влетување во голема измама дека секое сериозно претставување или излегување во печатот е непобитна вистина. **Паѓања** е голем склад на сите гринавејови митски материјали и фетиши и во системот на гринавејовата логика, по петнаесетгодишно бавење со филмот, негов прв филм. Питер Гринавеј со овој филм формално беше првиот британски режисер кој во историјатот на наградата на Британскиот филмски институт, после Роберт Бресон, Алан Рене, Бернардо Бертолучи, Жан Лик Годар, е награден со годишна награда на Британскиот филмски институт. Истата 1980 година Белгиската кралска кинотека со наградата „L'Age d'or“ на филмот „**Паѓања**“ му оддаде признание за придонес во надреализмот.

После „**Паѓања**“ „врата со патеки кои се разгрануваат“, Питер Гринавеј го работи својот прв високобуџетски наративен филм – **Договорот на цртачот** (*The Draughtsman's Contract*, 1982), драмска сплетка ситуирана во доцниот седумнаесетти век. Цртачот потпишува договор со жената на властелинот да изработи 12 црте-

жи на имотот, куќата и градината, во текот на отсуство на мажот, под услов и со 12 присни средби со господарката. Нејзината ќерка инсистира да ги подели договорните обврски на својата мајка со надмениот цртач. На крајот, како што обично бидува, се случува убиство, а самозадоволството на цртачот го елиминираат аристократите во редок пример на класна солидарност.

Како и многу англиски трилери, **Договорот на цртачот** избобилува со измамнички појави, таинствени мотиви и ладнокрвни убиства. Овој филм, исто така, го означуваат концептуални двосмислености, апсурдна комичност и провокативни решенија, познати на гледачите од претходните филмови на Гринавеј. За првиот ортодоксно наративен филм Питер Гринавеј пронајде оптимална рамнотежа меѓу барањата на жанрот и личното творечко кредо, меѓу киноконвенцијата и патолошката сензибилност. Во филмот **Договор на цртачот** Питер Гринавеј ги вгради комплетната лична митологија, романсиерскиот талент и сите изведувачко-цртачки квалитети. Покажа висок вкус за јазички, математички, структурални игри кои влијаеле врз редот и ентропијата на елементите на приказната, при што карактеристичните гринавејовски визији непогрешливо укажуваат на кохерентен творечки ракопис. Овој многу литературен филм, во кој дијалогот е филигрански изведен низ досетливости и лукави шеги, ги расчленува повратните спреги на односот секс, уметност и сопственост. Оригиналната верзија на филмот, Питер Гринавеј за дистрибуцијата ја скрати за повеќе од два часа, елиминирајќи ги сите репативни и поддржувачки дејствија кои како алегории и симболи на односите на луѓето

одозгора и нижите слоеви, ги чинат споредните ликови – слугинки и помошници, кои под закрилата на ноќта водат љубов на местата на кои се создаваа цртежите. Таинствената жива скулптура која кај Гринавеј ја персонифицира историјата, во првата, подолга верзија на филмот имаше куче и жена.

До следниот игран филм, „Зед и две нули“ (1986) Питер Гринавеј реализира неколку видео трудови – **Четворица американски композитори** (Four American Composers, 1983) за John Cagen, Robert Ashleyu, Philip Classu i Meredith Monru, ТВ Данте (TV Dante 1984) и Внатрешни простории – бања (Insid Rooms – The Bathroom, 1985).

**Зед и две нули** – 300 (A Zed and Two Noughts, 1986), почнува со автомобилска несреќа пред зоолошка градина. Избеган лебед налетува на бел автомобил, марка меркури (како придружник на душата во подземјето), што го вози Алба Бевик. Во несреќата Алба ја губи ногата, а двете сопатнички загинуваат. Двајцата вдовци, близнаците Освалд и Оливер, кои работат во зоолошката градина, скршени од болката, опсесивно се вртат кон работата, кон потрагата по смислата на животот. Еден експериментира со фотографијата, анализирајќи го распаѓањето на мртвите животни, вториот до премаленост гледа филмови за еволуцијата на живиот свет на земајта. Во амстердамската зоолошка градина, каде што е снимен филмот (првобитно беше одбран Берлин – ограден град 300 градина), имаше една женка на горила без нога. Во 300 Гринавеј трага по односите и еквивалентите меѓу човечките и животинските активности и манифестации, потврдувајќи ги со подбив тенденциите на егоцентричната окси-



„Зед и две нули“



„Стомакот на еден архитект“

дентална култура која на животните им наметнува антропоморфни својства.

На планот на формата **300** е израз на восхит кон Вермер, низ композицијата на кадри, движење, пикторални елементи и употребата на илјада **црвени харинги** – синоними за присуството на необјасливи работи кои не ја нарушуваат хармонијата и неоткриени не оставаат впечаток на недокажаност кај гледачите. Вермеровата жена Катерина Болнес во филмот „300“ е како **Жена со црвена шапка**. Тука е и Вермеровиот фалсификатор, **Ван Мегерен**, хирург кој на Алба и ја ампутира и другата нога и бројот 26, бројот на денес постојните оригинални Вермерови слики.

Дуплирањето и симетричноста се карактеристични за Гринавејовиот филм **300**. Фактите, фикциите, анегдотите, митовите, секогаш сè е присутно во дубл или на пат да стане пар, едната половина да ја пронајде другата, ликот да добие одраз во огледало, Албиното тело да ја загуби и другата нога („да се има две нозе може да биде вообичаено, една нога возбудило, а да се биде сосема без нив е блаженство“).

Во весниците кои на почетокот на филмот **300** известуваат за бизарниот судир со трагични последици, што се случи пред зоолошката градина, постои и текст за смртта на некој архитект. Личните спомени на авторот се длабоко присутни во секој филм. Престојувајќи во Рим, поради промоцијата на филмот **Договорот на цртачот**, Гринавеј беше уплашен повеќе поради ненадејната болест отколку поради неизвесноста околу приемот на филмот. Од друга страна, Рим, најстариот жив европски град, е со извонредна архитектура, консеквентни стилови кои ја покриваат неговата 2500-годишна историја. Архитектите, како и филмските творци, често се опседнати со постојани подготовки за изведување на работите, пишување сценарија кои, во зависност од волјата на продуцен-

тите, често нема да бидат реализирани. Исто така, дефинитивната верзија на филмовите, како и на градбите, во многу не зависи од оној што ги проектирал или замислил. Врз основа на овие премиси е започнат филмот за странецот кој доаѓа во вечниот град, за архитектот **Креклајт**, за неговите последни девет месеци од животот. **Стомакот на еден архитект** (*The Bell of an Architect*, 1987) за американски архитект кој со сопругата доаѓа во Рим за да постави изложба за францускиот архитект, визионер, **Етиен Луи Було**, кој многу повеќе цртал отколку што има изведени проекти. Поради сплетот на околностите, **Креклајт**, кој веќе по доаѓањето ги чувствува симптомите на лошата болест, го напушта жената со помладиот римски колега, и на тој начин му одзема сè.

Овој филм, како површна метафора за импотенцијата, во суштина е опсесија на репродуктивноста, трагање на начините да се дофати бесмртноста. За дилемата на создавање меѓу уметничкото дело што ќе биде продолжение на животот или, со примена на едноставниот физиолошки начин – раѓање дете. Во текот на филмот, преку **Креклајт**, **Гринавеј** ги анализира сите методи на репродукција преку уметничко дело – преку скулптури, слики, фотографии, до најбанални фотокопии. **Бесмртноста** низ уметноста во **вечниот град** е химера. **Креклајт** по девет месеци престој во Рим умира, а плачот на новороденчето го најавува триумфот на биосот.

Како што е филмот **300** во знакот на симетрија и парови, бројот седум го одбележува **Стомакот на еден архитект** – преку седум градби, седум репрезенти на римската архитектура, седумте римски ридови, седум етапи на човечкиот живот. Како што е камера опскура **Гринавејова** претпоставка на тајните на **Вермеровите слики**, во филмот **Стомакот на еден архитект** референсите на **Флагелација на Пјетро Дела Франческо** го сугерираат значењето на архитектонското во структурата на сликата, исто така упатуваат на **Гринавејовите** истражувања за односот на првиот план и тоталот. Освртите и посветите на **Вермер**, **Дела Франческо**, **Халс**, **Брукел**, **Веласкез**, **Де Чиро** кај **Питер Гринавеј** се знаци на неоманиризам, се знаци на немоќ на современата уметност да опстане без референци на минатото.

**Давење по броеви** (*Drowning by Numbers*, 1988), според **Гринавеј**, е „црна и комична бајка за возрасните што делумно ја измислиле деца невинно опседнати од сексот и смртта. Тоа е поетична неморална приказна, моралистички соопштена, за да го поткрепи уверувањето дека добрите ретко се наградени, злите најчесто остануваат неказнети, а невините се секогаш злоупотребени“. **Давење по броеви** е филм за **Кејси Колпитс**, љубовница, жена, господарка, која под дејство на **Насилниот Непознат Настан**

во филмот **Паѓања** се раздвоила на три дела. Најстарата Кејси има 64 години и е мажена за производителот на велосипеди од Лидс, втората, триесетгодишна, го води авангардното филмско друштво со седиште во напуштената кула за вода, а најмладата Кејси е деветнаесетгодишна наследничка која презела сè. Овие три сирени, три грации или три вештерки од **Магбет**, персонифицираат невиност, искушенија и дијаболитност. И сите три ги убиваат своите мажи. Поради јатото црвени харинги – на различни, во филмот неексплицирани причини; главно ненасилно. Најстарата Кејси го дави својот пијан и неверен маж во корито покрај домашното огниште. Локалниот иследник **Меидџит**, со помош на синот Смут, кој има бизарна потреба од броење, со собирање инсекти и обележување на насилните умирања на животни и луѓе со огномет, помага злосторството да се затаска. Кејси два, кога виде дека Кејси еден остана неказнета, својот дебел маж, љубител на храната го дави во море. Најмладата Кејси се ослободува од својот маж со кој е само три дена, оставајќи го да се удави додека го учи да плива во базен. Траењето на умирањето секогаш е во обратна пропорција со животното искуство на давеникот.

На прв поглед се работи за заговор на жените против мажите, како во филмовите **Драги телефоне** и **Договорот на цртачот**. Во суштината е игра – најмалку седум игри, од кои три се главни – првата, катарзичен, алтернативен вид крикет што го измисли иследникот и кој ѝ помага на најстарата Кејси да закрепне од тагата. Втората игра се одвива на широкиот морски брег на Хумбер, во неа е вклучен кој било број играчи, а се игра на венчавката на Кејси три. Последната игра, **Ноевата лотка**, исто така се игра на плажа, откако сите мажи се убиени. Илјада мртви обични харинги се дел од сцената на овој дел од филмот. Кејси Колпитс два е можно да умрела во киното во Филаделфија, од крвавење, додека го гледала Реноаровиот филм **Буду, спасен од вода**.

Бидејќи е смртта премногу обична, не треба да се зема пресериозно (иследникот Меидџит) веселиот песимист (во смислата како што овој термин го користел Жан Кокто) Питер Гринавеј секогаш давење го подвлекува со помош на верниот соработник Мајкл Најман (Michael Nyman), кој како и за Фолс komponира варијации на Моцартова тема, иронична, во исто време сензуална и меланхолична.

На визуелен план Гринавеј си поигрува со Де Чирик, Веласкес и без парафразирање го зема платното на Брукел **Детска игра**.

Сексот и смртта се трајни, универзални теми на европската култура и филм. Фрос и Танатос се присутни во сите филмови на Питер Гринавеј. „Бидејќи јас сум производ на swingin' sixties, (шесеттите музички), во Лондон за мојата генерација сексот престана да биде во центарот,

така што смртта презема и создава нова „порнографска граница“. На луѓето им е јасна нејзината близина и неизбежност, па и моите филмови се спекулација и размислување за тоа. Можеби не толку за состојбите кога смртта ги одзема блиските или оние што ги почитувам, колку за загубата и исчезнувањето“.

**Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник**, (*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989), отфрлен од страна на селекторите на Венецијанскиот фестивал, како **непогоден**, насилен, опсесивен и опсцен филм, е најдалечен чекор на Питер Гринавеј од наративното, за што тој се определи со својот прв цврсто наративен филм **„Договорот на цртачот“**. Протагонистите на оваа апстрактна мелодрама се крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник, а се случува во луксузниот ресторан **Ле Холандез** наречен според гигантската копија на сликата на Франс Халс **Селската гилда на Свети Ѓорѓи**. Готвачот и сопственик на ресторанот е перфекционист кој, до колку утврди дека неговите креации на кој било начин не ги достигнуваат зададените високи стандарди на високата кујна, порадо би им ја фрлил храната на кучињата што се мотаат низ паркингот на ресторанот. Готвачот и неговиот персонал со љубезно гадење им угодуваат на сите барања на крадецот и неговата банда. Крадецот е свиреп, го тероризира детето соприан од кујната, ѝ ја забодува вилушката на девојката в образ, го убива ривалот затнувајќи му ја остата со откинати страници од книга. Главна и постојана цел на неговите малтретирања е неговата жена која поднесува долгогодишни уцени, омаловажувања, сексуална свирепост. Таа ненадејно страсно се вљубува во еден мирен човек, интелектуалец кој јаде и чита сам, кој особено се интересува за Француската револуција. Како и во преостанатите филмови на Питер Гринавеј, оваа компилација на **Salò или 120 дена на Содом** на Пазолини, **Месечина во одводот на Бинекс**, **Сатирикон**, на Фелини, **Големо лапање**, **Последните жени** и **Кучки** на Ферари, **Театарот на апсурди**, **Театарот на суровости**, **посветите на Буњуел**, приказната не е важна. Таа е само дел од блицкригот сензорни ефекти – чудесни светлосни замки, кошмари во Гултиерови костими, брилијантни бели тоалети, психоделичниот ремикс на Бах, Перголези на Мајкл Њуман.

Последниот филм на Гринавеј, црна Шекспирова комедија, е далеку од **Договорот на цртачот** или **Давење по броеви** колку што е **Крал Лир** далеку од **Леси се враќа дома**.

Со овој филм Гринавеј е најблизу до апсолутниот попис, трансфинитниот број, но сосема неупотреблив **алеф**. До овој филм Питер Гринавеј дошол следејќи ги своите визији, не секавајќи се на своите доживувања. Истото важи и за снисштата.

Превод: Љ. Крстевски

## ФИЛМОГРАФИЈА НА ПИТЕР ГРИНАВЕЈ\*

- 1966  
ВОЗ (TRAIN), краткометражен  
ДРВО (TREE), краткометражен
- 1967  
РЕВОЛУЦИЈА (REVOLUTION), краткометражен  
ПЕТ РАЗГЛЕДНИЦИ ОД ГЛАВНИ ГРАДОВИ (FIVE POSTCARDS FROM CAPITAL CITIES) краткометражен
- 1969  
ИНТЕРВАЛИ (INTERVALS), краткометражен
- 1971  
ЕРОЗИЈА (EROSION), краткометражен
- 1973  
К како КУКА (H IS FOR HOUSE), краткометражен
- 1975  
ПРОЗОРЦИ (WINDOWS), краткометражен  
ВОДА (WATER), краткометражен  
ВОДЕНИ НЕСРЕКИ (WATER WRACKETS), краткометражен
- 1976  
ГУЛ ПО БРОЈКИ (GOOLE BY NUMBERS), среднометражен
- 1977  
ДРАГИ ТЕЛЕФОНУ (DEAR PHONE), краткометражен
- 1978  
1-100 (1-100), краткометражен  
ПРОШЕТКА НИЗ Х (A WALK THROUGH H), среднометражен  
ОБНОВА НА ВЕРТИКАЛНИ КОНТУРИ (VERTICAL FEATURES REMAKE), среднометражен
- 1980  
ПАЃАЊА (THE FALLS), долгометражен
- 1981  
БОЖЈИ ЧИН (ACT OF GOD), краткометражен ТВ филм  
ЗАНДРА РОДЕС (ZANDRA RHODES), краткометражен
- 1982  
ДОГОВОРОТ НА ЦРТАЧОТ (THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT), долгометражен
- 1983  
ЧЕТВОРИЦА АМЕРИКАНСКИ КОМПОЗИТОРИ (FOUR AMERICAN COMPOSERS), ТВ серија од четири среднометражни документарци посветена на композиторите Џон Кејџ (John Gage), Роберт Ешли (Roberts Ashley), Филип Глас (Philip Glass) и Мередит Манк (Meredith Monk),
- 1984  
ПРАВЕЊЕ СЕНЗАЦИЈА (MAKING A SPLASH), краткометражен  
ДАНТЕ НА ТВ – ПЕЕЊЕ 5 (A TV DANTE – CANTO 5), краткометражен ТВ видео филм
- 1985  
ВНАТРЕШНИ ПРОСТОРИИ – БАЊА (INSIDE ROOMS – THE BATHROOM), краткометражен ТВ видео филм
- 1986  
ЗЕД И ДВЕ НУЛИ (A ZED AND TWO NOUGHTS), долгометражен
- 1987  
СТОМАКОТ НА ЕДЕН АРХИТЕКТ (THE BELLY OF AN ARCHITECT), долгометражен
- 1988  
ДАВЕЊЕ ПО БРОЕВИ (DROWNING BY NUMBERS), долгометражен  
ДАНТЕ НА ТВ – ПЕЕЊА 1-8 (A TV DANTE CANTOS 1-8), краткометражен ТВ видео филм
- 1989  
ГОТВАЧОТ, КРАДЕЦОТ, НЕГОВАТА ЖЕНА И НЕЈЗИНИОТ ЛЉУБОВНИК (THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER), долгометражен  
СМРТ ВО СЕНА (DEATH IN THE SEINE), документарен

\*Извор за филмографијата: Каталог на XLVI Mostra internazionale d'arte cinematografica, Venezia 1989, стр. 225



„Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“

# ЗА ФИЛМОТ „ДИК ТРЕЈСИ“

(„Дик Трејси“, САД, 1990, р. Ворен Бити)

На овој свет, на луѓето кои живеат во него, му требало и секогаш ќе му требаат херои. Вистински или лажни, во стварноста или во бајките, треба да постојат посебни примероци на нашиот човечки вид кои отскокнуваат од вообичаениот просек според својата сила, смислата за добрина и праведност, а по можност и убавина. Од каде произлегува таа потреба, веројатно и не е тешко да се насети. На таканаречениот мал човек постојано му се заканувале големи опасности, без разлика во кое време живеел. Затоа, јунаците кои го штитат се секогаш на цена, се воспеваат во песните, се раскажуваат во приказните, се цртаат во стриповите или за нив се снимаат филмови. Тие ги остваруваат желбите на луѓето, им помагаат, тие се совршени, сите ги сакаат, и со нив се идентификуваат до бескај. Една таква нормална потреба за сигурност која не може да се доживее од стварноста мора да ги побара можностите за своето исполнување по пат на различни сурогати.

Индустијата за забава која рапидно ја разви својата дејност од почетокот на последниот век, секогаш се труди да ги следи тие чувства на масите, да одговори на потенцијалните барања, да понуди одредени примери со кои ќе внесе, барем извесно, кусо, лажно расположение и задоволство кај сите оние кои се подготвени и желни да се подложат на една невина измама, дури и знаејќи дека тоа е тоа. Според тоа, дури и јунаците можат да се создадат според времето и потребите, но и со одредена мала цел да се заработи некоја пара врз слабостите на народот. Но, луѓето сепак си ги бараат своите јунаци, па нив и ги добиваат. Публиката нема голема желба да размислува за нивната вистинска природа кога ги следи во масовните медиуми, инаку онаа толку очекувана магија може страотно лесно и бесповратно да одлети. Затоа, како еден од типичните претставници на својата елита, реален или нереален, тоа е од сосема петтостепено значење, фамозниот де-

тектив Дик Трејси со успех се јуначеше по големите екрани на светските киносаали. А зошто и не. Па тој е смел, храбар, суперинтелигентен, пожртвуван, силен, убав, чесен, непоткуплив, жените како Мадона трчаат по него (јас за тоа баш и не му завидувам) и сè така нај, нај, слично како Супермен, ако не е и подобар од него затоа што тој е сепак само обичен човек во споредба со својот вонземски колега по стрип.

А токму стрипот е главната нишка врз која се темели овој спектакуларен филм, добитник на три награди на американската академија за филм за оваа година, а најнов од неколкуте кои се базираат врз уметноста на статичните слики. Главната негова карактеристика би била дека можеби за првпат досега е успеано статичниот цртеж да се оживее, да му се влее движење, па така тие слики да прераснат во еден друг медиум наречен „Подвижни слики“, а притоа да не ја загубат својата оригиналност, стриповска автохтоност. Мора да се признае дека ова засега е единствен убедлив пример кој доследно го спроведува погоре-наведениот принцип, иако можеме да се потсетиме и на минатогодишниот проект „Бетмен“ на режисерот Тим Бартон. И овој амбициозно замислен хит-филм, исто така, оствари голем финансиски успех, а имаше и слични намери кои во голема мерка и успеа да ги оживотвори. Досега се снимени и некои други стрип-филмови само накусо да се навратиме на најистакнатите, како на пример „Флаш Гордон“ во една помалку сериозна адаптација на продуцентот Дино Де Лаурентис, но и, по мое мислење најуспешно надградениот, најиздржан и со неочекувана, чудна поетичност, филмот „Супермен“ на Ричард Донер, кому подоцнежните изнасилени продолженија само непотребно му ја саботираа првобитната крајна сериозност и стабилност во пристапот, што сè заедно го воздигна високо над очекуваното комерцијално ниво на бајки за мали деца. Но, да не се заборава да се рече и тоа дека ова дело беше развивано во послободно третирање на

стрипот и негово приспособување кон филмската лента, т.е. согласно со сите закони на ова изразно средство. За разлика од него, во „Дик Трејси“ е направен чекор напред, цртачкиот бел лист е заменет со целулоид и таа трансформација сеопфатно функционира. Сето она што вредните раце на вештите уметници-цртачи го доловиле во својот, хартиен амбиент, во своето изразно средство, овде е пренесено, или подобро, пресликано како со четкичка, но всушност со филмска камера на начин досега непознат по својата прецизна структура.

Стрипот на Честер Гулд се здобива со популарност во 30-тите и 40-тите години во време на големите кризи и војни, слично како што е случај и со другите филмувани, а веќе споменати класични стрип-јунаци во САД. Тешките времиња, беше споменато и на почетокот, нудат погодна почва за развој на полумитските легендарни предводници на доброто и на правдата. Досега на темата на чесниот детектив со ангелско лице биле снимени пет-шест филмови и биле прикажани две-три телевизиски серии. Но тоа главно биле второкласни гангстерски криминалки, во кои на наједноставен начин е искористена само основната идеја, без некои поголеми и поиздржани амбиции, а најмалку на веќе споменатата крајно битна релација стрип-филм.

Во обидот да се направи некаква анализа, да започнеме со идејниот творец, продуцент, режисер и толкувач на насловната ролја Ворен Бити, кој идејата за еден ваков проект ја одлежувал и мерел во себе цели пет години, веројатно настојувајќи со нешто да го одвои од другите слични остварувања и да му даде посебен печат, но и да придобие што повеќе истомисленници, како уметнички, така и финансиски. На филмот „Дик Трејси“ кој е тема на овој осврт, му е обезбедена изобилна финансиска поткрепа во износ од околу 30 милиони американски долари, врвна техничка продукција и неверојатен број вонредно квалитетни соработници, па оттаму и не е чуден целиот тој имиџ што се создал околу него како ретко и уникатно дело. Овој типично холивудски човек откако го заработи „оскарот“ за режија за својот филм „Црвените“ во 1981 година, наголемо промаши со филмот „Иштар“, па со ова дело триумфално ја реконституира својата избледена и подзаборавена појава. Како негови директни партнери се јавуваат солидно-тромата Мадона која згора и исполнува неколку пријатни песни од кои, една од нив, „Порано или подоцна“ на Стивен Зондхајм, го доби „оскарот“ за песна; фасцинантно-бурлескниот ексцентрик Ал Пачино кој е блескав во своето претерано карикирање на улогата, но таков е и барониот, а постигнат дух во општата поставка на филмот. Во него, веќе реков, каков ли е тоа неверојатен луксуз, во сосема мали, епизодни, но значајни улоги, уште

ќе се јават и редица други познати актери. Пред сите, еден Дастин Хофман со вообичаениот уметнички перфекционизам и за кого не постојат неблагоприятни мали улоги што тој упорно го докажува успевајќи притоа да си избори заслужен, доволен простор. Следуваат класичниот Џејмс Кан, потоа „Оскаровецот“ Чарлс Дарнинг па Дик Ван Дајк, Пол Сорвино, Менди Патинија, Ед О’Рос и многу други. Целата оваа плејада негативци, освен ликот на Мадона кој е двозначен и таинствен, со помош на фантастичните шминкерски раце е маскирана до непрепознатливост, па сите ликови изгледаат како тукушто да ја здувнале од Мапет шоу или стрипот за Алан Форд, а што како краен исход го има и вториот оскар, овојпат за маска, кој сметам, никогаш досега не е заслужен победливо. Наспроти сите нив кои се многубројни и опасни, скоро секогаш осамен, во бело кремово палто, како некој ангел чувар и совест на градот, и покрај сите тешкотии опстојува легендарниот Дик Трејси. Оттаму, едноставноста на приказната визуелно се пренесува и на физичкиот лик на улогите, градејќи досега незабележана менаџерија, или кратко и јасно, добрите се убави, лошите се грди, тоа веднаш паѓа в очи, па се знае кој на чија страна е и распределбата не може ни случајно да тргне по погрешен тек. Идеализираниот Трејси во борба со криминалците е најкласична вестерн иконографија, а сето тоа е упростено до екстрем и сведено на суштинска акција. Од тој аспект веројатно е значајна и монтажната постапка која ја потенцира зацртаната линија и не дозволува празни, инсерти „за одмор“, но да се забележи дека на моменти со темпото дури и се пребрзува, та тоа е набиено со движење кое одвај се следи, при што монтажата е толку соголена, а сепак содржинска, со што во основна смисла се доживува стрипот и неговата драматургија.

Од друга страна, освен на шминката и маската, мора да му се оддаде краен респект и признание на познатиот директор на фотографија Виторио Стораро, кој има собрано многубројни награди за својот труд, меѓу кои и „Оскар“ за „Последниот кинески цар“. Овој врвен мајстор заедно со сценографот Ричард Силберт кој со својата разработка на стриповската базична слика го заслужи (и го доби) и третиот „оскар“ за ова дело, успева да долови несекојдневна слика на градската џунгла со црвени или жолти улици, со чудни светлини и бои, секогаш полната месечина, едноставните ентериери и.т.н., што составени заедно изгледаат како да се нацртани на хартија, како да се од фантастичниот стрип-амбиент на триесеттите. Чекорејќи усогласено, хармонично и паралелно, како најдобро составена двојка, овие одлични занаетчи, секој од својот агол му помага на оној другиот со што се добива единствена целина. Со тоа, визуелниот дел од филмот е извонредно нијансиран и прашање е дали





„Дик Трејси“

Ворен Бити, до колку ги немал овие одлични соработници, би успеал докрај со своите намери. Вака сè изгледа фантастично, донекаде познато, а сепак ново и несекојдневно и претставува заштитен знак на филмот. Режијата на Бити не е којзнае колку оригинална, но по сè изгледа дека во својата најчиста смисла не е ни потребна. Може мирно да се рече дека целта сосема и исправно е постигната, стрипот е

пренесен на платно, и на сите оние кои своевремено зажалиле што го пропуштиле овој хаос и спектакл, би им се препорачало безусловно, во првата наредна пригода да се обидат пријатно да ги заморат своите очи со него. Филмот навистина спаѓа во хит-секторот, но неговиот посебен шарм и третман ги пробиваат поставените граници и го сместуваат во полето на високата визуелна уметност.

Оливер Секуловски

# „ДИВИ ВО СРЦЕТО“

ИЛИ ОД ОНАА СТРАНА  
НА ДОБРОТО И ЗЛОТО

(„Диви во срцето, САД, 1990, р. Дејвид Линч)

Благородната нишка на фантастичната уметност, силна како Римската Империја во времето на Гај Јулиус Цезар, како филозофијата во древна Грција, како „Форд“ во триесеттите години на овој век, Дејвид Линч ја продолжува на само нему својствен начин, силно, впечатливо и незаборавно.

Зачната во 1977 со „Глава за бришење“, продолжена во 1980 со „Човекот слон“, 1986 со „Синиот сомот“, и сега засега, завршена во 1990 со „Диви во срцето“, неговата благородна нишка проаѓа низ срцата на проблемот на човековата егзистенција, т.н. проблем на „гранични ситуации“, филозофски осмислен од страна на Карл Јасперс, а извонредно инспиративно и впечатливо прикажан во опусот на Ерих Марија Ремарк,

Додека во „Глава за бришење“ и „Човекот слон“, се бави со физичкиот аспект на „граничните ситуации“, Линч во „Синиот сомот“, а особено во „Диви во срцето“, на бизарен и радикален начин го третира тој проблем од страна на темното, матното, нејасното, психолошкото. Сите јунаци од ова негово остварување, без исклучок, се делчиња од мозаикот, кој и ако се склопи е најасен, бидејќи не може рационално да се објасни, туку може да се доживее, толку силно, што може дури и да го

помати чувството за реалност, за логично и нормално размислување.

Рационалните се обични, секојдневни луѓе. Ирационалните се диви во срцето, несекојдневни, луѓе кои живеат денес и не ги интересира што ќе биде утре, луѓе кои го слушаат гласот на срцето, а не гласот на разумот.

Во мозаикот на Дејвид Линч, сите ликови се ирационални, освен љубовникот на мајката на Лула, но тој како таков мора да исчезне и исчезнува на начин кој е карактеристичен за ирационалните, диво, необично, бизарно. Лула и Сејлор се млади луѓе, чија меѓусебна љубов е несопирлива, напливна како пролетните порои од планините, чија љубов не може да ја сопне ни болно посесивната мајка на Лула. Својата посесивност таа ја потенцира со најмување платени убијци, чија задача е да го убијат Сејлор.

Убијците се исто така ирационални, но со потенцирана бизарност во нивната појава. Така, меѓу нив, е една жена која накривува и која пред самиот чин на убиство, страшно се бакнува со еден црнец, кој е исто така член на групата платени убијци. Меѓу нив е и Боби Перу, кој е воен ветеран и за кого убиствата се дел од животот, дел во кој тој ужива и со задоволство учествува. Сите овие карактери се по целиот свој обем и содржина во т.н. „гранична ситуација“ што само посебе се подразбира, бидејќи ирационалноста со својата содржина во целост се вклопува во „граничните ситуации“.

Ремарковата експликација на „граничните ситуации“ вели дека кога човековата егзистенција е загрозна, тој ја губи својата диференција, специфика во однос на преостанатиот животински свет, односно го губи својството што го прави човек, ја губи рационалноста и влегува во светот на инстинктите. Меѓутоа, човековата егзистенција по својата природа е повеќеизазна, сложено и противречно структурирана, така да постојат и повеќе степени на нејзино загрозување. Хаосот, имплициран од таквата нејзина структура претпоставува страв, несигурност, внатрешни конфликти, фрустрации, кои ако ја преминат фината линија што го опкружува секојдневниот мирен живот, го претвораат човекот во живо суштество, кое е инстинктивно, природно. Така, во сите сегменти од животот, па и во љубовта и омразата, тој партиципира целосно, безрезервно, страшно, диво, како што може да партиципира само инстинктивно суштество, и сите негови постапки се драстични, радикални. Во неговото однесување нема компромиси, нема умереност. Импулсот што го придвижува е „или-или“, сивата боја како таква не постои, постојат само црна и бела, кога љуби целиот е љубовен, но кога мрази, мрази од дното на душата и мрази вечно.

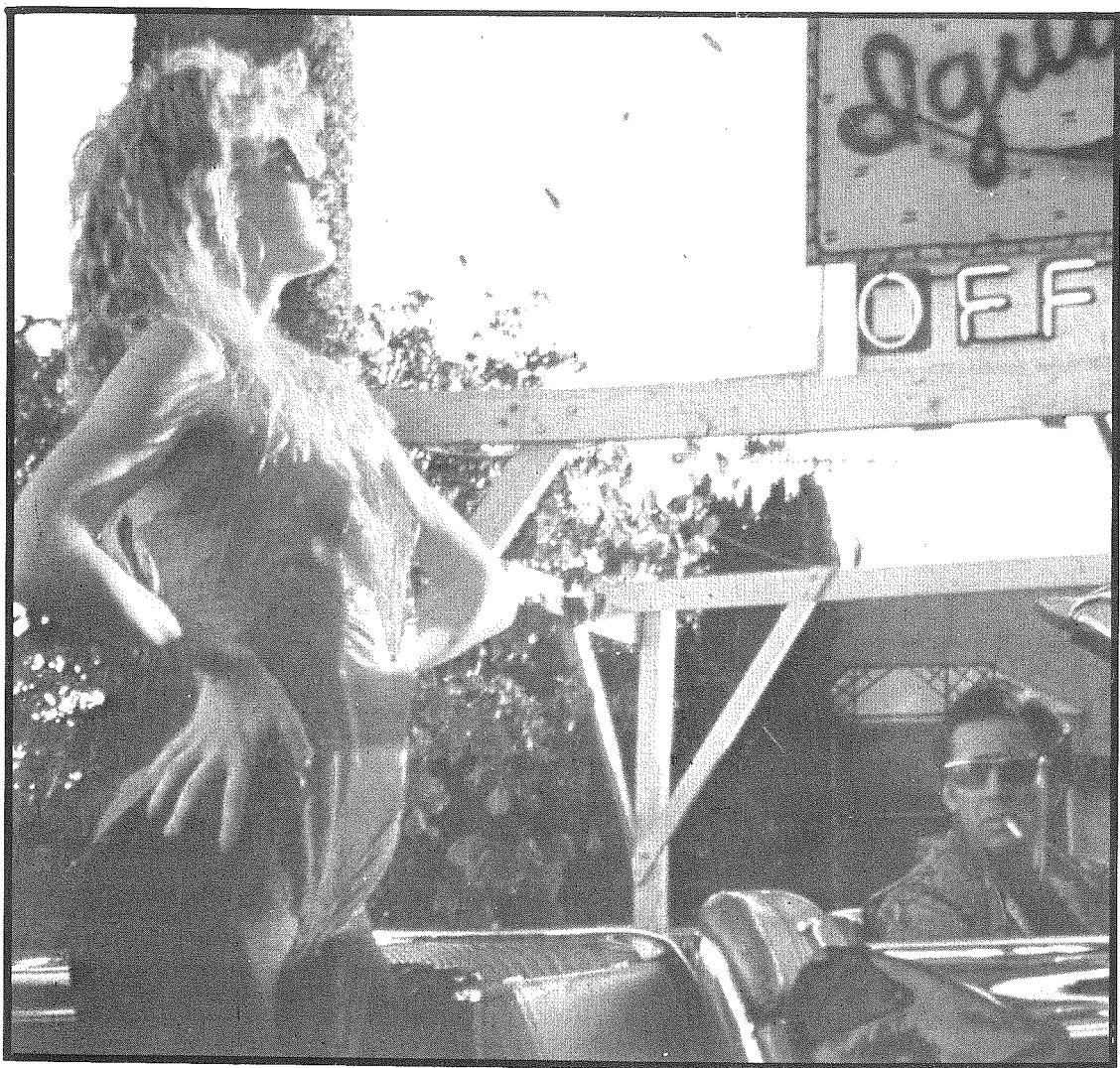
Преоѓајќи ја фината линија, тој веќе не е слаб, несигурен, исфрустриран, туку напротив.

Користен насловот од истоимената книга на Фридрих Ниче.

Станува еден вид Ничеов „натчовек“. Станува силен, непоколеблив во своите намери, ги поместува границите на моралот, до, за обичниот човек, непојмливи далечини. Станува иморален. Преоѓа од онаа страна на доброто и злото, од онаа страна на општествено прифатливото однесување. Постапува според своите морални норми, и не е морален, ниту неморален, туку е иморален. Така, убиството, до колку е потребно, е морално, смртта веќе не толку страшна, бидејќи станува дел од животот.

Она што му пречи и го загрозува треба да е немилосрдно уништено, она што е предмет на неговите желби, страсти, мора да се има, безрезервно, наполно. Меѓутоа, во исто време, неговата душа е душа на бебе, невина, чиста и желна за љубов и нега,

Тука некаде е и единствената негова ранливост. Желбата за љубов и нежност кај него го всадува чувството за одговорност и тој веќе не се грижи само за себе, туку мора и сака да ги штити и оние кои се предмет на неговата желба. И затоа Линч ова дело го твори инстинктивно. За да успее во она што на малкумина им успева. За да успее да нè убеди дека постои нешто, за што не сме ни сонувале дека е тука, пред нас, нешто што се вика живот од онаа страна на реалноста, од онаа страна на доброто и злото. Преку неговиот мозаик ја имаме ретката можност, макар посредно, и ние да бидеме дел од тој живот, имагинарен, поетски, дел од вечноста, неминливоста, која е загатка за рационалните. Можеби клучот, решението за таа загатка го има Дејвид Линч.



„Диви во срцето“

## СЕРГЕЈ ПАРАЦАНОВ (1924 – 1990)

ИКОНОГРАФИЈАТА НА СЕРГЕЈ  
ПАРАЦАНОВ КАКО СВЕТЛИНА НА  
НАШИТЕ ЗАБОРАВЕНИ ПРЕДЦИ

*„Човекот минува како сенка,  
само една воздишка е сето негово  
богатство;  
Собира, а не знае кој ќе го прибере“  
Псалм 39' 7.*

Чинот на создавањето е осаменост што се вознесува од мистичното искуство на творецот. Неговата сложена структура, честопати сосема таинствена, низ совршеноста на сопствената конечност во делото што го создава, го осветлува човека како сенка на својата судбина.

Во сите уметности, па и во филмската, значењето на мистичното искуство е несомнено. (Така, Достоевски не сакаше да ја менува сопствената болест за здравјето на другите). Во еден разговор со Андреј Тарковски, кога овој го запрашал Парацанов што е тоа што му недостига да стане голем режисер, Парацанов му „препорачал“ една година помината во советскиот затвор со максимално обезбедување, оној истиот во кој и тој своевремено бил. Се разбира, овде станува збор за сосема посебен поглед врз нештата што ја сочинуваат човековата драма, па така затворот со максималното обезбедување, треба да биде разбран како уште една сјајна метафора во филмскиот јазик на Сергеј Парацанов, извлечена од неговото животното искуство.

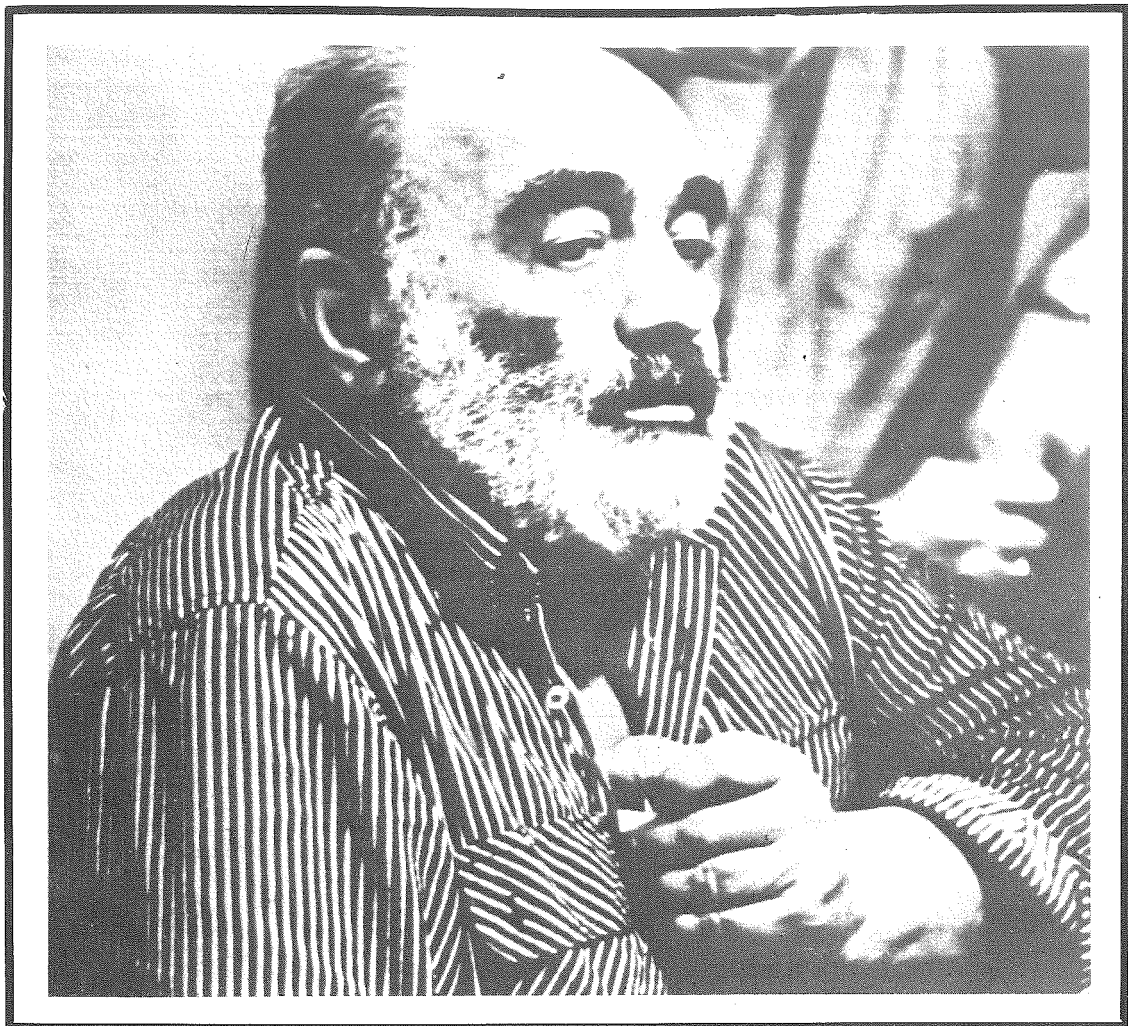
Творештвото на Парацанов, неговите стилски и естетски особености, сосема јасно го издвојуваат овој извонреден мајстор на живата филмска слика од сè она што се случува во современиот советски, па и европски филм. Се разбира, тоа одвојување или длабоко персонализирање на сопствените посебни погледи, не се должи на оние или овие „модерни филмски движења“ поради соодветни актуелности од периферни естетски системи. Станува збор за

творец испратен од Бога, па така ќе мора и да ја мине сопствената Голгота, цврсто уверен во трагичното како највисок можен поетски врв на човековата судбина. Парацанов, така, само уште еднаш недвосмислено ќе ја потврди сјајната максима на Пиндар, за кого човекот не е ништо друго, туку само сон на сопствената сенка. И врз темелите на ваквото себе-осознавање ќе ги воспостави значењата на сопствената иконографија.

„Тие години поминати во затворот ми подарија неверојатна бесмртност. Ги преживеав затоа што решив да бидам уметник...“

II. Во потрага по јасна, прецизна и воскресната филмска слика, Сергеј Парацанов сестрано ќе го искористи сопственото животното искуство, одвојувајќи го постојано мистичното човеково живеење како единствено можна алтернатива на сопственото творечко постоење. И затоа, во неговиот кадар, појавата на Крстот, во зависност од аголот што ќе го избере, не само што ја објаснува неговата антрополошка димензија, туку пред сè значи судбински знак на сесловенското духовно опстојување и траење. Така Крстот, Иконата, Црквата, Ангелот и Гаволот, ќе го минат патот на Типот и Прототипот, само со една единствена цел: да се открие и прослави Архетипот.

„Јас мислам дека најдобрите филмови би им припаднале на глувите и немите. Многу се зборува, премногу зборови се употребуваат. Се давиме во зборови, во толку многу текст. Само во балетот се гледа чистата убавина, чистата



*Сергеј Параџанов*

пантомима. Ете, тоа е она кон што се стремам јас". Чистата убавина и пантомимата, Параџанов ги реализира со само нему својствена драматуршка структура на мизансценот, костимот, сценографијата, изборот на актерите, светлото и темното и над сè, со извонредната камера, која честопати е неговиот главен актер. Во тој контекст, неговата иконографска постапка е силно возбудлива и жива до совршенство. Пиета, или Оплакувањето, што ќе го направи во својот филм, „Сенките на заборавените предци“, реализиран во 1964 година, е речиси неверојатен драмски субјект на сакралното и световното. Мртвото тело на главниот јунак во овој филм, откако ќе биде избањато, облечено, намирисано и смилено на одарот, ќе биде посипано со ситни пари, да се плати патот и превозот до другиот свет. Тоа тело одеднаш ќе почне да се тресе под кореографијата на паралелната

сцена во која како да се здружени небото и земјата, низ оротото на соплемениците на починатиот, од играта ќе направат вистински земјотрес. Тогаш ситните пари посипани врз покојникот ќе почнат да паѓаат, телото на одарот ќе почне да игра, да се тресе, па низ крупниот план на скрстените раце, ќе започне бесконечното патување. Умрениот како да заспал во некој вагон од III класа, што се движи по некој одамна заборавен колосек со напукнати шини...

Се разбира, иконографијата на овој мајстор во својот јазик користи уште едно силно средство, а тоа е бојата. Параџанов, и самиот сликар, низ елементот на бојата уште посилено ќе ја разгори мислата, онаа што тој ја создава овозможувајќи му така на нејзиното ехо во черепот на гледачот да одекне како демонски гром. Контролирана во меѓусебната хроматска целина, бојата не само што ќе ја материјализира

сцената во која е употребена, туку на чудесен начин ќе ја започне и нејзината дематеријализација. Смртта, во сцената за која погоре стана збор, низ колористичките односи на темно-кафеното, црвеното, белото и жолто-златното, силно ги сугерира Јовановите зборови: „Од земја си и в земја ќе се вратиш“.

Од друга страна, секој колористички потег на Параџанов, силно е спротивставен на соодветен музички звук. Бојата и музиката кај овој мастор го организираат просторот на филмската слика како единствено значење на човековата душа. Иконографски гледано, просторот, оној што Параџанов ќе го создаде, виден низ неговото трето око, не е ништо друго туку Царството Господово, неговата слава и моќ, и во тие значења ќе ни го открие местото во тоа царство на вечно грешниот човек.

И, ако има утеха во тој простор, тогаш без сомневање вистински се зборовите на евангелистот Матеј: „Блажени се оние што плачат, зашто ќе се утешат“.

Просторот на Параџанов излегува од рамките на неговата приказна, иако е создаден сиот од нејзините значења. Кога овој мајстор слика сцена со значење на смрт, тогаш во неа не умира само јунакот од филмот, туку на чудесен начин воскреснува прародителскиот грев и отворените очи на Адам и Ева. Спознавањето на доброто и злото е архетипска пра-слика на човекот што бил, што е и што ќе дојде!

Одредени значења на творчката мисла на Сергеј Параџанов, иконографски анализирани, силно ја користат и маската. Ангелот на злото во споменатиот филм, и актерски, и костимографски и мизансценски, и говорно, силно се трансформира во маска, разумно градена од самиот почеток на делото. Ваквиот однос кон маската не е етнографски и уште помалку не е фолклорен.

Оној жив и постојано темен простор во секое човечко битие, тоа е тезата на секоја употребена маска во филмското дело на овој мајстор.

Со иста етичка и морална одговорност на сопствената творечка слобода, Параџанов ќе ги подвлече и архитипските значења на љубовта. Но, таа не е можна без нејзината сенка, без смртта. Без злото што некогаш во некои минати времиња е направено...

Уште при првата средба, на двајцата вљубени во споменатиот филм, девојката ќе му соопшти на младичот дека силно го љуби, но истовремено ќе го предупреди дека во нејзиното семејство е направено зло. А тоа сега демне и врз нив... Од тој миг, Параџанов ќе почне да ја открива сопствената црква, низ живопис што тој ќе го создаде користејќи ги сите непосредни знаци: крст, икона, евангелие, свеќа, кандило и мирис на темјан... На нив ќе ги спротивстави темните коњи, црните птици, неплодноста, злосторството и конечно смртта!

Композицијата на Сергеј Параџанов, пред сè содржи силен и недвосмислен цртеж. Неговата камера ќе ги селектира сите движења, мултиплицирајќи ја така линијата на хоризонтот до апсурдност, а од пеколот ќе создаде по истиот принцип необична реалност. Бојата ќе влезе низ непосредни податоци одбрани со најсилните нивни драматуршки значења. Темното и светлото, како во живописот на ненадминатиот руски мајстор Теофан – Грк, ќе се испреплетат создавајќи драмски судири од невидени размери. Филмското време само уште посилено ќе го обедини сликарското сценарио. Така пред нас е дело со хуманистички содржини прекршени низ една длабока лична филозофија, низ еден посебен затвор со специјален третман, во кој секоја затвореничка ќелија наменета за човекот, всушност е галаксија за себе.

Митот, легендата, сонот, тоа се содржините на творчката вистина што ја нуди овој филмски творец. Низ нив реалното станува надреално, јавето прераснува во сон, а сонот во единствено можна содржина на значења што гвораат дека треба достоинствено да се живее. Филмските слики – икони на Сергеј Параџанов излегуваат од сенките на нашите заборавени предци. И затоа нивната содржина најчесто го разјаснува раѓањето и опстојувањето на сесловенското духовно битие само под светлоста на темните ѕвезди. Во таа светлина, природата и човекот во неа, химнично се воздигаат до значење на реликвија.

#### ФИЛМОГРАФИЈА НА СЕРГЕЈ ПАРАѢАНОВ\*

1955

АНДРИЕШ (корезија со Ј.Базилијан)

1957

МИСЛИЧКА (ДУМКА), краткометражен  
НАТАЛИЈА УЖВИЈ (НАТАЛИЈА УЖВИЈ), краткометражен  
ЗЛАТНИ РАЦЕ (ЗОЛОТЫЕ РУКИ), краткометражен

1959

ПРВОТО МОМЧЕ (ПЕРВЫЙ ПАРАНЬ)

1961

УКРАИНСКА РАПСОДИЈА (УКРАИНСКАЯ РАПСОДИЯ)

1962

ЦВЕТ НА КАМЕНОТ (ЦВЕТОК НА КАМНЕ)

1965

СЕНКИ НА ЗАБОРАВЕНИТЕ ПРЕДЦИ  
(ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ)

1969

ЦВЕТ НА КАЛИНКАТА – САЈАТ НОВА  
(ЦВЕТ ГРАНАТА – САЈАТ НОВА)

1984

ЛЕГЕНДА ЗА СУРАМСКАТА ТВРДИНА (ЛЕГЕНДА  
О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ), корезија со Д.Абешидзе

1988

АШИК КЕРИБ (АШИК КЕРИБ)

\* Избор за филмографијата: „Кино – Энциклопедический словарь“, Москва 1986.

## ГРЕТА ГАРБО (1905-1990)

## ВО ОСАМА И ТИШИНА

1941 година – „Жена со две лица“ на режисерот Џорџ Кјукор доживеа комплетен (комерцијален и уметнички) неуспех. Но, ова нема да го обесхрабри – во наредните четириесеттина години од својата кариера тој ќе создаде цела дузина филмови (значајни и помалку значајни), меѓу кои е и „Плинска светлина“, „Сведата е родена“, а во 1964 година добива и Оскар за филмот „Мојата драга леѓи“.

1941 година – „Жена со две лица“ – последен филм на, тогаш, триесет и пет годишната Грета Луиза Густафсон, наречена **Божествена**, уметничко име – Грета Гарбо. Во наредните педесетина години, до денот на својата смрт (15. април 1990), живее осаменички живот, задскриена зад темните завеси на својот скром стан и зад огромните, темни очила. Пет осаменички децении, а митот за **Божествената Гарбо** прераснува во жива легенда. Во 1954 година членовите на Американската филмска академија ѝ го доделуваат специјалниот Оскар за нејзиниот придонес во филмската уметност. На раскошната свеченост на доделувањето на Оскарите, не се појавува лично да го прими ова признание.

Во тие пет децении (1941-1990) само најтрпеливите фоторепортери успеваа да „украдат“ делчиња од нејзиниот, за многумина, загадочен живот. Тие малубројни фотографии за миг ја обиколуваа земјината топка, љубопитните ги голтаа и најситните детали од тој осаменички живот, па сепак, во меморијата остана ликот на **Божествената** од нејзините филмови, лик од којшто блика неисцрпна артистичка енергија што така добро знаеја да ја искористат мајсторите како Пабст, Стилер, Шестрем, Кјукор, Љубич...

Грета Гарбо е родена во Шведска, во Стокхолм на 18 септември 1905 година, во сиромашно работничко семејство. Со 14 години започнува да работи како продавачка во една стоковна куќа. За потребите на своите работодавци рекламира модни шапки и така една нејзина фотографија се појавува во моден каталог.

Режисерот Ринг ја ангажира за два рекламни краткотражни филма. Магијата започнува!

Во 1921 година сттира во играниот филм на режисерот Бруниус „Витезот-скитник“, а веќе една година подоцна ја толкува главната улога во комедијата „Луфар Петер“. Успешната креација на главниот женски лик во споменатиот филм ќе ја одведе во артистичката школа при Кралскиот драмски театар во Стокхолм, каде што, уште за време на школувањето, настапува во помали театарски улоги. Во тоа време режисерот Морис Стилер бара артистка за вториот женски лик за филмот „Сагата за Геста Берлинг“. Тогашниот театарски режисер Моландер му ја препорачува на Стилер младата Грета. По успехот на филмот „Сагата за Геста Берлинг“, пристигнуваат повеќе понуди од Германија. Во 1925 година Гарбо настапува во филмот на Пабст „Улица без радост“, толкувајќи лик што значува дел од карактеристиките на нејзините подоцнежни интерпретации – жена што се жртвува за некого или за нешто.

Атлантикот го преминува заедно со Стилер во 1926 година. Договор со холивудската компанија МГМ и редица улоги. Од немиот период на филмот најзначајно остварување дава во „Божествената жена“ (1928) на режисерот Виктор Шестрем. Но, со сигурност може да се тврди дека „златниот период“ на Грета Гарбо започнува со почетокот на триесеттите години. Во „Ана Кристи“ (1930) Гарбо „прозборува“ со нејзиниот специфичен „зарипнат“ глас и со недокрај совладаниот англиски изговор. Улогата во овој филм ѝ ја донесува и првата номинација за Оскар. „Гранд хотел“ (1932), „Кралицата Кристина“ (1934), „Ана Каренина“ (1935), „Дамата со камелии“ (1937), „Марија Валевска“ (1937) и „Ниночка“ (1939) се филмови што засекогаш ќе останат нераскинливо врзани со ликот на Грета Гарбо. Доаѓаат уште две номинации за Оскар – оние за улогите во „Дамата со камелии“ и „Ниночка“.

Речиси нејголемиот број нејзини филмови му припаѓаат на мелодрамскиот филмски жанр,



Грета Гарбо

(исклучок е комедијата „Ниночка“), со бројни сцени на силен емоционален набој. Ваквото нешто лесно можело да доведе до банални „срцепарателни“ ефекти, но Гарбо, со сугестивноста на својот лик и глума успевала да ги надрасне, некогаш неприродниот дијалог, некогаш лошата режиска постапка...

Понапред рековме дека уште во филмот „Улица без радост“ на Пабст ќе бидат назначени обележјата на ликовите што Гарбо ќе ги

толкува подоцна, во својата американска кариера. Во тој филм таа толкува лик на млада девојка која се проституира за да му помогне на татка си кој пропаднал финансиски. И Ана Каренина, и Марија Валевска, и Маргарет Готје, и кралицата Кристина се жени кои ќе се најдат на распаката на своите животи, кога треба да решат што со себе, што со оние што ги љубат, што со должностите... Трагичното чувство на животот, како што би рекол Унамуно, во вечна-



та игра на љубовта и смртта! И можеби тука некаде се крие и енигмата на нејзината одлука за конечно збогување со филмот што го направи во 1941-та година на распаќето меѓу моќната холивудска индустрија и нејзиниот хиперсензитивен карактер. Кралицата Кристина се откажа од престолот заради љубовта на саканиот чо-

век, Ана Каренина, разочарана и осамена наоѓа спас под тркалата на возот, Маргарет Готје, заради среќата на саканиот човек, се откажува од сопствената среќа, Грета Гарбо, Божествената Гарбо, се откажува од блесокот на филмската мелница и заминува во еден свој свет – во оној осаменичкиот.

#### Филмографија на Грета Гарбо\*

- 1921  
ВИТЕЗОТ – СКИТНИК (p. В. Бруниус)
- 1922  
ЛУФАР ПЕТЕР (LUFFAR PETTER, p. А. Петчлер – E. A. Petschler)
- 1924  
САГАТА ЗА Геста Берлинг (GÖSTA BERLING SAGA, p. Морис Стилер – Mauritz Stiller)
- 1925  
УЛИЦА БЕЗ РАДОСТ (Die FREUDLOSE GASSE, pж. Георг Вилхелм Пабст – Georg Wilhelm Pabst)
- 1926  
ПОРОК (TORENT, p. Монта Бел – Monta Bell)  
ЗАВОДНИЦА (THE TEMPTRESS, p. Фред Нибло – Fred Niblo)
- 1927  
ПОХОТНОСТА И ГАВОЛОТ (FLESH AND THE DEVIL, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)  
ЉУБОВ (LOVE, p. Едмонд Гулдинг – Edmund Goulding)  
ТАИНСТВЕНАТА ДАМА (MISTEROUS LADY, p. Фред Нибло – Fred Niblo)  
БАКНЕЖ (THE KISS, p. Жак Фејдер – Jacques Feyder)
- 1928  
БОЖЕСТВЕНА ЖЕНА (DIVINE WOMAN, p. Виктор Шестрем – Viktor Sjöström)  
ЖЕНА СО ЉУБОВНИ АФЕРИ (WOMAN OF AFFAIRS, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)
- 1929  
ДИВА ОРХИДЕЈА (WILD ORCHIDS, p. Сидни Франклин – Sidney Franklin)  
ЕДИНСТВЕНО МЕРИЛО (THE SINGLE STANDARD, p. Џон Робертсон – John S. Robertson)
- 1930  
АНА КРИСТИ (ANNA CHRISTIE, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)  
РОМАНСА (ROMANCE, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)
- 1931  
ИНСПИРАЦИЈА (INSPIRATION, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)  
СУЗАН ЛЕНОКС (SUSAN LENNOX – HER FALL AND RISE, p. Роберт Леонард – Robert Z. Leonard)
- 1932  
МАТА ХАРИ (MATA HARI, p. Џорџ Фицморис – George Fitzmaurice)  
ГРАНД ХОТЕЛ (GRAND HOTEL, p. Едмунд Гулдинг – Edmund Goulding)
- 1933  
КАКО ШТО МЕ ПОСАКУВАШ (AS YOU DESIRE ME, p. Џорџ Фицморис – George Fitzmaurice)  
КРАЛИЦАТА КРИСТИНА (QUEEN CHRISTINA, p. Рубен Мамулијан – Rouben Mamoulian)
- 1934  
БОЈОСАН ПРЕВЕЗ (THE PAINTED VEIL, p. Ричард Болеславски – Richard Boleslawski)
- 1935  
АНА КАРЕНИНА (ANNA KARENINA, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)
- 1937  
ДАМАТА СО КАМЕЛИИ (CAMILLE, p. Џорџ Кјукор – George Cukor)  
МАРИЈА ВАЛЕВСКА (CONQUEST, p. Кларенс Браун – Clarence Brown)
- 1939  
НИНОЧКА (NINOTCHKA, p. Ернст Љубич – Ernst Lubitsch)
- 1941  
ЖЕНА СО ДВЕ ЛИЦА (TWO-FACED WOMAN, p. Џорџ Кјукор – George Cukor)

\* Извор за филмографијата: Филмска енциклопедија 1, стр. 460, ЈЛЗ „Мирослав Крлежа“, Загреб, 1986

# ЧУДО ОД КНИГА

(ИНГМАР БЕРГМАН: МОЈОТ ЖИВОТ/ЛАТЕРНА МАГИКА.

Графички завод на Хрватска, Згб. 1990)

1.

ВО ЗАКЛУЧНАТА забелешка, всушност со датумирањето на последната страница на оваа чудна автобиографија, дознаваме дека Бергман книгата ја завршил негде во предвечерието на неговата седумдесетта година. На островот Фар, во доброволна изолација, опкружен со морето и со само некои од нештата, само со најблиските личности. Од книгата научуваме дека во камената пустина на тој ненаселен остров (на кој го снимил својот прв филм со Лив Улман) тој го открил овој вистински бергмановски пејзаж уште кога имал педесет. Уште тогаш дознал дека еднаш, некогаш, ќе надојде она чувствително време кога живењето ќе се сведе себеси само на неколку потреби, но вистински: да се дочитаат недопрочитаните книги, да се медитира, да се „прочешлува душата“ – како што и самиот вели на едно место...

Дали тој ја пишува автобиографијата за да повлече остра линија на разграничување со сè и со сите, па и со самиот себеси? Негде во првата третина од книгата, безмалку на самиот почеток, читаме и енервантни, категорични реченици:

„Ќе се повлечам, пред моите артисти и соработници да го насетат тоа чудовиште и пред да ги наваса гадење и сочувство. Имам видено премногу мои колеги кои се струполуваа на подот од арената како папсани комедијанти коишто ги премалила сопствената папсаност, кои беа исвиркани, или пристојно замолчени, или кои беа оставени од светлините на рефлекторите од добродушните, циркуски помошници, можеби и полни со презир“.

Немилосрден спрема себеси не помалку одошто спрема сите свои филмски персони, самоиницијативно населен во изолирана островска земја, дистанциран од сè актуелно (од уметноста, славата, државата...), овој гениј ќе го повтори сето она што го извршувал толку пати во театарот и на филмот – Вивисекцијата.

Под магичната светилка – *Laterna magica* е и поднаслов на книгата – тој храбро ќе ги постави деталите од сопствениот живот. И ќе ги проектира немилосрдно увеличени и изострени, напати потресни, а напати гротескни, врз белиот фон на спознавањето. Спознавањето себеси, се разбира.

Бидејќи сета постапка се применува не заради некакви парадни или репрезентативни цели, туку за да се изврши онаа најличната, најинтимната инвентура. За да се објасни себеси зошто и како се решавало, што сè ги определувало одделните постапки, како и зошто се донесувале решенија, каде и како се грешавало.

Оваа книга е, всушност, сурова инвентура на грешките.

Бергман е, имено, далеку посклон да го објаснува својот живот со она згрешеното, одошто со успешните потези. Затоа и својата филмографија тој доследно ја илустрира со приказните за правењето промашени и неуспешни, а не славни филмови. И за своите театарски режии, тој доследно, поподробно говори низ примерите од оние претстави што не успеале, додека за оние најуспешните има и по некој друг збор.

Чудна и нетипична постапка. Уште повеќе за автобиографиите на филмските луѓе, кои се најчесто пусти панаѓури на суетата. Кога пишуваат автобиографии, луѓето најчесто ги преповторуваат приказните за сопствените ѕвездени мигови. Бергман, меѓутоа, своите успеси ги спомнува одвај патем. Со некоја попатна реченица. Речиси срамежливо. Но своите неуспеси ги истражува загрижено и повторно страда. И покрај тоа што за тоа никаде директно не зборува – како со сето она што го содржи оваа книга да сака поточно да ја искаже копнежливата вистина – дека имено тие промашувања и поревања (од кои секое го има тешко истрадно) му овозможиле одново да се соझे, да

акумулира нова творечка енергија и одново да тргне во авантура да прави филм. Или претстава.

Како да сака да каже, на прагот од своето осмо десетлетие богат и импресивен живот, дека се развивал и формирал, дека станал тоа што е, имено благодарение на поразите и загубите. А не на триумфите и наградите.

„Неуспехот може да има и свеж, но и скомињав вкус, маките создаваат агресивност и го разбудуваат замреното творештво. Мора да е чудесно да се јазиш по северозападната стена на Монт Еверест. Јас, пред да бидам биолошки смирен, повеќе би сакал да ги доживувам спротивставувањата и оспорувањата. Би сакал и натаму да создавам проблеми, да бидам до невозможност своеглав и тешко определив“.

Цитираниве реченици се испишани на самиот крај од книгата.

## 2.

КАКО И СЕКОЈ самјак и индивидуалист, Бергман својот однос кон светот и луѓето го гради на негативни емоции. Така што и во светот и во луѓето го гледа – најпрвин – тоа што не чини, кое треба да се одбегнува (и тоа по секоја цена!) за да се зачува сопствениот интегритет. Бергман на драго срце би сакал неговиот живот да се одвива негде поскраја, ослободен од банални ситуации и конвенционални традиции. Со својата биографија тој најрадо би го повторил Стриндберговото мизантропско искуство. Самјаштвото е, судејќи според оваа книга, единствениот статус во кој тој се чувствува заштитен, безбеден. Сето друго е ризик.

Меѓутоа, да не се изложуваше себеси на непрестижни ризици, бездруго во седумдесетте години живот, тој немаше да сними четириесет и пет филмови, немаше да режира незнаено колку (многу!) театарски претстави, немаше да склопи повеќе бракови, да изнароди повеќе челада, да живее во повеќе земји, да среќава многу луѓе... Од кои некои влегоа и во оваа книга. Чудна, чувствена, динамична, докрај своја, една од најимпресивните биографии што сум ги прочитала.

Хиперсензибилен, опседнат со севозможни стравови, непостојан во чувствата, збунет и непрактичен пред сето што е катадневно и обично, згрозен пред секое од несовершенствата, мачен од несониците и од севозможните психозни состојби (едно од нив е несомнено, стопроцентно, аблутоманија!), постојано болезлив (во буквална смисла), овој неверојатен и изнастрадан северњак создаваше од паничен страв, во самоодбрана, борејќи се да преживее една по една од кризите. Запнувајќи со сета сила небаре ќе ги победи демоните што го опседнуваа трајно. Во текот на сиот живот, долг, неспокоен.

На едно место пишува:

„Во напад врз демоните тргнав со метод што се покажа делотворен и за понапрежните кризи – ги делев денот и ноќта на одредени временски делови, кои тогаш, секој за себе, ги исполнував со однапред замислени дејности или починка. Единствено така можев – строго следејќи ја својата дневна и ноќна програма – да го заштитам својот разум од сите оние преурежија кои беа толку жестоки, што стануваа дури и интересни. Накратко, го возобновив својот навик внимателно да го разработувам и режирам сопствениот живот.“

Овој исповеден пасус несомнено го содржи супстратот на Бергмановата естетика. Тој ниту го отстранува ниту го исклучува натамошното есеизирање на темата за Бергмановиот симболизам, натурализам, експресионизам, мистицизам или којгоде „изам“, напротив, тој изведува проста формула без која секое теоретско и стилско дефинирање на „бергмановштината“ станува напосто нефункционално.

„Сеништа, демони и други созданија без име и дом ме опкружуваат од детство“ – ќе повтори на повеќе места писателот-режисер, повикувајќи (безмалку со секоја негова страница) кадри што ги помнине од ДИВИ ЈАГОДИ, СЕДМИОТ ПЕЧАТ, ЕСЕНСКА СОНАТА, МОМИНСКИ ВРУТОК, ПЕРСОНИ, МОЛК, КРИКОВИ И ШЕПОТЕЊА...

А што да се рече за ФАНИ И АЛЕКСАНДАР? Што за ВОЛШЕБНАТА ФЛЕЈТА?

## 3.

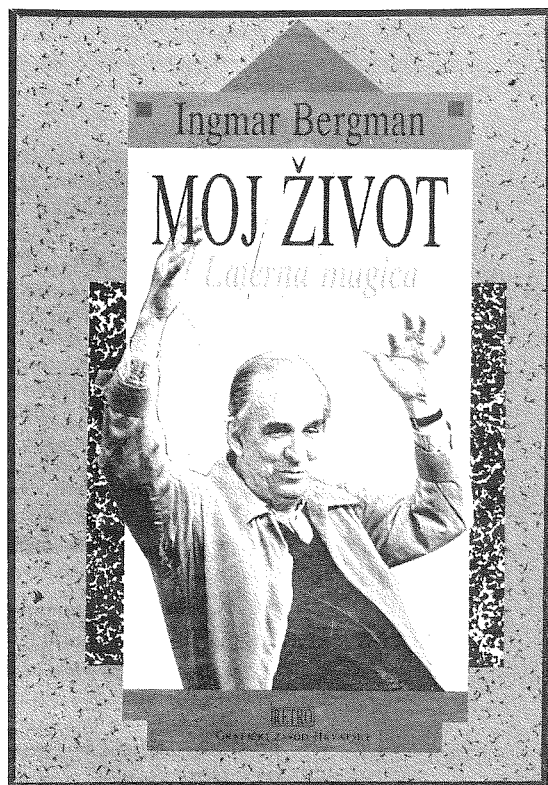
КОЛЕКЦИОНИРАЈЌИ ги сите интимни неуспеси и порази – најпрвин во филмовите и театарот, а сега и во неговата волшебна автобиографија, Бергман го прави тоа на неколку плана.

Кога се во прашање семејните несогласици и катастрофи, тој е оптоварен со чувството на вина. Како се случило – тој како непрекинато да се прашува – никако да не може да воспостави вистински и блиски односи со своите родители, со браќата, со своите бројни сопруги, со своите деца?

„Зошто сè со нас беше толку јадно? Во прашање ли е она бергмановско закочување или можеби нешто друго?“ повторува тој упорно, често возбудено.

Кога зборува, пак, за професионалните неуспеси – а на планот на професијата, како што веќе реков, тој ги анализира исклучиво промашувањата (успесите ги споменува одвај, срамежливо) – Бергман е студен, ослободен и од најблагата трага на сентименталност, рационален е, често непријатен. Спрема себеси и спрема другите, тој е подеднакво остар и зајадлив.

„Вистината за нашите интерпретации е врзана за времето. Филмовите сведочат за суровото менување на уметничката вистина. Во миговите на гневна проникливост согледувам дека мојот



театар му припаѓа на педесеттите години, а моите учители на дваесеттите“...

И пак тоа истото, на други места, уште многупати, построго одошто би судел кој и да е критичар. Треба ли навистина токму така?

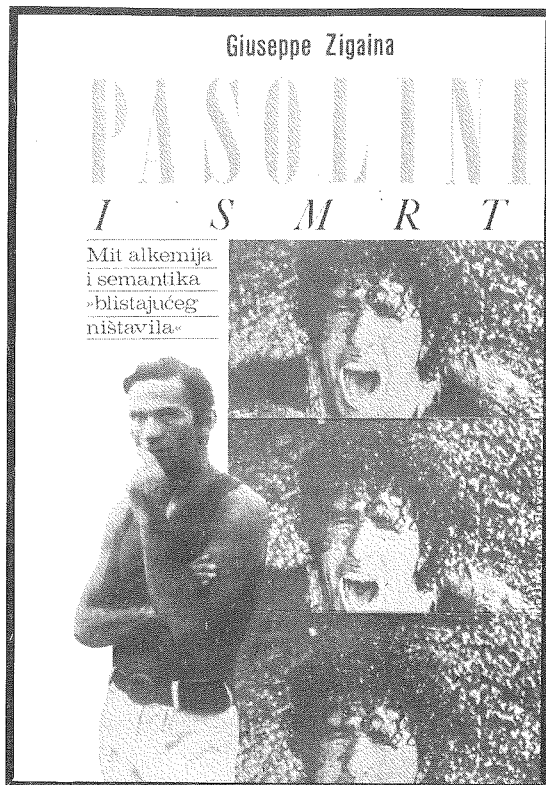
На една од страниците наоѓам реченица што ја толкувам како еден вид гесло, како бергмановска мисла-водителка. Таа гласи:

„Никогаш не нуди општи места!“

Кога говори за несогласиците со татковината – а некои беа и светски прочуени, како оние со наводното неплаќање данок – Бергман испишува синтагми од родот на „глув шведски молк“, „зафрлен шведски пејзаж“, „шведска рамнодушност кон културната традиција“, „социјалистички пекол таму на север“...

Од нашата балканска перспектива Шведска е земја на Пер Лундквист, Селма Лагерлеф, Огист Стриндберг, Грета Гарбо, земја на идеализиран стандард, совршени убијци, земја на супериорна работна организираност, социјална сигурност, манијакална чистотница, поларна светлина...

Му изгледаше ли на Бергман Шведска, кога реши да побегне од неа, како на Хамлет Данска? Како зандана? Како и да е, тоа бегство потраа полни девет години. Тоа бегство од татковината, јазикот и сето вообичаено, познато, заврши со трајно населување на пустиот шведски остров Фар.



4.

ОСВЕН за несогласиците со филмовите и театарските претстави, Бергман е најимпресивен кога зборува за неговите недоразбирања со живите луѓе: Чарли Чаплин, Били Вајлдер, Херберт фон Карајан, сер Лоренс Оливие, Ингрид Бергман, Божествената Грета Гарбо, со импресивната галерија ѕвезди коишто оваа автобиографија беспштедно ги претвора во статисти. Однесувајќи се спрема некои од нив благо, со внимание и љубов, а спрема други, премногубројни, со зајадливост, ситничавост, напати цинично ... Од некои како да се потплашува, па инсистира на дистанца.

„Мојот пријател Ерлан Јосефсон еднаш рече дека треба да се биде мошне внимателен кога се запознаваме со луѓето. Имено, тогаш може да се случи некои од нив да ги засакаме“ – се исповеда Бергман, откако ќе изнарасправа како се запознавал со некои од најславните и како се чувал да не ги засака.

Приказната за другарството со Ингрид Бергман, една од ретките личности од која му било невозможно да се одбрани, е напосто потребна. Исто колку и ЕСЕНСКАТА СОНАТА, нивниот единствен заеднички филм.

Можеби навистина и треба да се биде мошне внимателен со тој Бергман!

Кети Каранфилова

## МОНТАЖАТА КАКО ЖИВОТЕН ПРОЕКТ

(ЏУЗЕПЕ СИГАЊА: „ПАЗОЛИНИ И СМРТТА“, ГРАФИЧКИ ЗАВОД НА ХРВАТСКА, ЗГБ. 1990)

Филмолошката издавачка продукција кај нас во културното дејствување се повеќе и се почесто претставува дел повеќе отколку просто дополнување на информациите што ги добиваме за филмските фестивали, како и за сè она што се случува во светот на филмот. Некои најнови изданија, од типот на Џон Хјустон – „Отворена книга“, Институт за филм, 1990 или Ингмар Бергман – „Мојот живот“, Графички Завод на Хрватска, 1990, би можеле да се одредат како уште еден прилог кон расветлувањето на прашањето за филмскиот автор, прашање што било и останало неисцрпно за сите творечки теории, па и за оние најновите. Во смисла на користењето со (авто)биографски опсервации, во тој правец се надоврзува и книгата на Џузепе Сигања – „ПАЗОЛИНИ И СМРТТА“, со поднасловот „МИТ, АЛХЕМИЈА И СЕМАНТИКА НА „БЛЕСКАВОТО НИШТОЖЕСТВО“, а како превод од италијанскиот изворник од 1989 година.

Имено, и оваа книга ги маркира биографските моменти на големото режисерско име на италијанскиот филм и со тоа ѝ припаѓа на горенаведената група, но сето тоа ѝ служи само за почетна точка од која тргнува понатаму во еден продлабочен и специфичен пристап, со кој отскокнува, но и се наметнува. Во тој, строго индивидуализиран пристап се разграничуваат и потенцираат основните тежишта на еден уметнички опус, на една поетика која е многу поширока од чисто филмските конотации. Станува збор за книга која е всушност второ дополнето издание на два есеја, меѓусебе поврзани и дополнувани во еден, кои биле објавувани посебно во списанија, во 1980 и 1984.

Есеизмот на Сигања произлегува од потребата да се сфати и прифати смртта на ПАЗОЛИ-

НИ во 1975, чии околности до денес се третираат неразјаснети, а смртта повратно го осветлува неговото дело од поинаков агол. Сигања и Пазолини биле пријатели и соработници од 1946; Сигања, како светски познат сликар и графичар, соработник на филмовите на ПАЗОЛИНИ – „Теорема“ 1968, „Медеја“ 1969 и „Декамерон“ 1971; илустратор на неговата поезија од 1949; беше во можност да ги открие и прикаже и Пазолиниевото сликарство, и поезијата, и непознатите текстови. Од таквиот нов, поинаков агол, тој ќе ги разоткрие изворите и идеите на внатрешниот свет на ПАЗОЛИНИ, ќе го осмисли неговиот животен и уметнички проект. Оттаму, Сигања не е уште еден од низата толкувачи и портретисти, тој проговорува како уметник за уметник и низ речиси херменеутски пристап се доближува до делото што го реинтерпретира. Субјективистичкиот став, ерудитивноста и реторичкопоетскиот талент го обојуваат овој есеизам, додека етичкофилософската медитативност му дозволува и компетентност и издржаност. Компарирањето меѓу повеќето уметности во кои се изразуваше ПАЗОЛИНИ, како и имплицитноста на едно „внимателно читање“, на неговата техника, додаваат и мерка на студозност на ова пишување.

Да се навратам: не случаен е моментот што токму еден уметник „пишува“ за друг уметник. ПАЗОЛИНИ беше и таков треба да остане: уметник на сите уметности. Од сликар и поет, преку прозаист и драматург, до сценограф и режисер, па и понатаму до теоретичар и стар полемичар, подучувач и комунист, носител на скандали. Кохезивноста во сето тоа е една компактноста во разните гледишта на една комплексна личност како и во повеќестраната експериментална активност на еден живот. Еден тоталитет кој со самото тоа е одбележан, кој е „знак“ сам по себе. ПАЗОЛИНИ луташе од еден до друг јазик, добивајќи во оперативна смисла нови можности на споредување и на комбинации, на „двосмислени поместувања“ на различни и напоредни рамништа, за на крајот да му се открие филмот како идеален терен за промовирање на изведбата на таквата соработка.

Неговата мисла – „РЕВОЛУЦИЈАТА СЕ ОСТВАРУВА НИЗ ДЕЈСТВУВАЊЕ“ е земена за мото на двата есеја за смртта и може да се прифати за мотивација и кај авторот и кај неговиот интерпретатор. Есејот претставува обид да се преведе ПАЗОЛИНИ како знак, а притоа да не се издаде смислата на еден живот, кој низ ваквото читање повторно се нуди... А тој обид тргнува од тезата за проектот на ПАЗОЛИНИ кој и на егзистенцијално-изразно ниво и на теориски-лингвистичко ниво се темели врз смртта. Смртта го осмислува неговиот живот – дело претворајќи го со тоа во мит. ПАЗОЛИНИ ќе напише: „Или да се изразиш и умреш или да бидеш недоречен и бесмртен“.

Тоа е една имплицитна теорија што Сигања ја открива и разоткрива чекор по чекор, во цртежите, во песните, во теоретските написи и размисли, која теорија е резултат на потребата од мистично стремеење кон изразното совршенство. „Затоа е безусловно нужно да се умре, бидејќи додека сме живи ни недостига смисла, и јазикот на нашиот живот (со кој се изразуваме и кому му придаваме најголема важност) е непреводлив: хаос од можности, трагање по односите и значењата без прекин. „Смртта, според ПАЗОЛИНИ, не е во неможноста да се комуницира, туку во неможноста да се биде сфатен. Оттука и двозначноста на секое дело, зашто таа вреди додека е жив оној кој е двозначен. А тој премин од Хаосот кон Космосот, како своевидно инаугурирање во свет сам за себе, се остварува единствено низ космогонскиот обред на создавањето, кој предвидува некоја жртва... и во кој се објавува вистината низ допирот на Танатосот. А за да ја спроведе постапката на иницијација во својата внатрешна стварност, во Јунговска смисла, ПАЗОЛИНИ ја теоретизира митско-творечката улога на смртта низ аналогија со алхемиските постапки применливи на изразните техники што ги користи.

Токму оттука и произлегува она „стопување“ во неговото дело помеѓу иконичкиот знак, лингвистичкиот состав од магиско-симболички вид и пишувано-говорниот јазик. Сето тоа е асимилирано во еден двосмислен и таен опус кој го чекал своето откривање, про-читување, го чекал својот Набљудувач, или вториот Автор (во случајов тоа е Сигања). Идејните премиси на ПАЗОЛИНИЕВОТО твореење произлегуваат од нужноста на стремеж кон новото, кон смислување-нови знаци, и тоа како антитезна противречност на формалните норми, што резултираше со краен рационализам, со користење техники од маниристички вид и спојување различни стилистички јазици. Во таа смисла најголемото стилистичко пречекорување го содржи најголемиот изум и претставува создавање на највисоко ниво. Тоа е таа своевидна стилистичка слобода која е обид за убиство на одржувањето на кодифицираните обрасци и начини. Од друга страна, а по аналогија, на планот на ПАЗОЛИНИЕВИОТ живот слободата се подразбира како слобода да се избере смртта, да се испровоцира светот, да се соблазни (ПАЗОЛИНИЕВИОТ хомосексуализам). До колку ги прифатиме прошвата и поетиката на еден „имаге“ како сведоштво, до толку е јасно дека ПАЗОЛИНИ ја предвидел и на некој начин ја предизвикал сопствената смрт како последен чин на едно обмислено дејствување, во речиси „мишимовска“ варијанта, а за да стане „помодерен и од модерните“.

Ова е пример на изразување на двоединството дело-живот или техника-мит („Митското не е ништо друго туку второ лице на реализ-

мот“), како сума на сите пишувано-говорни јазици и на преостанатите безбројни незначковни јазици, кои се обединети во јазикот на природното искуство, на „живеаниот“ јазик на човековата стварност. Така доаѓаме до оние специфични лингвистичко-семиолошки нацрти за општата семиологија, која е описна наука за стварноста. За ПАЗОЛИНИ смртта е стилистички момент на јазикот на акцијата, како што е тоа монтажа за филмот. Семиологијата на филмот се движи кон општата семиологика на стварноста. Смртта е своевидна филмска монтажа на животот. ПАЗОЛИНИ се јавува како режисер на својот живот. Стопувањето помеѓу животот и неговото дело го наведува авторот на сопствената насилна смрт, како на творечки и разурнувачки чин во исто време – улогата на смртта е најголемиот „лингвистички“ престап.

ПАЗОЛИНИЕВАТА теорија за филмот се занова токму врз основната идеја за стварноста како јазик. На оваа идеја, пак, се темели и надоврзува и идејата за монтажа, па тоа се, всушност и носечките премиси на списите за филмот, односно на оние два додатока кон делото „ЕРЕТИЧКИ ЕМПИРИЗАМ“ (1972) кое ја содржи целокупната негова мисла. Но, сепак Сигања во својата интерпретација и демистификација се задржува на конкретни цитати од поезијата и сликарството, занемарувајќи го славниот филмски опус. Сега е јасно дека не случајно дошол до ваквиот развиток на идејата. Зашто таа идеја и не е содржана во некое дело поединечно, туку произлегува од ПАЗОЛИНИЕВИОТ однос кон филмот и неговата улога во животот, како и од одговорот на прашањето зошто ПАЗОЛИНИ прави филм и што сака да каже со тоа. Филмот Сигања го остава за крајот на својот „фантастичен“ есеј – речиси со минимален коментар тој го поместува оној додаток од „ЕРЕТИЧКИОТ ЕМПИРИЗАМ“ што го носи насловот „ОПАСКИ ЗА ПЛАН–СЕКВЕНЦАТА“. Коментар и не е потребен, зашто теоријата за филмот на ПАЗОЛИНИ е рамна на неговото уметничко кредо.

*„Јазикот на дејствувањето е јазик на несимболичните знаци на сегашното време, а во сегашното време нема смисла, или, ако ја има, таа е субјективна, т.е. нецелосна, неизвесна, мистериозна. ... Само фактите што се случиле и се довршени, се распоредливи меѓусебно... избирајќи ги само значајните моменти на разни субјективни план-секвенци и наоѓајќи го нивниот вистински ред. Тука се работи, со прости зборови кажано, за монтажа. Потоа, по тој извршен избор и распоредување, разните агли на гледање се распрснуваат, а субјективноста, која е егзистенцијална, му отстапува место на објективноста... на местото на паровите очуши...настапува нараторот. Тој наратор ја претвора сегашноста во минато.“ („ЕРЕТИЧКИ ЕМПИРИЗАМ“, стр. 237-241)*

# КИНОТЕКАТА НА МАКЕДОНИЈА – ПРИДРУЖЕН ЧЛЕН НА ФИАФ

„...Филмот е јазик на културата, кој е најблизок до јазикот на соништата. Овој јазик го разбира секој човек, без разлика на неговиот мајчин јазик на кој зборува, исто како што е восприемливоста на музиката. Благодарение на предвидувањата на ентузијастите, пионерите во прибирањето и заштитата на филмските материјали, денешниот свет ја има привилегијата да ги познава Лимиер, Мелиес, Бастер Китон, Грифит, Чарли Чаплин, Тото, Ејзенштајн и многу, многу други...“

Ана Лена – Вибом, екс-претседател на Извршниот комитет на ФИАФ

Кон крајот на 1990 година, средствата за јавно информирање ја пренесоа веста дека Кинотеката на Македонија стана придружен член на ФИАФ (F I A F). Можеби за пошироката јавност овие иницијали не значат многу, но за Кинотеката ова претставува огромно меѓународно признавање и потврдување на својата, веќе верифицирана дејност.

Што, всушност, значат овие иницијали? Ф И А Ф претставува кратенка за Меѓународната федерација на филмски архиви (La Federation Internationale des Archive du Film) – (FI AF), која ги обединува институциите од целиот свет, што се занимаваат со прибирањето, обработката и заштитата на филмови, филмски и видео материјали, како и сета друга придружна документација (фотографии, работни фотоси, филмски плакати, постери, пишувана граѓа и други технички помагала, стари апаратури и сл.), поврзани за културното и историското наследство на една земја во вид на подвижни слики, а воедно и сведоштво на кинематографските и кинестетичките вредности на една нација.

Федерацијата е основана во Париз, во 1938 година, како резултат на сознанието на неколкумина ентузијастички за непостојаноста и можноста од исчезнување на нитритниот нем филм, создаван од првите зачетоци, 1896 година, до средината на 30-тите. Со појавата на тонскиот филм, немиот филм нема никаква комерцијална вредност и му претстои опасност од делумно или целосно исчезнување. Но, фактот дека „подвижните слики“ не се само уметничка форма, туку и документ на современото општество, кај овие ентузијастички иницијални желба и потреба не само да се заштитат овие кинематографски

документи, туку и да се прикажуваат како филмови, отфрлени од комерцијалниот пазар. Федерацијата во времето кога е создадена броела четири членки, за во денешно време, имајќи ја предвид нејзината трансформација и поширока експанзија во сообразност со нејзините цели и задачи, ФИАФ да обединува осумдесетина институции од овој вид од педесет и шест земји во светот, со свое административно седиште во Брисел.

Основни обележја на Федерацијата се, институциите што се занимаваат со оваа проблематика да имаат своја автономност и да дејствуваат на национално ниво и во некомерцијални цели. Филмските архиви, членки на ФИАФ, треба да се заложуваат да ја унапредуваат националната свест и совест за потребата од прибирање и архивирање филмови. Поимот ФИЛМ е доста генерализирач. „Под филм се подразбира секако регистрирање на подвижни слики, со и без придружен тон и тоа регистрирање на филмска лента, видео лента, видео диск или на некој друг медиум, кој сè уште не е познат, а ќе се пронајде“ – извадок од I-от член на Статутот на ФИАФ.

Примарните цели на Федерацијата, покрај основната дејност на секој филмски архив е да се бави со прибирање, обработка, каталогизирање и заштита на филмските и видео материјали, организирање филмски проекции, издавање публикации, прибирање разни придружни кинематографски материјали, да ги поттикнува овие активности, да помага во основањето нови архиви, да развива соработка меѓу членките, со што ќе се обезбеди меѓународна потврда, протек и достапност на филмовите и филмските

материјали и документи, унапредување и олеснување во историското истражување, сè со цел преку колективното сфаќање за човештвото, секој народ и нација да ја реализира заложбата за својот цивилизациски идентитет.

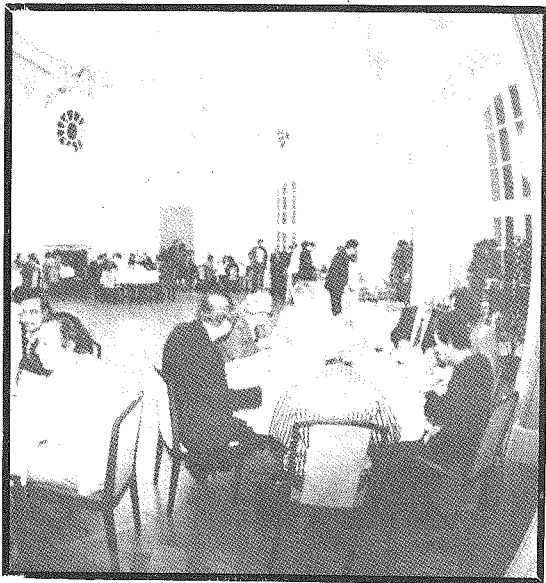
Во состав на Федерацијата, покрај управните и извршните тела и органи, работат три стручни комисији: Комисија за заштита, Комисија за каталогизирање и Комисија за документација. Комисијата за заштита има за цел да прибира, истражува, проучува и печати проверени информации во врска со чувањето, заштитата и реставрацијата на аудио визуелното наследство. Повремено таа консултира или кооптира стручни лица, експерти од најразлични специјалности од научниот свет. Комисијата за каталогизирање врши координирање и презентација на студии за стандардизација, поврзани со каталогизирањето и автоматската обработка на податоци (механичка или електронска), кои се однесуваат на аналитичкото истражување на филмските и видео материјали. Улогата на Комисијата за документација е да ја унапредува размената на информации, на нови сознанија и експертизи, со цел да се стандардизираат работните процеси во институциите од овој вид и да се олесни размената на сите нивоа. Имено, овие комисији ги сочинуваат групи од светски експерти, кои изготвуваат стручни програми, ги сумираат резултатите и подготвуваат и печатат публикации, кои преку ФИАФ им се достапни на сите членки (и на редовните и на придружните), со што се доаѓа до стручна литература, која поради својата специфичност е од извонредно значење за институциите од овој вид („Технички прирачник за филмските архиви“, „Филмско каталогизирање“, „Студија за употребата на компјутери во филмското каталогизирање“, „Глосар на филмографски термини на 7 јазици“, „Меѓународен директориум за изворите за филмска и телевизиска документација“ и многу други). Со можноста за користење на оваа литература се врши унифицирање, на некој начин стандардизација на високите критериуми во реализирањето на основната дејност на секој филмски архив поединечно. Покрај тоа, ФИАФ организира и стручни семинари и симпозиуми, каде што еминентни стручњаци ги изнесуваат своите професионални искуства и достигнуања, кои подоцна се публикуваат, како и летни школи, при што се врши обука на стручниот кадар, вработен во филмските архиви.

Пристапувањето на Кинотеката на Македонија кон оваа Федерација има повеќекратно значење. Како прво, самиот прием значи потврдување и верифицирање на целокупната дејност на институцијата, со оглед на строгите критериуми што се потребни да се исполнат на професионален, стручен, квантитативен и материјален план. Понатаму, придружувањето значи соработка и размена на искуства, достапност и размена на филмски материјали, како и

набавка и размена на стручна литература. Интересен за одбележување е фактот што досега единствена членка на ФИАФ од Југославија беше Југословенската кинотека од Белград, а кога веќе постои институција – членка на ФИАФ од одредена земја, приемот на секоја следна институција од истата земја е условен со уште построги критериуми, како и со препорака од веќе постојната членка.

Со членството на Кинотеката на Македонија во ФИАФ се обезбедува привилегиран пристап кон целокупното светско кинематографско наследство, особено на оние материјали кои се однесуваат за Македонија или се снимени на почвата на Македонија во поширока смисла (од создавањето на „подвижните слики“ до денешно време), а истовремено нашата Кинотека ќе може да ѝ го понуди на пошироката меѓународна јавност кинематографското културно наследство, со кое преку творештвото на еден Манаки и другите пионери, негови следбеници, можеме достоинствено да се вброиме меѓу плејадата светски првенци.

Имајќи ја предвид императивната потреба на секој народ за прибирање, негување и презентирање на сопственото културно наследство, меѓу кое и севкупното кинематографско наследство, со што уште повеќе се осознаваат и прошируваат видичите за потребната национална свест низ социолошка, историска и емпириско-културолошка призма, Кинотеката на Македонија, придружувајќи се кон Меѓународната федерација на филмски архиви, станува своевиден амбасадор во оваа сфера, каде што, во еден огромен распон, заштитата на кинематографското наследство станува концерн, распространет ширум светот.



Конгрес на ФИАФ во Виена, 1984



# НАШАТА КИНОТЕКА НА ПРАГОТ НА XXI ВЕК

Со вклучувањето во СНТИЈ Кино-теката на Македонија влезе не само во Европа, туку и во светот

Современата информатичка револуција, која тече и се одвива сè понеумоливо, на едно планетарно ниво, модулира и обликува едно сосема ново и досега во историјата на нашата цивилизација, непознато општество-информатичкото. Во современиот свет, на тој начин, сè позабрзано се одвива научниот и технолошкиот развој базиран врз информатичката револуција.

И Југославија е вклучена во тој развој, а нашата Република во таа смисла сè помалку заостанува.

Нема сомнение, дека незаобиколен и незамислив дел на нашиот сопствен информатички развој е изградбата на единствениот Систем за научни и технолошки информации на Југославија, СНТИЈ. Овој Систем овозможува интеграција на југословенскиот научно-истражувачки простор, ефикасна научно-технолошка соработка и координиран трансфер на информации од/со/кон светот.

Системот за научни и технолошки информации на Југославија (СНТИЈ) во себе содржи две основни цели:

- создавање бази на податоци со домашни информации и обезбедување на нивна достапност на корисниците од земјата и од светот; и
- овозможување пристап на корисниците до странските извори на информации, со што помалку посредници и на што е можно поефикасен начин.

## ТЕХНИЧКО-ТЕХНОЛОШКАТА ПОСТАВЕНОСТ И ФУНКЦИОНАЛНАТА СТРУКТУРА НА СНТИЈ

Во 1986 година Сојузниот комитет за наука, технологија и информатика (СКНТИ) сега Сојузен секретаријат за развој, ја дефинира проектната задача за изградба на СНТИЈ. Во 1988 година, пак, СКНТИ донесе одлука со која за

генерален изведувач на изградбата на СНТИЈ се избира Сметачкиот центар на Универзитетот во Марибор (Računalniški center v Univerze v Maribor), РЦУМ, денес веќе Институт на информациски науки – Универзитет во Марибор (Institut informacijskih znanosti – Univerza v Mariboru), ИЗУМ.

Програмскиот развој, односно програмата на изградба на СНТИЈ, во чии рамки се и конкретните остварувања до 1991-та година, опфаќа:

- организирање специјализирани системи и центри за одделни научни области и изградба на специјализирани бази на податоци;
- посебни програми и проекти од заедничко значење за СНТИЈ;
- изградба и одржување на неопходна техничко-технолошка основа, и
- организирање информациски сервис на СНТИЈ со кој се обезбедува постојано on-line пребарување и користење на домашните и на странските бази на податоци. Овде би требало да споменеме дека основа на Информацискиот сервис (host – от), кој го разви ИЗУМ, е програмската опрема ATCLASS, која по развиените функции е компатибилна со програмскиот систем DIALOG.

Во изградбата на Системот, според функционалната структура, можат да се вклучат голем број институционални единици како активни учесници, што е веќе и направено, а кои ги користат сметачките капацитети и комуникациските можности на Регионалните информациски центри на СНТИЈ. За оваа цел, веќе е изградена комуникациска и сметачка инфраструктура на СНТИЈ со 8 Регионални информациски јазли. За Македонија тоа е НУБ „Климент Охридски“ во Скопје.

Што се однесува, пак, до неопходната техничко-технолошка компатибилност на СНТИЈ, таа се обезбедува со избор на адекватна хардверска и софтверска опрема, која го овозможува неопходниот степен на единство на СНТИЈ.

Вака заокружениот развој и комплексната изградба на СНТИЈ, денес, на корисниците низ цела Југославија им овозможува локално внесување и обработка на податоците, користење на услугите на Информацискиот сервис на СНТИЈ и користење на услугите на достапните странски информациски сервиси.

## МЕСТОТО НА КИНОТЕКАТА НА СРМ ВО СНТИЈ

Врз основа на препознатливите активности и како резултат на нејзиното успешно работење, а кое е од интерес за СНТИЈ, и Кинотеката на СРМ во 1989 година се вклучи во СНТИЈ преку регионалниот информациски центар во НУБ „Климент Охридски“.

Заради вклучување во СНТИЈ, Кинотеката на Македонија изготви идејна скица за создавање на Специјализиран систем на кинотечни филмски и видео информации чиј автор е директорот на Кинотеката, Борис Ноневски, со која конкурираше на сојузниот конкурс и врз основа на што и го доби правото за вклучување во СНТИЈ, како негов активен учесник и фактор. Во непосредна соработка со ИЗУМ, Кинотеката на Македонија ја создаде и базата за овој Специјализиран систем, која моментно се води под името БАЗАФИЛМ

Овде би навеле само неколку неопходни дополнителни информации.

Според сегашната поставеност на базата на македонската кинотека, таа овозможува:

- користење филмски податоци, информации за сите релевантни показатели на домашното филмско производство (за целокупната македонска играна продукција и за 238 филма од документарната продукција); и

- користење на податоци од специјализираните системи во Југославија, приклучени на Информацискиот сервис на СНТИЈ, како и пребарување на филмски податоци во слични специјализирани системи во светот.

При изградбата на оваа база на податоци за филмови, филмски материјали и видео, се тргна од содржината на резултатите на продлабочената обработка на филмскиот медиум, која со години ја спроведува Кинотеката на Македонија. Така, од филмот кој минува низ фазата на обработка, покрај филмографските референци, се извлекуваат, селектираат и систематизираат и сите други релевантни информации. На тој начин е создадена систематизирана база на податоци која го проширува кругот на корисниците и ја продлабочува рецепцијата на филмот.

### ШТО СОДРЖИ БАЗАФИЛМ

Содржински, БАЗАФИЛМ е мошне опширна и во неа можат да се најдат информации кои го

задоволуваат најширокиот спектар на интересирање.

Делот во кој се опфатени техничките перформанси на филмот ги содржи податоците за насловот на филмот, потоа за родот, жанрот, должината, техниката на снимање, ширината и состојбата на филмската лента, земјата и годината на производство, филмската емулзија, звукот и бојата.

Во вториот дел се податоците за авторскиот ансамбл на филмот и тоа: продуцентот, режисерот, сценаристот, снимателот, монтажерот, актерскиот состав и другиот таканаречен технички персонал (сценографот, костимографот, композиторот, тон-снимателот итн.). Од обработката на филмот, тука би биле и дескрипцијата на содржината, филмолошката анализа и карактеристичните предметни одредници – дескриптори.

Во базата, исто така, може да се најдат и податоци за рецепцијата на филмското дело, како и за неговата дистрибуција, пласманот, учеството на домашните и странски фестивали, со преглед на освоените награди и признанија.

Акцептирањето на сиве овие податоци, што всушност претставува и основна цел на СНТИЈ, се наоѓа на едно место. Користењето на податоците е можно за многу кратко време и од кое било место, организација или институција која е вклучена во вака конципираниот и организиран Систем за научни и технолошки информации на Југославија.

Така, веќе влеговме во доменот на втората придобивка, па дури би можело да се рече и привилегија, што ја има Кинотеката на СРМ со нејзиното вклучување во СНТИЈ. Тоа е областа на меѓусебното поврзување и користење податоци од специјализираните системи во земајќа и светот.

Сега, со користењето податоци од специјализираните системи во Југославија, на Кинотеката на Македонија ѝ е овозможено, преку Информацискиот сервис на СНТИЈ во секое време да може да користи информации од 17 специјализирани системи, кои се приклучени на програмската опрема ATLASS.

Меѓу нив, да ги наведеме следните бази:

- |             |   |
|-------------|---|
| – DATAINDEX | – База за бази на податоци  |
| – YUBIB     | – Југословенска библиографско-каталожска база на податоци   |
| – ISDS      | – International Serials Data System   |
| – EKOSIC    | – Економија   |
| – EDUCA     | – Воспитание, образование и педагогија  |
| – SOCSIC    | – Социологија, политички науки и новинарство што, се разбира, не значи дека тие се и најзначајни. |

Освен ова, Кинотеката на Македонија, преку Регионалниот информациски јазол во НУБ „Климент Охридски“, веќе користи податоци од една странска специјализирана база. Имено, преку програмскиот систем DIALOG, Кинотеката успеа да влезе во **Сервисот за складирање информации**, „Magill's“ survey of cinema“, во Пасадена (Калифорнија). Пребарувањето беше извршено за да се истражи дистрибуцијата и рецепцијата на македонската кинематографија во светот, а можеби уште повеќе и заради големата љубопитност на вработените во Кинотеката. Така, со пребарувањето на оваа база, која патем речено содржи записи за 33.000 филмови, од кои само 750 се вон англиското говорно подрачје, беа пронајдени податоци за 14 македонски играни филмови за кои се пишувало во САД.

## ПОНАТАМОШНИОТ РАЗВОЈ

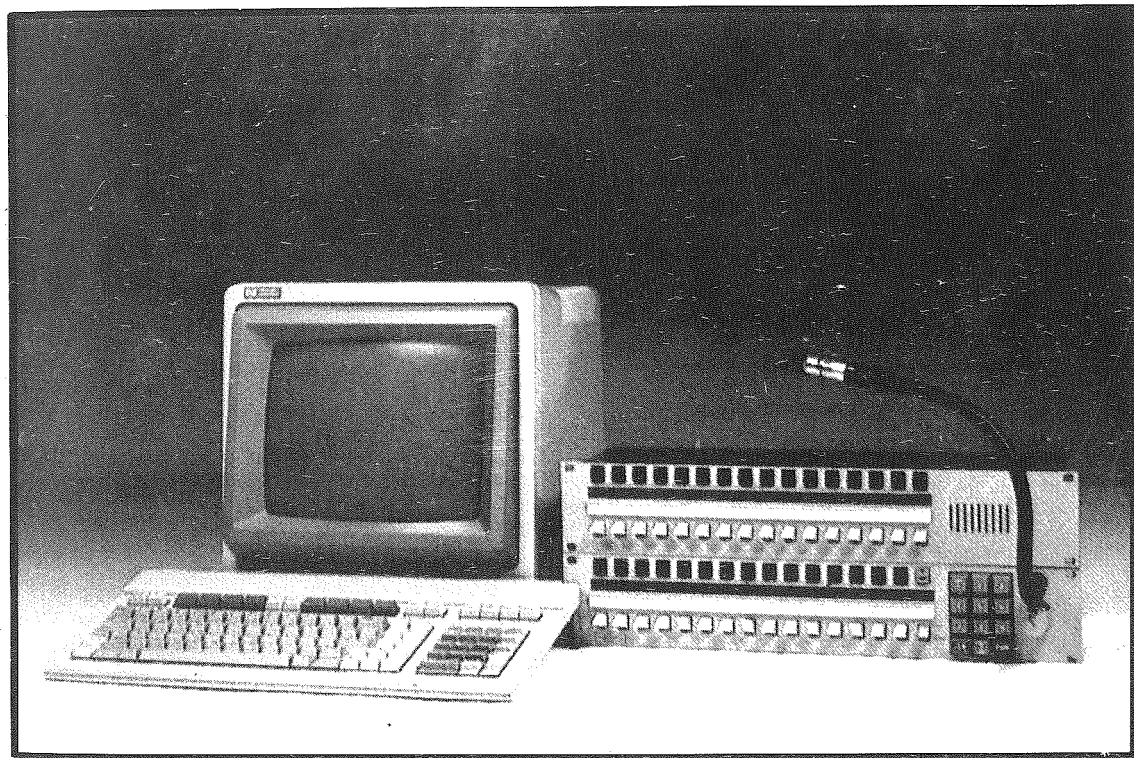
Заокружувањето на овој **Специјализиран систем за кинотечни, филмски и видео информации**, што го иницираше и што денес го развива Кинотеката на Македонија, е во втора фаза.

Имено, се работи на тоа **БАЗАФИЛМ** да се приклучи на програмската опрема ATCLASS, преку која размената на информации ќе се одвива во двете насоки.

За таа цел е изготвен и понуден проект, а истовремено базата се дополнува и доработува, со цел во неа да може да бидат внесени информациите и на англиски јазик, се разбира, заради комуникација со националните системи низ целиот свет.

Нашето искуство го потврдува светското. Во иднина, неразвиени, и духовно и материјално, ќе бидат оние што ќе ја пропуштат, или пак, што ќе задоцнат да се вклучат во тековната информатичка револуција. Што се однесува до нас, ние со право можеме да кажеме дека Кинотеката на Македонија, со вклучувањето во СНТИЈ, е веќе на прагот на 21 век. Нашата Кинотека не е веќе само во Европа, туку и во светот. Тоа значи дека наместо толку, веќе бесплодни вербални пледоарии за влегување во Европа, треба да поминеме на практично зачекорување во неа. Нашето искуство, исто така, покажува дека макар и еден практичен чекор во таа смисла е поплодотворен од илјадници ораторски декларации, што катаден ги слушаме за влегување во Европа..

Преку Специјализираниот систем, што го разви Кинотеката во рамките на СНТИЈ, не само што веќе ни се достапни светските вредности, туку и, опфатно, националните, социјалните, историските, етнографските и естетските вредности на македонската кинематографија, па и пошироко на македонската култура, веќе му ги нудиме на светот.



## Summary

### **The Cinematheque of Macedonia An Associate Member of FIAF Our Film Archive on the Doorstep of the XXIst Century**

The degree development achieved in some areas of work in the Cinematheque of Macedonia, inevitably leads to a higher level of development. This achievement has resulted in the Archives membership of FIAF (International Federation of Film Archives/), and its computerisation, that is its connection to the SNTIJ/System for Scientific and Technological Information of Yugoslavia/.

The body of work in the Cinematheque reaches the level of world standards according to the criteria for the work of film archives. After taking stock the Cinematheque prepared a detailed proposal and put forward its name for membership of FIAF. Appreciating the achievements of our institution, the Executive Committee of FIAF reached a decision by which the Cinematheque of Macedonia was admitted as an Observer member of this international association.

Membership of the Federation is important for our institution in a number of ways. We can mention here only the principal gains: acces to and exchange of experiences in film and other relevant cinematographic material and documentation, as well as an exchange of technical literature. Membership will also make historical researching easier, and will thus promote the entire film culture.

Through the second achievement, the connection of the Archive to SNTIJ, our institution has joined the rapid world-wide scientific and technical development which is based on the information revolution.

The Federal Ministry of Development is the major patron and financier while the general contractor is the Institute for Information Sciences of the University of Maribor /IZUM/. This system makes the integration of the Yugoslav scientific and experimental programs possible, and facilitates effective scientific and technological cooperation, and the coordinated exchange of information with the world.

The Cinematheque of Macedonia entered the SNTIJ in 1989 through „Kliment Ohridski“ People's University Library's regional information center in Skopje. At the same time, our institution in cooperation with IZUM, created the data basis for this special system, which is currently known as BAZAFILM.

The data basis contains the results of a deepening of the processing of the media which has been carried out by the Archive for a long time already. Thus as well the filmographic references, all other relevant information is also being extracted and systematized from the film that is being processed. In this way a systematic data bases is created. This widens the circle of users and deepens the response to the film.

The completion of this Specialised System's circuit is in its second phase and is concerned with the connection of BAZAFILM to the IZUM's Information Servis /ATLASS/, through which the exchange of information will be retrival in both directions.

Through the specialised system which the Cinematheque has developed within the framework of SNTIJ, we already have acces to the international values and, what more, we are offering the world the national, social, historical, ethnographical and aesthetic values of the Macedonian film industry and also, in a wider sense of the Macedonian culture.

## Résumé

**– La Cinémathèque de la République Socialiste de Macédoine-membre associé de la F.I.A.F.**

**– Notre Cinémathèque au seuil du XXI ème siècle.**

Le degré de développement atteint dans certains domaines de l'effort général fourni par la Cinémathèque Macédonienne, a inévitablement mené à son progrès. Ce progrès résulte de l'association de la Cinémathèque Macédonienne avec la Fédération Internationale des Archives Cinématographiques (F.I.A.C.), de l'installation d'ordinateurs, ou plus précisément du contact de la Cinémathèque Macédonienne avec le Système pour l'Information Scientifique et Technologique de Yougoslavie (S.I.S.T.Y.).

Résumant les résultats obtenus, qui, il faut le préciser, sont au niveau des standards internationaux en ce qui concerne les critères de travail sur les archives cinématographiques, la Cinémathèque Macédonienne a préparé un long exposé qu'elle a présenté à la Fédération Internationale des Archives Cinématographiques. Tenant compte des résultats atteints par notre institution, le Comité Exécutif de la F.I.A.C. a après consultation, résolu que la Cinémathèque Macédonienne serait membre de cette association internationale.

Pour la Cinémathèque Macédonienne, l'adhésion à cette Fédération est importante pour plusieurs raisons. Ici nous ne citerons que les principaux avantages: l'accessibilité et l'échange d'expériences, de films ou autres matériaux et documents cinématographiques, ainsi que l'échange de livres spécialisés en certaines matières. L'association de la Cinémathèque Macédonienne à la F.I.A.F. va aussi aider la recherche historique, ce qui fera progresser la culture cinématographique en général.

Avec le second avantage, c'est à dire, avec l'association de la Cinémathèque Macédonienne au Système pour l'Information Scientifique et Technique de Yougoslavie (S.I.S.T.Y.) nous pouvons parfaitement affirmer que notre institution participe au développement scientifique et technique mondial, qui a pour base la révolution de l'informatique; ainsi s'inscritelle dans un cadre mondial.



*Кадр од филмот „Мирно лето“ (1961)*

Le principal protecteur et financier du S.I.S.T.Y. est le Secrétariat de l'Union pour le développement; le réalisateur est l'Institut pour les sciences – Informatiques de l'Université de Maribor (I.S.U.M.). Ce système permet d'une part l'intégration de la recherche scientifique yougoslave dans le monde, une coopération scientifico-technique efficace et d'autre part un transfert coordonné d'informations du monde, avec le monde et vers le monde.

La Cinémathèque macédonienne a adhéré au S.I.S.T.Y. en 1989 par l'intermédiaire du Centre d'informations régionales de la B.U.P. (Bibliothèque Universitaire Populaire) „Clément d'Ohrid“ de Skopje. La même année, notre institution, en coopération en directe avec l'I.S.U.M., a créé la base de ce Système spécialisé, qui maintenant est connu sous le nom de BAZAFILM.

La base a les résultats de la profonde élaboration de la cinématographie. Des années durant, elle a conduit la Cinématographie macédonienne. Ainsi, après que le film est passé par la phase d'élaboration, sont retenues non seulement les références filmographiques, mais sont aussi sélectionnées et systématisées toutes les autres informations importantes. De telle façon, on obtient une base systématisée de données qui fait augmenter le nombre des intéressés et approfondit la perception du film.

Le Système spécialisé est cerné dans sa seconde phase. Il est question d'intégrer BAZAFILM au Service d'Information de l'I.S.U.M., de A.T.L.A.S.S., par l'intermédiaire duquel l'échange d'informations se produira dans les deux sens. Grâce au Système spécialisé, qui doit son développement à la Cinémathèque macédonienne dans la cadre du S.I.S.T.Y., nous avons accès aux valeurs mondiales, mais aussi nous proposons au monde les valeurs nationales, sociales, historiques, ethnographiques et esthétique de la cinématographie macédonienne, ou plus généralement, de la culture macédonienne.

## КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности

број 4 (3)  
1991 година  
YU ISSN 0353 – 510X  
УДК 778.5 + 791.43

Издавач  
Кинотека на СР Македонија  
п.ф. 161, 91000 СКОПЈЕ  
тел. (091) 228-064  
ж.с-ка 40100-603-11763

за издавачот  
Борис Ноневски

Издавачки совет  
Георги Василевски, Д-р Милан Гурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Ацо Петровски (претседател), Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцуловски.

Редакција  
Георги Василевски, Бојан Иванов, Фидан Јаковски, Јелена Лужина, Илинденка Петрушева (главен и одговорен уредник), Дубравка Рубен, Љупчо Тозија.

Ликовна и графичка опрема  
Ладислав Цветковски

лектор  
Јасминка Крстевска  
систематизација по УДК  
Оливера Ивановска  
превод на англиски  
Александар Михајлов  
Маргарет Рид

превод на француски  
Анита Јованова  
Жана Ангеловска

коректор  
Љубица Марина

печатница  
НИПРО „Нова Македонија“

тираж  
700 примероци  
излегува двапати годишно  
„Кинопис“ е запишан во регистрот на весници со решение бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на Секретаријатот за информации при Извршниот совет на СР Македонија

## KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts

Num. 4 (3), 1991  
YU ISSN 0353 – 510X  
UDK 778.5 + 791.43

Publisher  
Cinematheque of the Socialist Republic of Macedonia  
P.O. Box 161, 91000 Skopje, Yugoslavia  
telephone (091) 228-064  
Current Account Number 40100-603-11763

For the Publisher  
Boris Nonevski

Editorial Council  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petrusheva, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Editorial Board  
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Ilindenka Petrusheva (Editor in Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Design  
Ladislav Cvetkovski

Proof read by  
Jasminka Krstevska

Systematization UDK  
Olivera Ivanovska

English translation  
Aleksandar Mihajlov  
Margaret Reid

French translation  
Anita Jovanova  
Jeanne Angelovska

Correction  
Ljubica Marina

Printed by  
Nipro „Nova Makedonija“ – Skopje  
Copies: 700  
Issued Twice a year

## KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts

Numéro 4 (3), 1991  
YU ISSN 0353 – 510X  
UDK 778.5 + 791.43

Editeur  
Cinémathèque de la République Socialiste de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje, Yougoslavie  
tél. (091) 228-064  
Compte de banque: 40100-603-11763

Pour l'Editeur  
Boris Nonevski

Conseil d'editeur  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (président), Meto Petrovski, Ilindenka Petrusheva, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Rédaction  
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Ilindenka Petrusheva (redacteur en chef), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija

Mise en page  
Ladislav Cvetkovski

Lecteur  
Jasminka Krsteva

Systématisation UDK  
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise  
Aleksandar Mihajlov  
Margaret Reid

Traduction française  
Anita Jovanova  
Jeanne Angelovska

Correcteur  
Ljubica Marina

Imprimerie  
NIPRO „Nova Makedonija“ – Skopje  
Tirage: 700 exemplaires  
Publié deux fois par an



**ВЕТЕР ВО МРЕЖАТА**  
р. Филип Робар-Дорин,  
ф. Јуре Перваџе



● ЛЕТО ЗА СЕКАВАЊЕ ●

р. Бруно Гамулин, ф. Енес Мицик