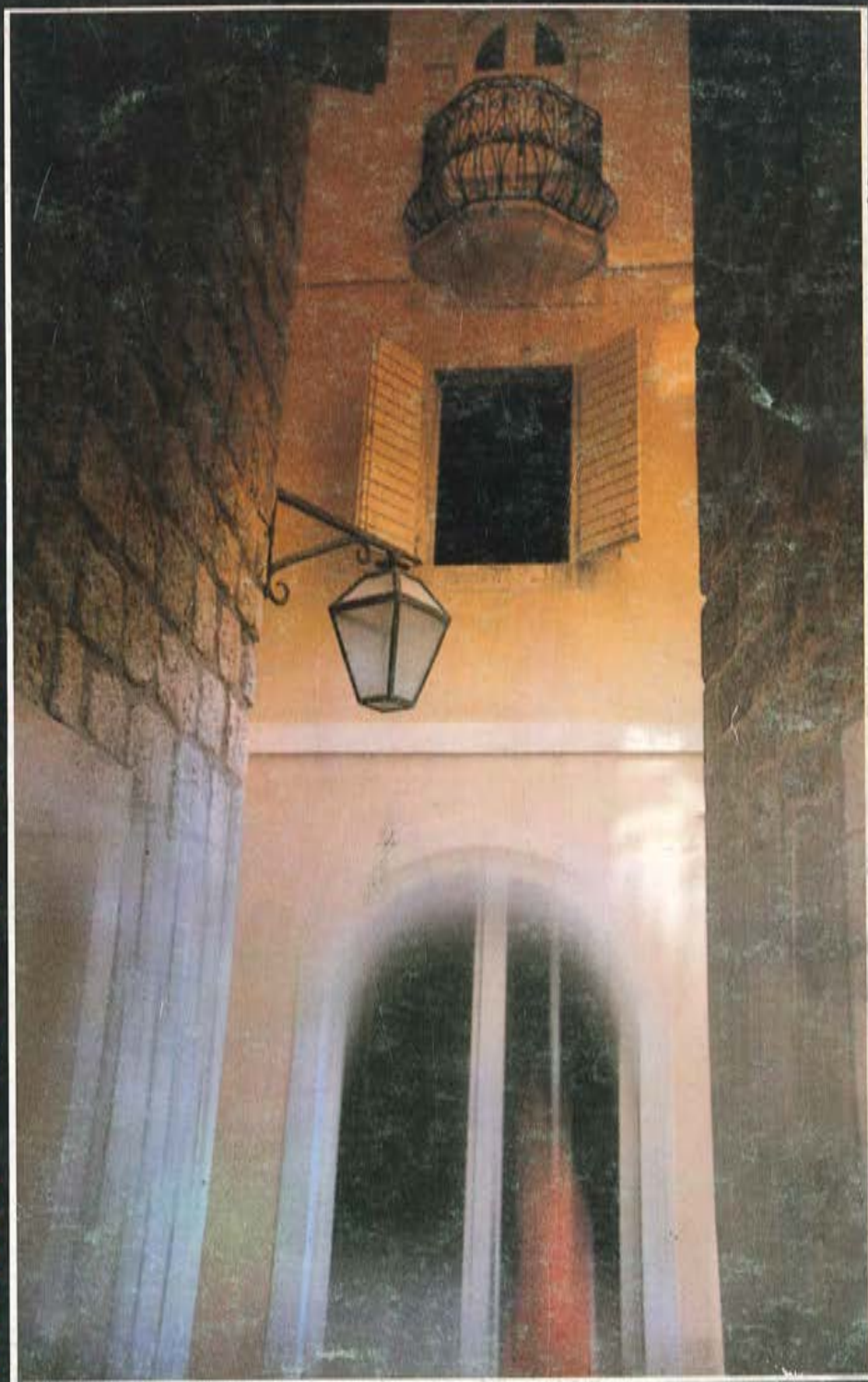


година III, 1994.

YU ISSN 0353-510X



Драгослав Мирковиќ: „Илуминација 4“  
Денови на Југословенската фотографија – Струмица 91

Зорица Бајин-Ѓукановиќ: „Гиле лета“



# КИНОПИС

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

## СОДРЖИНА

### ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Слободан Беличански: Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни ..... 3

### ПОРТРЕТ

Илија Милчин

- Павлина Пановска: Живот посветен на убавиот збор ..... 15
- Георги Василевски: Вибрациите на сомнежот во актерската игра (Илија Милчин и неговите филмски роли) ..... 24

### ТЕОРИЈА

Жан Бодријар за филмот

- Жан Бодријар: Историјата како ретро-сценарио ..... 28

### ДОСИЕ

- Асан Ердован: Прилог кон проблематиката на видеото во нормативната регулатива ..... 36

### ФИЛМОТ И ИНФОРМАТИКАТА

- Игор Старделов: БАЗАФИЛМ или за структуралната и содржинската поставеност на специјализираниот систем за филмски, кинотечни и видео информации ..... 39

### ФИЛМОВИ

- Весна Масловарик: Хазардерски игри (за филмот „Хавана“ на Сидни Полак) ..... 45
- Оливер Секуловски: Два Џека (за филмот „Два Џека“ на Џек Николсон) . 47

### НОВИ ИЗДАНИЈА

- Владимир Величковски: Потфат од капитално значење (за „Филмската енциклопедија“ II) ..... 49
- Бране Стефановски: Непредвидливи медиуми (за книгата „Непослушен медиум“) ..... 50

### ФОТОГРАФИЈА

- Денови на југословенската фотографија – Струмица 91 ..... 53
- 14. куп на југословенската фотографија ..... 55
- 15. југословенска изложба на дијапозитиви во боја ..... 106
- 17. југословенска младинска изложба на фотографии ..... 112

## CONTENTS

### FILM HISTORY

(contribution on the History of Macedonian Film)

- Slobodan Bellčanski: Film Screenings in Prilep between the Two World Wars ..... 3

### PORTRAITS

Ilija Milčičin

- Pavlina Panovska: A Life Devoted to the Nice Word ..... 15
- Georgi Vasilevski: The Vibrations of Suspicion in an Actors' Performance (Ilija Milčičin and his film roles) ..... 24

### THEORY

Jean Baudrillard about the Film

- Jean Baudrillard: History, as a Retro-Screenplay ..... 28

### DOSSIERS

- Asan Erdovan: Supplement to the Problems of the Video in Average Circumstances ..... 36

### FILM AND INFORMATICS

- Igor Stardelov: Bazafilm, or the Structural and Contentional Suppositions of th Specialized System for Film, video and Film Archive information ..... 39

### FILMS

- Vesna Maslovarić: Games of Chance (On Sydney Pollack's „Habana“) ..... 45
- Oliver Sekulovski: Two Jackes (On Jack Nicholson's „Two Jackes“) ..... 47

### NEW EDITIONS

- Vladimir Veličkovski: Undertaking of Capital Importance (on the Enciclopedia, volum II, JLI „Miroslav Krleža“, Zagreb) ..... 49
- Brane Stefanovski: Unpredictable Media (on the book „Disobedient Medium“, TV Novi Sad) ..... 50

### PHOTOGRAPHY

- Days of Yugoslav Photography – Strumica 91 .... 53
- 14<sup>th</sup> Yugoslav Photography Cup ..... 55
- 15<sup>th</sup> Yugoslav Exhibition of Colour Diapositives .... 106
- 17<sup>th</sup> Yugoslav Youth Photography Exhibition ..... 112

## TABLES DES MATIERES

### HISTOIRE DU CINEMA

(articles sur l'histoire du cinéma en Macédoine)

- Slobodan Bellčanski: L'activité cinématographique a Prilep entre les deux guerres mondiales .... 3

### PORTRAIT

Ilija Milčičin

- Pavlina Panovska: La vie consacrée au beau mot ..... 15
- Georgi Vasilevski: Les vibrations du doute dans le jeu des acteurs (Les rôles cinématographiques de Ilija Milčičin) ..... 24

### THEORIE

Jean Baudrillard pour le film

- Jean Baudrillard: L'histoire, un scénario en arrière ..... 28

### DOSSIER

- Asan Erdovan: Exposé sur le problème de la vidéo et la loi ..... 36

### LE FILM ET L'INFORMATIQUE

- Igor Stardelov: BAZAFILM ou la disposition structurelle et constituée du système spécialisé en informations sur la cinématographie, la cinématique et la vidéo ..... 39

### FILMS

- Vesna Maslovarić: Les jeux de hasard ..... 45
- Oliver Sekulovski: Les deux Jack ..... 47

### NOUVELLES PUBLICATIONS

- Vladimir Veličkovski: Entreprise d'une importance capitale (Encyclopédie cinématographique, II) ..... 49
- Brane Stefanovski: Imprévisibles médias (à propos du livre „Désobeissant média“) ..... 50

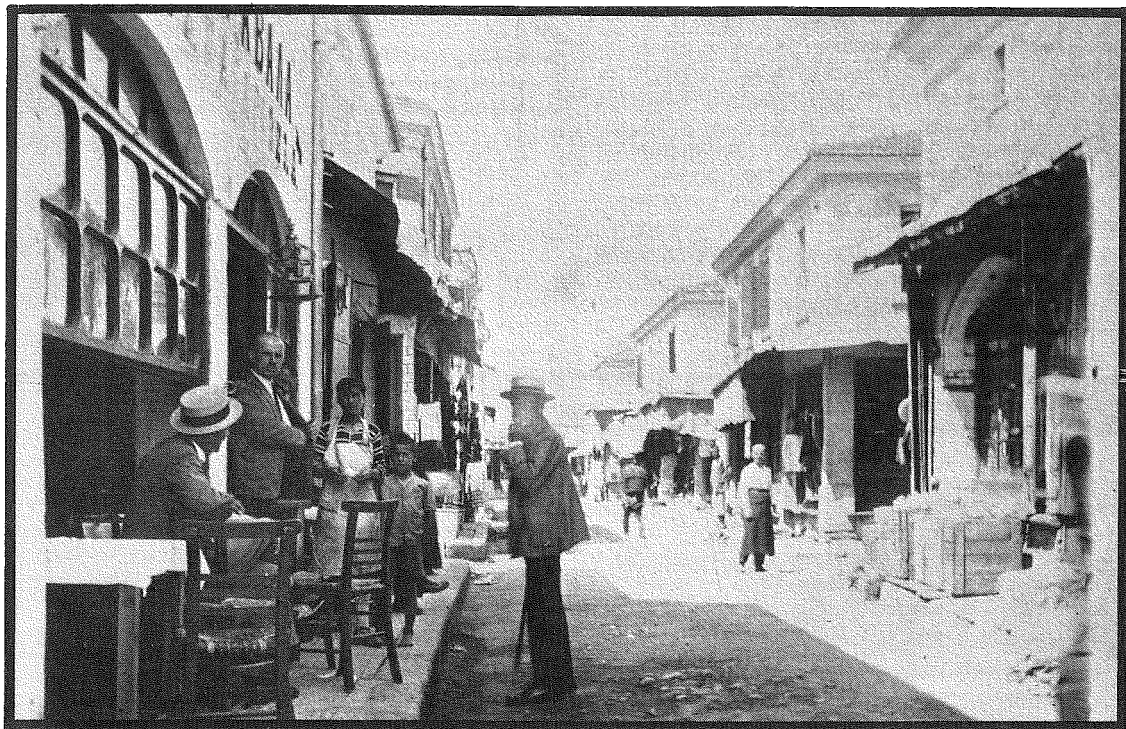
### PHOTOGRAPHIE

- Les jours de la photographie yougoslave – Strumica 91 ..... 53
- 14. La Coupe de la photographie yougoslave ..... 55
- 15. Exposition Yougoslave de diapositives en couleur ..... 106
- 17. Exposition de photographies par la jeunesse yougoslave ..... 112

Слободан Беличански

УДК 778.5 (497.17-21) (091)  
Кинопис, 5(3), с. 3-13, 1991

# КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО ПРИЛЕП МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ \*



Прилепската чаршија меѓу двете светски војни

На 28 декември 1895 година<sup>1</sup>, што значи на крајот на деветнаесеттиот век, се роди филмската уметност, уметноста што го одбележа целиот дваесетти век, векот на подвижните слики.

На таа дата, татковците на најпопуларната уметност на нашето време, браќата Лимиер, ја организираа првата јавна кинопретстава во нејзината историја, по што по светот се распрснаа сниматели-репортери и прикажувачи на филмови<sup>2</sup>.

Првата кино претстава на југословенска почва се одржа во Белград, на 7 јуни 1896 година. Во 1906 година, Загреб стана седиште на првото постојано кино во нашата земја<sup>3</sup>.

Битола беше домаќин на првото прикажување на филмови во Македонија. Во неа, во 1906 година, се најде патувачкото кино на Италијанецот Пјетро Чинези, кое, сместено во хотелот „Шарк“, прикажуваше филмови цела една седмица<sup>4</sup>. Патувачките кина организираа проекции и во другите поголеми градови во Македонија<sup>5</sup>.

\* Трудот е подготвен за Научниот собир „Прилеп и Прилепско меѓу двете светски војни 1918-1941“, одржан на 1, 2 и 3 јуни 1988 година, а подоцна коригиран и дополнет со нови сознанија.

Кон крајот на 1912 година, Скопје го доби своето прво постојано кино. Битола тоа го стори во почетокот на 1913 година<sup>6</sup>.

Во точно неутврден месец на воената 1916 година, германската окупациона војска организира први кинопретстави на подрачјето на град Прилеп, на отворено, во инаку многу долгиот двор (над 100 метри) на прилепската фамилија Шесколеновци<sup>7</sup>.

Во месец март 1917 година, односно во претпоследната година од Првата светска војна, во Прилеп допатува германско воено кино од подвижен тип. Истото се смести во Големата џамија под Саат кулата, инаку позната и како Чарши џамија<sup>8</sup>. Во текот на престојот од два-три дена, а за љубопитните и вчудовидените граѓани, готови да платат влезница од 50 фенинга, беа прикажани еден комичен нем филм, со Макс Линдер во главната улога, и еден воен филмски журнал. Во последниов беа претставени и тенкови, новото и во таа војна за првпат употребено оклопно оружје<sup>9</sup>.

На една од тие мартовски кинопроекции присуствуваше и Пана Напески, пионер на киноприкажувачката дејност во Прилеп<sup>10</sup>. Неговиот татко Димко Напески беше фотограф и за тогашните времиња многу нашетан човек. Во тоа време реткиот занает го научи во Париз, неспорниот светски културен центар. Таму, во 1912 година, имаше прва средба со филмот. За

тоа техничко, и не само техничко чудо, честопати му расправаше на сина си, предизвикувајќи го неговото духовно, од татка си наследено љубопитство<sup>11</sup>. Димко Напески, за да му долови на синот што е тоа филм, истиот му го споредуваше со карагозпердеси, што значи со еден своевиден турски театар на сенки<sup>12</sup>.

Тоа еднаш предизвикано и доживотно незгаснато љубопитство, ќе го натера Панета Напески да оди на фронтот, во село Лисалој – Битолско, за таму да ја доживее својата втора непосредна средба со филмот, гледајќи ги сега не само филмовите, туку и проекционите апарати на тамошното германско воено кино. Таму се сретна и со своите познаници – германски војници, кои седеа кај нив во Прилеп, и така се роди неотповикливата одлука да набави проекционен апарат, односно кинопроектор. За да ја реализира истата, почна да продава мекици и само за еден месец заработи од 8 000 до 9 000 германски марки<sup>13</sup>.

Откако претходно виде рекламни проспекти, по своите познаници, кои го знаеја српскохрватскиот јазик и кои заминуваа на отсуство, порача и доби кинопроектор марка „Ернеман I“, производство на германската фирма „Круп-Ернеман“ од Дрезден<sup>14</sup>. Кинопроекторот беше на рачен погон, а осветлувањето на филмската лента со светлина добиена од газолин<sup>15</sup>.



Прилеп – I светска војна

Првата, од Панета Напески приредена кино-претстава се одржа во месец октомври 1917 година, во импровизираната киносала, во старата куќа на Напевци, што се наоѓаше помеѓу Грчката и Старата црква, односно денешните „Св. Преображение“ и „Св. Благовештение“<sup>16</sup>. На околу 260-те присутни кинопосетители им беа прикажани првата верзија на „Дамата со камелии“, екранизација на познатото истоимено дело на Александар Дима-синот, и еден филмски журнал под наслов „Изгледот на Прилеп“, снимен од германски (најверојатно воени) сниматели<sup>17</sup>. Киносалата беше двокатна, со палтер и балкон и амфитеатрална поставеност на 360-те седишта. Се затемнуваше со црни платна, а внатре светеа две црвени ламби на газина<sup>18</sup>.

За да се обезбеди сигурност и постојаност на прикажувањето на филмови, Напески во јануари 1918 година од Софија набави мотор и динамо за производство на електрична струја. За да ја оствари оваа набавка, пак претходно продаваше мекици<sup>19</sup>. Цената на моторот марка „Дајц“ беше 6 000 лева, а динамото марка „Сириус“ 3 500 лева<sup>20</sup>. Набавката на овие уреди беше и прва шанса за прилепчани да видат струја. Во киносалата беше инсталирана струја, а пред киното поставените рекламни сјајлици беа ново техничко чудо за прилепчани и повод тие да речат: „Гледај, сонце на дирек!“<sup>21</sup>

Напески кино продолжи да работи и по завршувањето на војната.

Истото го носеше името „Прогрес“<sup>22</sup>. Именувањето на киното беше дело на неговиот сопственик и израз на неговото сфаќање на киното како „културно-просветна институција“, „од народот и за народот“<sup>23</sup>.

Организацијата на работата на киното, и тогаш и подоцна, почиваше на сложна поделба на работата меѓу членовите на семејството Напески, со тоа што стручно-техничкиот дел од работата, односно проектирањето филмови, секогаш беше работа на киносопственикот Пана Напески<sup>24</sup>.

Следејќи ги усовршувањата на кинотехниката, а премален од заморното и монотоното вртење на рачната курбала на кинопроекторот, Напески го замени проектирањето на рачен погон со проектирање на моторен погон. Засега е спорно дали оваа новина е сврзана со набавка на нов кинопроектор или со адаптација на постојниот, односно негово поврзување со моќофазен електромотор.<sup>25</sup>

Одејќи во чекор со времето, а со цел, во услови на нем филм, максимално да ги активира мислите и чувствата на кинопосетителите, Напески набави и пијанино и свиреше на него, придружувајќи го филмското дејствие со соодветна музика<sup>26</sup>.

Филмовите се рекламираа на тараби, а имаа три по височина различни цени на кинолез-

ниците, во зависност од местото каде седи киноголедачот<sup>27</sup>.

Во тие први години, Напески беше изложен и на повеќекратни малограѓански навреди и осуди за наводното лошо влијание на прикажуваните филмови врз младата генерација<sup>28</sup>. Тој своевиден отпор постепено попушти пред личната храброст и култура на Напески, пред неговата доследност во вршењето на културно-просветната мисија и пред растечкиот интерес на масите за филмот, а посебно на неконзервативно расположената млада генерација.

Непосредно по создавањето на Кралството на Србите, Хрватите и Словенците, цензорските работи беа во надлежност на полициските и просветните власти. Меѓутоа, веќе во 1922 година беа донесени осем одредени прописи за цензурата, со кои таа им беше доверена на цензорските комисији, со седишта во Белград, Загреб и Љубљана.<sup>29</sup> Подоцна, со донесувањето на Законот за уредување на прометот на филмови, на 5 декември 1931 година, домашните и странските филмови во Кралството Југославија се даваа на цензура преку со споменатиот Закон основаната Државна филмска централа<sup>30</sup>.

Во 1921 година, а за време од три месеци, Пана Напески ќе го преземе киното во Гранд хотелот „Америка“ во Битола<sup>31</sup>.

Во 1922 година се разурна киното „Прогрес“, со оглед на староста и несолидноста на материјалот од кој беше изградена старата куќа на Напевци<sup>32</sup>.

По ова следуваа промени на киноприкажувачките локации. Едно време Напески работеше во кафеаната „Велика Србија“, кај Дановчињата, а потоа, под приситок на полицијата, ја напушти оваа локација и се пресели во кафеаната „Кајмакчалан“, на Старо Корзо. По извесно време уште еднаш се врати во кафеаната „Велика Србија“. Во сите овие случаи го имаше закупено деловниот простор. Честите преселби повлекуваа и финансиски ризици и неуспеси, а ја кочеа и иницијативноста на Напески за нови вложувања во кинотехника, киноопрема и слично<sup>33</sup>.

Сето ова го принуди Напески да изгради ново кино. Со неговата изградба започна во месец ноември 1931 година, на локација на која денес се наоѓа адаптираната зграда на прилепскиот Народен театар<sup>34</sup>.

Новото кино проработи кон крајот на месец октомври 1932 година, сега под името „Балкан“. Истото беше протоколирано (регистралирано) во Списокот на протоколирани дуќани, односно фирми при Прилепскиот првостепен суд, на ден 25.10.1932 година<sup>35</sup>. На отворањето беше прикажан тон-филмот „Титаник“, со што се оствари првиот контакт на кинопубликата со звучниот филм<sup>36</sup>.

Споменатата 1932 година беше по повеќе нешта значајна и за Напески и за киноприкажу-

вачката дејност на ова подрачје. Во согласност со тогаш важечкиот Закон за дуќаните (Закон за трговијата) а во почетокот на март таа година, Напески го положи испитот за киноапаратер, што беше и услов за натамошно занимавање со киноприкажувачка активност. Полагањето беше во киното на Новаковиќ во Белград, за што му беше издадена потврда – Мајсторско писмо бр. 4105 од 5.03.1932 година<sup>37</sup>. Најверојатно за време на престојот во Белград, а во секој случај пред отворањето на новото кино, Напески ќе набави и тонска киноапаратура марка „Телевизија“, определувајќи се за технички посовршениот, а финансиски поскапиот од тогаш двата постојни системи на тон-филм, односно за таканаречениот „Светлосен тон“ („Лихт-тон“)<sup>38</sup>. Ова го чини три години по првата тон-филмска проекција во Југославија, одржана во Загреб, во киното „Олимп“, на 11.11.1929 година<sup>39</sup>, и пет години по премиерата на филмот „Џез пејач“, означена како роденден на тон-филмот<sup>40</sup>. Неговиот вроден слух за новото и овојпат го води кон сознанието дека иднината му припаѓа на звучниот филм. Освен тоа, тогаш семокните дистрибутери започнаа нагло да ги повлекуваат од промет немите филмови, со што ги принудуваа киносопствениците да ја модернизираат својата техника<sup>41</sup>.

Новата киносала располагаше со 350 седишта, со партер и балкон<sup>42</sup>. Местата беа категоризирани според удобноста во следењето на кинопретставите, така што најскапи беа билетите за балконските седишта, а најевтини за седиштата на таканареченото III место<sup>43</sup>. Билетите, односно влезниците, кои се печатеа во државна режија, беа поскапи во споредба со времето на немиот филм<sup>44</sup>.

Киното „Балкан“ до 1938 година работеше двапати во неделата (во саботните и неделните денови) и во денови на државни и верски празници. Дотогаш програмата ја менуваше четирипати месечно, а во летниот период, поради зафатеноста на населението со тутунопроизводството и од таа причина намалениот број гледачи, ја прекинуваше работата<sup>45</sup>. Од 1938 година се одржуваа кинопретстави во петок, сабота, недела и понеделник и, се разбира, во деновите на државни и верски празници<sup>46</sup>. Последново услови почесто менување на програмата. Нема податоци дали оттогаш престана летниот прекин на работата.

Киното „Балкан“, со својата репертоарска понуда во времето од 1934 до 1941 година, израсна во вистински културен центар и матица на напредните слоеви на граѓанството и младината<sup>47</sup>. Сето ова се случуваше во услови кога радиото претставуваше драгоцен реткост и кога телевизијата беше далечна, за најголемиот број наши луѓе воопшто ненасетена иднина<sup>48</sup>.

Во услови на општопознатата негрижа на владејачкиот режим за културно-просветно издигнување на масите, во услови на безмилосната трговско-профитерска логика на домашните дистрибутери и во услови на доминација на американската кинематографија<sup>49</sup>, Напески се трудеше и успеваше во репертоарот да застапи што повеќе национални кинематографии, што повеќе различни жанрови и што повеќе филмови со за почит достоинствени идејни и уметнички вредности.

Така, во репертоарот за сезоните 1938-1939 и 1940-1941 година, вклучува филмови од американска, советска, француска, германска и чехословачка продукција<sup>50</sup>. Во одбраните филмови имаше и музички-оперета филмови, како „Наталка Полтавка“, и авантуристичко-забавни филмови, како „Тарзан“, „Заробеникот на двојецот Зенде“, „Тројцата мускетари“, „Багдадскиот крадец“, „Флаш Гордон“ и други, и историско-биографски филмови, како „Грофицата Валевска“, „Лордон Нелсон“, „Марко Поло“, „Петар Велики“, „Доктор Роберт Кох“, „Кристифор Колумбо“ и „Младоста на претседателот Линколн“, и воени филмови, како „На Соча 1917“ и „Блокада“ (наполно современ филм од Шпанската граѓанска војна), и филмови на страв и ужас, со Борис Карлоф во главната улога, и мелодрами и филмски екранизации на познати литературни дела, како новата верзија на „Дамата со камелии“, „Кралицата на Јукон“ (според делото на Џек Лондон), „Таткото Сергеј“ (според делото на Толстој), „Пикова дама“ (според делото на Пушкин), „Играч“, односно „Коцкар“ (според делото на Достоевски), комедии со Станлио и Олио и други<sup>51</sup>.

Односот на Пана Напески кон филмовите од првата социјалистичка земја на светот беше посебно пиететен и во духот на прочуената Ленинова мисла и порака: „Филмот е најзначајната меѓу сите уметности“<sup>52</sup>.

Во 1934 година започна соработката на Пана Напески и Данко Гешелин, односно киното „Балкан“ од Прилеп и „Меркур-филм“ од Загреб, како дистрибутер на советските филмови, производство на советскиот „Мос-филм“<sup>53</sup>.

„Чељускинци“, посветен на освојувањето на Северниот пол, беше првиот советски филм што се најде на репертоарот на Паневото кино „Балкан“<sup>54</sup>. До почетокот на Втората светска војна следуваа најави и прикажувања на следниве советски филмови: историско-биографскиот „Петар Велики“ на Владимир Петров (снимен според романот на Алексеј Толстој), жанровски истовидните „Стенка Разин“ и „Пугачов“, воено-револуционерниот „Чапаев“ на братата Василијеви (според прозата на Фурманов), филмската педагошка поема на Николај Ек „Пат во живот“, музичките комедии „Пастир Костја“ и „Волга, Волга“ на Григориј Александров, филмот-сказна „Василиса Прекрасна“,





*Пане Напески во кабината за провекции*



*Во времето на немиот филм – Пане Напески свири во киното (1926)*

„Моите университети“ на Марк Донској (снимен според третиот дел од трилогијата на Максим Горки), во моментов жанровски неодгатливите „Московскиот славеј“, „Жена за илјада рубли“ и други<sup>55</sup>.

Советските филмови од публиката беа примени како „нешто големо и свето“<sup>56</sup>. Влезниците за советските филмови се продаваа во книжарницата „Просвета“ на браќата Попоски, позната по својата понуда на напредна литература. Киното „Балкан“ беше патоказ кон книжарницата „Просвета“, а книжарницата „Просвета“ кон киното „Балкан“<sup>57</sup>. Така беше обеведена двонасочна комуникација меѓу овие два културни и агит-пропагандни центри, во служба на културно-просветниот напредок на масите и будење и развивање на нивната класна и национална свест.

Влезниците за советските филмови беа поевтини од влезниците за филмовите од другите земји. Термините за овие филмови беа усогласени со масовниот интерес за нив<sup>58</sup>. Внатрешноста на киното „Балкан“ беше во знакот на црвената боја, бојата на комунистите<sup>59</sup>.

Работата на Напевото „црвено“<sup>60</sup> и „советско“<sup>61</sup> кино не остана незабележана од владеечкиот ненароден режим. Тој го подложи Напески на повеќекратни незгоди и малтретирања<sup>62</sup>. Напескиот нескршлив дух остана доследен на својата животна определба. На почетокот на окупацијата Напески покажа зачудувачки кураж, прикажувајќи ги советските филмови „Волга, Волга“ и „Керката на Панкратов“<sup>63</sup>. Поради тоа беше малтретиран од окупаторската власт.<sup>64</sup> Од 10.09.1944 година па натаму, во времетраење од шест дена, за партизанските единици го прикажуваше веќе споменатиот „Волга, Волга“, претходно скриен и чуван кај другарот Пецо Јандреоски од Варош<sup>65</sup>. По ослободувањето Пана Напески активно ќе се вклучи во изградбата на земјата, за што сведочат и многубројните (41) признанија од сојузен, републички и градски карактер. Останувајќи верен на својот интерес кон техниката, тој ќе даде особено голем придонес во развојот на организацијата Народна техника<sup>66</sup>.

Како резултат на нараснатите културни потреби на градот и на културните амбиции на прилепското занаетчиство, и не само нивни, во пролетта на 1934 година започна изградбата на Занаетчкиот дом во Прилеп, финансирана од прилепската Занаетчиска набавно-продажна и кредитна задруга, позната уште како Општа занаетчиска кредитна кооперација. Таа значеше и изградба на нова киносала во Прилеп. Домот и киносалата беа свечено отворени на 1 јануари 1935 година, со бесплатна кинопретстава за членовите на Занаетчиската задруга<sup>67</sup>.

Така Прилеп во 1935 година имаше две кина на 21.409 жители<sup>68</sup>.

Киното на Задругата го носеше името Тон кино „Занатски дом“, на македонски Тон кино

„Занаетчки дом“. Располагаше со тонска киноапаратура „Филипс“ бр. 3013 и 400 седишта распоредени во партерот и балконскиот дел. Седиштата беа категоризирани според местоположбата и удобноста при гледањето. На четирите категории седишта соодветствуваа и четири различни цени на кинобилетите. До 1937 година филмовите се прикажуваа три пати неделно и во деновите на верски и државни празници. Од таа година па натаму, претставите се одржуваа секоја вечер. До 1937 година програмата се менуваше 4-6 пат месечно, а потоа почесто. Киното немаше прекин на работата во летниот период<sup>69</sup>.

Директор на киното „Занаетчки дом“ беше Воја Дамјановиќ, касиер Ордан Саратиноски, благајник Стојан Сурлачија, редари Рампо Слабејко и Атанас Николоски и киноапаратери – за тоа квалификуваните Пецо Тасламитчески и Ристо Зердески<sup>70</sup>.

Заслужува целосен респект и репертоарската понуда на киното „Занаетчки дом“. Во него публиката имаше можност да види повеќе значајни остварувања на седмата уметност: „Клетници“ (според истоименото дело на Виктор Иго), „Нана“ и „Човек свер“ (според истоимените дела на Зола), „Голема илузија“ на Реноар, „Свест на човештвото“ на Дитерле (инспириран од Золиното ангажирање во случајот Драј-



Пана Напески (1977)

фус), „Модерни времиња“ на Чаплин, „Снежана и седумте џуџиња“ на Дизни, најавен како „симфонија на бои и музика и совршено уметничко дело“, чешкиот „Ајдукот Јаношиќ“ и други. На неговиот екран продефилираа многу славни филмски автори и ѕвезди: Чарли Чаплин, Ерих фон Штрохајм, Ширли Темпл, Шарл Боаје, Хари Бор, Тино Роси, Саша Гитри, Фернандел, Пат и Паташон и други<sup>71</sup>. Во една пригода беше добиен и пуштен за прикажување и еден нецензуриран филм со социјална тематика – за борбата меѓу сиромасите и богатите. Утредента следуваше вообичаената реакција на власта – истата го забрани натамошното прикажување на филмот<sup>72</sup>.

Според тоа, и во активноста на ова кино беше изразена културно-просветната и идејно-социјалната функција на филмот<sup>73</sup>.

Во прилепските кина имаше и претстави со таканаречената дупла програма<sup>74</sup>.

Во склоп на кинопретставите беше и филмскиот додаток, составен од домашни и странски филмски журнари, анимирани и културни филмови, последниве „со содржани поуки во научен, просветен, стопански, здравствен социјален, граѓански и национален правец“<sup>75</sup>.

Кината практикуваа краткорочни и долгорочни најави на своите програми, со печатење и растурање на за тоа време привлечни рекламни



Пеце Тасламически, киноапаратер во „Занаетчески дом“ (1977)

летоци. Најактивни и најнеуморни растурачи на тие летоци беа децата, маѓепсани од светот на живите слики. За вратка им следуваше бесплатно следење на кинопретставите<sup>76</sup>.

Во поглед на финансиската состојба, и прилепските кина ја делеа судбината на другите кина во земјата. Беа оптоварени со плаќање на државни и локални такси и таканаречен театарски динар, сите во висина од над 40% од бруто приходите, како и со трошоците за закупување филмови од дистрибутерите, за одржување на киносалите и други трошоци. Како последица на сите овие нешта, кината и киноприкажувачите по правило беа во незавидна финансиска положба<sup>77</sup>.

Нема податоци за бројот и видовите на прикажаните домашни филмови во прилепските кина. Производството на филмовите беше најпотценетиот и најнеразвиениот дел од кинематографијата на Кралството<sup>78</sup>.

Отсуствуваат и податоци за каква било киноприкажувачка дејност во населените места, односно селата на подрачјето на тогашната прилепска општина. Сигурно е дека не постоеше ни едно постојано кино во кое било од нив. Жителите на селата имаа ретки допири со филмот, како поради малиот број ученици од тие места што се школуваа во градот, така и поради неразвиеноста на локалниот сообраќај и неможноста за брзо комуницирање меѓу градот и селата, и тоа такво што би било во согласност со термините на одржуваните кинопретстави<sup>79</sup>.

## Заклучок

Проучувањето на историјата на филмот, како составен дел на нашата културна историја, беше, и мора да биде наша трајна и неизоставна обврска,

Киноприкажувачката дејност во Прилеп, во времето од 1916 до 1941 година, беше континуирана дејност, во еден постојан развој, со растечки интерес на публиката за овој вид уметност, и покрај неповолните општи општествени и културни прилики.

Таа дејност овозможуваше напредно остварување на повеќе функции на седмата уметност: сознано – образовната, етничко-воспитаната, естетско-уметничката и идејно-социјалната, а последнава во смисла на револуционизирање на свеста на масите.

Првиот киносопственик и киноприкажувач Пане Напески, културен работник и напреден агит-пропагандист од прв ред, неговите кина „Прогрес“ и „Балкан“ и киното „Занаетчески дом“ на Општата занаетческа кредитна кооперација – Прилеп имаат заслужено значајно место не само во културната историја на градот Прилеп, ами и во македонската и југословенската културна историја.

## БЕЛЕШКИ

1. Жорж Садул, „Повијест филмске умјетности“, Напријед, Загреб, 1962 година.  
Радош Новаковиќ, „Историја филма“, Просвета, Белград, 1962 година. Бранко Белан, „Луј Лумиер – отац кинематографије“, Филмска култура бр. 90–91–92, Загреб, 1974 година.
2. Истата литература како под 1.
3. Стеван Јовичиќ, „Хронологија југословенског филма 1896 – 1941“, Синеаст бр. 13–14, Сарајево, 1971 година.
4. Дејан Косановиќ, „Кинематографијата во Македонија до 1918 година“, Кинотечен месечник бр. 17, Скопје, 1979 година.  
Енциклопедиска единица – Македонија, Филмска енциклопедија – I том, Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1986 година.
5. Исто како под 4.  
Не се наведуваат поимено другите поголеми градови во Македонија.
6. Енциклопедиска единица – Македонија, Филмска енциклопедија – I том, Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1986 година.
7. Во необјавениот труд на новинарот Олга Спиркоска под наслов „Културниот живот во Прилеп во социјалистичката изградба“, подготвен за третиот необјавен том на монографијата „Прилеп и Прилепско низ историјата“, во делот што се однесува на киното, стои податок, без наведување на неговиот извор, дека првото кино во Прилеп доаѓа со Германците, при што се мисли на германските војници кои војувале на Македонскиот (Солунскиот фронт).  
Ист податок е изнесен во дискусијата на д-р Никола Багески, лекар специјалист, и тоа како сеќавање на прилепчанецот Рампо Топчија, роден во 1903 година. Дискусијата е поместена во белешките симнати од магнетофонски ленти од одржаниот научен собир „Прилеп и Прилепско меѓу двете светски војни 1918–1941“, на 1, 2 и 3 јуни 1988 година, а во неа се споменуваат и годината и локацијата на првото кино. Со оглед на ова, има место за заклучок дека првото кино во Прилеп дошло во неутврден месец на воената 1916 година.
8. Цветан Беличански „Филм“, Монографија – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга, Прилеп, 1972 година, со нужна корекција поради изложеното во претходната фуснота.  
Сеќавање на Пане Напески, забележано од професор Цветан Беличански на 24.1.1971 година, необјавено во целина, послужило како основа за пишувањето на претходно споменатиот труд на професор Беличански. Во ова сеќавање Пане Напески ги прецизира и месецот и годината кога во Прилеп допатувало германско воено кино од подвижен тип.
- Сеќавање на Пане Напески, забележано од професор Боро Јованоски на 7.10.1960 година. Споменатиот професор го има забележано во својство на кустос при Заводот за заштита на спомениците на културата и природните реткости и Музејот – Прилеп и се чува во истите под Инв. бр. 171. Сеќавањето досега не е публикувано.  
Сеќавање на Пане Напески, забележано од професор Стојан Силјаноски, – објавено под наслов „Сонце на директ светли“, Стремеж бр. 2, Прилеп, 1979 година.
- Илинденка Петрушева, „Од средбата со Пане Напески од Прилеп“, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година, Бранко Варошлија, Прилог посветен на Пане Напески, без наслов, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година. Слободан Рошкоски, „Човек со 26 дипломи“, Народен глас, Прилеп, бр. 28 од 18.11. 1986 година.
9. Цветан Беличански, „Филм“ Монографија – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга, Прилеп, 1972 година.
- Сеќавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански на 24.01.1971 година. Во ова сеќавање се изнесени подробности за цената на влезницата наплатувана од публиката и за содржината на прикажаниот воен филмски журнал, односно претставувањето на тенковите.
10. Пане Напески, (1902 – 1979 година), со давничевска сестраност во интересирањата и во дарбите: фотограф, не само занаетчија туку и уметник, киносоственик и киноприкажувач, вклучен и во спортскиот и во театарскиот и во музичкиот живот на Прилеп. Најмногу за ова во сеќавањето на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански на 24.1.1971 година.
11. За ова најповеќе во сеќавањето на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански, и сеќавањето на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, и двете веќе цитирани.
12. Лексикон ЈЛЗ, Загреб, 1974 година.
13. Сеќавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански, сеќавање на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски и сеќавање на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, сите веќе цитирани.  
Илинденка Петрушева, Бранко Варошлија и Слободан Рошкоски, веќе цитирани трудови.
14. Дека производител е „Круп–Ернеман“ може да се заклучи од податоците за тогашните најпознати производители на кинопроектори, содржани во книгата на Младен Голубовиќ „Репродуктивна кинематографија Србије и Југославије“, Белград – Бор, 1985 година, и тоа на стр. 104 од истата, ако тие се поврзат со изворите и литературата цитирани во фуснота 12, со исклучок на сеќавањето на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски. Во ова сеќавање станува збор за кинопроектор марка „Цајз Икон“. Овој податок не може да се прифати како точен, бидејќи, на стр. 117 и 139 од книгата на Младен Голубовиќ, фирмата „Цајз Икон“ се споменува како производител на кинокамери.
15. Овој податок не е спорен и го има во веќе цитираните извори и литература.
16. Не може да се прифати како точно изнесеното во сеќавањето на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски, дека најпрвин била урната старата куќа на Напезци, па потоа била изградена салата од првото кино на Панета Напески. Во услови на војна, во услови на истростеност со набавката на првиот кинопроектор и во услови на сè уште непроверениот интерес на публиката за филмот, сигурно дека Пане Напески не би се решил на ваков инвестиционен зафат. Останува да се заклучи и прифати дека се работи за импровизирана киносала во старата куќа на Напезци. Уривањето на киното „Прогрес“ во 1922 година, споменато во истото сеќавање, оди во прилог на една ваква констатација.
17. Сеќавањата на Пане Напески, веќе цитирани, и трудот на Илинденка Петрушева, веќе цитиран.
18. Сеќавања на Пане Напески, забележани од Боро Јованоски и Стојан Силјаноски, веќе цитирани.
19. Сеќавања забележани од Стојан Силјаноски и Цветан Беличански, веќе цитирани. Во овие сеќавања Напески не зборува за набавка на нов кинопроектор од Софија, туку само за набавка на мотор и динамо за производство на електрична струја. Не може да се поверува дека Пане Напески имал финансиски сили, веќе во следната – 1918 година, да набави нов кинопроектор, овој пат на моторен погон. Верзијата за набавка на нов кинопроектор е поместена во веќе цитираните трудови на Илинденка Петрушева и Бранко Варошлија, а според сеќавањата на Напески.
20. Сеќавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански. Овде Напески се искажува и за марките на моторот и динамото и за нивните цени.
21. Содржано во веќе цитираните извори и литература за дејноста на Пане Напески.

22. Неспорен и насекаде застaпен податок.
23. Зборови на Пaне Напески, од неговото секавање забележано од Цветан Беличански, веќе цитирано.
24. Илинденка Петрушева, веќе цитиран труд.
25. Види ја фуснотa 19.
26. Илинденка Петрушева, веќе цитиран труд.
27. Види ги секавањата на Пaне Напески, сите веќе цитирани.
28. Види ги секавањата на Пaне Напески, сите веќе цитирани. Види го трудот на Бранко Варошлија, веќе цитиран.
29. Петар Волк, „Историја југословенског филма“, Институт за филм и „Партизанска књига“, Белград, 1986 година.
30. Дејан Косановиќ, „Југословенски Закон о филму из 1931 године“, Филмска култура бр. 103/104, Загреб, 1976 година. Татјана Бадањак, „Закон о уређењу промета филмова из 1931 године“, Синеаст бр. 57, Сарајево, 1982/83 година.
31. Илинденка Петрушева, „Битола во 1933 година со 3 киносали“, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година. Секавање на Пaне Напески, забележано од Стојан Силјаноски.
32. Секавање на Пaне Напески, забележано од Боро Јованоски.
33. Секавање на Пaне Напески, веќе цитирани.
34. Секавање на Пaне Напески, забележано од Боро Јованоски. Цветан Беличански, „филм“...веќе цитиран труд.
35. Списак протоколисаних радњи код Прилепског првостепеног суда од 1919 – 1934 године. Се чува во Архивот на Прилеп, Крушево и Македонски Брод. Ги расчистува сите дилеми околу тоа кога започнало со работа второто Напeво кино „Балкан“.
36. Бранко Варошлија, веќе цитиран труд. Најлогично е да се прифати тука содржаниот податок, со оглед на сето она што се случувало во 1932 година и со оглед на брзината со која Напески ги следел новините во кинотехниката. Во секавањето на Пaне Напески, забележано од Стојан Силјаноски, се споменува купување тонска апаратура и прикажување на „Титаник“ дури во 1935 година, а во секавањето на Пaне Напески, забележано од Цветан Беличански и поместено во неговиот труд „Филм“, сите овие настани се поместени една година поназад.
37. Мајсторско писмо бр. 4105 од 5.03.1932 година, поместено во веќе цитираниот труд на Илинденка Петрушева под наслов „Од средбата со Пaне Напески во Прилеп“.
38. Види ги веќе цитираното дело на Младен Голубовиќ, секавањето на Пaне Напески, забележано од Стојан Силјаноски, и прилогот во Кинотечен месечник бр. 15, Скопје, 1979 година, под наслов „Македонските кинематографи во 1935 година“.
39. Види го веќе цитираното дело на Младен Голубовиќ.
40. Види ги веќе цитираните дела на Жорж Садул и Радош Новаковиќ.
41. Петар Волк, „Историја југословенског филма“...веќе цитирано дело.
42. Види го прилогот во Кинотечен месечник бр. 15, Скопје, 1979 година, под наслов „Македонските кинематографи во 1935 година“.
43. Види и заклучи од содржаното во белешката 42.
44. Види ја белешката 41.
45. Види ја белешката 42.
46. Види ги рекламните материјали на киното „Балкан“ за сезоната 1938–1939 година, објавени во Кинотечниот месечник бр. 11, Скопје, 1978 година.
47. Види и заклучи од материјалите цитирани во претходната белешка.
48. Лексикон новинарства, Савремена администрација, Београд 1979 година.
49. Види го цитираниот труд на Дејан Косановиќ во белешката 30 и трудот на Татјана Бадањак „Кинематографска делатност на територији Југославије до 1918 године“, Синеаст бр. 55/56, Сарајево, 1982 година.
50. Види ги рекламните материјали наведени во белешката 46.
51. Види ги рекламните материјали за кои станува збор во белешката 46.
52. Благоја Куновски, „Тито за филмот и во филмот“, Кинотечен месечник, бр. 18, Скопје, 1980 година.
53. Секавања на Пaне Напески, веќе цитирани.
54. Секавање на Пaне Напески, забележано од Цветан Беличански и објавено во неговиот веќе цитиран труд „Филм“...
55. Секавањата и рекламните материјали, првите на Пaне Напески, а вторите на неговото кино „Балкан“.
56. Зборови на Пaне Напески, забележани од Цветан Беличански.
57. Види го рекламниот материјал за советскиот филм „Петар Велики“, објавен во Кинотечниот месечник бр. 11, Скопје, 1978 година, и трудот на Цветан Беличански под наслов „Библиотеки“, застапен во Монографијата – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга.
58. Види ги рекламните материјали на киното „Балкан“.
59. Секавања на Пaне Напески и трудот на Илинденка Петрушева под наслов „Од средбата со Пaне Напески од Прилеп“.
60. Напeвото кино заради напредноста на неговиот репертоар го добило ова име. Види го веќе цитираниот труд на Бранко Варошлија, каде што се цитира писмото, односно мислењето на Сојузот на борците на Прилеп (Комисија за борчеки прашања) бр. 02/505 од 30.01.1970 година.
61. Од истата причина киното го добило и ова име. Види го трудот на Илинденка Петрушева „Од средбата со Пaне Напески од Прилеп“ и во него цитираното писмо на Сојузот на борците на Прилеп.
62. Секавања на Пaне Напески и трудот на Илинденка Петрушева, цитиран во претходната белешка.
63. Секавања на Пaне Напески. Во секавањето, забележано од Боро Јованоски, Напески го споменува и филмот „Волга, Волга“.
64. Како во претходната белешка.
65. Секавање на Пaне Напески, забележано од Боро Јованоски.
66. Трудот на Илинденка Петрушева „Од средбата со Пaне Напески од Прилеп“.
67. Трудот на Олга Спиркоска. Во него содржаните податоци за почетокот на градењето и за свеченото отворање имаат свое документарно покритие во Ситуациониот план на градилиштето на Прилепската занаетчиска задруга од 2.2.1934

година и Планот на Занаетчкиот дом во Прилеп од 31.12.1934 година, одобрен со решение од 23.5.1935 година. Овие се чуваат во Историјскиот архив на Прилеп, Крушево и Македонски Брод и тоа во Кутија I (1).

68. Види во белешка 42.

69. Види во трудот на Олга Спиркоска, што содржи најмногу податоци за киното „Занаетчки дом“, во Инвентарот на киното „Занаетчки дом“, што се чува во веќе споменатиот архив, и во трудот на Илинденка Петрушева „Пецо Тасламически за киното Занаетчки дом во Прилеп“, Кинотечен месечник, бр. 11, Скопје, 1978 година, како и прилогот означен во белешката 42.

70. Види го трудот на Олга Спиркоска и другото во белешката 42 и 69.

71. Види ги цитираниот труд на Цветан Беличански под наслов „Филм“, цитираниот труд на Олга Спиркоска за киното, како и Дневникот на филмови играни во Тон-киното „Занаетчки дом“ меѓу 1935–1940 година, лично воден и до денес сочуван од страна на кинољубителот и киноколекционерот Никола Багески, поткрепен со исто така сочуваниот рекламен материјал на киното „Занаетчки дом“ – Прилеп, меѓу кој и оној за сезоната 1938/39 година.

72. Сеќавање на Пецо Тасламически, во трудот на Илинденка Петрушева „Пецо Тасламически за киното Занаетчки дом во Прилеп“.

73. Заклучок заснован врз содржината и квалитетот на изложената репертоарска понуда на киното „Занаетчки дом“.

74. Сеќавање на Никола Багески, забележано од Слободан Беличански на 24.03.1991 година, поткрепено со рекламен материјал што Багески го чува во својата лична архива.

75. Сеќавање на Никола Багески, забележано од Слободан Беличански. Рекламни летоци што ги чува Багески, со отпечатени содржини на таканаречениот филмски додаток. Мирослав Савковиќ, „Положај филмског журнала у Краљевини Југославији од 1931 до 1940 године“, Синеаст бр. 86/87, Сараево, 1990/91 година, и во него цитираниот параграф број 9 став 2 од Законот за уредување на прометот на филмови од 1931 година, каде што е содржана дефиниција на поимот културен филм.

76. Сеќавање на Никола Багески, кој и самиот учествувал во растурањето на рекламните летоци.

77. Види го трудот на Татјана Бадањак, цитиран во белешката 49.

78. Види ги трудовите на Дејан Косановиќ и Татјана Бадањак, цитирани во белешката 30.

79. Изнесените податоци се општопознати и потекнуваат од генерациите што биле современици на овој период. Бидејќи отсутува киноприкажувачка дејност во селата, трудов носи наслов „Киноприкажувачката дејност во Прилеп меѓу двете светски војни.“

80. Заклучокот да се смета за составен дел на целината на трудот.

При изработката на овој труд е користена и следнава литература: Владимир Петриќ, Увогење у филм, Београд, 1968 година, Владимир Петриќ, Развој филмских врста, Београд, 1970 година, и д-р Мирослав Врабец и д-р Стјепко Тежак, Увогење у умјетност филма и телевизије, Нови Сад, 1977 година.

## Summary

### FILM SCREENING IN PRILEP BETWEEN THE TWO WORLD WARS

The showing of films in Prilep in the period between 1916 and 1941 was a continuous activity, in a state of constant development, with an audience that had a growing interest in this form of art, despite the unpleasant social and cultural conditions.

The first cinema performances in Prilep were organised by the German occupation Army in the year 1916 (the exact month is not known) and in March 1917, i.e. two years before the end of the Second World War.

Pane Dimkov Napeski (1902-1979), a cinema owner, cinema manager and photographer, was the pioneer of film projection activities in Prilep. This native of Prilep, prepared his first performance in October 1917, screening for his fellow citizens the first (silent) version of „The Lady with Camellias“ and the newsreel „Prilep's Outlook“ filmed by a German (probably military) film unit. He named his first cinema „Progress“, in accordance with his personal understanding of the cinema as „a cultural and educational institution“, „from the people to the people“.

Pane Napeski's new, second cinema, called „Balkan“, opened at the end of October 1932, with the screening of the sound film „Titanic“. This was the first contact of the Prilep audience with a sound-track, and it happened three years after the first sound film was shown in Yugoslavia, and five years after the first release of the film „Jazz Singer“, a date marked as the birth of the sound film in the history of the world cinematography.

Thanks to its repertoire in the years between 1934 and 1941, The Balkan had grown into a real cultural center and cultural home for the progressive members of the community. Napeski successfully attempted to include in the repertoire as many national cinematographies, different genres and films with artistic values, as possible. He did this at a time when the governing regime paid no attention to cultural or educational raising of the masses, under circumstances of the merciless trade-profit logic of the home distributors and the vast dominance of American cinematography.

As a result of the growing cultural needs of the town and the cultural ambitions of the Prilep craftsmen, on 1st January 1935, a sound cinema, the Craftsmen's Centre, opened. Thus by the year 1935, Prilep had two cinemas for its 21.409 citizens.

The Balkan and the Craftsmen's Centre showed a double programme, and newsreels, cartoons and cultural films were shown in addition to the feature film.

Pané Napeski and the cinemas, The Balkan, The Progress and The Craftsmen's Centre, have earned an important place not only in Prilep's cultural history, but in That of Macedonian and Yugoslavia as well.

## Resumé

# L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE A PRILEP ENTRE LES DEUX GUERRES

La cinématographie à Prilep, dans la période entre 1916 et 1941, montrait une activité continue et un développement constant, malgré les conditions sociales et culturelles défavorables, l'intérêt du public pour ce nouvel art grandissait.

Les premières projections cinématographiques dans la ville de Prilep furent organisées par l'armée allemande d'occupation, au cours de l'année 1916, le mois exact ne nous est pas connu/et au mois de mars de l'année 1917, c'est à dire l'année e précédant la fin de la première Guerre Mondiale.

Le pionnier de la projection cinématographique à Prilep est Pané Dimkov Napeski /1902-1979/, propriétaire de cinéma, projectionniste et photographe; citoyen de Prilep, il a présenté son premier film au mois d'octobre de l'année 1917, permettant à ces concitoyens de voir la première version/muette/ de „La dame au Camélias“ et le documentaire cinématographique portant le titre de, „Aspect de la ville de Prilep „filmé par des opérateurs allemands/ probablement opérateurs pendant la guerre/. Il nomme son cinéma „Progrès“, conformément à son opinion personnel sur le cinéma; Le cinéma est pour lui une „Institution culturelle progressive“, „du peuple et pour le peuple“.

Le nouveau et second cinéma de Pané Napeski, nommé „Balkan“, a vu le jour à la fin du mois d'Octobre de l'année 1932, avec le film sonore, „Titanik“. Ce film a permis le premier contact du public macédonien avec le film sonore, trois ans après la première projection du film sonore en Yougoslavie et cinq ans après la première présentation du film „Le chanteur de jazz“, qui a marqué l'anniversaire du film sonore dans l'histoire de la cinématographie mondiale.

Le cinéma „Balkan“, grâce à la richesse de son programme dans la période de 1934 à 1941, est devenu un véritable centre culturel et est mère des couches sociales progressives et de la jeunesse. Dans les conditions de la négligence bien connue du régime au pouvoir en ce qui concerne l'éducation culturelle du peuple, de la cruelle logique du marché de profit que suivent les distributeurs yougoslaves et dans les conditions de la domination de la cinématographie américaine, Napeski faisait de son mieux et réussissait à présenter le plus de cinématographies nationales possibles, de genres cinématographiques différents et de films avec de solides valeurs thématiques et artistiques.

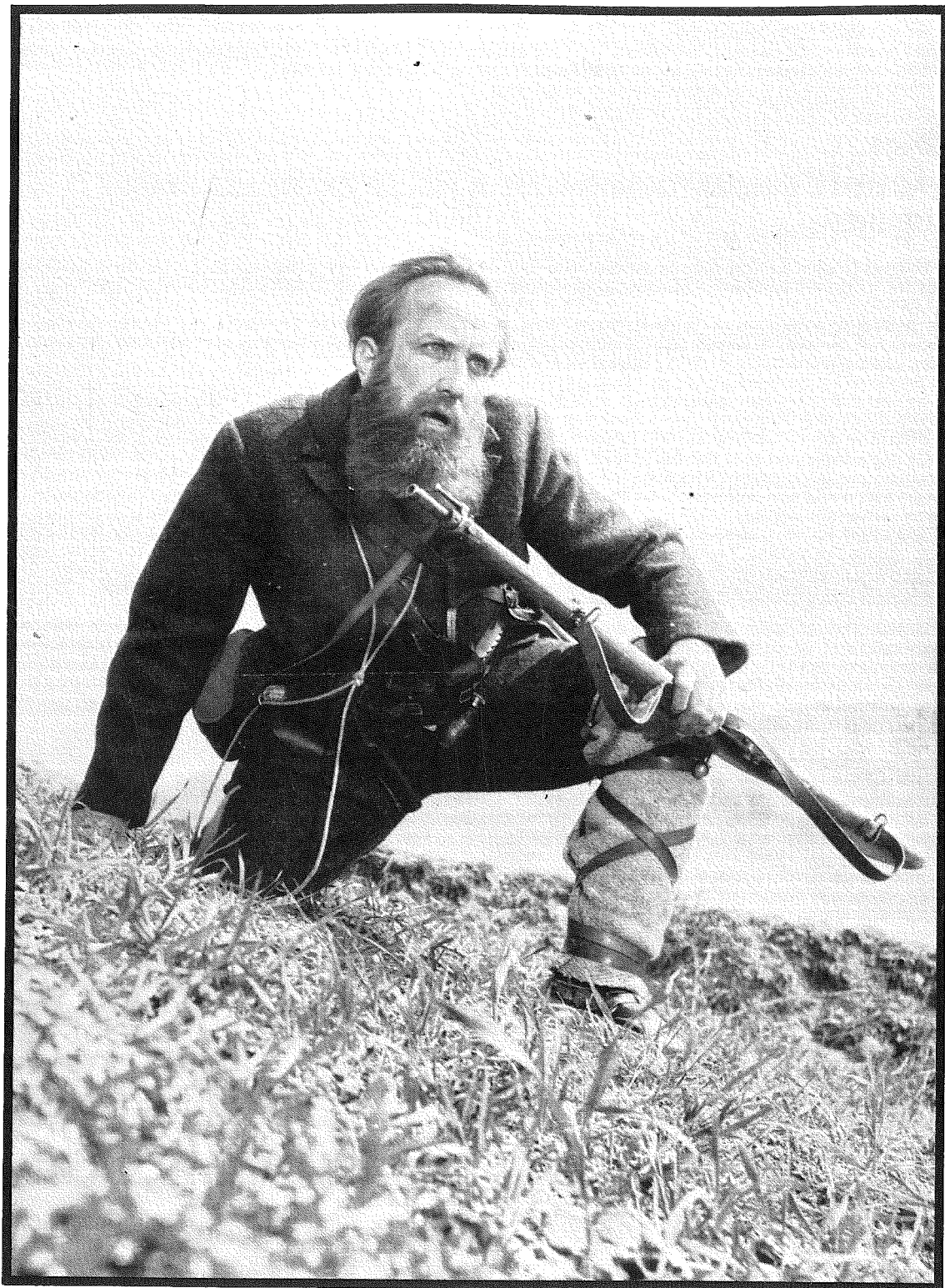
Pané Napeski avait pour les films du premier pays socialiste au monde, un respect particulier qui était dans l'esprit de la célèbre pensée et message de Lénine: „Le film est l'art le plus important parmi tous les arts.“ Le public voyait dans les films soviétiques“ quelque chose de grand et de sacré“; L'effort fourni par Napeski pour le développement du cinéma „rouge“ et „soviétique“ en Macédoine, n'est pas passer sans être remarqué par le régime au pouvoir, non populaire, qui, à plusieurs reprises a menacé Napeski et l'a maltraité.

En réponse aux développements des besoins culturels de la ville de Prilep et aux ambitions culturelles de l'artisanat de Prilep, le premier janvier de l'année 1935 a été ouvert le cinéma sonore „Foyer artisanal“, qui appartenait à la Coopération artisanale de crédit général de Prilep. Ainsi, cette ville qui en 1935 comptait 21.409 habitants possédait deux cinémas.

L'offre cinématographique du cinéma „Foyer artisanal“ mérite une reconnaissance particulière: ce cinéma a permis au public de voir plusieurs grandes représentations du septième art; sur le grand écran ont défilés beaucoup de célèbres auteurs cinématographiques et de vedettes. Le cinéma a par son activité exprimé la fonction culturelle et sociale du film.

Les cinémas „Balkan“ et „Foyer artisanal“ avaient l'habitude de présenter un „double programme“, un film annexe qui comprend des joumeaux filmés, des dessins animés et des films.

Pané Napeski et les cinémas „Progrès“, „Balkan“ et „Foyer artisanal“ tiennent une place importante non seulement dans l'histoire culturelle de la ville de Prilep, mais aussi dans l'histoire culturelle de la Macédoine et de la Yougoslavie.



*Илија Милчин како Јане Сандански во филмот „Мис Стон“ (1958)*



## Илија Милчин

Павлина Пановска

УДК 929: 791,  
43.071.028+792.071.028  
(497.17)  
Кинопис, 5(3), с. 15-23,  
1991

# ЖИВОТ ПОСВЕТЕН НА УБАВИОТ ЗБОР

Актерот, режисерот, професорот Илија Милчин несомнено фасцинира со својата личност и веројатно, секој оној кој би се зафатил да направи макар и кус осврт на неговиот животен пат, би се соочил со својата немоќ докрај да одговори на поставената задача. Текстот што следува е резултат на повеќекратни среќавања со овој наш уметник и треба да се каже дека сите предвидени теми за разговор не беа наполно исцрпени, а други, пак, останаа незапочнати.

Илија Милчин е роден во Прилеп во 1918 година, во семејство од кое неколку децении наназад произлегувале активни учесници за политичка и културна афирмација на македонскиот народ. Уште неговиот дедо Ице, грнчар, ја помагал Внатрешната македонска револуционерна организација. Поради ваквата негова активност, како и поради евидентната ориентираност на неговите синови кон идејата за политичко и национално ослободување на својот народ, тој и двајца од неговите три сина<sup>1)</sup>, Владо и Глигор, се осудени на затворска казна што ја одлежале во битолскиот и солунскиот затвор. По излегувањето од затвор Владо Милчин, кој е секако повеќе од интересна личност за македонската културна историја, заминал во Софија каде што станал близок соработник на Војдан Чернодрински. Треба да се каже дека тој и неговата сопруга Милка Милчинова<sup>2)</sup> биле и актери во трупата на Чернодрински и во такви околности Владо Милчин е првиот толкувач на улогата на Осман бег во „Македонска крвава свадба“, за првпат изведена во 1900 година.

Што се однесува пак до Глигор Милчин, тој е дел од проклетството што ги следи многуте македонски револуционери кои живеат во туѓа средина, овојпат во Бугарија, станува жртва на многубројните нечисти манипулаторски игри, од една страна на десно ориентираната фракција на ВМРО, а од друга на српската власт во родниот Прилеп по неговото враќање таму.

Семејството Кусеви, од коешто потекнува бабата на Илија, исто така спаѓа во дел од родословието на Илија Милчин. Од ова семејство потекнуваат многу интелектуалци кои во текот на миграционите движења, заминувајќи од Прилеп, станале дел од културната историја на соседна Бугарија. Да споменеме неколкумина од нив, како што е митрополитот Методија Кусев кој студирал теологија во Киев и Петроград, Владимир Кусев кој дипломирал право, исто така, во Петроград, а бил и претседател на Македонскиот комитет во Софија, лекарот Пантелеј Кусев и многу други кои зад себе оставиле широко поколение образовани наследници. Професорот Милчин со особена топлина зборуваше за својот предок Хаџи Ристе, наречен логотет<sup>3)</sup>, кој во далечната 1835 година бил во Цариград од каде што го издејствувал султаново уверување за градба на црквата „Св. Благовештение“ во Прилеп.

Таткото на Илија Милчин откако се обидел со повеќе занаети, отворил кафеана во која со посебно одобрение се играла томбола, па приходите биле науд вообичаените. Во кафеаната со необично име „Венеција“ се читале илегално пренесените весници „Македонско дело“ и „Балканска федерација“ уредувани од Димитар Влахов<sup>4)</sup>, а печатени во Виена. Оваа литература од една страна, а од друга сандинистичкото уверување што владеело во семејството воопшто, се корените од кои потоа се обликувало македонското национално чувство кај нашиот соговорник. Ако се погледне во некои историски релации, да се потсетиме дека по 1935 година, во времето на првите парламентарни избори, кај македонскиот народ се искристализира чувството на посебна национална припадност и настанува период на политичко и национално обликување на идејата за своја посебност. Од ова време својата активност ја пројавува и МАНАПО.

Периодот на благосостојба за семејството Милчин завршува во 1928, кога по неуспешниот

атентат врз шефот на политичката полиција Жика Лазик, во кој е вмешан неговиот брат Глигор Милчин, Коста Милчин е затворен во злогласната белградска Главњача. И по излегувањето од затвор следува период на постојани казнувања, а во низата од нив е и она од 1932 година, кога тој повеќе месеци по ред ги минува ноќите во затворската ќелија, дните во кафената, оневозможен да престојува во семејниот дом. Во една таква ноќ кралската четничка организација „Бела рака“ подметнува пожар во куќата на семејството Милчин.

Значи, во такви социјално-економски услови и наспроти интелектуалната иконографија на подалечното потекло, како што вели Илија Милчин, се наоѓа крајно бедната духовна можност да се образова едно дете чии книги може да се сместат само во едно сандаче. А секоја книга е особена драгоценост. Таткото имал разбирање за потребите на синот и се согласил со претплатата на едицијата „Златна книга“, која за младиот читател значела вистински вовед во литературата. Во тоа време било навистина тешко да се претпостави дека едно учениче од касаба каква што бил Прилеп тогаш, има можност да се искачи повисоко во некои интелектуални сфери. Меѓутоа, среќна околност е што токму таквиот Прилеп бил место каде што се испраќани по казна многумина прогресивно ориентирани учители. Еден од нив е и Велебит Рендик, учител по цртање, кој чувствувајќи потреба да ги задоволи своите интелектуални и културни можности, во овој град создал своевидна школа за сликање и вајање, како и ученички театарски дружини. Од ликовната педагошка активност на овој учител потекнуваат Борко Лазески, Јордан Грабуловски, Ристо Лозановски, Ристо Калчевски, додека на театарски план дефинитивно инфицирани од театарот останале Илија Милчин и Коле Чашуле. Меѓу другите подготвувани претстави во оваа театарска дружина, да ја споменеме „Смешни прециози“ од Молиер, која била подготвувана и изведувана како вистинска костимирана претстава.

Што се однесува до другите медиуми што го буделе интелектуалното и креативното чувство, секако е филмот. Прилепчанецот Пане Напески, ползувајќи се со искуството стекнато од кинооператорите на завојувачките страни од Првата светска војна, давал претстави во својата куќа. Она што останало највпечатливо во секавањата на Милчин за првата видена кинопретстава е кадарот што прилегал на „ширење на сонце што давало чудна светлина“. Потоа следуваат години кога кинопретставите се единствен културен феномен и кога на екранот се гледаат Хари Пил, Лилиен Гиш, Пола Негри, Глорија Свансон... Во овој контекст не смее да се заобиколи Ристо Зерде кој и во родниот Прилеп, а потоа и во Битола, бил опколен со млади љубопитни глави како во некој кружок за

филмска култура.<sup>5)</sup> Првите сознанија за филмот се стекнуваат преку Зерде, бидејќи браката Манаки биле доста скржави на збор, а и малку се знаело со каков фонд филмски материјали тие располагаа уште во тоа време.

Почнувајќи од 1933 гоидна следуваат години кога Милчин, поради укинувањето на гимназијата во Прилеп,<sup>6)</sup> го продолжува школувањето во Битола. Во тој период треба да се избори авторитетот за ученик дојден од друга средина, а Битола во тоа време не е само урбанизиран град во вообичаената смисла за зборот, туку и во начинот на живеење воопшто. Набрзо во гимназијата се создава кохезиона група млади луѓе ориентирани антифашистички и национално свесни, на која ѝ припаѓаат Кузман Јосифовски, Мирче Ацев, Коле Чашуле, Давид Романо и многу други, а свое место во неа наоѓа и Илија Милчин.

Што се однесува до професорскиот кадар во гимназијата, треба да се каже дека наставата, со ретки исклучоци, била на универзитетско ниво. Дилемата каде да се оди по завршувањето на гимназијата ја разрешува Рампо Левков<sup>7)</sup>, во тоа време адвокатски приправник во Прилеп, кој инсистирал на студиите по право, образложувајќи го својот став со малиот број адвокати Македонци.

Така, во 1937 година Илија Милчин се запишува на Правниот факултет во Белград, може да се рече по политичка дистрибуција. За време на студиите ѝ припаѓа на групата народни студенти, во идеолошка смисла лево ориентирана. Би требало да се спомене и тоа дека во времето на познатиот судир на книжевната левица, кога со Крлежа и малиот број негови приврзаници полемизираат Милован Гилас, Радован Зоговиќ, Коча Поповиќ, судир кој длабоко ги поделил студентите на белградскиот универзитет, Милчин се определил кон почитувачите на делото на Крлежа, т.н. крлежијанци.

Контактите со театарската уметност продолжуваат и по доаѓањето во Белград. Милчин се јавува на аудиција за член на Уметничкиот театар, приватен театар чии оснивачи биле Никола Поповиќ, тогаш актер во Народниот театар во Белград, Јован Коњовиќ, Виктор Старчиќ и Петар Петровиќ-Пеција. Подоцна им се придружува и Блаженка Каталиник, позната актерка. Тие околу себе собираат млади луѓе и работата со нив се одвива преку еден вид драмско студио. Овие млади членови учествуваат во масовните сцени, играат мали роли, а се ангажирани и како технички персонал. Среќна околност во работата на ова студио е присуството на Јосип Кулунџиќ<sup>8)</sup>, поранешен режисер на Народниот театар, кој поради забраната да режира, актуелна во тоа време, работел со членовите на ова студио и режирал анонимно. Затоа режииите на овие претстави биле најавувани како колективно дело.

Во овој период Милчин другарува и со Петар Богданов Кочко, кој бил пасиониран културен деец, тогаш студент на Филозофскиот факултет. Со својот визионерски пристап за потребата од културни работници во слободна Македонија, тој има несомнена заслуга за запишувањето на Милчин на театарскиот отсек при Музичката академија и продолжувањето на паралелните студии на двата факултета.

Од класата студенти на Академијата во која своите втори студии во 1939 година ги започнува Илија Милчин, да споменеме неколкумина: Љиљана Крстиќ, исто така студент на Правниот факултет и поранешен член на Академскиот театар, Радош Новаковиќ, Мито Парлиќ, Предраг Динуловиќ.

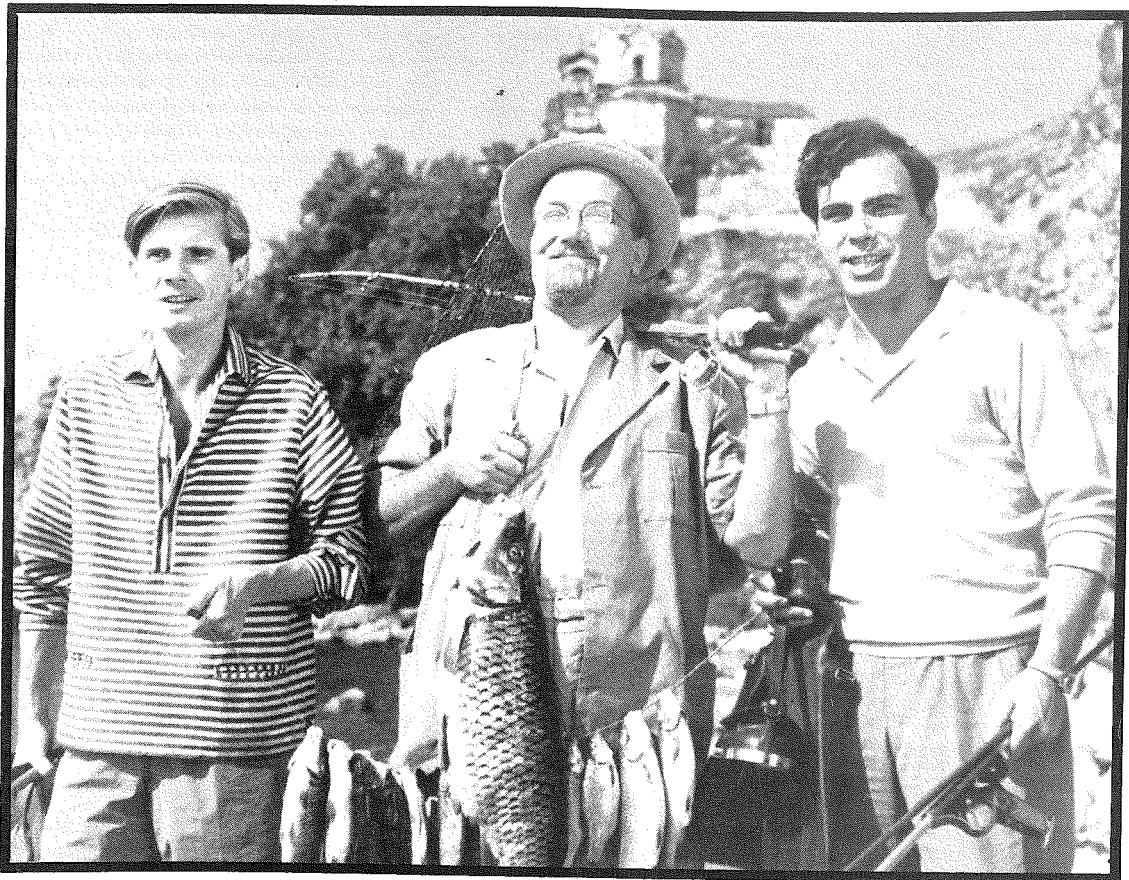
Да го споменеме повторно Кочко од кого, како што вели Милчин, научил многу на театарски план, поточно, првите сознанија за начинот на изведба на тогаш многу популарните хорски, говорни композиции, ги добил од овој свој пријател. Песната била делена како музичка партитура и на тој начин се јавувале издвоени машки и женски соло гласови, а општиот впечаток бил неверојатно силен, не во смисла на квалитетот, туку во смисла на пропагандниот ефект. Ваквиот начин на режисерска постапка Кочко го научил како асистент на композиторот Воислав

Вучковиќ, кој, пак, ова сознание го стекнал во Прага,<sup>9)</sup> каде што студирал музика.

За време на слободните периоди помеѓу семестрите, а честопати и во текот на студиската година, Милчин престојува во родниот Прилеп и работи во аматерскиот Работничко-студентски театар, појавувајќи се како актер и режисер. Често поставува говорни композиции врз песните на Алекса Шантиќ, сатиричната поезија на Јован Јовановиќ Змај, па до драматизирани текстови од Цанкар. По излегувањето на збирката на Кочо Рацин „Бели мугри“ во 1939 година како прва од оваа збирка е изведена „Тутуноберачите“, во јануари 1940 година. Изведувани се и драмски текстови од македонски автори, но само фрагментарно, како што е случајот со „Печалбари“ на Антон Панов и „Македонска крвава свадба“ на Војдан Чернодрински. Драматизацијата на познатиот расказ на Иван Цанкар „Слугата Јернеј и неговото право“ е режирана во стилот на тотален театар, односно во манирот на германскиот режисер Ервин Пискатор. Меѓутоа, поради скудните технички можности на оваа аматерска група, наместо дијапозитиви во претставата се користени веќе насликани паноа од раката на Борко Лазески, на кои, во исто време, биле испишани пароли соодветни на политичкиот момент во кој



„Мис Стон“ (1958)



Ацо Јовановски, Илија Милчин и Дарко Дамевски во „Мирно лето“ (1961)

се изведувала претставата. По изведбата целата актерска екипа завршила в затвор, но сепак без поголеми последици.

Само два дена по премиерата на „Покојник“ од Бранислав Нушиќ, изведена на 31 декември 1937 година, на сцената на Народниот театар во Белград, на која присуствува и Илија Милчин, тој се снабдува со препис на пиесата и за време на зимскиот распуст ја подготвува изведбата во Работничко-студентскиот театар во Прилеп. Улогата на Анто ја толкувал Љубен Лапе, Рампо Левков бил Спасое, во улогата на инженерот Мариќ се појавил самиот Милчин, Адријана Бомболова ја играла Рина, а во претставата со помали улоги учествувале меѓу другите и Димче Левков, Димче Мире и Методија Соколовски. Со оваа претстава, која според мислењето на скулпторот Димо Тодоровски (кој ја работел сценографијата во нишкиот театар за истата претстава) била подобра од нишката затоа што тука акцентот бил ставен пред сè врз идејата, запоставувајќи ги хуморните ефекти на евтините негови, овој аматерски прилепски театар е трет во Југославија по редот на изведувањето на оваа комедија.

Во театарот е изведувана и драматизацијата на „Јазовец пред суд“ на Петар Кочиќ, неколку претстави на Пеција Поповиќ, изведуван е и „Ревизор“ на Гогољ, како и низа други. Билетите за претставите на овој театар биле продавани по долго чекање во редовите, а самите претстави се примани со големо интересирање и очекување. Наспроти тоа, гостувањата на Српскиот театар од Скопје, кој инаку бил во самиот врв според квалитетот во југословенски рамки, одвај успевале да ги пополнат неколкуте први реда во салата. Што се однесува до другите форми на театарскиот живот во Прилеп, во градот честопати престојувале и патувачки театарски трупи, меѓутоа, освен она на Димче Трајковски, на нашиот најстар професионален актер, другите малку време се задржувале во градот.

Изгледа интересен, гледан од денешен аспект, специфичниот педагошки пристап на професорите на театарскиот отсек при Музичката академија во однос на забраната студентите да присуствуваат на пробите во Народниот театар во Белград. Дури ни молбата на студентите упатена лично до управникот на театарот

Милан Предик, не вродила плод. Тој го одбил нивното барање велејќи дека пробите се мака и пот, сакајќи кај младите луѓе да ја сочува илузијата за сјајот на самата претстава. Предавањата по главниот предмет-актерска игра, во почетокот на студиите ги држел Јуриј Ракитин, а потоа Страхиња Петровиќ, кој по спогодбата Цветковик-Мачек од 1939 година заминал од Загреб каде што бил актер во театарот. Ракитин по револуцијата во Русија емигрирал во Југославија, а бил член на Художествениот театар во Москва, раководен од Станиславски и Данченко. Меѓутоа поради темпераментот тешко се вклопувал во естетските сфаќања на Станиславски, што било очигледно и според изборот на репертоарот. Значи, првите сознанија за Станиславски студентите ги добиваат од овој професор. Тоа се, сепак, само елементарни податоци кои не дозволувале докрај да се разбере естетската позиција на Станиславски. Дури Страхиња Петровиќ, во тоа цензорно време во однос на советска литература со своите предавања им овозможил на студентите да се здобијат со појасна претстава за Станиславски, преку две книги од овој голем режисер „Работата на актерот над себе“ и „Работата на актерот над улогата“. Меѓутоа и покрај сè, без директен контакт, без да се види претстава на Станиславски, сознанијата за него биле несоодветни.

Во септември 1938 година во светски политички рамки најактуелна е одбраната на Чехословачка. И во Белград се организираат демонстрации против агесијата врз оваа земја. На демонстрациите учествуваат антифашистички ориентираните студенти организирани во Обединетата студентска младина. Утринските демонстрации минуваат без учество на полицијата, но за учесниците во вечерните демонстрации полицијата организира заседи. Во една од акциите што ја води познатиот по зло полицаец Космајац е уапсен и Милчин. Следува затворска казна од триесет дена. Илија Милчин минува низ уште едно вакво казненичко искуство кога спроти војната, заедно со многумина прогресивни и антифашистички ориентираны луѓе, е затворен во логорот Меѓуречје. Секавањата на Милчин за деновите минати во овој логор се најмногу секавања за однесувањето на Кочо Рацин во тие услови, кога во исто време врз него е спроведуван партиски бојкот. Тој бил исклучен од секаква форма на идејна работа, а што подразбира вербална и каква било друга комуникација. Самиот Рацин ги одбегнувал контактите и инститорал на тоа, не сакајќи да ги доведе во слична ситуација оние ретките кои не се придржувале кон бојкотот.

Со почнувањето на војната настапува период кога продолжувањето на студиите е доведено во прашање. Во такви околности Милчин поднесува барање за аудиција во скопскиот театар, образложувјќи го со своите студии на

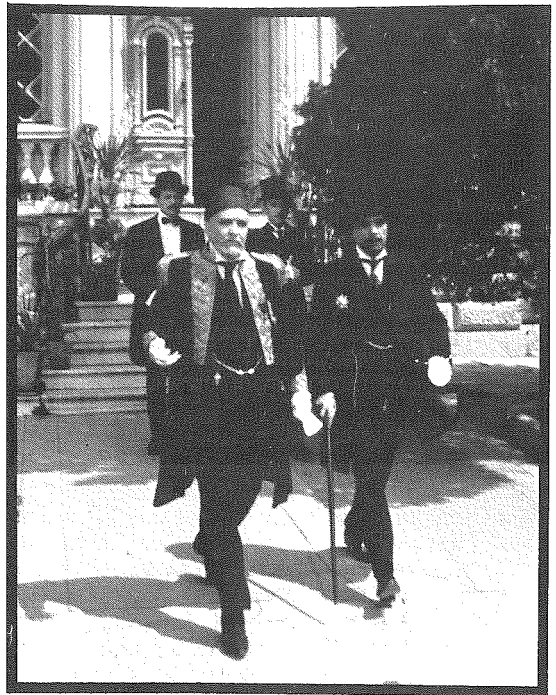
Академијата во Белград и решението професионално да се занимава со театарската дејност. Меѓутоа, иако театарот собирал кадри, веднаш се примени Тодор Николовски и Петре Прличко, малку потоа и Крум Стојанов, сè со цел овој театар да биде по квалитет веднаш до софискиот, Милчин е одбиен. Причината за тоа секако е полициското досие кое од рацете на претходната минало во рацете на актуелната бугарска власт.

Веќе во почетокот на август 1941г. Милчин заминува за Софија и бидејќи таму нема висока театарска школа, студиите ги продолжува на Правниот факултет. За да ги продолжи контактите со театарската уметност бара од Владимир Полјанов, познат бугарски романсиер и тогашен управник на театарот во Софија, да му биде овозможено волонтираше во театарот. Добива работно место асистент-волонтер на познатиот режисер Хрисан Цанков, кој во исто време го ангажира во неговото приватно студио со задача – асистент по предметот актерска игра. И на двете места Милчин останува кусо време поради конфликтот со бугарскиот актер и режимски драмски писател Савов. Што всушност се случило? Во софискиот театар во режија на Цанков тогаш била подготвувана пиесата на Савов „Милена, скопска девојка“, во која една од личностите е војвода со необично име за човек од македонското поднебје – Цилета. Во оваа инаку несценична и многу површна како литература драма, главната машка улога, таткото на Милена, ја играл Крсто Серафов,<sup>10)</sup> веќе актер во години. Конфликтот се случил за време на една од пробите, кога режисерот го побарал мислењето на својот асистент за автентичноста на името Цилета во Македонија. Се разбира дека Милчин му рекол дека такво име нема и дека тоа би можело да биде евентуално само Циле, на што авторот жестоко реагирал.

Се разбира, престојот во Софија продолжил исполнувајќи ја својата цел – дипломирање на Правниот факултет. Во исто време, почитувајќи ја директивата на Партијата, воспоставува контакти со работници и интелектуалци од Пиринска Македонија, што подоцна се покажа особено корисно. На едно гостување на скопскиот театар во Софија е прикажана драмата „Печалбари“ на Антон Панов во превод на бугарски јазик. Како одговор на тоа Милчин организира приредба на студентската младина од Македонија што студира во Софија. Таа приредба е со синтетички карактер по барањето на тогашниот современ синкретизам, а по својата суштина со изразито македонски карактер. За тоа доволно кажува изборот на репертоарот. Прикажани се трите последни сцени од „Печалбари“ на македонски јазик, стари револуционерни песни од илинденскиот период, народни песни кои јасно го покажувале посебниот национален карактер

на македонскиот народ, народни игри, а пред се „Тешкото“. Приредбата е одржана во март 1943, во салата на „Славјанска беседа“, а на неа присуствувал и ректорот на универзитетот Кацарски. По приредбата новинарите на лево ориентираниот весник „Зарја“ напишале пофални критики, потенцирајќи го нејзиниот јасен македонски национален колорит.

По враќањето во Прилеп Илија Милчин го презема раководењето со еден регионален Народноослободителен комитет и во една полулегална дејност работи сè до првото ослободување на Прилеп на 9.9.1944 г. Веднаш потоа, по барање на членот на АГИТПРОП—от Петар Боданов Кочко, формира театарска група во Прилеп која ги собира членовите од поранешниот Работничко-студентски театар, како и членови од битолскиот театар, меѓу нив Живко Оцаков и Наѓа Чобанова, неговата сопруга. По повлекувањето од Прилеп оваа група, по кратко задржување во Десово и Ореов Дол, доаѓа во Горно Врановци. Веднаш започнуваат подготовките за настапи како во Горно Врановци така и во селата на Азот, веќе слободна територија кај Велес. Програмата била со синтетички карактер, исполнета со поединечни и колективни рецитации, многу популарните „врапчиња“ по својата суштина тоа се политички рапорти добиени преку радиото „Слободна Југославија“ и се изведувани во придружба на гитара. Биле застапени автори од повеќе националности, како што се Рацин, Неделковски, Марковски, Змај, Шантиќ, Кочиќ, Ботев, Смирненски... Се читале и борбени статии од Иља Еренбург со цел да се мобилизира духот на борците. Програмата била прифатлива за сите, а некои нумери предизвикувале кај публиката невидени експрсии. Публиката особено реагирала спонтано по прикажувањето на едночинките „Горче Магаревски“ позната уште и како „Петоимениот Горе“ во која главната улога ја толкувал самиот автор Владо Малевски, потоа на „Хитлер во агонија“, како и „И ние сме деца на мајката земја“ придружена со многу музика изведувана нешто подоцна во рамките на трупата „Кочо Рацин“<sup>11)</sup> во нејзиното доаѓање во Врановци<sup>12)</sup> кога во нејзин состав влегува веќеспоменатата театарска група. Командант на штабот на партизанската културно—уметничка труппа „Кочо Рацин“ е Боро Ацевски, а нејзин уметнички раководител Илија Милчин. Во тоа својство на 18 ноември, заедно со трупата „Кочо Рацин“, Илија Милчин доаѓа во Скопје. Инаку, уште во Горно Врановци се прибираат кадри од сите области на културниот живот, значи музичари, ликовни уметници, артисти. Тогаш е направена и распределбата на функциите за идниот македонски театар за чиј управник е определен Димитар Костаров, додека за негов помошник, со суштинска функција секретар—драматург кој е одговорен за када-

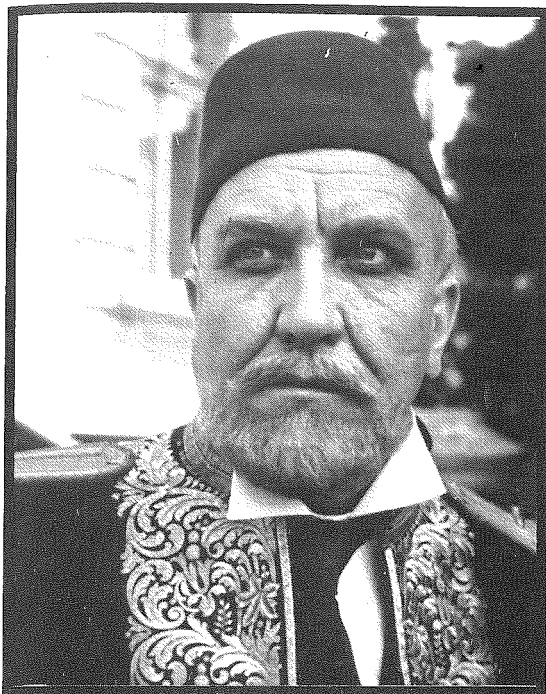


„Македонска крвава свадба“ (1967)

рот и репертоарот е Илија Милчин. Милчин се секава и го потенцира фактот дека фондусот на театарот е најден комплетен и наполоно среден, што само по себе овозможило во него да се одржи и првата претстава нокта спроти новата 1945 година. За оваа пригода се подготвени четири едночинки на советски автори.

Уште во текот на декември 1944 година е извршена селекција на кадри од трупата „Кочо Рацин“, со издвојување на оној кадар кој со веќе познатите имиња на театарската сцена ќе ја формираат понатамошната физиономија на МНТ, правно документиран со Декретот на Владата од 31.1.1945 година како државна театарска установа.

Првата целовечерна претстава е „Платон Кречет“ на Александар Корнејчук, изведена на 3.4.1945 година во режија на Димитар Костаров, а во насловната улога се појавува Илија Милчин. Преводот го направил, сега академик, тогаш лектор во МНТ, Блаже Коневски. Следната премиера е „Народен пратеник“ во режија на Тодор Николовски, а во превод на Илија Милчин, третата „Приказна за правдата“ на советската писателка Маргарита Алигер. Во летото 1945 година следува турнеја на театарот кога ја исполнува мисијата за културно влијание врз публиката. Веќе на почетокот на сезоната се изведени уште и „Чорбаџи Теодос“, „Сомнително лице“, „Тартиф“, но за тоа е веќе пишувано во публикациите и книгите кои третираат прашања од оваа проблематика. Во летото 1946



„Македонска крвава свадба“ (1967)

година МНТ гостува во Белград, во Софија како и во Пиринска Македонија. По тој повод Милан Бодановиќ пишува за „македонска глума како предвесник на новиот реалистичен стил“, додека софиските весници ја истакнуваат музикалната звучност на македонскиот сценски јазик.

Во септември 1946 година Милчин оди на постдипломски студии на ГИТИС<sup>13)</sup> во Москва. Таму има можност да гледа многу претстави кои невообичаено долго се одржувале на репертоарот на Художествениот театар, а во режија на Станиславски. Така ја гледа и претставата „Цар Фјодор“ создадена уште во 1898 година, потоа претстави на Чехов, Горки, „Сината птица“ на Морис Метерлинк режирана во 1908. Иако без доволно искуство, доаѓа до сознанието за огромниот распон во сфаќањето на актерската игра помеѓу овие две претстави, па се наметнува заклучокот дека Станиславски не може да се смета исклучиво за изразит натуралист. Милчин гледа претстави и во Вахтанговскиот театар кој го носи името на својот основач Евгениј Вахтангов<sup>15)</sup>, кој бил еден од најталентираните ученици на Станиславски во неговото Трето студио од кое потоа и го создал својот театар.<sup>16)</sup> Тука има можност да ја гледа претставата „Чудо на Св. Антониј“ на Карло Гоци, чија праизведба била дваесетина години пред доаѓањето на Милчин во Москва. Она што можело да се прочита во книгата на печатото по премиерата на оваа изведба, е пофалното мислење на Станиславски за работата на Ва-

хангов, иако неговиот ученик тргнал по сопствен творечки пат.

Значи, за време на престојот во Москва во сезоната 46/47, Милчин гледа претстави од репертоарот на Станиславски режирани во различни временски периоди, како и претстави во Вахтанговскиот театар. Извлекувајќи заклучоци од работата на големите режисери, доаѓа до заклучок дека и во литературата и на сцената животната вистина може да се копира наполно натуралистички, но исто така и да се стилизира и покаже во сублимирана форма, земајќи само поттик од реалноста. „Токму на оваа линија, како треба да се третира животот на сцената, настанаа подоцнежните судири во МНТ. Некои од колегите останаа на позициите на натуралистичката игра, а јас, пак, разбрав дека има и посебна, сценска вистина. Кога го создадовме својот македонски театар ние се колнехме во Станиславски, а нашите познавања за него беа многу скудни. Многумина сметаа дека Станиславски е застапник на натурализмот во театарот, што е тешка заблуда, а често и свесна манипулација. Меѓутоа, и негирањето на Станиславски е крајно погрешно и штетно за актерската игра, а доказ за тоа е што и до денес сите учебници за технологијата на актерот водат потекло од неговата работа. Не треба да се заборава дека врвните студија за актерска игра во САД, како оние на Ли Стразберг, Елија Казан и низа други, потоа Жан Вилар и Антоан Витез во Франција, како и Лоренс Оливије во британскиот театар, работеле врз теоријата на Станиславски“ – кажува Илија Милчин.

Ја направивме оваа дигресија за да го објасниме неговото разбирање за глумата и особено неговото застапување за неопходноста на комуникацијата меѓу гледачот и групата актери на сцената, загромена поради погрешно разбраната природност, поради што репликите од сцената не поминуваат во салата и поради што театарот ја губи својата смисла. Да се вратиме на престојот во Москва кога предавањата по режија ги слуша кај професорот Николај Горчаков, кој во исто време е и директор на Театарот на сатирата во Москва. Предавањата по руски јазик ги следи кај универзитетската професорка Регина Исаковна, а има ретка можност да присуствува на предавањето на Ејзенштејн за студентите на ВГИК.<sup>18)</sup> Милчин се сеќава на средбата со големиот режисер, а особено на моментот кога на поставеното прашање за целта на филмската режија, Ејзенштејн одговорил дека таа се состои во тоа приказната да се раскаже јасно и логично.

Во сеќавањата врзани за престојот во Москва, Милчин го потенцира фактот дека престојот во ГИТИС во времето на вистинска немаштија бил овозможен и со големото гостопримство на рускиот народ. Набрзо по враќањето од постдипломските студии, веќе во август 1947 година,

Илија Милчин заминува во Горна Џумаја со задача да формира македонски театар во Пиринска Македонија. Заминувањето се совпаѓа со формирањето на Средната театарска школа во Скопје, кога поучен од искуството на Средната школа при ГИТИС и двете студија што работеле во ранг на средни школи во Москва, Милчин го прави наставниот план и програмата за секој предмет поединечно, потоа го пишува и Статутот на школата, како и текстот на Законот за основање на театарската школа. За време на неколкудневниот престој во почетокот на секој месец, во текот на учебната година одржува предавања од историја на светскиот, југословенскиот и македонскиот театар, додека преостанатите денови од месецот ги минува во Горна Џумаја.

Театарот во Горна Џумаја е дел од активностите во рамките на културната автономија на Македонците во овој дел на бугарската држава. Во исто време, таму престојуваат и наставници од Македонија кои држат часови по македонски јазик и историја, а во Горна Џумаја, Неврокоп и Петрич, се отворени и македонски книжарници. Во текот на работата во Горна Џумаја му помага Крум Стојанов со кого контактира и соработува уште од студентските денови во Белград. Тие заедно вршат избор на артисти за идниот театар и во ансамблот влегуваат поранешни аматери, како и артисти од некои бугарски театри, така што во артистичката екипа, покрај Македонци, имало и Бугари. За премиерата на првата изведба на „Печалбари“ се повикани артистите Петре Прличко и Тодор Николовски, а потоа претставите се изведувани со новоформираната екипа. Реакциите по оваа претстава биле особени, „луѓето плачеа бидејќи таа допираше до дамарите на нивната душа“, вели Милчин. Првата своја изведба на македонски јазик оваа драма на Панов ја има токму во Горна Џумаја. Театарот гостувал и во Св. Врачи, Петрич, Неврокоп, Банско, Разлог и Јакоруда. Реакциите насекаде биле идентични. Втората премиера на овој театар, чиј директор бил Јордан Петров, а уметнички раководител и режисер Илија Милчин, е советската драма „Некаде во Москва“, потоа следува „Народен пратеник“ на Нушиќ, па „Длабоки корени“ на Џејмс Гоу и Арно д'Исо и најпосле е премиерата на „Малограѓани“ во јули 1948, кога текстот на Резолуцијата на Информбирото се разгласувал по звучниците низ градот. Во таква атмосфера и во околности на одреден политички притисок е одржана и последната премиера, и целата екипа што работела на културната автономија на Македонците во овој крај, се враќа назад.

Следува период на континуирана актерска и режисерска работа во театарот како ангажманот во Средната театарска школа кога во соработка со Крум Стојанов ја изведуваат заедничката класа артисти, меѓу кои се Милица Стојанова и Љупка Џундева.

Кога станува збор за актерските улоги, главно толкува улоги од класичниот репертоар, меѓу нив најмногу ликови од делата на Шекспир, а од нашата класика тоа се драмите од опусот на Крлежа. Особено се сеќава на ролите, да споменеме некои, Жупникот од „Кралот на Бетајнова“ од Иван Цанкар, Чугунов од „Волци и овци“ на Островски, Малволио во „Ноќ спроти Водици“, Јаго во „Отело“ и Антонио во „Венецијански трговец“, сите од Шекспир, потоа Губернаторот во „Смртта на губернаторот“ од Леон Кручковски, и Галилео Галилеј од Брехт, а од опусот на Крлежа ги толкува Леоне Глембај, Крижевац и Игнац Глембај. „Во низата ликови што сум ги реализирал досега, мили ми се и Башо во „Тесниот пат кон Далечниот север“ од Едвард Бонд и Таткото во „Обесеник“ од Борислав Пекиќ, затоа што се реализирани со средства кои излегуваат надвор од рамките на тесно разбраната реалистична актерска игра, со значителна склоност кон стилизирана, условена интерпретација.“<sup>19)</sup>

Првата претстава во МНТ ја режира во 1949 година. Тоа е „Малограѓани“ од Максим Горки. Меѓу претставите на кои особено се сеќава и кои значеле одредена провокација за нашиот театарски живот е и „Стаклена менаџерија“ од Тенеси Вилијамс, „Длабоки корени“ која својата праизведба во југословенски релации ја има во Скопје, „Вештерките од Салем“ која останува во сеќавање и по извонредната сценографија на Василие Поповиќ-Џицо. Да наброиме уште неколку претстави кои биле обликувани со режисерската имажинација на Илија Милчин: „Долгото патување во ноќта“ на Јуџин О'Нил, „Децата на сонцето“ на Максим Горки, „Три сестри“ на Чехов, „Антигона“ на Софокле, „Хеда Габлер“ од Хенрик Ибзен, „Црнила“ на Коле Чашуле, „Под пирамидата“ на Бранко Пендовски.

Нашиот соговорник учествуваше и во неколку филмски проекти на „Вардар филм“, во кои реализира и две главни улоги. Едната е улогата на Јане Сандански во филмот на Жика Митровиќ „Мис Стон“, снимен во 1958 година, како и улогата на симпатично вљубениот професор Нестор во „Мирно лето“ на Димитрие Османли, снимен во 1961 година. Забележителна улога, иако хиерархиски помала, остварува во „Црвениот коњ“ на Столе Попов, работен во 1981 година, каде што со жестокоста на својата глума постигнува извонредна трансформација во доловувањето на ликот на еден негативец. Се појавува и како телевизиски актер, како и режисер и актер во низа радио драми. Илија Милчин се занимава и со извонредно богатата преведувачка дејност, за која ја добива и наградата „Кирил Пејчиновиќ“, највисоко признание за превод добиено по стотина преведени драми на македонски јазик, меѓу кои спаѓаат и голем



број вистински бисери на драмската литература кај нас и во светот. Да ги споменеме „Нора“ и „Хеда Габлер“ на Ибзен, „Во агонија“ и „Господа Глембаеви“ на Крлежа, низа дела од Нушиќ, Гогољ, Горки... постојано инсистирајќи на чистотата на јазикот и убавината на зборот и говорот.

Најпосле, но не и последно, професорот Илија Милчин е основач и на Театарскиот оддел при Високата музичка школа во Скопје, во 1969 г. која потоа прерасна во Академија за театар, филм и телевизија. Се повтори постапката од далечната 1947 година и тој повторно го изработи наставниот план и програмите за одделните предмети, како и Статутот за оваа висока школа. Уште неколку години пред формирањето на Театарскиот оддел, професорот

Милчин одржува часови по предметот актерска игра за класата пејачи во Високата музичка школа. Со оваа педагошка дејност продолжува да се занимава и по престанувањето на работата на Академијата. Во пензија заминува од Македонскиот народен театар во 1983 година, но тоа не значи и крај на една блескава и со љубов исполнета кариера. Присутвото на режисерот, актерот и професорот Илија Милчин и понатаму е повеќе од очигледно. Како потврда за тоа е и последниот ангажман во претставата „Крик“ на Блаже Миновски, која својата премиера ја има деновиве и во која Илија Милчин се појавува како актер, овојпат воден од режисерската замисла на неговиот син Владимир Милчин.



„Мис Стон“ (1958)

#### БЕЛЕШКИ:

1) Третиот син е Коста Милчин, таткото на Илија Милчин

2) Синот на Владо и Милка Милчинови е Александар Милчинов, оперски пејач кој својата кариера ја завршил во Виена.

3) Логотет: писател, писар, висок чиновник; во народот со значење учен, способен човек.

4) Во 1924 основач на ВМРО (Обединета)

5) И. Милчин, Кинопис бр. 3

6) По диктатурата од 6.1.1929 година во Македонија продолжуваат со работа само гимназиите во Скопје, Тетово и Битола.

7) Рампо Левков (1909–1942), народен херој

8) Јосип Кулунџиќ (1899–1970), режисер, драматург, потоа професор на Академијата за театарска уметност во Белград

9) Во Прага работи режисерскиот тандем Восковец и Верих, кои ја застапуваат револуционерната идеја на германскиот режисер Ервин Пискатор за преобразба на сценската уметност

10) Борис Сарафов (1872–1907) член на десното крило на ВМРО, член на Главниот штаб на востаниците на Смилевскиот конгрес во 1903. Осуден на смрт на Рилскиот конгрес 1905 и убиен 1907 година.

11) Партизанската културноуметничка трупа „Кочо Рацин“ е формирана во манастирот „Сите Свети“ во Дебарца, во јули 1944 година.

12) Единствените фотографии од активната на партизанската културно-уметничка трупа „Кочо Рацин“ се снимени од Виктор Акимовиќ

13) Државен институт за театарска уметност

14) М. Метерлинк (1862–1949), белгиски писател, добитник на Нобелова награда за книжевност во 1913 година

15) Евгениј Вахтангов (1883–1922), руски театарски педагог, режисер и артист

16) Во 1926 овој театар е наречен според неговото име

17) Карло Де Гоци (1720–1806), италијански писател

18) Државен филмски институт

19) Монографија на МНТ по повод 40-годишнината од постоењето под наслов „МНТ 1945–1985, драма, опера, балет“

# ВИБРАЦИИТЕ НА СОМНЕЖОТ ВО АКТЕРСКАТА ИГРА

(Илија Милчин и неговите филмски ролји)

Од многуте поделби и разлики на актерската игра во кои понекогаш се постулираат сензитивните својства, предиспозициите и природните рефлексии во природата на актерот, а другпат способноста на неговиот темперамент да ги апсорбира како вродени емоциите кои интимно најверојатно и не ги чувствува како свои, ние овојпат ќе издвоиме една мошне јасна дистинкција на два типа актерска игра.

Едната од нив би можеле условно да ја наречеме рефлексивна игра. Во неа се почитува, како прво начело, принципот на спонтанитетот и слободата на манифестирањето на емоциите во облик кој не би требало да му противречи на моделот на поведението практикувано во секојдневието.

Другиот тип игра би ја нарекле рецептивна и нејзе би ѝ ги припишале способностите на актерскиот темперамент да ги прима, редуцира, преобликува и експонира чувствата чија емоционална вредност и интензитет уметникот навистина ги чувствува интуитивно, но не реагира непосредно на нивните сензитивни провокации.

Илија Милчин несомнено спаѓа во категоријата актери што му се наклонети на моделот на рецептивната игра и го ставаат својот талент во служба на неговите консеквенци. Во неговите гестикуллативни операции, сеедно дали тие ги инкарнираат позитивните својства на епскиот херој или пак фрустрациите на интелектуалецот, секогаш ќе ја насетите вибрационата трага на процесот во кој се активираат сознјаните механизми што треба да не доведат до вистината за ликот што го олицетворува. Трагите не водат до изворот на состојбите во кои актерот се колеба дали да се определи за употребата на овој или оној вид изразно средство, тој врши темелна редукција и преиспитување на намерата да ја истакне доминацијата на извесна емоција, се сомнева во смислата на рамнотежата што при концептирањето на портретот на драмскиот лик ја воспоставуваат иронијата и довербата, дистанцата и воодушевувањето.

Неговиот лик на Сандански во спектаклот на Жика Митровиќ, „Мис Стон“, не може со сигурност да се каже дека е моделиран според типолошките обрасци на монолитниот епски херој, сеедно што жанровските рамки на акционата драма не ѝ дозволуваа на актерската игра да застрани во лавиринтот на психологистичките енигми и да отвори непотребни недоумици. Јане Сандански, каков што ни го интерпретира Илија Милчин, спаѓа во сојот водачи кои добро и прецизно ја одредиле целта на својата борба. Но, до таа цел го дели бездната на искушенијата, залудните и калкулирани жртви, сомневањата и неверицата, но, исто така и повторно откриената надеж и вера.

На специфичната гестикација на овој актер, која изразува извесна попустливост и толерантност, што соговорникот никако не би смеел да ја помеша со евентуалната неподготвеност на неговиот сензибилитет да ја изведе намерата докрај, се надоврзува како непоткуплив придружник на гестот, актеровиот глас. Неговата фонетска структура и дикција ја имаат особината да предизвикаат кај гледачот некоја неодредена и дискретно изнудена претпазливост, извесно сомневање, па и недоверба во исповедниот тон на идеите, кои, од своја страна, се изречени со непоколеблива уверливост и децидност. Зад нив не би требало да има место за каква било двосмисленост.

Тоа, всушност, е онаа иста проекција на состојбата во која интуицијата му дава збор на сомнежот и во која емоциите пред да ја обелоденат својата сила, минуваат низ филтерот што ќе го задржи талогот на лажното поигрување со инспирацијата и грубото имитирање на радоста на играта.

Но, епскиот херој на чии отелотворувања сме навикнати да гледаме без многу скепса, па дури и со очи на восхитено дете кое одбива да се посомнева и за миг во веродостојноста на хероичниот подвиг, можеби не наоѓа длабока интерпретативна сатисфакција во рецептивна-

та игра. Таа никогаш не ќе ве увери докрај дека зад манифестациите на хероичниот чин не се крие можеби некој нималку благороден порив. Затоа, пак, хумористичните, но и некои од акционите жанрови, како криминалистичкиот филм, на пример, се плодносна почва на која богато виреат и најсмелите алузии и најпикантните двосмислени аналогии. Нив рецептивната игра ги репродукува.

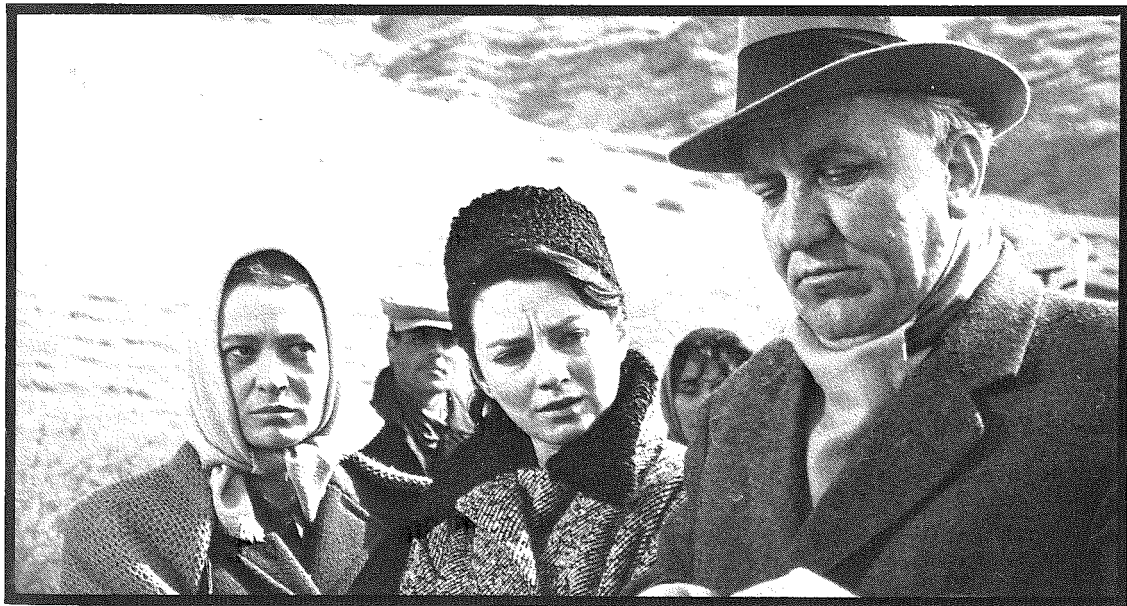
Убав пример за тоа ни нуди ролјата на професорот што ја толкува Илија Милчин во комедијата на Димитрие Османли „Мирно лето“. Тој овде го отелотворува ликот на еден авторитативен научник, кој, меѓутоа, во возраст што не ѝ е блиска на младоста, со вљубува во непосредната и шармантна театарска артистка. Состојбата на опиеност во која професорот се најде штом стапна, небаре маѓосан, на почвата на питорескиот Охрид и веднаш притоа ја виде „жената на своите соништа“, како да претставува спротивен духовен пол на стабилноста со која се одликува карактерот на нашиот херој. Амплитудата на клатното од психолошката точка во која го препознаваме идентитетот на професорот како авторитарен, фрустриран и по малку додевен интелектуалец, до линијата што ја означува неговата положба на еуфоричен љубовник, е густо исполнета со противречности кои човека го растоваруваат и релаксираат, со парадоски и гротескни пресврти кои понекогаш го деградираат нашиот херој, но во исто време и го хуманизираат неговиот портрет.

Кога Илија Милчин патетично ќе ја изговори репликата: Ние имаме една мала тајна, нели Даро? – гледачот е изложен на цел еден огномет од анегдотски интонирани информации за

променливоста на личноста и за мерата на самозаборавноста во положбата во која се најде професорот. Насмевката на подетинетото „чиче“ и гугуткањето со придушените вокали, убаво ни навестуваат дека чувањето тајни е дел од поведението на строгиот научник, потоа, дека никаква тајна, всушност, не постои и ако Господ му дошепнал таква тајна, тој со задоволство, еве сега, ќе ја обелодени пред соговорниците кои, колку и да го почитуваат, не можат да не му сочувствуваат и дури да го сожалуваат. Но тоа не е се. Професорот продолжува да ни се открива, благодарение на неколкуте чашки винце, како лековерен хедонист што ги запуштил изворите на земните радости. Тој е готов да го фрли пред нозете на женствената Дара сиот свој углед, иако притоа, прибегнувајќи кон употреба на разни латински цитати и академски реторички синтагми, би зачувал нешто од ексклузивноста на професорската позиција.

Во таквиот AMBIENT на морална непостојаност, колебливост и променливост, дискретно се вовлекува онаа згасната светлина на сомнежот, кој почнува да ги релативизира и двете одредници на личноста на професорот; експлозијата на регресивното пијанство што го фати средовечниот љубовник, од една страна, и постојаноста на истражувачкиот дух заскитан по мапата на археолошките маскоти кои везден му ги тутка пред очи неговиот помлад колега, од друга страна.

Играта на Илија Милчин во ова милје на ведрина и фарсична палавост наоѓа уверливи докази дека се можни гротескните вкрстувања на умот и лековерноста, на авторитетот и ин-



„До победата и по неа“ (1966)

фантилноста. Секоја изречна реплика како да го содржи позитивниот и негативниот пол на илузијата со која е преплавен екранот, па така во опсервациите на илузијата што му е имањентна на говорот кој благодарение на една потсилена експресивност од која никако не се изгнети иронијата, двосмисленоста, па, ако сакаме, и цинизмот, почна да ги разоткрива една по друга актуелните противречности, но уште повеќе онаа состојба на латентна конфликтност која само што не се излеала во делирична експлозија. Силата на експлозијата, пак, како што таа со своите конвенции се манифестира, е драмска задача, тоа го знаеме, на психолошката драма и на жанровите чии реторички и драмски структури се сродни со нејзините постулати.

Интересно е дека ролјите во кои се обелоденува конфликтниот свет на негативците, исто така, ѝ се мошне податливи на рецептивната игра која, како што веќе рековме, не ни дозволува да донесуваме избрзани судови и конечни морални оценки. Тоа веројатно е така бидејќи, за разлика од позитивците кои во филмот како впрочем и во сценските уметности, се ако не исти, тоа секако слични, секој негативец е различен.

Ќе се повикаме на примерот на двајца класични негативци во филмографијата на Илија Милчин, која, патем, речено, е неправедно скромна (опфаќа одај десетина наслови); окупаторскиот офицер од воената драма „Македонски дел од пеколот“ во режија на Ватрослав Мимица, и подмитливиот балистички интригант од трилерот на Жика Митровиќ „Пресметка“. Тоа се опскурни, деструктивни, саможиви, па според тоа и намразени личности, кои, меѓутоа, на различни начини ја предизвикуваат нашата индигнација и морално гнасење. Окупаторскиот офицер е образован и циничен убиец. Тој мошне интимно ја познава вредноста на фолкорните митови и преданија, чија одбранбена сила по својата јачина и конвенкентност е рамна на моќта на најударното оружје. Затоа тој бара од своите потчинети да го поштедат животот на легендарниот Даскал. Со неговата смрт тие ќе добијат поголеми главоболки, зашто од плодносното семе што ќе го остави по себе митот, ќе поникнат и ќе се размножат илјадници нови борци.

Во сатанистичкото непријателство на овој истрениран убиец сепак тлее синдромот на сомнежот што го тера родениот џелат да го сопре излевет на емоциите, да го скроти нивниот експлозивен замав и да ги врати во нивно то дијаболично лежиште, од каде што ќе се напојат со нова енергија, со нова џелатска мудрост и ќе добијат нов завојувачки залет.

Случајот на негативецот Хасан ефенди од акционата драма „Пресметка“ сосема се разликува од својот морален пандан во „Македонски

дел од пеколот“. Овде среброљубивиот и подмолен интригант мошне лукаво ја крие својата предавничка природа не само пред своите декларираны непријатели, туку уште и пред луѓето кои имаат доверба во неговиот збор, па дури и пред своите најблиски. Решенијата на овој морален никаквик што ги зачувал инстинктите на племенската притаеност пред лековерната жртва, во ниеден момент не се избрзани. Тој секогаш има време да доскочне во изменетата ситуација со некоја нова сатанистичка идеја.

Илија Милчин го решава проблемот на таа анималистичка мобилност во природата на овој вешт измамник со бавноста и извесната растегливост на движењата што ѝ ги наметнува на својата гестикуллативна апаратура. Додека тој ќе го изведе движењето со кое ја изрекува забраната или казната на некоја од неговите жртви, тој си дава доволно време да ја повлече намерата и да се реши за некоја сосема десетата, ако не и спротивна одлука по своите последици. Тој дури и во ситуацијата кога гине како да го пролонгира чинот на усмртувањето, па јатото на која од која поопасни идеи што се ројат во неговата глава може еве сега да летне и да го сврти правецот на настаните.

Оваа несекојдневна можност темата на смртта да варира од очигледноста на чинот на усмртувањето, преку неверицата во која се таи и некој атаквистички страв дека очите можеби не лажат, па до метафизичката релативност на сите појави и феномени, па според тоа и на појавата на смртта, веројатно е дел од заслугата на ликот кој се интегрира во типолошкиот мозаик на колективната драма. Тој лик, меѓутоа, го оживува и го збогатува со нови значенски варијанти и аналогии кои ги пробиваат сите рамки на расположливите тематски и содржински клишеа, никој друг, туку сензибилитетот на актерот, неговата психофизичка конституција, интуицијата и културата. Зашто, отелотворениот злосторник не е само од Бога даден знак на извршителот на злосторството. Тој, благодарение на оној постојан флуид во личноста на актерот што добива облик на сомнеж, неверица, колебање или недоверба, не ретко станува потенцијална спротивност на злосторникот, негова жртва или негова зла судбина.

Оној суптилен и крехок инструмент што го нарекуваме сензибилитет, ги содржи во себе сите овие и многу други варијанти, никогаш издвоени една од друга, туку везден во спрега, вкрстени или спротивставени. Така го доживуваме и актерскиот сензибилитет на Илија Милчин.

## ФИЛМОГРАФИЈА НА ИЛИЈА МИЛЧИН

- 1958 – „Мис Стон“ (р. Жика Митровиќ)
- 1961 – „Мирно лето“ (р. Димитрие Османли)
- 1966 – „До победата и по неа“ (р. Жика Митровиќ)
- 1967 – „Македонска крвава свадба“ (р. Трајче Попов)

- 1969 – „Републиката во пламен“ (р. Љубиша Георгиевски)  
 1970 – „Човекот во црно“ (кр, иг. ф. – р. Бранко Ставрев)  
 1971 – „Македонски дел од поколот“ (р. Ватрослав Мимица)  
 1977 – „Пресуда“ (р. Трајче Попов)  
 – „Исправи се, Делфина“ (р. Александар Ѓурчинов)  
 1981 – „Црвениот коњ“ (р. Столе Попов)  
 1985 – „Јазол“ (р. Кирил Ценовски)

## Summary

### ILIJA MILČIN

Ilija Milčín is a well known Macedonian artist, who has devoted his life to the theatre above all, as a theatre actor and director, but in his rich creative biography many different occupations can also be found – film actor, translator, publicist, pedagogist, radio and TV actor, etc.

Milčín was born in Prilep, in 1918. He completed his grammar school education in Bitola, began law studies before the War in Belgrade, and completed them during the War years in Sophia. During the liberatio War, Milčín was a member of the cultural team at the Supreme Headquarters of the NOV (People's Liberation Army) for Macedonia, working on the affirmation of stage art. Despite his solicitors' degree, he chose the theatre – this was encouraged among other things by his stay in Moscow.

After the Liberation he was one of the founders of the Macedonian Folk Theatre in Skopje, and also a founder and artistic director of the Regional Macedonian Folk Theatre in Gorna Djumaja (Blagoevgrad) in Pirin Macedonia. Ilija Milčín acted numerous remarkable roles in the theatre: Malvolio („Twelfth Night“), Iago („Othello“), The Provincial Governor („The Death of the Provincial Governor“), Križavec („In Agony“), Leone („Masters Glembay“), James Tyron („Long Day's Journney into Night“), and many others. From his work as a director the following productions deserve mention: „Migrant Workers“, „Deep Roots“, „Petit Bourgeois“, „Glass Menagerie“, „At the Bottom“, „Blackenings“, „The Witches of Salem“, „Antigone“... He played outstanding roles in the films „Miss Stone“, „Quiet Summer“, „Macedonian Bloody Wedding“, „Stand Up Straight Delphina“, „Knot“, etc. As for his educational activity the facts that Milčín was a teacher at the Theatre High School in Skopje, and a much appreciated professor at the Faculty of Theatre Arts, also in Skopje, speak for themselves.

Ilija Milčín has won numerous awards for his highly professional work, among them the highest award in the Republic, „11 Oktomvri“ (awarded to him in 1963 and in 1980).

## Résumé

### ILIJA MILČIN

Ilija Milčín est un artiste macédonien très connu qui a avant tout consacré sa vie au théâtre; Il est comédien, metteur en scène, et sa biographie très productive, nous informe aussi sur ses autres activités: acteur de cinéma, traducteur, publiciste, pédagogue, animateur de radio et de télévision... etc.

Milčín est né à Prilep, en 1918. Il obtient son baccalauréat à Bitola, et avant la guerre il s'inscrit à la faculté de droit de Belgrade. Son diplôme lui est délivré par la faculté de droit de Sofia, pendant la guerre. Durant la guerre de Libération Nationale Milčín est membre de l'équipe culturelle que comprend l'Etat Major de la Guerre de Libération Nationale de Macédoine, où il travail à l'affirmation de l'art scénique. Bien qu'il ait une formation professionnelle de juriste, il choisit le théâtre-dans ce domaine va entre autres beaucoup l'aider son studieux séjour à Moscou. Après la guerre Milčín sera l'un des fondateurs du Théâtre National Macédonien à Skopje, fondateur est aussi le directeur du Théâtre National Macédonien Régional à Gorna Žumaja / Blagoevgrade / en Bulgarie, près de la frontière avec la République de Macédoine.

Dans le domaine du théâtre Milčín a crée de nombreux personnages: Malvilo dans „La veille de la fate des Rois Mages“, Jago dans „Otelo“, le Goubermateur dans „Là mort du Goubermateur“, Križavec dans „Dans l'agonie“, Léon dans „Messieurs Glembaevi“, James Tairon dans „Long voyage du jour dans la nuit“,... etc. Parmi les pièces mises en scène par Milčín, remarquons les présentations suivantes: „Travailleurs temporaires à l'étranger“, „De frofondes racines“, „Provinciaux“, „Ménagerie de verre“, „Au fond“, „Les sorcières de Salem“, „Sale vie“, „Antigone“... Il créa de remarquables personnages dans les films: „Miss Ston“, „Un calme été“, „Les noces de sang macédoniennes“, „Relève-toi, Delphine“, „Noeux“,...etc. En ce qui concerne l'activité pédagogique de Ilija Milčín, nous dirons qu'il était professeur de l'école secondaire préparant à l'art théâtral à Skopje, et aussi respectable professeur à la faculté d'Art Théâtral de Skopje.

Pour son oeuvre de niveau professionnel, Milčín a reçu de nombreux prix; entre autres il a obtenu le „11 octobre“ /en 1963 et 1980/, prix le plus reconnu dans la République de Macédoine.

## Жан Бодријар за филмот

Текстовите што ги објавуваме се одломка од книгата на Жан Бодријар (Jean Baudrillard) „Симулакруми и Симулација“, што во превод на Фрида Филиповиќ, оваа година ќе ја објави издавачкото претпријатие од Нови Сад „Светови“ (порано „Братство–Единство“).

Жан Бодријар (роден 1929 год. проф. по социологија на факултетот во Нантер), покрај Дериде, Лиотар, Ронти и Слотердијак, спаѓа во редот на најзначајните постмодернистички мислители на денешницава.

Книгата „Симулакруми и Симулација“ – едно од петнаесетте Бодријарови дела – содржи осумнаесет есеи за различни и на прв поглед скоро недопирливи феномени на денешнинава. (Ние тука ги пренесуваме оние што се однесуваат на некои филмски остварувања). Авторот, меѓутоа, во сите тие разнородни феномени пронаоѓа и го анализира нивното заедничко својство на симулакрумот, фантазмите, привидното, што само го симулираат стварното, правејќи го сè она што денешниот човек го опкружува како натстварно, небулозно, вештачко, лишувајќи го од секоја вистинска смисла и суштина. Таквите свои вреднувања и ставови Бодријар главно ги базира врз нихилизмот, во духот на денес одново доста актуелното француско ничеанство.

Жан Бодријар

УДК 791.43.01/03  
Кинопис, 5(3), с. 28-35,  
1991

## ИСТОРИЈАТА КАКО РЕТРО-СЦЕНАРИО

Во периодот на бурната и актуелна историја (да речеме помеѓу двете војни и за време на студената војна) митот доминираше во филмот како имагинарна содржина. Тоа е златното време на големите деспотски и легендарни оживувања. Протеран од стварното со силата на историјата, митот наоѓа прибежиште во филмот.

Денес самата историја го освојува филмот по истото сценарио – историски ризик, протеран од нашиот живот со овој вид гигантска неутрализација што се наречува мирољубива коезистенција во светски размери, а со смирена монотонија во размери на секојдневието – таа историја која ја протерало едно општество вршејќи го нејзиното бавно или брутално замрзување, го слави своето силно воскреснување на екраните, сходно на истиот процес со кој на нив некогаш биле оживувани изгубените митови.

Историјата е нашиот изгубен референцијал, односно, нашиот мит. Во тоа име таа ги менува

митовите на екранот. Би било илузорно да се радуваме на тоа „историско освестување на филмот“, како што се радувавме на „влегувањето на политиката на универзитетот“. Тоа е истото недоразбирање, истата мистификација. Политиката што влегува на универзитетот е онаа што излегува од историјата, тоа е ретро-политиката, лишена од својата супстанција и легализирана во своето површно одвивање; област на игра и терен на авантура, таа политика е, како и сексуалноста или перманентното образование (или како социјалното осигурување во свое време): посмртно ослободување.

Голем настан на овој период, нејзин голем трауматизам е таа агонија на силни референцијали, агонија на вистинското и рационалното што воведува во една ера на симулација. Додека толку генерации, а особено последната, живееја следејќи ја во чекор историјата, во еуфорична или катастрофична перспектива на некоја револуција – денес имаме впечаток дека историјата се повлекла, оставајќи по себе неко-

ја индиферентна небулоза, испресечена со некои текови (?), но лишена од своите референци. Во таа празнина одново се појавуваат фантазмите на една мината историја, ретро-сфктар на настаните, идеологијата, трендовите—не толку затоа што луѓето би верувале во нив или пак на нив уште и би базирале некоја надеж, туку напосто за да се оживее времето во кое барем имаше историја, барем имаше насилство (дури и фашистичко), во кое барем постоеше ризик за животот или смртта. Сè е добро штом овозможува да се избегне таа празнина, таа леукемија на историјата и политичкото, таа хеморагија на вредностите — и во сооднос со тоа очажување сите содржини, горе—долу, може да се евоцираат, секоја поранешна историја, без разлика, оживува — ниту една силна идеја повеќе не селекционира, само носталгијата бескрајно натрупува: војна, фашизам, сјајот од крајот на минатиот век или револуционерната борба, сето е еднакво вредно и се меша, без оглед на истата стухтена и жална егзалтација, во истата ретро-восхитеност. Предноста, меѓутоа, ја ужива дури минатата епоха (фашизмот, војната, непосредно повоениот период — безбројните филмови што тоа го прикажуваат за нас имаат поприсен, перверзен, пробивен, возбудлив мирис). Тоа може да се објасни со повикнување (што можеби е исто така една ретро-хипотеза) на фројдовската теорија на фетишизмот. Таа траума (губење на референцијалот) личи на откривањето на половите разлики кај детето, исто така е сериозна, исто така е длабока, исто така иреверзибилна: фетишизацијата на некој предмет интервенира за да се скрие тоа неподносливо откритие; но баш тој предмет, вели Фројд, не е кој било тоа најчесто е оној што последен беше виден пред трауматизирачкото откритие. Така и фетишизираната историја најчесто ќе биде онаа што непосредно ѝ предходела на нашата „иреференцијална“ ера. Оттука забележителноста на фашизмот и војната во ретро-филмот, — таа коинциденција, тој афинитет, не се нималку политички: наивно ќе биде фашистичката евокација да се протолкува како актуелно обновување на фашизмот (толку затоа што веќе не сме во него, туку во нешто друго, уште помалку шеговито, фашизмот може пак да стане фасцинантен во својата суровост, филтрираната, естетизирана ретроуметност. <sup>(1)</sup>)

Историјата така постхумно триумфално влегува во филмот (терминот „историски“ ја доживеа истата судбина: некои „историски“ мигови, некој споменик, некои конгреси, некоја личност, со самото тоа се означени како фосили). Нејзиното повторно уфрлување нема вредност на освестување, туку на носталгијата по еден изгубен референцијал.

Тоа не значи дека историјата никогаш не се појавила на филм како живо време, како актуе-

лен процес, како бунт, а не како воскреснување. Во „вистинското“, како и на филмот, имало историја, но повеќе ја нема. Историјата што денес ни се „враќа“ (толку затоа што ни била одземена) нема повеќе врска со некоја „историска стварност“ отколку што ја има неофигурацијата во сликарството со класичната фигурација на вистинското. Неофигурацијата е извесна евокација на сличности, но во исто време е флагрантен доказ на исчезнувањето на објектот во самата негова репрезентација: таа е **натстварна**. Објектите во неа на некој начин зрачат со некаква натсличност (како во историјата на современиот филм), што прави всушност да не личат повеќе на што било, освен можеби на празен вид сличности, на празен облик на репрезентација. Тоа е едно прашање на животот и смртта: тие предмети повеќе не се живи, ниту мртви. Затоа се толку точни, толку мунициозни, вкочанети, во состојба во која би ги фатила некоја брутална пропаст на вистинското. Сите тие историски филмови, но не само: **Кинескиот квартал, Трите кондорови дни, Бери Линдон, 1900, Сите луѓе на Претседателот, и тн.**<sup>(2)</sup>, чие совршенство обеспокојува, на вас влијаат како некои совршени реконструкции, како извонредни монтажи, коишто повеќе припаѓаат на некоја култура на комбинаториката, (или мозаична, во меклуанска смисла) на големи машинерии во синтетизирањето на фотосите, киното, историјата и тн. отколку на вистински филмови. Да се разбереме. Не е во прашање нивниот квалитет. Проблемот е попрво во тоа што тие во нешто не оставаат сосема рамнодушни. Земете ги „**Last Picture Show**“: <sup>(3)</sup> би требело да бидете налик на мене, доволно расеани, за да го видите како оригинална продукција од педесеттите години: многу добар филм за обичаите и амбиентот во мало американско гратче, и тн. Преостанува само лесен сомнеж: затоа што филмот беше премногу добар, подобро изведен, подобар од другите, без психолошки, морални и сентиментални мачканици на филмовите од таа епоха. Вчудовидени сме кога ќе откриеме дека тоа е филм од седумдесеттите, совршен ретро, пречистен, измазнет, натстварна реконструкција на филмовите од 50-тите години. Се говори за повторно снимање на неметте филмови од епохата. Се појавува цела една генерација филмови, што во споредба со оние што некогаш сме ги познавале, ќе биде она што е андроидот наспроти човекот: чудесен артефакт, без грешка, генијални симулакруми, на кои им недостига само имагинарното и онаа својствена халуцинација што го сочинува филмот. Поголемиот број филмови што денес ги гледаме (најдобрите) веќе се од таква природа. **Бери Линдон** е најубав пример: никогаш не е направено нешто подобро во... во што? Не во евокацијата, тоа дури не е ни евокација, тоа е **симулација**. Сите токсични

зрачења биле филтрирани, сите состојби се тука, строго дозирани, без ни една грешка.

Тоа е сооп, студено задоволство, дури ни естетичко во вистинската смисла на зборот: функционално задоволство, задоволство предизвикано со успешна махинација. Треба само да си спомнеме на Висконти (Гепард, Сенсо, и тн., на филмови што со некои свои аспекти личат на **Бери Линдон**) за да ја осознаеме разликата не само во стилот туку и во кинематографскиот чин. Кај Висконти постои некое чувствување на историјата, има некоја сензуална реторика на мртвите времиња, некоја страсна игра, не само во историските содржини, туку и во режијата. Ништо од сето тоа нема кај Кјубрик, кој со својот филм манипулира како со шаховска табла и од историјата прави едно операционално сценарио. Сето тоа не упатува на старата спротивставеност помеѓу духот на остроумноста и духот на геометријата: овој последниот спаѓа во игра и во некои нејзини смислени ризици. Ние, меѓутоа, навлегуваме во една ера на филмови кои всушност немаат никаква смисла, кои се големи синтетички направи со варијабилна геометрија.

Има ли нешто од тоа во вестерните на Леоне? Можеби. Сите регистри се лизгаат во таа насока. **Кинескиот квартал**: тоа е крими приказна дизајнирана со ласер. Не е тоа навистина некое прашање на совршенство; техничкото совршенство може да биде **еден дел** на смислата, и во тој случај тоа не е ниту ретро, ниту натстварно, тоа е ефект на уметноста. Но, тука тоа е ефект на модел: тоа е едно од тактичките вредности на референцата. Во недостиг на вистинската синтакса на смислата, постојат уште само тактичките вредности на еден ансамбл, една целина, во која на пример ЦИА како митолошка машина што работи се, Роберт Редфорд како поливалентна ѕвезда, општествените односи како задолжителна историска референца, техничката виртуозност како задолжителна филмска референца, совршено се вклопуваат.

Филмот и неговата патека: од најфантастичното и митското кон реалистичкото и хиперреалистичкото.

Филмот со своите сегашни обиди, со сè поголемо совршенство се доближува кон апсолутно вистинското, во неговата баналност, неговата вистина, во неговата разголена очигледност, во неговата здодевност, а во исто време во неговата надуеност, во неговата претензија дека вистински, непосредно, неназначено, што е најлудиот потфат (така и претензиите на функционализмот да означува – како *desing* – највисок степен на објектот во коинциденцијата со неговата функција, со неговата употребна вредност, сосема е бесмислен потфат), ниту една култура никогаш ја немала таа наивна и параноична, пуританска и терористичка визија за знаковите.

Тероризмот секогаш е тероризам на вистинското.

Истовремено со тој обид на апсолутната коинциденција со вистинскиот филм се доближува и апсолутната коинциденција со самиот себеси – а тоа не е противречно: тоа дури е и дефиниција на вистинското. Хипотипоза и спектакуларност. Филмот себеси се плагира, себеси се копира, ги обновува своите митови, повторно прави нем филм, посовршен од овој изворниот и тн.: сето тоа е логично, филмот е **фасциниран со себе како со загубен објект, исто така како и ние – фасциниран со вистинското како со загрозен референцијал**. Филмот и имажинарното (романескното, митското, нестварното, вклучувајќи го и деликатното користење на сопствената техника) некогаш биле во жив, дијалектички, полн, драматичен однос. Односот што денес се воспоставува помеѓу филмот и вистинското е спротивен негативен однос: тој произлегува од губењето на специфичностите и на едниот и на другиот. Студено поврзување, сооп промискуитет, асексуална свршувачка на два студени медиума кои во асимптоматична линија еволуираат еден кон друг: филмот се обидува да се укине во апсолутно вистинското, додека вистинското одамна е апсорбирано во кинематографското (или телевизиското) натстварно.

Историјата била силен мит, можеби последен голем мит покрај несвесното. Тоа е мит врз кој се базирала во исто време можноста на некој вид „објективен“ редослед на настаните и причините и можноста на еден наративен редослед на дискурсот. Времето на историјата, може да се рече, било и време на романот. Токму тоа **фабулозно** својство, таа митска енергија на еден настан или една приказна како сè повеќе да се губи, и тоа зад една делотворна и демонстративна логика: опсесија со историската **вредност**, со совршениот приказ (како што е тоа во друг контекст опсесијата со вистинското време и мунициозната секојдневност на Жана Хилман, додека ги мие своите садови); таа негативна и упорна верност кон материјалноста на минатото, од некои сцени на минатото или од сегашноста до реконструкцијата на еден апсолутен симулакрум на минатото или сегашното, што ја заменува секоја друга вредност; – сите тука сме соучесници и тоа е иреверзибилно. Затоа што самиот филм придонесе историјата да исчезне, а да се појави архивата. Фотографијата и филмот многу придонесоа историјата да се секуларизира, да се фиксира во својот видлив, „објективен“ облик, на сметка на митовите со кои беше проткаена.

Филмот денес може да го стави сиот свој талент, сета своја техника во служба на оживување на она во чија ликвидација самиот придонесе. Тој сепак само ги воскреснува привиденијата и во тоа самиот се губи.



## ХОЛОКАУСТ

Заборот на истребувањето е дел од истребувањето, затоа што е тоа и истребување на помнењето, историјата, општественото и т. н. Тоа заборавање е исто толку битно како и настанот, за нас во секој случај неустановен, недостапен во својата вистина. Тоа заборавање сè уште е премногу опасно, треба да се избрише со едно вештачко помнење (денес секаде вештачките мемории го бришат помнењето на луѓето, ги бришат луѓето од нивното сопствено помнење). Таа вештачка меморија ќе биде инсценирација на истребувањето – но доцна, премногу доцна за да може да предизвика вистински бранови и нешто длабоко да вознемири, особено по пат на еден медиум кој и самиот е студен, кој сее заборава, одвраќање и истребување на уште посистематичен начин, ако е тоа можно, од самите логори; по пат на телевизијата. Тоа е всушност конечното решение за историчноста на секој настан. Евреите повеќе не се присилуваат повторно да минуваат низ крематориумските печки или низ гасните комори, туку низ тонската лента и ТВ слика, на катодскиот екран и на микро-процесорот. Заборавот, уништувањето со тоа конечно ја достигнува својата естетска димензија – се завршува во ретро, што тука најпосле е воздигнато до масовна димензија.

Вид на историска општествена димензија што уште му преостанува на заборот во вид на чувство на вина, срамотната тајност на неискражаното, дури повеќе и не постои, бидејќи сега „сиот свет тоа го знае“, бидејќи целиот свет потресено и плачливо е соочен со истребувањето – што, пак, е сигурен знак дека „тоа“ повеќе никогаш нема да се случи. Но она што на така евтин начин, по цена на неколку солзи, се изгонува од помнењето, навистина никогаш повеќе нема да се случи затоа што отсекогаш, па и сега, повторно се случува, и тоа упорно во оној облик во којшто, наводно, се разоткрива во самиот медиум на тој божемен егзорцизам: на телевизијата. Тоа е истиот процес на заборавањето, ликвидацијата, истребувањето, истото уништување на помнењето и историјата, исто, обратно, имплозивно зрачење, иста апсорпција без одглас, истата црна дупка како и Аушвиц. А би сакале да не убедат дека ТВ ќе ја поништи хипотеката на Аушвиц со тоа што ќе предизвика зрачење на едно колективно освестување, додека таа е всушност негово продолжување во поинакво својство, овојпат не повеќе под знакот на некое место на уништување, туку на еден медиум на одвраќање.

Она што никој не може да го разбере, тоа е фактот дека холокаустот пред сè (и исклучиво) е еден настан, или подобро кажано е еден телевизиран предмет (основното правило на Меклуан, што не треба да се заборава), одно-

сно, дека се прават обиди да се подгрее еден студен историски настан, трагичен но студен, прв голем настан на студените системи, системи на ладење, одвраќање и истребување, коишто потоа ќе се прошируваат во други видови (вклучувајќи ја тука и студената војна, и т.) опфаќајќи ја тука и студената толпа (Евреите кои веќе не ги интересира ниту сопствената смрт и евентуално самоуправувачите, толпата што веќе не се револтира: одвратени од смртта, одвратени дури и од сопствената смрт), подгревајќи го тој студен настан по пат на еден студен медиум и за толпата којшто и самата е студена, која понекогаш ќе почувствува само тактилни морници и некоја постхумна емоција, морници што исто така одвраќаат и што ќе ги натераат да му се препуштат на заборот, со некој вид естетичка чиста свест за катастрофата.

За да се подгрее сето ова не беше одвеќе сета онаа политичка и педагошка оркестрација што отсекаде навали за да му врати некаква смисла на настанот (овојпат на телевизираниот настан). Вршено е панично уценување околу можните последици на таа емисија во мечтите на децата и другите. Сите педагози и општествени работници биле мобилизирани за да ја филтрираат работата, како да постоеше некаква опасност од зараза во тоа вештачко оживување! Опасноста всушност беше обратна: ширење на студенилото од студот, од социјалната инерција на студените системи, особено телевизијата. Требаше, значи, целиот свет да се мобилизира за да дојде до обновување на социјалното, топлото, содијално, до жешките дискусии, значи комуникации, тргнувајќи од ладното, чувовишно истребување. Ни недостига ризик, заложби, историја, зборови. Во тоа е основниот проблем. Целта, значи, се состои во тоа сето тоа да се произведе по секоја цена, а таа емисија можеше за тоа и да послужи: да се каптира вештачката топлина на еден мртвот настан, за да се загрее мртвото тело на општественото. Оттаму и служењето со дополнителниот медиум за подолго да се искористи дејството на *feed – back* – от: веднаш се вршени сондажи што го санкционирале масовниот ефект на емисијата, колективното дејство на пораката – и покрај тоа што тие сондажи, се разбира, го потврдуваат единствено телевизискиот успех на самиот медиум. Но, таа мешаница никогаш не треба да биде отстранета.

Затоа треба да говориме за студената светлина на телевизијата, затоа што таа е безопасна за мечтите (вклучувајќи ги тука и детските), затоа што не пренесува веќе ништо имагинарно, и тоа од проста причина што **веќе не е слика (image)**. Би требало да ја спротивставиме на филмот, кој сè уште располага (но сè помалку, затоа што е инфициран со телевизијата) со интензивно-имагинарното – затоа што филмот е слика. Односно, филмот не е само екран и

визуелен облик, туку мит, предмет кој сè уште има нешто од двојникот, фантазма, огледала, снисhta, и т. н. Ништо од сето тоа не постои на телевизиската слика која не сугерира ништо, која магнетизира, која е само еден екран, па дури ни тоа: еден минијатуризиран терминал кој всушност, веднаш се наоѓа во вашата глава – вие сте екран, а телевизијата гледа во вас – терминал што ги транзиторира сите неурони и минува како магнетна лента – како лента, а не како слика.

## Кинескиот синдром (4)

Основното тежиште е на ниво на телевизијата и информацијата. Исто како што истребувањето на Евреите го снемуваше зад телевизискиот настан во **Холокаустот** – при што студениот телевизиски медиум го замени студениот систем на истребување, со надеж дека со помошта на телевизијата ќе биде егзорциран – така **Кинескиот синдром** е убав пример за тоа како еден настан прикажан по пат на телевизијата има превласт над нуклеарните настани, така што останува неверојатен и на некој начин имагинарен.

Филмот тоа впрочем (и не сакајќи) го докажува: не е тоа некоја коинциденција што влијае на тоа ТВ екипата да се наоѓа токму таму каде што тоа се случува, туку пробивањето на телевизијата во централата прави нуклеарниот инцидент да се појавува – затоа што таа е всушност некоја негова антиципација и негов модел во секојдневниот свет: телевизија на вистинското и на вистинскиот свет – затоа што телевизијата и информацијата, воопшто земено, се еден вид катастрофа во формална и тополшка смисла на Рене Тома (Renè Thom), радикална, квалитетна промена на еден целокупен систем. Или, подобро речено, телевизијата и нуклеарното се од иста природа: зад своите жешки и негентропски концепти на енергијата и информацијата тие имаа иста сила на одвркање како и студените системи. И телевизијата е еден нуклеарен процес на верижна но импловивна реакција: таа ја разладува и неутрализира смислата и енергијата на настаните. Така нуклеарното, зад својот претпоставен ризик на експлозија, односно врелата катастрофа, крие долготрајна студена катастрофа, универзализација на еден систем на одвркање.

Уште за крајот на филмот: второто масовно навлегување на печатот и телевизијата ја предизвикува драмата, убиството на техничкиот директор што го извршуваат специјалните бригади; и таа драма ја заменува нуклеарната катастрофа што нема да се случи.

Хомологијата помеѓу нуклеарното и телевизијата може директно да се уочи на слики: ништо повеќе не личи на центар за контрола и далечинско управување со централа од телеви-

зиските студија, а нуклеарните конзоли се ликовно скоро исти со конзолите во студијата за снимање и дифузија. Меѓутоа, сè се случува помеѓу тие два пола: за вториот „центар“, во средиштето на реакторот, во принцип вистинскиот центар на нештата, ништо нема да знаеме, тој е божем вистински, закопан, тешко разбирлив и всушност безначаен во филмот (кога се обидуваат да ни го сугерираат со неговата заканувачка катастрофа тоа не им успева на имагинарен план: драмата се одвива на екраните, а не некое друго место).

**Харисбург, (5) Вотергејт и ТВ мрежа** – тоа е трилогијата на **Кинескиот синдром** – неразрешлива трилогија, каде што не се знае веќе кој од трите дела е последица или симптом на оној другот: не е ли идеолошки аргумент (феноменот Вотергејт) само симптомот на нуклеарното (феноменот Харисбург) или на информатичкиот модел (феноменот ТВ мрежа) – не е ли навистина (Харисбург) само симптом на имагинарното (ТВ – мрежа и Кинескиот синдром) или пак сè е обратно? Чудесно неразликување, идеална констелација на симулацијата. Чудесен е значи насловот **Кинески синдром**, бидејќи реверзибилноста на симптомите и нивната конвергенција во еден ист процес навистина го сочинуваат она што го наречуваме синдром – а тоа што е кинески му додава уште некој поетичен и ментален мирис на тешка загатка или мачење.

Опсесивна е поврзаноста на **Кинескиот синдром** и Харисбург. Но, дали сето тоа е така случајно? И покрај тоа што не претпоставуваме некои магични врски помеѓу симулакрумот и вистинското, јасно е дека Синдромот има врска со „вистинскиот“ инцидент на Харисбург, не според некоја последователна логика, туку врз база на односите на зараза и тивката аналогија што ја поврзуваат стварноста со моделите и симулакрумите: на **индукцијата** на нуклеарното по пат на телевизијата во филм, му одговара, со збунувачка очигледност, **индукцијата** на харисбуршкиот нуклеарен инцидент со помош на филмот. Чудна е таа прецесија на еден филм врз вистинското, најчудно нешто на што можевме да присуствуваме: вистинското во секоја подробност му одговараше на симулакрумот, вклучувајќи го и суспензивниот, надворешен карактер на катастрофата, што е битно од гледиште на одвркањето: навистина успеа, по пример на филмот, да произведе една **симулација** на катастрофа.

Оттаму до преобраќањето на нашата логика и до тоа што во **Кинескиот синдром** го гледаме вистинскиот настан, а во Харисбург симулакрумот, тоа е само еден чекор што весело требаше да се направи. Затоа што токму баш според таа логика нуклеарната стварност во филмот произлегува од телевизискиот феномен, а Харисбург во „стварноста“ произлегува од филмскиот феномен на **Кинескиот синдром**.

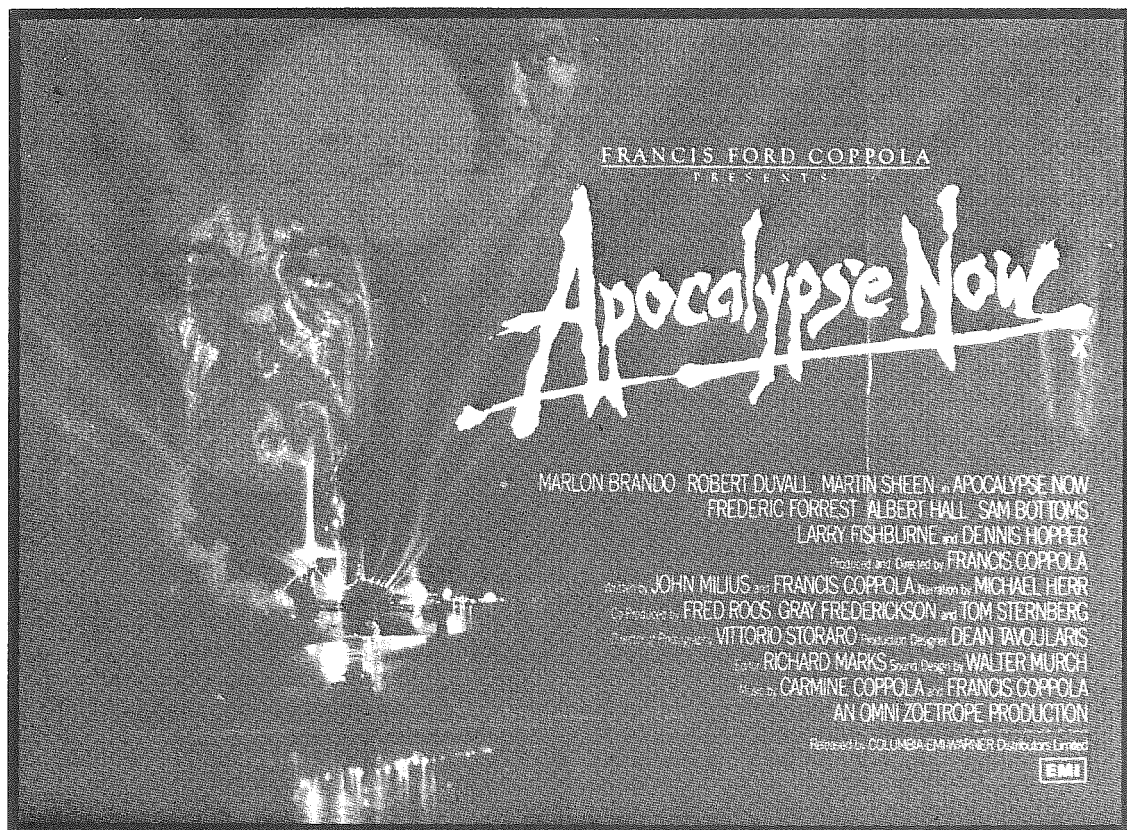
Но ни ова не е оригиналниот прототип на Харисбург, филмот не е симулакрум чиј Харисбург би бил она вистинското: постојат само симулакруми, а Харисбург е еден вид симулација од втор степен. Навистина некаде постои верижна реакција и можеби од неа ќе изгинеме, но таа верижна реакција не е никогаш реакција на нуклеарното, таа е реакција на симулакрумот и на симулацијата, во која навистина понира сета енергија на вистинското, не веќе во некоја спектакуларна нуклеарна експлозија, туку во една скриена непрекината имплозија, која можеби денес добива посмртоносен вид од сите експлозии со кои нè успиваат.

Затоа што експлозијата секогаш е едно ветување, таа е нашата надеж: погледнете колку, на филм како и во Харисбург, сите очекуваат конечно експлозијата да грмне, разорувањето да го искаже своето име и да нè ослободи од таа безимена паника, од таа паника на одвраќање што таа го врши со невидлив облик на нуклеарното. „Срцето“ на реакторот конечно треба да ја открие својата разорна моќ и нека нè убеди во присуството на енергијата, макар тоа да е и катастрофално, и нека ни ја подари својата глетка. Затоа што несреќата е во тоа што нема спектакл на нуклеарното, на самата

нуклеарна енергија (Хирошима мина), и затоа таа се одбива – а би била совршено прифатена кога би се согласила на спектакл, како и поранешните облици на енергија. Парусија (6) на катастрофата: тоа суштински е храна на нашиот месијански либидо.

Но токму до тоа нема да дојде. Она што ќе се случи нема повеќе никогаш да биде експлозија, туку имплозија. Никогаш повеќе не ќе се појави енергијата во нејзиниот спектакуларен и патетичен облик, – затоа што сиот романтизам на експлозијата, која имаше толку шарм, беше во исто време и романтизам на револуцијата – туку тоа ќе биде студена енергија на симулакрумот и нејзина дестилација во хомеопатски дози, со посредство на студени информатички системи.

За што друго сонуваат медиумите ако не за тоа како да предизвикаат настан со самото свое присуство? Сите го жалат тоа, но тајно се фасцинирани од таа можност. Таква е логиката на симулакрумот, тоа веќе не е божествена предодреденост, туку прецесија на моделот, но таа е исто така неумолива. Токму заради тоа настаните се без смисла: не затоа што самите по себе се безначајни, туку затоа што им претходеше моделот, со кој нивното одвивање само се коинцидира. Би било прекрасно според тоа,



„Апокалипса сега“ (1979)

сценариото на **Кинескиот синдром** да се повтори во Фесенхајм, при посетата што на новинарите им ја овозможи ЕДФ, (7) и во таа пригода да се повтореше инцидентот врзан за магичното око, за провокативното присуство на медиумот. За жал, ништо не се случи, но, сепак, се случи. Толку е моќна логиката на симулакрумот: една недела по тоа, синдикатите пронајдоа пукнатини во централите. Чудо на зарази, чудо на нелогични верижни реакции!

Суштината на филмот не е, значи, воопшто ефектот на Вотергејт во ликот на Џејн Фонда, тоа воопшто не е телевизјата што ги открива пороците на нуклеарното, туку напротив, тоа е телевизјата како напоредна орбита и верижна реакција што е напоредна со реакцијата на нуклеарното. Впрочем, на самиот крај – а тука филмот е немилосрден спрема сопствениот аргумент – кога Џејн Фонда ја обелоденува вистината на непосреден начин (максимален ефект на Вотергејт) нејзината слика е спротивставена на онаа што неминовно ќе следува по неа и ќе ја избрише од екранот: на некаков рекламен спот. Феноменот ТВ мрежа го надминува феноменот Вотергејт и таинствено се проширува во феномен на Харисбург, односно не во нуклеарна опасност, туку во **симулација** на нуклеарна катастрофа.

Меѓутоа, симулацијата е ефикасна, но тоа никогаш не е вистинско. Симулацијата на нуклеарната катастрофа е стратегиско средство на тој генеричен и универзален потфат на одвраќање: да се научат народите на идеологија и на дисциплина на апсолутна безбедност – да се научат на метафизика на фисијата и фисурата. Затоа е потребно фисурата да биде извесна фикција. Вистинската катастрофа би ги забавила работите, би претставувала ретрограден инцидент од ексклозивен тип (не менувајќи го во ништо текот на работите: дали Хирошима значително забави, го одврати ли универзалниот процес на одвраќање?).

И на филм вистинската фузија би била лош аргумент: тој би се довел на некое ниво на филм катастрофа – лош по дефиниција, со оглед на тоа што работите ги сведува на нивното чисто случување. **Кинескиот синдром** ја наоѓа својата сила во филтрирањето на катастрофата, во дестилацијата на нуклеарните опасности низ сеприсутните херцовски релеи на информации. Тој не учи (пак случајно) дека нуклеарната катастрофа не се случува, дека не е создадена за да се случи, ниту во вистинското, како што не се случи ниту атомскиот судир на почетокот на студената војна. Рамнотежата на теророт се базира врз вечниот суспенс на атомскиот судир. Атомот и нуклеарното се создадени за да бидат нашироко користени, со цел одвраќање на силата на катастрофата, наместо глупаво да експлодира, треба да биде расеана во хомеопатско молекуларни дози по непрекина-

тите мрежи на информацијата. Во тоа се состои вистинската контаминација: никогаш биолошка ниту пак радиоактивна, таа е извесна ментална деструкција со помош на менталната стратегија на катастрофата.

Ако внимателно го разгледаме, тој филм во тоа не воведува, тој дури ни нуди и една поука дијаметрално спротивна на онаа од Вотергејт: ако сета денешна стратегија се состои во ментално заплашување и одвраќање врзано за суспенс и за вечната симулација на катастрофа, тогаш единствен начин во спротивставувањето на тоа сценарио би било **предизвикување** катастрофа, произведување или повторување на **вистинска** катастрофа. За тоа одвреме навреме ќе се погрижи Природата: во мигови на вдахновение самиот Господ по пат на катаклизма ја нарушува рамнотежата на теророт во кој се затвориле луѓето. А за нас уште поблиско, за тоа се грижи и тероризмот: предизвикувајќи некое вистинско насилство против невидливото насилство на безбедноста. Во тоа, Впрочем, и се состои неговиот амбиент.

## APOCALYPSE NOW

Копола го прави својот филм онака како што Американците војувале – во таа смисла, тоа е најдоброто можно сведоштво – со исто отсуство на мерка, со исто мноштво средства, иста монструозна невиност... и со ист успех. Војната како пробив, како технолошка и психоделична фантазија, војната како низ од специјални ефекти, војната што стана филм многу порано одошто беше снимен. Војната се укинува во технолошки тест, а за Американците таа пред сè беше тоа: едно експериментално поле, циновски терен за проверка на нивното оружје, на нивните методи, нивната сила.

Копола не прави ништо друго: ја проверува силата на интервенцијата на филмот, ја проверува разорната моќ на еден филм претворен во огромна машинерија на специјални ефекти. Во таа смисла неговиот филм, всушност, сепак е продолжување на таа војна со други средства, довршување на таа недовршена војна и нејзината апотеоза. Војната се претворила во филм, филмот се претворил во војна, обата се стигнуваат во заедничкото прелевање во техника.

Вистинска војна води Копола како што ја водел Вестморленд: ако во тоа не ја вброиме и генијалната иронија со напалм запалените филипински шуми и села за повторно да се прикаже пеколот на Јужен Виетнам, филмот се повторува и сè започнува одново: свирепото уживање во снимањето, радоста при жртвувањето на толку истрошени милијарди, во таков холокауст на средстава, во толкавите перипетии и во бучната параноја која од самиот почеток тој филм го конципираше како светски, историски настан, во кој, сходно замислата на неговиот

творец, Виетнамската војна нема да биде нешто друго освен она што била, во кој таа всушност како да не постоела – а ние навистина во тоа треба и да поверуваме: Виетнамската, војна „сама по себе“ можеби навистина никогаш и не се случила, тоа е еден сон, еден барокен сон за напалмот и за тропите, еден психотропски сон, чија цел не била некоја победа, ниту пак победата на некојаси политика, туку жртвено-култно, безмерно ширење на една сила којашто веќе сама се снима во своето случување, не очекувајќи можеби ништо друго освен своја афирмација со еден суперфилм, што докрај ќе го оствари ефектот на масовниот спектакл на таа војна.

Нема тука никаква вистинска дистанца, никаква критичка смисла, никакво стремеење кон „освестување“ во однос на војната, а во тоа на некој начин и се состои бруталниот квалитет на тој филм: што не е расипан со моралната психологија на војната. Може Копола на главата на својот хеликоптерски капетан да стави и шапка на леката коњица и тој капетан да уништува виетнамски села со звуците на Вагнеровата музика – тоа сепак не се дистантни, критички знаци, сето тоа е нурнато во машинерија, тоа претставува дел од специјалниот ефект; и самиот Копола го прави филмот на ист начин, со истата ретро-мегаломанија, со истата бесмислена лутина, со истиот крајно засилен гињолски ефект. Но ете, тој ни го задава тој удар, тоа е тука, застрашувачко, и ние можеме да се запрашаме: како е можен таков ужас (не ужасот на војната, туку на самиот филм)? Но одговор нема, нема можна осуда, можеме дури и да се воодушевиме со тој чудовишен трик

(исто како и со Вагнер) – но сепак може да се разбере и една сосема мала идеја, која не е зловна, која не е некаква оценка на вредноста, но која ви говори дека Виетнамската војна и тој филм се скроени од ист материјал, дека ништо не ги двои, дека и тој филм е дел од војната – дека Американците, ако (привидно) ја изгубиле онаа другата, без сомневање ја добила оваа, филмската. „Apostrophe now“ е една светска победа. Кинематографската е еднаква и поголема од моќта на индустријските и воените машини, еднаква или поголема од моќта на Пентагон и владата.

Со самото тоа филмот добива извесна занимливост: тој ретроспективно ја расветлува (тоа дури не е ни ретроспективно, бидејќи филмот е една фаза на таа недовршена војна) она со што таа војна веќе беше заматена, непромислена во политичките термини: Американците и Виетнамците веќе се смирени, непосредно по прекиот на судирот Американците ја нудеа својата економска помош, исто како што ги уништија џунглата и градовите, исто како што денес го прават својот филм. Воопшто не ја разбравме ниту војната, ниту филмот (барем не овој) ако не го сфативме тоа неразликување, кое не е веќе ниту идеолошко ниту морално разликување на доброто и злото, туку неразликување на реверзибилноста на разорувањето и произведувањето, иманентност на една иста работа во самата нејзина револуција, органски метаболизам на сите технологии, од килимите бомби до филмската лента...

Превод: Фрида Филиповиќ, Д. Рубен

## БЕЛЕШКИ:

1. Самиот фашизам, тајната на неговото појавување и на неговата колективна енергија, којашто не ја решило докрај ниту едно толкување, (па дури ни марксистичкото со неговите политички со манипулација доминантни класи, ниту Рајховото, со неговите сексуални потискувања на масите, ниту Делез со деспотската параноја), може веќе да се протолкува како „иррационална“ зголемена понуда на митски и политички референци, како споулавана интензификација на колективни вредности (крв, раса, народи, и тн.), повторно воведување на смртта, „политичката естетика на смртта“, во еден момент кога процесот на разочарување со вредностите и колективните вредности, со рационална секуларизација и еднодимензионалност на општествениот и индивидуалниот живот, веќе почна силно да се чувствува на Запад. Уште еднаш, сè е добредојдено за да се избегне таа катастрофа на вредности, таа неутрализација и пацификација на животот. Фашизмот е извесен отпор на тоа, длабок, ирационален, безумен отпор; сеедно тој не би ја извлекол од никаде таа масовна енергија да не беше спротивстаувањето на нешто уште полошо. Неговата свирепост, неговиот терор, сразмерни се на оној другиот терор: идентификувањето на стварното и рационалното што се разбуди на Запад, е одговор на тоа.

2. Наведените филмови се главно инспирирани со вистински историски шпионски, односно политички теми или пак афери.

Кинескиот квартал (реж. Полански) е истрага за едно убиство во врска со махинациите околу градскиот водовод; **Трите кондорски дани** е шпионски филм каде што се обработува случката каде што треба да биде ликвидираан сопствениот агент; **Бери Линдон**, филм на Стенли Кјубрик (1975) според романот на Текери (The Memoirs of Barry Lyndon) каде што е опишан бурниот живот на еден авантурист во Западна Европа во средината на XVIII век; **1900 Дваесеттиот век** (реж. Бертолучи) е приказна за две семејства, следена од почетокот на векот до доаѓањето на фашизмот на власт; **Сите луѓе на Претседателот**, американски филм ја обработува аферата Вотергејт. – Заб. на превед.

3. „Последната кино претстава“ – филм на Питер Богдановиќ, американски режисер од југословенско потекло, го прикажува животот во мало тексашко гратче, 1950 г. – Заб. на превед.

4. „Кинескиот синдром“ е наслов на амер. филм чија главна тема е инцидентот околу една нуклеарна централа во САД – Заб. на превед.

5. Инцидентот во нуклеарната централа Острово Три Милји (Tree miles Island), што се случил непосредно по премиерата и прикажувањето на филмот.

6. Парусија (грчки) – доаѓање. – Заб. на превед.

7. ЕДФ – кратенка за француската електроиндустрија (Electricite de France), – Заб. на превед.

# ПРИЛОГ КОН ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ВИДЕОТО ВО НОРМАТИВНАТА РЕГУЛАТИВА

Видео-техниката е современ начин на пренесување на уметничкото творештво, пред сè кинематографското, од творештво „per se“ во негова материјализација. Тоа е, се разбира, една од нејзините конотации како специфичен медиум, кои имаат своја конкретна партиципација и во другите сфери на општественото битие. Аналогно, тоа и подразбира партиципација во повеќе сфери и на правната регулатива, повеќе или помалку. Меѓутоа, видео-техниката во својот најголем дел зафаќа во сферата на кинематографското творење, особено гледано од аспект на нејзината телеолошка оправданост, како современ и специфичен начин на неговата реализација. Без разлика на конкретниот вид на една творба – документ, филм, цртан филм, реклама и слично, начинот на реализацијата на истата е кинематографски, и како таков е предмет на оние правни регулативи, кои во својата фундаментална претпоставка го имаат уметничкото творење, ерго, кинематографското творење. Секој еден општествен феномен од овој вид, може да се разгледува и вреднува од повеќе аспекти, токму поради тоа што ниеден од нив не може да постои изолиран или сам за себе. Но, тоа не значи дека тој е фундиран и ја изразува својата суштина преку сите аспекти на неговата конкретна егзистенција, а особено неговата телеолошка оправданост. Неговото вреднување и вреднувањето во општествената стварност, преку принципите на нејзината свест, се одвива по патот на неговата сушност, а не по патот на маргиналните аспекти на неговото постоење. А кога се сака и сушноста да се протури без да се поведе на тие принципи, тогш тоа се прави со оние адвентивни конотации кои во дадената општествена стварност се чинат прагматични, а суштината се изедначува со нивото на истите. Алузацијата се

однесува на проблематиката со таканареченото „видео-пиратство“ кај нас, при чие решавање, најчесто, суштината на истиот се раствора преку адвентивните и маргинални правни регулативи, кои се акцентираат, со цел истиот, или подобро речено, надлежноста за решавањето на истиот да се пренесе онаму каде што прагматичноста сама себеси се оправдува.

Видео-клубовите, видеотеките и другите слични стопански субјекти кои вршат промет со видео касети со филмска содржина, или со содржина на творби слични на кинематографското творење, во суштина вршат промет на кинематографски дела, ерго, нивната правна регулатива по својата суштина, се однесува на оние нормативи кои го третираат кинематографското творештво воопшто. Точно е дека со наведениот промет се повредуваат и одредбите на некои други закони, но тоа е констатација, чие доследно и консеквентно спроведување не го решава основниот проблем, туку адхерира кон него и упатува на него. Титувањето на филмовите на македонски јазик, на пример, е одредба која најмалку се однесува на споменатите субјекти\*, зашто најголемиот број од нив не врши јавно прикажување, а во прометот учествуваат најчесто преку умножување на кинематографските дела, со што запаѓаат во сферите на издавачката дејност, чии пак законски регулативи од друга страна, во актуелните услови, претрпуваат измени со кои издаваштво-то се отргнува од рацете на етатистичката контрола и се одредува со уставните определби на граѓанската држава, со што умножувањето и дистрибуцијата ќе се вршат слободно, ако неговата содржина не ги нарушува уставните одредници. Затоа, ми се чини дека е потребно акцентот на решавањето на овој проблем да се стави врз одредбите на авторското право и

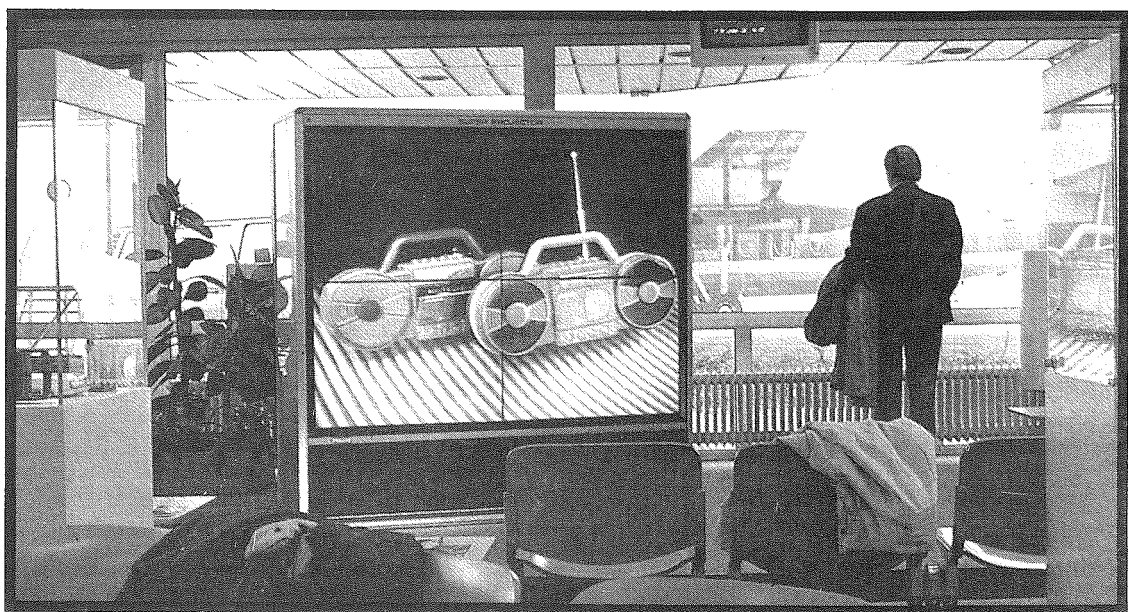
\* Прашање е колку оваа одредба го збогатува духовното богатство на еден народ, од аспект на допир со културните достигнувања во светот. – (заб. на авт.)

југословенскиот Закон за авторското право, при што мошне често се прави едно неправедно компарирање со преостанатите законски акти од сферата на кинематографското творештво, од аспект на прописи со исто ниво на важност и регулација, а не од аспект на релација на правно—заштитна комплементарност на преостанатите законски прописи со споменатиот Закон, со цел истиот поуспешно, поцелосно и посеопфатно да функционира, а и во зависност од актуелните услови на општественото живеење и дејствување. Авторското право е едно од ретките кое овозможува егалитарно—мултилатерална регулатива, зашто во фундаментот на неговиот принцип се наоѓа Човекот, и тоа слободниот човек, без оглед на неговите општествени и воопшто културни определби. Уметничкото творештво е базичната претпоставка за постоењето на правна регулатива од овој вид, со што ова право, според суштината на својот предмет, нужно е упатено на принципите на граѓанското право, кое во современите општествени уредувања е носител на правната држава, а воедно и на супстанцата на граѓанската филозофија на правото (апстрактното право) — Слободата, но каде што уметничкото творештво не е декларација за слободниот труд, туку израз на принципите на слободата. Ова право, индивидуалната слободна волја, а не волјата на мнозинството, ја издига на степен на граѓанско општество, при што таа своја карактеристика ја задржува и на степен на држава, каде што се јавува во форма на конгломерат на индивидуални волји, што е исклучок со сите други права, бидејќи државата во граѓанската филозофија и реализам се јавува во форма на надграѓанска институција на волјата

на мнозинството, а не во форма на волјата на индивидуалната слобода. Ова право, исто така, на индивидуалната волја ѝ овозможува слобода и по сопствената реализација, што е исто така исклучок, бидејќи реализацијата на слободата оди преку од — себе — различната волја, одн., преку сопствената негација.

Значи, уметничкото творештво во правниот систем и затоа добива карактеристика на посебен вид право, според кое уметникот—творец станува носител на сите права што произлегуваат од тоа уметничко творештво, а понекогаш и поради перфидно—прагматичниот став на една владејачка класа во таканаречените неслободни општества. Ова право се трансформира во Закон тогаш кога се јавува можноста од индустријализација на уметничките творби, односно можноста тие да се умножуваат, пренесуваат и.т.н. односно тогаш кога се појавува можноста со уметничките творби да се стопанисува од разни аспекти.<sup>1)</sup>

Нивото на изграденоста на југословенскиот Закон за авторското право, во моментот може слободно да се определи како ниво кое ги задоволува доследноста, конзистентноста, како и систематичноста и логичноста на еден активен систем, што не значи дека со тоа процесот на неговото постоејано и континуирано развивање и усовршување треба да се сфати како исклучен посибилитет. Овој Закон ги акцептира одредбите на сите акти и прописи кои се спроведуваат на меѓународно, односно на светско ниво, што само по себе говори дека тој не е изолиран и не претставува груба адаптација на конкретните политички услови. Овој Закон на творците на уметничките творби им овозможува своето право да го остваруваат согласно



инструментите на правната држава, односно конкретната држава, а на начин и во согласност со своите барања во поглед на остварувањето на истото, додека спроведувањето на заштитата е во согласност со постојниот инструментариум на судско-извршната власт. На авторите, исто така, им е оставено правото не само да го остваруваат, туку и да избираат кој во нивно име тоа може да го реализира. Меѓутоа, остварувањето на правата на авторите врз основа на застапување „eo ipso“ не подразбира и остварување на тоа право „par excellence“, сè додека односниот субјект не се стекне со таканаречена правна особина. А тоа значи дека правото на авторите да вршат контрола секаде онаму каде што тоа право може да биде нарушено или повредено, можат да го остваруваат преку правно-легитимни субјекти, кои сепак самите автори се во можност да ги избираат според сопствените барања и потреби. Затоа и Законот ја отвора можноста самите автори да организираат свои соодветни организации (сојузи, здруженија и сл.) со стручни служби, способни да го остваруваат нивното право, или пак тоа да им го препуштат на професионални организации, односно претпријатија чија дејност е Заштита на авторските права и регистрирана согласно законските прописи, правни субјекти кои врз основа на овластување на авторите, а согласно законските прописи, истапуваат во името на законот – *ex lege*<sup>2)</sup>. Овие правни субјекти, Законот ги овластува и им овозможува тоа право да го остваруваат и надвор од границите на територијата на СФРЈ. За разлика од претпријатијата кои се регистрирани за заштита на авторските права, организациите на авторите, или во конкретната југословенска стварност Заводот за заштита на авторски мали права (ЗАМП) може и без овластување од авторите да истапува во името на законот (*ex lege*), но само за остварување на авторските таканаречени „мали права“, додека при остварувањето на авторските „големи права“, и обата субјекта истапуваат од името на законот (*ex lege*) само врз основа на овластување од авторите, што значи, дека во таков случај тие се изедначени. Дека тие и се оние субјекти што треба да го остваруваат правото на авторите во поглед на контролата на користењето на авторските творби, од

каков било аспект на тоа користење, и единствено легитимни да го вршат тоа дејствие, говори и самиот закон во една од своите одредби<sup>3)</sup>, каде што притоа надлежниот орган е должен да го спроведува нивното барање во поглед на остварувањето на авторските права. А надлежен орган за спроведувањето на извршувањето на законските одредби, во контекст на законската одредба, кај нас е органот за внатрешни работи, односно друг орган што ја врши функцијата на извршна власт.

Гледано од аспект на законските регулативи, и особено од аспект на еден рационализам во поглед на економичноста, филозофско-правната и вистинската ситуација, нереално е да се бара од општинските стопанско-пазарни и слични инспекции да ги спроведуваат одредбите на овој Закон и ова право, ниту пак барањата да се донесуваат нови законски прописи и регулативи слични на овие. Сите оние автори од земјата и од светот кои со своите дела се присутни во прометот на една одредена територија, имаат исклучиво право тие дела да ги забрануваат или пак тоа да не го прават ако е во нивни интерес; исклучиво право да го одредуваат начинот на остварувањето на своето право; исклучиво право да ги определат начинот и висината на надоместокот кој произлегува од нивното повредено право; и исклучиво право да одбираат кому ќе му го доверат тоа остварување. Редовните општински или републички органи на управата тешко дека можат сите овие права на авторите да ги акцептираат и да ги реализираат на таков начин, ниту пак се одговорни да го прават тоа.

Суштината на решението на таканареченото – видео-пиратство – или проблемот со видеото, како што се нарекува во поопштена форма, се наоѓа токму во рамките на овие регулативи со кои може да се регулира на единствен начин во целата земја, а притоа пазарната логика на оние што ова право ќе го регулираат, во нивна полза, ќе ги натера да ги почитуваат и соодветните законски регулативи кои се врзани за соодветното авторско дело. А имајќи ја предвид нашата стварност, ќе се запрашаме, дали навистина проблемот не беше толкувањето на сопствените закони.

## БЕЛЕШКИ:

1) Првиот Закон за авторско право е донесен во Англија 1709 г., (Copyright Act). Неговото меѓународно унифицирање е реализирано со Бернската конвенција од 1896 г. (Union international pour la protection des oeuvres littéraires et artistiques), а неговата реализација на светски план е постигната со Женевската конвенција од 1952 г., односно, 1955 г. Во Југославија првиот Закон е донесен 1929 г. Во Социјалистичка Југославија тоа е направено во 1946. односно, 1957. односно, 1968. и 1978 г., и неговите измени од 1984. односно, 1990 г.

2) „Авторските права на територијата на СФРЈ може да ги остваруваат врз основа на полномошно од авторите и организациите на авторите, како и организации чија дејност – заштита на авторските права е регистрирана согласно законот.“ (Чл. 91 од ЗАП)

3) Надлежниот општински орган на барање на авторот, организацијата на авторите или организацијата од Чл. 91 од овој Закон, ќе го забрани приредувањето, односно користењето на авторското дело, ако приредувачот одн., корисникот на авторското дело нема дозвола....“ (Чл. 94, исто.)



Игор Старделов

УДК 007: 791,43+792.097  
Кинопис, 5(3), с. 39-44,  
1991

# БАЗАФИЛМ

– или за структуралната и содржинската поставеност на специјализираниот систем за филмски, кинотечни и видео информации

Во минатиот број на КИНОПИС пишувавме поопширно за техничко-технолошката структура на Системот за научни и технолошки информации на Југославија (СНТИЈ) и, општо, за местото и улогата што Кинотеката на Македонија, преку нејзиниот специјализиран систем БАЗАФИЛМ, ја има во овој Систем.

Во овој број поконкретно ќе се задржиме на потребите и целите за изградба на еден ваков специјализиран систем за филмски, кинотечни и видео информации, каков што е БАЗАФИЛМ, како и, пошироко, на самата структура и содржина на специјализираниот систем БАЗАФИЛМ.

Нема сомнение дека со практичната употреба, со примената на научните и технолошките информации и со изградбата на специјализирани системи, повеќекратно се рационализира процесот на работа. Брзината на добивањето податоци, со посредување на овие специјализирани системи е сведено на најмала можна мера. Со поврзувањето, пак, на овие специјализирани системи во земјата, и пошироко во светот, сите овие податоци стануваат достапни за секој индивидуален научен работник или институција кај нас и во светот. На тој начин се зголемува репертоарот и квантумот на фактите и информациите, како и нивната структура, со што процесот на истражување се оптимализира до крајни граници.

## Зошто специјализиран систем во областа на филмскиот медиум?

Филмскиот медиум и резултатите посредувани низ него, освен естетските вредности, има и голема сознајна т.е. теоретска вредност и научна употребливост. Филмската уметност како колективна и синтетичка уметност во себе содржи и вонестетски вредности, како што се целината на општествените и природните појави и процеси, моралната, политичката и, воопшто духовната ситуација на времето што го от-

крива. Затоа филмот може да се користи и како методолошка постапка за поподлабочено осознавање на појавите во сите области на човековиот живот и искуство, до каде што допира окоото на филмската камера. А со развојот на филмската технологија, денес ни се достапни живи слики, од микро-светот па сè до макро-космосот. Ако кон ова се додадат и културните, социјалните, историските, етнографските, цивилизациските особености на сите подрачја, земји и народи, забележани на филмската лента, од филмската уметност, од филмот воопшто како медиум, се добива непрегледен збир на факти и информации.

Од друга страна, имајќи предвид дека во филмот, како мултимедијален уметнички израз, се преплетуваат повеќе одделни уметнички вредности, од областа на литературата, музиката, ликовната уметност, архитектурата итн., сите заедно и секоја единечно, како естетски факти и уметнички информации, можат да бидат предмет на научна интерпретација и истражувачка елаборација...

При изградбата на специјализиран систем за филмски, кинотечни и видео информации се тргнува од повеќе причини и цели, чие исполнување значи остварување на значајни резултати на едно повисоко теориско ниво. Така, имајќи го предвид значењето на филмот и научната и практичната применливост на филмските, кинотечните и видео информациите, во својата научна стратегија Кинотеката на Македонија ги постави следниве цели:

1. Од резултатите на обработените филмови да се создаде специјализирана база на податоци и информации (со филмографски податоци и карактерни предметни одредници—дескриптори) чиј дијапазон се протега од општите, преку социјалните и општествените науки, кон природните и предметните науки, математиката, ме-

дицината, техниката, за да заврши со уметноста, книжевноста, географијата и историјата, со естетиката воопшто;

2. Податоците и информациите од специјализираната база ќе бидат достапни за **репродукцентска употреба**. Имено, ќе може да се преземаат инсерти и да се користат за различни цели, и тоа во најкраток можен рок, а истовремено ќе се намали цената на чинењето на филмската и телевизиската продукција;

3. Производите на специјализираната база ќе може да се употребат и во **едукативни цели**, со што филмот, разложен на одделни научни дисциплини и дејности, ќе биде достапен во наставниот и образовниот процес;

4. Бидејќи базата содржи податоци за авторскиот ансамбл и за техничките перформанси на филмот ќе се создаваат творечки биографии на сите филмски актери, режисери, сценаристи, сниматели, монтажери, сценографи итн., односно на секој поединечен творец во колективниот чин на филмското остварување;

5. Од податоците што ги содржи базата, а кои се однесуваат на дистрибуцијата, пласманот и рецепцијата на кинематографските вредности, ќе може да се согледаат информациите: за настапот на нашите филмови на домашните и странските фестивали, за извозот на домашните филмски остварувања, за рецепцијата на домашниот и странскиот филм, за критичката валоризација итн.;

6. Од придружниот материјал, кои податоци исто така ги содржи базата, ќе може да се обработат сите достапни необјавени и непечатени материјали за филмот од домашната продукција;

7. Во специјализираниот систем ќе се собираат и информации за комплементарните уметности (литературата, театарот, музиката, сликарството, фотографијата итн.).

Во досегашниот степен на развој на специјализираниот систем за филмски, кинотечни и видео информации, Кинотеката на Македонија ги оствари погоре поставените цели, со што е изградена релативно обемна **фактографска база** која веќе им е на располагање на заинтересираните научно-истражувачки работници.

## Што содржи БАЗАФИЛМ

БАЗАФИЛМ се состои од текстуални записи од обработените филмови. Таа е повеќеслојно структурирана, со што го задоволува најширокиот спектар на научен и уметнички интерес.

Кинотечната база е составена од неколку делови:

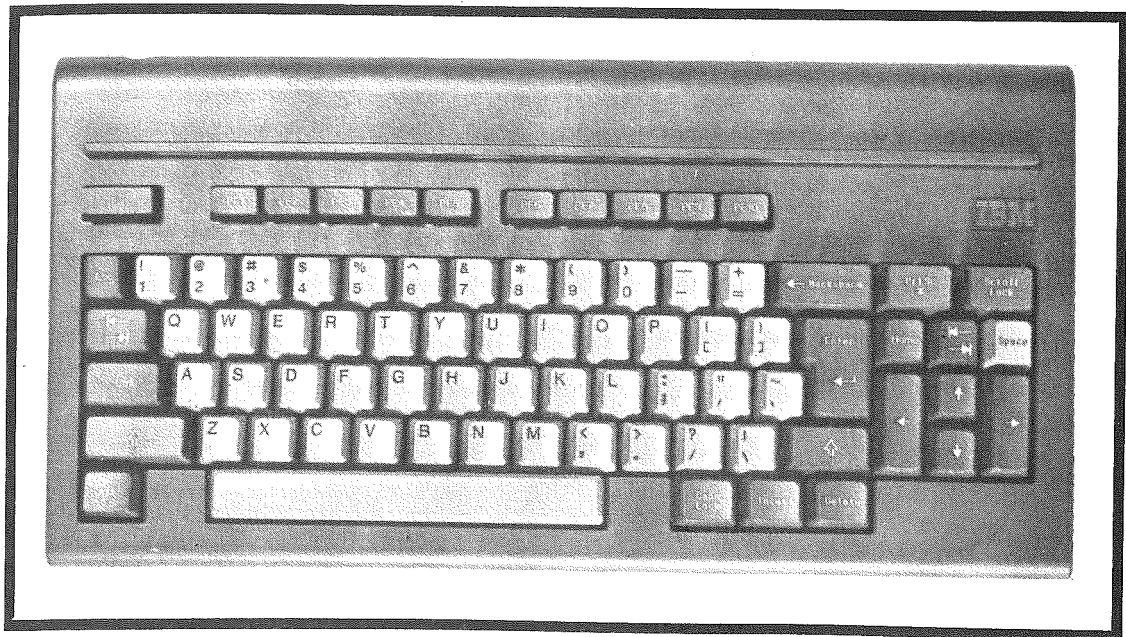
– Филмографски податоци, (наслов на филмот, продуцент, земја и година на производство, режија, сценарио, род и жанр);

– Листа на учесници во технолошкото обликување на филмот (сниматели, сценографи, монтажери, тон сниматели, костимографи и др. соработници),

– Листа на актери (при што за главните улоги се дадени имињата и на толкувачот на улогата и на самата улога);

– Податоци за техничките перформанси на филмот (ширина на филмската лента, должина, база, емулзија, боја, техника на снимање итн.);

– Посебен дел се податоците од обработката на филмот (содржина на филмот, кај докумен-



тарните филмови и опис по кадри, филмолошки приказ и одредници – дескриптори);

– Податоци за рецепција на филмот: дистрибуција во земјата и во странство, број на гледачи, изработени видео копии, издадени инсерти, награди и признанија, учество на домашни и

странски фестивали, објавени критики, рецензии, осврти и други информации во домашни и странски весници и списанија.

Во продолжение може да се види компјутерскиот испис на еден запис во полн формат. За пример го зедовме играниот филм „Мис Стон.“

|         |                                     |                                         |
|---------|-------------------------------------|-----------------------------------------|
| 001 [ ] | Identifikacija                      |                                         |
| \$a     | Vid na građjata.....                | a                                       |
| \$b     | Naslov.....                         | MIS STON; MISS STONE.                   |
| \$c     | Rod.....                            | b                                       |
| \$d     | Zanr.....                           | int                                     |
| \$e     | Zemja.....                          | yug                                     |
| \$f     | Republika/ pokraina.....            | ma                                      |
| \$g     | Godina na proizvodstvo 'GGGG'.....  | 1950                                    |
| \$h     | Datum - 'MM-DD'.....                | 09-01                                   |
| 002 [ ] | Tehnički podatoci                   |                                         |
| \$a     | Sirina ili format.....              | 35 mm.                                  |
| \$b     | Filmska emulzija.....               | a                                       |
| \$c     | Oznaka na zvukot.....               | a                                       |
| \$d     | Dolžina vo metri.....               | 2610m                                   |
| \$e     | Oznaka za boja.....                 | b                                       |
| \$f     | Tehnika na snimanje.....            | totalskop                               |
| \$g     | Jazik na natpisite.....             | mac                                     |
| \$h     | Jazik na dubliranje.....            | ser                                     |
| \$i     | Potpelnost.....                     | b                                       |
| \$j     | Fizička sost. na lentata (1-5)..... | 3                                       |
| 003 [ ] | Inventarni podatoci                 |                                         |
| \$a     | Inventaren broj.....                | 559-D37/6                               |
| 004 [ ] | Iminja na sorabotnicite             |                                         |
| \$a     | Proizvodstvo.....                   | Vardar film - Skopje                    |
| \$b     | Režiser.....                        | Zika Mitrović                           |
| \$c     | Scenario.....                       | Dordi Abadžiev, spored istoriski nastan |
| \$c     | Scenario.....                       | Trajče Popov, spored istoriski nastan   |
| \$d     | Snimatel.....                       | Miša Stojanović                         |
| \$e     | Montaža.....                        | Vojislav-Vanja Bjenjaš                  |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Olga Spiridonović                       |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Elen Ston                               |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Ilija Milčín                            |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Jane Sandanski                          |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Marija Tocinoski                        |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Katerina Cilka                          |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Dragan Ocokoljić                        |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Krste Asenov                            |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Ilija Džuvalekovski                     |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Cernopceev                              |
| 005 [ ] | Glavni ulogi                        |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Petre Prličko                           |
| \$b     | Ime na ulogata.....                 | Mandana                                 |
| .       |                                     |                                         |
| .       |                                     |                                         |
| .       |                                     |                                         |
| 006 [ ] | Drugi ulogi                         |                                         |
| \$a     | Glumci.....                         | Božidar Drnić                           |
| \$a     | Glumci.....                         | Stojka Cekova                           |
| \$a     | Glumci.....                         | Blagoja Kocovski                        |
| \$a     | Glumci.....                         | Petar Veljanovski                       |
| \$a     | Glumci.....                         | Metodija Zendelski                      |
| \$a     | Glumci.....                         | Panče Kamšik                            |
| \$a     | Glumci.....                         | Panče Grnčarov                          |
| \$a     | Glumci.....                         | Risto Stefanovski                       |
| \$a     | Glumci.....                         | Zarko Kojčev                            |
| \$a     | Glumci.....                         | Vukan Dinevski                          |
| \$a     | Glumci.....                         | Nada Riznić                             |
| \$a     | Glumci.....                         | Aco Stefanovski                         |

\$a Glumci..... Predrag Dišljenković  
 \$a Glumci..... Panta Nikolić  
 \$a Glumci..... Aco Aleksov  
 \$a Glumci..... Dimče Stefanovski  
 \$a Glumci..... Dimče Gečevski  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... kamera  
 \$b Iminja..... LJube Petkovski  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... sorabotka na scenarioto i angliski dija-  
 lozi  
 \$b Iminja..... Merion Mišel  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... muzika  
 \$b Iminja..... Ivan Rupnik  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... scenograf  
 \$b Iminja..... Vasilie Popović-Cico  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... kostimograf  
 \$b Iminja..... Milica Babić-Jovanović  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... konsultanti za kolor  
 \$b Iminja..... Predrag Stajić  
 \$b Iminja..... Edmond Rišar  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... muzikata ja izveduva  
 \$b Iminja..... Sinfoniskiot orkestar na zagrebskata fi-  
 lharmonija  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... dirigent  
 \$b Iminja..... Oskar Danon  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... asistenti na režiserot  
 \$b Iminja..... Miki Stamenković  
 \$b Iminja..... Trajče Popov  
 \$b Iminja..... S.Culibrk  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... ton  
 \$b Iminja..... Dragoljub Gojković  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... arhitekti  
 \$b Iminja..... Dime Sumka  
 \$b Iminja..... Nikola Lazarevski  
 \$b Iminja..... Vlastimir Gavrik  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... organizatori na snimanje  
 \$b Iminja..... B.Mitrović  
 \$b Iminja..... Dimče Markovski  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... asistent na montažerot  
 \$b Iminja..... Dragomir Pankov  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... direktor na filmot  
 \$b Iminja..... Jovo Kamberski  
 007 [ ] Drugi sorabotnici  
 \$a Kategorija..... voen konsultant  
 \$b Iminja..... polkovnik Sava Miljaković  
 008 [ ] Ostanat usluga  
 \$a Tehnički usluga..... CFS "Košutnjak" - Beograd  
 \$a Tehnički usluga..... "Tehno film" - Skopje  
 \$a Tehnički usluga..... CFL - Beograd  
 \$a Tehnički usluga..... SPES (CATALUSSI) ROMA  
 \$b Distribucija..... "Makedonija film" - Skopje  
 009 [ ] Analiza  
 \$a Rezime na soadržinata..... 1901 godina.Vo Makedonija raste otporot  
 protiv Otomanskata imperija.Mnogobrojni četi komiti svedočat za gotovnošta  
 na makedonskiot narod da se bori za svojata sloboda.Vo isto vreme razni vers  
 ki misii se obiduvaaat da go proširaaat svoeto vlijanje medu narodot.Vo Solun s  
 e naoda centarot na amerikanskata protestantska misija za Makedonija.Po dobi  
 enata dozvola za otvoraanje verski kurs vo selo Bansko, misionerite trgnuvaat  
 na pat.Vo misionerksta grupa se Elen Ston, amerikanka, i braćniot par Cilka  
 makedonci vospituvani vo Amerika.Nivnoto zaminuvanje od Solun će go iskor

isti VMRO kako način pred svetskata javnost da se progovori za sostojbata vo Makedonija i da se ovozmoži vooružuvanje na novi četi komiti. So taa cel četa na Jane Sandanski ja grabnuva Ejen Ston i za nea od turskata vlada bara otkup vo visina od 25.000 zlatni liri. Vo početokot Mis Ston, pacifistički orientirana, ne se soglasuva so baranjeto na komitite, za potoa, minuvajći ni z borbi so turskiot asker i stanuvajći svedok na zverstvata na koi e izložen nezaštiteniot narod, da zastane na stranata na komitite i da go potpiše pis moto so koe baranjata na VMRO će bidat ispolneti.

5b Zabeleška za filmološ. analiza.... Patekata na makedonskata igrana produkcija započnata so "Frosina", se čini kako da e blisku do postavenata cel so "Mis Ston", četvrtiot realiziran igran proekt. Voedno, pojavuvanjeto na "Mis Ston", označi i nov žanrovski prodir, očekuvan i najavuvan od početocite na makedonskata kinematografija. Atraktivnosta na istoriskata tematika, odamna g i privleče makedonskite filmski avtori. Scenarioto za "Mis Ston", čii avtori se Dordo Abadžiev i Trajče Popov, go raskažuva eden, pomalku marginalen nastan od Predilindenskiot period. Se raboti za grabnuvanjeto na amerikanskata go spodica Helen Ston, protestantska misionerka, koja po svoja zadača se našla vo Pirinska Makedonija. Grabnuvanjeto e izvedeno od strana na revolucionernite četi na vojvodata Jane Sandanski, so cel za dobienata otkupnina da se nabavi tolku potrebnoto oružje i municija za revolucionerite. Prastojuvajći medu niv, Helen Ston ke ja razbere nivnata borba za sloboda i toa ke i donese spoznaja i moralna preobrazba, taka što konečno ke se reši da go napiše pismo to vo koe ke pobara da se isprati otkup za nea. No, konkretniot povod za ovaa nejzina preobrazba, ke bide nasilnata smrt, na nejziniot pridružnik, revolucioneret Mandana. Taka tematskata vertikala na "Mis Ston", se pak e posvetena

011 [ ] Odrednici

- 5a Tekst..... makedonsko naselenie
- 5a Tekst..... makedonsko selo
- 5a Tekst..... enterier na makedonska kuća
- 5a Tekst..... eksterier na makedonska kuća
- 5a Tekst..... komiti
- 5a Tekst..... turski asker
- 5a Tekst..... bitka medu komiti i turski asker

012 [ ] Recepcija na filmot

- 5a Propratna građja..... a
- 5a Propratna građja..... b
- 5a Propratna građja..... c
- 5a Propratna građja..... z
- 5b Beleški..... Prv jugoslovenski igran film snimen vo kolor tehnika, so optički sistem "totaloskop".
- 5b Beleški..... Prv makedonski tkn. "kostimiran" film.
- 5b Beleški..... Film koj obrabotuva vistinit nastan od istorijata na makedonskiot narod.

013 [ ] Odglasi

- 5a Recenzii i osvrti..... Branko Zarevski, "Mis Ston" - po povod premierata vo Skopje", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 4.11.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Tome Momirovski, "Mis Ston" - filmuvana epizoda od makedonskata nacionalna epopeja", MLAD BOREC, Skopje, 6.11.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Milutin Čolić, "Mis Ston", POLITIKA, Beograd, 22.11.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Zika Bogdanović, "Mis Ston" - eden uspešen film", BORBA, Beograd, 22.12.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Mira Boglić, "Mis Ston", VJESNIK, Zagreb, 23.12.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Mića Milošević, "Jasen obrazec na žanrot", FILM DANAS, Beograd, 31.12.1958
- 5a Recenzii i osvrti..... Stanka Godnić, "Uspeh na makedonskiot film", DELO, LJubljana, 14.05.1959

014 [ ] Drugi inforamcii

- 5a Vesti, komentari i drugo..... "Privata klapa vo Dračevo", VECERNJE NOVOSTI, Beograd, 25.01.1958
- 5a Vesti, komentari i drugo..... "Denes ekipata na "Mis Ston" zaminuva za Mavrovo", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 10.02.1958
- 5a Vesti, komentari i drugo..... "Završi snimanjeto na "Mis Ston", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 24.06.1958
- 5a Vesti, komentari i drugo..... "Svečena premiera na "Mis Ston" vo Skopje i Bitola", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 1.11.1958

- \$a Vesti, komentari i drugo..... "Premiera na "Mis Ston" vo Zagreb", VEC  
 ERNJI VJESNIK, Zagreb, 22.12.1958  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Filmot "Mis Ston" odlično primen vo SA  
 D", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 28.02.1959  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Mis Ston" na festivalot vo Mar del Pla  
 ta". NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 5.02.1960  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Mis Ston" na festivalot vo NJu Delhi",  
 POLITIKA, Beograd, 11.07.1961  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Domašniot film "Mis Ston" prikazan na  
 festivalot vo Adis Abeba", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 16.08.1961  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Les soires du film yougoslave", LE SO  
 IR, Bruxelles, 28.04.1960  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Les films yougoslaves a Bruxelles", L  
 E PEUPLE, Bruxelles, 29.04.1960
- 015 [ ] Distribucija vo stranstvo  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... arg  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... aus  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... bra  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... bur  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... can  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... col  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... deu  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... irn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... lbn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... grc  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... idn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... mex  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... nor  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... per  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... pry  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... ury  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... ven  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... chl
- 016 [ ] Gledanost na filmot  
 \$a Grad i broj na gledači..... Skopje - 95.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Belgrad - 160.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Zagreb - 145.789  
 \$a Grad i broj na gledači..... Saraevo - 70.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Rieka - 32.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Bitola - 28.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Prilep - 16.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Stip - 21.000
- 017 [ ] Video kopii  
 \$a Izraboteni..... Video kopijata e izrabotena vo Kinoteka  
 na SRM.  
 \$b Izdadeni - koristenii inserti..... TV Skopje  
 \$b Izdadeni - koristenii inserti..... TV Belgrad  
 \$b Izdadeni - koristenii inserti..... TV LJubljana  
 \$b Izdadeni - koristenii inserti..... TV Zagreb  
 \$b Izdadeni - koristenii inserti..... TV Saraevo
- 018 [ ] Učestvo na festivali  
 \$a Domašni..... FJIF, Pula 1959  
 \$b Stranski..... Edinburg 1960  
 \$b Stranski..... Mar del Plata 1960  
 \$b Stranski..... NJu Delhi 1961  
 \$b Stranski..... Adis Abeba 1961
- 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... FJIF, Pula 59  
 \$b Nagrada..... nagrada za maška uloga  
 \$c Ime na nagrađeniot..... Petre Prličko
- 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... FJIF, Pula 59  
 \$b Nagrada..... nagrada za ženska uloga  
 \$c Ime na nagrađeniot..... Olga Spiridonović
- 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... Edinburg 60  
 \$b Nagrada..... Počesna diploma
- 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... NJu Delhi 61  
 \$b Nagrada..... Počesna diploma
- 099 [ ] Datum i avtor na obrabotkata na filmot  
 \$a Datum 'GGGC-MM'..... 1986-01  
 \$b Ime i prezime, zvanje..... Pavlina Grgurević - filmolog

Весна Масловариќ

УДК 791.43(73)(049.3)  
Кинопис, 5(3), с. 45-46,  
1991

# ХАЗАРДЕРСКИ ИГРИ

(за филмот „Хавана“, САД, 1990, р. Сидни Полак)

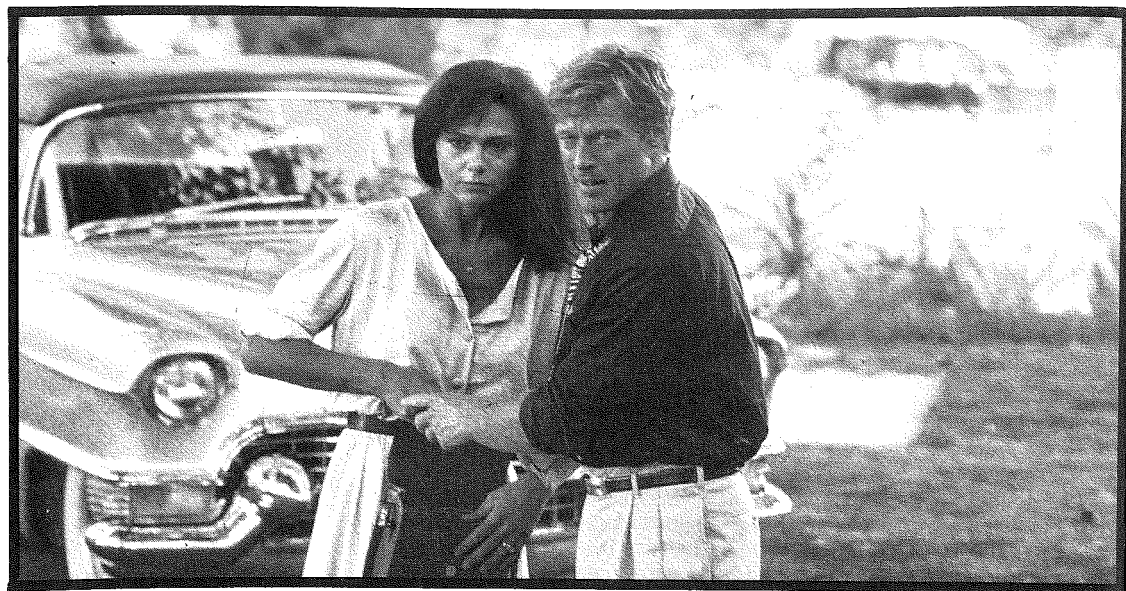
Животот на комарџиите и на сите оние што ги соблазнува комарот е чудна и комплексна игра. Во своите „големи очекувања“ секој од учесниците на хазардерската „голема игра“ ги вложува сите свои дарови и способности. Голема мудрост е таа да се изигра добро и успешно. Сакале или не, честопати дали поради нашата нерешителност или пак поради ситниот „влог“, ние стануваме губитници. На загубата честопа-

ти ѝ кумуваат дури и тривијалните надворешни околности.

Токму овие аналогни мотиви се проткажуваат во приказната на најновиот филм на режисерот Сидни Полак, „Хавана“, неодамна прикажуван во нашите кина. Веќе добро усогласениот тандем, режисерот Полак и носителот на главната улога Роберт Ретфорд, по седми пат ќе реализираат уште една добра меѓусебна соработка.



„Хавана“ (1990)



„Хавана“ (1990)

Уште на самиот почеток сме соочени со една енигма што ја продлабочуваат мноштво ризици и предизвици. Професионалниот картаџија Вејл, кој го толкува Роберт Ретфорд, пристигнува со брод во Хавана, непосредно пред избувнувањето на револуцијата од 1958 година, со цел да одигра „голема игра“, која би му донесла животна благосостојба. Но, хазардството не се состои само во играњето „покер“ или пак некоја друга игра на среќа. Во неговата природа се сите можни ризици. Затоа, Вејл го прифаќа предизвикот да го внесе и автомобилот на случајната познајница од бродот, кој е „наватиран“ со материјали за потребите на револуцијата. Се разбира, тука мотивот не се само парите, туку и зачетоците на една прекрасна љубов.

Режисерот не случајно го избира местото и времето на збиднувањата во филмот. Познато е дека со години на ред, сè до револуцијата, Хавана, „бисерот на Антилите“ или пак „карибскиот Париз“, бил монденско летувалиште на богатите Американци. Тој комплот на различни културни и социјални разлики уште повеќе ја зголемува општествената тензија, која кулминира во соборувањето на диктаторот Батиста и започнувањето на револуцијата. Во тие драматични мигови на прогонства и убиства, од една страна, и на гламурозниот сјај, раскошот и врелите летни ноќи во кои туристите уживаат, од друга, уште повеќе се изострува антагонизмот, во кој поимот „добитник“ се става под знак прашање.

Во овој амбиент на севкупен раскол, Вејл започнува искрена, но сепак премногу ризикантна и можеби недозволена љубовна врска со познајницата, чиј сопруг е, ни помалку ни пове-

ќе, туку еден од водачите на револуционерното движење.

Гледачот станува сведетел на паралелни дејствија, во кои се одржуваат карташки сеанси со локалните велможи, како и на разгорување на животни драми, полни со ризик, при што Вејл не ја напушта својата девиза дека „понекогаш е мудро да изгубиш со добри карти, за потоа да добиеш и со слаби“. Меѓутоа, ниту во картите, а уште помалку во животот, не може да се предвиди исходот на „големите очекувања“. Така и Вејл долгоочекуваната „голема игра“ ја заложува во името на љубовта, решавајќи да замине со саканата надвор од Куба, поточно во Соединетите Американски Држави. Исходот од сето тоа е како во професионалната партија карти. Сознавајќи дека сопругот на жената што ја сака е жив, во својата коцкарска френезија Вејл оди докрај, со тоа што го заложува и последното нешто што го поседува. Тој го продава дијамантот, вграден во сопственото тело, за да може да го откупи од затвор сопругот на саканата. Тој, можеби премногу витешки гест е својствен на професионалните „добитници“, односно на трагичните „губитници“.

Но кој е тој жилав инстинкт што од хазардот применет во играта, па и во животот, создава вечна опсесија која умее да ни го загорчи животот, а нејзе постојано ѝ се враќае, како да сме осудени на магијата на нејзината вечност. Тоа е, секако надежта, надежта која постојано не одржува во состојба на мобилност, како сила од која не може да се побегне, како „спиритус мовенс“, на кој сме осудени и со кој сме наградени.



# ДВА ЦЕКА

или

Рамнодушнoста би била врвен облик на сопствен мир и себенаоѓање, да не е минатото

за филмот „Два Цека“, САД, 1990, р. Цек Николсон)

Животното искуство, здобиено со повеќекратно менување на сопствениот микрокосмос, сè додека нештата во тој микрокосмос не ја задоволат природната љубопитност, имплицира рамнодушност. Рамнодушнoста е ентитет кој претпоставува снаоѓање во безредието на денес, испреплетено со вчера, одамна, многу одамна, утре по 3, 5, 10 и којзнае уште колку години.

Но, рамнодушнoста како таква, може да функционира само ако е тотална, чиста, и ослободена, особено од влијанието на минатото, во кое се случувале нешта за кои не сме одговорни, нешта со кои живееме, нешта во кои учествуваме, и што е најбитно од сè, нешта што ги сакаме, што мораме да ги добиеме без оглед на цената која мора да се плати, и без оглед на последиците за кои сме свесни, а кои произлегуваат од можноста, тие нешта откако се добиени, потоа да бидат неповратно изгубени.

А минатото е уште пострашно кога е нераскинливо поврзано со избекувачката извесност за крајот во кој нема денес, вчера или утре, во кој наместо безредие има вечен ред, во кој нашата кои сме ги сакале и кои веќе сме ги добиле, исчезнуваат исто како што исчезнува светот на невиното детство – тивко, незабележливо и немилосрдно.

Цек – Приватниот Детектив, е рамнодушен, успешен човек, но само навидум. Тој, како и сите, има минато. Бил воен херој, полицаец, работел многу нешта во животот и има животното искуство како ретко кој. Има минато со кое се обидува да живее, д го прифати и да го почитува. Минато, во чија содржина е вpletена Евелин Морли, жена чие постоење било причина за нечистотијата на неговата рамнодушност, односно жена чиј загадочен прекин на постоењето, е причина за нечистотијата на неговата рамнодушност. Уште повеќе што Евелин Морли за

себе остава ќерка. Кетрин Морли, која е родена под многу чудни околности, а за чија иднина Цек – Приватниот Детектив, се чувствува одговорен.

Меѓутоа, тој губи секаква трага од неа, а со тоа навидум ги губи причините за нечистотијата на сопствената рамнодушност. Ја губи врската со своето минато и станува способен за независна, објективна контемплација, со која се обидува да си ги објасни причините за својот немир, кој е длабоко во него и за кој тој е болно свесен.

Сосема случајно, или сосема намерно, тој е вpletкан во случај кој повторно ги буди старите спомени, кои како што вели тој, се непредвидливи како барут и никогаш не знаеш што може да ги активира, како знаци на патот што ги следите, а не сте свесни за тоа..... Испаѓаат од џеповите на туѓо палто, кое сте го зеле од чистење, како ноти на песни кои ги потпевнувате, а никогаш не сте ги чуле, како кога некој се јавува, кога сред ноќ ќе повикате погрешен број, како места на кои мислите, во кои мислите, во кои никогаш не сте биле, но ви се познати, ги гледате со крајчето на окото и се сепнувате од она што стои пред вас.

Вpletкан е во случај во кој се споменува името Кетрин Морли, кое го потсетува на стари тајни – семејства, имоти, луѓе кои за други ваделе костени од оган. Име кое го потсетува на она нешто за кое некогаш вредело да се живее, име кое го потсетува на Евелин Морли. Тоа име ги провоцира долгопотиснуваните емоции и предизвикува несопирлива желба за повторна средба со минатото, со наполно свесно антиципиран ризик за буђење на сеништата што се закопани во спомените.

Разбудените спомени ги остварува преку средба со Цек Неговиот Клиент, чија сопруга е Кетрин Морли, чии соништа, чија судбина и чие име, се море, во кое сакал или не плива и Цек – Приватниот Детектив.

Но, Цек – Неговиот Клиент, има една диференцијална специфика во однос на Приватниот

Детектив. Неговото минато ја содржи причината за неговиот крај. Крај без содржина, без Катрин Морли, без вечно трагање по спомени-те, крај кој пред да најде, препорачува неподнослива болка, неподносливо непомирување со неговата извесност. Во извесна смисла, судбините на двата Џека се испреплетени. Нивните страдања потекнуваат од нешта со исто презиме, од нешта кои се истовремено ист почеток, а различен крај за обајцата. Џек, како и секој добар Приватен Детектив, го решава случајот, но за себе не добива ништо вредно. Напротив, се соочува со ништо, со горчлив вкус во устата, со бескрајна празнина во својата душа.

За Џек – Клиентот, крајот станува реалност, тој запливува во неа и зад себе ја остава Катрин Морли, врската со минатото за Џек – Детективот.

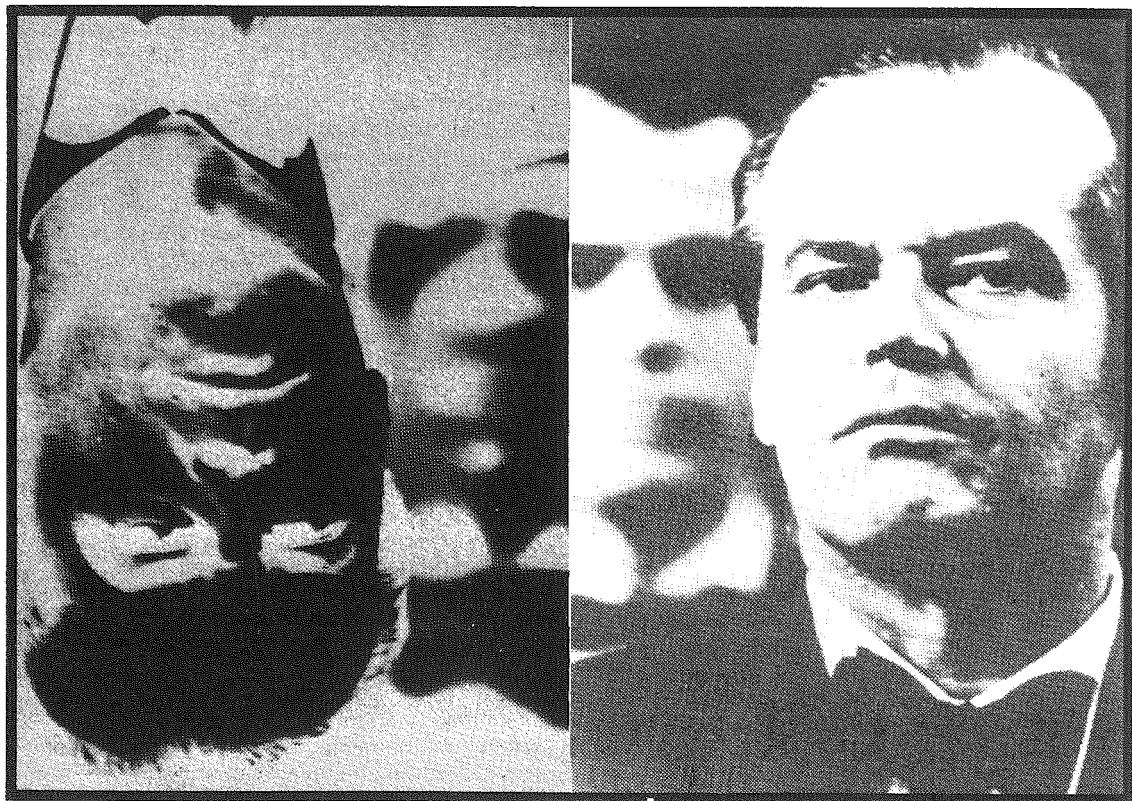
Таа се обидува да ја пополни празнината во себе и во Детективот но наидува на сепак очекуваниот сид, подигнат од тулите наречени минато, тули кои не може да се разурнат, тули кои не подлежат на забот на времето. Детективот знае за тој сид, сид кој е изграден многу, многу одамна и чија големина е преголема дури и за емоции со голема ударна моќ. Притиснати од тие тули, се разидуваат, свесни

за вечноста на сидот, за вечноста на минатото.

А нештата со време се менуваат, но трагите на минатото остануваат секаде околу нас. Никој не може да го заборави минатото, а ни да го измени. Со самото тоа, животот не им дава еднакви шанси на сите, бидејќи никој од нас немал исто минато, немал исти причини да живее, немал исти причини да не живее, немал исти кошмари, исти проклетства...

Минатото никогаш не минува, никогаш не може да се ингирира, дури уште повеќе, минатото не допушта да биде запоставено. Колку и да се трудиме да бидеме рамнодушни за нештата што се околу нас, од кои зависиме, потребен е само еден миг, еден трепет, кој неумоливо не враќа во старите добри времиња, и почнуваме да се сеќаваме за нештата што не сме ги сториле, а требало да ги сториме, за вкусот на љубовите што сме ги пробале, или уште полошо, за вкусот на љубовта што сме ја пробале само еднаш, а потоа веќе не, па сега само се сеќаваме дека бил убав, бидејќи неговата конкретност засекогаш ни се измолкнала од врвот на јазикот.

Затоа, живееме денес, го почитуваме вчера, и се надеваме на утре, во кое денес и вчера нема да бидат ништо освен пријатни спомени.



Џек Николсон

Владимир Величковски

УДК 791.43 (03) (049.3)  
Кинопис, 5(3), с. 49-50,  
1991

# ПОТФАТ ОД КАПИТАЛНО ЗНАЧЕЊЕ

(Филмската енциклопедија, том 2, од Л-Ж, Југословенски лексикографски завод  
„Мирослав Крлежа“, Загреб, 1990.)

Неодамна од печат излезе вториот том од Филмската енциклопедија, со што се заокружува целокупниот потфат, прв од ваков вид во нашата земја. Енциклопедијата ја осмисли и обликува д-р Ане Петерлиќ (1936), познат теоретичар на филмот и режисер од Загреб, кој ангажирал повеќе стручни соработници од нашата земја, речиси сите оние кои се бават со филмот: теоретичари, критичари и историчари. Тие ја оствариле својата намера: да се покријат сите дејности поврзани со филмот, (прикажување низ еден концизен, систематски преглед, според азбучен ред), на современата состојба на филмот, земајќи го предвид и неговиот историски развој. Општата филмска енциклопедија се надоврзува на искуствата на порано објавените енциклопедии: американската, француската, двете англиски и италијанската. Во оваа област важи правилото дека секое ново издание треба да биде подобро од претходните, зашто нив ги има за пример, а внесува и нови искуства и нови сознанија. Тоа значи дека општите поими и податоци за историјата на филмот и достигнувањата на филмската уметност во светот се темелно обработени, додека делот за југословенската кинематографија е обемно претставен, што е и логично, но со извесна неуедначеност на одделни прилози и со податоци распоредени по нашите административни поделби. Покрај одредените неотпорности, разбирливи во ваква гигантска работа, треба да се истакне дека се работи за културен настан од прв ред. Филмската енциклопедија се појавува во време на мален број изданија за филмот, во време кога, посебно во Македонија, бележиме драстичен пад на кинопосетителите и популаризирање на видео копите. Сепак, во услови на не голема филмска традиција, со малку кадри, но добро подготвени, и во бесплатица, се покажува голема желба за вклучување во светот на филмот. Филмот го нагриза прво телевизијата, потоа и видеото со невкусните

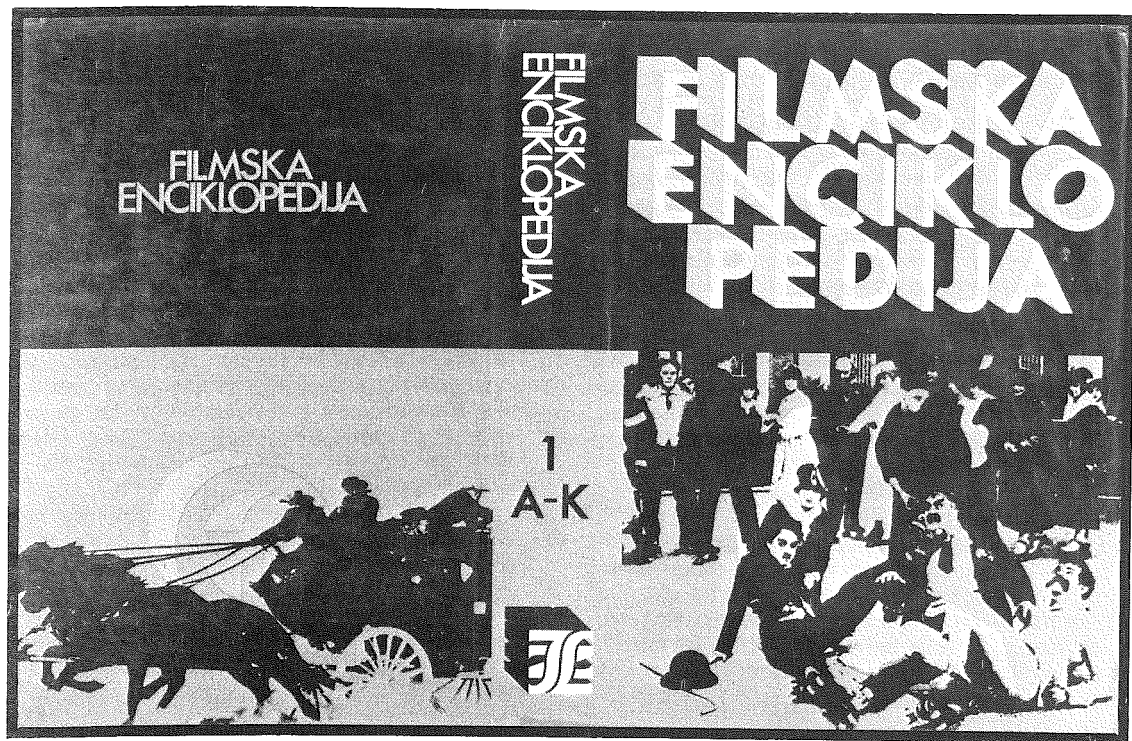
последници на видео пиратството. Од друга страна, со видеото се врши извесно доближување, макар и лошо кон филмот, а видеото може да создаде и свој автентичен видео филм со големо значење. Токму поради сите овие нешта филмската енциклопедија се јавува како потреба, како книга која се консултира, во која се проверуваат податоци, таа задоволува разновидни интересирања и љубопитност. Во енциклопедијата, на речиси 800 страници, на дво-столбен слог од голем формат, со околу 2.000 единици и околу 2.000 фотографии, цртежи и графикони, е собрано целокупното знаење за филмот, неговата теорија, одредените социолошки, психолошки и политички аспекти. Опфатена е историјата и развојот на филмот, филмските стилови, жанрови и школи. Со разновиден илустративен материјал (фотографии црно-бели и во боја) се претставени повеќе значајни режисери, артисти, потоа разни соработници, институции поврзани со филмот (фестивали, награди, печат итн.). Одредените теоретски и уметнички поими, посебно техничките термини, се исто така проследени со избран илустративен материјал (шеми, графикони и сл.). Станува збор за едно компетентно и релевантно промислување на сите видови на филмот кој, денес е веќе јасно, е епохална појава, кој се разви како посебен уметнички вид и стана масовна индустрија. Енциклопедијата ги содржи имињата и поимите кои на некој начин се поврзани со филмот, допираат некој негов дел или учествуваат во неговото оформување како една сложена целина. Повеќе писатели, музичари, ликовни уметници и други творци внесувале дел од своите искуства во филмот, придонесувајќи за интермедиумските проткајувања, заемните дејствувања кои ја збогатуваат специфичната филмска содржина.

Во филмската енциклопедија е понудена стручна информација, но и валоризирање на одделните достигнувања во широкиот спектар на

имиња и поими. Така, покрај големите, набележани се и малите придонеси, општите вредности се апострофирани со обем на текстот и илустрациите, но регистрирани се и имиња или поими кои имаат некое значење за регионалниот, национален развој на филмот, и сè она што е поврзано со него. Набројувањето во оваа пригода не може да има функција, зашто се работи за импресивен број значајни нешта, а сепак би укажал на фактот дека во енциклопедијата постојат податоци како за еден Ристо Зердески, филмски артист и продуцент кој ја

развијал својата активност во дваесеттите години на овој век.

На крајот од книгата е поместен додаток на пропуштеното од претходниот том, исто така совесно и стручно обработени имиња и поими. На тој начин е заокружена целината на Филмската енциклопедија која со понудениот материјал, секако, претставува потфат од капитално значење за развојот на филмската култура во нашата средина, корисна како за еден стручњак така и за љубителот на филмската уметност.



Бране Стефановски

УДК 792.096:791.43(049.3)  
Кинопис, 5(3), с. 50-51,  
1991

## НЕПРЕДВИДЛИВИ МЕДИУМИ

(По повод книгата „Непослушен медиум“ од група автори, ТВ Нови Сад, 1990)

Невидливиот животен етер, навидум толку празен, моќниците одамна го имаат откриено како рамка за свеста, а во поново време развиените го користат како најсилно оружје за технолошко завладување на светот. Современите мамедиуми со својата епохалност дојдоа, како порачани за овие цели. Од некои истражувања е познато дека човекот во минута може

да прими 150 милиони информации. Само мал дел од нив оформени во соодветен медиумски производ се доволни за храна и за живот на големи информативни куќи во кои е концентриран огромен интелектуален капитал.

Секогаш, како дамоклов меч, над овие медиуми стои ризикот: дали собраните информации се интересни за публиката?

Таа недофатлива игра меѓу медиумите и реципиентите е вечна тема за истражување. Многубројни истражувачки тимови од разни профили постојано бдеат над протекот на информациите во печатот, радиото и телевизијата без кои современиот живот е незамислив.

Зависноста меѓу „продавачите и купувачите“ на информации е истражувана во оние југословенски ТВ центри во кои со години постојат истражувачки одделенија, односно таму каде што е веќе сфатена пазарната улога на продавач, односно, таму каде што веќе почнува да се води сметка за пласманот на сопствениот производ.

Како резултат на едно такво истражување, со акцент врз феноменот на појавата на модерните медиуми, сателитската и кабелската телевизија и видеото, нивната конкуренција врз традиционалната телевизија и создавањето зависност од нив, од Новосадскиот ТВ центар, во 1990 година, излезе една мала книга. Нејзината појава е потврда за тоа дека југословенските истражувања во таа област се наоѓаат во пелени и држењето до Меклуан е како држење на новороденче за лулка. Тие често примаат белег на одредено малограѓанско интелектуализирање, но и даваат можност за презентирање на некои податоци интересни за филмот и согледувања што би им биле блиски на читателите на КИНОПИС.

Традиционалната од една страна, и кабелската и сателитската телевизија од друга страна, се комплементарни; меѓусебе се дополнуваат и се збогатуваат, но во основа се многу конкурентни. Специфичностите на новата ТВ на гледачот му даваат голема слобода на вклучување во разни програми од различни земји и култури, во емисии со најнови стилски достигнувања, специјализирани ТВ канали, „лудница“ од електронски графички решенија, директен пренос од актуелни војни, добивање информации преку телетекстови и уште што не. Од големо значење, пак, особено за кабелската телевизија е брзиот повратен ефект од контактот со гледачите. Ова можност на финансиерите им дава уште поголема манипулативна привилегија при формирањето на свеста на публиката. Сега влијанието на новите медиуми се насочува кон создавање потрошувачка свест за потребите на хиперпроизведувачките општества.

Така, на новите медиуми, со својата атрактивност и привлечност, им е лесно, активно, брзо и ефикасно да ја хомогенизираат публиката. Најчесто тоа е механичко хомогенизирање што ги изедначува сфаќањата и вкусовите на разни слоеви во едно општество, што е мошне позитивно и е во прилог на медиумите, на приватната сопственост, на економската пропаганда, се разбира, и на власта. Сепак, финансиерите на сателитската телевизија страхуваат велејќи дека тоа е многу ризична работа, на прв

поглед кокошка штонесе златни јајца, но, инвестициите се огромни, а гледачите – превртливи. Според многу истражувања, најуспешни канали на кабелската и на сателитската телевизија се оние со добро дефиниран пазар. Значи, најважната квалитативна промена, во однос на старите медиуми, настанува во невидливото, во некреативното поле – во распределба на медиумите според финансиската моќ.

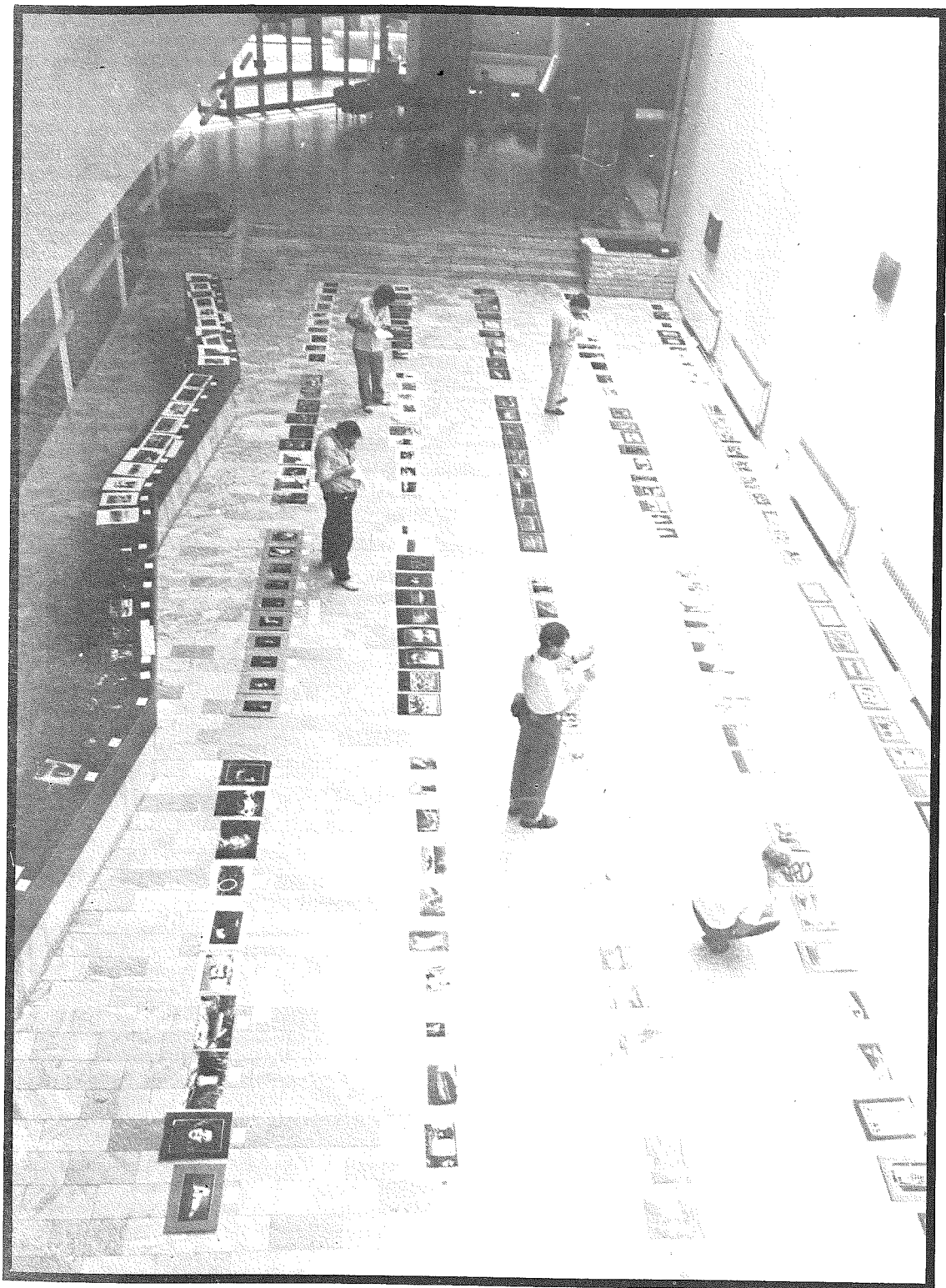
Публиката која може барем малку да се дистанцира од медиумската анестезија, веројатно се прашува дали е ова време на тотално заостанување на традиционалните визуелни медиуми (класичната телевизија и филмот) или е некоја привидна превласт на новите доживувања, моден хит, или е некое преодно време што му претходи на нешто фантастично.

Дури и докажаните класични ТВ компании со углед, знаат да се фатат за глава: „Нам ни се потребни пари за да правиме програми, ним им се потребни програми за да прават пари“, во чудо изјавува еден од бившите директори на ББЦ (Би-Би-Си) Аласдаир Милне. „Телевизијата е многу значајна во животот на народите на Европа за да биде целосно препуштена на пазарот“, изјави Жискар Дестен во извештајот „Каков вид телевизија и е потребен на Европа во 2 000-та“.

А, што би рекол филмот кога би знаел да зборува?! Во овие програми, како готови производи, бездушно предводени од жестоката конкуренција, најновите филмски остварувања најчесто се ставаат во улога на евтини продукти за широка потрошувачка, наспроти традиционалната телевизија која тоа не може да си го дозволи. Филмот станува едно од средствата за конкуренција и за удар врз традиционалната телевизија. Каква иронија за старата дама, која пред 20 години истото му го направи на филмот. Кризата на класичната телевизија е очигледна и на замрсените односи треба да им се приоѓа со многу знаење и напор.

Кај нас, пак, видеото и телевизијата сè уште го играат овој задоцнет процес и од овие проблеми на комуникациите сè уште не нè боли глава. Преостанатиот дел на Европа, нурнат во средновековието на комуникациските односи, сè уште ги прележува детските болести за кои им треба надраснување, балансирајќи меѓу автономноста и идеологизираноста, меѓу слепото и кратковидноста, меѓу она над што сме наведнати и она што, кога-тогаш, ќе нè удри по глава.

Сметаме дека за Кинопис не се најзначајни резултатите од вакви истражувања, практични и употребливи само за телевизијата, значајни се новите односи меѓу медиумите што се создаваат и што треба филмот да ги следи, да биде подготвен, да знае што да прави „однапред“, за да не ја гази постојано нашата палачка кал.



29. јуни 1991 – Струмица, Дом на културата – жирирање за Деновите на југословенската фотографија 91

# ДЕНОВИ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА 91

ОКТОМВРИ 1991

- 14. Куп на југословенската фотографија
- 15. Југословенска изложба на дијапозитиви во боја
- 17. Југословенска младинска изложба на фотографии

Фото сојузот на Југославија и републичките Фото сојузи се основани во далечната 1946 година. Неспорна е улогата на Фото сојузот во образованието и усовршувањето на сите повоени генерации уметници-фотографи, кои ја афирмираа југословенската фотографија во светот. Со својата долгогодишна активност Фото сојузот направи значаен придонес во ширењето на културните видови, создавањето бројни национални колекции фотографии кои се своевиден сведок на уметничките и општествените превирања кај нас, како и во создавањето богати колекции на современата југословенска фотографија. Колекциите кои ја презентираат фотографијата на југословенските народи се формираат токму од експонатите што се изложуваат на „Деновите на југословенската фотографија“ кои секоја година се одржуваат во друга република. Преку ФИАП (Светската асоцијација на уметнички фотографии) токму Фото сојузот, претставувајќи ја нашата национална фотографија, се избори во сиот овој период од своето постоење да се дојде до ценето место во светската фотографија.

Според бројот на пристигнати фотографии, годинашниот Куп на југословенската фотографија можеби може да се смета дека не е особено богат. Секако, за тоа постојат повеќе причини и објаснувања. Но, фактот дека на годинашните Денови на југословенската фотографија и покрај економската и политичката ситуација во земјава, учествуваат автори од сите југословенски републики, дава право Деновите на југословенската фотографија Струмица '91, во вистинската смисла на зборот, да биде меѓу ретките ако не и единствена југословенска културна манифестација. Причината е, пред сè заедничкиот јазик на фотографијата. Предизвик и доживување е да се види на едно место тоа што бројни автори, од различни средини ловеле со своите објективи „нешта“ во различни мигови и места.

За годинашните Денови на југословенската фотографија, кои за првпат се одржуваат во Струмица, пристигнаа 406 фотографии и дијапозитиви од 103 автори.

Љубезните и вредни домаќини од струмичкиот Фото-кино клуб и активистите на Народна техника од Струмица понудија репрезентативен изложбен простор-прекрасниот Дом на културата во Струмица. Во овие немирни времиња за уметниците е најдобро да се повлечат во некои свои простори. Нека тие простори бидат Деновите на југословенската фотографија.

Првиот Куп на Југословенската фотографија се одржа во 1965 година во Словенија. Оваа година Македонија е домаќин на 14-тиот. Во интерес на фотографијата, да се надеваме дека ова нема да бидат последни денови на југословенската фотографија.

16.7.91, Скопје

Цветан Гавровски,  
претеседател на Фото сојузот  
на Македонија

# DAYS OF YUGOSLAV PHOTOGRAPHY – STRUMICA '91

- XIV<sup>th</sup> Yugoslav Photography Cup
- XV<sup>th</sup> Yugoslav Exhibition of Coloured Slides
- XVII<sup>th</sup> Yugoslav Youth Exhibition of Photographs

Three important manifestations devoted to art photography will take place in Strumica in October, 1991, – XIV<sup>th</sup> Yugoslav Photography Cup, XV<sup>th</sup> Yugoslav Exhibition of Coloured Slides and XVII<sup>th</sup> Yugoslav Youth Exhibition of Photographs. Statistics point out that this year the exhibitions will present connoisseurs with an abundance of art photographs – 146 artists with 24 collections and a total number of 240 photographs signed up for the Cup, 35 artists with a total number of 120 photographs signed up for the Youth Exhibition and 82 artists from 35 clubs sent 398 coloured slides for the Coloured Slides Exhibition.

The Photo Association of Yugoslavia, the Photo Association of Macedonia, and the Photo-Cine Club from Strumica are the organizers of this celebration of beauty. „KINOPIS“ in cooperation with the Photo Association of Macedonia, has prepared a selection of recent works by art photographers from all over Yugoslavia, for those who will not have the opportunity to see the exhibitions in person.

## LES JOURS DE LA PHOTOGRAPHIE YUGOSLAVE – STRUMICA '91

14. COUPE DE LA PHOTOGRAPHIE YUGOSLAVE

15. EXPOSITION YUGOSLAVE DE DIAPOSITIVES EN COULEUR

17. EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIES PAR LA JEUNESSE YUGOSLAVE

Au mois d'octobre de l'année 1991 à Strumica vont avoir lieu trois importantes représentations dédiées à l'art de la photographie. – 14. Coupe de la photographie yougoslave, 15. exposition yougoslave de diapositives en couleur et 17. exposition de photographies par la jeunesse yougoslave. Des données statistiques prouvent que cette année encore ces expositions seront une enrichissante et véritable présentation de la photographie d'art. Pour la Coupe sont présentées 24 collections travaillées par 146 auteurs; les collections comptent en tout 240 photographies; Pour l'exposition de la jeunesse yougoslave, 35 auteurs se sont présentés avec leurs travaux et 120 photos; Tandis que pour l'exposition de diapositives en couleur concourent 398 diapositives provenant de 35 Clubs différents, dont sont auteurs 82 personnes. Les organisateurs de cette fête du beau sont, l'alliance-photo de Yougoslavie, l'alliance-photo de la Macédoine et le club „Photo-cinéma“ de Strumica.

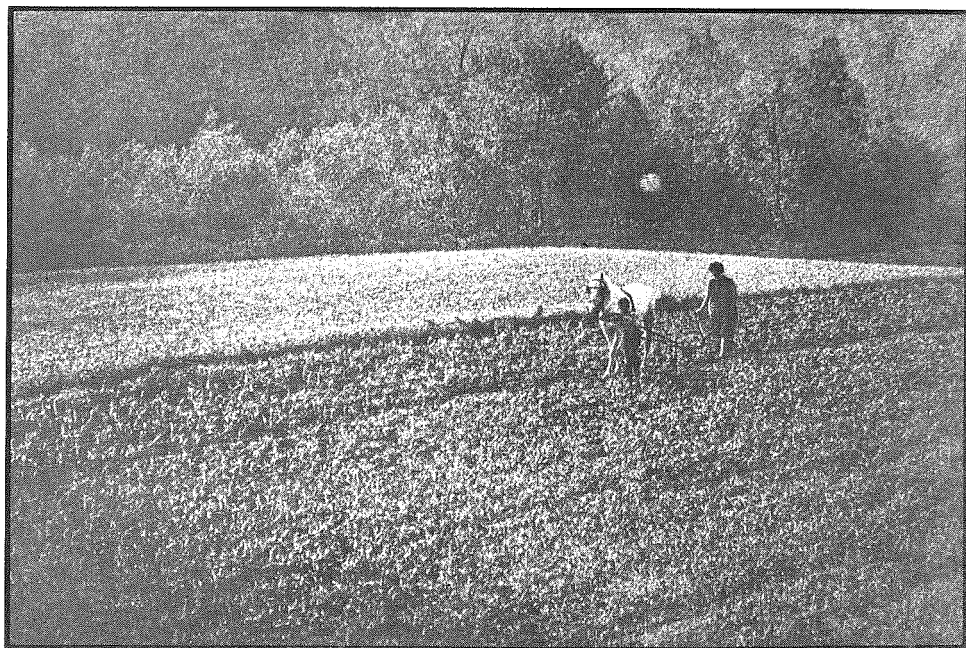
Pour ceux qui ne seront pas en mesure de voir ces expositions qui ont lieu à Strumica, „Kinopis“, en collaboration avec l'alliance-photo de la Macédoine, dans les pages suivantes permet un rapide coup d'oeil sur une partie des créations de cette année, travaillées par des photographes artistiques yougoslaves.



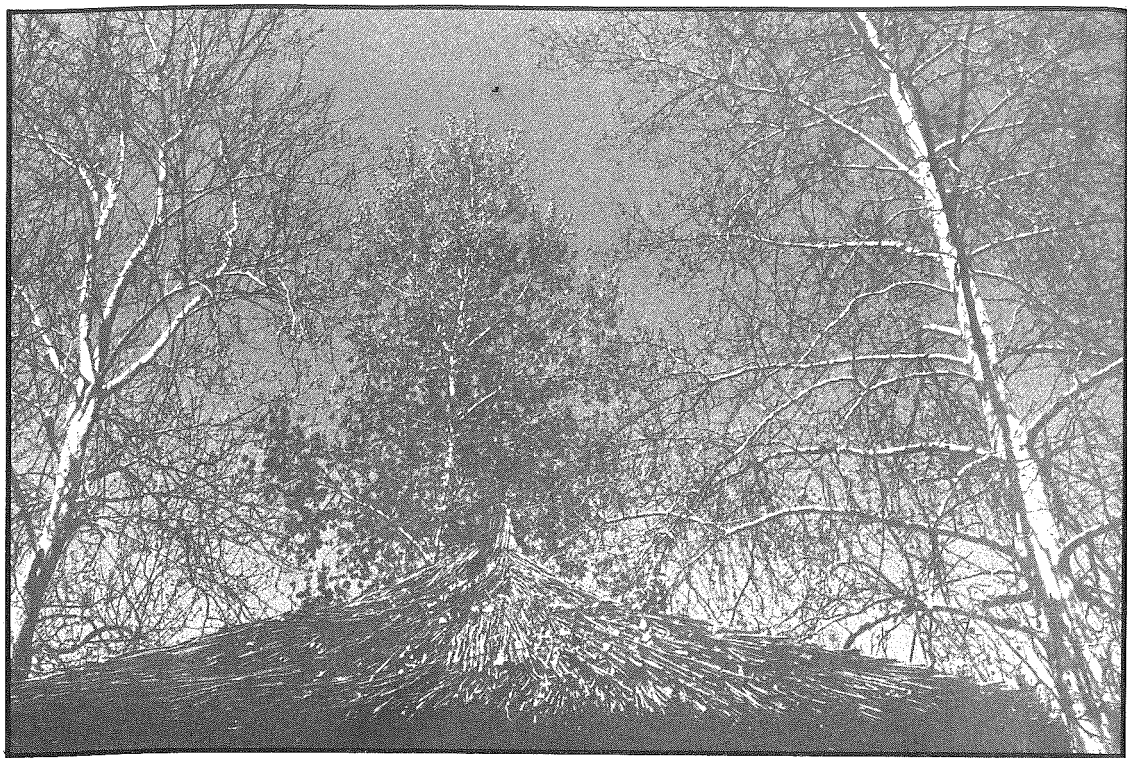
14. КУП НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА –  
СТРУМИЦА '91



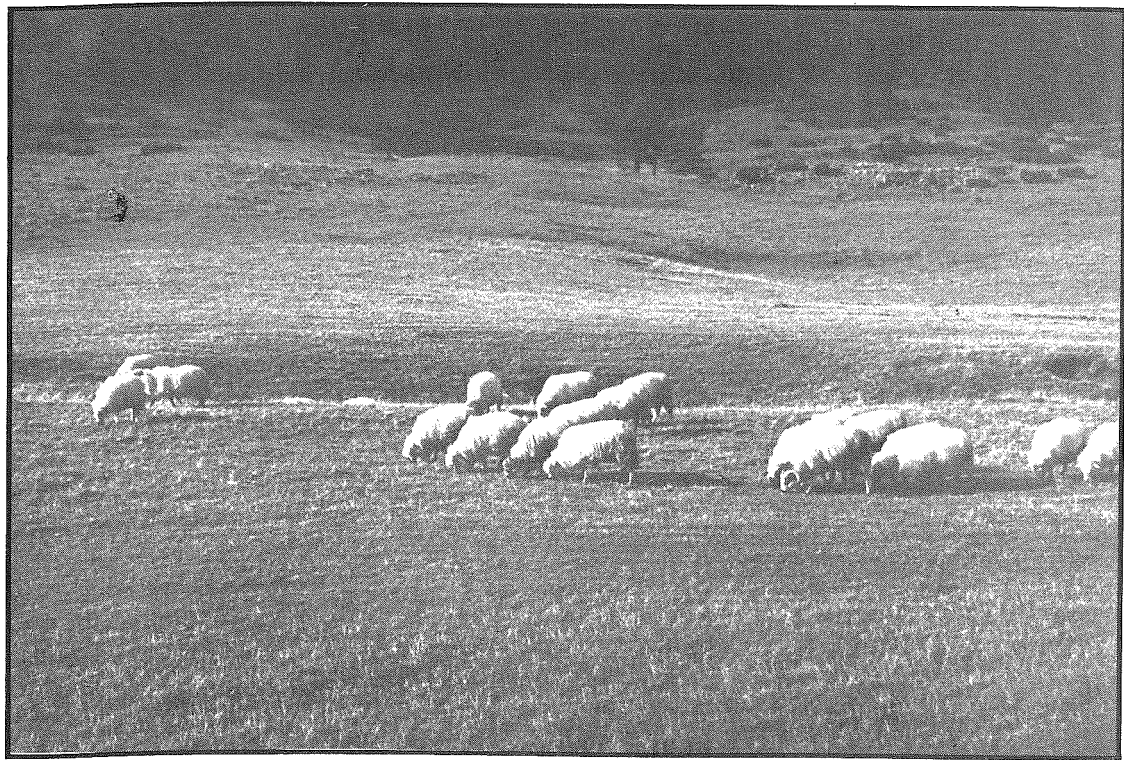
Денис Маркиќ: „Делта А-4“



Милан Латиновиќ: „Орачка“



Мурвета Јашаревик: „Бездна“



Драгутин Радан: „Овци“



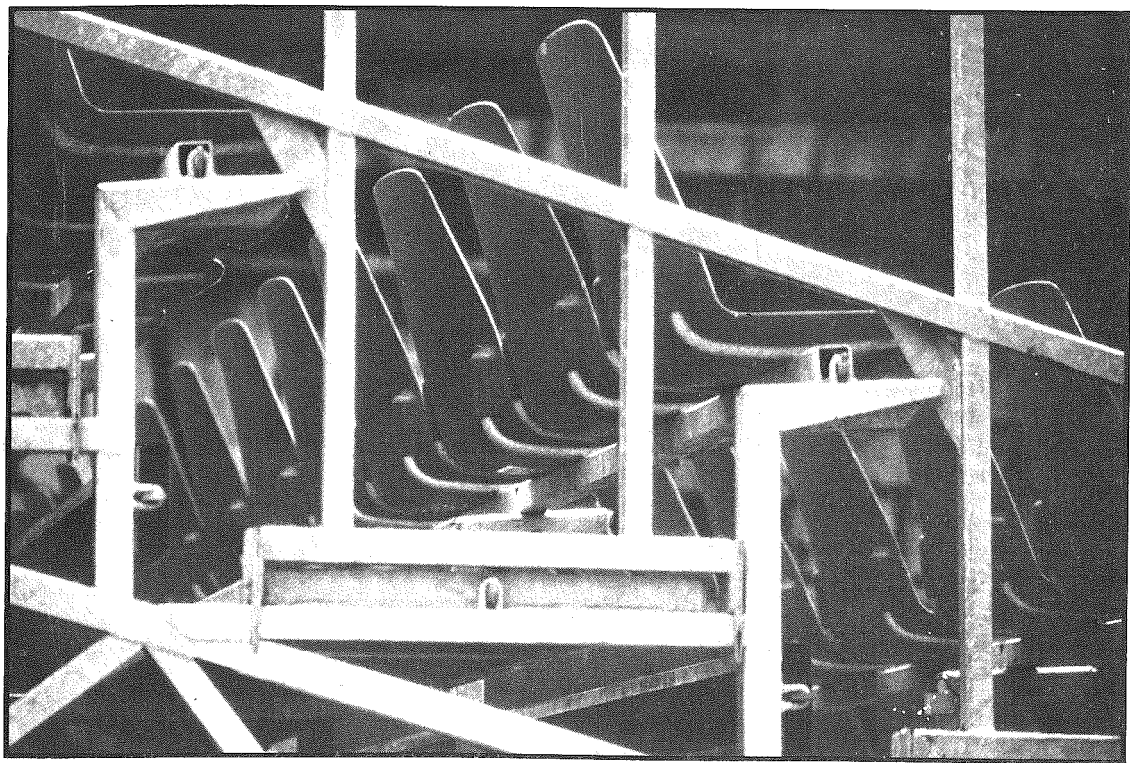
Сеад Скендер: „Пролет“



Мурат Јашаревик: „Борика – Рогатица“



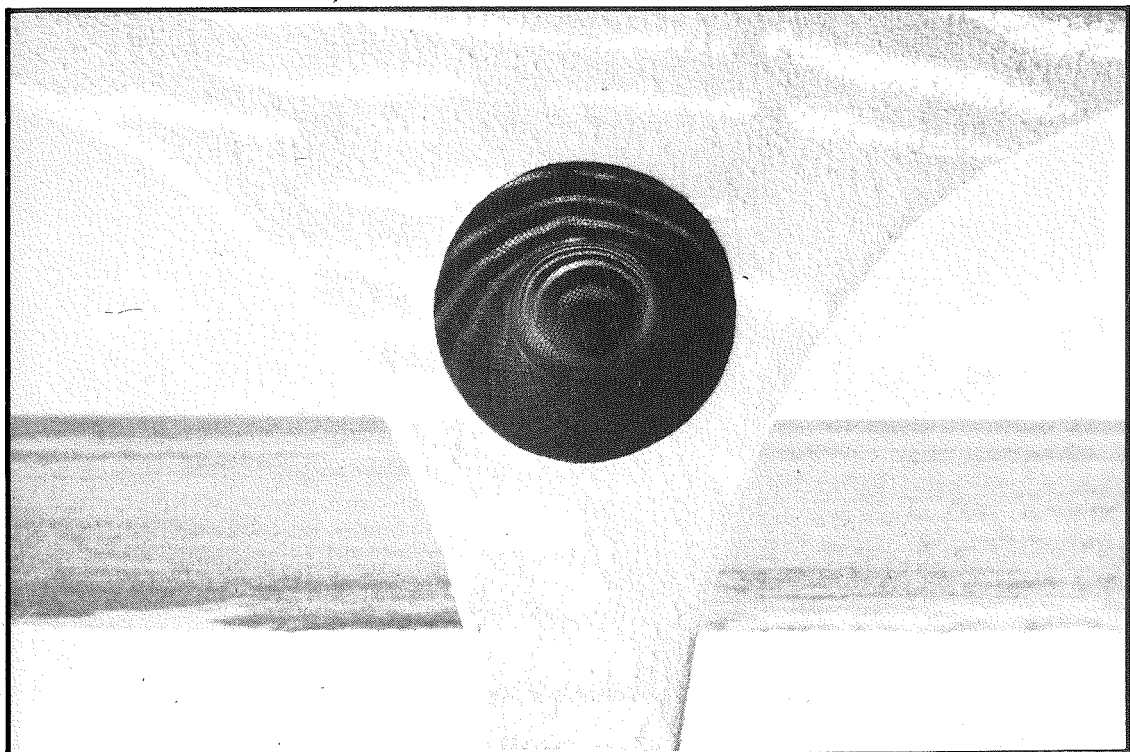
Мараж Мојмир: „Имагинација“



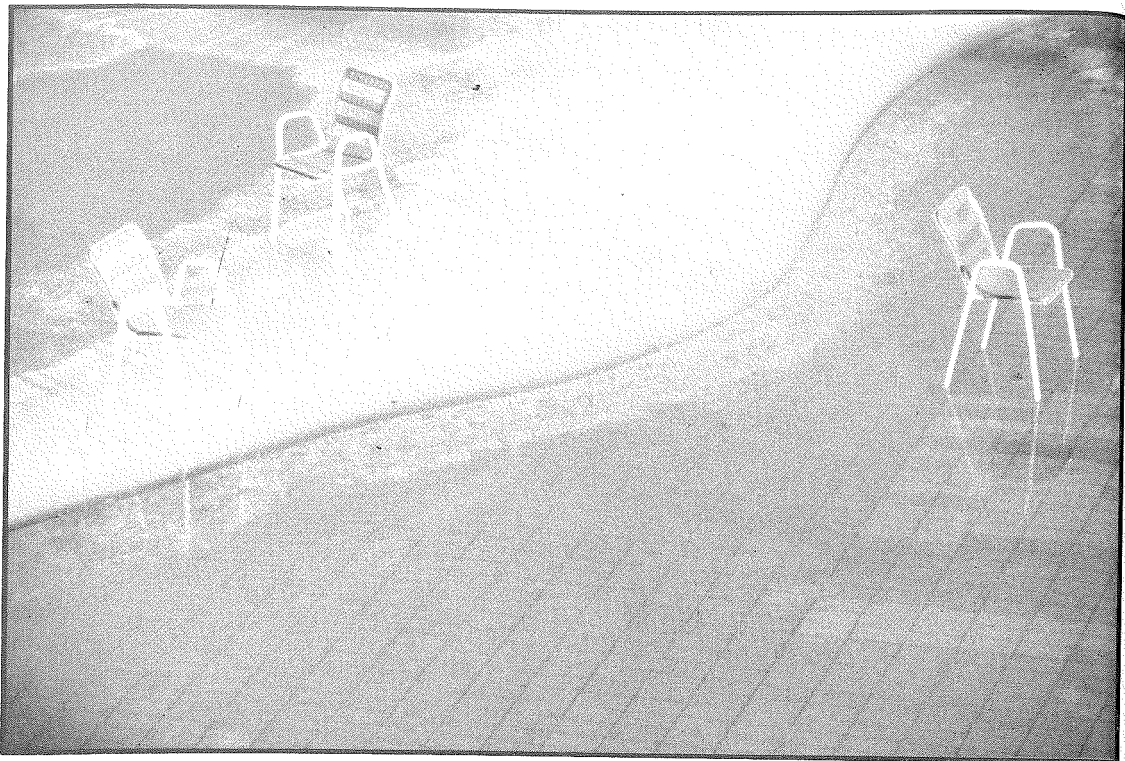
Миленко Пеган: „Очекување“



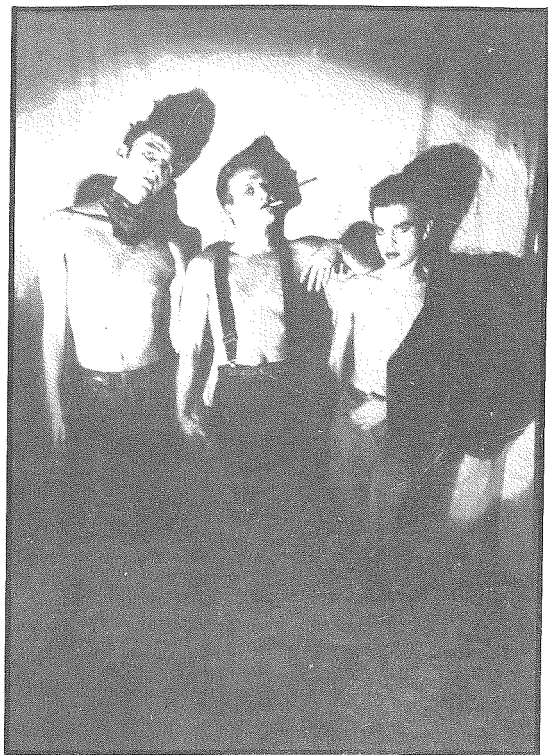
Горјан Рајко: „Почеток на сезоната“



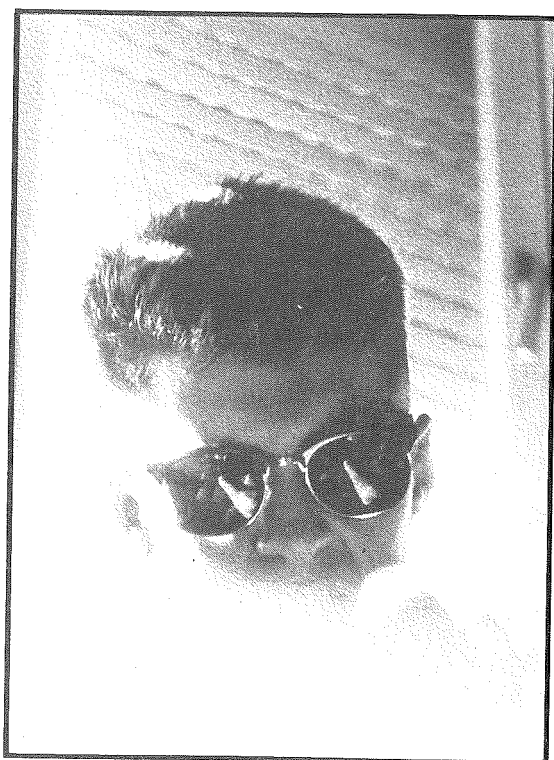
Рафаел Подобник: „Миконос“



Мишка Душан: „Трио“



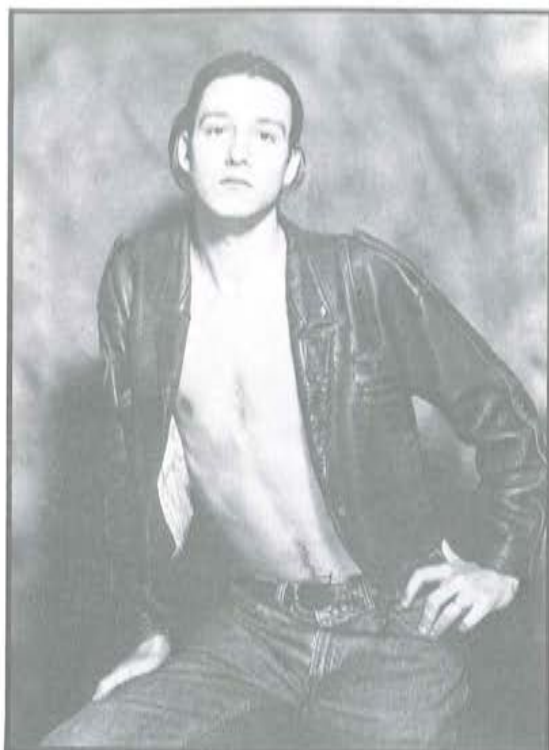
Александар Кујучев: „Непознати луѓе 2“



Зоран Џефердановиќ: „Јас – 2“



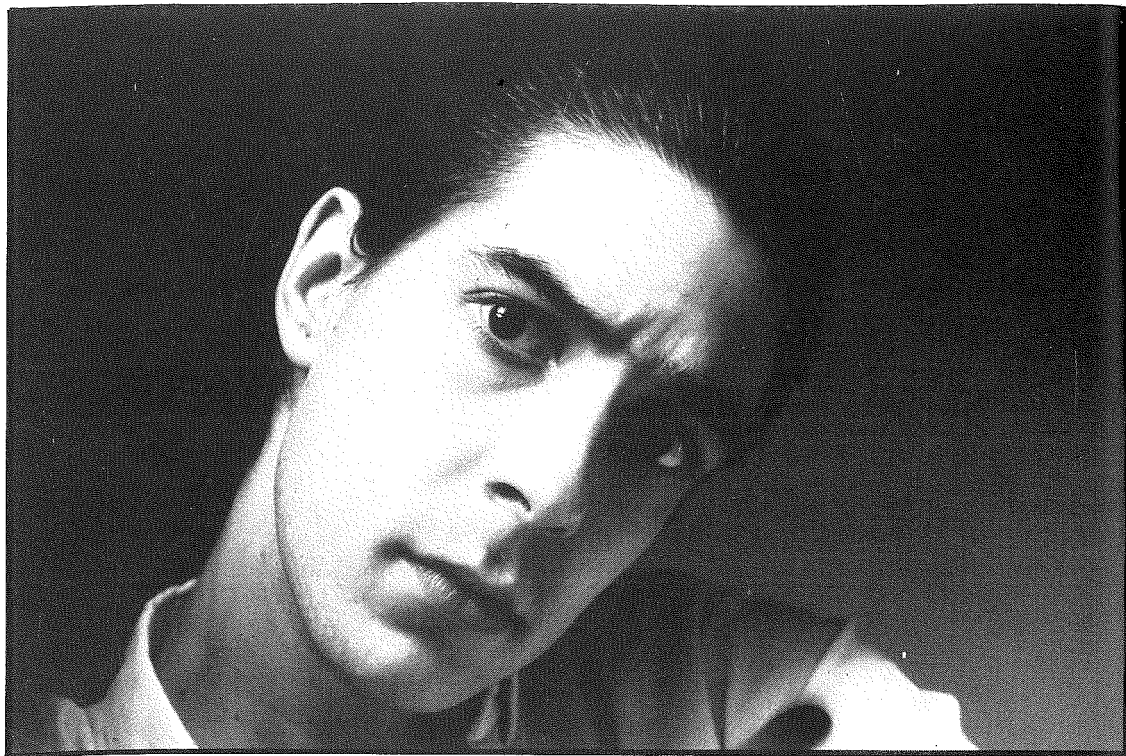
*Зорица Бајин-Џукановиќ: „Гиле 2“*



*Иван Шијак: „Sanityassasin“*



*Слободан Ѓорђевиќ: „N° 4“*

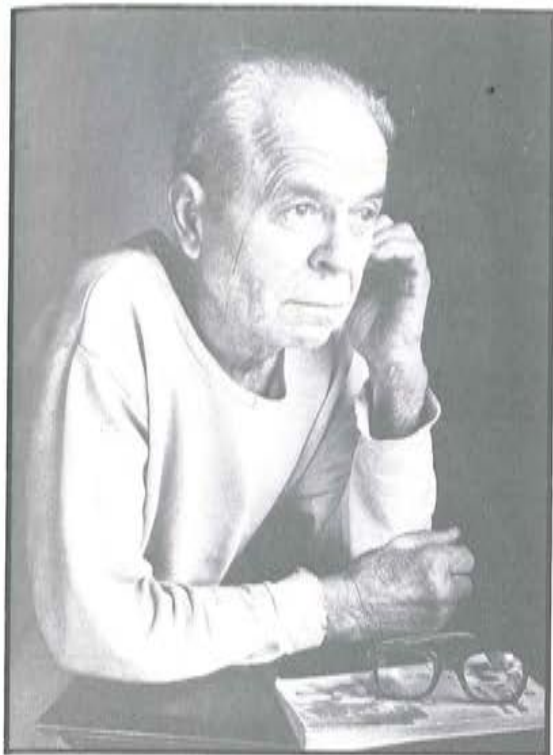


*Милош Лужанин: „Автопортрет“*



*Бранко Игњатовиќ: „Александра П-7“*





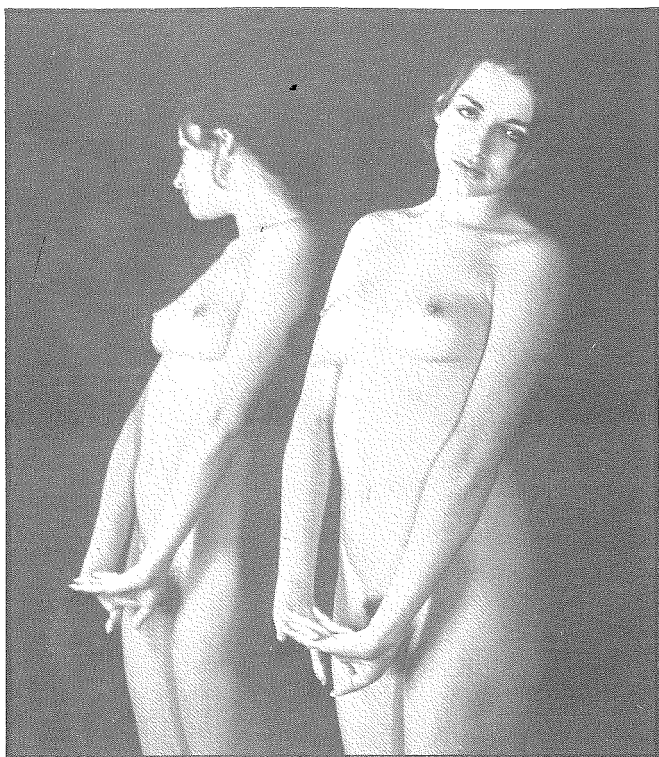
*Драган С. Танасијевиќ: „Живан Марковиќ“*



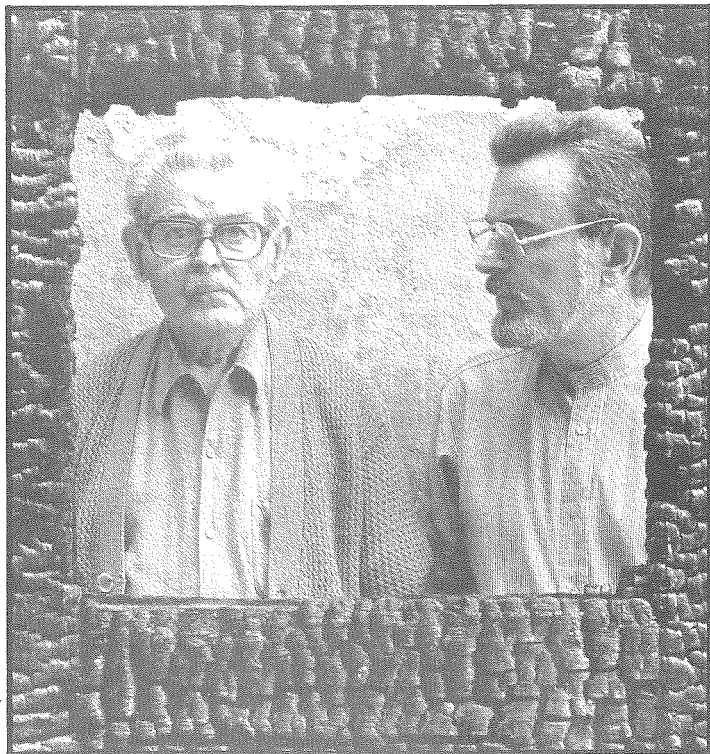
*Александар Долгис: „Студија“*



*Раде Милисављевиќ: „Мајки“*



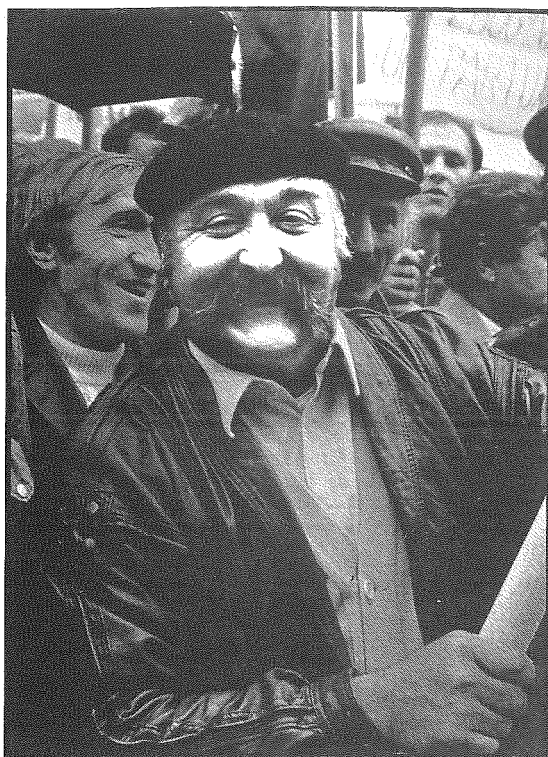
Данило Цветановик: „Јасмина“



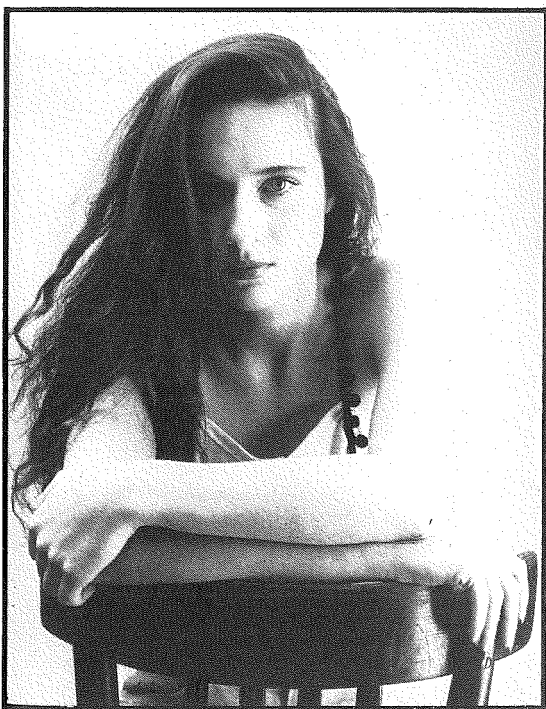
Бане Горѓевик: „Татковци“



Дејан Миљковиќ: „Корморан V“



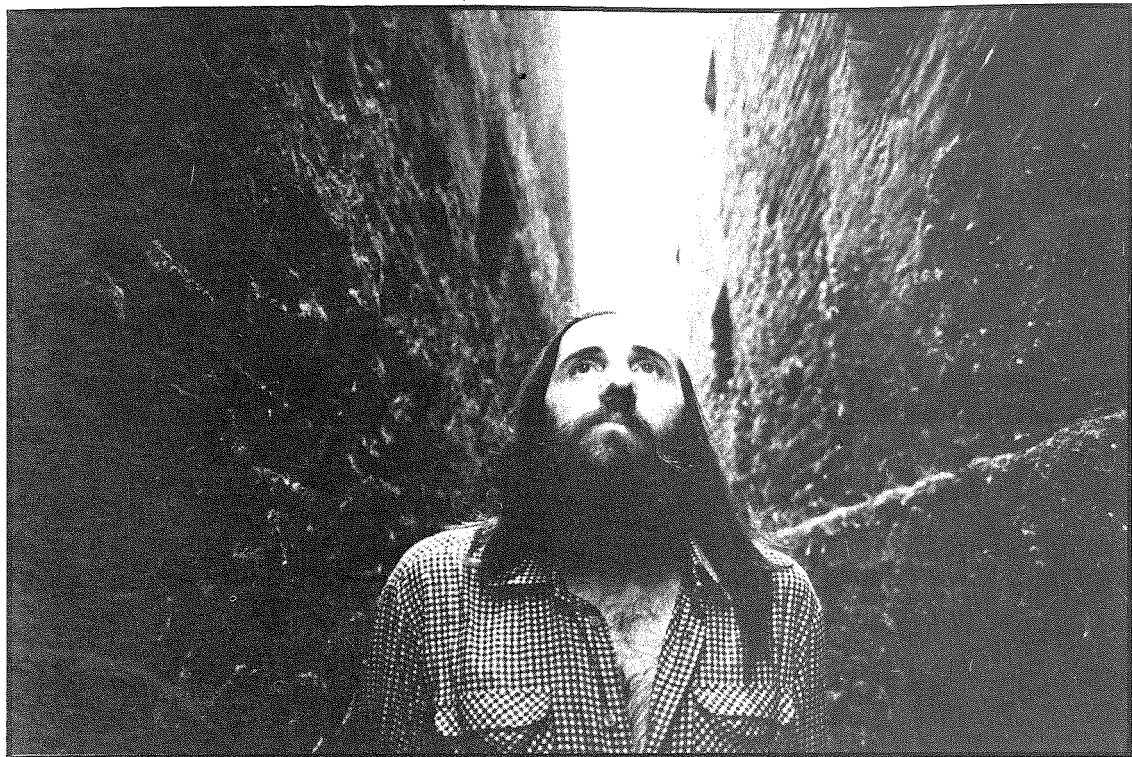
Пајтиќ Александар: „Ај рус мустак моме имаш“



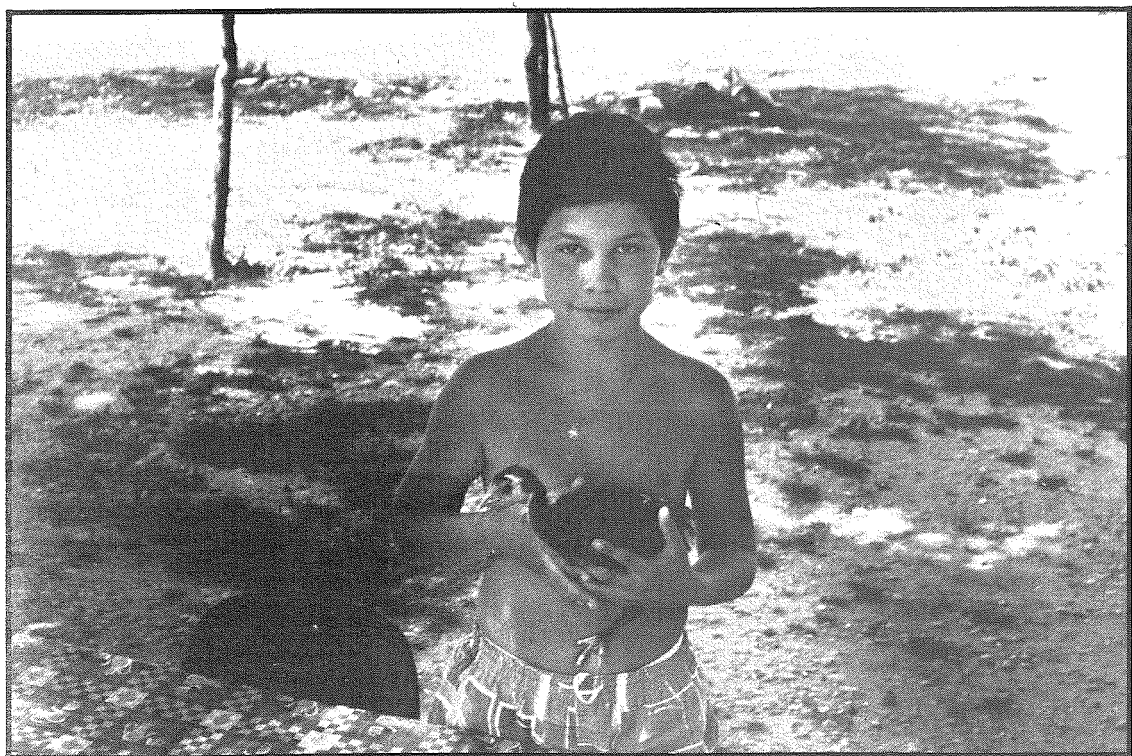
Никола Ѓорѓевиќ: „Нина – поза 3“



Бела Сигети: „Мајстор и модел“



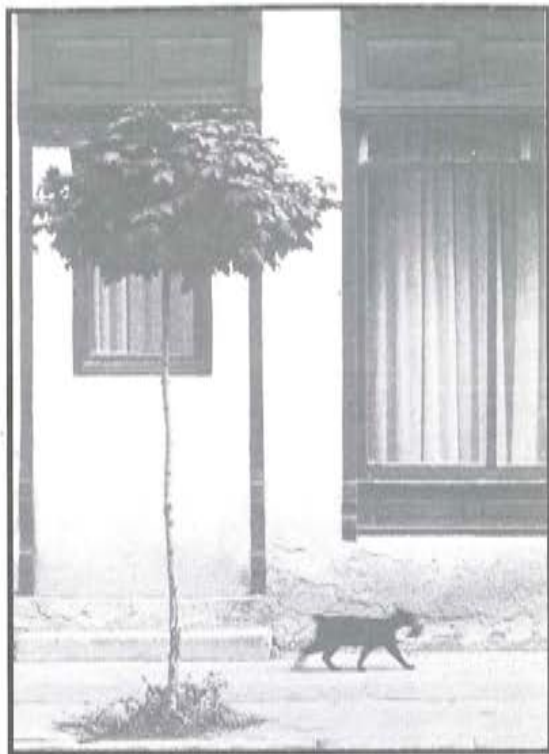
Меџо Зоран: „Џони – или тек на свеста“



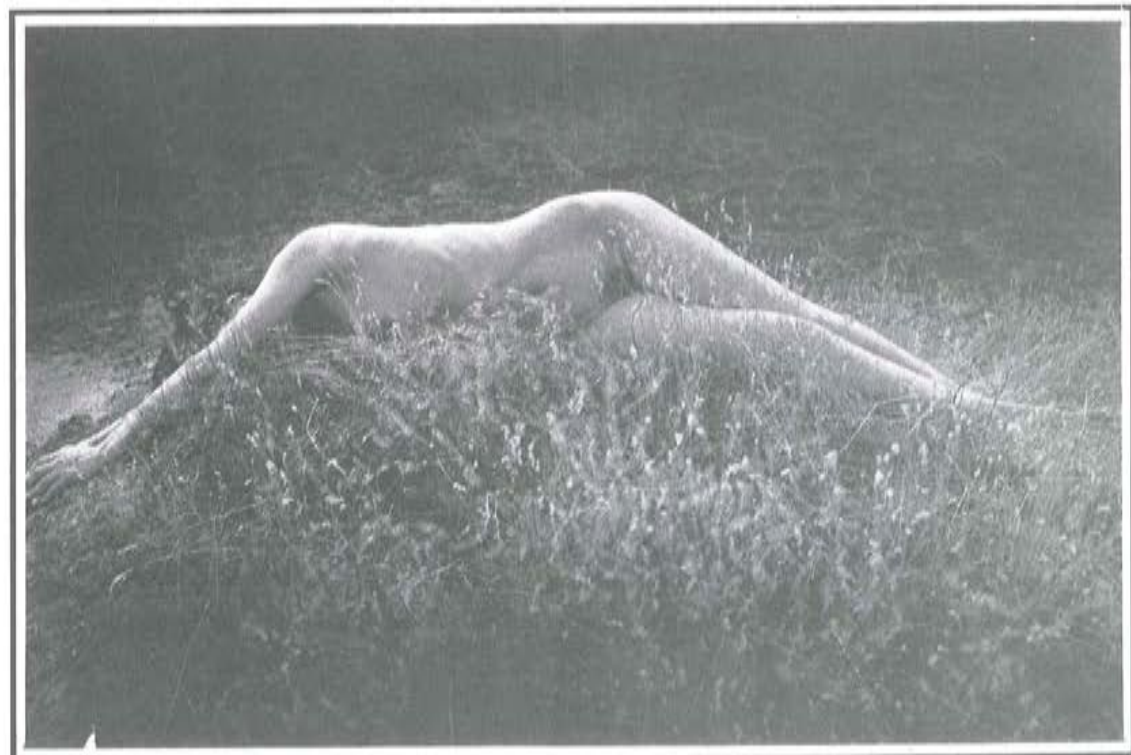
Матеја Расков: „Дете и мисирче“



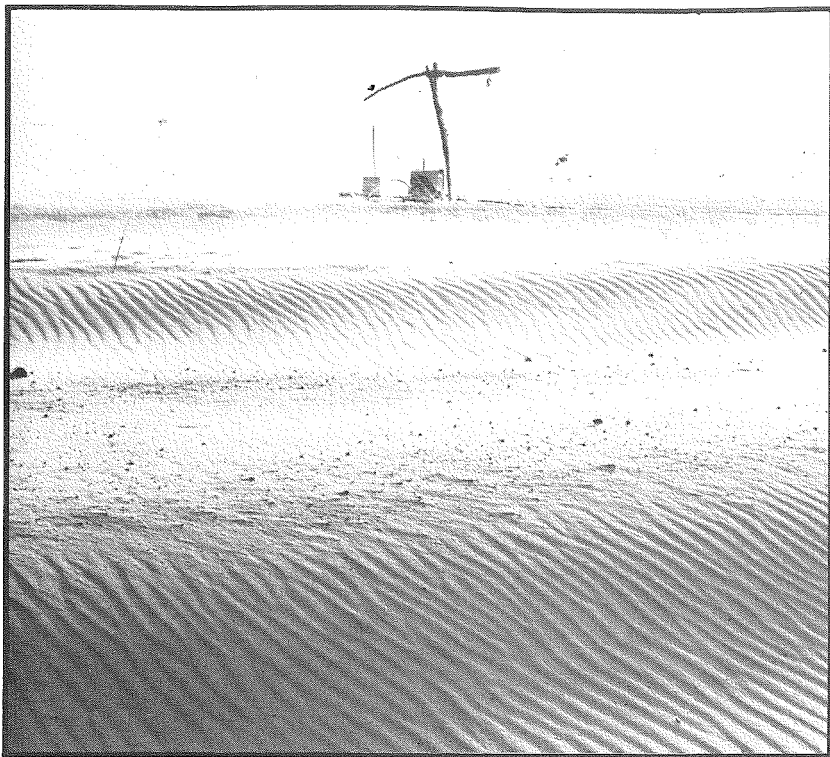
Владимир Недељков: „Романа – 3“



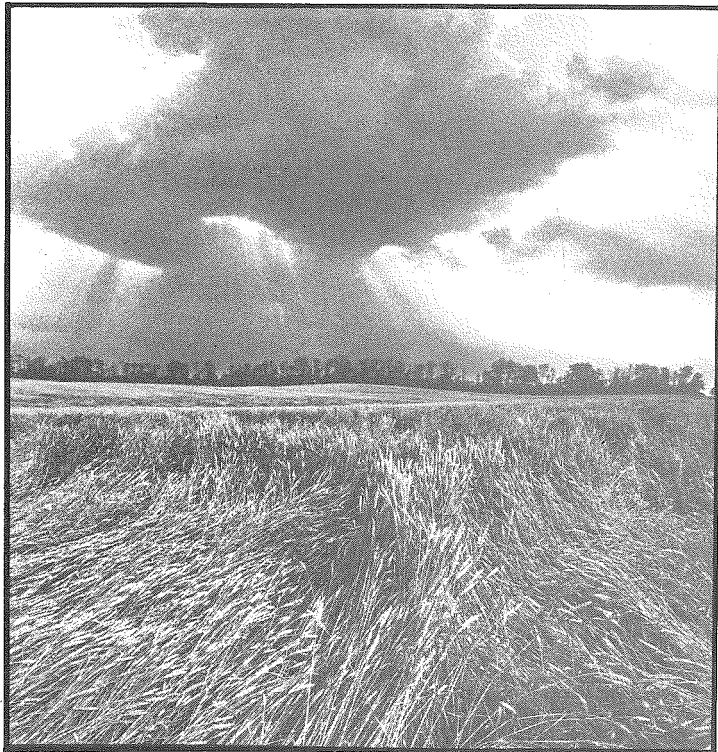
Зоран Ѓорѓевиќ: „Од колекцијата – Провинција М“



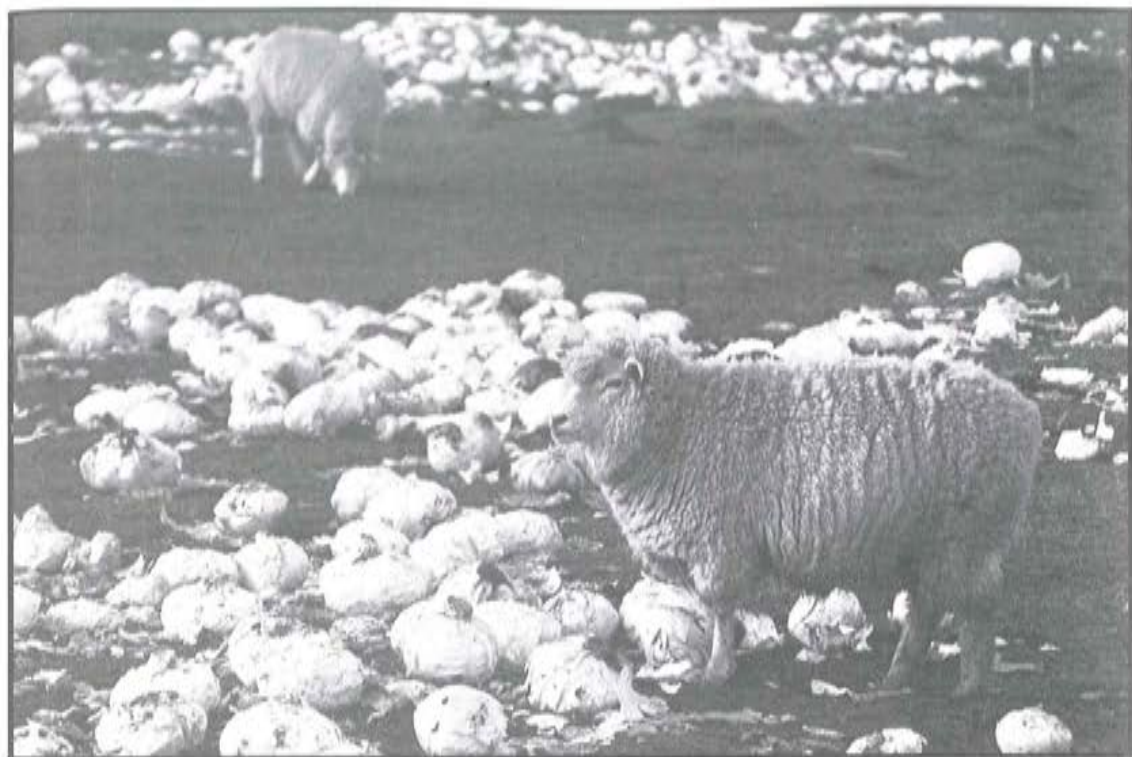
Љубомир Којиќ: „Акт N° 31“



Павле Јовановиќ: „Еко 10“



Михајло Звицк: „Луња“



Петер Волкман: „Златно око 85“



Ана Лазукиќ: „Коноп III“



Мирослав Перик: „Попладневна насмевка“



Ана Кривокапиќ: „Викендаш 1“





Стојка Миџиќ: „Девојка од панаѓурот“



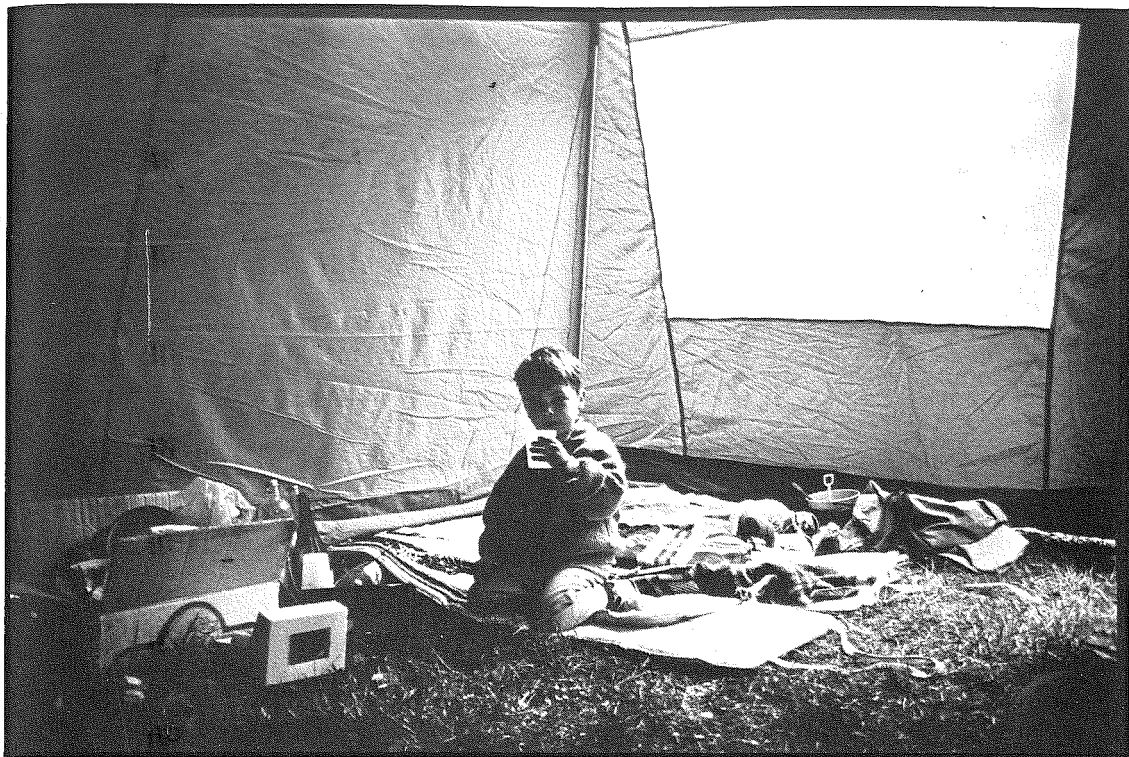
Мијат Мандиќ: „Од Стамбол“



Желько Кузмановиќ: „Во очекување – I №3“



Дамир Мандушиќ: „Живот“



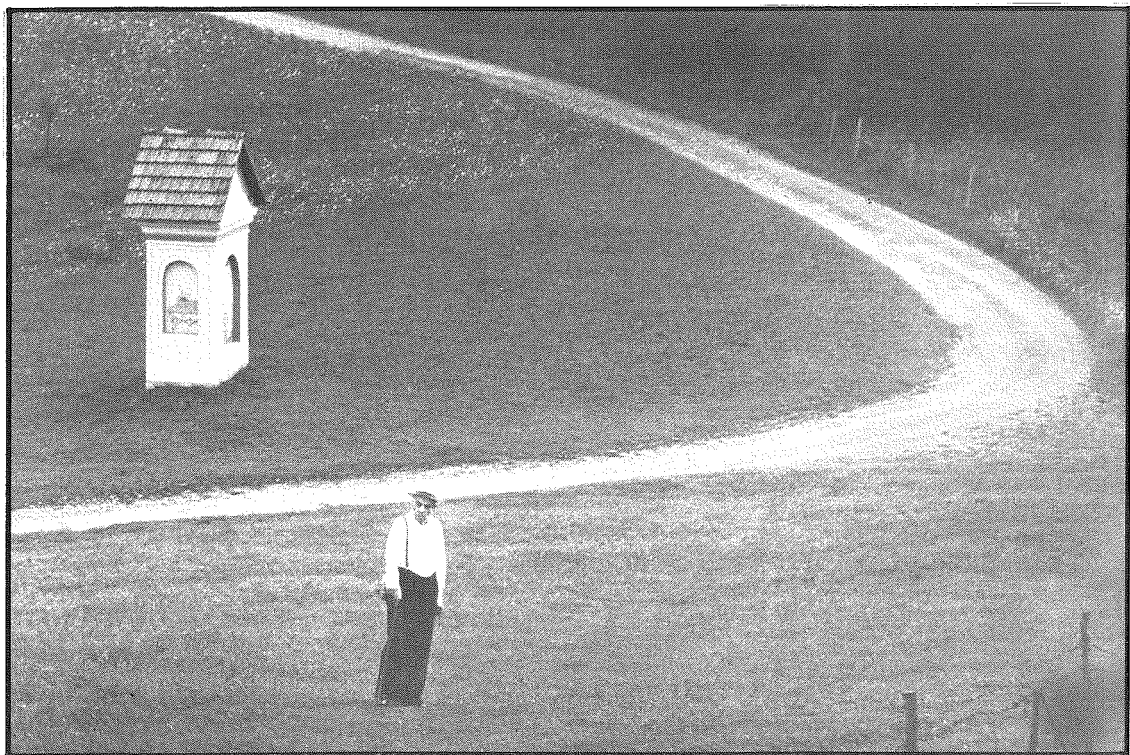
Зоран Џукиќ: „Во шатор“



Миленко Петковиќ: „Пазарен продавач“



Симо Марик: „Пролет 1991“



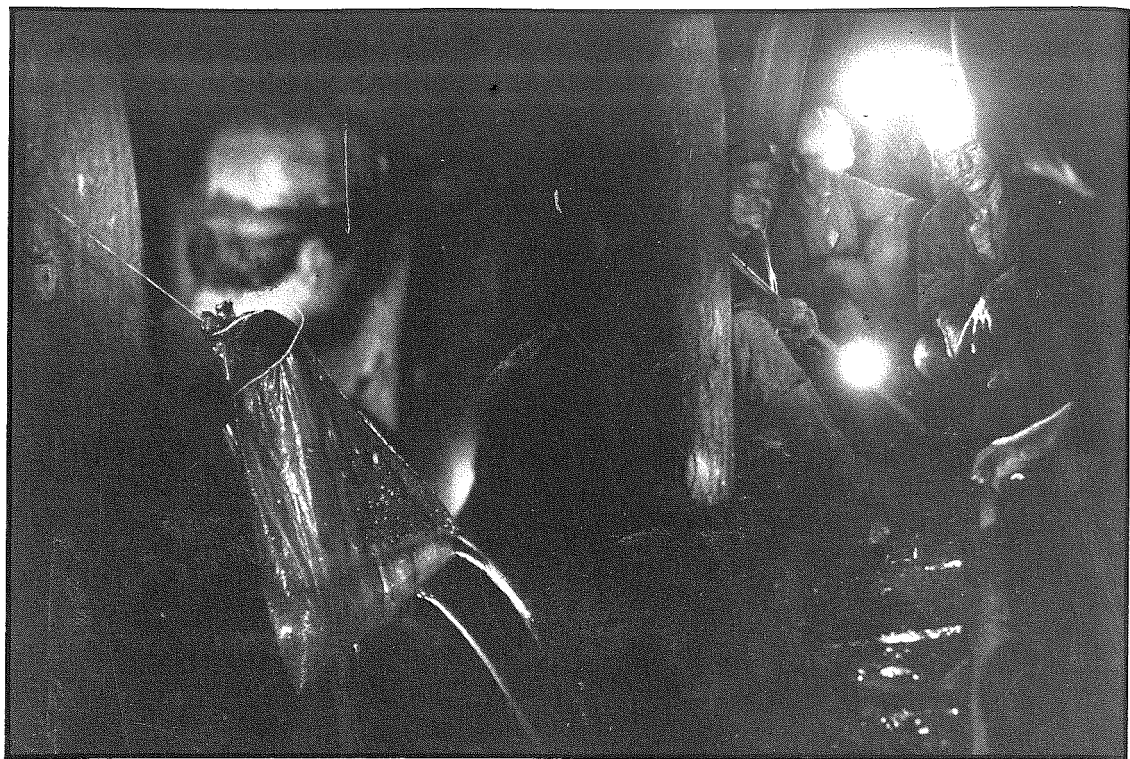
Горан Басарик: „At the end“ 1987



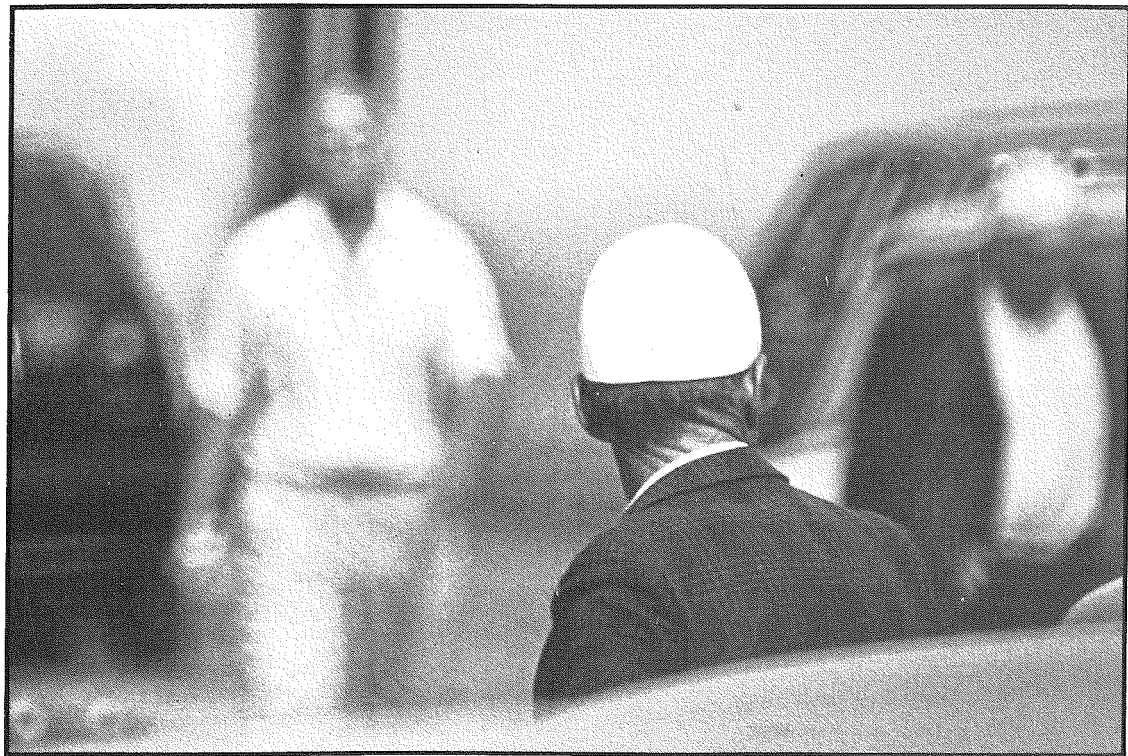
*Имре Сабо: „9 март 1991“*



*Миленко Стефановиќ: „Нови Пазар – 9.8.90“*



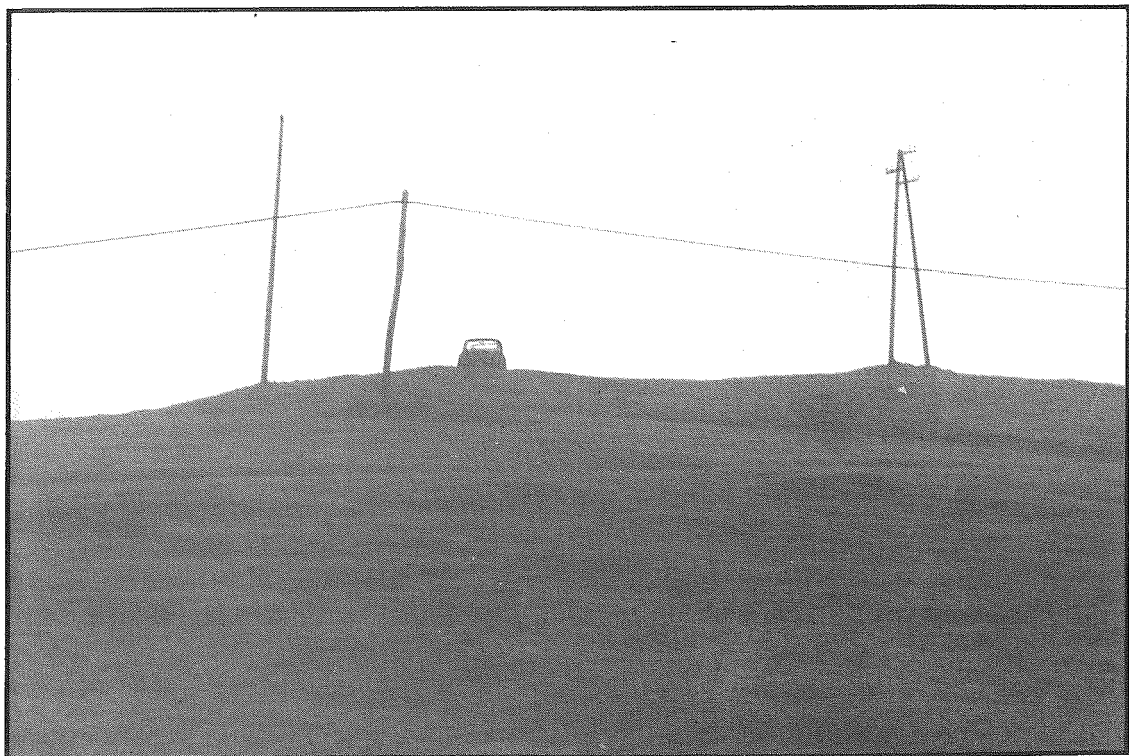
Миодраг Миладиновиќ: „Вода за пиење во јама“



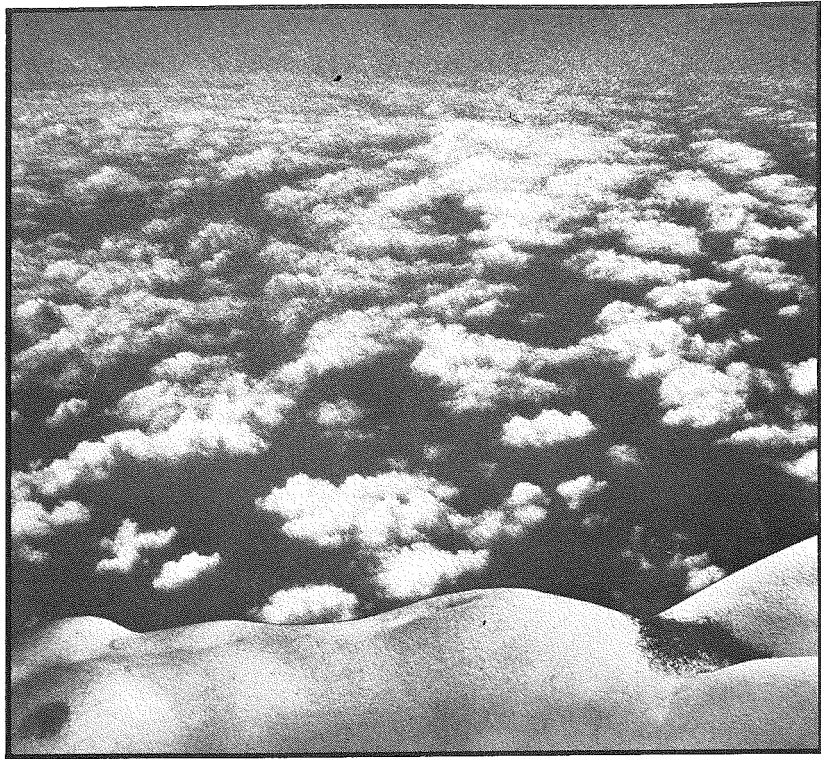
Горан Басариќ: „Косово“



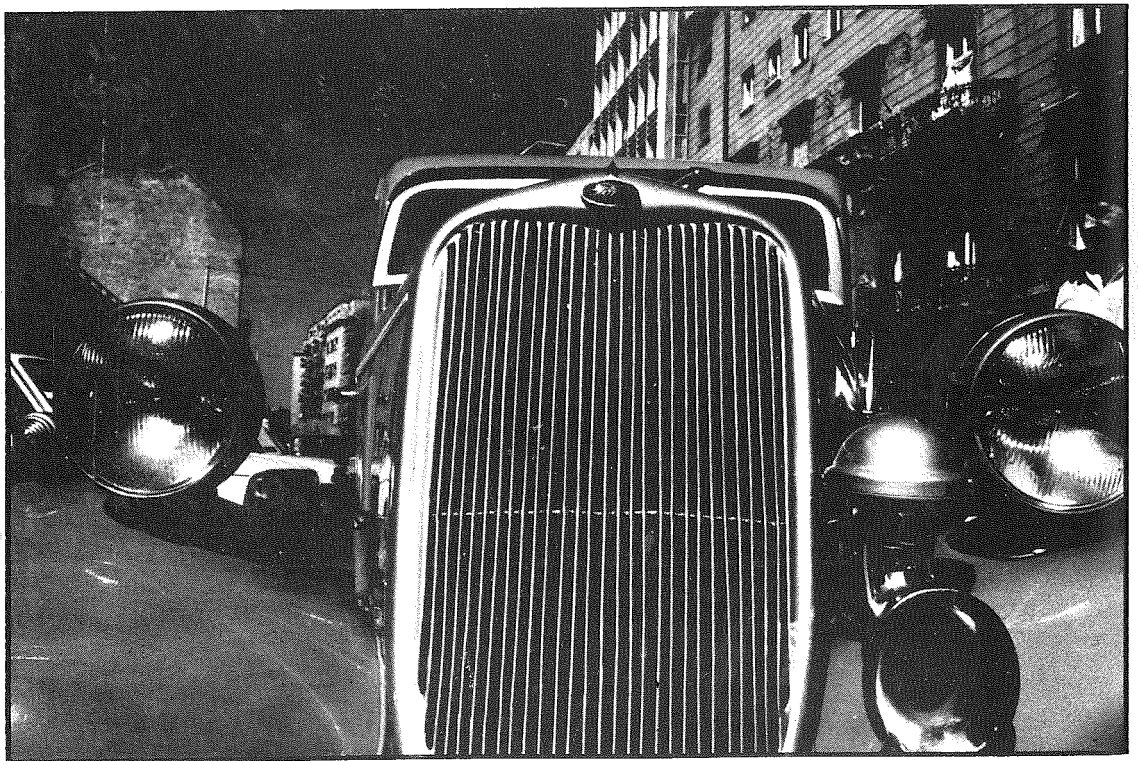
Саша Савовик: „Рајачка косидба“



Зоран Милошевиќ: „Рид“



Војислав Пештерац: „Стремеж II“

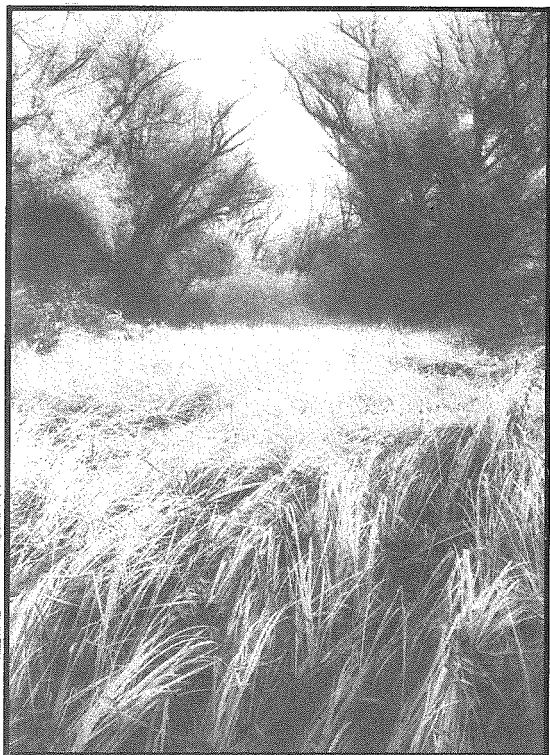


Миленко Савовиќ: „Автомобил“





*Драгослав Мирковик: „Пејзаж 10“*



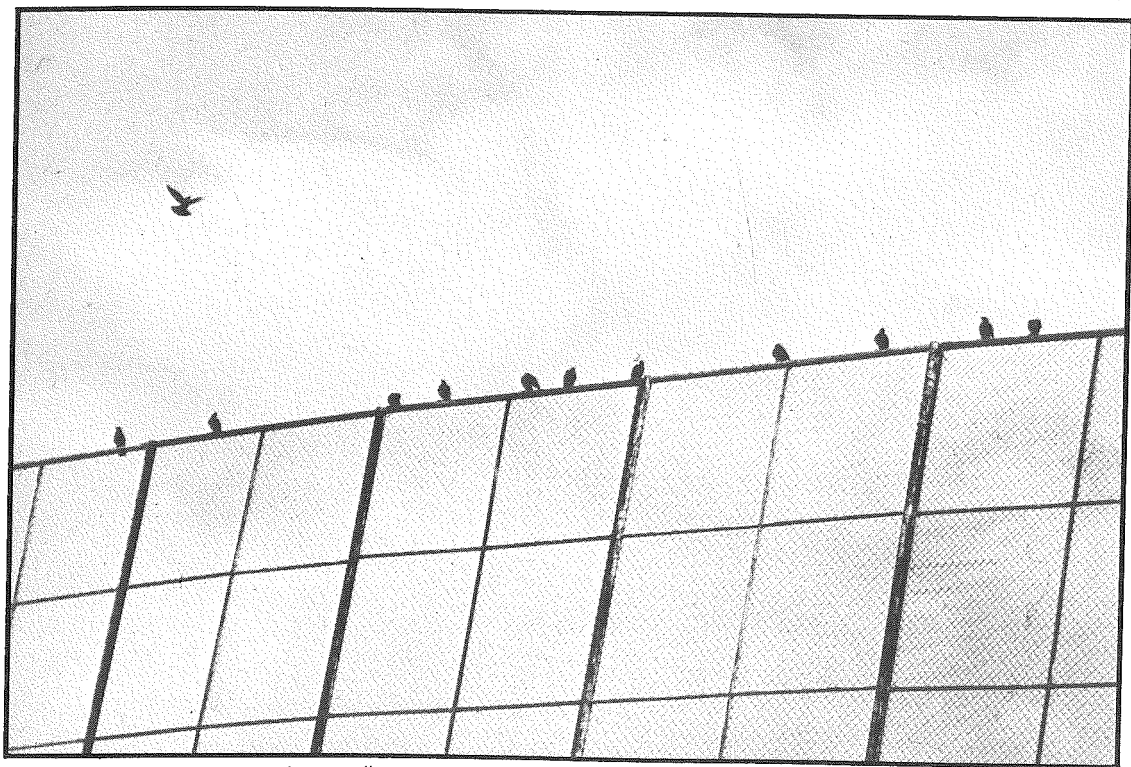
*Слободан Пајк: „Царска бара окт. 90 II“*



*Раде Луковик: „Гулаби“*



Дарко Башески: „... до небо“



Цветан Гавровски: „Лекција прва“



Ана Апостолска: „Париз II“



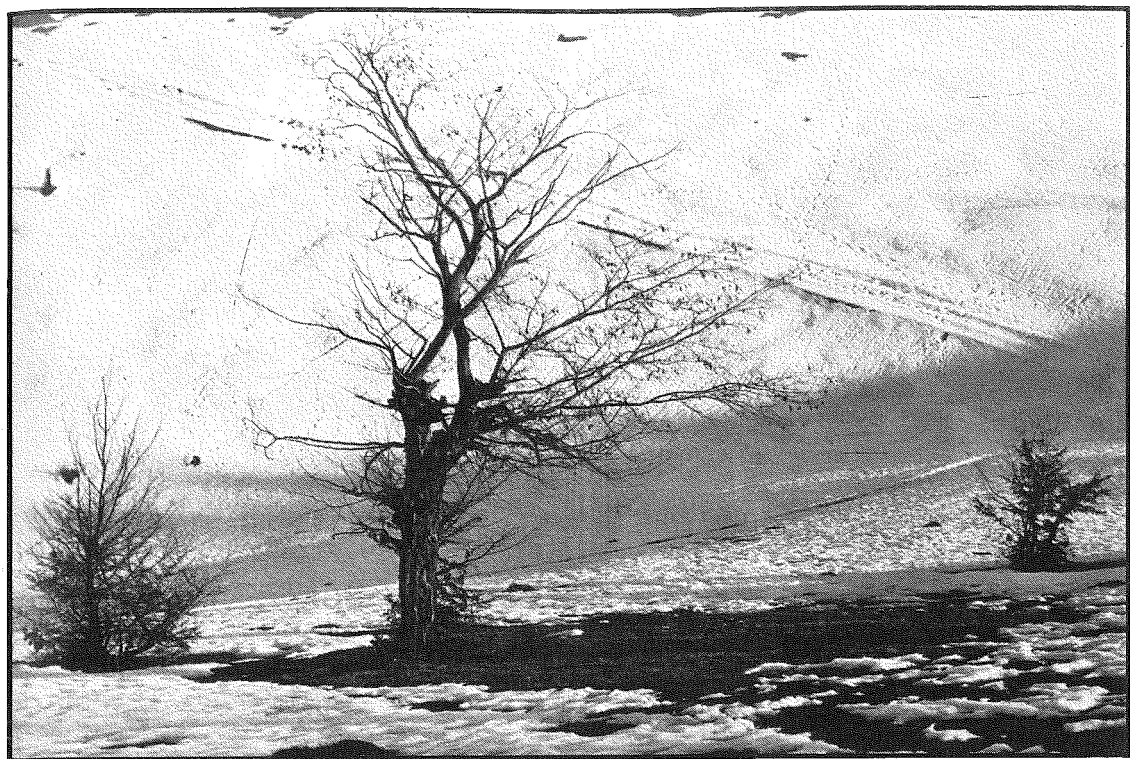
Роберт Јанкуловски: „Осамен во просторот IV“



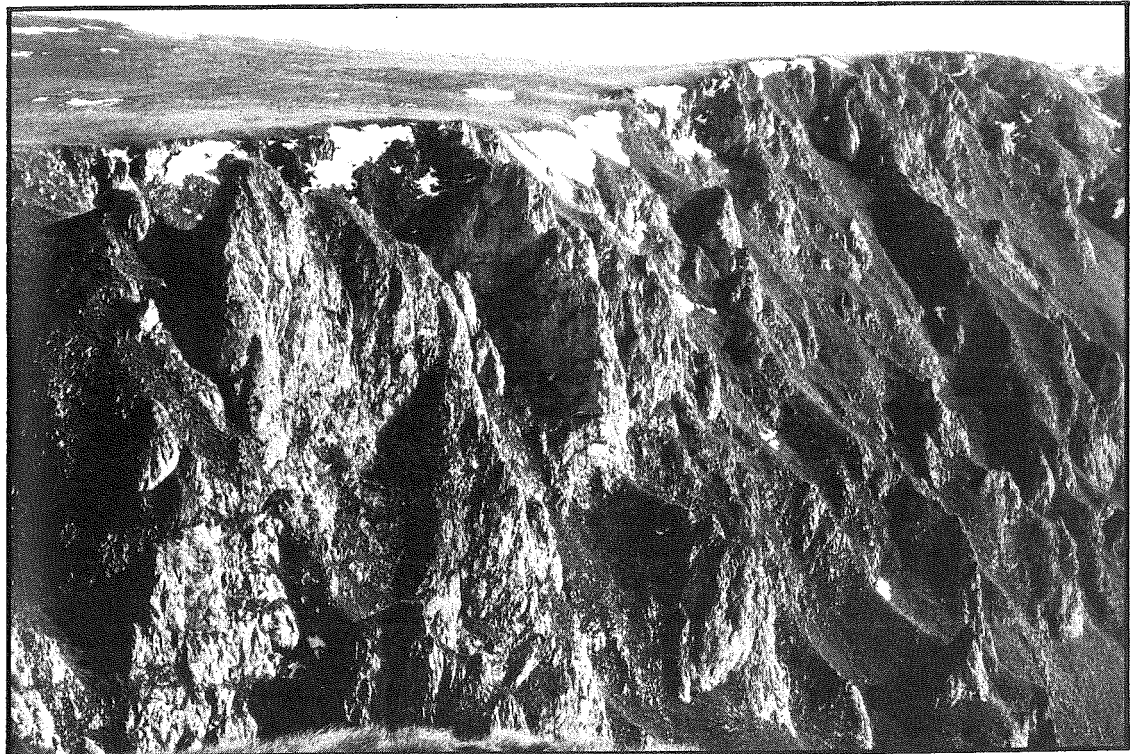
Слободан Томиќ: „Размислување II“



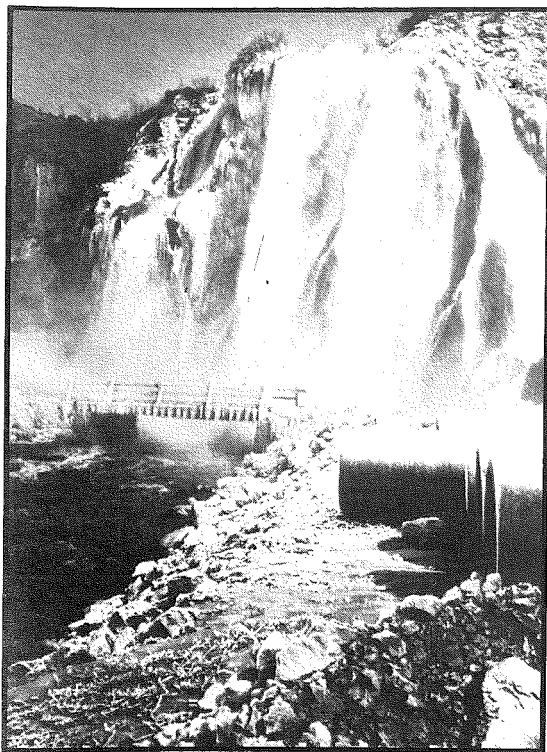
Боро Рудик: „Беба I“



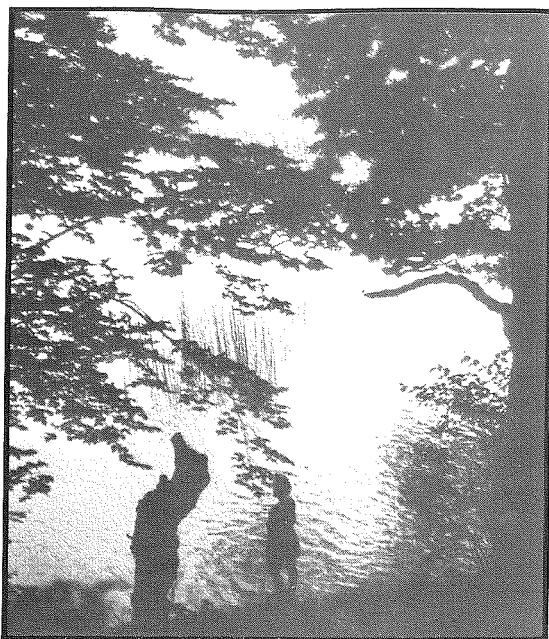
Екрем Сивро: „Дрво“



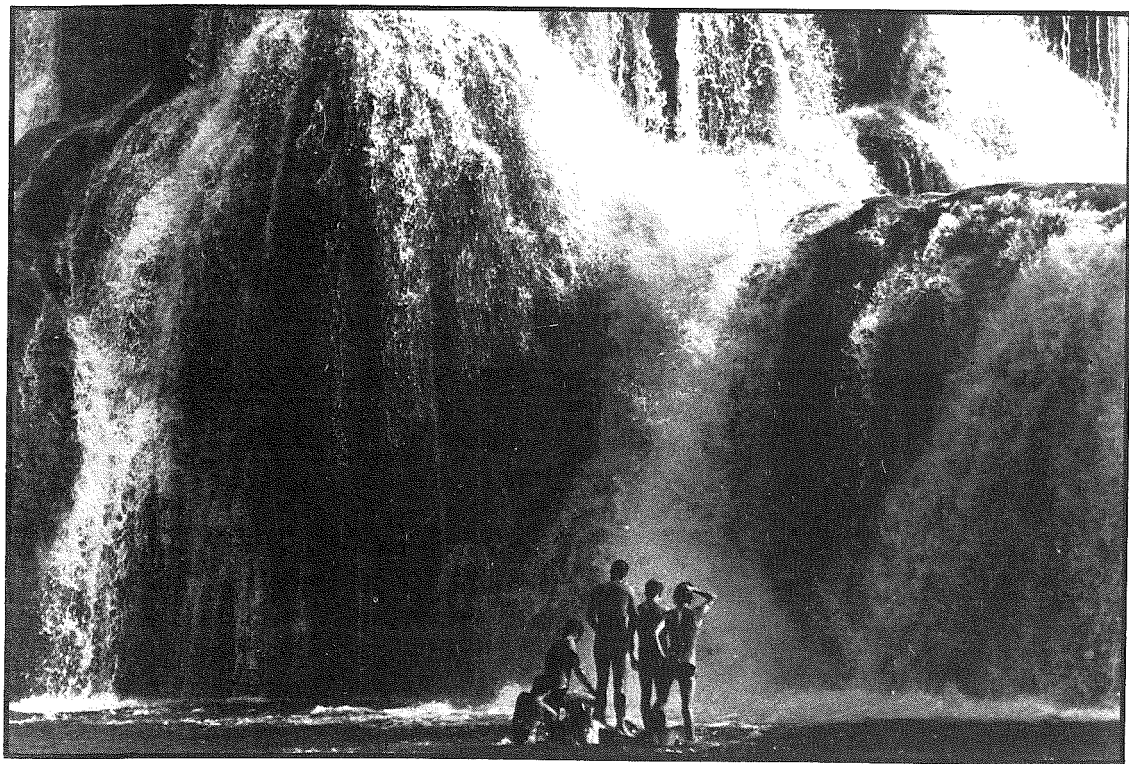
Еркам Куленовиќ: „Влашиќ“



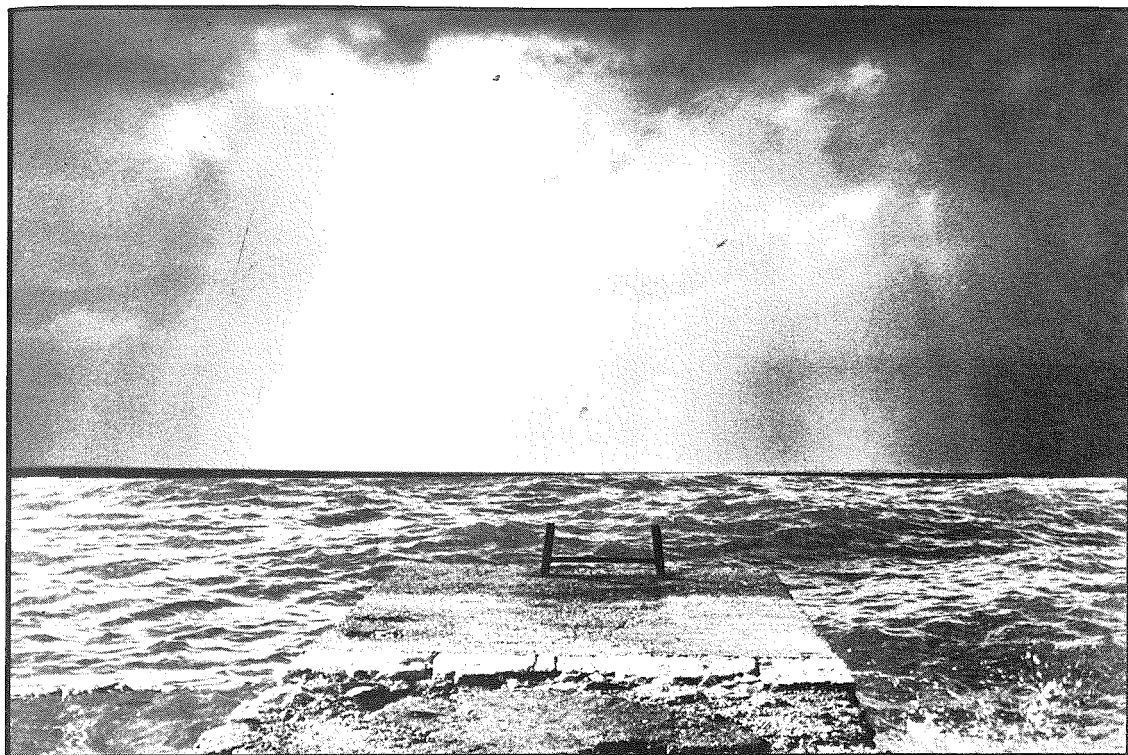
Драган Миловановиќ: „Леден пејзаж – 2“



Драган Иванковиќ: „Борачко езеро“



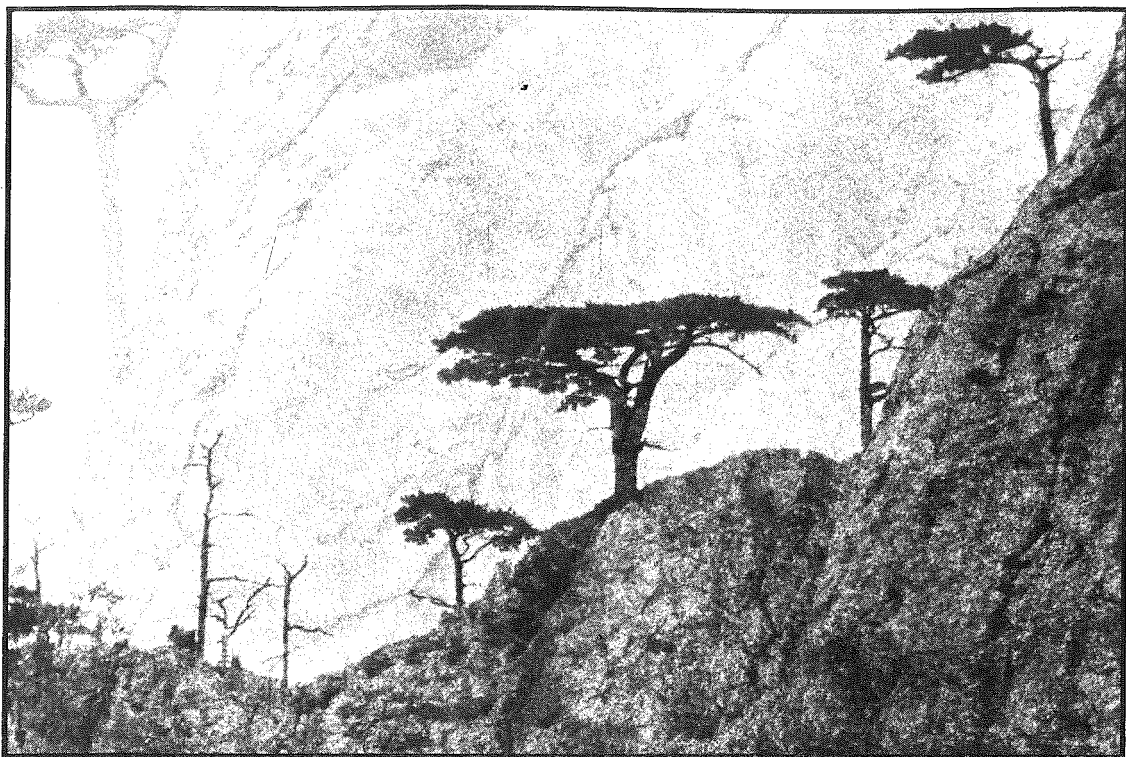
Амир Кривокапа: „Скрадински бук“



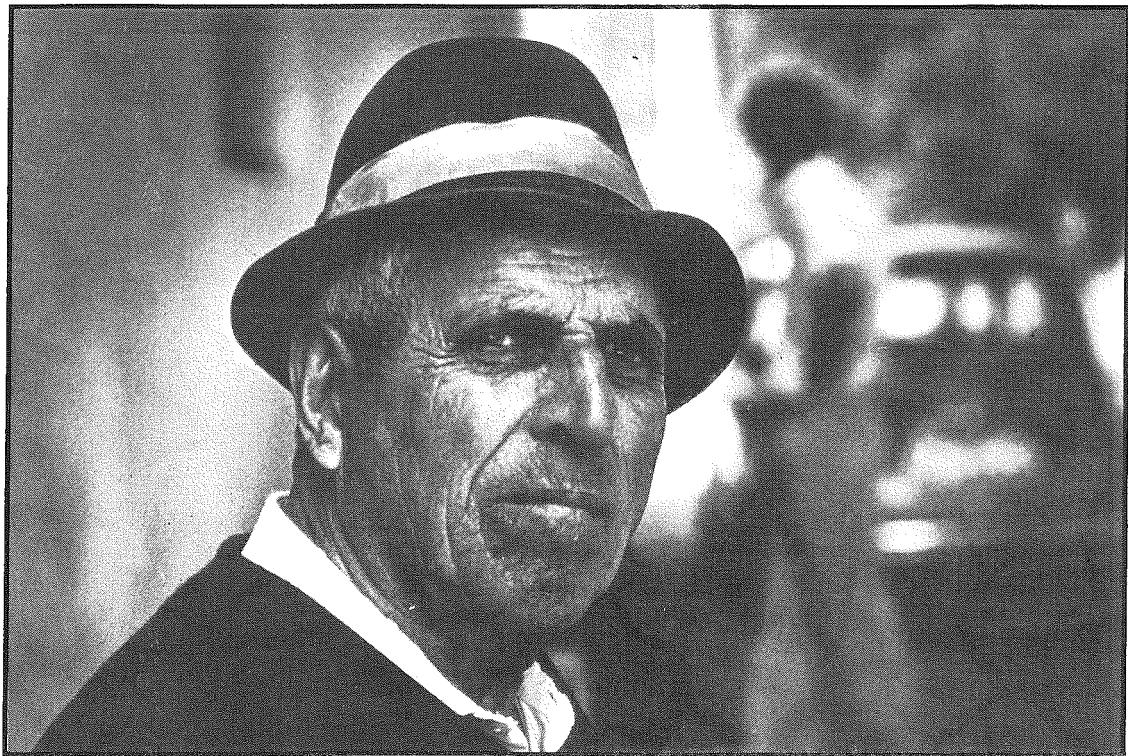
*Нермин Делиќ: „Пат во небо“*



*Жељко Фрањик: „Зима 85“*

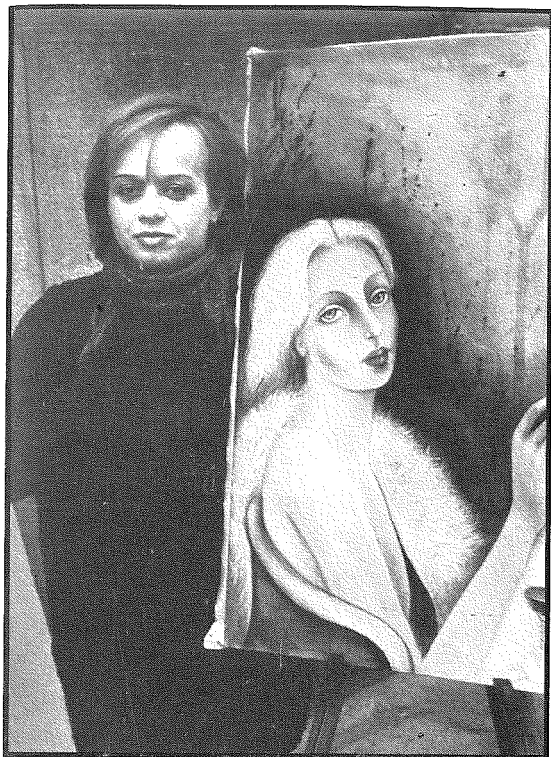


Чедо Пауновиќ: „Сутјеска 3“

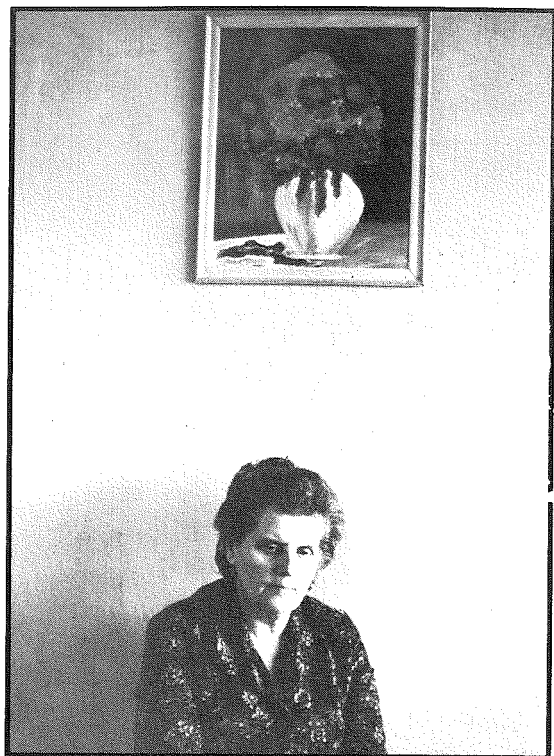


Јован Миљковиќ: „Јанко од Хомолје 2“

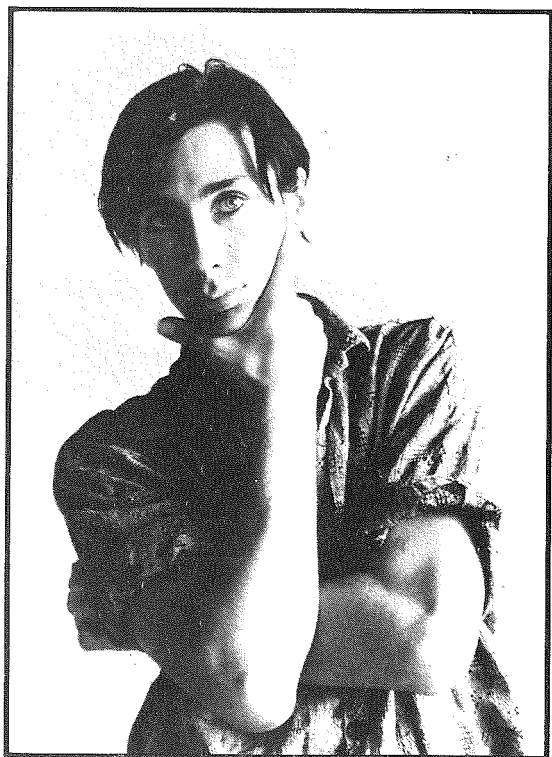




Властимир Микиќ: „Сликарка и дело II“



Мирослав Заклан: „Размислување а/3“



Златко Милутиновиќ-Адам: „Карло II“



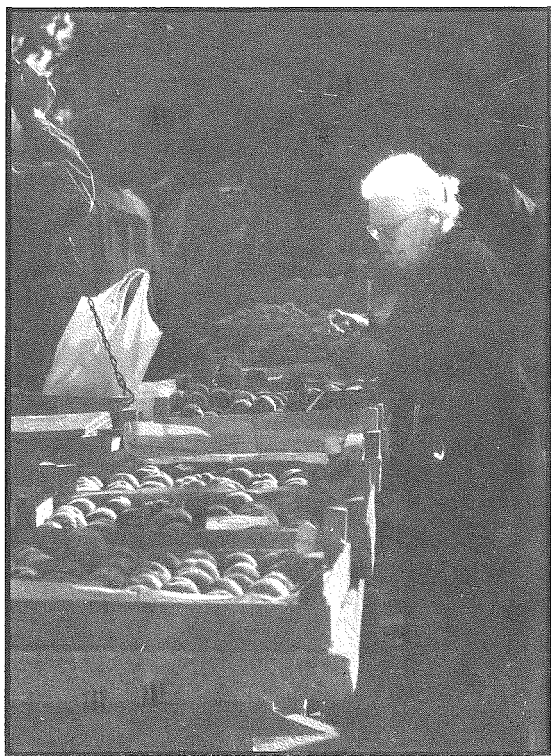
Гордан Поморишац: „Луѓе птици – 7“



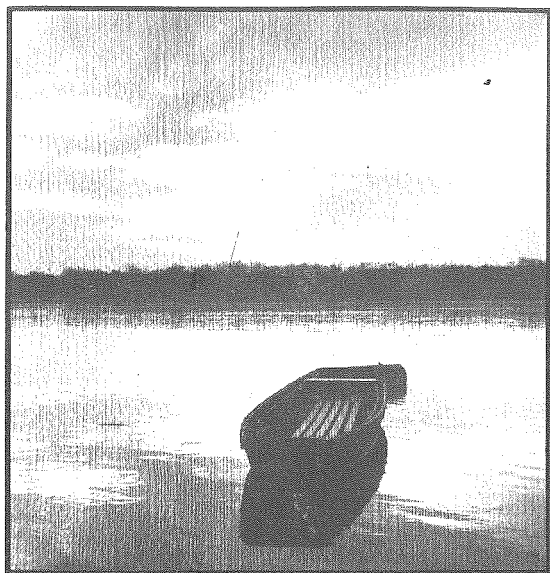
Александар Лукиќ: „На пазар 1986“



Ладислав Петреш: „Сандра“



Иван Пандек: „Купувач“



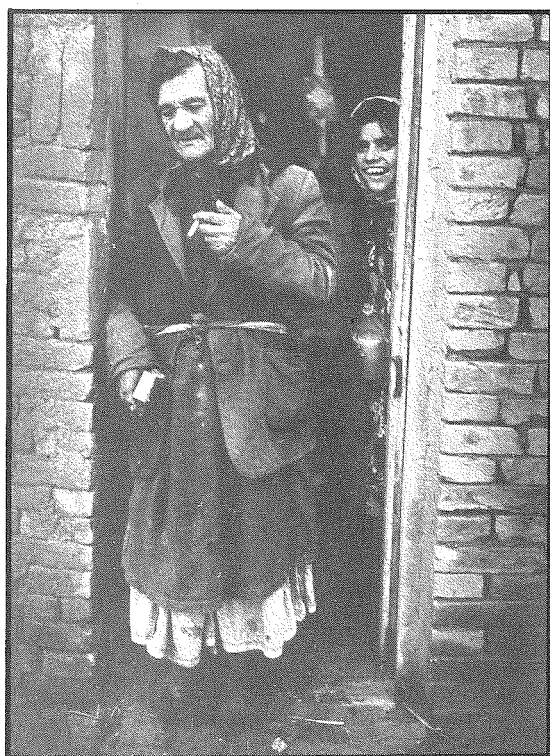
Роберт Амбрус: „Мотив од Дунав“



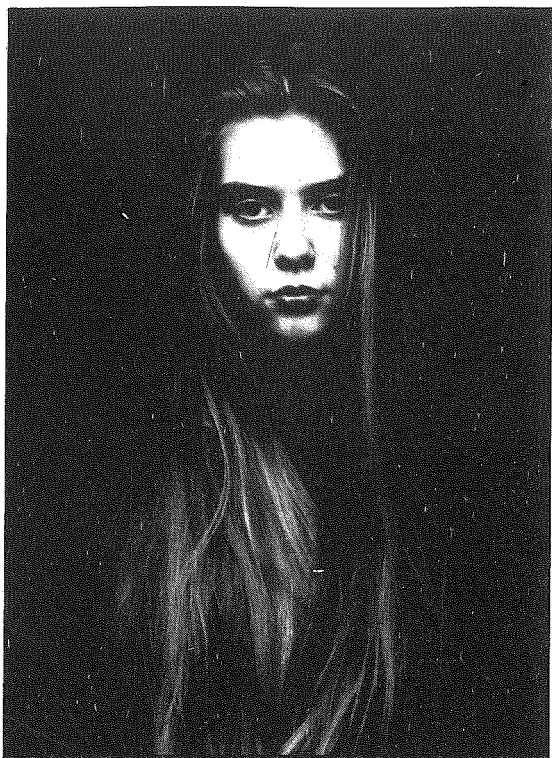
Пете Стеван: „Реа 12“



Драган Косорик: „Наталија 1“



Никола Лаќак: „Во врата“



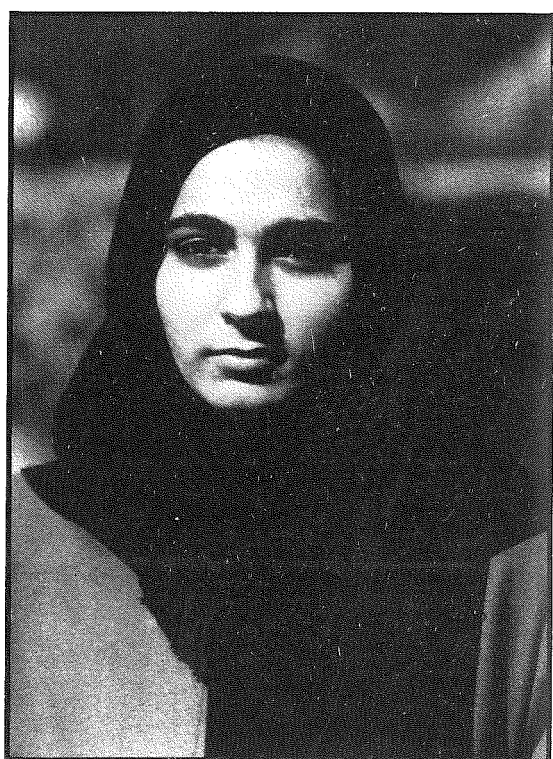
Акиф Ходовик: „Сандра XIV“



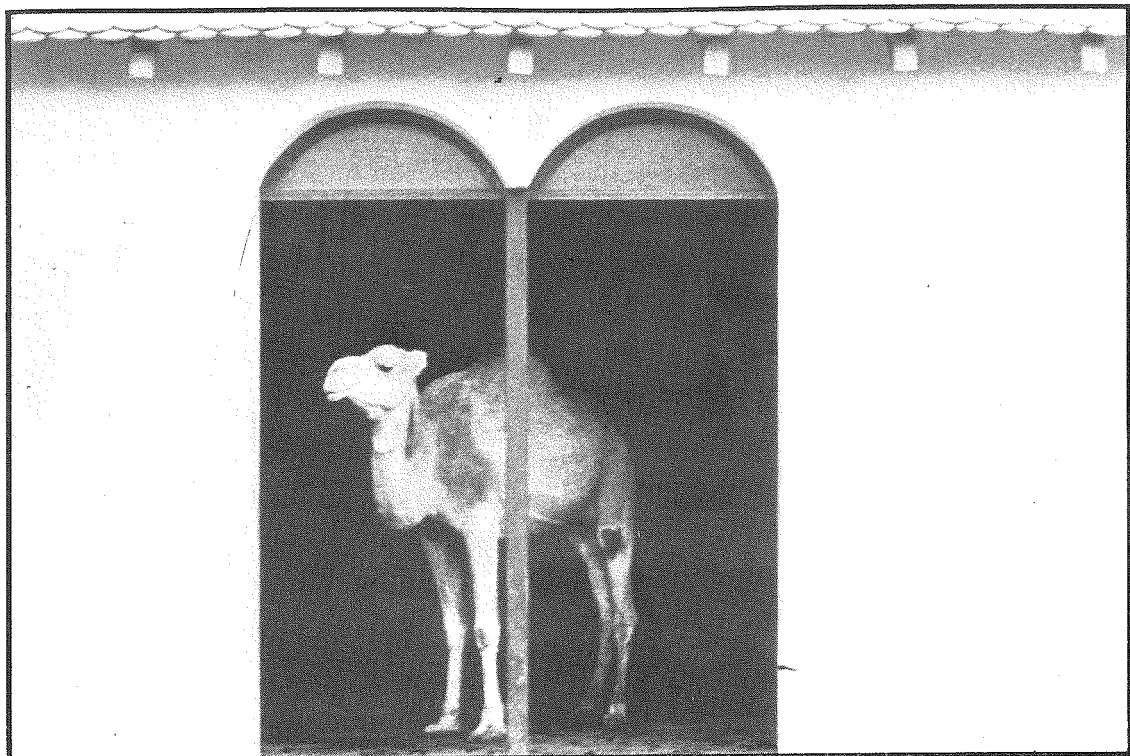
Аднан Шахбаз: „Вања N°1“



Милан Радуловиќ: „Јована“



Абдулах Ходовиќ: „Муна“



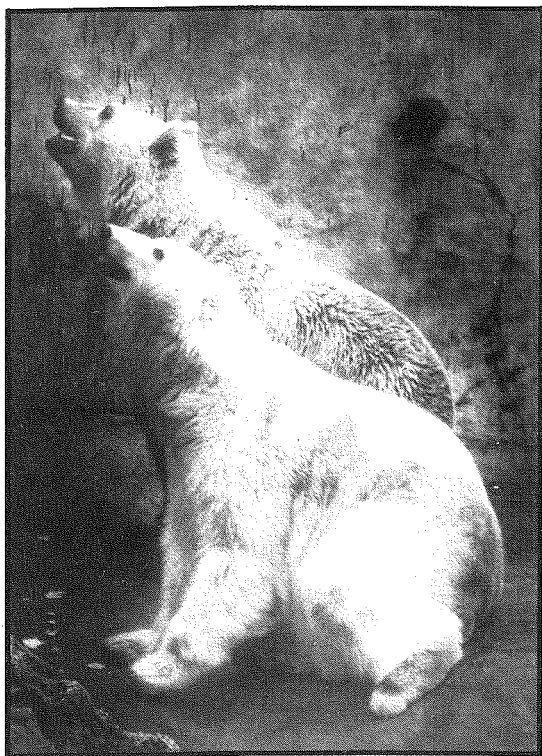
Ненад Ковачевик-Коча: „Future is promises“



Горан Стаменковиќ: „Заточеник“



Ивана Чегаревик: „Црно на бело или бело на црно“



Миомир Рангеловик: „Бели мечки со кренати глави“ Саша Јоник: „Сам I“



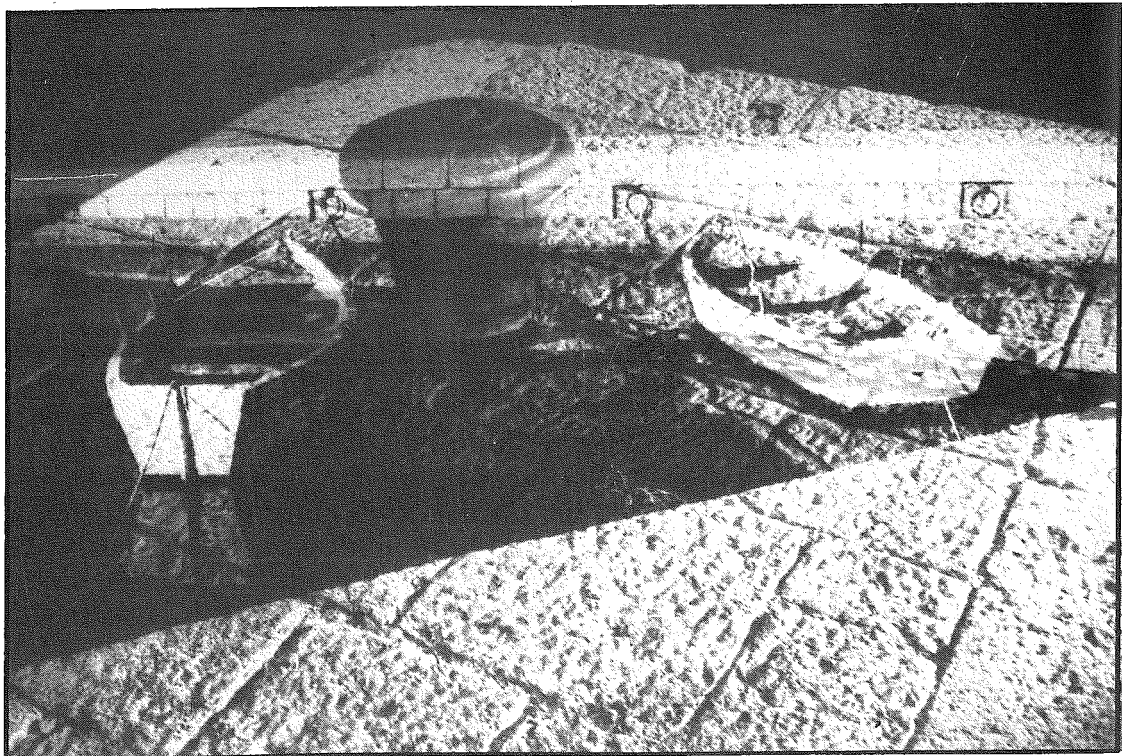
Васа М. Ранковик: „Во огледало“



Томислав Хорват: „Во трк“

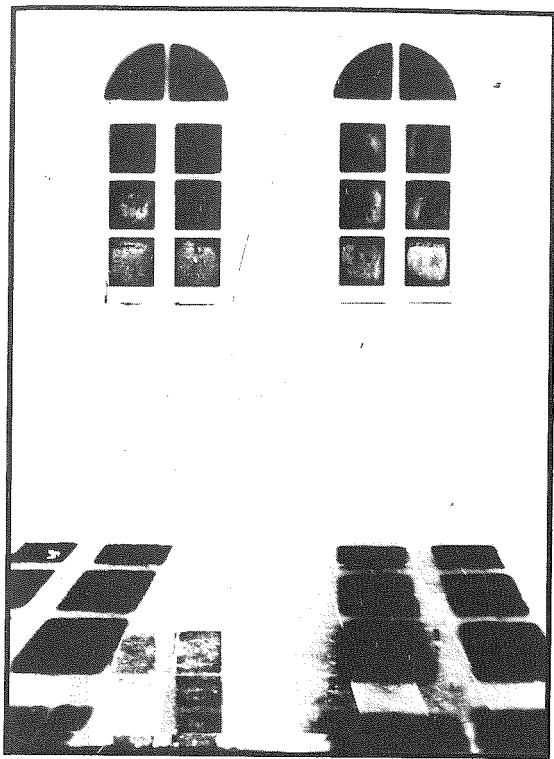


Димоски Сашо: „Таа чека некого“

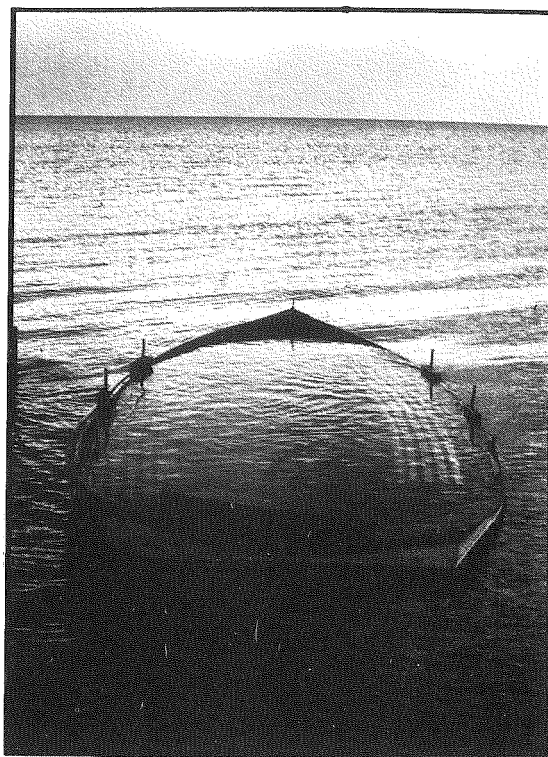


Томе Андреески: „Заклон III“

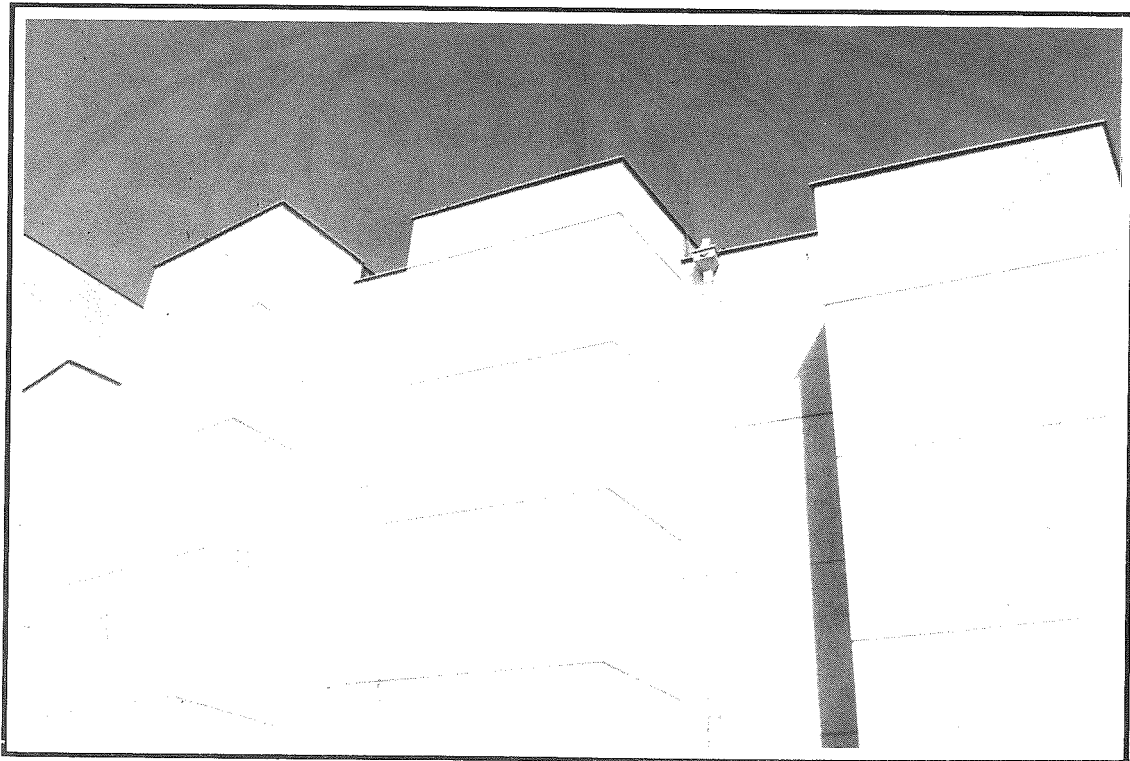




Горги Чуркоски: „Си играа денот и ноќта II“



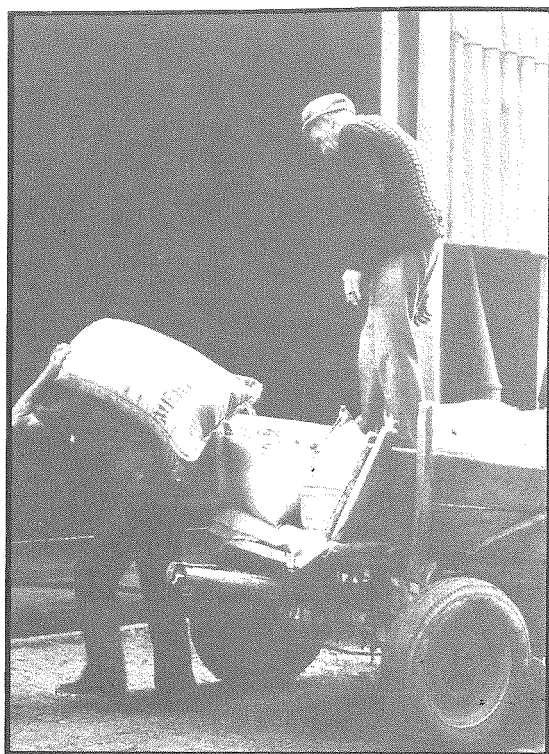
Гиле Ѓончески: „Товар II“



Зоран Матоски: „АРХ I –1“



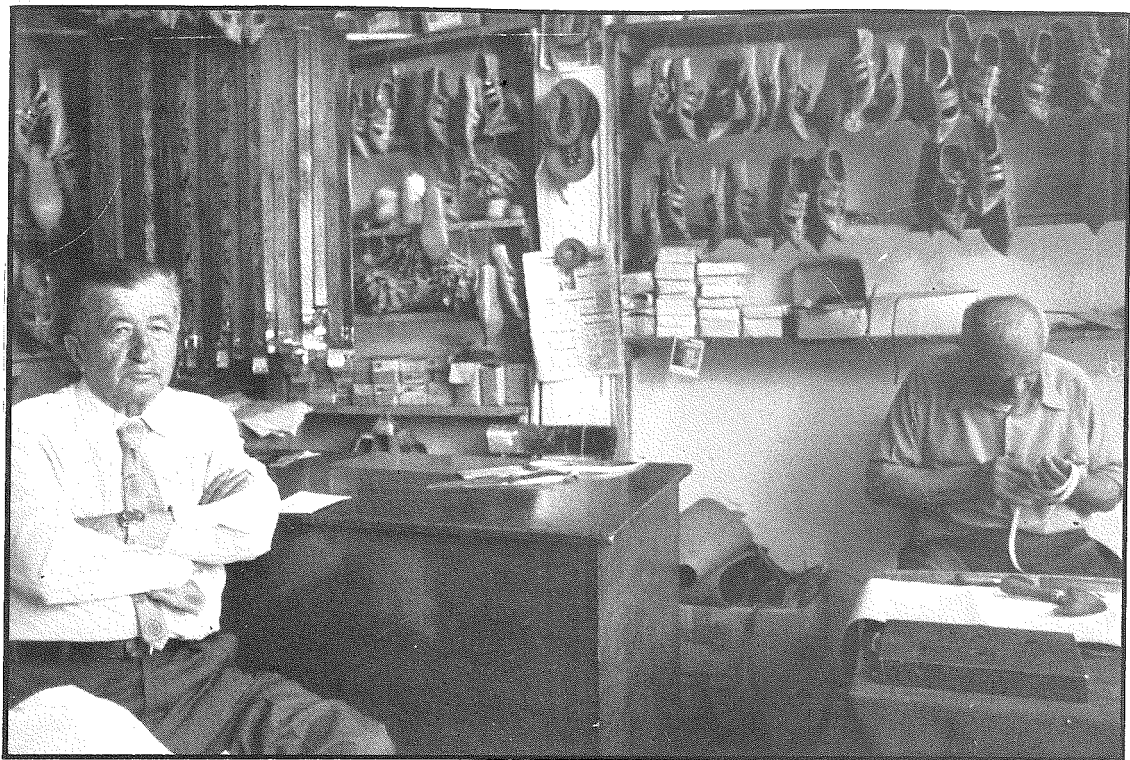
Лазо Горгоноски: „Парк II“



Раде Филиповиќ: „Откуп“



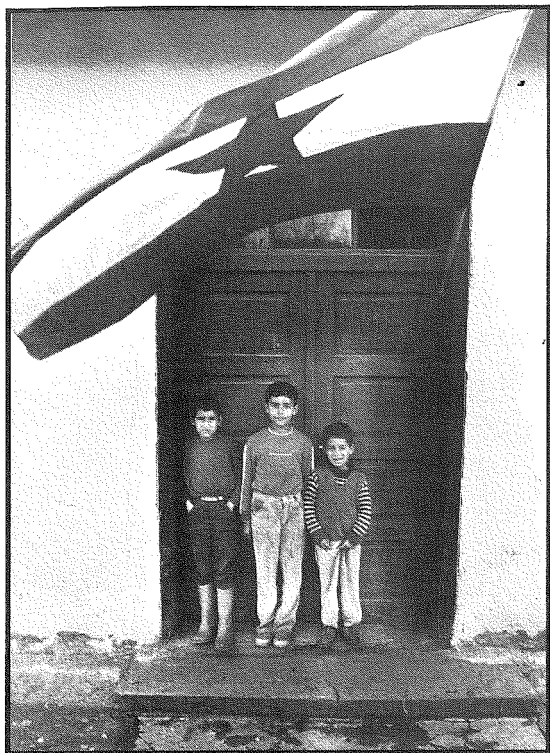
Винко Јовчески: „Последниот самит на отпишани“



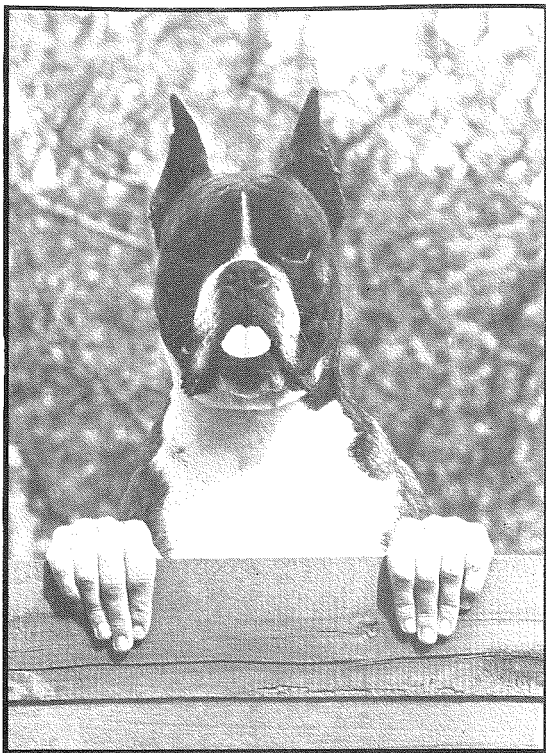
*Милорад Миличевиќ: „Опинчар № 1“*



*Бождар Поповиќ: „Житен поток 3“*



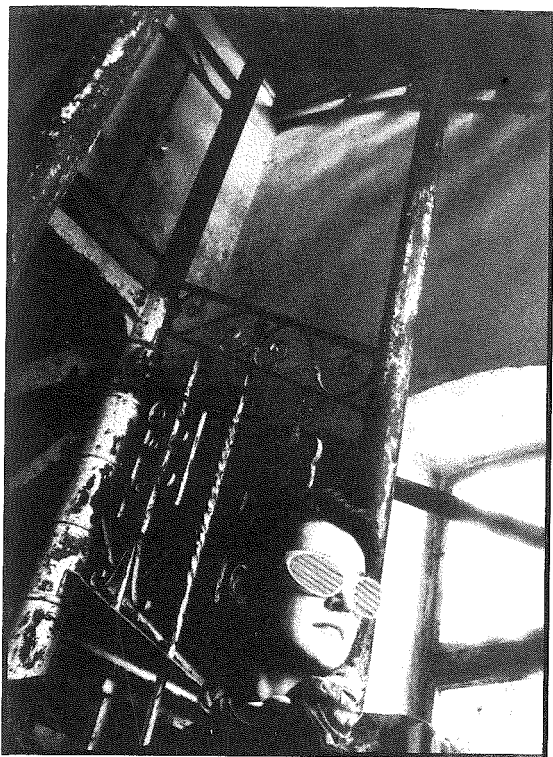
Петар Јанковик: „Во строј“



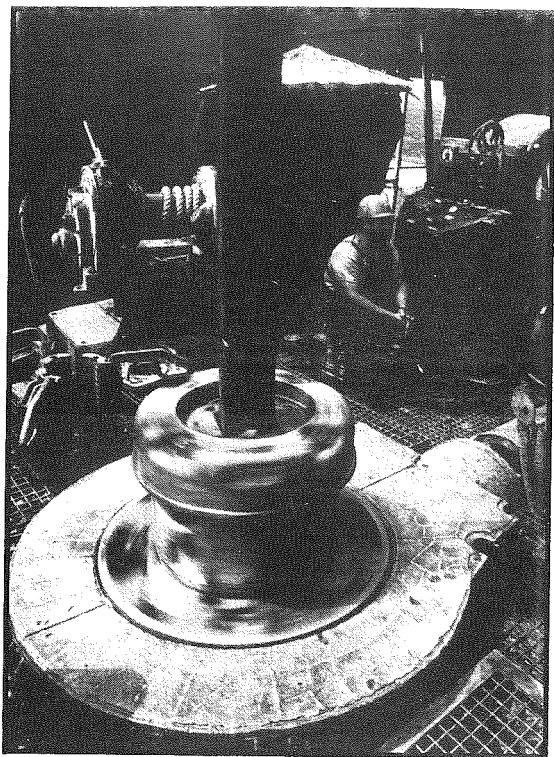
Радован Вуковик: „Љубопитство II“



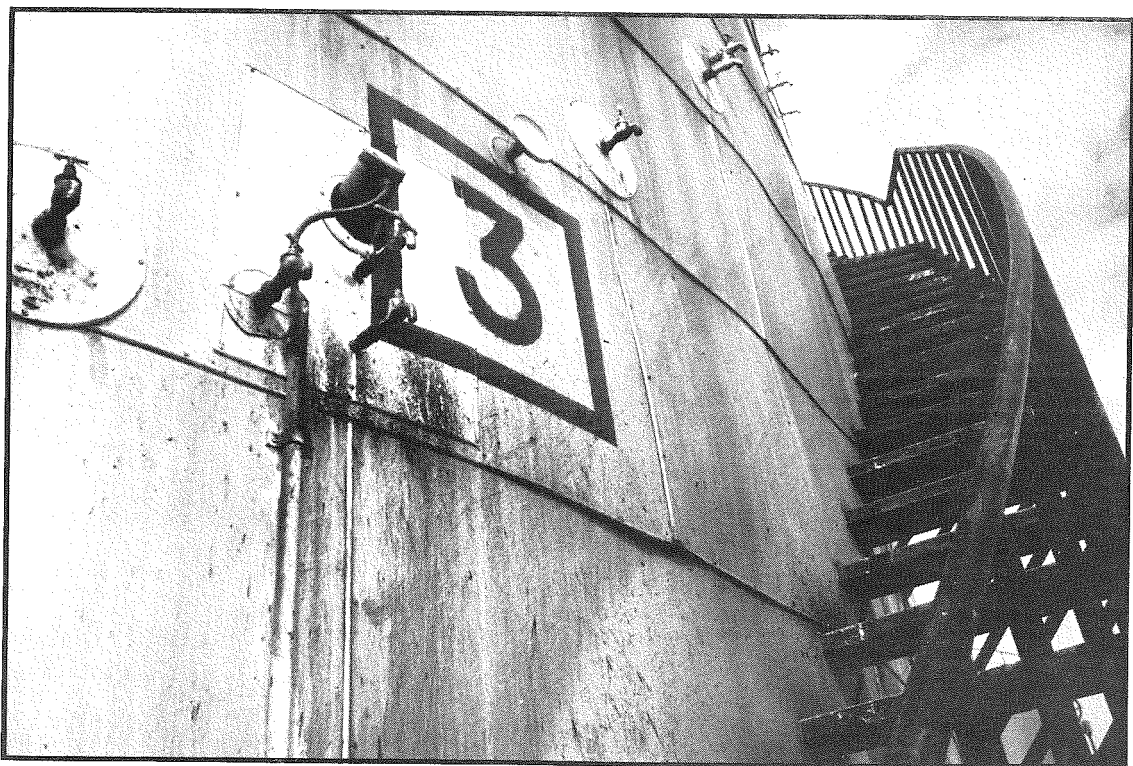
Горѓе Бојници: „По жетва“



Ласло Јухас: „БВ – 2“



Секе Золтан: „Дупчење“



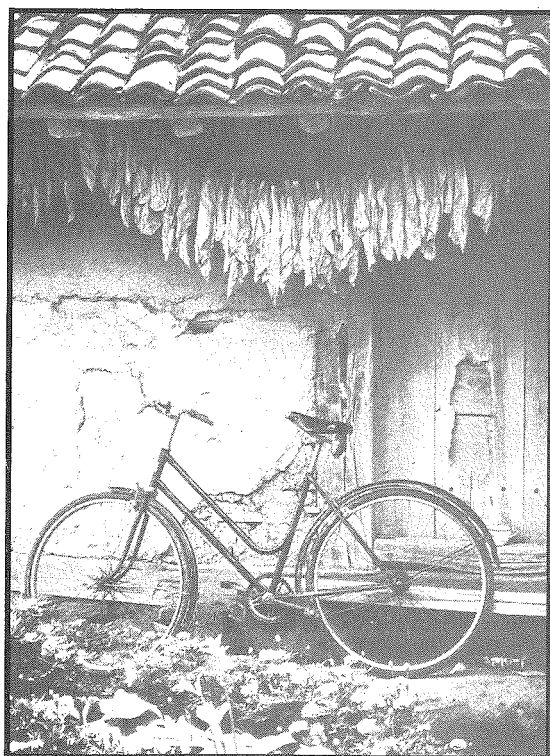
Вицаи Алојзије: „N 3“



Милан Димиќ: „Седми јули 4“



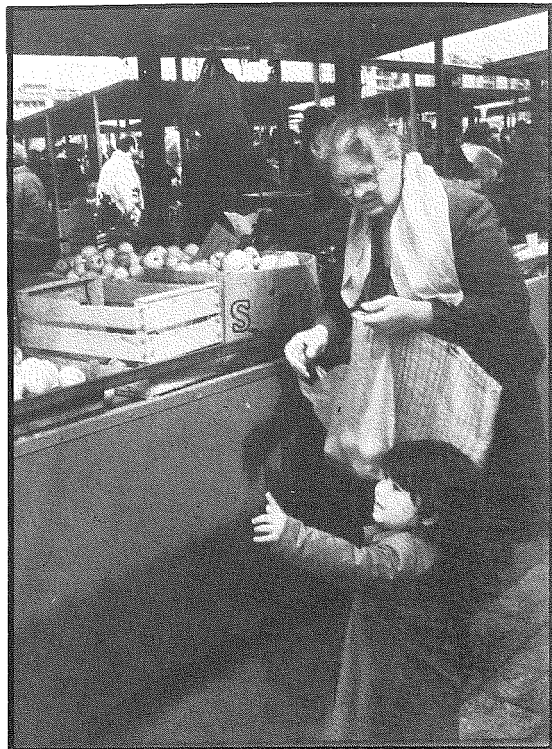
Маринко Антиќ: „Напивка“



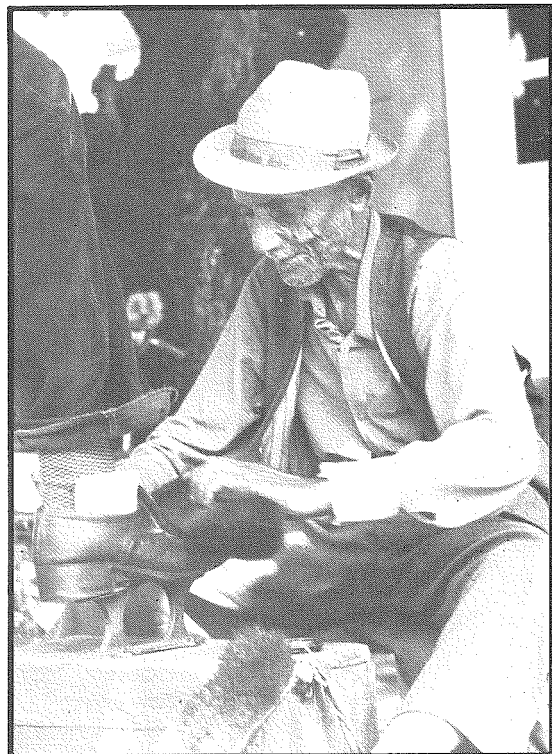
Џуриќ Роман: „Оставен“



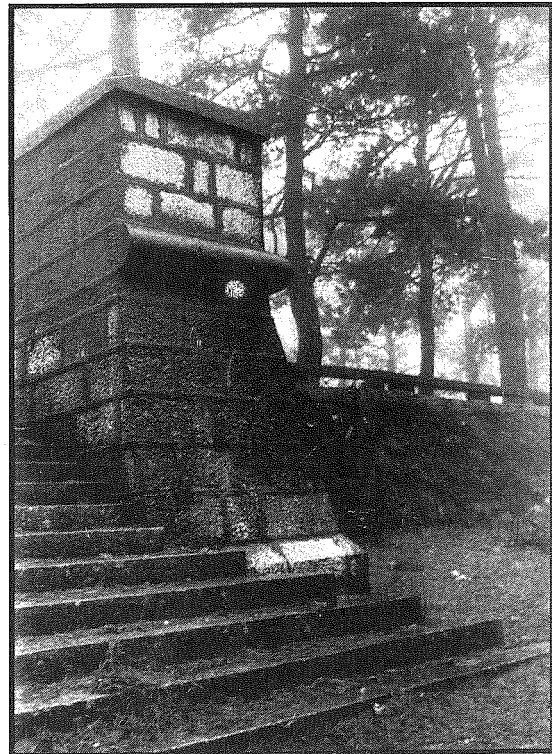
*Владимир Груичиќ: „Бездомник“*



*Илија Јефтиќ: „Бабо, купи ми“*



*Александар Милутиновиќ: „Чистач на чевли II“*



*Вељко Вујановиќ: „Скали“*



Мирко Орман: „Место II“

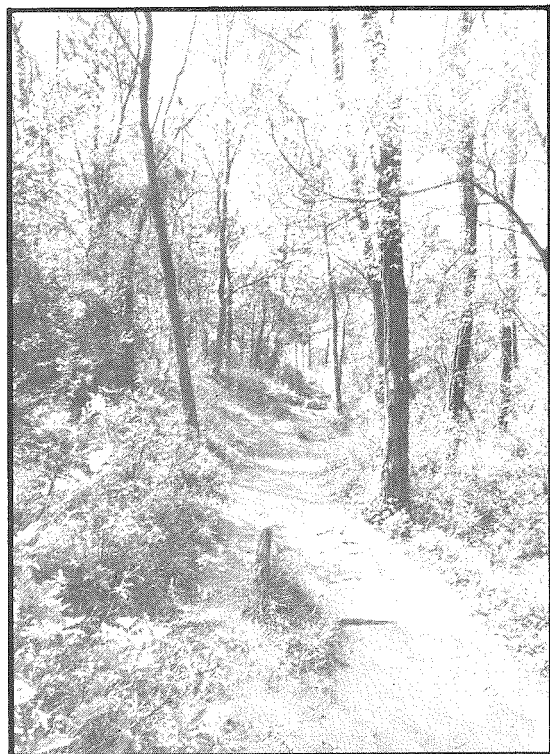


Милан Раоник: „Nike – 002“

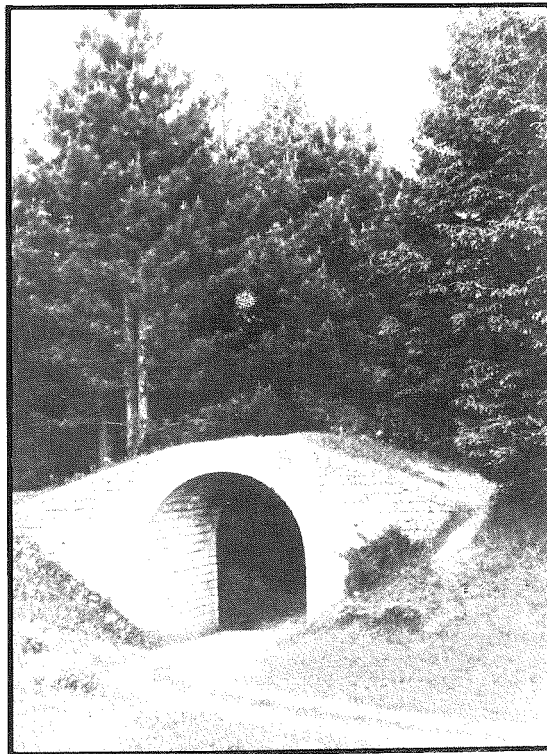




Миодраг Вуковик: „Во млекарница“



Војислав Николик: „Дрвја II“



Никола Милачик: „Од другата страна“



**Зоран Узунов: „Старец“**



**Стефан Трајков: „Перпетуум мобиле“**



**Кире Козаров: „Без наслов 2“**

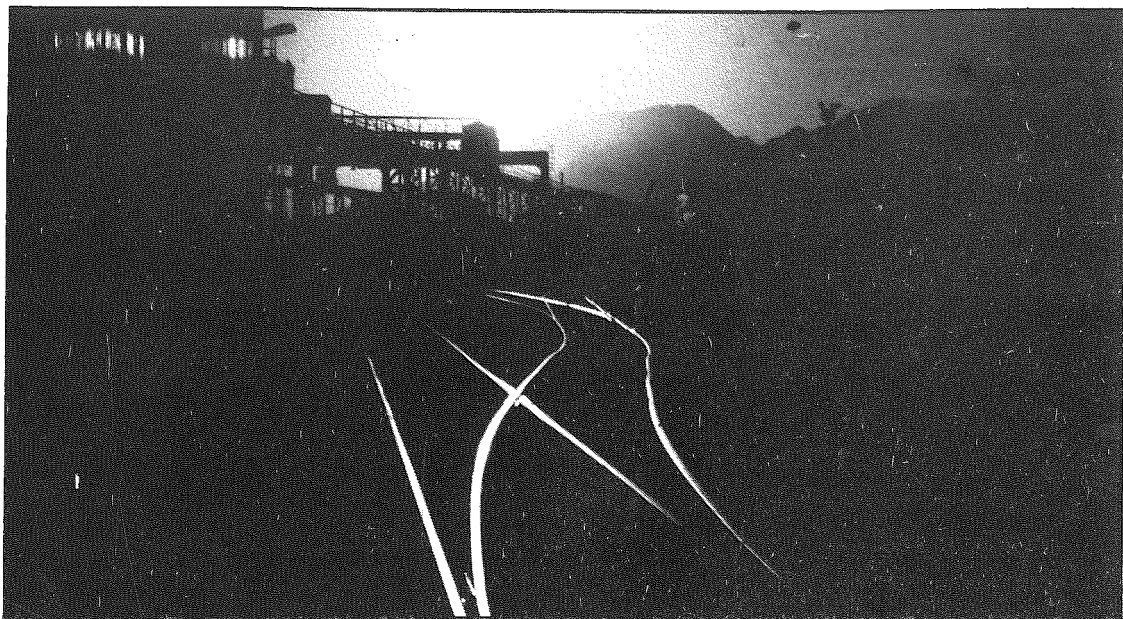


Зоран Ричлиев: „Порака 2“

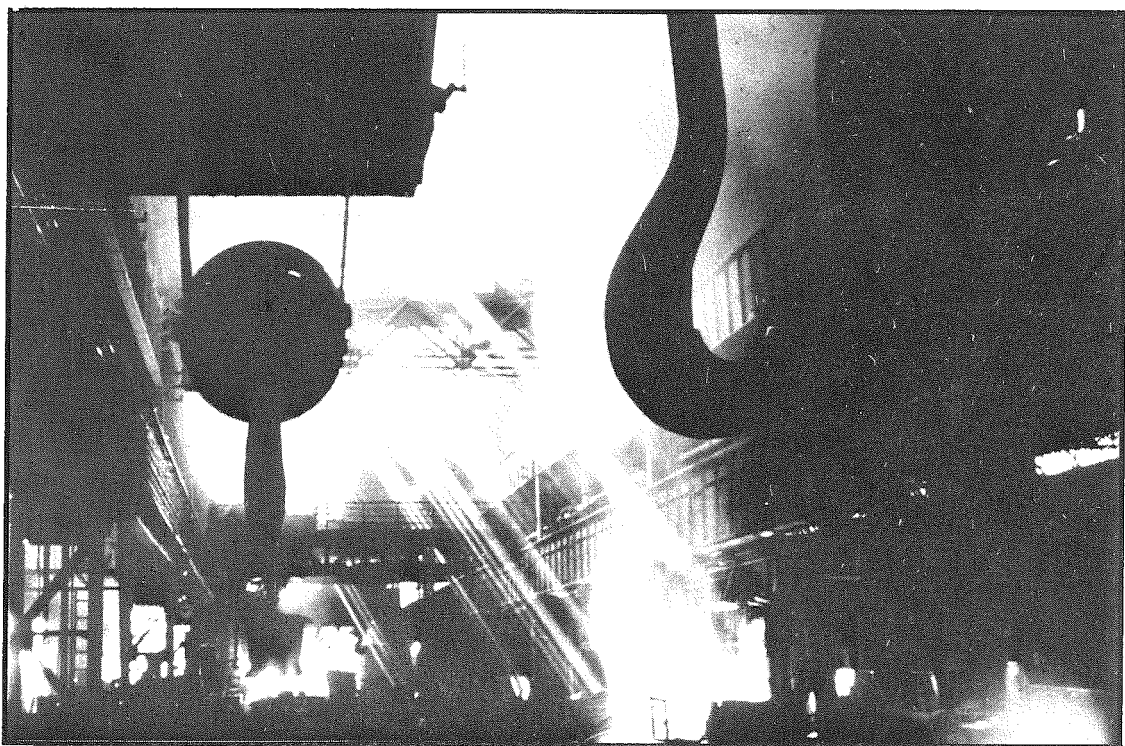


Ѓорѓи Алтанџиев: „Во исчекување“

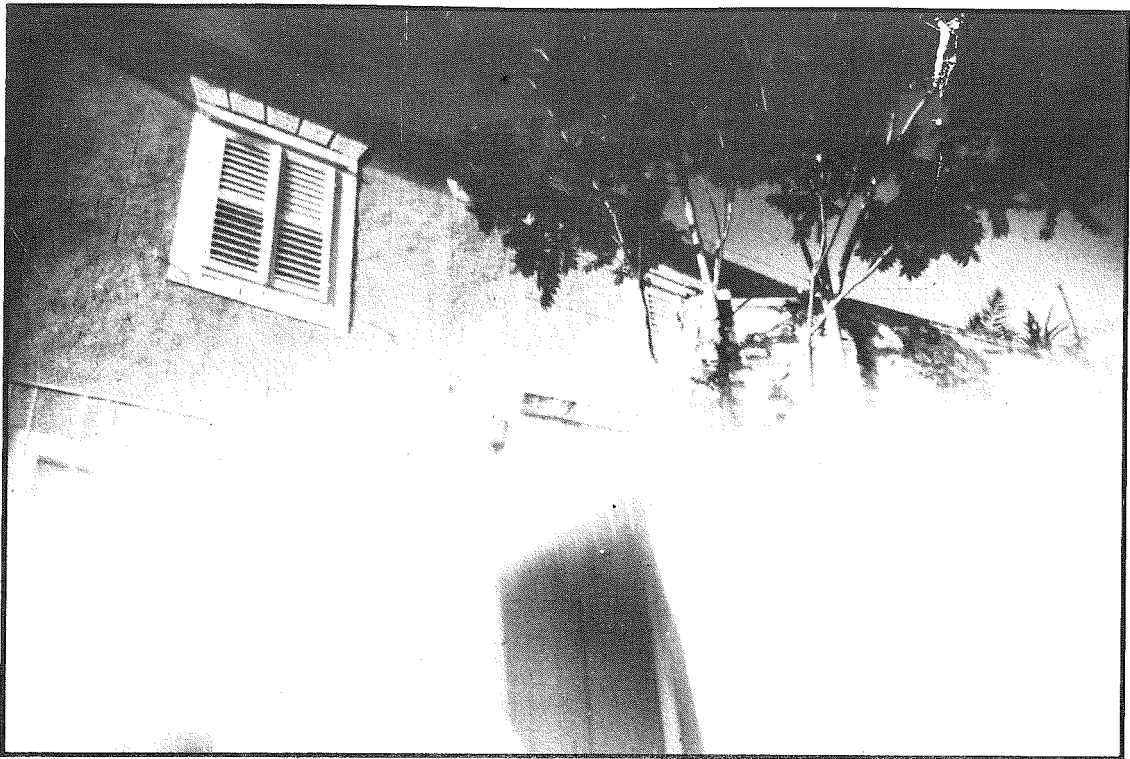
**15. ЈУГОСЛОВЕНСКА ИЗЛОЖБА НА  
ДИЈАПОЗИТИВИ – СТРУМИЦА '91**  
наградени дијапозитиви



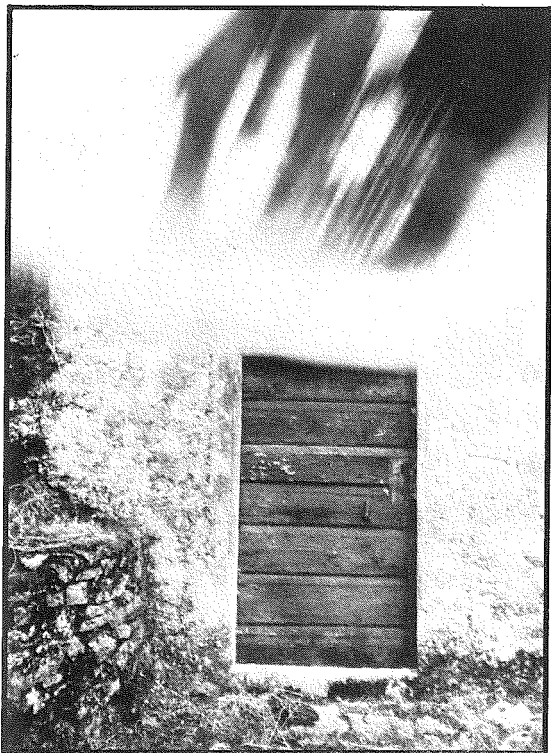
Франци Слуга: „Слив I“



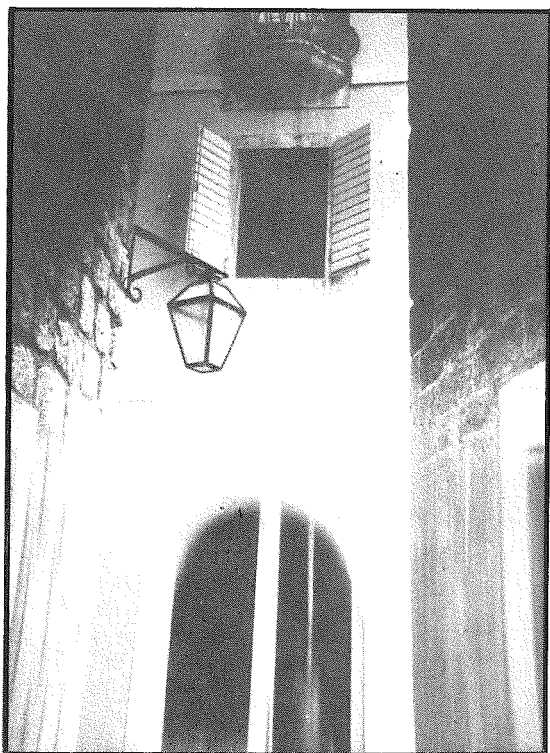
Франци Слуга: „Impression metalurgique“



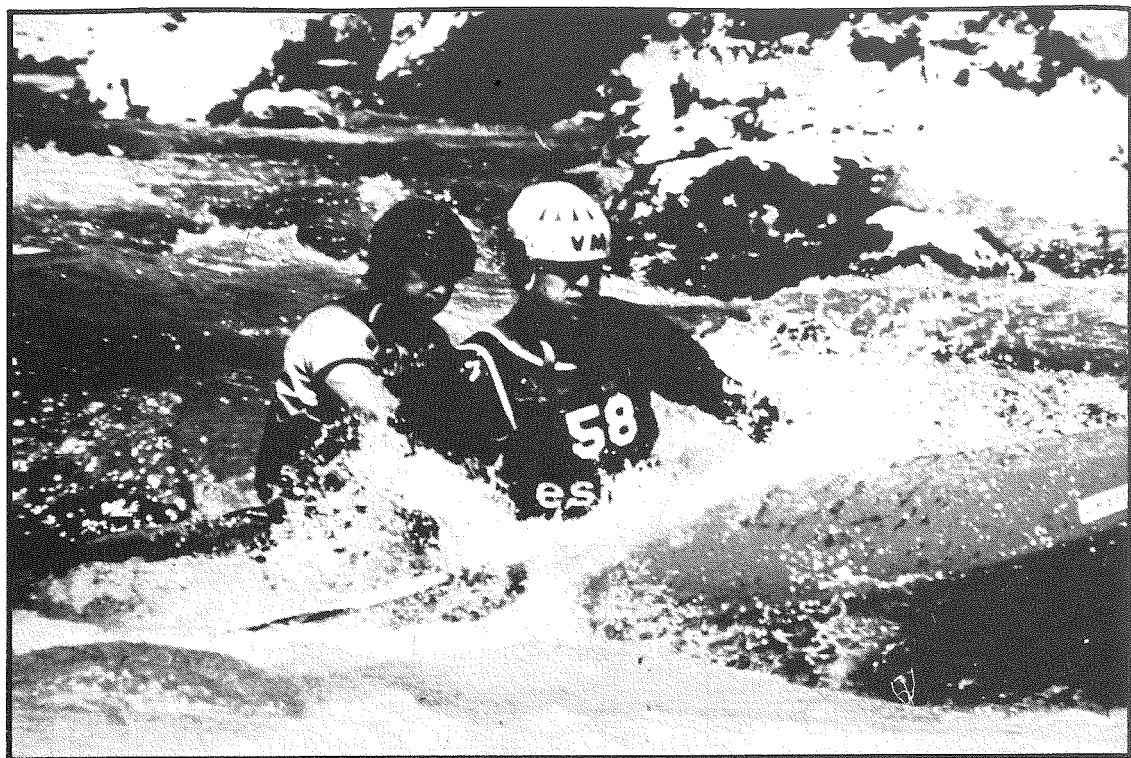
Драгослав Мирковик: „Илуминација 9“



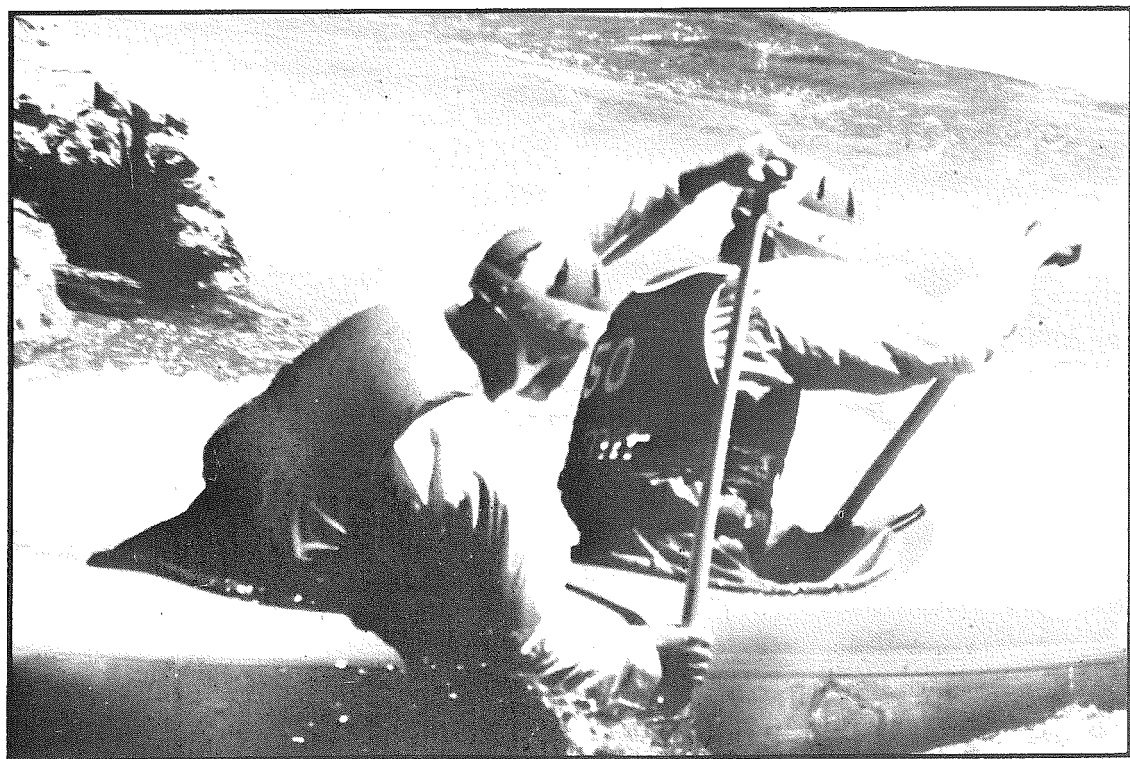
Драгослав Мирковик: „Зелена врата“



Драгослав Мирковик: „Илуминација 4“



Макси Кудер: „Кану 3“



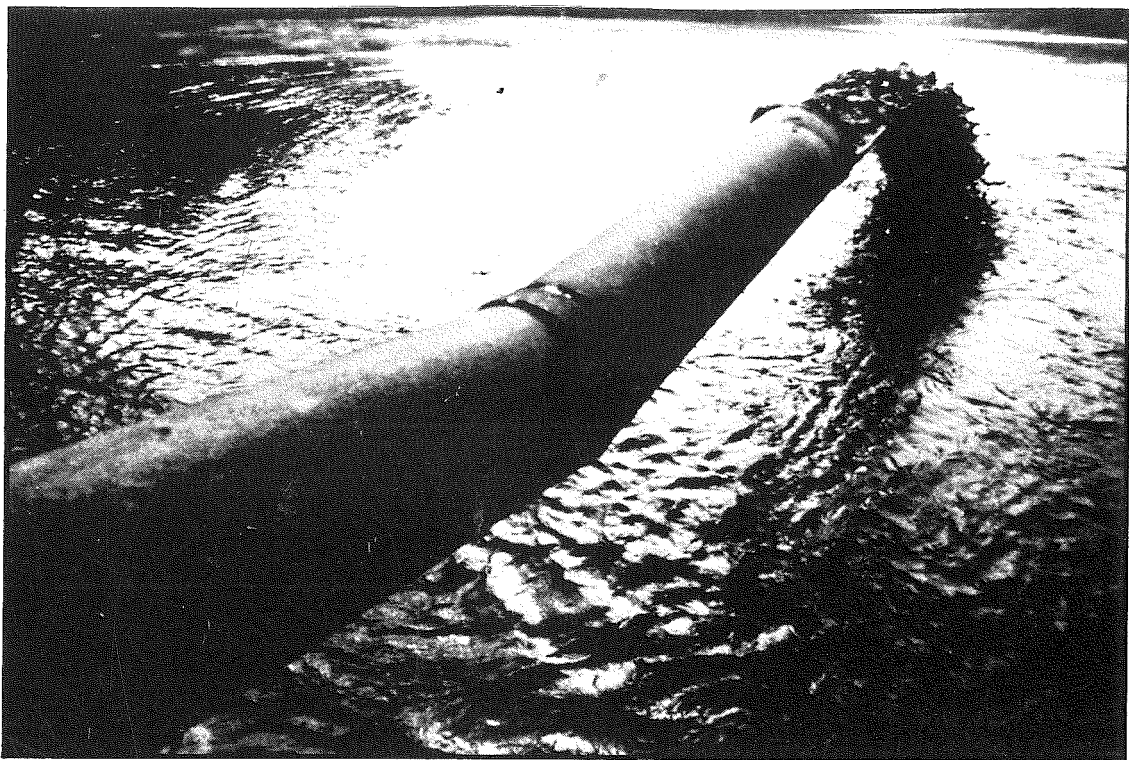
Макси Кудер: „Кану 2“



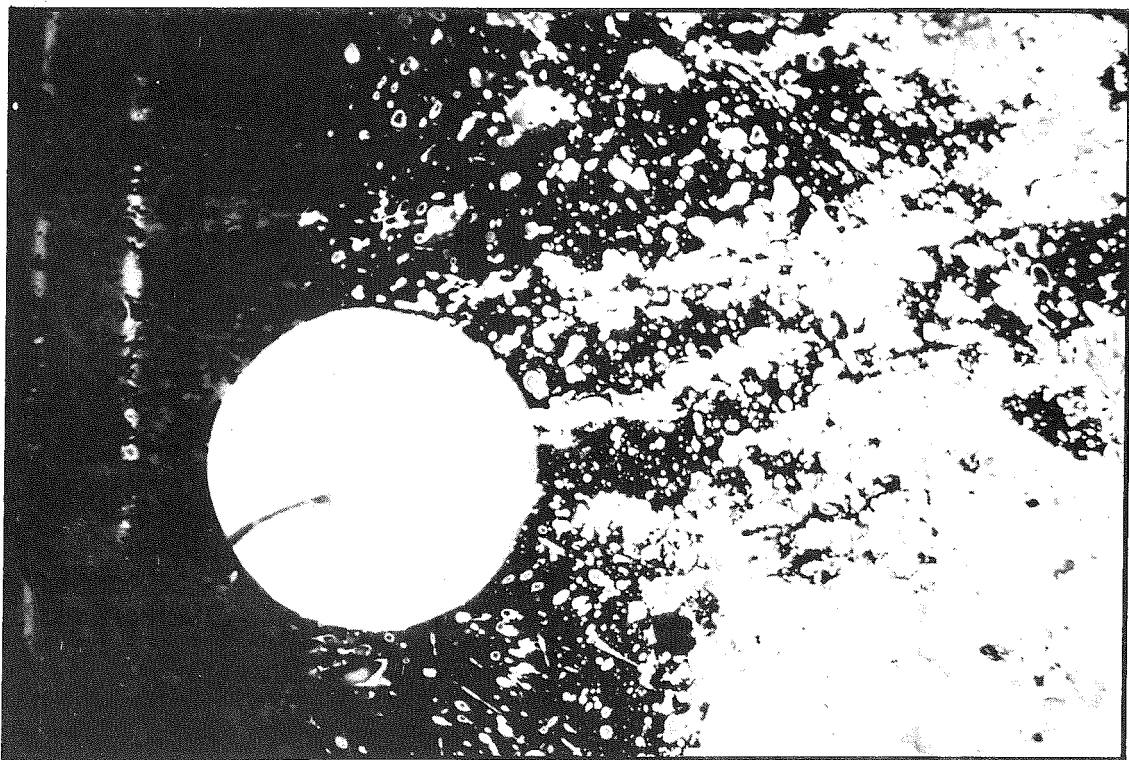
*Владимир Недељков: „Ружица 3“*



*Саша Јониќ: „Детроит 2“*



Миленко Петковиќ: „Мртво езеро“

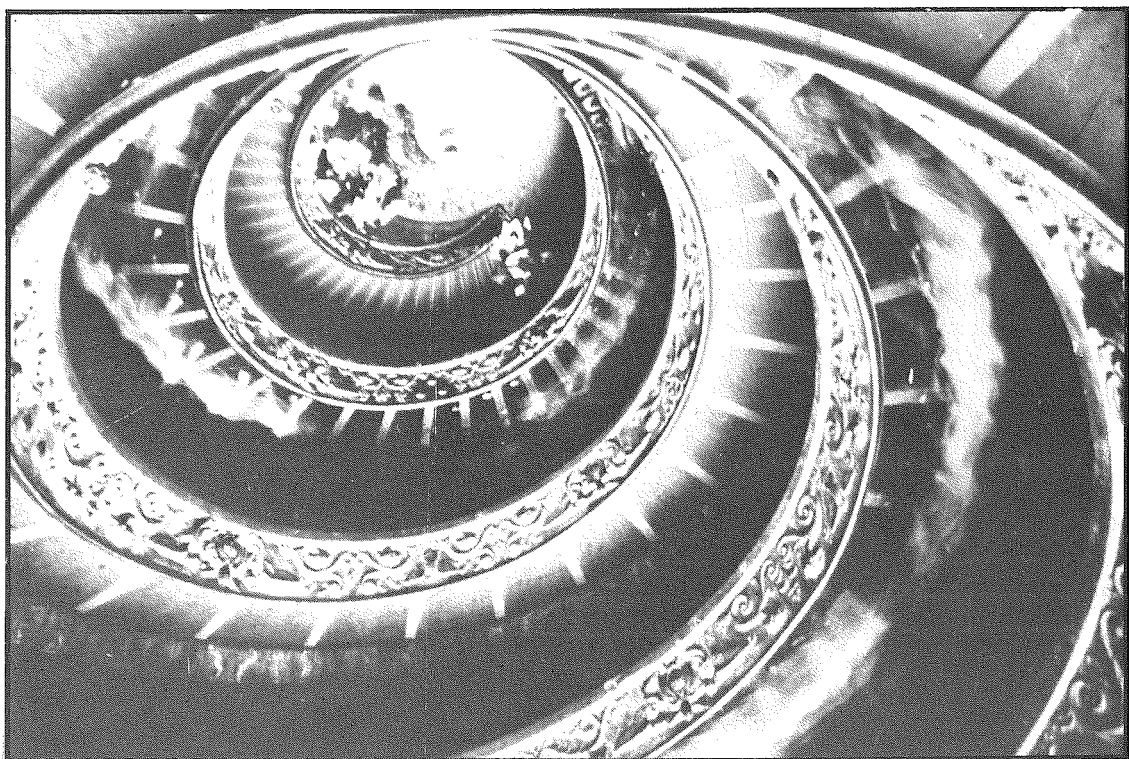


Војислав Радоњиќ: „Деветтиот круг“



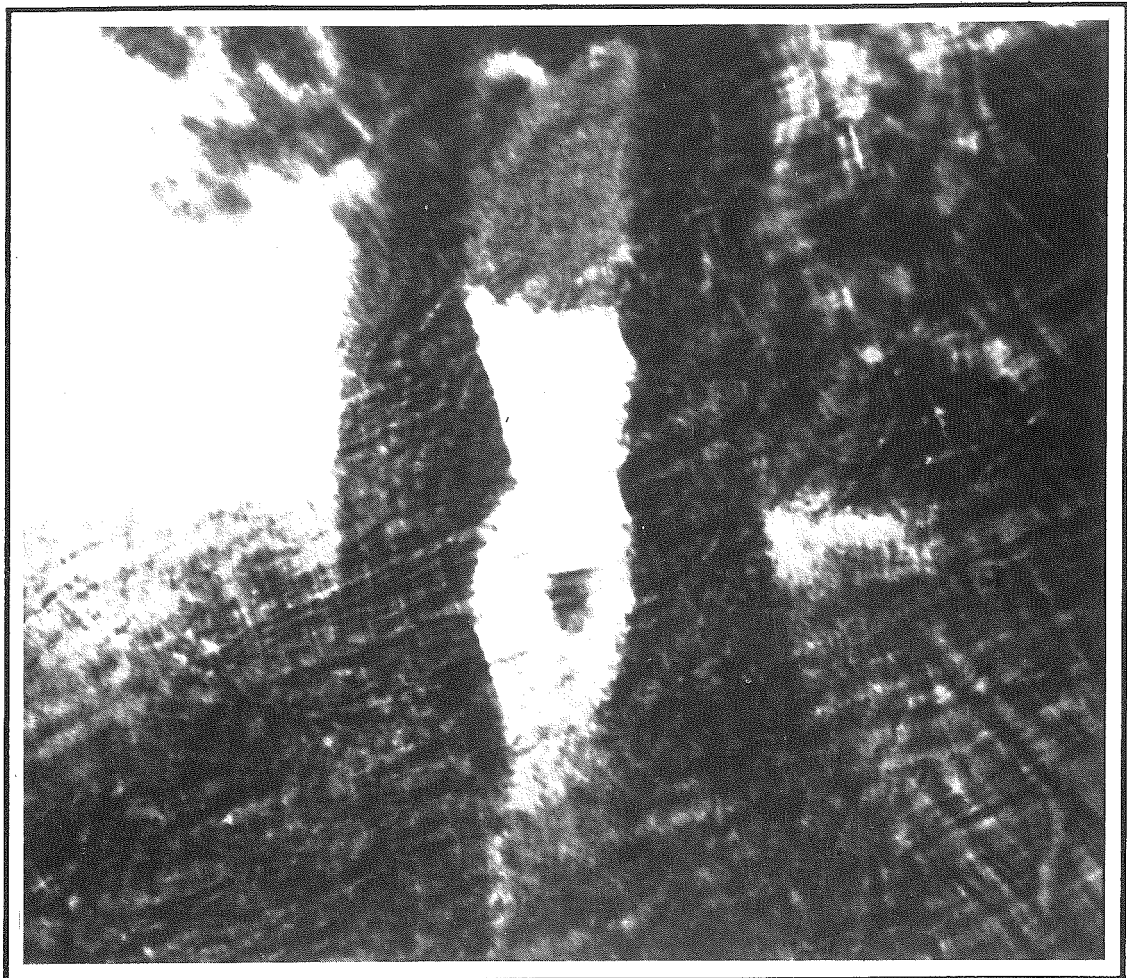


Божидар Поповиќ: „На нива“



Милан Марковиќ: „МВ – 1“

**17. ЈУГОСЛОВЕНСКА МЛАДИНСКА ИЗЛОЖБА  
НА ФОТОГРАФИИ**  
наградени фотографии



**Весна Попов: „Sfumato 1“**



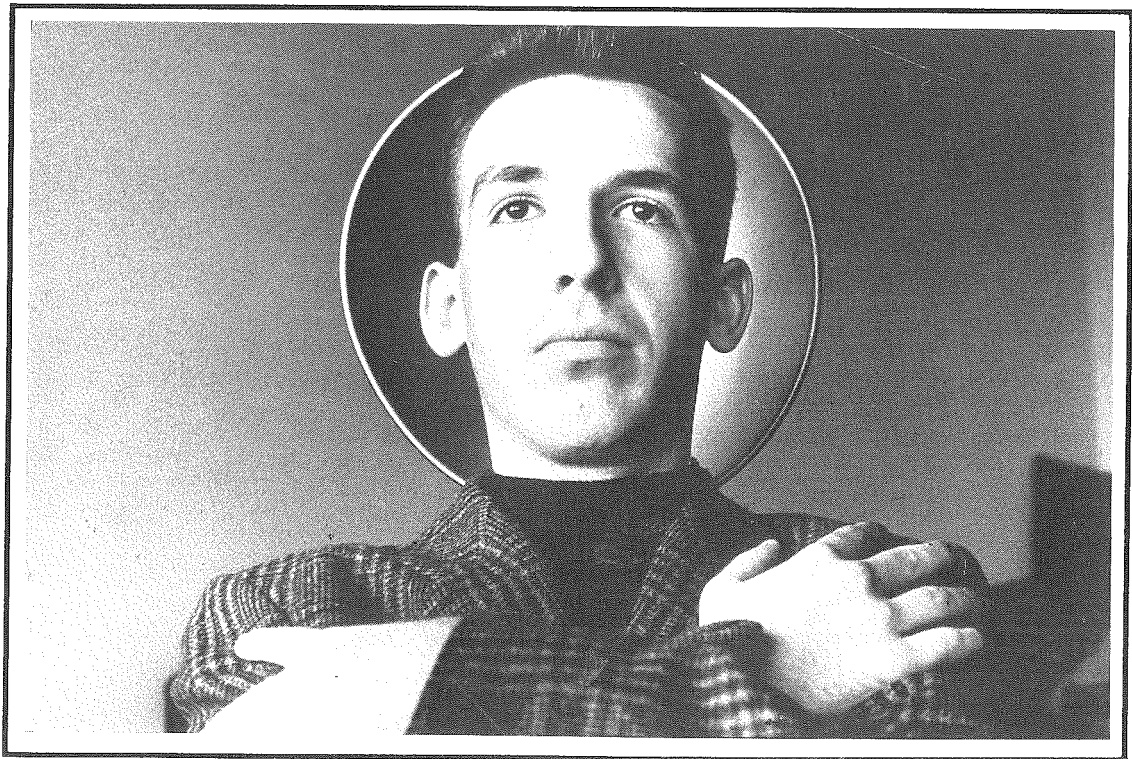
**Весна Попов: „Sfumato 2“**



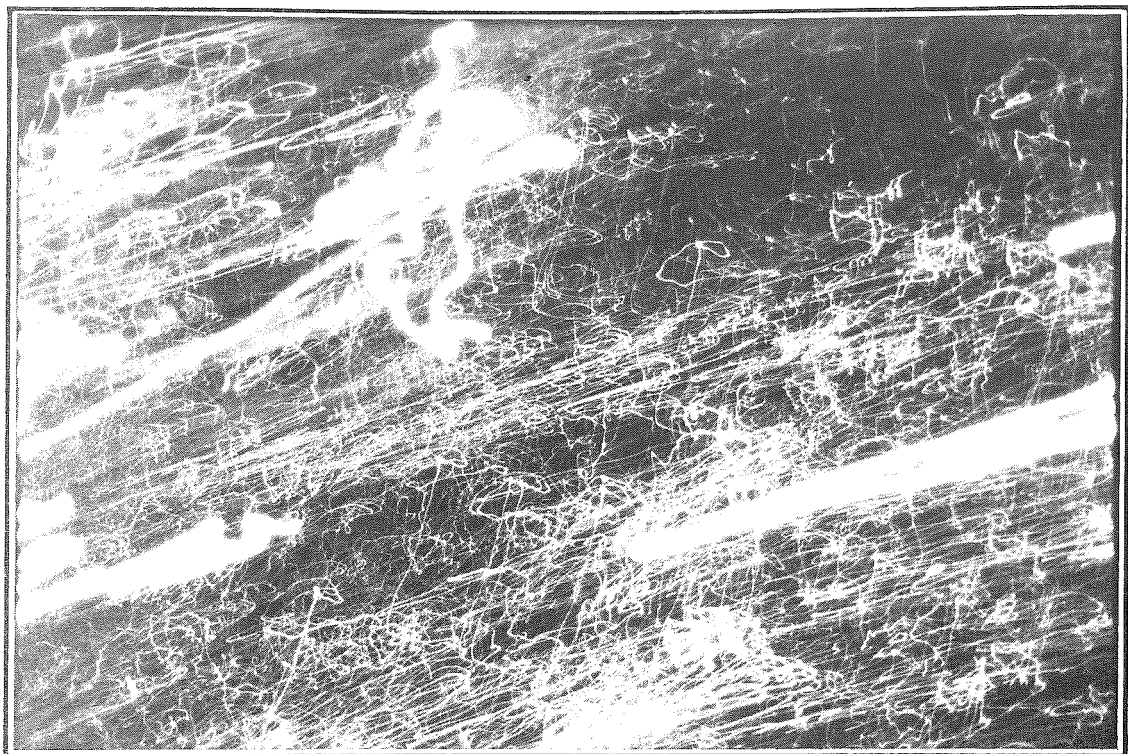
**Весна Попов: „Sfumato 3“**



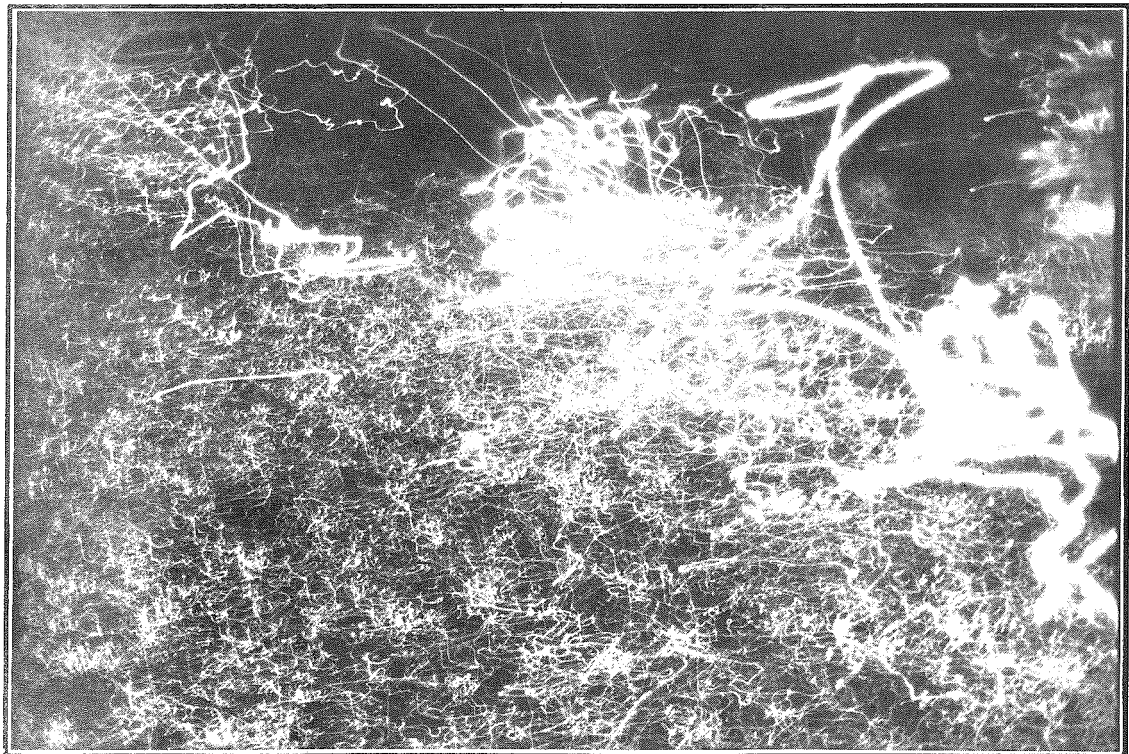
*Милош Лужанин: „N“*



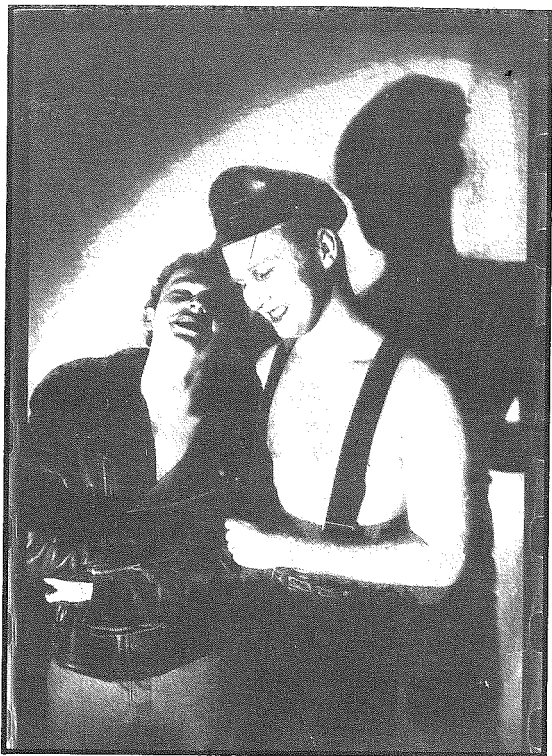
*Милош Лужанин: „Свети Јово“*



Игор Башески: „А-1“



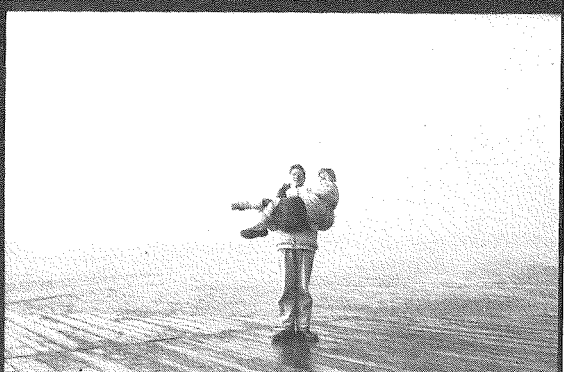
Игор Башески: „А - 2“



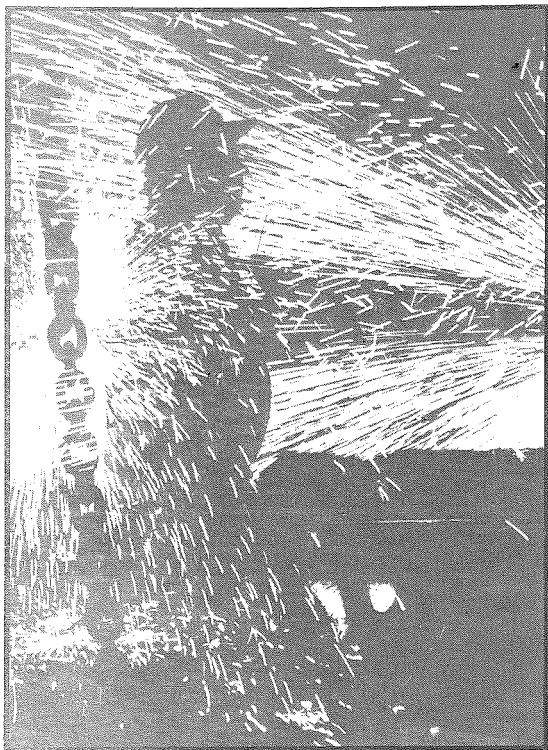
Александар Кујучев: „Непознати луѓе“



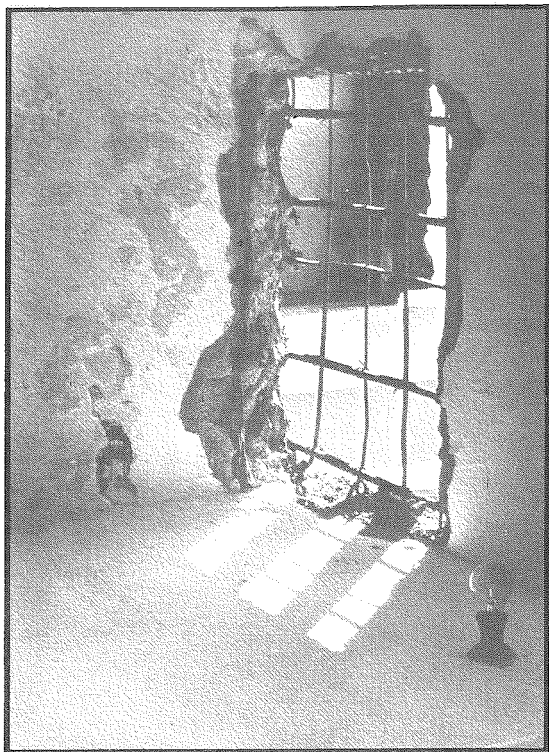
Јани Новак: „Регион 5“



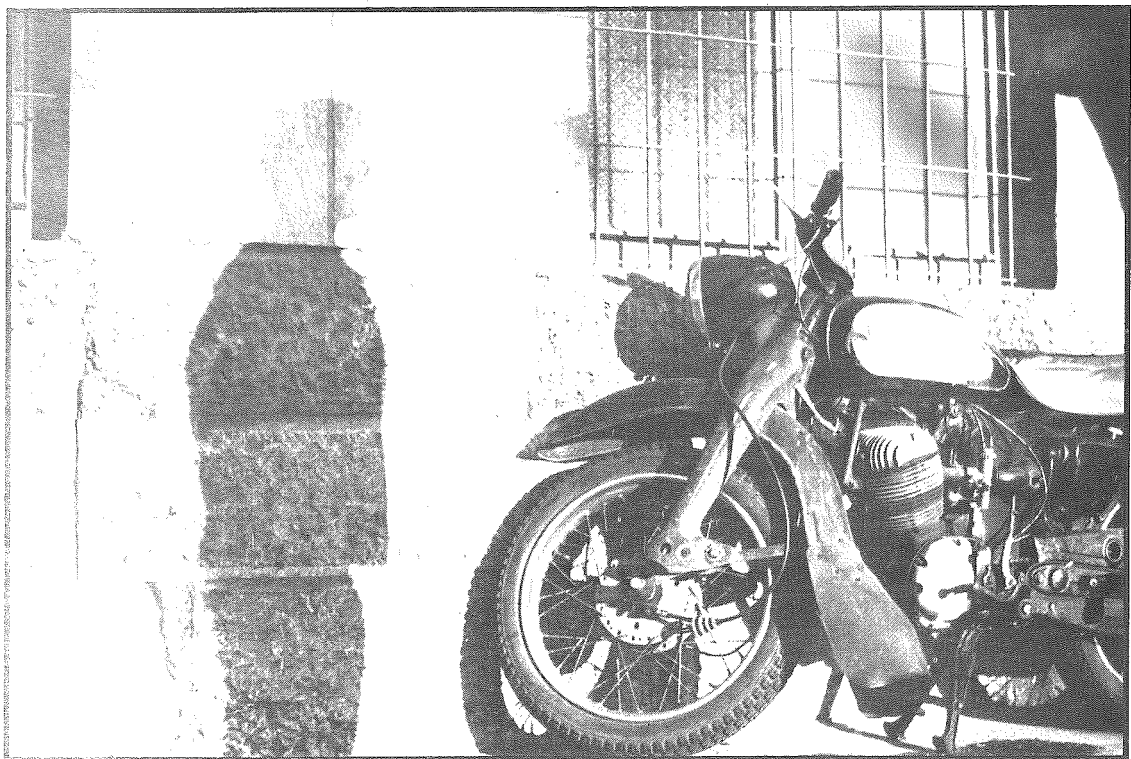
Срѓан Вељковиќ: „Љубов“



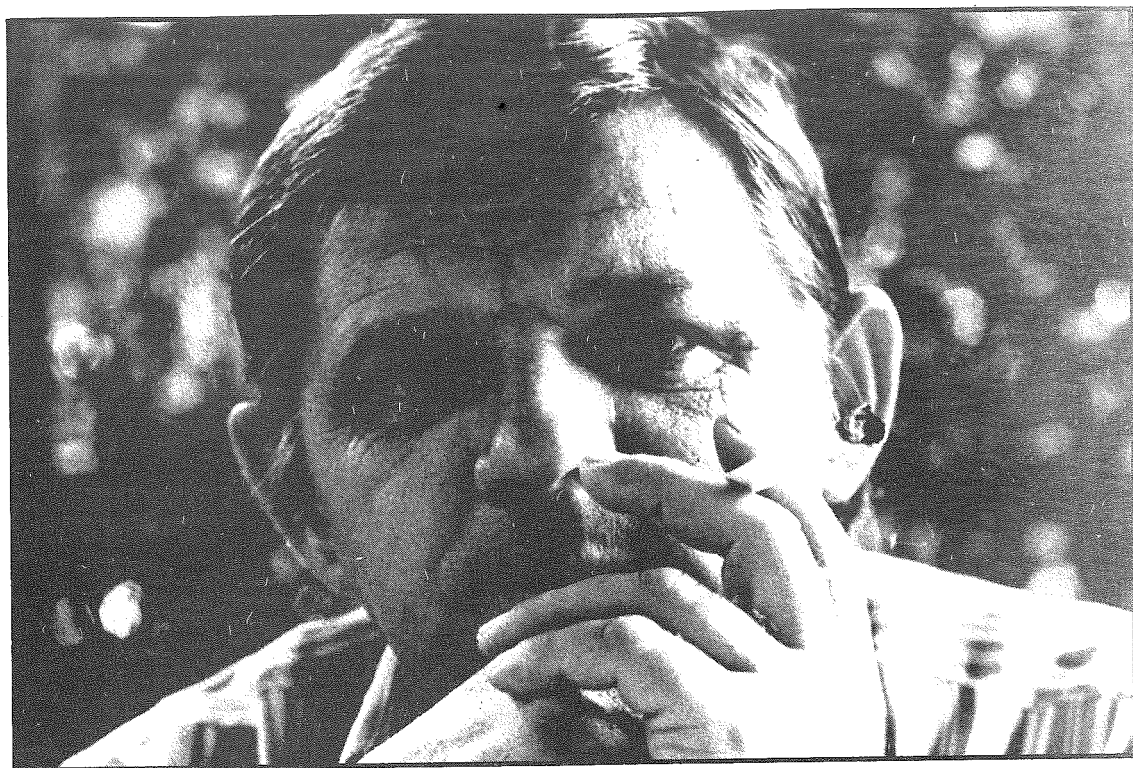
Санди Новак: „Момент 2“



Милош Здравковиќ: „Нова димензија1“



Ивана Чегаревик: „Без наслов“



Стеван Лазукиќ, снимила Ана Лазукиќ

## ДОБИТНИК НА ГОДИНАШНАТА НАГРАДА ЗА ФОТОГРАФИЈА – 1991

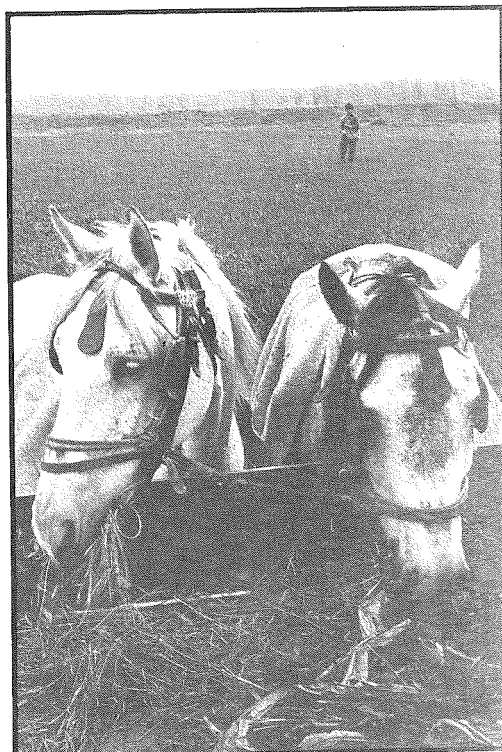
### СТЕВАН ЛАЗУКИЌ

Роден е во Крагуевац во 1931 година. Со фотографија почнал да се занимава во 1950 година, како металски работник во Фото-киноклубот „Бранко Бајиќ“ во Нови Сад. Излага уште од 1956 година. Носител е на титулата Кандидат мајстор на фотографија на ФСЈ. Како професионален фоторепортер работи од педесеттите години во редакцијата на дневниот весник „Дневник“. Од 1972 година е уредник на фотографијата од неделниот весник „Земјоделец“ и во месечната ревија за лов, риболов и викенд „Добро утро“.

Лазукиќ бил претседател на Фото-киноклубот „Бранко Бајиќ“ од 1968 до 1971 година и од 1982 до 1984 година. Исто така, активно учествува и во работата на органите на Фото сојузот на Војводина и Југославија во својство председател. За успешната работа во ширењето на фототехниката и фотографијата од Советот на Народна техника на Југославија повеќепати е наградуван, а во 1977 година е одликуван со Орден на трудот со сребрен венец.

Стеван Лазукиќ има изложувано на голем број изложби во земјата и во странство. Добитник е на поголем број награди за уметничка и новинарска фотографија.

Организираше околу дваесет самостојни изложби!



Стеван Лазукиќ: „На нива“



Стеван Лазукиќ: „Обичај II“

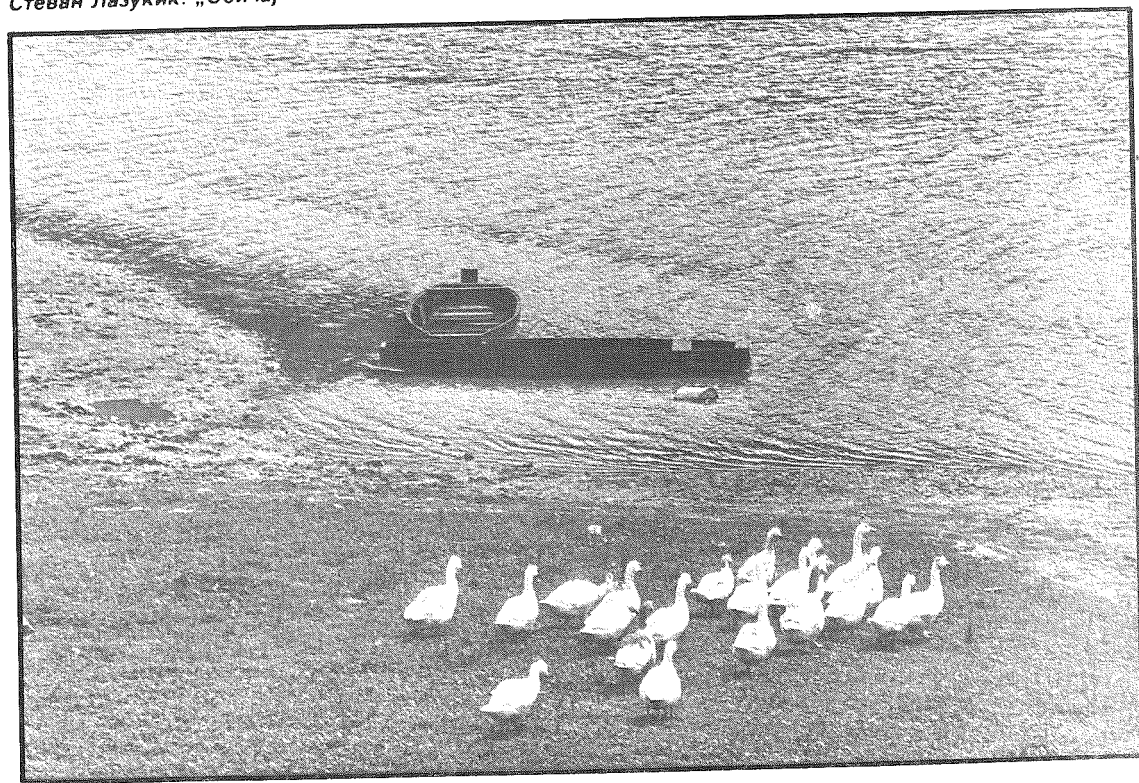


Стеван Лазукиќ: „Три гитари“





Стеван Лазукиќ: „Обичај“

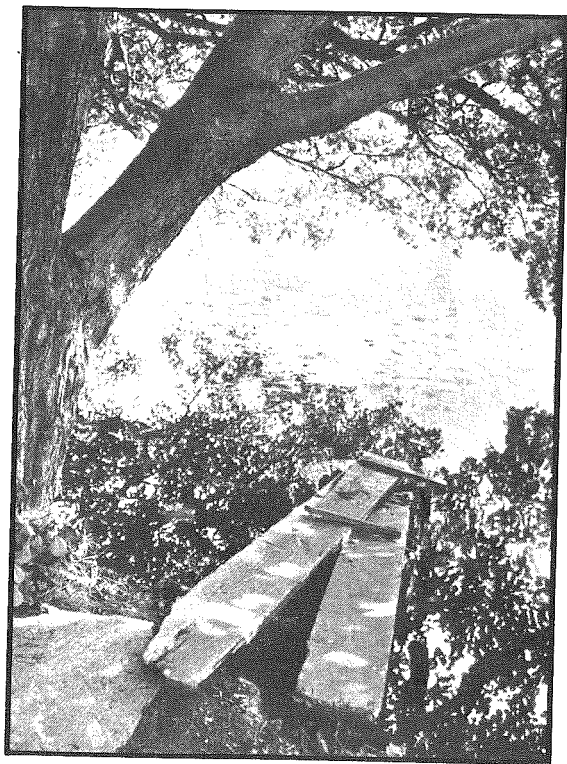


Стеван Лазукиќ: „Бело јато (пејзаж)“

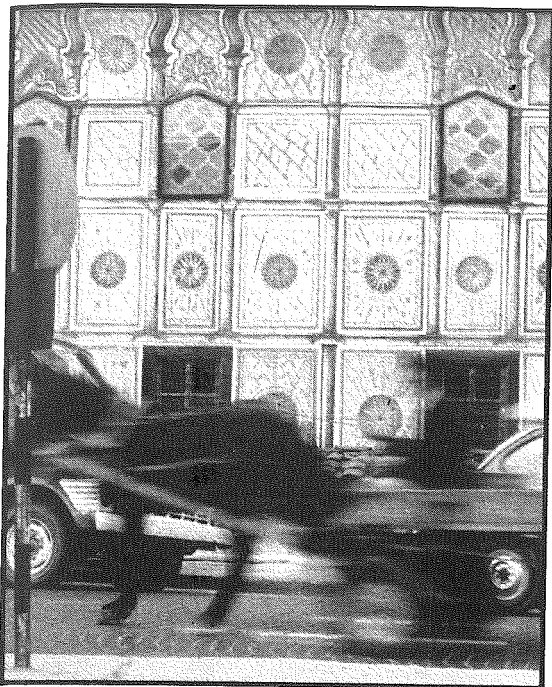
# ПЕТТЕМИНА НАЈАКТИВНИ ИЗЛАГАЧИ ОД МАКЕДОНИЈА ВО 1990 ГОДИНА



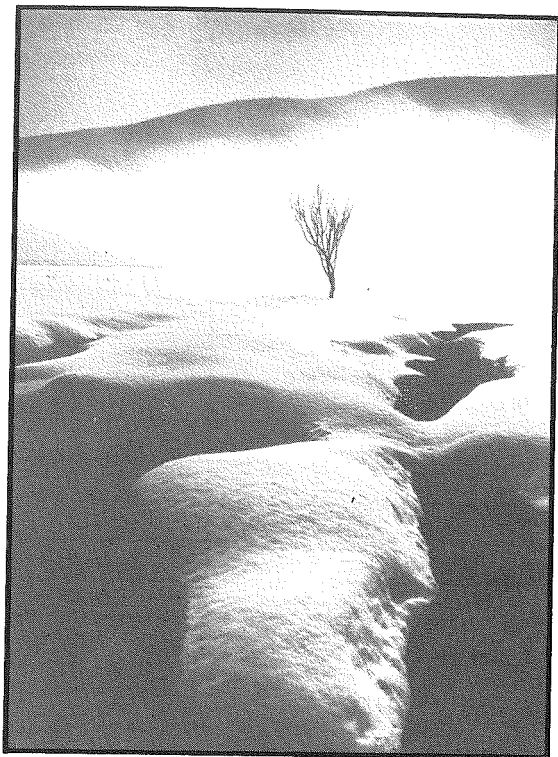
Роберт Јанкуловски: „Ритам Р 3“



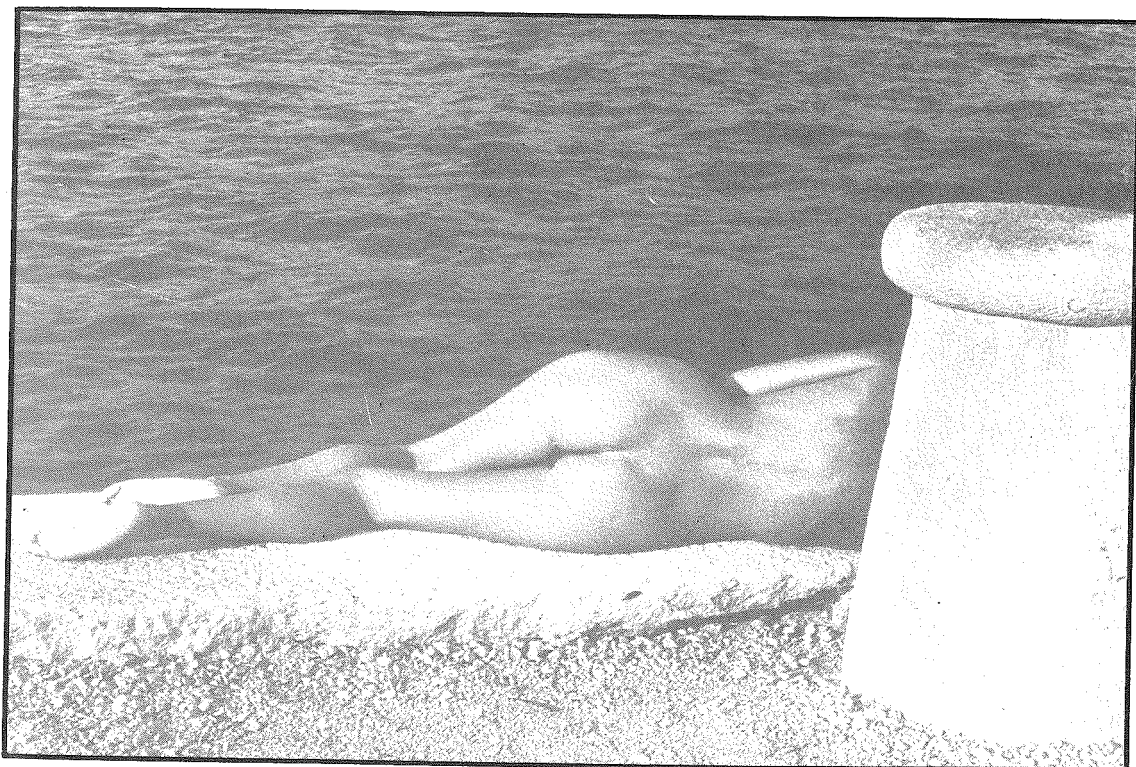
Игор Башески: „Без наслов“



Цветан Гавровски: „Ехо Тетово“



Боро Рудик: „Мавр. I“



Раде Луковик: „Дилема II“

# ДЕНОВИ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА '91

## 14. КУП НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА 91

Пристигнати колекции:

|            | клубови<br>колекции | автори | фотографии |
|------------|---------------------|--------|------------|
| Србија     | 8                   | 49     | 80         |
| Војводина  | 4                   | 23     | 40         |
| Б и Х      | 5                   | 32     | 50         |
| Словенија  | 2                   | 11     | 20         |
| Црна Гора  | 1                   | 6      | 10         |
| Македонија | 4                   | 25     | 40         |
| Вкупно     | 24                  | 146    | 240        |

### ПЛАСМАН НА КОЛЕКЦИИТЕ

#### ФОТОГРУПА „АРТ“ – ЗЕНИЦА, 283 бода

1. Мурат Јашаревик – КМ ФСЈ  
– „Риечани–Предел“  
– „Борика–Рогатица“
2. Мурвета Јашаревик ФА  
– „Влашик 1“  
– „Бездна“
3. Сеад Скендер – ФА  
– „Пролет“
4. Драгутин Радан – КМ ФСЈ  
– „На ливада 2“  
– „Овци“
5. Денис Маркиќ – КМ ФСЈ  
– „Делта А-4“
6. Милан Латиновиќ – КМ ФСЈ  
– „Внимание - 5“  
– „Орачка“

#### ФКК „НОВА ГОРИЦА“ – НОВА ГОРИЦА, 266 бода

1. Мараж Мојмир  
– „Имагинација“  
– „Varia“
2. Пеган Миленко  
– „Освежување“  
– „Очекување“

3. Горјан Рајко  
– „Почеток на сезоната“  
– „Тишина“

4. Подобник Рафаел  
– „Подоживување“  
– „Mykonos“

5. Мишка Душан  
– „Трио“  
– „Мозаик“

#### ФК „ПМФ“–БЕЛГРАД, 247 бода

1. Александар Кујучев  
– „Непознати луѓе 1“  
– „Непознати луѓе 2“
2. Зоран Џефердановиќ  
– „Јас 2“
3. Зорица Бајин-Џукановиќ  
– „Гиле лета“  
– „Гиле 2“
4. Слободан Ѓорѓевиќ  
– „Н° 4“
5. Иван Шијак  
– „Sanityassasin“
6. Бранко Игњатовиќ  
– „Александра П-7“
7. Милош Лужанин  
– „Автопортрет“  
– „Lucca“

#### ФК „БЕОГРАД“ – БЕЛГРАД, 241 бод

1. Бане Ѓорѓевиќ  
– „Татковци“  
– „Белграѓанки „Непозната“

2. Данило Цветановиќ – МФ  
ФСЈ, АФИАП  
– „Јасмина“
3. Александар Долги – МФ ФСЈ  
– „Студија“  
– „Тема белграѓани“
4. Миљковиќ Дејан,  
– „НУХ“  
– „Корморан V“
5. Драган С. Танасијевиќ – МФ  
ФСЈ – УЛУПДС  
– „Живан Марковиќ“  
  
– „Раде Милошевиќ“
6. Раде Милисављевиќ – КМ  
– „Мајки“

**ФК „ЦД-13“ – ЗРЕЊАНИН,  
227 бода**

1. Меџо Зоран – ФСЈ ФА-I  
– „Џони – или тек на свеста“
2. Пајтиќ Александар  
– „Слугата Јернеј и римското  
право“  
– „Ај рус мустак моме имаш“
3. Расков Матеја  
– „Дете и мисирче“
4. Сигети Бела Фа I ФСЈ  
– „Мајстор и модел“  
– „Портрет со цвет“
5. Ѓорѓевиќ Никола  
– „Портрет Д. Д.“  
– „Нина – поза 3“
6. Недељков Владимир  
– „Романа – 3“  
– „Романа – 1“

**ФК „БРАНКО БАЈИЌ“ – НО-  
ВИ САД, 225 бодови**

1. Љубомир Којиќ – ФА – I  
– „Акт N°30“  
– „Акт N° 31“
2. Периќ Мирослав  
– „Попладневна насмевка“
3. Ана Лазукиќ  
– „Коноп 3“
4. Зоран Ѓорѓевиќ – ФА I ФСЈ  
– „Од колекцијата – Провин-  
ција М“  
– „Од колекцијата – Провин-  
ција Н“
5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила N° 3“  
– „Луња“
6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“
7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

**ФК „БОСНА“ – ДОБОЈ, 222  
бода**

1. Ана Кривокапиќ  
– „Викендаш 1“
2. Џукиќ Зоран  
– „Во шатор“  
– „In тетоџам“
3. Миленко Петковиќ  
– „Продавачка на расад“  
– „Пазарен продавач“
4. Мандиќ Мијат  
– „Од Стамбол“
5. Стојка Мичиќ  
– „Момче од панаѓурот“  
– „Девојка од панаѓурот“
6. Дамир Мандушиќ  
– „Живот“
7. Кузмановиќ Жељко Фа III  
– „Во очекување I N° 3“

**ФК „СТУДЕНТСКИ ГРАД“  
БЕЛГРАД, 222 бода**

1. Симо Мариќ  
– „Пролет 1991“
2. Саша Савовиќ  
– „Рајачка косидба“
3. Миленко Стефановиќ  
– „Нови Пазар 9.8.90“  
– „Крт“
4. Имре Сабо  
– „9 март 1991“  
– „9 март 1991-1“
5. Басариќ Горан Фа ФСЈ  
– „Косово“
6. Миладиновиќ Миодраг МФ  
ФСЈ  
– „Вода за пиене во јама“  
– „Рударска бања“
7. Горан Басариќ  
– „AT THE END 1987“

**ФК „ЧАЧАК“ – ЧАЧАК, 219  
бода**

1. Пештерац Војислав Фа II  
– „Стремеж II“  
– „Стремеж I“
2. Слободан Пајиќ Фа I  
– „Царска бараокт. 90 II“  
– „Царска бараокт. 90 – I“
3. Драгослав Мирковиќ КМ ФСЈ  
– „Пејзаж 9“  
– „Пејзаж 10“
4. Савовиќ Миленко Фа I ФСЈ  
– „Дом 2“  
– „Автомобил“
5. Зоран Милошевиќ МФ ФСЈ  
– „Рид“  
– „Дрво“

**ФК „ЕЛЕМА“ – СКОПЈЕ, 213 бода**

1. Цветан Гавровски ФА II ФСЈ  
– „Градска рапсодија II“  
– „Лекција прва“
2. Апостолска Ана  
– „Париз II“
3. Луковик Раде ФА I ФСЈ  
– „Гулаби“
4. Башевски Дарко  
– „На стариот брод“  
– „... до небо“
5. Слободан Томиќ  
– „Размислување II“
6. Роберт Јанкуловски ФА II ФСЈ  
– „Осамен во просторот IV“
7. Боро Рудик ФА I ФСЈ  
– „Беба I“  
– „Frankisches II“

**ФК „ЗЕНИЦА – СТУДЕНТ“ – ЗЕНИЦА, 213 бода**

1. Куленовиќ Еркама  
– „Влашиќ“
2. Чедо Пауновиќ ФА I ФСЈ  
– „Сутјеска 3“  
– „Кон ѕвездите“
3. Сивро Екрем ФА I  
– „Дрво“
4. Драган Миловановиќ ФА I ФСЈ  
– „Пејзаж V-1“  
– „Леден пејзаж-2“
5. Фрањик Желњо  
– „Зима 85“
6. Кривокапа Амир ФА III  
– „Скрадински бук“
7. Иванковиќ Драган  
– „Борачко езеро“
8. Делиќ Нермин ФА ФСЈ  
– „Пат в небо“

**ФК „НОВИ БЕОГРАД“ – БЕЛГРАД, 213 бода**

1. Властимир Микиќ ФА I ФСЈ  
– „Дедо Славко“  
– „Сликарка и дело II“
2. Јован Миљковиќ ФА I КП ФСЈ  
– „Јанко од Хомолје 2“

5. Пете Стеван ФА I КЛ  
– „РЕА 12“  
– „РЕА 10“

**ФК „САРАЈЕВО“ – САРАЈЕВО, 210 бода**

1. Косорик Драган  
– „Наталија 1“  
– „Наталија 2“
2. Ходовиќ Авдулах  
– „Дина“  
– „Муна“
3. Аднан Шахбаз  
– „Вања N°1“
4. Милан Радуловиќ  
– „Јована“  
– „Бојана“
5. Акиф Ходовиќ  
– „Аида Малкоч“  
– „Сандра XIV“

**ФК „ВЕТЕРИНАР“ – БЕЛГРАД, 207 бода**

1. Стаменковиќ Горан Ф I ФСЈ  
– „Поентери“  
– „Заточеник“
2. Ранковиќ М. Васа ФА II ФСЈ  
– „Во огледало“  
– „Лавови 2“
3. Јониќ Саша ФА II ФСЈ  
– „Сам II“
4. Томислав Хорват ФА III ФСЈ  
– „Во трк“
5. Ненад Ковачевиќ – Коча  
– „Future is promises“
6. Чегаревиќ Ивана ФА ФСЈ  
– „Црно на бело или бело на црно“
7. Миомир Рангеловиќ ФА II ФСЈ  
– „Бели мечки со кренати глави“

**ФК „РАДЕ КРСТИЌ“ – СОМБОР, 212 бода**

1. Ладислав Петреш МФ ФСЈ  
– „Ишван Вираг“  
– „Сандра“
2. Иван Пандек ФА I КЛ  
– „Аушвиц“  
– „Купувач“
3. Лаќак Никола  
– „Пред починка“  
– „Во врата“
4. Амбруш Роберт ФА III КЛ  
– „Заробена река“  
– „Мотив од Дунав“

**ФК „ДРИМ“ – СТРУГА, 190 бода**

1. Димоски Сашо  
– „Таа чека некогаш“
2. Ѓоргоноски Лазо  
– „Парк II“
3. Гончески Гиле  
– „Товар“ I  
– „Товар“ II

4. Андреески Томе  
– „Оков“  
– „Заклон III“
5. Чуркоски Ѓорѓи  
– „Си играа денот и ноќта II“  
– „Отворени порти I“
6. Матоски Зоран  
– „АРХ I/1“
7. Јовчески Винко  
– „Последниот самит на отпшани“

**ФК „АЦА СТОЈАНОВИЌ“ – ЛЕСКОВАЦ, 175 бода**

1. Петар Јанковиќ  
– „Во строј“
2. Раде Филиповиќ  
– „Откуп“  
– „Разговор“
3. Радован Вуковиќ ФА II  
– „Љупопитство II“  
– „Љупопитство“
4. Милиќевиќ Милорад  
– „Опинчар N°1“  
– „Продавачка на цвеќе“
5. Божидар Поповиќ  
– „Житен поток 3“  
– „ВМХ“

**ФК „ЛИВКА ШАНДОР“ – СУБОТИЦА, 159 бода**

1. Јухас Ласло КМФ  
– „Поглед Б-1“  
– „БВ-2“
2. Ѓорѓе Бојнички  
– „По жетва“  
– „Шума N°4“
3. Секе Золтан ФА II  
– „Варијации N°“  
– „Дупчење“

4. Оливер и Алојзије Вицаи  
– „Сондирање“  
– „Нафташ“  
– „Нафта“  
– „N°3“

**ФК „ДОМ ЈНА“ – БЕЛГРАД, 156 бода**

1. Џуриќ Роман ФА I  
– „Во магла“  
– „Оставен“
2. Александар Милутиновиќ  
– „Чистач на чевли II“  
– „На добиточен панаѓур“
3. Илија Јефтиќ ФА II кл.  
– „Насмевка, кафе и добиена пара“  
– „Бабо, купи ми“
4. Грујичиќ Владимир  
– „Бездомник“

5. Антиќ Маринко  
– „Пркос“  
– „Напивка“
6. Димиќ Милан ФА II кл.  
– „Седми јули“ 4

**ФК „НИКШИЌ“ – НИКШИЌ, 136 бода**

1. Раониќ Милан ФА I кл.  
– „Минато“  
– „Nike - 002“
2. Николиќ Војислав  
– „Дрвја II“  
– „Дрвја III“
3. Вујановиќ Вељко  
– „Дрворед“  
– „Скали“
4. Никола Милачиќ  
– „Од другата страна“
5. Вуковиќ Миодраг  
– „Во млекарница“  
– „Крај огниште“
6. Орман Мирко  
– „Место II“

**ФК „СТРУМИЦА“ – СТРУМИЦА, 129 бода**

1. Трајков Стефан  
– „Кошара“  
– „Perpetuum mobile“
2. Узунов Зоран  
– „Кога си роден“  
– „Старец“
3. Ричлиев Зоран  
– „Порака 2“  
– „Порака 1“
4. Кире Козаров  
– „Без наслов 2“  
– „Без наслов 1“
5. Алтанциев Ѓорѓи  
– „Во исчекување“  
– „Воскресение“

**РАНГ ЛИСТА ПО СОЈУЗИ:**

ФК „ЦЕДУБАЛ“ – БАЊА ЛУКА, 131 бод

ФК „АНДРЕЈ ПРЕШЕРН“ – ЈЕСЕНИЦЕ, 124 бода

ФК „ВАНЧО ПРКЕ“ – ШТИП, 115 бода

1. Фото-кино Сојуз на Србија, 1680 бода
2. Фото-кино-видео Сојуз на Војводина, 1648 бода
3. Фото Сојуз на Босна и Херцеговина, 1059 бода

# 15. ЈУГОСЛОВЕНСКА ИЗЛОЖБА НА ДИЈАПОЗИТИВИ ВО БОЈА – СТРУМИЦА '91

пристигнати дијапозитиви – 398, клубови – 35, автори – 82

## ПРИМЕНИ ДИЈАПОЗИТИВИ ЗА ИЗЛОЖБАТА:

| клуб                                | автори    | дијапозитиви |
|-------------------------------------|-----------|--------------|
| 1. ФК „Ровињ“ – Ровињ               | 2         | 4            |
| 2. ФК „Арт“ – Зеница                | 2         | 4            |
| 3. ФК „Сирмиум“ – Ср. Митровица     | 1         | 3            |
| 4. ФК „Стив Наумов“ – Битола        | 1         | 1            |
| 5. ФК „Бранко Бајик“ – Н. Сад       | 5         | 10           |
| 6. ФК „Нова Горица“ – Н. Горица     | 2         | 5            |
| 7. ФК „Радовљица“ – Радовљица       | 3         | 4            |
| 8. ФК „Марибор“ – Марибор           | 1         | 1            |
| 9. ФК „Андреј Прешерн“ – Јесенице   | 3         | 6            |
| 10. ФК „Ваљево“ – Валево            | 1         | 2            |
| 11. ФК „Ветеринар“ – Белград        | 2         | 3            |
| 12. ФКК „Џедубал“ – Б. Лука         | 4         | 8            |
| 13. ФКК „Нови Београд“ – Белград    | 1         | 6            |
| 14. ФК „Сарајево“ – Сарајево        | 1         | 1            |
| 15. ФКК „Аца Стојановиќ“ – Лесковац | 7         | 24           |
| 16. ФК „Босна“ – Добој              | 3         | 6            |
| 17. ФКК „Смедерево“ – Смедерево     | 1         | 2            |
| 18. ФК „ЦД-13“ – Зрењанин           | 5         | 9            |
| 19. ФК „Јесенице“ – Јесенице        | 1         | 3            |
| 20. ФК „Дрим“ – Струга              | 1         | 1            |
| 21. ФК „Елема“ – Скопје             | 1         | 1            |
| 22. ФКВК „Про Арте“ – Нови Сад      | 1         | 3            |
| 23. ФК „Чачак“ – Чачак              | 1         | 4            |
| 24. ФК „Титоград“ – Титоград        | 1         | 1            |
| <b>вкупно: 24 клубови</b>           | <b>51</b> | <b>112</b>   |

### I. ФК „РОВИЊ“ – РОВИЊ

1. Младен Бољковац ФА I кл.  
– „Тара I“  
– „Сон“
2. Virgilio Guiricin КМ ФСЈ  
– „Battana DI“  
– „Battana 271“

### II. ФОТОГРУПА „АРТ“ – ЗЕНИЦА

1. Денис Маркиќ КМ ФСЈ  
– „Неум 2/1991“  
– „Сино 1/1990“  
– „Сино 3/1990“
2. Мурат Јашаревиќ КМ ФСЈ  
– „Раѓање на денот“

### III. ФК „СИРМИУМ“ – СРЕМСКА МИТРОВИЦА

1. Синоша Граовац ФА III кл.  
– „Крајпатни паметници“  
– „Утро во планина“  
– „Село“

### IV. ФК „СТИФ НАУМОВ– ТОЛА

1. Маџит Бајрамов ФА II кл.  
– „Д 91/2“

### V. ФК „БРАНКО БАЈИК“ – НОВИ САД

1. Михајло Звиок ФА I кл.  
– „Зима“  
– „Канин“  
– „Дефект“
2. Резко Звицк ФА II кл.  
– „Ладне“  
– „На Месечина“

3. Мирослав Периќ  
– „Форма А“  
– „Форма Б“  
– „Форма Д“

4. Којик Драгана  
– „VV 88-3“

5. Иван Панчиќ ФА I кл.  
– „Балет 4“

### VI ФКК „НОВА ГОРИЦА“ – НОВА ГОРИЦА

1. Крамар Душан ФА III кл.  
– „Позор, се снима“

2. Кудер Макс  
– „Мост“  
– „Кану 1“  
– „Кану 2“  
– „Кану 3“

### VII ФКК „РАДОВЉИЦА“ – РАДОВЉИЦА

1. Иван Пипан ФА I кл.  
– „Пастир“

2. Јусти Финк КМ ФСЈ  
– „Пејзаш 3“  
– „Поток“  
– „Зимска идила“

3. Бењамин Вранкар ФА I кл.  
– „Бели пламени“



### VIII. ФК „МАРИБОР“ МА-РИБОР

1. Бранко Зоровиќ ФА I кл.  
– „20402“

### IX. ФК „АНДРЕЈ ПРЕ-ШЕРН“ – ЈЕСЕНИЦЕ

1. Михаел Керсник ФА III кл.  
– „Хоризонт II“
2. Борис Танцар ФА III кл.  
– „Покраина II“  
– Во Пиран I“
3. Франци Слуга  
– „Слив“  
– „Металургиска импресија“  
– „Impression metalurgique“
4. Јани Новак Фа II кл.  
– „Бутик“  
– „Цвекиња Ц“

### X. ФКК „ВАЉЕВО“ – ВА-ЛЕВО

1. Милан Марковиќ ФА I кл.  
– „Бои N<sup>o</sup> 1“  
– „МВ 1“

### XI. ФК „ВЕТЕРИНАР“ – БЕЛГРАД

1. Здравковиќ Ненад  
– „Есен 87/IV“  
– „Будимпешта МЗ“
2. Јоник Саша  
– „Детроит 2“

### XII. ФКК „ЦЕДУБАЛ“ – БАЊА ЛУКА

1. Зијад Никочевиќ ФА I кл.  
– „Маслинки“  
– „К 4“  
– „Смоковички“  
– „3 – 7“
2. Милорад Кашчелан ФА I кл.  
– „Блаце I“  
– Излегување“
3. Драган Проле ФА III кл.  
– „Ноке“
4. Ненад Станиќ ФА II кл.  
– „Харлем 2“

### XIII. ФКК „НОВИ БЕО-ГРАД“ – БЕЛГРАД

1. Мирослав Заклан ФА I кл.  
– „Желба“  
– „Копнеж“  
– „Очекување“  
– „Џокеј“  
– „Во очекување“  
– „Белград во ретровизор Д“

### XIV. ФК „САРАЈЕВО“ – САРАЈЕВО

1. Косориќ Драган ФА III кл.  
– „Будење“

### XV. ФКК „АЦА СТОЈАНО-ВИК“ – ЛЕСКОВАЦ

1. Филиповиќ Радисав ФА I кл.  
– „Пиперки“  
– „Одмор 1“  
– „Одмор 2“  
– „Одмор 3“  
– „Пешак“
2. Миличевиќ Милорад ФА I кл.  
– „Гуча N<sup>o</sup> 2“  
– „Девојче N<sup>o</sup> 9“  
– „Деца N<sup>o</sup> 1“  
– „Планинец 90“  
– „Evil's town I“
3. Поповиќ Божидар ФА II кл.  
– „Сува планина II“  
– „На нива“  
– „Покриви“
4. Јанковиќ Петар ФА I кл.  
– „Бојшина“  
– „Чекалница“  
– „Живка“  
– „Клас“  
– „Петровац“
5. Вуковиќ Радован ФА II кл.  
– „Љубопитност II“  
– „Семејство II“  
– „Куќа“
6. Цветановиќ Братислав ФА III кл.  
– „Страхиња III“  
– „Комшии“

7. Крстиќ Предраг ФА III кл.  
– „Seller of hats“

### XVI. ФК „БОСНА“ – ДО-БОЈ

1. Миленко Петковиќ КМ ФСЈ  
– „Дрво“  
– „Стебла I“  
– „Мртво Езеро“
1. Стојка Мичиќ КМ ФСЈ  
– „Н-4“
3. Џукиќ Зоран ФА I кл.  
– „Fantasy 1“  
– „Feral 2“

### XVII. ФКК „СМЕДЕРЕВО“ – СМЕДЕРЕВО

1. Јасмина Надашчиќ ФА I кл.  
– „2460 метри“  
– „Воден цвет“

### XVIII. ФКК „ЦД – 13“ – ЗРЕЊАНИН

3. Недељков Владимир ФА I кл.  
– „Ружица 5“  
– „Ружица 3“
2. Симин Зоран КМ ФСЈ  
– „Дурмитор-црно езеро“  
– „Дурмитор – мост 2“  
– „Дурмитор – шума“
3. Миленков Горан ФА I кл.  
– „М – 5“  
– „М – 6“
4. Сигети Бела ФА I кл.  
– „Мулти ред“
5. Попов Весна ФА II кл.  
– „Насмевка“

### XIX. ФК „ЈЕСЕНИЦЕ“ – ЈЕ-СЕНИЦЕ

1. Франц Чрв ФА I кл.  
– „Перта“  
– „Поход“  
– „Nevihta“

### XX. ФК „ДРИМ“ – СТРУГА

1. Ѓоргоноски Лазо ФА II кл.  
– „Езеро 9“

### XXI. ФК „ЕЛЕМА“ – СКО-ПЈЕ

1. Јанкуловски Роберт ФА II кл.  
– „Дијагонала“

## XXII. ФКВК „ПРО АРТЕ“ – НОВИ САД

1. Душан Живкиќ ФА II кл.  
– „Mukonos II“  
– „Voluptuous II, IV“  
– „Во вода 20“

## XXIII. ФК „ЧАЧАК“ – ЧА- ЧАК

1. Драгослав Мирковиќ  
– „Илуминација 12“  
– „Зелена врата“  
– „Илуминација 9“  
– „Илуминација 4“

## XXIV. ФК „ТИТОГРАД“ – ТИТОГРАД

1. Радоњиќ Воислав  
– „Деветтиот круг“

## НАГРАДИ ЗА КОЛЕКЦИИ:

1. Франц Слуга од ФК „Андреј Прешерн“ – Јесенице
2. Драгослав Мирковиќ од ФК „Чачак“ – Чачак
3. Макси Кудер од ФК „Нова Горица“ – Нова Горица

## НАГРАДИ ЗА ПОЕДИНЕЧНИ ДИЈАПОЗИ- ТИВИ:

1. Владимир Недељков од ФК „ЦД-13“ – Зрењанин,  
за дијап. „Ружица 3“
2. Саша Јониќ од ФК „Ветеринар“ – Белград, за ди-  
јап. „Детроит 2“
3. Миленко Петковиќ од ФК „Босна“ – Добој, за ди-  
јап. „Мртво езеро“

## ПОФАЛНИЦИ:

1. Милан Марковиќ од ФК „Ваљево“ – Валево за ди-  
јап. „МВ –1“
2. Божидар Поповиќ од ФК „Аца Стојановиќ“ – Ле-  
сковац, за дијап. „На нива“
3. Војислав Радоњиќ од ФК „Титоград“ – Титоград,  
за дијап. „Деветтиот круг“

## 17. ЈУГОСЛОВЕНСКА МЛАДИНСКА ИЗЛОЖБА НА ФОТОГРАФИИ – СТРУМИЦА '91

Пристигнати фотографии 120 од 35 автори

## ПРИМЕНИ ФОТОГРАФИИ:

| клуб                           | автори    | примени<br>фотографии |
|--------------------------------|-----------|-----------------------|
| ФКК „Нови Београд“ – Белград   | 2         | 6                     |
| ФК „Шумица“ – Белград          | 2         | 3                     |
| ФК „Елема“ – Скопје            | 1         | 5                     |
| ФК „Андреј Прешерн“ – Јесенице | 2         | 6                     |
| ФК „Дрим“ – Струга             | 1         | 2                     |
| ФК „Сарајево“ – Сараево        | 2         | 4                     |
| ФК „Ветеринар“ – Белград       | 1         | 2                     |
| ФК „Универз“ – Бања Лука       | 3         | 4                     |
| ФК „П М Ф“ – Белград           | 4         | 9                     |
| ФК „Прилеп“ – Прилеп           | 1         | 3                     |
| ФК „Струмица“ – Струмица       | 7         | 8                     |
| ФК „ЦД-3“ – Зрењанин           | 1         | 3                     |
| Вкупно: 12 клубови             | 27 автори | 55 фотографии         |

## I. ФКК „НОВИ БЕОГРАД“ – БЕЛГРАД

1. Александар Лукиќ – ФА I кл.  
ФСЈ  
– „Г. Пантелиќ и Малиот Ма-  
ке“  
– „Г. Пантелиќ – Љуљани V“  
– „Г. Пантелиќ – Љуљани I“  
– „Г. Пантелиќ – Љуљани III“

## II. ФК „ШУМИЦЕ“ – БЕЛ- ГРАД

1. Здравковиќ Милош  
– „Лажен сјај“  
– „Нова димензија I“
  2. Срѓан Вељовиќ  
– „Љубов“
2. Јелена Кршиќ ФА  
– „Пријатели“  
– „Мојата малечка дама“

### III. ФК „ЕЛЕМА“ – СКОПЈЕ

1. Игор Башески  
– „Без наслов“  
– „Лева дијагонала“  
– „А-3“  
– „А-2“  
– „А-1“

### IV. „АНДРЕЈ ПРЕШЕРН“ – ЈЕСЕНИЦЕ

1. Новак Јани  
– „Тиволи“  
– „Јаболка“  
– „Регио 5“
2. Новак Санди  
– „Томачево 2“  
– „Момент 1“  
– „Момент 2“

### V. ФК „ДРИМ“ – СТРУГА

1. Костојчиновски Симеон  
– „Стог“  
– „Слободен премин“

### VI. ФК „САРАЈЕВО“ – СА-РАЕВО

1. Аднан Шахбаз  
– „Бетонска градина 4“  
– „Бетонска градина 2“  
– „Бетонска градина 1“
2. Милан Радуловиќ  
– „Мртва природа“

### VII. ФК „ВЕТЕРИНАР“ – БЕЛГРАД

1. Ивана Чегаревик  
– „Big Blue“  
– „Без наслов“

### VIII. „УНИВЕРЗИТЕТСКИ ФОТОКЛУБ“ – БАЊА ЛУКА

1. Фахрудин Колик  
– „Самрак II“
2. Ненад Станкиќ  
– „Сандра II“
3. Драган Проле ФА III кл.  
– „Нана“  
– „Мерак“

### IX. ФК „ПМФ“ – БЕЛГРАД

1. Иван Шијак  
– „Мика“  
– „Маја“

### XI. ФКК „СТРУМИЦА“ – СТРУМИЦА

1. Трајков Стефан  
– „Perpetuum mobile“
2. Алтанчиев Ѓорѓи  
– „Мачкино око“  
– „Пладнување“
3. Манчев Кире  
– „Камени“
4. Манчев Андрон  
– „Полн погодок“
5. Парлидов Кире  
– „Влез 1“
6. Илиев Петре  
– „Поглед кон ...“
7. Карамитров Столе  
– „Вентилација“

### X. ФКК „ПРИЛЕП“ – ПРИ-ЛЕП

1. Јанкуловски Роберт  
– „Цртежи МК-91/3“  
– „Цртежи МК-91/4“  
– „Цртежи МК-91/2“

### XII. ФКК „ЦД-13“ – ЗРЕЊАНИН

1. Попов Весна  
– „Sfumato 1“  
– „Sfumato 2“  
– „Sfumato 3“

#### НАГРАДИ ЗА КОЛЕКЦИИ:

1. Попов Весна од ФК „ЦД-13“ – Зрењанин, за „Sfumato 1,2,3“
2. Милош Лужанин од ФК „ПМФ“ – Белград, за „Свети Јово“, „Кинг“ и „N“
3. Игор Башески од ФК „Елема“ – Скопје, за „А – 1,2,3“

#### НАГРАДИ ЗА ПОЕДИНЕЧНИ ФОТОГРАФИИ:

1. Александар Кујучев од ФК „ПМФ“ – Белград, за „Непознати луѓе“
2. Јани Новак од ФК „Андреј Прешерн“ – Јесенице, за „Регион 5“
3. Срѓан Вељковиќ од ФК „Шумице“ – Белград, за „Љубов“

#### ПОФАЛНИЦИ:

1. Ивана Чегаревик од ФК „Ветеринар“ – Белград, за „Без наслов“
2. Милош Здравковиќ од ФК „Шумице“ – Белград, за „Нова димензија 1“
3. Санди Новак од ФК „Андреј Прешерн“ – Јесенице, за „Момент 2“

# ИЗЛОЖБА НА ПЕТТЕМИНА НАЈАКТИВНИ ИЗЛАГАЧИ ОД МАКЕДОНИЈА ВО 1990 ГОДИНА

- |                                                                                                   |                                                                                          |                                                                                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Игор Башески<br>– „Допир со космосот“<br>– „Кинеско рондо“<br>– „Без наслов“<br>– „Без наслов“ | 3. Роберт Јанкулоски<br>– „Ритам Р 1“<br>– „Ритам Р 3“<br>– „Ритам Р 5“<br>– „Ритам Р 7“ | 4. Раде Луковик<br>– „Дилема I“<br>– „Дилема II“<br>– „Дилема III“                 |
| 2. Цветан Гавровски<br>– „Ехо Скопје“<br>– „Ехо Тетово“<br>– „Ехо Пула“<br>– „Ехо Мишел“          |                                                                                          | 5. Боро Рудик<br>– „Мавр. I“<br>– „Без наслов“<br>– „Без наслов“<br>– „Без наслов“ |

## ОРГАНИЗАЦИОНЕН ОДБОР НА ДЕНОВИТЕ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА СТРУМИЦА – ОКТОМВРИ 1991

**претседател:** Костадин Манолов – СО Струмица

**членови:** Јован Бачиќ – ФСЈ

Цветан Гавровски – ФСМ

Боривоје Цртев – АД „Југопромет“ – Струмица

Ристо Колев – АД Стопанска банка – главна филијала–Струмица

Ѓорѓи Патаров – АД „Струмица табак“ – Струмица

Перо Китанов – ОО ПТТ Струмица

Аристид Маџунков – АД за неметали „Огражден“ – Струмица

Борис Христов – Електро Струмица – Струмица

Јован Јованов – АДМС ЗИК „Струмица“ Струмица

Бранко Каракашев – Југобанка АД – Скопје, експозитура Струмица

Ристо Годев – Народна техника, Струмица

Велибор Божинов – ПОС Санкерам „Македонија“ – Струмица

Јован Рендевски – Народна техника, Струмица

Билјана Витанова – Народна техника – Струмица

Зоран Узунев – Народна техника – Струмица

Кирил Козаров – Дом на културата – Струмица

Бранко Палифров – Народна техника – Струмица

**ЖИРИ КОМИСИЈА:**

1. Драгољуб Тошиќ од ФКС на Србија
2. Драгутин Радан од ФС на Босна и Херцеговина
3. Геза Ленерт од ФКВС на Војводина
4. Гојко Радичевиќ од ФКВС на Црна Гора
5. Душко Јовановски од ФС на Македонија

ОДРЖУВАЊЕТО НА „ДЕНОВИТЕ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА  
ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА 91“ ГО ПОМОГНАА:

СОБРАНИЕ НА ОПШТИНА СТРУМИЦА

ДОМ НА КУЛТУРАТА „БЛАГОЈ ЈАНКОВ МУЧЕТО“  
СТРУМИЦА

АД „СТРУМИЦА ТАБАК“

АКЦИОНЕРСКО ДРУШТВО ВО МЕШОВИТА СОПСТВЕНОСТ



ЗИК „*Струмица*“

СТРУМИЦА



**3.3. \* МЛАДОСТ \***

УВОЗ - ИЗВОЗ  
с. Борисово - Струмица

Тел. сметка  
41300-601-640

Ул. „Браќа Миладинови“ бр. 19 Струмица

**СТОПАНСКА БАНКА a.g. - СКОПЈЕ**  
ГЛАВНА ФИЛИЈАЛА — СТРУМИЦА



**„ИДИНА“**

ПРОИЗВОДНО УСЛУЖНА РАБОТНА ОРГАНИЗАЦИЈА



**„Јулопромет“**

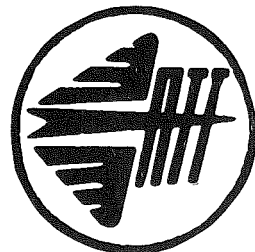
СТРУМИЦА  
ул. „Климент Охридски“ 55

ТРГОВСКО ПРЕТПРИЈАТИЕ ВО ОПШТЕСТВЕНА СОПСТВЕНОСТ ЗА ПРОМЕТ НА ГОЛЕМО И МАЛО И  
„ИЗВОЗ — УВОЗ“ С.О.О. — Струмица

ДРВНА ИНДУСТРИЈА  
„ЈОСИФ СВЕШТАРОТ“ — СТРУМИЦА  
АНЦИОНЕРСКО ДРУШТВО ВО  
МЕШОВИТА СОПСТВЕНОСТ Ц.О.  
Нар. сметка 41300-601-9008

**„Огражден“**

ЗА НЕМЕТАЛИ — СТРУМИЦА



ОО-ПТТ „СТРУМИЦА“  
СТРУМИЦА

СТАНБЕНА ЗАДРУГА  
**НАШ ДОМ**  
ул. „Маршал Тито“ 49 шел. 26-780 Струмица

## КИНОПИС

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

број 5(3)  
1991 година  
YU ISSN 0353-510X  
УДК 778.5 + 791.43

Издавач  
Кинотека на Македонија  
п. Ф. 161, 91000 СКОПЈЕ  
тел: (091) 228-064  
ж.ска 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

Превод на француски  
Анита Јованова

Коректор  
Љубица Марина

Печатница  
НИПРО „Нова Македонија“

тираж  
1500 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 Македонија

## KINOPIS

Journal of Film History, Theory and Culture and the Remaining Arts

Num. 5(3), 1991  
YU ISSN 0353-510X  
UDK 778.5 + 791.43

Publisher  
Cinematheque of Macedonia  
P.O. Box 161, 91000 Skopje, Yugoslavia  
telephone (091) 228-064  
Curent Account Number 40100-603-11763

For the Publisher  
Boris Nonevski

Editorial Council  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Charman), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, 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 Petruševa (Editor in Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Design  
Ladislav Cvetkovski

Proof read by  
Jasminka Krstevska

Systematization UDK  
Olivera Ivanovska

English translation  
Aleksandar Mihajlov

French translation  
Anita Jovanova

Correction  
Ljubica Marina

Printed by  
Nipro „Nova Makedonija“ – Skopje  
Copies: 1500  
Issued Twice a year

## KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts

Numéro 5(3), 1991  
YU ISSN 0353-510X  
UDK 778.5 + 791.43

Editeur  
Cinematheque de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje, Yugoslavia  
tél. (091) 228-064  
Compte de banque: 40100-603-11763

Pour l'Editeur  
Boris Nonevski

Conseil d'editeur  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Đurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (président), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Rédaction  
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Ilindenka Petruševa (redacteur en chef), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Mise en page  
Ladislav Cvetkovski

Lecteur  
Jasminka Krstevska

Systématisation UDK  
Olivera Ivanovska

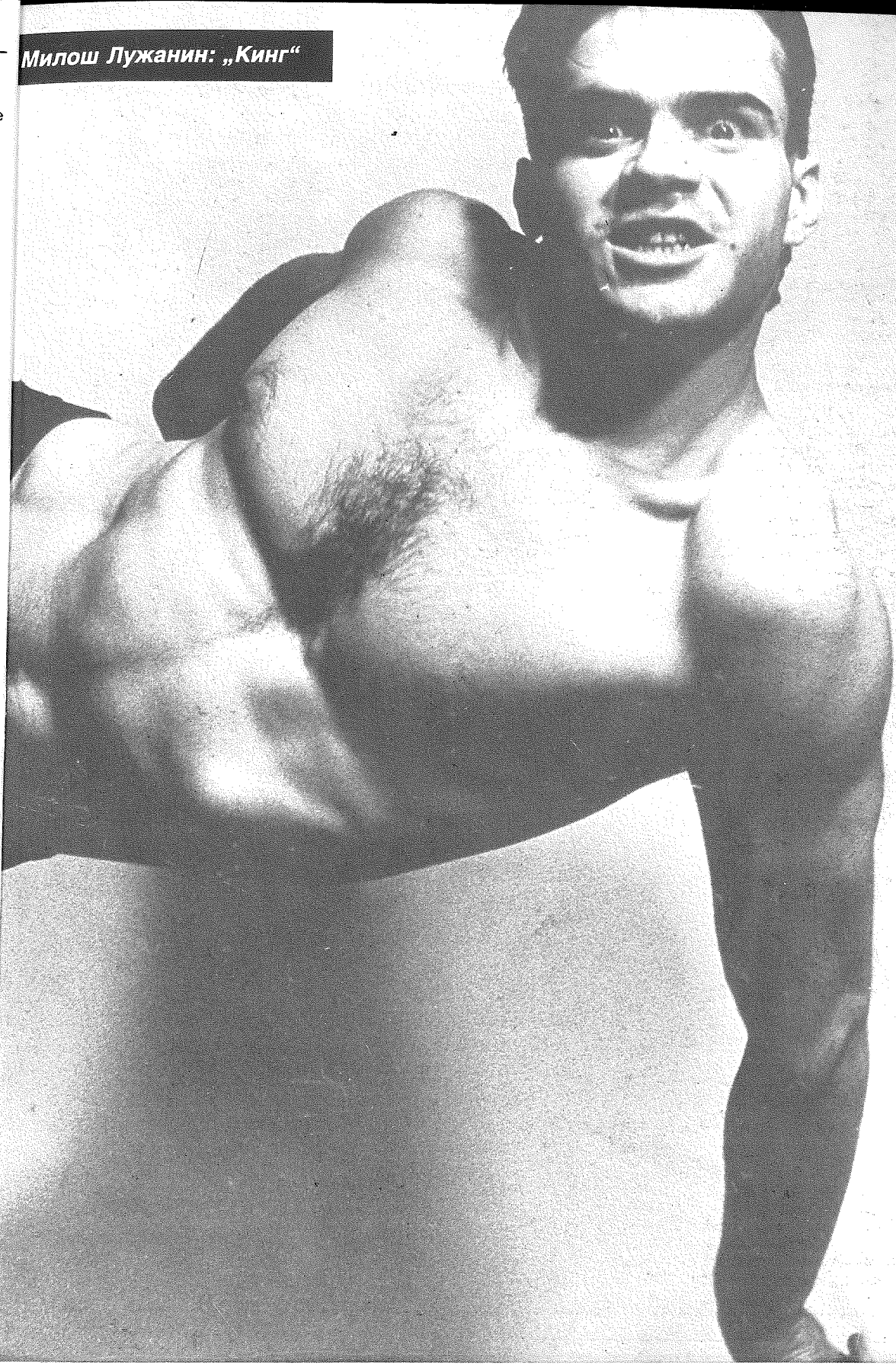
Traduction anglaise  
Aleksandar Mihajlov

Traduction française  
Anita Jovanova

Correcteur  
Ljubica Marina

Imprimerie  
NIPRO „Nova Makedonija“ – Skopje  
Tirage: 1500 exemplaires  
Publié deux fois par an

Милош Лужанин: „Кинг“





Франци Слуга: „Impression metalurgique“



Макси Кудер: Кану II"