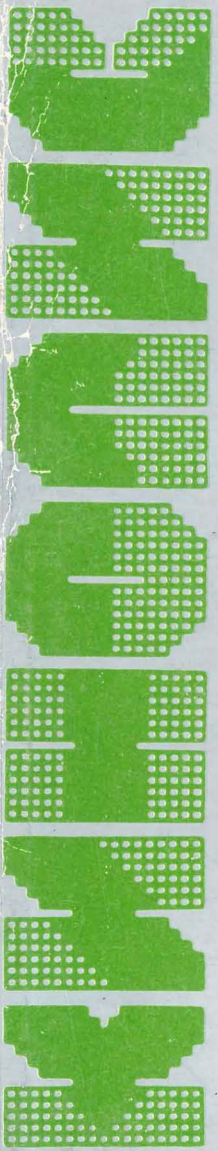
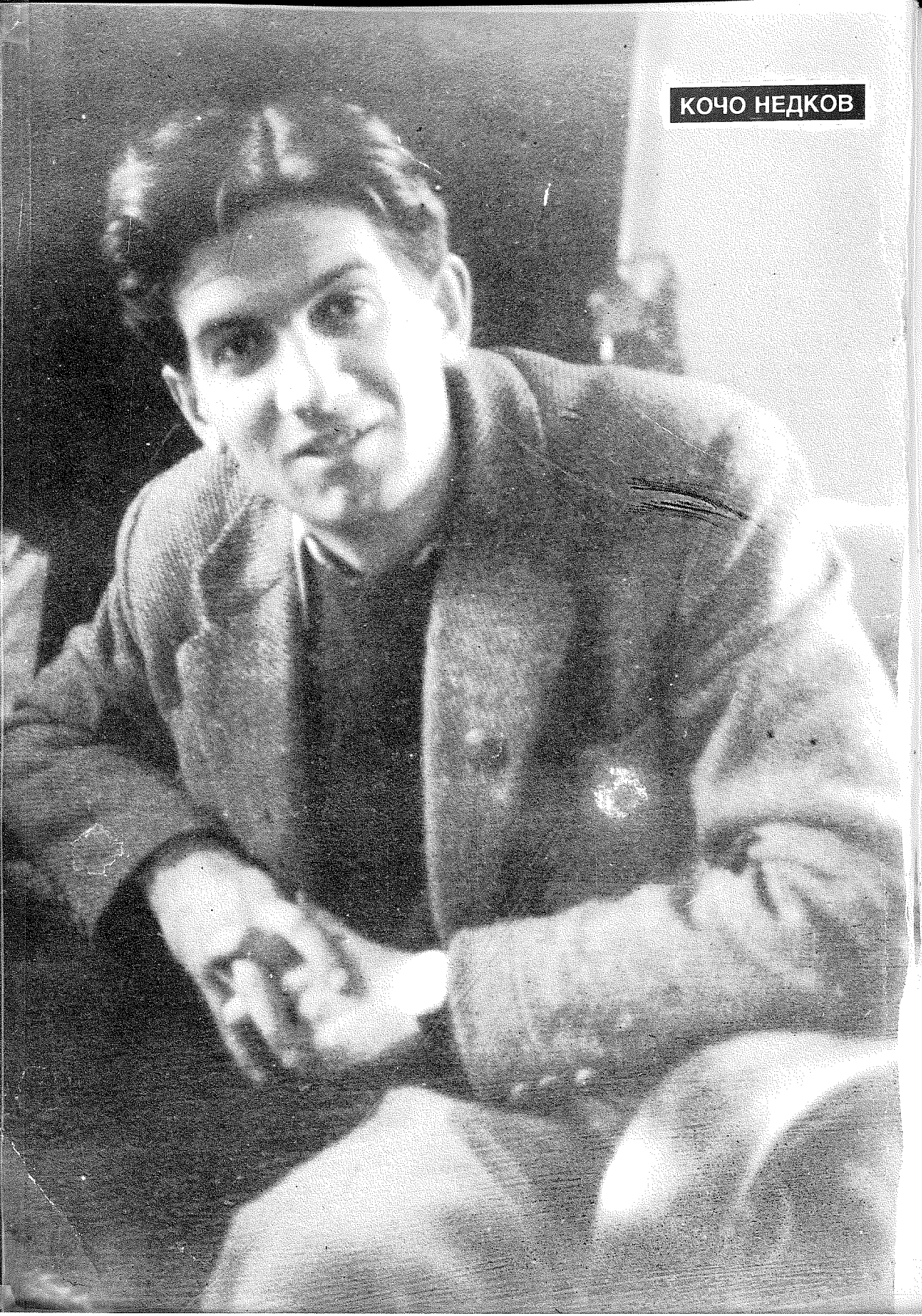


ГОДИНА IV, 1992
YU ISSN 0353 - 510X



АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ

КОЧО НЕДКОВ



СОДРЖИНА

ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

- Ристе Стефановски: Кината во Скопје до 1944 година 5

ПОРТРЕТ

Кочо Недков

- Весна Масловариќ: Кочо Недков-хроничар на животната
орнаментика (за животниот пат на Кочо Недков) 17
- Георги Василевски: Фактографската и лирската вредност
на документот (за филмскиот опус на Кочо Недков) 31

ТЕОРИЈА

- Пјер Паоло Пазолини: Расправа околу кадарот-секвенца
или филмот како семилогија на стварноста 41

АМАТЕРСКИ ФИЛМ

- Илинденка Петрушева: Време на игри и соништа (аматерскиот филм
во Македонија кон крајот на педесеттите и почетокот
на шеесеттите години) 49

ПОВОДИ

60 години од раѓањето на Андреј Тарковски

- отец Стефан Санџакоски: Андреј Арсениевич-Тарковски
- хагиограф на филмот 65
- Кети Каранфилова: Во потрага по апсолутната вистина
(за Тарковски и неговата книга „Обликување во времето“) 71
- Андреј Тарковски: Уметноста - копнеж по идеалот 76
- Андреј Тарковски: За филмот „Жртва“ 87

50 години од филмот „Казабланка“

- Марко Ковачевски: Додека времето одминува 93

ПРОТКАЈУВАЊА

- Владимир Величковски: Фотографијата - конститутивен елемент во сликарството на Доне Милјановски 97

ВИДЕО - ТЕЛЕВИЗИЈА

- Небојша Вилиќ: Електронскиот шум како категорија на Х-тата естетика 99

IN MEMORIAM

Д-р Миодраг Мицев (1935 - 1992)

- Миодраг Мицев: Надреализмот до спотот и во него 109

Сатјацит Рај (1921-1992)

- Мирослав Чепиничиќ: Далечини на дланка (есеистичка скица за творештвото на Сатјацит Рај) 112

ФИЛМОВИ-АВТОРИ

- Елизабета Шелева: Филмот како Lustprinzip (за филмот „Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“ на Питер Гринавеј) 117
- Сунчица Уневска: Звуци на животот (за филмот „Кога јагнињата ќе стивнат“ на Џонатан Деми) 121
- Златко Андреевски: Продавница за европски целулоидни деликатеси или европска продавница за деликатесен целулоид (за филмот „Продавница за деликатеси“ на Жан-Пјер Жене и Марк Каро) 123
- Кети Каранфилова: Почетоците на големиот режисер (за раните филмови на Бренардо Бертолучи „Пред револуцијата“ и „Стратегијата на пајакот“) 126

ТРЕНД

- Марко Ковачевски: Ново руво за старите филмови 129

НОВИ ИЗДАНИЈА

- Дубравка Рубен: Преиспитување на вредностите (за книгата „Волча ноќ“ - вториот македонски игран филм) 131
- Игор Старделов: Од романтизам до провинциски менталитет (за книгата на Љубиша Георгиевски „Генезата на македонскиот игран филм“) 135

ПЕЧАТЕЊЕТО НА ОВОЈ БРОЈ ГО ОВОЗМОЖИ

OPEN
SOCIETY
FUND
OF MACEDONIA



ФОНД
ОТВОРЕНО
ОПШТЕСТВО
НА МАКЕДОНИЈА

CONTENTS

97	FILM HISTORY (contributions on the history of Macedonian film) - Riste Stefanovski: The Cinemas in Skopje Untill 1944	5
99	PORTRAIT Kočo Nedkov - Vesna Maslovarić: Kočo Nedkov-A Chronicler of Life Ornaments (on the Kočo Nedkov's course of life) - Georgi Vasilevski: The Factual and the Lyrical Validity of the Documents (on the film oups of Kočo Nedkov)	17 31
109	THEORY - Pier Paolo Pasolini: A Discussion About the Frame-Sequence Or On the Film As a Semiology of the Reality	41
112	AMATEUR FILM - Ilindenka Petruševa: A Time of Games and Dreams (the amateur film in Macedonia towards the end of the fifties and the begining of the sixties)	49
117	OCCASIONS 60 Years'Anniversary of Andrej Tarkovsky's Birth - Father Stefan Sandžakoski: Andrej Arsenievich Tarkovsky - a Film Hagiographer - Ketii Karanfilova: Searching of the Absolute Truth (on Tarkovsky and his book "Sculpting in Time") - Andrej Tarkovsky: Longing For the Ideal - Andrej Tarkovsky: On the Film "Sacrifice"	65 71 76 87
121	50 Years Anniversary of the Film "Casablanca" - Marko Kovačevski: As Time goes by	93
123	PERMAETINGS - Vladimir Veličkovski: The Photography - a Constituted Element in the Art of Painting of Done Miljanovski	97
126	VIDEO-TELEVISION - Nebojša Vilić: The Electronis Noise As a Cathegory of the Tenth Aesthetics	99
129	IN MEMORIAM D-r Miodrag Micev (1935-1992) - Miodrag Micev: The Surrealism Untill the Film and Video Clip and Inside It - Satyajit Ray (1921-1992) - Miroslav Čepinčik: Long Distances on a Palm (an essaz on the creative work of Satyajit Ray)	109 112
131	FILMS-AUTHORS - Elizabeta Šeleva: The Film as a "Lustprinyp" (on the Peter Greenaway's film "The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover") .. - Sunčica Unevska: Sounds of Life (on the Jonathan Demme's film "The Silence of the Lambs"). - Zlatko Andreevski: A Store of European Celluloid Delicatessen or European Delicatessen Store for Celluloid (on the Jean-Pierre Jeunet's and Marc Caro's film "Delicatessen") - Ketii Karanfilova: The Very-Beginings of the Great Director (on the Bernardo Bertolucci's earlier films "Before the Revolution" and "The Strategy of the Spider")	117 121 123 126
135	TREND - Marko Kovačevski: New Preservational Undertakings Over Old Film Stocks	129
135	NEW EDITIONS - Dubravka Ruben: Reinvestigation of the Values (on the book "The Wolves'Night" - the Second Macedonian Feature Film") - Igor Stardelov: From Romanticism to the Provincial Mentality (on the Ljubisa Georgievski's book "The Genesis of the Macedonian Feature Film")	131 135

TABLE DES MATIERES

HISTOIRE DU FILM (Compléments sur l'histoire du film en Macédoine) - Riste Stefanovski: Les cinémas à Skopje jusqu à 1944	5
PORTRAIT Kočo Nedkov - Vesna Maslovarić: Kočo Nedkov - Chroniqueur de la vie (Sur la vie de Kočo Nedkov) - Georgi Vasilevski: La valeur factuelle et lyrique du document (Sur la création cinématographique de Kočo Nedkov)	17 31
THEORIE - Pier Paolo Pasolini: Discussion sur le cadre-séquence ou le film comme une sémiologie de la réalité	41
FILM AMATEUR - Ilindenka Petruševa: Le temps des jeux et des rêves (le film amateur en Macédoine à la fin des années 50 et le début des années 60)	49
PROPOS 60 ans après la naissance de Andrej Tarkovski - Père Stefan Sandžakoski: Andrej Arsenievitch - Tarkovski - Hagiographe du film - Ketii Karanfilova: A la recherche de la réalité absolue (Sur Tarkovski et son livre "Formation dans le temps") - Andrej Tarkovsky: L'art - soif d'idéal - Andrej Tarkovsky: Sur le film "Victime" 50 ans du film "Casablanca" - Marko Kovačevski: Tandis que le temps passe	65 71 76 87 93
EVENTAILS - Vladimir Veličkovski: La photographie - un élément constitutif de la peinture de Done Miljanovski	97
VIDEO-TELEVISION - Nebojša Vilić: Le bruissement électronique comme une catégorie de la Xème esthétique	99
IN MEMORIAM D-r Miodrag Micev (1935-1992) - Miodrag Micev: Le surréalisme et le spot et le surréalisme dans le spot - Satyajit Ray (1921-1992) - Miroslav Čepinčik: Les ailleurs sur la paume de la main (une esquisse essayiste sur la création de Satyajit Ray)	109 112
FILMS - AUTEURS - Elizabeta Šeleva: Le film comme Lustprinzip (Sur le film "Le cuisinier, le voleur, sa femme et son amant "de Peter Greenaway) - Sunčica Unevska: Les bruits de la vie (sur le film "Le silence des agneaux "de Jonathan Demme) - Zlatko Andreevski: Magasin de celluloids européens ou magasin européen d'excellents celluloids (Sur le film "Magasin de spécialités "de Jean-Pierre Jeunet et Mars Caro - Ketii Karanfilova: Les début du grand metteur en scène (Sur les premiers films de Bernardo Bertoluci "Avant la révolution" et "La stratégie de L'araignée")	117 121 123 126
EN VOGUE - Marko Kovačevski: Nouvelles apparences des vieux films	129
NOUVELLES EDITIONS - Dubravka Ruben: Récapitulation des valeurs (Sur le livre "La Nuit des Loups" - Le second film macédonien") - Igor Stardelov: Du romantisme à la mentalité provinciale (Sur le livre de Ljubisa Georgievski "La gènesé du film macédonien.")	131 135

КИНАТА ВО СКОПЈЕ ДО 1944 ГОДИНА

Со доаѓањето на Махмут Шефкет Паша за скопски валија, човек образуван во Берлинската воена академија, се зголемуваат потребите во градот за изградба на зграда во која ќе се одвиваат културни настани. Така, додека неговиот претходник, валијата Хафис Паша го изградил кејот на Вардар и го покрил делот од Серава што тече низ градот, Шефкет Паша го гради железничкиот мост преку Вардар и зградата што старите скопјани ја нарекле „Турски театар“, а кој започнал да работи во 1906 година. Зградата била лоцирана на местото каде што беше старата зграда на Македонскиот народен театар, односно каде што сега се наоѓа автобуската станица. Зградата била голема, а местоположбата иста како и на зградата на МНТ. Од истата страна се наоѓале влезниот хол, гледалиштето и сцената.

Зградата имала централен влез и голем хол, со скали кон галеријата. Салонот имал голем капацитет и бил доста висок. Подот бил рамен и овозможувал организирање и на друг вид приредби освен театарски, како на пример кино претстави, циркуски настани, па дури и балови и свечени приеми на скопските конзули. Гледалиштето имало правоаголна форма и галерија, што се гледа од приложените фотографии на кои се назира меѓукатната конструкција во средината на прозорската

височина. Салата имала ложи, а гас-ламби наречени „Лукс-ламби“ или „Газолини“ давале задоволувачка светлина. Греењето било со обични печки и не задоволувало, па на подот се седело со скрстени нозе, околу мангали, во кои се варело кафе. Еден дел од ложите имал решетки од каде што анамките ги следеле настаните на сцена.

За оваа зграда ќерката на Бранислав Нушиќ, Гита Предиќ, во „Нова Македонија“ од 20.01.1957 година, меѓу другото, истакнува дека оваа била изградена од слаб материјал, со многу дрвенарија, но дека, сепак, била мошне голема, така што можела да прими повеќе луѓе отколку Народното позориште во Белград. Пред театарот имало градина со шадрван чија вода високо плискала додека околу него седеле Турци, Арнаути и други на ниски столчиња и пиеле кафе. Зградата имала партер со над 20 ложи и потребни галерии. Сцената била широка со богата декорација изработена во Дизелдорф.

Гостувањето на Српското кралско народно позориште од Белград во Скопје кон крајот на октомври и почетокот на ноември во 1909 година, е регистрирано во написот „Једна посета у Скопљу“. Во него стои дека во преполнетата сала на турскиот театар публиката била сместена на двата ката со ложи и во широкиот

партер. „На втората галерија“, се „белееја кечиња на салепчии и бозации, кои беа презадоволни од песните во „Коштана“ поради што силно свиркаа, во замена на аплауз; долу во партерот сè се црвенееше од длабоките фесови на образованата публика. Од првите ложи се извиваа пердуви на големите женски шешири купени во Солун, Пешта и Белград“.¹

Главен закупувач на театарот бил некој Италијанец, кој преку својот застапник, во Скопје, Морени ја издавал зградата под наем. Но, кога избувнал судирот меѓу Турција и Италија, дотогашните подзакупници Хасан Шукри и Ф.Бајрам се ослободиле од скапото посредништво на Италијанецот и зградата директно ја презела општината. Покрај драмските и оперските претстави, се прикажувале и кино претстави. Салонот располагал со кино-апаратура што се движела на мотор, а која била сместена во помошната просторија од кај јазот. Од посебно значење е фактот што првите кино-претстави во Скопје биле одржани во овие простории. Закупницата изнесувала еден наполеон на ден. Чудна е судбината на оваа зграда. Покрај повремени драмски претстави, и нешто малку оперски, биле прикажувани водвили и скечеви, па дури имало и циркуски претстави. Најмногу, имало кино-претстави. Сите празни интервали меѓу одделните гостувања ги исполнувале кино-претставите, кои почнале да ја придобиваат публиката. Зградата можела да биде откупувана од тогашната општина како за претстави со драмски, оперски или концертен карактер (пејачката дружина „Вардар“ и други) така и за кино-претстави и официјални приеми и балови, што повремено биле приредувани од страна на конзулите на одделни странски држави, кои во Скопје ги имало во поголем број.²

Инаку, Скопје како град оставал врз посетителите „болна импресија“ со своите мрачни и сиромашни куќи, нечисти маала, насекаде растурени турски гробишта, купови нехигиенски предмети и парталави луѓе. Стариот мост столел над Вардар. Бугарите имале убав конзулат на Кејот на Вардар, Грците имале неколку убави згради, посебно убава гимназија, Србите имале свое училиште. Градот во тоа време имал околу 50 илјади жители.³

Киното „Балкан“ било отворено во работилницата на мајсторот резбар Нестор Алексиев, на улица „Орце Николов“, во 1916 година.

Првите кино-претстави по Првата светска војна биле прикажувани во салоните на ресторани „Зрински“, „Париз“ и „Палас“.

Сопственици на ресторанот „Зрински“ биле Дарма и Милан Манчиќ. Тој бил лоциран во паркчето меѓу мостот Гоце Делчев и Камениот мост од левата страна на реката Вардар. Ресторанот имал долга сала што била соодветно опремена, а имала долги високи прозорци и плафон, огледала и завеси. Имала три влеза и тоа од улицата од кај Еврејско маало (денешната автобуска станица), од страната на реката Вардар каде што била летната бавча и од кај Камениот мост. Сцената била на страната от кај Камениот мост. Салонот имал околу шестотини столови со маси со махагони боја. Во пивницата и ресторанот свирел оркестар, а летно време оркестарот свирел во летната бавча. Осветлението го добивал од сопствен агрегат.

Кино-претстави започнале да се прикажуваат и во ресторанот „Париз“ нешто подоцна, сопственост на Томо Топалов кој имал прекар „Томо со големата брада“. Кафеаната и нејзината летна бавча се наоѓале на местото од зградата што денес се наоѓа од левата страна на сегашното кино Вардар. Кино апаратурите биле од марка „ГОМОН“, а во почетокот се прикажувале француски филмови со дијапозитиви.

Првото кино „Вардар“ било сместено на локацијата меѓу денешното Собрание на Република Македонија и Извршниот Совет (задната страна) во близината на старата кула до домот на АРМ. *„Однадвор бараката беше искована со трски и намачкана со малтер. Покривот беше искован со ламарина. Имаше 500 места со балкон од страните. Имаше сопствен агрегат за осветление“*. Ова, старо кино „Вардар“ изгоре во пожар во 1926/27 година.

Кино-претстави биле прикажувани и во ресторанот „Палас“, што бил лоциран на левата страна на реката Вардар наспроти влезот во старата зграда на Македонскиот театар т.е. во почетокот на дрвеното мовче. Се говори дека тогашниот сопственик на комплексот Б. Миловановиќ придонесол за изградба на театарот. Но, својот придонес го условил со тоа влезот на театарот да биде од страната на ресторанот „Палас“ и неговото земјиште.

Од левата страна на Вардар биле репрезентативните ресторани „Зрински“ и „Палас“, а од десната страна хотел-рестораните „Турати“ и „Париз“. Тие располагале со летни бавчи во кои настапувале познати пејачки во придружба на оркестар. Хотелот „Турати“ бил прв ресторан и хотел со европски стандард.

Киното „Аполо“ било сопственост на семејството Никушеви. Тоа било лоцирано на место-

то каде што до земјотресот се наоѓаше Народната банка, односно зад ресторанот „Метропол“ откај Вардар. На катот било киното, а во приземјето барот. Кога се градела Народната банка киното „Аполо“ било срушено, а новото кино било поместено во подрумот на „Кранговата палата“, што се наоѓа на аголот од страната на киното „Вардар“, во која е сместена продавницата за чевли „Чик“. Во почетокот ова кино се викало „Корзо“, а подоцна „Капитол“. Од 1. јули 1932 година филмовите преку летото се прикажувале во реновираната градина „Каламарис“ под име „Граѓанска касина“. Таа располагала со 600 столови и маси.

Киното „Балкан“ што го паметат постарите скопјани, се наоѓало на местото на сегашниот дом на АРМ. Тоа било изградено во 1916 година од браќата Антеви кои за кино го оспособиле по Првата светска војна. Тоа беше сопственост на Милкиќ, директор на Скопската пивара.

Сегашното кино „Вардар“ било изградено во 1928 година од газдите на „Авала филм“. Тие биле дистрибутери на филмови, а имале свои кина во Белград и Загреб. Киното го раководел Витал Нахмијас. Кино проекторите биле германски - „Ернеман 2“, кои биле монтирани од двајца Австријци. Како што известува весникот „Вардар“ од 14. август 1932 година во Скопје престојувал Претседателот на Југословенскиот филмски завод и член на фирмата „Авала филм“ Роберт Кодман, со цел да изврши контрола и да преземе мерки за преуредување на киното „Вардар“.

Киното „Уранија“ (сегашното кино „Култура“) било изградено во 1938 година од сопствениците Никифор Костиќ и Филота Дича. Во 1932 година било изградено киното „Авала“ (поранешна „Младина“). Тоа било лоцирано наспроти денешната Пошта, во паркот. Всушност, до почетокот на Втората светска војна, а така ќе биде и за цело време на војната, во Скопје постојат кината „Уранија“, „Вардар“, „Капитол“, „Балкан“ и „Авала“.

Во почетокот кината работеле на рачен погон, а дури потоа со гас-мотори, т.е. на сопствени агрегати, сè до добивањето електрично осветление во Скопје. Првото прикажување на тон-филм се случило во киното „Аполо“ со филмот „Ајдучка песна“ со Лоренс Тибет. Тогаш за првпат настапуваат на филм Стан Лаурел и Оливер Харди (популарните Станлио и Олио), потоа бил прикажан „Љубовна парада“ во режија на Ернест Љубич, со Љубинка Бобиќ во главната улога. Во тоа време тонот се

мерел со проценти, како на пример „20% тон-филм“.

Пропагандата на филмовите од страна на кината била интересна. Така, киното „Вардар“ имало 36 застаклени пунктови низ Скопје за рекламирање на своите филмови. Ако филмот бил со затворска тематика, вработените од киното облечени во затвореничка облека парадирале по улиците на Скопје, рекламирајќи го филмот. Гардеробата на Народното позориште од Скопје често била изнајмувана од управите на кината, во зависност од тематиката на филмот што се прикажувал. Филмовите во кои се употребувала гилотина, ги поттикнувале кината да направат макети на гилотини, што биле поставувани на фреквентни места низ градот, како на пример на Плоштадот, пред Камениот мост и така натаму. Кога се прикажувал филмот „Подморница Ф-1“ била поставена макета на подморница на реката Вардар кај Камениот мост. Конкуренцијата меѓу кината била безмилосна, а имал добивка оној што знаел да одбере подобри филмови и посоодветно да ги рекламира.

Во Југославија претставништва за изнајмување филмови за филмски куќи биле: „Метро Голдвин“, „Фокс филм“, „Парамунт“, „Универзал“, „Уфа“, и други.

Во времето на немиот филм секое кино имало свој оркестар кој свирел за време на прикажување на филмот, т.е. кој „го озвучувал филмот“. Затоа капелникот бил обврзан претходно да го види филмот и да ја определи музиката што ќе ја свири.⁵

Освен рекламните вести за филмовите што се прикажувале или што биле прикажани, во весниците многу ретко се печателе посебни написи за филмот. Тие претставувале реткост, а една од нив била напишана од театарскиот критичар Петар Митропан кој повеќе пишувал за театарот. Во неговиот напис „Театарот и филмот во Скопје“ тој филмот го гледа од аспект на театарот. Според него, како главен и најопасен негов соперник и конкурент се истакнува филмот - а особено тон-филмот - кој божем оди во чекор со барањето на времето. Тој наведува дека во еден временски период публиката трчала во кино како да била зафатена од вистинска епидемија и без да прашува што се прикажува, а потоа констатира дека веќе се почнува да се говори за криза на тон-филмот и натаму пишува: *„Навистина, овој изум, проследен со бучна реклама, не беше среќен за филмската уметност. Предизвикан од комерцијални побуди, звучниот филм не само што не ги откри*

ветуваните нови уметнички и естетски видии и можности, туку веќе ја покажа својата тромост, несаможност дури и грубост. Сегашниот звучен филм ни по содржина, ни по глума, ни по техника не може да се спореди и да се натпреварува со поранешните „тивки“ филмови, меѓу кои имаше и ремек-дела од свој вид“. Се назира тенденција за реставрација и рехабилитација на „вистинскиот голем нем филм“. Според критичарот, голем удар на филмот му нанесле „индустријализацијата и американизацијата, која ги потисна на второ место сите идејни настојувања, уметнички тенденции и инвенции на најдобрите режисери, а на прв план ги истакнува интересите на крупните претпријатија и рентата на нивните сопственици“. Натому тој го цитира М. Црњански од неговата книга „Книга за Германија“ со следниов пасус: „Тон-филмот тешко ќе придонесе во обновата на еланот на филмската уметност, напротив, можеби ќе ја зголеми опасноста, најголемата опасност за филмот, а тоа е да стане театар, замена за театар“. Според него, не станува збор за некакво „стопување на музиката и филмот во една нова уметност, во една нова чудесна сензација за човекот“. Според него „наместо музичка придружба на филмот, засега добиваме какафонија на имитации на гласовни содржини со многу проблематични вредности и кај најдобрите апаратури“. Гледањата на крити-чарот за деновите кога почнува да се раѓа тон-филмот не се розови. Но, сепак интересно е да се согледаат реакциите на критиката во времето кога тон-филмот го освојува светот, посебно неговото навлегување во кината во Скопје. Штом ќе се помине на скопските состојби ќе се види: „уште победна, просто, жална слика за филмскиот живот. Тоа е разбирливо: на периферијата на уметничкиот интерес кризата добива посилни форми. Сите три наши кина (со смртта на „Аполо“ се појави „Корзо“ подоцна „Капитол“) негуваат тон-филм и тоа во неговите најпримитивни облици. На прво место е „Вардар“ чија дирекција по повод отворањето ги ветуваше најдобрите и најмодерни уметнички дела. Сега од сите тие желби и намери остана само шарената реклама, што ја предизвикува публиката поради неостварените ветувања. Управата на киното зема најблуткави филмови поради ниската цена, а ги пласира како шлагери и го поставува прашањето и се чуди како скопската публика за која се верува дека има изграден вкус да ја поднесува онаа невидена мешавина на невкус, простотилак и

апсурдност, со која не храни со денови и месеци со многу ретки исклучоци (како на пр. „Збогум љубов“) да речеме „Вардар“. Да ги оставиме настрана техничките недостатоци, несовршенството на апаратурата и т.н., каква музика слушаме, каква глума гледаме, какви „дела“ прикажуваат?! На идеолошката страна на композицијата на делото кое се прикажува не му се посветува никакво внимание. Останува нешто за ситната и писклива музика и конверзација на англиски и германски јазик разбирливи и прифатливи за многу мал број слушатели. Другите луѓе го посетуваат киното по инерција, имитирање и навика. Но тој бран почна да опаѓа. Тоа се гледа во киното „Вардар“ во кое само неколку редици се пополнети, а другите се празни“. Тој од името на скопската филмска публика бара враќање на стариот уметнички филм, убаво сиже, добри режисери и талентирани автори и не прикажување на стари каубојски филмови, како на пр. во киното „Аполо“. Публиката во тоа време е сè поретко во кината и му се враќа на театарот, кој ова го смета за негова победа над филмот.⁶

Нешто подоцна одново во „Јужен преглед“ со првата реченица се укажува дека „филмот е во полн степен на декаденција“ и се тврди дека тој е одвоен од животот, и дека претставува само реклама, трговија, морална криза и исцрпеност.

За филмот „Табу“ пишува дека е „романтична песна на далечните јужни острови. Сексуална подготовка за љубовните парови. Лага за судбината. Неразбирање или забожотување на реалноста“. Таму само се бањаат, се бакнуваат и страдаат поради љубовта. Сето друго е споредно и непостојно. Режисерот Мурнау е мајстор на сликата, ама сликите поврзани „само со целулоид се глупави бањски спомени за албум“.

За филмуваната оперета „Мамзел Нитуш“ вели дека остана оперета „малку персифлажа и многу, многу блажена ступидност 100а. Оние старински хомокулуси што се вртат по тактот на музиката (макар тоа и да биде музика) се одбивни, гласни до неиздржливост. Ете и манастирската ученичка се разбуди и скокна во животот, иако тој беше претставен во прегратките на еден офицер - а вие сакате ние сè уште да останеме во пајажината на манастирите и вие да ни прикажувате за животот, за ветвата приказна и гласните блезгари“.

Такви се денес до 42% телеграфска реклама, 2 картонски смрзнати црнци пред влезот на киното „Вардар“, чукање, чукање на барабан,

ушните тапанчиња пукаат и трпение. Внатре: Традер Хорн, „режисерот им се заблагодарува на ловците и мајорот...“. „Пак Африка. Полно материјал свеж, остар и суров, материјал за декадентска зачмаеност, снобизам, гниење и импотенција. И сето тоа: черечењето на луѓе, убивањето сверови, лигавењето на крокодилите, лаежот на чакалите, смевот на хиените, месијанството на европејците и сето тоа, и во сето тоа една гола жена, една гола љубов, и одбивна, и блуткава, и најбуквално немотивирана. И тоа се вика уметност. Таа крволочна канибализација на белците спрема црнциите (сите училишта во четворни редови, па и основните го посетија киното). Треба да се дејствува со слика како носорогот ги прободува луѓето, црнецот е тука да загине за тој уметнички документ. Треба да се дополни пејзажот на вода - ете го црнецот, крокодилите да му ги растргнат цревата. Удри ги црнциите, бичувај ги црнциите, јавај ги, дери ги, оти тие се црни, оти нив господ ги создал црни. И тоа вие го викате уметност? Тоа е нашиот хуманизам?!

Маниристичкиот „Милион“, хипокритниот „Табу“, лажната и ступидната „Зандана“, „Мамзел Нитуш“, „Традер Хорн“, и т.н. и т.н. Се одмотува лента по лента, се врти, врти, параф-

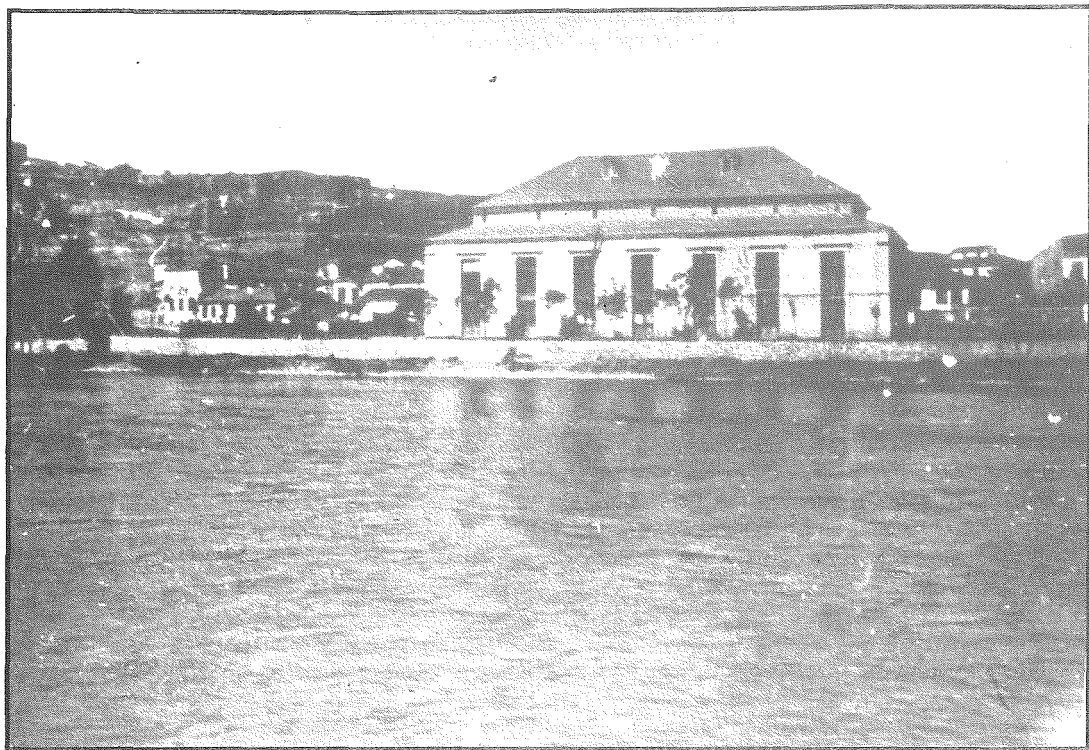
разира, тргува. Трештат рекламите и се продаваат на кило црнци. Само повелете“!⁷

Ете, така ги гледа критичарот филмовите што во далечната 1931 година ги прикажува киното „Вардар“ за публиката во Скопје. За киното „Балкан“ и „Корзо“ ќе напише дека се „потивки и покоректни“. Низ таа тишина ќе поминат сликите на филмовите „Еден ден без лага“ или „Карикатурите на Б. Бурјан“. Во таа тишина ќе засветли по некој детал од филмот „Грабежот на Мона Лиза“, „Пред истрага“, „Црна стража“ и др. Киното „Балкан“ ги прикажува филмовите „Бреговите во пламен“, „Американска трагедија“, а киното „Корзо“ филмовите „Ренегати“ и „Вљубената примадона“.

Во февруари 1932 година киното „Балкан“ банкротирало. Заминал стариот, а нов сопственик станал Светозар Диклиќ застапник на фирмата „Филипс“ за Јужна Србија. Тој ветувал нова репертоарна политика со познати режисери како Камил Хорн со филмот „Доживувањата во Тунис“, го најавувал за почеток, како и нови цени за билетите и тоа место во ложата за 12 динари, на масата за 10 динари, првото место за 8 динари и второто место за 5 динари. И киното „Корзо“ го сменило својот сопственик. Нов станал Јаков Мандил поранешен благајник на



Кафеаната „Зрински“ и дел од Турскиот театар



Турскиот театар

киното „Вардар“. Тој веднаш го ангажирал најспособниот кино-апаратер Јосиф Анофа да прожектира филмови во реновираното кино.⁸

Како што е наведено и порано, беше вистинска реткост во тоа време, во печатот, да се најде критика за некој филм. Затоа, интересно е да се проследи критичката проценка на анонимниот М.С., објавена во весникот „Вардар“ на 22. декември 1934 година за филмот „Ескимо“ или „Човекот и песот“ во режија на Ван Дајк, во кој се говори за интимниот живот на Ескимите, обичаите, религијата и друго. Тој ги издвојува двете поуки од филмот: едната за моралот на Ескимите што е супериорен над нашиот, воопшто, и втората - сцените каде што е прикажан односот меѓу човекот и песот во животната заедница и во борба со елементарните непогоди и со другите животни кои се надвор од сојузот човек - пес.

Треба да се обележи и обидот за издавање на заедничко списание за театарот, кината и рестораните во Скопје, со назив „Скопска сцена“. Веројатно, дошло до недоразбирање и по четвртиот број кината веќе ги нема во основачите на списанието. На првата страница стои наслов: „Скопска сцена - илустровани уметнички лист - Народно позориште - Биоско-

пи: „Вардар“, „Капитол“, вариетеа: „Метропол“, „Поштенски дом“. Година прва бр.1 Скопје, 11.ноембар 1935 година, цена 1 динар“. Уредници се: Миливој Соколовиќ и Бранко Басариќ. Списанието било заедничко во четирите броја. Според ова, се гледа дека киното „Балкан“ не е во списокот на основачите. Во петтиот број на „Скопска сцена“ како основачи се јавуваат само театарот и варијетеата „Метропол“ и „Поштенски дом“. Во списанието се наоѓаат написи за филмови што се прикажуваа и за оние што ќе се прикажат. Така, во првиот број, киното „Вардар“ известува дека од 3 до 10 ноември ќе ја прикаже премиерата на францускиот филм „Вител“, во кој се зборува за борбата на жената во љубовта спрема несреќно онеспособениот маж и поттикот на нејзиното младо тело што копнее за љубов. Жан Галанд, најдобриот француски карактерен актер, ја игра улогата на инженерот, кој на врвот на својата среќа и занес во медениот месец, доживува автомобилска несреќа, и останува неспособен за брак. Жанина Бојтел ја игра неговата млада убава жена, лишена од љубов и милување. Од тоа произлегуваат најјаките заплети, кои до денес се прикажани на филмот. Маурицие Мајлот го

игра оној другиот, млад, снажен човек полн со живот со кого таа го доживува врвот на екстазата. Вториот филм на киното „Вардар“ е „Циганска рапсодија“ за кого се вели дека се прикажува веднаш по прикажувањето во Белград како нов шлагер-филм на богатството и раскошот. Киното „Капитол“ од среда 13. ноември го прикажува филмот „што мора секој да го види“ - „Бенгали“ по романот на англискиот мајор Францис Ватс Броун, а во режија на Хенри Хатавеј. Во главните улоги настапуваат: Гари Купер, Франшат Тоне, Ричард Кромвел, Каплен Бурхе, Сир Гај Стандинг. Како што е жанрот на филмовите „Бо Жест“, „Крилја“, „Четири бели перца“, овој филм даваше повеќе од сите нив. Филмот е верна слика на Индија со сите нејзини стравоти и убавини, земја „на 1001 чудо“, ама и како земја во која може да избувне пожар од кој може да се запали светот. Поради скапиот филм се покачуваат и цените само за него и тоа: лежа - 16 динари, партер - 13 динари, прво место и балкон - 9 динари и второ место - 6,5 динари. Во вториот број киното „Вардар“ го најавува филмот „Циганска рапсодија“ (Каравана) што ќе се прикажува од 11. до 17. ноември 1935 година. Во него се говори за Циганот, за неговата виолина, која е негов јазик, дека тоа е инструментот на неговата душа и дека сета своја радост и сета своја тага тој ја изразува преку занесните тонови и мелодии. „Шарл Боаје, како стасит Циган примаш, во овој филм е ненадминлив, длабок, со уметничка креација што дише со вистинска атмосфера на една средина што повеќе ја нема, но која била убава, идилична, чии мелодии одсвонуваат во душите на сите оние што копнеат по романтика. Прекрасни мелодии, одлично конструирано дејствие според најавата го прават филмот „Каравана“ за еден од најдобрите и најзабавните филмови што досега се снимени. Филмот, во режија и под уметничко водство на големиот Ерик Шарел, нуди најголеми уметнички квалитети и максимум филмска забава. Мелодијата на Циганинот ја пробудува прекрасната љубов. Таа љубов е толку прекрасна колку што е и неговата мелодија. Бербата е време на забава, која Циганот ја разубавува со својата музика. Во тоа волшебено милје се распламтува нивната страсна љубов. Виното тече, музиката ечи, се трупа јадење, се игра до зора, тоа е раскошната свадба меѓу аристократката и Циганот.“

Вториот филм „Очи чарне“ се најавува како најголем и најубав во сезоната 1935/36 година и како најголем во француската продукција.

Поместена е поголема слика на Симоне Симон, а под неа пишува: „добро погледајте ја оваа слика, гледате убави, егзотични црти на лицето, полуотворена еротска уста! Зар не го чувствувате нејзиниот здив? Го секавате ли темпераментот и нејзината страст во очите? Тоа се очите чарни... На пикантната и шармантна глумица Симоне Симон во филмот со руски романси и хорови. „Очи чарне“ со Хари Бор.“

Потоа е дадена и кратка содржина на филмот, односно за неискусната млада и убава девојка под заштита на задолжениот татко кој се занимава со сомнителни работи и паѓа во рацете на бескрупулозниот банкар кој му зема сè: и љубовта, и честа, и песните. Таткото, за кого ќерката е сè на светот, ја наоѓа во еротското сепаре покрај бујните руски романси.

Киното „Капитол“ најавува дека ќе ги прикаже филмовите „Во очи со смртта“, голем детективски филм во режија на Еуген Форт, во главни улоги Варнер Оланд и Дрue Леутон. Варнер Оланд со својата суптилна игра е најголем актер во детективските филмови. И сите странски новини признале, дека филмовите на Варнер Оланд се најсовршени детективски филмови. Потоа следува кратката содржина.

Другиот филм е „Ангелот на пеколот“, филм за морнарите, со Виктор Мак Леглан, Дороти Дел и Престон Фостер. Полн со љубов. Морнарот ги менува пристаништата, жените и дефинитивно се скрасува во пристаништето на Сан Франциско. „Разноразни љубовни сцени, прекрасни пејзажи му даваат на овој филм убавина и привлечност што ретко се среќава во друг филм“.

Во третиот број на „Скопска сцена“ се наоѓаат рекламните написи за филмовите „Ангелот на пеколот“ со кратка содржина и на „Џунглата на смртта“ кои требало да ги прикаже киното „Капитол“. За вториот филм пишува, дека станува збор за бродоломци во малајските џунгли, што е снимен според романот на Е. Арнод Робетсон, а според сценариото на Бартлет Кормак и Леноре Кофе и во режијата на Сесил Б. Де Мил. Главните улоги ги толкуваат: Клодет Клобер, Хербер Маршал, Мери Боланд и Вилијам Гарган. На бродот се јавува куга, мнозина умираат. Една група со чамец го напушта бродот и стасува во едно село на брегот, а пак таму владее колера. Со еден Англичанец, кој многу години живее со луѓето од дивината, одат во џунглата, минувајќи низ разни перипетии, од меѓусебни љубовни до стравотиите на џунглата. Се губат во џунглата помирени дека во неа засекогаш ќе останат за најпосле да се

вратат во татковината каде што, исто така, ги чекаат љубовни расправи и предавања за цунглата и сл.

На филмското платно се појавува легендарната Ширли Темпл - чудото од дете. За неа во „Скопска сцена“ пишува сè во суперлативи: „никогаш ниедно дете немало толку успех и толку не ја одшевило публиката како малата Ширли Темпл, русокосото девојче кое има само 5 години. Од сите артисти во Холивуд таа има најголем хонорар - милион долари. Таа има толку природен шарм, мекоост и златна невиност, обединети со супериорна глума. Уште ниедно филмско дете не играло на платно како ова најново откритие на Америка. За неа пишува и германската стручна критика, која инаку нема најдобро мислење за американскиот филм, во списанието „Филм курир“: „Откако на филмското платно се појави Џеки Куган пред десетина години, најпрекрасното чудо на американскиот филм е ова девојченце - Ширли Темпл! Малата Ширли е навистина мала. Млада и недресирана. Таа ги доловува песните како дијалози и дијалозите како песни. Една песна на Моцарт до вчера непозната, ќе постане возљубена. Во неа се отсликува: дете...“ Прикажувањето на филм со Ширли Темпл било најавено за киното „Вардар“. Во овој филм „Чудо од дете“ Ширли Темпл е прикажана како жртва на еден гангстер, кој сака да ја употреби како штит. По многу перипетии, таа со своето умеение е ослободена на радост на публиката.

Во четвртиот број на „Скопска сцена“ пишува дека на 25, 26 и 27 ноември се прикажува оперетата „Не те знам, а те сакам!“ со Вили Форст и Магда Шнајдер. Тоа е германски филм, возбудлива љубовна романса, со забавна содржина проткаена со извонредни содржини. Натаму е најавен и филмот „Изгубениот син“ чие дејствие започнува во преубавите предели меѓу Њујоршките облакодери, за својот епилог да го доживее во бучната селска свеченост во Тирол. Киното „Вардар“ покрај овие филмови го прикажува и најпопуларниот филм на Советска Русија „Овчарчето Костја“, па најголемата продукција на францускиот филм „Вител“, па потоа „Клетници“, „Очи чарни“, а беше донесен и најголемиот филм на виенската продукција „Епизода“ со Паула Весели, Карл Лудвиг Дихл и Ото Треслер, а во режија на Валтер Рајш во музичка обработка на Шмит Генгнер. Дејствието на овој филм се одигрува во Виена во времето на инфлација. Во виорот на велеградскиот неморал се одвива прекрасната епизода на една длабока и голема љубов, која гледачите ги држи во напрегнатост. Филмот на „нашата генерација“ како што го најавува киното „Капи-

тол“ - „Кавалкада“ е најавен за прикажување на 25, 26 и 27 ноември. Во натамошните броеви на „Скопска сцена“ за жал ништо не се пишува за скопските кина „Вардар“ и „Капитол“, а за репертоарот на киното „Балкан“ нема ниеден збор. Во весникот „Вардар“ за 1932 година е објавен репертоарот на кината „Вардар“, „Корзо“ и „Балкан“, во кој ќе се најдат и филмовите „Кубанската љубовна песна“ во режија на Ван Дајк, „Напред Боби“ со Хари Пил, „Мароко“ со Марлен Дитрих, „Песната на љубовта“ со Рената Милер и Густав Фрелих, „Две љубови“ стопостотен тон-филм со Грета Гарбо, „Најпрво нозете“ во режија на Харолд Лојд со Барбара Кенг, „Ајдучката на црната река“ со Том Микс, „Генерал“ со Бастер Китон, „Хаџи Мурат“ со Иван Можухин, „Зора“ со Даглас Фербанкс, „Фантомот на париската опера“ со Лон Шанеј, и т.н.

На 26 септември 1932 година киното „Балкан“ ја отвора сезоната 1932/33 со првата словенска тон-опера „Продадената невеста“ со Јармина Новотна и Дамгроф Фазбендер (додаток УФА журнал и југословенски просветен филм). Во саботата и неделата киното „Балкан“ имаше дупла програма „Она главното“ и „Одмазда“ (каубојски филмови), а како додаток се прикажуваат „Галениче“ со Чарли Чаплин и УФА - новости. Натаму се најавени филмовите „Краличиниот фердан“ со додаток ФОКС-новости и југословенски журнал, „Мелодија на срцето“ со Вили Фрич и Дита Парло, „Ќе бидеш моја“ со Вили Фрич и Камила Хорн, додаток УФА, тон-журнал - „Вечни звуци“ - културен филм, „Синиот сон“ со Лилен Харвеј, Вили Фрич и Вили Форст. Проектирањето на филмовите започнувало во 3ч. и 15 мин., 5 и 15 и 21 и 15ч., а во неделите и празниците од 14, 16, 18 и 21 и 15 како и во 22 и 15. На репертоарот се наоѓаат и филмовите: „20000 мили под морето“ со Худ Џипсон, „Песна на ноќта“ со Јон Китура, „Генерал Платов“ со Конрад Фијт и Олга Чехова, „Жената и дипломатот“ со Марта Егерт, Макс Хансен и Лио Слезак, „Шишмиш“ со Светослав Петровиќ и Ани Ондра, и т.н. Тоа се само дел од филмовите што во 1932 година ги прикажувале кината во Скопје.

Сопствениците на кината „Вардар“ и „Балкан“ во далечната 1934 година се потрудиле репертоарот во кината да го направат богат и разновиден. Така, најавени се прикажувањето на тешки драми, прекрасни музички дела со тогашните најдобри оперски пејачи, неколку духовити и забавни оперети, комични филмови и на крајот неизбежните возбудливи филмови од Вилд-Вест. На скопската публика ѝ е ветено да ги чуе познатите пејачи, каков што е тенорот на миланската скала Лаури Волпи во фил-

мот „Песната на сонцето“ со прекрасни мелодии снимени во Рим, Капри и Наполи, Рамон Новара во филмот „Песната на ориентот“ чие дејствие е полно со романтика, а се одвива на волшебните пејзажи на реката Нил. Мажествениот истакнат уметник Густав Дил, познат од филмот „Зандана“, публиката ќе има можност да го гледа во еден од најјаките филмови „С.О.С.“ во кој се зборува за поларната експедиција која сместена на еден леден брег, доживува катастрофа.

На љубителите на шпанските песни ќе им се даде можност да уживаат во прекрасниот глас на Дон Хозе Мојке во филмот „Кралот на Циганите“. Овој артист публиката ќе го види и во филмот „Принцот од рајските острови“, како и во филмот „Со крст и меч“. Темпераментната Франциска Гал што се афирмира во филмот „Чибил“ ќе настапи во филмовите „Пролетен сон“ и „Петер“. Жената на прочуениот боксер Макс Шмелинг - Ани Ондра играше во духовитите филмови „Заменета свршеница“, „Малата Долит“ и „Полјачка крв“ во режија на чешкиот режисер Карел Ломача. Гледачите на скопските кина виделе и неколку дела на современата кинематографија какви што се „Кавалкада“,

„Ахасвер“, („Вечниот живот“), со Конрајт Вајт и „Маскарада“ во режија на Вили Хорст со познатата пејачка Паула Весели во главна улога. Марта Егер ќе настапи во филмот полн со песна и музика „Нејзиниот најголем успех“, како и во филмот „Кло-кло“, додека Магда Шнајдер настапува во филмовите „Приказни од Винервалд“ и „Среќа во домот“.

Кај скопската публика голем интерес предизвикува настапот на најмаркантниот актер на Америка Борис Карлоф, новиот Лон Шанеј, во морничавите филмови „Невидливиот човек“, „Мистеријата на Едвин Грод“ и „Невестата на Франкештајн“. Како вистинска сензација се најавува филмот „Босанска симфонија“ со музика од нашите народни мотиви во кој ќе настапат Густав Фрелих, Бригита Харвеј и Атила Хермилер. Покрај овие филмови, киното „Вардар“ на скопската публика ѝ ги ветува и филмовите „Изгубениот син“ со Луис Тренкер, „Каква ме посакуваш“ со Грета Гарбо, „Бела сестра“, „Лана-рајска птица“ со Долорес Дел Рио, „Карловата тетка“ со Паул Кемп, „Моите усни мамат“ со Лилиен Харвеј, како и некои други филмови. Освен киното „Вардар“, и киното „Балкан“ ја започнува сезоната со добриот



Во подрумот на Кранговата палата работеше киното „Корзо“, подоцна наречено „Капитол“



Центарот на старо Скопје

филм "Гроза" ("Бура"), тон филм на руски јазик, според драмата на Островски, а во главните улоги настапуваат Тарасова и Царев. Од германското филмско претпријатие УФА се откупени филмовите "Кралевите на валцерот" со музика на Ј.Штраус, со Рената Милер, Вили Фрич и Паул Хербригер во главните улоги. Рената Милер на скопската публика ѝ беше ветено да ја види и во оперетата "Виктор и Викторија", како и во филмот "Големата љубов на младиот принц" со Вили Фрич.

Филмот на режисерот Карл Харт "Злато" со Бригита Хелм и Ханс Алберт, исто така, се наоѓа на репертоарот на киното "Балкан". Ханс Алберт е партнер на Олга Чехова во авантуристичкиот филм "Некој господин Гран", додека Бригита Хелм со Паул Вегенеј доаѓа во филмовите "Убавите денови аранџејски" и "Инга и милиони". Вонредно добро е пренесена на филмското платно оперетата "Кнегињата на чардашот" на Келеман, со Марта Егерт, Ханс Шенкер и Паул Кенд, што ја најавува за прикажување киното "Балкан". Покрај овие филмови, ќе биде прикажан и големиот историски филм "Нибелунзи", како и операта "Љубовта треба да се разбере" со Роза Баршањи. Управата на киното "Балкан" склучила договор за 4 филмови со застапништвото на "Униед артист" еден од најдобрите производители на Лондон - филм што во претходната година го продуцирале големиот филм "Царица Катерина".

Тоа се "Дон Жуан" со Даглас Фербанкс, а во режија на Александар Корда, потоа "Црвени капи ("Јакобинци") во режија на Роланд Браун, "Провала во Конго" според романот на Едгард Волс со Пол Робинсон, познатиот црнечки пејач и четвртиот филм "Светот по 100 години", според романот на Велс. Од компанијата "Униед артист" ќе бидат прикажани уште и филмовите "Нана" (од Емил Зола) со Ана Стем, "Скандал во стариот Рим" со Еди Канто, "Домот Род Шилд" во кој се говори за романтичната историја на ова семејство од Наполеоновите војни, па до денес, со актерите Борис Карлоф, Г.Алис, Роберт Јанг и други, "Мулен Руж" и т.н.

Покрај сите филмови редовно е најавувано прикажувањето на најновите Парамунт - журнали, па цртани филмови од Волт Дизни со Мики Маус, како и Колорирани слики, симфонии и културни филмови. Овој кино-репертоар жителите на Скопје го проследиле во текот на сезоната 1934/35 година. Овде недостига репертоарот на киното "Капитол", но и без него се гледа дека во Скопје се прикажувани најпознатите филмови, слично како и во светските метрополи.

Овој преглед на историјатот на кинематографијата во нашиот град од нејзините почетоци, па сè до почетокот на Втората светска војна, има цел, покрај другото, да предизвика интерес за сестрано истражување на полето на кино-мрежата и нејзината активност.

БЕЛЕШКИ:

1. „Српски книжевни гласник“ од 16.11.1909 година.

2. Јован Ранковиќ: „Народен театар во Скопје“, годишен зборник на техничкиот факултет во Скопје, Скопје, 1964 година.

3. „Одјек“, Белград, број 250 од 31.10.1909 година.

4. Секавања на Тодор Николовски, Театарски гласник, број 23, Скопје, 1988.

5. Еден дел од информациите ги добив од долгогодишниот директор на Градските кина во Скопје - Кузман Кузмановски.

6. П.Митропан: О позоришту и филму у Скопљу, „Јужни преглед“, Скопје, јули-август 1931 година.

7. В.О.: „Филмски преглед“ - Јужни преглед број 11 од месец ноември 1931 година.

8. Весник „Вардар“ од 1933 година.

SUMMARY

THE CINEMAS IN SKOPJE UNTILL 1944

In the begining of this century the city of Skopje was economic, social and cultural developed center. The residents have had an intensive social life, such as theater performances, various concerts, the perfor-mances of travelling theatres, and, of course, they were also fond of a great number of cafes. In the begining of the 20-th century, the citizens of Skopje have already acquainted even with the newest attraction - the moving images. The first film screenings have been taken place in the so called Turkish Theater, built by Mahmud Shefkhet Pasha. The next screenings were held in 1916, in the old cinema "Balkan", situated in the workshop of the master of wood-carving, Nestor Aleksiev, and after the World War I, the residents of Skopje enjoied the moving images at the representative restaurants "Zrinski", "Paris" and "Palace". A couple of regular cinemas have been opened soon, at first, the cinema called "Vardar" which had burned during a great fire 1926 and rebuilt at a new location, and the cinema called "Apolo", which later, at a new location (the old one was ruined because of the construction of the building of the National Bank) was called "Korso" and later on "Capitol". The same happend with the old cinema "Balkan" which after the World War I, also had got a new location (in the centre of the city), and 1938, a new modern cinema called "Urania" has been built. 1932, a cinema called "Avala" has been built, so that in Skopje, untill the begining of the World War II, and even it's end, five cinemas - "Urania", "Vardar", "Capitol", "Balkan" and "Avala" have provided film screenings.

RÉSUMÉ

LE CINEMA A SKOPJE JUSQU'À 1944

Au début de ce siècle la ville de Skopje représentait un centre économique, social et culturel développé. Les habitants de cette ville fréquentant les théâtres allant voir différents concerts des théâtres ambulants et bien sûr les nombreux cafés, vivaient une vie sociale intensive. Au début du XX-ème siècle les habitants de Skopje ont fait connaissance avec la nouvelle attraction-le film. Les premières représentations cinématographiques ont eu lieu au "Théâtre Turc", qui a été construit par Mahmud Šefket Paša. Les autres représentations cinématographiques qui ont suivi ont eu lieu en 1916 dans le vieux cinéma "Balkan", qui se trouve dans l'atelier du maître-sculpteur Nestor Aleksiev. Après la Première Guerre Mondiale les habitants de Skopje jouissaient devant les images mouvantes qui défilaient dans les beaux salons des restaurants comme "Zrinski", "Paris" et "Palas". Peu de temps après ouvrirent des cinémas dont les représentations sont régulières; le cinema "Vardar" a été le premier à ouvrir; malheureusement il a été incendié en 1926 et a été reconstruit sur un autre emplacement en 1928. Le cinéma "Apolo" qui plus tard a changé d'emplacement (le premier cinéma a été détruit pour faire construire à sa place "La Banque Nationale") s'appelait d'abord "Korzo" puis "Kapitol". Le vieux cinéma "Balkan" après la Première Guerre Mondiale, change aussi de place et se trouve au centre ville. En 1938 à cet endroit est construit un nouveau cinéma moderne "Urania". En 1932 a aussi été construit le cinéma "Avala", ce qui fait qu'à Skopje, au début de la Seconde Guerre Mondiale et jusqu'à sa fin, vont ouvrir cinq cinémas: "Urania", "Vardar", "Kapitol", "Balkan" et "Avala".



Од снимањето на филмот „Дубровски“ (1958)

КОЧО НЕДКОВ

Весна Масловариќ

УДК 791.44.071.1 (497.17): 929
Кинопис 7(4), с. 16-30, 1992

ХРОНИЧАР НА ЖИВОТНАТА ОРНАМЕНТИКА

(ЗА ЖИВОТНИОТ ПАТ НА КОЧО НЕДКОВ)

Документаристичкиот опус на Кочо Недков, доајен на уметноста на филмот во Македонија, го опфаќа драматичниот период од првите повоени години и тој трае до денес. На оваа активност која, како што знаеме, го опфаќа најамбициозниот и најобемниот дел од неговото импресивно творештво во својство на режисер и сценарист, треба уште да ѝ се додадат снимателската дејност на Кочо Недков, но, исто така, и неговите придонеси како автор на кусометражни играни филмови, како и неговата асистентура во дел од долгометражната играна продукција.

Сиот тој богат и разнолик опус ја дефинира творечката личност на Кочо Недков како еден од сеприсутните и инспиративни сведоци на настаните што го означил градителскиот динамизам на нашиот повоен период, потоа како хроничар што во своите репортажи, документарни записи и хроники умее да го оживее во една нова оптимистичка перспектива духот на реалистичката традиција, воведена во нашата кинематографска практика со делото на браќата Манаки.

Кога ќе се земе предвид дека Кочо Недков работел во далеку најмногубојните од сите расположливи документаристички жанрови, какви што се импресионистичката репортажа, извор-

ниот документарен запис, лирската хроника, периодиката, што во документарната продукција ја вовел своевременно еден Сига Вертов, потем реконструкцијата на историските настани и личности, ќе се добие уште појасна и поцелосна претстава за широчината на неговите интересирања, како, впрочем, и за богатството на неговиот придонес во трезорите на нашето културно наследство.

Инаку, Кочо Недков ни оддалеку не ги ограничувал својата љубопитност и опсервативна моќ врз темите и содржините поникнати во неговата непосредна околина. Навистина, во неговата филмографија ќе најдеме на наслови, слики и вокации во кои со многу топлина и нежност се реконструира амбиентот, во кој нашиот документарист ги откривал првите емоции и сознанија, првите феномени и парадокси на социјалното, егзистенцијалното и филозофското постоење. Но, не ќе помине многу време кога тој со подеднава експанзионистичка страст ќе ги премине меѓите на почетничките сознанија и импресии од детството и со аналитичка строгост, од која, сепак, нема докрај да биде изгонета онаа карактеристична премиса на сеприсутен лиризам, ќе се втурне во динамичниот свет на историските превирања, во грубиот и аскетски

амбиент на секојдневието или, пак, во метафизичките визији на некои од нашите значајни литературни и научни имиња.

Значи, Кочо Недков никако не ѝ припаѓа на онаа лоза филмации кои откако ќе се дограбат до едно коњукуртно естетичко или жанровско клише, продолжуваат да им робуваат на неговите препознатливи постулати, туку, спротивно, со секој свој нареден проект, ќе ја доведе под сомневање трајноста на тоа експлоатирано клише.

И втора важна компонента во расветлувањето на неговата творечка личност, чиј богат емоционален свет, ќе се обидеме донекаде да го доловиме на наредниве страници, е многукратноста на неговите содржински, тематски и проблемски интересирања и преокупации.

Меѓутоа, за да се направи обид за една постудиозна анализа на личноста и творештвото на Кочо Недков, се наметнува неизбежноста од еден хронолошки пристап кон заднината на неговиот животен пат, па дури и подлабоко, во потеклото, во семејната генеалогичка, во историското и општественото милје на старо Скопје, каде што неколку генерации од неговото семејство го изминале својот животен век. Ова произлегува оттаму што Кочо Недков, следејќи ја теоријата на каузалитетот, вели: „Ништо случајно не се создава. Сè е условично и последично“.¹

РОДОСЛОВИЕ НА СЕМЕЈСТВОТО НЕДКОВИ

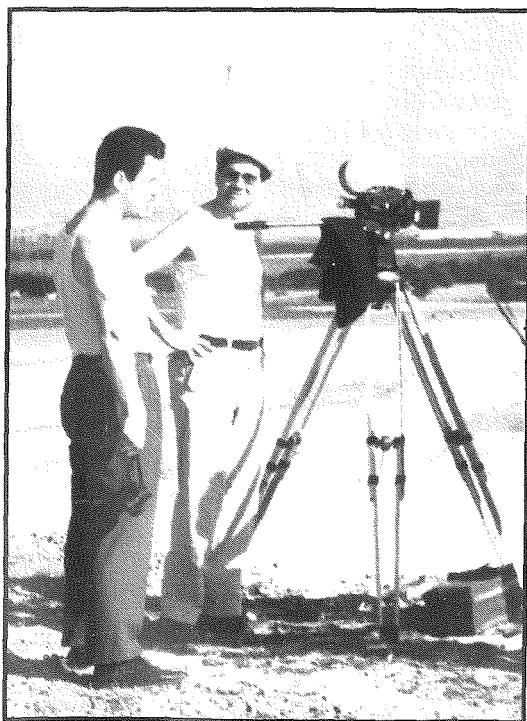
Најдалечните секавања на семејството Недкови водат до почетокот на XIX век, односно до пра-прадедото Андреа, кој е роден во Дебар, па потоа доаѓа во Скопје. Тој се жени за Смиљана, по потекло од тетовските села. Натамошната генеалогичка се движи - Недко, па Стефан (дедото на Кочо Недков) и татко му Димче. Сите тие живееле во Скопје, па оттаму неизбежно е да се забележи нешто повеќе за градот од тоа време, односно за економската и социјалната положба на семејството.

Уште прадедото, Дедо Недко, бил селски терзија. Изработувал селска женска облека (елеци, минтани), која била наменета за свадби и други свечености. Облеката била изработувана од тафти и украсувана со срма. Срмата се набавувала од Лесковац и Врање. Покрај тоа, Недко доброволно го опслужувал и владиката во црквата, која, во тоа време била скоро

единствен арбитар, т.е. имала големо влијание како врз духовноста, така и врз просветителството меѓу народот сè до националното будење и преродбата. Токму тогаш настанувалат и црковните превирања, а влијанието на бугарската егзархија зема сè поголем замав.

И синот на Недко, дедото на Кочо Недков, дедо Стефче, го презема занаетот од татка си, и го продолжува во уште едно колено, до татко му на Кочо, Димче. Дуќанот на семејството Недкови се наоѓал во старата скопска т.н. „покриена“ чаршија. Кон крајот на минатиот век, и во почетокот на овој, сè до војните, чаршијата го доживува својот процут. Била поделена на еснафи, а нивното семејство му припаѓало на терзискиот еснаф и тоа веќе со стекнат углед.

Димче Недков оди во бугарска гимназија, а исто така и неговата сестра Цена и брат му Коце, со што во семејството се создава интелектуална свест. Во гимназијата, тие биле активни и во драмската, хорската и играорната секција. Исто така, тие се едуцираат и од книгите од библиотеката на рускиот конзул, кој живеел во непосредна близина, во соседството, а со таа литература се запознава и Кочо Недков многу подоцна, кога со зами-



Од снимањето на почетокот на изградбата на скопската Железарница

нувањето на рускиот конзул, библиотеката ја отстапува на семејството Недкови.

Започнуваат Балканските војни (1912). Димче Недков е мобилизиран и е распределен на Косово, во Феризовиќ (денешен Урошевац) и Липљан во српска војска, а следната година служи во бугарска. По војната, а со основањето на Кралството на СХС, во Скопје се заведува српска власт и настануваат прогонства и реперкусии спрема бугарските воспитаници. Тоа било причина кај Димче Недков и, воопшто, во семејството, како што вели Кочо Недков да „преовладува антисрбизам, што не може да се нарече и пробугаризам“.

Другата страна на генеалогското стебло изгледа вака: мајка му на Кочо Недков, Спасија, е родена кон крајот на минатиот век во Гевгелија, а по потекло е од село Стојаково, од татко Васил Анчев, трговец (бакалин) и мајка Танка. Таткото умира рано и ги остава зад себе четирите деца Антифилис, Ѓорѓи, Томе и Спасија без некои значителни средства за живот. Во Првата светска војна под наезда на притисокот од Солунскиот фронт, Антифилис и Ѓорѓи бегаат во Бугарија. Томе останува во Гевгелија да го чува имотот, а Спасија доаѓа во Скопје, каде што била прифатена од семејство-

то Никифорови. На убавата, руса и стројна девојка ѝ праќаат стројници од семејството Недкови и така во 1919 година се земаат Димче и Спасија.

ОД ТЕРЗИИ ДО КИНОПРИКАЖУВАЧИ

Во еден ваков историски и социјален амбиент се раѓа Кочо Недков, на 19 април 1924 година, во строго патријархално семејство, како второ дете на Димче и Спасија. Куќата во која е роден се наоѓала крај десниот кеј на Вардар, спроти денешниот „Гранд“ хотел. Основното училиште го завршува во училиштето „Владимир Кариќ“ и продолжува во Прва машка гимназија до четврти клас, а потоа во средното трговско училиште. Детството и раната младост, покрај редовните обврски на училиште ги минува помагајќи му на татка си во дуќанот, во „покриената“ чаршија. Со самото присуство во чаршијата, уште од дете ја доловувал атмосферата од чаршијата (односот меѓу дуќанчиите, релациите со муштериите), воопшто, духот на чаршијата каде што главни атрибути биле квалитетот и чесноста.



Дитерле, Лазаревски, Џон Форсајт и Недков на снимањето на филмот „Дубровски“

Рековме дека семејниот занает бил изработка на селска невестинска облека која се изработувала по порачка. Муштериите доаѓале од околните села Моране, Студенчани, Вртекица, Количани, Патишка Река и други. Добрата и квалитетна изработка на невестинската бовча била реклама и препорака за идните муштерии. Материјалите се набавувале од еврејски дуќани, а пак тие метражата ја набавувале од Солун, а кинкалеријата (копчиња и панделки) од Германија. Воопшто, до Втората Светска војна, Евреите држеле значителен дел од чаршијата како трговци и сарафи, сè до нивната депортација. Овие релации на таткото на Кочо во својот еснаф со своите набавувачи, но и со муштериите се акумулираат во свеста на младото момче токму тогаш кога кај него се формираат основните животни критериуми. За време на летните распусти, Кочо Недков за да го изучи занаетот работел и во продавницата за женска облека и парфимерија „Добромања“, која се наоѓала во елитната чаршија на улица „Краља Петра“ (сегашна „Маршал Тито“), чиј сопственик бил некојси Турчин Али-ефендија.

Во домот на Недкови, живеела тетката на Кочо Цена, инаку женска шивачка по занает, кај која доаѓале и се собирале освен вработените жени од тогашната елита од околните банки за да шијат облека, и луѓе, напредна млада - национално разбудена и со прогресивни идеи. Ова особено придонесува во идеолошкото формирање и определување на постарата сестра на Кочо, Славка, која станува активист во Скоевската организација при Филозофскиот факултет, каде што се и напредната црногорска група студенти, на чело со Орландиќ, Колендиќ и др.

Слободното време Кочо Недков, кој станува зрело момче, го минува по училишните кружоци на трговското училиште со литературни творби и читања, гледајќи филмови во скопските кина и во културно-уметничкото, музичко друштво „Кавал“. Кога сме веќе кај скопските кина, неизоставно треба да се набројат „Балкан“, „Вардар“, „Капитол“ и, секако, најелитното кино, првото кино со светлечки реклами „Уранија“ (денешно „Култура“).

Доаѓа 6 април 1941 година, почетокот на војната на овие простори, кога се случува и трагедија во семејството Недкови. Во 6-априлското бомбардирање загинава постарата сестра Славка, што претставува голем удар за целото семејство. Набргу со доаѓањето на Бугарите и заведувањето на своја администра-

ција, од Бугарија, доаѓаат и вујковците на Кочо Недков, кои веќе беа спомнати погоре. Вујковците на Недков, Антифилис и Ѓорѓи Анчеви, се интересни во овој контекст зашто во овој период, нивната дејност на кино-прикажувачи, тесно се испреплетува со биографските збиднувања на Кочо Недков, односно придонесуваат за поттикнување на првите пориви и подоцнежната професионална определба да се занимава со филмската уметност.

Значи, вујковците одамна заминати во Бугарија, осознаваат дека од киноприкажувањето може пристојно да се заработува, па така отпрвин купуваат кинопроектор „на старо“ и започнуваат да прикажуваат филмови, набавени од Софија, по селата, во нивните т.н. читалишта. Откако спечалуваат, одделно отвораат кина во Пазарик и во Хасково, а со подвижното кино ја прошируваат кинорежата и во други помали места во Бугарија (Л'жане, Чепино, Радомир). Едниот од нив, Антифилис Анчев, во меѓувреме финансиски уште повеќе закрепнува, па оди на аџилак и по враќањето станува Хаџи-Анчев, бидејќи грчкото име Антифилис воопшто не му се допаѓало.

Ѓорѓи Анчев изнајмува кино и во Софија (кино „Вазов“), од кое одлично заработува. Во пролетта 1941 година, Хаџи-Анчев доаѓа во Скопје и сака и тука да купи „биоскоп“. Со сопственикот на киното „Вардар“ не успева да се договори околу цената и затоа ги купува кината „Б'лгарија“² (подоцна се води под името „Македонија“, односно „Младина“) и „Капитол“, кое се наоѓало во подрумите на „Крангова палата“, до киното „Вардар“. Интересно е што киното „Капитол“ повеќе не проработува затоа што санитарната инспекција при тогашната администрација не ја дала потребната дозвола. Покрај овие две, тој купува кино и во Куманово. Овие кина (во Скопје и во Куманово) Хаџи-Анчев ги држи сè до 1943 година, а потоа киното во Скопје му го продава на таткото на Кочо, на Димче Недков³. Тој го поседува киното сè до повоената национализација, кога УНИМА⁴ (Управа на народните имоти на Македонија), му го одзема киното со протокол.

Да се вратиме во оној период на 1941 година, кога Кочо Недков по загинавањето на сестра си, заминува во Бугарија кај вујковците. Хаџи-Анчев му доверува да работи на каса во едно од летните кина во село Чепино, кое е одмаралиште во подножјето на Родопските планини. Тоа е првиот непосреден контакт со филмската лента, со плакати, водење репертоарска политика и сл. По проекциите Кочо

Недков се качувал во кабината и се запознавал со кинопроекторот и филмската лента. Есента се враќа во Скопје и следните години ги минува работејќи делумно во дуќанот кај татка си, а делумно и во киното. Во киното работел на каса, но и на рекламирањето на филмовите. Со туш и тенко перце, на фотоплоча ги испишувал натписите „следна програма“, „наскоро“, „утре“ итн.

Покрај овие први допири со филмови, филмска лента, ацетон, репертоар итн., младиот Недков пројавува интерес и желба за визуелно регистрирање на околината. Со особена радост го купува првиот фотографски апарат „Велтикс“ од германско производство и така го започнува дружењето и љубовта со фотографиите и фотографирањето, кое не престанува до денешни дни. Подоцна, и во неговото филмско творештво, фотографиите ќе си го најдат местото во повеќе негови филмски експреси и како основен и како придружен објект на филмскиот израз. Така Недков, за време на војната, веќе младич, интензивно фотографира, односно регистрира дел од јавните настани во Скопје (разни манифестации, паради и сл.) и со особен интерес ги набљудува професионалните фото-репортери (Киро Билбиловски, Гого Попов и др.) во нивната постапка на снимањето на овие фотографии (ракурс, агол на снимање и сл.).

Крајот на војната го затекнува работејќи во киното, каде што веќе самостојно врши набавки на филмови и тоа отпрвин од Софија, а потем од Белград, што трае сè до национализацијата.⁵

Потоа, заминува на отслужување на воениот рок и тоа во Батањонот при командата на град Скопје. Во 1947 година се демобилизира и семејните финансиски околности го принудуваат да се вработи. Првото вработување на Кочо Недков е во ДОКУП (Државно купопродажно претпријатие) и тоа во сметководство, да води книговодствен дневник. Меѓутоа, таква сувопарна работа, воопшто, не се вклопува во структурата на личноста на младиот Недков.

КИНЕМАТОГРАФСКИТЕ НИКУЛЦИ

Во 1947 се формира претпријатието „Филмско“⁶, на чие чело е Благоја Дрнков. Познатството на Кочо Недков со Дрнков датирало уште од поодамна, па Дрнков му предлага да се префрли во „Филмско“, а ова Недков со задоволство го прифаќа. Поради претходното

искуство на Кочо Недков во киното, во „Филмско“ тој е задолжен да ја води дистрибуцијата на филмови, односно станува диспечер. Започнуваат редовно да пристигнуваат филмови од Белград, а од друга страна власта сè посериозно размислува за пообемна кинофикација во Републиката, со оглед на фактот што во тие први повоеани години во Републиката работат сè на сè 30-тина кино-сали. На репертоарот се наоѓаат претежно советски и англиски филмови.

Тогашната власт (Агитпроп на ЦК на Македонија) ја осознава улогата и моќта на филмскиот запис, како идеолошко и културолошко, мобилизаторско орудие во пропагандни цели, па оттаму започнува сериозно да се размислува и за сопствено филмско производство. Меѓутоа, треба да се има предвид дека тоа се, сепак, првите повоеани години кога се имало само една камера, за подоцна одвај да се набави уште една.

Доаѓањето на екипата на „Авала филм“ од Белград во летото 1947 година, за да го снимат документарниот филм „Македонија“ во режија на Жорж Скригин,⁷ побудува интерес и љубопитство кај широката маса, за што се одгласува и печатот од тоа време, но пред сè кај луѓето од сферата на културата и специјално, кај оние малкумина што ги прават првите пионерски зачекорувања во областа на филмот. Ова љубопитство не го заобиколува ни младиот Недков. Она што дотогаш се акумулирало во изградувањето и формирањето на една личност, до предиспозиција и насочување на личните афинитети спрема визуелното и надградбата, сега, спонтано се преточува во порив, во желба за истражување на нешто ново, провокативно и импулсивно. Провокацијата на филмската камера, зашто сознанијата биле такви што се мислело дека тајната на филмот почива врз вештината при снимањето, го поттикнува Кочо Недков да пројави желба за набљудување, едукација и работа во екипата на филмот. Веќе административната работа во својство на диспечер на филмови не го интересира, со еден збор го опфаќа филмската магија.

Со формирањето на „Вардар филм“ во август 1947 година, настануваат и кадровски рестројувања. Поттикнува од интересот и желбата за снимателска работа, Кочо Недков му е доделен на Трајче Попов, (кој претходно има завршено курс за сниматели и режисери во Белград)⁸, за обука и практична работа во својство на асистент. Тој го придружува и му

асистира на Трајче Попов во снимањето на пуштањето на пругата Драч-Елбасан, во Албанија (1947), па во одбележувањето на годишнината од смртта на Јане Сандански во Рожденскиот манастир, во Пиринска Македонија (пролетта, 1948) и на други снимателски задачи. Така Недков ја усвојува методологијата на работа, отпрвин план за снимање, каде ќе се постави камерата, сè до однапред разработен монтажен план. Сево ова се работи со голем младешки полет, елан и ентузијазам.

Пред да проговориме за првиот самостоен снимателски ангажман на Кочо Недко, неизбежно е да се образложат состојбите на вложување сесрдни напори за воспоставување филмско производство во Републиката. Во извештајот на претседателот на Комисијата за кинематографија при Владата на НРМ⁹, Ацо Петровски, за филмското производство во 1947 година и планот за 1948, се вели: „Во Петгодишниот план, филмската производња во нашата Република се предвидува да отпочне во 1948 година. Со иницијативата на Агитпроп на ЦК и на Комисијата за кинематографија во 1947 година бес техничка база за филмска производња се изработи два випуска и два филмска прегледа..." Со основањето на „Вардар филм“ се одобруваат извесни средства за набавка на техника и се предвидува континуирано производство на филмските прегледи (Месечници) и тоа на секој месец и половина по еден. Натаму, во Извештајот следува: "... За третиот број на нашиот преглед е направен план со кој се сложи и еден другар од Агитпроп на Ц.К. Третиот број ќе биде снимен со две камери, а во снимањето ќе учествуваат сите сниматели, кој ги има нашето претпријатие. Во третиот број ќе бидат снимени следните стории: 1. Слетот на ударниците ќе биде повржан со исполнувањето на планот од првата планска година од петгодишниот план. 2. Аналфабетската кампања. 3. Риболовот повржан со работата на рибарската коперација. 4. Републиканско натпреварување на Попова Шапка и 5. Отварањето на III изложба на Македонските художници..."

Токму четвртиот прилог (сторија) за републичкиот скијачки натпревар на Попова Шапка е првото самостојно снимателско искажување на Недков. Редактор на филмскиот преглед бр.3 од 1948 година е Јово Камберски, монтажата е на Вељо Личеновски, а музичката монтажа на Љ.Цоља. Во меѓувреме, од 1. 01. 1948 година, Кочо Недков се „преназначува“ во „Вардар филм“ со решение издадено од Коми-

сијата за кинематографија.¹⁰ Во истата година, на прославата на годишнината од основањето на „Вардар филм“, на 24 ноември 1948 година, поделени им се награди и пофалби на „нај-добрите работници во претпријатието“, меѓу кои е и Кочо Недков.¹¹

Откако веќе биле совладани техниката на снимањето и занаетската вештина, започнува да се работи и врз сценаристичкиот аспект на филмот, за што во голема мера придонесува и тесната соработка со членовите на Друштвото на писателите. Кога сме веќе кај совладувањето на техниката и технологијата на снимањето, првите пионери сниматели, како што вели Недков, се едуцирале низ „најскапата школа“, кога соодносот од негатив лента до готов производ, тон копија, бил 5:1 за подоцна тој сооднос сè повеќе да се намалува. Но, такви биле времињата кога во многу дејности и гранки на севкупниот живот во Републиката се започнувало скоро „од нула“. Токму тоа е и тематско-содржинската определба на првите филмски биографи на општеството-отсликување со цел да се поттикне изградбата на земјата, развитокот на индустријата и земјоделието, образованието, како и следење на општествените текови и насоки на таа млада социјалистичка власт.

ОДГОВОР НА ПРЕДИЗВИКОТ

Авторското творештво, Кочо Недков го започнува 1949 година, кога некако паралелно започнуваат снимањата на неговите првенци, зад кои ќе се потпише како режисер, а на едниот и како сценарист. Тоа се филмовите „Народна техника“ и „Памук“, кои се одобрени за јавно прикажување во 1950 година, односно обата филма имаат цензорен картон од 27.04.1950 година. Идејата и иницијативата за снимањето на филмот „Народна техника“ потекнува од другарувањето на Кочо со Љубе Петковски, инаку снимател во филмот, кој во тоа време бил активен воздухопловец-аматер, член на воздухопловниот Сојуз на Македонија. Така, Кочо го напишал сценариото, кое требало да ги прикаже не само воздухопловниот сојуз, туку и другите сојузи, конститутивни членки на „Народна техника“, радиоаматери, механичари, моделири, едриличари и др. Во филмот се користи двојна експозиција, горни ракурси, авионски снимки на Скопје од тоа време. Потоа, зградата и табла на која пишува



На падините на Бистра - од снимањето на филмот „Македонија“ (1959)

„Народна техника-главен одбор за Македонија“. Радио апарат „Космај“, кој се претопува во кадар кој ги презентира активностите на механичарите, во теоретска и практична настава. Следуваат активностите на радио аматерите, фотографската секција, макетарската, и едриличарите. Интересно е исказувањето на Кочо Недков за една случка од снимањето, која во натамошното документаристичко и репортерско творештво, ќе настојува да не ја повтори. При снимањето на радио аматерите, кои натоварени со тешка опрема, со гумен чамец ја преминувале реката Вардар, во превртувањето на чамецот, Кочо, за да ги мобилизира сите да помогнат во спасувањето на луѓето и опремата, викнал „Стоп, камера“, што на еден репортер не смеело да му се случи. Токму тие драматични кадри уште повеќе ја зголемуваат вредноста на секој автентичен документарен филм. Поучен од ова искуство, подоцна, Кочо Недков ќе биде меѓу првите филмации кои автентично ќе ги регистрираат последиците од поплавата во Скопје (1962) и катастрофалниот земјотрес (1963). Исто така, за овој филм интересно е појавувањето на Иван Антонов, кога се открива една огромна говорна и гласовна вредност и

за првпат се промовира во спикер на документарната продукција на „Вардар филм“, каде што ќе продолжи да соработува долги години потоа.

Сценариото за документарниот филм „Памук“ го напишал Ацо Петровски, а текстот Кочо Недков, кој е воено и режисер на филмот. Зад камерата стоел Тихо Божиновски. Тон-снимател е Војне Петковски, изборот на музиката е на Вера Димитриевиќ, а текстот го чита Иван Антонов. Филмот има не само агитаторски карактер за да го поттикне населението за поголема продуктивност на памукот, туку и едукативен и нагледен, опишани се фазите на производството на памукот, што во крајна линија е во функција на она првото.

Кога ќе погледнеме во филмографијата на Недков, сврзана за тој временски период, се забележува едногодишна творечка апстиненција, што се должи на еден голем личен предизвик, а тоа е повеќемесечното патување во Соединетите Американски Држави. Уредот за информации при Владата на НРМ бил покровител на организирање изложба на фотографии посветена на 5-годишниот развој на Република Македонија, која требало да се презентира на бродот „Македонија“, во Њујорк,

каде што била крајната дестинација на бродот. Било замислено тоа и филмски да се регистрира, па на тој долг пат, во есента 1951 година, поаѓаат Благоја Дрнков и Кочо Недков. Тоа е времето кога околу земјата е спуштена челична завеса, па секое излегување од земјата е отежнато, а камоли патување за Америка. Ова патување ќе се преточи во филмски запис, во документарен филм под наслов „Со бродот „Македонија“ од Риека до Њујорк“, во кој сценаристи се Дрнков и Недков, режисер е Дрнков, а снимател Кочо Недков. Монтажер на филмот е Драгомир Панков, а цензорниот картон датира од 21.08.1952 година. Но, да се навратиме на патувањето. Значи, бродот „Македонија“ испловува од Риека, што панорамски е документирано и во филмот, и бидејќи бродот е половина товарен, а половина патнички, мораат да се завршат и трговските обврски, така што бродот го обиколува речиси целиот Медитеран, пред да исплови во Атлантикот. Се минува низ маршрутата Александрија, Ѓенова, Марсеј, Алжир, па во Океанот. Сево ова е и филмски забележано, а особено интересни се кадрите од вулканот Стромболи, кој се наоѓа на Еолските острови во Јужна Италија, кога камерата на Кочо го регистрира токму исфрлањето на чад од овој полуактивен вулкан. По пристигнувањето во САД, ги пречекува нашиот тогашен конзул Благоја Поповски, кој ги информира за пролонгирањето на престојот во САД. Интересно за филмот е податокот дека кадрите кои го прикажуваат Њујорк (Менхетен), според искажувањата на Недков, се купени веќе снимени, и тоа за 10 долари. Во САД, Дрнков и Недков посетуваат многу градови, каде што се среќаваат со наши иселеници од цела сега (бивша) Југославија, кои се распрашуваат за состојбите и животот во стариот крај. Дури, по задача на нашиот конзул, снимаат и состанок на нашата антидржавна емиграција, а овој филмскиот материјал, по враќањето останал кај органите за безбедност. Интересно е познанството со еден фотограф од Њујорк, некојси Костиќ, кој го одвел Кочо во лабораторијата на Синдикатот на професионалните фотографии. Тој го упатил и му препорачал на Кочо да се претплати на списанието „Популарна фотографија“ („Popular Photography“), кое редовно ќе го добива во наредните 15-тина години, а фотографиите од списанието ќе бидат експлоатирани и преточени преку филмски јазик во неколку подоцнежни филмови на Недков. Значи, Дрнков и Недков ги обиколуваат САД

(Вашингтон, Њујорк, Чикаго, Питсбург, Детроит, Кливленд, па сè до Сан Франциско и Лос Анџелес, а на враќање преку Денвер и Сент Луис, повторно во Њујорк). Од оваа обиколка, покрај посетувањето на наши културно-информативни центри, клубови на наши иселеници и културно-информативни објекти (ТВ компании, театри и сл.), секако, многу импресивна била посетата на Холивуд, најголемата филмска машинерија на светот. По, речиси, три месеци поминати во САД, со друг брод, со бродот „Хрватска“ се враќаат за Риека. Се разбира, ова патување било големо доживување и искуство за младиот автор, а доста идеи за одредени тематски подлоги за некои од филмовите ќе потекнат токму од ова патешествие.

Кога се враќа во Скопје, Кочо Недков го затекнуваат кадровски трансформации и реструктурирања во областа на кинематографијата. Тоа е фамозната одлука за излегување на филмските работници во статус на слободни филмски уметници и соработници. Ова е општо-југословенски тренд, а со цел да се направи селекција на кадарот бидејќи на платните списоци на продуцентските куќи низ Југославија се нашле преголем број вработени. За авторите и творците ова значело уште поголема конкурентност, мобилност и натпревар и тоа само за оние што вистински ќе останат доследни на определбата за филмско творештво, но, од друга страна, тоа предизвикало и формирање филмско-продуцентска бирократија која се поставувала во сопственички однос на „дава-не дава, одобрува-неодобрува“. Во вака затекната состојба по пристигнувањето, Кочо Недков прави уште еден краток отклон и се вработува во Уредот за информации при Владата на НРМ, но, враќањето кон филмското творештво и приклучувањето кон „Вардар филм“ ќе значи трајна и дефинитивна определба. Воедно, „Вардар филм“ веќе се консолидира, а со формирањето на Друштвото на филмските работници (1950) и Сојузот, на ниво на Југославија, се изготвуваат и правилници за наградување, а исто така и сегментите во кинематографијата веќе јасно се издиференцирани.

Наредните неколку години за Недков ќе претставуваат творечко созревање. Во неговата филмографија се забележува дека тој сè уште се јавува и како снимател на интересни, на пример, етнографски филмови („Велигденски адети“ и „Азот“ од 1954 година во режија на Ацо Петровски), но полека и покрај личното професионално сомневање и двојба,

Недков сè повеќе се наклонувал и определувал кон документаристичката филмска режија, односно кон онаа прочуена Грисонова дефиниција за документарниот филм, според која тој претставува „креативна интерпретација на актуелноста“. Токму тоа следење на актуелните настани како тематска определба може да се забележи ретроспективно кај филмовите „Десет години слободен мај“ (1955), „Катастрофата во Мавровско“ (1956) каде што се следат настаните од спасувањето на настраданите од лавината која паѓа во мавровскиот крај; потоа уште еден филм кој ја третира мавровската трагедија, „По трагите на мавровската катастрофа“ (1956). Интересен за овој филм е податокот што, според искажувањето на Недков, тој не бил одобрен за прикажување од страна на раководителот на АГИТПРОП, Веселинка Малинска, под мотивација дека не треба повторно луѓето да се потсетуваат на болните настани, односно, дека трагедијата треба што поскоро да се заборави. На оваа целина, секако, ѝ припаѓа и филмот „Скопје на 26 јули 1963“ кој го прикажува ужасот на стихијата и тоа само еден час по кобните настани. Исто така, филмски се забележани и посетата на претседателот Тито на Скопје, расчистувањето на урнатините и евакуацијата на најмладите жители на градот, во вкупно 82 кадра. Значи, Кочо е автор на сценариото и режисер на филмот, камерата е на Мишо Самоиловски, а монтажата на Лаки Чемчев. Филмот има цензорен картон од 03.08.1963 година и е еден од првите кој бил прикажан во светот.

Втората тематска целина со која се обработуваат содржини од нашето историско и културно наследство, со ништо не е помалку актуелна, зашто филмовите кои вршат реконструкција на историските настани и личности обично се работени пригодно, по повод нивното одбележување годишнини, а валоризирањето на нашата културна ризница била, и до денешни дни останува, мошне актуелна. Такви се филмовите, по хронолошки ред „Илинден 1903“ (1954), снимен по повод 50-годишнината од Илинденското востание, „Прилеп, вчера, денес“ (1959), „Гоце Делчев“ и „Средновековни фрески во Македонија“ (двата од 1957), „Археологија и архитектура“ (1982), „Фрески и икони“ (1982) итн. Но, да се осврнеме на некои од нив. За филмот „Илинден 1903“, Кочо Недков темелно се подготвувал. Го напишал сценариото, а за да ја изведе режисерската постапка морал детаљно да ги проучи историските настани. Инаку, филмот низ докумен-

ти, фотографии, и графички илустрации, изработени од Љубиша Оцаклиевски, како и преку поезијата на П.К.Јаворов, ги реконструира подготовките за востанието на македонскиот народ против ропскиот живот во прангите на Отоманската империја. Снимател на филмот е Љубе Петковски, музиката е на Трајко Прокопиев, а ја исполнува Симфонискиот оркестар на Македонската филхармонија, сценографијата е на Диме Шумка, монтажата на Драгомир Панков и тонот на Војне Петковски. Автор на говорниот текст е Димитар Митрев. Цензорниот картон датира од 21. 07. 1954 година.

Ликовното богатство на средновековното фрескосликаство, Кочо Недков со специфичен пристап го презентира во филмот „Средновековни фрески во Македонија“. Во тоа време, нашите историчари на уметноста, инспирани од нашето културно богатство, со голема љубов и ентузијазам ги утврдуваат историските податоци и вршат реставрација на фрескосликаството. На така подготвените фрески, Недков, одбирајќи помеѓу двата пристапа кон ваков вид филмови, односно да се прави филм по фрески, следејќи некоја од библиските теми, или пак да се снимат фреските и тоа како ликовен израз на периодот, тој се определува кон ова второто. Покрај тоа, замислено било во кадрирањето и монтажата да се изрази стилот на градењето и стилот на сликањето на фреските според периодот. Така, на пример, во црквата „Св.Софија“ во Охрид, со статична камера, се снимени статични кадри, во тотал, за да се изразат доблестите на тоа монументално сликарство кое одразува спокојство, достоинство, свеченост. Но, во црквата „Св. Пантелејмон“ во Горно Нерези, религиската догма за статика на фигурата се прекршува, па според тоа и камерата започнува да швенкува, ја напушта статичноста и кулминира со (драматиката) катарзата на оплакувањето на Исус, за во црквата „Св.Ѓорѓи“ во Старо Нагоричане, каде што е претставена огромна галерија на ликови и фрески, Недков да си дозволи постапка на „стрип“, односно, од неколку движења да направи сцена која го бележи Јудиното предавство (фреските „Тајната вечера“, „Последната причест“, „Качувањето на крстот“, и „Распувањето на крстот“). Во изработката на сценариото соработувале Коста Балабанов, кој е и стручен консултант, Љубе Петковски и, се разбира, Кочо Недков, а говорниот текст е на Томе Момировски. Монтажата е на Вељо Личеновски, тонот на Глигор

Паковски, а цензорниот картон е од 31. 12. 1957 година.

Уште еден филм кој третира тема од поблиското историско минато, од Втората светска војна, „Град херој - Прилеп и прилепско во НОВ“ (1977). Инаку, на тема Прилеп, Недков создава неколку филмски творби. Во филмот „Град херој - Прилеп и прилепско во НОВ“, долг речиси 1400 метри (579 кадри), со помош на автентични материјали, фотографии и факсимили, преку драматуршка нагорнина, Недков успева да ја синтетизира историската фактографија за револуционерната борба на жителите на Прилеп и прилепско. Автор на сценариото е Коце Солунски, камерата е на Мишо Самоиловски, монтажата на Димитар Грбевски, а тоноот на Глигор Паковски.

Во творештвото на Недков се изделува уште една тематска целина од филмови кои ја следат целокупната повоена изградба на земјата, а особено големите стопански гиганти и тоа од најпрвичното започнување на изградбата, па сè до пуштањето во погон. Слично е и со големите земјоделски комбинати и задруги. Со однос и приод на еден вистински документарист, следењето на овие фази Недков ги бележи со клапи, со број и редослед на кадрите. Впрочем, Недков се одликува со

извонредна педантност и систематичност, што натаму, во монтажата ќе отслика вистински хронолошки редослед. Таква е филмската граѓа за Железарницата во Скопје, во чии рамки се филмовите за рудниците „Дамјан“ - Радовиш (1965) и „Тајмиште“ (1970); потоа филмовите „Стактарница I и II“ (1970); па „ЗИК Пелагонија“ (1969), „Агрокомбинат Тиквеш“ (1977) и, секако проектот за „ФЕНИ“. Уште повеќе, филмски е регистрирано и затворањето, односно рудниците и фабричките хали на овој објект во мирување. Во овој тематски опус се нижат и други филмови, кои го документираат стопанството и сè повеќе ќе претставуваат сведоштво за целокупниот развој на Републиката во еден поголем временски период, а Кочо Недков е на некој начин, филмски биограф на тој период.

Од жанровски и тематски аспект, Недков се карактеризира со извонредна широчина во сферата на интересирање. Така на пример, со голема љубов им се посветува на филмовите од областа на природата, во кои спаѓаат „Охридска пастрмка“ (1962), „Замрзнато езеро“ (1963), „Крвта на морето“ (1980) и „Рибите на Охридското езеро“ (1990), односно серија од пет филмови, посветена на флората и фауната на Охридското езеро, снимана со современа



Од снимањето на филмот „Македонија“ (1959)

техничка опрема, но и филмови, кои ја опишуваат убавината на природата во нашата Република. Тоа се филмовите „Македонија“ (1959), во производство на УФУС од Белград, а во сценаристичка и режисерска соработка со Еман Канера (копродукција со филмското студио Бараново, СССР), „Зимски импресии“ (1962), „Индекс-Попова Шапка“ (1974), „Зимски центри во Македонија“ (1974) и т.н. Да се осврнеме на филмот „Охридска пастрмка“. Сценаристичката подлога за филмот е книгата на академикот професор д-р Синиша Станковиќ „Охридското езеро и неговиот жив свет“, според која Киро Билбиловски и Драгош Стевановиќ го реализираат сценариото за филмот. Филмот отпрвин ги прикажува геоморфолошките карактеристики на Охридското езеро, потоа неговата флора и фауна, со особено акцептирање на животот на пастрмката, една од ретките видови риба која живее во ова езеро. Во филмот се користени и подводни снимки, но од аспект на режисерски приод, најтешко било да се изведе снимањето на мрестењето, поточно исфрлувањето на икрата на пастрмката. Ова се говори во контекст на хендикепираноста на снимателот Киро Билбиловски подводно да го изведе снимањето на овој природен процес поради немање адек-

ватна снимателска опрема во тоа време. За таа цел, по нарачка е изработен аквариум и тоа од специјално „билјур“ стакло, во кој е доловена атмосферата на езерото и мрестењето на пастрмката. Со одредени ракурси на камерата и со адекватна монтажа е постигнат сосема автентичен ефект. Филмот доживува извонреден успех и е дистрибуиран во многу земји во светот. Други соработници во филмот се Томе Момировски, како автор на текстот, Јордан Јаневски како тонец, Предраг Вељковиќ, во својство на организатор и Драган Салковски во својство на асистент снимател.

Со не помалку творечки елан, Недков се определува и за теми од областа на спортот. Во македонската филмска продукција, тој е еден од ретките автори кој се предопредува кон оваа област и тоа уште во првичните филмски авторски зачекорувања. Тоа е веќе спомнатиот филм „Народна техника“, „IV Сојузно падобранско првенство“ (1954), „Кајак“ (1976), „Шестиот играч“ (1976) и „БОПС“ (1982). Филмовите од областа на спортот се особено атрактивни, пред сè, поради тоа што содржат динамика, а во центарот на вниманието е човекот, поединецот, односно неговиот напор и состојба на психофизички грч во стремежот да се постигне резултатот, но и сопствениот пре-

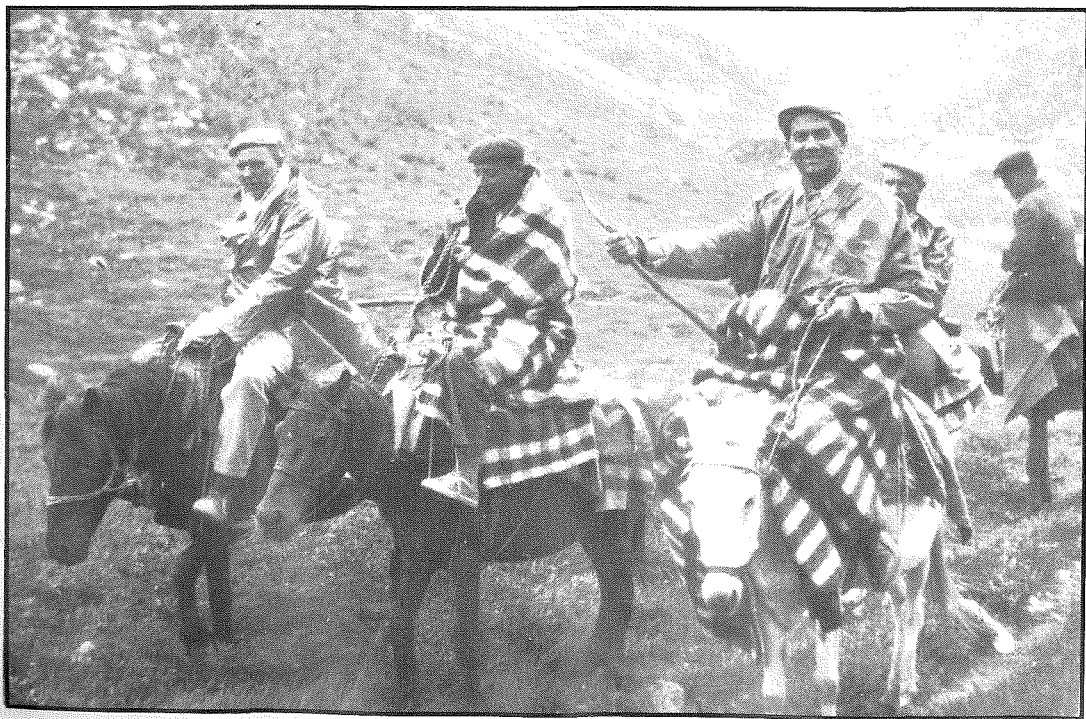


Кочо Недков и Србо Ивановски на снимањето на филмот „Детето од колоната“ (1961)

дизвик во совладувањето на вештината и издржливоста. Сето тоа, Недков упева да го долови и експонира во филмот „Кајак“, посветен на 14-тото Светско првенство во кајак и кану, одржано во 1975 година, во Македонија. Филмот е работен со две камери, кои биле во рацете на Бранко Михајловски и Мишо Самоиловски, кои под режисерското раководство на Недков постигнуваат извонреден визуелен ефект; една иста сцена се снима и со подвижна камера и со камера што снима забавени снимки. Ефектот е постигнат. Со извонредната монтажа на Димитар Грбевски, филмот се здобива со величина, која се ближи до ода на човековата истрајност. Токму поради светската димензија на филмот и поради својата универзалност, Недков за овој филм е наградуван со врвни признанија, за кои ќе се проговори понатаму.

Следејќи го творечкиот пат на Кочо Недков, неизбежно се наметнува сознанието за неговото авторско, креативно созревање, кое започнува кон средината на шеесетите, за да кулминира кон крајот на седумдесетите години. Ова созревање се забележува и по жанровската и тематската селективност, се определува и се приклучува кон универзални теми, но и во режисерската постапка; користејќи

ликовна, лирска и музичка орнаментика, тој ги облагородува своите креативни филмски експреси и го воздигнува на едно повисоко рамниште. Покрај тоа, тој во своите филмови од овој период колку што е можно повеќе ја отфрла придружната нарација со што ги препушта тие да комуницираат со единствениот јазик - филмскиот јазик на визуелното доживување, драматургија и сугестивност. Да наброиме дел од овој опус и тоа по хронолошки ред: „Детето од колоната“ (1961), „Охридски трубаруди“ (1965), „Насмевнете се, молам!“ (1965), „Венчавка на една фотографија“ (1966), па „Магна карта либертатум“ (1969), „Вива ла музика“ (1975), „Концерт мајстор“ (1977) и „Огнена бригада“ (1982). Во искажувањата на Недков, еден од наброените филмови му е особено драг. Тоа е филмот „Насмевнете се, молам!“. Веќе рековме за љубовта на Кочо Недков спрема фотографијата и за долгогодишниот абонемент на списанието „Popular Photography“. Идејата за филмот потекнува токму од тие стотици фотографии, презентирани во списанието, кои овековечуваат дел од секундата на човекот во една лепеза од семојни ситуации и состојби. Влада Урошевиќ, инспириран од овие фотографии го пишува сценариото, а појдовен кадар е фотографијата



Од снимањето на филмот „Македонија“ (1959)

„Насмевнете се, молам!“ и прави груба селекција на фотографиите. Недков се надоврзува со режисерската структура на изразот преку подвижната камера врз статичната фотографија, со што се постигнува ефект на оживување на ликовите од фотографиите, а во монтажната постапка тој успева во секвенци на спротивности метафорично да изрази трета вредност. Во филмот се контрапунктираат одредени состојби во општеството, војна, мир, насилство, глад и смрт, здруженост, но и некои општо-човечки категории какви што се љубовта, омразата, радоста, тагата на жените во траур. Со самиот факт што користените фотографии третираат содржини и личности од различни меридијани на светот, филмот се здобива со уште поголеми универзални доблести. Не попусто филмот поминува со извонреден успех на Фестивалот на југословенскиот документарен и краткометражен филм во Белград, а има и извонреден комерцијален успех, продаден е во многу земји на светот, дури и на компанијата „Метро Голдвин Маер“¹².

За документаристичкото творештво на Кочо Недков би можеле да се испишат уште многу страници кои би ја презентирале неговата креативна синаестичка истрајност во надградувањето на естетичкиот кредибилитет, но сепак не смее да се одмине неговата соработка и партиципација во македонската играна продукција. Искуството здобиено во ангажманот на планот на играниот филм ќе претставува плодна надградба, но и уште поголема лична конфирмација на определбата и констатацијата за неговата документаристичка вокација како хроничар. Меѓутоа, тоа се сепак оние лични животни претраги, провокации и обиди на кои човек не може да им одолее. Така, во играната продукција, тој за првпат соработува во краткиот игран филм „Подарок од веселиот молер“ (1957), асистирајќи му на режисерот на филмот Димитар Костаров. Веќе во следната година (1958), тој се наоѓа во вителот на големиот филмски потфат од меѓународен карактер, во копродукциониот проект „Дубровски“, во режија на еминентниот Вилијам Дитерле. Во својство на помошник по режија, Недков, во овој проект бил конкретно задолжен за стилска гардероба и за сценските и личните реквизити. Во секој случај, со ангажманот во овој филм, тој и другите членови на македонската екипа учеле и осознавале професионализам од највисоко ниво. Понатаму, следува соработката во играниот филм „Солунските атентатори“ (1961) во режија на

Жика Митровиќ, па во „Каде по дождот“ (1967) во режија на Владан Слијепчевиќ и потоа следува соработката со македонските автори Трајче Попов во „Македонска крвава свадба“ (1967) и со Љубиша Георгиевски во „Планината на гневот“ (1968) и во „Републиката во пламен“ (1969). И покрај тоа што и во овој домен Кочо Недков се предава со сиот свој професионализам, интимно тој ѝ останува верен и доследен на преокупацијата да го отсликува светот и времето кое го опкружува, давајќи му субјективистичко облељење. Петар Волк во „Историјата на југословенскиот филм“¹³, во контекстот за документарната продукција во Македонија ќе напише: „... Вредностите на краткиот филм во Македонија почиваат врз уверувањата на авторите од сите генерации дека сведочењето за времето и својот живот е истовремено и творечка потреба, но и нужност...“, за понатаму да продолжи „...Најдобрите документаристи не беа никогаш понесени само од екстремностите во содржината и од необичните решенија во одделните форми. Тие беа постојано уверени дека творештвото и сведоштвото истовремено се и превозмогнување на она доживеаното што траело во времето...“. Во овие констатации апсолутно може да се вратат и творештвото, и опусот на Недков.

Во изминатите, повеќе од 40-тина години, филмскиот опус на Кочо Недков бил во постојан процес на вредување и валоризација, што впрочем, се однесува и на целокупното филмско производство и уметноста, воопшто. Низ една генерална ретроспектива на неговото документаристичко творештво се забележува креативно созревање, чиј зенит претставуваат филмовите од крајот на 70-тите години. Ако застапеноста на филмските фестивали се еден од критериумите за вреднување на творештво, поголемиот број од филмовите на Недков се наоѓале во официјална конкуренција на скоро сите домашни и странски фестивали на „краткиот метар“ какви што се фестивалите во Белград, Крањ, Лајпциг, Мајнхајм, Оберхаузен, Москва, Тренто и др. Да се наброи хронолошки барем делумно ова учество, дотолку повеќе што повеќе филмови се закитувани со врвни дипломи, награди и признанија; филмот „Свилен конец“ е награден, уште во, сега веќе, далечната 1970 година, на 13-тиот Меѓународен фестивал на документарен и краткометражен филм во Лајпциг, филмот „Кајак“, поточно Кочо Недков е добитник на наградата „Сребрен медал“ за режија на 23-тиот фести-

вал на југословенскиот документарен и краткометражен филм во Белград, 1976 година. Во истата година, на Фестивалот на филмови од областа на спортот и туризмот во Крањ, филмот „Шестиот играч“ е награден со „Бронзен Триглав“. Филмот „Рибите на Охридското езеро“ е награден со Диплома на 38-от Фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм во Белград. Освен овој извод од наградите, кои ги доделуваат стручни и професионални жирија, за творечката работа на Кочо Недков му се оддадени и општествени признанија. Тоа се наградите „13 Ноември“, доделена во 1976 година за режија на филмовите „Кајак“ и „Шестиот играч“ и наградата „Климент Охридски“, доделена во 1977 година како највисоко општествено признание за особено значајни остварувања во културно-просветната дејност. 1966 година, со Указ на Претседателот на СФРЈ, Недков е одликуван со Орден на трудот со сребрен венец.

Во овој обид да се претстави и на некој

начин да се обедини и заокружи досегашниот филмски опус на Кочо Недков, се наметнува, сосема спонтано, сознанието дека филмскиот работник, творец, живее и работи многу динамично, следејќи ги или спротивставувајќи им се на сите животни предизвици кои го опкружуваат. Особено документаристот, оној вистинскиот, е секогаш подготвен, на „штрек“, за секоја нова информација, идеја, доживување, хронолошка ретроспекција, настан или нешто сосема друго, чиј „спиритус мовенс“ ќе го иницира и покрене низ филмскиот јазик да ја искаже својата димензија, или, пак, да го соопшти својот став, давајќи му свој субјективен печат. Токму оттаму произлегува нишката на разноликоост во животната орнаментика која се проткајува и отсликува во творештвото на Кочо Недков. Уште повеќе, динамичниот и амбициозен творечки дух на Кочо Недков го води, и денес, кон сосема нови идеи и проекти, чија реализација, познавајќи ја неговата истрајност и упорност, можеме да ја очекуваме набргу.

БЕЛЕШКИ

1. Од разговорот, што со Кочо Недков го во-деше авторот на текстот, пролетта 1992 година. Видео и аудио записот се чуваат во Кинотеката на Македонија.

2. Изјава од сопственикот на киното „Б'лгарија“ (подоцна „Македонија“, па „Младина“), од Здравко Катаривас, со која тој го продава киното со целокупниот инвентар (кинопроекторот „Чиномеханика“ и 478 седишта) на Антифилис Хаџи-Анчев, вујкото на Недков. Изјавата е потпишана на 01.јули 1941 година пред 4 потпишани сведоци.

3. Договор за купопродажба на киното „Б'лгарија“ склучен помеѓу Антифилис Хаџи-Анчев и Димитар Недков, судски заверен на 26.јануари 1944 година.

4. Управата на народните имоти на Македонија (УНИМА), согласно одлуката на АВНОЈ од 21.11.1944 година, според која имотот на сите отсутни лица, без оглед на тоа дали се одведени или заминале доброволно, минува под привремена принудна управа на УНИМА, па согласно на тоа УНИМА, на 31.11.1945 година донесува Одлука, потпишана од Лазар Вучков, со која киното се става под принудна управа.

5. Протокол, со кој записнички и комисијски се врши попис на инвентарот во киното „Македонија“, на 01.ноември 1945 година, и се постапува по горната Одлука.

6. Претпријатието „Филмско“ во процесот на трансформација произлегува од Државното стопанско прет-

пријатие за расподела на филмови „Расфилм“ и тоа согласно решението на Владата на Н. Р. Македонија бр.253 од 14.03.1947, односно извршената пререгистрација, под бр.32303 од 25.11.1947 година. Според документот од 22.09.1947 година, Благоја Дрнков ја предава должноста директор на Ацо Петровски, Претседател на Комисијата за кинематографија.

7. „Филмографија на југословенскиот филм“ 1945-1965, во издание на Институт за филм, од Белград, под број 101, стр.13.

8. Павлина Пановска, „Со камерата во вртот на животот - за животниот пат на Трајче Попов“, „Кинопис“ бр.6, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, стр.27.

9. Комисијата за кинематографија е основана на 02.07.1947 година, со Уредба на Владата на Н.Р.М., на чие чело во својство на Претседател на Комисијата е назначен Ацо Петровски (со истиот датум).

10. Решение бр.3, од 01.01.1948 година, со кое Кочо Недков се презначува во „претпријатијето за произведување на филмови „Вардар филм“, во звање филмски снимател /асистент/“.

11. Филмски Билтен, година I, број 3-4, ноември-декември 1948г.

12. Писмо доставено од „Југославија филм“ до „Вардар филм“ под број 21541, од 28.09.1965 година, со кое „Југославија филм“ известува дека преку претставништвото во Минхен филмот „Насмеветите се, молам!“ е продаден на „Метро Голдвин Маер“.

13. Петар Волк, „Историја на југословенскиот филм“ изд, „Институт за филм“ - Белград, стр.489.

ФАКТОГРАФСКАТА И ЛИРСКАТА ВРЕДНОСТ НА ДОКУМЕНТОТ

(ЗА ФИЛМСКИОТ ОПУС НА КОЧО НЕДКОВ)

Кочо Недков со богатството на својот опус и талент ги комплетира трезорите на документарните сведоштва што напоредно со него веќе во првите повоени години драматично ги втиснуваат на филмската лента Трајче Попов, Благој Дрнков, Јово Камберски, Ацо Петровски, Киро Билбиловски. Без нивните записи за периодот кој мораше да ги апсорбира сите цивилизациски придобивки и да го поттикне нашиот човек на една подинамична комуникација со светот, нашата историографија, нашата култура, па, ако сакаме, и нашата самосвест, би биле преполовени и осиромашени. Кочо Недков и неговите генерацииски сопатници ќе нè соочат преку непосредните искуства на филмот со сознанието дека светот на сведоштвата е еден конкретен и неподмитлив дел од стварноста, наречена историја. Сведоштвото станува толкувач и испорачувач на вистината за фактите иако, притоа, заклучоците што ни ги сугерира не го гаснат од нашето видно поле ни оној флуид што ги поврзува фактите и емоциите во едно динамично и живо, а сепак променливо заедништво. На нашите документаристи овие цели и овие искуства на уметноста на филмот не им беа непознати. Тие им се радуваа на резултатите кои раѓаат двосмислености, негодуваа, му се враќаа на својот ентузијазам и замислено се загледуваа во подвижните слики

што сами ги беа направиле. А таму ќе изнуреше глетката на старото лице, или, сеедно, лицето на млад човек. Сликата дава точен увид во фактот дека пред очите на оној што ја направил, како, впрочем, и пред нашите очи, стои од некаде познатиот старец, односно момчето што веќе еднаш сме го виделе. Глетката, во исто време, ни потврдува дека старецот маченички го носи уште и бремето на разочарувањата, измамите и резигнацијата. Но, тој, можеби, уште не го загубил своето достоинство, туку, спротивно, неговата болка ја крие премолчаната храброст на мудрецот, а оти момчето нема некои посебни причини да биде горд на својата младост; неговото срце е студено, рамнодушно и тврдо. А можеби и тоа е самопривид кој само што не сме го отфрлиле, а зад безизразноста на рамнодушното лице веќе ја откриваме благородната природа на молчаливиот херој.

x x x

Оваа дигресија требаше да нè предупреди на променливоста на пораката на филмскиот документ, на двосмисленоста на снимениот податок кој само до вчера ни изгледаше прираснат до срцето, неговата содржина, фактографски сугестивна и драматична до мера што

се граничи со патос на занесот, не можеше поинаку да се разбере освен како длабок израз на стремежите по среќата. Денес, меѓутоа, во изменетиот општествен контекст, тоа исто сведоштво и кога ја чува конзистентноста на фактите во првобитната, неизменета остојба ги менува и моралните и културните интенции во нови пораки.

Чудно ли е тогаш што Кочо Недков во првите години од својата активност на документарист и снимател, го зачувал во својата вокација хуманистичкиот патос на филмскиот документ, и оти сликата на светот ја гледа, во дослук со своето време, како полигон на кој ќе се одбројуваат победите на човековиот стремеж кон среќата. Не е чудно ни тоа што Кочо Недков не ја отфрли од своите идеали ни љубовта спрема реализмот на насликаниот настан, па отаде во неговиот богат избор на сведоштва од овој период, ќе се најдат глетките и ситуациите на кои им е природена готовноста на човекот да го менува светот.

Тоа се, да се потсетиме, оние немирни и тревожни години кога Трајче Попов ги снимаше документарците како „Жито за народот“, а Благој Дрнков, Ацо Петровски, Јово Камберски ги регистрираа со вернички патос и народните обичаи, но и преобразбите кои на нашите луѓе им ветија нови мерила за човековата среќа.

Меѓу позабележаните филмови на Кочо Недков од овој период се репортажните записи „Памук“ (1950), „Народна техника“ (1950), „Пожар“ (1953), но и амбициозните проекти од форматот на историската хроника „Илинден 1903“ (1954) или импресијата „Велигденски аде-ти“ (1954). Иако тематски екстремно далечни, овие филмови на ист начин го манифестираат духот на градителската еуфорија во која, како што велат хроничарите, сите надежи и ветувања изгледаа остварливи. Траумите на непријателствата, палежите и масовните убиства, веќе беа минато, па отаде во визиите на сеопштата среќа која само што не тропнала на домашната порта, се претпочитаа и предикатизираа мотивите на неимарството и верувањето, пожртвуваноста и братимењето со храбрите, чесните и трудољубивите. Па сепак, стереотипите на моралните вредности и доблести на кои во нашите први повоени искуства умеевме вернички да им се поклонуваме, во случајот со Кочо Недков, не успеаја да го умртват инстинктот на документаристот. Тој, навистина, неретко ја поставува камерата пред културните објекти кои будат оптимистички асоцијации и чија декоративност, под извесни

околности, можеби ги сокриваат горчливите вистини за стварноста. Меѓутоа, наспроти хуманистичкиот слој длабоко враснат во сликата на новата стварност, сцените во филмовите од раниот период на Кочо Недков често се заситени од некој густ и неприкриен реализам, а објектите влезени во видното поле небаре ги демантираат толкувањата и коментарите исфабрикувани во една помалку или повеќе идеологизирана свест.

Така, во филмот „Памук“, настанат како рефлекс на ентузијазмот пред преобразбите на нашето општество, напоредно со хуманистичкиот и градителски патос кој ги објаснува победите на човекот како негова нова судбина и реалност, се огласува низ двај видливи инструменти и плодносниот шум на природата. Таа, се разбира, има свој ритам на дишење и живеење, нејзините плодови се раѓаат, зреат и се множат, по редослед кој нашата сангвинична еуфорија, од случај до случај, би го менувала и корегирала. Но светот заедно со своите плодови, заедно со блескаво белите пупки на памукот, самоволно ги празнува своите празници, тој, независно од нашата нестрпливост, од нашата радост или лутина со кои ја благословуваме или пцуеме непредвидливоста на природата, го доодува својот пат од едно до друго зајдисонце.

Заслугите на Кочо Недков не ги гледаме во занемарливиот факт дека тој, еве, се досетил да ги сними убавите цветови на памукот и раскошните непрегледни бели полиња. Независно од неприкриената желба на хроничарот да ја истакне социјалната важност на производниот контекст на оваа корисна култура, уметникот кој умее да слуша, селектира и отфрла, начулено ќе го слушне триумфалниот ритам на животот.

Филмовите од видот на хрониките „Народна техника“ или „IV Сојузно падобранско првенство“ колку и да им ја должат својата содржинска едноличност на клишеата на школскиот реализам, не можеа да му ги одземат можностите на документаристот да развие некои други својства на својот талент, што во подоцните филмови, ќе станат заштитен знак на неговиот уметнички темперамент и на неговата творечка конституција. Кочо Недков, имено, во овие, еве, да ги наречеме скромни филмови, ќе ги најави predisпозициите на минуциозниот портретист кој внимателно ги мери вибрациите на емоциите по човековото лице. Тој е буден и дискретен опсерватор кој со многу стрпливост го чека мигот кога ќе настанат промените на лицето, слични по својата изразност на катаклиз-

мичките поместувања на реките, планините и езерата. Неговите крупни планови на замислените, сериозни лица на младите луѓе од филмот „Народна техника“, кои можат вчас да ги отфрлат сенките на миметичка контемплативност и да прснат во екстатична смеа, секако им должат по нешто на лекциите на големите мајстори кои експресивната моќ на крупниот план ја претпочитале пред сите други изразни средства освен монтажата. Но консеквенците на ова учење, дискретно вткаени во структурата на кадрите, како и попатната фасцинација од идеалите на експресионистичката школа, не можеа битно да влијаат врз волјата на еден лирски сензибилитет да го обликува кадарот со специфичностите на својата страст. Но, овде треба да го додадеме и тоа дека на овој сензибилитет вљубенички запреен пред експлозивната глетка на двосмислените отелотворувања, никако не му противречи способноста на уметникот да го рационализира филмското време во кое толку брзо доаѓа до чувствени и сознјатни промени, и да му ја приспособи монтажната ритмика на неговата трајност.

х х х

Некои од својствата на талентот на Кочо Недков што не можевме да ги идентификуваме во неговите репортажни и хроничарски записи, ќе најдат свој полн израз во документаристичкиот жанр, условно наречен филм - реконструкција. Станува збор за филмски документ во кој се евоцираат некои од најзначајните настани од историјата на македонскиот народ. Такви се филмовите од пораниот период, „Илинден 1903“ (1954) и „Македонија“ (1959) и делата настанати во понов датум, „Гоцев ден“ (1974) и „Град херој“ (1977).

Иако режисерската постапка во обликувањето на документот кој до наши денови ја зачува или, дури, ја продлабочи својата проблемска актуелност, му е позната на филмот уште од раните години на неговото медиумско конституирање, таа, опремена со имажинацијата на нашиот документарист, со лирскиот контекст во кој филмскиот документ добива нешто од живоста на драмските ликови, како, впрочем, опремена уште и со динамизмот на иконографската фактура, ќе добие вредност на



„Венчавка на една фотографија“ (1966)

длабоко лично, индивидуално доживување на големиот датум.

Кочо Недков не ќе се воздржи, како и неговиот славен претходник Жорж Мелиес, да прибегне во своите реконструкции на изминатите драматични настани, кон употреба на играни елементи, па дури и кон користење анимација. Така, во сликата на документот за востаничките подготовки и за страдањата на народот кој сака да го симне срамниот јарем на роб, ќе се појават драматизирани сцени на насилства, секвенци во кои се слуша галопот на осамените јавачи и се насираат нивните епски силуети, слики на опустошени села, двојни експозиции на кои се прикажани отровните нозе на дворскиот пајак кои се доближуваат кон Македонија и многу други впечатливи симболи.

Навистина, оваа техника на реконструкција што има до ден-денешен многумина свои приврзеници, не ќе ги охрабри во голема мера потребите на нашиот современик да присуствува, макар и со посредство на филмската камера, на веродостојната глетка, да биде, сведок, значи, на автентичниот настан. Оваа потреба на гледачот од најспектакуларни настани ја разви невидениот подем на филмската техника, на подвижноста и сеприсутноста на камерата која, како што убаво забележа Сузан Зонтаг, стана идеална продолжена рака на свеста.

Но, префрлени на опусот на Кочо Недков, овие обиди да се прошират формативните рамки на документарецот можат да се толкуваат како своевидна естетичка авантура (некој би рекол, донкихотство) на еден љубопитен дух, кој и кога го прифаќа ризикот да биде обвинет за ересот на хибридно вкрстување на жанровите, не ја доведува под сомневање својата приврзаност и верност на документаристичката вокација.

x x x

Ако на вокацијата ѝ е природено својството да одредува дека, еве, оваа тема му е блиска на темпераментот на уметникот, а онаа не, тогаш лесно ќе се согласиме дека токму вокацијата го доближи нашиот документарист и до теми во кои животот се брани и со прикриената сила на болката, на страдањата и загубите. Филмот „По трагите на катастрофата во Маврово“ (1956) зборува за трагичната загуба на младите животи пред стихијата на природата. Но, неговиот поттекст кој на моменти доминира над експлицираната тема, го става на проба патосот на загубата проицирана врз емоциите

на луѓето кои толку искрено ги сакаат настраданите, што нивната загуба ја чувствуваат како усмртување на емоциите кои ни помагаат да ги зачуваме младоста, вербата во пријателите и надежта во среќата.

Затоа документарците како „По трагите на катастрофата во Маврово“, или „Нерадосни игри“ (1959), но особено „Скопје, 26 јули, 1963“ (1963), колку и да нè потресуваат со експлицираниот ужас на глетката, оставаат во доживувањето на големата несреќа и некоја светла трага на која исцелувачки се жарат чувствата на страдањата и соучеството во туѓите болки, како и атавистичкиот задушен повик да им се стави крај на човековите несреќи. Сликата во „Скопје, 26 јули, 1963“ на возот полн со расплакани деца што ги испраќа во непознат правец измаченото лице на еден старец (тоа е она лице за кое зборував во почетокот на написов), може да влезе во антологиските записи од кои очекуваме фактите и емоциите помирливо да се фокусираат, без да се грабат по некој естетички престиж, врз насликаниот објект.

x x x

Се разбира, Кочо Недков не ќе го постигне овој висок степен на поистоветување на идентитетот на фактот со неговото функционирање како емоционален фактор, во сите негови стотина филмови, колку што бројат мноштвото документарни записи, репортажи, хроники, лирски импресии и есеи. Но тоа не можеме да го очекуваме не само од авторот кој свесно го прифаќа ризикот да ги изневери принципите за кои толку цврсто се држи неговата имажинација, туку и од самите дела, чии жанровски кодекси не ја дозволуваат таа идентификација.

Во еден значаен дел од филмографијата на Кочо Недков, имено, ќе ни падне в очи строгоста со која тој ги објективира содржините чии методолошки постулати се преземени од научните дисциплини. Нагаѓате дека се работи за филмови чии содржини се инспирирани, исто така, од настани и дела создадени во минатото. Нивната граѓа, меѓутоа, овојпат не е преземена од политичко-историските архиви, туку од трезорите на културните и уметничките добра.

Од оваа преокупација на нашиот прославен документарист ќе произлезат прекрасните иконографски студии кои со некои од манифестраните изразни средства му се доближуваат на филмскиот есеј, а со други - на структурата на популарната монографија. Кочо Недков ќе покаже интерес за содржината на научните

текстови и за жанровските проседеа на есејот уште во својата младост, како што тоа, впрочем, ќе го направат и неговите генераци-ски сопатници. Од овие години останува во трајно сеќавање филмот „Средновековни фрески во Македонија“ (1957). Подоцна, веќе опитниот и авторитетен уметник, ќе внесе во транспозицијата на фрескното сликарство во медиумот на филмот, многу повеќе рафинман и тоа ново доживување на сакралниот свет на иконите и фреските ќе го означи почетокот на еден изменет однос на уметникот спрема оваа материја, однос во кој ќе добие право на одглас личниот восхит и премолчаниот стравопочит на величествените рожби на верничкиот дух.

Доволно е да се види инспиративната студија „Фрески и икони“, (1984) па да се насрат квалитетот и обемот на преобразбите до кои стасаа почетните асоцијации на фрескното сликарство. Тоа во новата духовна оркестрација ги премина меѓите на фактографски податок и оживеа во обилан извор на актуелни вредности.

x x x

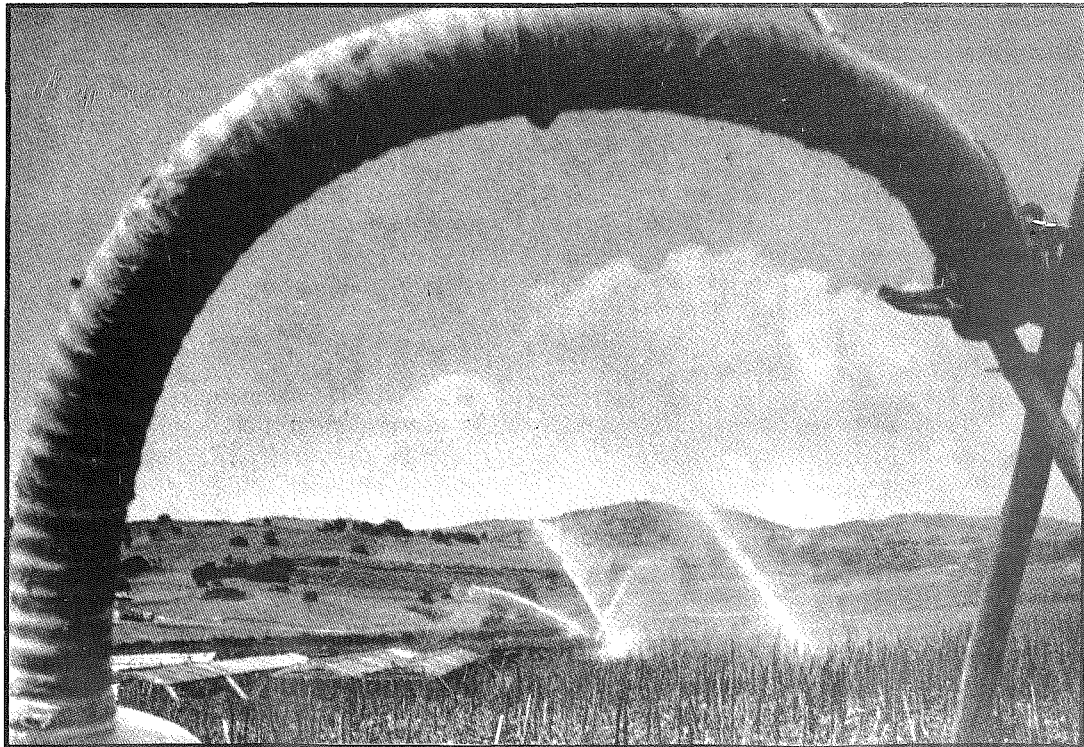
Сродна по афинитетите за ликовните уметности е и fascinијата на Кочо Недков од

светот на музиката во чии волшебни предели тој ужива со подеднаква радост на набљудувач, учесник и интерпретатор.

Темата на музиката се појавува во делата на голем број автори, но таа во некои од филмовите на Кочо Недков умее да прерасне и да се развие од свето тематско стебло за кое е прирасната, во кристално чист облик. А потоа да трансцендентира низ сите содржински и обиковни ограничувања до езотеричната зона на чистиот тон, небаре дојден од мракот и повторно вратен во тој свој стар невидлив извор.

„Вива ла музика“ (1975) е само еден, иако можеби најубав примерок на тие екстрактни форми на музичкиот филм, кој без ограда ќе го наречеме специфика во творештвото на Кочо Недков. Тој, се разбира, и во музичката фактура на ова полифонично оркестрирано дело, ќе ги воведо мотивите на староста, осаменоста и стоицизмот.

Сроден на структурата на „Вива ла музика“ е уште и носталгичната балада „Охридските трубадури“ (1965). Велиме балада, сеедно што во жанровската номенклатура на филмските родови таква одредница не постои. Па сепак, овој филм ги содржи сите елементи на класич-



„Долина на цветовите“ (1960)

ните балади. Во него, небаре од езеро изнурнуваат легендите за охридските трубадури. Нивните биографии се истиснати во далечниот, одвај забележлив фон на сеприсутната музика која ја слави љубовта, ѝ пркоси на смртта, ги воспева гревовите и лудостите на младоста.

Можно оригинална е и рецепцијата на феноменот на музиката од страна на едно дете кое тукушто станува свесно за светот што го опкружува во филмот „Концерт мајстор“ (1977). Иако Кочо Недков и овојпат ја става во искушение отпорноста на жанровските вкрстувања (тој ќе си дозволи да го зачини документот со инсценирани докази за трајноста на традицијата), „Концерт мајстор“ е филм што убаво се вклопува во мозаикот минијатури на музички теми и мотиви.

x x x

Но, Кочо Недков не би бил тоа што е кога би се помирал со она што го постигнал, кога, значи, по еден апсолвиран и докажан естетички потфат, не го прифати ризикот да постигне друг подвиг, но со резултати чии импликации ја демантираат вредноста на претходно докажаните резултати. Впрочем, тоа не е единствениот парадокс што тој го дели со другиот дел од големото семејство филмации. Дали забележувањето што следува може, исто така, да се вкнижи во индексот на подеднакво плодотворните, како и штетни парадокси.

Неподмитливиот нерв на расен документарист што на Кочо Недков му го припишуваат многумина познавачи на неговиот целокупен опус, немаме причини да веруваме дека е под некаков притисок на очигледно пробивната сила на фантазијата. Таа, пак, од своја страна, сепак ја претпочита доминацијата на имагинацијата, сеедно што го повикува од разумна дистанца и сојузништвото на експонентот на фактографијата.

Единствено така и ќе го разбереме цикличното осцилирање во филмографијата на Кочо Недков, на ригорозниот реализам („Огнена бригада“, 1982) и лирскиот прелив на носталгијата, копнежливата тага и меланхолијата („Крвта на морето“, 1980).

Но, во опусот на Кочо Недков постои една точка во која се помируваат и чувствителниот лирочар и објективниот хроничар, на неа се фокусираат безмалку сите интимни преокупации на документаристот и коментаторот, таа ги помирува сите жанровски и стилски противречности, ако така можат да се наречат повре-

мените отстапувања од обликотните знаковни системи, по кои гледачите навикнале да ја разликуваат поетиката на еден од друг автор.

Станува збор за циклусот филмови со содржини од спортскиот живот, или подобро кажано, репортажи за спортски натпревари („Шестиот играч“, 1976, „Кајак“, 1976, „Бопс“, 1982). Самиот факт што овие дела настанаа во позрелиот период од творечката активност на нашиот доајен, зборува дека неговата готовност за една синтеза на обликотните афинитети, на содржините во кои рамноправно царуваат духот на витешките борби, тагата на поразот, восхитот од победата, хуморот, стресот од брзите пресврти ту во корист, ту на штета на противниците, ги даде најубавите резултати што може да ги посака уметникот кој сиот свој живот му го посветил на документарниот филм.

Следејќи ги овие репортажи, човек како да се растоварува и од зависноста на филмската слика, стокмена така што обмислено и тенденциозно им дава слобода само на социјално безопасните емоции и на инстинктите што треба да ја спитомат агресивноста. Спортските филмови, заедно со специфичноста на придонесите што на нашата култура ѝ ја дадоа филмовите со музички теми, ќе ја доведат уметноста на Кочо Недков до астралните височини на својот зенит.

Требаше уште малку инвенција, уште малку поголем влог на фантазијата и на самостојноста на имагинацијата, па и најновите филмови од серијата „Рибите на Охридското езеро“ (1991) да го означат тој пат кон одвај досегливиот зенит. Нивната вредност, меѓутоа, никако не може да се каже дека е занемарлива. Кочо Недков ќе умее да извлече максимална естетичка корист и од реториката на едукативно конципираните записи.

Зборува ли тоа за многустраноста на неговиот талент и за непресушноста на инспирацијата која ги дава своите плодови и таму каде што не очекуваме некоја богата берба. Се разбира - да. И повеќе од тоа. Големите ентузијаст, чувствителниот и рафиниран уметник, будниот сведител на времето во кое се отфрлаат маските, илузиите, па еве и идеалите, го впиша во тие драматични и лирски записи и големото гесло на уметникот, кој вели: „Живеј за да сведочиш и создаваш!“. Па, филмот мора да отсјајува со патосот на колективната свест, но тој никако не смее да заборави дека ќе го продолжи својот живот единствено со флуидот на личниот живот на уметникот. Тоа Кочо Недков го постигна со своите филмови.

ИЗВОД ОД ФИЛМОГРАФИЈАТА НА КОЧО НЕДКОВ

1950 НАРОДНА ТЕХНИКА

пл. „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Хилда Хартман
ПАМУК, пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Хилда Хартман

1952 СО БРОДОТ „МАКЕДОНИЈА“ ОД РИЈЕКА ДО ЊУЈОРК

пл: „Вардар филм“, пс: Благоја Дрнков, Кочо Недков, р: Благоја Дрнков, ф: Кочо Недков, мт: Лида Башикевиќ

1953 КОЈ Е КРИВ?

пл: „Вардар филм“, пс: Иван Кантарџиски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Нико Буклевски
СЛУЖБА ЗА ТРАНСФУЗИЈА НА КРВ - СЛУЖБА НА НАРОДОТ

пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, р: Ацо Петровски, ф: Кочо Недков, мт: Драги Панков
ПОЖАР, пл: „Вардар филм“, пс: Александар (Саша) Маркус, р: Кочо Недков, ф: Нико Буклевски, мт: Драги Панков

НАШИНСКИ РАЗГОВОРИ

пл: „Вардар филм“, пс: Благоја Дрнков, Кочо Недков, р: Благоја Дрнков, ф: Кочо Недков, мт: Вељо Личеноски

1954 ИЛИНДЕН 1903

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, м: Трајко Прокопиев, мт: Драги Панков

IV СОЈУЗНО ПАДОБРАНСКО ПРВЕНСТВО

пл: „Вардар филм“, идеја: Кочо Недков, Љубе Петковски, р: Кочо Недков, Љубе Петковски, ф: Кочо Недков, Љубе Петковски, мт: Вељо Личеноски
ВЕЛИГДЕНСКИ АДЕТИ

пл: „Вардар филм“, пс: Вера Кличкова, р: Ацо Петровски, ф: Кочо Недков, м: Стефан Гајдов, мт: Вељо Личеноски
АЗОТ

пл: „Вардар филм“, пс: Вера Кличкова, р: Ацо Петровски, ф: Кочо Недков, м: Стефан Гајдов, мт: Вељо Личеноски
НА ПАДИНИТЕ НА ШАРА

пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, р: Ацо Петровски, ф: Кочо Недков, мт: Драги Панков

1955 ФАБРИКА ЗА КОНЗЕРВИ „ВАРДАР“

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Кочо Недков, мт: Вељо Личеноски
ДЕСЕТ ГОДИНИ СЛОБОДЕН МАЈ

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, Љубе Петковски, мт: Драги Панков

1956 ПАЗ - БОЈНА ГОТОВНОСТ

пл: „Вардар филм“, пс: Киро Никовски, р: Кочо Недков, ф: Душан Гајик, мт: Драги Панков
КАТАСТРОФА ВО МАВРОВСКО

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Драги Панков
ПО ТРАГИТЕ НА МАВРОВСКАТА КАТАСТРОФА

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Драги Панков
ПРОЛЕТНИ НАДЕЖИ

пл: „Вардар филм“, пс: Димитрие Османли, Бранко Гапо, Кочо Недков, р: Кочо Недков, Бранко Гапо, ф: Душан Гајик, мт: Вељо Личеноски, Драги Панков

1957 ВО СТАРИОТ КРАЈ

пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Вељо Личеноски
ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ

пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, Мито Хаџи-Василев, р: Ацо Петровски, ф: Кочо Недков, Душан Гајик, мт: Драги Панков

ВО ПРЕСРЕТ НА ИЗБОРИТЕ ИИ ДЕЛ

пл: „Вардар филм“, пс: Ацо Петровски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Бранко Михајловски, мт: Вељо Личеноски

СРЕДНОВЕКОВНИ ФРЕСКИ ВО МАКЕДОНИЈА

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, Коста Балабанов, Љубе Петковски, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, м: Глигор Смокварски, мт: Драги Панков

ПОДАРОК ОД ВЕСЕЛИОТ МОЛЕР

пл: „Вардар филм“, пс: Гојко Секуловски, Димитар Костаров, Александар Ежов, Киро Билбиловски, р: Димитар Костаров, ф: Киро Билбиловски, м: Трајко Прокопиев, сц: Василие Поповиќ-Џицо, Диме Шумка, мт: Драги Панков, гл: Иван Ицмарев, Мишо Несторовски, Коле Сенкијевиќ, Солунка Несторовска

1959 МАКЕДОНИЈА

пл: „УФУС“ и „Документарени филм, Прага“, пс: Славко Јаневски, Еман Канера, Кочо Недков, р: Еман Канера, Кочо Недков, ф: Мило Трешњак, мт: Јосип Пешек
ПРИЛЕП ВЧЕРА, ДЕНЕС

пл: „Вардар филм“, пс: Боро Чушкар, Јован Поповски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, м: Андреј Бељан, мт: Драги Панков
НЕРАДОСНИ ИГРИ

пл: „Вардар филм“, пс: Киро Никовски, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Драги Панков
ДОПИРИ СО СМРТТА

пл: „Вардар филм“, пс: Киро Никовски, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Вангел (Лаки) Чечев

1960 ФАБРИКА ЗА ФРИЖИДЕРИ

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Драги Панков
ПРВИ МАЈ 1960

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски, мт: Вељо Личеноски
МЕЛИОРАЦИИ ВО КУМАНОВСКА ОКОЛИЈА

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Љубе Петковски, мт: Драги Панков
ПОГОН 3

пл: „Вардар филм“, пс: Јово Тодоровски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Вељо Личеноски

ПРИЛЕПСКИ ТУТУН

пл: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Бранко Михајловски, мт: Драги Панков
ДОЛИНА НА ЦВЕТОВИТЕ

пл: „Вардар филм“, пс: Јован Поповски, р: Кочо Недков, ф: Бранко Михајловски, мт: Вељо Личеноски

1961 ДЕТЕТО ОД КОЛОНАТА

пл: „Вардар филм“, пс: Србо Ивановски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, м: Кирил Македонски, мт: Вељо Личеноски

1962 ЗИМСКИ ИМПРЕСИИ

пл: „Вардар филм“, пс: Александар Минчев, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Драги Панков
КОЈ Е ВИНОВЕН?

пл: „Вардар филм“, пс: Јово Тодоровски, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Драги Панков
ОХРИДСКА ПАСТРМКА

пл: „Вардар филм“, пс: Драгош Стевановиќ, Киро Билбиловски, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Драги Панков

1963 ОБАА ПРОЛЕТ 1963

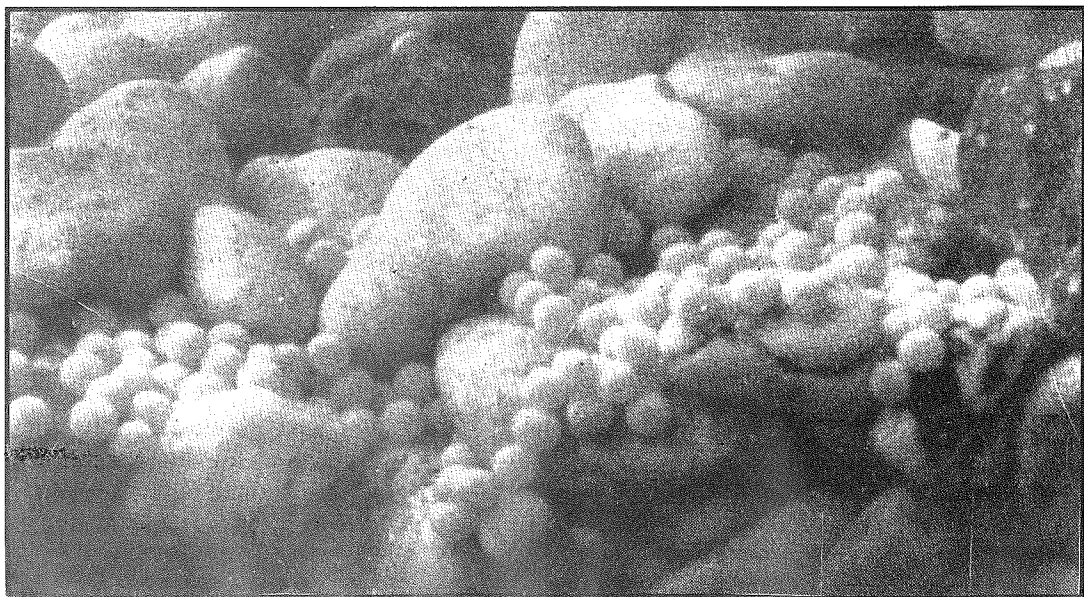
пл: „Вардар филм“, пс: Трајче Попов, Кочо Недков, р: Кочо Недков, Трајче Попов, ф: Мишо Самоиловски, Душан Гајик, мт: Драги Панков

ЗАМРЗНАТО ЕЗЕРО

пл: „Вардар филм“, пс: Јово Камберски, р: Кочо Недков, ф: Киро Билбиловски, мт: Вангел (Лаки) Чечев
НАШАТА ДОВЕРБА

пл: „Вардар филм“, пс: Томе Момировски, р: Кочо Недков, ф: Мишо Самоиловски, мт: Драги Панков

- СКОПЈЕ НА 26 ЈУЛИ 1963
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Мишо Самоиловски, мт:Лаки Чемчев
- 1964 ПОЛОШКИ ОГНОВИ
пп:„Вардар филм“, пс:Томе Арсовски, р:Кочо Недков,
ф:Љубе Петковски, мт:Драги Панков
- 1965 ПРЕДИЗБОРНИ РАЗГОВОРИ
пп:„Вардар филм“, пс:Бранко Заревски, р:Кочо Недков,
ф:Љубе Петковски, мт:Драги Панков
НАСМЕВНЕТЕ СЕ, МОЛАМ
пп:„Вардар филм“, пс:Влада Урошевиќ, Кочо Недков,
р:Кочо Недков, ф:Љубе Петковски, мт:Драги Панков
ОХРИДСКИ ТРУБАДУРИ
пп:„Вардар филм“, пс:Томе Момировски, р:Кочо
Недков, ф:Љубе Петковски, мт:Драги Панков
- 1966 ПРЕМОНТАЖА
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Мишо Самоиловски, мт:Лаки Чемчев
ВЕНЧАВКА НА ЕДНА ФОТОГРАФИЈА
пп:„Вардар филм“, пс:Васко Анастасов, р:Кочо Недков,
ф:Љубе Петковски, м:Љубомир Бранѓолица, мт: Лаки
Чемчев
- 1967 ТИТО ВО ОХРИД
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски, мт: Скендер
Кули
ТИТО ВО ЖЕЛЕЗАРНИЦАТА
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, текст:Томе
Момировски, р: Кочо Недков, ф:Киро Билбиловски,
Мишо Самоиловски, мт:Лаки Чемчев
- 1969 МАГНА КАРТА ЛИБЕРТАТУМ
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт: Лаки Чемчев
ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО ВО ПЕЛАГОНИЈА
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски, мт: Лаки
Чемчев
ЗИК ПЕЛАГОНИЈА
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков
- ф:Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски, мт: Лаки
Чемчев
СВИЛЕН КОНЕЦ
пп:„Вардар филм“, пс:Јово Камберски, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт: Олга Лукова
И ВОДИТЕ НА ВАРДАР КЕ БИДАТ СКРОТЕНИ
пп:„Вардар филм“, пс:Томе Момировски, р:Кочо
Недков, ф:Киро Билбиловски, мт:Лаки Чемчев
- 1970 СТАКЛАРНИЦА I
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Љубе Петковски, мт: Лаки Чемчев
СТАКЛАРНИЦА II пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков,
р:Кочо Недков, ф:Љубе Петковски, мт:Лаки Чемчев
НАДЕВАЈ СЕ ДОДЕКА ДИШЕШ
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт:Лаки Чемчев
РАЗБУДЕНИ КОПОВИ
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт:Лаки Чемчев
ТАЈМИШТЕ
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт:Лаки Чемчев
- 1971 РУДНИК ЖВАН
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Киро Билбиловски, мт:Лаки Чемчев
- 1973 ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ
пп:„Вардар филм“, пс:Димитар Башевски, р:Кочо
Недков, ф:Љубе Петковски, мт:Лаки Чемчев
ИЛИНДЕНСКИ ДЕНОВИ
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Љубе Петковски, мт:Лаки Чемчев
- 1974 ГОЦЕВ ДЕН
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Драган Салковски, мт:Лаки Чемчев
ИНЕКС-ПОПОВА ШАПКА
пп:„Вардар филм“, пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
ф:Драган Салковски, мт: Лаки Чемчев
ЗИМСКИ ЦЕНТРИ ВО МАКЕДОНИЈА
пп: „Вардар филм“, пс: Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф:



„Охридска пастрмка“ (1962)

- Драган Салковски, мт: Лаки Чемчев
БОГДАНЦИ 74
 пп.:Вардар филм", пс:Јово Камберски, Мито
 Теменугов, Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф:Бранко
 Михајловски, мт: Олга Лукова
- 1975 **ВИВА ЛА МУЗИКА**
 пп.:Вардар филм", пс:Сталин Лозановски, Кочо
 Недков, р: Кочо Недков, ф: Мишо Самоиловски, м:
 изворна, мт: Димитар Грбевски
- 1976 **КАЈАК**
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р: Кочо Недков, ф:
 Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски, мт: Димитар
 Грбевски
ШЕСТИОТ ИГРАЧ
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Бранко Михајловски, мт:Спасе Тасевски
- 1977 **КОНЦЕРТ МАЈСТОР**
 пп.:Вардар филм", пс:Томе Момировски, р:Кочо
 Недков, ф:Мишо Самоиловски, мт:Димитар Грбевски
- ГРАД ХЕРОЈ - ПРИЛЕП И ПРИЛЕПСКО ВО НОВ**
 пп.:Вардар филм", пс:Коце Солунски, р: Кочо Недков,
 ф: Мишо Самоиловски, мт:Димитар Грбевски
- 1978 **ДУПЧАЧИ**
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Димитар Грбевски
- 1980 **КРВТА НА МОРЕТО (СУНЃЕРИ)**
 пп.:Вардар филм", пс:Тарик Дурсун, р:Кочо Недков,
 ф:Бранко Михајловски, мт:Драги Панков
- 1981 **ВО ПОСЕТА НА ПРЕСПА, СТРУГА, ОХРИД**
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Бранко Михајловски, мт:Драги Панков
- 1982 **БОПС**
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Драги Панков
ОГНЕНА БРИГАДА
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Драги Панков
СТУДЕНЧИЦА
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Љубе Петковски, мт:Драги Панков
- 1984 **АРХЕОЛОГИЈА И АРХИТЕКТУРА**
 пп.:Вардар филм", пс:Коста Балабанов, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Лаки Чемчев
ФРЕСКИ И ИКОНИ
 пп.:Вардар филм", пс:Коста Балабанов, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Лаки Чемчев
ТИКВЕШ
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Лаки Чемчев
- 1987 **ОД ВИЗИЈА ДО СТВАРНОСТ**
 пп.:Вардар филм", пс:Кочо Недков, р:Кочо Недков, ф:Киро
 Билбиловски, Драган Салковски, мт: Драги Панков
- 1991 **РИБИТЕ НА ОХРИДСКОТО ЕЗЕРО**
 пп.:Вардар филм", пс:Милчо Точко, р:Кочо Недков,
 ф:Драган Салковски, мт:Драги Панков

SUMMARY

PORTRAIT - KOČO NEDKOV

Kočo Nedkov is one of the doyens and founders of the Macedonian post-war film production. With his fruitful opus which is consisting of more than 90 documentary and short films, he becomes chronicler, in a way a biographer of a whole epoche in the development of the Macedonian state. In the course of his creative maturing as a cameraman, director and screenplay writer, he surpasses in an eminent author, in a documentary way treating film contents of various fields of the human living and surroundings. Neither he succeeds to overcome the temptation and the magical power of the feature film, so that he participates in the film crew as an assistant director in the production of six feature films, and nevertheless he, as an author still remains determined and consistent to the documentary, to whom he dedicates the whole his working time, which continuous even after his retiring. He is born in Skopje, in 1924, where he receives his education. Even from his early age, he gets acquainted with film stock of an aspect of screening, working in his uncles' cinemas (in Bulgaria and in Skopje). Meanwhile, he bues his first photo-camera "Weltix" with which he starts cherishing his love and affinity for taking pictures and photographs wch even later, during his film production career, he uses the photography as a strating or suppling means of expression. After the war, his first employment is in DOKUP (State buing and selling company), and after the founding of state cinematography company, called "Filmsko", he transfers in it and runs the film distribution. The coming of the film crew and the shooting of the documentary film "Macedonia", produced by "Avala Film" - Belgrade, and directed by Georg Skrgin, for the young Nedkov means a paying of a special attention towards the cameraman's activity. This interest contributes Nedkov to be distributed to Trajče Popov for instruction as an assistant cameraman. He accomplishes his first independant film expression with his own story in the Newsreel number 3, issued 1948. 1950, Kočo Nedkov appears for the first time as a director of his first documentary films "People Technique" and "Cotton". Since then, till nowadays, he has accomplished an immense opus of documentary films with various themes: following the actual events in the Republic ("Following the traces of Mavrovo's catastrophe", "Encountering the Elections", "Skopje on July 26, 1963"), following the construction of the great economic giants (forge factory in Skopje, glass manufacturing factory, FENI etc.), films with themes of our historical and cultural heritage ("St. Elias' Day", "Medieval Frescos in Macedonia", "Prilep, yesterday and Today", "Frescos and Icons"), then, films from the field of the nature ("Ohrid's Trout", "Frozen Lake", "The Fishes of the Ohrid's Lake"), films from the field of the sport ("The Fourth Parashute Chanpionship", "Kayak", "The Sixth Player", "BOPS") as far as the artistic films with universal themes ("The Child from the Line", A Smile, Please", "Magna Charta Libertatum" etc.). Kočo Nedkov's films took part on the festivals of documentary films in (now former) Yugoslavia (Belgrade, Kranj), but also on the most significant world festivals (Leibzig, Oberhausen, Moscow) and they were awarded with highest recognitions, medals and diplomas. That is why Kočo Nedkov is awarded with the highest public recognitions (the award "13th of November" for the films "Kayak" and "The Sixth Player", the award "Clyment Ohridski" as a highest public recognition for exeptionally significant achievements in the cultural and educational field), and he was decorated with an order of labour with silver wreath.

PORTRAIT - KOČO NEDKOV

Un des doyens et fondateurs de la cinématographie Macédonienne d'après guerre est Kočo Nedkov. Avec son oeuvre qui comprend plus de 90 films documentaires, Kočo Nedkov devient chroniqueur et d'une certaine façon biographe de toute l'époque de développement du gouvernement Macédonien. Pendant qu'il accumulait du savoir et murissait créativement à travers ses professions de caméraman, metteur en scène et scénariste, il devenait un auteur d'avenir. Il travaillait sur le film documentaire sur des thèmes qui comprenaient différents domaines de l'environnement humain. Mais il n'a pas pu rester indifférent au film et à la magie qui s'en dégage; Ainsi il était aide de mise en scène et participait à la réalisation de six films; mais en tant qu'auteur il est resté fidèle au film documentaire sur lequel d'ailleurs il a concentré toute sa vie active et même plus, après sa retraite il continuera à travailler sur ce même sujet. Il est né le 19.04.1924 à Skopje où il obtiendra son baccalauréat. Encore dans sa jeunesse, indirectement Nedkov se familiarise avec la bande cinématographique par la projection: Il travaille dans les cinémas de ses oncles (en Bulgarie et à Skopje). C'est à cette époque qu'il achète son premier appareil photo "Veliks", avec lequel va commencer un long amour pour la photographie et les photos. Au cours de sa carrière cinématographique, cet appareil va devenir en même temps le moyen d'expression qui va servir de point de départ et l'élément accompagnateur du film documentaire.

Après la guerre il travaille à DOKUP (Une Société Commerciale appartenant à l'état). Mais depuis la formation de "Filmsko" il abandonne DOKUP pour être dispatcher dans la distribution de films chez "Filmsko".

Dès que l'équipe commence à travailler sur le film documentaire "Makedonia" dont la production est de "Avala Film" et le metteur en scène George Skrgin, le jeune Nedkov montre un grand enthousiasme pour le métier de caméraman. Ceci va inciter ses supérieurs à le recommander à Trajče Popov qui va le former pour le métier d'assistant de caméraman.

Il s'exprime pour la première fois dans le domaine cinématographique par le travail qu'il fournit dans la revue mensuelle "La retrospective cinématographique" N° 3 de 1948.

En 1950, Kočo Nedkov apparaît pour la première fois en tant que metteur en scène. Ces premiers films documentaires sont "Narodna tehnika" ("Technique populaire") et "Pamuk" ("Coton"). Depuis lors il a réalisé un grand nombre de films documentaires de thème différents. Il filmait les principaux événements qui avaient lieu dans la République ("Sur les traces de la Catastrophe de Mavrovo", "À l'encontre des électinos", "Skopje le 26 juillet 1963"), suivait la construction des géants industriels macédoniens (la ferronnerie de Skopje, la Vitrerie, FENI et autres...), tournait des films sur notre héritage historique et culturel ("Ilinden 1903", "Des Fresques du Moyen Age en Macédoine", "Prilep, hier, aujourd'hui", "Fresques et Icônes") des films sur la nature ("La truite de Ohrid", "Le lac gelé", "Les poissons du lac d'Ohrid"); des films sur le sport ("Le IVème Championnat Yougoslave en parachutisme", "Kayak", "Le sixième joueur", "Bops") et allait même jusqu'à tourner des films de valeurs universelles ("L'enfant de la colonne", "Un sourire, s'il vous plaît", "Magna karta libertaum" et autres...)

Les films de Kočo Nedkov ont participé aux festivals de films documentaires de l'ancienne Yougoslavie (à Belgrade, Kranj) mais aussi aux Festivals Mondiaux les plus renommés (à Leipzig, Oberhausen, Moscou) et ont été couronnés de hautes reconnaissances, de médailles et de diplômes. Kočo Nedkov a aussi obtenu d'importantes récompenses sociales, la récompense "13 Novembre" pour les films "Kayak" et "Le sixième joueur" et la récompense "Klément d'Ohrid" la plus haute reconnaissance sociale qui est exceptionnellement attribuée aux auteurs dont les oeuvres représentent une importante création culturelle et sociale.

РАСПРАВА ОКОЛУ КАДАРОТ - СЕКВЕНЦА ИЛИ ФИЛМОТ КАКО СЕМИЛОГИЈА НА СТВАРНОСТА*

Да го разгледаме малиот 16mm филм, што некој набљудувач, во толпата народ, го снимил во моментот на Кенедиевата смрт: тоа е кадар-секвенца, и тоа најтипичен од сите можни кадари-секвенци.

Овој набљудувач-снимател, всушност, не го избира аголот на своето снимање: тој едноставно снимал од местото на кое се наоѓал, кадрирајќи го она што го гледало неговото око - или подобро кажано, окото на неговата камера.

Според тоа, кадарот-секвенца е „субјективен“.

Во можниот филм што би ја прикажувал смртта на Кенеди недостигаат, значи, сите преостанати агли на набљудување: аголот на самиот Кенеди, аголот на Жаклина, аголот на убиецот кој пукал, аглите на сведоците кои заземале подобри места отколку нашиот филмски творец-аматер, аглите на полицајците од придружбата итн. Но, за момент, да претпоставиме дека располагаме токму со филмовите снимени и од сите тие агли: со што, всушност, ќе располагаме? Со серија детаљни кадри кои би ги репродуцирале вистинските настани и акции во дадениот миг, видени, истовремено, од различни агли, т.е. низ серија „субјективни кадри“. „Субјективниот кадар“ претставува,

значи, крајност на стварноста во која и да било аудиовизуелна техника. Можно и поимливо е „да се види и слушне“ стварноста во нејзиното појавување само под *еден агол, само од една точка на гледање*, а тоа е секогаш аголот на субјектот кој гледа и слуша. Тој субјект е субјект од крв и месо. Дури и тогаш кога во измислениот филм ќе избереме идеална точка на набљудување - соодветно на тоа апстрактна и не натуралистичка - тој агол на набљудување станува наеднаш реалистичен и до крајност натуралистички, токму од оној момент кога ќе ги поставиме камерата и магнетофонот: тоа што ќе биде снимено ќе изгледа видено и слушнато од страна на субјектот од крв и месо (т.е. кој има очи и уши). Меѓутоа, стварноста што ја согледуваме во моментот на нејзиното настанување, се случува секогаш во сегашно време.

Времето на кадарот-секвенца, како појдовен и главен елемент на уметноста на филмот - тоест како бескрајна „субјективност“ - секогаш е во сегашно време. Доследно на ова, филмската уметност го „репродуцира сегашното време“. „Директното снимање“ на ТВ е парадигматичка репродукција на сегашното време, на она што се случува во моментот.

Да претпоставиме дека располагаме не само со овој мал филм за смртта на Кенеди, туку и

* Есејот „Osservazioni sul piano-sequenza“ се наоѓа во книгата Pier Paolo Pasolini: "Empirismo eretico", Milano, Garzanti, 1972.

Да претпоставиме дека располагаме не само со овој мал филм за смртта на Кенеди, туку и со десетина слични мали филмови, поточно со толку кадри-секвенци кои субјективно ќе го репродуцираат сегашното време на смртта на Претседателот.

Ако ги набљудуваме по ред (кога би била во прашање само чиста документација: на пример, во полициската проекциона сала по повод истрагата) сите тие субјективни кадри-секвенци, т.е. да ги нижеме еден по друг (дури и ако таа операција не би била материјална), што правиме тогаш? Тогаш пристапуваме кон еден вид монтажа, иако е таа доста еле-ментарна и груба. А што мислиме да постиг-неме со помош на таа монтажа? *Умножување* на „сегашните времиња“, како дејствието да не се одвива одеднаш пред нашите очи, туку постапно и повеќе пати. Ова умножување на „сегашните времиња“ го укинува, всушност, сегашното време и му ја одзема смислата, бидејќи секое поединечно сегашно време ја поставува како постулат, со самото свое постоење, релативноста на она другото сегашно време, неговата неверојатност, неговата непрецизност, неговата двосмисленост. Гледајќи ги овие филмови во рамките на некаква полициска истрага - која не ја интересира никаква естетска димензија, која се грижи само за документарната вредност на тие мали филмови бидејќи тие претставуваат за истрагата очигледни сведоштва за вистинскиот настан, што треба да се обнови со сета своја точност - првото прашање што мораме да си го поставиме гласи: кој од сите тие мали филмови ни ја претставува, со најприближна точност, вистинската фактичка состојба? Неповратно поглавје од стварноста се одиграло пред толку очи и уши (пред толку камери и магнетофони), покажувајќи му се на секој чифт природни органи или на техничките средства на различни начини (видното поле, општиот план, американски план, крупен план и тоа од сите можни агли). Меѓутоа, секој од тие кадри во кои се претставува стварноста е сиромашен до крајност, алеаторен, речиси, јаден, во толкава мера во колкава што претставува само еден агол спрема бескрајното мноштво од сите преостанати можни агли.

Впрочем, јасно е дека стварноста е изразена во сите свои видови: таа му кажува нешто на оној што бил присутен (бил присутен во неа и претставувал нејзин дел: *затоа што стварноста не му зборува на никој друг, туку на самата себеси*). Таа искажала нешто со својот јазик на

акција (што човечките јазици, симболичните и конвенционалните, го интегрирале во себе): истрел од пушка, неколку истрепа од пушките, тело што паѓа погодно, жена која вреска, мноштво луѓе што викаат... Сиве овие *симболички знаци* укажуваат на тоа дека нешто се случило: смртта на Претседателот, тука и сега, во сегашно време. Повторувам дека тоа сегашно време е време на различни „субјективности“, исто како и деталните кадри снимени од различни агли на гледање, во кое судбината ги поставила сведоците со нивните нецелосни сетилни и културни органи или со нивните технички средства.

Јазикот на акцијата е, значи, јазик на несимболички знаци на сегашното време. Во сегашно време тој јазик нема смисла, а ако и ја има, тој е субјективен, т.е. даден на нецелосен, неодреден и таинствен начин. *Кенеди во моментот на умирање се изразил со својата последна акција*: со акцијата која што ги претставува паѓањето и смртта врз седиштето на црната претседателска лимузина, врз слабикавите раце на една американска граѓанка која личи на мало лакомо девојче. Но, овој последен јазик на акцијата, со кој Кенеди се изразил пред многубројните гледачи на драмата, останува во сегашно време - во кое се доживува со помош на сетилата и во кое е снимен, што е едно исто - и останува недоречен. Како и секој миг на јазикот, *тој е барање*. Барање што? Воспоставувањето односи помеѓу самиот себеси и објективниот свет: значи барање на односот-со сите други јазици на акцијата со помош на кои се изразуваат, истовремено кога и Кенеди, и преостанатите присутни луѓе. Во случајот што го проучуваме, последните *живи синтагми* на Кенеди, се во барањето да воспостават однос со живите синтагми на оние што во тоа време се изразуваа во животот околу него. На пример, синтагмите на неговиот или неговите убијци, оној што пукал или оние што пукале.

Сè додека таквите живи синтагми не се доведат во врска со нив, исто како и јазикот на кенедиевата акција со јазикот на акцијата на неговите убијци, тоа ќе бидат фалсификувани и нецелосни јазици, практично неразбирливи. Значи, што е потребно да се случи за тие да станат и разбирливи? Потребно е, за таа цел, односите што секој од тие јазици на акција ќе ги бараат, речиси, нејасно и на слепо, конечно, да се воспостават. Но, не само со посредување на обичното умножување на сегашноста, кое би можеле да го постигнеме и со нижење разни



Кенеди во Далас, пред убиството

„субјективни кадри“, туку со нивна координација. Таквата координација на јазикот на акцијата (на сегашноста) веќе нема цел, каков што е случајот со нивното обично нижење, да ѝ ја уништи и да ѝ ја одземе смислата на самата концепција на сегашноста (како што тоа би се направило за време на нашата хипотетичка проекција во салата на ФБИ, за време на гледањето на разните мали филмови), туку сегашноста да ја направи минато.

Единствено доживеаните и оформените факти можат да бидат меѓусебно координирани и со тоа да добијат смисла (како што тоа подобро ќе го објаснам подоцна). Да направиме уште една претпоставка. Да претпоставиме дека меѓу иследниците, кои би присуствувале на нашето прикажување на филмовите за Кенедиовата смрт еден по друг, од почеток до крај, би се наоѓал и иследник со генијална способност за анализа.

Во тој случај, неговиот гениј би можел да се движи само во смисла на координација. Со оглед на тоа што би ја погодил вистината - со внимателна анализа на различните натуралистички фрагменти кои претставуваат разни мали филмови - тој би бил во состојба да ја реконструира вистината. Како? Со избор на вистински значајни фрагменти од тие различни субјективни кадри-секвенци, откривајќи ја доследно нивната вистинска врска. Тоа би бил обичен случај на монтажа. По таквата работа на избор и координација, разните агли на гледање, кои ги одредувале разновидни „субјективности“, би исчезнале и на местото на суштинската субјективност би уследила објективноста. Повеќе не би имало серии двојки - возбудени - очи и уши (камера и магнетофон), кои ја регистрираат и ја репродуцираат краткотрајноста и непријатната стварност, туку наместо тоа би се појавил раскажувач. И токму тој раскажувач би ја претворал сегашноста во минато.

Последницата од севе ова е тоа дека филмската техника (или, уште подобро, аудио-визуелната техника) во суштина е бескраен кадар-секвенца, каква што е токму стварноста за нашите очи и уши, за сето време додека сме во состојба да гледаме и да слушаме (таа е субјективен бескраен кадар-секвенца сè дотогаш додека не престане со крајот на нашиот сопствен живот). А тој детален кадар не е ништо друго, туку репродукција на јазикот на акцијата (како што веќе неколку пати напоменав): со други зборови, репродукција на сегашноста.

Но од оној момент кога до израз ќе дојде монтажата, т.е. кога од филмска техника се

преминува на филм (што се две многу различни работи, исто како што „јазикот“ се разликува од „зборот“), сегашноста се претвора во минато (бидејќи тогаш е воспоставена координација на различните живи јазици). Минато, кое поради иманентните причини на самата природа на филмската техника, а не поради естетскиот избор, секогаш има карактеристики и призвучи на сегашно време (*станува збор, значи, за историски презент*).

Сега треба да кажам што мислам за смртта (му оставам слобода на скептичниот читател да се запраша каква врска има смртта со филмската техника). Веќе неколку пати кажав - но, за жал, секогаш на погрешен начин - дека стварноста има свој јазик и дека самата претставува јазик кој, за да се опише, ја ловикува на помош *општата семиологија*, која сега засега, сè уште, ни недостига дури и како поим (семиолозите проучуваат многу различни и одредени предмети, што ги претставуваат веќе постојните јазици, без разлика дали се составени од знаци или, пак, не, но тие, сè уште, не утврдиле дека семиологијата е опис на знаењето за стварноста).

Тој јазик - секогаш тоа лошо го исказувам - се совпаѓа, што се однесува до човекот, со човековата акција. Всушност, човекот првенствено се изразува со акција - акција сфатена не како чисто прагматично значење - бидејќи тој со нејзина помош ја модифицира стварноста и влијае врз духот. Меѓутоа на неговата акција ѝ недостига единство или смисла *сè дотогаш додека таа не се исполни, не се доврши*. Додека Ленин бил жив, јазикот на неговата акција бил со еден свој дел (делумно) неразбирлив, бидејќи таа акција била можна, па според тоа и подложна на менување со евентуалните подоцнежни акции. И така, сè додека постои идното време, т.е. додека постои една непозната, човекот останува неизразен. Можеме, на пример, да се сретнеме со чесен човек кој во шеесеттата година од својот живот прави некаков престап: таквата акција за осуда ги модифицира сите негови минати акции и го прикажува поинаков од она што секогаш бил. Сè додека не умрам никој нема да може да биде сигурен дека навистина ме познава, т.е. да се најде во можност да ѝ даде смисла на мојата акција, која останува лингвистички момент, и тешко ќе може да се одгатне.

Неопходно е, значи, да умреме, бидејќи додека живееме ни недостига смисла, а јазикот на нашиот живот (со чија помош се изразуваме и на кој му придаваме најголемо значење) останува непреводлив: хаос од можности, постојано

барање на односи и значење, без решенија во континуитет. Смртта врши блескава монтажа на нашиот живот. Таа, всушност, ги избира значајните моменти од животот (кои повеќе не можат да се менуваат со одигрување на други можни моменти, антагонистички или некохерентни) и ги ниже, создавајќи од нашата сегашност, бескрајна, нестабилна и несигурна - а доследно на тоа и наполно може лингвистички да се опише - светло, чисто и сигурно минато (токму во рамките на *една општа семиологија*). Значи дека нашиот живот, благодарение на смртта, ни служи да се изразиме.

Монтажата, значи, го прави од материјалот што е филм (истаен или од многу долги фрагменти или од инфинитезимални кадрик-секвенци, кои претставуваат исто толку можни бескрајни „субјективности“) истото она што и смртта од животот.

II

И така, филмот можеме да го дефинираме како „збор без јазик“. Всушност, различни филмови, за да бидат сфатени, би требало да не упатуваат не на уметноста на филмот, туку на самата стварност (јасно е дека, кога ова го зборувам, по обичај ја поставувам како постулат идентификацијата на уметноста на филмот и стварноста, па, според тоа, би требало семиологијата на уметноста на филмот да биде само едно поглавје од *општата семиологија на стварноста*).

Ако во некој филм се појави, на пример, кадар со момче со црна кадрава коса; црноок и со ведар поглед, со бубуличаво лице, со малку натечено грло како кај хипертироид, со израз на смешно и весело; дали тој кадар од *некој филм* упатува на општественото договарање составено од симболи, каков што би било тоа филмското творештво кога би било дефинирано аналогно на *јазикот*? Всушност, тој кадар упатува на општественото договарање, но бидејќи тоа не е *симболично, кадарот, всушност, не се разликува од стварноста*, т.е. од вистинскиот Нинето Даволи (Ninetto Davoli), од крв и месо, кој е прикажан во нашиот кадар.

Ние во главата веќе имаме некаков вид *кодекс на стварноста* (т.е. онаа силна *општа семиологија* за која зборуваме), и токму благодарение на тој кадар, неизразен и нестварен, кој ни овозможува да ја сфатиме стварноста, ги сфаќаме и разните филмови. Да бидам појасен: ние на наједноставен и најелементарен начин ја препознаваме стварноста, бидејќи таа ни се обраќа преку филмовите како што би го направила тоа и во секојдневниот живот.

Некое лице во филмот, како и во секој миг од стварноста, ни зборува преку знакови или преку *живите синтагми* на својата акција. Тие знакови, распределени во поглавја, би можеле да бидат: 1. јазик на физичко присуство, 2. јазик на однесување, 3. пишано - говорен јазик. Но, тие сите заедно се синтетизирани со говорот на акција кој ги воспоставува односите помеѓу нас и објективниот свет. Во *општата семиологија* на стварноста, секое од тие поглавја би требало, потоа, да биде поделено на променлив број на параграфи. Тоа е задача што одамна ја оставив настрана. Ќе се ограничам, значи, само на забелешката дека второто поглавје, наречено *јазик на однесување*, би било најинтересно и најцелосно. И тоа би требало да биде поделено на два други параграфа: *јазик на општото однесување* (кој би ги обединил сите однесувања кодифицирани од општественото воспитание) и *јазик на посебното однесување* (кој би послужил да се изразиме во посебни општествени ситуации и во одредени моменти од тие ситуации, кои би ги нарекол аргоевски).

Да се вратиме на примерот со глумецот со црни кадри за кој зборував пред малку: говорот на неговото *општо однесување* веднаш ни укажува - преку серија негови постапки, негови изрази, негови зборови - на неговите историски, етнички и општествени координати. Меѓутоа јазикот на неговото *специфично однесување* ги прецизира тие координати на најадекватен начин (исто како што и дијалектот и аргоевото го прецизираат на конкретен начин јазикот). Јазикот на специфичното однесување е, значи, во основа составен од серија ритуали чиј првобитен модел му припаѓа на природниот или животинскиот свет: паун што се перчи, петел што пее секогаш по парење, цвеќе што ги покажува своите бои во одредено годишно време. Јазикот на светот, всушност, е спектакл. Во случај на некаква тепачка, кадровото момче, кое го наведовме како пример, не би пропуштило да изрази ниеден од ставовите што ги бара народниот кодекс: од првите одговори изговорени од страна на некој што не слуша баш најдобро, до првите закани изговорени како искажано сожалување за противникот, па сè до првите удари нанесени во градите на другиот и тоа со обете отворени дланки, со раширени дланки.

Поаѓајќи од тие различни ритуали на јазикот на посебното однесување, незабележително доаѓаме до разните свесни ритуали: така се преминува од магичните и архаичните обреди до оние што се воспоставени со правилата за

убаво воспитување и добро однесување на современата буржоазија. Потоа, секогаш неосетно, човекот доаѓа до *разните човечки симболични јазици, но без знаци*. Јазици во кои, за да се изрази, човекот го употребува своето сопствено тело, своето лице. Верските обреди, мимиките, танците и театарските претстави им припаѓаат на овие *видови фигуративни и живи јазици*. Истото тоа важи и за уметноста на филмот. Во очекување да ги скицирам главните црти на својата *општа семиологија*, би сакал сега уште еднаш да покажам како *општата семиологија* би можела истовремено да биде и *семиологија на филмската уметност*. За да се премине од едната на другата е потребно да водиме сметка само за уште еден елемент: аудиовизуелната репродукција. Врз основа на модалитетите на таквата репродукција - која во филмот повторно ги остварува оние исти лингвистички карактеристики на животот, земен како јазик - би можеле да создадеме филмска граматика. Токму со ова се занимавав во некои други пригоди. Овде треба да се забележи - а тоа е и најважната точка на оваа расправа - дека ако, семиолошки гледано, не постои никаква разлика помеѓу времето на животот и времето на филмот земен како репродукција на животот - во смисла да претставува бесконечен кадар-секвенца - постои, напротив, основна разлика помеѓу времето на животот и времето на различните филмови. Да го земеме кадарот-секвенца во чиста состојба: т.е. аудио-визуелната репродукција, остварена сообразно со еден агол на субјектот-набљудувач, со еден фрагмент од бесконечниот редослед на нештата и дејствијата кои, евентуално, би можел да ги репродуцирам. Таквиот кадар-секвенца во чиста состојба би бил составен од крајно досадна низа од безначајни факти и акции. Нешто што ми се случило и што ми се јавува во *траење од пет минути* на мојот живот би прераснало, пренесено на платно, во нешто сосема неразбирливо: апсолутно безначајно и безвредно! Во стварноста, таа безначајност се манифестира затоа што моето тело е живо и затоа што тие пет минути се пет минути на животен монолог на стварноста со самата себеси.

Нашиот хипотетички чист кадар-секвенца, значи, очигледно ја подвлекува безначајноста на животот како таков. Меѓутоа, преку тој хипотетички чист кадар-секвенца јас, исто така, дознавам - со истата прецизност како и во лабораториските опити - дека основниот предлог е изразен со помош на нешто што е безначајно: *јас сум*, или *има*, или, едноставно, *да се биде*.

Но дали тоа *да се биде* е природно? Не, ми се чини дека не е. Токму спротивното, ми изгледа дека е тоа некаква вонредна, таинствена работа, и на каков било начин неприродна.

Меѓутоа, кадарот-секвенца, со оглед на карактеристиките што ги опишав, во филмовите со исконструирани дејствија станува најголем *натуралистички* момент на филмската приказна. Некој човек ја шлакнува жената, потоа влегува во автомобил и се упатува кон морето... Ако ги поставам камерата и магнетофонот таму каде што би можел да се најде сведокот од крв и месо, јадовно натуралистички, јас ја снимам целата сцена во нејзиниот континуитет како тој да ја видел или слушал, сè додека автомобилот не отиде во правец на Остија. За таа сцена, која се одвива пред моите очи, како и за нејзината репродукција, доминантна реченица е: *сето тоа постои* (сепак, како што не сум рамнодушен пред стварноста, исто така не сум рамнодушен и пред репродукцијата на стварноста; а бидејќи пред филмот мојот суд се повикува на кодексот на стварноста, јас во себе ги репродуцирам скоро сите чувства исто како материјално да сум ги доживеал тие факти).

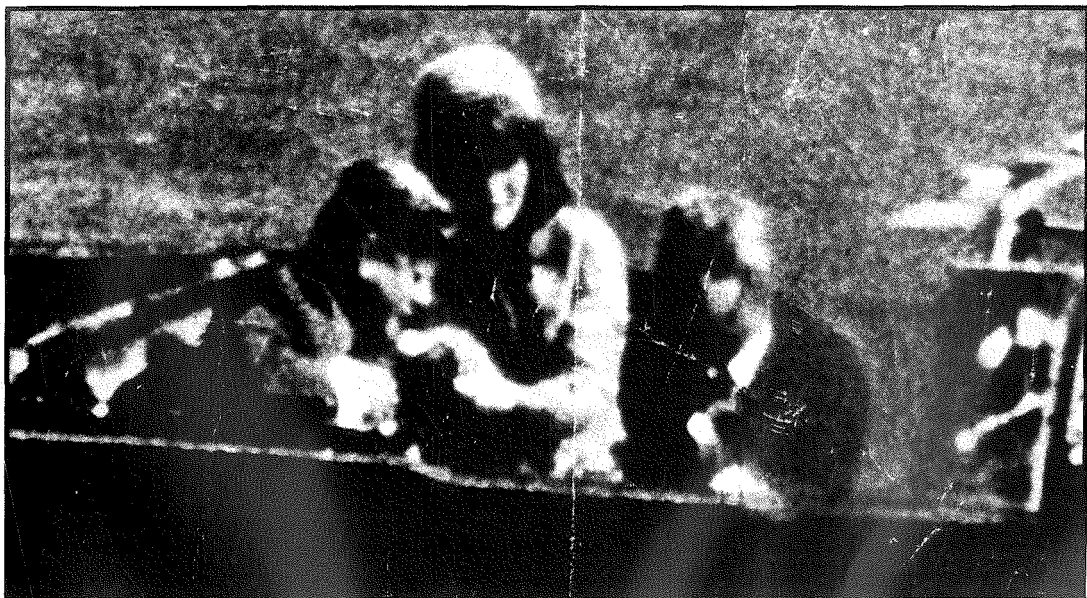
Со оглед на тоа што филмското творештво никогаш не ќе може да се ослободи од таквите кадри, дури и од оние многу кратките, поради тоа што секогаш, всушност, ја репродуцираме стварноста, него го обвинуваат дека е чист натурализам. Но, стравот од натурализмот (барем што се однесува до филмската уметност) е страв од она што постои, од постојното. Тоа е во крајна линија, страв од недостиг на природност на *она што е*, страв од страшната двосмисленост на стварноста, од двосмисленоста која произлегува од фактот дека стварноста е базирана врз двосмисленото: од фактот дека времето е минато, од димензијата на минатоста на времето. Значи, станува збор за нешто што е многу повеќе од самиот натурализам! Човек да се занимава со филмското творештво, значи да пишува на хартија што гори!

За да разбереме што е тоа натурализам во филмското творештво, ќе се послужиме со еден интересен пример, кој претставува (или кои претставуваат) образец на авангардното филмско творештво. Во подрумите на њујоршкиот *New Cinema* се прикажуваат кадри-секвенци што траат по неколку часови (на пример, човек што спие). Значи, еве филмско творештво во чиста состојба (како што веќе нагласив, неколку пати, во врска со кадарот-секвенца): како такво, како претставување на стварноста видена само под еден агол, ова

филмско творештво е субјективно и тоа во една луда натуралистичка смисла, бидејќи во прв ред го репродуцира од дадената стварност *дури и природното време*. Во културолошки поглед, новото филмско творештво е последица од неореализмот: од него го има преземено култот на документарното и вистинското. Меѓутоа, додека неореализмот му се подавал со оптимизам, здрав разум и добродушност на тој култ на стварноста, служејќи се, притоа, со серии кадри-секвенци зависни едни од други, новото филмско творештво го превртува односот на работите: неговиот крајно зголемен култ на стварноста и бесконечните детални кадри со кои се служи прават неговата основна реченица да не биде повеќе: *она што е безначајно в (постои)*, туку: *она што е (постои) е безначајно*. Но, таа безначајност се чувствува со таков бес и со таква болка што на крајот агресивно го напаѓа гледачот, а истовремено со тоа ги напаѓа и неговите погледи за редот на нештата, неговата човечка и егзистенцијална љубов за она што е. Кусиот, разумен, одмерен, природен и допадлив кадар-секвенца од неореализмот ни го дава задоволството да ја препознаеме стварноста што ја доживуваме секој ден, како и можноста да уживаме во неа, со помош на естетичката конфронтација, спротивставувајќи им се на академските конвенционалности. Спротивно на тоа, долгиот, неразумен, неизмерен, монструозен и тивок кадар-секвенца на движењето *New Cinema* пра-

ви да се најдеме спрема стварноста во естетичка конфронтација со неореализмот, кој сега го сметаме за академизација на животот.

Значи, практично, разликата помеѓу вистинскиот и репродуцираниот живот - т.е. помеѓу животот и филмското творештво - е временскиот ритам. Но, исто така, и разликата помеѓу животот и филмското творештво е разлика во времето. Траењето на еден кадар и ритамот на редоследот на кадрите ја менуваат вредноста на некој филм, прават тој да ѝ припаѓа на некоја школа, на некоја епоха или на некоја идеологија во однос на други. Ако уште сметаме дека е можно во филмско исконструираниот дејствие да се создаде илузија на кадар-секвенца само со помош на монтажа, тогаш вредноста на кадарот-секвенца станува уште поидеална: тој станува кадар-секвенца на вистинскиот избор на светот. Додека, всушност, автентичниот кадар-секвенца ја репродуцира видената вистинска акција, вклопувајќи се во траењето во времето, во вистинското време, *симулираниот* кадар-секвенца (него, впрочем, најчесто го среќаваме во неореалистичките филмови, а постојано го користи и натуралистичкото, типично творештво на комерцијалната конвенција) ја имитира вистинската соодветна акција, репродуцирајќи разни нејзини црти, а потоа повторно заеднички ги крпи во временското траење, искривувајќи ги додека се преправа дека се придржува кон природноста.



Убиството на Кенеди снимено со аматерска камера

Постапките на монтажата на новото филмско творештво ја имаат, спротивно на тоа, како прва карактеристика тоа што јасно го покажуваат фалсификувањето на вистинското време (или, во случајот на вечните кадри-секвенци на *New Cinema*, за кои веќе говорев, кои го предизвикуваат неговото изострување со инверзија на вредностите на безначајното).

Дали имаат право авторите на новото филмско творештво? Каде уште вистинското време, во некој свој дел, треба да биде решително уништено, а тоа уништување да биде прв и најочигледен елемент на стилот, во онаа мера во која уништувањето наполно му брани на гледачот да дојде до илузијата на хронолошкиот редослед на акциите што се одвиваат во времето, како што тоа секогаш се среќава во приказните и басните, стари или нови?

Според мене, авторите на новото филмско творештво не умираат доволно во своите дела: тие во нив се движат, се превиткуваат или, уште подобро, се наоѓаат во агонија, но не умираат. Поради тоа нивните дела остануваат сведоштва за една болка која се однесува на појавата на времето набљудувано од аспект на она што е апсурдно во него и во таа смисла можеме да ги гледаме или да ги разбереме само како творби на животот.

Во краен случај, стравот од натурализмот се задржува во границите на документот, а субјективноста, доведена до точката каде што се произведуваат или бесконечни кадри-секвенци - кои го застрашуваат гледачот со безначајноста на неговата стварност - или дело настанато со монтажа кое на гледачот му ја уништува илузијата за временски континуитет на неговата стварност, на крајот станува чиста субјективност на психолошките документи. Дури и страниците од најавангاردната книжевност, на прв поглед неодгатлива, го буди чувството за некаква стварност или, просто кажано, за самата стварност. Од стварноста не може да се побегне, бидејќи таа си говори самата на себе и ние се наоѓаме во нејзиниот круг. Било да станува збор за авангардна нечитлива страница или за филмски кадар-секвенца кој до таа мера би го наметнал времето и би ни ја одзел илузијата дека преку него и ја доживуваме стварноста, постои секогаш една стварност која произлегува од нешто и која може да се изрази: тоа е стварноста на авторот, кој преку својот сопствен текст ја изразува својата психолошка бедотија, својата литературна сметка, својата благородна или одвратна малограѓанска невроза.

Морам да повторам дека извесен живот, со сите свои акции, станува вистински и наполно

разбирлив дури по смртта: тогаш времињата се собираат, се збиваат и безначајноста отпаѓа, таа е отфрлена. Тогаш основна реченица на животот не е само *да се биде* и нејзината природност станува истовремено и лажна цел и лажен идеал. Оној што ќе направи кадар-секвенца за да го искаже стравот пред безначајноста на животот прави иста грешка - меѓутоа спротивна - како и оној што ќе направи кадар-секвенца за да ја покаже поезијата на таа безначајност. Континуитетот на животот во моментот на смртта - т.е. по извршената монтажа - го губи она мноштво од времиња во кои се движиме кога живееме, уживајќи во совршената кореспонденција - што не води кон прогресивно одумирање - на нашиот живот со времето што одминува (не постојат моменти кога таквата кореспонденција не е совршена). По смртта го нема веќе таквиот континуитет на животот, но *останува неговата смисла*. Или да се биде бесмртен и неизразен или да се оствари изразувањето и да се умре. Разликата помеѓу филмското творештво и животот може да се запостави, а онаа иста *општа семиологија* која го опишува едното може да го опише и другото. Поради тоа извесната акција што се случува во животот, - јас, кој зборувам тука, на пример ја имам, да речеме, означено својата смисла, меѓутоа тоа е смисла што навистина ќе може да се одгатне само по смртта, додека акцијата што се случува во филмското творештво ги има, да речеме, означено оние исти акции што се случуваат во животот и ја има само посредната смисла (смислата и во овој случај се одгатнува по смртта). Единствената разлика што постои помеѓу животот и филмското творештво лежи во тоа што во филмот акцијата (или претставениот знак, сликата, изразното средство, репродуцирано е жива синтагма: изберете ја онаа дефиниција што најмногу ви се допаѓа), имајќи ги означено вистинските истоветни акции (извршени од страна на оние исти лица од крв и месо, во таа иста природна и општествена рамка), ја гледа својата смисла веќе извршена и разбирлива, како смртта веќе да се случила. Тоа значи дека во филмот времето е свршено, минато, дури и ако станува збор за филм со искон-струирано дејствие. Значи, мораме да ја прифатиме басната. Времето не е време на животот, кое се живее и доживува, туку е време на животот по смртта: како такво, тоа е вистинито, не е илузија и може многу добро да послужи и да биде време на приказната на некој филм.

Превод: А.Ферро

Илинденка Петрушева

УДК 791.43.073(497.17) (091)
Кинопис 7(4), с. 49-58, 1992

ВРЕМЕ НА ИГРИ И СОНИШТА

(аматерскиот филм во Македонија кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години)

Аматерскиот филм им припаѓа на големите сонувачи, на оние што без остаток ѝ припаѓаат на филмската уметност, на оние што поседуваат безгранична љубопитност, на оние што истражуваат, откриваат, експериментираат. Богати со сево ова претходно кажано, тие најчесто немаат пари! Но, се снаоѓаат!

Со овие карактеристики се одликуваат и филмските аматери на Македонија, кои со децении наназад, а и денес, создадоа една импозантна филмографија со над 700 „мали“ филмови. По завршувањето на II Светска војна и по конституирањето на новата држава, љубителите на филмот кај нас, собрани околу Народна техника и Сојузот на фото и киноаматерите на Македонија, со сиот свој ентузијазам, го започнаа макотрпното расчитување и освојување на просторот за едно ново уметничко (аматерско) творештво - го започнаа освојувањето на аматерскиот филм. Во 1950 година е формиран СФКАМ којшто ќе развие една интензивна активност во пропацирањето на аматерскиот филм. Во фотосекциите во Скопје, Битола, Штип, Тетово, Охрид започнува организирање на кино семинари, на кои многубројните слушатели, се запознавале со развојот на филмската уметност, но и со тајните на создавањето на еден

филм. На овие семинари се направени и првите обиди да се снимаат аматерски филмови. Се снимало со мали 8 mm камери што нивните сопственици му ги ставиле на располагање на СФКАМ. Во 1952 година СФКАМ го распишува и првиот конкурс за сценарија за аматерски филмови, на кој пристигнале 7 проекти. Значи, желбата била тука, но техничката база за реализација на оваа желба била речиси рамна на нула. СФКАМ, во тој момент, располагал со една 16 mm камера „Агфа“ и со две касети филмска лента! Со тешки маки бил набавен од Загреб и еден кинопроектор (аматерски, 16 mm). Се вршеле подготовки за снимањето на филмот „Охридска регата“, студентите снимиле два филма „Еден ден во паркот“ и „Безимена станица“, а семинаристите од скопскиот градски фотокино клуб, во 1955 година, ја снимиле првوماјската парада. Но, поради немање соодветни технички услови (лабораторија, услови за монтажа) овие први филмски аматерски обиди останале незавршени. Но, ова не ги декуражираше младите ентузијастички. Напротив! Иноваторите во СФКАМ конструирале мала филмска лабораторија, која, иако доста примитивна, долго време успешно ќе им ги обезбедува потребите на нашите киноаматери. Па така, и првиот аматерски филм, кој ќе

доживее презентација пред јавноста, „Првиот оцак под Пелистер“ ќе биде обработен во оваа малечка лабораторија. Инаку, овој филм го реализирале слушателите на кинокурсот што се одржал во Битола во 1956 година, под раководство на Александар - Саша Маркус.

Покрај одржувањето на курсеви и семинари за филмски аматери, Сојузот на фото и кино-аматерите на Македонија се ангажира, посебно, и на полето на пропагирањето на идејата за аматерскиот филм и тоа во две насоки: првата е прибирање соодветна стручна литература што ја набавува од другите центри (Белград, Загреб, Сараево), а втората е реализирање повеќе ревији на аматерски филмови што биле снимени, исто така, во другите републички центри. Вакви ревији се одржале во 1957, 1958 и 1959 година во Скопје, Битола, Титов Велес и Штип.

Покрај многубројните ангажмани околу популаризирањето на аматерскиот филм, луѓето собрани околу СФКАМ вложуваат крајни напори за набавка на толку неопходната техничка база, која е еден од значајните фактори во практичната реализација на поставената цел. Така, во почетокот на 1959 година Главниот Одбор на Сојузот на фото и киноама-

терите на Македонија веќе располага со две кинокамери од 16 mm со по еден објектив, монтажна маса, апаратура за развивање и сушење на 16 mm филмови на електричен погон, два кино проектора за 16 mm филм, од кои едниот е тонски, и еден магнетофон неопходен за озвучување. Во тие години претпријатието „Фото-центар“ набавува и повеќе 8 mm камери, па така во тој период од ова претпријатие се купени околу 15 вакви камери. Значи сè повеќе и побргу се создаваат услови за формирање кино клубови и така веќе во почетокот на 1959 година (веднаш по Новогодишните празници) во Секретаријатот на СФКАМ пристигнува барање од 12 студенти од Скопскиот универзитет за формирање кино клуб. Резултатите од договорот помеѓу оваа група студенти и Секретаријатот би можеле да ги сведеме на оние најзначајни елементи: веднаш да се пристапи кон формирање на Универзитетскиот кино клуб (подоцна ќе го добие називот Академски кино клуб), постојано седиште на клубот (додека не се изнајде посоодветно решение) да биде во просториите на фотоклубот „Вардар“ (кај Мала станица), веднаш да се пристапи кон организирање на семинар, при што студентите



С. Костиќ, Т. Зографски, Ж. Поповски, З. Младеновиќ, Панта Мижимаков - членови на АКК

може да ги поканат најдобрите предавачи од Републиката и надвор од неа (трошоците за ова ќе треба сами да ги обезбедат), а СФКАМ им ги става на располагање сите технички средства неопходни за изведување на овој семинар, како и за реализирање на програмата на клубот во прво време.¹

И така на 7. јануари 1959 година...

ЗА АКАДЕМСКИОТ КИНО КЛУБ ИЛИ ЗА ВРЕМЕТО ВО КОЕ ЦУТЕА БАГРЕМИТЕ

„Некои од нас и денес активно се занимаваат со филмот, повеќето се разотидоа на други струки, следејќи ги разнородните сопствени животни патеки, но мислам дека заедничка ни остана љубовта спрема филмот, како и љубовта спрема едно изминато и полно со идеали време, време во кое цутеа багремите“. (Александар Гурчинов, билтен „20 години на АКК“, 1979)

На 7. јануари 1959 година група студенти (Александар Гурчинов, Живко Поповски, Радован Павловски, Крунислав Ветеров, Милан Ангелов, Томислав Зографски, Влада Урошевиќ и Бранко Матевски) одржуваат советува-

ње, на кое ги поставуваат темелите на Универзитетскиот киноклуб. На тоа советување е изготвено Соопштение со Предлог за формирање на овој клуб, при што најдецидно се назначени и задачите и целите на неговата работа-прифаќајќи ги принципите на аматерското филмско творештво членовите на овој клуб во најскоро време ќе реализираат едномесечен курс на кој предавачи би биле киноаматери од КК „Белград“ и наши филмски работници, потоа интензивно ќе се изучува теоретската филмска литература за што посеопфатно да се осознае тајната на филмското творештво, а со тоа и подготовката за создавање аматерски филмови да биде што потемелна, следува обврската на студентите за изготвување сопствени сценарија според кои би се реализирале филмови и најодзади, како една севкупна надградба, гледање кинотечни филмови придружени со разговори. На ова советување е избрана и привремена управа која имала задача да ги реализира сите подготовки за започнување на редовната клупска работа. Така, за привремен претседател бил избран Живко Поповски, а за благаяник бил назначен Бранко Матевски.² Соопштението со Пред-



Живко Поповски и Томислав Зографски од АКК

логот за формирање Универзитетски кино клуб било доставено најнапред до Организацијата на Народна техника, односно СФКАМ, и до Универзитетскиот Одбор на Сојузот на студентите, кој да го кажеме и тоа, ќе биде главен покровител на овој клуб. Во оваа пригода ќе истакнеме дека организацијата на Народна техника и Универзитетскиот одбор од формирањето на Академскиот кино клуб, речиси, сè до денешни дни, се главните финансиери, (кога помалку, кога повеќе) на неговата дејност. При ова, се разбира, не мислам само на обезбедувањето финансиски средства, туку многу повеќе на помошта што овие организации ја даваа во обезбедувањето основни услови за функционирањето на АКК. Па така, организацијата на Народна техника, односно СФКАМ, ги обезбедуваше основните технички услови (камери, филмска лента, проектори, магнетофони, лабораторија), додека, пак, Универзитетскиот Одбор правеше напори за решавање на просторното прашање. И кога сме веќе кај просторот, ќе кажеме дека нашите филмски академици наликуваат на вистински номади: од првите среќи пред скопските кина, кога со саати се расправаше и мечтаеше за филмот и кога пред, речиси, четириесеттина години се роди идејата за формирање на овој кино клуб, па преку советувањето и формирањето на клубот во 1959-тата година во просториите на градскиот фото клуб „Вардар“, па преку импро-визирањето простории во студентската населба „Стив Наумов“, па преку сонувањето желби за добри простории во новоизградениот младински дом „Кочо Рацин“ (овој дом се наоѓаше наспроти Домот на градежниците и беше урнат во земјотресот) и студентскиот дом „К.Ј.Питу“, па сè до денешните простории во населбата од бараки зад Електротехничкиот факултет, на крајот од улицата „Орце Николов“ (со кусо престојувалиште и во студентската населба кај Педагошка Академија). Во меѓупросторот, и меѓувреме беа изнапишани илјадници писма - молби од типот... „Ве молиме да ни отстапите едно кумбе со кунци и десет клупи за седење“ или „... би биле задоволни и со просторија од цца 20 m² во студентскиот дом во градба...“³ Но, овие, како и преостанатите проблеми што беа неодминливи, не ги спречи младите филмски аматери од АКК, оние од првата, и оние од втората, и од третата, и од четвртата генерација, да го сонуваат, со отворени очи, својот голем сон - ФИЛМОТ, да создаваат, во континуитет, еден исклучителен филмски опус и, се разбира, при тоа, да жнеат успеси. Па така, уште со

своето прво појавување во јавноста надвор од Скопје, на VI Сојузен фестивал на аматерскиот филм одржан во Белград во 1960 година, го привлекоа вниманието, па така познатиот и многу почитуван филмски критичар Драгослав-Зира Адамовиќ, во НИН, ќе напише: „... По сè изгледа се јавува уште еден нов центар на аматерскиот филм - Скопје! Тоа што ни го покажаа последната вечер скопските аматери, членови на Академскиот кино клуб, особено со филмот „Прв давам камче“, нè наведува на констатацијата дека се појавила мошне талентирана генерација аматери од овој крај каде што аматери досега, речиси, и немаше.“⁴

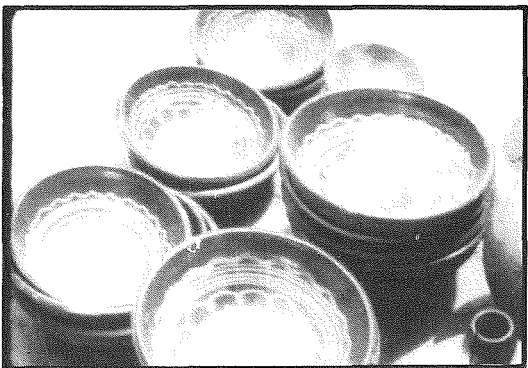
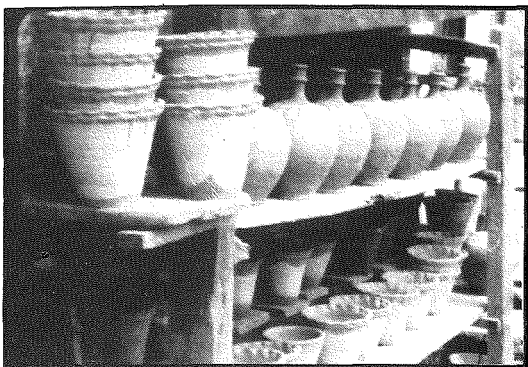
Првиот филм што го замислија босоногите момчиња, потпрени на велосипедите под сенките на скопските багреми, го носеше насловот „Скршената ваза“. Но оваа идеја, потекната од Круни Ветеров и разработувана со бујната фантазија на Живко Поповски, никогаш не се вообличи во филм. Но затоа, пак, оваа идеја или ако сакате - сон, ги забрза нештата околу започнувањето на работата на Академскиот кино клуб и го приближи денот кога започнаа да зујат малите филмски камери. Идејата за „Скршената ваза“ ја поттурнаа оние поинтересните, чиј исход беа првите реализирани филмови „Прв давам камче“ и „Грнци“. Но, да одиме по ред.

По одржувањето на советувањето во јануари 1959 година започнаа интензивни подготовки за одржувањето на првиот курс за киноаматери. Интензитетот на подготовките малку го попречуваше учебната година (сите иницијатори беа студенти), но во месец мај, речиси, сè беше подготвено за големиот старт. Од Белград дојдоа Ацо Ѓурчинов (таму студираше) и неколкумина белградски аматери, кои донесоа полни куфери со аматерски филмови. Во преполнетата сала на Народниот универзитет (поранешен Француски клуб) беше одржана проекција на овие филмови, при што беше најавено скорашното започнување на курсот за киноаматери. На оваа промотивна вечер на аматерски филмови, практично, беше објавена и веста за формирањето на АКК и тука започна и уписот за курсот.

Кинокурсот на АКК започна во месец јули 1959 година. Организацијата на Народна техника ги стави на располагање сите технички средства за нормално одвивање на работата и за овој дел се грижеше, во најголема мера, секретарот на СФКАМ Васе Караџозовски. Универзитетот обезбеди простории - курсот се одржа во една училишница на Правниот факултет

(зградата се наоѓаше наспроти Гранд хотел „Скопје“, на денешното паркиралиште; беше урната во земјотресот). Предавањата се одржуваа од три до четири часа секојдневно, во текот на три јулски недели. Предавач беше познатиот белградски киноаматер Бранко Перак, а му помагаше нашиот Ацо Ѓурчинов, кој веќе членуваше и активно работеше во кино-клубот „Белград“. Пред крајот на курсот слушателите добија задача да разработат разни идеи, да напишат сценарија, од кои потоа ќе се одберат оние по кои ќе се снимаат првите филмови. Од многубројните интересни идеи на крајот беше решено да се снимаат играниот „Прв давам камче“ и документарецот „Грнци“.⁵ Во оваа пригода ќе ги спомнеме слушателите на овој кино аматерски курс, кои, потоа, учествуваа и во реализацијата на веќе спомнатите аматерски филмови: Живко Поповски, Светислав Велков, Миле Крстиќ, Крунислав Ветров, Томислав Зографски, Драган Шуплевски, Зоран Даниловиќ, Радован Павловски, Богомил Гузел, Петар Станоевски, Михаил Банде, Влада Урошевиќ, Ацо Ѓурчинов, Ацо Џамбазов, Михо Лазаров и Васе Караџовски. Набргу, на оваа група ќе ѝ се приклучат и Божидар Тодоровски-Бодле и Георги Василевски, а една година подоцна во „животот“ на Академскиот кино клуб ќе влезат Зора Јовановиќ, Слободан Костиќ, Димче Тодоровски, Зоран Младеновиќ-Окан, Панта Мижимиков или, како што ги нарекуваме, момчињата од „златната генерација“ на АКК.

Веднаш по завршувањето на курсот, значи кон крајот на месец јули, започнува реализацијата на филмовите „Прв давам камче“ и „Грнци“. Првиот е игран и се снима на базенот во Сарај, а вториот е документарец и е реализиран на просторите во Старата скопска чаршија и Топаана. Се снима со 16 милиметарската камера АДМИРА, на црно-бела негатив филмска лента. Во „Прв давам камче“ на шегобиен начин се опишуваат доживувањата на три момчиња на базенот крај Сарај, а во „Грнци“ се следи процесот на изработката на разни грнчарски производи (од месењето на глината, па до продажбата на пазар). Овие два првенца на Академскиот киноклуб ја даваат и најглавната карактеристика на првата генерација филмски аматери, што ги содржи трите основни елементи за еден творец - љубов спрема филмот, талент за филм и знаење за филм! Овие нешта ги откриваме во секој кадар од овие два филма, па затоа кога им се навраќаме и денес, по толку децениски меѓупростор, тие



Изворен материјал од филмот „Грнци“ на АКК (1959)

сè уште „дишат“ со својата убавина, а на нашето око може единствено да му попречи техничката недотераност на материјалот. Но, при ова треба да се има предвид дека ова се случува пред, речиси, четириесеттина години, и дека негативот е развиван во импровизирана лабораторија што самите аматери ја направиле во просториите на Народна техника. Монтажата и озвучувањето на филмовите беа направени во едно мало сопче од студентскиот стан на Ацо Ѓурчинов. „Прозорците ги затемнивме со стари весници и сите бевме пресреќни кога, на

распнат креветски чаршаф, кај мене дома, ги гледавме првите проекции. Од магнетофонот зарипнато ечеше еден стар диксиленд, што по некаво чудо, се вртеше доста синхроно", се секава денес Ацо Ѓурчинов.

Радоста што ги понесе членовите на АКК по првите снимени филмови, сепак, не им го одзеде сознанието дека сега треба да се оди уште понатаму, да се усовршува она минимално знаење стекнато на семинарот. И така, уште кон средината на месец август, помогнати од Народна техника и Заводот за наставен филм, организираат некомерцијални (интерни) проекции на антологиски филмови („Седмиот крст“, „Богатството на Сиера Мадре“, „Третиот човек“, филмски материјали од Манаки итн.).⁶ Паралелно со оваа активност се подготвуваат и за снимање документарен филм по повод 10-годишнината од постоењето на Скопскиот Универзитет, којшто ќе го реализираат во текот на месеците октомври и ноември.⁷ Филмските копии од овој материјал, како и за претходните два филма, ќе бидат изработени во зимските месеци на 1959/60 година во лабораторијата на претпријатието „Зора филм“ во Загреб.⁸

Во текот на 1960 година членовите на клубот реализираат четири филмови („Три песни“, „Три лица на еден еден град“, „Мажи“ и „Тула“), но паралелно со ова тие уште поинтензивно работат врз популаризирањето на аматерскиот филм. Така, во летото 1960-та година, почнувајќи од 15 јули, во студентското летувалиште Асамати крај Преспанското Езеро, организираат семинар за аматерски филм и редовни проекции на аматерски филмови и други професионални, антологиски остварувања. Кон крајот на оваа година, поточно од 15 до 30 декември, во Скопје, го реализираат вториот кинокурс,⁹ што го посетуваат околу 40-тина слушатели.

Во овој период Ректоратот на Скопскиот Универзитет обезбедува какво-такво сместување на овој клуб - станува збор за доста несоодветните простории во студентскиот дом „Стив Наумов“, но за членовите на АКК и тоа е нешто, отколку шуткањето од ваму до таму. И кога сме веќе кај односите помеѓу овој клуб и неговиот покровител - Универзитетскиот одбор на ССЈ, ќе кажеме дека помошта што универзитетот му ја дава на клубот е повеќе од симболична (освен ангажманот околу просторните проблеми), па така во повеќе наврати младите „филмаџии“ ќе се обраќаат до својот покровител, но тој како да немаше многу слух за филмот. Овие маки на АКК ќе најдат место

и во печатот, па така Живко Трајановски, во „Студентски збор“ од 29.март 1963 година, многу жестоко ќе го критикува Универзитетскиот одбор на ССЈ поради негрижата спрема овој клуб, кој веќе има освоено и значајни признанија на Сојузни фестивали. Во овој напис авторот ќе го нарече Универзитетскиот одбор „некому мајка - некому маќеа“, алудирајќи притоа на различните критериуми во финансирањето на АКК и КУД „Мирче Ацев“. Наспроти ваквиот однос на Универзитетскиот Одбор, организацијата на Народна техника, и самата стеснета од немаштија, сепак изнаоѓа начини да ги помогне младите од АКК. Така, во почетокот на 1961 година, таа му преотстапува на клубот комплетна техника за 8 mm и 16 mm филм (камери, проектори и монтажни маси), мини лабораторија за развивање и слично, а нешто подоцна, во месец октомври истата година, му подарува на клубот камера АКА 8 во знак на признание за постигнатите резултати.

На 24. септември 1961 година членовите на АКК го организираат првото јавно прикажување на своите филмови.¹⁰ Интересот за оваа ревија е над очекувањата, - преполна сала, голем број љубопитни гледачи кои наскоро ќе му се придружат на јадрото на АКК, а и печатот нема да остане глум. Илхами Емин, еден од ретките филмски критичари познат и надвор од Републикава, во еден вдахновен и инспиративен тон ќе го напише во „Нова Македонија“ (неделен септемврски број) текстот под наслов „Аматерите бараат да ги запознаеме“, во кој, со голем резpekt и восхит, ги анализира двете години од постоењето на Академскиот киноклуб.

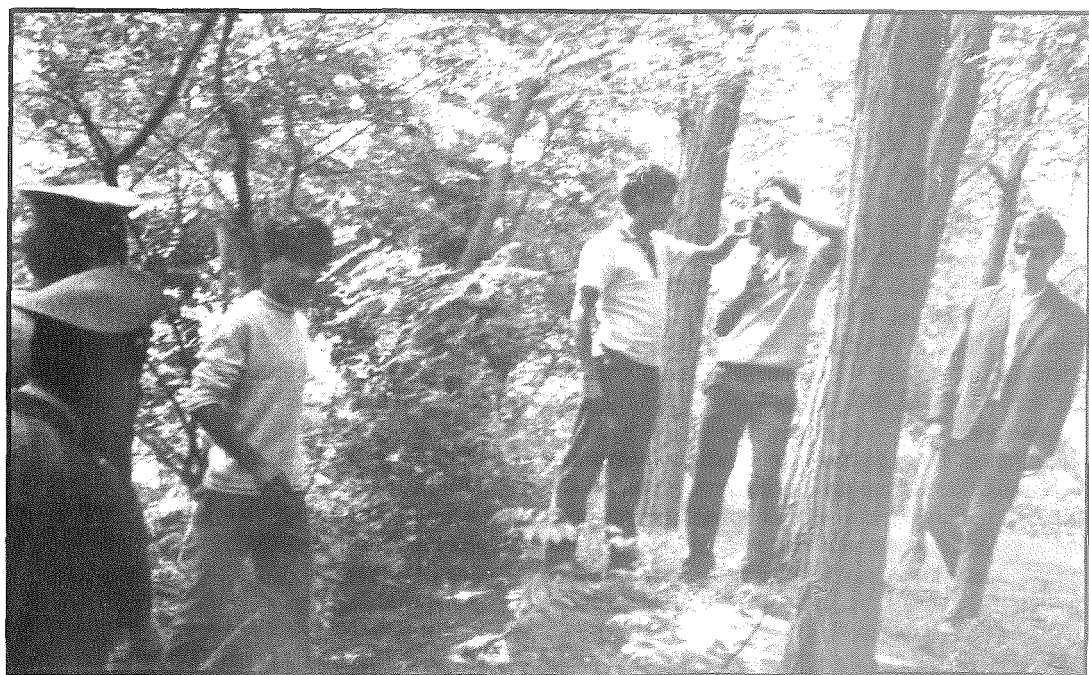
На крајот, заокружувајќи ги првите години од работата на АКК од Скопје, ќе ги назначиме и првите успеси што овие млади ентузијастички ги освојуваат надвор од својата матична република - на VI Сојузен фестивал на аматерскиот филм, што се одржува од 4 до 6 ноември 1960 година, академците ги пријавуваат филмовите „Прв давам камче“, „Грнци“ и „Три песни“, но поради доцнењето на цензорното одобрување од Советот за култура на НРМ, филмовите пристигнуваат во последен момент и се прикажани надвор од конкуренцијата. Па сепак, за квалитетот на овие филмови се огласува и печатот, а познатиот критичар Зира Адамовиќ, како што цитиравме во почетокот, со восхит ќе го најави новиот центар на аматерскиот филм во Скопје. На Меѓународниот меѓуклупски фестивал што се одржува во Белград, во 1961 година, филмот „Грнци“ ја добива II-та награда во

категијата документарни филмови, а на Студентскиот мајски фестивал во Загреб, во 1962 година, специјални пофалници добиваат филмовите „Кон себе“ и „Прв давам камче“. Овие првични успеси, практично, ќе го најаваат блескавиот пробив што македонскиот аматерски филм ќе го направи на југословенски и светски план во деценијата што доаѓаше, која многумина, со право, ја нарекуваат „златна деценија“. Но за ова, во некоја друга пригода.

СЕ ПОЈАВУВААТ И АМАТЕРИТЕ ОД ШТИП И БИТОЛА

Во информацијата за првата точка од дневниот ред на состанокот на Секретаријатот на Фото и Киносојузот на Македонија, одржан на 15. октомври 1959 година, постои еден многу интересен податок - во Штип се вршат интензивни подготовки за формирање кино клуб, при што еден член од иницијативниот одбор поседува 8 mm камера што му ја става на располагање на идниот клуб. Понатаму се истакнува дека истата личност веќе снимала еден филм.¹¹ Следејќи го овој податок дојдовме до следниве сознанија - сопственик на 8 mm камера е младиот Коце Митрев, кој ќе биде

основоположникот на штипскиот кино клуб, а филмот што го снимил во 1959 година е материјал од прославата на IV Македонска бригада. Овој материјал, што го реализирале Коце Митрев со група млади ентузијастички од Штипската Народна техника, имал интерна проекција во Штип со позајмен кинопроектор (8 mm) од СФКАМ од Скопје.¹² Ова е првиот импулс што во наредниот период ќе ги поттикне интензивните подготовки за вистинско активирање на киноаматерите од овој град. Се одржуваат семинари, се изучува стручна литература, се гледаат филмови... И така, во месец ноември 1961 година, во рамките на Работничкиот универзитет „Ванчо Прке“, е формиран кино клубот „Манаки“ со првите 12 членови. Формалната регистрација на клубот во СФКАМ е направена на 10. јануари 1962 година. Клубот работи во една училишница и од техника располага со една 8 mm камера (онаа на Коце Митрев). Значи, штипските вљубеници во филмот, при формирањето на својот клуб, се соочени со две основни работи: од една страна е големата љубов за создавање филмови, но од друга се наоѓа евидентниот недостиг од пари. И тука доаѓа иницијативноста на младите - започнуваат да снимаат пропагандни филмови за штипските колективи и од тоа заработуваат



Штипските кино аматери снимаат...

некој динар за своите, авторски филмови. Воедно, како вистински хроничари, со својата 8 mm камера ги регистрираат настаните во својот град и така се раѓа филмскиот „Штипски календар“, што киноаматерите го прикажуваат јавно, во штипското кино, како журнал. Реализирајќи го овој дел од својата активност Коце Митрев и Ванчо Илјадников, во 1964 година, патувајќи со фудбалската екипа на „Брегалница“ во Титоград на квалификационен натпревар за II Сојузна лига, ќе бидат сведоци и ќе ја регистрираат со својата камера големата сообраќајна несреќа што ќе му се случи на овој фудбалски клуб во близина на село Мурино, во Црна Гора. Општинското собрание на Штип пак, од своја страна, имајќи разбирање за напорите што ги прават овие млади луѓе за својот град, во 1964 година на КК „Манаки“ ќе му ја додели Осмоноемвриската награда, а воедно ќе му обезбеди и нови простории во штотуку изградениот Дом на културата. Со парите од наградата (тогашни 200.000 динари) клубот ја опремува толку неопходната лабораторија.¹³

Во првите години од работата на овој киноклуб се издвојуваат водечките авторски личности - Коце Митрев, Ванчо Илјадников и Петар Шахинов. Првите официјални филмови, реализирани во 1961-62 година се „Санка“ и „Единствен сведок“ на авторот Коце Митрев, но веќе во наредната година опусот се зголемува со филмовите на Илјадников и на Петар Шахинов. И додека Митрев, а и Шахинов се приклонуваат кон документарниот и играниот филмски израз, дотогаш Илјадников ќе му се посвети, во најголема мера, на експерименталниот филм каде што ќе постигне значајни резултати, особено во т.н. „Златна деценија на македонскиот аматерски филм“, за која ќе зборуваме во некоја друга пригода. Од првите филмови на КК „Манаки“ најголем успех, надвор од Републикава, постигна филмот „Санка“ на Коце Митрев. Овој филм на VII Сојузен фестивал на аматерскиот филм во Сараево, во 1962 година, ја освои наградата за најдобар филм од животот на децата што ја додели Советот за грижи и воспитување на децата, при што дојде и препораката од „Сутјеска филм“ филмот „Санка“ да биде префрлен на професионална, 35 mm, филмска лента. Значајни успеси штипските киноаматери постигнуваат и на фестивалите во Загреб (Мајски студентски фестивал), во Тузла (меѓуклупска ревија) и во Сомбор (меѓуклупски фестивал). Како резултат на овие успеси, КК

„Манаки“ од Штип и неговиот автор Ванчо Илјадников во 1965 година ќе бидат добитници на наградата на „Млад борец“ која во тоа време беше една од најзначајните републички награди, иако беше наменета исклучиво за млади творци. За жал, кон крајот на 1972 година, по распаѓањето на тандемот Митрев-Илјадников, активноста на овој клуб полека згаснува, за по некоја година, да се појават нови автори со нов сензибилитет, овојпат во новиот киноклуб „Ванчо Прке“.

Еклатантен пример за тоа дека не е сè во добрите желби и развиената пропагандна машинерија за нешто, туку дека се потребни и личности кои ќе повлечат, но кои и поседуваат нешто повеќе од желба, е секако филмскиот аматеризам во Битола. Настрана од експлоатираниот факт дека во овој град живееле и твореле браќата Манаки, првите сниматели на Балканот, ние во оваа прогода ќе потсетиме на еден друг, не толку познат, факт: меѓу првите подобро организирани семинари за филм во нашава Република се одржува во далечната 1956 година, токму во Битола. Слушателите на овој курс ќе го снимат, истата година, аматерскиот филм „Првиот ојак под Пелистер“. И сè, понатаму, ќе се сведе на извесен молк, како ништо да не се поместува - веројатно момчињата што некоја година подоцна ќе го анимираат битолскиот филмски аматерски центар и со години потоа ќе одат рамо до рамо со врвот на тој аматеризам кај нас и надвор од земјата, во тоа време сè уште шутирале крпени топки низ битолските сокаци. И ја чекале - 1964-та година!

Со години по ред во општинската организација на Народна техника се размислувало, се планирало за формирање на киноклуб, но, се чини, сè останало само на добри желби. Во 1963 година, вљубеникот во филмската уметност Ѓорѓи (Ѓорѓо) Лазаревски започнал преговори со раководителите од Работничкиот универзитет за формирање еден ваков клуб. Веднаш бил формиран иницијативен одбор, на чие чело бил Лазаревски, кој веќе имал искуство со организирање филмски курсеви. Имено, тој веќе ја имал завршено летната филмска школа во Матарушка Бања, во тоа време доста популарно собиралиште на филмските аматери. Во иницијативната група, покрај Лазаревски, бил и Стефан Хаџи Андоновски (киноаматер кој ќе остави силен печат на аматерскиот филм во Битола), потоа тука бил и Симеон Христовски, претставник од Работничкиот универзитет и други љубители на фил-

мот. Пред основачкото собрание, што било закажано за 12. јануари 1964 година, членовите на Иницијативниот одбор го посетиле, веќе доста болниот, Милтон Манаки, при што му ја упатиле молбата овој битолски кино клуб да го носи неговото име. Милтон со радост ја прифатил оваа идеја и им порачал на младите „достојно да го продолжат неговото дело“. Во неделното претпладне на 12. јануари 1964 година во просториите на Работничкиот универзитет се собрале околу 150 граѓани кои со големо љубопитство го следеле промовирањето на филмскиот клуб „Милтон Манаки“. Прв претседател на клубот бил Ѓорѓи (Јорго) Лазаревски, но душата на овој клуб, во текот на наредните децении, ќе биде Стефан Хаџи Андоновски, филмски аматер закитен со многубројни призна-нија од земјата и странство. Веднаш по завршувањето на основачкото собрание извршен е уписот на првите 50 слушатели на кинокурсот, на кој предавач бил Ѓорѓи Лазаревски.

Клубот добива простории во Работничкиот универзитет и за почеток на неговата работа се набавени една 8 mm камера „Кварц“ и проектор 8 mm „Луч“, како и две дрвени рамки за развивање на филмовите во импровизираната лабораторија. По завршувањето на курсот членовите на клубот се подготвуваа за снимање на своите први филмови, но случајот сакаше прв клупски филм да биде „Последна почит на Милтон Манаки“, филм снимен на 5 март 1964 година на погребот на клупскиот патрон.¹⁴

Во првата година од своето постоење, 1964, членовите на овој битолски клуб реализираа вкупно 6 филмови („Последна почит на Милтон Манаки“, „Кога човекот останува човек“, „XII-то падобранско првенство на Југославија“, „Пазарен ден во Битола“, „Национален парк Пелистер“ и „Скопје“) со кои се претставија на I Републички фестивал во Скопје. Уште во почетокот на својата работа членовите на клубот дошле до идеја (која и ја реализирале во подоцнежните години) да снимаат журнари насловени како „Битолска неделна панорама“ што потоа ќе се прикажуваат на редовниот кинорепертоар. Практично, со овој свој проект, битолските киноаматери, покрај авторското творештво, стануваат своевидни хроничари на својот град, со што и во практиката ја продолжуваат работата на својот патрон - Милтон Манаки.¹⁵

И КОНЕЧНО - ПРВ РЕПУБЛИЧКИ ФЕСТИВАЛ НА АМАТЕРСКИИОТ ФИЛМ

Фестивалите се места каде што на јавноста ѝ се презентираат одредени остварувања и, се разбира, тука се врши и вреднување на квалитетот на тие творби. Исто е и со фестивалите на аматерскиот филм. Организацијата на Народна техника и Сојузот на фото и кино-аматерите на Македонија уште во почетокот на 1960 година посакуваа еден ваков фестивал, но основните елементи ги немаше - постоеше само еден кино клуб (АКК) со само неколку снимени филмови. Со формирањето на клубовите во Штип и во Битола, а уште повеќе со интензивното реализирање на повеќе аматерски филмови, во 1963 година беше донесена одлука за одржување на Првиот републички фестивал. Меѓутоа, скопскиот земјотрес ги попречи овие планови, па така, фестивалот е предатиран за месец ноември 1964 година. Кога го спомнуваме земјотресот ќе кажеме дека тогаш загина и еден од основачите на скопскиот Академски кино клуб, еден од големите филмски сонувачи од времето кога цутеа скопските багреми, студентот по архитектура Светислав-Стево Велков.

Подготовките за фестивалот започнаа навреме, па така, кон крајот на месец јули 1964 година, речиси, четири месеци пред почетокот на фестивалот, беа објавени пропозициите. Во нив беа прецизирани сите детали околу одржувањето на фестивалот, учеството, наградите. Интересно е во оваа пригода да им обрнеме внимание на неколку интересни детали: се назначува дека Првиот републички фестивал на аматерскиот филм на Македонија е од републички карактер и „на него ќе бидат прикажани филмови од почетокот на аматерскиот филм во Македонија до денес“, потоа се овозможува учество на аматерски филмови од другите републики, но надвор од конкуренцијата за награди итн. И додека киноаматерите интензивно ги подготвуваат своите филмови за Фестивалот, дотогаш организаторите, со силни маки, обезбедуваат финансиски средства, ја подзакрпуваат неопходната техника за проекција.

Во почетокот на месец ноември пристигнуваат филмовите од скопските, штипските и битолските киноаматери, како и филмовите на тогаш познатиот филмски аматер од Загреб

Владимир Петек. До почетокот на фестивалот остануваат малку денови, а во меѓувреме треба да се реализираат уште неколку работи, без кои не се може. Имено, врз база на Законот за филм од 1956 година (објавен во Службениот лист на ФНРЈ број 17, од 18 април 1956 година) секој филм што треба јавно да се прикажува мора да добие соодветно одобрение од Комисијата за преглед и одобрување за јавно прикажување на филмови при Републичкиот секретаријат за култура на СРМ. И така, на 16 и 17 ноември 1964 година, во салата на „Вардар филм“ членовите на гореспомнатата комисија Ацо Шопов, како претседател и членовите Антоние Николовски, Александар Спасов, Бранко Костовски и Кочо Недков, ги гледаат пристигнатите филмови и даваат одобрување за сите 35 филмови (документарни, кратки играни и експериментални).¹⁶ Веднаш по ова се состанува и жирито (Влада Урошевиќ, Бранко Гапо, Петар Бошковски, отсутни се Анте Поповски и Аки Павловски) и по дводневно гледање на филмовите ја донесува својата одлука. Приредувачкиот одбор на фестивалот (Живко Поповски, Зоран Даниловиќ, Томислав Зографски, Георги Василевски, Петар Станоевски, Слободан Костиќ, Димче Тодоровски и Звонимир Марјановиќ) ги врши последните подготовки, а во печатницата „Светлост“ за само една ноќ е отпечатен каталогот за Првиот фестивал на аматерскиот филм. Во салата на Работничкиот дом во Скопје се инсталира филмската проекциона техника, која патем речено, нема многу да се прослави за време на фестивалските денови.

Првиот републички фестивал на аматерскиот филм на Македонија се одржува на 21 и 22 ноември 1964 година, во организација на Фото и киносоезузот на СР Македонија и Академскиот кино клуб од Скопје. Салата во Работничкиот дом е преполна и на двете фестивалски вечери, известуваат новинарите. На фестивалот се прикажани сите 35 пристигнати филмови (жирито решава сите филмови да одат во официјална конкуренција) и тоа од Академскиот кино клуб од Скопје - 21 филм од 22 автори, од кино клубот „Манаки“ од Штип - 8 филмови од 4 автори и од кино-клубот „Милтон Манаки“ од Битола - 6 филмови од 2 автора. Надвор од конкуренцијата се прикажани 4 филмови од Владимир Петек од Загреб. На 23. ноември, во рамките на фестивалот, се одржува советување на киноаматерите од Ма-

кедонија, на кое се резимирали резултатите од фестивалот. Сталин Лозановски, во својот осврт за овој фестивал „И малата камера знае да воодушеви“, објавен во „Млад борец“ на 26. ноември 1964 година, ќе ги потенцира основните белези на аматерскиот филм кај нас - континуирано производство, појава на поголем број автори, негување повеќе филмски жанрови. А ние би додале, на Првиот републички фестивал на аматерскиот филм се сретнаа две генерации филмски аматерски творци - оние што ги направија првите чекори и оние што доаѓаа како втора генерација. Во проткажувањето на идеите и филмските изрази, на едните и на другите, ги откриваме зачетоците на идните блескави мигови на филмските аматери од Македонија.

Резимирајќи го периодот од 1959 до 1964 година (од формирањето на АКК, па до одржувањето на I Републички фестивал на аматерскиот филм кој претставува прво одмерување на постигнатите резултати), значи првите пет години од постоењето на организираниот живот на аматерскиот филм кај нас, можеме да ги назначиме следниве основни сознанија: и покрај големата скудноост, како со финансиски, така и со технички средства, кон крајот на педесеттите и почетокот на шеесеттите години, во Скопје, Штип и Битола се појавуваат првите групи филмски ентузијастичари, околу кои и од кои понатаму ќе се шири, со извонредно темпо, желбата и љубовта за филмско аматерско творештво. Првите филмови на овие млади луѓе ќе покажат дека станува збор за автори кои веќе навлегле во тајните на филмското творештво (преку семинарското образование), автори кои поседуваат талент, па со силата на својата волја во своите филмови, ги надминуваат техничките пречки. На I Републички фестивал веќе ќе се издвојат првите авторски имиња кои својот интерес ќе го свртат некои кон документарниот, некои кон играниот, но и кон експерименталниот филмски израз. Ова посебно се однесува за оние авторски имиња што ќе продолжат да се занимаваат со аматерскиот филм и во деценијата што доаѓаше. Така постепено ќе се вообличуваат авторските личности на Зоран Младеновиќ-Окан, Слободан Костиќ, Коце Митрев, Ванчо Илјадников, Стефан Хаџи Андоновски, филмски аматери чии најзначајни резултати ќе дојдат во периодот помеѓу 1965-та и 1975-та година.

БЕЛЕШКИ:

1. Записник од состанокот на Секретаријатот на СФКАМ од ден 13.јануари 1959 г. (Архива на СФКАМ)
2. Записник од Советувањето на членовите на Универзитетскиот кино клуб одржано на 7. јануари 1959 година (Архива на АКК, се чува во Кинотеката на Македонија)
3. Преписка на Управата на АКК со Ректоратот на Скопскиот Универзитет во годините 1959, 1960 до 1966 г. (Архива на АКК)
4. Миле Крстиќ: „Пат кон успеси“, Млад борец, Скопје, 28.12.1961, стр.12
5. Филмовите се чуваат во Кинотеката на Македонија
6. Договор со Заводот за наставен филм од Скопје, 18.август 1959 (Архива на АКК)
7. Преписка и договор со Ректоратот на Скопскиот Универзитет од 17 и 31. октомври 1959 година (Архива на АКК)
8. Договор со „Зора филм“ од Загреб, 5. декември 1959 (Архива на АКК)
9. „Кино курс во АКК“, Студентски збор, 27.12.1960 година
10. Известување до УО ССЈ за одржување на ревија, во рамките на годишното собрание на АКК. Писмо од 14.септември 1961 г. (Архива на АКК)

11. Материјал за состанокот на Секретаријатот на СФКАМ, писмо број 211 од 14.октомври 1959 (Архива на СФКАМ)

12. Писмо од општинскиот одбор на Народна техника на Штип до СФКАМ, број 34 од 2. ноември 1959 (Архива на СФКАМ)

13. - Монографија „Астибо-Штип, I - XX век,“ изд. НИП „Трудбеник“, Скопје 1964, стр.180-181

- Ц.Ј. „Од активностите на КК „Манаки“ во Штип, Млад борец, 12.ноември 1964, стр.10

- Ванчо Торев: „Континуирана активност“, Студентски збор, 6.март 1964, стр.8

- К.Смически: „КК „Манаки“ од Штип до крајов на годинава ќе сними уште 4 филмови“, Студентски збор, 1. октомври 1964, стр.8

14. Стефан Хаци Андоновски: „Кино клубот „Милтон Манаки“ при Работничкиот универзитет во Битола - од формирањето до 1978 г.“, труд во ракопис.

15. В.Котлар: „Дојдоа и првите успеси“, Млад борец, 29.октомври 1964, стр.8

16. Записник од состанокот на Републичката комисија за преглед и одобрување за јавно прикажување на филмови при Републичкиот секретаријат за култура на СРМ, 16 и 17 ноември 1964 (Архива на СФКАМ).

ИЗВОД ОД ФИЛМОГРАФИЈАТА НА АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ ВО МАКЕДОНИЈА (1959-1964)*

1959 година

- академски кино клуб - Скопје
- ПРВ ДАВАМ КАМЧЕ (автори: Светислав Велков, Зоран Даниловиќ, Томислав Зографски, Живко Поповски, Александар Џамбазов, Миле Крстиќ, Михо Лазаров, Перо Станоевски), краток игран филм, 16mm, ц/б.
- ГРНЦИ (автори: Драган Шуплевски, Томислав Зографски, Живко Поповски, Зоран Даниловиќ, Светислав Велков, Александар Ѓурчинов), документарен филм, 16 mm, ц/б.

1960 година

- академски кино клуб - Скопје
- ТРИ ПЕСНИ (автори: Светислав Велков, Зоран Јовановиќ), експериментален филм, 8 mm, ц/б.

- ТРИ ЛИЦА НА ЕДЕН ГРАД (автор: Томислав Зографски), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- МАЖИ (автори: Зоран Даниловиќ, Светислав Велков), краток игран филм, 16 mm. ц/б. - ТУЛА (автори: Божидар Тодоровски-Бодле, Светислав Велков), краток игран филм, 8 mm, ц/б.

1961 година

- академски кино клуб - Скопје
- БОГОМИЛСКИОТ МАРШ (автори: Зоран Младеновиќ, Димче Тодоровски, Звонимир Милетиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- НЕМИРИ (група автори), експериментален филм, 8 mm, ц/б.
- ИГРА (група автори), краток игран филм, 8 mm. ц/б.
- кино клуб „Манаки“ - Штип
- САНКА (автор: Коце Митрев), краток игран филм, 16 mm, ц/б.

* Понудениот извод е дел од опсежната филмографија „Аматерскиот филм во Македонија, 1956 - 1986“, што за потребите на Сојузот на филмските аматери на Македонија, во 1986 година, ја подготви И. Петрушева.

1962 година

академски кино клуб - Скопје

- ПРИЈАТЕЛИ (автори: Борче Даскаловски, Слободан Костиќ), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- АВТОПАТ 62 (автори: Крунислав Ветров, Слободан Костиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ГЛАВА ВТОРА (автори: Божидар Тодоровски-Бодле, Светислав Велков), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- КОН СЕБЕ (автори: Георги Василевски, Светислав Велков), краток игран филм, 8 mm, ц/б. кино клуб „Манаки“ - Штип
- ЕДИНСТВЕН СВЕДОК (автор: Коце Митрев), краток игран филм, 16 mm, ц/б.

1963 година

академски кино клуб - Скопје

- СКОПЈЕ (Слободан Костиќ, Георги Василевски), документарен филм, 16 mm, ц/б.
- НА ПЕЛИСТЕР (автор: Светислав Велков), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- УРНАТИНИ (автори: Слободан Костиќ, Зоран Даниловиќ, Димче Тодор

ровски), документарен филм, 16 mm, ц/б.

кино клуб „Манаки“ - Штип

- ЧОРАПА (автори: Коце Ашиков, Петар Шахинов, Ванчо Илјадников), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- ЦРВЕНИ КАПКИ ЖИВОТ (група автори), документарен филм, 8 mm, ц/б
- ПАТ КОН СЛОБОДАТА (група автори), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ВИЗИЈА (автор: Ванчо Илјадников), експериментален филм, 8 mm, ц/б.
- АВТОПАТ 63 (автори: Коце Митрев, Ванчо Илјадников), документарен филм, 8 mm, ц/б.

1964 година

академски кино клуб - Скопје

- ПЕТТОТО ТРКАЛО (автори: Слободан Костиќ, Владо Банде, Коле Малинов), краток игран, 8 mm, колор.
- ФОТОГРАФИЈА (автори: Бранко Момировски, Методија Причковски), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- ТАА (автори: Лаки Панчетовиќ, Звонимир Марјановиќ), краток игран филм, 8 mm, ц/б.



Во кино клубот „Милтон Манаки“ во Битола

- ИСПИТ (автори: Ратко Перовиќ, Звонимир Марјановиќ), краток игран филм, 8 mm, ц/б
- ОТУЃЕНИ (автори: Георги Василевски, Звонимир Марјановиќ, Станое Николиќ), краток игран филм, 8 mm, колор-ц/б.
- ПРОГНОЗА (автори: Ферид Мухиќ, Слободан Костиќ), експериментален филм, 8 mm, ц/б.
- СРЕКАТА ЧЕКОРИ (автори: Зоран Младеновиќ-Окан, Звонимир Милетиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ПРОЛЕТТА ДООЃА ВО НАШИОТ ГРАД (автори: Георги Василевски, Димче Тодоровски, Слободан Костиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ПО ТРАГИТЕ НА III - ТА МАКЕДОНСКО - КОСОВСКА БРИГАДА (автори: Зоран Младеновиќ, Димче Тодоровски, Слободан Костиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ГРОЗДОБЕР (автори: Звонимир Марјановиќ, Лаки Панчетовиќ), документарен филм, 8 mm, ц/б.
кино клуб „Манаки“ - Штип
- АПСТРАКТНО РАЗМИСЛУВАЊЕ (автор: Ванчо Илјадников), експериментален филм, 8 mm, колор.
- КРУГ (автори: Коце Митрев, Ванчо Илјадников) документарен филм, 8 mm, ц/б.
- АСНОМ (автор: Петар Шахинов), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ЛОШ ДЕН (автор: Ванчо Илјадников), краток игран филм, 8 mm, колор.
- ТОПКА (автор: Петар Шахинов), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- ЛЕНКА (автор: Ванчо Илјадников), експериментален филм, 8 mm, колор.
- ЗЛЕТОВИЦА (група автори), документарен филм, 8 mm, колор.
- ОЧИ (автор: Петар Шахинов), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- ПРАШАЛНИК (група автори), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- БРЕГАЛНИЦА ВО II-РА ЛИГА (група автори), документарен филм, 8 mm, колор.
- ШТИПСКИ ЖУРНАЛ (група автори), документарен филм, 8 mm, ц/б.
кино клуб „Милтон Манаки“ - Битола
- ПОСЛЕДНА ПОЧИТ НА МИЛТОН МАНАКИ (автори: Ѓорѓи Лазаревски, Стефан Хаџи Андоновски), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- КОГА ЧОВЕКОТ ОСТАНУВА ЧОВЕК (автор: Ѓорѓи Лазаревски), краток игран филм, 8 mm, ц/б.
- XII ПАДОБРАНСКО ПРВЕНСТВО НА ЈУГОСЛАВИЈА (автори: Стефан Хаџи Андоновски, Ѓорѓи Лазаревски), документарен филм, 8 mm, ц/б.
- ПАЗАРЕН ДЕН ВО БИТОЛА (автор: Филип Ангелковски), документарен филм, 8 mm, колор.
- НАЦИОНАЛЕН ПАРК ПЕЛИСТЕР (автори: Филип Ангелковски, Ѓорѓи Лазаревски), документарен филм, 8 mm, колор.
- СКОПЈЕ (автор: Филип Ангелковски), документарен филм, 8 mm, колор.

I РЕПУБЛИЧКИ ФЕСТИВАЛ НА АМАТЕРСКИОТ ФИЛМ *

прикажани филмови

1. АВТОПАТ 62, АКК - Скопје (Круни Ветеров, Слободан Костиќ)

2. ГЛАВА ВТОРА, АКК - Скопје (Божидар Тодоровски-Бодле, Светислав Велков)

3. БОГОМИЛСКИ МАРШ, АКК - Скопје (Зоран Младеновиќ-Окан, Димче Тодоровски, Звонимир Милетиќ)

4. АПСТРАКТНО РАЗМИСЛУВАЊЕ, КК „Манаки“ - Штип (Ванчо Илјадников)

* Од Каталогот на I Републички фестивал на аматерскиот филм, издавач Фото-кино Сојузот на СР Македонија, Скопје, 1964.

5. XII ДРЖАВНО ПРВЕНСТВО ВО ПАДОБРАНСТВО, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Ѓорѓи Лазаревски)

6. СКОПЈЕ, АКК - Скопје (Слободан Костиќ, Георги Василевски)

7. КРУГ, КК „Манаки“ - Штип (Коце Митрев, Ванчо Илјадников)

8. АСНОМ, КК „Манаки“ - Штип (Петар Шахинов)

9. ПЕТТОТО ТРКАЛО, АКК - Скопје (Слободан Костиќ, Владо Банде)

10. ПАЗАРЕН ДЕН ВО БИТОЛА, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Филип Ангелковски)

11. ФОТОГРАФИЈА, АКК - Скопје (Бранко Момировски, Методија Брчковски)

12. ТАА, АКК - Скопје (Лазар Панчетовиќ, Звонимир Марјановиќ)

13. СКОПЈЕ, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Филип Ангелковски)

14. ИСПИТ, АКК - Скопје (Ратомир Перовиќ, Звонимир Марјановиќ)

15. ПРОГНОЗА, АКК - Скопје (Ферид Мухиќ, Слободан Костиќ)

16. САНКА, КК „Манаки“ - Штип (Коце Митрев)

17. ПРВ ДАВАМ КАМЧЕ, АКК - Скопје (група автори)

18. ОТУЃЕНИ, АКК - Скопје (Георги Василевски, Марјановиќ, Николиќ)

19. НА ПЕЛИСТЕР, АКК - СКОПЈЕ (Светислав Велков)

20. АВТОПАТ 63, КК „Манаки“ - Штип (Коце Митрев, Ванчо Илјадников)

21. СРЕЌАТА ЧЕКОРИ, АКК - Скопје (Зоран Младеновиќ-Окан, Звонимир Милетиќ)

22. ЛОШ ДЕН, КК „Манаки“ - Штип (Ванчо Илјадников)

23. КОН СЕБЕ, АКК - Скопје (Георги Василевски, Светислав Велков)

24. УРНАТИНИ, АКК - Скопје (Слободан Костиќ)

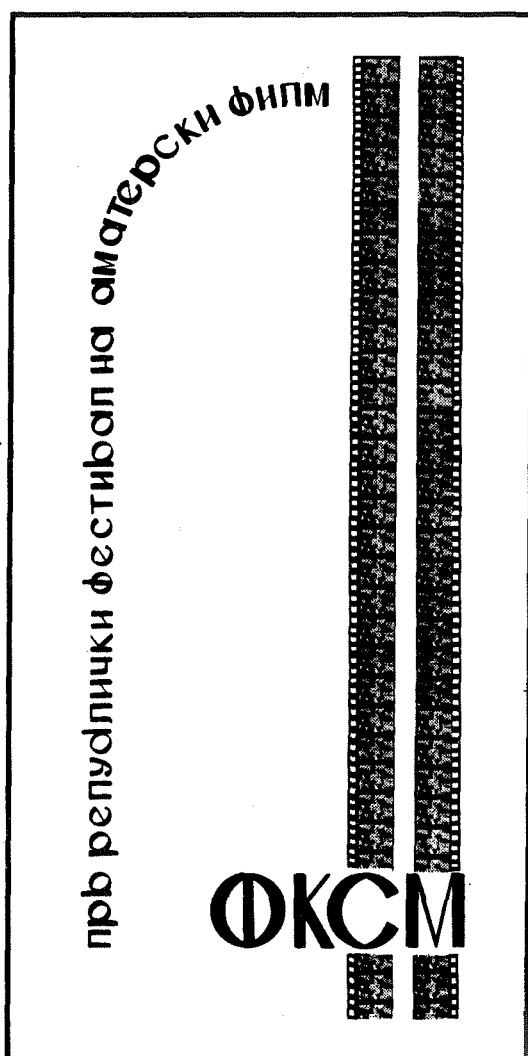
25. ТОПКА, КК „Манаки“ - Штип (Петар Шехинов)

26. ПРОЛЕТТА ДООЃА ВО НАШИОТ ГРАД, АКК - Скопје (група автори)

27. НАЦИОНАЛЕН ПАРК ПЕЛИСТЕР, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Ѓорѓи Лазаревски)

28. ГРНЦИ, АКК - Скопје (група автори)

29. ПОСЛЕДНА ПОЧИТ НА МИЛТОН МАНАКИ, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Ѓорѓи Лазаревски, Стефан Хаџи Андоновски)



30. ПО ТРАГИТЕ НА III МАКЕДОНСКО-КО-
СОВСКА БРИГАДА, АКК - Скопје (група автори)

31. ГРОЗДОБЕР, АКК - Скопје (Звонимир
Марјановиќ, Лазар Панчетовиќ)

32. ТУЛА, АКК - Скопје (Божидар Тодоров-
ски-Бодле, Светислав Велков)

33. ТРИ ПЕСНИ, АКК - Скопје (Светислав
Велков, Зоран Јовановиќ)

34. КОГА ЧОВЕКОТ СЕПАК ОСТАНУВА ЧО-
ВЕК, КК „Милтон Манаки“ - Битола (Ѓорѓи Ла-
заревски).

35. ЛЕНКА, КК „Манаки“ - Штип (Ванчо Ил-
јадников, Коце Ашиков)

Вон конкуренција се прикажани филмовите
ДИРКИ, СРНА, ОГРАДА И РЕФЛЕКСИ И НИКО-
ГАШ ПОВЕКЕ, КК „Загреб“ - Загреб (Владимир
Петек).

Награди и признанија

1. Категорија на документарни филмови:

- I - БОГОМИЛСКИ МАРШ (АКК, Скопје)
- II - СРЕКАТА ЧЕКОРИ (АКК, Скопје)
- III - КРУГ (КК „Манаки“, Штип)

2. Категорија на играни филмови:

- I - ЛОШ ДЕН (КК „Манаки“, Штип)
- II - ГЛАВА ВТОРА (АКК, Скопје)
- III - КОГА ЧОВЕКОТ СЕПАК ОСТАНУВА
ЧОВЕК (КК „Милтон Манаки“, Битола)

3. Категорија на експериментални филмови:

- I - ОТУЃЕНИ (АКК, Скопје)
- II - ЛЕНКА (КК „Манаки“, Штип)

III - ПРОГНОЗА (АКК, Скопје)

4. Специјални награди:

- за најдобра режија - Ванчо Илјадников, ав-
тор на филмовите ЛОШ ДЕН, ЛЕНКА и
АПСТРАКТНО РАЗМИСЛУВАЊЕ;
- за најдобра камера - Светислав Велков, за
филмот КОН СЕБЕ;
- за најдобро сценарио - Коце Митрев за
филмот САНКА;
- за најдобра монтажа - Зоран Младеновиќ-
Окан за филмот БОГОМИЛСКИ МАРШ

5. Посебни признанија:

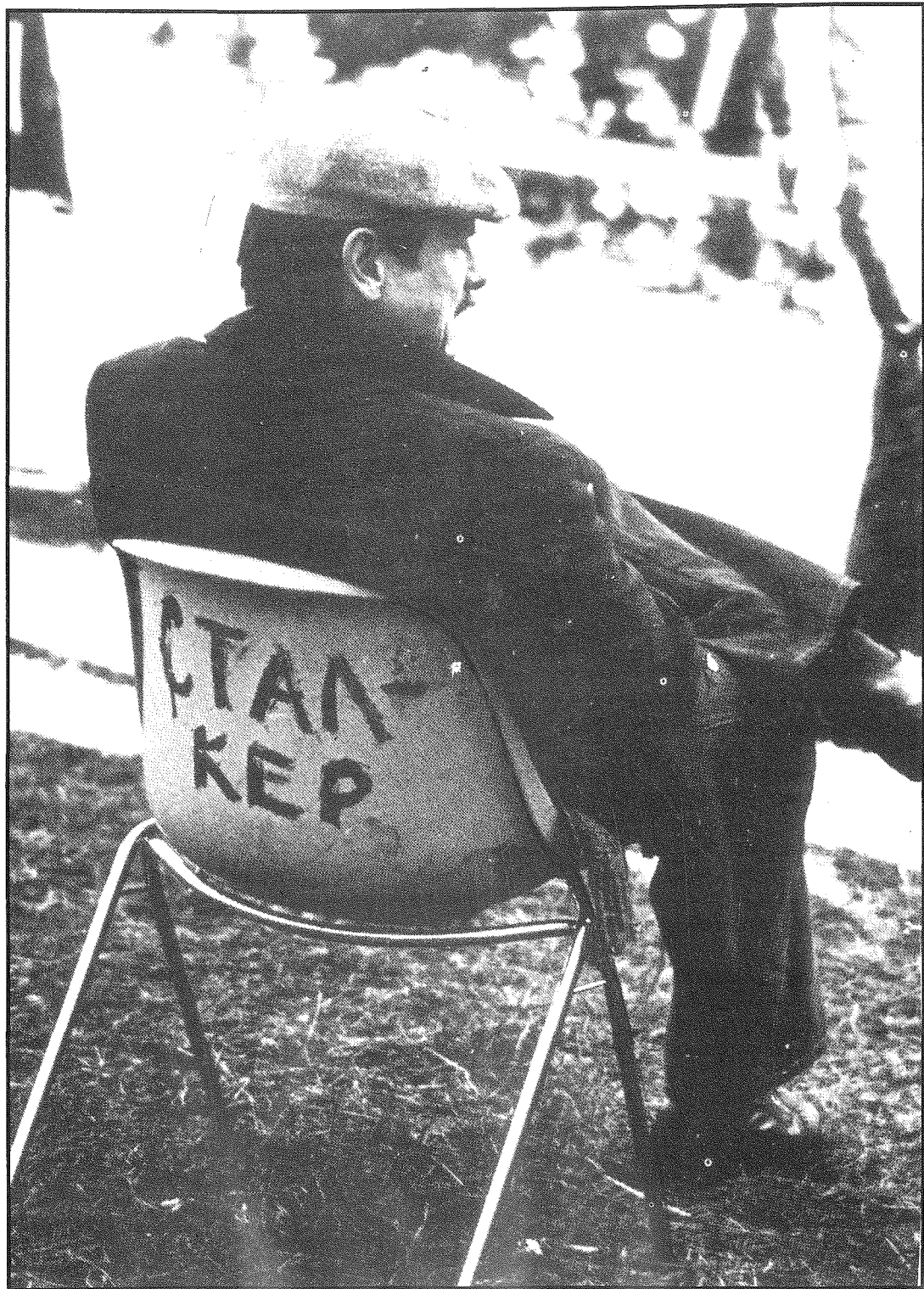
- за камера во филмовите ОТУЃЕНИ и ЛЕНКА;
- за истражување на филмскиот израз и ви-
зуелна експресија во колор филмот АПСТРАК-
ТНО РАЗМИСЛУВАЊЕ;
- за вонредно експресивна камера во оства-
рување на атмосферата по земјотресот во Ско-
пје во филмот УРНАТИНИ;
- за целосно филмско остварување - за фил-
мот ПРВ ДАВАМ КАМЧЕ.

6. Специјални дипломи:

- за режија на третата песна во филмот ТРИ
ПЕСНИ;
- за барање самостојни патишта во филмот,
на Ванчо Илјадников од КК „Манаки“ од Штип.

7. Награди за кино клубови:

- I - за најуспешно застапен кино клуб со нај-
многу освоени награди - Академски кино клуб
од Скопје;
- II - за успешно застапен кино клуб со пого-
лем број освоени награди - Кино клуб „Манаки“
од Штип;
- III - за успешно учество на фестивалот - Ки-
ноклуб „Милтон Манаки“ од Битола.



Андреј Тарковски

60 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА АНДРЕЈ ТАРКОВСКИ

отец Стефан Санџакоски

УДК 791.44.071.1 (47747):23/28
Кинопис 7(4), с. 64-70, 1992

АНДРЕЈ АРСЕНИЕВИЧ - ТАРКОВСКИ - ХАГИОГРАФ НА ФИЛМОТ

Цивилизациските текови на homo urbanus-от на нашиов историски еон, се насочени кон истражувањата на разновидни системи за комуникација. Homo sapiens-от е во постојана потрага по сè понови системи. Целта на сите негови трагања е натуштествената потреба да ја зачува и да ја усоврши тајната на меѓу-човечкото општење, но и општењето на Личноста со целокупната твар.

Спектарот на можности за комуникација фасцинира. Неговиот дијапазон се движи од генетскиот инженеринг до населувањето на космосот и морското дно.

Јазикот се идентификувал со постоењето и со нашето актуелно битие. Суштеството, пак, жеднее за логосно изразување на тајните. Заради тоа трага по нови, современи семиолошки средства, што апофатички ¹ ќе ја расветлат темнината на мистеријата. Како примери за тој надумен аскисис ² на богообразниот човек, ќе ги спомнеме структуралната лингвистика, логоморфните и иконографските системи, телекомуникацијата, компјутерските писма, роботиката и интелигенцијата на машината, фотоелектричната психоанализа, креативната интелигенција итн. Сите споменати напори на современата цивилизација го предизвикуваат вниманието на теолозите.

Но, сепак, филмот е најчесто среќаваниот феномен што радикално ги потресува темелите на овој век. Мене лично, како богослов на Црквата Христова, филмската уметност ме интересира првенствено како потенцијален новоосветен јазик на Црквата, присоединет кон мноштвото Нејзини јазици, ставени во врска со Православната теологија.

Фактите укажуваат на вистината за гласната злоупотреба на филмот. Не постои зло што филмот не го извршил. Со негово посредување се расчовечува Личноста во согласност со демонското начело на тајната на беззаконието: „Бидете расипани, расипувајте се!“ Според тоа, доколку трагаме по некој визуелен пандемониум, најпрво ќе го пронајдеме во Седмата уметност.

Освен тоа, филмот се користи како медиум за забава, индустриска гранка што обезбедува профит, фабрика за произведување соништа, пропагандна суперсила, аудио-визуелна илузија на стварноста, идолатрија на ѕвезди и идоли, и сл.

Нас нè интересираат вистинските вредности на филмската уметност, како и нејзините потенцијални и недопрени дострели.

Судејќи за филмот според маестралните остварувања на светлописната уметност, се осмелуваме да тврдиме дека се работи за Харизма Божја. Мислата на ранохристијанскиот

апологет Св.Јустин Философ (2в.) и маченик во крв заради Христа Богочовекот, во доволна мера ќе ни го расветли пред малку реченото: „Сè она што кај другите е добро, е наше, христијанско“. Аналогно на тоа и сè што е добро во филмската уметност е христијанско.

Андреј Арсениевич Тарковски е чудесен хагиограф на филмот, кој подобро од сите патријарски на Седмата уметност ги почувствува и ги проживеа богомудрите зборови на Св. Јустин. Заради тоа, длабоко жалеше што филмот не поседува доволно развиено сетило за Бога. Потпирајќи се врз од него изречениот став и врз неговите ремек-дела, пророчки ќе благовестиме дека филмската уметност допрва ќе заживее во сета плурома.³ Филмот ќе се преобразува во ново руво и ќе изнедрјува нови содржини. Благодетието ќе му биде облик, а благовеста содржина.

Токму затоа, Андреј Тарковски се бореше до издихание за несведливоста на својата филмска уметност на што било друго освен на самата себе. Бранејќи ја нејзината автохтоност, како нејзин неменлив идентитет, ги поместуваше нејзините рамки и ја преточуваше во мистерија.

Така на пример, во „*Ивановото детство*“ ја продлабочи темата за доброто и злото; во „*Андреј Рубљов*“ темата за метанијата т.е. за преумното покајание и за добродетелите; во „*Огледало*“ темата за идентитетот и за чувствувањето; во „*Соларис*“ темата за соборнизиран стил на живеење на личностите, т.е. темата за заедништвото, отуѓеноста и апокалипсата; во „*Сталкер*“ христолошката и сотиолошката⁴ тема; во „*Носталгија*“ темата за ортодоксијата и ренесансното творештво; во „*Жртва*“ темата за логосологијата⁵ и распнатиот ерос.

Имено, ставот на Тарковски кон светлосот е во многу противречен со оној на Ричард Кануду (1911г.) и преку него со најголемиот дел од западната филмска критика, теорија и практика. Нивниот заеднички став е олицетворен во нужноста да се заборави менталната традиција, вековниот духовен став, можноста повторно да се стане дете, да се тргне по нов пат итн. Наспроти нив, Тарковски потсетува дека уметникот има потреба од преобразениот ерос.

Преобразениот ерос на Тарковски, превосходно ја допира личноста на артистот, ослободена од црковната анатема. Личноста на артистот ѝ се додава на нашата ипостас⁶ преку еден бесприемен и монструозен миметизам. За жал, на него премногу сме навикнале за да не годуваме. И сега, не поради некој конкретен

морален став, туку поради грозоморното чувствување на монструозноста, народот ги преси-рал скомрасите, а Црквата ги изопштувала од својот богочовечки организам. Зашто смислата на грубоста и монструозноста доаѓа од фактот дека под привидниот лик се крие човечко битие за кое се знае дека не е глумено битие. Артистот на Седмата уметност го изобразува човечкиот лик. Токму затоа, Тарковски како уметник и православен христоносец, го расветлува судирот со артистот „скомрах“, односно со оној што е во постојана потрага по идентитетот („Андреј Рубљов“ и „Жртва“).

Тарковски, во артистичкиот мимезис, т.е. во подражавањето на туѓите движења насетува жед за присно соединување и идентификување со другите битија, што ќе се реализира на рамништето од добродетелите преку приспособувањето кон Богочовекот.

Заради тоа и филмската слика во делата на Тарковски се стреми кон иконизација и осветување, онака како што и тоталната филмска илузија конечно е насочена кон Литургијата и Светите тајни.

Чинот на идентификација е најтешкиот испит за гледачот поради неопходноста да се остане во духовна состојба на стабилност и бестрасност. Филмската драма од гледачите бара динамичко учество во животот на нејзините актери, речиси идентификација со нив.

Со јазикот на православната аскетска теологија, блиска и пријатна за Тарковски, стоењето пред филмскиот екран би се објаснило како влегување во борба со цел еден комплекс искушенија и соблазувања. Така на пр. монасите пустиножителите, опитно зборуваат дека од градот никогаш не ѝ се вратиле на пустината онакви какви што од пустината тргнале во градот. Аналогно на тоа и филмскиот гледач никогаш не излегол по проекцијата онаков каков што влегол. Според Тарковски, гледачот учествува во филмот со секој свој нерв, со срцето и умот. Тој се наоѓа во едно време кога се подложува на самоанализа. Гледачот ја созерцува својата целокупна душевно-телесна и духовна состојба.

Андреј Тарковски тврди дека филмската уметност изнедрила едно сосем ново естетичко начело, содржано во можноста непосредно да го згратчи времето и така запечатено да му се навраќа како што му е волја. На тој начин се добива матрица на реалното време. Тарковски суштината и моќта на филмската уметност ја зерцува во можноста кинематографот да го

остава времето во неговата реална и нераскинлива поврзаност со вештеството⁷ на стварноста што не опкружува. Основна идеја на филмот како уметност е времето зграпчено во неговите фактички форми и феномени.

Стеснувајќи го просторот околу хаику поезијата, Тарковски се занимава со еден „излитен“ поим, со поимот „поетски филм“. Поетскиот филм ги истакнува симболите, алегориите и сличните реторички фигури. Но, токму тие немаат ништо заедничко со сликовноста што ја чини природата на филмот.

За Тарковски особено интересен беше традиционалниот жанр на старојапонската поезија хаику. „Во хаику, вели Тарковски, ме fasciniра чистото, префинето и комплексно набљудување на животот“. Хаику за Тарковски е вид на визуелна егзегеза на животот. Затоа хаику поезијата во многу нешта ѝ се приближува на природата на филмот, и покрај воздржаноста на филмската уметност спрема аналогните состојби во другите видови уметност. Впрочем, литературата, поезијата и филмот поседуваат сопствена семиологија.

„Филмот светлопишува непосредно набљудувајќи го животот. Тоа за мене е вистинскиот пат на филмската поезија, вели Тарковски, зашто Филмската слика според својата суштина е опсервација на феноменот во времето“. Токму затоа, филмската слика не смее да биде расчленета и противречна со нејзиното природно време. Не смее да ѝ биде ускратен текот на времето. Зашто таа станува *de facto* кинематографска, доколку се зачува нејзиниот *conditio sine qua non*, времето да живее во неа, како што таа живее во времето, и тоа од самиот почеток и во секој нејзин кадар.

Врз претходните размисли на Тарковски ќе го изведеме нашиот теолошки заклучок за тоа дека во неповторливите документи од нашето живеење се собира целокупната динамика на нашето спасение. Затоа ниту еден момент не смее да остане неискупен.

Андреј Тарковски напишал книга за времето во филмот под наслов „Запечатено време“*. Во неа се говори за времето како за услов врзан за постоењето на нашето Јас. За да се оствари човекот како Личност, не смее да се пазари со времето. Притоа се мисли на линеарното време, без кое не постои никакво дејствување и без кое не би можело да се исчекори ни

чекор. За Тарковски историјата сè уште не е време, ниту развиток. И историјата и развитокот ги карактеризира извесен хронолошки след. Времето, пак, е состојба и елемент на човечката душа што живототочи.

Човекот што го изгубил сеќавањето на Бога, на ближните, на себеси и светот, бидува заробен од илузорноста на претворливата егзистенција. Таквиот испаѓа од времето и ја губи способноста да создава сопствени релации со вештествениот свет. Со други зборови, сүмошедшиот⁸ е осуден на лудило.

За Тарковски моралните особености му се иманентни на времето. Човекот, живеејќи во времето како морално битие, трага по вистината и стравува за својата совест. За тоа Тарковски вели вака: „И човечката совест зависи од времето и само преку него постои... Што всушност значи поимот „минато“ доколку почива врз темелите на неминливата реалност на сегашноста на секој минлив момент? Во извесна смисла, минатото е далеку повистинито, или барем „постабилно“ и потрајно од сегашноста“.

За разлика од Ејзенштејн кој се беше декларираше и како верник и поклоник на крвавата Октомвриска револуција, смртно исплашен „да не скршне“, Тарковски е ригиден „еретик“ во однос на историскиот материјализам. Својата „ерес“ ја впечати врз величествената сцена на свонолеенењето во филмот „Андреј Рубљов“. Се чини дека сè е во согласност со „редот и почетокот“.

Гледаме цел еден механизам, инфраструктура, производни сили, обработка на сировини, топење на метал, пот на згравените плешки, напор, сомнежи... ги гледаме односите во производството и репродукцијата. Просто кажано, еден ликовно видување на нештата изречено со јазикот на социјалистичкиот реализам. Имено, се претпоставува дека младиот Борис е упатен во тајната на претопувањето на металот. Но, во еден момент камерата радикално ја поместува рамнотежата. Додека камбаната одекнува на општо задоволство на сите, Борис му исповеда на Преподобен *Андреј Рубљов* дека никогаш не ја знаел тајната формула и дека сè сам смислил, следејќи ја сопствената интуиција или раководството на извесен бестелесен ангел чувар.

Подобно на иконописците и зографите, Тарковски смета дека уметникот што стои пред

*се мисли на истата книга која во текстот „Во потрага по апсолутната вистина“ е преведена како „Обликување во времето“ според англискиот превод, додека насловот „Запечатено време“ е според рускиот оригинал.

Тајната не смее отворено да го открива својот внатрешен принос. „Уметникот е задолжен да остане смирен“, вели Тарковски.

Тарковски си спомнува на периодот кога го создаваше филмот „Андреј Рубљов“. „Дејството на филмот се случува во 15 век. Беше страшно да се замисли како сето тоа тогаш изгледало.“ Беше неопходно да се допрат сите можни извори: напишаните сведоштва, архитектурата и иконографијата. Доколку се тргнаше кон тоа да се реконструира сликарската традиција на 15 век, ќе се добиеше стилизирано-конвенционална и алтруистичка стварност. Тоа би потсетувало, најдобро речено, на минијатурите или иконографските ликовни решенија на 15 век. За филмот таквиот пат ќе беше погрешен... Една од целите на светлосот „Андреј Рубљов“ беше реалниот свет на 15 столетие по Христа. Но, тој требаше да се реконструира така што денешниот гледач не ќе почувствува архаична и музејска егзотика во вид на костими, јазик или архитектура. Затоа се тргна по патот што води од другата страна на археолошката и етнолошката вистина. „Дури ни *Троица* на Преподобен Андреј Рубљов не ја примаме како што ја примивме неговите современници. А *Троица* е икона што им одолева на сите векови. И тогаш таа живеела, како што и денес живее. На тој начин се создава линија што ги поврзува луѓето на 15-от век со луѓето на 20-от век.“

Троица би можела лесно да се набљудува како икона. Или, пак, како фантастичен музејски експонат, безмалку како примерок на сликарски стил својствен за една одредена епоха. Но, постои и можност за рецепција на историското сведоштво. Тоа бара нашето вонмем⁹ да го впери кон антрополошко-пневматичка содржина на *Троица*. Токму таа димензија на *Троица* е живоносна и теофаниски сфатлива за луѓето на 20 век. Врз неа се темели нашиот однос спрема реалноста, чие дело е токму „Троица“. Ваквата постапка го разбива чувството на егзотичност и музејска реставрација.

За Тарковски минатото не е само депо на спомени. Филмот „*Огледало*“ не е плач поради изгубеното детство, ниту пак замаглен одраз на бездното минато. Тој е доказ и страв на сегашноста одложувана до недоглед.

Меѓупланетарното, пак, патување во „*Солярис*“ е првенствено субјективно и внатрешно патешествие на Личноста. „*Солярис*“ е повеќе движење на свеста отколку логична низа на науките.

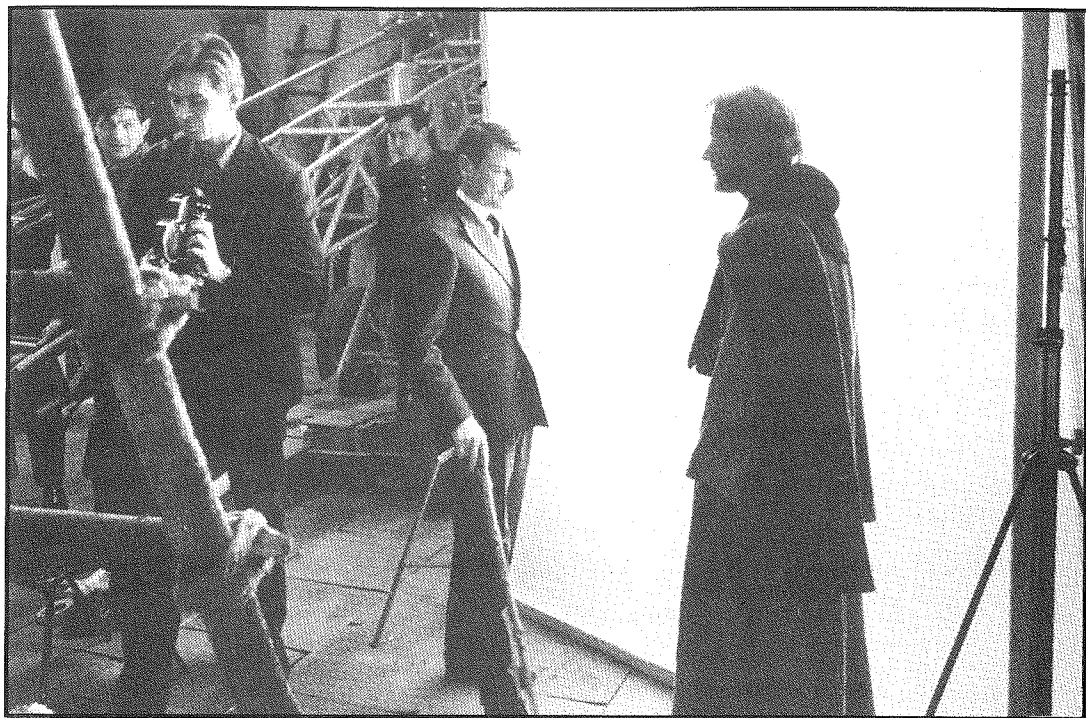
Душата е одаја на желбите во чии простори сите исчекувања можат да се остварат, а се

изгубени во „Зоната“, еден простор без цврстина, извонредно чувствителен и приемлив. Во него владеат некои други закони (Сталкер). Душата сè помалку ја истражуваат. Таа е понижена и напуштена. За нејзина сметка расте технолошкиот редуccionизам кој искотува неброени сеништа. „Сè повеќе паѓаме во вештественост, како мувите во мед“, вели загрижено Тарковски. Во „*Сталкер*“ „светоста“ се оддалечува по секој погрешен чекор. Во тоа ја препознаваме омилената мисла на Отците Свети за Божествената благодат и човечкиот грев. Имено, благодатта на Триипостасниот подвижнички се *стјажава*¹⁰, а поради дамките на гревот исчезнува.

Оркестрацијата на стравот неблагоговееен,¹⁰ визуелните и застрашувачки проповеди, средновековниот пекол и атомската катастрофа на модерното време, се жртвопринесувања, реторички фигури, направи за истегнување. Од нивната употреба Тарковски се гнаси. Тарковски, како и Преподобен Андреј Рубљов, одбива да го наслика или да го сними Страшниот суд. На предлогот да го наслика по нарачка: „Десно ќе ги насликаш избраниите, а лево грешните проголтувани од огнот, така што на човека ќе му мрзне крвта во жилите!“ Преподобниот Андреј одговара: „Не можам, после не ќе можам на луѓето да им погледнам в очи. Не, не можам. Тоа ми е одвратно. Не сакам да внесувам страв меѓу луѓето...“

Александровата жртва во филмот „Жртва“ не е жртва на светител, маченик или праведник. Во споредба со нив неговата е грев. Меѓутоа, Александар не е светител. Тој е суверен и суеомудроста е негова жртва. Александар прибегнува кон Марија, - личност што ги резмира сите природни религии (од суеверието - магијата). Бидејќи не знаеме дали е вистинито сè она што се случува со него по молитвата „Оче наш“, или е тоа само негов сон, ни преостанува само просторот на верата и молитвата.

Централната идеја на филмот „Жртва“ ја чини обработката на параболата за православниот монах Иоан Колов. Нема нешто што ќе го направи извесно процутувањето на мртвото дрво, дури и по цена секојдневно да се налева со вода. Сите нешта ќе одат кон тоа да ја посведочат неговата жаловост. Но, токму мртвото дрво е предмет на надежта. Надежта својот облог го вложува во времето. Секојдневно го налева без да се осврнува на исмејувањата и објективното знаење. Таква е надежта и за филмската уметност. Еве како ја претставува Тарковски надежта на Седмата умет-



Од снимањето на филмот „Андреј Рубљов“ (1966)

ност: „Камерата се движи по јапонското дрво. Под него лежи малечкото Дете (Александровиот внук). Се открива морето, гранките на дрвото... Но движењето престанува пред да влезе небото во видното поле. Дотогаш молчаливото дете ги изговара првите зборови: „На почетокот беше Логос. Зошто татко?“ Застанато стремеење и отворено прашање.“

Молкот во филмовите на Тарковски ни ја открива душата и духот на битието и твартата. Тајната најпрво се доживува внатре во себе, во услови на исхија¹² и осаменост. Тоа молитвените луѓе добро го знаат. Тарковски како да имаше такви искуства. Неговите ликови молчат пред тајната. Поточно, ѝ дозволуваат самата себеси да си глаголи. Од друга страна, многуглаголивоста ѝ се заканува на тајната со исчезнување. Во секој случај, претеран е стравот дека филмот ќе западне во кор-сокакот на вербалната некомуникативност и недореченост, дури и тогаш кога ќе посегне по теологијата на Божествената Екклесија.

Токму поради тоа сметаме дека Црквата има право на филмски јазик и на обврската да го освети со силите на Сесветиот Дух. Зашто се чека на Црквата, од неа се за да прими храна во вистинско време.

Ние немаме право да ја игнорираме филм-

ската уметност затоа што досега недоволно богоприлежно му се обраќала на Бога. Но, се разбира, постојат и чесни исклучоци кои го покажуваат патот по кој треба да се движиме. Православната Црква, во актуелниов историски момент, целокупниот филмски опус на Тарковски го вреднува со највисока оценка. Идеален филм за А. Тарковски е филмската хроника, летописот - она што ѝ е на срце на Црквата Христова.

Но, еднострано е мислењето дека сè до појавата на Тарковски филмската уметност немало вистински творци, а со тоа ни вистински филмски остварувања. Самиот Тарковски со благодарност ги спомнуваше имињата на Бресон, Мицогучи, Буњуел, Парацанов, Довженко, Ејзенштејн, Роселини, Куросава, Грифит, Огист Лимиер. Со тоа ни дава до знаење дека токму ним им го должи својот сопствен гениј.

Андреј Тарковски беше погребан со благослов на православната Руска црква во Париз. Православните го примија како единствен хагиограф на филмот, а неговата светлописна уметност како Евангелие упатено до светов. Самиот Андреј Тарковски беше горешт лаикос на личноносивиот собор на Телото Христово (Црквата).¹³

(лекторирала: К. Каранфилова)

БЕЛЕШКИ:

1. *Апофатички*-одречен пат на сознавање; правејќи дистинкција помеѓу поимите „негирање“ и „негација“, „одрекување“ и „порекување“, ќе ни стане јасно дека одречниот пат на апофатичката теологија не е пат на „негација“ и „порекување“. Овој пат со посредство на своите „одрекувања“ води до едно мистично над-сознание и до едно сосем парадоксално поимање на Непоимливото. Со интуитивен, исконски, едноставен пристап, овој пат доведува до надразумни сознанија. Најзначајно во овој метод е тоа што тој всушност значи надминување без да се оддалечи од историската и библиската основа. Тој не наликува на иконоборството на апстрактната уметност; колку што е повисока вертикалата на неговата трансценденција, толку повеќе тој е вкоренет во хоризонталата на иманенцијата. Суштината на овој пат се состои во доведувањето на човечкиот дух до искуството на соединувањето со Бога.

2. *Аскисис*-подвиг

3. *Плирома*-полнота, совршено, целосно, заокружено

4. *Соборнизиран*-од „соборност“ (=собор)-заедница на живи и конкретни личности собрани на едно место во и околу Христос

5. *Логосологија*-наука за словесниот збор којшто не е производ на празнословието или на инфлацијата на зборови, туку слово или логос, односно капка вечност.

6. *Ипостас*-личност, богоподобна единица

7. *Вештество*-материја, материјално, материјалниот свет

8. *Сумошешши*-ненормален, полуден, луд, будала, симнат од умот

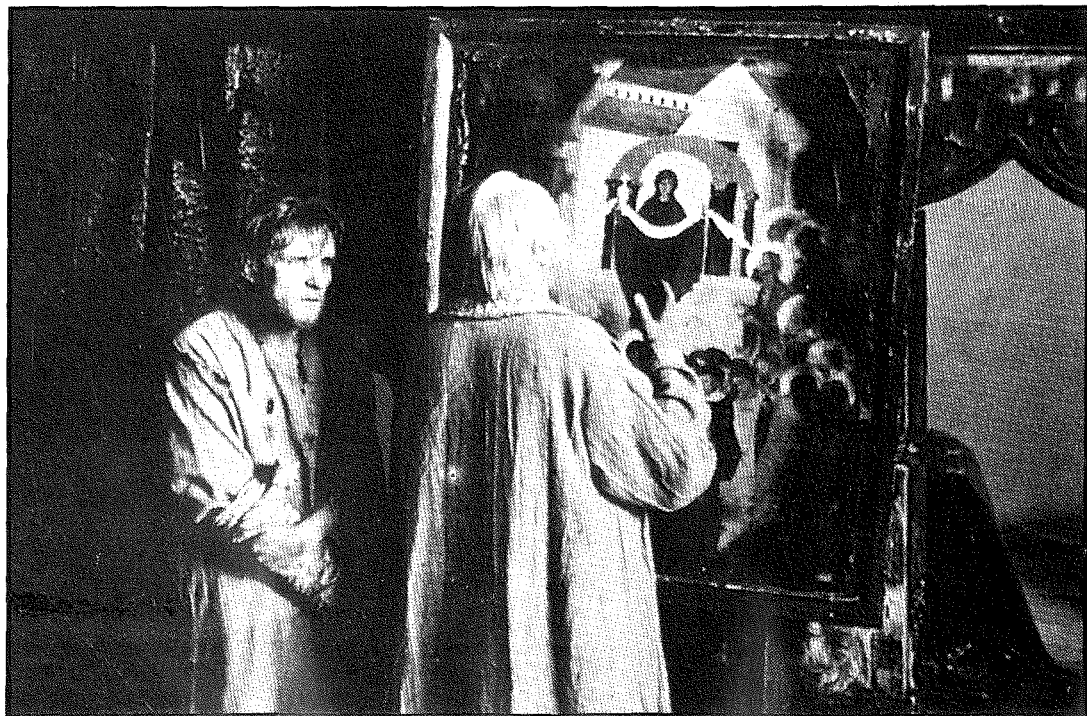
9. *Вонмем*-премудро стоење, стоење со и во внимание, стоење со и во премудрост

10. *Стјажава*-насила граби

11. *Неблагоговее*-неблагодарност, безбожен, без страв Божји

12. *Исихија*-молитвено тихување, умно-срдечна молитва

13. *Лаикос* на личноносивиот собор на Телото Христово - член на народот божји; Црквата не е институција туку жив организам на Телото Христово, сочинет од личноносиви единки (=личности), а заедницата на такви личности е Собор, односно личноносив собор.



„Андреј Рубљов“ (1966)

ВО ПОТРАГА ПО АПСОЛУТНАТА ВИСТИНА

(Андреј Тарковски: ОБЛИКУВАЊЕ ВО ВРЕМЕ- ТО, рефлексии за филмот, Лондон 1989)*

Андреј Тарковски, режисер и сценарист, но пред сè визионер. Автор на еден целовит филмски опус, во чишто рамки ги варира стилските постапки, од нагласена епска димензија до сложена симболика со архетипска сила. Творештво што по многу нешта е контрадикторно. Уште со својот прв филм од 1962 година, „Ивановото детство“, го освојува „Златниот лав“ на Филмскиот Фестивал во Венеција во истата година и го свртува вниманието и на публиката и на критиката како претставник на „новиот бран“ во советскиот филм. Потоа следат филмовите „Андреј Рубљов“ од 1966 и „Соларис“ од 1972, исто така наградувани. Во своите следни дела, „Огледало“ од 1978 и „Сталкер“ од 1980, Тарковски сè повеќе ја дефинира својата поетика, додека со „Носталгија“ од 1983 и „Жртва“ од 1986 неговото творештво истовремено и кулминира и се заокружува во една целина. Андреј Тарковски е роден во 1932 негде на Волга, а во младоста е син во сенката на таткото-поет, Арсениј Тарковски. Во 1960 дипломира на Советската Државна Филмска школа и почнува кариера во која нема промашувања, или попрецизно кажано - нема случајности. Во Русија снима пет филмови, а послед-

ните два во емиграција, во Италија и во Шведска. Умира од рак во Париз во 1986 година, откако го завршил својот филмски тестамент.

Определбата на Тарковски за т.н. уметнички филм е тесно поврзана со неговата поетика, имено, тие меѓусебно се преплетуваат. Неговите филмови во целост го покриваат ова одредување, како во неговото значење на „филмот сватен како уметност“, така и во значењето на филмот како авторски, т.е. како дело на еден силен креативец кој надвладува и во идеите и во работата со екипата, но и во значење на неговата неискомерцијализираност како автор, што подразбира позитивна реакција само кај еден одреден сегмент од публиката. Сиве овие елементи кај него се дури и пренагласени и резултираат во своевидна херметичност и некомуникативност, кои произлегуваат од нагласено пластичната ритмичност на филмската слика како основа на неговиот јазик. Кај Тарковски, сликата добива сè нови и нови значења и прераснува во носител на симболиката. Тој ја задржува нарацијата, но само како подлога за метафориката и визуелната поетичност. Тарковски како поет, тоа е прашањето што секогаш ги возбуждувало духовите кога се во прашање неговите филмови, па во таа смисла е индикативен и насловот на студијата на Маја Туровскаја - „Филмот како поезија“.

Andrej Tarkovsky: SCULPTING IN TIME, Reflections on the Cinema, London, 1989,

Ваквите контрадикции околу неговите филмови и многуте противставени реакции на публиката, пред сè, во Советскиот Сојуз, е нешто со кое Тарковски рано се соочил. Тие реакции, истовремено, се движеле од наполно обожување до крајно не-разбирање на она што се гледа, па токму тоа, како што кажува и самиот автор во воведот од книгата, му ја давало одново и одново силата за да продолжи натаму. Наполно свесен за реакциите што ги предизвикувал со своите филмови, тој почувствувал потреба да ги образложи своите работни принципи и да расветли како тој гледа на фундаменталните закони на уметничката форма. Токму поради ова, оваа книга настанувала постепено, во текот на повеќе години. Оттука, евидентен е недостигот од неопходната компактност на материјалот, па читателот е поставен во ситуацијата на сведок на развојот на идеите кај авторот. Сепак, колку што е Тарковски „расфрлан“ при елаборирањето на своите идеи, толку е и доследен во својот систем на вредности. Во оваа книга за првпат говори за својата работа и за тоа како ја доживува, па делото има значење на сведоштво за прашањата со кои, тој како режисер, бил преокупиран. На англиски јазик, книгата за првпат е објавена во 1986, а ова е второ издание кое ја содржи и ревизијата на авторот направена непосредно пред неговата смрт, дополнета и со поглавјето за неговиот последен филм. „ОБЛИКУВАЊЕ ВО ВРЕМЕТО“ е составена од девет поглавја /дали е и ова случајност: деветката има христијанска симболика/, кои тематски се концептирани околу најбитните прашања од поетиката. Ваквиот развојот на идеите истовремено е збогатен и поткрепен со примери земени од неговите филмови, и тоа во нивниот хронолошки ред, па ваквото двојно испреплетување им дава посебна обоеност на овие размисли за филмот.

Основната позиција од која тргнува Тарковски при правењето на своите филмови, во својата суштина е романтична, па оттука во неговата поетика наоѓаме повеќе општи места што се врзуваат за овој светоглед. Уметноста, за него, е поставување на едно прашање: она за значењето на нашата егзистенција, така што таа претставува израз на човековата потрага по апсолутната вистина. Уметникот е секогаш слуга на сопствената дарба и единствениот услов на неговата борба за правото на креацијата се наоѓа во неговата готовност да му служи на талентот и во верата во сопствената вокација, што подразбира одбивање на какви било

компромиси. Меѓутоа, модерниот човек одбива да се жртвува себеси, тој е духовно импотентен, па затоа убавото најчесто останува скриено за сите оние што не трагаат по вистината. Зашто уметникот не ја бара вистинската тема, таа е во него, расте и се развива, зрее, па дури потоа ја бара својата експресија. Верата во уметноста претставува субјективно искуство на етичкото себеспознание и секогаш подразбира потенцијална духовност, спиритуалност, која е неопходна исто онака како што претставува услов и за верата во Господ. Копнежот по идеалот е она што Тарковски им го припишувал како заедничко и на уметноста и на религијата. А тој и таков копнеж подразбира рамнотежа помеѓу идејата и формата, која е можна само во една наполна искреност на авторот во третирањето на материјалот. Во светлината на сево ова, Тарковски ги дефинира и своите сфаќања за филмот: сликата не може да биде примена церебрално, ниту да биде адекватно дескрибирана, таа само може да се почувствува на емоционално ниво, да се прифати или да се одбие. Зашто таа подразбира естетичко прифаќање на Убавото. Идејата на вечното, впрочем, не може да се изрази со зборови.

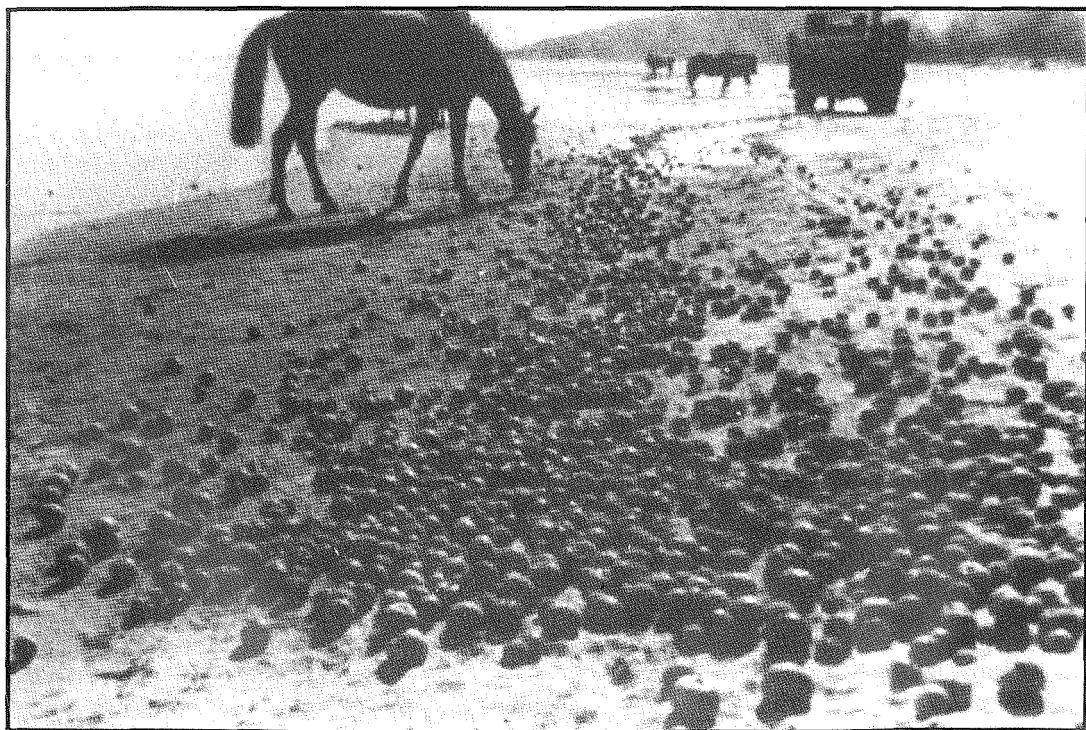
Уметникот се формира само тогаш кога во неговата свест (а со тоа и во филмот) почнува да се обликува еден личен и дистинктивен систем од слики, а публиката е повикана да ги дели со него неговите скапоцени и тајни соништа. Тарковски си го дава правото да гледа на филмот на свој начин, затоа што многу добро е свесен дека цврста дефиниција за кинематографијата, сè уште, не е дадена. Еклектичката конфузија што ги обележува современите теории за филмот ја надминува со своето целовито видување, кое е самото во себеси кохерентно. Според него, за првпат во историјата на уметностите и на културата воопшто, човекот пронаоѓа начин да даде импресија на времето, т.е. да го репродуцира актуелното време. Меѓутоа, новиот естетички принцип, што го промовираа уште филмовите на Лимиер, многу брзо беше напуштен за сметка на профитот и забавата, па филмот тргна во погрешна насока, станувајќи притоа само проста илустрација и перформанс. Речиси, сиот свет на литературата, театарот и историјата, се екранизира, филмува, што просто го претвори филмот во амалгам од принципите на преостанатите контингентни уметнички форми. Додека филмот, наспроти ова, е вистински способен да оперира со кој било факт втиснат во времето, со други зборови, филмската слика е опсервација на живот-

ните факти во времето. Оттука, суштината на режирањето се состои во обликувањето на фактичкиот материјал во времето, онака како што тоа го прави скулпторот, односно режисерот го фиксира времето, го „фаќа“ во неговите манифестации, и тоа е основната идеја на филмот како уметност. Гледачот оди в кино заради едно живо искуство: да го бара времето - изгубеното, поминатото, очекуваното. Сликата станува автентично филмска не само кога живее во времето туку и кога времето живее во неа (живи слики), па таа секогаш мора да е натуралистичка, при што се мисли на нејзиното примање преку сетилата.

Така, за Тарковски, сликата добива прецизно значење - таа е опсервација на животот и инкарнација на вистината. Ако ние не можеме да го сфатиме тоталитетот на универзумот, тогаш поетската слика успева да го изрази тој тоталитет. Следствено на ова, сликата во филмот се базира врз можноста да ја презентира опсервацијата на нечија перцепција на објектите. Притоа, потенцира Тарковски, функцијата на сликата е да го изрази животот сам по себе, а не идеите или пак аргументите во врска со него. За пример ни покажува како го ор-

ганизира мизансценот во своите филмови: мизансценот не ја илустрира само идејата туку го следи животот; тој ги подразбира позициите и движењата на селектираните објекти во кадарот, па како таков тој, всушност, израснува од соодветните психолошки состојби на јунаците во одредени ситуации. Штом мизансценот се претвора во знак, клише, концепт, тогаш ликовите и ситуациите стануваат шематски и лажни. Во уметноста ништо не може да се постигне ако уметникот не се ослободи од веќе познатите работи, или од традицијата, за да тргне потоа да направи своја сопствена позиција во креацијата. Вистинската филмска слика се гради врз деструкцијата на жанрот, односно врз конфликтот со него. Антониони, Фелини, Бергман, Курасава, секој од нив си претставува жанр по себе, т.е. се идентификува само со себеси.

Доминантниот и најмоќниот фактор на филмската слика е ритамот, кој го изразува времето што протекува во кадарот. Теоретски, филмот може да се замисли без актери, музика, декор, па дури и монтажа, но секое кинестетско дело нема своја смисла ако не поседува чувство за време. Тарковски ги негира теори-



„Ивановото детство“ (1962)



„Сталкер“ (1980)

ите кои монтажата ја земаат за главен формативен елемент на филмот, затоа што за него филмската слика се обликува при самото снимање и таа егзистира во кадарот, додека монтажата ги организира тие кадри, претходно исполнети со време, во една жива структура. Тоа значи дека структурата ја добива својата форма при монтажата само поради оние дистинктивни обележја што му се дадени на материјалот уште при снимањето. Ритмот не е детерминиран од должината на монтираните парчиња, туку од притисокот на времето создаден во нив. Така, времето станува основа на кинестетскиот израз, како што се тоа звукот во музиката, бојата во сликарството, карактерот во драмата. Ритмот, а не монтажата, како што се мисли, е главниот формативен елемент; токму ритмичкиот дизајн го овозможува новоформиранит ентитет. Обликувања во времето! Во тоа чувство за времето авторот, режисерот, ја открива својата индивидуалност; тоа чувство го маркира стилистички, го разоткрива неговиот концепт за филмот и неговата филозофија на животот. Онака како што во животот секому му е дозволено да го интерпретира и чувствува секој поединечен момент на свој сопствен начин, така и на гледачот му е дозволено да го доживува субјективно она што го гледа, а

не да го прима преку интелектуалното искуство на монтажата. Затоа и Тарковски се вклучува себеси во оние уметници што креираат свој сопствен внатрешен свет.

За да се изрази еден таков внатрешен свет во авторски филм, често е потребно режисерот да биде истовремено и сценарист, како што му се случи тоа неколкупати и на Тарковски. Тој покажува посебна грижа кога е сценариото во прашање, наполно свесен дека не секоја проза може да биде транспонирана на филмското платно и дека и најдоброто сценарио може да биде разорено во неговата оригинална концепција при процесот на реализација. Затоа речиси е неопходно, ако не станува збор за комплетен автор, да постои наполна соработка помеѓу сценаристот и режисерот; затоа текстот е жива и постојано менлива структура, која се зема само како основа од која се почнува да се истражува. За Тарковски сценариото не е литература, зашто ако е тоа - тоа и би останало, а станува збор за тоа литературните слики да се заменат со соодветни филмични еквиваленти. И самиот Тарковски повеќепати користи литературни дела за основа на своите филмови: романот на Станислав Лем за „Соларис“ и романот на Стругацки за „Сталкер“; но, тие му послужиле само како почетна точка за негови-

те сценарија. Сценариото, всушност, умира во филмот. Тоа не значи дека филмот и литературата немаат заеднички врски, напротив - дијалогот е секако еден од тие врзни елементи, кој во филмот игра строго функционална улога, а заедничка е и онаа оригинална слобода да се земе она што се сака од понуденото во реалниот свет и да се комбинира во секвенци во времето. Меѓутоа, Тарковски е на мислење дека треба еднаш засекогаш да се покаже таа интеракција помеѓу филмот и литературата, за да можат конечно да се одделат и да не се заменуваат еден со друг. Развојот на филмската уметност треба да тече така што таа да се оддалечува од другите уметнички форми, станувајќи сè повеќе автономна. Нејзината враност за тие позајмени творечки принципи претставува пречка во реализацијата на нејзиниот специфичен, оригинален и незаменлив карактер.

Ова последново покажува колку се избрзани и неаргументирани сите оние забелешки упатени на сметка на Тарковски кои му припишуваат една нагласена литераризираност. Всушност, она што во неговите филмови на прв поглед наликува на литература е неговиот афинитет спрема поетското, спрема логиката на поезијата, која ја смета за присушта на природата на филмската уметност. Поетското, или можеби уште попрецизно - лирското, содржи една внатрешна сила концентрирана токму во сликата, која како таква се движи кон публиката во форма на емоции. Преку поетските врски се засилуваат чувствата и гледачот се активира, така што многу повеќе партиципира во откривањето на животот, отколку кога се во прашање готови дедукции изведени од заплетот и поентирани од авторот. Комплексноста на мислата и поетските визији на светот, на тој начин, стануваат поочигледни. Вообичаената логика на линеарната последовност како метод нуди неспоредливо помалку можности отколку што се отвораат при асоцијативните врски. Кога говори за поезијата, Тарковски ја одредува како жанр, а потоа и како свест за светот и како модус на однесување спрема тој свет. Поетското, впрочем, не се врзува само за литературата и претставува многу поширока одредба, па неслучајно овој режисер повеќе се смета за поет отколку за кинематограф. Во секој нов филм, тој сè помалку и помалку се интересираше за развојот на заплетот кој, речиси, и не му беше потребен. Неговиот интерес секогаш се однесува на внатрешниот свет на индивидуалната душа како доказ на едно уникатно

човечко искуство. Ова особено станува јасно кога ни говори за пејзажот, она најубавото и најпривлечното во неговите филмови. Тој пејзажот го одбира секогаш во себе и со помош на субјективните сугестии и лирските слики ја постигнува експресијата на индивидуалното, па дури тогаш тој пејзаж предизвикува возбудување кај публиката. Ова е и единствениот начин, според Тарковски, на кој она што е непреводливо во поезијата и литературата се пренесува автентично во една чисто дефинирана слика.

Уште една честа критика упатувана кон Тарковски, а подеднакво неоснована како и претходната, е онаа за неговата изолација од реалноста, од современите интереси на човекот. Во своја одбрана, Тарковски говори за специфичниот однос помеѓу авторот и публиката, кој по своја природа е непредвидлив и често немерлив со бројките на гледаноста. Тоа е еден двонасочен процес и уметникот, неговиот продукт и публиката претставуваат еден неделив ентитет. Останувајќи верен на себеси, на својата слобода да го избере патот на самореализација, без оглед на цената што ќе го чини, уметникот со својата нова перцепција го крева нивото на свесност кај публиката. Најголемите дела на уметноста егзистираат како дел од вистината, независно од нивните автори или консументи. Вистинскиот уметник секогаш ѝ служи на вечноста и тој треба да го препознае духовниот вакуум на своето време за во него да интервенира со специфични вредности. Секој уметник, притоа, се надева дека ќе има своја публика, дека ќе допре до гледачот, до најскриените делчиња од неговата душа, и тоа е нормално, но кога тој однапред мисли на тоа како да ги задоволи неговите барања, тоа е веќе шоу-бизнис во кој владеат законите на пазарот. А за Тарковски ова е веќе далеку од уметноста, и покрај тоа што тој е наполно свесен за специфичната позиција на филмот помеѓу уметноста и индустријата. Затоа, Тарковски ги прави своите филмови за оние што можат на исто ниво да ги сфаќаат длабочините на поставените проблеми и затоа додека снимаше на Запад сè уште изразувахе идеи кои потекнуваат од неговата културна и историска традиција. Но, според Тарковски, ваквиот однос спрема филмот, како спрема уметност независна од својата дистрибуција, е прашање на иднината, кога спецификите на филмскиот јазик ќе се развијат докрај.

Тарковски во оваа книга говори за уметноста воопшто и за функцијата на филмот посебно

но, но говори и за животот. Уметникот кој не е свесен за смислата на животот е немоќен да направи што било во јазикот на уметноста, која ја избрал за свој медиум. Во денешниот свет во кој преовладуваат материјалното и технолошкото, уметноста е единствената која може да ја изразува апсолутната слобода на човечките духовни потенцијали (т.е. да ја преземе некогашната улога на религијата). Ако уметноста го отелотворува идеалот, тогаш таа претставува совршена рамнотежа помеѓу моралните и материјалните принципи, и показ како ваквата рамнотежа не е само мит туку и нешто што може да се реализира во димензиите на појавниот свет. Тарковски во своите „размисли за фил-

мот" досегнува уште една рамнотежа - онаа помеѓу теоретските и практичните принципи на своето творење, помеѓу она што било негова замисла и нејзината реализација во делата. И на крајот, рамнотежа помеѓу неговиот внатрешен свет на поет и визионер и интелектуалната опсервација на истиот тој свет. И колку што неговото последно остварување, симболично насловено како „Жртва“, претставува своевиден тестамент на уметникот, толку и оваа книга, од друга страна, се наметнува како елабориран доказ дека Тарковски, со храброста и решеноста да се бори за својата внатрешна слобода, му дава на своето лично искуство печат на општо значење.

Андреј Тарковски

УДК 791.43.01
Кинопис 7(4) с. 76-86, 1992

УМЕТНОСТА - КОПНЕЖ ПО ИДЕАЛОТ*

Пред да се осврнам на некои проблеми сврзани со природата на кинематографската уметност, мислам дека е важно да дефинирам како јас ја разбираам крајната цел на уметноста како таква. Зошто постои уметноста? Кому му е потребна? Дали навистина некому му е потребна? Ова се прашања кои не си ги поставува само поетот, туку и секој кој ја цени уметноста - или, да го употребам актуелниот израз кој е повеќе од симптоматичен за односот помеѓу уметноста и нејзината публика - „потрошувачот“, во дваесеттиот век.

Многумина си го поставуваат ова прашање, и секој што е во контакт со уметноста дава свои одговори. Александар Блок вели дека „поетот создава хармонија од хаосот“... Пушкин верувал дека поетот има дарба за пророчство... Секој уметник го водат негови сопствени зако-

ни, но тие во никој случај не се задолжителни за некој друг.

Во секој случај сосем е јасно дека целта на уметноста - ако не е наменета за „потрошувачот“, како потрошувачка стока - е да му објасни на самиот уметник, а и на оние околу него, за што живее човекот, која е смислата на неговото постоење. Да им ја објасни на луѓето причината за нивната појава на оваа планета; или, ако не да ја објасни, тогаш барем да го постави прашањето.

Ако почнеме со најопштиот факт, треба да кажеме дека неспорно функционалната улога на уметноста лежи во идејата на *спознание*, при што ефектот се изразува како шок, како катарза.

Од оној момент кога Ева го загризала јаболкото од дрвото на знаењето, човештвото е

осудено бесконечно да ја бара вистината. Прво, како што знаеме, Адам и Ева откриле дека се голи. И се застрамиле. Се застрамиле бидејќи разбрале; а потоа тргнале на пат, радосни што се познаваат еден со друг.

Тоа бил почетокот на патувањето без крај. Може да се разбере колку драматичен бил тој момент за тие две души штотуку излезени од состојба на мирно незнаење и исфрлени во огромноста на земјата, негостољубива и необјаслива.

„Со потта на твоето чело ќе си го заработиш лебот...“

И така човекот, „круна на природата“, пристигна на земјата за да *спознае* зошто се појавил или бил испратен.

А со помош на човекот и самиот Творец се спознава. Овој напредок е наречен еволуција и е придружен со измачувачки процес на човечко самоспознавање.

Во една вистинска смисла секоја индивидуа минува низ овој процес, како што ги осознава животот, себеси и своите стремежи. Секако, секој човек ја користи сумата на знаење акумулирано од човештвото, но, во секој случај, искуството за етичко и морално самоспознавање е единствена цел за секој човек, и субјективно, секојпат се искусува како нешто ново. И одново, секојпат човекот се поврзува со светот, измачуван од копнежот да го достигне, и да стане едно со идеалот кој е надвор од него, и кој тој го разбира како некаков вид интуитивно почувствуван прв принцип. Неможноста да се стане едно, неадекватноста на неговото сопствено „јас“, е постојан извор на човековото незадоволство и бол.

Така, уметноста, како и науката, е средство за асимилирање на светот, инструмент со кој ќе се спознае за време на човековиот пат кон таканаречената „апсолутна вистина“.

Тука завршуваат сличностите помеѓу овие две отелотворенија на креативниот човечки дух, во кои човекот не само што открива, туку и создава. Засега многу поважно е да се забележи дивергенцијата, разликата во принципот помеѓу овие две форми на спознавање: научната и естетската.

Со посредство на уметноста човекот ја прима реалноста преку субјективното искуство. Во науката човековото знаење за светот се пробира по бескрајни скали и непрекинато се заменува со ново сознание, откритие, добиено од следното поради одредена објективна висина. Уметничкото откритие секогаш се јавува како нова и единствена слика за светот, хиероглиф

на апсолутната вистина. Се јавува како откровение, како моментна и страствена желба интуитивно и во еден здив да се дознаат *сите* закони на овој свет - неговата убавина и грдост, неговата милост и суровост, неговата бесконечност и ограниченост. Уметникот ги изразува овие работи како што креира слика, *sui generis* детектор на апсолутното. Преку сликата се одржува свесност за бесконечното: вечното во конечното, духовното во материјата, безграничното на кое му е дадена форма.

За уметноста може да се каже дека е симбол на универзумот, поврзана со апсолутната духовна вистина скриена од нас во нашите позитивистички, прагматични активности.

Ако сака да учествува во некој научен систем, човекот мора да ги користи логичките процеси на мислење, мора да стекне разбирање кое бара, како почетна точка, посебен вид образование. Уметноста му се обраќа секому, со надеж дека ќе остави впечаток, а пред сè, дека ќе биде почувствувана, дека ќе биде причина за емоционална траума и ќе биде прифатена, ќе придобие луѓе, но не со непобитен рационален аргумент, туку преку духовната енергија со која уметникот го исполнил своето дело. А подготвителната дисциплина што таа ја бара не е научно образование, туку своевидна посебна духовна лекција.

Уметноста се раѓа и опстојува онаму каде што постои безвременски и ненаситен копнеж по духовното, по идеалното: копнеж кој ги привлекува луѓето кон уметноста. Модерната уметност тргна во погрешен правец со тоа што веќе не ја бара смислата на постојењето со цел да ја потврди вредноста на единката сама по себе. Она што се претставува како уметност почнува да личи на ексцентрично занимање за сомнителни типови, за кои секој персонализиран чин е од суштинско значење едноставно како изразување на самоволието. Меѓутоа, во уметничката креација личноста не се наметнува, туку ѝ служи на повисоката, заедничка идеја. Уметникот е секогаш слуга и постојано се обидува да плати за дарбата што му е дадена како по некое чудо. Современиот човек, пак, не сака да прави никакви жртви, иако вистинска афирмација на неговото битие може да се изрази единствено преку жртвување. Полека забораваме на тоа, а истовремено, неизбежно, губиме секаков осет за нашата човечка вокација...

Кога говорам за стремеж кон убавото, за идеалното како конечна цел на уметноста, која расте од копнежот по идеалното, ниту за миг не сугерирам дека уметноста треба да ги затво-

ри очите пред „нечистотијата“ на овој свет. Напротив! Уметничката слика е секогаш метонимија, при што едно се заменува со друго, помалото за поголемото. За да каже од што живее, уметникот користи нешто мртво; кога говори за бесконечното, тој го покажува конечното. Супституција... бесконечното не може да се претвори во материја, но може да се создаде илузија за бесконечното: слика.

Грдоста и убавината се содржат една во друга. Овој чуден парадокс, со сета своја апсурдност го проткајува животот, а во уметноста прави целина во која хармонијата и напнатоста се соединети. Сликата го прави опипливо единството во кое многукратни разновидни елементи се граничат и навлегуваат еден во друг. Може да се говори за идејата на сликата и да се објасни нејзината суштина со зборови, но таков опис нема никогаш да биде адекватен. Сликата може да биде создадена и почувствувана. Може да се прифати или отфрли. Но ништо од тоа не може да се сфати во церебрална смисла. Идејата за бесконечност не може да се изрази со зборови ниту, пак, да се опише, но може да се почувствува преку уметноста која бесконечното го прави допирливо. Апсолутното може да се достигне единствено со верба и во креативниот чин.

Единствениот услов за борба за правото на креација е верба во својата вокација, подготвеност да се служи и неприфаќање компромис. Уметничката креација бара од уметникот „да загине“, во буквално трагична смисла на зборот. Па така, ако уметноста во себе го носи хиероглифот на апсолутната вистина, тој секогаш ќе биде слика на светот кој се манифестира во делото еднаш засекогаш. Ако студеното, позитивистичко, научно спознавање на светот, е како искачување по бескрајни скали, неговиот уметнички контрапункт сугерира бесконечен систем на сфери, секоја од нив совршена и содржана во себе. Една може да надолуполнива или да ѝ противречи на друга, но во никој случај тие не можат да се исклучат една со друга; напротив, тие се збогатуваат една со друга, и се акумулираат за да формираат сеопфатна сфера која прераснува во бесконечност. Овие поетски откровенија, секое од нив валидно и вечно, се доказ за човековата способност да препознае по чија слика и прилика е створен и да го изрази ова препознавање.

Важна функција на уметноста е комуникацијата, бидејќи заемното разбирање е сила која ги обединува луѓето, а духот на општење е еден од најважните аспекти на уметничкото творе-

ње. Уметничките дела, за разлика од научните, немаат никаква практична цел во материјална смисла. Уметноста е мета-јазик, со чија помош луѓето се обидуваат да комуницираат еден со друг; да соопштат информации за себе и да го асимилираат искуството на друг. Овде не станува збор за практична предност, туку за сфаќање на идејата за љубов, чија смисла е во жртвувањето: како антитеза на прагматизмот. Едноставно не можам да верувам дека уметник може да работи заради „самоизразување“. Самоизразувањето е бесмислено ако не добие одговор. Создавањето духовна врска со други може да биде само мачен процес од кој нема практична добивка: во краен случај, тоа е чин на жртвување. Но сигурно не вреди да се направи само за да се чуе сопственото ехо?

Секако дека интуицијата игра улога во науката како и во уметноста, и ова може да изгледа како заеднички елемент во овие спротивни модалитети на совладување на реалноста. Сепак, и покрај големата важност и во двата случаја, интуицијата, воопшто, не е иста појава во поетското творење како што е во научното истражување.

Исто така, поимот *разбирање* означува сосема различни работи во овие две сфери на активност.

Разбирање во научна смисла значи согласување на церебрално, логично ниво; тоа е интелектуален чин сличен на процесот на докажување теорема.

Сфаќањето на уметничката слика значи естетско прифаќање на убавото, на емоционално или дури супра-емоционално ниво.

Интуицијата на научникот, дури и да е во облик на илуминација или инспирација, секогаш ќе биде шифра за логична дедукција. Тоа ќе значи дека не сите факти, засновани врз расположливите податоци, се регистрирани; се земаат како прочитани, се чуваат во меморијата и не фигурираат како обработени податоци. Со други зборови, сознанијата за законот, во извесна област на науката, дозволуваат некои од средните стадиуми да се прескокнат.

Иако научното откритие може да изгледа како резултат на инспирација, инспирацијата на научникот нема ништо заедничко со онаа на поетот.

Емпирискиот процес на интелектуално спознавање не може да објасни како се создава уметничката слика - единствена, неразделлива, креирана и која постои на некое ниво различно од она на интелектот. Овде се работи за поистоветување на поими.

Во науката, во моментот на откривањето, логиката се заменува со интуиција. Во уметноста, како и во религијата, интуицијата е рамна на убедување, на вера. Тоа е состојба на умот, а не начин на мислење. Науката е емпириска, додека концепцијата на сликите е определена од динамиката на откривението. Тоа се ненадејни одблесоци на илуминација - како превез што се симнува од очи, не во однос на деловите, туку на целината, на она што не се вклопува во свесната мисла.

Уметноста не размислува логично, ниту пак формулира логика на однесување, таа изразува сопствен постулат на вера. Ако во науката е можно да се потврди вистината на еден случај и да им се докаже логично на противниците, во уметноста е неможно да убедите некого дека имате право ако креираните слики го оставиле рамнодушен, ако тие не успеале да го придобијат со новооткриена вистина за светот и човекот, ако, всушност, лице в лице со делото нему едноставно му било здодевно.

Да го земеме Лав Толстој за пример - особено оние дела во кои бил особено решен да пронајде прецизен, добро организиран израз на неговите идеи и на моралната инспирација -

гледаме како, секојпат, уметничката слика што тој ја создава како да ги оттурнува неговите идеолошки ограничувања, одбива да се вклопи во рамката наметната од авторот, се расправа со нив, а понекогаш, во поетска смисла, дури и му противречи на сопствениот логичен систем. А ремек-делото продолжува да живее според сопствените закони и има неверојатно естетско и емотивно влијание, дури и кога не се согласуваме со фундаменталниот принцип на авторот. Многу често се случува големи дела да се родат како резултат на напорите на авторот да ги надмине своите слабости; не зашто тие се отстранети, туку зашто делото е створено и покрај нив.

Уметникот ни го открива својот свет и ние можеме или да веруваме во него или да го отфрлиме како нешто неважно и неубедливо. Кога ја создава сликата, тој ја подредува својата мисла, која станува незначајна пред емотивно создаената слика за светот, што нему му се јавила како откровение. Зашто мислата е краткотрајна, а сликата е апсолутна. Во случај на некој што е духовно приемлив, можеме да говориме за аналогија на влијанието на уметничкото дело со она на чисто религиозното



Од снимањето на „Соларис“ (1972)

искуство. Уметноста дејствува пред сè врз духот, обликувајќи ја неговата духовна структура.

Поетот ги има имажинацијата и психологијата на дете, зашто неговите ипреси од светот се непосредни, без оглед на длабочината на неговите поими за светот. И за детето може да се каже дека е филозоф, но само во многу релативна смисла. А уметноста им се противи на филозофските концепти. Поетот не користи „описи“ за светот; тој самиот има удел во неговото создавање.

Само кога човек сака и може да има доверба во уметникот и да му верува, само тогаш може да биде осетлив и приемилив за уметноста. Но колку е тешко понекогаш да се пречекори прагот на неразбирање што нè отсекува од емотивната и поетската слика. Токму на ист начин, за вистинска верба во Бога, или дури и за да се почувствува потреба за таа верба, човек мора да има одреден тип дух, посебен специфичен духовен потенцијал.

Во врска со ова се присетувам на разговорот меѓу Ставрогин и Шатов во „Зли души“ од Достоевски.

„Само сакав да знам - дали ти веруваш во Господ или не?“ Николај Всеволодович го погледна /и.е.Шатов - А.Т./ сериозно.

„Верувам во Русија и Руското Православје... Верувам во телото Христово... Верувам дека Второто Пришествие ќе биде во Русија... Верувам...“ Шатов почна да пелтечи во очај.

„А во Господ? Во Господ?“

„Јас... ќе верувам во Господ.“

Што уште да се додаде? Ова е извонреден увид во збрканата духовна состојба, во нејзиното влошување и несоодветност, кои стануваат сè повеќе хроничен синдром на современиот човек, кој може да се дијагностицира како духовно импотентен.

Убавото е скриено од очите на оние што не ја бараат вистината, за кои таа е контраиндицирана. Но длабокиот недостиг од духовност кај оние луѓе што гледаат уметност и ја осудуваат, и фактот што тие ниту сакаат, ниту се подготвени да размислат за смислата и целта на нивното постоење на некое повисоко ниво, често се маскира со вулгарно упростениот коментар: „Не ми се допаѓа!“, „Здодевно е!“. За тоа не може да се расправа; но тоа личи на изјава на човек кој се родил слеп и кому му кажуваат за виножито. Тој едноставно останува глув на болката низ која минува уметникот

со цел да ја сподели со другите вистината што ја спознал.

Но, што е вистина?

Модерната масовна култура, свртена кон „потрошувачот“, ги осакатува човечките души, поставувајќи бариери помеѓу човекот и клучните прашања за неговата егзистенција, односно неговата свесност за себе како духовно битие. Но уметникот не може да остане глув на повикот на вистината; самата таа ја дефинира и организира неговата креативна воља, овозможувајќи му на тој начин да ја пренесе својата верба брз другите. Уметник без верба е како сликар кој се родил слеп.

Погрешно е да се говори за уметник кој ја „бара“ својата тема. Всушност, темата расте во него како плод и почнува да бара израз. Тоа е како раѓање дете... Поетот нема на што да биде горд: тој не е господар на ситуацијата, туку слуга. Креативното дело е негова единствена можна форма на постоење, и секое дело е како творба која тој нема моќ да ја поништи. За тој да биде свесен дека низа такви дела се соодветни и правилни, и дека тоа е во самата природа на работите, тој мора да верува во идејата, зашто само верата го држи системот на слики (читај: систем на живот).

А што се моментите на илуминација ако не моментно почувствувана вистина?

Значењето на религиозната вистина е *надежта*. Филозофијата ја бара вистината, дефинирајќи ги значењето на човековата активност, границите на човековиот ум, смислата на постоењето, дури и кога филозофот доаѓа до заклучок дека постоењето е бесмислено, а човековиот напор - јалов.

Функцијата на уметноста не е, како што често се мисли, да наметнува идеи, да пропагира мисли, или да служи за пример. Целта на уметноста е да го подготви човекот за смртта, да ја копа и мачи неговата душа, да го оспособи да му се посвети на доброто.

Кога ќе успее да почувствува ремек-дело, човек почнува да го слуша во себе истиот повик на вистината кој го поттикнал уметникот на креативен чин. Кога ќе се воспостави врска меѓу делото и набљудувачот, тој доживува возвишена, пречистувачка траума. Во аурата, која го обединува ремек-делото со публиката, се покажуваат најдобрите страни на нашите души и ние копнееме тие да се ослободат. Во тие моменти ние се препознаваме и се откриваме себеси, а и недостижните длабочини на соп-

ствениот потенцијал и најдалечните дострели на нашите емоции.

Освен со најопшти изрази за чувството за хармонија, многу е тешко да се говори за големо дело. Тоа е како да постојат непроменливи параметри за дефинирање на ремек-дело за да се издвои тоа од средината. Исто така, вредноста на едно уметничко дело е во голема мера релативно од становиште на оние што го вреднуваат. Ремек-делото е суд за реалноста, целосно и завршено и во апсолутен однос со таа реалност; неговата вредност е во давањето целосен израз на човековата личност во интеракција со духот. Често се мисли дека важноста на едно уметничко дело ќе се разјасни ако луѓето почнат да го оценуваат или ако тоа стапи во контакт со општеството. Општо земено, ова е точно, само парадоксот е што во тој момент уметничкото дело станува наполно зависно од оние што го примаат, од оној што може да ги почувствува оние нишки кои го поврзуваат одреденото дело прво со светот, воопшто, а потоа со човековата личност во неговиот индивидуален однос со реалноста. Гете е илјадапати во право кога вели дека да се прочита добра книга е исто толку тешко колку и да се напише таа. И не вреди да се помислува дека нечие гледиште или оценка е објективна. Само преку разновидност на личните толкувања може да се добие некаков вид релативна оценка. А хиерархискиот поредок на вредности, кој уметничките дела го попримаат во очите на публиката, на мнозинството, најчесто се случува како резултат на чиста случајност: на пример, ако некое дело имало среќа кај своите толкувачи. Или, пак, за некои луѓе естетското поле на визија на еден човек може да фрли помалку светлина врз самото дело отколку врз личноста на критичарот.

Критичарските дела обично му пристапуваат на својот предмет со цел да илустрираат одредена идеја; многу поретко, за жал, поаѓаат од непосредниот жив и емотивен ефект на делото кое се разгледува. За незаматена перцепција човек мора да има извонреден капацитет за оригинален, независен, „невин“ суд. Луѓето, воопшто, им веруваат на познати примери и прототипови како потврда на нивното мислење, па едно уметничко дело се оценува во однос на или по аналогија на нивните лични аспирации и лична позиција. Од друга страна, пак, во мноштвото судови изведени во врска со него, уметничкото дело од своја страна добива некаков свој непостојан и многустран живот, и притоа постоењето му се зголемува и проширува.

„Делата на големите поети човештвото ги нема сè уште прочитано, зашто нив само големите поети можат да ги прочитаат. Тие се читаат како што мнозинството ги чита ѕвездите, астролошки, а не астрономски. Најголем број луѓе научиле да ѝ служат на безначајноста, како што научиле да собираат броеви за да водат книги и да не бидат измамени во трговијата; но за читањето како благородна интелектуална вежба тие знаат малку или ништо; сепак тоа е само читање, во повисока смисла, не она што нè успива како раскошот и поради кое возвишените способности дремат, туку она што мораме да го читаме, стоејќи на прсти и да му ги посветиме најбудните наши часови.“ Ова го напиша Торо во неговата прекрасна книга *Валден*.

Едно е сигурно: ремек-дело може да настапи не само ако уметникот е наполно искрен во својот третман на материјалот. Дијаманти нема во црна земја; тие треба да се бараат во близина на вулкани. Уметникот не може да биде делумно искрен како што ни уметноста не може да биде блиску до убавината. Уметноста е апсолутна форма на убавото, на совршеното.

И убавото и завршеното во уметноста - она што му прилега на ремек-делото - ги гледам секогаш кога е неможно да се издвои некој елемент, било по содржина или форма, без последици за целината. Зашто во ремек-делото ни една компонента не смее да има предност; не може „да го фатиме уметникот во своја игра“ и да ги формулираме неговите крајни цели и намери. „Уметноста се состои од тоа да не биде забележлива“, напишал Овидиј; Енгелс сметал дека „Колку подобро се скриени ставовите на авторот, толку е подобро за уметничкото дело.“

Уметничкото дело живее и се развива како и кој било природен организам, преку конфликт на спротивните принципи. Спротивностите се преплетуваат една со друга во него, водејќи ја идејата кон бесконечност. Идејата за делото, неговата детерминанта, се крие во урамнотезеноста на спротивставените принципи кои го сочинуваат - оттука „триумф“ над уметничко дело (со други зборови-еднострано објаснување на неговата мисла и цел) станува невозможен. Затоа Гете забележува дека „колку понепристапно е делото за интелектот, толку е поголемо.“

Ремек-делото е простор затворен во себе и не подлежи на ладење или презагревање. Убавината лежи во рамнотежата на деловите. А парадоксот е во тоа што колку посовршено е

делото, толку појасно се чувствува отсуството на какви било асоцијации што делото ги генерира. Совршеното е единствено. Или можеби може да создава бесконечен број асоцијации - што во краен случај значи исто.

Вјачеслав Иванов направи некои извонредно пробивни и соодветни коментари за ова кога напиша за целината на уметничката слика (што тој ја нарекува „симбол“): „Симболот е вистински симбол само тогаш кога е непресушен и неограничен по своето значење, кога на својот таен (хиероглифски и магичен) јазик на знаци и интимност соопштува нешто што не може да се прикаже, што не им соодветствува на зборовите. Тој има многу лица и многу мисли и во најголемите длабочини останува недофатлив:... Се оформува во органски процес, како кристал... Всушност, тој е монада, па според тоа конституционално различен од комплексните и објасниви алегии, параболи и споредби... Симболите не може да се формулираат или да се објаснат, а соочени со нивното тајно значење во нивниот тоталитет, ние сме немоќни.“

Колку произволни се одлуките на уметничките критичари за значењето или супериорноста на едно дело. Без да сугерирам ниту за миг - во светлината на она што го говорев - дека мојот суд е објективен. Би сакал да земам некои примери од историјата на сликарството, посебно од италијанската ренесанса. Колку општо прифатени проценки има тука, кои ме исполнуваат, најблага речено, со вчудовидување.

Кој не пишува за Рафаел и неговата Сикстинска Мадона? Идејата за човекот, кој, конечно, доаѓа до својата личност (во телесен облик), кој го открил светот и Господ во себе и околу себе по вековно поклонение пред средновековниот Господар, врз кого неговиот поглед бил фиксиран толку цврсто, небаре му ја слабее моралната сила - за сево ова се вели дека нашло совршено, кохерентно и конечно отелотворение на платното на генијот од Урбино. На некој начин, можеби, ова е вистина. Зашто Богородица во уметниковото претставување е обичен граѓанин, чија психолошка состојба рефлектирана на платното има подлога во вистинскиот живот: таа страхува за судбината на својот син, даден на луѓето како жртва. Во име на нивниот спас, тој е предаден во борбата против искушението да биде одбранет од нив.

Сево ова е навистина живо забележано на сликата - според мое мислење, премногу живо, зашто замислата на уметникот може да се прочита: премногу недвосмислена и точно дефинирана. Иритира болникаво алегоричната

тенденциозност на сликарот, која ја надвиснува формата и ги засенува сите чисто сликарски квалитети на сликата. Уметникот ја сконцентрирал неговата волја на чистотата на мислата, на интелектуалниот концепт на делото и ја платил цената: сликата е млигава и блуткава.

Зборувам за волја и енергија, и закон за интензитет кој, според мене, значи состојба на сликање. Овој закон го наоѓам илустриран во делото на еден современик на Рафаел, венецијанецот Карпачо. Во неговото сликање тој ги решава моралните проблеми што ги мачат луѓето на Ренесансата, заслепени од реалност исполнета со предмети, луѓе, материја. Нив ги решава со сликарски средства, сосема различни од квази-литературниот третман кој на Сикстинската Мадона ѝ дава проповеднички, книжевен тон. Новиот однос помеѓу индивидуалната и надворешната реалност, тој го изразува со храброст и возвишеност - никогаш не запаѓа во сентиментализам, знаејќи како да ги прикрие пристрасноста и задоволството на стрпливост пред еманципацијата.

Гогољ му напишал на Жуковски во јануари 1848: „... не е мое да држам проповед. *Уметноста во секој случај е хомилија*. Мое е да говорам со *живи слики*, не со аргументи. Јас морам да го прикажам *животот* во ан фас, а не да дискутирам за животот.“

Колку вистинито! Ако е поинаку, уметникот ѝ ги наметнува своите идеи на публиката. И дали некој го смета за помудар од луѓето во аудиториумот, од читателот со книга в раце или од љубителот на театар во партерот? Поетот, едноставно, размислува во слики со кои, за разлика од публиката, може да ја изрази својата визија за светот. Јасно е дека уметноста не може никого да научи нешто, со оглед на тоа што за четири илјади години човештвото, баш, ништо не научило.

Одамна ќе станевме ангели да умеевме да го искористиме искуството на уметноста, и да си дозволевме да се промениме во согласност со идеалите што ги изразува таа.

Смешно би било да мислиме дека луѓето можат да се учат да бидат добри; како што не можат ни да научат да бидат верни сопруги, следејќи го позитивниот пример на Пушкиновата Татјана Ларина. Уметноста само може да даде храна - потрес - можност - за спиритистичко искуство.

Но, да се вратам на ренесансна Венеција... Густите композиции на Карпачо имаат изненадувачка, необјаслива убавина. Можеби би се осмелил да ризикувам нарекувајќи ги: Убавина-



„Носталгија“ (1983)

та на Идејата. Кога стоиш пред нив имаш вознемирувачко чувство дека необјаснивото токму тогаш ќе биде објаснето. Засега е невозможно да се разбере што го создава психолошкото поле во кое се наоѓа човекот немоќен да побегне од fascinацијата со сликата која го парализира, речиси, до степен на страв.

Неколку часа можат да поминат пред човек да го осети принципот на хармонија во сликата на Карпачо. И штом еднаш го сфатите, остануваат засекогаш маѓосан од нејзината убавина и од вашата првична восхитеност.

Ако се анализира, принципот е неверојатно едноставен и ја изразува, во највисока смисла, суштинско-хуманистичката основа на ренесансната уметност; многу повеќе, според мене, отколку Рафаел. Работата е во тоа што *секој* од ликовите во претрупаните композиции на Карпачо е центар. Ако се концентрираме на која било фигура, ќе почнеме да забележуваме со непогрешлива јаснотија дека сето друго е само контекст, заднина, изградено како пиедестал за овој „случаен“ лик. Кругот се затвора, и загледи во платното на Карпачо, вашата воља го следи покорно и несвесно логичниот канал на чувството што уметникот го замислил,

скитајќи прво до една фигура, очигледно изгубена во толпата, а потоа кон следната.

Воопшто, немам намера да ги убедам читателите во супериорноста на моите погледи за двајца големи уметници; ниту да всадам почит спрема Карпачо за сметка на Рафаел. Само сакам да кажам дека, иако на крајот на краиштата сета уметност е тенденциозна, дури и стилот е ангажиран, па таа тенденција може или да се проголта во недостижните слоеви на уметничките слики кои ѝ даваат форма, или да биде претерана како постер, како Сикстинската Мадона на Рафаел. Дури и Маркс рекол дека тенденцијата во уметноста мора да се скрие за да не штрчи како федер од кауч.

Се разбира, *секоја* независно изразена идеја е драгоценост како една од мноштвото делчиња од мозаикот што се составува за да се формира општ образец за начинот на кој креативниот човек ја гледа реалноста. Но, сепак...

Ако за разјаснување на мојата теорија се осврнеме на делата на еден од филмските творци кого го чувствувам како најблизок, Луис Буњуел, ќе видиме дека движечката сила на неговите филмови секогаш е антиконформизмот. Неговиот протест - фуриозен, бескомпро-

мисен и суров - е изразен, пред сè, во сетилната текстура на филмот и емотивно е заразен. Протестот не е искалкулиран, не е церебрален, не е формулиран интелектуално. Буњуел има преголем уметнички талент за да го привлече политичката инспирација, која, според мене, секогаш е лажна кога е прикажана очигледно во уметничко дело. Политичкиот и општествениот протест, пак, изразен во неговите филмови, би бил доволен за неколку режисери со помали способности.

Буњуел е носител, пред сето друго, на поетска свесност. Тој знае дека на естетската структура не ѝ требаат прогласи, дека моќта на уметноста не лежи таму, туку во емотивната убедливост, во таа единствена животна сила за која Гогољ пишувал во писмото погоре наведено.

Делото на Буњуел е длабоко вкоренето во класичната култура на Шпанија. Не можеме да го замислиме без инспиративната врска со Сервантес и Ел Греко, Лорка и Пикасо, Салвадор Дали и Арабал. Нивните дела, исполнети со страст, гневни и нежни, интензивни и пркосни, се родени, од една страна, од длабока љубов спрема земјата, а од друга страна, од нивната вричка омраза спрема безживотните структури, спрема бруталното сушење на мозокот. Полето на нивната визија, стеснета со презир, го прима само она што е живо со човечко сочувство, со божествена искра, со обично човечко страдање - со оние работи што со векови капеле врз врелото каменесто шпанско тло.

Верноста спрема нивниот пророчки позив ги направи големи овие Шпанци. Напнатата, бунтовничка сила на пејзажите на Ел Греко, побожниот аскетизам на неговите фигури, динамиката на издолжените пропорции и дивјачки студените бои, толку нетипични за негово време и блиски за љубителите на модерната уметност - дадоа повод за легендата дека сликарот бил астигматичен, па тоа ја објаснува неговата тенденција да ги изобличува пропорциите на предметите и просторот. Но мислам дека тоа би било премногу едноставно објаснување!

Сервантесовиот Дон Кихот стана симбол за благородност, жртвување, несебична дарежливост и верност, а Санчо Панса за здрав разум. Но и самиот Сервантес му бил поверен на својот херој, отколку Дон Кихот на својата Дулцинеа. В затвор, во еден бесен испад поради тоа што некој никаквечу незаконски го донесол вториот дел од авантурите на Дон Кихот, што било навреда за чистата, искрена љубов на

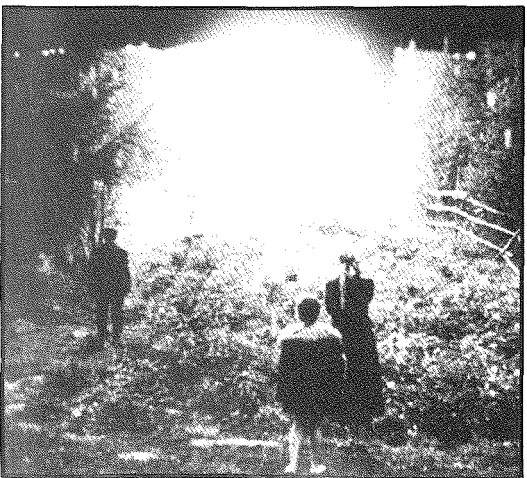
авторот спрема своето дете, тој напишал свој втор дел на романот, убивајќи го својот херој на крајот, за никој друг да не го извалка светото секавање за Меланхоличниот Витез.

Сосем сам, Гоја ја прифати суровата, јалова моќ на кралот и ѝ се спротивстави на Инквизицијата. Неговите злокобни „Каприча“ станаа отелотворение на мрачните сили, фрлајќи го од дива омраза во животински терор, од злобен презир во кихотска битка против лудилото и опскурантизмот.

Историската судбина на генијот е неверојатна и поучна. Овие страдалници избрани од Бога, осудени да уништуваат во име на движење и реконструкција, се доведуваат во парадоксална состојба на нестабилна рамнотежа помеѓу мечтаењето по среќа и убедувањето дека среќата, како изводлива реалност или состојба, не постои. Зашто среќата е апстрактен, морален концепт. Вистинската среќа, среќна среќа, се состои, како што знаеме, од стремеж кон онаа среќа што може да биде само апсолутна: оној апсолут по кој жеднееме. Да замислиме, за час, дека луѓето достигнале среќа - состојба на целосна човечка слобода на воља во најширока смисла: во истиот миг личноста се уништува. Човек станува осамен како Белзевуб. Врската меѓу општествените битија се сече како папочна врска на новороденче. Па оттука, и општеството се уништува. Кога се отстранува гравитационата сила предметите летаат во просторот. (Некои, секако, може да речат дека општеството треба да се уништи за нешто сосем ново и праведно, за да може да се изгради врз урнатините! ... Не знам, не сум уништувач...)

Како што вели Пушкин, „Не постои среќа на земјата, но мир и воља постојат.“ И само треба повнимателно да се погледнат ремек-делата, да се пробие во нивната закрепувачка и мистериозна моќ, за нивното значење, во исто време амбивалентно и свето, да стане јасно. Тие стојат на човечката патека како шифри на катастрофа, извикувајќи „Опасност! Не влегувај!“. Тие се појавуваат на местата на можни или блиски историски катаклизми, како предупредувачки знаци на работ на провалијата или мочуриштата. Тие го дефинираат, хиперболизираат и трансформираат дијалектичкиот ембрион на општеството на кое му се заканува опасност, и скоро секогаш стануваат предвесник на судирот помеѓу старото и новото. Возвишена, но мрачна улога!

Поетите ја забележуваат таа бариера на опасност побрзо од нивните современици, и



„Огледало“ (1974)

колку порано ќе го сторат тоа, толку поблизу се до генијот. И така, често остануваат неразбирливи додека познатиот хегеловски конфликт созрева во утробата на историјата. Кога конфликтот, конечно, ќе се случи, нивните современици, потресени и трогнати, му подигаат споменик на човекот кој дал израз, додека сè уште била млада, витална и полна со надеж, на онаа сила која довела до конфликтот и која сега станува јасен и недвосмислен симбол на триумфалниот чекор напред.

Потоа уметникот и мислителот станува идеолог, апологет на своето време, катализатор на предодредена промена. Величината и двозначноста на уметноста е во тоа што таа не докажува, не објаснува и не одговара на прашања дури и кога исфрла предупредувачки натписи како, „Внимание! Радијација! Опасност!“. Нејзиното влијание треба да дејствува со морални и етички пресврти. А оние што остануваат рамнодушни на нејзиното емотивно расудување и не успеваат да ѝ поверуваат, ризикуваат да се разболат од радијациска болест... Малку по малку... Со глупава насмевка на широкото, ладнокрвно лице на човекот убеден дека светот е рамен како палачинка и лежи врз три китови.

Ремек-делата, не секогаш препознати или препознатливи помеѓу сите дела со претензии на генијалност, се расфрлени по светот како предупредувачки натписи во минско поле. И не сме разнесени само затоа што имаме среќа. Но, таа среќа создава неверување во опасноста и овозможува растење на глупав псевдо-оптимизам. Кога таков вид оптимистички поглед на свет е главното прашање, уметноста, нормално, иритира како средновековен шарлатан или алхемичар. Изгледа опасно затоа што е вознемирувачко...

Да се потсетиме како Луис Буњуел, кога *Андалузискиот пес* првпат се прикажал, морал да се крие од разбеснетата буржоазија, па и да носи револвер во задниот џеб на секое излегување од дома. Тоа бил почетокот; веќе почнал да пишува, како што се вели, преку хартијата наместо по линиите. Човекот од улицата, кој токму тогаш се навикнуваше на киното како забава која му е дадена од цивилизацијата, се стресе во ужас пред сликите кои ги горат душата и симболите, наменети да *épater*, на овој филм кој навистина тешко се прима. Но дури и тука Буњуел останува доволно уметник за да ѝ се обрати на својата публика, но не со плакатски јазик, туку со емотивно заразен идиом на уметноста. Колку убаво прилега белешката на

Толстој во неговиот дневник на 21 март 1858: „Политичкото не е компатибилно со уметничкото, бидејќи политичкото, за да докаже, мора да биде еднострано.“ Навистина! Уметничката слика не може да биде еднострана: за праведно да се нарече вистинита, мора да обедини во себе дијалектички контрадикторни појави.

Природно е, според тоа, дури и специјалните критичари да немаат нежен допир потребен за дисекција за анализа на идејата на едно дело и неговата поетска сликовитост. Зашто идејата не постои во уметноста, освен во сликите кои ѝ ја даваат формата, а сликата постои како еден вид сфаќање на реалноста со воља, која уметникот ја презема во согласност со неговите наклоности и идиосинкразиите на неговиот поглед на свет.

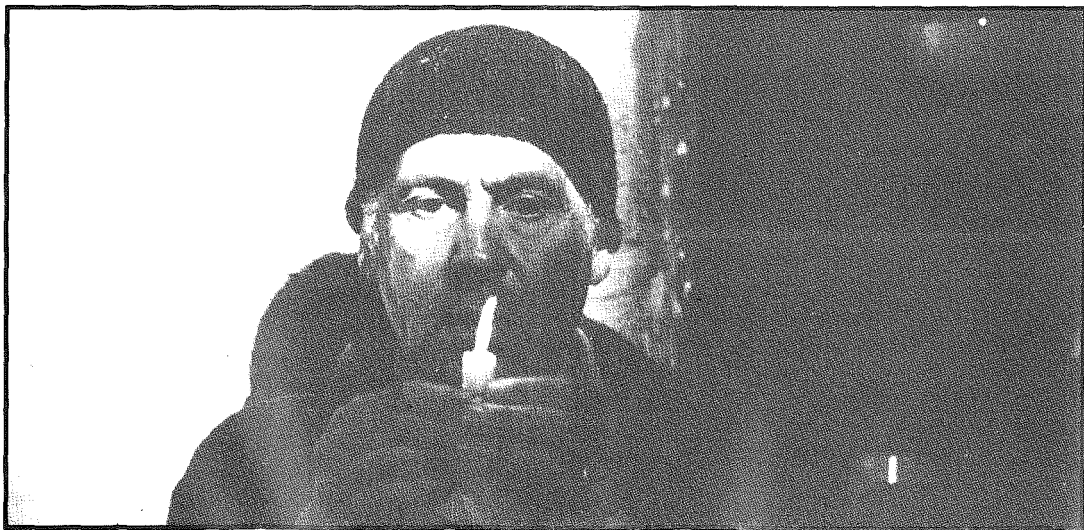
Кога бев дете мајка ми ми сугерираше да ја прочитам *Војна и мир* за првпат, и многу години потоа таа често ми читаше делови од романот, истакнувајќи ги суптилноста и деталите на Толстоевата проза. Така, *Војна и мир* за мене станала некаков вид школа, критериум за вкус и уметничка длабочина; по неа не можев да читам губре; ми даваше акутно чувство на невкус.

Во својата книга за Толстој и Достоевски, Мерешковски ги критикува оние делови каде што ликовите на Толстој се впуштаат во филозофија и ги формулираат, така да се каже, нивните финални идеи за животот... Сепак, иако наполно се согласувам дека идејата на поетското дело не смее да биде исклучиво интеле-

ктуална, а во никој случај не се согласувам со општи термини дека тоа е така, сепак морам да кажам дека говориме за значењето на единката во литературно дело, каде што искреноста на неговиот израз е единствениот залог за неговата вредност. И иако мислам дека критиката на Мерешковски е заснована врз совршено здраво расудување, тоа не ме спречува да ја сакам *Војна и мир*, дури и поради оние делови кои се „грешка“. Зашто генијот не се открива во апсолутната совршеност на делото, туку во апсолутната верност спрема себе, во следењето на сопствената страст. Страствената аспирација на уметникот спрема вистината, да го спознае светот и себе во светот, им дава посебно значење, дури и по малку нејасно, на таканаречените „помалку успешни“ делови во неговите дела.

Може да се оди и подалеку; не знам ниедно ремек-дело кое нема слабости или е без ниедна несовершеност. Зашто индивидуалната пристрастност која го прави уметникот, и неговата опсесија со сопствената идеја, се извор, не само на величината на ремек-делото, туку и на неговите грешки. А пак - може ли грешка да биде соодветно име за нешто што е органски дел од интегралниот поглед на свет? Генијот не е слободен. Како што напиша Томас Ман: „Само индиферентноста е слободна. Она што е карактеристично никогаш не е слободно, тоа е обележено со сопствен жиг, условено и обележано.“

Превод: М.Митревска



„Носталгија“ (1983)

ЗА ФИЛМОТ „ЖРТВА“ *

Идејата за *Жртва* ми се јави долго време пред да почнам да размислувам за *Носталгија*. Првите белешки и скици, првите френетични редови, се од времето кога сè уште живеам во Советскиот Сојуз. Фокусот требаше да биде приказната за тоа како главниот јунак, Александар, треба да биде излечен од смртносна болест така што ќе помине една ноќ в кревет со вештерка. Уште од тие рани денови и за сето време додека работев на сценариото, бев постојано преокупиран со идејата за рамнотежа, за жртва, за жртвениот чин, за YIN и YANG на љубовта и на личноста. Таа стана дел од моето најдлабоко битие, и се што доживеав откако почнав да живеам на Запад само придонесе таа преокупација да се интензивира. Морам да кажам дека моите основни убедувања не се сменија откако пристигнав овде: тие се развија, се продлабочија, станаа поцврсти; имаше промени во интервал, во пропорција. Па, како што планот за мојот филм полека еволуираше, така и таа си го менуваше обликот, но се надевам дека централната идеја остана недопрена.

Она што ме поттикна беше темата за хармонија која се раѓа единствено од жртва,

двократната зависност на љубовта, Не се работи за заемна љубов: она што изгледа никој не го разбира е дека љубовта може да биде само еднострана, дека никаква друга љубов не постои и дека во кој и да е друг облик не е љубов. Ако тоа значи помалку од целосно давање, тогаш тоа не е љубов. Тогаш е немоќ, ништо.

Ме интересира, пред сè, лик кој е способен да се жртвува себеси и својот начин на живот - без оглед дали таа жртва сè прави во името на духовни вредности, или поради некој друг, или за свое спасение, или поради сиве овие заедно. Таквото однесување ги исклучува, поради својата природа, сите оние себични интереси што ја сочинуваат „нормалната“ логика на дејствување; тоа не се повинува на законите на материјалистичкиот поглед на свет. Често е апсурдно и непрактично. А сепак - или токму поради таа причина - оној што дејствува на тој начин причинува фундаментални промени во животот на луѓето и на текот на историјата. Просторот во кој живее тој станува редок, забележлива точка на контраст со емириските концепти на нашето искуство, област каде што реалноста е многу повеќе присутна.

* Од книгата А.Тарковски: *Sculpting in time, Reflections on the Cinema*, London, 1989.

Малку по малку, таа свесност ме одведе до тоа да ја реализирам мојата желба да направам играл филм за човек чија зависност од други го доведува до независност, и за кого љубовта е истовремено и крајно ропство и крајна слобода. И колку појасно го распознавав жигот на материјализмот на лицето на нашата планета (независно дали го набљудував Западот или Истокот), сè повеќе наидував на несреќни луѓе, ги гледав жртвите на психозите, симптоматични за неспособноста или неволноста да се види зошто се изгубило задоволството од животот и сета негова вредност, зошто станал мачен - толку повеќе му се предавав на овој филм како најважна работа во мојот живот. Ми се чини дека човекот денес стои на претостница, соочен со изборот помеѓу тоа да продолжи да живее како слеп потрошувач, зависен од неумоливот марш на новата технологија и бескрајното натрупување на материјални добра, или да бара пат кој ќе води кон духовна одговорност, што конечно може да значи не само негово лично спасение, туку и спасение на општеството воопшто: со други зборови, да се сврти кон Бога. Тој треба да ја реши оваа дилема, зашто само тој може да го открие сопствениот здрав духовен живот. Ако ја реши, тоа може да го одведе поблиску до состојбата во која тој ќе може да биде одговорен за општеството. Тоа е оној чекор кој станува жртва, во христијанското значење на саможртвување.

Постојано сме потсетувани на идејата дека нашиот живот овде на земјата е создаден за среќа, и дека ништо друго не е поважно за човекот. Иако ова би можело да биде вистина само ако го смениме значењето на зборот среќа - што е невозможно - ниту на Запад, ниту на Исток (тука не мислам на Далечниот Исток) материјалистичкото мнозинство не би го сфатило сериозно оној што не би се согласил со ова.

Ако почувствуваме необјасливи симптоми на вознемиреност, депресија или очај, веднаш ги бараме услугите на психијатар, или на сексолог, кој ги презел должностите од исповедникот, и кој, веруваме, го успокојува нашиот ум и го враќа во нормала. Охрабрени, ја плаќаме неговата услуга. Или ако чувствуваме потреба за љубов, одиме во јавна кука и повторно плаќаме пари - иако тоа не мора да биде јавна кука. И сево ова и покрај тоа што одлично знаеме дека со никакви пари не можеме да купиме љубов, ниту спокојство на умот.

Жртва е парабола. Значајните случки што тој ги содржи може да се толкуваат на повеќе начини. Првата верзија требаше да се вика

Вештерка и требаше да биде приказна за неверојатното излекување на јунакот од рак; неговиот семеен лекар му ја кажува ужасната вистина дека крајот му е неизбежен, а неговите денови одбројани. Еден од тие последни денови звончето на вратата звони. Александар ја отвора вратата и се соочува со пророкот, претходник на Ото во финалната верзија, кој на Александар му дава чудно, дури апсурдно упатство: тој треба да оди кај жена која важи за вештерка и има магична моќ, и да ја мине ноќта со неа. Болниот се покорува, бидејќи тоа му е единствениот излез, и со Божја милост е излекуван. Ова го потврдува и вчудовидениот лекар. И потоа, една ужасна, бурна ноќ, вештерката треба да се појави пред куќата на Александар, и на нејзино молење тој со задоволство треба да ги остави својата прекрасна кука и својот угледен живот и да замине со неа, не понесувајќи ништо освен старото палто на грбот.

Целосниот ефект од овие случки требаше да биде не само парабола за жртва, туку и приказна за тоа како еден човек е спасен. А она на што се надевам е дека Александар - како и јунакот од филмот, конечно направен во Шведска во 1985 година - излекуван во позначајна смисла; не се работи за излекување од физичка (а уште повеќе, смртоносна) болест; туку и за спиритуална регенерација предадена во ликот на жена.

Интересно, додека сликите од филмот беа замислувани, и за сето време додека се пишуваше првата верзија на сценариото, независно од тогашните околности на мојот живот, ликовите почнаа да се истакнуваат сè појасно, дејството да станува поспецифично и структурирано. Тоа беше скоро самостоен процес кој сам по себе влезе во мојот живот. Освен тоа, уште додека го работев *Носталгија*, не можев да му избегавам на чувството дека филмот влијае врз мојот живот. Во сценариото на *Носталгија* Горчаков доаѓа во Италија само на кратко, но се разболува и умира. Со други зборови, не успева да се врати во Русија, не по своја воља, туку по диктат на судбината. Јас, исто така, не претпоставувам дека откако ќе го завршам *Носталгија* ќе останам во Италија; како Горчаков, и мене ме управува Виша Сила. Уште едно тажно сознание ги нагласи овие мисли: смртта на Анатолиј Солоницин, кој ги играше главните улоги во сите мои претходни филмови и кој мислев ќе ги игра улогите на Горчаков во *Носталгија* и на Александар во *Жртва*. Тој умре од болеста од која Александар беше излекуван, и која една година подоцна ме снајде и мене.

Не знам што значи тоа. Само знам дека е многу застрашувачко, и не се сомневам дека поезијата на филмот ќе стане специфична реалност, дека вистината до која таа допира ќе се материјализира, ќе се покаже и, го сакал тоа јас или не, ќе го засегне и мојот живот. Човек не може да остане пасивен штом еднаш ќе ги свати вистините од тој ранг; зашто тие му доаѓаат не по негова воља, и му ги превртуваат сите претходни идеи за тоа каков е светот. Во една вистинска смисла тој е поделен, свесен дека е одговорен пред другите; тој е инструмент, медиум, обврзан да живее заради другите луѓе.

Александар Пушкин сметал дека секој поет (а јас секогаш сум се сметал повеќе поет, отколку кинематограф), секој вистински уметник - без оглед дали тој тоа го сака или не - е пророк. Способноста да гледа низ времето и да ја претскажува иднината Пушкин ја сметал за ужасен дар, и улогата што му била доделена му причинувала неискажливо страдање. Бил *суеверен* во поглед на предзнаци и навестувања: само да потсетиме, кога брзал од Псков кон Петербург за време на Декемврскиот бунт, се вратил назад бидејќи зајак му претрчал преку патот; го прифатил народното верување дека ова е предзнак. Во една од неговите песни тој пишува за страдањето низ кое минува, свесен за својата дарба за претскажување и за товарот што го носи името поет и пророк.

.....

Во основа *Жртва* е во исто расположение како и моите претходни филмови, но со таа разлика што тука драмскиот развој намерно го нагласил поетски. На некој начин, моите скорашни филмови имаат импресионистичка структура: епизодите, со ретки исклучоци, се земени од секојдневниот живот и затоа публиката ги прима во нивен тоталитет. Работејќи на мојот последен филм, се стремев не само кон тоа да ги развијам епизодите во светлина на моето искуство и на правилата на драмската структура, туку и да ја изградам сликата како поетска целина во која сите епизоди се хармонично поврзани: нешто што во претходните филмови ме преокупираше многу помалку. Како резултат, целокупната структура на *Жртва* стана покомплексна и доби форма на поетска параболa. Во *Носталгија* драмскиот развој скоро и недостига, со исклучок на расправијата со Евгенија, саможртвувањето на Доменико и трите обиди на Горчаков да ја пренесе свеќата преку базенот. За разлика од него, во *Жртва* конфликтот помеѓу ликовите се

развија до експлозија. И Доменико и Александар се подготвени да дејствуваат, и изворот на нивната воља да го сторат тоа лежи во нивно то злокобно претчувство за неминовна промена. И двајцата го носат белегот на жртва, и секој од нив се нуди себеси. Разликата е во тоа што чинот на Доменико не дава опипливи резултати.

Александар, актер кој ја напуштил сцената, е постојано притиснат од депресија. Сè го исполнува со исцрпеност: притисоците на промената, неслогата во неговото семејство, и неговото инстинктивно чувство за заканата од немилосрдниот марш на технологијата. Ја мрази празнотијата на човечкиот говор, од кој бега во тишина каде што се надева да најде некаква мера на вистина. Александар ѝ нуди на публиката можност да учествува во неговиот чин на жртвување, и да биде допрена од неговите резултати. (Се надевам не во смисла на „учество на публиката“, што е премногу актуелно кај режисерите и во СССР и во САД - па оттука и во Европа - и стана една од двете главни тенденции во современата кинематографија: втората тенденција е таканареченото „поетско кино“ каде што сè е намерно направено неразбирливо и режисерот мора да смислува објаснувања за она што го направил.)

Метафората на филмот е доследна на дејството и не бара никакво разјаснување. Знаев дека филмот ќе биде различно толкуван, но намерно избегнував да дадам специфични заклучоци, зашто сметав дека публиката сама треба да дојде до нив. Всушност, намерата ми беше да предизвикам различни реакции. Јас, нормално, имам свое гледиште за филмот, но сметам дека оној што ќе го види ќе успее да ги протолкува настаните што тука се претставени, и сам ќе реши и за различните нишки исплетени во него, и за неговите контрадикции.

Александар се свртува кон Бога со молитва. Потоа тој решава да раскине со дотогашниот живот; ги пали сите мостови зад себе, не оставајќи ни една патека по која би се вратил, уништувајќи го својот дом, разделувајќи се од својот син кој го сака повеќе од сè, и замолчува како конечен коментар на девалвацијата на зборовите во модерниот свет. Некои религиозни луѓе во неговите постапки што следуваат по молитвата можеби ќе видат божји одговор на прашањето поставено од човек: „Што мора да се стори за да се спречи нуклеарна катастрофа?“ - имено, свртување кон Бога. Можеби некои кои имаат чувство за натприродното, средбата со вештерката, Марија, ќе ја доживеат

како централна сцена која објаснува сè што се случува натаму. Ќе има несомнено и такви за кои настаните во филмот се само плод на болна фантазија - со оглед на тоа што никаква нуклеарна војна не се случува.

Ниедна од овие реакции нема врска со реалноста прикажана во филмот. Почетната и крајната сцена - поливањето на јаловото дрво, кое за мене е симбол на верба - се врвните моменти меѓу кои настаните се одвиваат со растечки интензитет. До крајот на филмот Александар не само што покажува дека е способен да се издигне до неверојатни висини, туку и лекарот, кој во почетокот се прикажува како површен лик, кој пука од здравје и е целосно посветен на семејството на Александар, се трансформира до таков степен, што успева да ја почувствува и разбере затруената атмосфера која владее во домот и нејзиното смртоносно влијание. Тој се покажува способен не само да изрази сопствено мислење туку и да раскрсти со она што му омразнало и да емигрира во Австралија.

Како резултат на она што се случува, се јавува нова блискост помеѓу Аделаида, ексцентричната сопруга на Александар, и слугинката Јулија; таков човечки однос е нешто сосема ново за Аделаида. Скоро низ целиот филм нејзината функција е мачно трагична: таа задушува сè што се конфронтира со неа и што има и најмала аспирација спремна индивидуалност, спрема афирмација на личноста; таа уништува сè и секого, вклучувајќи го и својот сопруг - без и за момент да го сака тоа. Таа е одвај способна да размислува. Таа страда од недостиг на спиритуалност, но во исто време токму тоа страдање ѝ ја дава деструктивната моќ - исто толку неконтролирана во своите последици, колку и нуклеарната експлозија. Таа е една од причините за трагедијата на Александар. Нејзиниот интерес за други луѓе е во обратен однос со нејзините агресивни инстинкти, со нејзината страст за самодокажување. Нејзината способност да ја сфати вистината е премногу ограничена за да ѝ овозможи да разбере некој друг свет, светот на другите луѓе. А дури и кога би успеала да го види тој свет, таа не би можела, ниту би сакала да му пристапи на тој свет.

Марија е антитеза на Аделаида: скромна, срамежлива, постојано несигурна во себе. Во почетокот на филмот што и да е налик на пријателство помеѓу неа и господарот на куќата е незамисливо - разликите што ги разделуваат

се премногу големи. Но една ноќ тие се зближуваат и таа ноќ е пресвртница во животот на Александар. Соочен со приближувачката катастрофа, тој ја забележува љубовта на оваа едноставна жена како дар божји, како оправдување за сиот негов живот. Чудото што го стасува Александар го менува.

Не беше, воопшто, лесно да се најдат про-тагонисти за осумте улоги, но мислам дека секој член на конечната поделба целосно се идентификува со неговиот или нејзиниот лик и постапките.

Немавме технички или други проблеми за време на снимањето, сè до еден момент, скоро при крајот, кога се чинеше дека сите наши обиди ќе се сведат на ништо. Однадеж, во сцената каде што Александар си ја потпалува куќата - еден дел кој трае шест и пол минути - камерата се расипа. Тоа го откривме дури откако целата кука - нашиот свет - веќе беше во пламен, и гореше до темел додека ние набљудувавме. Не можевме да го изгаснеме оганот, ниту, пак, можевме да снимиме еден единствен кадар: четири скапи месеци напорна работа за ништо.

И потоа, за само неколку денови, беше изградена нова кука, идентична на првата. Изгledаше како чудо, и докажа што можат луѓето да направат кога ги води убедување - и не само луѓето, туку и самите продуценти.

Додека ја снимавме таа сцена по вторпат, бевме исполнети со страв додека и двете камери не беа исклучени - едната од асистентот камерман, а другата од многу загрижениот Свен Никвист, тој брилијантен мајстор на светло. Потоа сите се опуштивме: скоро сите плачевме како деца, и кога почнавме да се прегрнуваме сфатив колку блиска и нераздвојна беше врската што ја обединуваше нашата екипа.

Можеби други сцени - секвенците со сонот или со јаловото дрво - се позначајни од некаково психолошко становиште отколку онаа кога Александар ја пали куќата како ужасно исполнување на неговиот завет. Но од почетокот бев решен да ги сконцентрирам чувствата на публиката на однесувањето, на прв поглед целосно бесмислено, на некој што го смета за безвредно - според тоа грешно - сето она што не е неопходност во животот.

Сакав оние што ќе го видат да бидат директно погодени од состојбата на Александар, и да го искушат неговиот нов живот кој минува низ искривеното време на неговата перцепција.

Можеби затоа сцената со оганот трае цели шест минути, најдолга сцена во историјата на филмот; но, поинаку не можеше да биде направено.

„Во почетокот беше Зборот, но ти си тивок како нем лосос," му вели Александар на синот во почетокот на филмот. Момчето се опоравува од операција на грлото и не смее да зборува. Тој во тишина ја слуша приказната за јаловото дрво што му ја кажува татко му. Подоцна, ужаснат од вестите за надвиснатата катастрофа, Александар зема завет за тишина: „... Ќе бидам нем, никогаш нема да проговорам ниту збор некому, ќе се откажам од сè што ме врзува за мојот живот. Госпode, помогни ми да го исполнам ова ветување."

Господ ја услишува молитвата на Александар, и последиците се истовремено и страшни и радосни. Од една страна, практичниот резултат е што Александар неповратно раскинува со светот и неговите закони, кои дотогаш ги сметал за свои. На тој начин, тој не само што го губи своето семејство, но исто така - а за оние околу него тоа е најстрашното од сè - се става надвор од сите прифатени норми. А сепак, токму затоа го гледам Александар како човек одбран

од Бога. Тој може да ја насети опасноста, деструктивната сила што ја движи машинеријата на модерното општество кон бездна. А маската мора да се симне ако треба да се спасува човештвото.

До извесен степен и некои од другите учесници може да се сметаат за одбрани и повикани од Бога. Ото, со неговата дарба за прогнозирање, е колекционер на, како што тој вели, необјасниви и мистериозни случки. Никој не знае за неговото минато, ниту пак како или кога дошол во селото каде што толку многу чудни работи се случуваат.

За малиот син на Александар, како и за вештерката, Марија, светот е полн со неразбирливи чуда, зашто и двајцата се движат во свет на фантазија, а не оној на „реалноста". За разлика од емпиричарите и прагматичарите, тие не веруваат само во она што можат да го допрат; тие ја дознаваат вистината со менталното око. Ништо што тие прават не се вклопува во „нормалните" критериуми на однесување. Тие имаат дарба која во стара Русија била препознатлива како белег на „светиот будала": оние ации или парталави просјаци кои со самото присуство имале влијание врз нормалниот



„Жртва" (1986)

живот на луѓето, и чиишто пророштва и самонегирање никогаш не биле во рамнотежа со идеите и востановените правила на светот, впошсто.

Денес, цивилизираното општество, чие мнозинство не верува, има полн позитивистички поглед на свет, но дури и позитивистите не успеваат да ја забележат апсурдноста на марксистичката теза дека универзумот е вечен, а земјата е само случајност. Современиот човек не умее да се надева на неочекуваното, на аномални настани што не ѝ одговараат на „нормалната“ логика: уште помалку е подготвен да си дозволи дури и помисла на непрограмирани појави, а камоли да верува во нивното натприродно значење. Духовната празнотија што произлегува од ова треба да биде доволна за да застане и размисли. Но тој прво треба да сфати дека неговиот животен пат не се мери со човечки мерила, туку лежи во рацете на Творецот, на чија воља треба да ѝ верува.

Една од големите трагедии на модерниот свет е фактот што моралните проблеми и етичките меѓуодноси не се актуелни; повлечени се во заднината и привлекуваат малку внимание. Голем број продуценти ги одбегнуваат *auteur* филмовите бидејќи тие филмот не го гледаат како уметност, туку како средство за правење пари: целулоидната лента станува стока.

Во таа смисла *Жртва* е, меѓу другото, одрчување од комерцијалниот филм. Мојот филм нема намера да поддржува или порекнува некои идеи, или да фаворизира ваков или онаков начин на живот. Она што јас сакам е да поставам прашања и да ги прикажам проблемите што допираат до сржта на нашиот живот, и на тој начин ја враќаат публиката на задреманите и засушени извори на нашето постоење. Сликите, визуелните прикази, многу подобро ја постигнуваат таа цел отколку зборовите, особено сега кога светот ја изгуби сета мистериозност и магичност и говорот стана само брборене без смисла, како што го забележува тоа Александар. Се гушине во изобилство од информации, а сепак чувствата ни остануваат недопрени од извонредно важни пораки кои би можеле да ни го сменат животот.

Во нашиот свет постои поделба на добро и зло, на спиритуалност и прагматизам. Нашиот човечки свет е конструиран и моделиран според материјалните закони, зашто човекот на општеството му ги дал формите на мртва материја, а неговите закони ги презел врз себе. Затоа тој не верува во духот и се одрекнува од Господ. Тој се храни само со леб. Како тој може да го види духот, чудото, Бога, ако од негово гледиште тие немаат место во неговата структура, ако се одвишни. А сепак се случуваат ненадејни чудесни настани во рамките на емпирискиот поредок: во физиката, на пример. А како што знаеме, големото мнозинство истакнати современи физичари, од некаква причина веруваат во Бога.

Еднаш разговарав со покојниот Советски физичар Ландау на оваа тема. Тоа се случи на една плажа на Крим.

„Што мислиш,“ го прашав, „постои ли Господ или не?“

Настана пауза од некои три минути. Потоа ме погледна беспомошно.

„Мислам дека постои.“

Во тоа време бев само исончан младич, сесема непознат, син на познатиот поет Арсениј Тарковски: никој и ништо, само син. Тоа беше прв и последен пат да го видам Ландау, случајна средба; затоа и таква искреност од страна на Советскиот нобеловец.

Има ли човек надеж да преживее пред сите очигледни знаци на надвиснатата апокалиптична тишина? Можеби одговор на ова прашање може да се најде во легендата за истрајноста на исушеното дрво, лишено од водата на животот, врз која го базирам овој филм, и кој има пресудно место во мојата уметничка биографија. Монахот, чекор по чекор, кофа по кофа, носел вода на брдото за да го полие сувото дрво, верувајќи безрезервно дека овој негов чин е неопходен, не колебајќи се ни за миг во своето верување во чудесната моќ на неговата верба во Бога. Тој доживеал да го види Чудото: едно утро од дрвото избил живот, неговите гранки биле покриени со млади ливчиња. А тоа „чудо“ секако не е ништо друго, туку вистината.

Превод: М. Митревска

Марко Ковачевски

УДК 791.43/.44 (73) (049.3)
Кинопис 7(4), с. 93-95, 1992

ДОДЕКА ВРЕМЕТО ОДМИНУВА

Во историјата на светската кинематографија, познати се многубројните обиди за дефинирање на поврзаноста и повеќезначноста на два клучни елемента: времето и филмот.

Во таа смисла, филмовите ја имаат судбина-та на нив да се гледа како на оние што биле, се и ќе бидат. И покрај, навидум, неможноста или дури и апсурдноста на спојување на овие три времиња во едно, постојат филмови како примери за спротивното. За ова, останува некаде умно забележано: „... некој старее како чевел, а некој како вино“. Затоа, ретки се филмовите кои успеале да ги издржат искушенијата и пробите на времето кое одминало. Дури и по половина век! Еден од тие е „Казабланка“ на режисерот Мајкл Кертиз.

Реализацијата на овој филм започнала на 25 мај, во далечната 1942 година, и по само нешто повеќе од два месеца снимање, на 3 август, во истата година е „удрена“ последната клапа. Во меѓувреме се појавиле одредени проблеми околу дефинитивната варијанта за крајот на „Казабланка“, кои биле решени на 21 август 1942 година. Својата премиера филмот ја доживеал во Њујоршката сала на „Hollywood Theatre“, на 26 ноември 1942 година, како еден од многуте остварувања на американската „Б“

продукција. Зад филмот стоел продуцентот „Warner Brothers“ кој во тоа време, на секои 15-20 денови, пласирал на филмскиот пазар свои производи од овој вид.

Сценаристичката тројка на „Казабланка“, што ја сочинувале: Џулиус и Филип Епштајн, заедно со Хауард Кох, како основа за филмот ја зеле драмата под наслов: „Сите доаѓаат во кафеаната на Рик“.

Мноштвото бегалци од Европа, засолнувајќи се привремено од налетот на фашизмот, ја одбираат Казабланка, овој северно африкански град за свој привремен престој, во надеж дека ќе успеат да добијат американска виза, по која било цена, како можност за конечен спас.

Во Казабланка се наоѓа кафеаната на Рик, како собиралиште на најразлични гости: фин свет, тајни агенти, прописвети, коцкари, проститутки, приврзаници и противници на нацизмот итн.

Но, „и покрај сите дупки (бирцузи) на светот“ токму во Риковата кафеана, една ноќ доаѓа Виктор Ласло, како човек од движењето на отпорот, со својата прекрасна жена Лиса Лунд.

Веќе се одвива добра половина од дејствието, кога станува јасно дека Рик и Лиса имале љубовна романса во Париз, пред војната, во

времето кога нејзиниот сопруг Виктор бил во затвор. Сознанието дека таа уште во Париз била во брак, за Рик е рамно на шок.

Дилемата дали оваа нивна повторна средба е игра на судбината или не, повеќе не е битна, зошто драмското дејствие веќе се развива во два спротивни правца. Едниот е двоумењето на Рик, дали да им помогне на сопругниците во нивното планирано бегство од Казабланка, и вториот, кој ја следи крајната неизвесност за конечната одлука на Лиса, да замине со својот сопруг Виктор Ласло или да остане со Рик?

Љубовта помеѓу Лиса и Рик сè уште трае, иако и обадцата се трудат тоа да не го забележи нејзиниот сопруг. Во еден момент Рик се обидува да биде сосема непристрасен и да се стави настрана од сè, но фактот дека: „од сите дупки (бирцузи) на светот“ - неговата љубена одбрала да влезе токму кај него, сепак, го прави „мек“, исто колку и сознанието за претстојната воена трагика, наспроти која нивните проблеми стануваат „сосема безначајни“. Во една маглива ноќ Лиса Лунд и нејзиниот сопруг Виктор Ласло, со помош на Рик, успеваат да го фатат последниот авион. На аеродромската писта останува Рик. Сам во Казабланка!

Во суштина „Казабланка“ е воен, колку и љубовен филм, акција и мелодрама, истовремено. Неговите вредности и убавина се резултат, во основа, на неговата едноставност. Возбудливоста, пак, на ова дело, денес веќе во рангот на светската филмска класика, во голема мера се должи и на маестрално вообличената галерија на ликовите кои со текот на времето добија митска аура. И по 50 години од нивната креација, секоја повторна средба со нив во „Казабланка“, е ново и ново доживување. Оти како поинаку да се гледа на незаборавниот Хемфри Богард, во насловната улога како Рик Блајн, или суптилно-импресивната Ингрид Бергман, во ликот на Лиса Лунд! Ни чекор не заостанувајќи зад нив, остануваат како трајни вредности на филмот и актерските белези на: Пол Хенрид (како Виктор Ласло), Клод Ренс (како капетанот Луи Рено), Питер Лори (како Угарте), Дули Вилсон (како пијанистот Сем) и преостанатите, во другите епизодни улоги. Кога сме веќе кај ликот на пијанистот Сем, неизбежен е и споменот за музиката во филмот „Казабланка“, или поточно, главниот музички мотив-композицијата „Додека времето одминува“, чиј автор е Макс Штајнер. Мајсторски вклопена во неколкуте клучни секвенци од филмот, таа ја



Д. Вилсон, Х. Богарт и И. Бергман во „Казабланка“

прераснува својата основна функција и станува еден од битните драматуршки елементи, со сета своја впечатливост.

Режисер на „Казабланка“ е Михали Кертеш, роден во Будимпешта 1888 година кој по 1926 година и неговото доаѓање во Холивуд (со богата филмска биографија), станува попознат како натурализиран американски филмски режисер, Мајкл Кертис. Токму за својот филм „Казабланка“, во 1942 година, тој го добива својот единствен Оскар за режија, од огромниот број филмови што ги оставил зад себе.

Неспорен е фактот дека е мошне тешко да се одреди бројот и валидноста на најразличните филмски анкети и вреднувања, што одвреме-навреме се прават низ светот, во поглед на некакво рангирање на трајните филмски вредности. Сепак, ако се претпостави дека некој поуспешно знае, што и како со својот филм и своето филмско наследство, вниманието најчесто го привлекуваат Американците. Со години наназад, одредени американски истражувања и анкети упатуваат на податоците (со сета своја релативност) за најдобрите американски филмови „на сите времиња“. На врвот од таа листа неприкосновено стои филмот „Однесено од виорот“, додека на второто

место се наоѓа „Граѓанинот Кејн“. „Казабланка“ е на третата позиција! Но, одредени статистички показатели, аргументирани во своите потврди, укажуваат на податокот дека „Казабланка“ е најгледан филм „на сите времиња“. Навистина, егзактен податок за тоа, колку вкупно кино посетители го виделе овој филм низ светот во кино салите до денес, не постои. Затоа, пак, специјализираното американско списание „TV GUIDE“ во едно свое истражување од понов датум, точно утврдило дека: „Казабланка“ е најприкажуван филм на телевизиските мрежи низ светот. Така, на пример, на програмата на BBC, во периодот од 1972 до 1989 година, овој филм е прикажан точно десет пати.

И телевизиските студија од некогашниот југословенски простор, во неколку наврати го прикажаа ова филмско остварување, снимено во раните четириесетти години на овој век. Беше тоа не толку одамна, во времето кога многу генерации и љубители на филмот сè уште, копнееја во споменот по Ингрид Бергман и „Боги“, и онаа негова реченица „процедена“ низ заби: ...„Засвири го тоа повторно сем“!

И денес 50 години потоа, „Додека времето одминува“ - „Казабланка“, сепак, останува филмска класика за сите времиња.

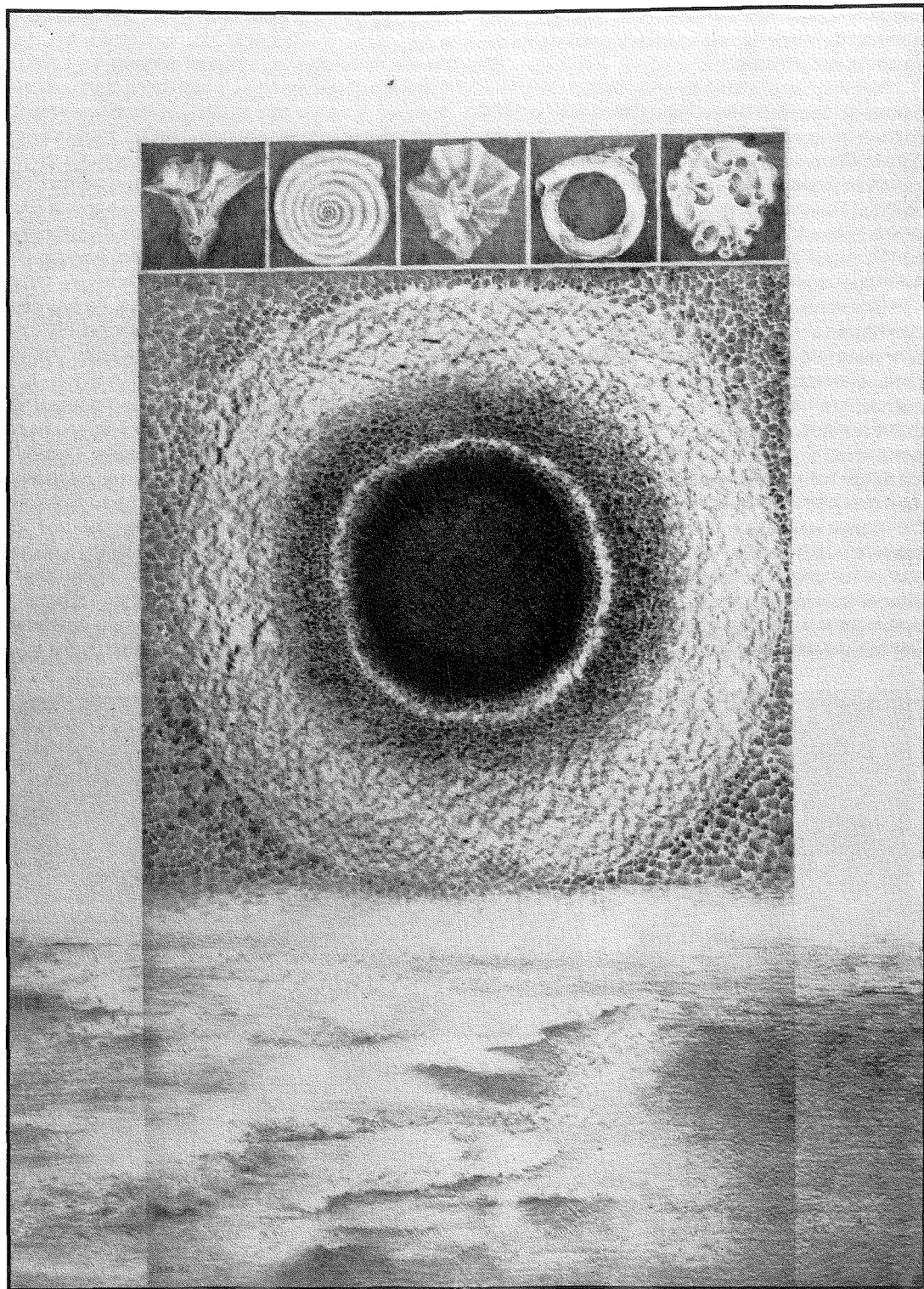
„КАЗАБЛАНКА“ - „CASABLANCA“

година на производство:	1942
должина во минути:	102
техника:	35 mm/црно-бела
продукција:	Браката Ворнер
режија:	Мајкл Кертис
сценарио:	Џулиус Епштајн, Филип Епштајн, Хауард Кох
музика:	Макс Штајнер
музичка тема:	„Додека времето одминува“ „As time goes by“

улоги:	Хемфри Богард, Ингрид Бергман, Пол Хенрид, Клод Ренс, Сидни Гринстрит, Питер Лоре, Дули Вилсон.
--------	---



Хемфри Богарт во „Казабланка“



Доне Милјановски - „Пејзаж I“, 1982

Владимир Величковски

УДК 77.03: 75.036.85(497.17) (049.3)
Кинопис 7(4), с.96-98, 1992

ФОТОГРАФИЈАТА - КОНСТИТУТИВЕН ЕЛЕМЕНТ ВО СЛИКАРСТВОТО НА ДОНЕ МИЛЈАНОВСКИ

Фотографијата веќе одамна се користи, како многу достапен и прилагодлив медиум, на разни начини и за повеќе намени. Фотографијата даде многу докази за своите можности, како медиум за регистрирање на визуелниот податок, за документирање, но, исто така, и за одредени творечки истражувања, со внесување извесни јазично-експресивни иновации. Утврден е начинот на кој фотографијата, како структурално самостојна уметничка дисциплина, има допирни точки со сликарството. Тоа се однесува на основните феномени, застапени во овие две соседни дисциплини, пред сè во одредувањето на светлина, маса и простор во делото.

Влијанието на фотографијата се чувствува на еден особен начин во сликарската уметност, во различни уметнички истражувања и изрази. Многу често елементи од фотографијата се користат во делата на македонските уметници. Еден од оние што посегнуваат по фотографија во изградувањето на своето ликовно дело е и Доне Милјановски. За разбирање на некои својства на неговото творештво важни се и податоците каков што е оној дека Доне Милјановски (Статица, Костурско 1941) ја завршил Академијата за применета уметност (текстил-таписерија) во Будимпешта (1967). Потоа, дека тој со подеднакво внимание, иако во различни вре-

менски периоди и достигнуања, ги негува таписеријата, сликарството, цртежот и графиката-различни техники со специфични изразни својства, но и со значителни проткајувања и заеднички белези. Покрај сета различност во техниката и пристапот, присуството на фотографијата во неговото дело има суштинско значење во изградувањето на еден свој ликовен јазик и израз. Интересот за фотографија кај него се јавува од крајот на шеесеттите години, но дури подоцна ќе почне посистематично и смислено да ги користи нејзините можности во своето ликовно дело.

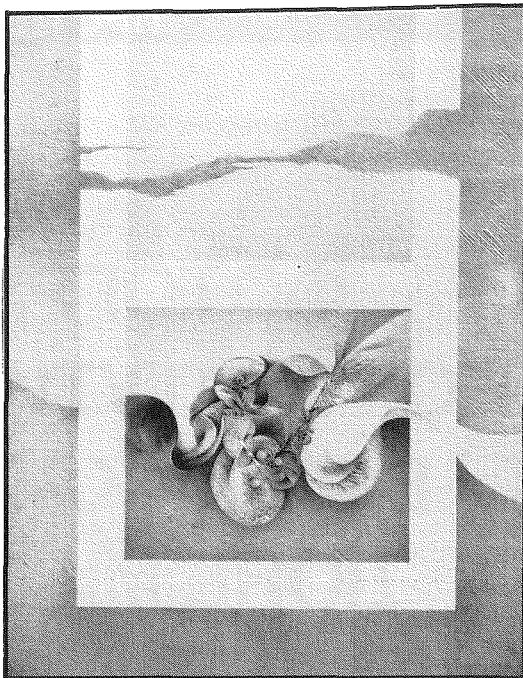
Цртежот за Доне Милјановски е зачеток и основа од која се развива одредена замисла во различни медиуми, какви што се таписеријата, сликарството или графиката. Одредена идеја забележана со цртеж се материјализира во друга техника и добива специфични белези. Исто така, авторот спроведува истражувања во осамостоениот медиум на цртежот, кои стилски се блиски до неговото сликарство.

Фотографијата постепено навлезе во просторот на сликата, главно низ исечоци од весници и илустрирани списанија. Во нив авторот најде елементи за решавање одделни конкретни ликовни проблеми, за постигнување визуелна точност и уверливост на предметот и како предлошка за решавање на посложени

ликовни композиции. Доне Милјановски има неспокојна, раздвижена визија. Тој тргнува од визуелниот податок, како непосредна сензација или индиректно преку фотографија, филм итн. Потоа, следува преобразувањето на елементите посебно во нивното компонирање во целина. Предметите од органско и минерално потекло, човечките фигури и анимални претстави се исцртувани/минуциозно со меки „сфумато“ преоди и кога се работи за геометриска артикулација на формите. Хиперреалистичкиот третман се заменува со помалку јасни контури, љубовта спрема детаљот, веристички предаден се преобразува во понеодредени „сликовни“ претстави. Доне Милјановски спроведува одреден принцип на мозаично распоредување на деловите, еден вид „монтажа“, или визуелни „аранжмани“ кои сведочат за една логично осмислена целина, во која најчесто се следи (а)логичноста на еден вид надреално-фантастично изразување. Изборот на предмет, или тема се менува, но принципот на „конструирање“ на сликата има попостојани белези.

Во тој контекст можат да се разликуваат три начини на кои фотографијата е користена во делата на Доне Милјановски. Првото настојување е да се преземе некој дел (човек, куче, птица, или пак изгледот на некој манастир, школка, полжав, итн.) од фотографијата и да се вклопи во нова ликовна целина при што трагите од мотивот се потешко препознатливи. Потоа, во други дела карактеристичната прецизност на формата, но само во делови појасно ни ги открива елементите на фотографската предлошка. Конечно, во помала група на дела се препознаваат поцелосно, во поинтегрална форма преземените мотиви од некоја фотографија, осмислени низ сопствениот ликовен сензибилитет.

Во таа смисла, можеби, најмногу ќе се доближиме до вистинската забелешка, ако кажеме дека степенот на препознатливост на првиот мотив од фотографската предлошка има променливи вредности, од директно воочување до подалечна сугестивност. Сликатор не води строго сметка за чистотата на стилот, туку напротив им се препушта на разни предизвици, сака да комбинира елементи со хетерогена структура. Доне Милјановски е, пред сè, цртач кој со линијата и нејзините валери создава впечаток на (редуцирана) обоеност изградена врз принципот на црно-белиот контраст. Предметот е задржан во својата визуелна препознатливост, но, исто така, се преобразува во целина со извесни симболични



Доне Милјановски - „Простор“, 1986

и асоцијативни содржини. Од една страна, делата на Доне Милјановски имаат тесна врска со визуелниот амбиент на современоста, пред сè, низ дејствувањето на масмедиумите. Од друга страна, во нив се вградени елементи од традицијата, уметничка и фолклорна, создавајќи еден вид уметност на сеќавање, со носталгичност и неоромантичарски штимунг. Тоа се огледа, пред сè, во распоредувањето на елементите, во начинот на „кадрирање“ на деловите и организирање на плановите во сликата. Во тој спој на човечка и естетска содржина се уочува значењето на предметот, на доживеаното, како и напорот да се спроведе извесно концептуализирање, или поточно целината да се создаде од фрагменти кои имаат полиморфни значења што е еден од главните белези на современиот сензибилитет.

Конечно, сиве овие составни делови се решени во еден димензионален простор што претставува уште еден поврзувачки елемент со фотографијата.

Имајќи го сево ова предвид, може да се забележи дека присуството на фотографијата се покажува како корисна компонента во изградувањето на ликовното дело на Доне Милјановски, кое го препознаваме по еден загадочно-асоцијативен, необичен свет на интимни реминисценции.

ЕЛЕКТРОНСКИОТ ШУМ КАКО КАТЕГОРИЈАТА НА Х-ТАТА ЕСТЕТИКА

*Или за звукот на групите Art of Noise и Technotronic
или за видео остварувањето „Апстрактна телевизија“
на Михаило Ристик или за перспективата на Cyber-
space Sences8 „World Tool“*

Дали може да се зборува за постмодернистичка фотографија? Дали во сферата на продукцијата на видео уметноста има место за постмодернистичка референца? Дали компјутерски семплираниот звук или дигитализираната слика влегуваат во било кој контекст на некоја технологија која што своето онтолошко исходиште го наоѓа во апстрактите на постмодернистичкиот дискурс?

1. Заобиколување на постмодернизмот

Барањето и изнаоѓањето на постмодернизмот во ликовните уметности веќе резултира со извесни сознанија. Дефинирањето на овие уметнички појави - кои го забораваат модернистичкиот проект, кои, повторно, ја воспоставуваат претставата на светот како уметнички аргумент или кои реферираат на историјата (која во ова столетје се настојуваше да се заобиколи) - како продолжување на прекинатата историчност на уметноста (која ја застапува Арган (Giulio Carlo Argan) во теориско-филозофските обмислувања на постмодернизмот се дели во две насоки. Со наведувањето на последовноста на постмодернизмот како конечен, завршен, проект на модернизмот, првата насока смета дека поимот постмодернизам не

треба да сугерира крај на Модерната, туку наместо тоа би требало да се бара „целата релативна уметност денес (да) се дефинира себе си во однос спрема модернизмот“, односно, „задачата на теоријата на современата естетика е да го концептуализира дијалектичкото продолжување на модернизмот“.¹ Другата насока го застапува мислењето за диференцијација на овие два изми повикувајќи се на социолошките промени (општество кое влегува во т.н. постиндустриска фаза или, како што тоа Џејмсон (Fredric Jameson) го формулира, „нов светски простор на доцниот мултинационален капитал“)², преку популизацијата на уметноста (или бришење на јазот помеѓу високата и ниската уметност, на што, уште многу порано, укажува и Адорно (Theodor W. Adorno)³ сè до претопувањето на уметноста во процесот на индустриското производство (во рамките на дизајнот заснован врз логиката на потрошувачкото општество) или до коегзистенцијата на уметноста со сите други обични предмети во идејата за тотално уметничко дело. Постмодернизмот во овие насоки, кои во основа се делат на неоконзервативизам и постструктурализам, својата појавност ја заснова врз критиката на модернизмот и тоа, според првиот, модернизмот треба да се тргне затоа што е катастрофален и неговото спротивставување е

работа на стилот и враќањето кон претставувањето, а според вториот, затоа што е во состојба да се поврати и неговото спротивставување е повеќе епистемолошко зафатено со дискурзивните парадигми на модерното и, токму, со критиката на представувањето.⁴ Меѓутоа, сиве овие наведувања се однесуваат само на еден сегмент од уметноста, сегмент неспорно релевантен за определување на реперите на ова време; сегмент кој, исто така, се враќа во рамките на уметничките техники, за кои Арган жали кога констатира дека технологијата на производот ја заменува технологијата на објектот и во чие непостоење ги открива причините за кризата на уметноста и на нејзината историчност,⁵ но овојпат растоварен од бремето на проектот, иновативноста, елитизмот или утопијата и подготвен за трансформација како стока (со своја пазарна вредност) да влезе (или да му излезе в пресрет) во (на) „новиот светски простор на мултинационалниот капитал“. „Новото сликарство“ од крајот на седумдесеттите и осумдесеттите години (со сите негови изми), постконцептуализмот и новата објектна уметност ги нудат референциите за пост-модернистичкиот дискурс, без разлика на тоа за која страна од тој дискурс станува збор.

2. Опозиција на техничкиот новум?

Ако треба да се определи суштината на шумот како една од категориите на технолошката (електронската) естетика, вниманието мора да се сврти кон почетоките на индустриската револуција, во потесни рамки од 19. век. Промените воведени со новите технички пронајдоци го нарушуваат дотогашниот систем на претставување во ликовните уметности. Реакцијата спрема овој новум својата феноменологија ја споделува со првите изми од почетокот на овој век, сакајќи да претстави една друга стварност која постои едновременно со физичката. Импресионизмот, уште повеќе кубизмот, конструктивизмот и надреализмот, меѓутоа, само потврдуваат дека нивната (уметничка) техника ја следи логиката на индустриско-техничкиот производствен процес со сите свои внатрешни поделби и расцепкувања. Претставувањето на производните техники, како што тоа го прави Шмит (R.W. Schmidt) кога репродуцира сцени од ковачници, сцени на битки со огнено оружје од 16. век или на бродоградилишта и на Круповата фабрика,⁶ се само илустрации на техничката ера; вистинското

присуство на индустриско-техничкиот процес се согледува во употребата на Шевреловите (Eugene Chevreu) научни трактати за боите, во Фацетирианиот Пикасов (Pablo Picasso) портрет на Канвајлер, во конструкцијата на „Споменикот на Третата Интернационала“ на Татлин или механизираниите суштества на Пикабија (Francis Picabia) и Ернст (Max Ernst). Или во поинтилизмот, колажот, конструкцијата, монтажата, фротажот. Од опозиција, наспроти нивната интенција, тие влегуваат во промоција на новото индустриско време. Конечното деопозиционирање се случува со нивното институционализирање од страна на оние против кои сите овие реакции биле преземени.

Но, што се случува со односот уметност - техника / технологија. Во текот на последниве сто години засеаноста на уметноста со технологијата се одвива во неколку фази. Техниката како мит - фаза која одговара на победата на техниката и нејзиното навлегување во сферите на животот и живеењето, што реперкуира во уметноста со промена на уметничките проблеми или естетичките категории (согледливи во наведените изми или футуристичкото фасцинирање од техниката како израз на брзината, динамизацијата и движењето); Техниката како општа норма - фаза која кореспондира со напорите за оптимизирање и рационализирање на индустриското производство (најмаркатно обележени со американскиот поп-арт); Техниката како инструмент - со почетокот на големата, втора, технолошка револуција во шеесеттите години и тоа преку влегувањето на компјутерот во светот на техниката, со што започнува периодот на информатичките системи, во кој уметноста ги подведува технолошките можности како средство за нејзино постварување (видео, електронска музика, компјутерска графика).

Оваа поделба на Фароне⁷ (Vittorio Fagone) може да се дообјасни со Аргановата трансформација на технологиите од технологијата на објектот (занаетчиството) преку технологијата на производот (индустријата) до технологијата на информацијата.⁸ Неговата теза дека „кризата на историчноста на уметноста се пројавува во кризата на уметничките техники“⁹ е очигледно формулирана врз основа на анализата и односот на првите два вида технологии и во тој случај таа е валидна. Но, ако оваа теза за кризата на историчноста на уметноста се преобрати и се постави во следнава форма: дали кризата на историчноста на уметноста е во зависност од кризата на уметничките техники?

Тогаш се добива предговор за елаборирање на односот на технологијата на информацијата спрема претходните две.

3. Transeuntis electronica

Иако Арган оваа анализа на уметничките техники го наведува да ја констатира кризата, па дури и „смртта на уметноста“, во неговите размислувања, сепак, се назира извесна можност за нејзиниот „опстанок“. Ако во модернизмот (и во еден сегмент на постмодернизмот) постои расчекор помеѓу техниките на општествено-економското производство и тоа меѓу техниката на занаетството за претходното и „механичката и повторлива“ техника на индустријата за досегашното, се чини дека веќе за новосоздадената состојба има други референци. Самиот тој вели дека е „неопходна радикална промена: како на специфичните техники на уметноста, во смисла тие веќе да не бидат анахрони, така и на индустриските техники, кои треба да бидат отворени кон творечките импулси на уметноста“.¹⁰ Понатаму, звучи контрадикторно, но кога го разгледува проблемот на дизајнот (односно, присуството на одреден коефициент на естетскиот квалитет во обликувањето, претставувањето / рекламирањето / и пакувањето на производот) во комунистичкиот економски систем, самиот вели дека „уметност која е одвоена од секаков напредок на технологијата може само да тапка на позицијата на занаетот кој постепено се губи и го снува“.¹¹ На едно друго место, разгледувајќи ја историчноста на уметноста, поставува три можни претпоставки, меѓу кои е и онаа (марксистичка теза) по која „уметноста се развива според историјата на општеството, сочинува еден негов вид или одраз“ со што „уметноста е натструктура која во својот процес ги следи настаните кои се создаваат на нивото на структурата, односно, на економските фактори“.¹²

Оставајќи ги дилемите и хипотезите за кризата на историчноста на уметноста (аргументирани со наведениот расчекор) настрана, последниве неколку наводи даваат можност за толкување на дел од уметноста на денешницата во рамките на односот уметност - технологија и по системот „техниката како инструмент“ и по системот „технологии на информацијата“. Со нив конечно може да се очекува дека уметноста, заради условеноста од општествено-економските услови мора да изнајде форма на дејствување која произлегува од тие услови.

Тука повторно влегува тезата на Адорно за напредниот уметнички материјал. „Од исто потекло како и општествениот процес и секогаш прошарано со негови траги, тоа што изгледа како голо самодвижење на материјалот се развива во иста смисла како и реалното општество, па дури и кога еден за друг веќе ништо не сакаат да слушнат и кога меѓусебно се напааат“.¹³ (Смислата на поимот материјал, поради која е употребен овој навод, означува постоење на еден материјал кој произлегува од технолошкиот процес доминантен во еден одреден општествено-економски систем /за прединдустриското време тоа е занаетот и мануфактурата, за индустриското механичката и репродуктивна индустрија, а за „постиндустриското“ виртуелната информација / - односно уметнички медиум кој посредува помеѓу спектарот на технолошките потенцијали и уметниковата креативност која ги разработува). Во еден момент постои само еден напреден уметнички материјал, тоа веќе, во ова време, не може да опстане, како што и тезата на Биргер (Peter Bürger), дека нема никаков напреден материјал и оти сите историски материјали му се еднакво на располагање за уметникот,¹⁴ се чини дека е преширока. Станува збор за технологијата на информацијата.

4. Кон промените

За да се отстранат сите недоразбирања во хипотезата дадена во насловот, истражувањето се ограничува на подрачјето на користењето нови технологии во сферата на уметничкото дејствување. Значи, запоставување на употребата на електронската слика, инфографијата, компјутерската графика или компјутерски семплираниот звук во рекламано-информативни цели, информацијата и комуникацијата како нервен систем на денешното општество или било што што е предмет на расправа во најчест број случаи на разните философи, естетичари и социолози кои своите ставови ги засновуваат токму врз анализата на овие примери и начините на нивната експлоатација во рамките на општествениот систем. Наспроти тоа, „Електронскиот шум како категорија на х-тата естетика“ има цел да ја постави уметничката креативност на виртуелната стварност произлезена од можноста на „технологии на информацијата“, третирајќи ја од аспектот на „техниката како инструмент“.

За образложување на оваа хипотеза е потребно да се согледаат два момента. Бидејќи

истата реферира на периодот од последниве триесетина години, тие два момента се наоѓаат во изменети социолошко-економски и технолошки процеси.

Промени во економскиот систем. Поради поврзувањето на постмодернизмот со последната етапа од развојот на капиталистичкото општество, за да се најдат потпори за тезата за нужноста на промената и на културниот систем (чија детерминанта би требало да биде самата таа Постмодерна), нужно е да се согледаат неколкуте основи по кои се прави тоа. Пред тоа, треба да се спомене разидувањето на двете групи мислења околу карактерот, а со тоа и формулацијата, на системот (пред сè економскиот) кој ја оцртува денешницата. Една група се приклонува кон Беловата (Daniel Bell) теза за „пост-индустриско општество“ која го застапува мислењето за едно ново општество кое повеќе не ги следи законите на класичниот капитализам манифестирани преку приматот на индустриското производство и класната борба. Во образложувањето на овој тип општество тоа, често, се означува и како високо технолошко, електроничко, информациско, медиско, потрошувачко или слично. Во другата група, главно, сите се согласуваат дека битни промени во самата суштина на капиталистичките производни односи нема. Тоа се толкува со неизменетиот однос на категоријата на сопственоста која и натаму останува во рацете на еден одреден и мал круг, од една страна, и правото, од друга, кое таа сопственост и нејзината концентрација го овозможува, на владеење на таа мала група врз сите сфери на општествениот живот, вклучувајќи ја и уметноста. Натаму, промени нема ниту во процесот на индустриското производство, а подведувањето на сите можни искористливи потенцијали, кои можат да го зголемат обртот на капиталот, ги доведуваат субјектот, моралот, политиката, како и уметноста, во функционална зависност од тој процес, што само ја збогатува разновидноста на неговата појавност.

Спорот се јавува во дефинирањето на економските процеси кои се случуваат внатре - како во новите услови се распределува „вишокот“ на вишокот на вредноста, односно акумулацијата. Поаѓајќи од анализата на „енергетската технологија“ (која подразбира технологија на производство на подвижувачки машини со помош на машини) Мандел (Ernest Mandel) дефинира три фундаментални револуции на технологијата како целина под капиталот: „машинско производство на парни мотори од

1848.; машинско производство на електрични мотори и мотори со внатрешно согорување од деведесеттите години на 19. век и машинско производство на електронски и нуклеарни уреди од четириесеттите години на 20. век“. Тоа би биле „трите општи револуции во технологијата што ги изродил капиталистичкиот начин на производство од *изворната* индустриска револуција на доцниот осумнаесетти век“. ¹⁵ Овие три револуции одговараат на /одделуваат/ три степени во развојот на капитализмот и тоа: степен на пазарниот капитализам, степен на монополистичкиот капитализам или империјализам и постиндустриски степен. Манделовата констатација дека овој трет степен ја карактеризира „најчистата форма на капиталот“, согледлива преку големата експанзија на капиталот во мултинационални рамки во подрачјата кои досега не биле зафатени со стоковното производство, го инспирираат Џејмсон да го преформулира поимот на „постиндустрискиот“ степен во степен на „доцен мултинационален капитал“. ¹⁶ Таа експанзија на „чистиот капитализам“ на нашето време ги „елиминира енклавите на преткапиталистичката организација кои досега (капитализмот) ги толерирал и експлоатирал само со земањето на трибути“; тој смета дека треба да се зборува за „новата и историски оригиналната пенетрација и колонизација на Природата и Несвесното, односно, за рушењето на преткапиталистичкото земјоделство на третиот свет со зелената револуција и за растежот на медиумите и рекламната индустрија“. ¹⁷ На вака преформулираната шема тој ја пренесува својата шема на културната периодизација добивајќи ги следните диади: пазарен капитализам - реализам, монополизам/империјализам - модернизам и доцен мултинационален капитал - постмодернизам.

На ваквото толкување на развојот на акумулацијата на капиталот на Џејмсон, Дејвис (Mike Davis) става забелешка сметајќи дека „вишокот“ на вишокот на вредноста не доаѓа од проширениот обем на индустриското производство, туку од „успонот на новиот круг на меѓународни рентии во сегашната кризна фаза на капиталот“ или „од нафтената рента, долговите на *третиот свет*, воениот буџет и влевање на капиталот во безбедното пристаниште на Регановата Америка“, ¹⁸ односно од односите што тој ги именува како шпекулантски.

Било по првиот став, дека промената на структурата на капиталистичките односи е радикална, било по вториот, кој смета дека таа промена е само проширување и трансформаци-



Cyberspace sense 8

ја на тие односи, овие промени временски се лоцираат во Џејмсоновите „долги шеесетти“ или Манделовиот „долг повоен бран на наглиот растеж“. Ако се прифатат аргументите за промените во овие односи потребно е да се побара кој културен систем и во каква форма би можел да им соодветствува. Постмодернизмот, можеби?

Новата технологија на информатичката револуција. Информатичката револуција е во основа револуција која ја овозможува развојот на електрониката. Новата технологија во која производниот процес е заснован врз проблемите на движењето на електроните во електричното и магнетното поле се издвојува како различна од дотогашната. Иако Мандел својата трета револуција ја карактеризира како машинско производство на електронски и нуклеарни уреди, суштината на новиот процес е, всушност, размена на информации преку движењето на електроните. Поради огромната брзина со која се движат тие, начинот на нивната трансмисија и големите можности за нивно кодифицирање (како услов за пренос на информациите) се овозможува појава на нов вид кибернетички односи.¹⁹ А тоа се сигурно поинакви односи од механичките или кинетичките.

Со тоа Манделовата теза за енергетска технологија, технологија на производство на подвижувачки машини преку други машини, и нејзините револуции, се однесува на начините на пренос на пораките преку начините на движење во машинските или уредските склопови.

Конечно, појавата на електронската технологија е обусловена и од нараснатата потреба од сè побрза обработка на огромното количество податоци кои дотогашните машини не биле во состојба да ја изведат (парадигматични се примерите на верглот или дупчените ленти и картички). Појавата на магнетната лента, електронскиот сноп или интегрираното коло (микро чип) во оваа смисла радикално го менуваат приодот кон обработката на податоците.

5. За електронските уметнички медиуми

Дали промените во економско-општествени односи и појавата на електронската технологија од почетокот на шеесеттите години се доволни аргументи за претпоставување состојба од која уметноста извлекува продолжување на своето живеење? Дали уметноста ја пронао-

фа врската помеѓу техниката на економско-општественото производство на денешницата и својата, сопствена (уметничка) техника? Дали таа создава толку радикално нова и специфична техника и, конечно, дали електронската технологија е доволно отворена кон креативните импулси на уметноста за да ја продолжи таа својата историчност?

Уметноста не ја разбира веќе техниката како симбол или мистериозна слика, туку како едно општо правило на еден нов уметнички канон. Општата вредност на новата технологија за уметноста повеќе не е постоење на некоја норма, туку медиум за зголемување на изразните и обликувачките комуникациски можности. „Со своите особени способности новите информациски инструменти поседуваат сопствена говорна сила која може да развива односи со другите техники на механичкото претставување (какви што се фотографијата, филмот или видеото), но и да развива нови фигуративни синтези кои би биле аудио-видео мултимедијални“.²⁰ Бидејќи новата технологија создава нови материјали, податни на уметничката креативност, не се ли тоа оние Адорнови „напредни материјали“. Во новите електронски медиуми сликата / претставата се остварува преку електронскиот сноп во мониторот или се генерира, семплира и дигитализира преку компјутерскиот hard - и software. Ако се потврди дека во работата со овие материјали постои однос кој му соодветствува на економско-општествениот во денешницата. Ќе може ли тие да се именуваат како напредни?

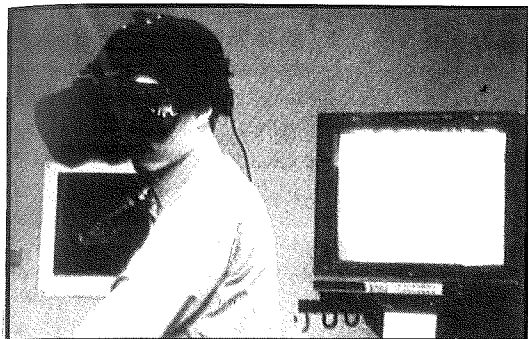
Било да се работи за електронската слика (со нејзиниот експонент - мониторот)²¹ или електронската обработка на податоците (со нејзиниот експонент - интегралното коло²²) станува збор за производствен процес кој е поделен на подрачја. Во конечниот производ на дводимензионалната треперечка слика на мониторот или во компјутерски семплираниот звук и генерираната графика учествува тим од повеќе, во најголем број неуметнички, области (хемија, физика, математика, оптика или електро-инженерство). Во таа смисла уметноста спрема овие нови можности се однесува како спрема инструменти за презентација на сопствените поставени (уметнички) проблеми („техниката како инструмент“). Видео остварувањето²³ на пример, не е индивидуален производ на уметникот, туку резултат на тимската работа на уметникот со снимателот, монтажерот, продуцентот. (Оттука е поврзаноста на дејствувањето на видео-уметниците со телевизис-

ките куќи и студија.) Се чини дека уметничката техника одговара на „механичката и повторлива техника на индустријата“.

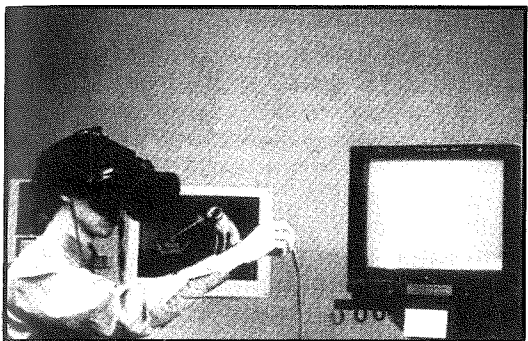
Референците извлечени од анализите на доцниот капитализам и од философските промислувања, кои заедно ја дефинираат оваа состојба како постмодернистичка, треба да ги определат овие електронски уметнички медиуми како уметнички парадигми на најновото време. На тоа дека тие сè уште се модернистички техники, покрај наведените аргументи, укажува и нивниот медиумски трансфер. Колку и да се производ на „изменетите“ економско-општествени услови или на новата електронска технологија, поради начинот на репрезентацијата тие не се разликуваат од која било фовистичка слика. Пикасов колаж, Арманова (Fernandez Arman) акумулација, Смитсонова (Robert Smithson) спирала или Бојсовиот (Joseph Beuys) дваесетичетирисовен хепенинг „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklart“. Сите тие конкретно постојат во просторот и времето и поседуваат носечки материјал, кој го потврдува нивното постоење, - идејата на уметникот своето постварување го остварува единствено преку конкретен, физички, материјал.²⁴ За видеото, семплираниот звук или за компјутерската графика тоа се видео-лентата, аудио-лентата, компакт-дискот или најновата ДАТ (Digital Audio Tape) и Флопи-дискот. Поради нужноста реализацијата на уметничката идеја да има свој носител кој ќе го потврдува нејзиното постоење, стварноста која ја карактеризира есенцијата на таквите уметнички остварувања е „механичка“ или, поточно, „конкретна“. Со таквата карактеристика таа, сепак, ги обединува сите нив во рамките на модернизмот и покрај настојувањата на постмодернистите да извлечат некои диференцијации кои би ги опишале како поинакви.

6. Кон виртуелната стварност

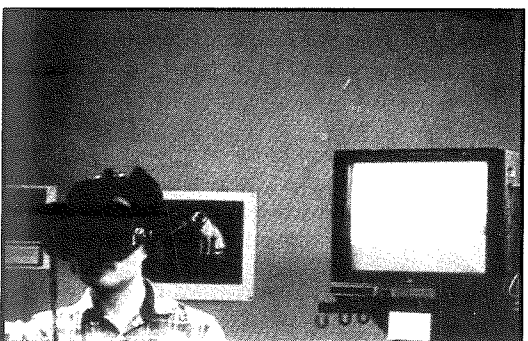
Рационалноста во иреалното, имажинативното во науката. Поимот виртуелна стварност го поткрепува категоријата на симулацијата. Што, всушност, се случува? Виртуелен е ликот на предметот во рамното огледало; симулиран е ликот на предметот што се прави таков каков што не е. Симулацијата ја надминува природата, бидејќи создава можности за спојување на природно неспојното: по законите на таа природа две тела не можат едновременно да се најдат на еден ист простор - симулацијата тоа го овозможува; кога се симулираат димензиите



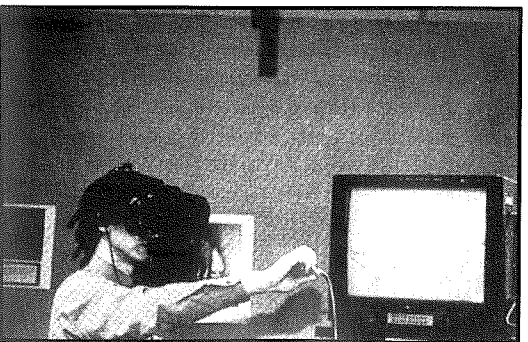
Движење низ архитектурата



Сликовна претстава во медицината



Молекуларна графика



Летање низ симулиран град

на просторот и времето се создава виртуелен простор.²⁵ Развојот на новата компјутерска технологија ја поставува подлогата на дигиталната слика за иреалното, со нејзина помош, да го направи реално. За тоа не се потребни подвижните фотографии, туку „дигиталната слика која ја трансформира претставата (стварноста) во производство на слики (една нова стварност)". Таа ги обединува, исто така, „можностите на сликарството (субјективитет, слобода, иреалитет) и на фотографијата (објективитет, механика, реалитет)"²⁶ - фантазијата и репродукцијата. Просторната слика добиена на тој начин е претворена слика со преобратен простор. Во таквиот простор предметите и сликите ги менуваат како своите големини и пропорции, така и своите местоположби и облици.

Како што заклучува Бодријар (Jean Baudrillard), овој виртуелен простор не е празен простор, каков што тој, по сите закони на физиката за просторот, би требало да биде, туку набен како енемната маса на Црните дупки. Но, во таквите околности на виртуелниот простор (стварност) тој не наоѓа постоење на смисла, бидејќи во еден таков простор на над-сетилно или не-сетилното секој може да ги напушти своите опсесии и фантазми. Поради тоа, виртуелитетот тој го смета за катастрофичен, образложувајќи ја оваа катастрофичност преку сопствената „вирусна теорија". Според „вирусната теорија", виртуелната катастрофа се наоѓа во битот на материјалната катастрофа причинета од вирусот, па оттука виртуалитетот е тесно поврзан со вируситетот.²⁷

Меѓутоа, за креативитетот на виртуелната стварност е важно преземањето на дигитализирањето на искуството. Искуството, кое како категорија досега било структура на различни философски и естетички системи (формулирајќи го како рационалистичко, емпириско, метафизичко, материјалистичко, егзистенцијално - објективно или субјективно, рационално или ирационално), со процесот на дигитализација станува симулакрум. Симулакрумите, воопшто, би можеле да се разберат како резултати на одвлекување, односно како „еднакво структурални и имажинативни операции што „одвлекуваат" од поединечните искуства кои и така веќе не можат да се добијат без какви било уреди, па затоа и отсекогаш биле технички детерминирани".²⁸ Таквото посредувано искуство, кое преку дигитализацијата создава виртуелна стварност, се оддалечува од сликовноста што го карактеризира модернизмот. Анахронизмот на сликовноста се согледу-

ва и од страна на просторот за дејствување на елементите на структурата на естетското набљудување. Тактилните и телесно подражавачките елементи (тактилна тест-слика)²⁹, повеќе, организираат виртуелен простор, или како што Фос (Dietmar Voss) го нарекува „самодостатен оперативен простор на збиднувања“, отколку сликовен.

Cyberspace Sense8, „World Tool“. Под поимот виртуелна стварност во овој уред, всушност, се подразбира еден компјутерски произведен тридимензионален свет во кој може да се влезе со посредство на испратени програмирали информации до очите, ушите и другите сетила, преку соодветна апаратура сместена во еден визир, слушалки, микрофон и дата-ракавица или дата-елек.³⁰

Во виртуелната стварност на Cyberspace-системот, во принцип, можно е сè да се направи и доживее, допуштено е сето она што во стварниот свет е невозможно да се доживее со сетилни органи. Интерактивниот Cyberspace за Вајбел (Peter Weibel) е еден „психотичен простор во кој ќе биде повлечена последната граница помеѓу стварноста и желбите“, додека Лири (Timothy Leary), профетот на психеделичното продолжување на свеста, во оваа „дигитална дрога“ ја гледа можноста за наполна демократизација на уметноста,³¹ што во крајна инстанца е и интелигенција на виртуелната стварност, имајќи ја предвид сèприсутноста на информатичката мрежа. Во таа смисла уметничката креативност, досега, има огромни можности.

Но, уметничкото дејствување ќе мора да ги надмине досегашните естетички категории кои ја определуваат нејзината феноменологија. Синестетичноста на виртуелната стварност ги елиминира, со самото тоа што ги содржи во себе, сите досегашни носители на уметничките записи. Таа постои во моментот на доживувањето, тактилно и телесно подражавачко, кое е организирано од испратените информации, од-

носно постои до моментот до кога трае, се доживува. Дали конечно се доаѓа до Вагнеровиот (Richard Wagner) Gesamtkunstwerk?

Поради самодостатноста на ваквата уметнички креативна виртуелна стварност, односно ако се покаже нејзината уметничка непродуктибилност, значи ли тоа дека овој вид уметничко дејствување го напушта репродуктивниот индустриски процес? Од Бодријаровата теза дека „уметноста е мртва, не само поради тоа што е мртва нејзината критичка трансценденција, туку поради тоа што самата стварност ... се стопила со својата слика“³², Фос извлекува заклучок дека „стварноста уште еднаш историски ја престигнала уметноста; но сега не само во поглед на нејзините компетенции во прикажувањето на вистината ... туку и во поглед на нејзините сетилно-имагинативни модуси на прикажување.“³³ Ако овие тези и натаму се држат на категориите што реферираат на фактичката, историска стварност не е за очекување дека нешто во толкувањето на уметноста ќе може да се смени. Кога е на повидок конструирање на една друга стварност, стварност која ја има симулацијата-симулакрумот како основен квалификатив, категориите, какви што се трансценденталност, стварност, вистина или имагинативност, стануваат анахронни. За уметничките можности и дејствувања (не може да се каже и остварувања поради непостоење запис) кои надоаѓаат карактеристично ќе биде, нив најсуштински да ги датерминира, виртуозноста на нивното постоење, компатибилноста на просторно-временските димензии (физикалноста) и уметничката креативност, симулативноста на „уметничките“ компоненти - симулакри кои ќе ја избришат разликата помеѓу стварното и привидното. Таквата уметност на непостварената стварност треба да биде одраз на некаква „стварност“ во која ќе опстојува и која ќе ја означува. La Condition postmoderne?! Не.

(октомври 1991)

БЕЛЕШКИ:

1. Peter Bürger, *Propast modernog doba*, Marksizam u svetu 10-11/1986, 32.

2. Fredric Jameson, *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, vo: *Postmoderna - nova epoha ili zabluda*, Zagreb 1988, 192.

3. Незадоволството со таквата состојба Адорно и Хорк-хајмер го експлицираат во поимот „културна индустрија“, дефинирајќи го како негативен бидејќи, и

покрај настојувањата на сите модернистички изми за оригиналност и неповторливост на уметничкото дело, довел до бришење на разликите помеѓу високата и ниската уметност и со тоа што под схемата на механичката репродукција сите производи (било од уметничка било од утилитарна провениенција) се покажуваат еднакви. (в. Max Horkheimer и Teodor V. Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo 1989, 126-172.); подоцна Адорно тоа губење на уметничкиот карактер на уметноста ќе го подведе под поимот Енткунстунг, останувајќи при тоа на линијата на критиката на „културната индустрија“ дефинирана уште во

Дијалектиката на просветителството. Teodor V. Adorno, Естетичка теорија, Београд 1979, 49-52, 356-360.

4. Hal Foster, (Post) moderna polemika, Marksizam u svetu 4-5/1986, 404. Овие ставови за начелната поделба на постмодернизмот, можеби поточно, толкувањето на појавите во определниот период, која Фостер ја изведува во оваа статија, објавена 1984., авторот ја развива од идејата за поделба на појавите во уметноста на постмодернизам и постструктурализам, со тоа што сегментот на уметноста која реферира на враќањето кон сликата и претставувањето (и кој е во основа на неоконзервативната стрпја) во поранешната верзија не постои (в. Hal Foster, Re: post, Vidici 2-3/264-265/1990, 51-62.), а тоа е присутно уште и 1983. кога Фостер основната опозиција во културната политика ја дефинира како однос на постмодернизмот на отпорот (postmodernism of resistance) и постмодернизмот на реакцијата (postmodernism of reaction), а под влијание на европскиот структурализам. в. исти, Postmodernism: A Preface, во: The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture, Seattle-Washington 1989, XI-XII.

5. Giulio Carlo Argan, Kriza umetnosti kao „evropske nauke“, во Treći program Radio Beograda 33/1977, 642; исти, Kriza umetničkih tehnika, во: Studije o modernoj umetnosti, Beograd 1982, 232-233.

6. R.W. Schmidt, Die Technik in der Kunst, Stuttgart 1922.

7. Vittorio Fagone, Kontinuität und Wandel im Verhältnis zwischen Kunst und Technologie im 20. Jahrhundert, во: (katalog) Dokumenta 8 - Bd. 1, Kassel 1987, 31.

8. Giulio Carlo Argan, Kriza umetnosti ..., 650.

9. исти, Kriza umetničkih tehnika, 232.

10. исто, 233.

11. исти, Kriza umetnosti..., 611.

12. исти, Umetnost i istorija, во: Tekstovi o modernoj umetnosti, Beograd 1983, 5.

13. Theodor W. Adorno, Filozofija nove muzike, Beograd 1968, 61.

14. Peter Bürger, нав. дело. 31.

15. Ernest Mandel, Kasni kapitalizam, Zagreb 1981, 58-62.

16. Fredric Jameson, нав. дело, 216; исти, Politika teorije: ideološka stanovišta u sporu oko postmodernizma, Marksizam u svetu 4-5/1986, 411-423.

17. исти, Postmodernizam ili ..., 216.

18. Mike Davis, Urbana renesansa i duh postmodernizma, Marksizam u svetu 10-11/1986, 160-161.

19. Во врска со согледувањето на денешницата преку аспектот на брзината на размената во скоро сите сегменти на општественото живеење, интересен е системот на Вирилио кој се заснова на Брзината (Geschwindigkeit, но не само како Schnelligkeit). в.: Paul Virilio, Hitrost i poslednji grad, (разговор со F. Rötzer), Delo 9-12/1989, 48-57; исти: Poslednje vozilo, Delo 5-7/1990, 74-83; Gerhard Johann Lischka, Aktuelles Denken - Paul Virilio, Kunstforum 108/1990, 89-93.

20. Vittorio Fagone, нав. дело, 31.

21. За тезата како еден сегмент од најновото доба може да се дефинира како „стадиум на мониторот“ в.: Gerhard Johann Lischka, Das Monitorstadium, Kunstforum 105/1990, 163-167.

22. Cara McCarty, Chips-Diagramme - Information Art, Kunstforum 112/1991, 270-273.

23. Во целиот текст под поимите „видео“ и „видео остварување“ не се подразбира комерцијалното видео (преснимување на филмови, рекламни и музички спотови или сл.), туку исклучиво уметничкото видео, поточно т.н. синтетичко видео.

24. На ова место може да се забележи дека концептуалистичките активности од типот на хепенинг и перформанс немаат материјализација, односно не се реализираат во конкретен материјал бидејќи се симулативни (Бодријар смета дека за симулацијата во таквите случаи сè уште не може да се постави правило, бидејќи во една нова игра допрва се поставуваат правила. в.: Gerhard Johann Lischka, Aktuelles Denken - Jean Baudrillard, Kunstforum 108/1990, 85-86.). Меѓутоа, останува можноста за нивно документирање поради нивната документабилност (било по пат на фотографија, филм, видео или краток синопсис) кое неретко и самите уметници го прават, особено за нивната подоцнежна репрезентација, воглавно на ретроспективните или тематските изложби.

25. Gerhard Johann Lischka, Aktuelles Denken - Peter Weibel, Kunstforum 108/1990, 138. Вајбел во своите размислувања за симулацијата - во рамките на виртуелниот простор - оди до моментот на симулацијата на самото тело, надминувајќи ја неговата материјализација со исчезнување, бидејќи „кога телото исчезнува се отвораат нови можности на комуникацијата, на пр. телефонот и сл. ... поставувајќи ја можноста за појавување на нова претстава на телото и нови социјални комуникации.“

26. исто, 140.

27. Jean Baudrillard, Virtuelle Katastrophen, (разговор со Florian Rötzer), Kunstforum 105/1990, 266-267, 271; исти, Virustheorie, Kunstforum 97/1988, 248-252. исти, Teorija virusa (Virus teorija) - slobodni govorni tekst, Gledišta 5-6/1990, 40-45.

28. Dietmar Voss, Metamorphoze imaginarnoga, Quorum 3/1989, 307.

29. исто, 308, 312.

30. околу деталите и можностите на овој систем в.: Ars Electronica, (темат подготвен од Florian Rötzer), Kunstforum 110/1990, 92-107.; Heinz Schutz, Cyberspace - Auf dem Weg zum medialen Gesamtkunstwerk, Kunstforum 113/1991, 397-401.

31. Timothy Leary, Die Macht des Individuums durch elektronische Wirklichkeiten erweitern, (разговор со Florian Rötzer), Kunstforum 110/1990, 104-105.

32. наведено спрема: Dietmar Voss, нав. дело, 311.

33. Dietmar Voss, нав. дело, 311.



Д-р МИОДРАГ МИЦЕВ (1935 - 1992)

Исклучителна личност, голем интелектуалец, стручњак од светски глас, поклоник на уметностите и на творците, и над сè - Голем Човек. И едноставен! Ги сакаше обичните луѓе и не се штедеше себеси кога требаше ним да им помогне, но немаше разбирање за, како што велеше самиот тој, „покондираните тикви“ и за демагозите. Отворен и јасен - таков беше нашиот Д-р Миодраг-Миле Мицев.

Воспитуван во најдобрите традиции на едно граѓанско семејство, уште во млади години освои еден исклучително широк дијапазон на знаење. И продолжи најмалку две семејни традиции - онаа, професионалната, насочена кон медицинските науки каде што ги досегна врвовите на современата психотерапија и онаа семејна хоби-традиција насочена кон музиката, која што подоцна се разви во посебен однос и спрема литературата, ликовните уметности, филмот и, особено, спрема театарот. Љубовта спрема театарот резултираше и со неколку негови дела и трудови. Имено, во 1974 година го одбрани својот хабилитационен труд „Психоанализа и театар“, кој што нешто подоцна се појави и како книга, која денес е неопходно помагало за студентите од Факултетот за драмски уметности. Д-р Мицев, покрај ова, е автор и на повеќе драмски текстови од кои драмите ЛИЗА, ЛИЗА и МОРАЛИСТ се изведувани на театарските сцени во Скопје, Куманово и Приштина. За нас, во оваа пригода, е значаен и податокот дека во 1978 година Д-р Миодраг Мицев го востанови новиот и специфичен предмет на ФДУ „Применета сценска психологија“, предмет што како редовен професор го предаваше до последниот ден од својот живот. Студентите го сакаа и ги сакаа неговите предавања!

Д-р Миодраг Мицев го читаше „Кинопис“ - имаше забелешки, но имаше и интересни идеи и предлози. Една од тие идеи беше серијата написи за влијанието на телевизијата, спотовите, рекламните пораки, видео-артот врз психата на гледачите. Првиот текст од оваа серија го добивме кон крајот на месец јуни 1992 година и беше планиран за овој број во рубриката „Истражувања“. За жал, судбината го префрли овој текст (последен текст на Д-р Мицев) во друга рубрика. А серијата остана недовршена!

НАДРЕАЛИЗМОТ ДО СПОТОТ И ВО НЕГО

I

Сите уметнички експозиции не се подеднакво податливи за надреалистичките содржини, и тоа е разбирливо и добро: секаде постојат специфични елементи на свеста, кои уметноста ја трансформираат во субјективни емоционални доживувања. Не би сакале да кажеме дека некои методологии со кои се искажуваат одделни уметнички содржини не се податливи за трансформации на ирационалното во естетско доживување, меѓутоа, некои од нив се, несомнено, помалку подложни за научно согледување. Во тој однос не постои сликарство кое не е надреалистичко; ниту добра поезија, која во својата инкохерентност, не носи ирационални актуелности, па свеста и не е во состојба да ги собере во реалистична форма.

Сценската уметност не е во состојба да поднесува дисоцијативни содржини, без континуитет и фабула. Во тој однос исклучок ќе бидат драмите од опусот на современиот експериментален театар, во кој единствено и се експериментира со ирационалните апликации и досега невидени естетски оформувања. Се разбира, од овој круг не ќе можеме да ги прескокнеме имињата на авангардата: Јонеско, Жане, Бекет и многу други, помалку успешни творци на дисоцирани симболични пиеси, во кои драматуршките принципи се ништат до степен на тешка иронија. И ако човек се запраша: Зошто времето на оваа драматургија така бргу поминува во сферата на историјата? - ќе мора да одговори со класичната дефиниција за драматургијата во која конфликтот еволуира до разврската, која е и катарза и подука. Во таа драматургија и во тој театар, уметничката кре-

ација е регресивен невротичен феномен, артефицијален и професионален, следен по правила на театарската игра без која „ливинг театарот“ остана само на нивото на хистерични обиди, во име на човековата вистина. А публиката го следи регресивниот од на Хамлет, за да го сретне сопствениот „едипалец“ во себе и во сопствената „театарска невроза“, и тогаш во неа да се активираат „принципите на реалноста“, во конфликтот со оние на „задоволството“. Ако содржината на ирационалното без отпори допира до свеста и ако тоа не е во континуирано искажување, тогаш да не очекуваме длабоки емоционални доживувања, зашто тоа е блиско до нивото на одбранбениот систем на сонот, во кој „работата на сонот“ го чини дисоциран, симболичен, со стеснувања и поместувања, со многу проективни и други одбранбени механизми на „его“. Во спротивен случај, ламјата на несвесното бргу и сигурно ќе не разбуди, соочени со заканувањата на она што е толку многу недозволено. Значи, спиењето е можно само ако се сонува и ако сонот е добар „маскенбал“, зад кој се кријат вистинските актери. Со други зборови, надреалистичката уметност не е ниту туѓа ниту нова во човековата природа и само нејзиниот естетски третман може да се мери со десетлетија зад нас.

II

Филмот од самите свои почетоци е уметност на сетилата за вид, особено во она време кога во него немало звучни содржини и комуникации. Уште при првите погледи на него може да се види дисконтинуитет на перцептивните доживувања, кои нашата свест, со чудна спо-

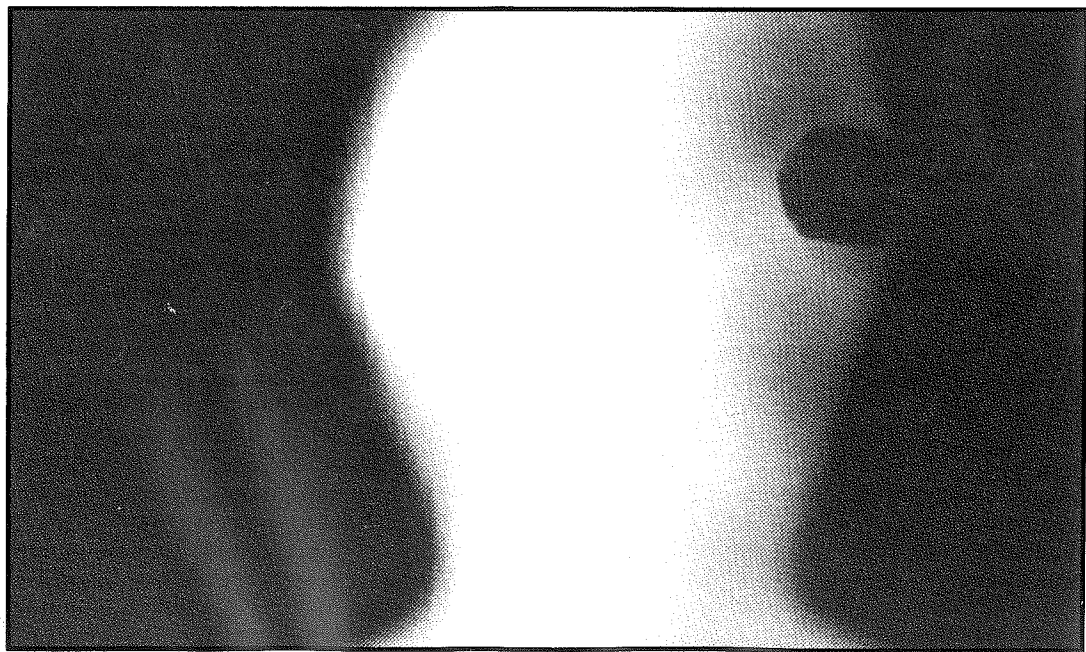
собност за интеграција на искуствата, ги прима со полна смисла и полна реалност. Без тој фактор на приспособување на искуствата, значи, не би можел да постои континуитет во перцепцијата на филмската кондензација. Па сепак, вистински надреализам во филмот ретко среќаваме и тој тешко допира до нашата свест. Зарем тоа не е очигледна контрадикторност?! Таа постои помеѓу формалните аспекти на филмската структура и она што се наречува фабула. Фабулата секогаш подразбира целосен интегритет и нејзиното искажување во филмската драматургија е асоцијација на времето, просторот, психолошкото, сценографијата и сите други сценски елементи, кои, како и во театарот, имаат свои целосни искажувања во режисерската концепција. Не е вистина дека филмската драматургија е полиберална од принципите на традиционалната театарска драматургија, напротив, таа мора да биде интегрално динамична, иако се искажува низ парцијални состојби на свеста кои може да се видат во некои состојби на менталното живеење, какво што е на пример сонот.

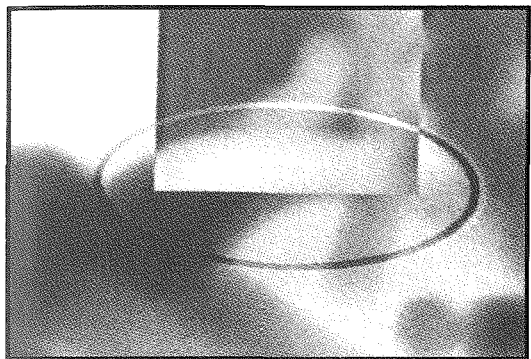
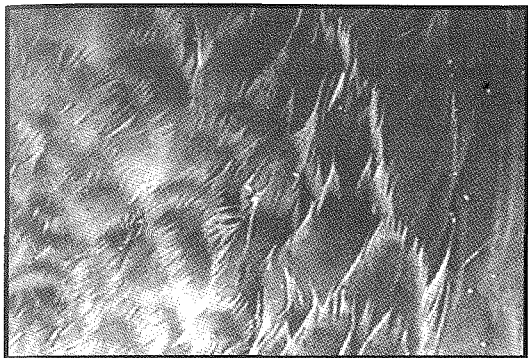
III

„Спот“-от е дел од современата видео продукција, без која не може да се замисли континуитетот на телевизиската програма денес.

Сме барале некоја задоволувачка дефиниција за спотот во социјална и психолошка смисла и, особено, во естетска, и не сме задоволни од добиените информации. По сè изгледа дека униформирано толкување и не е можно, како што не е можна ниту амбициозната идентификација на сите спотови еден со друг. Заедничка особина на сите им е, како што и самиот назив тоа го сугерира, краткото траење, не повеќе од неколку минути, интензивната динамика во темпото, искажувањето на сугестивни пораки во кои пропагандниот фактор е често мошне важен, дури и кога се работи за материи од „шоу бизнисот“. Тоа се надминливи согледувања, повеќе формални отколку психолошки, и не даваат одговор на прашањето: зошто спотот е толку атрактивен и зошто го привлекува и го задржува нашето внимание? Особено, која е тајната што децата толку многу го сакаат и го напуштаат своето играње, за да ги следат настаните од „економско-пропагандните пораки“? За да одговориме на ова интересно забележување, да направиме обид за разоткривање на психолошката содржина на спотот.

Мислиме дека надреализмот во сценската уметност никаде не е толку присутен како во спотот. Суштината на надреалистичките содржини е во присуството на ирационалното во творештвото. Низ слаби сили на потискување





то, комплексите го преплавуваат свесниот дел на личноста, со што го оптоваруваат со немир и несигурност и го прават да биде „творечки невротичен“. Тој импулс го има во сите облици на уметничката мотивација, но тој е посебно присутен и најслабо е цензуриран кај надреализмот. Затоа надреализмот и има во себе уметничка инкохерентност со врвни дострели на естетски критериум. Тие таа уметност ја подигнуваат до врвните стапки на човековата свест. Ете, во надреализмот имаме контрапункт на несвесни импулси и врвна елаборација на свеста. И не е чудно што во овие остварувања и среќаваме максимални искажувања во сликарството и поезијата, посебно, а потоа и во музиката, па ете, во последните десетина години во видео продукцијата. Во спотот надреалистичките содржини се скоро неминовност. Пред сè, спотот има извонредна динамика, која, пред сè, треба да ги погоди чувствата на гледачот и да го држи вниманието со ненамален интензитет. Брзите менувања на визуелните настани, без задржување на провокативните детали, ја будат надежта дека тие ќе се јават повторно и ќе го задоволат пробуденото љубопитство. Читателот разбира дека најчесто се работи за материјал од еротиката,

а дека во спотот најчесто нема повторување на веќе поминатата интрига. Така, музичката нумера тече, се редат кадри, целосно искажување нема, елементите на прикажаното се инкохерентни (со насетување на смислата, но без функционална врска на кадар со кадар).

Фабула нема, а честопати пораката е искажана со два збора, во рекламен стил. Сите тие магливи настани, скоро бесмислени, а сепак интригантни, недвосмислено личат на содржините на нашите соништа. Сонот е „интимен спот“ во кој цензурата го прави своето и не остава на нивото на насетувањето на несвесната вистина во нас. Соништата се најмногу желби од кругот на она што отишло во нашата несвесна длабочина како недозволено и мрачно, и заради тоа во несвесното на возрасниот да не бараме многу радост. Токму тој елемент во видео спотот го буди нашиот немир и љубопитност и на крајот не остава сами во обидот за конструкција на некоја фабула. Најдалеку од овие надреалистички елементи на спотот се оние кои одат по трагите на фабулата, која колку и да е недоречена и апстрактна, сепак се доближува до системот на свесната организација. Токму споменатите елементи на ментална инкохерентност во спотот брзо го исцрпуваат нашето внимание, не заморуваат и создаваат одбранбен механизам на секој гледач на спотови по најмногу половина час. Затоа спотот е најпријатен како „меѓуигра“ и тоа добро го знаат психолозите на рекламата.

А зошто децата, и малечки и без искуство, се најверните гледачи на спотовите? Пред сè, ако спотот се повторува повеќепати во текот на повеќе денови, се создава подготвеност детето да го доживува. Се среќава со познато, како кога по стотици пати ја слуша приказната за „Црвенкапа и волкот“. Потоа го привлекува острата ритмика на автоеротската музика и повторувањето на фразите од четири и осум такта. Ќе си дозволиме да искажеме една претпоставка, која тешко може да биде докажана со кои било психолошки инструменти: Спотот е полн со архетипови надвор од личното искуство, вродени и недопирливи за секоја свест, а детето сè уште има слаба цензура и поради тоа поголеми можности архетиповите да ги осети надвор од перцептивниот и вербалниот круг на свеста.

Детето е поблизу до апсолутната ментална вистина на своето битие и слобода од возрасниот. Поради тоа неговите доживувања треба да ги почитуваме.

Мирослав Чепинчиќ

УДК 791.44.071.1 (540) (049.3)

Кинопис 7(4), с. 112-116, 1992

ДАЛЕЧИНИ НА ДЛАНКА

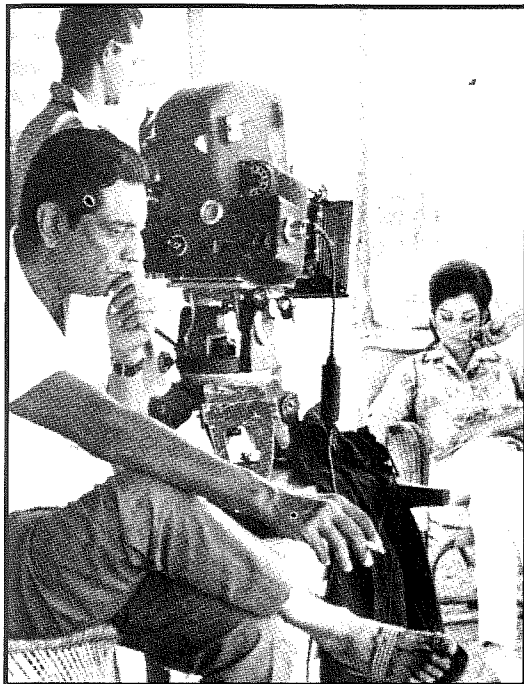
(Есеистичка скица за творештвото
на Сатјацит Рај)

Индија како еден огромен простор, држава-потконтинент, произведуваше и сè уште произведува и по неколку стотици филмови годишно, и по тоа претставува една од најголемите филмски продукции во светот. Повеќе од половина од тие филмови се снимаат на хинду-јазик, кој е и службен јазик во Индија. Од индоевропските јазици во филмовите, сèуште, најмногу се застапени бенгалски и маратски, а од дравидските телушки и тамилски јазик. Кинематографијата на хинду-јазикот е во својот најголем дел концентрирана во Бомбај, додека дравидската кинематографија е со средиште во Мадрас, а Калкута е центар на бенгалска кинематографија.

Во овој град, во 1921 година, е роден Сатјацит Рај несомнено едно од најголемите имиња на индиската кинематографија. Инаку тој потекнува од семејство кое во своја традиција веќе имало дадено значителен број видни писатели и сликари. Младиот Сатјацит, меѓутоа, првин завршува економски студии, но силната љубов спрема сликарството го води да се запише на Шантинкетан, универзитет кој го основал прочуениот поет Рабиндранат Тагоре, во тоа време уште активен во ова училиште, кое се наоѓа некаде на 150 километри од Калкута.

Таму С.Рај студира историја на уметност и сликарство, но стапува и во контакт со големиот поет, така што делото и личноста на Рабиндранат Тагоре ќе остават траен впечаток во неговиот живот. Подоцна тој се враќа во Калкута и едно подолго време работи како цртач-дизајнер и илустратор. По еден престој во Лондон, каде што оди како претставник на својата фирма, Рај детаљно се запознава со европската и светската кинематографија, и како што самиот вели кај него најголема импресија оставиле филмовите „Нокта во опера“ на браќата Маркс и „Крадци на велосипеди“ на Де Сика. Токму овој последен филм имал решително влијание врз идното уметничко определување на Рај.

Неореализмот како филмска практика имаше многу допирни точки со некои од новите кинематографски обиди во Индија. Сатјацит Рај инаку со години пред тоа размислувал да го пренесе на филм романот на бенгалскиот писател Бенерџи „*Pather Panchali*“ или „Песна на патот“. Во таа намера Рај со уште двајца колеги го продава безмалку сиот свој скроман имот за да обезбеди средства за снимање на филмот. Меѓутоа сето тоа се покажува како недостаточно, така што на крај е принуден да го прекине снимањето.



Сатјаџит Рај на снимање

Првата нема монтажа на филмот што преостанал, трае сè на сè 40 минути. Сепак и вакиот недовршен дел од филмот тој е во состојба да им го прикаже на некои од заинтересираните во филмските кругови во Бенгал, повторно без некој поголем успех. Конечно, случајното познанство со тогашниот прв министер на Бенгал, на Рај ќе му овозможи да го заврши тој свој прв филмски проект три години по отпочнувањето на работата врз него.

Но, во тоа меѓувреме Рај соработува и со Жан Реноар при снимањето на неговиот филм „Река“, на локациите во Индија. Сепак, филмот „Песна на патот“, постигнува извонреден интернационален успех, меѓу кои е и ценетата награда во Кан во 1957 година, за хуманост на идеите. Со овој филм, всушност, Рај ја започнува и својата филмска трилогија и веќе со вториот филм од неа „Непокорени“ („Aparajito“), тој добива прва награда за режија „Златен лав“, на фестивалот во Венеција.

Душата на Индија зборува во овој филм со јазикот на својата столетна културна традиција, во кој овој извонредно талентиран режисер му придава и нови акценти доближувајќи го така до чувството на современиот гледач. Набргу потоа Рај го снима и завршниот дел од трилогијата, „Светот на Апу“ (Apu Sahsar“).

Трилогијата за детството, младешките денови и созревањето на Апу, мнозина ја сметаат како негово врвно достигнување. Рај во неа ја достигнува кулминативната точка на своето творештво. Дејствието на овие дела, инаку мошне едноставно, зборува за историјата на едно браманско семејство од село, чиј син Апу се бори да ги надмине истапканите врвци на луѓето од неговото потекло.

Прекрасни комбинации на реалноста и поезијата и неврзаноста за некој определен период, ги карактеризираат овие дела, во кои Рај ја прикажува бедата на бенгалското село и незамисливата сиромаштија на перифериските квартали на Бенарес. •

Овие успеси кои не се единствени, ни малку не го изменуваат Рај; тој останува ист онаков скроман, како и во времето кога работел како агент во една рекламна агенција. Следното дело на индискиот синаест му е посветено на сеќавањето на големиот индиски поет и филозоф, неговиот професор Рабиндранат Тагоре. Тој филм е конципиран како документарец, но од него Рај успева да создаде повторно едно филмско ремек-дело, своевиден филмски есеј. И во тој, како и во преостанатите негови филмови, играат непрофесионални глумци кои Рај ги одбира од средината која зборува за луѓето од филмот, средината на која ѝ припаѓаат.

Сатјаџит Рај, инаку, најчесто сам ги пишува сценаријата за своите филмови. Ејзенштајн, чии дела ги прочитал, е еден од неговите големи учители. Понекогаш тој дури и компонира музика за своите филмови, бидејќи самиот ѝ придавал голема важност во одвивањето на филмското дејствие. Така, тој смета дека човек не може да биде добар режисер ако нема истенчен вкус за музика.

По овие свои несомнени творечки успеси, Рај продолжува со голема творечка енергија да го надградува својот филмски опус. Снима една социјална сатира, „Божица“ („Devi“), и една филмска бајка „Камен на мудроста“ („Parash pathar“), кои, меѓутоа, не наидуваат баш на некој воодушевувачки прием во Западен Бенгал. Рај, сепак, има тесан круг на почитувачи кај индиската публика, делумно поради тоа што неговите филмови се снимани на бенгали-јазикот, кој е само еден од 14те официјални јазици во оваа голема земја, а делумно и поради тоа што домашната публика секогаш со поголемо уживање ги гледа невештите копии на слабите западни филмови, кои никогаш немале многу заедничко со индиската стварност.

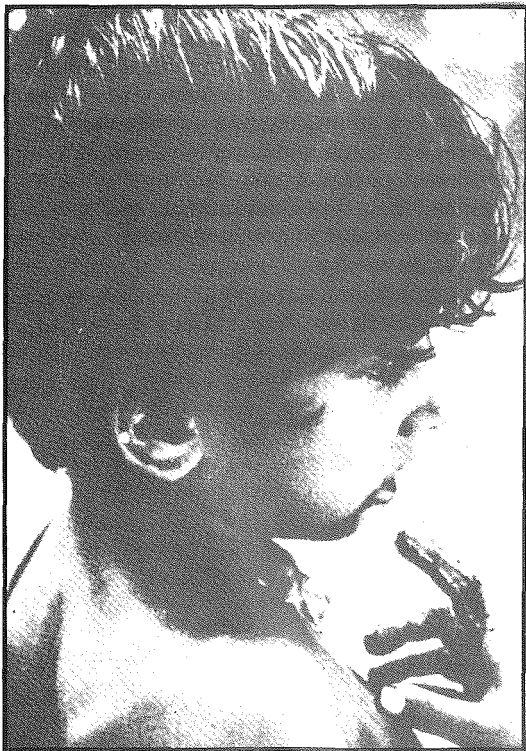
Вообичаениот индиски филм кој ги полни киносалите и по повеќе од еден месец е сушта спротивност на Рајовите уметнички дела. Пред сè, за публиката незамисливо е филмот да биде лишен од многу песни, мешаници, љубовен заплет и расплет и сето тоа да се одвива помалку од три часа. Хероината или јунакот на филмот, многу почесто своите чувства ги изразуваат со тажна или весела песна отколку со убедлива глума.

Индиската кинематографија, која, како што спомнавме, е една од најпродуктивните во светот, произведувала главно лоши или слаби мелодрамски филмови. Дури со појавата на Сатјаџит Рај оваа кинематографија добива свој вистински човек кој ќе ја извлече од едноличности и незанимливоста. С.Рај не се учел на големите дела на немиот филм, исто така, нему светот на еден Орсон Велс му е непознат, но тој сето свое знаење го собира на тлото на Индија. Поткрепувајќи се врз нејзината филозофија и култура, Рај го изградува својот посебен свет во кој се живее, се сака и се умира на начин детерминиран од таа почва.

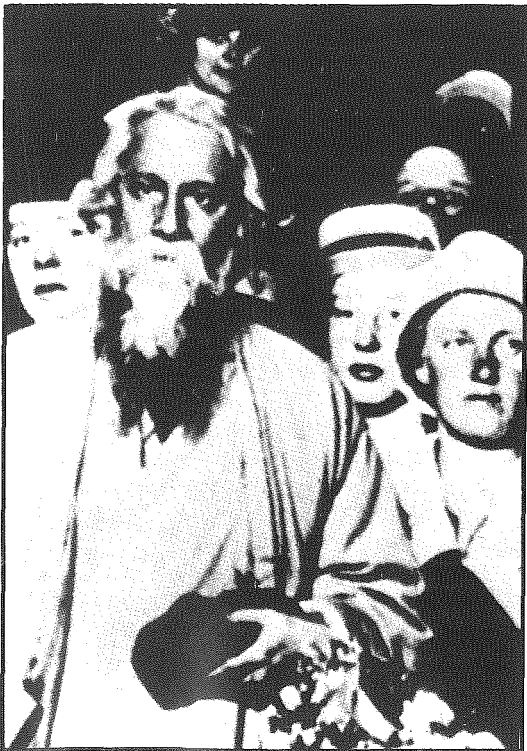
Прецизната конструкција на дејствието е таква што занаетчиството на Рај, воопшто, и не се забележува. Рај во почетокот го сметаат за

симболист, но неговиот симболизам не е како оној кај Бресон или Бергман. Во филмовите на Рај, интеграцијата на симболот и животната акција се до таа мера цврсти, што тука се создава еден посебен изразен простор. Наспроти Бергман кој во животот бара симболика, која потоа би ја извлекол од него, Рај симболиката ја бара во животот за што поцврсто да ја врзе за него. Така, Рај ги задржува симболите во единствена врска со животот, од кој тие и произлегуваат.

Познавачите на Рајовиот опус, често, спомнуваат две сцени, кои можеби на најдобар начин го карактеризираат овој ненаметлив симболизам во неговите филмови. Едната се наоѓа во првиот филм од трилогијата, во секвенца кога Апу со сестра си поминува низ големото оризово поле. Додека сестра му е повисока од стебленцата, Апу е толку висок што главата му досега до нивото во кое се наоѓа и оризот. Одненадеж почнува да дува тивок ветер кој наскоро се претвора во вистински виор. Стебленцата на оризот започнуваат да се движат, да се брануваат и да испуштаат некакви неразбирливи звуци, Апу со сестра му застанува и тогаш Рај низ монтажа на кадри од оризот, кој се ниша, и од нивните лица, создава вистин-



„Патер Панчали“ (1955)



„Tarpe“ (1961)

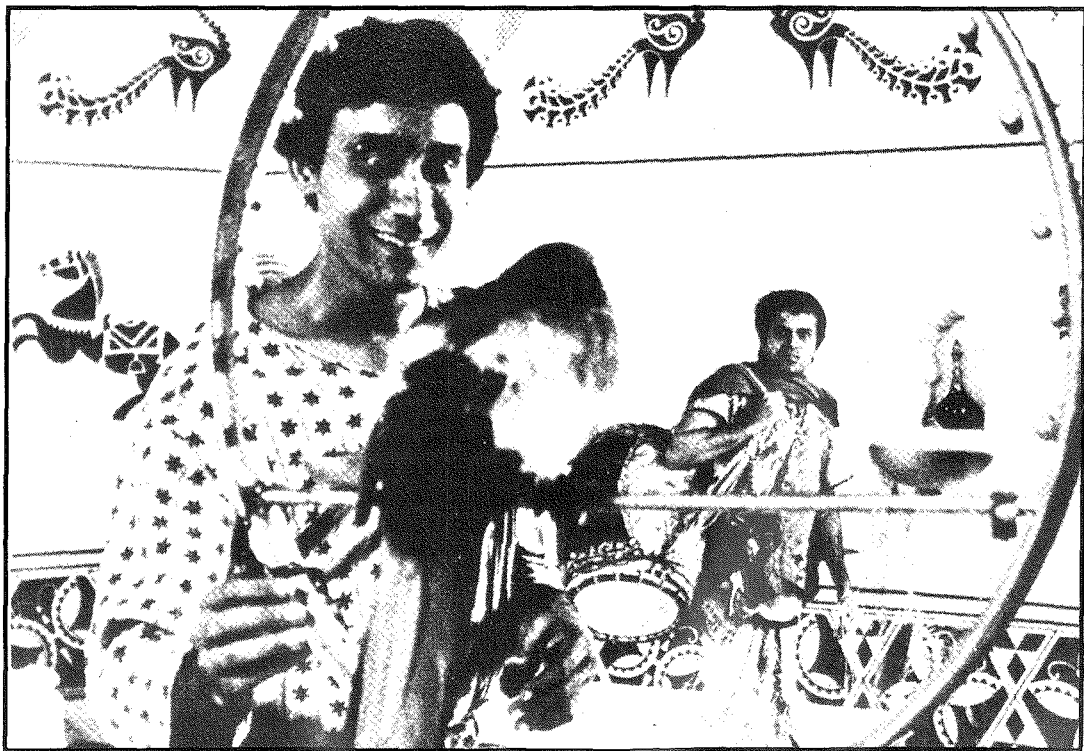
ска визуелна драма која има свој растеж и финале.

Во другата секвенца во последниот филм од трилогијата „Светот на Апу“, Апу разочаран по смртта на сопругата се враќа во селото каде што го пречекува неговиот син, единец. Апу бидејќи е нажален, решава да ги напушти селото и синот и да си отиде, едноставно, да се изгуби оттаму. Некои од критичарите претпоставуваат дека Апу сакал да изврши самоубиство, но тоа е неможно бидејќи тоа не му прилега на Рај. Апу единствено сака да го напушти тоа место на неговата несреќа, но не сака да го поведе синот со себе. Во раните мугри тој тргнува, но на излезот од селото забележува дека стотина метри зад него оди и неговиот шестгодишен син. Апу му вика да се врати и продолжува, но синот продолжува да го следи на истото растојание. Апу, сега, изнервиран одбира таков терен на кој малечкиот набргу треба да се измори, но овој со покорна стрпливост и огромни напори успева да ги совлада сите пречки и продолжува и натаму да го следи татка си. Тука филмот и се завршува.

Овие секвенци претставуваат повод некои поставки од индиската филозофија да ги пронајдеме и во филмовите на Рај. Тој ненамет-

лив оптимистички симболизам него и го прави една од најинтересните творечки фигури што, воопшто, се појавиле на екраните во Индија.

Впрочем, и севкупниот натамошен опус на Рај, кој содржи некаде околу педесетина филмови, останува неверојатно доследен на овие стилистички постапки, а поради тоа, во иста мера, станува насекаде препознатлив. Ќе спомнеме овде уште некои од неговите исклучително успешни дела. Ова особено се однесува на неговите екранизации на литературната оставштина на Тагоре, каков што е и филмот „Две ќерки“ („Teen kanva“), а исто така и за неговиот претходен филм „Божица“, како преттекст му послужил еден расказ од овој голем поет. Потоа тука е и филмот „Осамена жена“ („Charulata“), работен исто така по мотивите на еден роман на Тагоре, во кој се опишува животот во Бенгал кон крајот на деветнаесеттиот век, а ни дава атмосфера на една, би кажале, викторијанска Индија. По еден од неговите романи Рај ќе го сними и филмот „Куќа и свет“ („Ghare baire“). Причината што Рај толку често се навраќал на делото на Тагоре како на основа за својата филмска работа е и тоа што читајќи го Тагоре, во неговото дело откривал мноштво филмски елементи.



„Авантурите на Гопи и Бага“ (1969)

Првото оригинално сценарио Рај го напишал за својот филм „Канчеџунга“ („Kanchenjunga“). Тоа воедно е и неговиот прв колор-филм, а дејствието е современо и зборува, повторно, за судирот во семејството, за конфликтот помеѓу старото и новото, за настанување на модерното индиско буржоаско општество. Интересно е да се подвлече дека овој филм, односно неговото дејствие, Рај не го поставува во родниот Бенгал, туку во оддалечениот Дарџилинг, град во близина на „покривот на светот“ Монт Еверест.

Следува филмот „Експедиција“ („Abhijaan“), кој за предмет го има животот на еден возач на такси. Потоа го снима филмот „Голем град“ („Mahanaagar“), во кој, исто така, проследува еден приказ на социјалниот живот во современа Индија, низ сторијата за една брачна двојка и нејзината судбина. Всушност тоа е повест на една жена која се вработила и со тоа предизвикува разни семејни и општествени конфликти.

Инаку, овој бегол приказ на Рајовите филмови поради просторот, по малку ги запоставува неговата оригиналност како режисер и неговата способност да го обликува доживувањето со чисто филмски средства. Тука е, на пример, неговата смисла за монтажа која се развива од бавните монтажни секвенци во филмот „Песна на патот“, каде што ликовите, често, изгледаат како заточени во кадарот, до необичен имплицативен стил. Овој стил се наоѓа некаде помеѓу Ејзенштајновата антинарративна монтажа и холивудската техника на развивање на расказот. Успехот на Рајовиот симболизам и неговата способност за згуснување, делумно се плод на овој стил. Мошне често, меѓутоа, Рај се потпомогнува со таа имплицативна и следствено на поранешните елементи, за Рај, нелогична техника. Никогаш на пример не дознаваме дали благородникот од филмот „Музичката одаја“ („Jalsaghar“), го загубил своето богатство поради неговиот опсесивен интерес за музиката, или поради тоа што ѝ се препуштил на резигнацијата по смртта на неговото семејство. Исто така, интересна е и монтажната постапка во еден од неговите последни филмови „Шахисти“ („Shatrahj ke khiari“). Дејствието овде се случува во 1856 година, кога Англичаните го симнале од престолот кралот на покраината Оуд. Тоа е времето непосредно пред големиот бунт кој ќе доведе до директното воспоставување на британската колонијална власт во 1857 година, а шахот кој во филмот го играат двајца благородници, всушност, е метафора за политичките маневри на таа епоха.

Во филмовите на Рај, всушност, не постои сликање ниту на злото во неговата христијан-

ска смисла, ниту на насилството. Битните елементи на ориенталниот филм - копнежот, убиството, силувањето - не играат водечки улоги во неговото дело. Повеќето од неговите главни ликови се сензибилни, често, идеализирани луѓе, обично личности што се занимаваат со наука или луѓе лишени од богатство и поради тоа склони кон беда и страдања. Макар што овој тематски дијапазон изгледа ограничено, мислиме дека тоа не зборува против Рај, бидејќи внатре, во тој простор, тој со забележителна леснотија успева да ги развие старите трагични конфликти.

Рај, всушност, со мошне личен јазик ги прикажа односите помеѓу уметноста и животот, должноста и чувствата, и слободната волја и судбината. Во секој од своите филмови Сатјаџит Рај ги истражува и ги претставува, не само просторите на неговиот роден Бенгал и Индија, туку што е уште позначајно и просторите на човековата душа, што бездруго веруваме на тие дела им обезбедува не само една неограничена убавина, но и наша верба во нивната универзалност и траење.

ФИЛМОГРАФИЈА НА САТЈАЏИТ РАЈ (SATYAJIT RAY) (1921 - 1992)

- 1955 - ПЕСНА НА ПАТОТ (PATHER PANCHALI)
- 1956 - НЕПОКОРЕНИ (APARAJITO)
- 1957 - МУЗИЧКА СОБА (JALSAGHAR)
- 1958 - КАМЕН НА МУДРОСТА (PARASH PATHAR)
- 1959 - СВЕТОТ НА АПУ (APUR SANSAR)
- 1960 - БОЖИЦА (DEVI)
- 1961 - ДВЕ КЕРКИ (TEEN KANYA)
- РАБИНДРАНАТ ТАГОРЕ (TAGORE), документ.
- 1962 - KANCHENJUNGHA
- ЕКСПЕДИЦИЈА (ABHIJAN)
- 1963 - ГОЛЕМИОТ ГРАД (MAHANAGAR)
- 1964 - ОСАМЕНА ЖЕНА (CHARULATA)
- 1965 - СТРАШЛИВЕЦ И СВЕТЕЦ (KAPURUSHO - MAHUPURUSH)
- 1966 - ХЕРОЈ (NAYAK)
- 1967- ЗООЛОШКА ГРАДИНА (CHIRIKYAKHANA)
- 1969 - АВАНТУРИТЕ НА ГОПИ И БАГА (GOOPI GYNE, BAGHA BYNE)
- 1970 - ДЕНОВИ И НОКИ ВО ШУМАТА (ARANYER DIN RATRI)
- 1972 - SIMABADDHA
- 1973 - ДАЛЕЧЕН ТАТНЕЖ (ASHANI SANKET)
- 1976 - ПОСРЕДНИК (DAHANA-ARANJA)
- 1977 - ШАХИСТИ (SHATRANJ TE KILGARI)
- 1978 - БОГОТ СЛОН (SOI BABA PHELUNATH)
- 1980 - HIROK RAJAR DESHE
- PIKOO
- 1984 - КУКА И СВЕТ (GHARE BAIRE)

Елизабета Шелева

УДК 791.43 (410) (049.3)
Кинопис 7(4), с.117-120, 1992

ФИЛМОТ КАКО LUSTPRINZIP

(„Готвачот, крадецот, неговата жена
и нејзиниот љубовник“, Англија, 1989,
режија: Питер Гринвеј)

Ж.Бодријар: „Она што општеството настојува да го пронајде во ... прекумерното производство е воспоставувањето на реалното што му се лизга“.

Еден од поновите филмови на контроверзниот (и може да се рече трендовски) британски режисер Питер Гринвеј (1942 г.) е вистински пример на режиски исцизелирана постапка, што, со оглед на пароксистичките моменти и пикантерии вклучени во неа - се покажа провокативна за цензурата на Венецијанскиот филмски фестивал во 1989 г.

Веќе првите, прецизно обликувани и до сублимност пречистени кадри, ги посочуваат динстинктивните црти на една, не само индивидуално препознатлива, туку и интертекстуално збогатена поетичка програма, во типолошките рамки на барокно-маниристичкиот стилски комплекс, кој претставува врвна, реторичка провокација и за пост-модерната епоха.

Филмските кадри се, инаку, во најголем дел, фиксирани за еден иконографски многуслоен простор, поточно за големата трпезарија, каде што доминира масата со храна натрупана, сето тоа во една патинирана браон гама, додека во заднината се наоѓа сликата, што, со оглед на својата издвоеност и величина, асоцира на висечки цитат.

Судејќи според предметот на сликата („офицерската гозба“ од Ф.Халс) доаѓа до значенско преклопување на двата регистра: филмскиот и сликарскиот, поткрепено освен тоа и со непорекливото иконолошко соодвед-

ство, содржано во раскошната натопеност на призорот, реторичката штедрост, изобилството (одн. каталогизацијата) на детали и сл.

Присуството на постапка, што го повторува резултатот (исходот) на друга една постапка - во овој случај, тонењето на „дело (сликата на Халс) во делото“ (филмот на Гринвеј), според израелскиот теоретичар Брајан Мекхеил, ја карактеризира тн. *повратна структура*, како поетичка доминанта на пост-модернистичките дела, изразена во вид на „метајазик на наративните степени“.

Со помошта на оние елементи, што ги истакнува постапката *mise en abyme* - освен иманентно текстуалните, во филмската сцена навлегуваат и пошироките интертекстуални референции, кои сведочат за интер-медиијалните, поетичките, културолошките или општествено-историските проникнувања. Отаде, сликата на Халс е и многу повеќе од декоративен елемент, таа функционира како „степен на онтолошката структура на филмот“ (в. Мекхеил); како индикатор на длабинската врска помеѓу актуелниот хоризонт на филмот, односно „современото време“ на филмот и историскиот хоризонт на културно-уметничката традиција и минатото.

На пример, на композициски план, наративната поделба на дејствието по денови, т.е. врмени слики - алудира на ренесансниот принцип

на сегментирање на наративниот материјал (в. го Бокачо). Масата, како простор, исто така, има амблематско значење, што упатува на репертоарот на цивилизациските симболи на епохата од 15-18 век (в. за тоа кај Ф.Бродел) а од друга страна, се наоѓа во контрастна спротивставеност на денес доминантните акциони жанрови - што ги преферираат: улицата, отворените градски локалитети и воопшто - промената на филмскиот простор. Податокот што извонредно големо внимание му е посветено, во филмот, и на самиот процес на подготовка на храната (комбинирањето, кулинарската досетка, загатката на именувањето и изговорот на егзотичните јадења на француски јазик) - ја потцртува и маниристичката подлога на филмската тема. Конечно, чинот на консумација на храната, што, во својата церемонијалност, ги оживува трагите на античките баханалии, натурализмот на средновековните пирови и раскошот на барокните гозби - посочува на декаденцијата, како циклична етапа на културно-историскиот од на човештвото.

Гозбата, имено, се темели врз принципот на примање, голтање храна, одн. „внесување на предмети во телото“, како начин на досегање на задоволството, што, во рамките на оралната практика, се одвива, токму, со посредство на устата. Оралната практика, З.Фројд ја толкува како еден од облиците на авто-еротизмот, т.е. сексуалната насоченост спрема сопственото тело, која нормално окончува во периодот на раното детство, но, во одредени случаи, прераснува во трајна фиксација на личноста.

Актерите на филмското дејствие се вистински примери на ваквата развојна фиксација (одн.стагнација) на сексуалниот развој: крадецот постојано јаде, консумира, не доживувајќи притоа дури ниту некое претерано задоволство; жената е префинет и ценет гурман, за кого храната, во крајна линија, претставува врвна сензација на постоенето; готвачот е своевиден уметник, за кого светот е сведен во просторот на кујната и осмислувањето на кулинарските елементи (спореи ги, во врска со тоа, улогата и постапката на *ars combinatoria*, како составка на маниризмот, што ја истакнува (Г.Р.Хоке). Гротескниот ефект го нагласува и самиот начин на комуницирање, што се одвива, речиси исклучиво, по повод на храната, или начинот на нејзиното складирање, готвење, послужување. Дури и убиствата се вршат врз основа на храната: првото, со гнетење хартија од омилените книги - во грлото на љубовникот; второто, со принуден канибализам, како врв на одвратноста.

Ако ги проследиме, накратко, психолошките карактеризации на ликовите во филмот, индикативно именувани само во рамките на глобалните (би рекле типизирани) знаци на нивните актерски функции, ќе дојдеме до следниве сознанија:

- крадецот, како образец на негативниот јунак, го проследуваат својства на анималност, вулгарност, бестијалност. Неговиот глас е постојано повишен, рапав, наредбодавачки и, по интонација, понижувачки. Во недостиг од иманентна моќ за *доживување* на светот, крадецот се сведува на одбоен прогонител, кој ужива во тоа да ги скрнави, потиснува, казнува, воопшто, да ги осуетува другите луѓе - со единствена цел - покажување на својата супериорна позиција, што е имплицирана од финансиската моќ. Со други зборови, крадецот е фигура на моќта и репресијата, зад која не стои никаква суштинска вредносна подлога. Преку него, безнадежно неосетлив и слеп за сите естетски предимства на предметите и амбиентот што го окружуваат, но од друга страна, материјално привилегиран да ги купи и најекстремните уживања - Гринвеј го искажува своето „левичарско“ незадоволство од поредокот. Тој опстојува само како празна константа, како маска зад која се крие фундаменталната противречност и аверзија.

- спротивен, по својата духовна насоченост и однесување, е љубовникот, понесен од (анакроната ?!) страст за читање, што се гледа и на трпезариската маса. Издвоен во својот стамбиблиотека, тој ја проучува француската револуција и потсетува на некој Борхесов лик, потонат во непрактичноста на историските студии, односно, на Ековски јунак, што аскетски живее сред книжниот лавиринт, но исто така, знае да ја цени и привлечноста на хедонистичките моменти. Неговата смрт е отпрвин кондиционално најавена како закана на крадецот, дека ќе го сотре, изеде, метаболички ќе го разгради. Но љубовникот завршува на еден крајно циничен начин - преполнет, задавен од своето четиво, што можеби, предочува еден потсмешлив коментар на Гринвеј, упатен кон гутемберговската цивилизација на неповратното исчезнување.

Од друга страна, љубовникот е и фигура на тишината: неговите први контакти со жената се неми, примарен е јазикот на телата. Во еден миг, ќе стане збор за длабоко импресивниот филмски лик, кого љубовникот носталгично го опишува како молчалив, и консеквентно на тоа - крајно незанимлив - ако, воопшто, негаш зборува. Аперсонален по својата природа, јази-

кот, за Гринвеј, е облик на баналноста, оптоварен со општите формули и отуѓувачките ефекти, кои го расипуваат неискажливиот флуид на човековата fascinacija.

- ликот на жената е класичен образец на поимање на жената во интерферентниот сплет на улоги: како жртва, објект, заводничка, фа-

тална личност. Врз неа се објективира целата простотија на крадецот, тој непрестајно ја замолчува во јавноста и ја понижува, но нејзината виталност е неисцрпна. Таа почива во сферата на оностраното, скриеното, необјаснивото. Иако, освен дегустаторството, ниедна друга фактичка моќ или предност не ѝ е свој-



„Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“ (1989)

ствена, готвачот ја заштитува и сокрива, без приговор ја разбира и ја прифаќа нејзината ласцивна авантура со љубовникот. На крајот, жената израснува во демонско суштество - во окружјето на еден трагикомичен апсурд, што ги следи постапките на сите актери, таа го совладува чувството на тага и наспроти сите табуи на западната култура, наложува - љубовникот да се приготви како кулинарски специјалитет. Така, одмаздата што, по својата перфидност, сосема му одговара на карактерот на крадецот, ја изведува некогаш недолжното, токму невиното, садистички злоставувано суштество.

Преувеличувањето на физиолошките аспекти на човечката природа, кај Гринвеј, значи истакнување на критички однос спрема цивилизацијата, чии врвни телеолошки начела се потрошувачката и хедонизмот. Иако цивилизацијата на материјалното изобилство и консумацијата им е достапна на сите, нашата постиндустриска современост истовремено се разоткрива и како цивилизација на застрашувачко празнење на вредности и смисла, што ја проследуваат блазираноста и воајеризмот (за 20. век како „ера на празнината“, види во истоимената книга на Ж. Липовецки).

Со оглед на непостоењето на една смисловна комуникациска пракса, заемните релации на ликовите се доживуваат како апсурдни и немотивирани - па отаде парадоксот и иронијата доминираат во нивниот аксиолошко-херменевтичкиот третман. Уште повеќе, воспоставената дефиниција на јазикот како комуникациски медиум станува предмет на радикална негација: зашто во обликот што го употребуваат филмските ликови, јазикот нема ниту своја сознајна, ниту фактичка, ниту пак, конативна функција; наспроти тоа - фигурира како јазик игра(чка), одн. јазик-конвенција, во кого е апсолутизирана кодната т.е. метајазичната димензија.

Филмот на Гринвеј ги нагласува кризата на јазикот и општењето, покажувајќи дека меѓу јазикот и вистината нема совпаѓање, дека субјектот и светот се неповратно расколени. Легитимноста на настаните (т.е. историјата) ја обез-

бедуваат другите медиуми: што е потврдено во исповедта на жената пред готвачот, имено, *гледањето* го спасува настанот од заборав, „инаку кој би знаел дека сè се одиграло“.

Во името на погледот како фатално раскривање на ужасот, во последните кадри, жената му го понудува испечениот полов орган на љубовникот, како двоен симбол на нејзиното своеволно обесчестување и врвна гастрономска казна на крадецот-маж и убиец. Со тоа, храната здобива повеќеслоен амблематски статус: според К. Леви-Строс, храната е мост за поврзување на двата система: природата и културата, одн. природата и човекот. Неа ја проследуваат допирот (земањето) изворни продукти, а преку огнот се проследуваат преработката, и нивната трансформација во нешто друго, артифицијално создадено. Од друга страна, храната претставува и елементарен облик на зазорност, т.е. гадење, одвратност, одбојност (за ова значење, в. кај Ј. Кристева во „Ноките на ужасот“), што кулминираат во канибалската глетка на јадлив леш, т.е. смрт-што-се-јаде. Обврската на крадецот да го изеде соперникот, на пароксистички начин, го означува преминот меѓу умирањето и новото настанување, одн. мртвецот како хранлив извор на повторното создавање.

Постоењето на другиот премин во филмот, што се должи на промената на жанровските категории на комичното и трагичното, како последица на двете извршени убиства, недвосмислено ја потврдува карневалската (во Бахтиновска смисла) „физиономија“ на филмот.

„Готвачот, крадецот, неговата жена и нејзиниот љубовник“, како филмска метафора на гротескната преобразба, претопување, прелевање - што се одвива на сите структурни и семантички нивоа на делото, претставува уште една потврда за непресушливата креативна моќ на карневалскиот принцип на пулсирачка двојност меѓу небото и земјата, меѓу Бога и сотона, меѓу доброто и злото; чиј динамички исход никогаш не бил конечно решен - за да се зачува предизвикот на творечката проблематизација.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бодријар: Симулакре и симулации, а 2-3, 90 г.
2. Brian Mc Hale: P-m proza, Delo, 6, 89 г.
3. B.R.Hoke: Manirizam u književnosti, ZG, 84 г.
4. Žil Lipovecki: Doba praznine, N.Sad, 87 г.
5. J.Kristeva: Noći užasa, ZG, 89 г.
6. M.Bahtin: F.Rable i nar.kulture Sr.veka..., Bg, 78 г.

7. Stros: Sirovo i kuvano, cit. sp. Coward/Elis: Jezik i materijalizam, Marić: Prohejska svest kritike, Bg.72 9.

П.С. за ГОВОРОТ КАКО ПОСТ(ење) детериторијализација на УСТА, ЗАБИ в.кај Делец, / Гатери, Дело 11/ 12,83г. с.176

ЗВУЦИ НА ЖИВОТОТ

("Кога јагнињата ќе стивнат", САД, 1991,
режија Џонатан Деми)

Да се биде опседнат со луѓето, сликите и музиката, да се преферираат звуците на животот, не значи само да се сака животот, туку да се прифати и смртта, како негов составен дел.

Свеста и потсвеста, во едно непречено функционирање на човечкиот организам, навидум секогаш се помирени. Меѓутоа, иако свеста се обидува да ги направи мотивите оправдани, логични, последователни, природни, не успева секогаш да нè заштити од сопствената потсвест. Потсвеста, која, како притаена лавина, додека невидливо управува со нашиот живот, чека вистински момент, да се урне и да нè затрупа, односно да го испреврти воспоставениот ред. Понирањето во сопствената потсвест внесува забуна пред соочувањето со нешто што одамна е потиснато со цел да се заборави, пред потсетувањето на една, можеби детска беспомошност која е болна токму поради својата немоќ. Затоа, др.Ханибал Лектер, иако манијакален убиец, канибалист, стравот и nelaгодноста ги предизвикува повеќе како генијален психијатар, како некој што сака да ја извади туѓата душа, да ја соголи и со неа да манипулира. Кларис Стерлинг, како агентка на ФБИ, исправена пред можноста да спаси една девојка од рацете на серискиот, грозоморен убиец, му дозволува на Лектер да ја сецира уживајќи во нејзиниот напор, готова да се соочи со својата болна неуспешност во детството, надевајќи се дека ќе се ослободи од своите кошмарни соништа. Тој кошмар ја гони

да не отстапи дури и во средбата со смртта, ја покренува целата нејзина храброст, интелигенцијата и интуицијата пред фасцинантните инсинуации на Лектер кој ѝ ги нуди за возврат за нејзината душа, само за да ја смири сопствената потсвест. Неможноста на многумина агенти и доктори да се соочат со најдлабоката вистина за себе, доведува до неуспешност во воспоставувањето комуникација со овој брилијантен психијатар, кој не ја почитува просечноста, а ја презира глупоста. Неговиот лик кој оддава непоколеблива извесност дека ќе победи, дека ќе доминира, дека ќе владее со нечиј живот, кој всушност не сака да го управува, туку да го уништи; неговиот ладен израз без топлина, без сочувствување; немилосрдноста и нечовечноста кои ги изразуваат неговите очи предизвикуваат страв, бегство, неудобност, отпор.

Само по себе, земањето на деструкцијата како експозиција во градењето на една приказна произведува збунетост од можната појава на ситуации кои ги поматуваат перцепциите на обичниот човек. Деструкцијата е нешто што постоело, нешто што можеби ќе постои, нешто што го среќаваме во романите и филмовите, нешто, во што сме цврсто убедени, кое постои надвор од ова време и овој простор. Затоа се наметнува прашањето, дали можеби деструк-



„Кога јагнињата ќе стивнат“ (1991)

цијата е логична последица на генијалноста, дали Лектеровиот презир и прифаќањето на своите наклоности како нормални и единствено можни, со што ги деградира нашите морални сфаќања, ја оправдуваат деструкцијата? Можно ли е таа како отпор спрема бескрупулозноста на амбициозните, како отпор спрема неискреноста и спрема болниот ум добро спакуван (др. Чилтон), да се доживее како нормална последица? Може ли да се прифати деструкцијата, па дури и кога е нечиј единствен познат начин на живеење? Симпатијата која ја буди Лектер со својата учтивост и принципиелност, со својата оправдана иронија, придонесува на моменти да се заборави ужасот со кој сме соочени уште од самиот почеток, кој иако како визија не е претставен, толку впечатливо е сугериран, што визијата се оформува сама. Импресијата пред неговата автентична деструкција, пред таа осакатена генијалност, пред опсесивниот перфекционизам, не доведуваат до една психологија на интензивно задоволство во допир со смртта, до сатисфакција од нанесување болка, до една психологија која може да биде интензивна казна за човечката несоврше-

ност, наспроти нејзината светла страна, кога таа може да биде основа за успех, за амбиција, за темелност, за едно совршено течење, а во согласност или наспроти сопствената потсвест, но во секој случај рамноправно со неа.

Деструкцијата која означува уништување, разорување, која е спротивност на животот, која претставува сè што се коси со каква било мотивација, која е проклетство; присуството на два психички монструма и пренагласеното насилство, од овој филм, пред сè, прават хорор - трилер. Користењето на психолошката подлога за деструкцијата не го намалува нејзиниот ужас; разбирањето на причините на тие ликови, чија психичка рамнотежа е нарушена, чија ориентација е пренасочена, кои некаде го загубиле сопственото чувство за идентитет, а со самото тоа и способноста за дејствување, не ја оправдува омразата спрема животот, не ја прави ни логична, ниту природена, ниту заедничка на сите тие луѓе. Повредата на сопственото его и сопствениот кошмар не го оправдуваат садизмот, особено не, кога е повторување на состојбата од која тој самиот сака да се ослободи. Предизвикување кошмари кај другите не е доз-

волено, не само заради морализирање, туку како неопходна потреба во самиот континуитет на човештвото.

Психологијата, иако животна алка, останува само бледо експозе во сиот тој ужас, ужас даден сам по себе, ужас кој виси во воздухот бидејќи никаква психолошка основа не го оправдува. Неправедно психологијата добива место на аутсајдер, кој е тука за да постои хоророт, за да постои суровоста, таа станува жртва за успешноста на истрагата. Екстремноста на ужасот потсетува на фантазија, неговата разорна моќ одбива, плаши, доминира, наметнува морални дилеми. Користејќи ја бескрајната човечка фасцинација од грозните приказни, филмот станува игра која е атрактивна, која возбуждува, која држи во напнатост и во неизвесност, не само со сите морбидни околности, не само со морбидниот увод во филмот, туку и со неговиот крај, со ужасот кој продолжува, чија вонвременост го прави овој хорор континуиран. И хоророт предизвикан од деструктивната моќ но и психолошкиот, субјективен и колективен хорор.

Големината на филмот, сепак, апстрахирајќи ја доминантната деструкција, лежи во психологијата, во дијалозите кои ја откриваат правата вистина, дека детската пречувствителност соочена со немоќ, соочена со беспомошност, притеснета да се согласи со нешто што се противи на нејзиниот разум и чувства, може да создаде психички инвалиди, може да внесе страв, страв како неможност да се одговори на животните задачи. Тоа болно чувство од неспособноста да се дејствува, од спреченоста да се изрази, да се оствари, од неостварливата желба да се биде успешен, создава агресија како начин за ослободување од него. Безизлезноста го гони човекот да стори сè за да не се чувствува изгубен, да стори сè со една цел - да преживее.

Брилијантната психологија наспроти ужасната деструкција; извонредните артистички креации на врвните актери Ентони Хопкинс и Џоди Фостер, во кои доаѓа до израз нивната комплетна уметничка зрелост; суптилната опсесија со звуците на животот на режисерот Џонатан Деми, која на прв поглед звучи иронично, меѓутоа опсесијата со живот и опсесијата со смрт кои се спротивставени во овој филм сепак ги доловуваат звуците на животот во неискусната решителност да не се отстапи пред смртта; придонесуваат годинашните најзначајни Оскари да стигнат во вистински раце.

УДК 791.43 (44) (049.3)
Кинопис 7(4), с. 123-125, 1992

Златко Андреевски

ПРОДАВНИЦА ЗА ЕВРОПСКИ ЦЕЛУЛОИДНИ ДЕЛИКАТЕСИ ИЛИ ЕВРОПСКА ПРОДАВНИЦА ЗА ДЕЛИКАТЕСЕН ЦЕЛУЛОИД

(„Продавница за деликатеси“, Франција, 1991,
режија: Жан Пјер Жене и Марк Капо)

Верувале или не, досегашната доминантна позиција на филмската индустрија со помпезна етикета „MADE IN USA“, сериозно се ниша. Својата што означуваат тревога од прв степен пред неколку години го пуштија својот глас. И, сосема имаат право. Мачното, но сè поблиско здружување на европските 12-мина, колку на стопански, ги одразува своите амбиции и на културен план. Постепено се оди кон создавање богата кинематографија чии проширени рамки веќе почнаа да се насираат, а ќе се оформи и исто таков заеднички милионски пазар. Можности се јавуваат и во поглед на сè поагресивниот настап при извозот на сите културни влијанија. Стравот, или барем нелагодноста што се јавува кај досега комотните и мерцијално неприкосновени Американци е сè поприсутен и е релативно оправдан бидејќи конкуренцијата ги збива редовите и настапува сестрано при базичното финансирање, што горе-долу е основна болка за континуирано

производство. Горделивите каубои со тоа добиваат уште една причина за загриженост на која во иднина, сериозно, ќе треба да сметаат. Веројатно, приматот на опасноста тие го гледаа во експанзијата на „пацифичкиот“ регион во областа на стопанството и индустријата, додека во областа на забавата и уметноста немаа рамен бизнисменски противник, што ќе рече дека од „старата тетка“ Европа со нејзините класичарски, уметнички и полукомерцијални премиси за филмот, можеа во најлош случај да бидат изненадени со парцијални проблесози овде-онде, а за што тие самите беа подготвени во стил на постар брат кој повеќе го искусил тој леб, на своите колеги преку „барата“ широкоградо да им потфрлат по некое второкласно „Оскарче“: колку да се одбележи дека некоја подвижна слика во која не се зборува англиски има свое место на овој свет. Со тоа беа задоволни скоро сите, иако во Европа опстојуваат повеќе квалитетни фестивали и нивните награди беа доволно атрактивни, но сепак не на светско ниво. И покрај тоа, според повеќе гласови, јавноста ги преценуваше големината и значењето на „златните статуетки“. Тоа одеше така сè до моментот кога Европејците се решија да создадат директен пандан со востановувањето на т.н. „Феликс“, награда која полека добива реноме и важност на нашава планета, иако трпи одреден недостиг од организационо искуство, а што со традицијата и текот на времето секако ќе оди кон подобро. (Патем, тука накусо би помислил и на неговиот уметничко-стилистски дизајн што ми остава проблематичен ликовен впечаток.)

Значи, по сè ова што претходно е наведено, ако не се случат настани надвор од полето на уметничката борба, а кои секогаш неизбежно влијаат и врз неа, може да се рече дека превирањата кои земаат замав, се очекува да донесат прераспределба на позициите, а секако и нови остварувања што ќе служат за престиж во долгата трка. Од меѓусебното здраво ривалство најголемото задоволство, веројатно, ќе го имаат крајните корисници - гледачите кои ќе можат да ги видат конкретните резултати и, впрочем, наменски да уживаат во нив. Американците секако нема лесно да се предадат и токму затоа сè ќе биде уште поинтересно, а филмовите што ќе следуваат ќе ги одразуваат желбата и вкусот на публиката, од просечно-обична до високо-професионална.

Толку околу тие општи моменти, за она што се навестува, што може, но и не мора да биде. А она што навистина мора да се случува, - се

филмовите. И тие се создаваат, според некое субјективно чувство, сè пораскошни и попримамливи, и тоа во Европа. Детаљно, секако, не може да се споменат сите, но одејќи без некаков ред, се потсетуваме на еден доста хетероген состав: прекрасниот европски лауреат за '90, полско-данскиот „300 Милји до небото“, американскиот лауреат за странски филм (турско) швајцарскиот „Пат на надеж“ кој со претходниот ја обработува истата тема: илегалната економска миграција, неговиот директен конкурент за „Оскар 91“ францускиот спектакл „Сирано“, германско-данско-шведската изведба на повоеана Германија во „Европа“, белгискиот „Тото јунакот“ со освоени 4 европски награди во '91, шведско-данскиот „Пеле освојувачот“, најновиот германско-француски „До крајот на светот“, шпанскиот успех „Високи топуци“ и веројатно уште многу други, веќе според вкусот на гледачот и критичарот и објективната шанса да се видат. Со ова се покажува дека измешаноста на говорните јазици и особено на капиталот сè повеќе ќе имаат добра подлога, а сè помалку ќе претставуваат пречка во работата внатре, во мегите на Европската филмска академија. Соработката интензивно се забрзува со мало негодување и исклучок на Островот кој сè уште кокетира со своите браќа по јазик преку Атлантикот. Но, тоа е посебна тема што природно ќе се реши во блиска иднина.

Како и да е, во ферданот блескави дела наброени пред малку, намерно е изоставен еден од бисерите, за кого ги одвојуваме следниве редови: станува збор за „Продавницата за деликатеси“ на авторскиот тандем Жан-Пјер Жене и Марк Каро. Првиот како уметнички директор, вториот како поставувач на мизансценот. Задоволството од средбата со овој филм бездруго ќе се пренесе и во овој напис, бидејќи со чисто срце и очи се видливи неговите квалитети што го наредија во првата лига на европскиот филм во 1991 година. Како еден од кандидатите што се најде во најтесниот круг за поделба на „Феликс“, симпатиите и восхитот кај публиката ги освои со својата оргинална свежина.

Општиот, сосема иновативен пристап и целокупната атмосфера што е постигната е основниот мотив за високото рангирање. Дејствието се одвива во некој помал град, или она што останало од него, веројатно, по Третата светска војна. Главно, секаде очај, беда и постојан недостиг од храна што условува сурова борба за живот. Групата преостанати луѓе во една зграда се организираат преку месарницата на

сопственикот, кој, пак, има разработено сопствен, непогрешлив систем. Изумот се состои во повикување нови станари во зградата, кои потоа исцрпно се користат во прехранбени цели. Асоцијациите што несомнено ќе ги побуди овој факт, можат да се сфатат различно, но главно, оние што ќе успеат, со извесен мал напор да се дистанцираат од емотивната страна на хронично-гласната тема за човекојадството, бргу ќе свикнат, сосема чисто и без никакви двосмислености да уживаат во ова прекрасно, шармантно, но и доволно храбро дело. Не ќе може воедно да се оспори и суптилно-ненаметливиот стил кој прецизно и соодветно се поклопува со смешно - пеколната апокалиптична визија изнесена крајно едноставно во поглед на сценаристичкиот и режисерскиот дел од работата. За сложеноста на проектот, пак, е задолжена неверојатната сценографска обработка која се одвивала според замислата на неколкумина мајстори на занаетот, а кои добија признание за својот макотрпен труд: „Феликс“ за сценографија. Меѓу нив, сега веќе и еден екс-Југословен, Милан Кљаковиќ - Крека. Вештината на малата екипа ќе се почувствува во неколку технички брилијантно изведени и смислени сцени за кои капа можат да им симнат и колегите од „новиот свет“. Само непотребно ќе ја истргнам од целината, не можејќи да се воздржам, чудната и ретко убава најавна шпица. Со нив одлично се дополнува снимателот Дариус Конци кој успева, преку преовладувањето на темниот колорит во фотографијата, да ја акцентира посакуваната состојба на безизлезост. Како директна спротивност на црната, но богата слика, како основен двигател на дејствието и негова крајна цел, постојано е присутен лежерниот хумор кој посебната сензибилност на проектот ја издигнува до недофатно гротескни висини. Колку и да е црн и наместа, просто, морбиден, отсуството на претешки класични негови, а истакнувањето на фината, иронична линија, му обезбедува совршено прикладна позиција во неговата структура и придонесува за намалувањето на тензијата што се создава, иако експлицитни моменти на насилство нема премногу. Кога веќе го споменуваме овој сегмент од филмот, апсолутно мора да се истакне т.н. „кастинг“, односно точно извршениот избор на актери кои во приказната се вклопуваат како во крстозбор, но претставуваат свет за себе, според фацијално-ликовните карактеристики од природен вид, што ќе рече дека интервенцијата на маската во големи размери била одбегната или исклучена. Со тоа,

оваа галерија на подвижни карикатури придонесува за тивка, пријатно-притаена смеа што одреден долг има и спрема непретенциозното и неоптоварено, но, пред сè, духовито сценарио кое од аспект на финалната задача ја потврдува здраво втемелената идеја за тотален дизајн, навлегувајќи во врвни, просто фантастично наградени сфери. Симпатии ќе предизвика романтичната љубов која се случува во невреме и која за некого е поважна и од храната, трката по двоножниот подвижен и снаодлив ручек кој не се дава лесно, сите смешно-жални и неуспешни обиди за самоубиство на една од учесничките во целата збирка, потоа „страшно опасните“ Троглодити, кои како вегетеријанци се надвор од законот и имаат своја, подземна организација, станарот во подрумот со квалификуван на себичен „полжавојад“ итн. На сиве овие места, а секако и дополнуван каде што треба со бравурозно смислени детали, здивот на ова дело во комично-мачните сцени ќе биде јасно изразен и нема во својот стилски процес да застане некаде на половина пат за да се задоволат кон-формистичките струи, туку напротив, и по цена да биде посилен и неприфатен од дел на несофистицираната публика, праведна е определбата на авторите својата замисла да ја истуркаат до чесниот крај. Завршните ефекти од севкупниот труд се очигледни, се работи за своевидно ремек-дело, нетипично обработено, со специфична архитектоника која дозволува подеднаква дистрибуција и присутност на секој битен фактор врз сликата, без запоставување, што пак нејзе ѝ дава повеќеслојна композициска издржаност, богатство и печат на високи естетски и квалитативни перформанси. Овие карактеристики условуваат висок отскок на филмот и јасно е дека секој што ќе се обиде во некој сличен правец ќе треба добро да ги напегне своите способности за да открие драстично подновени патишта во пристапот. Ова веројатно ќе важи подеднакво за Европјците и Американците. Овие вториве, рака на срце, секогаш кубурат со идеи, иако засега предничат во финализацијата. Овој репрезентативен примерок може да претставува добар исчекор од тој вид и таму каде што не е типичен, а секако ќе постои желба да не остане единствен. Поентата на крајот може да се сведе на потребата од уште оригинални и храбри дела кои со својата сила ќе останат во сеќавање на вистинските љубители на филмската уметност, без оглед од која страна на светот доаѓаат.

ПОЧЕТОЦИТЕ НА ГОЛЕМИОТ РЕЖИСЕР

(за раните филмови на Бернардо Бертолучи ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА, 1964 и
СТРАТЕГИЈАТА НА ПАЈАКОТ, 1969, производство: Италија)



Бернардо Бертолучи

Бернардо Бертолучи, едно од најголемите режисерски имиња кое го одбележало и го одбележува светскиот филм, на публиката ѝ е познат како автор кој не знае за промашувања, а чија определба за т.н. уметнички филм никогаш не го спречила во освојувањето на комерцијалниот успех. Во последните три децении тој го збогати филмското платно со остварувања кои секогаш остануваат свежи со силната на својот израз, почнувајќи од „Конформист“ (1970), потоа „Последното танго во Париз“ (1972), „Дваесеттиот век“ (1976), „Месечина“ (1979), за по подолга пауза да го најави своето враќање во 1988 со блескавиот „Последниот кинески цар“ и со најновиот и контроверзен „Чај во Сахара“, за кого впечатоците сè уште ги средуваме. Секој од овие филмови, истовремено, се доживуваше и како своевиден медиумски настан, за на крајот Бертолучиевата плодна застапеност во медиумот да резултира со деветте Оскари што ги доби неговиот претпоследен филм во 1988 година. Како автор Бертолучи се искажува во широк дијапазон од шокантен еротизам преку политизирани конотации и епска широчина до целосна херметичност во последниот филм, со кој како да се изодува и заокружува неговиот богат опус и се наметнува потребата од промислување на она што би било сврзувачко ткиво за сиве овие дела. Тоа е опус во кој се обработуваат разновидни теми, секоја од нив стилизирана на свој начин, опус во кој се знае што е што, па сепак зад тие поединечни пројави стои неговиот препознатлив ракопис во кој се повторуваат одредени преокупации и интереси. Колку и да се чини неисцрпен во својата врвна креативност, овој режисер никогаш не ја поттикнувал критиката да се прашува за неговите почетоци или промашувања, како да тој одеднаш се сознал како автор со своја изградена поетика и како отсекогаш да знаел точно што сака. И токму кога неговите љубители и филмските сладokusци се прашуваат каде оди Бертолучи со својот ексцентричен „Чај во Сахара“, значи во вистинското време, се појавува репризата на двата негови најзначајни филма од шестата деценија во киното ЕЛЕКТРИК во Лондон, во летото 1991. Ова кино, кое е ориентирано кон алтернативни филмски програми, понуди нови 35мм копии на неговите рани филмови - ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА (Prima della rivoluzione, 1964) и СТРАТЕГИЈАТА НА ПАЈАКОТ (La Strategia del ragno, 1969) и со тоа повлече потег на расветлување на непознатите

дела на Големиот режисер. Критиката ги стави и двата филма на четврто место во својот избор на седмицата, сметајќи ги за вистинско откритие, вметнувајќи ги во друштво со најгледаните филмови.

ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА е вториот филм на Бертолучи кој го снимил кога имал само 24 години, додека СТРАТЕГИЈАТА НА ПАЈАКОТ е оној негов филм што е снимен само една година пред пресвртниот „Конформист“. Она што ги врзува овие филмови се однесува на фактот што токму со нив младиот режисер го свртува вниманието на критиката и стекнува меѓународен углед. Уште во филмот ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА Бертолучи ја покажува својата ориентација кон политичкиот филм, како и своите левичарски убедувања (наследени од таткото, инаку филмски критичар), истовремено формирајќи се како автор и дефинирајќи што е за него филмот како уметност. Во тоа време, како што кажува самиот, мислел дека е тоа неговиот последен филм и токму затоа сакал во него сè да каже. Истовремено тоа е моментот кога ослабнува влијанието на Пазолини, кое било резултат на познанството со него и асистирањето на неговиот филм „Accatone“ од 1961, а на негово место се раѓа љубовта спрема францускиот нов бран и спрема Годар и Трифо, на кои често ќе им прави омаж во тие свои први филмови. Сметајќи дека во секој филм може да се стави и по еден манифест за филмската уметност, Бертолучи крајно радикално под секоја приказна ја имплицирал и својата страст спрема целулоидот. Овие филмови, како што ги окарактеризирал и самиот режисер, претставуваат само една фаза во неговиот опус, но тие откриваат колку некогаш бил смел и инвентивен овој, денес, комерцијален автор т.е. откриваат едно негово сосем поинакво лице од она што го познаваме. Веќе со филмот „Конформист“ од 1970 почнува да се развива неговата борба за публиката, желбата да се биде разбран и примен, а сето тоа директно го водеше во популарноста.

ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА е приказна за Фабрицио (Francesco Barilli) или приказна за личната и политичката агонија на младиот човек. Овој млад радикал се наоѓа пред проверка на своите лични уверувања на марксист и со своите идеолошки дилеми дава материјал за типичен филм од политичкиот жанр. Меѓутоа, неговите двоумења Бертолучи ги преплетува со лирски опсервации кои ја фокусираат аферата со младата тетка (Adriana Asti), за низ неговиот приватен живот да се покаже

наголемувањето на неговата неуроza. Ваквиот органски спој на две различни материи е проследен и со кинематографска двојност: во филмот се прекршуваат две епохи - од една страна следиме некакви наративна дислоцираност, а од друга ја чувствуваме класичната кохезивност, сè до една носталгија по класицизмот. Филмот денес е, секако, многу малку интересен по својата политичка содржина, а повеќе освојува со својата енергија и специфична структура. Во целина, тука Бертолучи е на прв поглед непрепознатлив во својот израз, но откако ќе се задлабочиме го препознаваме и изворот на неговите подоцнежни тематски преокупации, особено неговата страст спрема истражувањето на еротското во различни контексти, или, пак, интересот за испитување на врската помеѓу идеолошкото и личното во приватниот живот на еднката. Италијанскиот поп-звук и соло-саксофонот на Гато Барбиери му даваат посебна боја на ова филмско остварување, откривајќи како Бертолучи уште од своите почетоци посебно се грижел за изборот на музиката и нејзиното вклопување во значењето на приказната, продолжувајќи ја таквата практика во сите свои филмови - истиот музичар со своите чез-варијации ја прави и музиката за „Последното танго во Париз“.

СТРАТЕГИЈАТА НА ПАЈАКОТ се базира на Борхесовата „Тема за Предавникот и за Херојот“ и потврдува една линија во опусот на Бертолучи која ги сврзува филмовите инспирирани од литературата. Можно е оваа линија да потекнува уште од неговите студии по литература во Рим, кои му ја обележале младоста, но останува недвосмислено колку често Бертолучи се решава на драматуршка обработка на литературни дела. Неговиот, речиси, непознат филм од 1968 „Партнер“ е снимен според мотиви на „Двојник“ од Достоевски, додека „Конформист“ од 1970 го обработува истоимениот роман на Алберто Моравија, за ваквата опсесија да продолжи сè до последниот филм, кој претставува адаптација на класичниот психолошки роман на Пол Боулс, и покрај тоа што во него има многу малку размисли, монолози и дијалози. Откако ќе го надмине својот радикален период, Бертолучи ја пронаоѓа својата магична формула во раскажувањето, во „приказната“. Сите негови комерцијални филмови имаат приказна, било љубовна или современа, историска или каква и да е, а тој интерес за

приказната го открива токму во филмот од 1969 година.

Филмот ја развива темата на еден фамилијарен едиповски лавиринт во кој синот, истражувајќи го минатото, открива пат кој го води до самиот него. Атос Мањани (Giulio Brogi) се враќа во малото осамено гратче од неговата младост, Тара, со цел да открие што се случило со неговиот татко, кој како партизански лидер бил убиен под мистериозни околности. Помогнат од татковата љубовница Драифа (Alida Valli) и тројцата таткови пријатели, успева да ги открие последните таткови потези. Приказната комплексно го доловува паралелизмот на идентитетот и преплетувањето на времињата. Во флеш-бек сцените ликовите остануваат при истата возраст и појавност, па така со чисто филмични средства се сугерира темата на двојникот и повторувањето на животните ситуации. Оттука заплетот ја добива димензијата на вечното, а крајот привлекува со својата двосмисленост и го обвиткува филмот со мистериозност. Фотографијата ја досегнува тишината на гратчето прелиено со топли бои и сугерира расположение на едно енигматично место кое е заднина на емоционалната драма на потрагата по себеси. Ова е, значи, истиот режисер кој многу подоцна направи филм во кој токму пејзажот максимално ги открива пространствата на душата и кој во една мини-малистичка љубовна приказна говорот им го препушти на пустините и небото, откривајќи ги во нив и самотијата и сензуалноста. Неслучајно неговиот оригинален наслов е *Sheltering Sky*.

ПРЕД РЕВОЛУЦИЈАТА и СТРАТЕГИЈАТА НА ПАЈАКОТ се филмови кои нè враќаат не само во почетоците на Бернардо Бертолучи, туку и во едно поинакво време кога се снимало поинакви филмови. Тие можат да се гледаат и како пример колку еден ист режисер може да биде во исто време и ист и различен на себе, или уште подалеку - во светлината на ретроспективата, што само по себе се врзува со творечката кулминација. Или да се доживуваат отворено и чисто, низ патините на старината, само што тогаш сите оние што влегле во киносалата, очекувајќи „Бертолучи-уште еднаш“, остануваат, главно, разочарани. Примањето на двата филма би било најавтентично кога би било ослободено од потписот на добро познатиот автор, но тогаш, пак, е прашање дали воопшто би се решиле за нивната проекција.

Марко Ковачевски

УДК 791.44.02
Кинопис 7(4), с.129-130, 1992

НОВО РУВО ЗА СТАРИТЕ ФИЛМОВИ

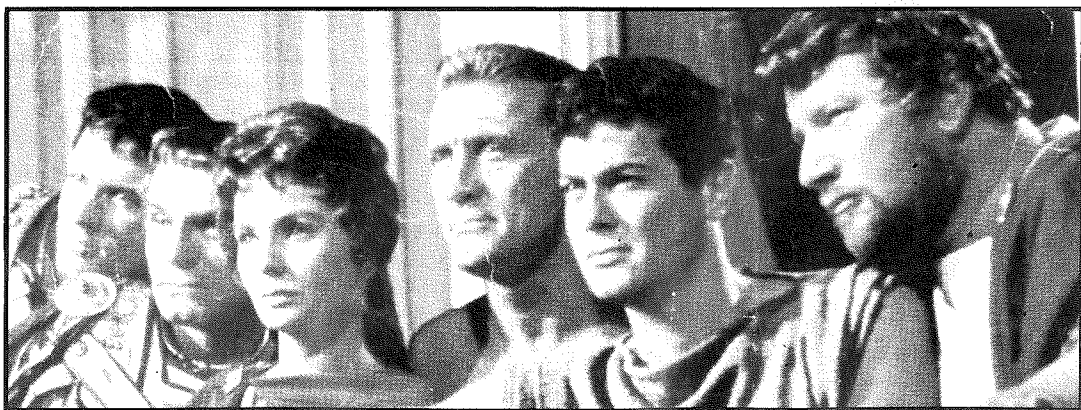
Актуелниот тренд на враќање кон постарите уметнички вредности, се чини, неможно беше да го одмине и филмот.

Условно речено, сè започна пред околу три години со реставрацијата на 70-милиметарската копија на легендарниот филм на Дејвид Лин-ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА, од далечната 1962 г. чија реприза, имавме можност да ја проследиме неодамна на Македонската телевизија. Тогаш публиката низ светот виде дека вистинските вредности на филмската класика не стареат, а реконструираната оригинална верзија (без продуцентски и цензорни скратувања) е посебно привлечна, не само за филмските сладокусци. Филмот е реконструиран во моментно најсовршената техника на филмската репродукција (со исклучок на скромно, засега, застапениот систем ОМНИМАКС), на лента со ширина од 70 mm. супер - панавижн, со шестканален стереотон, репродуциран со помош на долби техника. Тој се прикажува низ светот, во

одбрани кина, кои се во состојба да го прикажат онаков, каков што го замислила режијата. По филмот ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА, повторно со голем успех е прикажувана и новата копија (повторно 70 mm) на филмот МОИТЕ ПЕСНИ, МОИТЕ СНИШТА на режисерот Роберт Вајс, снимен во 1964 година.

Конечно, во минатата година започна и прикажувањето на познатиот Кјубриков спектакл СПАРТАК, кој пред 32 години е сметан за најдобар во својот жанр-историски филмски спектакл. И покрај тоа, овој Кјубриков филм имал доста проблеми со своите продуценти и цензори кои, меѓу другото, немилосрдно го сечеле и крателе.

Пред 32 години, СПАРТАК бил и најскапиот филм во Холивуд, кој бил снимен за 12 милиони долари. Споредено со денешните мерила тој би чинел преку 100 милиони, сметајќи ги вкупните трошоци, од кои само одреден дел се однесува на учеството на 10.500 статисти, 200



„Спартак“ (1960)

каскадери и други. За потребите на филмот, од Рим биле увезени 7 тони метално оружје и преку 5000 костими. Овој историски филмски спектакл е снимен за 167 денови, при што прецизните американци евидентирале и 251.857 работни часови на екипата, како и 4 награди „Оскар“, по сè.

Кирк Даглас бил и еден од продуцентите на филмот, па благодарение на него, по повеќе од една деценија од настанувањето на филмот, во 1960 година, на шпицата се појавило и името на Далтон Трамбо, еден од прокажаните холивудски сценаристи од макар-тиевската ера. Во врска со ова, секако интересен е податокот, дека Спартак му бил една од омилените личности на Карл Маркс, што дури и како сознание во педесеттите години во Америка било доста незгодно, па дури и опасно.

Американскиот филмски институт, пред неколку години, решил да му оддаде посебно признание на Кирк Даглас, прилика и повод по кои се покажало дека, дури и во Холивуд, не постои квалитетна копија на филмот СПАРТАК. Причини? Повеќе!

Оригиналната должина на филмот била 197 минути, што на продуцентите им се чинело неприпрактично а со самото тоа и неекономично, па така од средината на шеесеттите години во дистрибуција и промет можела да се најде копија долга околу 161 минута (скратување за цели 36 минути). Во разни пригоди на телевизиски емитувања на СПАРТАК, натаму, и благодарение на телевизиските „монтажери“, се појавиле и други копии низ светот со најразлични должини од 145, 158, преку 160, па сè до 173 минути времетраење на проекциите. Што се однесува до изворниот материјал, пак, констатирано е дека негативот на филмот е избледен и практично неупотреблив, а згора на тоа воочено е дека недостигаат и некои клучни сцени, кои пред премиерното прикажување на филмот биле исфрлени од страна на продуцентите. Немајќи друг излез од оваа ситуација, фирмата ЈУНИВЕРЗАЛ во улога на извршен продуцент, спасот го наоѓа во одлуката за ангажирање на Роберт Харис, човекот кој го реставрирал (и) филмот ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА. Така Харис, заедно со монтажерот на оригиналот на филмот СПАРТАК, Роберт Лоренс, се зафаќа со макотрпна и компликувана работа, да му се врати стариот сјај на филмот. Еднодушна е оценката од страна на познавачите на филмот и неговата технологија, дека хонорарот во износ од еден милион долари, Роберт Харис повеќекратно го заработил. Како прво...се

покажало, дека дури и за Холивуд, во најдобар случај, е дискутабилно прашањето за односот спрема сопствените уметнички-неодминливи богатства и наследства. Во магацините на ЈУНИВЕРЗАЛ по долги и опсежни пребарувања пронајдени се 2000 кутии на заборавен материјал, како и остаток од оргиналниот негатив во нешто подобра техничка состојба. Некои делови од филмот, Харис успеал да пронајде и кај пасионираниите колекционери низ светот, кои и денес имаат и чуваат, 35 mm или 16 mm копии, од своите омилен филмови.

По подолги истражувања и трагања, пронајдена е и цензурираната сцена од филмот во која римскиот војсководител Крас (Лоренс Оливије) се капе, при што му помага робот Антоние (Тони Кертис). По нејзиниот преглед, меѓутоа, се воочило дека токму оваа сцена е без никаков тонски запис. Решението е најдено на следниот начин. Според инструкциите на самиот Стенли Кјубрик, својата улога ја насинхронизирал Тони Кертис, додека по изричната желба на вдовицата на Лоренс Оливије, Џоан Плурајт, Оливијевиот текст го говори неговиот најуспешен имитатор, артистот Ентони Хопкинс. По сето сторено, монтажерот Роберт Лоренс и реставраторот Роберт Харис пристапиле кон немалку компликуваниот процес на чистење на негативот, кој бил на три одвоени ленти во системот технирама. Имено, тоа значи дека сликите се копирани хоризонтално една по друга во голем формат. Сето тоа, пак, потоа е чистено поединечно, па сликичка по сликичка е префрлувана на негатив лента со ширина од 65 mm, по што сето тоа во комплет е копирано на позитив-лента со ширина од 70 mm. Во случајот со филмот ЛОРЕНС ОД АРАБИЈА, се следел принципот на реконструкција, сцена по сцена. СПАРТАК е реконструиран, квадрат по квадрат, па оттаму и податокот вреден за помнење - дека комплетниот филм има 266.000 филмски сликички.

оригинален наслов: SPARTAKUS
преведен наслов: СПАРТАК
производство: САД-ЈУНИВЕРЗАЛ ИНТЕРНАЦИОНАЛ-1960, (1991)
сценарио: Далтон Трамбо
режија: Стенли Кјубрик
директор на фотографија: Расел Метју
сценографија: Ерик Орбом
музика: Алекс Норт
монтажа: Роберт Лоренс
улоги: Кирк Даглас, Џин Симонс, Лоренс Оливије, Питер Устинов, Џон Гевин, Чарлс Лагтон, Тони Кертис

Дубравка Рубен

УДК 791.44 (497.17) „1955“ (063) (049.3)
Кинопис 7(4), с. 131-134, 1992

ПРЕИСПИТУВАЊЕ НА ВРЕДНОСТИТЕ

(„ВОЛЧА НОЌ - ВТОРИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ“,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, Скопје, 1992г.)

ВОЛЧА НОЌ е книга за вториот македонски игран филм, и се појавува како трето издание од едицијата на Македонската кинотека, посветена на македонската кинематографија.

Оваа книга е всушност Зборник на трудови кои се однесуваат на вториот македонски игран филм ВОЛЧА НОЌ, снимен во 1955 година, од режисерот Франце Штиглиц, во производство на ВАРДАР ФИЛМ. Како таква таа е дел од еден долгорочен проект што Кинотека-та на Македонија, веќе, три години нааназад го спроведува, организирајќи Симпозиуми посветени на секој македонски игран филм одделно. Како резултат на овој проект се појавија и книгите ВТОРИОТ ПОЧЕТОК НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ (1990), која се однесува на почетоците и првата етапа од развојот на институционално организираната кинематографија во Македонија, и ФРОСИНА (1991) посветена на првиот македонски игран филм.

Авторите во овој Зборник, всушност, се обидуваат, правејќи реконструкција на културно-историската ситуација во која е настанат филмот, рекапитулирајќи ги кинестетските и уметничките вредности на „Волча ноќ“ да ги преиспитаат вредностите на ова филмско дело, и на тој начин го одредат местото на филмот во историјата на македонската кинематографија.



КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



ВОЛЧА
НОЌ

Зборникот е составен од пет дела. Во првиот дел се теориските трудови во кои авторите ги анализираат содржинско-тематските и структуралните творечки компоненти на филмот „Волча ноќ“.

Во воведното излагање на авторот Коста Крпач е даден преглед на општествените, културните и институционалните услови, но и на кадровско-техничките околности во кои е создаван филмот „Волча ноќ“. Интересен е податокот дека до 1955 година, во Југославија, се снимени 52 играни филма. Меѓутоа, „Волча ноќ“ реализиран, исто така, во таа, 1955 година, се јавува како втор македонски игран филм, што значи дека во тоа време, процентот на снимени играни филмови во Македонија е најмал во однос на другите Југословенски републики.

За улогата на „Волча ноќ“ во создавањето на новата творечка атмосфера, со кршење на определени политички стеги, како и за односот на литературата и филмот, говорат авторите Милан Ѓурчинов и Георги Старделов.

„Сценариото на „Волча ноќ“ претставува мошне битен свикон кон промислувањето на психолошката димензија на ликовите. Во него е остварена неправилноста, комплексноста, изразена е дури слабоста на човекот-единец во услови кои бараат тој, пред сè, да биде - херој“ - вели Ѓурчинов.

Георги Старделов прави и една компаративна анализа за односот на филмот и литературата, посебно за односот на филмот и поезијата во него: „... зародишното јадро на овој филм е еден познат расказ на Славко Јаневски. Тој негов расказ кој подоцна ќе послужи за подлога на неговото сценарио за филмот „Волча ноќ“, сиот е набиен од онаа атмосфера на присутноста на волкот во човекот...“ Старделов ќе констатира дека всушност основата на расказот на Јаневски е неговата поезија која е базичен принцип на идниот филм, а драматургијата на филмот е базичен принцип на идниот роман на Јаневски.

За адаптацијата - од текст во сценарио, за позајмување, поместување и трансформирање во примерот на „Волча ноќ“ пишува Кети Каранфилова, која земајќи го овој двонасочен пример на адаптација - дека сценариото за „Волча ноќ“ потекнува од расказот објавен во 1949 година, кое потоа е извор за романот на Славко Јаневски И БОЛ И БЕС објавен во 1964 година, Каранфилова го истакнува како интересен пример на обратна претворба што имплицира од филмот кон литературата, што е

повеќе ретка отколку вообичаена појава, која можеби и поради тоа е помалку истражувана во теоретските опсервации, а истовремено, и го разликува овој пример од маркетиншката практика во седумдесеттите години, кога се правени бестселери од комерцијалните филмови.

Фидан Јаковски е особено интересен со својата структурално-семантичка анализа на филмот. Основните филмски елементи за обработка на „Волча ноќ“ на Јаковски му се: кадрирањето, поделбата на кадрите, движењето на камерата, аглиите на гледањето односно ракурсите, споевите на кадрите, односно резевите и претопувањата, и на крајот, кадар секвенците.

По деталните анализи на сиве овие елементи, Јаковски истакнува дека станува збор за „филм што и денес е, сè уште, жив и атрактивен... со богата изразност“.

Георги Василевски е преокупиран со драматуршката и јазична структура на „Волча ноќ“. Браќајќи се десетина години наназад, тој вели: „... бев готов да се заколна дека „Волча ноќ“ е еден од примероците на оној вид сериозни филмови што тешко може докрај да те придобие и оти, наспроти фактот дека на оваа драматична приказна за агонијата на гонењето ѝ се иманентни цела дузина трагичарски и хуманистички пораки, од мошне дотераната и цврста иконографска и драмска структура на филмот, сепак се излева некоја горчина, некој дух на недоверба и сомневање што може лесно да ги задуши и така кривките импулси на надежта, верувањето и самопочитта. Таквиот впечаток тогаш беше мошне непосреден и жив. Него го подгреева неколку жаришта на недоумица, скепса и недоразбирање“. Потоа Василевски ќе го издвои фактот „дека проекцијата на историјата врз динамичниот свет што ни го евоцира „Волча ноќ“ ги опфаќа во своето видно поле сите неми и грчовито изречени соништа, сите клетви што нашата традиција толку грчовито ги познава, иако никогаш за нив не зборувала со самосожалување“, сметајќи дека не треба да се доведуваат во сомневање. Василевски смета дека исто така не треба да се доведуваат во сомневање „ниту јасноста, ниту, пак, острината што под историска лупа ја добиваат конфликтите во кои се турнати и заедницата, и индивидуата“.

Играта на актерите како и нивниот актерски израз се предмет на анализа на авторите Владимир Милчин и Љупчо Костовски.

Милчин смета дека режисерот Штиглиц ја пропуштил можноста со покрупни планови да ја изостри тајната што ја носат ликовите во



„Волча ноќ“ (1955)

„Волча ноќ“, но и покрај тоа, ќе заклучи: „... во „Волча ноќ“ можат да се видат вредностите на актерскиот израз на она што ќе го означат некои критичари како „македонска актерска школа“ чии протагонисти ќе бидат подеднакво успешни и в театар, и на филм, имајќи ја притоа топлината на актерскиот израз како заеднички квалитет“.

За Љупчо Костовски актерските остварувања во овој филм се бисерот во филмот, така што, според него, ретко некогаш потоа, во некој македонски филм ќе се јават толку изнијансирани и изедначени актерски уметности.

Мирослав Чепиниќ говори за изградувањето на филмолошкиот контекст, како историографска нужност и естетичка последица на делото и смета дека со своето појавување филмот

„Волча ноќ“ донесува нов кинестетски темперамент и претставува дело што само по себе создава нов контекст, дотогаш практично непостоен, на една нова целовита кинематографска опстојност.

Осврнувајќи се, пак, на улогата на камерата во ова дело, Чепиниќ смета дека тука станува збор, пред сè, за стремеж кон автентичноста во постигнување на филмската глетка, а снимателскиот тандем Михајловски-Петковски, преку функционалноста на кадрите, и, пред сè, преку усогласеноста, ни овозможуваат констатација дека се работи, во голема мера, за висок професионализам.

Димитар Грбеvски ја анализира монтажната постапка во филмот. Во својот текст, тој како да се надоврзува на претходните опсервации и

го истакнува кореспондирањето на камерата и монтажата, нивната заемна насоченост во постигнувањето на бараниот филмски израз, како и органската спrega на овие две битни компоненти.

Сценографијата во „Волча ноќ“, индивидуалниот придонес на доајенот во оваа област Диме Шумка, како и финесите во осмислувањето на костимите во овој филм, се предмет на анализа и размислување на авторите Владимир Величковски, Бојан Иванов и Тони Поповски.

Размислите на Величковски, тргнувајќи од фактот дека и покрај тоа што во ова дело се работи за стеснет и скроман обем на обликувани и типолошки решенија, сепак, се очигледни напорите да се остане во строга функција меѓу филмското дејствие и изборот на просторот. Тој ја истакнува сценографската обработка со илустративност и доза на стилизација, во еден условно земено, реалистичен или, пак, автентичен филмски забележан простор.

Бојан Иванов, анализирајќи ја и сценографијата и костимографијата, ќе заклучи дека тие се: „... производ на една богата имажинација и префинета визуелна култура“.

Со вечното прашање за значењето на музиката во филмското дело, па следствено на тоа и за нејзината улога во филмот „Волча ноќ“ се преокупирани авторите Владо Чучков и Александар Папеш. Одредувајќи го нивото на остварената задача на композиторот Трајко Прокопиев, како автор на музиката во филмот „Волча ноќ“, Владо Чучков ќе забележи: „... таа е плод на една искрена, топла, помалку наивна творечка инспирација“.

Продукцијата на „Волча ноќ“ во организационо-продуцентска смисла, е тема која ја разработува авторот Марко Ковачевски. Користејќи ја документацијата за овој филм, од самите подготовки, преку снимањето, па сè до премиерното прикажување, Ковачевски доста пластично го предочува овој пионерски период на македонската кинематографија, во кој еланот и ентузијазмот се единствените „опипливи“ нешта со кои се располагало во изобилие.

Мини-портретот на артистот Драган Крстевски-Амфи, од драмскиот писател Коле Чашуле е предизвикан по една кинотечна проекција на филмот „Волча ноќ“. Надоаѓањето на спомените, Чашуле, во есеистичка форма, низ кроки, го истакнува придонесот на Амфи: „Ролјата на Благоја, е конципирана како епизода. И, можеби, таа би останала епизода да не ја исполнува АМФИ. Креирана од него, епизодата се надрас-

тува себеси, станува една од клучните ролји, парадигматична, дури, и за целиот филм... а трагичниот извод од креацијата на АМФИ, дека бегството не е излез, ами е судбина човекова, пат неодложен, неодложлив од смртта, многу малку е дело на текстот, туку на дарбата на АМФИ“.

Вториот дел во книгата, насловен како ДИСКУСИЈА, го сочинуваат искажувањата на непосредните учесници што го создале филмот „Волча ноќ“.

Спонтаните искажувања, дискусии и дијалози на сценаристот Славко Јаневски, режисерот Франце Штиглиц, снимателскиот тандем Михајловски-Петковски, артистите Илија Џувалевски, Петре Прличко, Драгомир Фелба, Добрила Пуцкова, Панче Весовски-Камшиќ и Савета Малинска, како и на директорите на филмот Живко Султански и Ристо Теофиловски, сценографот Диме Шумка и тогаш неговиот асистент Никола Лазаревски, тонците Војне Петковски и Глигор Паковски, на Мишо Самоиловски, во тоа време асистент на снимателот, се бездруго еден драгоцен мемоарски материјал што ги збогатува, дополнува и заокружува релевантните факти за овој филм.

ДНЕВНИКОТ на артистот Ристо Стефановски, е третиот дел на Зборников. Воден е за време на снимањето на филмот и како таков е, исто така, интересен мемоарски материјал за нашата филмска историја.

ОДГЛАСИТЕ се четвртото поглавје во книгата. Издвоени се критиките на Јован Бошковски од списанието „Современост“, на Симон Дракул во весникот „Млад Борец“, на Бранко Гапо во „Разглед“, како и на Мира Боглиќ во „Нова Македонија“ и Милутин Чолиќ во „Политика“, како еден дел од одгласите што ги предизвикал овој филм во нашиот печат, во таа 1955 година.

Во петтиот дел е објавено СЦЕНАРИОТО на филмот „Волча ноќ“, што е новина во оваа едиција. Всушност, драматургот Жанина Мирчевска го извлекува сценариото од тонската копија на филмот, а покрај содржината на дијалозите прави и кратка дескрипција на сцените и кадрите.

Со оглед на опфатеноста на сите поединечни етапи на филмот „Волча ноќ“, може основано да се каже дека оваа книга претставува интегрална рекапитулација на структурата и на вредностите на овој филм и во таа смисла е дојдено до прецизирање на судовите, како и до новите емпириски сознанија за настанувањето на делото.

ОД РОМАНТИЗАМ ДО ПРОВИНЦИСКИ МЕНТАЛИТЕТ

(ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ, „ГЕНЕЗАТА НА МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ“,
КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА, СКОПЈЕ, 1992)

Љубиша Георгиевски, нашиот познат режисер и театарски естетичар, не може ништо да смисли без да стаписа, со својот радикализам. Така и во ова свое дело, тој иако прави историски пресек на македонскиот игран филм, не треба да се толкува како негов хроничар, туку како автор кој мисли во парадокси и кој ги мисли парадоксите во генезата на македонскиот игран филм, при што настојува со своите ставови да го шокира не само филмолошкиот, туку и естетичкиот ум. И во ова негово најново дело, се покажува дека Љубиша Георгиевски не може да не биде радикален, или оригинален на радикален начин, така што за него можеме да речеме дека тој во „Генезата на македонскиот игран филм“ не се појавува како историчар на македонскиот игран филм, туку како негов режисер, кој ја режира и самата негова историја. Но, како тој го прави тоа во ова свое најново естетичко дело?

„Ако по подолго време се сретнеме со некои наши ставови, заклучоци, мислења и сл. ние мораме да решиме дали тие ставови во меѓувреме станале надминати и ирелевантни, а тоа значи дека денес сме поумни, или, пак, тие, сè уште, важат, што значи дека воопшто не сме напредувале!“. Ова стојалиште на познатиот англиски драмски писател Џорџ Бернард Шо,



авторот го цитира во последната глава, да не кажеме на крајот од својата книга. Но, кога, коментирајќи го него ќе додаде: „Од оваа безизлезна дилема авторот излезе со некои небитни измени во ракописот..." тој не е докрај искрен. Ние, пак, со мислата на Шо го започнуваме овој осврт од едноставна причина - не затоа што ставовите на авторот од пред 20-тина години станале надминати и ирелевантни, туку, напротив, што не веруваме дека авторот во овој период, воопшто, не напредувал!

Книгата „Генезата на македонскиот игран филм" е, всушност, ракопис напишан во 1971 година, а сега, во 1992 година, само дополнет со две глави. Во неа Георгиевски најпрвин прави една поширока социолошки фундирана анализа на творештвото, воопшто, и во негови рамки на филмската уметност, односно ги испитува влијанијата и условите на настанувањето и постоењето на македонскиот игран филм за, потем, да ги анализира сите, дотогаш (?), 24 играни филмови, како што самиот ќе рече *трудејќи се да не вреднува*. Овде мораме да ја истакнеме малата недоследност на Љубиша Георгиевски, во однос на времето на настанувањето на ракописот и бројот на филмовите снимени дотогаш. Имено, во анализата на филмовите Георгиевски завршува со фил-

мот „Татко", кој е 24-ти по ред снимен македонски игран филм. Но, тој е снимен во 1973 година. Така што бројот на филмовите (24) што ги анализира Георгиевски не ѝ соодветствува на годината кога е пишуван текстот (1971).

ОД ПРАПОЧЕТОКОТ ДО ДЕФИНИТИВНИОТ КРАЈ

Иако самиот автор книгата ја дели на 7 поглавја, всушност, тоа е филмски есеј со два основни дела. Во првиот, Георгиевски прави пообемна анализа на македонската играна продукција (1952-1973) и нејзината причинско-последична условеност со творештвото и уметноста, воопшто; со историјата на македонскиот народ и со неговото *илјадагодишно ропство*, со идеологијата; со нејзините хендикепи; со изборот на темите; навлегувајќи, полека, но сигурно, во една поконкретна анализа на уметничката и естетската структура на македонскиот игран филм, давајќи и откривајќи одредена слика за објективните услови на неговото настанување и постоење. Несомнено, тоа што тој го пишува сигурно е дека досега не е напишано и во тоа се содржани нови акси-



„Републиката во пламен" (1969)

олошки претпоставки за вреднувањето на македонскиот игран филм.

Во вториот дел Георгиевски ги анализира сите 24 филмови и тоа преку основните детерминации на уметноста, во конкретниот пример, на филмската уметност: содржината (драматургијата) и формата (филмскиот јазик). Во овој дел е и главата допишана по 20 години со наслов: „По 20 години или што се случуваше од 1971 до 1991“. Во неа авторот накратко, дефинитивно го „убива“ македонскиот филм и филмот, воопшто.

Во првиот дел (според нашата поделба) се наоѓаат главите: „Исповед на авторот“, „Мотиви на нашата архетипска структура“, „Леб и кукли“, „За ползата од филмот“, „Суптилен утилитаризам“, „Содржина и форма“, „Овде и преѓе“, „Дисконтинуитет на културата“, „Нарушен каузалитет“ и „Провинциски рецидиви“.

Во првата глава, исто така, допишана по 20 години, Љубиша Георгиевски забележува дека текстот настанал во 1971 година и дава краток осврт на своето филмско творештво, при што го нагласува податокот дека таа година тој, всушност, извршил *самоубиство* како филмски творец, испитувајќи ги и пренесувајќи ги причините на тој радикален чин. Праизворот,

потеклото на македонската уметност, според согледбите во главата под јунговски наслов „Мотиви на нашата архетипска структура“, е директно поврзано со *илјадагодишното родство* на нашиот македонски човек. Во таа и така долговековна историја, единствена можност и услов за свој *душевен опстанок* македонскиот човек нашол во уметноста, *светот-сон*, и во религијата. Во случајот на неговата архетипска структура токму по овој редослед. Натаму, во главите „Леб и кукли“, „За ползата од филмот“ и „Суптилен утилитаризам“ интересно е обработен односот и заемната обусловеност меѓу филмот и уметноста, воопшто, со историјата и идеологијата. Тука, Љубиша Георгиевски го застапува гледиштето дека филмот од сите уметности најмногу е користен и се користи како моќно оружје за одбрана на владејачката идеологија. Полемизирајќи со Базен и Мартен, Георгиевски, нешто повеќе, тврди дека филмот со својата карактеристика на средство за идеолошко-пропаганда манипулација извршил во XX век големо влијание во оформувањето и воспоставувањето одредени идеолошки системи и односи во светот. До некаде и да се согласиме со овие тврдења на Георгиевски, сепак, се поставува прашањето: како тоа токму во овој век да се создадат



„Татко“ (1973)

ремек-дела на филмската уметност, и како тоа одредени големи уметнички дела, однапред финансирани да служат за пропагандни цели, успеале да *се изродат* во уметност? Георгиевски и за ова прашање има одговор. Тие се, според него, резултат единствено на силата на генијот на филмскиот творец. Но, дали тогаш, и само со тоа, може да се оправда тврдењето на Георгиевски дека филмот е најрелевантната уметност на XX век и дека неговиот феномен може да се спореди единствено со античката трагедија?

Во следната глава „Содржина и форма“ Георгиевски ни го открива својот став за круцијалниот естетички проблем - т.е. за односот меѓу содржината и формата, која од нив има предност, при што не се согласува со теориите дека едната, која и да било од нив, има одредена предност, ниту, пак, со теориите кои се обидуваат нив *синтетички да ги помират*. Уште повеќе, Георгиевски полемизира со Марсел Мартен и неговата аналогија и споредба меѓу Лимиер кога ги снимал „Излегувањето на работниците од фабрика“ и „Влегувањето на воозот в станица“ со луѓето кои ги правеле првобитните цртежи во Алтамира. Така, наспроти заклучокот на Мартен дека уметноста во своите почетоци им била во служба на Магијата и Религијата, Георгиевски тврди дека Уметноста настанува многу пред Магијата и Религијата и дека тие двете *немаат ништо општо со самите корења на генезата на Уметноста*. Веројатно, ова произлегува оттаму што, според Георгиевски, секоја идеологизирана оптика ѝ дава предност на содржината над формата, а како што веќе рековме, авторот со тоа не се согласува. На крајот на краиштата, ниедна научно издржана претпоставка не може со сигурност да тврди дека човекот од Алтамира ги цртал мамутите затоа што бил гладен и уплашен, или затоа што тоа би му помогнало полесно да ги улови, или, пак, заради нешто сосема трето!

Со „Овде и префе“ Георгиевски полека навлегува во сосем конкретна анализа на македонскиот игран филм преку квантитативните релации, односно, преку, како што вели *времето на егзистенцијата на секоја кинематографија*. И преку оваа своја анализа од типот малку-многу, Георгиевски ни ја открива егзистенцијалната обусловеност на македонскиот игран филм. Неговиот развој, според Георгиевски, се должи на четири услови. Првиот и единствен позитивен услов кој придонесол и придонесува за постоење и создавање *вредни филмски дела* е романтизмот на македонските филмски

творци. Преостанатите три се негативни, дотаму што доведоа, според Георгиевски, до *катастрофална слика на објективните услови на постоењето на македонскиот игран филм*. Тоа се дисконтинуитетот на културата, разурнатиот каузалитет и провинцискиот менталитет, обработени во одделни, истонасловени поглавја.

Во времето кога настанал овој ракопис, македонската кинематографија располагала со 24 играни филмови, и во вториот дел на книгата Љубиша Георгиевски секој од овие 24 филмови поединечно ги анализира, и тоа преку нивната содржина, а потоа, одделно, и по нивната форма.

Анализата на содржината на македонскиот игран филм, Георгиевски ја дели на временската детерминираност на темите и доаѓа до три главни групи: филмови со теми од нашето историско минато; филмови со темпорално неутрални теми и филмови со теми од нашата современост. Во првата група филмови со теми од нашето историско минато, Георгиевски прави уште една поделба, поделбата на теми од нашето далечно минато, теми од поблиското минато и теми од НОБ.

При анализата на содржината на македонскиот игран филм, Георгиевски доаѓа до ставот, карактеристиката која провејува во сите три групи теми. Тоа е ставот дека *општоста на содржината на секој филм е извонредно битен услов за неговото естетско вреднување*. Но, наспроти ова, на неколку места од неговата книга добивме впечаток дека Георгиевски овој свој став го негира и го поништува со одредени согледби врз некои конкретни филмови, од што произлегува дека недостигот од конкретното, како својство на оригиналното, го обезвредува филмот.

Во втората група филмови со темпорално неутрални теми, Георгиевски, поаѓајќи од заклучокот дека *временската неутралност на филмските теми е вистинска реткост во светската кинематографија*, всушност, го става само филмот „Татко“. Дали поради тоа што на филмот не може да му одреди *конкретна временска рамка*, или, пак, поради неговото сфаќање за местоположбата на *митската вредност татко во однос на нашиот човек?* Зашто, наспроти повеќето западни средини, според Георгиевски, *еден од најважните архетипови на нашиот човек, негова врвна вредност, симбол на неговата вечна егзистенција и според тоа врвен авторитет, е - Мајката*.

Филмовите, пак, чии содржини се теми од современата стварност, според Георгиевски, се

обиди да се одговори на предизвикот на духот на времето во кое настанале. И ... на тоа останале. Со исклучоко на филмот „Време без војна“.

Анализирајќи го македонскиот игран филм преку неговата форма, односно, преку филмскиот јазик, Георгиевски го споредува филмот со река, со нејзиниот извор, со нејзиното течење и со нејзиното втопување во огромните водни просторства. И, притоа, доаѓа до заклучокот дека *филмскиот јазик е бескраен и отворен, универзален и комуникативен, дека подразбира движење и дека има своја одредена синтакса (монтажа)*. Земајќи го предвид, пак, фактот, што *и покрај тоа што филмската слика ја репродуцира објективната стварност верно, тоа претставува нужен субјективен одраз*, Георгиевски на филмскиот јазик му доделува три основни видови. Првиот вид настојува да ја засили субјективноста на одразот и него Георгиевски го нарекува *симболички*. Вториот вид инсистира на репродуцирање на објективната стварност и него Георгиевски го нарекува *реалистичен* и третиот вид е оној што според Георгиевски, настојува да прерасне во синтеза на претходните два.

Според вредносните критериуми на Георгиевски, а во однос на филмскиот јазик, достojни за споменување и за анализа се само неколку примери. И тоа „Планината на гневот“ и „Каде по дождот“ во кои се користи симболичкиот филмски јазик, и „Црно семе“ и „Време без војна“ како најчисти претставници на реалистичниот филмски јазик. А другите? *Филмскиот јазик на преостанатите наши играни филмови не може да се вреднува на едно повисоко ниво од шаблонот...*, и затоа Георгиевски само просто набројува некои од нив: „Волча ноќ“, „Мис Стон“, „Мементо“, „Републиката во пламен“ и „Македонскиот дел од пеколот“.

Имајќи го предвид погоре изнесеното ги стекнавме следните впечатоци за резултатите од анализата на Љубиша Георгиевски. Во македонската играна продукција има примери кои се вредни за споменување и кои ги задоволуваат

естетските критериуми на авторот, но гледани само одделно, по содржината или по формата, иако и за нив има немало забелешки. За жал, тоа е, веројатно, најголемиот проблем на македонскиот игран филм, нема ниеден пример во кој постои хармонија на односот меѓу содржината и формата. Освен во случајот на „Црно семе“.

Во последното поглавје во овој втор дел, „По 20 години или што се случуваше од 1971 до 1991“, Георгиевски сосем накратко, користејќи ги однапред дефинираните критериуми, односно, четирите услови пресудни за егзистенцијата на македонскиот игран филм доаѓа до сосема едноставен заклучок: *македонскиот игран филм се наоѓа во недостojни услови*. Затоа што: романтизмот на нашите филмски творци *се истоипи*, културниот дисконтинуитет и натаму постои, но не со *толку битни последици*, провинциските рецидиви се претворија, за среќа, *во своја спротивност*, благодарение на брзиот протек на информации кои во светот ја избришаа границата свет-провинција; а нарушениот каузалитет остана непроменет. Така, и денес *македонскиот филм не знае дали е стока, дали е уметничко дело, или е и едното и другото?* Уште повеќе, Георгиевски натаму доаѓа до застрашувачкиот заклучок дека смртната пресуда на филмот му е веќе донесена. Токму поради брзиот развој на медиумите, односно, на телевизијата. Имено, вели Георгиевски, *...киното изумира, а со него и филмот како целулоидна лента*. Сештојадот - телевизијата - голта сè, и поради тоа тој *не без доза на носталгија, а со ни малку горчина, се чувствува среќен што извршил самоубиство како филмски режисер...*

Сè на сè: „Генезата на македонскиот игран филм“ е од оние дела што ги создаваат обично уметниците кои се, навистина, набиени со множество оригинални идеи, идеи кои се просто плиснати, кои се искричави, но кои немаат достатна и релевантна аргументација. За таквите дела посветени на филмот повеќе е карактеристична слободна есеистичка медитација, отколку макотрпната истражувачка филмолошка работа.

КИНОПИС

списание за историјата, теоријата и културата на филмот и на другите уметности
број 7(4), 1992 година
YU ISSN 0353 - 510X
UDK 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

Главен и одговорен уредник
Илинденка Петрушева

Редакција

Георги Василевски, Бојан Иванов,
Фидан Јаковски, Јелена Лужина,
Дубравка Рубен, Љупчо Тозија

Издавачки совет

Ацо Петровски (претседател) Георги Василевски, Д-р Милан Ѓурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковачевски, Благоја Куновски, Мирјана Митевска, Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцуловски.

Ликовна и графичка опрема
Ладислав Цветковски

Лектор
Елка Јачева

Систематизација по УДК
Оливера Ивановска

Превод на англиски
Весна Масловариќ

Превод на француски
Анита Јованова

Коректура
И.Петрушева
Д.Рубен

Компјутерска обработка на текстот
„Догер“ - Скопје

Печатница
НИПРО „Нова Македонија“

тираж: 700 примероци

излегува двапати годишно
„Кинопис“ е запишан во регистарот на весници со решение бр.01-472/1од 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. 7(4), 1992
YU ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43

Publisher

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

For the Publisher
Boris Nonevski

Editor in Chief
Ilindenka Petruševa

Editorial Board

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ruben, Ljupčo Toyija

Editorial Council

Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Toyija, Ljubomir Cuculovski

Design
Ladislav Cvetkovski

Proof read by
Elka Jačeva

Systematization UDK
Olivera Ivanovska

English translation
Vesna Maslovarić

French translation
Anita Jovanova

Corection
I.Petruševa
D.Ruben

Printed by
-„Dogger“ - Skopje

-NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje

Copies: 700

Issued Twice a year

KINOPIS

Revue de l'histoire, de théorie et de culture du film et d'autres arts
Numéro 7(4) 1992
YU ISSN 0353-510X
UDK 778.5+791.43

Editeur

Cinématheque de Macédoine
Box 161, 91000 Skopje,
tél.(091) 228-064
Compte de banque: 40100-603-11736

Pour l'Editeur
Boris Nonevski

Redacteur en chef
Ilindenka Petruševa

Rédaction

Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Dubravka Ržben, Ljupčo Toyija

Conseil d'editeur

Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (président) Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Ylatko Teodosievski, Ljupčo Toyija, Ljubomir Cuculovski

Mise en page
Ladislav Cvetkovski

Lecteur
Elka Jačeva

Systématisation UDK
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise
Vesna Maslovarić

Traduction française
Anita Jovanova

Corection
I.Petruševa
D.Ruben

Imprimerie
-„Dogger“ - Skopje

-NIPRO "Nova Makedonija" - Skopje

Tirage: 700 exemplaires

Publié deux fois par an

ПЈЕР – ПАОЛО – ПАЗОЛИНИ
ТЕОРЕМА, 1968





КАЗАБЛАНКА

(р. Мајкл Кертис, 1942)