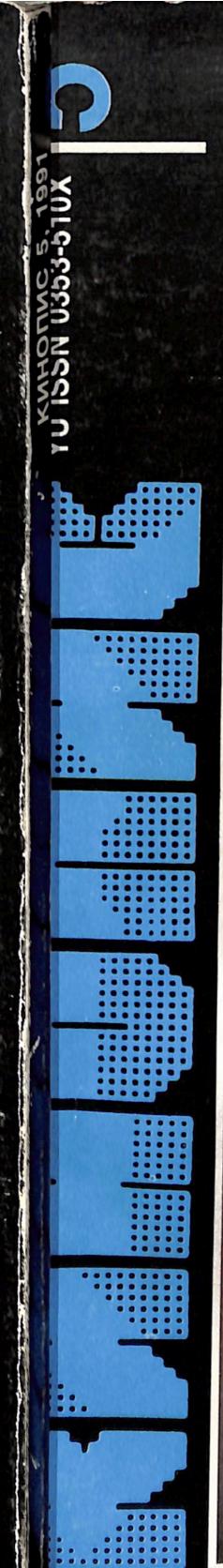




Франци Слуга: „Impression métallurgique“



Макси Кудер: Кану II“



Драгослав Мирковић: „Илуминација 4“  
Денови на југословенската фотографија – Струмица 91

## СОДРЖИНА

### ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ

(прилози за историјата на филмот во Македонија)

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

### ПОРТРЕТ

Илија Милчин

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

### ТЕОРИЈА

Жан Бодријар за филмот

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

### ДОСИЕ

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

### ФИЛМОТ И ИНФОРМАТИКАТА

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

### ФИЛМОВИ

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

### НОВИ ИЗДАНИЈА

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

### ФОТОГРАФИЈА

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

## CONTENTS

### FILM HISTORY

(contribution on the History of Macedonian Film)

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

### PORTRAITS

Ilija Milčin

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

### THEORY

Jean Baudrillard about the Film

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

### DOSSIERS

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

### FILM AND INFORMATICS

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

### FILMS

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

### NEW EDITIONS

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

### PHOTOGRAPHY

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

## TABLES DES MATIERES

### HISTOIRE DU CINEMA

(articles sur l'histoire du cinéma en Macédoine)

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

### PORTRAIT

Ilija Milčin

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

### THEORIE

Jean Baudrillard pour le film

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

### DOSSIER

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

### LE FILM ET L'INFORMATIQUE

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

### FILMS

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

### NOUVELLES PUBLICATIONS

- **Vladimir Veličkovski:** Entreprise d'une importance capitale (Encyclopédie cinématographique, II) ..... 49  
– **Brane Stefanovski:** Imprévisibles medias (à propos du livre "Désobeissant media") ..... 50

### PHOTOGRAPHIE

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

Слободан Беличански

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

# КИНОПРИКАЖУВАЧКАТА ДЕЈНОСТ ВО ПРИЛЕП МЕЃУ ДВЕТЕ СВЕТСКИ ВОЈНИ \*



Прилепската чаршија меѓу двете светски војни

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Прилеп – I светска војна

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

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

Напевето кино продолжи да работи и по завршувањето на војната.

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

Организацијата на работата на киното, и тогаш и подоцна, почиваше на сложна поделба на работата меѓу членовите на семејството Напески, со тоа што стручно-техничкиот дел од работата, односно проектирањето на моторен погон со проектирање на моторен погон. Засега е спорно дали оваа новина е сврзана со набавка на нов кинопроектор или со адаптација на постојниот, односно негово поврзување со монофазен електромотор.<sup>24</sup>

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

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

Филмовите се рекламираа на тараби, а имаше три по височина различни цени на киновлез-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

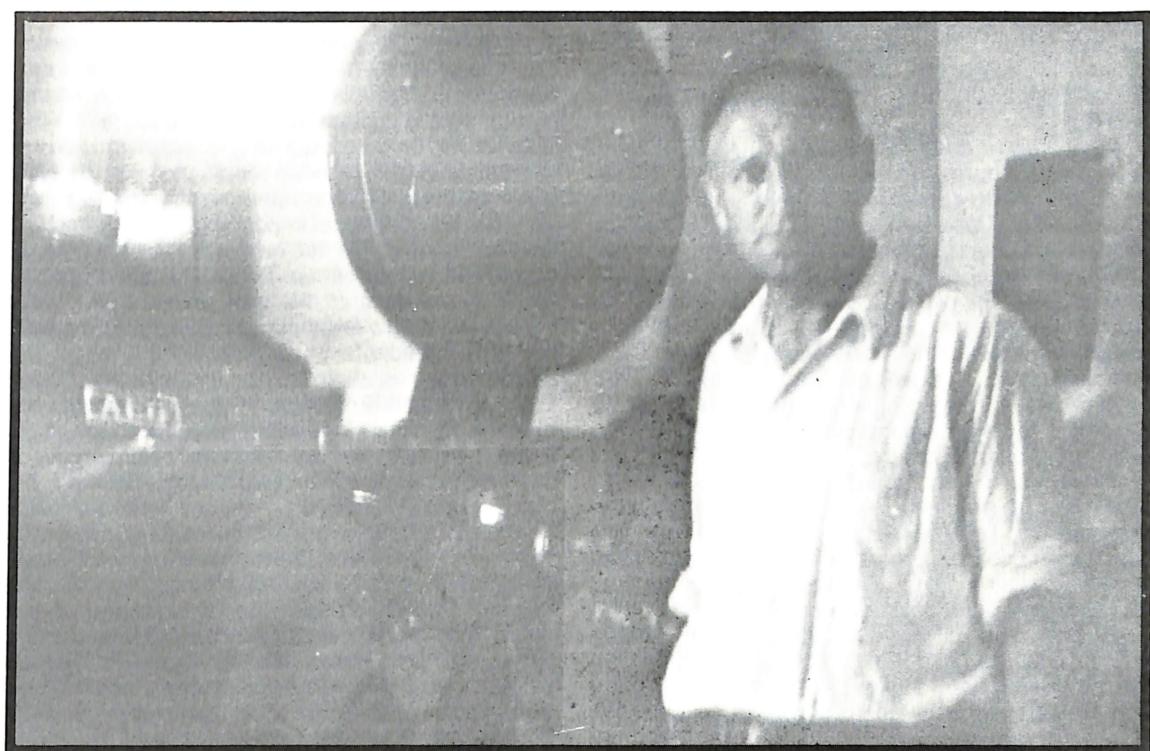
Во услови на општопознатата негрижа на владејачкиот режим за културно-просветно издигнување на масите, во услови на безмилосната трговско-профитерска логика на домашните дистрибутери и во услови на доминација на американската кинематографија<sup>49</sup>, Напески се трудеше и успеваше во репертоарот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

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

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

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

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



Пане Напески во кабината за проекции



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

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

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

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

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

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

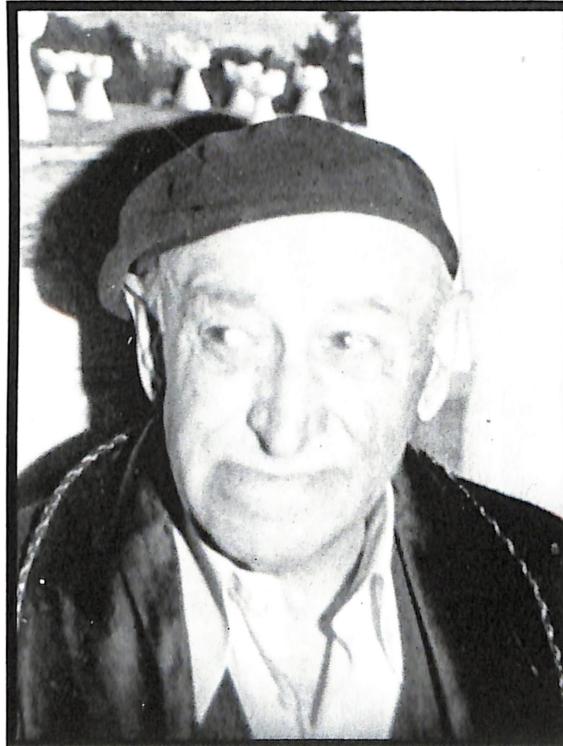
Така Прилеп во 1935 година имаше две кина на 21.409 жители<sup>68</sup>.

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

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

Директор на киното „Занаетчишки дом“ беше Воја Дамјановиќ, касиер Ордан Саратиноски, благајник Стојан Сурлаџија, редари Рампо Слабејко и Атанас Николоски и киноапаратори – за тоа квалификуваните Пеце Тасламически и Ристо Зердески<sup>70</sup>.

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



Пане Напески (1977)

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

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

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

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

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



Пеце Тасламически, киноапаратор во „Занаетчишки дом“ (1977)

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

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

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

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

## Заклучок

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

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

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

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

## БЕЛЕШКИ

1. Жорж Садул, „Повијест филмске умјетности“, Напријед, Загреб, 1962 година.  
Радош Новаковик, „Историја филма“, Просвета, Белград, 1962 година. Бранко Белан, „Луј Лимиер – отац кинематографије“, Филмска култура бр. 90–91–92, Загреб, 1974 година.

2. Истата литература како под 1.

3. Стеван Јовичик, „Хронологија југословенског филма 1896 – 1941“, Синеаст бр. 13–14, Сарајево, 1971 година,

4. Дејан Косановик, „Кинематографијата во Македонија до 1918 година“, Кинотечен месечник бр. 17, Скопје, 1979 година.

Енциклопедиска единица – Македонија, Филмска енциклопедија – I том, Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1986 година,

5. Исто како под 4.

Не се наведуваат поимено другите поголеми градови во Македонија.

6. Енциклопедиска единица – Македонија, Филмска енциклопедија – I том, Југословенски лексикографски завод, Загреб, 1986 година.

7. Во необјавениот труд на новинарот Олга Спиркоска под наслов „Културниот живот во Прилеп во социјалистичката изградба“, подготвен за третиот необјавен том на монографијата „Прилеп и Прилепско низ историјата“, во делот што се однесува на киното, стои податок, без наведување на неговиот извор, дека првото кино во Прилеп доаѓа со Германците, при што се мисли на германските војници кои војувале на Македонскиот (Солунскиот) фронт.

Ист податок е изнесен во дискусијата на д-р Никола Багески, лекар специјалист, и тоа како секавање на прилепчанецот Рампо Топчија, роден во 1903 година. Дискусијата е поместена во белешките снимнати од магнетофонски ленти од одржаниот научен собир „Прилеп и Прилепско меѓу двете светски војни 1918–1941“, на 1, 2 и 3 јуни 1988 година, а во неа се споменуваат и годината и локацијата на првото кино. Со оглед на ова, има место за заклучок дека првото кино во Прилеп дошло во неутврден месец на воената 1916 година.

8. Цветан Беличански „Фilm“, Монографија – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга, Прилеп, 1972 година, со нужна корекција поради изложеното во претходната фуснота.

Секавање на Пане Напески, забележано од професор Цветан Беличански на 24.1.1971 година, необјавено во целина, послужило како основа за пишувањето на претходно споменатиот труд на професор Беличански. Во ова секавање Пане Напески ги прецизира и месецот и годината кога во Прилеп доплатувало германско воено кино од подвижен тип.

Секавање на Пане Напески, забележано од професор Боро Јованоски на 7.10.1960 година. Споменатиот професор го има забележано во својство на кустос при Заводот за заштита на спомениците на културата и природните реткости и Музејот – Прилеп и се чува во истите под. Инв. бр. 171. Секавањето досега не е публикувано.

Секавање на Пане Напески, забележано од професор Стојан Силјаноски, објавено под наслов „Сонце на дирек свети“, Стремеж бр. 2, Прилеп, 1979 година.

Илинденка Петрушева, „Од средбата со Пане Напески од Прилеп“, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година, Бранко Варошија, Прилог посветен на Пане Напески, без наслов, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година. Слободан Рошкоски, „Човек со 26 дипломи“, Народен глас, Прилеп, бр. 28 од 18.11. 1986 година.

9. Цветан Беличански, „Film“ Монографија – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга, Прилеп, 1972 година.

Секавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански на 24.01.1971 година. Во ова секавање се изнесени подробности за цената на влезницата наплатувана од публиката и за содржината на прикажаниот воен филмски журнал, односно претставувањето на тенковите.

10. Пане Напески, (1902 – 1979 година), со давинчиевска сестраност во интересирањата и во дарбите: фотограф, не само занетчија туку и уметник, киносопственик и киноприкажувач, вклучен и во спортскиот и во театарскиот и во музичкиот живот на Прилеп. Најмногу за ова во секавањето на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански на 24.1.1971 година.

11. За ова најповеќе во секавањето на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански, и секавањето на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, и двете веќе цитирани.

12. Лексикон ЈЛЗ, Загреб, 1974 година,

13. Секавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански, секавање на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски и секавање на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, сите веќе цитирани. Илинденка Петрушева, Бранко Варошија и Слободан Рошкоски, веќе цитирани трудови.

14. Дека производител е „Круп–Ернеман“ може да се заклучи од податоците за тогашните најпознати производители на кинопроектори, содржани во книгата на Младен Голубовик „Репродуктивна кинематографија Србије и Југославије“, Белград – Бор, 1985 година, и тоа на стр. 104 од истата, ако тие се поврзат со изворите и литературата цитирани во фуснота 12, со исклучок на секавањето на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски. Во ова секавање станува збор за кинопроектор марка „Цајз Икон“. Овој податок не може да се прифати како точен, бидејќи, на стр. 117 и 139 од книгата на Младен Голубовик, фирмата „Цајз Икон“ се споменува како производител на кинокамери.

15. Овој податок не е спорен и го има во веќе цитираните извори и литература.

16. Не може да се прифати како точно изнесеното во секавањето на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски, дека најпрвин била урната старата кука на Напевци, па потоа била изградена салата од првото кино на Панета Напески. Во услови на војна, во услови на истрошеност со набавката на првото кинопроектор и во услови на сè уште непроверениот интерес на публиката за филмот, сигурно дека Пане Напески не би се решил на таков инвестиционен зафат. Останува да се заклучи и прифати дека се работи за импровизирана киносала во старата кука на Напевци. Уривањето на киното „Прогрес“ во 1922 година, споменато во истото секавање, оди во прилог на една ваква констатација.

17. Секавањата на Пане Напески, веќе цитирани, и трудот на Илинденка Петрушева, веќе цитиран.

18. Секавања на Пане Напески, забележани од Боро Јованоски и Стојан Силјаноски, веќе цитирани.

19. Секавања забележани од Стојан Силјаноски и Цветан Беличански, веќе цитирани. Во овие секавања Напески не зборува за набавка на нов кинопроектор од Софија, туку само за набавка на мотор и динамо за производство на електрична струја. Не може да се повери дека Пане Напески имал финансиски сили, веќе во следната – 1918 година, да набави нов кинопроектор, овој пат на моторен погон. Верзијата за набавка на нов кинопроектор е поместена во веќе цитираниот трудови на Илинденка Петрушева и Бранко Варошија, а според секавањата на Напески.

20. Секавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански. Овде Напески се исказува моторот и динамото и за нивните цени.

21. Содржано во веќе цитираните извори и литература за дејноста на Пане Напески.

22. Неспорен и наследите застапен податок.

23. Зборови на Пане Напески, од неговото секавање забележано од Цветан Беличански, веќе цитирано.

24. Илинденка Петрушева, веќе цитиран труд.

25. Види ја фуснота 19.

26. Илинденка Петрушева, веќе цитиран труд.

27. Види ги секавањата на Пане Напески, сите веќе цитирани.

28. Види ги секавањата на Пане Напески, сите веќе цитирани. Види го трудот на Бранко Варошија, веќе цитиран.

29. Петар Волк, „Историја југословенског филма“, Институт за филм и „Партизанска књига“, Белград, 1986 година.

30. Дејан Косановик, „Југословенски Закон о филму из 1931 године“, Филмска култура бр. 103/104, Загреб, 1976 година. Татјана Бадањак, „Закон о уређењу промета филмова из 1931 године“, Синеаст бр. 57, Сарајево, 1982/83 година.

31. Илинденка Петрушева, „Битола во 1933 година со 3 киносали“, Кинотечен месечник бр. 11, Скопје, 1978 година. Секавање на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски.

32. Секавање на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски.

33. Секавање на Пане Напески, веќе цитирани.

34. Секавање на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски. Цветан Беличански, „Фilm“... веќе цитиран труд.

35. Списак протоколисаних радњи код Прилепског првостепеног суда од 1919 – 1934 године. Се чува во Архивот на Прилеп, Крушево и Македонски Брод. Ги расчистува сите дилеми околу тоа кога започнало со работа второто Напевско кино „Балкан“.

36. Бранко Варошија, веќе цитиран труд. Најлогично е да се прифати тuka содржаниот податок, со оглед на сето она што се случувало во 1932 година и со оглед на брзината со која Напески ги следел новините во кинотехниката.

Во секавањето на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, се споменува купување тонска апаратура и прикажување на „Титаник“ дури во 1935 година, а во секавањето на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански и поместено во неговиот труд „Фilm“, сите овие настани се поместени една година поназад.

37. Мајсторско писмо бр. 4105 од 5.03.1932 година, поместено во веќе цитираниот труд на Илинденка Петрушева под наслов „Од средбата со Пане Напески во Прилеп“.

38. Види ги веќе цитираното дело на Младен Голубовик, секавањето на Пане Напески, забележано од Стојан Силјаноски, и прилогот во Кинотечен месечник бр. 15, Скопје, 1979 година, под наслов „Македонските кинематографи во 1935 година“.

39. Види го веќе цитираното дело на Младен Голубовик.

40. Види ги веќе цитираните дела на Жорж Садул и Радош Новаковик.

41. Петар Волк, „Историја југословенског филма“... веќе цитиран.

42. Види и з. под содржаното во белешката 42.

43. Види ја белешката 41.

44. Види ја белешката 41.

45. Види ја белешката 42.

46. Види ги рекламирите материјали на киното „Балкан“ за сезоната 1938–1939 година, објавени во Кинотечниот месечник бр. 11, Скопје, 1978 година.

47. Види и заклучи од материјалите цитирани во претходната белешка.

48. Лексикон новинарства, Савремена администрација, Београд 1979 година.

49. Види го цитираниот труд на Дејан Косановик во белешката 30 и трудот на Татјана Бадањак „Кинематографска делатност на територији Југославије до 1918 година“, Синеаст бр. 55/56, Сарајево, 1982 година.

50. Види ги рекламирите материјали наведени во белешката 46.

51. Види ги рекламирите материјали за кои станува збор во белешката 46.

52. Благоја Куниковски, „Тито за филмот и во филмот“, Кинотечен месечник, бр. 18, Скопје, 1980 година.

53. Секавања на Пане Напески, веќе цитирани.

54. Секавање на Пане Напески, забележано од Цветан Беличански и објавено во неговиот веќе цитиран труд „Film“...

55. Секавањата и рекламирите материјали, првите на Пане Напески, а вторите на неговото кино „Балкан“.

56. Зборови на Пане Напески, забележани од Цветан Беличански.

57. Види го рекламирниот материјал за советскиот филм „Петар Велики“, објавен во Кинотечниот месечник бр. 11, Скопје, 1978 година, и трудот на Цветан Беличански под наслов „Библиотеки“, застапен во Монографијата – Прилеп и Прилепско низ историјата – II том, односно книга.

58. Види ги рекламирите материјали на киното „Балкан“.

59. Секавања на Пане Напески и трудот на Илинденка Петрушева под наслов „Од средбата со Пане Напески од Прилеп“.

60. Напевото кино заради напредноста на неговиот репertoар го добило ова име. Види го веќе цитираниот труд на Бранко Варошија, каде што се цитира писмото, односно мислењето на Сојузот на борците на Прилеп (Комисија за борчки прашања) бр. 02/505 од 30.01.1970 година.

61. Од истата причина киното го добило и ова име. Види го трудот на Илинденка Петрушева „Од средбата со Пане Напески од Прилеп“ и во него цитираното писмо на Сојузот на борците на Прилеп.

62. Секавања на Пане Напески и трудот на Илинденка Петрушева, цитиран во претходната белешка.

63. Секавања на Пане Напески. Во секавањето, забележано од Боро Јованоски, Напески го споменува и филмот „Волга, Волга“.

64. Како во претходната белешка.

65. Секавање на Пане Напески, забележано од Боро Јованоски.

66. Трудот на Илинденка Петрушева „Од средбата со Пане Напески од Прилеп“.

67. Трудот на Олга Спиркоска. Во него содржаните податоци за почетокот на градењето и за свеченото отворање имаат свое документарно покритие во Ситуациониот план на градиштето на Прилепската занаетчиска задруга од 2.2.1934

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

68. Види во белешка 42.

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

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

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

72. Сеќавање на Пеџо Тасламички, во трудот на Илинденка Петрушева „Пеџо Тасламички за киното Занаетчишки дом во Прилеп“.

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

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

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

76. Сеќавање на Никола Багески, кој и самиот учествувал во рестаурањето на рекламите летеци.

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

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

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

80. Заклучокот да се смета за составен дел на целината на трудот. При изработка на овој труд е користена и следнава литература: Владимир Петриќ, Увоѓење у филм, Београд, 1968 година, Владимир Петриќ, Развој филмских врста, Београд, 1970 година, и др Мирослав Врабец и др Стјепко Тежак, Увоѓење у уметност филма и телевизије, Нови Сад, 1977 година.

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

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

## Resumè

### L'ACTIVITE CINEMATOGRAPHIQUE A PRILEP ENTRE LES DEUX GUERRES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Summary

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

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

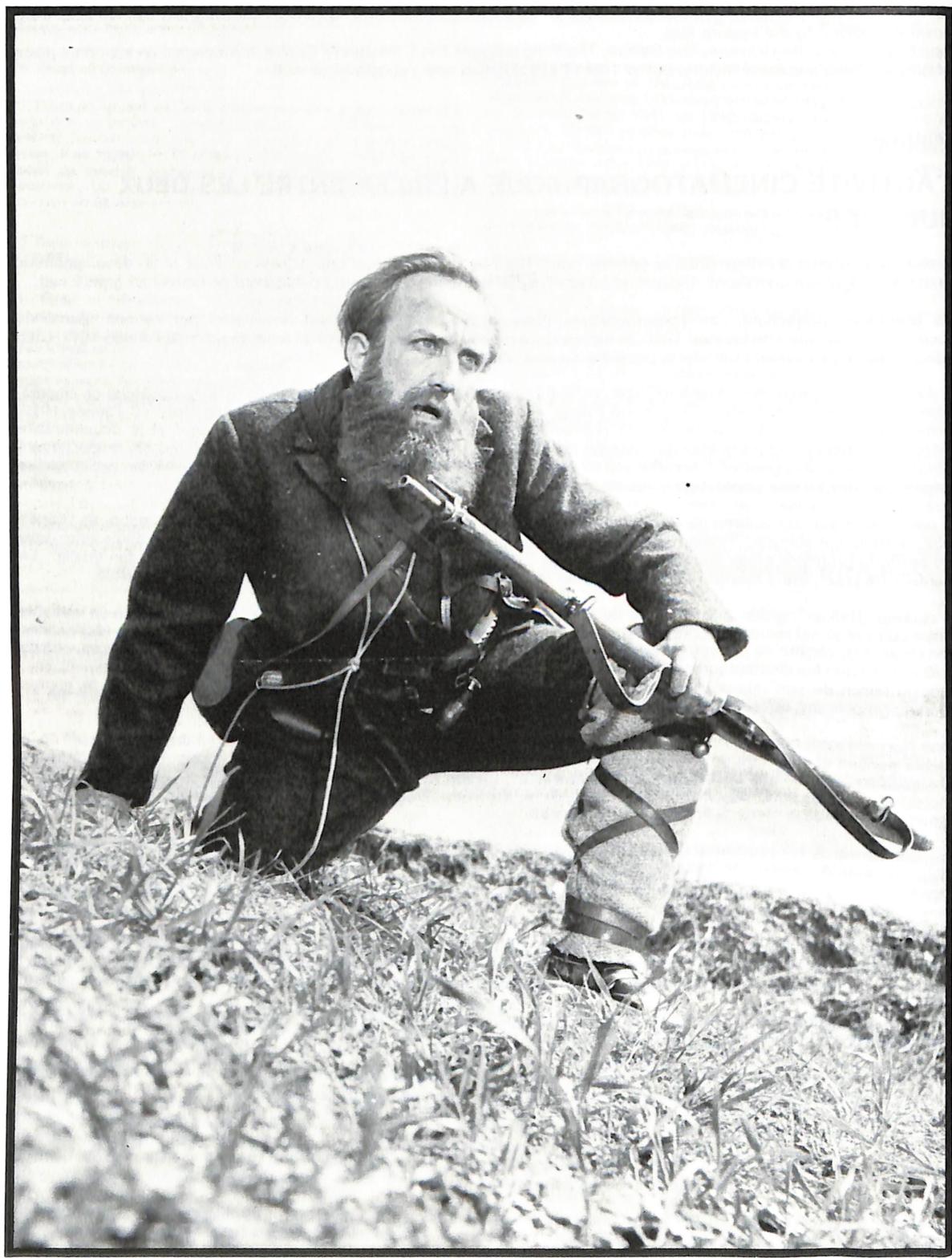
The first cinema performances in Prilep were organised by the German occupation Army in the year 1916 (the exact month is not known) and in March 1917, i.e. two years before the end of the Second World War.

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

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

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

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



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

Илија Милчин

Павлина Пановска

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

## ЖИВОТ ПОСВЕТЕН НА УБАВИОТ ЗБОР

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



„Мис Стон“ (1958)



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

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

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

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

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

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

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

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

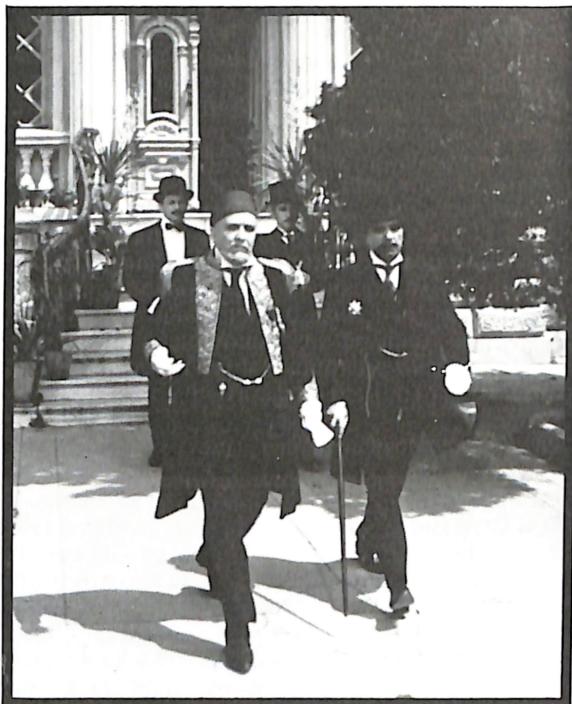
Академијата во Белград и решението професионално да се занимава со театарската дејност. Меѓутоа, иако театарот собирал кадри, веднаш се примени Тодор Николовски и Петре Приличко, малку потоа и Крум Стојанов, сè со цел овој театар да биде по квалитет веднаш до софискиот, Милчин е одбиен. Причината за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

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

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

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

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



„Македонска крвава свадба“ (1967)

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

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

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



„Македонска крвава свадба“ (1967)

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

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

хтангов, иако неговиот ученик тргнал по сопствен творечки пат.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

број вистински бисери на драмската литература кај нас и во светот. Да ги споменеме „Нора“ и „Хеда Габлер“ на Ибзен, „Во агонија“ и „Господа Глембаеви“ на Крлежа, низа дела од Нушиќ, Гоголь, Горки... постојано инсистирајќи на чистотата на јазикот и убавината на зборот и говорот. Најпосле, но не и последно, професорот Илија Милчин е основач и на Театарскиот оддел при Високата музичка школа во Скопје, во 1969 г. која потоа прерасна во Академија за театар, филм и телевизија. Се повтори постапката од далечната 1947 година и тој повторно го изработи наставниот план и програмите за одделните предмети, како и Статутот за оваа висока школа. Уште неколку години пред формирањето на Театарскиот оддел, професорот

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

#### БЕЛЕШКИ:

<sup>1)</sup> Третиот син е Коста Милчин, таткото на Илија Милчин

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

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

<sup>4)</sup> Во 1924 основач на ВМРО (Обединета)

<sup>5)</sup> И. Милчин, Кинопис бр. 3

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

<sup>7)</sup> Рампо Левков (1909–1942), народен херој

<sup>8)</sup> Јосип Кулуңџиќ (1899–1970), режисер, драматург, потоа професор на Академијата за театарска уметност во Белград

<sup>9)</sup> Во Прага работи режисерскиот тандем Восковец и Верих, која застапуваат револуционерна идеја на германскиот режисер Ервин Пискатор за преобразба на сценската уметност

<sup>10)</sup> Борис Сарафов (1872–1907) член на десното крило на ВМРО, член на Главниот штаб на востаниците на Смилевскиот конгрес во 1903. Осуден на смрт на Рилскиот конгрес '305 и убиен 1907 година.

<sup>11)</sup> Партизанската културно-уметничка трупа „Кочо Рацин“ е формирана во манастирот „Сите Свети“ во Дебарца, во јули 1944 година.

<sup>12)</sup> Единствените фотографии од активноста на партизанската културно-уметничка трупа „Кочо Рацин“ се снимени од Виктор Ајимовик

<sup>13)</sup> Државен институт за театарска уметност

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

<sup>15)</sup> Евгениј Вахтангов (1883–1922), руски театарски педагог, режисер и артист

<sup>16)</sup> Во 1926 овој театар е наречен според неговото име

<sup>17)</sup> Карло Де Гоци (1720–1806), италијански писател

<sup>18)</sup> Државен филмски институт

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



„Мис Стон“ (1958)

# ВИБРАЦИИТЕ НА СОМНЕЖОТ ВО АКТЕРСКАТА ИГРА

(Илија Милчин и неговите филмски ролји)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



„До победата и по неа“ (1966)

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

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

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

Во катанистичкото непријателство на овој истрениран убијец сепак тлее синдромот на сомнежот што го тера родениот целат да го сопре излевот на емоциите, да го скроти нивниот експлозивен замав и да ги врати во нивното дијаболично лежиште, од каде што ќе се напојат со нова енергија, со нова џелатска мудрост и ќе добијат нов завојувачки залет.

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

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

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

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

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

### ФИЛМОГРАФИЈА НА ИЛИЈА МИЛЧИН

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

- 1969 – „Републиката во пламен“ (р. Љубиша Георгиевски)
- 1970 – „Човекот во црно“ (кр, иг. ф. – р. Бранко Ставрев)
- 1971 – „Македонски дел од пеколот“ (р. Ватрослав Мимица)

- 1977 – „Пресуда“ (р. Трајче Попов)  
– „Исправи се, Делфина“ (р. Александар Ѓурчинов)
- 1981 – „Црвениот коњ“ (р. Столе Попов)
- 1985 – „Јазол“ (р. Кирил Ценевски)

### Summary

## ILIJA MILČIN

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

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

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

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

### Résumé

## ILIJA MILČIN

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

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

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

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

# Жан Бодријар за филмот

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

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

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

Жан Бодријар

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

## ИСТОРИЈАТА КАКО РЕТРО-СЦЕНАРИО

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

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

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

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

Голем настан на овој период, нејзин голем трауматизам е таа агонија на силни референции, што воведува во една ера на симулација. Додека вејеја следејќи ја во чекор историјата, во еуфорична или катастрофична перспектива на некоја револуција – денес имаме впечаток дека историјата се повлекла, оставајќи по себе неко-

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

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

Тоа не значи дека историјата никогаш не се појавила на филм како живо време, како актуелен процес, како бунт, а не како воскреснување. Во „вистинското“, како и на филмот, имала историја, но повеќе ја нема. Историјата што денес ни се „враќа“ (токму затоа што ни била одземена) нема повеќе врска со некоја „историска стварност“ отколку што ја има неофиџурацијата во сликарството со класичната фигурација на вистинското. Неофиџурацијата е известна евокација на сличности, но во исто време е флагрантен доказ на исчезнувањето на објектот во самата негова презентација: таа е натстварна. Објектите во неа на некој начин зракат со некаква натсличност (како во историјата на современиот филм), што прави вушноста да не личат повеќе на што било, освен можеби на празен вид сличности, на празен облик на репрезентација. Тоа е едно прашање на животот и смртта: тие предмети повеќе не се живи, ниту мртви. Затоа се толку точни, толку мунициозни, вкочанети, во состојба во која би ги фатила некоја брутална пропаст на вистинското. Сите тие историски филмови, но не само: Кинескиот кварт, Трите кондорови дни, Бери Линдон, 1900, Сите луѓе на Претседателот, и тн. (²), чие совершенство обеспокојува, на вас влијаат како некоја совршени реконструкции, како извонредни монтажи, коишто повеќе припаѓаат на некоја култура на комбинаториката, (или мозаична, во меклуанска смисла) на големи машинieri во синтетизирањето на фотосите, киното, историјата и тн. отколку на вистински филмови. Да се разбереме. Не е во прашање нивниот квалитет. Проблемот е попрво во тоа што тие во нешто не оставаат сосема рамнодушни. Земете ги „Last Picture Show“: (³) би требело да бидете налик на мене, доволно расеани, за да го видите како оригинална продукција од педесеттите години: многу добар филм за обичаите и амбиентот во мало американски гратаче, и тн. Преостанува само лесен сомнеж: затоа што филмот беше премногу добар, подобро изведен, подобар од другите, без психолошки, морални и сентиментални мачкачи, не се нималку политички: највно ќе биде фашистичката евокација да се протолкува како актуелно обновување на фашизмот (токму затоа што веќе не сме во него, туку во нешто друго, уште помалку шеговито, фашизмот може пак да стане фасцинатен во својата сировост, филтрираната, естетизирана ретро–уметност. (⁴)

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

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

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

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

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

Тероризмот секогаш е тероризам на вистинското.

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

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

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

## ХОЛОКАУСТ

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

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

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

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

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

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

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

### Кинескиот синдром (4)

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

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

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

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

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

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

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

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

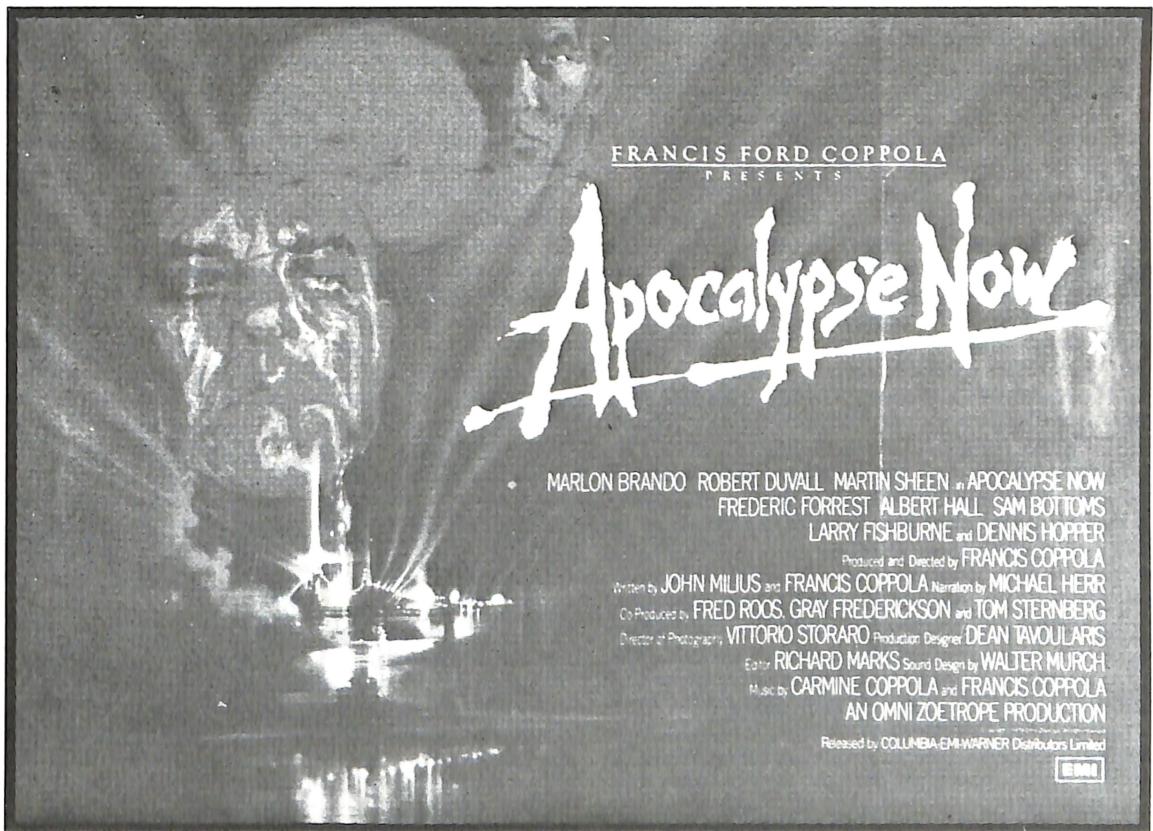
Но ни ова не е оригиналниот прототип на Харисбург, филмот не е симулакрум чиј Харисбург бил она вистинското: постојат само симулакруми, а Харисбург е еден вид симулација од втор степен. Навистина некаде постои верижна реакција и можеби од неа ќе изгинеме, но таа верижна реакција не е никогаш реакција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

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

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

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

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



„Апокалипса сега“ (1979)

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

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

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

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

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

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

## APOCALYPSE NOW

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

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

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

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

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

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

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

Превод: Фрида Филиповиќ, Д. Рубен

## БЕЛЕШКИ:

- Самиот фашизам, тајната на неговото појавување и на неговата колективна енергија, којашто не ја решило докрај ниту едно толкување, (па дури ни марксистичкото со неговите политички со манипулација доминантни класи, ниту Рајховото, со неговите сексуални потискувања на масите, ниту Делез со деспотската параноя), може веќе да се протолкува како „ирационална“ зголемена понуда на митски и политички референции, како споулавана интензификација на колективни вредности (крв, раса, народи, и т.н.), повторно воведување на смртта, „политичката естетика на смртта“, во еден момент кога процесот на разочарување со вредностите и колективните вредности, со рационална секуларизација и единодимензионалност на општествениот и индивидуалниот живот, веќе почна силно да се чувствува на Запад. Уште еднаш, сè е добредојдено да се избегне таа катастрофа на вредностите, таа неутрализација и пацифиција на животот. Фашизмот е извесен отпор на тоа, длабок, ирационален, безумен отпор; сеедно тој не би ја извлекол од никаде таа масовна енергија да не беше спротивставувањето на нешто уште пополно. Неговата свирепост, неговиот терор, срамзомерни се на оној другиот терор: **идентификувањето на стварното и рационалното** што се разбуди на Запад, е одговор на тоа.
- „Последната кино претстава“ – филм на Питер Богдановиќ, американски режисер од југословенско потекло, го прикажува животот во мало тексашко гратче, 1950 г. – Заг. на превед.
- „Кинескиот синдром“ е наслов на амер. филм чија главна тема е инцидентот околу една нуклеарна централа во САД – Заб. на превед.
- Наведените филмови се главно инспирирани со вистински историски шпионски, односно политички теми или пак афери.

- Кинескиот кварт (реж. Полански) е истрага за едно убиство во врска со машинаците околу градскиот водовод; **Трите кондорски дни** е шпионски филм каде што се обработува случајот каде што треба да биде ликвидиран сопствениот агент; **Бери Линдон**, филм на Стенли Кубрик (1975) според романот на Текери (The Memoirs of Barry Lyndon) каде што е описан бурниот живот на еден авантурист во Западна Европа во средината на XVIII век; **1900 Дваесетиот век** (реж. Бертолучи) е приказна за две семејства, следена од почетокот на векот до доаѓањето на фашизмот на власт; **Сите луѓе на Претседателот**, американски филм ја обработува афера на Воторгейт. – Заб. на превед.
- „Последната кино претстава“ – филм на Питер Богдановиќ, американски режисер од југословенско потекло, го прикажува животот во мало тексашко гратче, 1950 г. – Заг. на превед.
- „Кинескиот синдром“ е наслов на амер. филм чија главна тема е инцидентот околу една нуклеарна централа во САД – Заб. на превед.
- Инцидентот во нуклеарната централа Острово Три Мили (Tree miles Island), што се случи непосредно по премиерата и прикажувањето на филмот.
- Парусија (грчки) – доаѓање, – Заб. на превед.
- ЕДФ – кратенка за француската електроиндустриска (Elecrticite de France), – Заб. на превед.

Асан Ердован

УДК 792.097:791.43:340.13  
 Кинопис, 5(3), с. 36-38,  
 1991

# ПРИЛОГ КОН ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ВИДЕОТО ВО НОРМАТИВНАТА РЕГУЛАТИВА

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

однесува на проблематиката со таканаречено-то „видео-пиратство“ кај нас, при чие решавање, најчесто, суштината на истиот се раствора преку адVENTИТИВНИТЕ И МАРГИНАЛНИ ПРАВНИ РЕГУЛАТИВИ, кои се акцентираат, со цел истиот, или подобро речено, надлежноста за решавањето на истиот да се пренесе онаму каде што прагматичноста сама себеси се оправдува.

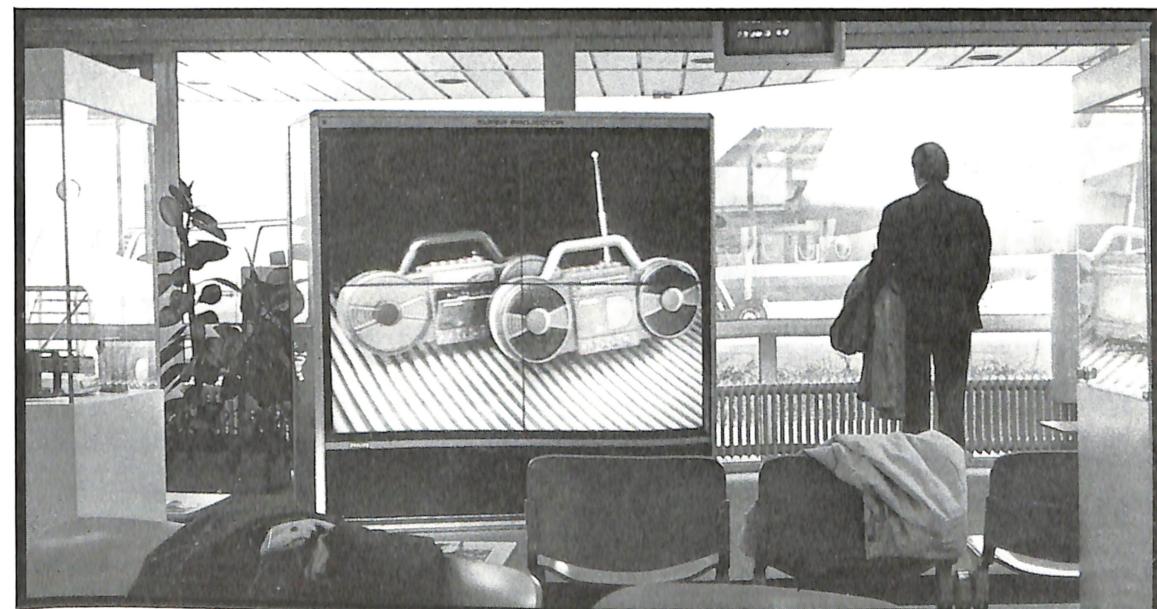
Видеоклубовите, видеотеките и другите слични стопански субјекти кои вршат промет со видеокасети со филмска содржина, или со содржина на творби слични на кинематографското творење, во суштина вршат промет на кинематографски дела, ерго, нивната правна регулатива по својата суштина, се однесува на оние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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## БЕЛЕШКИ:

- 1) Првиот Закон за авторско право е донесен во Англија 1709 г., (Copyright Act). Неговото меѓународно унифицирање е реализирано со Бернската конвенција од 1896 г. (Union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques), а неговата реализација на светски план е постигната со Женевската конвенција од 1952 г., односно, 1955 г. Во Југославија првиот Закон е донесен 1929 г. Во Социјалистичка Југославија тоа е направено во 1946. односно, 1957. односно, 1968. и 1978 г., и неговите измени од 1984. односно, 1990 г.
- 2) „Авторските права на територијата на СФРЈ може да ги остваруваат врз основа на полномошти од авторите и организациите на авторите, како и организациите чија дејност – заштита на авторските права е регистрирана согласно законот“. (Чл. 91 од ЗАП)
- 3) Надлежниот општински орган на барања на авторот, организацијата на авторите или организацијата од Чл. 91 од овој Закон, ке го забрани приредувањето, односно користењето на авторското дело, ако приредувачот одн. корисникот на авторското дело нема дозвола...“ (Чл. 94, исто.)

## ОДРЕДБА НА НАЦИОНАЛНИИ ОДВОДИ

Игор Старделов

УДК 007: 791.43+792.097  
Кинопис, 5(3), с. 39-44,  
1991

# БАЗАФИЛМ

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

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

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

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

## Зошто специјализиран систем во областа на филмскиот медиум?

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Што содржи БАЗАФИЛМ

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

Кинотечната база е составена од неколку делови:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

001 [ ] Identifikacija	
\$a Vid na graѓјата.....	a
\$b Naslov.....	MIS STON; MISS STONE.
\$c Rod.....	b
\$d Zemj.....	...
\$e Zemja.....	yang
\$f Republika/ pokraina.....	ma
\$g Godina na proizvodstvo 'GGGG'.....	1950
\$h Datum - 'MM-DD'.....	09-01
002 [ ] Tehnički podatoci	
\$a Sirina ili format.....	35 mm.
\$b Filmska emulzija.....	a
\$c Oznaka na zvukot.....	a
\$d Dolžina vo metri.....	2610m
\$e Oznaka za boja.....	b
\$f Tehnika na snimanje.....	totalskop
\$g Jazik na natpisite.....	mac
\$h Jazik na dubliranje.....	...
\$i Potpolnost.....	b
\$j Fizička sost. na lentata (1-5)....	3
003 [ ] Inventarni podatoci	
\$a Inventaren broj.....	559-D37/6
004 [ ] Iminja na sorabotnicite	
\$a Proizvodstvo.....	Vardar film - Skopje
\$b Režiser.....	Zika Mitrović
\$c Scenario.....	Dordi Abadžiev, spored istoriski nastan
\$c Scenario.....	Trajče Popov, spored istoriski nastan
\$d Snimatel.....	Miša Stojanović
\$e Montaža.....	Vojislav-Vanja Bjenjaš
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Olga Spiridonović
\$b Ime na ulogata.....	Elen Ston
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Ilija Milčin
\$b Ime na ulogata.....	Jane Sandanski
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Marija Tocinoski
\$b Ime na ulogata.....	Katerina Cilka
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Dragan Ocokoljić
\$b Ime na ulogata.....	Krste Asenov
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Ilija Džuvalekovski
\$t Ime na ulogata.....	Гернорев
005 [ ] Glavni ulogi	
\$a Glumci.....	Petre Prličko
\$b Ime na ulogata.....	Mandana
•	
•	
•	
006 [ ] Drugi ulogi	
\$a Glumci.....	Bažidar Drnić
\$a Glumci.....	Stojka Čekova
\$a Glumci.....	Blagoja Kocevski
\$a Glumci.....	Petar Veljanovski
\$a Glumci.....	Metodija Zendelski
\$a Glumci.....	Panče Kamšik
\$a Glumci.....	Panče Grnčarov
\$a Glumci.....	Risto Stefanovski
\$a Glumci.....	Zarko Kujčev
\$a Glumci.....	Vukan Dinevski
\$a Glumci.....	Nada Riznić
\$a Glumci.....	Aco Stefanovski



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

isti VMRO kako način pred svetskata javnost da se progovori za sostojbata vo Makedonija i da se ovozmoži vooružuvanje na novi četi komiti. So taa cel četa na Jane Sandanski ja grabnuva Elen Ston i za nea od turskata vlada bara otkup vo visina od 25.000 zlatni liri. Vo početokot Mis Ston, pacifistički orientirana, ne se soglasuva so baranjeto na komite, za potoa, minuvajći ni z borbi so turskiot asker i stanuvajći svedok na zverstvata na koi e izložen nezaštiteni narod, da zastane na stranata na komite i da go potpiše pis moto so koe baranjata na VMRO će bidat ispolneti.  
 \$b Zabeleška za filmološ. analiza.... Patekata na makedonskata igrana produkcija započnata so "Frosina", se čini kako da e blisko do postavenata cel so "Mis Ston", četvrtiot realiziran igran projekt. Voedno, pojavuvanjeto na "Mis Ston", označi i nov žanrovska prodir, očekuvan i najavuvan od početocite na makedonskata kinematografija. Atrakтивностa na istoriskata tematika, odamna g i privleče makedonskite filmski avtori. Scenarioto za "Mis Ston", čii avtori se Dordo Abadžiev i Trajče Popov, go raskažuva eden, pomalku marginalen nastan od Predilindenskiot period. Se raboti za grabnuvanjeto na amerikanskata go spodica Helen Ston, protestantska misionerka, koja po svoja zadača se našla vo Pirinska Makedonija. Grabnuvanjeto e izvedeno od strana na revolucionerni te četi na vojvodata Jane Sandanski, so cel za dobienata otkupnina da se nabiavi tolku potrebnoto oružje i municija za revolucionerite. Pretstojuvajći med u niv, Helen Ston ke ja razbere nivnata borba za sloboda i toa ke i doneše s poznaja i moralna preobrazba, taka što konečno ke se reši da go napiše pismo to vo koe ke pobara da se isprati otkup za nea. No, konkretniot povod za ovaa nejzina preobrazba, ke bide nasilnata smrit na nejziniot pridružnik, revolucioner Mandana. Tuka tematskata vertikalna na "Mis Ston", sepak e posvetena

•  
•  
•

011 [ ] Odrednici  
 \$a Tekst..... makedonsko naselenie  
 \$a Tekst..... makedonsko selo  
 \$a Tekst..... enterier na makedonska kuća  
 \$a Tekst..... eksterier na makedonska kuća  
 \$a Tekst..... komiti  
 \$a Tekst..... turski asker  
 \$a Tekst..... bitka medu komiti i turski asker  
 012 [ ] Recepција на филмот  
 \$a Propratna građa..... a  
 \$a Propratna građa..... b  
 \$a Propratna građa..... c  
 \$a Propratna građa..... z  
 \$b Beleški..... Prv jugoslovenski igran film snimen vo kolor tehnika, so optički sistem "totalskop".  
 \$b Beleški..... Prv makedonski tkn. "kostimiran" film.  
 \$b Beleški..... Film koj obrabotuva vistinit nastan od istorijata na makedonskiot narod.  
 013 [ ] Odglesi  
 \$a Recenzii i osvrti..... Branko Zarevski, "Mis Ston" - po povod premierata vo Skopje, NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 4.11.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Tome Momirovski, "Mis Ston" - filmuvana epizoda od makedonskata nacionalna epopeja, MLAD BOREC, Skopje, 6.11.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Milutin Colić, "Mis Ston", POLITIKA, Beograd, 22.11.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Zika Bogdanović, "Mis Ston" - eden uspen film, BORBA, Beograd, 22.12.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Mira Boglić, "Mis Ston", VJESNIK, Zagreb, 23.12.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Mića Milošević, "Jasen obrazec na žanrot", FILM DANAS, Beograd, 31.12.1958  
 \$a Recenzii i osvrti..... Stanka Godnić, "Uspeh na makedonskiot film", DELO, Ljubljana, 14.05.1959  
 014 [ ] Drugi informaciji  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Prvata klapa vo Dračevo", VECERNJE NOVOSTI, Beograd, 25.01.1958  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Denes ekipata na "Mis Ston" zaminuva za Mavrovo", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 10.02.1958  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Završi snimanjeto na "Mis Ston", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 24.06.1958  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Svođena premiera na "Mis Ston" vo Skopje i Bitola", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 1.11.1958

\$a Vesti, komentari i drugo..... "Premiera na "Mis Ston" vo Zagreb", VEC  
 ERNJI VJESNIK, Zagreb, 22.12.1958  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Filmot "Mis Ston" odlično primen vo SA  
 D", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 28.02.1959  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Mis Ston" na festivalot vo Mar del Pla  
 ta", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 5.02.1960  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Mis Ston" na festivalot vo NJu Delhi",  
 POLITIKA, Beograd, 11.07.1961  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Domašniot film "Mis Ston" prikažan na  
 festivalot vo Adis Abeba", NOVA MAKEDONIJA, Skopje, 16.08.1961  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Les soirees du film yougoslave", LE SO  
 IR, Bruxelles, 28.04.1960  
 \$a Vesti, komentari i drugo..... "Les films yougoslaves à Bruxelles", L  
 E PEUPLE, Bruxelles, 29.04.1960

015 [ ] Distribucija vo stranstvo  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... arg  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... aus  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... bra  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... bur  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... can  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... col  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... deu  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... irn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... lbn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... grc  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... idn  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... mex  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... nor  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... per  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... pry  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... ury  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... ven  
 \$a Zemja vo koja e distribuiran..... chl

016 [ ] Gledanost na filmot  
 \$a Grad i broj na gledači..... Skopje - 95.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Belgrad - 160.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Zagreb - 145.789  
 \$a Grad i broj na gledači..... Sarajevo - 70.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Rieka - 32.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Bitola - 28.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Prilep - 16.000  
 \$a Grad i broj na gledači..... Stip - 21.000

017 [ ] Video kopii  
 \$a Izrabeteni..... Video kopijata e izrabotena vo Kinoteka  
 na SRM.

\$b Izdadeni - koristeni inserti..... TV Skopje  
 \$b Izdadeni - koristeni inserti..... TV Belgrad  
 \$b Izdadeni - koristeni inserti..... TV Ljubljana  
 \$b Izdadeni - koristeni inserti..... TV Zagreb  
 \$b Izdadeni - koristeni inserti..... TV Sarajevo

018 [ ] Učestvo na festivali  
 \$a Domašni..... FJIF, Pula 1959  
 \$b Stranski..... Edinburg 1960  
 \$b Stranski..... Mar del Plata 1960  
 \$b Stranski..... NJu Delhi 1961  
 \$b Stranski..... Adis Abeba 1961  
 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... FJIF, Pula 59  
 \$b Nagrada..... nagrada za maška uloga  
 \$c Ime na nagradeniot..... Petre Prlićko  
 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... FJIF, Pula 59  
 \$b Nagrada..... nagrada za ženska uloga  
 \$c Ime na nagradeniot..... Olga Spiridonović  
 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... Edinburg 60  
 \$b Nagrada..... Počesna diploma  
 019 [ ] Nagradi  
 \$a Festival..... NJu Delhi 61  
 \$b Nagrada..... Počesna diploma  
 099 [ ] Datum i avtor na obrabotkata na filmot  
 \$a Datum 'GGGG-MM'..... 1986-01  
 \$b Ime i prezime, zvanje..... Pavilina Grgević - filmolog

## Весна Масловариќ

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

# ХАЗАРДЕРСКИ ИГРИ

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

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

ти ѝ кумуваат дури и тривијалните надворешни околности.

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



„Хавана“ (1990)



„Хавана“ (1990)

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

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

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

ќе, туку еден од водачите на револуционерното движење.

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

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

Оливер Секуловски

УДК 791.43(73)(049.3)  
Кинопис, 5(3), с. 47-48,  
1991

## ДВА ЦЕКА

или

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

за вечноста на сидот, за вечноста на минатото.

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

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

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



Џек Николсон



О. Секуловски, Два Џека, Кинопис 5(3), с. 47-48, 1991

## ИЗВЕСНОСТ

Владимир Величковски

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

# ПОТФАТ ОД КАПИТАЛНО ЗНАЧЕЊЕ

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

Неодамна од печат излезе вториот том од Филмската енциклопедија, со што се заокружува целокупниот потфат,<sup>1</sup> прв од ваков вид во нашата земја. Енциклопедијата ја осмисли и обликува д-р Ане Петерлиќ (1936), познат теоретичар на филмот и режисер од Загреб, кој ангажирал повеќе стручни соработници од нашата земја, речиси сите оние кои се бават со филмот: теоретичари, критичари и историчари. Тие ја оствариле својата намера: да се покријат сите дејности поврзани со филмот, (прикажување низ еден концизен, систематски преглед, според азбучен ред), на современата состојба на филмот, земајќи го предвид и неговиот историски развиток. Општата филмска енциклопедија се надоврзува на искуствата на порано објавените енциклопедии: американската, француската, двете англиски и италијанската. Во оваа област важи правилото дека секое ново издание треба да биде подобро од претходните, зашто нив ги има за пример, а внесува и нови искуства и нови сознанија. Тоа значи дека општите поими и податоци за историјата на филмот и достигањата на филмската уметност во светот се темелно обработени, додека делот за југословенската кинематографија е обемно претставен, што е и логично, но со извесна неуедначеност на одделни прилози и со податоци распоредени по нашите административни поделби. Покрај одредените неотпорности, разбираливи во ваква гигантска работа, треба да се истакне дека се работи за културен настан од прв ред. Филмската енциклопедија се појавува во време на намален број изданија за филмот, во време кога, посебно во Македонија, бележиме драстичен пад на кинопосетителите и популаризирање на видео копиите. Сепак, во услови на не голема филмска традиција, со малку кадри, но добро подгответи, и во беспарица, се покажува голема желба за вклучување во светот на филмот. Филмот го нагриза прво телевизијата, потоа и видеото со невкусните

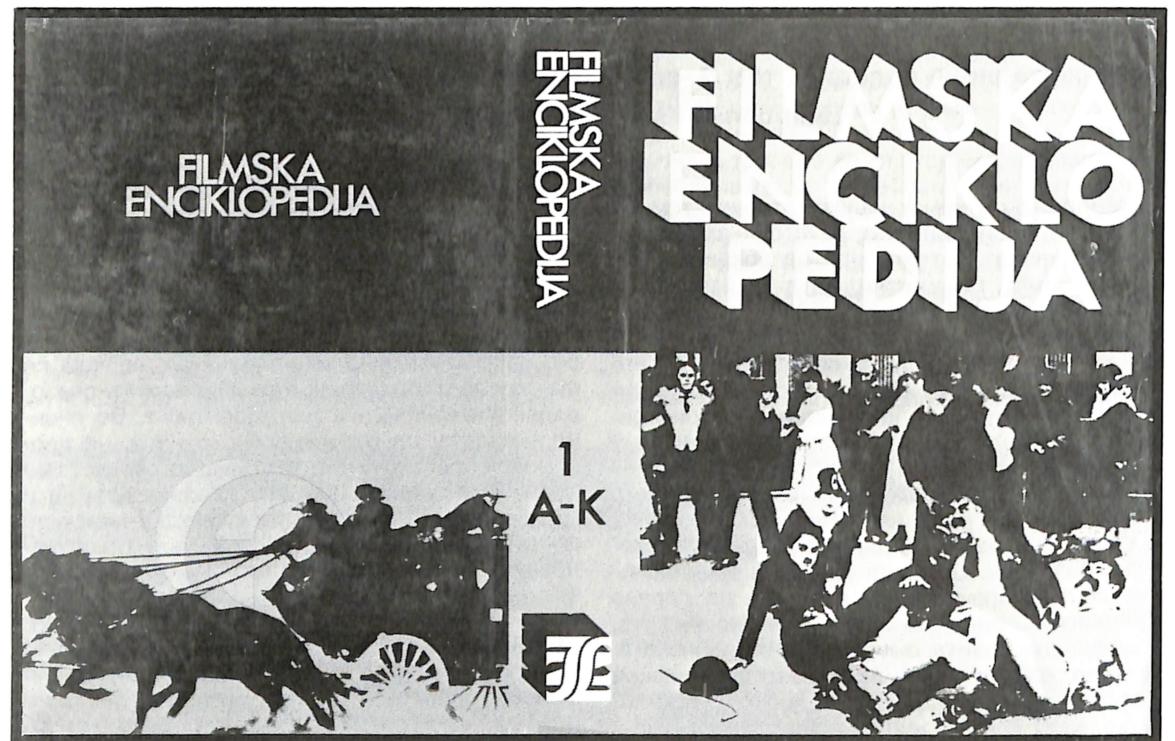
последици на видео пиратството. Од друга страна, со видеото се врши извесно доближување, макар и лошо кон филмот, а видеото може да создаде и свој автентичен видео филм со големо значење. Токму поради сите ошта филмската енциклопедија се јавува како потреба, како книга која се консултира, во која се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

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

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

развивал својата активност во дваесеттите години на овој век.

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



Бране Стефановски

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

## НЕПРЕДВИДЛИВИ МЕДИУМИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

поглед кокошка што несе златни јајца, но, инвестициите се огромни, а гледачите – превртливи. Според многу истражувања, најуспешни канали на кабелската и на сателитската телевизија се оние со добро дефиниран пазар. Значи, најважната квалитативна промена, во однос на стариите медиуми, настанува во невидливото, во не-креативното поле – во распределба на медиумите според финансиската мок.

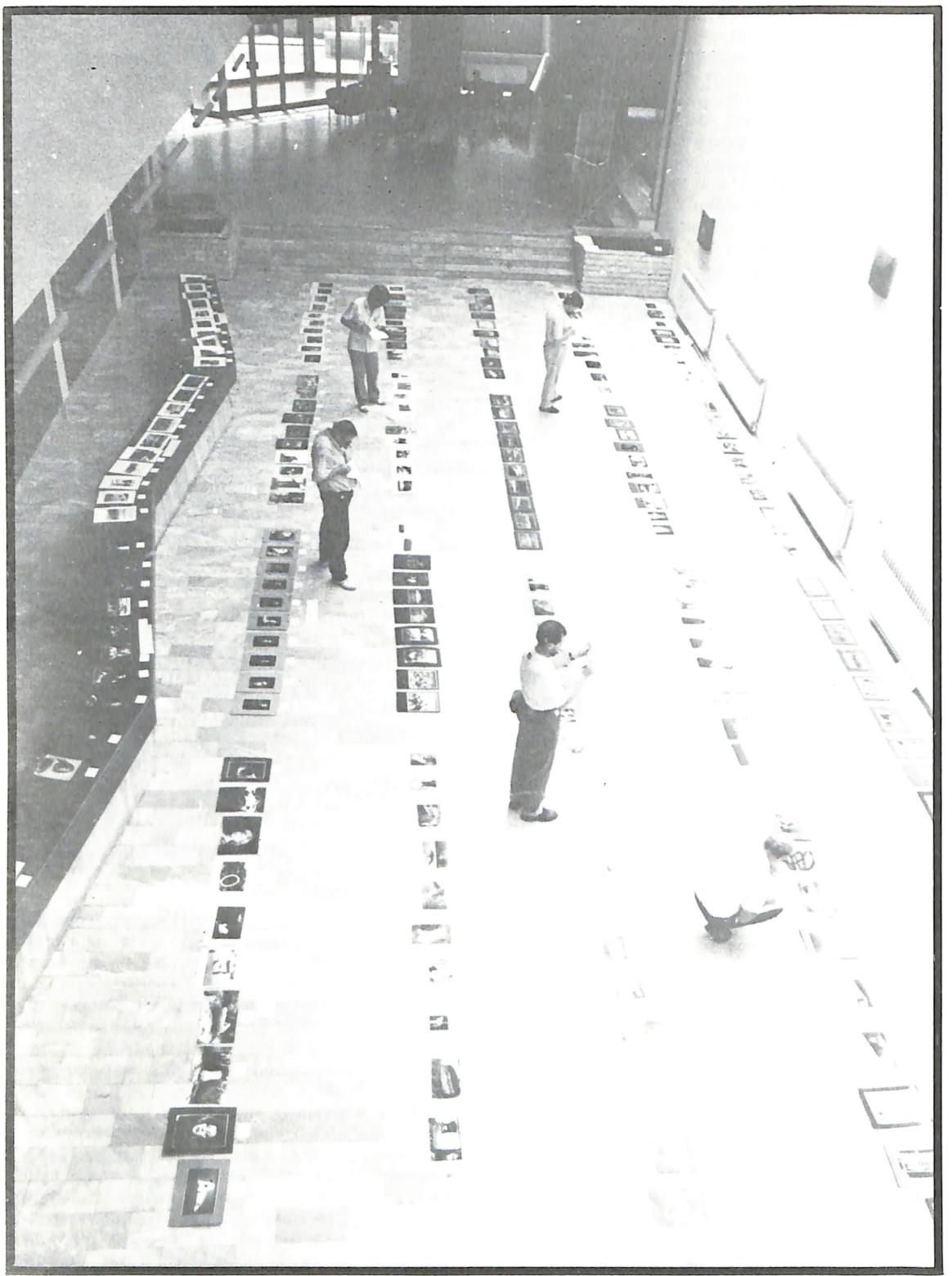
Публиката која може барем малку да се дистанцира од медиумската анестезија, веројатно се прашувачки дали е ова време на тотално заостанување на традиционалните визуелни медиуми (класичната телевизија и филмот) или е некоја првидна превласт на новите доживувања, моден хит, или е некое преодно време што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

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

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

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

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



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

## Фотодокументи

# ДЕНОВИ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА 91

ОКТОМВРИ 1991

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

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

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

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

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

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

Цветан Гавровски,  
претседател на Фото сојузот  
на Македонија

16.7.91, Скопје

# DAYS OF YUGOSLAV PHOTOGRAPHY – STRUMICA '91

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

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

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

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

14. COUPE DE LA PHOTOGRAPHIE YOUGOSLAVE

15. EXPOSITION YOUGOSLAVE DE DIAPOSITIVES EN COULEUR

17. EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIES PAR LA JEUNESSE YOUGOSLAVE

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

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

## 14. КУП НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА '91



Денис Маркиќ: „Делта А-4“



Милан Латиновиќ: „Орачка“



Мурвета Јашаревиќ: „Бездна“



Драгутин Радан: „Овци“



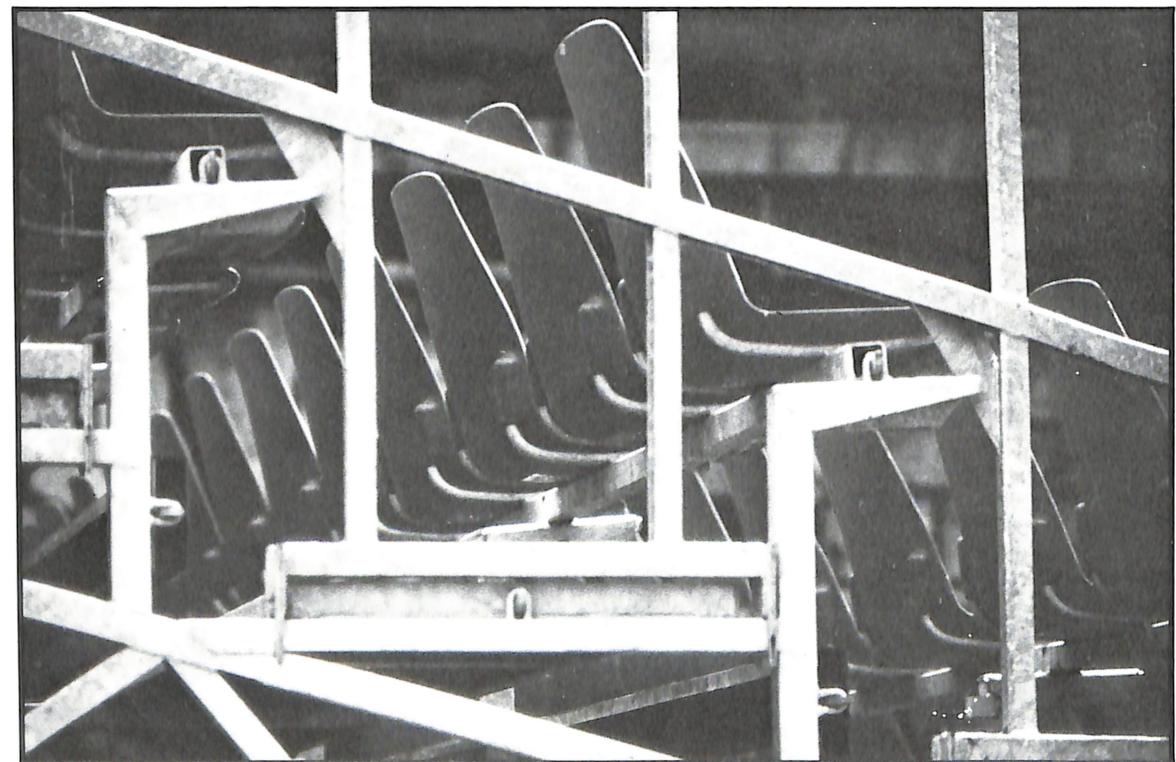
Сеад Скендер: „Пролет“



Мурат Јашаревиќ: „Борика – Рогатица“



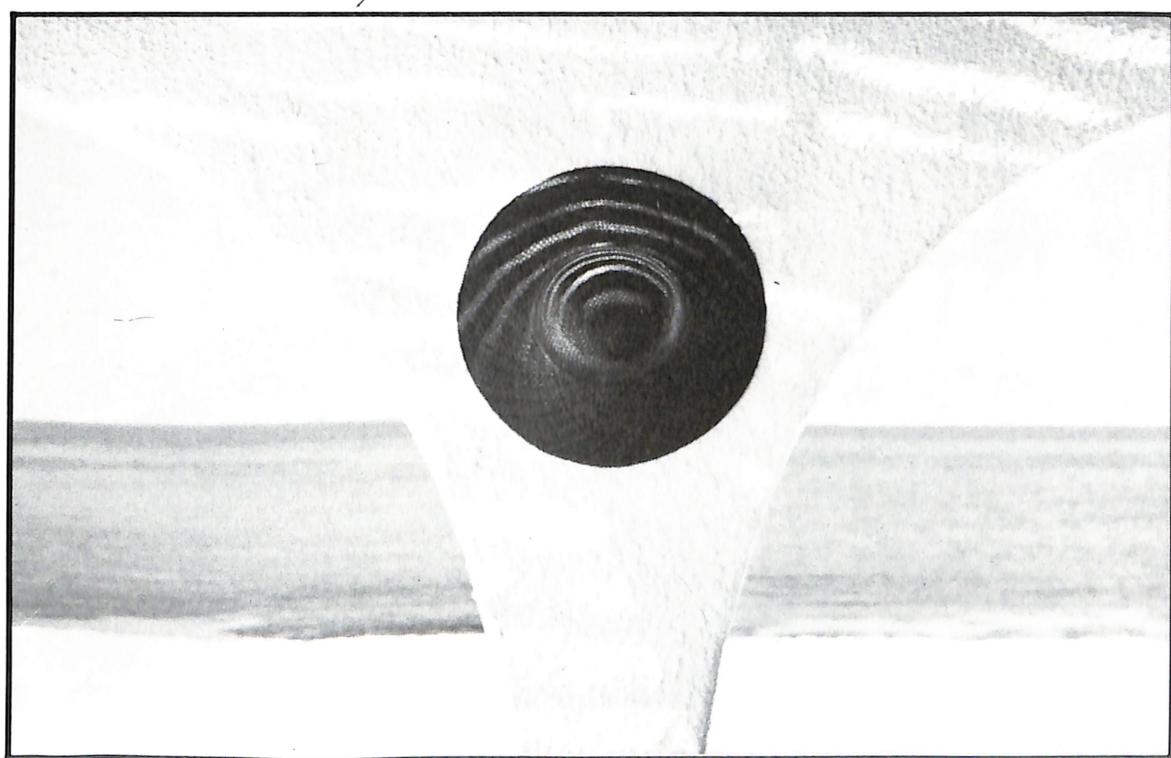
Мраž Мојмир: „Имагинација“



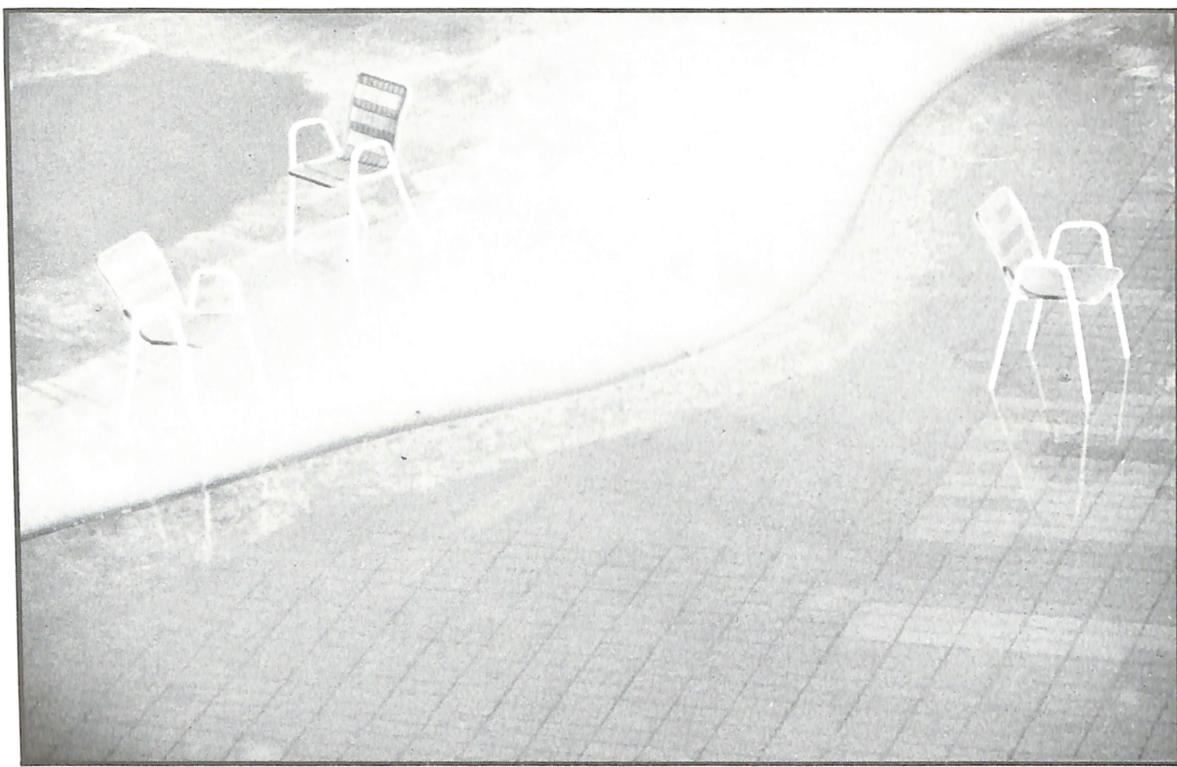
Миленко Пеган: „Очекување“



Горјан Рајко: „Почеток на сезоната“



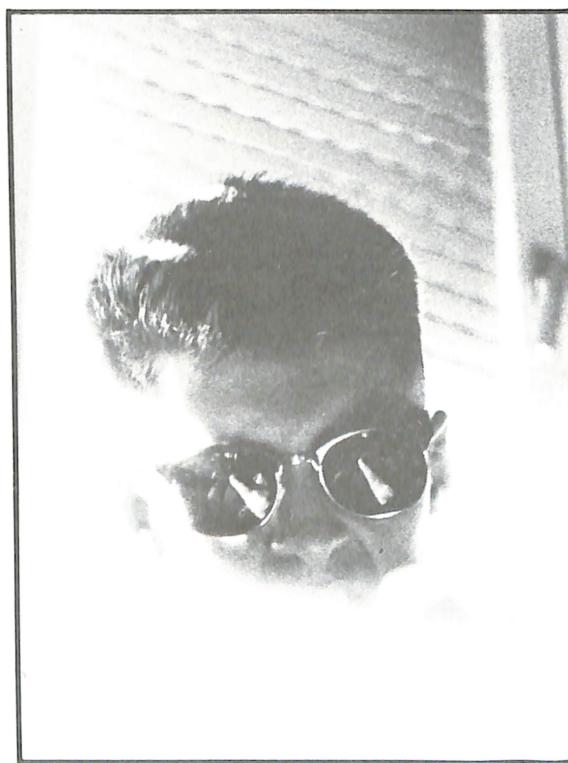
Рафаел Подобник: „Миконос“



Мишка Ђуђан: „Трио“



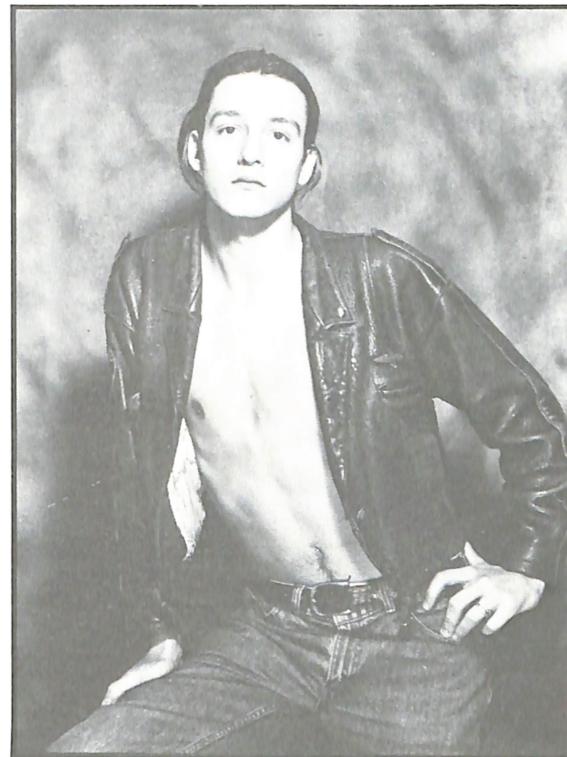
Александар Кујучев: „Непознати луге 2“



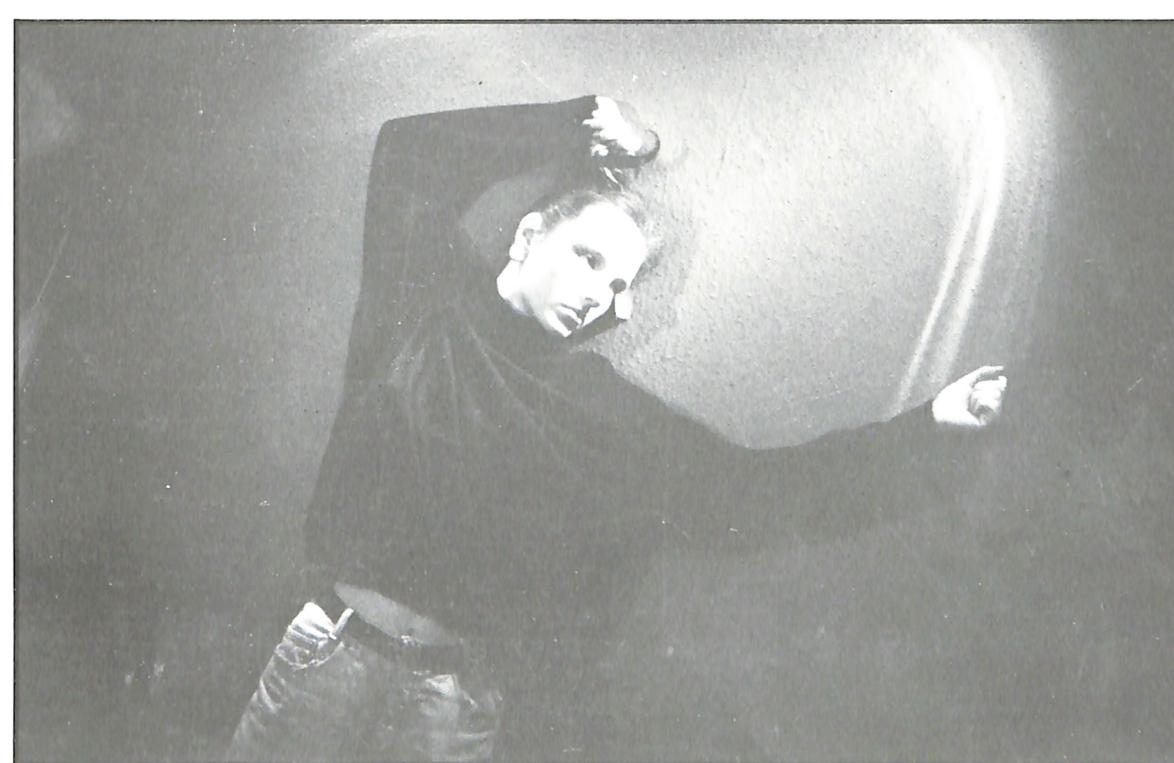
Зоран Чефердановик: „Јас – 2“



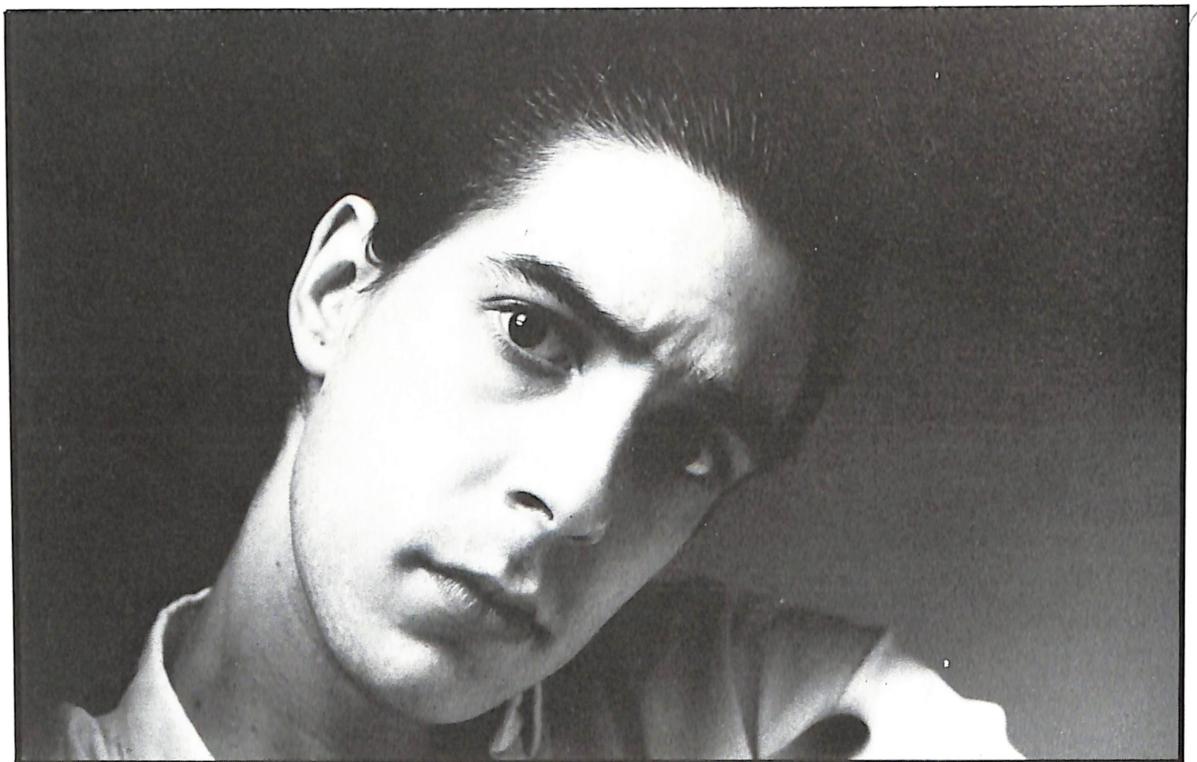
Зорица Бајин-Чукановик: „Гиле 2“



Иван Шијак: „Sanityassassin“



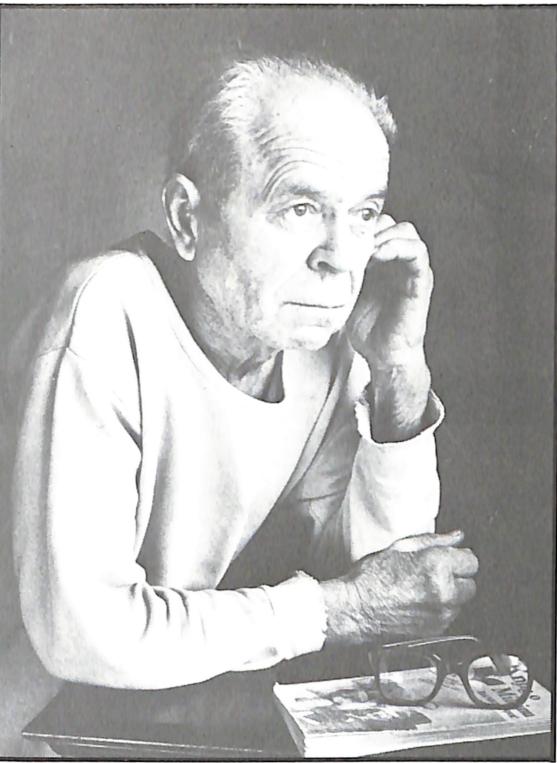
Слободан Ђорѓевик: „№ 4“



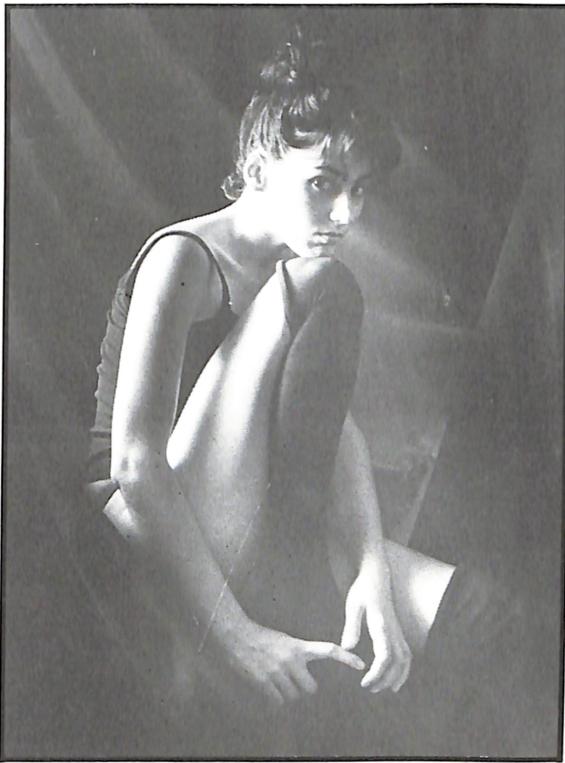
Милош Лужанин: „Автопортрет“



Бранко Игњатовић: „Александра П-7“



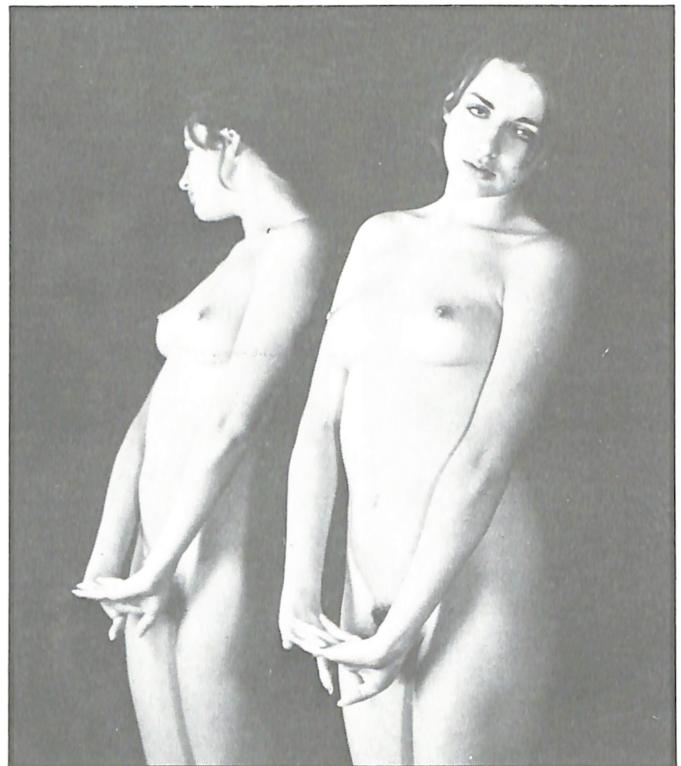
Драган С. Танасијевић: „Живан Марковић“



Александар Долгис: „Студија“



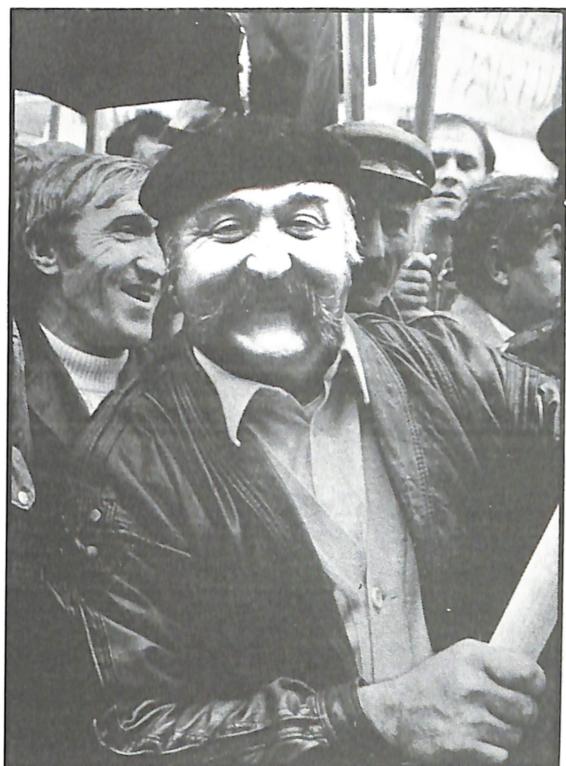
Раде Милисављевић: „Мајки“



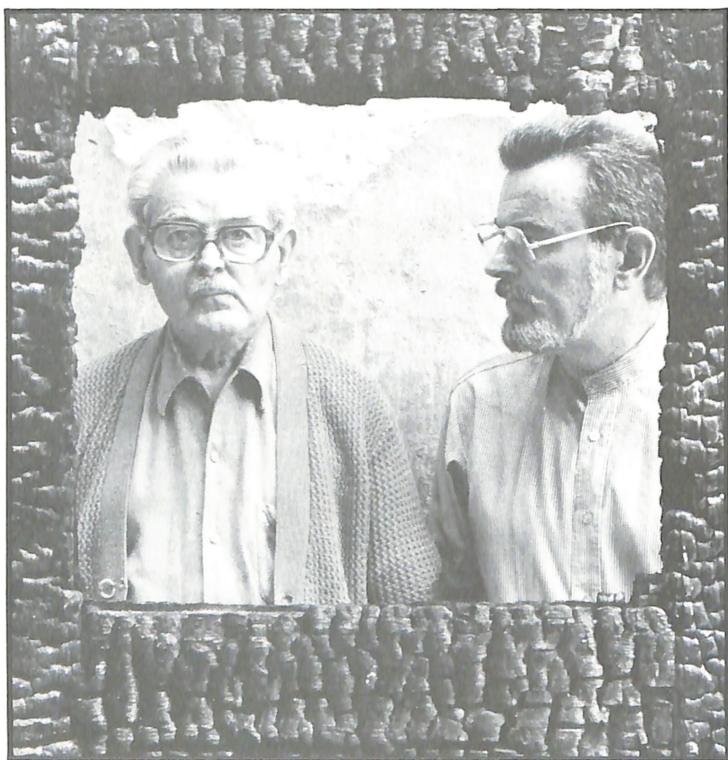
Đaniilo Ćvetanović: „Јасмина“



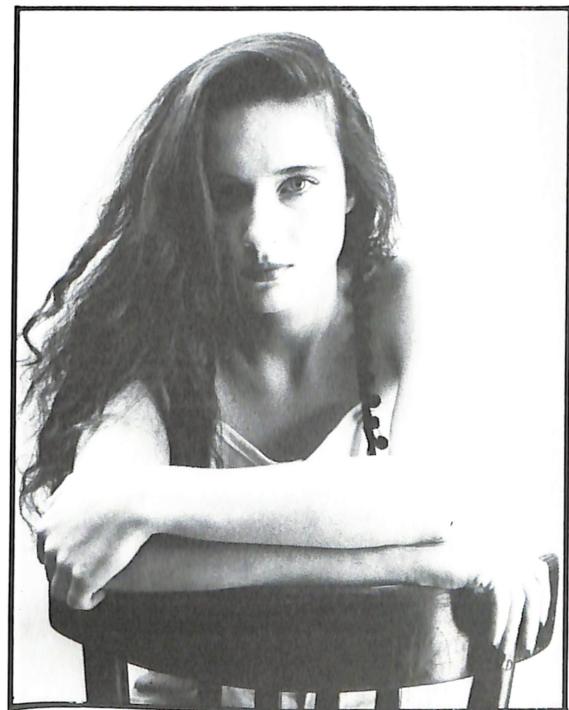
Dejan Mišković: „Корморан V“



Pađtić Aleksandar: „Ај рус мустак моме имаш“



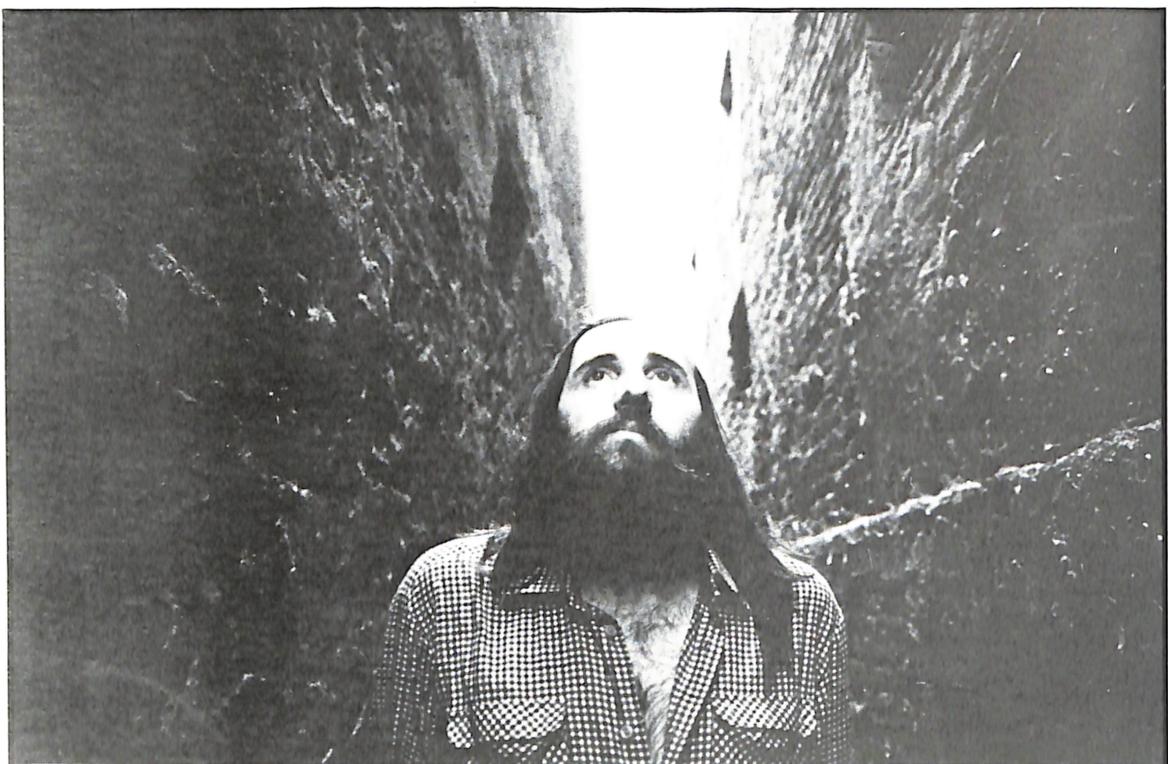
Banje Gorđević: „Татковци“



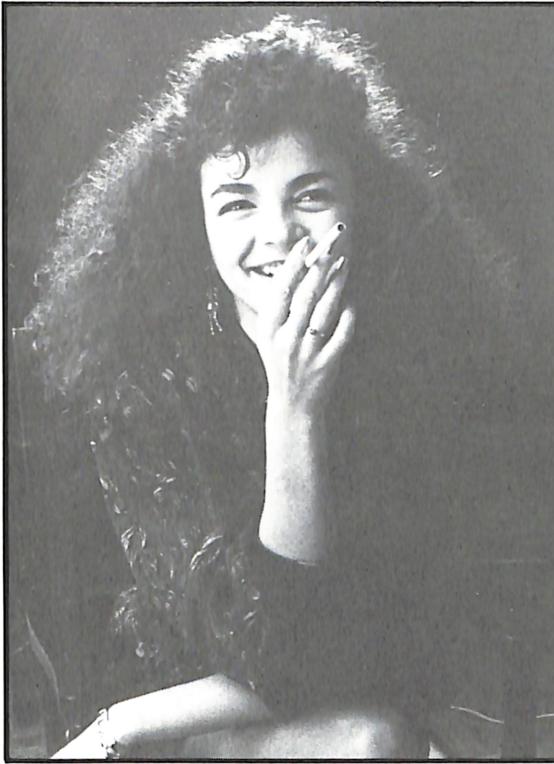
Nikola Gorđević: „Нина – поза 3“



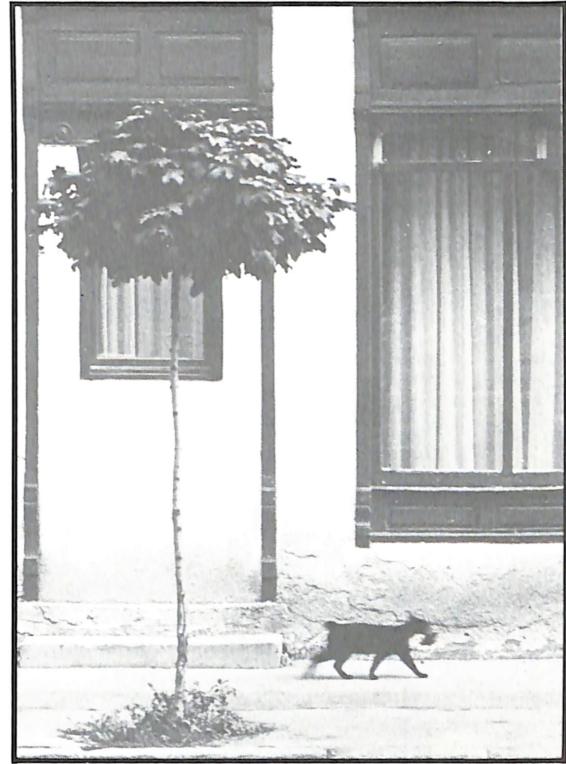
Béla Szigeti: „Мајстор и модел“



Међо Зоран: „Џони – или тек на свеста“



Владимир Недељков: „Романа – 3“



Зоран Ђорђевић: „Од колекцијата – Провинција М“



Матеја Раков: „Дете и мисирче“



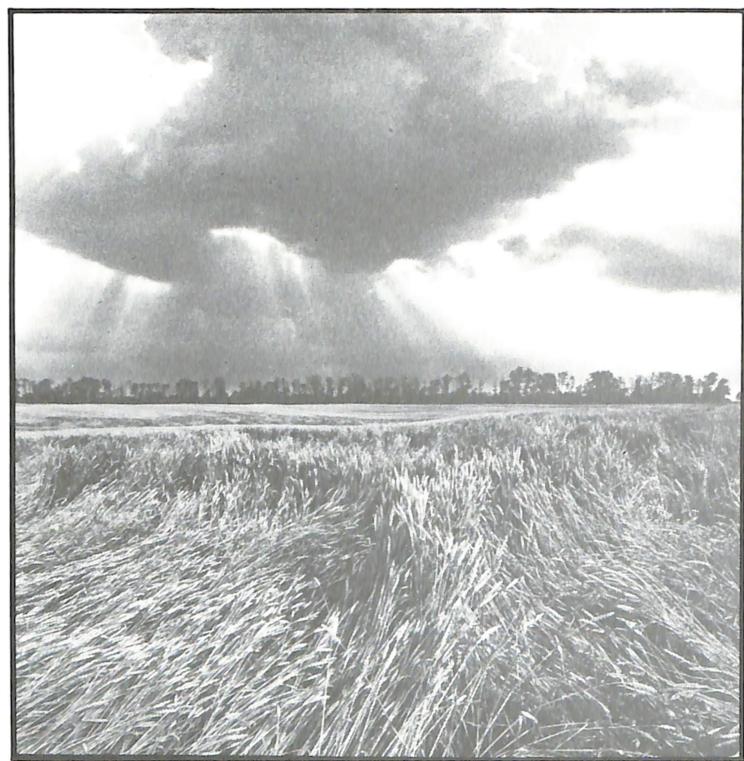
Јубомир Којик: „Акт № 31“



Павле Јовановик: „Еко 10“



Петер Волкман: „Златно око 85“



Михајло Звицк: „Луња“



Ана Лазукић: „Коноп III“



Мирослав Перик: „Попладневна насмевка“



Ана Кривокапиќ: „Викендаш 1“



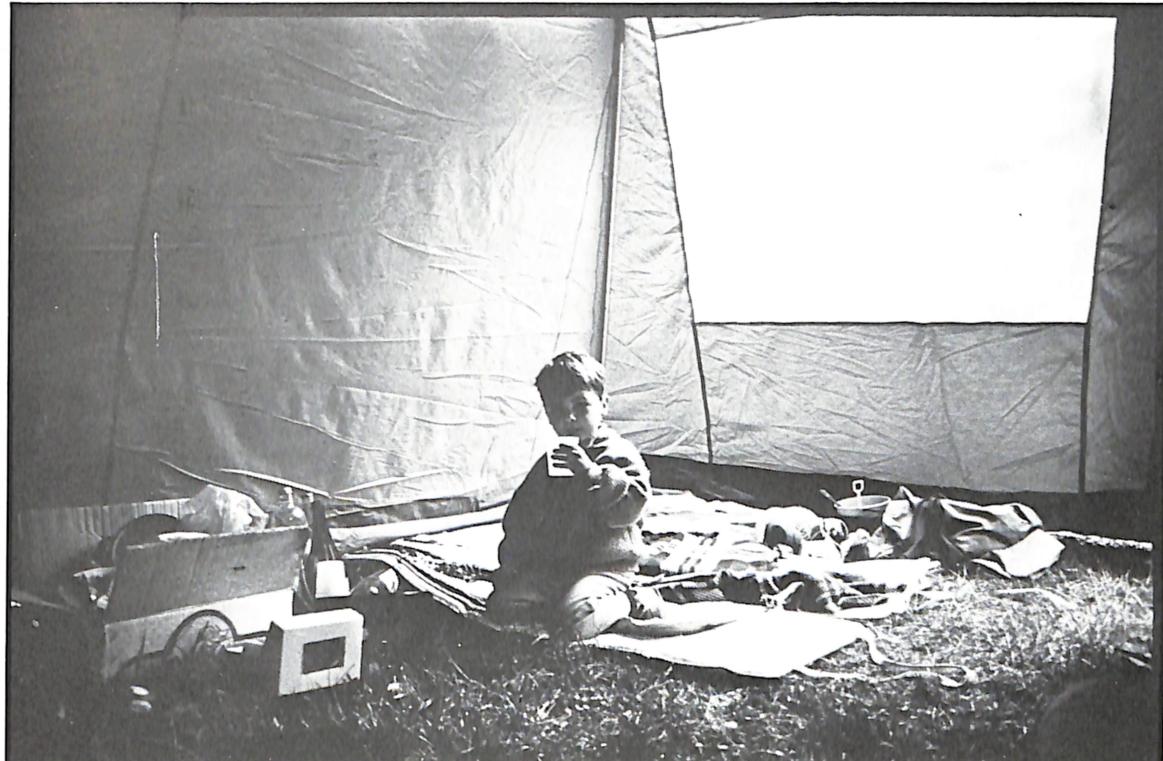
Стојка Мичик: „Девојка од панаѓурот“



Мијат Мандиќ: „Од Стамбол“



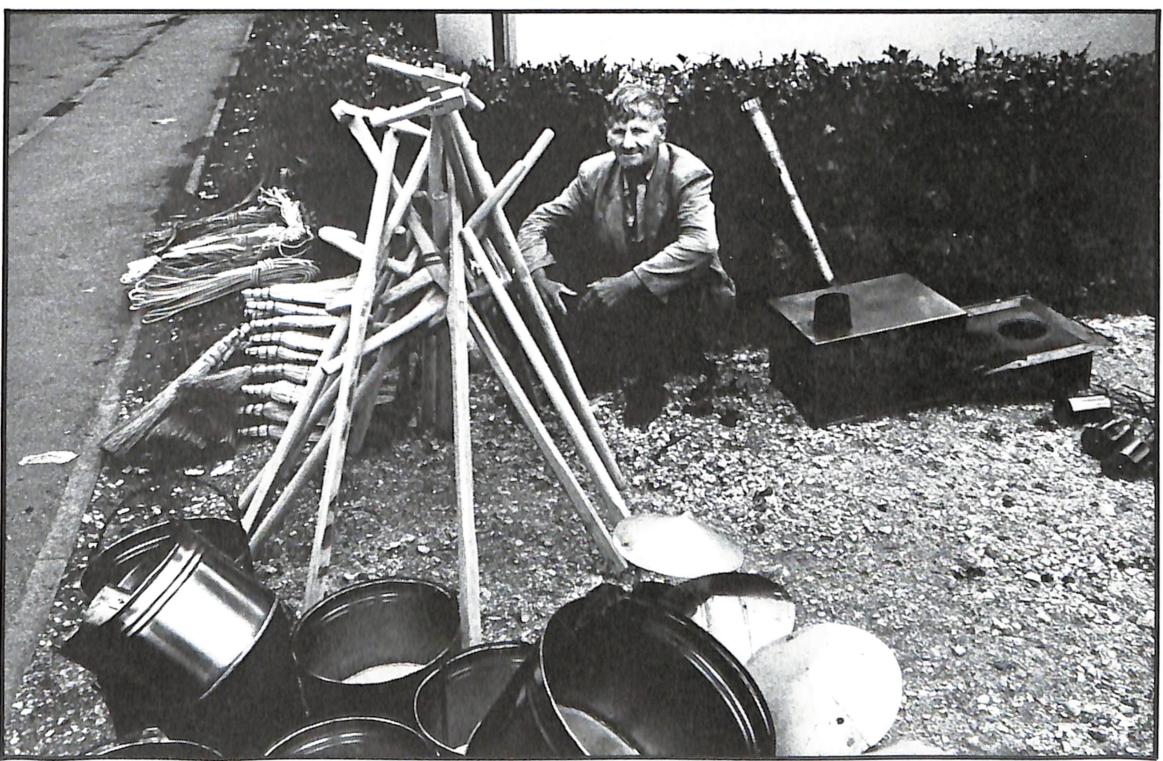
Желько Кузмановик: „Во очекување – I N<sup>o</sup>3“



Зоран Џукик: „Во шатор“



Дамир Мандушиќ: „Живот“



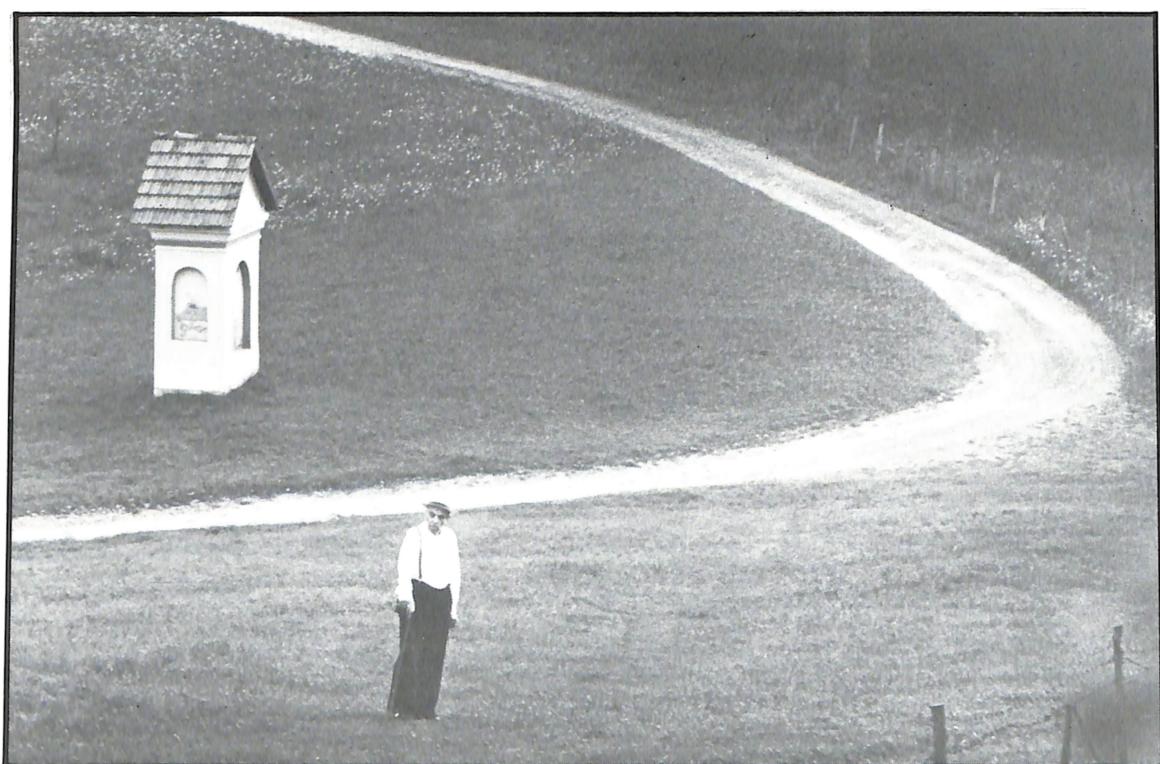
Миленко Петковик: „Пазарен продавач“



Симо Мариќ: „Пролет 1991“



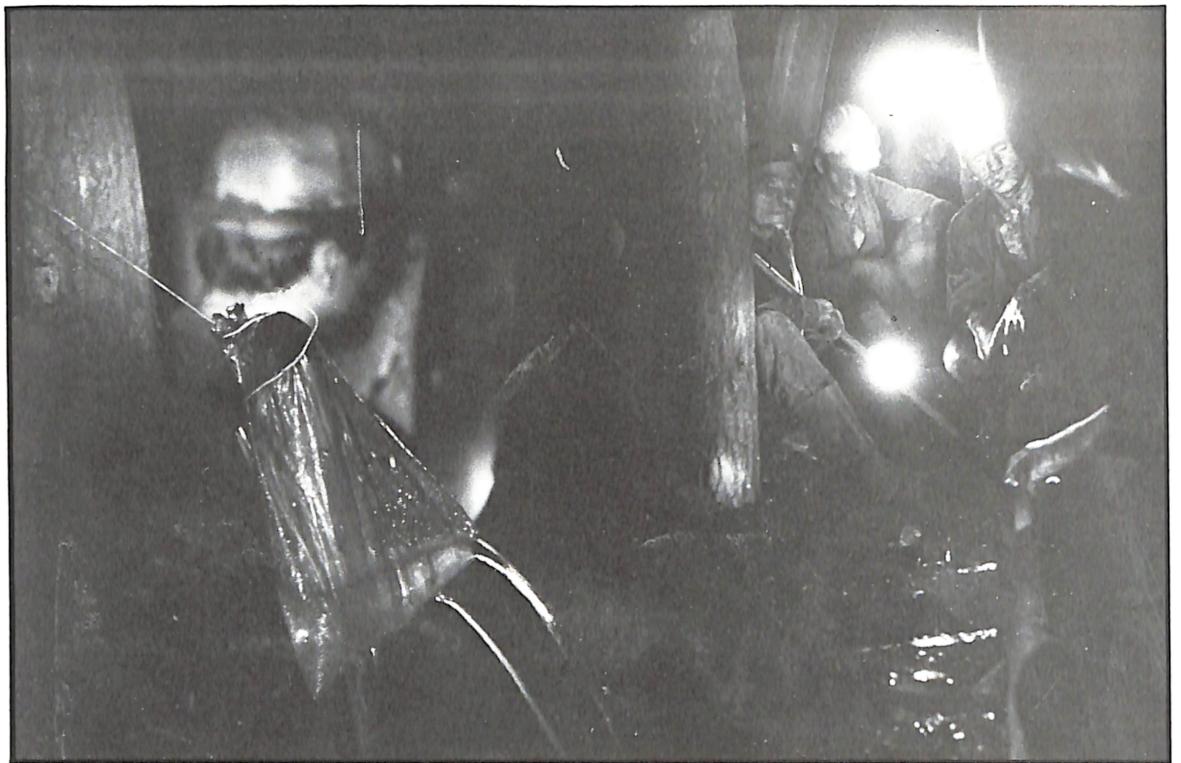
Имре Сабо: „9 март 1991“



Горан Басариќ: „At the end“ 1987



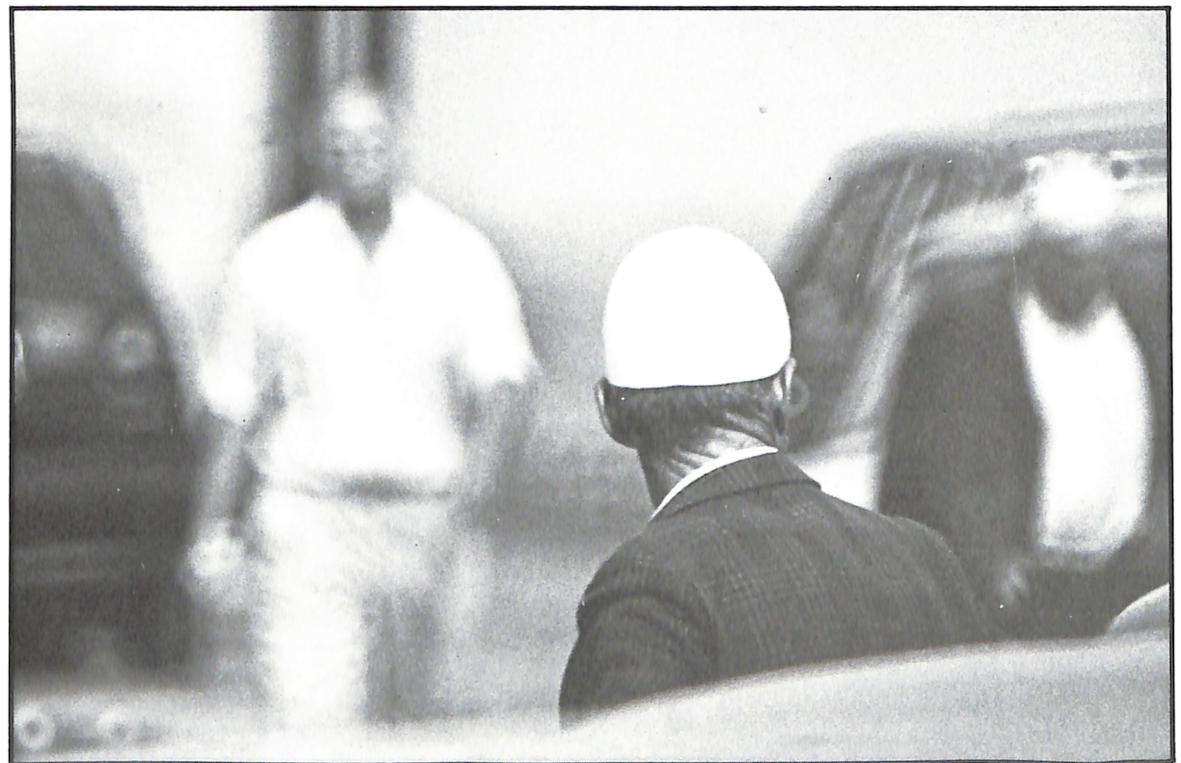
Миленко Стефановић: „Нови Пазар – 9.8.90“



Миодраг Миладиновик: „Вода за пиење во јама“



Саша Савовик: „Рајачка косидба“



Горан Басарик: „Косово“



Зоран Милошевик: „Рид“



Бојислав Пештерац: „Стремеж II“



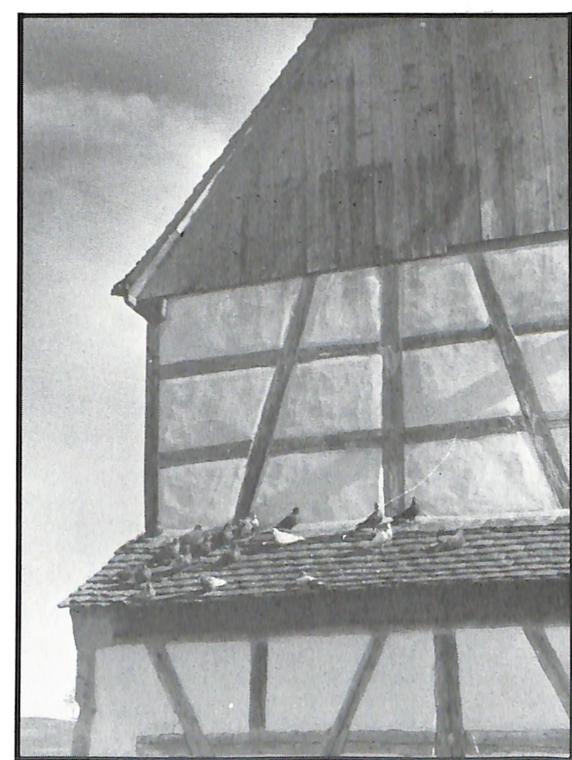
Драгослав Мирковић: „Пејзаж 10“



Миленко Савовић: „Автомобил“



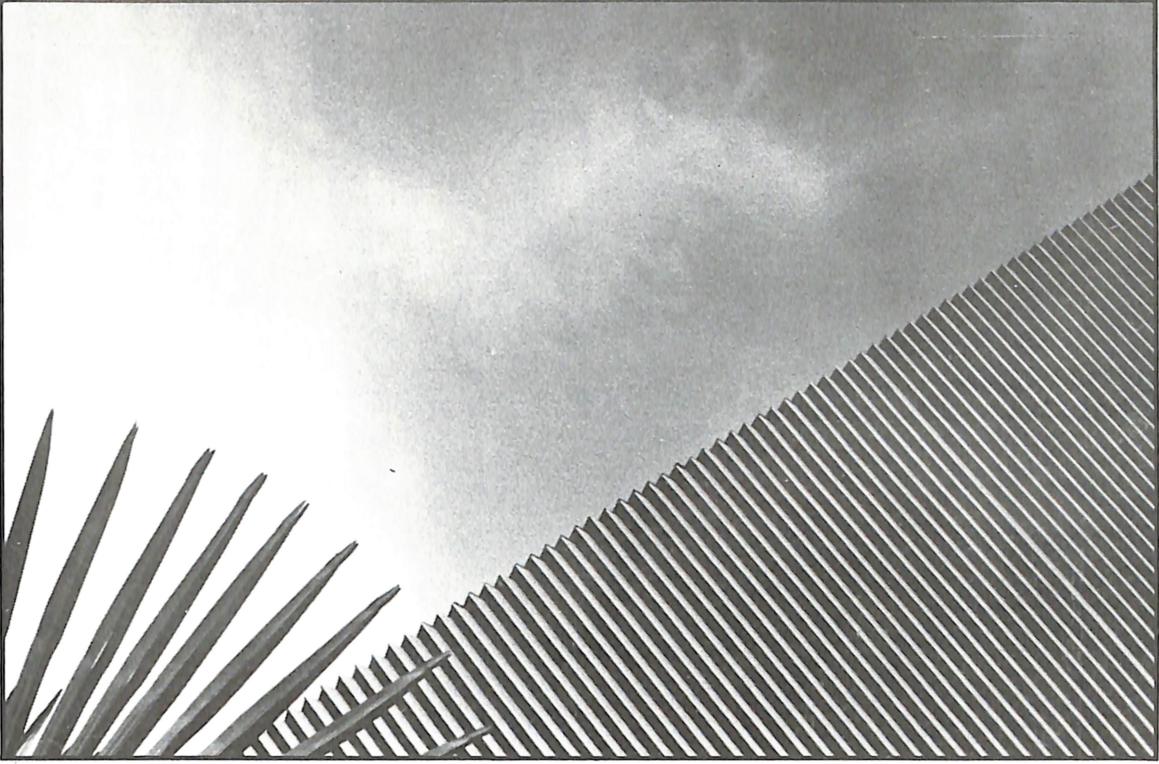
Слободан Пајик: „Царска бара окт. 90 II“



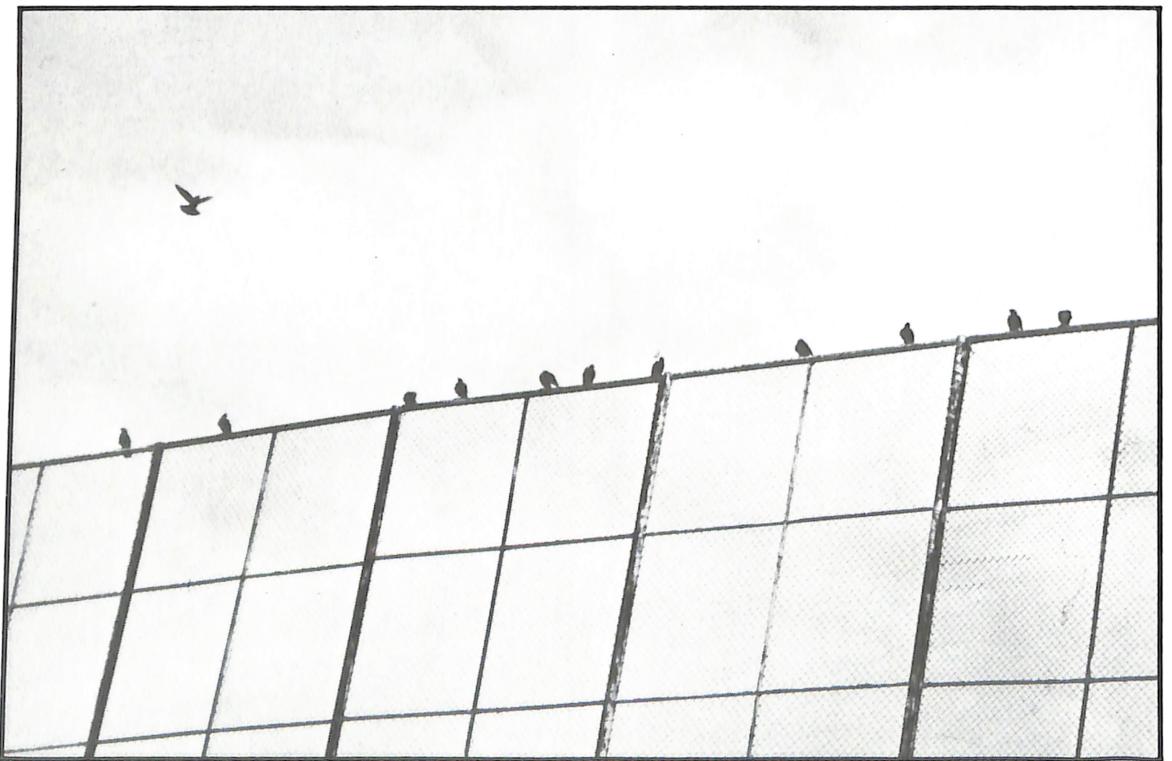
Раде Луковић: „Гулави“



Дарко Башески: „... до небо“



Ана Апостолска: „Париз II“



Цветан Гавровски: „Лекција прва“



Роберт Јанкуловски: „Осамен во просторот IV“



Слободан Томиќ: „Размислување II“



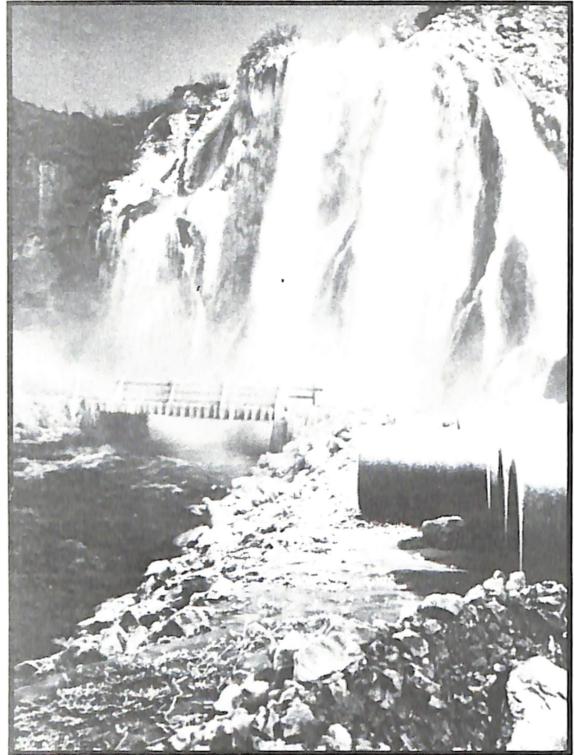
Екерем Сивро: „Дрво“



Боро Рудиќ: „Беба I“



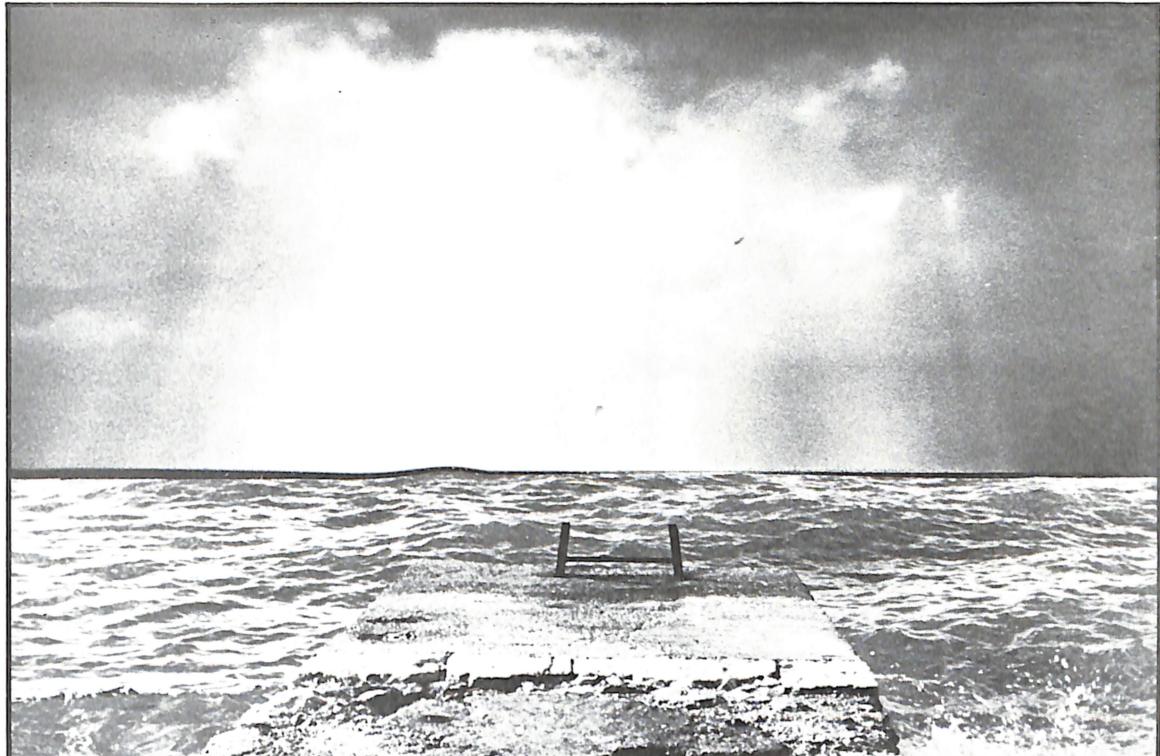
Еркам Куленовиќ: „Влашиќ“



Драгомир Миловановић: „Леден пејзаж – 2“



Драган Иванковић: „Борачко езеро“



Немања Делић: „Пат во небо“



Амир Кривокапа: „Скрадински бук“



Жељко Фрачић: „Зима 85“



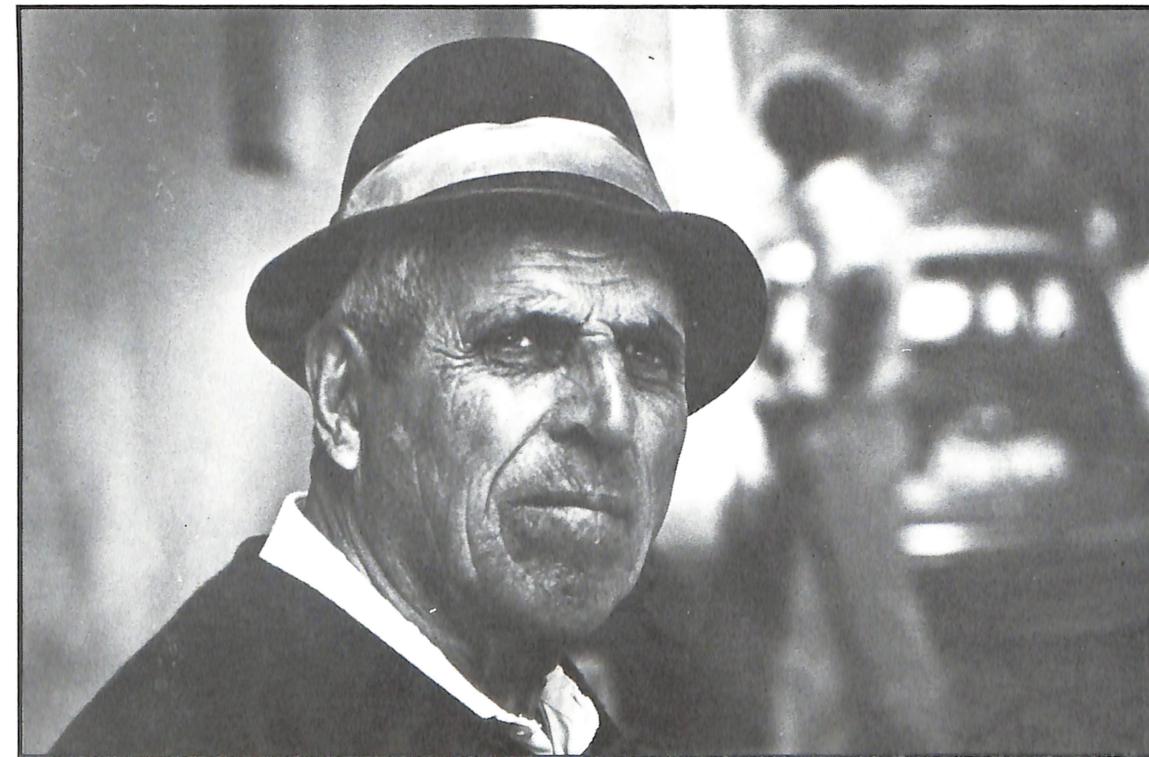
Чедо Пауновик: „Сутјеска 3“



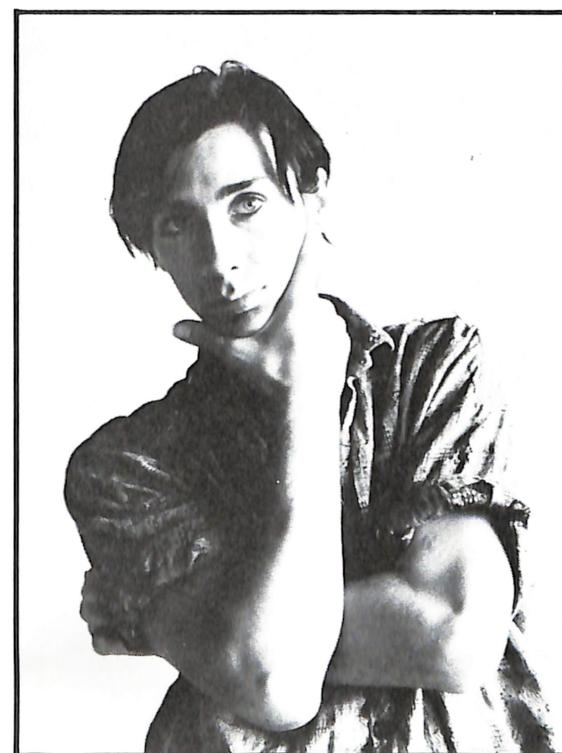
Властимир Микик: „Сликарка и дело II“



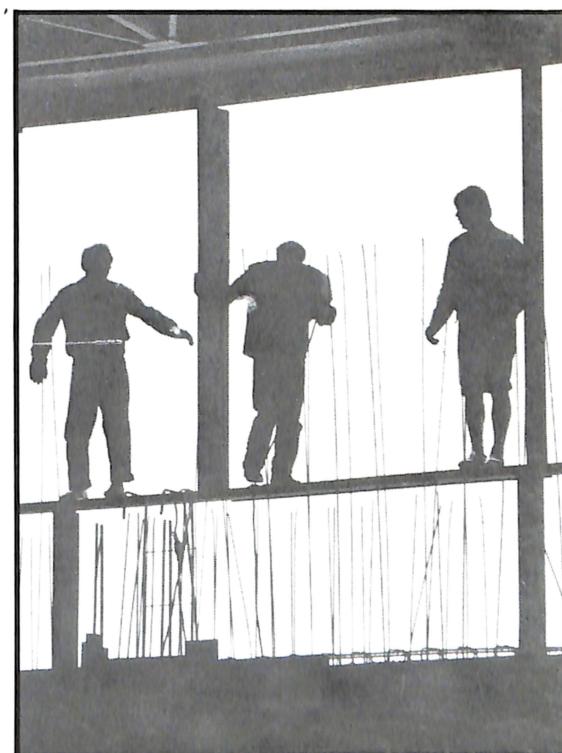
Мирослав Заклан: „Размислување а/3“



Јован Миљковиќ: „Јанко од Хомолје 2“



Златко Милутиновик-Адам: „Карло II“



Гордан Поморишац: „Луѓе птици – 7“



Александар Лукиќ: „На пазар 1986“



Ладислав Петреш: „Сандра“



Иван Пандек: „Купувач“



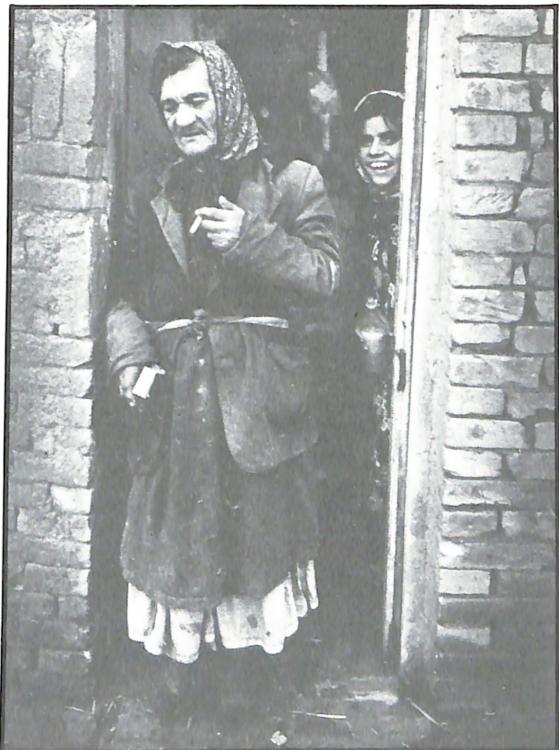
Роберт Амбрус: „Мотив од Дунав“



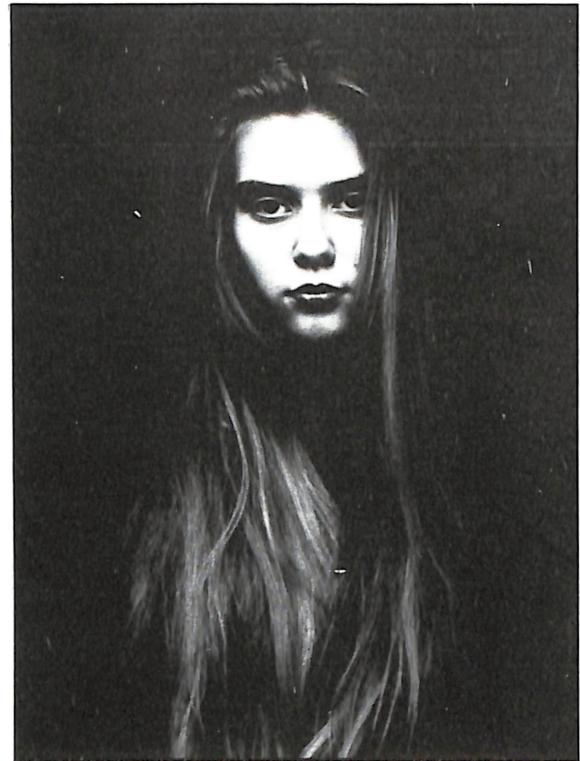
Петар Стеван: „Реа 12“



Драгомир Косорик: „Наталија 1“



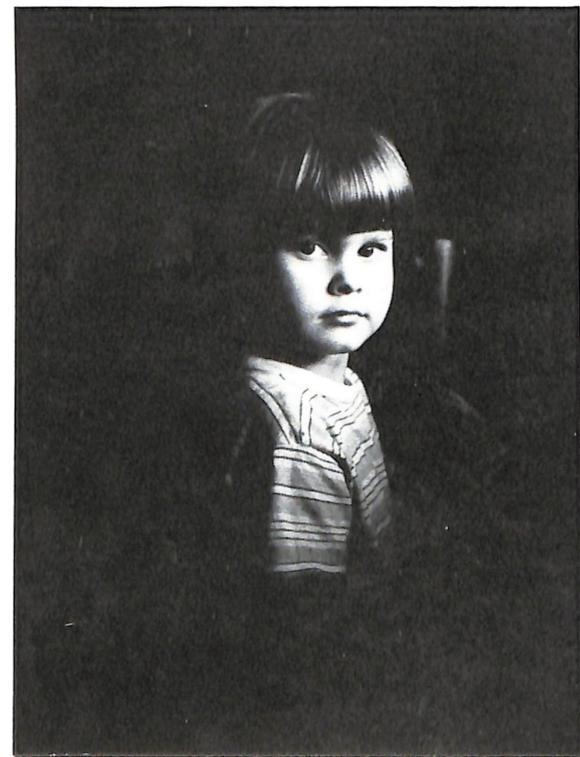
Никола Лажак: „Во врата“



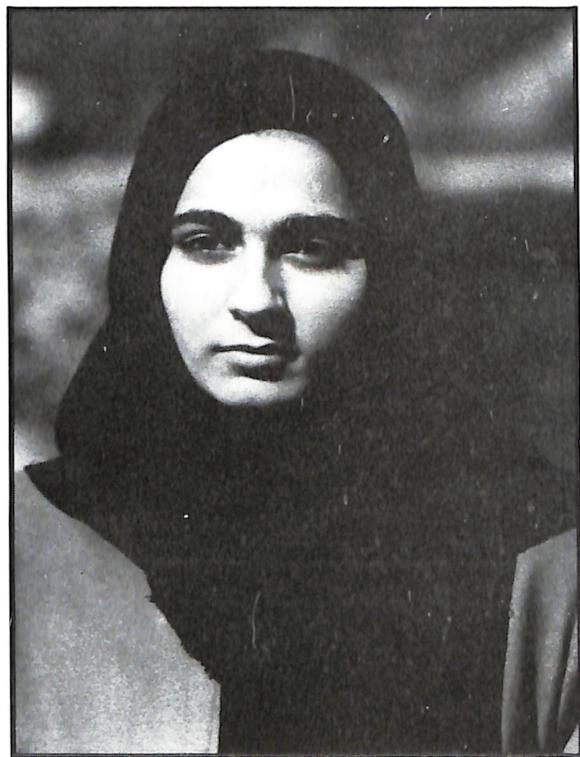
Акиф Ходовик: „Сандра XIV“



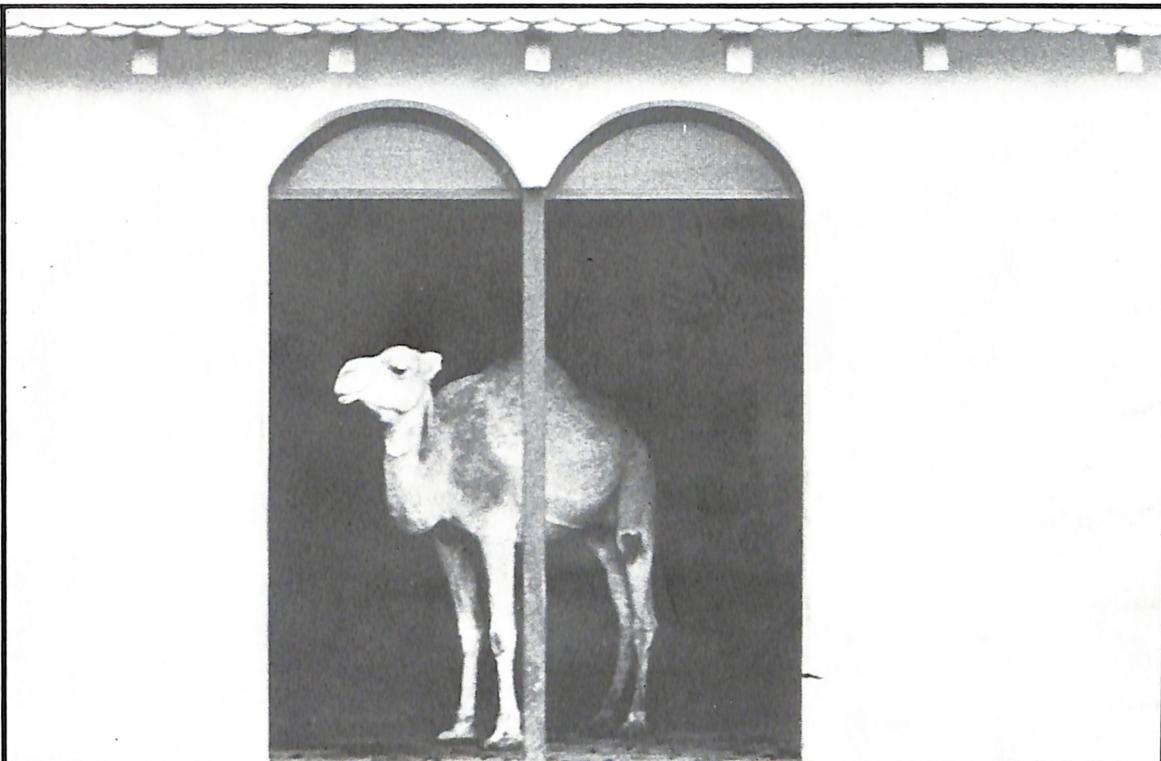
Аднан Шахбаз: „Вања N°1“



Милан Радуловик: „Јована“



Абдулах Ходовик: „Муна“



Ненад Ковачевиќ-Коча: „Future is promises“



Горан Стаменковик: „Заточеник“



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



Васа М. Ранковиќ: „Во огледало“



Миомир Ранѓеловиќ: „Бели мечки со кренати глави“



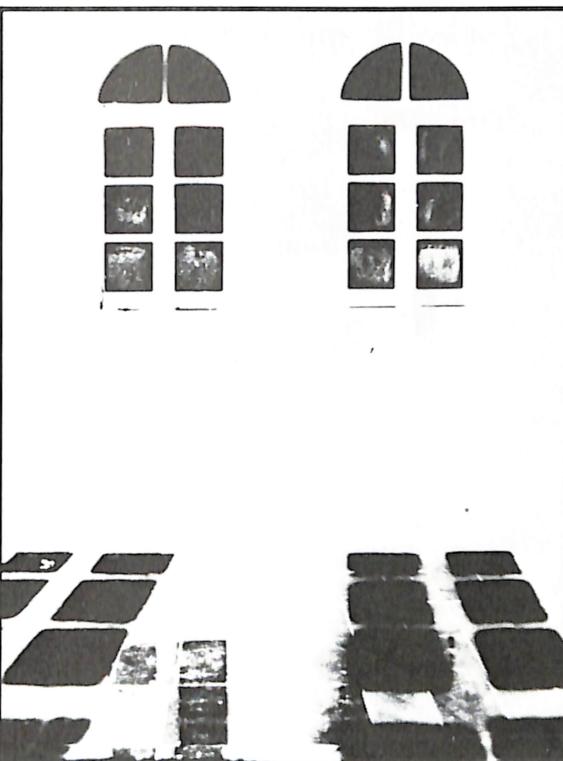
Саша Јоник: „Сам I“



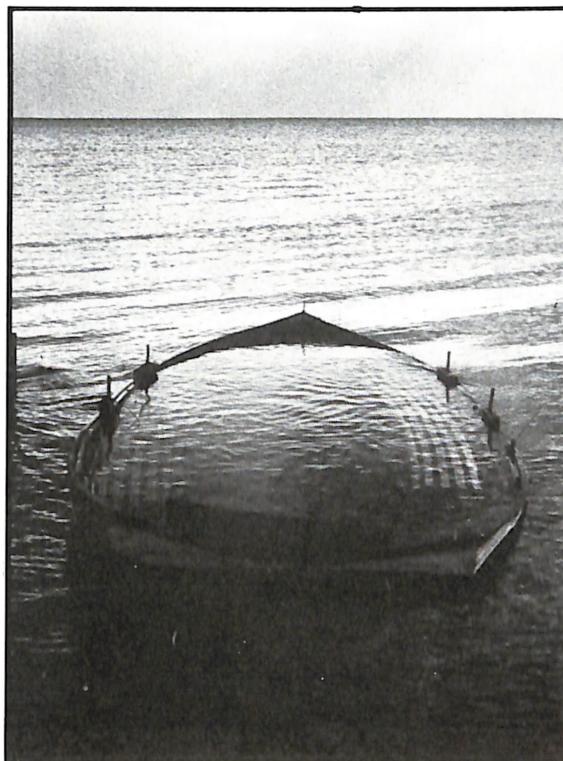
Томислав Хорват: „Во трк“



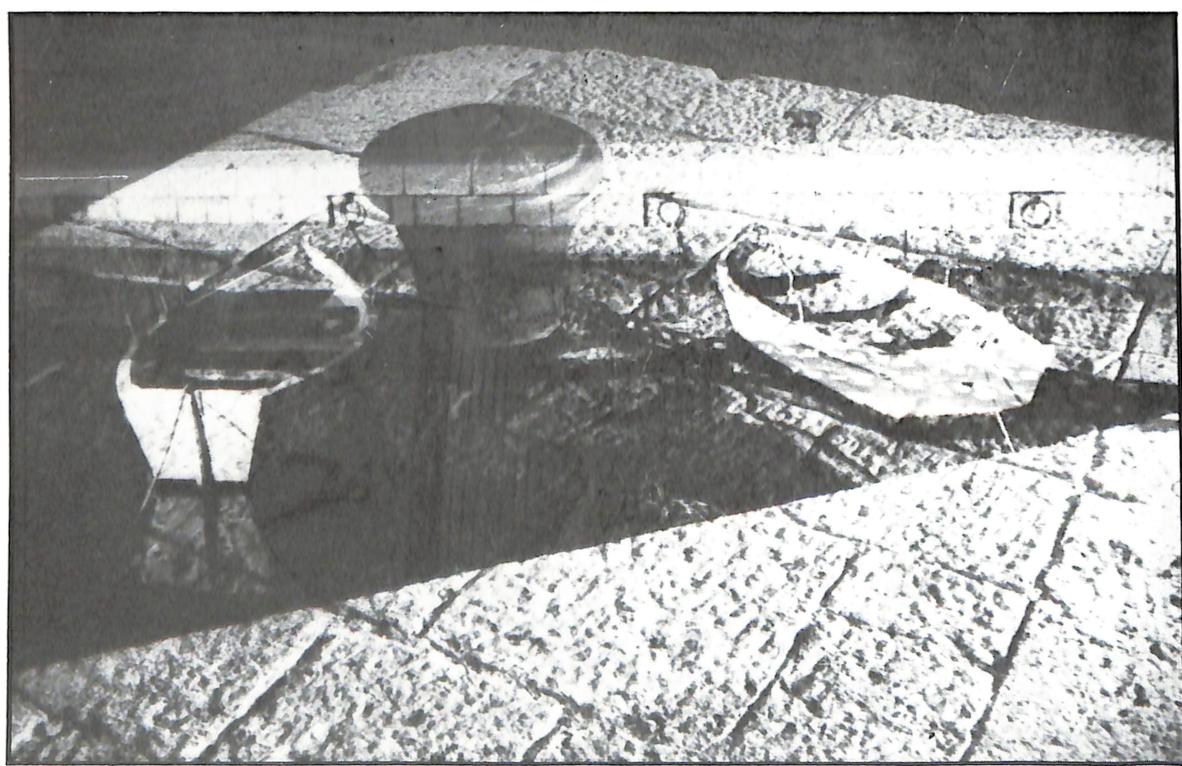
Димоски Сасо: „Тав чека некого“



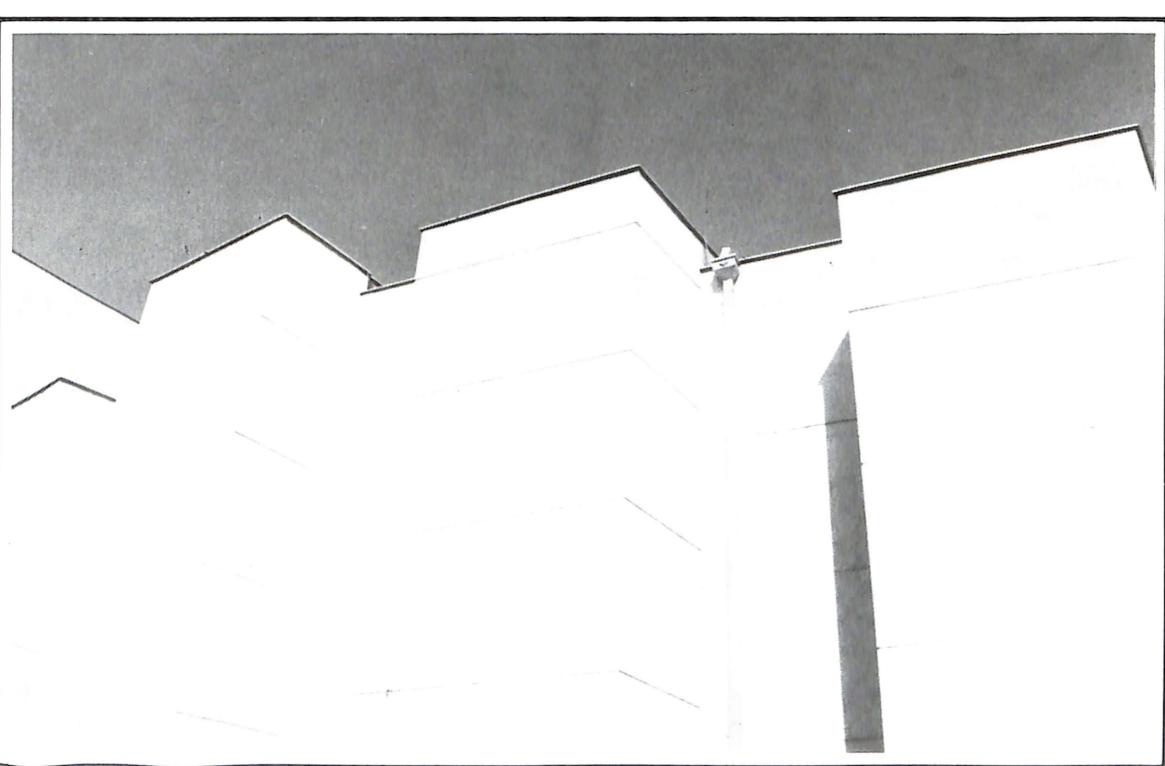
Горѓи Чуркоски: „Си играа денот и ноќта II“



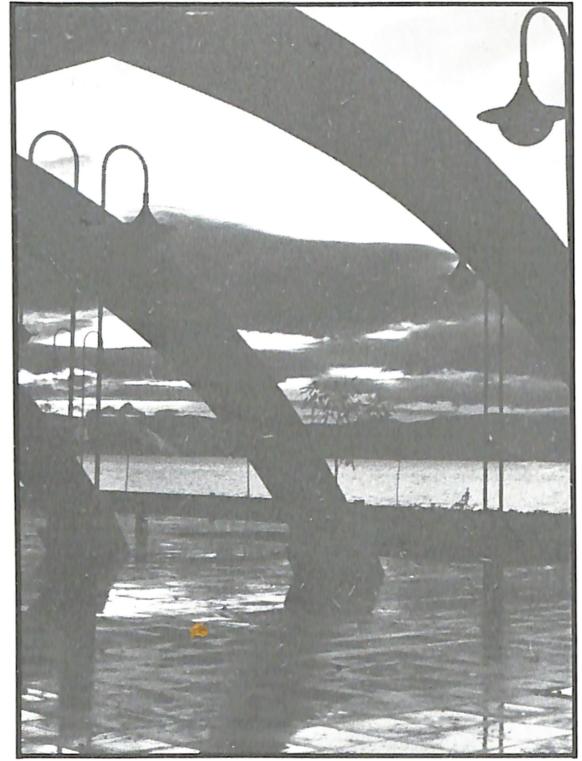
Гиле Гончески: „Товар II“



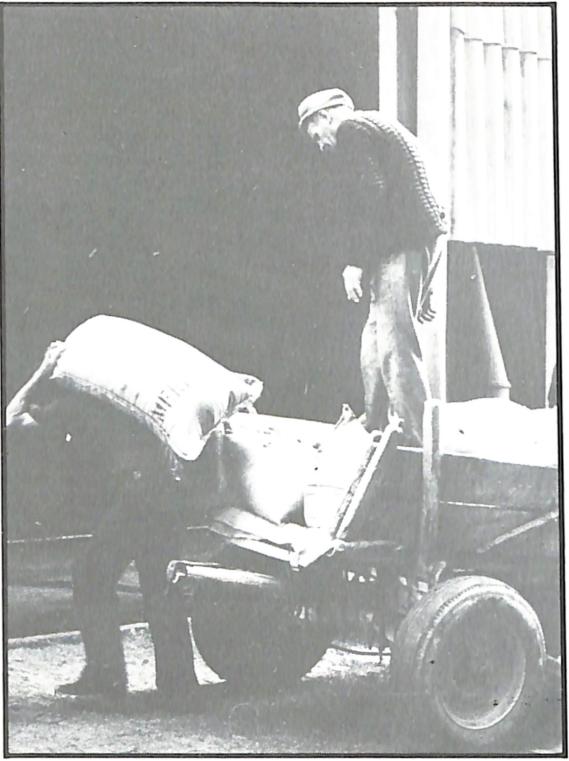
Томе Андреески: „Заклон III“



Зоран Матоски: „APX I - 1“



Лазо Горгоноски: „Парк II“



Раде Филиповик: „Откуп“



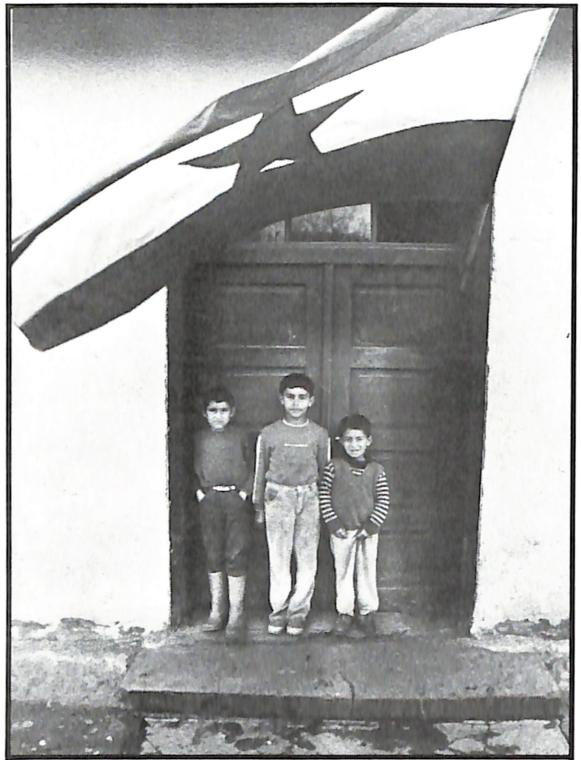
Милорад Миличевик: „Опинчар № 1“



Винко Јовчески: „Последниот самит на отпишани“



Божидар Поповик: „Житен поток 3“



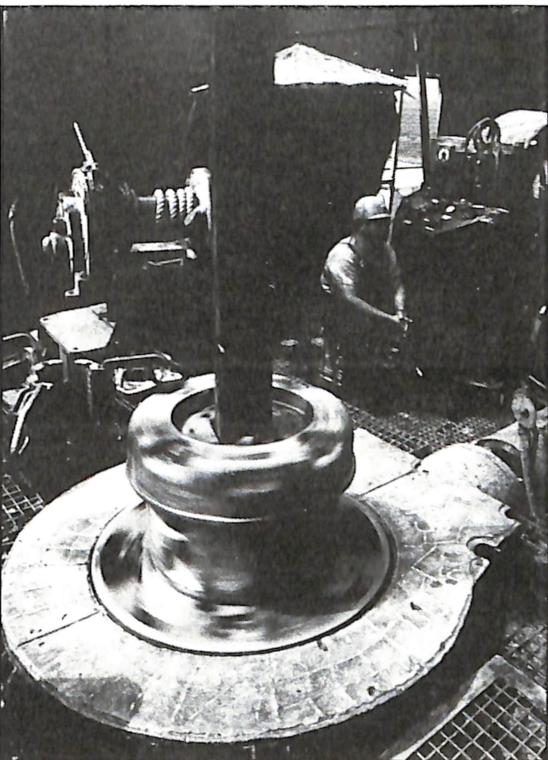
Петар Јанковик: „Во строј“



Радован Вуковик: „Љубопитство II“



Ласло Јухас: „БВ – 2“



Секе Золтан: „Дупчење“



Горге Бојницики: „По жетва“



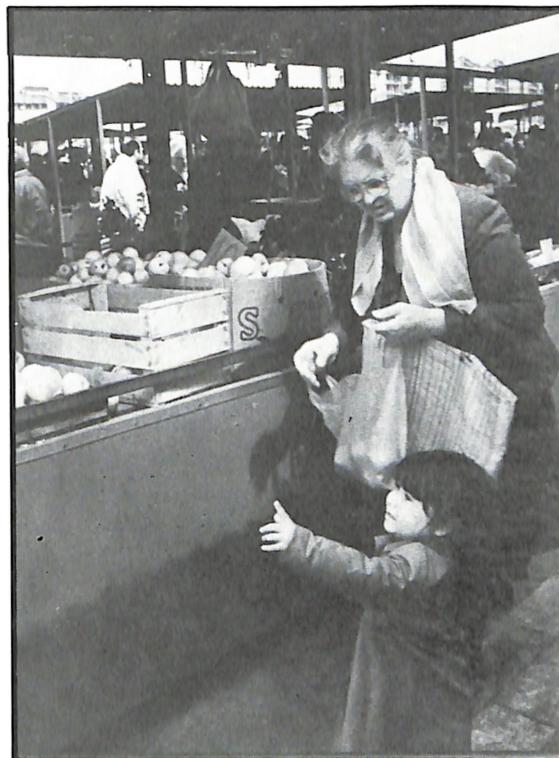
Вицаи Алојзије: „Н 3“



Милан Димић: „Седми јули 4“



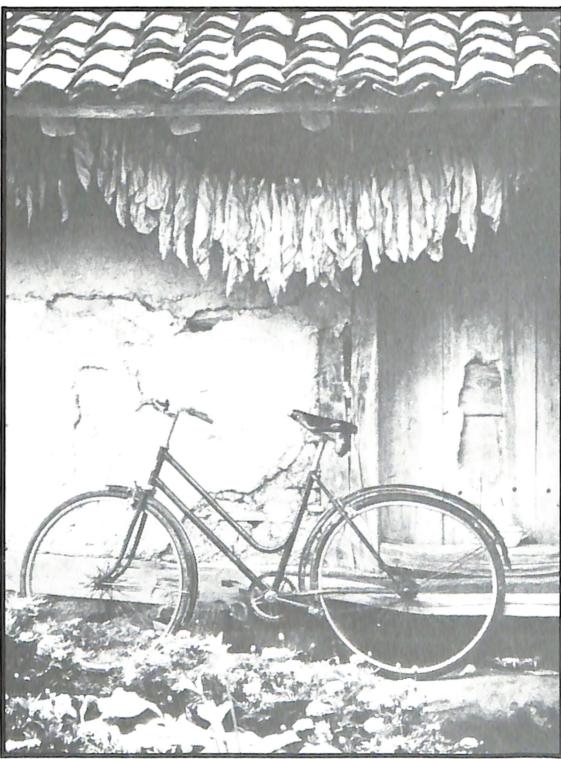
Владимир Грујичик: „Бездомник“



Илија Јефтић: „Бабо, купи ми“



Маринко Антић: „Напивка“



Цурик Роман: „Оставен“



Александар Милутиновић: „Чистач на чевли II“



Вељко Вујановић: „Скали“



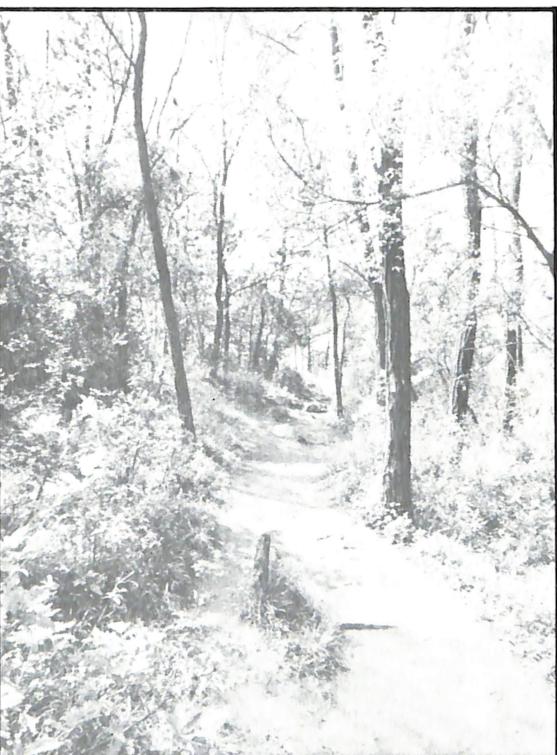
Мирко Орман: „Место II“



Милан Расник: „Nike – 002“



Миодраг Вуковик: „Во млекарница“



Бојислав Николик: „Дрвја II“



Никола Милачиќ: „Од другата страна“



Зоран Узунов: „Старец“



Стефан Трајков: „Перпетуум мобиле“



Зоран Ричлиев: „Порака 2“

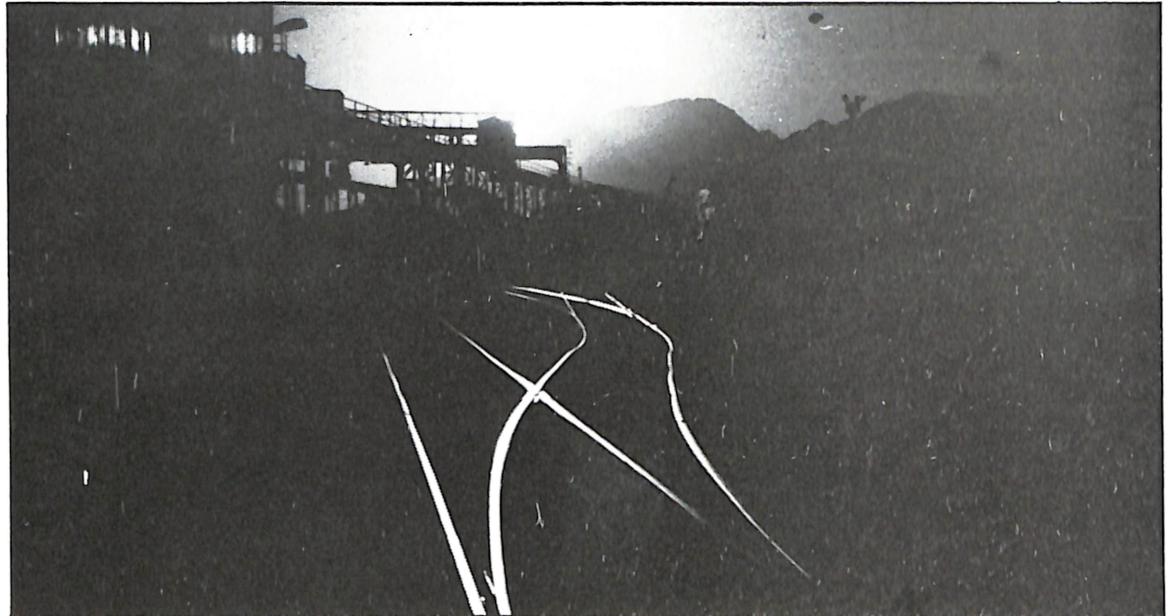


Кире Козаров: „Без наслов 2“

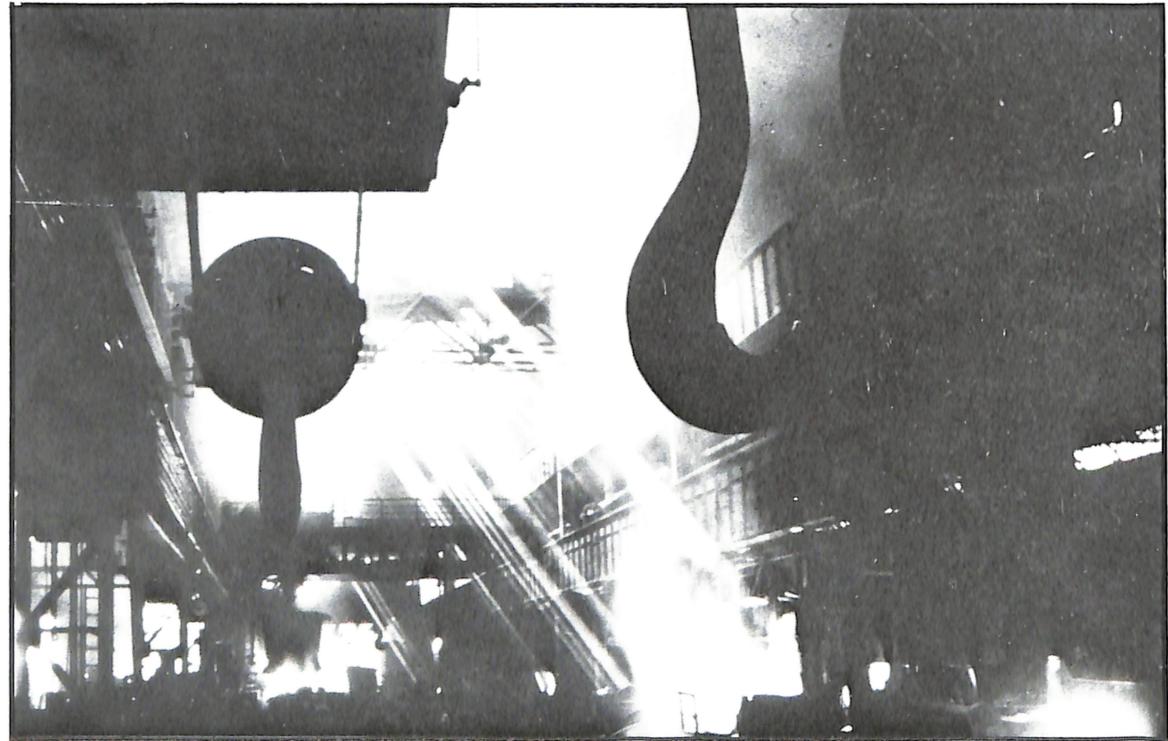


Горѓи Алтанчиев: „Во исчекување“

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



Франци Слуга: „Слив I“



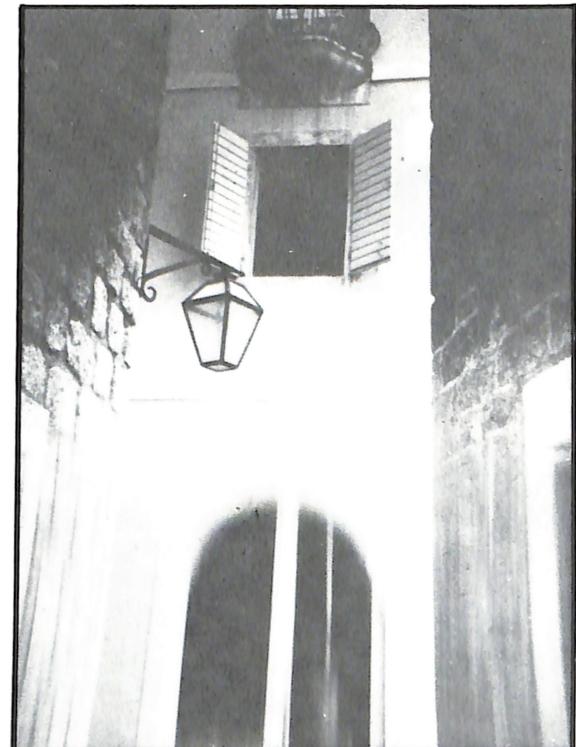
Франци Слуга: „Impression métallurgique“



Драгослав Мирковик: „Илуминација 9“



Драгослав Мирковик: „Зелена врата“



Драгослав Мирковик: „Илуминација 4“



Макси Кудер: „Кану 3“



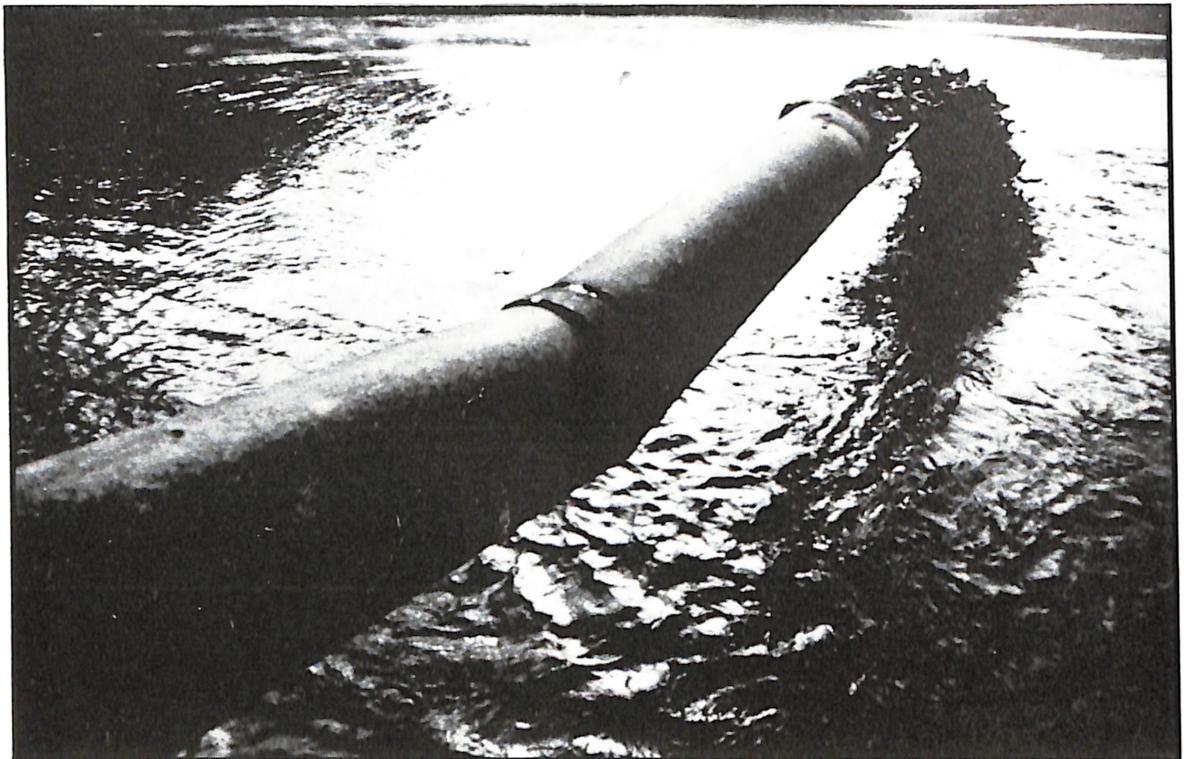
Макси Кудер: „Кану 2“



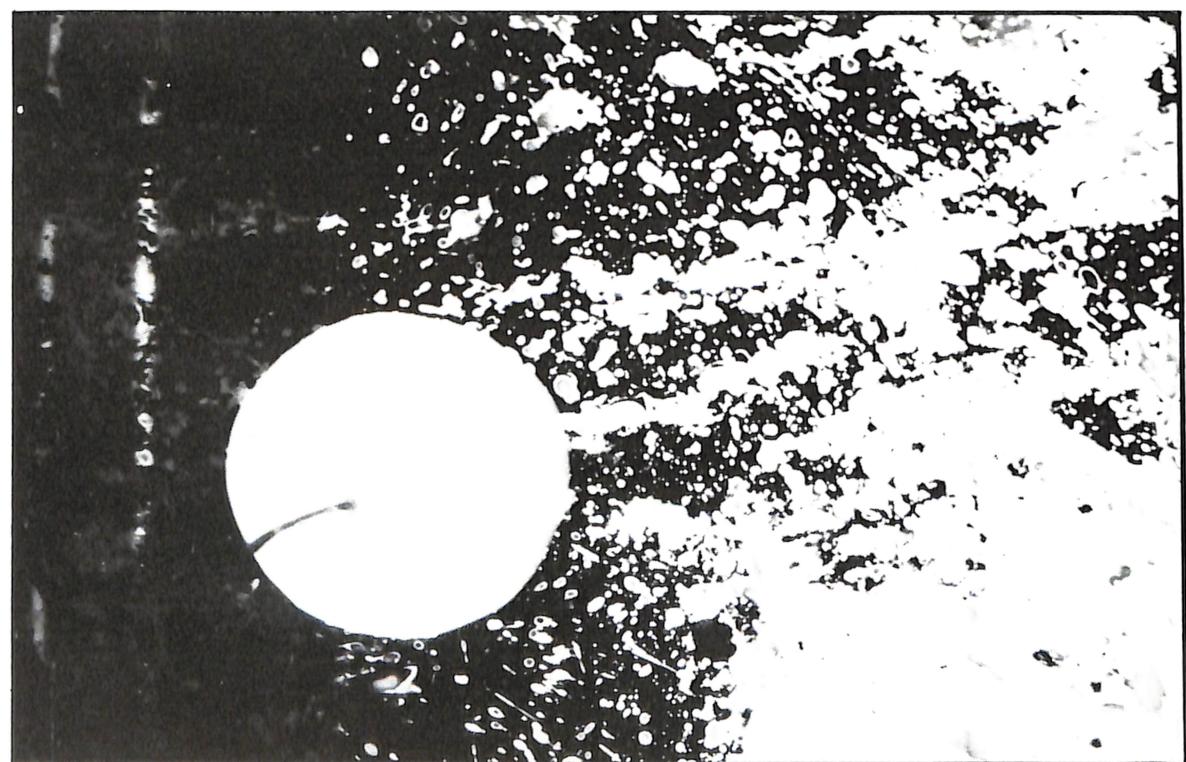
Владимир Недељков: „Ружица 3“



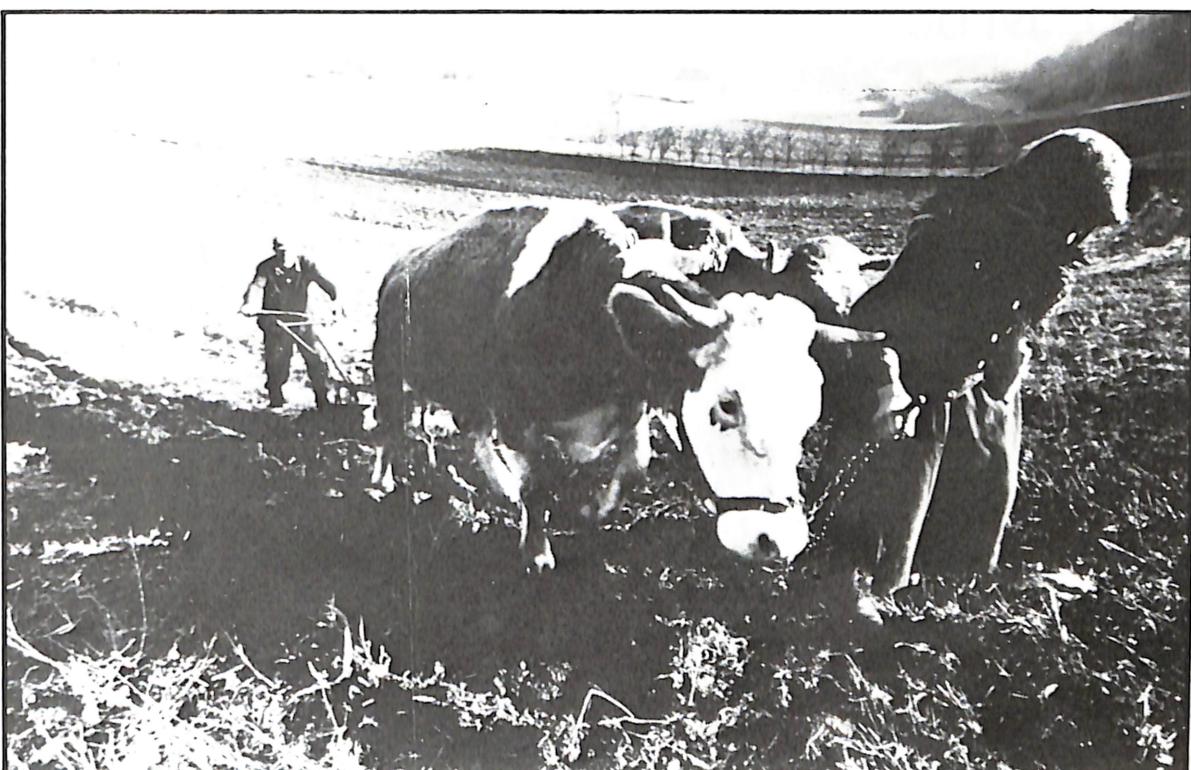
Саша Јоник: „Детроит 2“



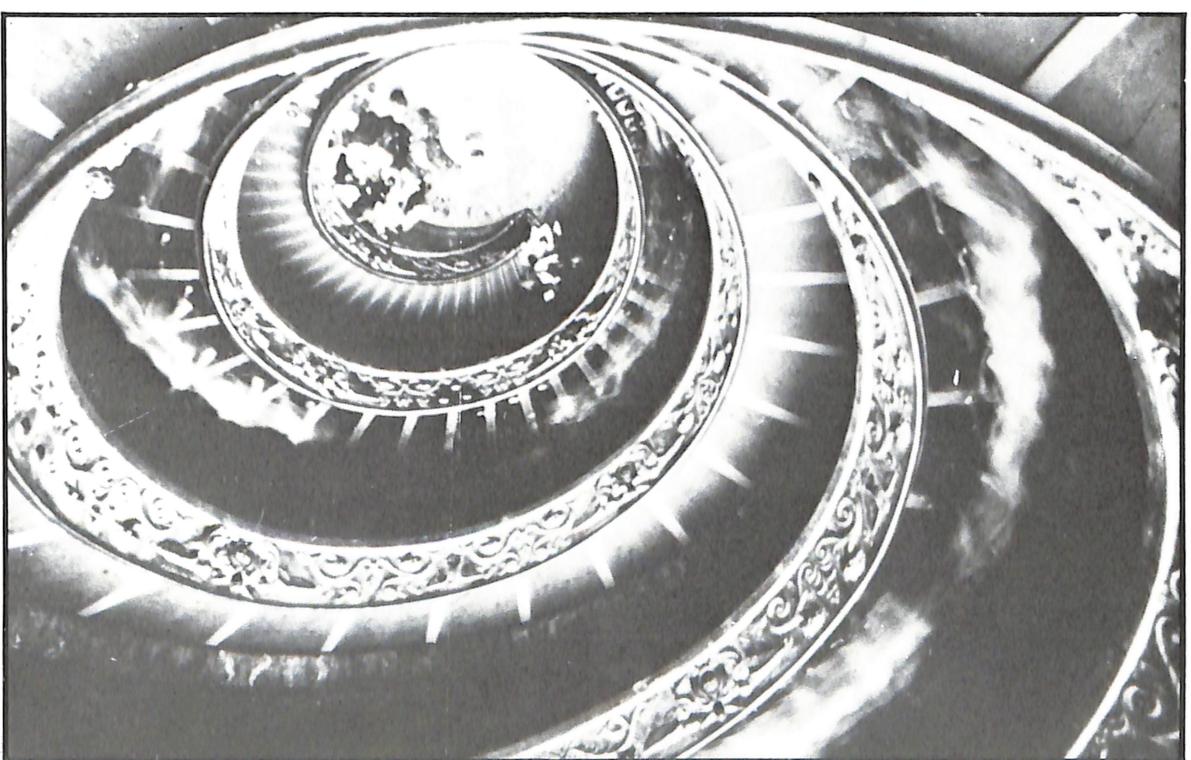
Миленко Петковик: „Мртво езеро“



Војислав Радоњик: „Деветтиот круг“

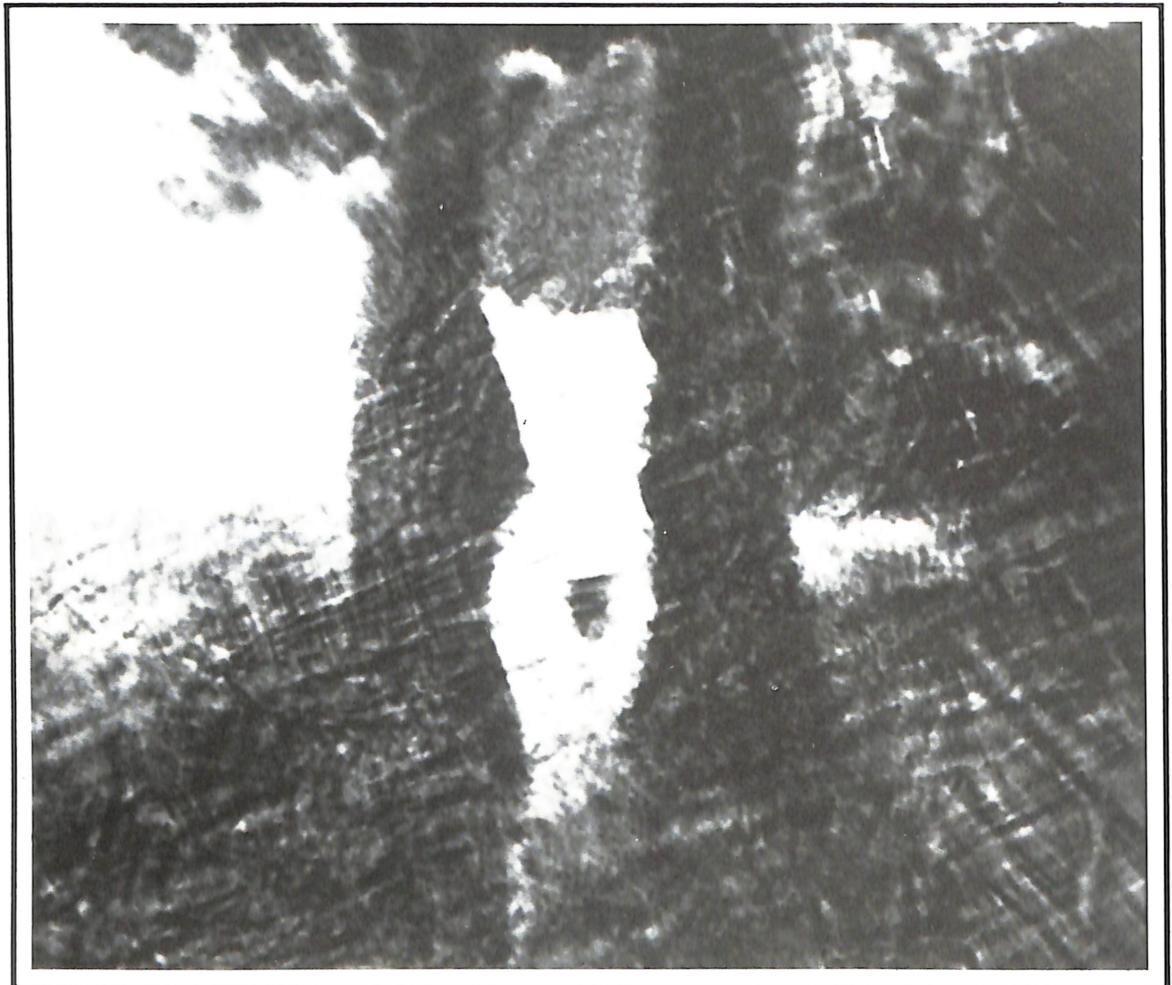


Божидар Поповик: „На нива“



Милан Марковик: „MB – 1“

## 17. ЈУГОСЛОВЕНСКА МЛАДИНСКА ИЗЛОЖБА НА ФОТОГРАФИИ наградени фотографии



Весна Попов: „Sfumato 1“



Весна Попов: „Sfumato 2“



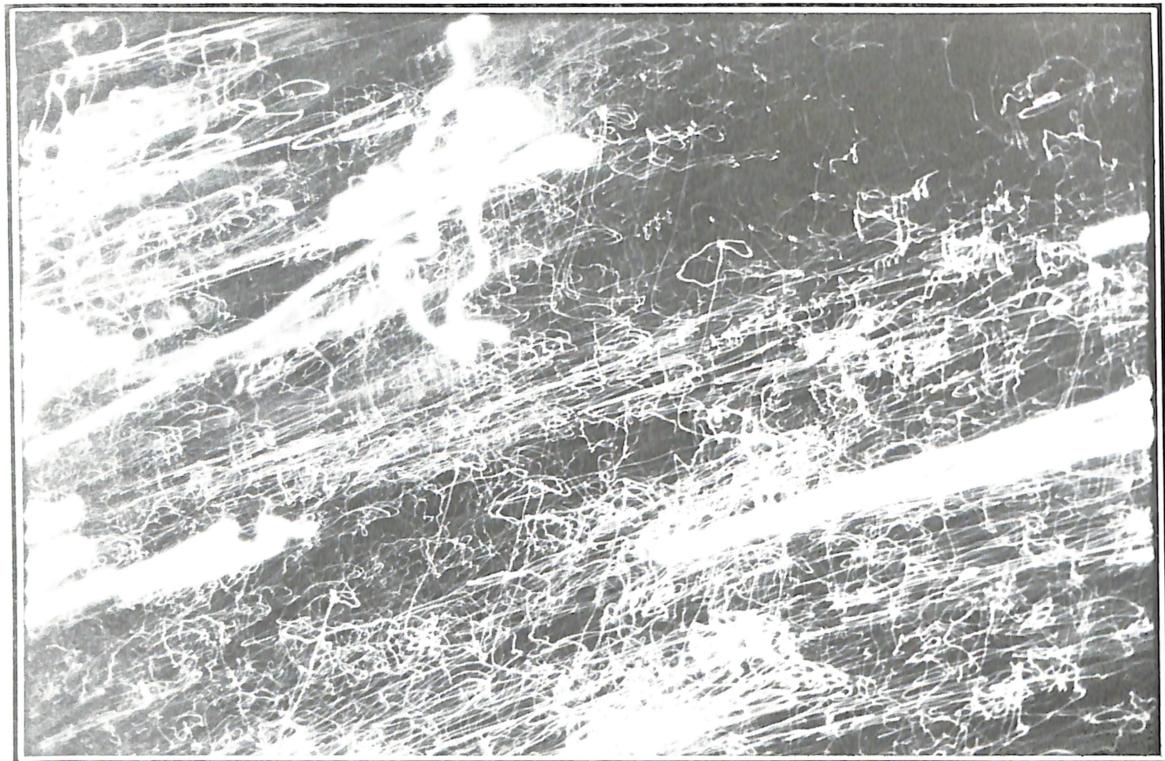
Весна Попов: „Sfumato 3“



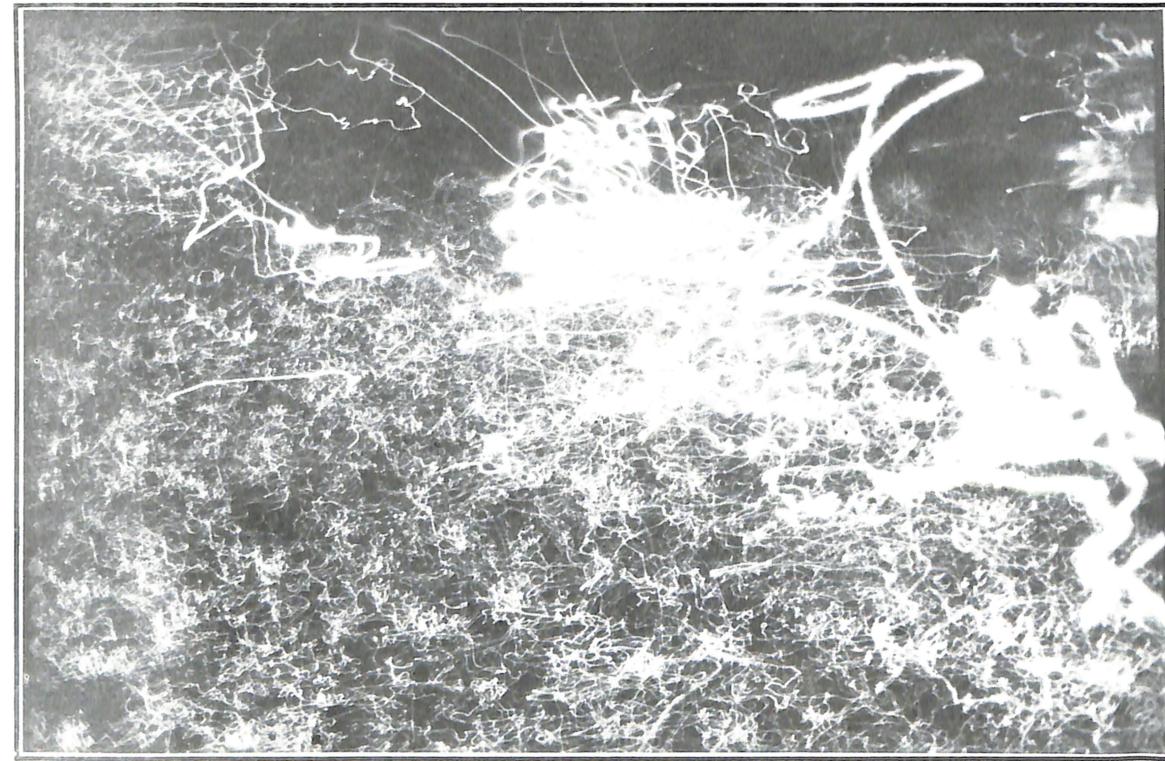
Милош Лужанин: „N“



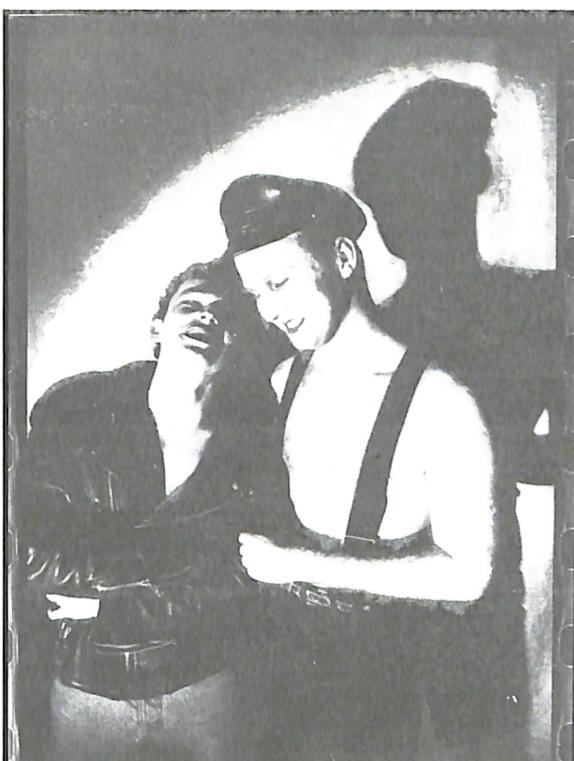
Милош Лужанин: „Свети Јово“



Игор Башески: „А-1“



Игор Башески: „А - 2“



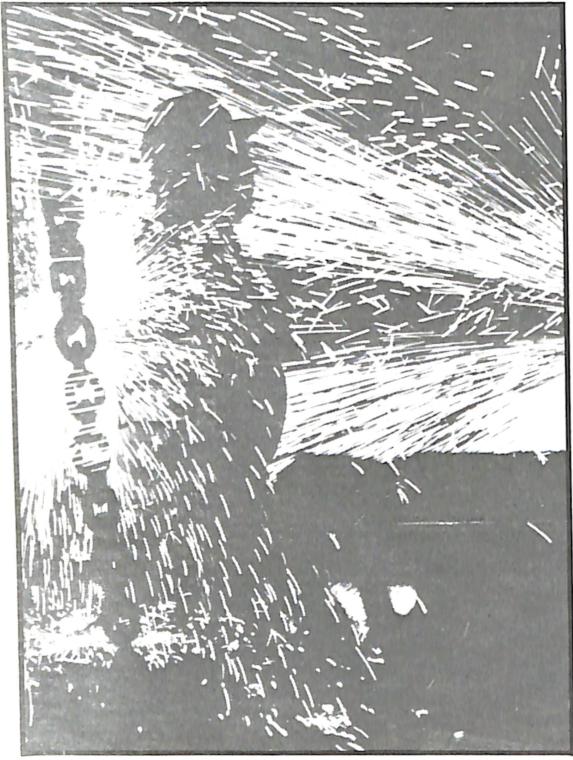
Александар Кујучев: „Непознати луѓе“



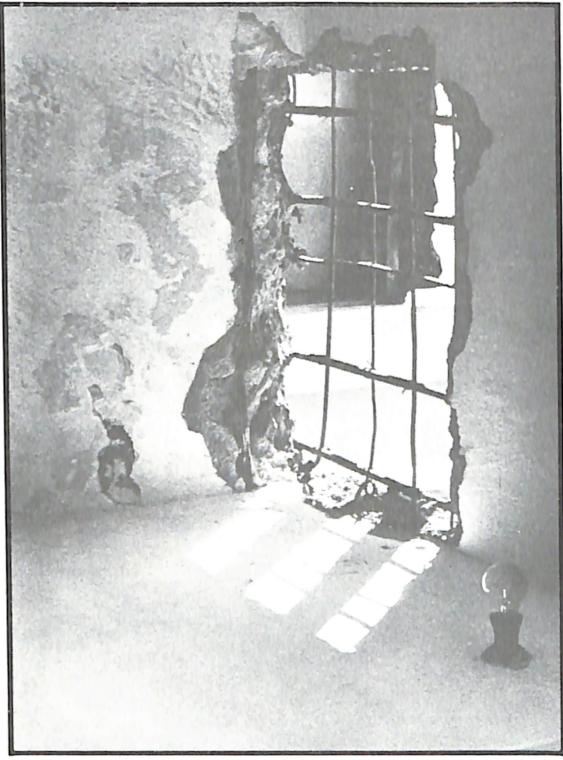
Јани Новак: „Регион 5“



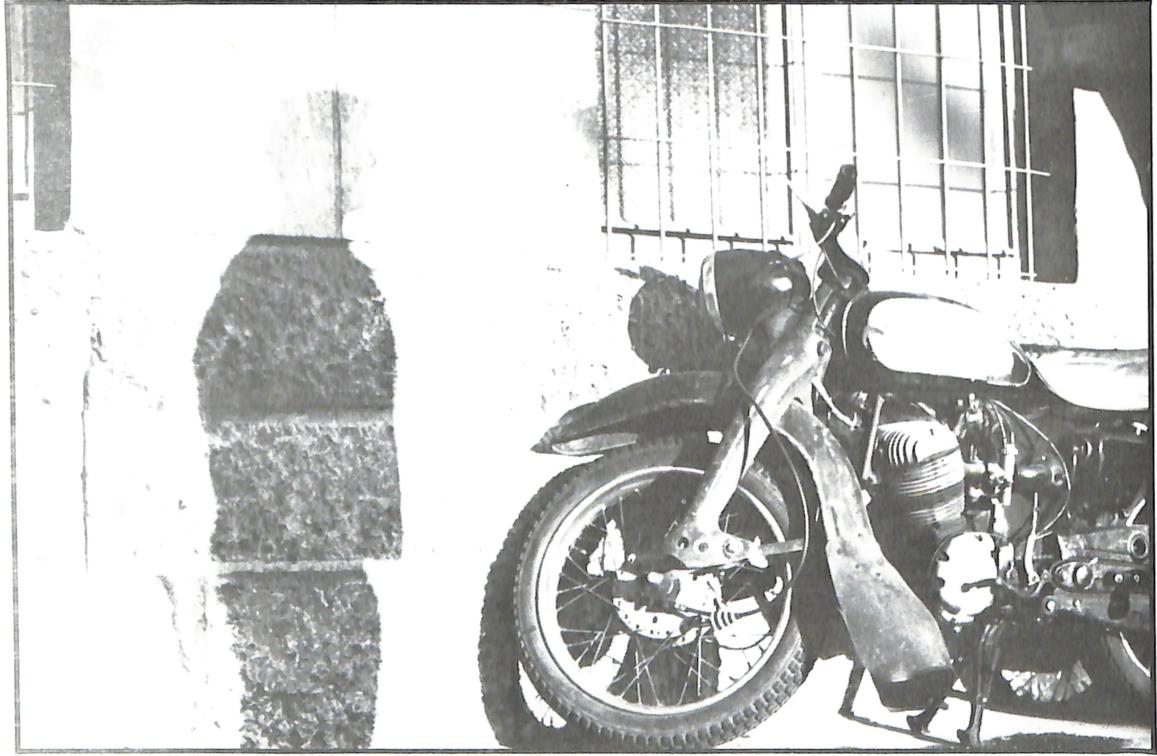
Срѓан Вељковиќ: „Љубов“



Санди Новак: „Момент 2“



Милош Здравковик: „Нова димензија 1“



Ивана Чегаревик: „Без наслов“



Стеван Лазукиќ, снимила Ана Лазукиќ

## ДОБИТНИК НА ГОДИНАШНАТА НАГРАДА ЗА ФОТОГРАФИЈА – 1991

### СТЕВАН ЛАЗУКИЌ

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

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

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

Организирал околу дваесет самостојни изложби!



Стеван Лазукиќ: „На нива“



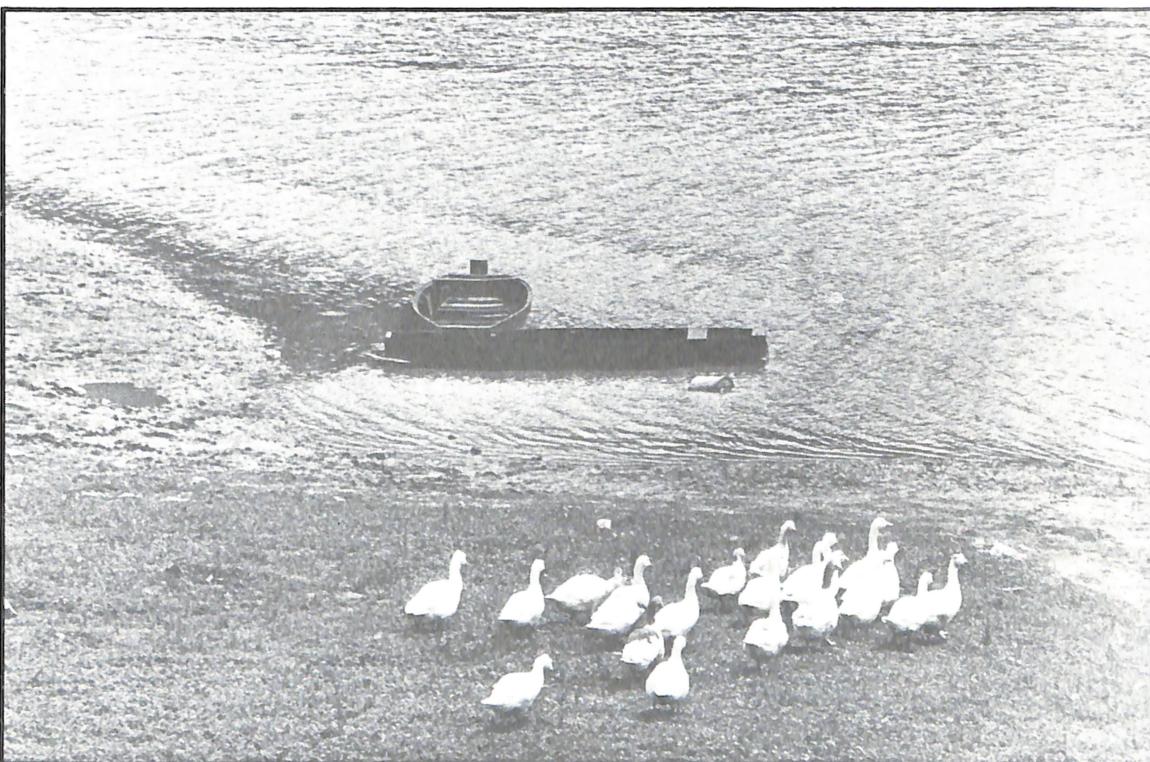
Стеван Лазукиќ: „Обичај II“



Стеван Лазукиќ: „Обичај“



Стеван Лазукиќ: „Три гитари“



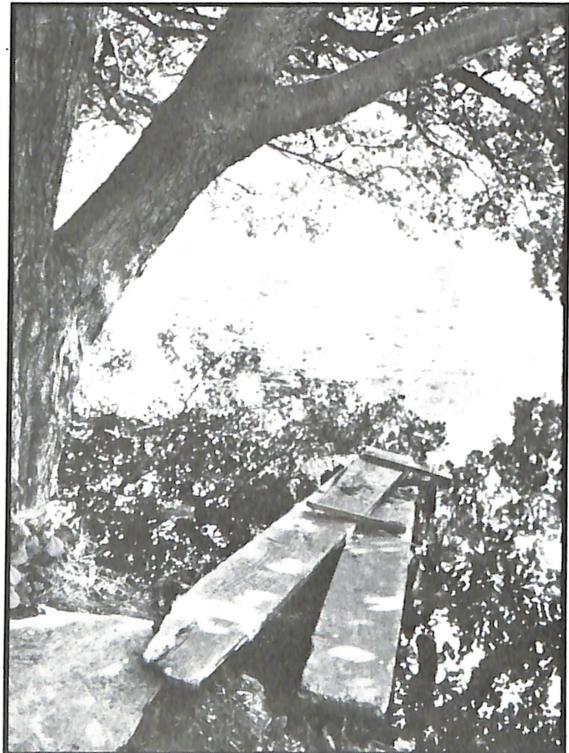
Стеван Лазукиќ: „Бело јато (пейзаж)“

---

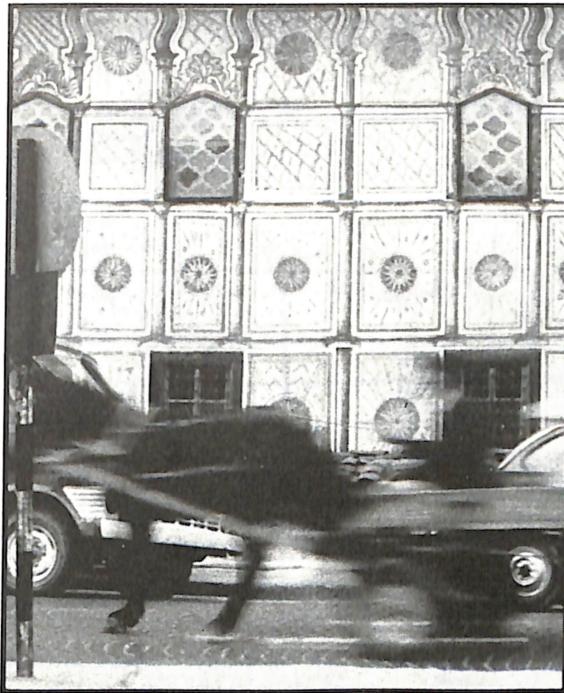
## ПЕТТЕМИНА НАЈАКТИВНИ ИЗЛАГАЧИ ОД МАКЕДОНИЈА ВО 1990 ГОДИНА



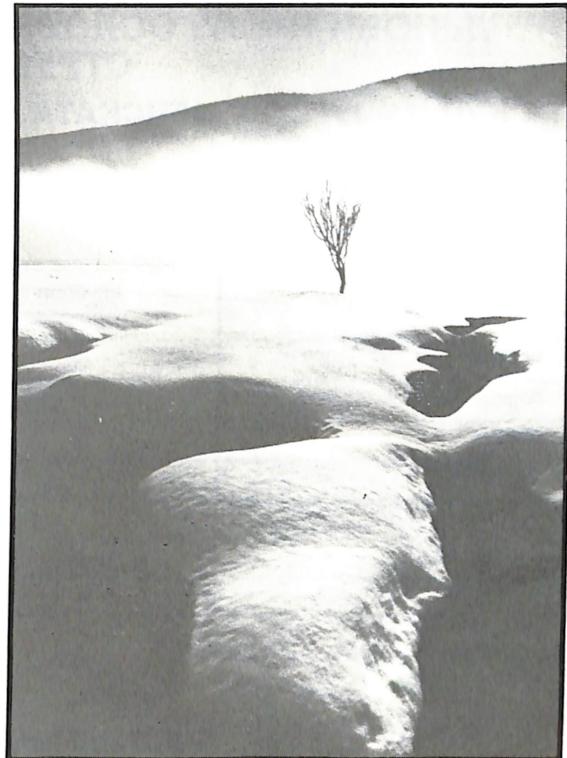
Роберт Јанкуловски: „Ритам Р 3“



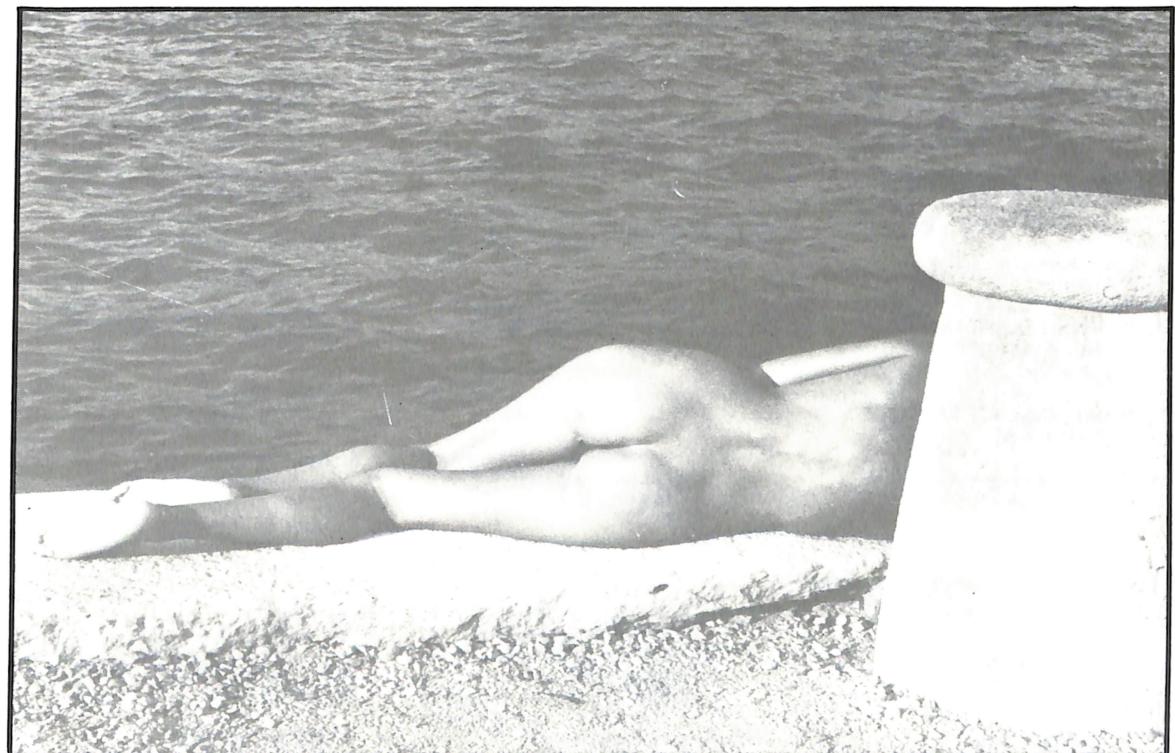
Игор Башески: „Без наслов“



Цветан Гавровски: „Ехо Тетово“



Боро Рудик: „Мавр. I“



Раде Луковик: „Дилема II“

## ДЕНОВИ НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА '91

### 14. КУП НА ЈУГОСЛОВЕНСКАТА ФОТОГРАФИЈА – СТРУМИЦА 91

Пристигнати колекции:

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

### ПЛАСМАН НА КОЛЕКЦИИТЕ

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

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

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

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

3. Гордан Рајко  
– „Почеток на сезоната“  
– „Тишина“
4. Подобник Рафаел  
– „Подоживување“  
– „Mykonos“
5. Мишка Душан  
– „Трио“  
– „Мозаик“

#### ФК „ПМФ“–БЕЛГРАД, 247 бода

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

#### ФК „БЕОГРАД“ – БЕЛГРАД, 241 бод

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

2. Данило Цветановиќ – МФ  
ФСЈ, АФИАП  
– „Јасмина“

3. Александар Долги – МФ ФСЈ  
– „Студија“  
– „Тема белграфани“

4. Мильковиќ Дејан,  
– „NYX“  
– „Корморан V“

5. Драган С. Танасијевиќ – МФ  
ФСЈ – УЛУПДС  
– „Живан Марковиќ“

– „Раде Милошевиќ“  
6. Раде Милисављевиќ – КМ  
– „Мајки“

7. Љубомир Којик – ФА – I  
– „Акт №30“  
– „Акт № 31“

2. Перејк Мирослав  
– „Попладневна насмешка“  
3. Ана Лазукиќ  
– „Коноп 3“

4. Зоран Ѓорѓевиќ – ФА I ФСЈ  
– „Од колекцијата – Провинција М“  
– „Од колекцијата – Провинција Н“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

5. Михајло Звицк  
– „Добрата полска вила № 3“  
– „Луња“

6. Петер Волкман  
– „Златно око 85“

7. Јовановиќ Павле  
– „ЕКО 10“

**ФК „ЕЛЕМА“ – СКОПЈЕ, 213 бода**

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

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

1. Кулуновик Еркам  
– „Влашиќ“
2. Чедо Пауновик ФА I ФСЈ  
– „Сутјеска 3“  
– „Кон звездите“
3. Сивро Екрем ФА I  
– „Дрво“
4. Драган Миловановик ФА I ФСЈ  
– „Пејзаж V-1“  
– „Леден пејзаж-2“
5. Фрањиќ Желько  
– „Зима 85“
6. Кривокапа Амир ФА III  
– „Скрадински бук“
7. Иванковик Драган  
– „Борачко езеро“
8. Делиќ Нермин ФА ФСЈ  
– „Пат в небо“

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

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

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

**ФК „САРАЈЕВО“ – САРАЕВО, 210 бода**

1. Косориќ Драган  
– „Наталија 1“  
– „Наталија 2“
2. Ходовиќ Авдулах  
– „Дина“  
– „Муна“
3. Аднан Шахбаз  
– „Вања №1“
4. Милан Радуловиќ  
– „Јована“  
– „Бојана“
5. Акиф Ходовиќ  
– „Аида Малкоч“  
– „Сандра XIV“

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

1. Стаменковик Горан Ф I ФСЈ  
– „Поентери“  
– „Заточеник“
2. Ранковиќ М. Васа ФА II ФСЈ  
– „Во огледало“  
– „Лавови 2“
3. Јониќ Саша ФА II ФСЈ  
– „Сам II“
4. Томислав Хорват ФА III ФСЈ  
– „Во трк“
5. Златко Милутиновик – Адам  
– „Карло II“  
– „Неда“
6. Мирослав Заклан ФА I ФСЈ  
– „Копнек ц/2“  
– „Размислување а/3“
7. Миомир Ранделовик ФА II ФСЈ  
– „Бели мечки со кренати гла-ви“

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

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

**ФК „ДРИМ“ – СТРУГА, 190 бода**

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

4. Андреески Томе  
– „Оков“  
– „Заклон III“

5. Чуркоски Ѓорѓи  
– „Си играа денот и ноќта II“  
– „Отворени порти I“

6. Матоски Зоран  
– „АРХ I/I“

7. Јовчески Винко  
– „Последниот самит на отпи-шани“

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

1. Петар Јанковиќ  
– „Во строј“
2. Раде Филиповиќ  
– „Откуп“  
– „Разговор“
3. Радован Вуковиќ ФА II  
– „Љупопитство II“  
– „Љупопитство“
4. Милиќевиќ Милорад  
– „Олинчар №1“  
– „Продавачка на цвеќе“
5. Божидар Поповиќ  
– „Житен поток 3“  
– „ВМХ“

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

1. Јухас Ласло КМФ  
– „Поглед Б-1“  
– „БВ-2“
2. Ѓорѓе Бојничиќ  
– „По жетва“  
– „Шума №4“
3. Секе Золтан ФА II  
– „Варијации №“  
– „Дупчење“

4. Оливер и Алојзије Вицаи  
– „Сондирање“  
– „Нафташ“  
– „Нафта“  
– „№3“

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

**ФК „НИКШИЌ“ – НИКШИЌ, 136 бода**

1. Раониќ Милан ФА I кл.  
– „Минато“  
– „Nike - 002“
2. Николиќ Војислав  
– „Дрвја II“  
– „Дрвја III“
3. Вујановиќ Вељко  
– „Дрворед“  
– „Скали“

4. Никола Милачиќ  
– „Од другата страна“
5. Вуковиќ Миодраг  
– „Во млекарница“  
– „Крај огниште“
6. Орман Мирко  
– „Место II“

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

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

**РАНГ ЛИСТА ПО СОЈУЗИ:**

- ФК „ЦЕДУБАЛ“ – БАЊА ЛУКА, 131 бод  
ФК „АНДРЕЈ ПРЕШЕРН“ – ЈЕСЕНИЦЕ, 124 бод  
да  
ФК „ВАНЧО ПРКЕ“ – ШТИП, 115 бода

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

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

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

### ПРИМЕНИ ДИЈАПОЗИТИВИ ЗА ИЗЛОЖБАТА:

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

### I. ФК „РОВИЊ“ – РОВИЊ

- Младен Ђоковић ФА I кл.  
– „Тара I“  
– „Сон“

- Virgilio Guircin KM ФСЈ  
– „Battana Di“  
– „Battana 271“

### II.ФОТОГРУПА „АРТ“ – ЗЕНИЦА

- Денис Маркиќ KM ФСЈ  
– „Неум 2/1991“  
– „Сино 1/1990“  
– „Сино 3/1990“

- Мурат Јашаревиќ KM ФСЈ  
– „Рафање на денот“

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

- Синиша Граовац ФА III кл.  
– „Крајпатни паметници“  
– „Утро во планина“  
– „Село“

### IV. ФК „СТИФ НАУМОВ– БИ- ТОЛА

- Мајит Бајрамов ФА II кл.  
– „Д 91/2“

### V. ФК „БРАНКО Бајик“ – НОВИ САД

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

- Мирослав Периќ  
– „Форма А“  
– „Форма Б“  
– „Форма Д“
- Којик Драгана  
– „VV 88-3“
- Иван Панчиќ ФА I кл.  
– „Балет 4“

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

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

- Кудер Макси  
– „Мост“  
– „Кану 1“  
– „Кану 2“  
– „Кану 3“

### VII. ФКК „РАДОВЉИЦА“ – РАДОВЉИЦА

- Иван Пипан ФА I кл.  
– „Пастир“
- Јусти Финк KM ФСЈ  
– „Пејзаж 3“  
– „Поток“  
– „Зимска идила“
- Бењамин Вранкар ФА I кл.  
– „Бели пламени“

### VIII. ФК „МАРИБОР“ МА- РИБОР

- Бранко Зоровиќ ФА I кл.  
– „20402“

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

- Михајл Керсник ФА III кл.  
– „Хоризонт II“

- Борис Танџар ФА III кл.  
– „Покраина II“  
– „Во Пиран I“

- Франци Слуга  
– „Слив“  
– „Металургиска импресија“  
– „Impression metalurgique“

- Јани Новак ФА II кл.  
– „Бутик“  
– „Цвеќиња Ц“

### X. ФКК „ВАЉЕВО“ – ВА- ЛЕВО

- Милан Марковиќ ФА I кл.  
– „Бои № 1“  
– „МВ 1“

### XI. ФК „ВЕТЕРИНАР“ – БЕЛГРАД

- Здравковиќ Ненад  
– „Есен 87/IV“  
– „Будимпешта M3“

- Јоник Саша  
– „Детроит 2“

### XII. ФКК „ЦЕДУБАЛ“ – БАЊА ЛУКА

- Зијад Никочевиќ ФА I кл.  
– „Маслинки“  
– „К 4“  
– „Смоквички“  
– „З – 7“

- Милорад Кашчелан ФА I кл.  
– „Блаце I“  
– „Излегување“

- Драган Проле ФА III кл.  
– „Ноке“

- Ненад Станиќ ФА II кл.  
– „Харлем 2“

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

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

### XIV. ФК „САРАЈЕВО“ – САРАЕВО

- Косориќ Драган ФА III кл.  
– „Будење“

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

- Филиповиќ Радисав ФА I кл.  
– „Пиперки“  
– „Одмор 1“  
– „Одмор 2“  
– „Одмор 3“  
– „Пешак“

- Миличевиќ Милорад ФА I кл.  
– „Гучка № 2“  
– „Девојче № 9“  
– „Деца № 1“  
– „Планинец 90“  
– „Evil's town I“

- Поповиќ Божидар ФА II кл.  
– „Сува планина II“  
– „На нива“  
– „Покриви“

- Јанковиќ Петар ФА I кл.  
– „Бојшина“  
– „Чекалница“  
– „Живка“  
– „Клас“  
– „Петровац“

- Вуковиќ Радован ФА II кл.  
– „Љубопитност II“  
– „Семејство II“  
– „Кука“
- Цветановиќ Братислав ФА III  
кл.  
– „Страхиња III“  
– „Комшиј“

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

### XVI. ФК „БОСНА“ – ДО- БОЈ

- Миленко Петковиќ KM ФСЈ  
– „Дрво“  
– „Стебла I“  
– „Мртво Езеро“

- Стојка Мичиќ KM ФСЈ  
– „Н-4“
- Цукиќ Зоран ФА I кл.  
– „Fantasty 1“  
– „Feral 2“

### XVII. ФКК „СМЕДЕРЕВО“ – СМЕДЕРЕВО

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

### XVIII. ФКК „ЦД – 13“ – ЗРЕЊАНИН

- Недељков Владимира ФА I кл.  
– „Ружица 5“  
– „Ружица 3“
- Симин Зоран KM ФСЈ  
– „Дурмитор-цирно езеро“  
– „Дурмитор – мост 2“  
– „Дурмитор – шума“

- Миленков Гoran ФА I кл.  
– „М – 5“  
– „М – 6“

- Сигети Бела ФА I кл.  
– „Мулти ред“

- Попов Весна ФА II кл.  
– „Насмевка“

### XIX. ФК „ЈЕСЕНИЦЕ“ – ЈЕ- СЕНИЦЕ

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

### XX. ФК „ДРИМ“ – СТРУГА

- Горгоноски Лазо ФА II кл.  
– „Езеро 9“

### XXI. ФК „ЕЛЕМА“ – СКО- ПЈЕ

- Јанкуловски Роберт ФА II кл.  
– „Дијагонала“

**XXII. ФКК „ПРО АРТЕ“ –  
НОВИ САД**

1. Душан Живкић ФА II кл.  
– „Mylonos II“  
– „Voluptuous II, IV“  
– „Bo voda 20“

**XXIII. ФК „ЧАЧАК“ – ЧАЧАК**

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

**XXIV. ФК „ТИТОГРАД“ –  
ТИТОГРАД**

1. Радоњић Воислав  
– „Деветтиот круг“

**НАГРАДИ ЗА КОЛЕКЦИИ:**

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

**НАГРАДИ ЗА ПОЕДИНЕЧНИ ДИЈАПОЗИТИВИ:**

1. Владислав Недељков од ФК „ЦД-13“ – Зрењанин, за дијап. „Ружица 3“
2. Саша Јонић од ФК „Ветеринар“ – Белград, за дијап. „Детроит 2“
3. Миленко Петковић од ФК „Босна“ – Добој, за дијап. „Мртво езеро“

**ПОФАЛНИЦИ:**

1. Милан Марковић од ФК „Ваљево“ – Валево за дијап. „МВ – 1“
2. Божидар Поповић од ФК „Аца Стојановић“ – Лесковац, за дијап. „На нива“
3. Војислав Радоњић од ФК „Титоград“ – Титоград, за дијап. „Деветтиот круг“

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

Пристигнати фотографии 120 од 35 автори

**ПРИМЕНИ ФОТОГРАФИИ:**

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

**I. ФКК „НОВИ БЕОГРАД“ –  
БЕЛГРАД**

1. Александар Лукић – ФА I кл.  
ФСЈ  
– „Г. Пантелић и Малиот Маке“  
– „Г. Пантелић – Љубљани V“  
– „Г. Пантелић – Љубљани I“  
– „Г. Пантелић – Љубљани III“
2. Јелена Кршић ФА  
– „Пријатели“  
– „Мојата малечка дама“

**II. ФК „ШУМИЦЕ“ – БЕЛГРАД**

1. Здравковић Милош  
– „Лажен сјај“  
– „Нова димензија I“
2. Срђан Вељковић  
– „Љубов“

**III. ФК „ЕЛЕМА“ – СКОПЈЕ**

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

**IV. „АНДРЕЈ ПРЕШЕРН“ –  
ЈЕСЕНИЦЕ**

1. Новак Јани  
– „Тиволи“  
– „Јаболка“  
– „Регио 5“
2. Новак Санди  
– „Томачево 2“  
– „Момент 1“  
– „Момент 2“
3. Џефердановић Зоран  
– „Без наслов“  
– „Психотерапија“
4. Милош Лужанин  
– „N“  
– „Кинг“  
– „Свети Јово“

**V. ФК „ДРИМ“ – СТРУГА**

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

**VI. ФК „САРАЈЕВО“ – САРАЈЕВО**

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

**VII. ФК „ВЕТЕРИНАР“ –  
БЕЛГРАД**

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

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

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

**IX. ФК „ПМФ“ – БЕЛГРАД**

1. Иван Шијак  
– „Мика“  
– „Маја“

**XI. ФКК „СТРУМИЦА“ –  
СТРУМИЦА**

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

**XII. ФКК „ЦД-13“ – ЗРЕЊАНИН**

**НАГРАДИ ЗА КОЛЕКЦИИ:**

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

**НАГРАДИ ЗА ПОЕДИНЕЧНИ ФОТОГРАФИИ:**

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

**ПОФАЛНИЦИ:**

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

## ИЗЛОЖБА НА ПЕТТЕМИНА НАЈАКТИВНИ ИЗЛАГАЧИ ОД МАКЕДОНИЈА ВО 1990 ГОДИНА

1. Игор Башески  
– „Допир со космосот“  
– „Кинеско рондо“  
– „Без наслов“  
– „Без наслов“

2. Цветан Гавровски  
– „Ехо Скопје“  
– „Ехо Тетово“  
– „Ехо Пула“  
– „Ехо Мишел“

3. Роберт Јанкулоски  
– „Ритам Р 1“  
– „Ритам Р 3“  
– „Ритам Р 5“  
– „Ритам Р 7“

4. Раде Луковик  
– „Дилема I“  
– „Дилема II“  
– „Дилема III“

5. Боро Рудиќ  
– „Мавр. I“  
– „Без наслов“  
– „Без наслов“  
– „Без наслов“

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

претседател: Костадин Манолов – СО Струмица

членови: Јован Бачиќ – ФСЈ

Цветан Гавровски – ФСМ

Боривоје Џртев – АД „Југопромет“ – Струмица

Ристо Колев – АД Стопанска банка – главна филијала – Струмица

Ѓорѓи Патаров – АД „Струмица табак“ – Струмица

Перо Китанов – ОО ПТТ Струмица

Аристид Маџунков – АД за неметали „Огражден“ – Струмица

Борис Христов – Електро Струмица – Струмица

Јован Јованов – АДМС ЗИК „Струмица“ Струмица

Бранко Каракашев – Југобанка АД – Скопје, експозитура Струмица

Ристо Годев – Народна техника, Струмица

Велибор Божинов – ПОС Санкерам „Македонија“ – Струмица

Јован Рендевски – Народна техника, Струмица

Билјана Витанова – Народна техника – Струмица

Зоран Узунов – Народна техника – Струмица

Кирил Козаров – Дом на културата – Струмица

Бранко Палифров – Народна техника – Струмица

### ЖИРИ КОМИСИЈА:

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

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

СОБРАНИЕ НА ОПШТИНА СТРУМИЦА

ДОМ НА КУЛТУРАТА „БЛАГОЈ ЈАНКОВ МУЧЕТО“  
СТРУМИЦА

АД „СТРУМИЦА ТАБАК“

АКЦИОНЕРСКО ДРУШТВО ВО МЕШОВИТА СОПСТВЕНОСТ



**3.3. \*МАДДОСТ\***

УВОЗ - ИЗВОЗ  
с. Борисово - Струмица  
Ул. „Браќа Миладинови“ бр. 19 Струмица  
Тек. сметка 41300-601-640

**СТОПАНСКА БАНКА а.д. - СКОПЈЕ**  
ГЛАВНА ФИЛИЈАЛА – СТРУМИЦА



**„Дружјос“**  
СТРУМИЦА  
ул. Климент Охридски  
ДРВНА ИНДУСТРИЈА  
„ЈОСИФ СВЕШТАРОВ“ – СТРУМИЦА  
АКЦИОНЕРСКО ДРУШТВО ВО  
МЕШОВИТА СОПСТВЕНОСТ Ц. О.  
Нар. сметка 41300-601-608

**„Огражден“**

АД „ОГРАЖДЕН“ ЗА НЕМЕТАЛИ – СТРУМИЦА

**СТАНБЕНА ЗАДРУГА  
„НАШ ДОМ“**  
у. „Маршал Тито“ 49 џел. 26-780 Струмица



ОО-ПТТ „СТРУМИЦА“  
СТРУМИЦА

## КИНОПИС

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

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

Издавач  
Кинотека на Македонија  
п. Ф. 161, 91000 СКОПЈЕ  
тел: (091) 228-064  
ж.ска 40100-603-11763

за издавачот  
Борис Ноневски

Издавачки совет  
Георги Василевски, Д-р Милан Ѓурчинов, Фидан Јаковски, Мето Јовановски, Марко Ковацевски, Благоја Куновски, Мијана Митевска, Ацо Петровски (претседател), Мето Петровски, Илинденка Петрушева, Столе Попов, Емил Рубен, Мишо Самоиловски, Цветан Станоевски, Златко Теодосиевски, Љупчо Тозија и Љубомир Цуцловски.

Редакција  
Георги Василевски, Бојан Иванов, Фидан Јаковски, Јелена Лужина, Илинденка Петрушева (главен и одговорен уредник), Дубравка Рубен, Љупчо Тозија.

Ликовна и графичка опрема  
Ладислав Цветковски

Лектор  
Јасминка Крстевска

Систематизација по УДК  
Оливера Ивановска

Превод на англиски  
Александар Михајлов

Превод на француски  
Анита Јованова

Коректор  
Љубица Марина

Печатница  
НИПРО „Нова Македонија

тираж  
1500 примероци  
излегува двапати годишно

„Кинопис“ е запишан во регистрот на весниците со решение бр. 01-472/1 од 26.06.1989 на Секретаријатот за информации при Извршниот совет на Македонија

## KINOPIS

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

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

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

For the Publisher  
Boris Nonevski

Editorial Council  
Georgi Vasilevski, D-r Milan Djurčinov, Fidan Jakovski, Meto Jovanovski, Marko Kovačevski, Blagoja Kunovski, Mirjana Mitevska, Aco Petrovski (Chairman), Meto Petrovski, Ilindenka Petruševa, Stole Popov, Emil Ruben, Mišo Samoilovski, Cvetan Stanoevski, Zlatko Teodosievski, Ljupčo Tozija, Ljubomir Cuculovski.

Editorial Board  
Georgi Vasilevski, Bojan Ivanov, Fidan Jakovski, Jelena Lužina, Ilindenka Petruševa (Editor in Chief), Dubravka Ruben, Ljupčo Tozija.

Design  
Ladislav Cvetkovski

Proof read by  
Jasminka Krstevska

Systematization UDK  
Olivera Ivanovska

English translation  
Aleksandar Mihajlov

French translation  
Anita Jovanova

Correction  
Ljubica Marina

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

## KINOPIS

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

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

Editeur  
Cinémathèque de Macédoine  
Box 161, 91000 Skopje, Yougoslavie  
tél. (091) 228-064  
Compte de banque: 40100-603-11736

Pour l' Editeur  
Boris Nonevski

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

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

Mise en page  
Ladislav Cvetkovski

Lecteur  
Jasminka Krstevska

Systématisation UDK  
Olivera Ivanovska

Traduction anglaise  
Aleksandar Mihajlov

Traduction française  
Anita Jovanova

Correcteur  
Ljubica Marina

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

## Милош Лужанин: „Кинг“

