

Ханс Јирген Зиберберг

9-16. 05. 1994

КИНО САЛА НА МСУ, 18,00 часот

Ханс Јирген Зиберберг, роден 1935, живее во Минхен, со своите неконвенционални работи стана меродавен, но исто така и оспоруван застапник на германскиот филм. Најпрво произведува документарни филмови за телевизијата, потоа, од 1965 Non Fiction филмови, (*Роми - Анатомија на едно лице*, 1965; *Секс бизнис во Пасинг*, 1969) и, најпосле играни филмови (*Скарабеа*, 1968; *Сан Доминго*, 1970). Во странство се прославува со филмовите кои ги отсликуваат фантазмагориите и митовите на германската историја што завршуваат во фашизмот (*Лудвиг-реквием за еден млад девствен крал*, 1972; *Карл Мај*, 1974; *Хитлер*, 1977; *Парсифал*, 1982; *Нокта*, 1985). Филмски и драматуршки Зиберберг се обидува да работи против вообичаеното кино за забава и да развие медитативен јазик, кој пронаоѓа нешто ново за внатрешното око и е зависен од концентрираното рецептивно залагање на гледачот. Во последно време работи со видео, при што филмскиот јазик и дејствие го минимизирал во најголема можна мера.

Големото време на киното како масовен хепенинг засекогаш е зад нас. Телевизијата и видеото го забрзаа приватизирањето на гледачот. Но, сепак, вие велите дека филмот денес би можел да ја има функцијата што ја имала црквата во средниот век и дека тој е уметничка форма на нашето време. Дали се уште го гледате тоа така?

На повеќе места во овој разговор ќе се покаже дека на прашањата што вие ќе ми ги поставите, врз основа на моите досегашни записи, не ќе можам да одговорам во духот на некогаш изреченото, бидејќи работите во меѓувреме ги гледам поинаку. На пример, ова прашање, кое се однесува на мој поранешен цитат, не е веќе продуктивно. Во меѓувреме моите сфаќања се изменија, па би морал да си противречам на самиот себеси. Јас се сомневам дека се уште постои уметност во категориите и барањата на традиционалната уметност и естетика. Филмот дојде најблиску до уметноста кога се обидуваше да го заземе нејзиното место, т.е. филмовите кои нам ни се чинат неоспорно важни, јас ги гледам како уметничка замена или уметничко приближување. И тоа меѓу филмот и уметноста. Поради тоа не би сакал да правам повеќе споредба меѓу уметноста и црквата и, мислам

дека киното во текот на развојот како родно место на филмот е најдобра можност за искористување на филмскиот продукт.

Каква задача би можела да има уметноста денес?

Традиционалната уметност има музејска и пазарна вредност. Се цени високо, во музеј одат деца, понекогаш, влезот е слободен и полно е како во супермаркет. Но, уметноста повеќе не извршува една задача. Моментално не гледам нешто ново, па уметноста би морале да ја дефинираме поинаку или пак тоа што денес настанува и се прифаќа како уметност да го означиме поинаку.

Во секој случај, мислам дека тоа што се јавува како уметност - а со тоа мислам на филмот - не се споредува со барањата и димензиите на она што порано сме го означиле како уметност, значи од Бројгел до Микеланџело, од Шартр до Партенон.

Поточно во што се состои разликата?

Разликата би можела да се најде во потребата и загубата на онаа иконографија и на оние закони

што ја одредуваат нашата егзистенција во текот на животот, чиј крај се чувствува како пропаѓање, разделба, апокалипса, самрак на боговите. Слободата на уметноста, како што се нарекува, всушност се одредува на пазарот, од бизнисот на медиумите и од една фундаментално поинаква естетика. Естетика на општото, ништожното, уништувачкото, естетика на калта управувана од стратегијата на долното која што сите ние ја познаваме. Таа е во спротивност со потребата за вечност, која пак уметноста долго време ја застапува како сеќавање, како светски суд од повисока дистанца, како мит, како ирационалност и рацио на строгата форма. Оваа потреба и го одредуваше нејзиниот квалитет и рангот во хиерархијата.

Уметноста служи да се пренесе гревот од ѕидните слики на убиените животни на жртвената церемонија во олтарот на старата црковна уметност. Магијата, тотемот, табуто на севкупната креација се вградени во неа, митски се претставени и како тајна на несвесната вина се ослободуваат (од грев) во тагата на ритуалот, кој, пак, ослободува со уметноста, со танцот и со неделиво помешаната радост и спокојот на меланхолијата.

Уметноста на стариот век доаѓаше од животот и самата стануваше живот. Сочувана е во катедралите. Замоците беа живеалишта на господството со кои светот или земјата во еден историски контекст можеше да се идентификува, се додека народот, кралот и земјата беа недопрени како целина. Сликите и скулптурите ја сочинуваа иконографијата на просториите за овие ритуали. Театарот настанал како чулно реконструирање на богослужбата. "Јас" како светски театар беше се дотогаш додека преставуваше отсликување на самиот гледач. Естетското "јас" ги содржеше сите шанси и опасности за пропаст на културата од која беше презентирано. Филмот е уметнички продукт, одреден од повеќе технолошки моменти и за кого се потребни многу соработници, па затоа е скап. Тоа го доведува филмскиот работник во голема зависност од тековните стратегии за планирање на филмот. Исто, како што сликарот може да ја проследи и да ја реализира својата работа од својот џеп.

Поранешната уметност воопшто не се обѕирала на пласманот. Изградбата на катедралите, да се потсетиме на еден поранешен цитат, била неверојатно скапа и комплексна, во споредба со денешните трошоци и пресметки. Но, никој не прашува за цената, бидејќи тие настанале од сосема други причини и побуди. Денешната

уметност (за мене лично не е, но таа се означува како таква) е структурирана така што уметникот верува дека е успешен (тоа значело порано да се биде почитуван и ценет) само тогаш кога добро продава, и на тој начин сомнително се приближува на филмската индустрија. А филмската индустрија пак е водечка, бидејќи ова мислење го наведува како мерило. Да се егзистира во ваков систем ќе биде проблематично. Задачата за репрезентативна одговорност спрема една земја, општество (друштво, народ, царство, култура) е сигурна загуба.

Не само големото време на киното, туку и традиционалниот целулоиден филм веќе е надминат. Вие работите веќе со видео камера. Кои измени произлегуваат од оваа нова технологија за уметничка работа? Се јавуваат ли нови естетски критериуми на прикажувањето?

Моите филмови направени со видео камера на текст на Џојс и Артур Шницлер, не ќе беа можни со филмска камера, со филмски материјал, (10 минутни ролни), со мал тим или светлина од една свеќа и во време од еден ден снимање. Тоа отвора нови светови и дозволува сопствен ракопис без баласт од студиото, тимовите или паричната контрола, но носи разлики кои се распознаваат поради дневната и вештачката светлина. Вештачката светлина на големите рефлектори создава големи контрасти, така што се губат вообичаените светлински нијанси. На тој начин со видео камерата се создава нешто ново и подобро, а тоа е победа над светот. Тој беше спознатлив со филмската камера, филмскиот материјал и со филмската техника. Во други услови филмската техника значеше голема индивидуалност. Ќе мора да се избира, но се уште може да се движиме меѓу двата метода. "Пентесилеа" веројатно е во спротивност со "Моли" и "Елза" и со споредлива филмска структура во начинот на прикажување. Планираната "Маркиза О" со книга во раката, ќе биде пак на видео, според можностите што ги нуди техниката и материјалот.

Каде ја гледате моментално главната определба на вашата работа? Дали можеби како спротивност на барањата кои произлегуваат од законите на индустријата на културата или како спротивставување на публиката за спектакуларна забава.

Мојата последна работа беше еден видео филм



„Карл Мај“, 1974



„Хитлер“, 1977



„Лудвиг“, 1972

снимен во еден празен театар во Париз без публика, на празна бина, на маса, а на стол седи артистката Едит Клевер со книга, од која чита еден монолог цели два часа. Тоа е всушност "Госпоѓица Елза" од Шницлер. Тоа е замислено како касета и веќе е нарачана од француската и австриската телевизија, а во Германија ќе видиме. Пред тоа имаше еден сличен филм снимен во станот на Едит Клевер. Покрај прозорец се чита последната глава од "Уликс" т.е. монолот на Моли Блум долг три часа. Кој го слуша ова се ужаснува (бидејќи е сосема спротивно на киното), а најповеќе телевизиските куќи и уредниците. Кој ќе го види ова е зачуден, бидејќи јас се наоѓам во опозиција како кон театарот така и кон филмот. Имено, се понудува нешто мошне провоактивно, со минимални средства, а потоа го заробува оној кој се впуштил во тоа. Сето тоа се случува без многу додатоци кои инаку се означуваат како уметност. Во филмска смисла нема резови, опрема, всушност нема режија и прикажување, бидејќи така се нарекува делувањето по еден план, во рамките на еден одреден простор, организиран од голем тим итн. Овде се дејствува исто како кај еден сликар или писател. Овде се работи за запис. На пример, она што го прави артистката оди директно во објективот. При тоа, јас сум исто така зависен како што е зависен сликарот од платното, вајарот од својот модел или солистот од својот инструмент.

Гледате ли тука филмски афинитет кон тенденцијата за минимизација, било да е тоа во литературата, музиката и воопшто во уметноста? Дали оваа форма на редукција е нешто повеќе од документација на еден говорен театар?

Тоа е заблуда бидејќи во овие случаи се работи за книги. Кој ќе го гледа тоа не мора да го знае јазикот. На пример, луѓе што не зборуваат германски го нарачаа и потоа го прикажуваа во странство. "Нокта" беше поинаку разбрана во Америка отколку во Германија. Титловите не се читаа, туку се следеше изведбата на артистката. Ако таа не се ни помрднува, туку само седи на маса, камерата мора да дојде до нејзината слика на поинаков начин. Бидејќи поради моите поранешни филмови сум обвинуван за особена естетика, естетика во смисла на убави слики, ќе може да се добие претстава, дека тоа е запис за човек што е возбуден и чија возбуда поинаку не би се видела. Тоа за мене не е ограничување туку, сериозно сфаќање не само на зборот туку и на човекот.

Како ја поставувате камерата? Дали е таа прицврстена и дали тогаш филмот не живее само од изведбата на артистката?

Кај овие два филма е поинаку, а кај следниот што го правам, имено "Пентесилеа" според Клајст како монолог, ќе биде повторно нешто поинаку. Тоа ќе биде како река настаната од движења од почеток до крај, во смисла на бескрајна мелодија, без прекин. Освен тоа, во овие два случаја е слично (истото беше и кај "Нок") оптичките и акустичките димензии одат паралелно. Инаку, не беше така во моите филмови. Се гледаа други предмети од оние што се слушаа, се слушаше друга музика од онаа што се споменуваше, се слушаа други шумови од оние кои одговараа на сликата, а пак сликите и проекциите работеа против зборот. Иако во моите филмови има само една личност која ги држи заедно зборот и сликата, или оптичкото и акустичното, таа сепак е светот во мало и големо, всушност она што е човекот кога ќе успееме да кажеме "Ессе homo". Така се снимил "Нокта" во студио, во едно темно студио, ништо друго, на еден подиум три на три метри каде можеше да се движи артистката. Монологот на Моли Блум беше снимен во еден берлински стан пред еден прозорец низ кој можеше да се види пристигањето и заминувањето на трамвајот, во ритам од три до пет минути, а се гледаа и возовите што доаѓаа од исток и од запад. Филмот се снимаше од пладне, на дневна светлина, до вечерта, при што свети само една свеќа што се гледа од почеток. Текстот се формира со мирното изминување на зимското попладне, говорен од личноста.

"Госпоѓица Елза" е снимен во празен театар, на празна бина. Камерата останува во сите три случаи на иста оска, што всушност во смисла на резот е доблест за филмот. Таа гледа од сите страни и е насекаде, горе, долу, напред, назад, додека гледачот гледа се до сопствената измама. Ако се размисли дека се работи всушност за текстови, приказни, за нивната разбирливост, може да се забележи дека сето друго не е ни потребно. Кај многу филмови посакувам нивните творци токму за тоа да размислат пред нешто да направат. Секако секој рез, секое движење на камерата и шаренило на збиднувањето, што се нарекува ACTION, му служи на конзумирањето, но тоа и сакам да го избегнам.

Зошто вашите филмови често се настроени против публиката? Мислам, како пример, на

нивната должина. Постои ли за тоа естетска причина?

Пред се тоа се должеше на материјата. На пример, седум часа за "Хитлер" како материја се ништо. Сега има други долги претстави, а тоа го прават Питер Брук, "Schaubühne", Вагнер, Кортнер, Есхил, Шекспир, Фауст го правеше тоа, значи има такви димензии. Бидејќи правам релативно малку, се собира доста материјал. Па сето она што се собирало со години го ставам во една тема. Секако дека тоа е поврзано и со мојот темперамент, но кога би правел повеќе и кога би ми се дале повеќе пари, сето тоа би добило друг ритам и би можел да си претставам, дека се можни и пократки филмови. Како што се знае филмот во кино не е пократок од 90 минути, па мојот филм би бил кусометражен, а тоа не ми е намерата. Кусометражни филмови морав да правам пред дваесетина години, кога почнав да работам за телевизија. Таму има преку 80 мои филмови со траење од 1 до 30 минути. Тогаш ми беа дадени програмски термини на кои морав да се придржувам. Бидејќи сега се движам надвор од временските рамки, можам на темата да и дадам онолку време колку што и е потребно.

Пол Вирилио француски теоретичар го гледа филмот како крах на традиционалната естетика, чија срж е категоријата на појавување од нешто, со материјален носител и трае долго. Значи, се работи за материјална појава н.п. за една слика на платно или за излегување на скулптура од камен. Со филмот и неговите можности за рез, за моментална снимка итн., Вирилио поставува естетика на исчезнување. Колку што повеќе предметите исчезнуваат и и бегаат на свеста, толку повеќе се поуверливи во своето постоење. Овде филмот се третира како технички симптом на една социјална промена. Дали наоѓате смисла во оваа дијагноза?

Многу е загубено, многу заминало во неповрат: убавините, способностите, мислењата, лицата, куките, материјалите, целите, вредностите. Операта, песните, театарот, зборовите, јазикот, уметноста и реалноста во човекот и природата стануваат музејски. Европската иконографија е заменета. Фотографијата не е повеќе уметност, а филмот, како подвижна слика на моментот од сите страни стана ефтина, вештачка стока во просторот, времето и духот. Филмот, како пронајдок на 20-иот век, наместо тоа што уметноста еднаш беше и сакаше. Забравот без

уметноста е проклетство. Простувањето е единствена милост на уметноста. Без уметност нема сеќавање за историјата. Ние имавме избор. Без сеќавање, без историја. Ни еден суд не ќе постои без светот на културата. Фотографијата го фиксира моментот. Филмот ги движи фотографските слики на тој момент, значи тоа се фотографии означени со светлина на снимениот свет, движени со брзина на зраците. Штом ќе исчезнат зраците, исчезнуваат и фотографиите. Тоа што останува е трагата на совеста во душата, афектот да се купи (реклама) или инстинктот да се убие (војна пропаганда) итн. По крајот на уметноста, на нејзините медитативни намери и почетоци, нешто ново се јавува: сила или злоупотреба на сила која е забрзаност без задлабочување. Таа и погодува на потрошувачката идеја - по употреба да се фрли. Таа станува потстрек за асоцијација и се користи за рез на убиквитетот на камерата и притискање на копчето. Тоа е сегашноста, наспроти старите поими за прочистување, вистина и волја за презентирање на митови, кои стануваат смешни. Тогаш сфаќаме колку сме неспособни за добра волја. Новото лежи во центарот на новите можности, енергии и струења, чие пак значење мора да се анализира како израз и противење на времето од кое тоа е родено.

Уште еднаш да се навратиме на редуцирањето на сликовниот јазик. Вие рековте дека сите луѓе имаат постојана желба за мирни филмови, но, ете, не го откриле тоа. Дали оваа редукција на сликовниот свет и на акцијата е еден анти-свет, спротивставен кон инаку се поприсутното поплавување од слики, кои го убрзуваат животот? Бидејќи тоа се забавени филмови, без големи движења, всушност не се случува ништо, дали го разбирате вашиот филм како извесно подзапирање за да се доживее или воспреми нешто ново?

Кога денес некој настапува на телевизија и раскажува нешто важно, убеден сум дека, независно од уметничката поставеност, во тоа учествуваат многу луѓе, иако тоа се случува сосема едноставно, бидејќи тоа што се случува пред камерите е мошне важно. Работите што ги имам тука, на пример текстот на Џојс и Шницлер, во кинематографска смисла се слични, но киното денес е секташки случај. Винифред Вагнер, старата управничка на куќата "Ванфрид", зборува за Хитлер. Тоа секако е добра тема. Ако тоа се направи грижливо, солидно, и не сосема

без уметнички моменти, (естетиката да не се турка во преден план), значи документирано, тогаш тоа е важно. Едноставно вистината и самото нешто и даваат форма на естетиката. Сега, секако е обратно. Ја нема важноста на соопштувањето, туку се јавува уметнички став, кој е присутен кај Едит Клевер или кај мене и мора да му се даде тежина на текстот и на камерата. Оваа напнатост на формата мора да дојде од задачата. А темите се различни. Се работи за љубов, па се до сексуалност, невиност, верност - стари и важни теми. Ако не би бил овој страв од уметничкиот филм, кој е досаден и вкочанет, луѓето би можеле да бидат вознемирени. Да претпоставиме дека Едит Клевер ја презентира улогата без да се знае дека тоа е авангардниот текст од Џојс. Луѓето би слушале вознемирено бидејќи тој е доста порнографски. Досега тоа не е видно на телевизија. Како што вели таа, тоа може само со алиби, дека тоа е Џојс. Тоа е уметнички направено, но секоја чистачка може да го каже и навистина тоа е сиркање под сукњите. Сега, тоа е отуѓено, затоа што таа има книга во раката. Бидејќи се знае дека тоа е од Џојс, луѓето не се вклучуваат, или пак упатените ја слушаат како го чита Џојс. Ако се направи трикот, значи без книга и без да се спомне Џојс, тогаш луѓето би слушале фасцинирано, бидејќи не би верувале, дека сосетката зборува на тој начин, дека една таква настапува пред камера. "Госпоѓица Елиза" е возбудлива приказна, но со антиквитетна вредност бидејќи се работи за старото општество пред првата светска војна, за проблемот и доблеста што се чини дека е веќе минато. За да се учествува во ова потребно е извесно предзнаење. Ако не е многу шарено, никој нема да се интересира за тоа. Јазикот на Шницлер се одликува со општественоста и со примитивноста на уличниот јазикот на еден тогашен тинејџер. Истото го прави Клевер, но секогаш со извесна дистанца. Книгата може да се види на моменти инаку, да бидеме искрени, би можеле да продаваме ACTION.

Зошто па да не?

Тоа го прават други. Сега има еден филм според Шницлер со Пиколи, кој на крај завршува со двобој. Учествуваат многу дами и поради една од нив се случува двобојот, само поради еден поглед се скока во вода. Тоа е филм. ACTION значи аплауз и смеа. Но тоа не е Артур Шницлер кој беше мошне сензибилен уметник. Постои на

пример Моли Блум во театар, улога играна од сосема познати артисти, која се тркала во кревет. Токму тоа го покрива текстот и го прилагодува за пласман. Јас сакам овие зборови да ги кажам в лице. Кога долго време го гледате лицето и го следите текстот, тогаш сте зачудени, што може да направи како човекот така и камерата. Овде се гледа дека човекот е всушност нешто чудовишно. Тоа, од секогаш се среќава во старите текстови, на бината се зборува за тоа, се крева многу прашина кога Лир пропаѓа, или кога се измачуваат Ричард и Хамлет, но тоа може да се прикаже поедноставно и подиректно. А овде тоа успева најдобро со камерата, со исклучување на посредни улоги од камермани, тим, осветлување и опрема, сосема директно, интравенозно.

Гледачот кој "Госпоѓица Елза" ја гледа два часа, од почеток до крај е фатен и не може да побегне. Тоа што инаку се нарекува режија, и често пати менаџерство, е одредено од маркетиншките стратегии на моменталната мода, овде е проверено од една концепција на местото и светлината и од внатрешниот став на малкуте учесници. Тоа е вообичаено, мошне е едноставно, па се вели дека, тоа повеќе не е филм, не е театар. Но, тоа не е вистина. Филмот е MOVIE или PICTURE и често измамува наместо да зборува за животот. А за уметноста молчиме од почеток. Шницлер не е тоа, а на Џојс би му направиле неправда. Тие двајцата го предвиделе она што мора да дојде и она на кое сме ние денес сведоци.

Според кои критериуми ги избирате текстовите? Во вашите документарни филмови сте обработиле големи мистични и носталгични ликови на германската историја. Се чини дека сте се свртеле, од обработка на германската историја од вашите опсесии и фантазии. Што сакате да отсликате и озвучите со овие нови текстови?

Пред се мене ме има и за мене мора секогаш да постои еден светски театар, една вселена. Имам големи проблеми кога сакам да прикажам еден единствен цвет. Тогаш тој е секогаш повеќе од еден цвет. Секогаш ми е потребен почеток и крај, еден лак и извесен тоталитет на она што е тука, што постои како модел за нешто друго. Кај Моли Блум тоа почнува напладне и завршува во самрак, со свеќа, значи ден и ноќ, светлина и темнина, сонце и свеќа.

Во планираната "Пентесилеа" сите фигури (што прилично ме возбуди) се претопуваат во една. Тоа е многу тешко, но сепак има причини зашто

тоа треба да се направи и јас се надевам, дека ние со тоа ќе му се оддолжиме на Клајст, особено за она што значи комбинација на филм и театар. Театарот одеднаш му испорачува нешто на филмот, а и филмот на театарот. Внатрешните дијалози на Џојс и Шницлер се настанати истовремено, на различни места, па ме интересираше како овие текстови се однесуваат еден кон друг.

Виена и Париз, Цирих, Австралија и Франција, Ирска, англиски и германски. Се надевам дека текстот не дава само смисла туку и линија на развој. Развојот не значи секогаш прогрес, во смисла подобрување или созревање, не значи секогаш дека постариот човек е поумен од младиот или дека подоцнежното дело е подобро од поранешното. Тоа не го мислам со поимот развој, но секако тој се надградува и сигурно на едно подоцнеж но ниво ќе се чувствуваат поспокоен отколку на почетокот кога се уште се бара.

Филмската обработка на германската историја за вас по "Парсифал" е завршена, или е во сооднос со вашите интереси и редуцирањето на филмските средства ?

Така само се чини. Можам да кажам дека мојот Хитлер го имам надминато, а со тоа и Вагнер, кој е тесно поврзан со тоа. Сега сум слободен за други работи. Но, ова ослободување не значи дека во состојба ослободен од историјата се влечкам happy и го правам само она што ми се допаѓа. Оваа слобода ја воспремам со голема свесност. На пример кој ја гледал "Госпоѓицата Елза", може да препознае во рамките на кој филм тој текст го разбираам. Според мене, тоа е клуч за загуба на невиноста. Во "Ноќта", кој им претходи на другите проекти и се приклучува кон "Парсифал", длабоко внатре е причината зошто на Европа и велам збогум. Тоа е заради Хитлер. Затоа мора тој да се надмине. Кај мене е чудно тоа што тогаш можам да прославувам. Славењето за мене значи вознесување кое оптички се состои само од еден човек.

Вие зборувате за потребата од возвишување и страст, за потребата уметноста да се насочи кон една цел. На што треба таа да се ориентира?

Возвишувањето значи дека реалноста е така нареченото конкретно, материјата се напушта... "Ноќта" се одвива во црно опкружување, не е повеќе во куќи или во проекции. Моите филмови се одвиваат во главите на гледачите. А тоа го

исполнуваат моите филмови од секогаш. Филмот ја поставува потребата, исто како и читањето, дека нешто во главата треба да се пополни. Се апелира асоцијативно на нешто што гледачот треба да го усоврши во себе. Тоа во овој случај е особено радикално предочено и наметнато, па затоа и тешко е да се конзумира. Потребна е малку концентрација, па дури, не сакам да кажам образование или предзнаење, но сепак извесна култура и извесна соработка. А тоа денес е изгубено бидејќи едноставно може да се земе се, а потоа да се фрли. Исто како fast food. Се влегува во уста со притисок на копче или ако се одврти славина. Тогаш уметноста веќе не е можна бидејќи бара соработка и оптоварува во слободното време. Од каде се доаѓа и каде се оди? Тоа се секако тешки прашања. При секој проект на кој се нафаќам, секогаш се повторуваат прашањата, зошто сега морам да го правам токму тоа и ништо друго? Зошто јас во Германија на ова место и во ова време? Каде води сево ова? Што значи ако учествувам во тоа? Тоа не треба да се одржува само за забава или за подучување, туку треба да се создаде еден свет, еден антисвет, но таков што има смисла во отпорот кон постоечкото. Тоа не е удобно. Не може да се конзумира нити во медиумите ниту на пазарот, а стои на располагање на владеачките агентури на идеолошкиот бизнис. Ако се размислува вака, тогаш тоа е скоро творечка

мисла и е поврзана со размислувањето дека јас несвесно секогаш се мерам со еден свет кој некогаш почнал и некаде оди. Не знам каде, ние дури не знаеме каде бил почетокот. Има доволно теории за тоа, но има и ритуали што ги содржат почетоците и целите. Чудото природа, скриено или отворено, било секогаш конкурентно и предизвикувачко прашање на сите епохи. Филмот како последен пронајдок во скалата на уметничките родови ја славеше својата способност за измама на реалноста. Со зголемено оддалечување од природата, независно во која техника, целулоидна или електронска, овој медиум стекна моќ и се здоби со простор во нашиот секојдневен живот и фантазија. Ова оддалечување е пропорционално на загубата на природата во реалноста. На почеток како нешто вредно за сеќавање, а сега се повеќе и повеќе ослободен од сентименталности, филмот создава нови светови, независни од природата, во сосема нови димензии. Филмот беше првиот вид на подржување на природата која послужи како основа за производство на вештачка материја, при што светлината се претвора во пишувало за означување без разлика дали се запишува електронски, на целулоидна или магнетска лента.

Филмот исполни една стара утопија, со светлина да се цртаат или обликуваат: тонови, слики, луѓе



„Ноќта“, 1985

и мисли, без да знаеме да компонираме, да цртаме или да пишуваме поезија, едноставно, за сите ефтино и пристапно во секоја куќа. А реалноста е филмската индустрија во Холивуд, златното теле на фалената земја. Филмот е технички сроден со музиката бидејќи како што музиката настанува од знаци и делува со зраци што прозвучуваат, така и нему му се потребни извесни инструменти, чии зраци придонесуваат да прозвучи целината или да стане видлива. Но, како што загубата на природата создава промена во уметноста, така новиот денатуризиран вештачки свет создава услови за нова уметност или за нешто друго, кое би го нарекол уметност на елементи. Така луѓето и лицата во уметноста што се прикажува ќе бидат некои други, ќе работат поинаку, и поинаку ќе дејствуваат, а кај

животните и билките ќе настанат други знаци. Старите вредности за добро и зло се менуваат како и светот што пропаѓа или настанува. На пластичниот свет ќе му одговара пластична уметност на чувства, во техничка и естетска смисла. Значи, мораме да го утврдиме крајот на една уметност што е свртена кон природата. Кога оваа природа на елементи ќе умре, ќе умре и уметноста, од која се храни. Некои извесно време ќе се сеќаваат на неа, други пак, како во старите трагедии, ќе го сожалуваат човекот во човечката природа, човекот - суштинската тема на нашето време.

*Интервју: Сара Рогенхофер и Флориан Рецер
објавен во KUNSTFORUM бр.91, 1987*

Програмата е реализирана во соработка со GOETHE INSTITUT, Белград

Програма:

- 9 и 10.05. *Хитлер - еден филм од Германија* (1977), 414 мин.
- 11. 05. *Парсифал* (1982), 246 мин.
- 12. 05. *Лудвиг - реквием за еден девствен крал* (1972), 139 мин.
- 13. 05. *Карл Мај* (1974), 180 мин.
- 14. 05. *Теодор Хирнајс* (1972), 84 мин.
- 15 и 16.05. *Винифред Вагнер или историјата на куќата Ванфريد* (1975), 298 мин



„Винифред Вагнер“, 1976

Филмографија:

Роми. Анатомија на едно лице (Romy. Anatomie eines Gesichts) - документарен филм, 1965

Sex Business - Made in Pasing (документарен филм), 1970

Винифред Вагнер и историјата на куќата Ванфريد од 1914 - 1975 (Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914 - 1975) - документарен филм, 1976

Теодор Хирнајс (Theodor Hirneis, oder wie man ehem. Hofkoch wird) - телевизиски филм, 1972

Скарабеа (Scarabea - wieviel Erde braucht der Mensch?) - игран филм, 1969

Сан Доминго (San Domingo) - игран филм, 1970

Лудвиг - Реквием за еден девствен крал (Ludwig - Requiem fur einen jungfraulichen Konig) - игран филм, 1972

Карл Мај (Karl May) - игран филм, 1974

Хитлер - еден филм од Германија (Hitler - Ein Film aus Deutschland) - игран филм, 1977

Парсифал (Parsifal) - игран филм, 1981

Ноќта (Die Nacht) - игран филм, 1985

Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72;
Одговорен уредник: Зоран Петровски; Уредник на програмата: Мирослав Поповиќ; Ликовно обликување: Ладислав Цветковски; Превод од германски: Љупчо Алексовски; Лектор: Биљана Маленко