

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА



***киношечен
месечник***

10

СКОПЈЕ, 1978

СОДРЖИНА

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Прилози за филмот "Волчја ноќ" -
низ страниците на македонскиот
печат од 1955 година..... 7

ПОВОДИ

Изложба на цртежи на С.М.Ејзенштејн...

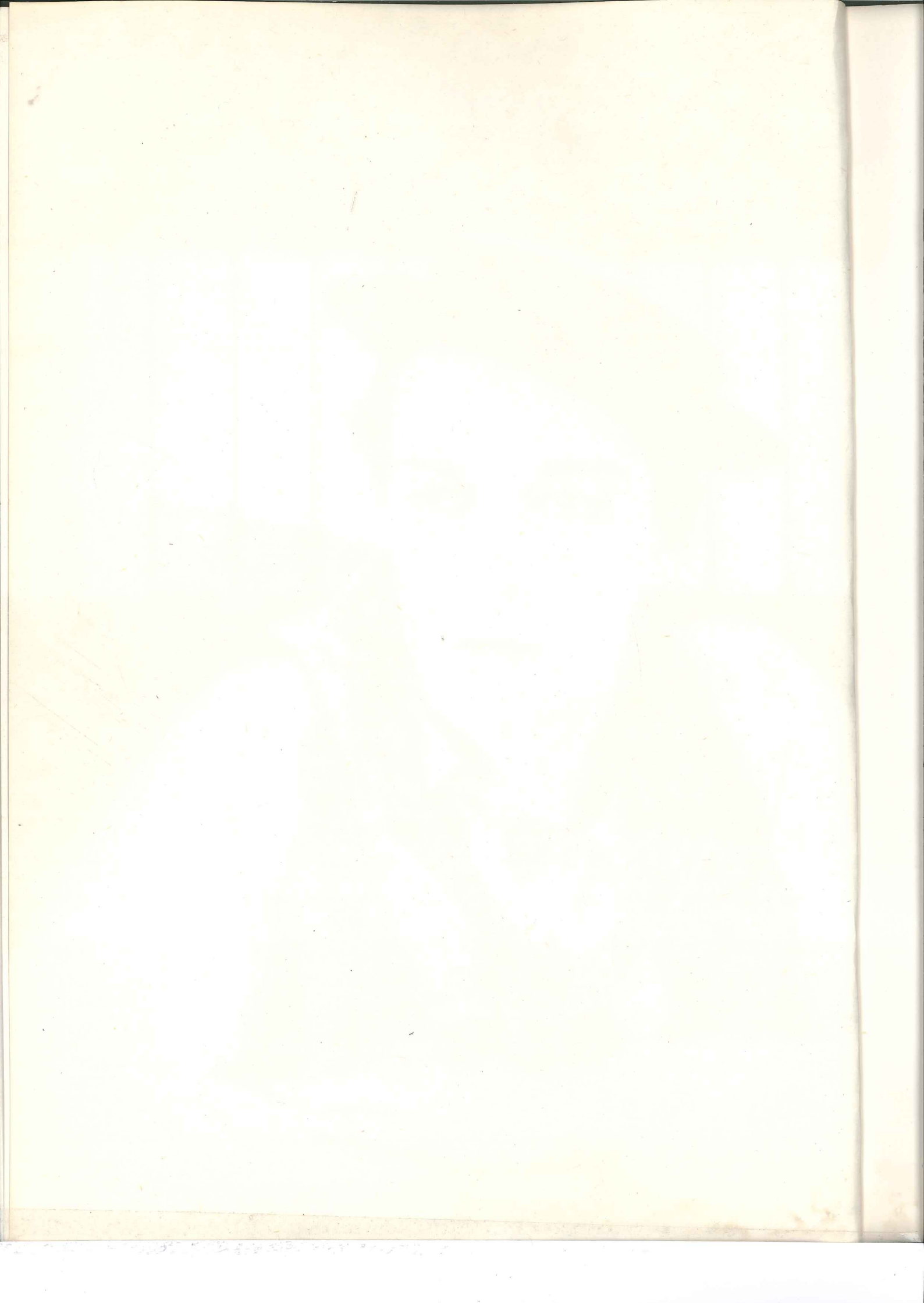
- Кон изложбата на цртежи и скици
на С.М. Ејзенштејн..... 22
- Актуелноста на Ејзенштејновото дело 24
- Автограм..... 28
- Уште едно размислување за филмо-
вите на Ејзенштејн..... 30
- Сергеј Ејзенштејн за своите
цртежи за филмот "Иван Грозниот"... 43
- Искажувања за С.М. Ејзенштејн..... 46
- Под туѓо небо..... 55

XII кинотечен циклус "Големите комичари на екранот"

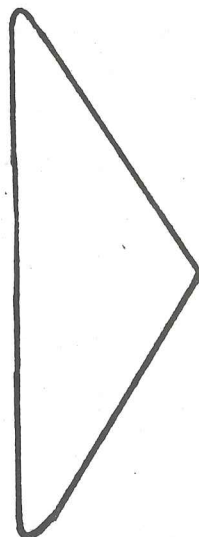
- Додека владееше комедијата..... 66
- Смеата како извор и облик на
отпорот..... 83
- Глоси за Чаплин..... 85
- Податоци и филмографии..... 88

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР..... 98





АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ



Рубриката "Архив на македонскиот филм" е трибина на сознанијата кои се резултат на една од основните функции на Кинотеката на СРМ - аналитички и документарно да го истражува македонското филмско творештво и практика .

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теоретски осврти за кинематографијата во Македонија од нејзините почетоци до денес.



ЗА ФИЛМОТ "ВОЛЧА НОЌ" - низ страниците на македонскиот
печат од 1955 година

"СОВРЕМЕННОСТ", број 7-8, 1955

Јован Бошковски

ВТОРИОТ МАКЕДОНСКИ УМЕТНИЧКИ ФИЛМ

"В О Л Ч А Н О Ќ"

Вториот творечки обид во областа на уметничкиот филм кај нас дојде во време кога домашната кинематографија, помината низ тешки премрежја на неуспеси, на мачни напори да се освои една творечка работа, која никако не е и неосвоива, со некои најнови филмски творби најпосле се доближи до афирмација. Во таков знак помина и неизминат десетгодишен јубилеј. Но ако при оценките што се искажаа при тој повод го отпишеме она што му припаѓа на празникот, на неизбежното стимулативно одбележување на она што е успех, на она што е позитивен чекор на еден изминат пат, сепак останува едно непобитно јасно и недвосмислено присутно: напредокот, (се разбира каде што е на лице сериозен, чесен творечки напор, а не мегаломанско и недоучено натегање на неталентирани филмотворци) е очевиден; критериумот е не повишен, туку сведен на единствено правата мерка, која се прилаѓа за уметноста, без секакви отписи на младоста и недостигот на рутина и знаење, кои при силни уметнички индивидуалности воопшто не претставуваат проблем за совладување, и при тој критериум неизбежно, и на прво место, кога е збор за филмот, (во нашиве услови) првата мерка со која се преценува вредноста, е чেসниот уметнички напор на творецот, без оглед на крајниот досег, на она што се добило како резултат. Гледан во светлината на тие нови моменти во животот на нашиот филм, "Волча ноќ" заслужено беше поставен во редот на филмските творби, во кои во прв ред е присутен таков творечки напор, и заслужено беше земен на оценување и оценет на еден макар и скромн преглед на скромната едногодишна продукцијс на домашни филмови - на Пулскиот фестивал. Во една конкуренција што во себе има сето она што е создадено на филмот за последната година, а тоа значи, без малку, сето најдобро во нашиот филм, којшто дури во последниве години се афирмира со посериозни дела, филмот "Волча ноќ", снимен во најнеразвиената продукција во нашата земја, имаше настап што охрабрува, добивајќи една од главните награди - наградата за сценарио.

Би можеле веднаш да потцртаме: "Волча ноќ" и како манускрипт и како филмска реализација е скромно, непретенциозно дело; во него нема голема литературна тема, ни виртуозна драматуршко-

филмска техника, тој не е ни возбудлив, напнат филмски спекта-
кл, ни суптилно, минуциозно изработен филмски трилер, што ќе
го држи гледачот во хипнотичка состојба и ќе го натера на ак-
тивно учество во неговата акција. Неговата одлика најнапред
стои во она што го исткнавме како прв услов за еден филм да
можеме да го цениме како творечка работа - филмот "Волча ноќ"
и сценариски и режиски е работен сериозно, а каков уметнички
резултат е добиен, тоа е веќе предмет за разговор и за кри-
тички разгледувања.

x x
x

Тематски "Волча ноќ" е сврзана со една област од нашата сегаш-
ност, од која со право се очекуваше и која веќе и досега, во по-
мали и сеуште недостатни размери, дала уметнички сугестивни
сведоштва за луѓето и настаните, за луѓето во настаните и -
за настаните во луѓето, во едно време размирно, судбоносно за
нашето егзистирање на овој простор и во ова време. Нашата рево-
луција и настаните што го донесоа нашево денес се бездруго бла-
годарна тема за уметничко творештво, тема која допрва во овие
години, најнапред во литературата а преку неа и во филмот, поч-
на да се обработува во нејзината човечка сушност, да се сог-
ледуваат понорните длабочини на психологијата на живиот човек,
понесен во витлото на настаните, во судири во кои се рефлекти-
раат трагичните дисонанси на времето - да се прикаже живиот чо-
век во војната, во нашата војна која означуваше тежок испит за
човекот и блескав подвиг во изведување на едно револуционерно
дело, што бараше и однесе многу трагизам од неговите творци.
Да се прикаже драмата на човекот во тие настани, значеше да се
прикажат и осветлат со внатрешни рефлексии настаните што се одиг-
руваа во тој човек, па преку тоа да се согледа и величината
на неговиот револуционерен подвиг и длабочината на трагиката,
што е внесена во поколението, кое го изврши тој подвиг - рево-
луцијата. Со таква благородна намера се проникнати литератур-
ните дела со мотиви од револуцијата што ги добивме последни-
ве години, а таква намера е несомнено присутна и во сценариото
на Славко Јаневски, по кое е снимен филмот "Волча ноќ". Во ос-
новата на таа творечка постапка лежи напуштањето на згорнично-
то, хроникерско бележење на настаните, лежи одбегнувањето на
описноста на еден настан, колку и да е сам по себе драма-
тичен и колку и низ него да се проицираат и развиваат и карактери-
те на неговите актери; наместо тоа, во таа постапка, имаме напор
да се погледа, да се проникне зад настанот, внатре во него, и
да се осмисли со длабочината на потресите што тој неизбежно
го носи и кои него го носат.

Славко Јаневски зема една епизода од народно-ослободителната
борба, која е сама за себе драматична и која може да стане мо-
тив за една возбудлива литературна или филмска приказна: малу-
бројна заштитница при отстапување, која потоа, откината од од-
редот доживува драматични моменти на својот пат пред потерата

на надмошниот непријател. Една епизода многу честа во војната. Сценаристот на "Волча ноќ" не останува само на тие рамки што му ги дава самиот настан; тој најнапред нè запознава поодделно со секој учесник во оваа драма, го оцртува нивниот човечки профил, а потоа настојува да ни го открие и нивниот непосреден однос, нивната реакција во оваа епизода, во која е ставено на испит револуционерното во револуционерот, херојското во борецот и човечкото во човекот, во која се содржи, во една минијатурна рефлексија, и трагиката на човекот во војната. Чувствата што се раѓаат во тие трагични ситуации имаат најразлични видови и нијанси, од моментни потреперувања во луѓето, дораснати да го надвладаат во себе и најголемото, човечко о најразбирливо, колебање и потклекнување пред лицето на смртната опасност; до она беспределно паѓање, кое во човека како гангрена разјадува секаков свесен напор и неизбежно води во сопствена пропаст. Во ликот на Благоја од "Волча ноќ" имаме приказ на токму такви состојби во психиката на луѓето, што настануваат во ситуации, каква што е ситуацијата на шестмината партизани од отстапницата. Состојба трагична, што мораме да ја мериме со мерката на човечката смисла.

x x
x

Драматуршки филмот е изграден на таканаречената п с и х о л о ш к а а к ц и ј а, во која учесниците во драмата пред сè се ставени во ситуација на неизвесност по однос на нивната судбина. Во тој поглед "Волча ноќ" потсетува на некои филмови што сме ги гледале, и кои како такви оставаат силен впечаток и го врзуваат вниманието на гледачот, и во исто време на творецот му даваат можност да изградува една суптилна драматуршка линија, со тенки психолошки сенчења и нијансирања. Да се потсетиме само на два филма во кои психолошката акција е единствена драматуршка компонента, но не и самата за себе цел, туку претставува само рамка по која ќе се развие внатрешната драма: "Седмиот крст" на Фред Цинеман и "Бегалецот" на Керол Рид. Во обата филма во основата на акцијата стои гонет човек, што го следиме низ неговите перипетии, ја гледаме неговата трагична кривица кон нејзиното неизбежно одење во безизлезност. Обата филма притоа, секој на свој начин, го прикажуваат човекот во ситуација на беспомошност, завлечени во витлото на настаните првиот поради опкруженост од еден обрач на обесчовечена политичка рација, вториот со извесни наеи на една филозофија, која човекот го гледа во една апсолутна беспомошност и сугерира безизлезност на секаков негов напор за ослободување. Паралелата што ја правиме, меѓутоа, во овие филмови и нашиот филм "Волча ноќ" не е од содржинска страна; во тој поглед "Волча ноќ" само по извесни внатрешни сродности за лирска загриженост за судбината на човекот, кого настаните го привлекуваат и којшто, до извесна мерка, станува немошен пред нив, може да се приклучи кон еден таков филмски жанр, чии и надворешни обележја ги носи. Инаку во "Волча ноќ" присутна е и една борбена етика, можеби не толку наметливо видна, но присутна во

еден вид што е внатрешно осмислен, која ги води луѓето, учесници во оваа драма, и до извесна мерка се јавува како регулатив на нивните реакции. Драмата на шестмината од заштитницата во "Волча ноќ" е развиена до размери на тешка психолошка депресија, во која основен тон е даден од избекуме-ниот колебливец Благоја, што застрашува со својата зараза да ги зафати сите нив, но како пандан спрема него стојат: на прво место Божин, силна боречка индивидуалност, што е непоколеблив и ќе ја крене и пушката против секого што не е како него; потоа живото, помалку романтично старче од ровот, Паун, па Стане, чија смрт не е херојска, а со себеси сепак носи нешто хероично, па Вела, нежната искра во темната ноќ, која мирно застанува пред бесилката, и Марко, што до последниот свесен миг се бори за животот. Спротивставени на Благоја, сите тие го покажуваат правото лице на човечкото, пронесено низ премрежјата на волчата ноќ - војната, пронесено по цена на саможртва. Прикажани без патетична приподигнатост на херојски личности, тие не губат од херојското што со себе го носат. Благоја е само слика на длабочината на паѓањето, паѓање тешко, но човечки сфатливо.

Реализацијата на филмската приказна за шестмината партизани најнапред го наслутила она што е убава поетична нитка во неа. Таа се труди да го пронесе нејзиниот лирски акцент низ сиот тек на приказната, нијансирајќи го на извесни места до вистинска егзалтација. Во нејзиното толкување гледаме шест судбини по многу нешто различни, а во едно апсолутно слични: во трагиката. "Има секаква смрт - како што има секаков живот", вели на едно место Марко, и тоа стои во филмот како еден мотив што се повторува, што добива акценти на една вистина за животот на човекот. Во таков напор да се универзализира човечкиот живот и смрт, реализацијата на "Волча ноќ" преминува понекогаш и преку некои фактографски рамки, кршејќи ја привредно правдоподобноста на она што се случило и како можело да се случи.

Режисерот на "Волча ноќ" Франце Штиглиц несомнено во сценариото за филмот нашол текст, преку кој можел да реализира некои свои творечки преокупации, преку кој може да го прикаже и својот творечки темперамент. Многу сцени, а особено општата атмосфера, дишат со една суптилна сензибилност, која се изразува во мирни, пригушени тонови, лишена од патетичност дури и во сцени кога акцијата нараснува до психолошки пароксизми. И сепак на многу места како да се откинува дејството од настојувањата за поетична обоеност, акцијата зема замав и станува единствено експресивно средство, кое ја покрива лирската нота и дури ја заматува содржинската сушност на филмот. Од страв да не се падне во темпото, да не се дојде во монотона развлеченост, се пристапува кон привидна надворешна динамичност, во која не можат да се осенчат некои подробности, што инаку ја експлицираат авторската идеја, било да се работи за детаљ, или за општата поента, со која е обоена приказната. Тука веќе можат да

се побараат причини и за една мала едностранчивост во карактерот на Благоја; тој не само што се открива наеднаш како готов, даден веќе од почетокот, туку и потаму, низ дејството, не е прикажан докрај процесот на неговото откривање внатрешно, за да се објасни и оправда. Некои моменти од расказот за него би можеле тоа да го сторат со видлива психолошка убедливост, но преку нив е преминато згорнично, тие се повеќе илустративни за текот на расказот, а не важни драмскопсихолошки јазли, низ кои може да се сфати донекаде длабочината на трагиката на еден паднат човек, кого не можат да го извлечат ни оние што се најблизу до него и кои можат да му подадат спасувачка рака. Како поинаку може да се оцени бледата сцена во колибата, во која Стане сака човечки да му се приближи на паникираниот Благоја, отколку како илустративна летимична, моментна епизода, што не го открива потполното внатрешно богатство на едниот и пустежната затвореност на другиот за сè што би го ослободило од преокупираноста со опсесијата на стравот? Слична слабост за потенко суптилизирање покажал режисерот Штиглиц во една сцена, што иде непосредно по оваа што ја разгледавме погоре, и тоа пак во колибата (секвенца која, ми се чини, а најбескрвно режирана). Слутејќи можеби некаде во себеси трагедија за себе, како што пред тоа сакаше да го сети и Благоја, можеби по истата причина, близок до себе, Стане му расправа на Марка за себе, за својот живот, за своите неизбиднати соништа. Во таа сцена се содржи најмногу. Стане како човек, Стане што инаку, пред тоа, на моменти може да ни подејствува и помалку книшки. И преку овој извонредно лирски момент преминато е со истата онаа немарност, која сцените ги зема само како илустрации на еден расказ, а не ги бара внатрешните ритмови во него како драмско дејство. И, што е уште потрагично, тоа е последна спокојна сцена со Станета - малку по тоа, нагло и неочекувано, затоа што претходно не сме подготвени, го гледаме краткотрајниот миг на Станевата смрт, во која брановите на реката го покриваат лицето на човекот што сакаше пред тоа да ни ја каже правата длабочина на својата трагика. Кога кон тоа ќе се прибави и премногу дискретното, дискретно до нејасност, акцентирање на чувството на љубов што стои во него спрема Вела, и на Вела спрема Марка, ќе се види дека е испуштен во расказов, за нив тројца пред сè еден мотив, што би бил исто толку важен во нивната борба за живот, колку и другите мотиви.

Режијата на Штиглиц има неоспорно успешни партии, и особено во водењето на фабулната линија. Но понекаде таа линија се кине, се прескокнуваат места каде што би требало да се подзастане, а некаде се задржува повеќе отколку што треба. Малку побавен ритам не би бил на штета во ровот, зашто тука недостига малку повеќе атмосфера на неизвесност, на затишје во кое веќе пригушено звучат акордите на бурата што иде - зошто беше нужно така пребрзано и нагло да се развијат првите настани во ровот: заминувањето на Божица, смртта на Пауна? И на крај едно спорадично но не и неважно, од гледна точка на драматургијата на филмот, прашање: можеби помалку требаше во предиграта да се

открие од финалната сцена, бидејќи вака ослабува интересот за крајот на филмот.

x x
x

Веќе со "Фросина" за нас стана јасно дека нашите театарски актери, воспитани на еден стил реалистичка игра на сцената, многу лесно ќе излезат пред камера, која дискретно бележи. Во "Волча ноќ" актерската игра се карактеризира токму со отсуство на една драстична театралност, каква што за жал често и сеуште среќаваме во домашните филмови. И ако нема во играта на протагонистите некои потенки психолошки нијанси, во неа нема ни многу од онаа безличност, во која актерот само физички е присутен во кадарот и со безбоен глас ги изговара репликите. Во тој поглед, во поглед на изражајност, Илија Џувалековски настапува сугестивно веќе со својата маркантна појава, која во себеси носи многу одлики на прототипот. Џувалековски веќе стапува, заслужено, актер на кого домашниот филм полага. Петре Прличко во живописната епизода остава жив впечаток со својата непринуденост и инвентивност да пронајде духовита подробност, која ликот пластично го обогатува. Дали Драги Крстевски можеме да го истакнеме како откровение за услуги од овој карактер во филмот? Неговиот Благоја е неспокојно, исплашено звере, подгонето до смрт; експресивен во дискретната мимика на лицето, со појава која ги одава неговите психолошки состојби, Благоја на Крстевски ќе беше можеби најпластичниот лик ако не беше обременет со извесна хистериичност во гласовните подулации, особено во завршната сцена. Камерата го забележала, неумоливо верно, предсмртниот грч на Трајко Чоревски; во улога, во која многу нешто има од неговиот сопствен живот, Трајко Чоревски на прагот на сопствената смрт се потрудил да остави нешто од своето внатрешно богатство на актер што ликовите ги проживуваше како ретко кој. Тоа е колку трагично, толку и возбудливо, зашто останува како единствена порака од уметникот што веќе го нема. Другите двајца протагонисти на "Волча ноќ", се еден од ветераните на домашниот филм Драгутин Фелба и дебитантката Савета Малинска. Првиот го дава Марка на вистината на своите стандардни филмски остварувања; Малинска, иако првпат пред камера, се покажа дека носи во себеси еден добар емотивен усет, што заедно со пријатната појава може да биде надежно за играње на филмот.

"НОВА МАКЕДОНИЈА" - 25 јуни 1955

"ВОЛЧЈА НОЌ" - наш втор уметнички филм

Уметничките квалитети на нашиот втор уметнички филм "Волчја ноќ" секако ќе бидат предмет што ќе предизвика жива дискусија во нашата културна и поширока јавност, особено ако се земе предвид фактот дека нашиот критериум спрема домашното творештво досега секогаш бил поостер и позагрижен одошто спрема увозните филмови. Но без оглед на тоа, веднаш може да се констатира дека со "Волчја ноќ" нашата филмска продукција (производство "Вардарфилм") забележува уште еден чекор напред во својот творечки актив. "Волчја ноќ" - долгометражен уметнички филм - е дело што несомнено носи некои нужни слабости, но сепак се наложува како еден афирмативен факт што буди нови надежи и ја поткрепува довербата во сопствените можности и перспективи.

Како што е познато, сценариото на филмот го напишал книжевникот Славко Јаневски, режијата му беше доверена на Франце Штиглиц, режисер на два веќе познати уметнички словенечки филма ("На својата земја" и "Трст"). Главните улоги ги толкуваа главно нашите театарски артисти, а музиката е од композиторот Трајко Прокопиев.

Со претензии на една психолошка драма, филмот ни ја раскажува приказната за група партизани, што во една волчја ноќ ја загубиле врската со својот одред. Нивната судбина -раскажана верно и (не секаде и не секогаш)сугестивно, ни открива еден фрагмент од нашето блиско минато. Режијата, која овојпат се стремела кон поопстојна обработка на деталите и компонирање на тие детали во една општа целина, успеала да ја дочара атмосферата на волчјата ноќ и особено во волчјето време, во кое се одигрува приказната. Меѓутоа, веднаш би можела да се направи забелешка дека дејството е водено без доволно виталност и филмска акција, што може да се оправда со стремешот за психолошка анализа на ликовите (што во сценариото е битна претензија), но сепак и едното и другото останале во рамките на нашиот општо југословенски просек.

Додека техничката реализација на филмот претставува битен напредок во споредба со "Фросина" (особено позитивна оценка добија снимателите), за уметничкото ниво на "Волчја ноќ", може да се забележи дека сценариото на Јаневски давало повеќе можности за еден интересен и возбудлив филм. Меѓутоа, поставена пред, главно, неопитна хетерогена артистичка екипа, режијата не успеала да ги исползува сите можности. Во таа смисла во реализацијата на главните улоги се забележува играта на кај нас веќе афирмираниот Драгутин Фелба (Марко), потоа Петре Прличко, кој при една побогата улога можеше да даде и многу побогато и по впечатливо остварување, додека Крстевски, во рам-

ките на своите можности и својата улога, забележува несомнен успех. Констатирајќи дека Илија Џувалековски (Божин) својата улога ја оствари на својот редовен уметнички ниво, не можеме да се одвоиме од впечатокот што го направи Трајко Чоревски. Во овој наш талентиран филмски артист, нашиот филм навистина загуби еден од своите најнадежни протагонисти. Добрила Пуцкова не можеше да ја достигне квалитетната височина на другите улоги, додека младата Савета Малинска (дали тоа е грешка на режијата?) со својата статичност не конвенира на целокупниот резултат на филмот, и тоа во прв ред, што нејзе ѝ беше доверена една од централните улоги (овде за неа постои оправдување - прв пат пред филмската камера!) Добро остварување во филмот беа улогите на Тодор Николовски, Ацо Јовановски и другите епизодни улоги.

Музиката на Трајко Прокопиев, дискретна повеќе одошто треба, и покрај тоа што недоволно парираше во некои од најдраматичните моменти, беше главно на општата височина на филмот.

Во филмот "Волчја ноќ", нашата публика ќе има можност да види едно интересно дело на домашната кинематографија, што и покрај спомнатите слабости носи квалитети што се перспективни.

Р. А.

ПОСОВРЕМЕНИ СФАКАЊА ВО ФИЛМОТ "ВОЛЧЈА НОК"

Колку многу убавина, емоција и лирика има во темата, земена од борбата за слобода, покажува и овој македонски филм "Волча ноќ", филм на млада продукција што го видов на Фестивалот во Пула. Истина, ова е голема неисцрпна тема за нашите создатели, тема, што може да ги инспирира и артистите и режисерите, да ги потстрекне да го претстават вистинскиот лик на нашиот борец преку благороден патос и херојска динамика или преку обичните, човешки преживувања. По кој пат да се тргне во третирањето на оваа тема, мислам, дека е денес веќе прилично јасно, тоа е, сепак, овој вториот пат. Но, да не го осудуваме, сепак патосот, да не го осудуваме потцртаниот хероизам, она што беше детска болест на нашите први филмови од НОБ - и, да не заборавиме дека тоа беше почеток и едно гледање, што мораше да се изживее, од кое беше потребно да се ослободи и да погледаме што станува денес. А филмот "Волчја ноќ" е вистинскиот пример, што може да ни го прикаже тоа.

Вистина, ако сметаме дека нашите филмови со ваква тематика беа, повеќе од другите, бремени од црно-бело сликање, идеализирање и патетика, тогаш филмот "Волчја ноќ" докажа дека и тука, дефинитивно се има тргнато по друг пат. Не е, вистина, овој филм во целост нешто ново, ниту тој решително раскинал со сите стари слабости. Нетреба да се смета дека тој револуционерно свртил сосема нова страница во домашната кинематографија. И нетреба во него да се бара повеќе одошто тој можел да даде. Да гледаме реално.

Сценариото на Славко Јаневски, што беше наградено на Фестивалот, е секако занимливо и оригинално, и по самиот начин како што ја зафатил темата како настан на една ноќ, во која се ломат човечки судбини. Сепак, драматуршки тоа е прилично слабо и недоискажано, а одделно и можело да се говори критички за диалогот, една од основните слабости на нашиот филм воопште. Диалогот овде е слабост на сценариото и исполнувањето, слабост, што не е со ништо помала одошто обично во нашите филмови. За мене се навистина сосем малку уверливи и скоро депласирани оние, да ги нарекам така, филозофски разговори за животот, што се литературни а не животни, оние разговори за Хамлета и искажувањето на некои вечни вистини - сето тоа во моменти што се навистина сосем малку погодни за такви размислувања. И мислам дека режисерот згрешил што не ги отстранил од текстот.

Глумата е добрата страна на филмот "Волчја ноќ". Ми се чини дека глумците (природно не сите) се носители на она ново гледање на борците од нашата ослободителна војна и дека токму тие, со соживувањето со идејата на сценариото и стремите на режисерот, беа тие, што имаа внесено најмногу вистина и непосредственост, најмногу топлина и свежина во оваа содржина. Глумата на Илија

Џувалековски, темпераментна, но сепак лежерна, ме изненади и покажа дека во него македонскиот филм има талентлив уметник. Драгомир Фелба, кој е веќе ветеран на вакви роли, му беше од лично противвесје на Џувалековски, и би рекла, дека ја даде, можеби, својата најдобра ролја на партизан, од приличниот број на тие што ги играл. Овие двајца глумци го носат дејството, но и филмот од почетокот до крај, го носат како уметници, што се дораснати за многу тешката задача, што режисерот Штиглиц ја поставил пред нив, задача да бидат обични мали луѓе, а не патетични херои во услови што бара хероизам и раѓаа незнајни херои. Мислам, дека нема да претерам, ако речам дека крајот на филмот, крајот како што го одглумија Фелба и Џувалековски е еден од најубавите и најпотресни епизоди во нашите филмови за Борбата. А самото тоа би било доволно да му осигура право на граѓанството на филмот "Волчја ноќ" меѓу оние наши филмови што ги сметаме за успешни и покрај сите недостатоци. Од другите ролји би ја споменала само Савета Малинска, која со својата свежа појава го реализира звучењето на онаа лирска нота, што Јаневски и Штиглиц ја фрлија во темнината на Волчјата ноќ. Меѓутоа, и за жалост, поголем дел од оваа глумечка екипа продолжи да живее на театарските штици... Сепак тоа не го упропасти филмот, но пречеше и тоа често.

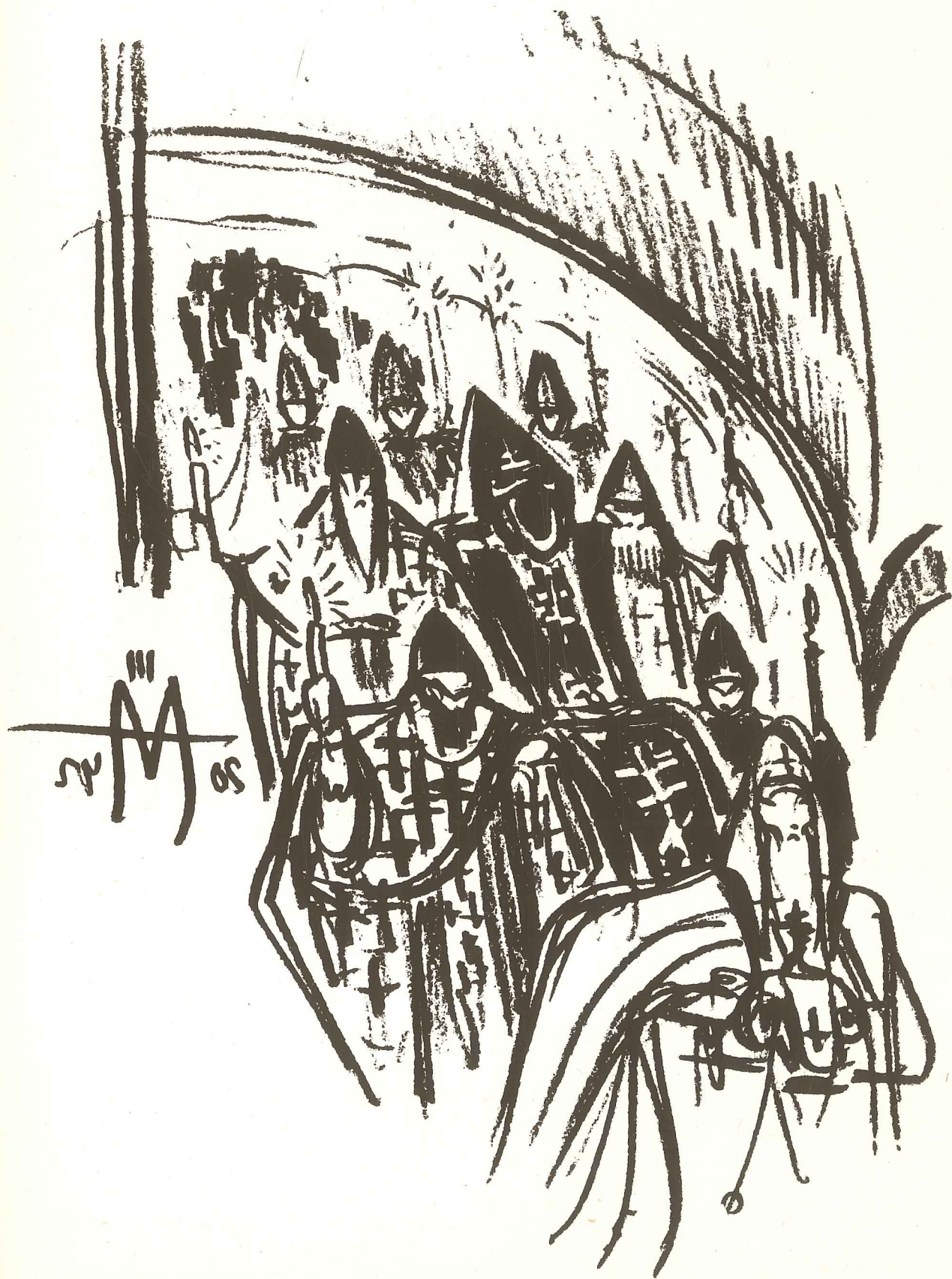
Франце Штиглиц со филмот "Волчја ноќ" внесе нова светлина во темнината на барањата на нашата кинематографија, светлина не така силна за да го осветли целиот пат, но, сепак доволна да покаже едно патче. Тој на средината, помеѓу старото и новото, успеа да му даде на овој филм печат на современите сфаќања, што се јавија веќе во филмот "Далеку е сонцето", а се надеваме дека тоа е само почеток. Со обзир на условите за работа, што не беа лесни, успехот на Штиглиц и неговата екипа е солиден.

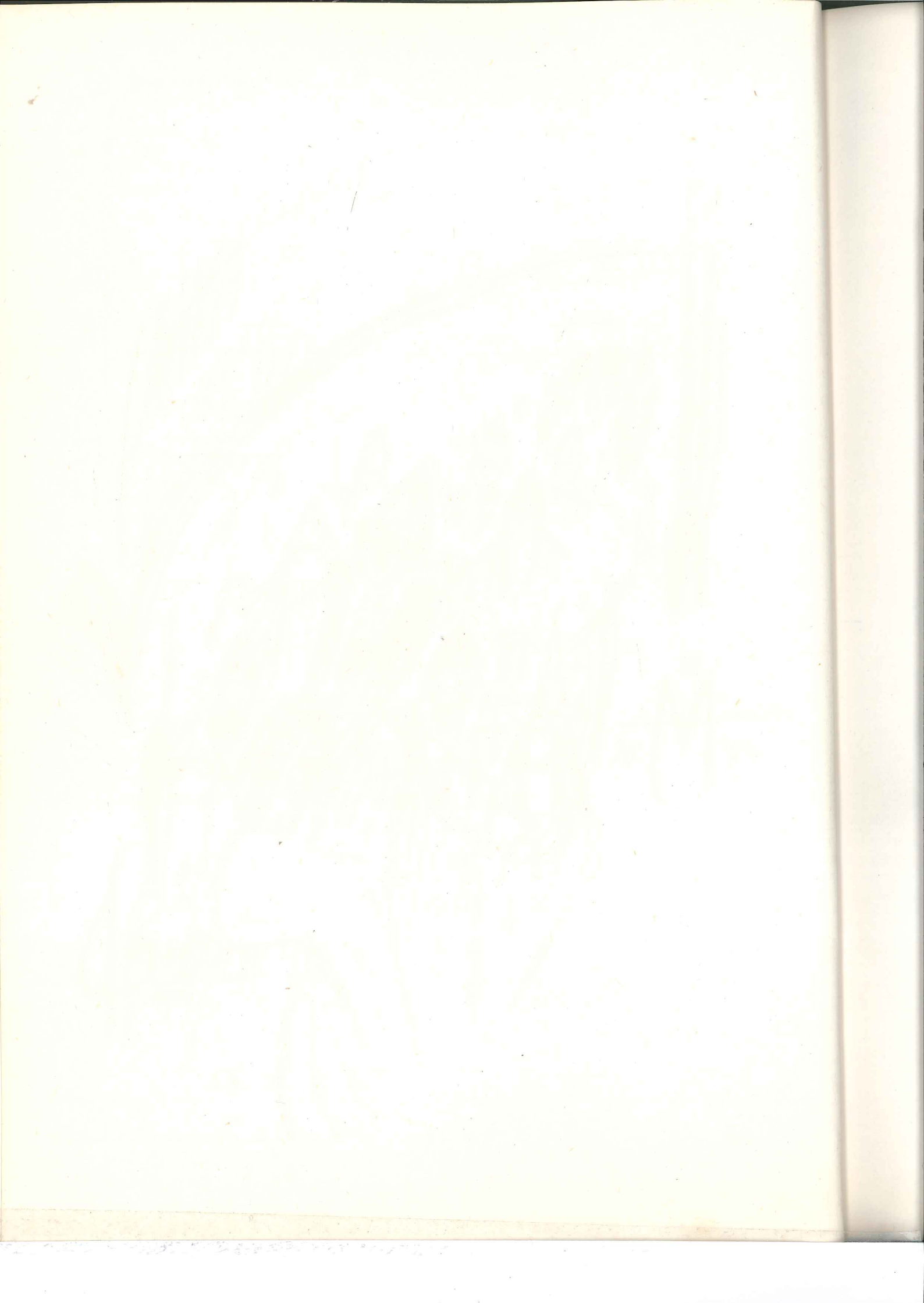
Накрај: сметам дека филмот "Волчја ноќ" е потребно да се гледа во споредба со другите филмови на оваа тема и дека по компарацијата треба да се признае едно: хуманизмот, човечката топлина, едноставноста на обичните луѓе и подоброто познавање на занаетот и - повеќето светлина. А зар тоа не е доволно за една мала филмска продукција што со овој филм покажа дека има многу храброст? Јас мислам дека е доволно.

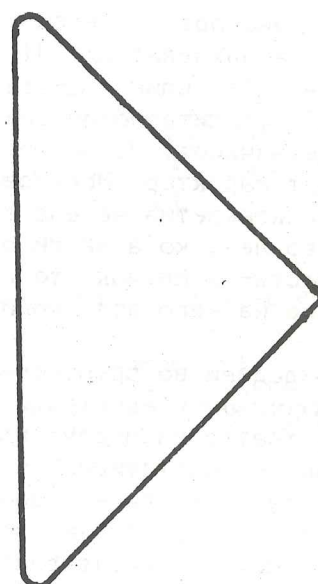
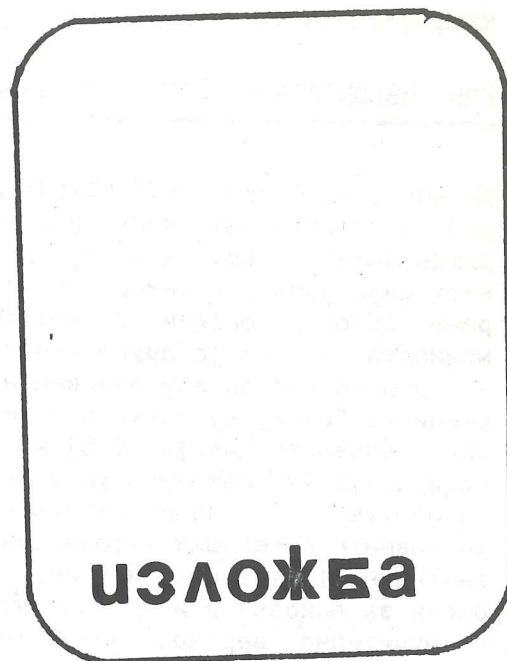
Мира Боглиќ



ПОВОДИ...

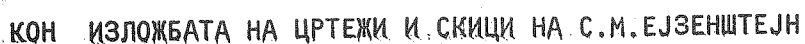






с.м.
ејзеншџејн

црџежи



КОН ИЗЛОЖБАТА НА ЦРТЕЖИ И СКИЦИ НА С.М.ЕЈЗЕНШТЕЈН

Познато е дека првите негови, посериозни судири со ликовната проблематика датираат од 1919 година, кога како припадник на Црвената Армија сликал плакати и работел како декоратер. Подоцна, на тој утилитарно-ангажиран аспект на активност го надорвува уметничкиот. Изложените скици и цртежи секако имале пред сè применет карактер. Меѓутоа, она што ние го откриваме надвор од нивната конкретна намена е возбудливата ликовна визија ингерирана во неа, која ни ги открива неговите несомнени сликарски вредности - заклучок што соопштува една за многумина непозната страна на неговата комплексна творечка индивидуа.

Делата создадени во временскиот простор од 1917 до 1944 година опфаќаат творечка концентрација на филмски (Иван Грозни, Вива Мексико), театарски и друг план. Во тој конгломерат на разновидни активности констатираме не шаблонски, туку проблемски ориентиран пристап. Од "Иван Грозни" до "Вива Мексико" и повеќето скици за театарски претстави (костими, сценографија, студии и карактери на личности и сл.) варира ликовната морфологија, секогаш посебно адаптирана, зависно од духот, амбиентот, содржинско-мотивските и идејно-филозофските двигатели на материјата што била во фокусот на неговото интересирање. Бидејќи, одново нагласувам, станува збор за наменски цртежи, тој факт укажува од една страна на широките и флексибилни креативни посибилитети на Ејзенштейн а од друга страна логично се реперкуира во стилска невоедначеност. Поточно, интегрално гледано, ова творештво сведочи за еден збир на разновидни влијанија, од јадрите фигури блиски на мексиканските муралисти, до конструктивистичките креации на Владимир Татлин (попрецизно асоцијациите се однесуваат на неговото дело "Споменик на III интернационала од 1919/20 година од

кое авторот несомнено се инспирирал). Во стилскиот меѓупростор сретнуваме решенија што ги поврзуваме и со конструктивистичките, надреалистичките и особено експресионистичките ликовни струења. Последните се огледуваат во агресивните, саркастично-заедливи и карикатурални цртежи на човечки фигури мошне сродни на естетиката на Дикс, Бекман или Грос. Впрочем, ова "образложение" нема омаловажувачки претензии, особено кога се има предвид компилаторскиот дух на творецот на XX век или конкретно Пабло Пикасо, со кого се разбира е депласиран обидот за споредување.

Во секој случај станува збор за една несекојдневна имажинација црпена на изворите на животот (од секојдневните настани, на театарските претстави, при читањето поезија, на патување и сл.), а потоа ликовно материјализирана. Како климакс на тие опстојни, трпеливи и студиозни анализи и перцепции, доаѓа филмот како комплетна интегралност на сите искуства собирани од различни медиуми, во разновидни духовни и физички простори и времиња.

Таква етапна творечка постапка, која бара претходно совладување на неколку стапала и генерални согледувања на сите проблемски задачи што ги бара еден филм, таков аналитички приод е редок ако не и исклучителен во историјата на кинематографијата. Да се бдее над секој кадар, над секоја личности, сценографски, костимографски, композициски итн. елемент и да се планира севкупно, без да му се даде било каква шанса на случајот; да се има сè во главата како идеја, потоа истата да се изрази како ликовно отелотворување и тоа да се оженча на крајот како филм, е привилегија на генијот, а Ејзенштејн без резерва го детерминираме во таа категорија.

Во сегашниот безмилосно динамичен ритам на живеење не е можно повеќе да се создава онака како што работел Ејзенштејн. Тоа денес би го нарекле нерационално губење на време, нефункционалност или лудост. Ако спецификите на ваквата активност се почеток, а воедно и крај на еден метод на работење, дотолку е поголем нашиот респект кон еден автор, а пред сè уметник во најширока смисла, каков што бил ЕЈЗЕНШТЕЈН.

Соња Абаџиева-Димитрова



АКТУЕЛНОСТА НА ЕЈЗЕНШТЕЈНОВОТО ДЕЛО

Постојат низа критичари и теоретичари на филмот, кои, иако љубопитни и вљубени во оваа уметност, не успеваат секогаш навреме да го зауздат својот истражувачки темперамент. Фасцинирани од "оригиналноста" на естетичкиот концепт кон чие моделирање туку што пристапиле, тие не ретко прескокнуваат да се осведочат што теоријата на филмот веќе непобитно утврдила. Постојат, исто така, интелегентни и образовани автори кои ги познаваат до последната подробност придонесите и заслугите на своите претходници, но кој би нагаѓал од какви побуди тие го напрегаат сиот свој интелект, ја мобилизираат сета ерудиција за да го замаглат сјајот на традициите и за да ги претпостават своите тези за материјата што ја изучуваат. Но постојат, се разбира, и научници кои во своите трудови максимално ќе се оградуваат од извесен ривалски ангажман при оценувањето на туѓите искуства и ќе настојуваат да ги интегрираат новите сознанија за природата на филмот со откријата што веќе се направени.

Нам не ни е дадено да судиме за комплексот побуди што ги наведуваат оваа или онаа категорија испитувачи да го оспоруваат делото на еден така оригинален, така сеопфатен и визионерски дух, како оној на Сергеј Ејзенштејн. Дотолку повеќе што тие побуди не биле секогаш инспирирани од научнички и истражувачки цели. Можеме само попатно да се потсетиме дека инспираторите на дисквалификувањето на Ејзенштејновите уметнички и теоретски заслуги не еднаш се конфронтирале со авторот на "Крстосувачот Потемкин" како спроти идеолошки еретик. Во други ситуации и од други извори на Ејзенштејн ќе му бидат спротивставени цел арсенал аргументи извлечени од традиционалните естетски дисциплини со кои ќе треба да се докаже дека, еве, неговата уметност не е ништо друго туку механички и техницистички продукт на еден спекулативен процес кој нема никакви допирни точки со спонтаноста и природноста на автентичната уметност.

Се разбира, во полемичкиот тон на ваквите конфронтирања не е тешко да се предочат и одгласите на извесни идеи што, најверојатно, му биле туѓи или недостапни на Ејзенштејновото размислување или што творецот на теоријата на монтажата едноставно не ги уважувал. Но судбината на генијот е таква што може да се дозволи извесно поткрадување од масивноста на неговото дело, па позајмената епизода да се преработи и преобрази и агресивно да се употреби како противдоказ на изворот од каде што поникнала. Ваквата вешта манипулација, меѓутоа, не ја подложува вредноста на делото. Тоа, впрочем, не би било создадено за краткотрајна употреба, како што и не било наменето само за едно културно милје, само за една социјална средина. Ејзенштејн

продолжува и денес да го задржува вниманието на нашите современици, од него и денес многу може да се учи. Таа љубопитност не се ограничува само на изучувањето на естетските последици на прослабената и така често оспорувана теорија на монтажата, туку подеднакво, ако не и повеќе, се проширува на заклучоците што Ејзенштејн ги извел кога ги испитувал механизмите на "синхронизацијата на сетилата", кога го барал потеклото на значењето на бојата или кога ја барал синтезата на науката и уметноста, на екстазата и интелектот.

Денес сме во ситуација да констатираме дека некои научници ги динстинктираат со извонредна прецизност заблудите што по безброј поводи им се припишуваа на Ејзенштејновите формулации за монтажата, од неговите изворни теории. Така, Питер Волен (Peter Wollen) ќе ги отфрли мошне категорично укажувањата според кои Ејзенштејн ја сфатил монтажата како филмски знаковен систем што треба механички да ги замени вербалните кодови. Всушност, во теоретската литература што ја иницирал Ејзенштејн поимот на монтажата не се ограничува на значењето што го раѓа залепувањето на два кадра. Таа го проширува своето дејствено поле на повеќе структури и нивоа. Монтажната постапка подразбира интегрирање, спротивставување и антиципирање на разнородни структурални елементи, кои дури во чинот на судирањето го раѓаат уметничкото значење. Овие скриени облици ќе го предизвикаат емоционалниот ефект во текот на траењето на филмот, никако во афективниот миг на укажаниот судир што го предизвикува спојот на два кадра. Така, на пример, вклучувањето на еден сижеен тек во структурата на филмската приказна, што како епизода се појавува во почетокот на извесен филм (мотивот на Циганите од Павловиќевата "Хајка", на пример), органски ќе се поврзе со централната тема некаде кон средината или кон крајот на приказната. Во почетокот неговата примена може да ни се стори случајна или безначајна, но откако ќе се интегрира во структурата на приказната тој им дава на настаните што се нижат независно од приклучената епизода една нова мисловна димензија.

Ваквото сфаќање на монтажата очигледно остро се разликува од онаа поедноставена оцена што во својата радикалистичка еуфорија изречуваат дури и такви авторитети како Андре Базен (Andre Bazin) или Ендрју Серис (Andrew Sarris) кога "синтетичката" или "техницистичката" уметност на Ејзенштејн му ја спротивставуваат на наводно реалистичкиот филм. Овде треба да додадеме дека значенската функција на монтажата не се остварува единствено во паралелноста, во спротивставувањето и во корелацијата на два или повеќе кадри. Таа ќе најде примена и во судирот на елементите на два различни система само во еден единствен кадар, но под услов да се прифати трозначенскиот (тријадски) карактер на филмската слика (кадарот) што го предлага Питер Волен или дури Ролан Барт (Roland Barthes) кој, барајќи ја

"третата" смисла на сликата, укажува на нејзиното информативно ниво, на симболичното ниво и на предоцното ниво (le sens obvie).

Ваквиот трозначенски карактер на сликата, всушност, го најави, како што упатува Питер Волен, американскиот логичар Чарл Пирс (Charles Pierce). Според неговата категоризација, што можеме да ја примениме во филмскиот кадар, секоја слика содржи икони-нички знак, индекс и симболичност. Икони-ничниот знак не упатува на сличноста на означениот предмет со неговиот знак. Да се послужиме за илустрација со еден честопати наведуван кадар од филмот на Ејзенштејн "Да живее Мексико". Тројца мексикански селани се живи закопани и нивните лица, откако преку нив ќе минат непријателските коњаници и ќе ги усмртат, изразуваат стравотна болка но и достоинство. Во перспективата на кадарот се протега величествениот мексикански пејзаж кој ја сугерира непобедливоста на народот и извесноста на остварувањето на слободарските идеали.

Икони-ничниот знак во овој кадар ни го открива идентитетот на убиените луѓе. Знакот на нивниот портрет е сличен со оригиналот, со човекот.

Индексот ни ги објаснува механизмите на воспоставената врска меѓу знакот и предметот. Така, патетичните и трагични лица ни ја назначуваат револуционерната припадност на жртвите.

Ова знаковно својство Ролан Барт е склон да го одреди на ниво на соопштение или порака, додека Кристијан Мец (Christian Metz) во него го бара денотативниот карактер на сликата.

Третата група знакови, симболите, како што наведува Питер Волен, имаат сила на закон и тие ја дополнуваат филмската слика со она својство што може да се нарече критично-концептуална димензија. Се разбира, терминот симболи не е вообичаен во нашата лексичка употреба со значењето што му го придаваат Волен и Пирс. Забуните можат да се зголемат уште повеќе кога ќе се сетиме на терминологијата на таткото на семиологијата Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure), кој за оваа категорија знаци се служи со називот "произволен знак".

Во примерот со апострофираниот кадар од филмот "Да живее Мексико" симболичниот знак би го побарале во монументалната композиција на мексиканскиот пејзаж. За Кристијан Мец, кој залогот за уметничката природа на сликата го бара во двојноста (дихотомијата), денотативно и конотативно ниво, што ја иницирал и развил Ејзенштејн, симболичниот знак се именува како конотативно ниво.

Се разбира, еволуирањето на некои теоретски тези што ги иницирал Сергеј Ејзенштејн доаѓа до фаза кога за новите резултати не можат да бидат применливи критериумите до кои држел авторот на "Крстосувачот Потемкин". Но тоа на ја намалува него-

вата улога во развојот на теоретската мисла, Сергеј Ејзенштејн беше основоположник на една нова естетика која мораше да се соочува со проблемите на дотогаш непознатиот медиум, со проблемите, значи, кои претходно се решаваа во рамките на вербалните системи и кодови. Фактот дека во наредниот период на неговата естетика ќе ѝ бидат спротивставени поинакви концепти и естетички модели уште не значи дека проблемите што ги назначи и ги реши Ејзенштејн губат нешто од својата актуелност. Понапред би се рекло дека истакнатиот култ спрема реалистичкиот филм и спрема документарноста што брзоплето ќе ѝ биде конфронтиран на теоријата на монтажата, всушност ја подвлекува важноста на иманентниот судир што го предизвикуваат овие две тенденции. Поведен од едно поапстрактно ниво, тој судир поправо нè враќа на едно од првите начела на Ејзенштејновата теорија, според кое новите значења се формираат по спојот и спротивставувањето на две заемно противречни претстави, состојби или акции.

Ѓорѓи Василевски



А В Т О Г Р А М

За изложбата на цртежи на
Сергеј Ејзенштејн.

Во природата ништо не согледу-
ваме одвоено туку со сето она
што е напред, покрај, под и
над посматраниот предмет.

ГЕТЕ

Исус го носи крстот лесно, ненаметливо и со спокој, би се рек-
ло, зашто неговата болка излегува од модниот салон.

Еlegantен, чист, беспрекорно самоуверен дека осаменоста ја
раѓа мислата, заповеда: сè е во судир, да се памети времето
и во него просторот, да се верува во светлината што е сестра
на мракот, да се постои само еден миг зашто минувањето е уба-
вина, и уште заповеда: секоја рака да го испише сопственото
име зашто така од неа ќе потече МИР И СПОКОЈСТВО. Сè е во су-
дир, и мир, зашто мирот и творештвото се едно. Само едно име
може да се запише како клетва и како молитва истовремено,
СОПСТВЕНОТО.

Во става што прилега на извиена лојаница, со поглед вжарен
од блескавиот дух, ќе заповеда: сите простори да му при-
паднат на човекот зашто тој самиот е од просторот израснат
и, според тоа, тој вечна таинственост ќе е. А тоа ќе значи де-
ка е тој судирот.

Сергеј Ејзенштејн е филмски режисер што ЦРТА И СЛИКА.

Мислата, онаа во цртежот или сликата, е природна по својата
внатрешна спротивставеност. Проклетството во неа е уметност
што ќе воспостави единствен начин и мислење; сè е во меѓусо-
бен судир, па оние пространства во човекот што ќе се иденти-
фикуваат со траењето ќе го означат истражувањето само како
основа на СОЗНАНИЕТО. Зошто Ејзенштејн мора да црта? Црте-
жот е слика што се движи, дише, зборува, живее. Моливот е ка-
мера, камерата е молив, четка и боја.

ЗОШТО УМЕТНОСТА Е СУДИР?

1. По својата општествена мисија.
2. По својата природа.
3. По својата методологија.

Толкувањето за светот тогаш е поразбирливо, па се чини премногу
едноставно за да биде прогласено како премногу значајно. Ако
е линијата продолжение на срцето, тогаш таа е и звук и боја,
и тон и слика, тогаш таа е говор, мисла и свет. ПО СВОЈАТА
ОПШТЕСТВЕНА МИСИЈА УМЕТНОСТА Е СУДИР ЗАШТО НЕЈЗИНАТА ЗАДАЧА Е
ДА ГИ ПОКАЖЕ ПРОТИВРЕЧНОСТИТЕ НА ПОСТОЕЊЕТО.

Таа е агол на посматрање со таква прецизност каква ниту високата математика не ја поседува. Еден човек од е цртеж што ги одредува внатрешните бои на тој човек. Едни дебели нозе можат, низ одењето, да прикажат претстава сама за себе. Долгите ковчести прсти на рацете цртаат невидени шари кога ја изнесуваат мислата. Очите, носот и устата со сите нивни белези, колкав предизвик е тоа да се црта смело и докрај едноставно. Зошто? ПО СВОЈАТА ПРИРОДА УМЕТНОСТА Е СУДИР ПОМЕЃУ ПРИРОДНОТО ПОСТОЕЊЕ И ОСМИСЛЕНАТА ИНИЦИЈАТИВА. Можеби заради онаа крмија на Вероника каде што Исус го оставил својот лик откако се избришал со неа. Во судирот овде изгореа природата и интелектот. А крмијата била приготвена за дар, а даровите ѝ слушат на бесмртноста.

Според филмските писанија, Ејзенштејн цртал зашто така по добро можел да го одреди и однапред да го види аголот на снимањето. Можеби тоа е точно. Нема сомнение дека тој си го знаел својот занает. Но неговите цртежи не се само тоа... и, воопшто, некои од нив дури и немаат такви претензии. Мексичките цртежи како да се рамноправни со оние што Пикасо не ги нацртал тие го надминуваат филмот зашто по својот внатрешен судир воопшто не му припаѓаат. Акционите цртежи на низа познати денешни сликари во споредба со нив се само неразбирливи знаци, нејасни одблесоци на светлина што сè уште не е откриена. Ејзенштејн овде црта пред нив, Можеби околностите во кои тој самиот воспоставувал закон на една новородена уметност му овозможиле така силно и широко да мисли, или тоа е осознаеното ЕДИНСТВО НА ПРОТИВРЕЧНОСТИ?

Затоа проекцијата на Ејзенштејновото постоење е слоевита. ПОТЕМКИН предизвикал скандали во Париз кога првпат бил прикажан.

Денешното разбирање за режисерското творештво зборува дека тоа напреднало, се изменило, откриени се нови вредности; сето тоа е навистина така или ние сакаме да веруваме дека сето тоа е така? А што ќе правиме со детето во количката што безглаво јури по скалите, или со огромните сенки на Иван Грозни? Да ги заборавиме или, што е уште полесно, да ги прогласиме како "антологиски" сцени и се е свршено! Не, недостига законот на судирот, па затоа денешните филмски слики и цртежи се само експеримент, со исклучок на одделни творци. Гледајќи ги постојано филмовите на Ејзенштејн се паметиме себеси.

Цртежот и сликата што се движат како да ја избришале границата меѓу себе; делото не го објаснува човекот туку го осознава како збир на противречности. Ете, зашто Ејзенштејн морал да црта и, цртајќи, да прави филм. Да прави композиција спо-

ред музиката на човековото движење, да ги осветлува сликите според сопствениот миг, да го воскресне во мракот Ивана според преданието на еден народ. Да размислува за Мексико според човековото деноноќие. Ваквиот систем на студии разоткрива категории на сеопфатност.

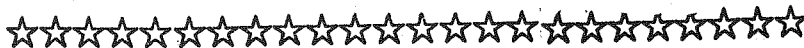
"И во уметноста создавањето минува низ повеќе перспективи едновременно употребени..."

... Ние повеќе не го конструираме видливиот свет под остриот агол што се губи кон хоризонтот, ние го отвораме тој агол, ја влечеме претставата за предметот кон нас, на нас, против нас..."

Кон нас, на нас, против нас! Тоа се цртежите на Сергеј Ејзенштејн.

(во текстот се користени
материјали од книгата
"Монтажа на атракциите")

Владимир Георгиевски



Уште едно размислување за филмовите на Ејзенштејн

- "ЖИВЕЕВ, СИ ЗАМИСЛУВАВ, СЕ ЗАНЕСУВАВ" - Сергеј Ејзенштејн

Сергеј Ејзенштејн, тој класик на филмската уметност, е една од најспомнуваните, најанализираните, а за неколку филмови од својот опус и најфалените авторски личности на филмот. Напишани се многубројни текстови, студии, книги за неговите филмови, а и самиот тој размислувал за тогаш, во неговото време, сè уште младата седма уметност. Ејзенштејновата ерудиција била извесност при секое објаснување на неговиот творечки карактер и дух. Сестраноста, најнапред во театарската уметност, па во науките, сликарството, воопшто уметностите и теоретичарската паралелност, како претходни етапи на патот до неговата интегрална посветеност на визуелната уметност - филмот е карактеристичен ориентир во одредувањето на творечката личност на Ејзенштејн. Нас, секако, најнапред не интересира она што тој го оставил во филмското творештво. Не многу голем опус, како оној на Чаплин, но со неколку дела мошне значаен за пост-октомврискиот нов филм, а генерално и за насоченоста на светскиот филм во подоцнежната нема етапа пред појавата на звучната ера. Ејзенштејн се појавил во време кое двозначно ја одредува неговата авторска личност и судбина. Време кое, од една

страна, низ својата револуционерна еуфорија ги отворило вратите на новата социјалистичка култура, но и време чии догматски, соц-реалистички замки, со евидентното ехо на сталинизмот и ждановизмот, постепено но сигурно, го поткопувало и челото комплексното развивање на талентот на еден уметнички формат каков што бил Ејзенштејновиот. Ништо чудно од аспект на историската извесност, не претставува, фактички, успехот на Ејзенштејн во неговата прва, нема етапа, која всушност сè уште била лениновска, младо-револуционерна и ранопостоктомвриска. Иако и во тој период ќе се најдат критичари на Ејзенштејновите дела, кои "пролеткултовската" и соц-реалистичката педантерија ќе ја развиваат до здодевност. Кога Ејзенштејн, со сета своја силина, ќе се појави како прв човек на новореволуционерниот советски филм, за кого народот, масите ќе претставуваат централна личност на филмската драматика - ќе се најдат и такви кои многу бргу ќе бидат загрижени што во тој општ "јунак" не постојат и поединечни, како личности кои ќе треба да ја освојуваат публиката. И така, во тој стил, Ејзенштејновиот авторски пат, во идните две децении неуморна работа ќе минува час фален час прекорувачки, доживувајќи забрани како врв на авторската трагедија, свесно или по директива наведен на самокритики, плаќајќи ја скапо привилегираноста како режисер во тоа време, но над сè доживувајќи го проклетството на автор од кој сите очекуваат најмногу, во кој сите очи се впелени, што е колку задоволство за една признаена големина толку, и уште повеќе, немир и неспокој барем да се почувствува докрај творечкиот слободен дух, без страхувања од забрани, без самоцензури, без компромиси и слично.

Класно-револуционерните координати на Ејзенштејновото творештво, во постоктомврисиот конститутивен период, не можеле поинаку да бидат одредени туку онака како што самото време и приликите во социјалистичката култура налагале и барале. Затоа, не случајно, барем првиот дел од опусот на Ејзенштејн, филмовите од доцната нема етапа ќе бидат концептирани и режирани во стилот на "црно-бело", содржинско, драмско и идејно-класно опсервирање. Најкарактеристичен е првиот филм "Штрајк" од 1925 година (сниман е во 1924). "Црно-белиот" пристап е прифатен како основен творечки модус, формула, сеедно. На една страна е веќе победениот класен непријател, угнетувачите на народот, капиталистичките експоненти, а на другата страна е народот, таа движечка, револуционерна сила на новата, социјалистичка советска земја. Во таа смисла филмот "Штрајк" ќе значи своевиден стартен класно-авторски манифест на Ејзенштејн, кој тој, со поголем или помал успех, ќе го применува во сите други филмови. Носен од "пролеткултовските" сфаќања за улогата на уметноста, во "Штрајк", како историска реконструкција на причините за Октомвриската револуција, народот не е "кулиса" ниту средиште на дејствието, туку единствен и одредувачки драмски патоказ, народот, масата се јавува како "личност" која е во центарот на драмата и на класно-идејното насочување.

Во овој филм Ејзенштејн ќе назначи неколку од неговите карактеристики во режијата, кои потоа ќе бидат варирани скоро во сите негови филмови. Така, теоретските размислувања за улогата на филмската монтажа во дијалектичка смисла, како судир на две слики кои ќе предизвикаат асоцијација, монтажа на симболи кои ќе градат метафора, како надградена мисла-практична примена најнапред ќе најдат во првенецот "Штрајк".

Филмот започнува со атмосфера како "затишје пред бура". Работниците, претставниците на класата на угнетените, се подготвуваат за штрајк. Карактеристичен е оној "плакат - кадар" во кој во "американ" се прикажани тројца работници кои, во двојна експозиција на запрено тркало на една машинска турбина, заканувачки ги скрстуваат рацете. Следат кадри кои ја фиксираат атмосферата на фабричкиот прекин на работата: машините се без луѓе, по некоја птица ќе слета на нив или пак ќе се најде на некој фабрички оџак, работниците се собираат во толпа која ја покажува монолитната решеност на штрајк, некои од нив ги кршат прозорците од фабричката администрација, некои се враќаат во своите домови. Во меѓувреме, другата страна (онаа "црната"), класниот непријател - сопствениците на фабриката и нивниот апарат за чување на редот и поредокот - полицијата, се во состојба на будност и пред преземање на репресалии за задушување на штрајкот. Во очекување на одговор од капиталистите - сопственици на фабриката, работниците се судираат со полицијата. Контрапунктните кадри ги покажуваат газдите во еден салон, седнати на богата трпеза, како бликаат од задоволството, ковејќи го заговорот против "непослушниот народ". Слугите на капиталот, полицијата и шпионите, собираат провокатори од редовите на криминалците. Во двојна експозиција ќе се појави и кадар со апарат кој "шпионски" ќе сними еден активист. На другата страна, во домовите на работниците плачат гладните деца и исплашените жени, судирот е неизбежен, полицијата ги тепа работниците, народот во тотали е раздвижен, полицијата со шмркови ги растерува. Пресметката на полицијата со невооружените работници е крвава, пред копитата на полициските коњи паѓаат деца и мајки, тука е и кадарот со детето кое ќе биде фрлено од раката на крвникот - полицаец, по улиците остануваат телата на мртвите луѓе, што Ејзенштејн со монтажен рез ќе го илустрира со колење на вол во кланицата. Еден од покарактеристичните кадри во филмот "Штрајк" е оној со многукатните скалила на едно станбено живеалиште, во кое на повеќе нивоа се добива раздвиженост. Народот бега гонет од полицијата, а потоа во двојна експозиција се појавува лицето на полицискиот шеф кој наредува пукање во него. Така, силата останува на страната на законот на капиталистите, против правдата и хуманизмот. Штрајкот е крваво задушен, работниците платија со своите животи, но до следниот излив на гневот.

А тој нов гнев, кој ќе значи повик на револуција, ќе биде филмски продолжен во следниот филм "Потемкин" (снимен и премиерно прикажан во 1925 година). Тоа е, како што е веќе познато, најзрелиот филм на Ејзенштејн во неговата нема етапа. Замислен како дело кое ќе биде посветено на 20-годишнината од Револуцијата во 1905 година, според огромното сценарио на Нина Агаџанова, во кое од околу 900 кадри само на епизодата Потемкин ѝ припаѓаат педесетина, во конечното оформување Ејзенштејн ќе го сними како проект во кој всушност епизодата Потемкин станува централна во филмот што под тој наслов ќе го режира подоцна. Во ова дело Ејзенштејн најнапред ќе ја подигне на повисок степен својата револуционерна ангажираност, а во исто време ќе ги оствари своите највисоки дострели на планот на филмската монтажа и драматургијата. На забелешките околу непостоењето личности во претходниот филм, Ејзенштејн одговара со конкретна фабула во филмот "Потемкин", во кој личностите ќе имаат свое конкретно место и класно значење, додека како драмско "лице" во доминантна улога ќе се појави самиот крстосувач - Потемкин. Уводната секвенца е, исто така, во стилот на фиксирање на состојбата на "затишје пред бура". Во Одеса одекнува гласот за штрајк на работниците. Во пристаништето се укотвени воени царски бродови кои ќе треба да интервенираат против работниците. Следува конкретното дејствие на самиот брод. Таму меѓу морнарите, владее долго прикриваното незадоволство. Конкретен повод е смрдливото и црвјосано месо што им се сервира. Во спалната со висечки легла, морнарот Вакулинчук го изразува гневот против таквиот живот, што ќе биде прифатен од другите морнари. Утрентата, во бродската трпезарија ќе висат чиниите на морнарите, кои одбиваат да го јадат црвјосаното месо, додека бродскиот лекар, заедно со група офицери, ќе ги убедува дека месото не е расипано. На смотрата закажана на палубата на бродот, разбеснетиот капетан бара да истапат сите оние што се задоволни од јадењето. Сите офицери ќе направат чекор напред заедно со мал број морнари, додека другите морнари не ќе се помрднат од местото. Капетанот се заканува дека непослушните ќе ги обеси на јарболот и ја повикува бродската стража да пука во непослушниците. Потчинетиот капетан Гуљаровски наредува да се оддели група од непослушните морнари за да бидат стрелани. Во меѓукадар, бродскиот поп се моли на Бога, групата морнари се покриени со големо платно. Паѓа наредба за пукање. Но, во истиот миг, Вакулинчук им се обраќа на морнарите од одредот за стрелање: "Браќа! Во кого ќе стрелате". Гуљаровски, во крупни планови, ја продолжува наредбата за стрелање, но место оган морнарите ги спуштаат пушките. Во следниот час Вакулинчук ја дава наредбата: "Ајде браќа, кренете ги рацете против овие ѕверови!". Така расте драмскиот интензитет на оваа клучна бродска секвенца, чија "експлозија" доаѓа со бунтот на морнарите кои ќе се втурнат во класниот непријател - офицерите што ќе бидат фрлени во морето. Во меѓукадар Ејзенштејн ќе ја покаже и хипокризијата на црквата, само во оној блицкадар, кога бродскиот поп, кој претходно одглумил дека е мртов, ќе го отвори едното око за да види што се случува. Исто така мал

илустративен детаљ ќе биде кадарот со паднатите очила на бродскиот лекар кои ќе се закачат на едно јаже и ќе висат. Во климаксот на драматиката, смртно ќе биде погоден храбриот морнар Вакулинчук, кого другарите ќе го земат на раце. Со тоа завршува секвенцата на бродскиот бунт, а изложувањето на телото на мртвиот Вакулинчук во еден шатор на пристаништето ќе значи врска со граѓаните од градот, кои ќе доаѓаат да го видат телото на неправедно убиениот морнар, со што ќе расте гневот кај нив, за да избие во демонстрација против која ќе биде вперена одеската полиција. Претходно, народот ќе ја манифестира солидарноста со морнарите од "Потемкин", тие масовно ќе им отпоздравуваат, река од луѓе (кадарот со мостот до кој и под кој се движат) ќе се слева кон пристаништето. Ејзенштејн, тука, монтажно ја сугерира идентичноста на интересите, зближеноста на морнарите и граѓаните. Во тоа општо прославување на привремената победа на "Потемкин", се појавува еден од многуте карактеристични и типични кадри на овој многупати анализиран филм (што делумно го правиме и овој пат) - кадарот со војничките чизми што зачекоруваат на одеските скали, со намера да ги растераат луѓето. Нивните бајонети се вперени во толпата што се разбива во панично бегство. Паѓаат првите жртви пред полицискиот кордон кој на скалите ќе посее смрт. Тоа е всушност таа антологиска секвенца, една од најанализираните сегменти на овој значаен филм. Синеастите ја земаат како пример на монтажно совршенство, остварена динамика низ монтажна "баража", чиј интензитет расте од кадар во кадар. Масакрот на одеските скали ќе биде прекинат со експлозијата од топовите на "Потемкин", кој ќе ја разнесе железната порта на Одескиот театар, а тој момент на контранапад на револуционерните сили, Ејзенштејн ќе го сугерира низ симболичното, трипло, монтирање на блиц-кадри со фигури на лав во разни позиции (првиот кадар е лав кој лежи, вториот е лав кој ја крева главата, а третиот е кренат лав со отворена уста која сугерира крик) што всушност ја означува метафората за крената револуција; лавот е симбол на силата на народот. По секвенцата на одеските скали, следува завршната секвенца на долгото очекување на нападот на црноморската царска флота над "непослушниот" "Потемкин". И во оваа секвенца Ејзенштејн ќе го примени истиот принцип, низ кружно означување на драматиката, на почетокот смиреност, како увод во динамиката и кулминацијата остварена низ брзата монтажа на кадри во кои е прикажана подготовката на морнарите на "Потемкин" за борба со надмоќната флота. "Експлозијата" ќе одекне само во мигот кога "Потемкин" ќе мине низ шпалирот бродови, чии морнари ќе им отпоздравуваат на своите собрата, манифестирајќи го и своето приклучување кон револуционерната борба. Она што е најкарактеристично за филмот "Потемкин", е тоа што во текот на педесетина минути развива една циклична динамика на драмското дејствие што е опфатено во три еднакви драмски целини, кои имаат свој увод,

кулминација и разрешница, градејќи ја целината на монтажната драматика на филмот во "црно - бело" контрапунктирање, со едновременост на повеќе нивоа, остварена низ паралелната монтажа. Тоа е визуелната нарација исполнета со безброј монтажни синкопи кои градат симболични асоцијации или документаристички информации, а сè заедно, создавајќи ја спиралата на револуционерната метафорика на овој антологиски филмско-револуционерен манифест на Ејзенштејн.

Извесно е дека Ејзенштејн секој свој филм го реализирал по задача, па затоа, нормално, кај него како автор, обврските претходно поставени, морале да влијаат и врз послободниот творечки избор и израз. Така, во случајот со филмот "Генерална линија" што го започнал во 1926 година, а кој бил задача филмски да се пропагира генералната колективизација на советското село, снимањето морало да му го отстапи редот на еден друг поприоритетен проект кој, исто така, бил партиска задача. Тоа бил филмот "Октомври" кој бил предвиден за прославата на десетгодишниот јубилеј на Октомвриската револуција и затоа морал да биде готов во истата 1927 година. За таквите свои државно-приоритетни уметнички задачи Ејзенштејн секогаш имал сè на располагање, од Црноморската флота, на пример, за снимање на само еден кадар во филмот "Потемкин" (за жал, тој кадар не бил снимен поради неможноста да се повтори едновремениот плотун на сите бродови, па затоа и не влегол во филмот", низ мобилизацијата на целото население во Одеса, па сè до комплетната реконструкција на делови од Ленинград за потребите на снимањето на филмот "Октомври", за да можат да се "оживеат" настаните од пред десет години. "Октомври" е сниман цели 6 месеци. Во него се опфатени бурните настани во Петроград од февруари до октомври 1917 година. Главна инспирација за филмот е познатата книга на Џон Рид: "10-те денови што го возбудија светот", а под тој наслов се прикажувал и самиот филм во странство. Снимени се 49000 метри филмска лента, а само 3800 метри биле вклучени во првата верзија што била готова за прикажување на 7 ноември 1927 година. Но, политичките промени во тоа време, кога Троцки е исклучен од партијата и протеран од земјата, го принудиле Ејзенштејн да го премонтира филмот и така премиерата била одложена за идната година, т.е. за 20 јануари 1928 година во Ленинград. За премиерата, како и за јавното прикажување, сите сцени со Троцки биле исфрлени со што конечната верзија имала 2800 метри. Во филмот "Октомври" Ејзенштејн и неговиот соработник, косценаристот Александров најнапред ги вклучиле сите најкарактеристични настани од Октомвриската пролетерска револуција - нејзините подготовки, започнувањето, распламувањето и конечната победа, за на крајот, во дефинитивната верзија, како и во случајот со "Потемкин", да се сконцентрираат само на една епизода - настаните во Петроград. Во овој филм авторот ги продолжува основните

теоретски поставки од претходните филмови, давајќи ја најнапред документаристичката димензија на историските настани, низ филмската реконструкција, па на тој план филмот е епски импресивен. Најдобрите секвенци од "Октомври" служат како пример како се обработува историско-револуционерна тематика. Тоа се во прв ред ненадминатите масовни сцени, типични за филмовите на Ејзенштејн, во кои се прикажани драматичните етапи на Револуцијата: говорот на Ленин на митингот кај финската железничка станица, митингот покрај Смолен, артилерискиот оган од "Аврора" и, особено, јуришот на Зимскиот дворец.

Од друга страна, пак, Ејзенштејн во "Октомври" ја форсира и линијата на т.н. "интелектуален филм", користејќи се со понагласена симболика и метафорика, кои биле потешки за разбирање од публиката и подоцнежен повод за критиките упатени на таквиот вид "ексцентризам". Тие епизоди на филмска монтажна симболика се карактеристични: монтажното спротивставување на накитените и красноречивите говори на мењшевиците и есерите со цимулкањето на балалајката и харфата, Кренски спореден со паун кој механички се "дуе", загледаноста на Керенски во статуата на Наполеон и нејзиното кршење како симбол на скршените амбиции и така натаму. Од денешен аспект, таквите монтажни делови се школски пример за монтажа симболика, па затоа во себе имаат и извесен артифициелен наивизам, додека онаа, документарната димензија останува да зрачи со својата автентична сила и со историската вистина. Критичарите, современици на Ејзенштејн, сепак не му давале мир, иако за тоа време "интелектуалниот филм" претставувал и тоа како голема иновација за новиот советски филмски израз, кој хронолошки се совпаѓа со најголемите артистичко-надреалистички тенденции остварени во "Меѓучин" и "Андалузискиот пес" на Клер, односно Буњел. Што ако Ејзенштејн завлегол во такво експериментирање, кое споредено со она од типот на симболичката монтажа синкопа значи "ерес" според конзервативните сфаќања на Ејзенштејновите соц-реалистички критичари, чие ситничарење, во еден час, дошло и дотаму што им пречело тоа што Ленин во "Октомври" се појавил малку!? Таквите немири и главоболки за Ејзенштејн не престанале во текот на сето филмско творење. Почнале со пред тоа започнатиот филм "Генерална линија", кој бил довршен во 1928 година, кога намерата да се пропагира колективизацијата, во филмот, застареле зашто таа веќе била законски спроведена. Тука е уште и изменувањето на насловот на филмот во "Старо и ново". Во новата верзија Ејзенштејн за централна личност на филмот ја зема популарната народна хероина - селанката Марфа Лапкина и нејзиниот сон за новото село. И во овој филм се задржува двојноста во изразот, на една страна неговата документарна презентација на тогашното село низ животот на автентичните селани, а од друга страна монтажниот симболизам кој на моменти е доста драстичен (сонот на Марфа која си го замислува огромниот бик на плодноста и потокот од млеко).

Неволјите и разочарувањата на Ејзенштејн продолжуваат и во случајот, најнапред со неуспешното гостување во Холивуд, а потоа и со недовршувањето, поточно со неможноста да го измисли снимениот материјал за замислениот филмски еп за Мексико под наслов "Да живее Мексико". По потпишувањето на договорот со продуцентот-писателот Аптон Синклер, во текот на 1931-1932 година Ејзенштејн, заедно со своите верни соработници Александров и Тисе, во Мексико ќе ги сними материјалите за идниот филм, замислен со пролог, четири епизоди и епилог. Проектот бил доставен до Синклер и мексиканската влада и обете страни го одобриле. Во 11-месечен престој во Мексико биле снимени 37000 метри филмска лента и испратени во САД. И кога Ејзенштејн се подготвувал да ја сними последната, четвртата епизода под наслов "Солдатера" (приказна за жени - војници на револуционерната армија на Емилијано Запата во 1910) Аптон Синклер, кој два месеца пред тоа го бранеше Ејзенштејн од Сталиновите обвинувања за предавство, однадеж го прекина снимањето поради некакви финансиски, политички и морални причини. Така, Ејзенштејн доживеал еден од своите најтрагични удари, загубувајќи го "филмското чедо" во миговите на неговото дефинитивно "раѓање". Ејзенштејн бил "осуден" да не ги види материјалите за филмот, кои подоцна ќе бидат парчосани во разни филмски крпеници, кои немале ништо заедничко со замислите на големиот уметник. Во несуденото дело прологот бил вака замислен: "Времето на прологот би можело да биде денес, или пред 20 години, или пред 1000 години, бидејќи народот на Јукатан, земјата на рушевини и огромни пирамиди, ја сочувал иднината и формите на животот на своите предци, големата исчезната цивилизација на Маите. Камена, Богови, Луѓе. Чин во Прологот. Во одамна одминатото време. Во земјата на Јукатан, меѓу паганскиот народ во светите градови и величествените пирамиди. Кралството на смртта, каде што минатото сè уште ја предводи сегашноста - тоа е нашата точка на заминувањето". Првата епизода на филмот го имала насловот: "Фиеста", втората: "Сандунга", третата: "Магаи" (материјалите биле снимени), додека четвртата епизода под наслов "Солдатера" не била воопшто снимена.

Деморализиран, разочаран од неуспехот со неостварениот филм "Да живее Мексико" и студено примен на своето враќање во СССР, Ејзенштејн не работел ништо повеќе од четири години, сè до новиот проект. А новиот проект ја крунисал неговата авторска трагедија. Тоа е филмот "Бежиновата ливада" кој бил снимен во текот на 1935-1936 година, за непосредно при крајот да биде прекинат и потоа никогаш да не ја допре публиката. Едноставно бил ставен во бункер, така што стартот во звучната ера на филмската уметност бил поразувачки за дотогаш доста разочаруваниот уметник. Критиките упатени на филмот биле од аспект на строгите идејни девијации на режисерот, кој бил принуден да се самокритикува поради "личните заблуди", но ниту тоа ниту повтореното снимање според новото сценарио на самиот автор и писателот Бабел не помогнало филмот да излезе на виделина.

"Грешката" на Ејзенштејн била во тоа што работите околу колхозништвото биле гледани "црно-бело" на страната на селаните, поточно низ "нетипичната" трагична претсметка меѓу таткото противник на колективизацијата и синот "предавник", кој ќе биде жртва на неговиот гнев. И, како што вело Жан Митри:

"Оваа произволна трагедија (иако заснована врз вистински настан) направена да послужи како поучна политичка лекција, можела само да му штети на Ејзенштејн, кој се обидел од неа да создаде трагедија во вистинската смисла на зборот. Оваа селанска трагедија опфаќа две теми: уништувањето на иконите во црквата и палењето на амбарите, кои симболично претставуваат две спротивни струења во социјалното преобразување и во контрареволуцијата". Но тоа "сликовно претставување", кое очигледната настава ја остава настрана, било отфрлено и осудено поради "естетски скршнувања". Со други зборови, кога Ејзенштејн дошол во фаза да завлезе во некои проблемски опсервирања на новото построреволюционерно време, полно со искушенија, немири и разни други превирања, душегрижниците на тогашниот соц - реалистички рецепт за улогата на филмот во општеството побрзале да ја елиминираат многустраноста, слоевитоста, барајќи авторитет (па и самиот Ејзенштејн) да останат во доменот на идејното "црно-бело" гледање на работите, а сето тоа значело дека "црните" се: реакцијата и контрареволуционерните или белогардејците и властодржците, а "белите": народот, револуционерите, селаните - колхозници. И сè така, во тој распознавачки редослед.

Во 1938 година Ејзенштејн добил нова шанса, поточно нова задача. Имено, соочена со нараснатата опасност од фашистичката експанзија на Германија и потребата од мобилизација на народот за одбрана на земјата Партијата одново го повикала Ејзенштејн давајќи му задача да сними еден патриотски филм. Тој "порачан филм", реализиран под будната контрола на соработниците испратени од Партијата за Ејзенштејн да не направи некоја несакана девијација, е второто ремек дело во опусот на Ејзенштејн - "Александар Невски", најдобар во звучната етапа на авторовото творештво, додека "Потемкин" останува најдобар во нема-та етапа.

Историската среќна околност, како и во случајот со првите два филма: "Штрајк" и, особено, "Потемкин", на Ејзенштејн повторно му создава творечка слобода во изразот, така што "Александар Невски" ќе биде практична примена на новите Ејзенштејнови теоретски сознанија за хармонијата меѓу сликата и звукот. Идејната поставеност е одново во класичните рамки на црно-белото сликање на претставниците на рускиот народ, на едната, и тевтонските непријатели на другата страна. Од визуелната концепција на филмот произлегува контрастот на црните и белите елементи, па така, сè што е сврзано за непријателите е дадено

низ бели тоново на фотографијата, додека борците на Невски се во темни нијанси. За овој филм пишувавме во еден од нашите први броеви, по повод циклусот за "златниот период" на советскиот звучен филм. Овојпат ќе ја повториме многупати повторуваната констатација дека големината на филмот "Александар Невски" е плод на монтажно-визуелната динамика на режијата и нејзината суштинска вplotеност со импресивната музичка димензија. Епското е изградено врз двојниот растеж на визуелното и музичкото движење, со што е добиена своевидна филмско-музичка опера, компонирана од Ејзенштејновата кинепластика и симфониичноста на Прокофјевата интуиција да ја следи сликата и музички да ја збогатува.

Последниот голем филмски потфат на Ејзенштејн ја заклучи неговата авторска одисеја, во истиот оној стил во кој таа се повлекуваше во текот на целата негова кариера. "Иван Грозниот", епохален филмски проект, замислен во три дела: "Иван Грозниот", "Заговорот на Бојарите" и "Битките на Иван", нема да го доживее конечното оформување. Првиот дел снимен во текот на воените 1943-1944 години, по премиерата во 1945 година доживеа успех, најнапред кај оние кои дозволуваа филмот да оди пред публика. Причините за позитивните критики беа јасни: Иван Четвртиот, познат како "Иван Грозниот", е претставен како решителен и енергичен обединувач на Русија, а надвор од тоа политичко "алиби", филмот е импресивно режиран, добивајќи форма на хероична фреска за обединувачкиот триумф на царот Иван, за што му беше доделена и Сталиновата награда. Меѓутоа, вториот дел ја доживува спротивната судбина. Иако завршен во 1945 година, нема да биде прикажан, чекајќи на премиерата дури во 1958 година. Забраната од истите фамозни партиски критичари, овојпат тргнува од причините дека Ејзенштејн "ја игнорира презентацијата на историските факти".

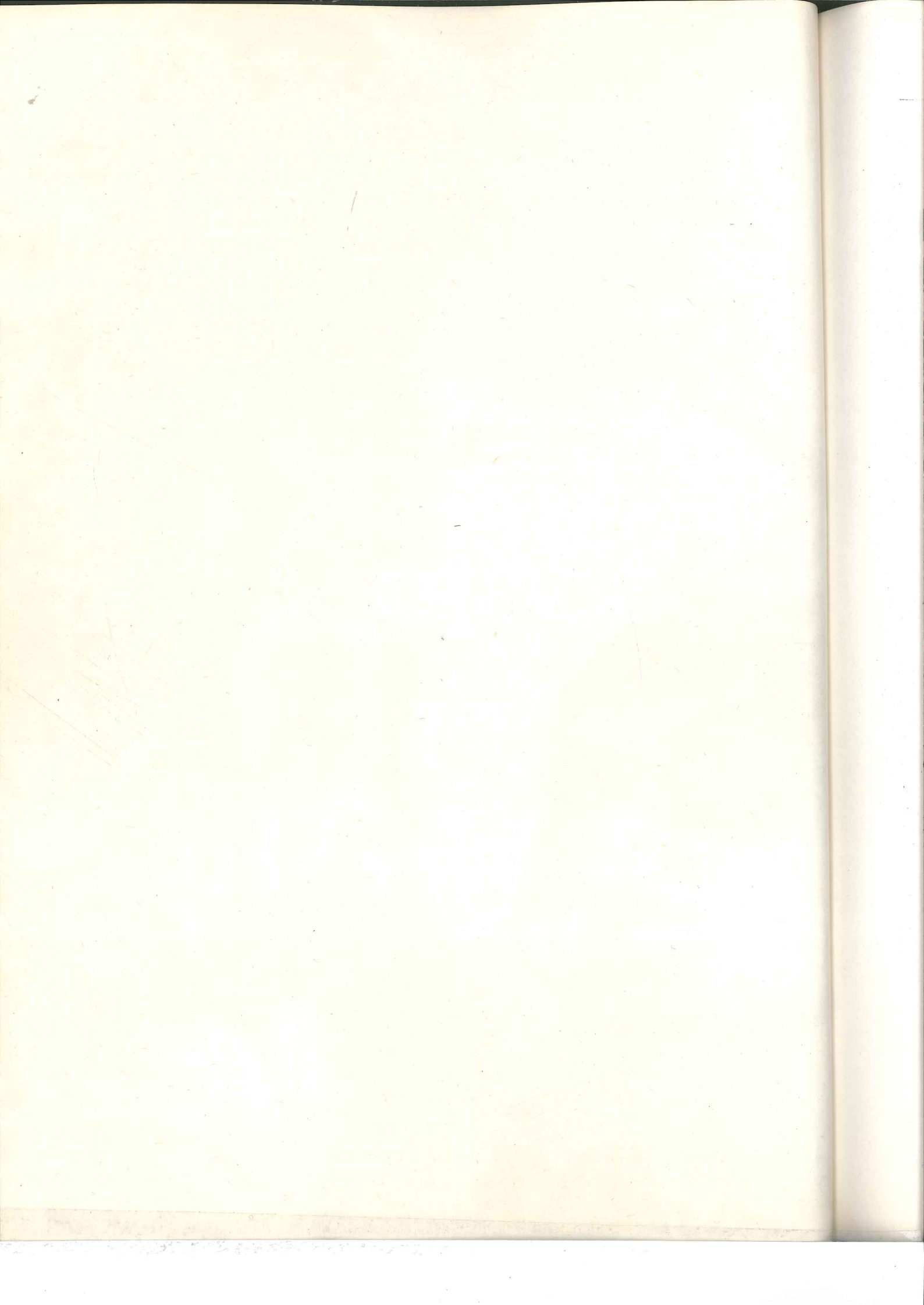
На Ејзенштејн му се забележувало тоа што го покажал двоумењето на Иван Четвртиот како водач - меѓу неговата национална должност и неговото верско убедување. Авторот бил обвинуван што Иван, човек од сила и непоколеблив карактер, го прикажал како умоболан и малодушен страшливец, како некаков Хамлет, а прогресивните истомисленици на царот - како дегенерици. Ејзенштејн, според својата трилогиска концепција, свесно, во вториот дел, ја анализираше совеста на Иван, неговата внатрешна криза, распнатоста меѓу притисоците од клерот и интригите на дворот, конфликтите со бојарите и заговорите против него. Во овој дел Ејзенштејн сакал да ја анализира интимистичката криза на владетелот и пред сè човекот Иван, што е психолошки оправдано, хумано и чувствително опсервирање на неговата личност. Наспроти тој однос на авторот, критичарите му забележувале што не покажал како Иван - "со непоколебливата убеденост во својата големина и својата сила" - го остварува единството на рускиот

народ и покрај отпорот на бојарите, Накусо, што од Иван не создал слика на "тврдина" која влева сила во народот. А, всушност, разрешување или катарза требало да донесе третиот, неснимениот дел, во кој доаѓа до триумф, кога Иван во црквата ги победува своите непријатели и кога го остварува и зацврстува дефинитивното единство на рускиот народ под својата мокна власт. Неуморниот Ејзенштејн верувал дека ќе го сними и тој дел, но смртта го прекинала нокта на 11 февруари 1948 година, месецот на неговото раѓање, оставајќи, во својата 50-та година, зад себе многу планови и многу идеи кои, за жал, останаа неостварени. Болеста на срцето физички го совлада, откако претходно интензивно го трошеше или, како што ќе додаде споменатиот француски теоретичар Жан Митри: "Политичарите победија..."

Благоја Куновски









СЕРГЕЈ ЕЈЗЕНШТЕЈН ЗА СВОИТЕ ЦРТЕЖИ ЗА ФИЛМОТ "ИВАН ГРОЗНИ"

"Велат дека Москва во 1812 година истовремено била запалена од сите четири страни.

Во сценариото за "Иван Грозни" предавникот Крупски извикува: "Запалете ги огновите на бунтот против Иван Грозни на сите страни!"

И низ грмотевиците на увертирата се слуша пророчкиот глас: "На сите четири страни царска Русија се крева врз коските на своите непријатели".

Дали во историјата Крупски вистински ги употребил овие зборови и дали Москва била запалена на ваков начин? Тешко е да се каже. Но сигурно дека постои процес што почнал токму така: спонтано, во еден момент, на сите страни и во исто време! Тоа е генеза на еден филм. Еден готов филм е создаден од зачудувачко множество на различни медиуми на експреси и влијанија.

Историската концепција на темата, ситуациите фиксирани во сценариото и во ритамот на драмата, животот на имагинарните карактери и толкувањето на актерот, ритамот на монтажата и пластичната структура на филмскиот кадар, музичките и звучните ефекти, мизансценот и интеракцијата на различните фактури, светлосните ефекти и тонската композиција на дијалогот итн. итн. — сите заедно се слеваат во едно успешно дело.

Сå е подредено на еден заеднички закон; и наизглед хаосот од различни домени и димензии се спојува во една интегрална целина. Но, како оваа идна целина се развива од својот зачеток до својата финална реализација? Како огнот во Москва. Од сите страни истовремено! Од најнеочекувани и најнепредвидливи страни!

Така се случува со овие одвоени компоненти. Токму како во однос на целината. Драмскиот карактер на филмот за Иван Грозни се појави наеднаш, во една сцена, некаде во вториот дел на сценариото. Првата епизода што блесна во мојата имажинација, што по-доцна се покажа како стилски клучна сцена беше сцената на исповедувањето. Кога и каде се роди во мене, јас сега веќе не можам точно да определам.

Но, се секавам дека таа беше прва.

Следната сцена беше прологот: смртта на Глинскаја.

Беше тоа во ложата на Болшој театар. Првите контури на оваа сцена беа направени на опачината на мојот билет. Колоритот на епското во сценариото се појави во третата епизода:свеката на Казан. Непосредно откако ја прочитав песната за поробувањето на Казан. Така се случуваше со сите различни компоненти.

Драмска акција:

Прво, некаде близу до крајот.

Потоа, ненадејно, прологот.

Потоа, сосема ненадејно, средината.

Така беше и со животната сторија на главниот карактер. Прво дојде сцената на неговата старост; потоа, ненадејно, сцената на неговото детство; потоа цветот на неговата младост. Истото важи за меѓусебниот однос на различните компоненти. Една сцена ја гледате како момент од вистинскиот живот.

Втората ја играте.

Третата ја слушате.

Четвртата ја гледате како блесок на екранот.

Петтата ја доживувате како систем на монтажа.

Шестата ја примате визуелно како еден хаос на обоени дамки.

На парченца хартија запишувате делови од дијалогот или ги распоредувате личностите, или ги забележувате инструкциите на сценотографот за кружните рабови на таванот, или... забелешка "за режисерот", "за ритмот на една сè уште ненапишана сцена", или "сугестии", "за композиторот", за четирите компоненти што го градат лајтмотивот. Тој треба да го дополни карактерот на Иван Грозни, или "сугестии за поетот", за природата на смешните балади и куплети што идниот Фома и Јерјома ќе ги пеат. Или, ненадејно, се отфрлаат сите зборови и забелешки, па парченцата хартија трескаво се исполнуваат со цртежи. Без дефинитивно согледување на движењето, на акцијата и групирањето на личностите, невозможно е да се пренесе човечкото однесување на хартија.

Тие еволуираат пред вашите очи непрестајно. Понекогаш се чинат толку опипливи, што човек добива впечаток дека може да ги нацрта со затворени очи.

Ниеден од овие моменти нема да застане пред камера без да помине една, две, па дури и три години.

Но, сепак, човек се обидува да ги забележи суштествените моменти на хартија.

Резултатот е серија цртежи.

Овие цртежи не се илустрации за сценарио.

А уште помалку илустрации за книги.

Понекогаш, тие го претставуваат првиот впечаток за една сцена што треба да биде пренесена и содржана подоцна во сценариото.

Беше тоа во ложата на Болшој театар. Првите контури на оваа сцена беа направени на опачината на мојот билет. Колоритот на епското во сценариото се појави во третата епизода:свеќата на Казан. Непосредно откако ја прочитав песната за поробувањето на Казан. Така се случуваше со сите различни компоненти.

Драмска акција:

Прво, некаде близу до крајот.

Потоа, ненадејно, прологот.

Потоа, сосема ненадејно, средината.

Така беше и со животната сторија на главниот карактер. Прво дојде сцената на неговата старост; потоа, ненадејно, сцената на неговото детство; потоа цветот на неговата младост. Истото важи за меѓусебниот однос на различните компоненти. Една сцена ја гледате како момент од вистинскиот живот.

Втората ја играте.

Третата ја слушате.

Четвртата ја гледате како блесок на екранот.

Петтата ја доживувате како систем на монтажа.

Шестата ја примате визуелно како еден хаос на обоени дамки.

На парченца хартија запишувате делови од дијалогот или ги распоредувате личностите, или ги забележувате инструкциите на сценографот за кружните рабови на таванот, или... забелешка "за режисерот", "за ритмот на една сè уште ненапишана сцена", или "сугестии", "за композиторот", за четирите компоненти што го градат лајтмотивот. Тој треба да го дополни карактерот на Иван Грозни, или "сугестии за поетот", за природата на смешните балади и куплети што идниот Фома и Јерјома ќе ги пеат. Или, ненадејно, се отфрлаат сите зборови и забелешки, па парченцата хартија трескаво се исполнуваат со цртежи. Без дефинитивно согледување на движењето, на акцијата и групирањето на личностите, невозможно е да се пренесе човечкото однесување на хартија.

Тие еволуираат пред вашите очи непрестајно. Понекогаш се чинат толку опипливи, што човек добива впечаток дека може да ги нацрта со затворени очи.

Ниеден од овие моменти нема да застане пред камера без да помине една, две, па дури и три години.

Но, сепак, човек се обидува да ги забележи суштествените моменти на хартија.

Резултатот е серија цртежи.

Овие цртежи не се илустрации за сценарио.

А уште помалку илустрации за книги.

Понекогаш, тие го претставуваат првиот впечаток за една сцена што треба да биде пренесена и содржана подоцна во сценариото.

Понекогаш, тие цртежи се сиромашна замена за можноста да се забележат некои суптилни идеи за личностите во идниот филм. Понекогаш, тоа се ознаки за реакциите што треба да бидат предизвикани во една сцена, а најчесто се само трагање. Бескрајни трагања што се состојат во промени на вечното движење на сцените, секвенци на епизодите или, дури, забелешки за епизодите се прават повторно и повторно, ако е неопходно и по дваесет пати.

Понекогаш, сцената што ќе биде филмувана се чини дека нема ништо заедничко со првите скици.

Но, другпат, сцените израснуваат од забелешките направени пред две години и ненадејно оживуваат.

Понекогаш можат да бидат отфрлени од книгата на снимањето, заедно со целата улога.

Но, во повеќето случаи, овие скици се клучот за идната конструкција на сцената. Понекогаш, тие даваат сугестии за шминката или за костимите. Понекогаш ја определуваат композицијата на филмскиот кадар. Понекогаш укажуваат на идното движење на артистот. Овие скици се мошне малку дефинитивни и многу езотерични. Трите кадри на Иван во сцената на каењето пред фреската на Стрешниот суд се примери на скици случајно одбрани од стотици други.

Бидејќи учествуваат во процесот на визуелната и драмска асимилација на темата, овие скици веројатно се во состојба да му помогнат на гледачот да се здобие со целосна визија за работата на авторот, којашто до тој момент била забележана само на хартија.

Единствено со ваква намера, овие скици се прикажани и покрај нивната несовршеност. Околу две илјади слични цртежи сè уште се наоѓаат во моите материјали.

И, заедно со овие што се изложени, тие пледираат на разбирањето на гледачот: тие се визуелни, стенографски забелешки, немаат претензии да бидат нешто повеќе."

превод: Илија Пенушлиски



ИСКАЖУВАЊА ЗА С.М. ЕЈЗЕНШТЕЈН

КИНГ ВИДОР:

"... Повод за нашата прва средба беше мојот филм "Толпа" . Ејзенштејн го беше гледал и се интересираше за некои технички решенија што беа употребени во филмот. Впрочем, главната цел на неговото доаѓање во Холивуд беше да се запознае и да ги простудира нашите најнови техники на продукцијата. Бев среќен што можев да му ги покажам студијата на МГМ и неколку екстериери каде што снимаваме. Се секавам на неговиот посебен интерес на првата употреба на (она што најлесно би се објаснило со зум, но всушност не е тоа) камера што може да се движи напред и во исто време да се спушта. Ејзенштејн беше многу заинтересиран и за уште еден технички проблем - како да се направи фар по работ на висока зграда.

Многу брзо ми стана јасно дека и покрај националните и политички разлики, тој и јас зборувавме еден јазик. Дозволете ми да ја илустрирам последнава реченица со еден настан. По една вечера кај мене, на која беа присутни и Александров и Тисе, го гледавме последниот филм на Ејзенштејн "Старото и новото". Проекцијата ја вршеше Тисе и сè одеше добро до третата или четвртата ролна. Тогаш Ејзенштејн рипна, отиде во кабината за проекција и му рече на Тисе дека ги помешал ролните. Тисе мирно го убедуваеше дека ролната е вистинската. Ја прекинаа проекцијата, се вратија во салата и почнаа да расправаат дали е тоа точната ролна или не. И еве ги еден од најголемите режисери на светот и еден од најдобрите камермани што филмот ги имал кога и да е, како не се сложуваат за редоследот на ролните од еден филм што тие заедно го направиле. Веќе не се секавам кој беше во право. Можеби ниеден. Мислам дека овој настан поседува важна поука за сите филмски режисери. Тој докажува дека филмот има своја сопствена форма и дека таа форма е толку динамична што не ѝ се потребни прв, втор или трет чин. Не морате да ги следите традиционалните форми на театарот или на романот, бидејќи филмската форма е уметничка форма со своја сопствена вистина. Тоа е објаснувањето зошто Тисе и Ејзенштејн можеа сериозно да дискутираат за точниот редослед на ролните. Во една драма, или барем во една конвенционална драма од триесеттите години, брзо ја губите нишката ако преминете од втората сцена директно на петтата. Истото ќе се случи ако почнете да читате роман од шестата глава па потоа се вратите на првата. Во филмот работите се поинакви. На тоа мислев кога реков дека зборувавме ист јазик.

И секогаш кога зборувавме за силината на една сцена, употребавме ист јазик. Му раскажував дека се случува да сретнам

луѓе кои се сеќаваат само на една секвенца од некој мој
веќе заборавен филм. "Се сеќавате ли на таа сцена, "ќе прашаат",
од кој филм беше таа секвенца, кој играше во него?" Всушност
сето на што се сеќаваат е убавината или ритмот на една си-
туација.

По искуството дојде и нашето верување во единствената дина-
мичка сила на камерата и монтажата. Ваквото верување Ејзенштејн
и јас заедно го делевме. Погледнете го "Потекмин" денес, про-
студирајте го начинот на решавањето на секвенцата на скали-
те на Одеса и луѓето што лежат на нив. За да направите филм,
не морате да имате артисти што се движат, што говорат реплики
и преживуваат познати ситуации. Ејзенштејн го знаеше тоа по-
добро од повеќето нас. Тој имаше своја визија за филмот како
медиум со сопствен израз, но и медиум кој може да ги асими-
лира другите уметнички форми без да ги следи слепо нивните
главни насоки. Ејзенштејн добро знаеше дека на свој начин
филмот создаваше историја на уметноста, исто како што открива-
њето на перспективата стана дел од историјата на уметноста во
свое време...

... Ејзенштејн знаеше дека работи со нова уметничка форма, а
беше и човек со своја личност. Во Холивуд, тој одби да пра-
ви компромиси и не дозволи да го натераат да ги гледа работи-
те поинаку. Секој што се однесуваше така, во триесеттите годи-
ни, во Калифорнија, мораше да има непријатности. По мене, тоа е
вистинската причина за неуспехот на Ејзенштејн. Не ги одречу-
вам политичките причини. Колку што знам тој беше длабоко поли-
тички загрижен. Кога го гледавме мојот филм "Алелуја", тој по-
веќе беше заинтересиран за фактот дека во него сите артисти
се црнци, отколку што се обиде да ги согледа неговите филмски
вредности или слабости. Ејзенштејн беше навистина политички
загрижен, и тоа советски, но јас верувам дека неговото сцена-
рио не беше прифатено во Холивуд пред сè поради тоа што не
можеше да се пронајде вистински начин на комуникација меѓу
него и студиото. Шекспир рекол дека драмата е само предмет.
Но, во нашата професија (во филмот) тоа не е секогаш точно.
Ако компанијата се обидеше да ја разбере Ејзенштејновата визи-
ја и неговото вистинско чувство за тоа што може филмот да
направи, тогаш тој можеби ќе успееше. Но, во нашето студио и
патеите по кои се одеше во тоа време во Холивуд беа конвен-
ционални. Сторијатата требаше да се раскаже и притоа морате да се
служите со познатата рутина. Ејзенштејн веќе гледаше многу
подалеку. Едноставно речено, тие не успеаја да го разберат
неговиот пристап кон филмот а тој пак одби да прави компро-
миси. Денес имаме автори, Фелини или Антониони на пример, чии
идеи ќе беа сметани уште позастрани и понеприфатливи од
оние што Ејзенштејн ги имаше тогаш. Но, сега, во седумдесет-
тите години, тие идеи се напoлно прифатливи дури и за еден
комерцијален филм. Еволуцијата на филмската индустрија во САД
веќе одамна го надмина времето кога Ејзенштејновите идеи наи-
дуваа на неразбирање кај продуцентите. Јас и не се сомневам де-
ка денес би му било дозволено да направи филм како што сака
тој.

Но, за жал, Ејзенштејн не е единствениот уметник во историјата што ја почувствувал горчливоста да се биде понапред од своето време.

АЈВОР МОНТЕГЈУ:

Во Холивуд создадовме многу пријатели, а за среќа јас претходно веќе го познавав Чарли Чаплин. Чаплин стана нашиот најголем пријател. Постојано одевме кај него и неговото пријателство ни беше огромно олеснување при многубројните разочарувања и проблеми. Се секавам дека на една тема ѝ посветивме многу време. Ејзенштејн доби фантастична идеја да направи филм за една стаклена кука (направена целосно од стакло) во која стотици луѓе би живееле и би работеле. Поентата на филмот беше во тоа што луѓето, и покрај стаклените сидови, не знаеја дека можат да се гледат едни со други сè додека, поради еден настан (ненадејно појавување на еден крадец), нивните сомневања не се разбудија па тие станаа свесни еден за друг. Последницата беше конфликт и насилство. Оваа само назначена тема, се разбира, бараше детален заплет, но никој од нас, ниту пак од многубројните сценаристи на Парамунт, не успеа да го измисли. Наместо да ја отфрли темата, Ејзенштејн одеше на предавања од психоанализа за да открие зошто не е во состојба да мисли на нешто друго. За тоа време ние пливавме, игравме тенис, правевме прошетки и создававме нови пријатели...

...Драјзеровата "Американска трагедија" нудеше многу поинакви теми од оние што Ејзенштејн ги имаше предвид како идни идеи за еден нов филм. Таа покажува како американското општество со сите свои снобовства и чувства за разлики помеѓу сиромашниот и богатиот може да влијае на еден млад човек и да предизвика ситуација во која тој ќе биде во дилема дали да убие. На прв поглед се чини дека тој убиството го извршил. Во секој случај, сигурно е дека сакал. Дали го извршил или не? Но, ова не е вистинската поента на книгата. Поентата е во тоа што тој ќе оди на електричен стол за злочин кој всушност е злочин на општеството, па според тоа повеќе "американска трагедија" отколку негова индивидуална.

Почнавме да работиме на сценариото со мрачно расположение. Знаевме многу добро дека на група странци, предводени од еден советски режисер и двајца советски соработници, никогаш нема да им биде дозволено да направат филм чија тема е критицизам на американското општество. Но, кога сценариото го однесовме во Парамунт, бевме изненадени од комплиментите: "Ова е најпрекрасното сценарио што сме го имале досега во нашето студио. Морате итно да појдете во Њујорк"ни рекоа. Американската трагедија се слу-

чува на источниот брег, па моравме да појдеме во потрага на локации. Појдовме веднаш, но до снимање на филмот никогаш не дојде. По нашето пристигнување во Њујорк, во бирото на Парамунт се сретнавме со човекот кој го знаеше Ејзенштејн уште од Париз и кој го беше поканил да работи за Парамунт. Тој едноставно ни рече: "Многу ми е жал, но вашиот договор е раскинат". Во сценариото што подоцна беше отпечатено стои дека е базирано на романот на Теодор Драјзер (потпишано од Ејзенштејн, Александров и Монтегју). И, навистина, тоа доследно ја следи социјалната порака на Драјзеровото дело. Во сценариото е објаснето дека Парамунт бил јавно напаѓан што соработувал со "опасниот странски Евреин" кој дошол да ја отруе Америка. Тоа е најдобар доказ дека бараат оправдување за да се извлечат од непријатниот договор. И "Парамунт" и Ејзенштејн беа посетувани од полицијата, Ејзенштејн повеќепати. Со сигурност може да се каже (а тоа многу од Ејзенштејновите приврзаници и го направија) дека неговиот неуспех во Холивуд беше дел од еден долг процес на политички прогони.

Тие прогони продолжија и понатаму, со судењето на "Холивудската десеторка", во доцните четириесетти години, и со активностите на сенаторот Меккарти и неговиот комитет неколку години подоцна.

Зошто потфатот пропадна? Велат дека причините беа само политички и дека во прашањето беше стравот од еден болшевик кој сака да го шири болшевизмот. Таков фактор, без сомнение, постоеше и во таа луда атмосфера многумина пишуваа писма до весниците и докажуваа дека "Парамунт" ја издал Америка со потпишувањето на договорот со Ејзенштејн. Неброени писма пристигаа и во компанијата. Сигурно е дека сето ова играше улога во донесувањето на дефинитивната одлука, но да се тврди дека тоа беше единствената причина за Ејзенштеновиот неуспех во Холивуд значи големо поедноставување на работите. Ако тоа беше единствениот проблем, се сомневам дека "Парамунт" ќе се предадеше. Јас сум сигурен дека горчливите внатрешни несогласувања во компанијата беа, исто така, една од причините за неуспехот. Се водеше вистинска битка помеѓу оние што не поддржуваа и оние што се обидуваа да докажат колку сме "нечисти". На крајот, од големо значење беше сеопштиот страв на Холивуд од сите оние што имаа интелектуални претензии во филмот. Непобитен факт е дека ние не само што имавме интелектуални претензии туку, уште повеќе, тие беа очигледни.

... Го сретнував Ејзенштејн и пред неговиот пат на Запад, а по неговото враќање во Москва се движев во неговите кругови. Во тоа време тој ги водеше студиите за режија во Институтот за кинематографија... Во 1933 година требаше да почнам да го правам својот прв филм "Дунда", базиран на новелата на Мопасан која Ејзенштејн ја знаеше скоро напамет...

"Што правите со сторијата", ме праша. "Дали се задржувате на првиот дел, на инвазијата, или на вториот дел со дилижансата?"

"На вториот дел", одговорив.

"Тогаш каков совет би можел да ви дадам? Јас би го правел токму спротивното".

"Можеби", одговорив, "но јас цврсто сум решил да се задржам на делот до дилижансата".

Помислив дека сега можеби ќе ме избрка. Наместо тоа тој почна да пребарува по својата библиотека. Целиот стан му се состоеше од две соби полни со книги. Книги имаше насекаде. Една огромна маса беше покриена со нив. Еден сид беше исполнет со нив. Ејзенштејн седеше меѓу книги, на книги, под книги. Бргу почна да вади различни изданија: истории на костими, секаков материјал за 1880-тите години, како "Дунда" да требаше да биде негов прв филм а не мој. Само за неколку минути тој одбра десетина прекрасни француски изданија и ми ги даде. "Еве", рече, "прочитај ги додека јас малку размислам. Дојди по една недела, па ќе ја разгледаме работата посериозно".

При следната средба тој имаше свои идеи а јас свои. "Кажи ми ги твоите интерпретации и намери како режисер", ми рече. Јас почнав да му ги објаснувам моите идеи за сценариото, но тој брзо ме прекина. "Не, не", ми рече, "те прашувам за твоите режисерски намери". Прашањето малку ме збрка, па одговорив многу несигурно.

"Значи, ти и не знаеш што значи режисерска намера. Но, не е важно. Добри филмови се направени и без тоа, а можеби ќе имаш и среќа. Но, јас апсолутно одбивам да ти дадам каков и да било совет". Тоа беше крајот на нашиот разговор. Следните два месеца не се враќавме на тоа прашање. Еден ден пред почетокот на снимањето се осмелив да му пристапам уште еднаш: "Сергеј Михајлович", реков, "утре почнувам да снимам. Ве молам, дајте ми

некаков совет, Кажете ми нешто, Што и да било,"

"Добро, Каков ќе биде твојот прв кадар"?

"Почнувам со наједноставниот. Крупен кадар на пар чизми што стојат пред една врата".

"Одлично. Еве го мојот совет. Мораш да ги снимаш тие чизми на таков начин што ако утре те прегази трамвај, ќе имам оправдување тој кадар да го однесам во институтот и да им го покажам на студентите: "Еве, видете каков голем режисер изгубивме. Тој снимил само еден кадар на чизми, но поради тој кадар имам намера тие чизми да ги оставам во музејот".

"Благодарам", реков, "ќе работам како што ми рековте. Ќе ги снимам тие чизми токму така".

"Но, обиди се да не бидеш утре прегазен".

"Ќе се обидам. А потоа, што да правам потоа?"

"Потоа секој кадар мораш да го снимаш на таков начин, и секој филм, и секое сценарио. Мораш да продолжиш да работиш така до крајот на својот живот. Тоа е единствениот совет што можам да ти го дадам".

При нашата следна средба филмот веќе беше готов. Му го прикажав и на крајот Ејзенштејн се насмевна и ми рече: "Очигледно е дека сум ти дал одличен совет"...

ХЕРБЕРТ МАРШАЛ, еден од Ејзенштејновите ученици, зборува за неговите методи на предавање:

"...Студиите траеја четири и пол години. Три години беа посветени на теоретската и практичната работа во Институтот, а година и пол на практичната работа во студијата и во екстеријер. Програмата на еден режисер содржеше триесетина предмети, вклучувајќи ги: филозофијата, политичката економија, социологијата, ликовните уметности, историјата на светскиот филм и театар, сценариото и монтажата, артистичката игра и психологијата, театарската, радио и филмската продукција. Се изучуваа и технички предмети што се директно потребни во филмската продукција: фотографијата, светлото, шминката, сценографијата, организацијата итн.

Најголема чест за еден студент беше да работи во "Ејзенштејновата група за истражување" којашто беше инструмент за исполнување на неговите сопствени соништа: "да се разголат корени-те на природата на уметничката креација. "Јас имав среќа да бидам во таа група три години.

Еве еден практичен пример за неговиот метод на предавање. Од нас се бараше да го поставиме на сцена убиството од Шекспировиот Јулие Цезар. Класот беше поделен на четири групи. Секоја од овие групи требаше да работи колективно, вршејќи ги сите подготовки (писмено) и со цртежи, а потоа да ја изведе сцената пред другите. Сцената не мораше да биде дефинитивно решена туку требаше да биде шематски претставена како што ја замислува режисерот.

"Ако еден режисер не може да реши една сцена, како ќе може да направи педесет?", не прашуваше Ејзенштејн.

Јас морав да работам со посебен метод. Прво, општа анализа: социјална, историска, политичка. Тоа подразбираше собирање материјали итн. Потоа посебна анализа: тема, заплет, стил, форма, личности, дијалог, слика, расположение итн. Ги одредивме основните ударни драмски моменти, па ги поделивме епизодите на секвенци, а секвенците на сцени.

Потоа доаѓаше организацијата на една секвенца во просторот: планирање на поставката, на пример, како Шекспировиот театар решава извесни проблеми? Како пак ние предлагаме да ги решиме?

Потоа преминувавме на организацијата на една секвенца во времето и просторот: композиција на динамичка околина - светлост, небо, звук, предмети, луѓе. Композиција на движењата на личностите и масите: мизансценот. Хаотичното движење на масите спротивставено на точно одреденото движење на заговорниците.

На крајот доаѓа уметничката слика на целата поставка - слика како спој на формата и содржината. Развитокот од зачетоците на темата до нејзината крајна надворешна експресија. Ја согледувавме композициската врска помеѓу опкружувањето на Цезар (од заговорниците) и полукружната форма на Сенатот, што заедно со заговорниците, создаваше пак круг...

По овие прелиминарни анализи секоја група мораше да приложи свој мизансцен. Доаѓаме до Ејзенштејновиот главен придонес на теоријата на филмот: неговата концепција на монтажа. За Ејзенштејн монтажата беше нешто многу повеќе отколку што обично се претпоставува. Таа беше основен метод на уметничкото komponирање употребуван во сите уметнички дела. Тоа е создавањето на една нова подлабока димензија со спротивставување на две сили од помали димензии. (Спротивставувајќи два момента од мало значење се добива една нова, покомплексна и подлабока димензија на уметничкото изразување.) Во судирот на конкретни идеи се создава апстрактна идеја. Негов најомилен пример беа кинеските хиероглифи:

врата + уво = прислушкување

уста + птица = пеење

нож + срце = мака

... Кога дипломиравме Ејзенштејновите последни зборови беа:
"Кога ќе го правите својот прв филм заборавете сè за монтажа-
та и за мене. Тука учевте, тамо ќе морате да создавате. А ра-
ботата самата ќе го открие наученото"...

ЏОН ГРИРСОН

По мое мислење Ејзенштејн е најголемиот мајстор на спектаклот во историјата на филмот. Кога ова го велам не го заборавам ни Грифит ни Сесил Б. Де Мил. Тој ја продолжува традицијата на колективната уметност што ја среќаваме во стариот Египет, во циркусите на Рим, ритуалите на Романската католичка црква и сите други колективни манифестации на верување. Новостите што Ејзенштејн ги воведо во филмската техника за мене се помалку важни од таа стара театарска традиција. Само Ејзенштејн можеше да го "нападне" Зимскиот дворец со граѓаните на Ленинград и на таков начин да ги употреби луѓето од Одеса на нивните славни скали. Во тоа се неговите најголеми достигнувања, но тој беше и човек кој директно реагираше на сите сили на своето време, а посебно на големиот нов свет на индустрија и технологија. Од својата уметност тој бараше да ги рефлектира огромните сили и можности на нашето време, со употребата на движења тој сакаше во филмот да се почувствуваат големите индустриски маси на времето; да го направи филмот она што тој го нарече "демонстрација" на човек од масата. Донекаде постигнатото одеше на сметка на човечките односи и недоволниот интерес за луѓето како такви (ваквата грешка и јас, но поскромно, ја поседував). Ејзенштејн беше под влијание на една мисла на Маерхолд изречена за една театарска претстава - "безвреден антимистички отпадок". Обајцата се обидуваа да побегнат од него и да посочат еден многу поголем свет во кој се зборува едноставно за големите маси...

Никогаш не ми се допаѓале интелектуалните теоретизирања, а знаеме дека филозофијата, по потреба може да биде и продукт. Главната причина поради која Ејзенштејновите први филмови поседуваат таква динамичка структура, како симфонија, беше што киносалите во тоа време имаа само по еден проектор. Ролните мораа да се менуваат секои десетина минути. И ние, во Англија, го имавме истиот проблем. Чувствувавме дека еден проектор оправдува приод кон филмот како серии на "движења". Подоцна, во истакнати публикации, сретнувавме студии кои ја истражуваа нашата брилијантна естетика.

Секогаш е погрешно да се зборува за делото на еден уметник без да се направи обид тој да се согледа како човек. Би требало да се бараат врските меѓу неговите човечки квалитети и квалитетите на неговото дело. Кај Ејзенштејн овој однос секо-

гаш ме зачудуваше со својата неусогласеност. На прв поглед, тој секогаш беше пријатен и на јавните средби се однесуваше прекрасно, но, Ејзенштејн беше човек кој во себе носеше два боки болки. Поради нив тој не беше во состојба едноставно да ги прифати животните разочарувања, малите проблеми, како повеќето од нас. Таа ранливост се чини дека неговиот творечки живот го исполнува со постојани фрустрации. Не сите тие фрустрации може да се објаснат со верувањето дека Ејзенштејн бил идеалист кој работел во едно цинично општество. Сигурно е дека наидуваше на ужасни разочарувања, постојано и насекаде (најголемото разочарување беше неговиот филм "Бежинова ливада"). "Крстосувачот Потемкин" беше прикажан во Берлин без многу проблеми, но во другите места во Германија со големи непријатности. Во јавните кина не беше прикажуван и неколку години откако филмот беше готов. Добро се секавам колку Ејзенштејн беше огорчен од начинот на кој неколку од неговите филмови беа кратени во Холандија и од својот неуспех во Холивуд и Мексико...

...Некој се беше сетил на возбудливите машини на "Крстосувачот Потемкин". Оттаму појдовме а резултатот беше еден мал филм, "Скитници". Кога навлеговме подлабоко во работата на филмот, на многу практичен начин ја согледавме генијалната Ејзенштејнова монтажа. Тој беше преокупиран со односот помеѓу две слики. Објаснуваше дека две (слики) делчиња прават концепт. Ставете една слика покрај друга и ќе добиете идеја. И уште повеќе, Ејзенштејн ги употребуваше своите слики за да создаде експлозивно дејство кај гледачот а не само тој да го следи логичниот наративен ток. Тој, исто така, знаеше, но за тоа ретко зборуваеше, дека кога ќе се стават две слики заедно може да се создаде многу повеќе од идеја - може да се создаде поезија. За мене, најубавата сцена од целото дело на Ејзенштејн е секвенцата од филмот "Старото и новото" каде селанката Марфа (сигурно најубавото лице во историјата на филмот) ја вклучува машината за млеко. Во таа прекрасна секвенца Ејзенштејн ја употребува уметноста на монтажата и спојот на сликите за да изрази неверојатна радост. Резултатот е чиста поезија.

Сите ние (од англискиот документарен филм) бевме под влијание на Ејзенштејновата "монтажа", но повеќе од поетските можности што таа ги нудеше отколку од нејзините интелектуални претензии. Јас, на пример, снимав еден јарбол, па снимав една птица како лета над јарболот. Поради летот на таа птица јарболот изгледаше повисок и поосамен. Ако сакате да знаете од каде доаѓа поетската храброст во филмовите "Песна за Џејлон" или "Нокна пошта", тогаш одговорот треба да го барате повеќе во нивните поетични секвенци отколку во секвенците на насилство."

Превод и адаптација:

Илија Пенушлиски



ПОД ТУГО НЕБО

(Во продолжение донесуваме извадоци од опсежната монографија на Ростислав Јурев "Ејзенштејн. Идеи, филмови, метод", од која што во часописот "Кино искуство" - број 6 и 8 од 1977 година - беше објавен делот "Под туго небо").

На 19 август 1929 година С. Ејзенштејн, Г. Александров и Е. Тисе отпатуваа во Берлин, а потоа и во други градови и земји "заради изучување на звучната техника".

Во Москва веќе три години околу овој проблем се трудеше П. Тагер, во Ленинград - паралелно со него - А. Сорин. Сепак, нивните резултати од лабораториите не беа пуштени во производство. Техниката, во дадениов случај, заостануваше зад естетиката: водечките советски филмски режисери успеаја дури јавно да се изјаснат за применување на звукот.

Обидите да се создаде звучен филм, како што е познато, почнаа едновременно со обидите за создавање подвижна фотографија: уште во 1887 година помошникот на Т. А. Едисон, В. Диксон, направил "кинематограф", а првиот звучен филм го демонстрирал на 6 ноември 1889 година. во предградието на Њујорк. Оттогаш, обидите не престануваа. Едни не успеваа заради техничката сложеност. Други се разбиваа од закостенетоста, недовербата, незаинтересираноста. Трети, најнапредните, купени од филмските фирми, беа погребувани во сефовите за да не му пречат на триумфалниот од на Великиот Нем (филм - прев.). За звукот се бореа пронаоѓачите, против - претприемачите. Уметниците стоеја настрана, опседнати од освојувањето на изразните можности на филмската слика.

На крајот, на 6 август 1926 година во Њујорк се одржа премиерата на немиот филм на режисерот А. Кросленд, "Дон Жуан", озвучен со музиката на Хенри Хедли, а во 1927 година низ цела Америка прелета бурниот успех на ревијата на истиот режисер "Пеач на цезот" со Ал Џолсон во главната улога. По него следеа други звучни филмови. Во 1929 година, во Франција Рене Клер, во Германија Џозев Штернберг, веќе работеа на филмовите "Под крововите на Париз" и "Синиот ангел". Звучниот филм доби признание, победи.

Патувањето во странство на тројцата најкрупни дејци на советскиот филм, во вакви услови, беше наполно основано. Нашата кинематографска техника во тие години многу заостануваше. Не само што не се применуваше звукот туку немавме ни своја лента, апарати не се произведуваа, прикажувањето и развивањето се вршеа рачно, апаратите за осветлување беа уште од вре-

мето на Хонжонков. Неопходно беше да се запознае современата состојба на работата, да се стекне потребното искуство.

Но, Ејзенштејн, Александров и Тисе не одеа на Запад како срамежливи ученици. Славата на "Крстосувачот 'Потемкин'" леташе пред нив. Искуството во создавањето на филмот, кое со својот размер и сила надминуваше сè што беше создадено во филмот, им го отвораше патот. И тие го знаеја тоа. Тие знаеја дека не се само мајстори на филмот туку и советски уметници, претставници на првото социјалистичко општество, новата револуционерна култура. Чувството на одговорност не ги плашеше туку ги храбреше.

Впрочем, тие сакаа да видат, да сознаат, да научат. И не само тоа туку и да тврдат, да агитираат, да учат.

Ејзенштејн не беше првпат во странство. Во детството - во Париз. Во 1926 година - во Берлин. Во Берлин патуваа и Едуард Тисе. Ејзенштејн добро говореше француски, германски и англиски јазик. И тоа многу му помогна.

Чувствувајќи како се одговорни претставници на советската култура, Ејзенштејн, Александров и Тисе ја ползуваа секоја можност, секоја шанса да бидат активни, да ѝ бидат полезни на својата татковина. Не успеаја да отидат во Берлин, бидејќи мораа да му помагаат на советскиот режисер А. Дубсон, кој претрпе несреќа на снимањето на филмот "Отровен гас", за една германска фирма. Не успеаја да го прегледаат материјалот и да го означат планот за монтажа, бидејќи добија покана од Швајцарија, каде заинтересираната за уметноста баронеса Де Ла Мандро организираше средба на левичарските кинематографисти - експериментатори и копнееше да го види крај себе, во старинскиот замок Ла Сараз, творецот на "Крстосувачот 'Потемкин'".

Судејќи по споменатите на Леон Мисинак, Алберто Кавалканти, Ајвор Монтеги, а исто така и по "Автобиографските забелешки" на самиот Ејзенштејн и по неодамна објавените мемоари на Г.В. Александров, мадам Мандро успеала да собере многу значајни филмски творци од Франција, Германија, па дури и од Јапонија и Бразил. Советските мајстори веднаш дојдоа во центарот на вниманието, жестоко земајќи учество и во сериозните расправи и дискусии, и во реализирањето на филмскиот алманах и во забавувачките замисли и излети. Тие дури замислија да снимат филм за да можат, не осврнувајќи се на неговиот потсмешлив карактер, да ги измерат силите со странските режисери, а исто така и да ги испитаат можностите на звукот! Но, за звучна техника осиромашената домаќинка нема доволно средства и првиот обид да се проверат во практиката теориските поставки на

"Нарачка" не успеаја. За тоа немаше пари ни швајцарската фирма, која замислуваше да сними филм за социјалните аспекти на абортусот. Дознавајќи дека филмот ќе биде нем, Ејзенштејн го изгуби интересот и му го препушти поставувањето на Тисе, кој сè заврши брзо и добро, а притоа и заработи некој динар.

Уште на првите нивни чекори во странство им стана јасно дека интересот кон советската култура е голем, но степенот на нејзиното познавање - анегдотски ништожен. Можноста да се видат различни земји, да се посетат прославените музеи, да се запознаат интересни луѓе, исто така, ги привлекуваше, создаваше вртоглавица. Во Швајцарија, на пример, допатуваа од Берлин преку Дрезден и Минхен, каде успеаја да наминат и во Цвингер и Пинакотеката. Од Ла Сараз патуваа со автомобил и во Цирих и во Женева, а дури и летаа со авион над Алпите. По враќањето во Берлин отпатуваа во Хамбург, Франкфурт на Мајна, во Брисел, Хент, Бриге и Остенде, се префрлија преку Северното Море во Лондон...

Кога кон крајот на ноември 1929 година решија да се преселат во Париз, кадешто и кинематографските можности беа пошироки и состојбата пожива, калеидоскопот од средби, патувања, познанства, проекти буквално ги зашемети, ги маѓепса. Од Париз одеа во Ремс, Верден, во Бретања, ја посетија Холандија, успевајќи да го разгледаат Амстердам, Ротердам и други градови. Со стариот, евтино купен автомобил, се осмелија да го пропатуваат југот на Франција - Лион, Марсеј, Ница, Тулон, и да престојуваат во Монте Карло.

Сепак, незаситната желба за нови впечатоци, подгрејувана од новите пријатели кои доброволно ги придружуваа патниците и предлагаа сè нови поводи за патување, не ги потиснуваше основните задачи. Секаде каде што имаше можност, Ејзенштејн читаше лекции за Советскиот Сојуз, за советскиот филм, ги прикажуваше своите филмови, иницираше јавни дискусии во печатот. Секаде се трудеше да воспостави деловни врски, да добие проект за снимање.

Во почетокот се чинеше лесно да се оствари сето тоа. Предлозите буквално се трупаа еден по друг. Но тоа беа предлози или на уметници без пари, или на прикажувачи во потрага по сензацији, или на фирми кои се интересираа само за добивката, само за рекламата. Од рекламните филмови, и колку привлечно да му ги нудеа, Ејзенштејн се откажуваше. Глупавите, бестемелни предлози ги одбиваше со љубезни шеги. Имаше и провокативни предлози кои беа отфрлани со гнасење и гнев. Но имаше и различни предлози кои остануваа во сеќавање, ја будеа фантазијата, раѓаа творечка нетрпеливост - вознемиреност.

Ејзенштејн го одбил предлогот на швајцарската фирма за згуснато млеко "Нестле", да сними филм за тоа "...како децата во Африка, Индија, Јапонија, Австралија, Гренланд и др. пијат згуснато млеко од фирмата "Нестле". "Од списокот на континен-

ти и земји можеше да се добие вртоглавица! Но да се рекламира швајцарското млеко, кога милиони деца умираат од глад...

Не наиде на одзив ни поканата на белгиската влада, да се снимат филм по повод стогодишнината од независноста на Белгија.

Но, имаше предлози и од друг вид. Од една француска фирма (називот не е утврден) - филм на англискиот "крал на нафта", Базил Захаров, чии скандалозни спекулации ја вознемирија сета Европа. На почетокот, филмот требаше да се вика "Човекот од мракот", но понатаму од насловот работата не се помрдна. Сепак, таа тема остануваше во сеќавањето. Кон ликот на Захаров беше додаден ликот на Ивар Крајгер, шведскиот крал на запалките, и на други капиталистички ороводачи, херои на меѓународните скандали: "Поминувајќи низ Берлин (враќајќи се од Америка - Р.Ј.), јас дури дадов за тоа интервју: филмот треба да го прикаже залезот на капиталистичкото општество, и јас тогаш помислував да го снимам врз прочуените во тоа време истории за исчезнувањето на "кралот на запалките" Ивар Крајгер, финансиерот Левенштејн кој се фрлил од авион и ред други сензационални катастрофи на претставниците на крупниот капитал. Називот "Пропаста на боговите" ми се чинеше тогаш ироничен..."

Соработка предлагаше Ф.И.Шајлапин; кон него требаше да се однесува благонаклоно. Тој предлагаше да се снимат со него "Дон Кихот". Но, немаше пари, исто како и Ивет Гилберг која бараше да се снимат со неа "Катерина Велика"... За овие преговори Ејзенштејн си спомнуваше со иронична насмевка.

Имаше предлог и од едно значајно лице, уште повеќе без никаков темел од деловна гледна точка, но затоа не помалку привлечен, освојувачки за Ејзенштејн. Мислам на Џемс Џојс и неговиот роман "Улис".

Ејзенштејн одамна го познаваше и го сакаше овој роман. Џојс го сметаше за "вистински колос чија величина ќе ја надживее и модата и нездравниот успех." Во "Улис" го пленуваше и "неповторливата чувственост на ефектите на текстот" и "асинтаксизмот на неговото писмо, прислушковано од основата на внатрешната реч". Во "Дневници" од 1928 година, овој роман тој го нарече "библија на новата кинематографија", се одушевуваше од "единството" на "Улис" во разновидноста на стиловите, во кои е напишан. И од заемното проникнување на мислата и дејството". Тој виде сличност во барањата на Џојс со своите барања во областа на филмскиот јазик.

Во Париз, во калеидоскопот средби, познатства, судири, тој не забораваше на неопходноста да се види со Џојс. Во своите белешки Ејзенштејн со гордост се сеќава дека веќе сосема ослепениот писател мечтаел да ги види неговите филмови и му потпишал еден примерок од романот... Интересот бил замен. Џојс му рекол на својот пријател Џолас, уредник на весникот "Транзицион", дека гледа само двајца филмски режисери способни да го екранизираат "Улис" - тоа се Валтер Рутман и Сергеј Ејзенштејн. Но, се разбира, заемните желби на писателот и режисерот не беа доволни. Додека беше жив Џојс "Улис" беше скоро скандалозно познат. Писателот живкаше во сиромаштија и ниеден продуцент не би ризикувал за него ни сосема мала сума...

Не помалку примамлив беше проектот на Бернард Шо - да се снимат филм по неговата драма "Чоколадно војничче". Разговорите започнаа при посетата на големиот писател, во Лондон. Во мемоарната белешка "Меѓу расказите, легендите, драмите...", Ејзенштејн си спомнува дека уште во младоста бил потресен од "беспоштедноста на иронијата (на оваа драма - Р.Ј.) која, се чинеше, засекогаш ја разлади младешката пламена желба кон патосот". Подоцна, веќе после посетата на Шо во Лондон, на пат за Америка, среде Атлантскиот Океан, Ејзенштејн добил од него радиogram во кој предлага "да се снимат "Чоколадното војничче" филм, под услов текстот целосно да се зачува во совршено непроменета форма." Ироничноста на овој спомен е несомнена: познато е дека заемните односи на театарот со звучниот филм, Ејзенштејн ги разбираше сосема поинаку од Шо и се, разбира, при екранизација на драмата, дрско би го прекроил текстот!

Од берлинските предлози во архивот на Ејзенштејн (ед.на чув. 693) се зачувани две странички отчукани на машина, на германски јазик: "Златниот демон" по Сандрар и Стефан Цвајг, што претставуваше кратко излагање на историјата на Зутер. Можеби токму таа нарачка подоцна и го наведе Ејзенштејн на мислата да ја снимат оваа историја во Холивуд...

... Кон средината на април 1930 година, од САД допатува еден од раководителите на "Парамунт", Џеси Ласки. Тој се сретна со Ејзенштејн и подготви договор. Неколку дена поминаа во преписка со Москва, бидејќи без согласност на "Совкино", Ејзенштејн не го потпишуваше договорот. На 30 април сè беше средено, на 1 мај парискиот весник "Поур Воус" соопшти дека Ејзенштејн патува во Холивуд. На 6 мај беше добиена американската виза. На 8 мај, со бродот "Европа", Ејзенштејн и Тисе отпловија од Авр во Њујорк. Александров остана на некое време во Париз за да ја заврши "Сентименталната романса". На 12 мај Ејзенштејн и Тисе стагнаа на земјата на Менхетен.

Ги пречекаа свечено, дури раскошно. Интервјуа, банкети, хотели, автомобили, снимање во преграатките на ѕвездите на Холивуд. Деловните луѓе од "Парамунт" ја знае ползата од "publicity", знаеја дека без бучност, идниот филм на Ејзенштејн не ќе донесе приходи. А Ејзенштејн веднаш пристапи кон акции. За

еден месец додека го запознаа со Њујорк, додека да го донесат Александров, пропаднат на "островот на солзите", односно во емигрантски карантин, неуморниот "црвен агитатор" (како што веднаш го крсти реакционерниот печат) направи турнеја по универзитетите (Колумбија, Харвард, Чикаго, Принстон, Јел и др.) каде своите лекции ги почнуваше со прашања од теоријата на филмот, а ги завршуваше со пропаганда на советската уметност, советската култура, Советскиот Сојуз !...

...Така, Ејзенштејн се трудеше да не изгуби ни минута. Меѓу предавањата, интервјуата, посетите, тој водеше преговори. Кон крајот на мај, во Њујорк се сретна со Аптон Синклер и се договорија овој да му го испрати во Холивуд своето сценарио "Горниот град".

На 16 јуни советските режисери пристигнаа во Холивуд. И тука ги пречекаа свечено. На станицата, според сведоштвото на Г.В.Александров, присуствувале, Чарлс Чаплин и Даглас Фербанкс, Волт Дизни, Џозеф Штернберг, Ернст Љубиќ, Кинг Видор, Роберт Флаерти, Пол Муни и други значајни филмски работници. Во филмот "Александров и Орлова", Г.В. Александров раскажува дека на станицата, запознавајќи се, Чаплин прашал:

"А зашто, навистина, вие допатувавте овде, господа?" - "Да научиме да правиме звучен филм". - "Во Холивуд не прават филм, туку прават пари. Филмот треба да се учи таму, каде што е направен "Крстосувачот ?Потемкин" "

Раководителите на "Парамунт", Џ.Ласки, Б.П. Шулберг, Џ.Бахман, им укажуваа на советските мајстори големо внимание. Тројцата московјани, сместувајќи се заедно со Монтеги и неговата жена во пријатна кука надвор од градот и воведувајќи едноставно комунално домаќинство, огнено се прифатија за работа. Ејзенштејн, како и порано, не ги пропушташе случаите за пропаганда на советската култура. Не се откажуваше ни од средбите со студенти, работници, учители, интелектуалци, морнари. Со предавања настапуваше и Г.В. Александров. Но главна грижа беше барањето теми и материјали за филм. Ејзенштејн си спомнува:

"Прва тема што ми беше предложена во Холивуд беше - "Мачеништвото на оците мисионери на Орденот св. Исус од раката на црвено - кошците во Северна Америка"; последни теми - "Евреинот Зис" и "Враќање" на Ремарк. Понатаму од разговорите работата не тргна. Исто како и со "Гранд хотел" (по романот на Вики Баум -Р.Ј.) и "Животот на Зола" за кои "Парамунт" ме убедуваше уште при потпишувањето на договорот во Париз."

"Парамунт" му предложи на Ејзенштејн список од 20 наслови на романи и имиња на историски личности, каде освен спомнатите од Ејзенштејн, влегувале и: "Жерминал" на Е.Зола, "Востанието на

ангелите" на А.Франц, "Менхетен" на Џ.Дос Пасос, "Р.У.Р." на К. Чапек "Тунел" на Г.Келерман, биографиите на Џон Браун и Ал. Капоне. Овде влегувала и "Американската трагедија" на Т.Драјзер. Од тој опширен список Ејзенштејн ништо не одбрал. Кај А. Монтеги уште се спомнуваат и "Војна на световите" на Г.Велс, "Ученикот на ѓаволот" на Б.Шо. Но и од тие замисли брзо се откажале.

Ејзенштејн. од своја страна, му го предлагал на "Парамунт": "Злато" по романот на Блез Сандрар, "Црно величество" по романот на Џон Вандеркук и "Железен поток" по романот на Александар Серафимович...

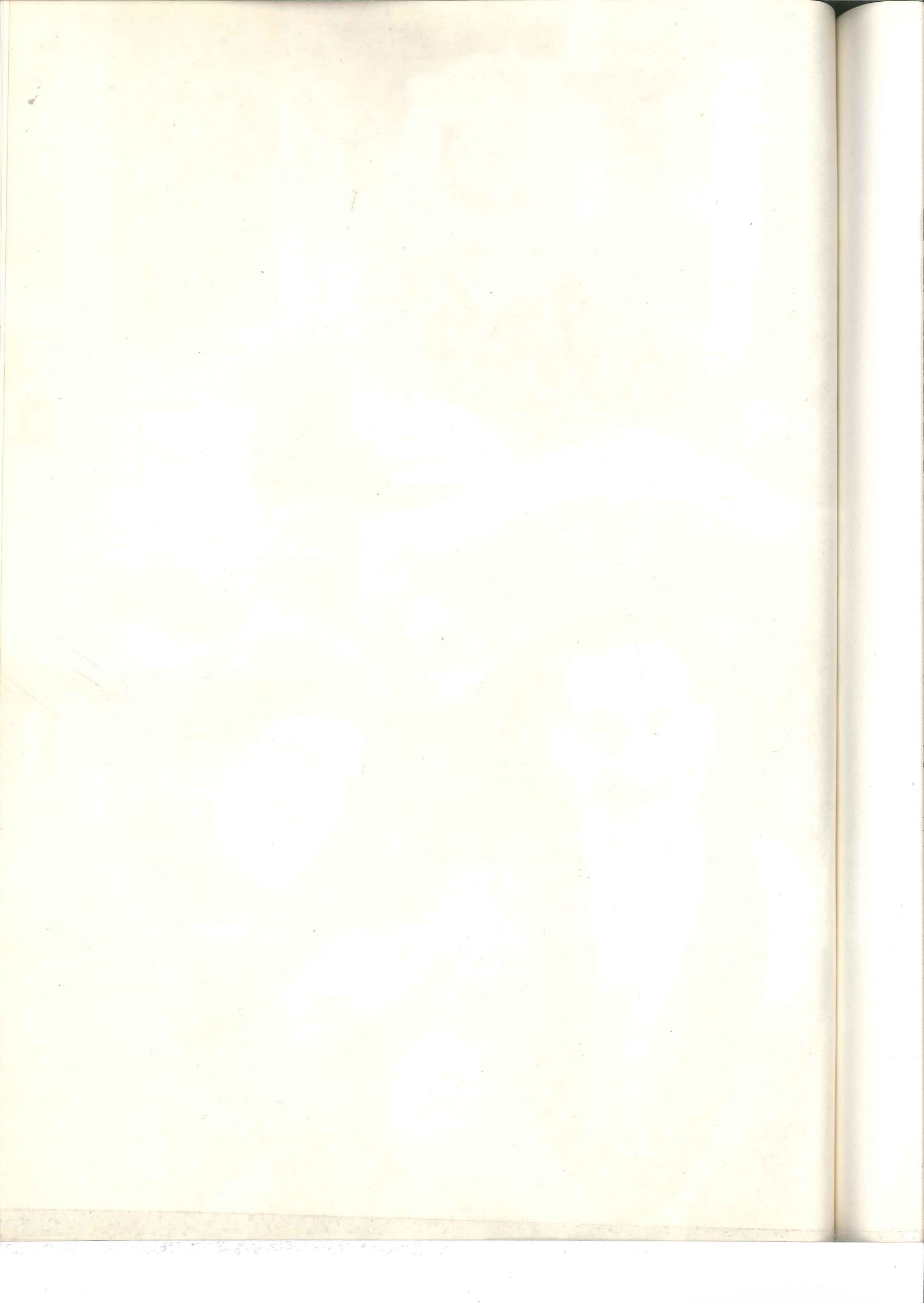
превод: Кица Барџиева

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

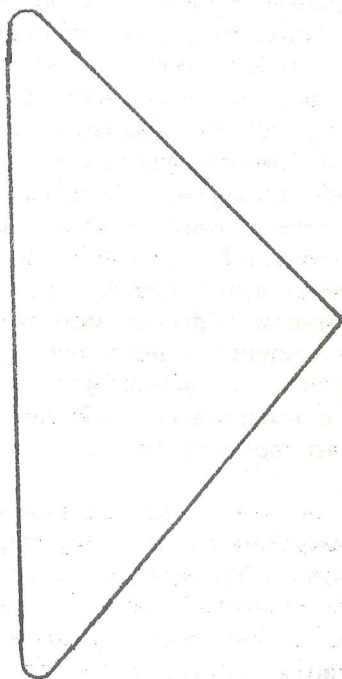
...the ... of ...





12

**киношечен
циклус**



**Големиџе
комичари
на екраноџ**



ФИЛМСКА ТРИБИНА

ДОМАКИН: СЕВЕРИН М. ФРАНИК

ДОДЕКА ВЛАДЕЕШЕ КОМЕДИЈАТА

Вие, секако, веќе знаете: додека владеше комедијата, а со неа и нејзините неоспорни таленти, со другите филмски жанрови владееше никој друг туку личноста на режисерот; додека филмските комедии пред сè се паметат по имињата на комичарите во нив, кон другите филмски жанрови се пристапува со оглед на нивниот творец, лично. Тоа е еден од многукратно важечките парадокси што жанрот на филмската комедија ги излачува со себе, но овој не е ни прв ни последен, напротив. Со своите битни карактеристики, за разлика од другите филмски жанрови, филмската комедија уште од своите почетоци, на најприроден можен начин ќе се вдне во неумоливата стварност на новата уметност како една од нејзините суштествени ортодоксии. Со само на себе својствена жештина, со особености невидени дотогаш, таа, т.е. нејзините творци ќе успеат во нешто што во почетокот на нашето столетие се чинеше, речиси, невозможно: на тоа техничко-технолошко чудо на новата епоха тие ќе му вдахнат душа, ќе го очовечат на начин на него самиот, не и на начин на "сомничавоста" што сè уште кон филмот ја покажуваа сите други, меѓу нив и Грифитовиот гениј, пактирајќи со сè уште неиспитаните можности на самиот медиум, од една страна, а од друга, напротив, со литературата на деветнаесеттиот век, со атмосферите и наративните облици произлезени од романескното наследство на времето по нив.

Нужно по мерка за разграничување на сето она што се случуваше во почетоците на триумфалниот поход на филмот кон гледачот, даденото објаснување не е ни од скорашен датум ниту во таа смисла е неразјасниво. Дури и кај Грифит, како природно се покажува сомневањето во можностите што со себе ги носи техничката цивилизација, а со неа, секако, и филмот. Сè уште претпазлив во нејзиното дефинирање, и Грифит и многу други славни творци ониризмот на филмската стварност настојуваат по секоја цена да го подложат на литературните канони, во смеса со литературата таа филмска стварност да ја освојат и артикулираат. На филмската комедија, пак, како образец на доверба во новата уметност, таа ѝ се наметнува сама. Обвиена со снопови од тајни, дури на почетокот на сопственото откровение, на филмската комедија таа ѝ пружа шанса да се покаже во сите свои нијанси, на суштествен начин да ја установи мерката на естетичноста на самиот медиум.

И додека кај Грифит и другите преовладуваат мотиви преземени од литературата (што, се разбира, не значи дека во однос на жанрот на филмската комедија ги става во неповолна положба, туку со своевидниот паралелизам на интересирањата за филмот се воспоставуваат релации кои, сите од ред, водат кон единствената исходна точка: кон граматиката и естетиката на новата уметност), дотогаш во жанрот на филмската комедија преовладува таа самата, значи: движењето, ритмот, надреализмот на ситуациите, шокот, монтажата, артизмот, гегот-елементи кои филмот го осамуваат ставајќи го пред навидум непромостиви задачи: врз основа на сопствените сознанија да ја досегне смислата на овладувањето со една нова техника на раскажување и согледување на стварноста, да ја надмине и да ја подреди на личните, субјективни афинитети и поетики на самите творци.

Навистина со своите почетоци филмската комедија најмалку предупредува на својата особена поетика доведена дури до забрани на специфичниот естетизам. Случајноста, а не промисленоста, се нафрла на неа, подобро речено: ја инаугурира откривајќи ѝ ја суштината, генезата на секоја идна комична традиција. Но, таа случајност не е само сугерирана во првиот од филмовите на жанрот на филмската комедија: "Полеаниот полевач" на браќата Лимиер. Уште пред да може и да се размислува за филмот како медиум, естетските претпоставки на жанрот биле инаугурирани од страна на традиционалните сценско-артистички форми на изразувањето на мјузиклот, вариетето, па и водвиљот, од страна на традицијата која со своите специфични карактеристики пресудно ќе влијае на обликувањето на типологијата на случајот наречен филмска комедија; тоа се основи од кои, за воопшто да опстане, за да го елаборира достоинството на најпопуларниот филмски жанр, ќе ги црпе соковите и смислата на занимавањето со едно ни малку благородно творечко умевање.

РЕЛАЦИИ

За разлика од литературата, а во тоа и е содржано сето она што филмската комедија им ја претпоставува, барем начелно, на сите други жанрови, појавата на мјузиклот и вариетето е озаконета, пред сите други премиси, точно со премисата на естетизмот на играта, со артистичката самодоволност на учесниците во неа. Типски тоа значи: според примарните особености, учесниците на мјузиклот, вариетето и водвиљот, попрво се извонредни жонглери, готови и за нешто невозможно, отколку драмски расположени пеливани, луѓе кои во рамноправна положба со играта, со нејзината необузданост, со заплетот и интригата, го ставаат изговорениот збор, доведувајќи ја неговата смисла во непосредна врска со материјализираниот гест.

Ако е и присутен, дури нужен за да ги појасни основните токови на заплетот и интригата, на движењата внатре во единствениот занес на играчите втемелени во својата сопствена артистичка самосвест, зборот во мјузиклите, вариетето или водвиљот е средство а не функција, претставува патоказ за или кон самата игра, но не и патека по која се доаѓа во јадрото на артикулираниот артизам и во јадрото на уметноста на мјузиклот оној чиј понатамошен историски пат во минатото направо води во периферните катчиња на неповторливоста на италијанската комедија дел арте. Ставена во простор, овековечена на целулоид, извлечена на видео, фрлена во котелот на техничко - технолошките изуми на дваесеттиот век, таа, повеќе од кога и да е порано, со тие свои закономерности, една нова уметност на моменти ја исцелува од присутноста на другите; наместо да ја создаде по обрасците и специфичностите на другите уметности, филмската комедија, загадувајќи длабоко во сопствената традиција (која, реков ли, литературата ја поништува со нејзината второкласна важност во претставите во кои исклучително се забележува артистот со своите артистички склоности, афинитети и зададености) - ја објавува според сопствените искуства, ослободувајќи ја едновременно кога и литературата од барањата, како илузија на стварноста, не само да се појави туку и да се идентификува.

Естетската самодостатност на жанрот на филмската комедија поправо се содржи во тоа: дека со своите лични структури филмската комедија на новата уметност ѝ подарила својства на особена естетичка експресивност; дека во првите денови на развојот на филмската уметност, со својата експресија до самосопственост ја одделила од стварноста пружајќи ѝ со тоа најдобра прилика во процесот на самоодредувањето да се изрази со свои сопствени структури, облици и форми. Практично, жанрот на филмската комедија, како и сите други филмски жанрови, во временски краток рок успева до непомирливост да ги доведе традиционалистички одгледуваните естетички рецепти; укинувајќи ги врските помеѓу стварноста сама по себе и стварноста на филмскиот израз, филмската комедија поправо ќе ги освои перспективите на една уметност, дезилузирајќи ја со своите формално содржински принципи, значи со самиот медиум, врската помеѓу стварното, објективното и промисленото, субјективното, како законитост чија веродостојност и е во тоа што му се спротивставува на сведувањето на веќе постојната стварност, што како естетички пандан ја нуди својата сопствена.

Глобално, жанрот на филмската комедија провоцира една миметичка litentia poetica, која својата смисла не ја наоѓа во процесот на подржување на веќе постојните облици туку своето миметичко значење го воспоставува служејќи се со специфичностите на самиот медиум, на медиумот изразен со самиот себеси. Во однос на другите филмски жанрови, тоа самобарање безмалку прима карак-

теристики на нешто превратничко, крајно свое и неповторливо. Кога се гледа од наше време, мошне брзо може да се установи колку филмската комедија, дејствувајќи превратнички, во самиот медиум внела мерка на реалност чиј пандан е самата таа, а не исклучително реалност како сигма на нешто зададено. Пред неа, имено, сите други реалности што постојат во сразмерност со другите уметнички дисциплини, речиси се трајно обележени со традиционалните природи и психологии. Филмот и филмската комедија, напротив, се насочени кон иднината. "Нетрпеливи" во однос на минатото, неисторични во таа смисла во која историчноста е обвивка на нешто веќе верифицирано, исторични дури со времето на сопственото појаснување, тие во однос на традиционалните природи и психологии, освојуваат премиси од сосема поинаква генеза: потреба, дури и можност со истовремен ефект и да се осмислат и да се појават; чекорејќи со неминовниот паралелизам на усвојување и дефинирање, да ја остварат легитимноста на една нова уметност и да ѝ дадат примери за естетско-теориски конотирања, за естетика и теориска самородност за да може во однос на другите уметности да се покаже како еднакво вредна и еднакво важечка.

Во тој, речиси, прометејски процес на самоосвестување од примесите од разни страни, филмската комедија, во заедништво со другите филмски жанрови, се разбира, па сепак прстигнувајќи ги, со своето превратништво ќе досегне до димензиите на неоспорна естетичка и духовна автентичност, до неповторливост и неприкосновеност. Не само во периодот на владеењето на немиот филм, туку и во периодот на неговото озвучување, филмската комедија, држејќи се секогаш кон основните принципи на својата естетика, на експлозивните размери на техничката цивилизација ќе им вдахне смисла внимателно премерувајќи го својот репродуктивен карактер, а со промените на репродукцијата ќе се послужи како со основа на својата лична експанзија. Ако во поранешните времиња и во други уметности, битно различни од филмската, на ремек делата се чекало со години и децении за да можат, откако ќе се озаконат, да станат достапни само на незначителен број консументи, во времето на цивилизацискиот преврат во правецот на неговата сè поизразена технологизација, на едно ремек дело не ќе мора да се чека толку долго; заради ефикасноста во процесот на создавањето, како и заради можноста на една уметност да се репродукува со идентично важечките вредносни склопови во себе, во илјади еднакво идентични копии, едно ремек дело ќе пристигнува друго во однос на другите уметности, речиси со брзината на светлоста; милиони и милиони гледачи ќе се здобијат со правото на еднакво вредно консумирање на впечатоци од филмовите на вистинските гении остварувајќи, барем привидно, со таа можност еден од практичните деривати на епохата-принципот на демократизација на културата во вид на нејзино и квантитативно и квалитативно разгранување. И колку и да се наметнува созна-

нието дека со тој ист принцип може да се манипулира на илјада и илјада можни начини, едно чувство, сепак, ќе преовладува како амалгам на историчноста на самиот медиум: дека од сите уметности филмот е поправо уметност, како што истакнува Фриц Ланг, до самобитност идентификувана со векот и народите, значи, уметност на векот и народите, својствена поправо на цивилизацијата која во моментот на конституирањето на новата епоха уште како покажувала знаци на духовен, општествен, идеолошки и морален распад. Со новата уметност, тој умор одново ќе спласне; обновен, духот на нашите претци широко ќе им се отвори на можностите на една идна уметност, во почетокот сфатена не-сериозно, потоа освоена однатре, со внимание кое ни денес не спласнува, напротив, злоупоредена во многу прилики, изострена во миговите на величествените општествено - историски процеси, на ниво на светскиот глоб, секако; со еден збор: способна да се преобразува кога ќе се испре, а да се исцрпува кога ќе се најде во озрачувањата на сопствениот традиционализам како конвенција, како канон, стандард, клише и препознатливост.

На сето тоа филмската комедија, како немата така и звучната, му го дала својот придонес. Во ретки случаи, како денес, таа била зафакана со психологијата на кризата; ана нивото на интересирањето за филмската комедија беше искажувано сето она што и инаку ја зафакаше филмската уметност, сега веќе како индустрија, заканувајќи се ја да ја зароби. За мнозина, момент на спласнување на естетските вредности на филмската комедија и ден-денес претставува појавата на звукот, моментот кога филмот проговори. Сметајќи дека е така, мнозина, меѓутоа, забораваат: дека со појавата на звукот континуитетот на комичната катарза никако не можел да се наруши, дека во своите особени претпоставки и во немиот и во звучниот период, филмската комедија им останала приврзана на основите што ја конституираат, и дека со појавата на звукот еднакво ги проширила колку што ги усложнила барањата што ѝ биле поставени од страна на самите творци. Фернанделовите, Татиевите, Луисовите филмови, или, пак, филмовите на ненадминатите браќа Маркс, претставуваат само илустрација на така поимениот континуитет, не ни формална ни начелна туку поправо суштинска. Всушност, Татиевите филмови и не се ништо друго туку обновен естетички замав на немата комедија, трансформиран секако според законитостите на просторот и времето, духот и модерниот сензибилитет, кој Татиевата уметност однадвор ја одредил како уметност чии крајни вредности, пред сите други, остануваат запретани во уметниковата критичка ревалоризација, како и во самиот медиум и во цивилизацијата што го искристализирала. Самокритика или не, Татиевите филмови ја посредуваат истата онаа сомничавост кон стварноста која во времињата пред него, во времето на Мак Сенет на пример, продуцирала анархија на слепстици и бурлески за

низ творештвото на другите великани на филмската комедија да се трансформира, на овој или оној начин, доаѓајќи до Тати, во иронија, во цинизам на уметникот, премногу загрижен за стремежите на цивилизацијата што му значи живот (филм).

Опаѓањето на интензитетот со кој беше создавана филмската комедија, според тоа, не е во замките што со себе ги донесе звучниот филм туку во фактот дека расни творци има сè помалу и помалу и дека еден Жак Тати е последниот од големите филмски комичари, гениј кој рамноправно може да застане покрај Чарли Чаплин, Бастер Китон или Харолд Лојд, а за другите (браќата Маркс, Лорел и Харди, Алек Гинис, Џери Луис, Тото, Фернандел или, да речеме, нашиот Чкаља), и да не зборуваме. Од друга страна, пак, процесот на индустријализација на самиот израз, како што истакнува и Дејвид Робинсон (автор на мошне илустративната историја на филмската комедија, под наслов Великаните на смеата), нужно доведе до спласнување на влијанијата што при обликувањето на своите филмови ги имаа самите комичари. Мошне често супериорни над масата анонимни режисери (ретки се оние како Чаплин, Тати или Китон, кои своите филмови сами ги режирале, како што се ретки и режисерите што успеале да се извлечат од анонимноста, Френк Капра, Френк Теслин, на пример...), повеќе занаетчиј отколку творци по убедувањето, на филмовите што тие исклучително ги надгледувале во процесот на снимањето, големите комичари им го вдахнувале својот личен печат и во тоа лежи веќе изречената "недоумица": жанрот на филмската комедија повеќе се памети по имињата на комичарите отколку по имињата на режисерите кои под фиџалниот производ само формално го ставале својот подпис. Исклучоците, како Чаплин, Китон или Тати, се тука за да го потврдат правилото, самозадоволноста на жанрот, за кој станува збор.

Правдајќи ја својата приврзаност кон комедијата, пред сè, со имињата на комичарите во неа а не со името на режисерот што учествувал во нејзината реализација, гледачот и не сакајќи ја установува суштината на популарноста на жанрот, кој не е само базиран на каламбурот туку каламбурот во него е исклучително последица на предизвикот упатен кон самиот медиум од страна на овој или оној комички талент. Навидум контраверзно, даденото искуство засилува уште една од контраверзиите со кои и инаку филмската комедија не е скудна: дека во периодот на владеењето на немата комедија се случувало режисерските проседеа да се воспоставуваат како различни првентивно по инвенцијата, по стилот на играта презентирани од страна на овој или оној комичар, особено во периодот на слепстик комедијата и филмската бурлеска, конкретно: во периодот на изразитата доминација на Мак Сенет и неговите кистонски полицајци. Со време изострувајќи го авторскиот пристап кон феноменот на комичната игра, некои поединци, како

Чаплин или Китон, кон препознатливото сиже, градено на идентични драматуршки принципи, како и повеќето други, ќе продолжат со автентичен откос на сопствениот креативен субјективизам што, како стилски така и смисловно, ќе го раздвои речиси до идентичност доведениот заплет од нему сличните, конвенцијата на судири е меѓу доброто и злото, моќните и немоќните, вистината и лагата, на онаа општоважечка и авторски одгледана. Ќе се случи нешто што кај Мак Сенет никогаш не се случувало во таква мерка, и понатаму исклучувајќи ја смеата, а Чаплин и Китон ќе ја насочат во саканиот правец наведувајќи го гледачот на тоа и артистички да се релаксира, но и, под артистичката бравурност презентирана во двосмисленоста на комичната апликација, да согледа и одредени сфаќања на стварноста, вистината за неа самата. Така, жанрот на филмската комедија ќе го прерасне нивото на чистата панаѓурска атракција, својата артистичка неповторливост, за да може максенетовската анархичност како сигма на иронизацијата на самата стварност да ја продлабочи до сатиричко-етичка проекција на темелни вистини за светот во кој живее авторот, со кој се опива и кој го впива, на чија неумоливост со своите релативизации на неа самата ѝ пружа максимално алиби или ја доведува во ситуација да се самоизневери пружајќи со чинот на самоизневерување аргументи за своите многукратни преиспитувања; од играта, и исклучително од играта, со волјата на генијалните во неа, филмската комедија ќе почне да мисли предупредувајќи ги сите, па и своите најортодоксни противници, дека нејзините можности се далеку понеизвесни отколку што на многумина на прв поглед им се чинело, па на тој начин и ги определило кон неа.

ЕСТЕТИКА

1: Што е поправо комедијата, односно што е тоа што комедијата како самостоен жанр ја претставува и естетички ја инаугурира? Би констатирал не двоумејќи се: не јурењата, тепачките, потерите, гаѓањето со торти, надреализмот на ситуациите, туку, пред сите други компоненти, своевидниот мим обликуван од начелата на контрастот и контрапунктот, значи, естетиката на гегот. Од своја страна, пак, што претставува самиот гег, смеам дека е речиси непотребно да се зборува. Па сепак, односот кон естетиката на гегот, односно неговото поимање би можело да се рационализира, да речеме, на еден ваков начин: гегот е исклучително апликација на комичното, смисла на играта, на самата игра - столбот на комичната структура. Сам по себе, пак, гегот конституира непосреден судир, повторување помеѓу можното што се очекува и неможното што се наметнува и изострува во моментот кога до препознатливост ќе се одомаќи одредено движење,

гест, мимика на лицето или телото зафатено од инерцијата на движењето. Со продолжување на гегот се стигнува до каламбурот, до неговата смисла. Изразен во движењето, подреден на времето и ритмот, гегот е израз на комичната непромисленост, рамнотежа со промисленоста што гледачот, следејќи ја логиката, ја очекува од комичарот. Суштински, гегот е алогичен; тоа што го прави логичен е запретано во структурата на филмот како целина; тоа што го издвојува е, пред сè одбивањето на комичарот да се прилагоди на реалното, својата надреална свест да ја сведе на податок идентичен со илузијата на реалитетот што ќе биде разорен за да може да се обликува еден реалитет, по своите примарни карактеристики поиманентен на духот на авторот, значи, на неговиот однос кон комичниот универзум. Контрастите што се раѓаат од непредвидливоста на движењето во кадарот и во животот го осамостојуваат гегот, го обликуваат како функција на движењето, негово алиби. Дали тој ќе биде надграден со подлабоко мисловно "подривање" на самиот артизам или не, работа е на комичниот талент што се продохува во личноста на авторот, на амбицијата со која тој дејствува и на смислата што му ја дава на тоа дејствување, на сржта во него. Упростено, естетиката на визуелната и вербалната комедија е естетика заснована на дадена непредвидливост, на контрастот на две меѓусебно несводливи сфери на живеењето; тоа е логос извојуван со доследна примена на контрапунктот и неговата радикализација во руvото и обликот на самиот комичар како носител на комичната тензија, како партиципација во неа.

2. Сообразно со нагонот, таа непредвидливост како закономерност на комичното "естетизирање" со себе и ја артикулизира и ја образложува, пред сите други: положбата на авторот, комичарот, во однос на стварноста, спрегата на стварноста каква што ја гледа тој и стварноста која, во принцип, го очекува. Веднаш да кажам: не се работи ни за начелно ни за релативно важечко одредување на авторот спрема предметот на неговата комична интрига. Напротив: дури со озаконувањето на комуникацијата што се испречува помеѓу еден вид појавност и друг, комичното устројство на светот ги воспоставува, како генезата на самата појава така и начините на кои дејствува таа, механизмите на нејзината појавност. Бидејќи, од друга страна, помеѓу една и друга стварност нема измирување, и не мислејќи авторот перманентно се соочува со крајно критични ситуации, ситуации кои ја изразуваат сета комична драматичност на положбата во која се нашло по своја волја или по волјата на нешто што е надвор од опсегот на неговото спознание.

Излез од полето на зрачењето на ситуацијата во која се нашло, комичниот талент наоѓа: или во обидот да се извлече од неа свртувајќи ѝ го грбот, што ја подразбира неговата пасивност како израз на комичното, или, пак, во настојувањето кон неа да установи регресивен однос. Една регресија, е основа на друга; еден предизвик е темел на друг предизвик, без оглед на тоа што во однос на вториот првиот е реализација на една

намера-намера која созрева пред сите други, исклучително во главата на самиот комичар. Ослободено од сите спреги, изостреното движење тогаш дејствува речиси надреално; точно такво, на комичната тензија тоа ѝ го обезбедува толку нужниот ритам, подвижноста, непредвидливоста; една смисленост која, се испоставува, не е само во каламбурите и анархијата на стварноста туку и во психологиите на оние што биваат предизвикани и оние што се наоѓаат во ситуација да упатат предизвик.

3. Усложнувањето на проблематиката едновременно го "констатира" и следниов факт: дека со својот развој, и во периодот на владеењето на визуелниот израз и во периодот на владеењето на вербалната перцепција, тензијата на комичното се сведувала на ниво на премолчено / колаборирање: со одредена типологија на природи и психологии, на начинот на изразување на сценските форми, врзувајќи се поправо за традицијата на мјузиклот, вариетето и водвијот. Во тие рамки, меѓутоа, полето на комичната радијација како никогаш да не пресушувало. Точно спротивното: колку повеќе биле омеѓени со "преземената" традиција на природи и психологии, повеќе сведени на типови, Чаплин, Китон, Лојд и другите толку понепосредно ги прекршувале своите артистички предиспозиции доведувајќи ја својата духовна самосвојност во однос со нив како израз на настојувањето во исто време да дејствуваат на трасата на експонирањето на своите лични поетики, со стилот на комичната игра, со кој мика иманентна само на нив, на секој од нив посебно. Затоа воопшто не треба да зачудува фактот што немата комедија својата генеза ја идентификувала точно низ просторите кои ѝ биле и останале одредени од артистичките облици пристигнати од далечните времиња; наметнувајќи ѝ на големата армија на комичари сосема извесен артистички кодекс на претставување, немата комедија ги свела на клонови и пантомимичари за, со својот најголем дел, да им го овозможи тоа што не можела да им го забрани: според своите лични, субјективни и авторски склоности, понатаму сами да се развиваат и во тоа светло да образуваат свои лични, авторски комични светови. Поаѓајќи оттаму, немата комедија само на изразитите творечки индивидуалности ќе им ги подреди сопствените естетички ограничувања за, прифаќајќи ги, тие врз нив да ги развијат своите особени стилско-интерпретативни и естетско-поетски вредности, а на голем број од другите да им овозможи, еднаш за секогаш, да се покажат онака, не како што сакале туку како што можеле, ограничени од своите умствени и духовни, но не и телесни добродетели и мани. Горчлива, во одделни моменти особено трагична, судбината на повеќето творци на немата комедија ќе протечува во непрекинато репетирање на едно исто артистичко самозадоволство кое, за нивна несреќа, ќе биде радикално доведено во прашање со појавата на звукот и вербалната комедија. Само на талентите од типот на Чаплин, гениј, кој тоа и останал и во периодот кога создавал звучни филмови, наглиот скок во технолошка смисла на зборот нема да им наштети. На повеќето од

другите, за жал, артизмот покажан во периодот на немата комедија нема да им биде доволен за да се прешалтуваат во вербалната. Отфрлени, заборавени и запоставени, тие, трајно обележувајќи еден момент во историјата на филмската уметност, своја потврда и извесна сатисфакција ќе најдат во одекот кој и понатаму ќе ја провоцира неповторливоста на немата комедија во интересирањето за неа од страна на гледачите, интересирање кое ни денес не е спласнато.

4. Како и да е, појавата на звучниот филм, во сфаќањата по повод и околу жанрот на филмската комедија ќе измени многу нешта, но нема да ја урне златоносната жица на артизмот на која таа почиваше две или три децении. Со тоа што на движењето му е додаден звукот, во естетска смисла ништо битно не се менува, освен што комичната тензија рамноправно ќе дистингвира помеѓу дијалогот и движењето. Речиси истиот однос кон комичното и во вербалната комедија ќе ја пожнее својата автентична разложност. Типот на пантомимичарот и клоновот ќе се развие до крајни граници на очекуваното. Со појавата на Фернандел, Тото, Џери Луис, а посебно на браќата Маркс, па на Лорел и Харди, звучната комедија, со експресивноста на комичниот апсурд изразен и телесно, визуелно, и аудитивно, вербално, ќе освои нов квалитет, иако ќе мора да се лиши од некои особини кои немата комедија ги проектирала до максимум, особено: ритамот, во чија експанзија анархијата на комичниот интензитет ги досегнала границите на онтолошка експлозивност. Во замена за неверојатно живиот ритам вербалната комедија на движењето ќе му го придружи шумот, неговите несогледливи трансформации, ставајќи го во рамноправна положба со телесната експресија на клоновот кој својата пантомима донекаде ја рационализира за да ја урамнотежи со самата приказна и нејзините драмско-литературни законитости.

Ќе се покаже: дека звучната комедија посредува, исто така, вреден надреалистички потенцијал во каков што била проникната немата комедија, било на ниво на аудитивната било на ниво на визуелната експресија (браќата Маркс); дека во звучната комедија може да се замолчи, а да не се нарушат законитостите што ја конституираат (случајот со Жак Тати е попресуден бидејќи точно со него завршува кружницата со триумфот на самиот жанр, на неговите автентични духовни вредности, а се отвора нова чии основи почиваат на сè поизразеното индустријализирање на филмската продукција и нивното компаткно кокетирање со кичот и шундот); значи: дека и со звучната, вербалната комедија естетички може да се "манипулира" доколку причините за манипулација произлегуваат од филозофијата на самото творештво. Кај оние, највредните, најталентираните и најамбициозните, неочекувано ќе се јави потребата од синтеза; излачувајќи го сето она што може да се излачи од немата комедија, и браќата

Маркс и Тати, и, најпосле, и самиот Чаплин, максимално ќе ја об- новат комичната тензија служејќи се со сите средства што им се на располагање. Она што во нејзината комедија едновременно звучеше и како предност и како предзнак на нејзините ограничувања, со синтеза на последните две ќе достигне кулминација до која ни пред ни по нив уште никој не достигнал; со еден збор, и Тати и Чаплин, уочувајќи ја сета драгоценост на изговорениот збор, ќе ја насочат кон подлабоки духовни и мисловни еманциации, според нужноста на идентификувањето на зборот со движењето, што звучната комедија ќе ја спаси од профанисувањето и површ- носта на кои другите од комичарите на звучната ера, како Џери Луис или Лорел и Харди, и покрај сиот талент кој е несомнен, значителен и значаен, не успеале да им се отргнат.

- Проблемот ако постои, е во следново: веќе со самата појава на звукот комичарите на најнепосреден начин беа доведени пред алтернативата: или со својата комична самосвест нешто да покажат (бидејќи зборот, искажан било и на кој било начин, секогаш нешто значи, сугерира и лачи самиот по себе) или, од друга страна, да останат исклучителни во инсистирањето на артизмот на самиот гег и неговото до неинтересност доведено блескање, се разбира надвор од сето она што се случува во филмот. Како што е познато, точно одбивањето со гегот нешто да се су- герира и насети, да се каже или порача, одбивањето истој да се "гносеологизира" всушност уништи најголем број од ко- мичарите кои, во сега изменети околности, кога стана јасно

дека филмот се спушта на ниво на чисто индустриска сто- ка, ограничени од недоволноста на етичкиот, моралниот, опште- ствениот или животниот ангажман, мошне брзо почнаа да тонат во стандардните рамки на самата продукција (случајот со Лорел и Харди, со Џери Луис, Џек Лемон, Вуди Ален, Абот и Кастело итн.), без оглед на инсистирањето на фактот дека комедијата, било звучната или нејзината, пред сè е израз на визуализација- та на одредена "идеја", "чувство", "емоција", "психологија" и "природа"...

5. Согледувајќи ги закономерностите на таа промена, еден неос- порен гениј каков што е Чарли Чаплин ќе успее да ѝ побегне на судбината што го снајде еден друг гениј: Бастер Китон. Длабоко поврзан со стварноста во која живее, која по секоја цена би сакала со него да манипулира, Чаплин својот однос кон неа ќе го воспостави, во почетокот хуманизирајќи го нејзиниот карактер, а подоцна низ потемелно изразен општествен и морален ангажман. Па иако засекогаш ќе остане "непоправлив" романтичар, исклу- чително опседнат со моралното жигосување на модерната индустри- ска, општествена и политичка ера, Чаплин во своите филмови ќе ја внесе толку неопходната доза на критичност појаснувајќи ја нејзината постојаност, како со драматиката на самиот слу- чај така и со потребата клонот кој исклучително дејствува да

го претвори во клоун кој дејствувајќи поправо и мисли. Доаѓајќи на неговата трага, Тати понатаму ќе го радикализира Чаплиновиот ангажман, и тоа и со изразот и со смислата; опседнат со идентични проблеми како оние на Чаплин, тој, замолчувајќи и препуштајќи им на другите во ветер да ја истрошат мисленоста на изговорениот збор, својот однос кон нив ќе го установи низ порите на саркастично-ироничното спознавање за немоќта да се измени што и да било во важечкиот поредок на нештата. Наместо романтично одење кон хоризонтот, какво што не ретко наоѓаме кај Чаплин, во Татиевите филмови ќе се обликува една егзистенцијална појавност, господинот Ило, чиј удел во Татиевиот опус секогаш ќе тежи двојно: од една страна, со својата непосредност и со вроената неумешност, господинот Ило контрастно ќе ја расветли драмата на светот чиј неразделен дел е и самиот тој, а од друга, напротив, за тој свет ќе сведочи опирајќи му се со својата флегматична природа, која не ретко предизвикува идентичен анархизам на мислењата и дејствувањата каков што најмногу постоеше во немиите комедии на Мак Сенет. Секако: на еден многу посуптилен и многу пофилософичен начин отколку што е случајот кај овој.

По силата на времето во кое твори, комичарот на седумдесеттите години, треба ли да се повторува, ставен е пред загатката на решавањето на многу посложени задачи од оние што требал да ги решава неговиот колега неколку децении порано. Ако и едниот и другиот, со средствата што ги употребуваат, и формално ги бришат границите помеѓу временски оддалечените точки, не ги бришат ако во фокусот на односите се постави барањето, филмот како уметност да биде поставен не само како забава туку и како мисла; со него мора, подлабоко отколку што е тоа визуелниот гег, нешто да се изрази. Во определена историска перспектива, тој принцип уште пожестокو ја менувал филмската комедија пружајќи ѝ сосема лереваитни причини за спрегнување со одредени, смисловно осамостоени црти кои во комедијата внесувале елементи на психологија, драма, трагикомични мешавини на емоции и чувства, општествени и морални проблематики итн. Доаѓајќи во модерен времиња, филмската комедија со тие промени ја образложувала својата појавност, нуждата да ја досегне смислата на модерното од ракурсот на барањата што пред неа ги поставуваше самото време. Оттаму, да се инаугурира карактерната комедија како еден вид обнова на комичната традиција или, пред неа, екстравагантната надреална комедија, како во случајот на комичната традиција што ја основаа браќата Маркс, практично би значело да се прифати арачот на временско-просторно-духовните апликации на милјето што ја овозможува, да се реализира барањето на времето, дотолку понепосредно бидејќи се јавува како сигма на менувањето на односот на гледачот кон феноменот на филмската уметност и нејзините трајни естетски потенцијали. Но, за разлика од многу други жанрови, тоа барање не ја уништило филмската комедија; тоа што таа се трансформирала според законитостите на духот на времето повеќе говори за нејзината флексибилност отколку што предупредува на

трајното опаѓање на нејзините вредности. Дотолку повеќе, ќе повторам (во вид на заклучок): посматрајќи ја од ракурсо на времето во кое живееме, филмската комедија ја довел во неза-видна положба точно недостигот на автентични творци, автори од калибарот на Чаплин и Тати, творци особени и во однос на парниците до себе и во однос на сето она што со себе го носи самиот поим. Тоа, па уште и: комерцијализацијата на филмското производство, обидот за врзување на комедијата за музичките ревији, мелодрамата, пазарот (за она што таа и со суштината и со потенцијалите не е) итн. - денес ја фрли филмската коме-дија во корсокак кој голта дури и такви великани каков што е, без сомнение, Тати (Сообраќајната мешаница е негов најслаб филм), таленти како што е сосема сигурно Џери Луис, творци од типот на Пјер Ете или, некогаш попартовски расположениот, Ричард Лестер (Хелп, Шармот и како да го стекнеш).

ПРИМЕРИ

Во еден ваков, по многу елементи, глобален пристап кон фе-номенот на филмската комедија многу малку простор и имаше и остана за појаснување на придонесот на одделните комичари, како кон самиот жанр така и кон филмската уметност во целина. Особено ги споменувавме: Чарли Чаплин, Бастер Китон, Жак Тати, Фернандел, Тото, Џери Луис, Лорел и Харди, Абот и Кастело. Но, не и: Харолд Лојд, Дени Кеј, Чарлс Лотон, Бен Терпин, Форд Стерлинг, Роско Арбанк, Макс Линдер, Хари Ленгтон, Бурвил, Алберто Сорди, Тони Кертис... Затоа не ми преостанува ништо друго туку со имињата на овие комичари да издиктирам и некои од филмовите кои не ретко се покажувале како алки во понатамошното развивање на самиот жанр, негови трансформа-ции и менувања. Значи, најголемиот од најголемите во жан-рот на филмската комедија, Чарли Чаплин, и квантитативно пот-пишал најголем број автентични ремек дела, почнувајќи од филмот На десното рамо, Малечкиот, Циркус, Модерни времиња, Потера за злато, Светлостите на велеградот, па сè до ненадми-натиот Господин Верду и не помалку интересниот Големиот диктатор. Неговиот парник во периодот на немата комедија, Бастер Китон, и на публиката и на критичарите им остана во сеќавање пред сè со своето ремек дело Генералот, а потоа и со филмовите: Пат на Запад, Глупак, Чунот, Пароброд, Бил Помладиот и Колеџ. Нераздвојниот дует Стен Лорел и Оливер Харди, во периодот на немиот филм сними неколку филмови со трајна вредност: Големата работа, Музичка кутија, Пат на Запад, Шапшали ... И така натаму, и така натаму, сè до комичарите од педесеттите години (Џери Луис - Артисти и модели, на при-

мер; Џек Лемон - Некои тоа го сакаат жешко, или, пред нив, филмовите на режисерот Френк Капра - Господинот Смит во сенатот, односно на браќата Маркс - Еден ден на трките) и не надминатиот Жак Тати, еден од најголемите комичари во историјата на самиот жанр, чиј опус е мошне мал но, дотолку повеќе, незаобиколив; Празничен ден, Мојот вујко, Одморот на господинот Ило и Време за игра, по редот по кој се назначени, претставуваат филмови кои, сигурен сум во тоа, заземаат мошне високо место во една антологија на филмската комедија. За другите, повеќе или помалку заслужни творци, не за поставувајќи ги, верувам дека ќе зборувам во некоја друга прилика. Со должното почитување, секако, без оглед на фактот дека со своите творечки опуси, во однос на наведените, дејствуваат поскромно, а по вредноста на самиот жанр, поирелевантно.





СМЕАТА КАКО ИЗВОР И ОБЛИК НА ОТПОРОТ

Не се само Французите тие што појавата на Жак Тати (Jacques Tati) ја поздравиле како настан што го окрепува здравјето на еден така омилен жанр како комедијата, туку и голем број критичари и историчари на филмот од другите кинематографски центри во светот. Успехот што го постигна Татиевиот "Празничен ден" (Jour de fete) беше напосто фасцинантен. Тој во таа мера ги разнежи современите што тие почнаа потајно да страхуваат дека оригиналниот и така филигрански деликатен талент на Жак Тати можеби ги исцрпил своите сензационални пронајдоци во "Празничниот ден" и оти наредниот обид ќе им донесе, не дај боже, болни разочарувања и општа резигнација.

Всушност, претпазливоста во очекувањето на претстојниот комедиографски потфат на Жак Тати, не може да се каже дека не беше основана. Француските комедиографски традиции кои, за голема жал на самоуверените Гали, беа засекогаш пренесени и неповратно одомакени во Холивуд, во домашната почва живуркаа единствено низ зборот. Бурлеската беше изгонета од францускиот филм, а генијалниот комичар Макс Линдер (Max Linder) немаше никаква замена. Повремените блесоци што ги охрабруваа одвреме навреме носталгичните Французи ни случајно не можеа да ја надоместат доминацијата што во времето неприкосновено ја одржуваше суверената "комедија дел арте". Кристијан Жак (Christian Jacque), Ноел-Ноел (Noel - Noel), браќата Превер (Prevert), па и Рене Клер (Rene Clair) одвај ја одржуваа илузијата дека на францускиот филм не му недостигаат талентирани комичари, туку дека тој е осиромашен со идеи и можеби со комедиографски стил.

Во таква атмосфера на неизвесност и скепса се појави и вториот подвиг на Тати, неговата прочуена комедија "Одморот на господин Ило" (Les Vacances de Monsieur Hulot), која за многумина е најдоброто што го направи овој уметник. Сега веќе самодовербата беше повратена и со право се зборуваше за континуитетот на францускиот комедиографски дух и за престижот на кој тој повторно му се враќа.

Наредниот период, меѓутоа, ќе докаже дека Жак Тати, за жал, остана осамена појава и дека неговиот свет, понапред би се рекло, е исклучително Татиевски а помалку француски свет.

Тати така го гради тој свет населен со личности што во еден момент ни се чини дека се доселиле од некакви вонпланетарни сфери.. Се разбира, само во еден момент, зашто веќе во наредната ситуација тие се легитимираат како наши чистокрвни современици и сомисленици. Нив ќе ги препознаеме и во "Празничниот

ден", и во "Одморот на господин Ило", и во "Мојот вујко" (Mon oncle), и во "Време за игра" (Playtime), и во "Сообраќајниот неред" (Trafic) со нивната монденска сервилност, со покорноста пред редот и со програмираните задоволства што ги редуцира технолошката цивилизација. Разбирливо, и самиот Тати ќе се легализира во овој сомнабулски микрокосмос како жител и припадник на нашиот свет. Неговите гестови и реакции не ќе бидат искалкулирани според моралните кодекси на некое апстрактно милје. Но неумешноста со која тој се однесува со своите сограѓани и срамежливоста што ја доведува во принцип ја најавуваат остријата на еден, ако не судир, секако јаз меѓу неговиот херој и светот што го окружува. Тати од едната страна на меѓата, а неговите собеседници од другата, комуницираат како окат и слеп. Притоа се создава стравотен неред. Покрај трогателната неумешност на Тати, конвенциите во семејството (Мојот вујко), деловниот морал на бизнисмените (Време за игра) и професионалната етика на институциите (Сообраќаен неред) го откриваат својот речиси гротескен вид. Навистина, комиката на овој ни малку озловолен уметник не ќе се сосредоточи на наказаните видови на семејниот, деловниот и институционалниот морал. Таа, речиси, никого не деградира, никого не дисквалификува; ни субјектот ни објектот на засмејувањето. Меѓутоа, допирот на две такви психолошки и морални конституции, како автоматизмот на продавачката што ги рекламира најновите изуми на козметичката индустрија (Време за игра) и вечно гонетиот а пресретлив и срамежлив Тати, предизвикува експлозивна и по нешто киселкава смеа, од чија сила не се заглушува одгласот на моралните консеквенци на овој луцидно остварен спој.

Но, треба да додадеме дека комиката на Жак Тати не се доживува така непосредно како што тоа ни го овозможува исконструираниот гег на бурлеската, на пример. Таа е плод на едно остро опсервирање, но за да се открие нејзината привлечност, неопходна е и поголема будност на вниманието. Духовито одбраната досетка не е основното правило на механизмите на засмејувањето во хуморот на Тати. Тој ќе се потпира, меѓу другото, и на начелото на повторувањето на сиејните епизоди, на нивната паралелност и дури на предвидливоста. Кога Тати, на пример, ќе се поздрави со некој што можеби и не го познава, гледачот, навикнат на неговите обичаи, очекува од галантниот Тати да го симне шеширот, да ја истава лулата од уста и притоа пословично да се сепне од некој предмет. Тати токму така и ќе постапи. Но овие механички движења ќе се повторат и во ситуации кога никој не очекува од љубезниот Тати да не потсети на своите навики. Дали притоа тој имал намера уште еднаш да не предупреди дека на глупоста со која неговиот херој насекаде се соочува, најморално е да се одговара со расеаност и лекоумност, кои, еве, даваат безброј можности за засмејување. Та нели смеата и веселоста се еден од најфините, најсуптилни облици на храброста во ова време!

Ѓорѓи Василевски



ГЛОСИ ЗА ЧАПЛИН

Желбата и потребата од смеа стануваат јасни дури откако ќе се почувствува недостигот од оваа толку човечка и толку единствена реакција. Впрочем, смеата не потпаѓа под некои рационални принципи на дефинирање и објаснување на сето она што таа самата по себе го означува и што со себе го донесува. Таа е наедно израз на крајно воодушевување, тотална збунетост, или во себе го носи она острило кое ќе не погали на извесен начин, но и ќе не замисли. Дека смеата може да биде став во односот кон светот докажуваат многубројни дела каде што таа суштествува како примарна цел и асоцијација. Филмската комика ја презема, во своите почетоци, оваа богата комедиографска традиција, невпуштајќи се во креирање на некои сопствени изразни модели. Комичните ситуации во овие неми едночинки се пресметани на тоа, по секоја цена да ја предизвикаат смеата, смеата како чист феномен на една човечка ситуација, на една човечка акција, која што не ќе е сврзана со емоционални или морални, или какви и да било други мотиви. Овдека се случува истото што се случува со ренесансниот комедиографски модел, комедијата "дел арте", која ќе го формира својот фабулативен шаблон, повремено додавајќи или одземајќи му го вишокот на содржинската смисла, за самиот комичен ефект да остане чист и, што е најважно, разбирлив за сите. Се разбира дека ваквото градење на комиката ќе се повтори во својата, можеби, уште посимплифицирана но веќе одамна проверена форма и во тие, првите филмски комични едночинки, за утеха на теоретичарските чистотници, наречени "бурлески" на Мак Сенет, тогаш не сосема единствен но, секако, најпознат творец на овој жанр. Спомнувањето на Мак Сенет е нужно бидејќи е тесно поврзано со откритието и појавата на Чарли Чаплин. Оваа веќе, секако, историографска ситуација ни открива и уште нешто. Мак Сенет, по сè изгледа, во тоа време бил еден од тие осаменици што верувале во иднината и остварувањето на специфичноста на филмската комедија и се обидуваат со, како што денес гледаме, не мал успех да ја конституира како филмски жанр. Некаде напоредно со влегувањето на филмските "бурлески" во рамките на тогашната филмска поетика, и Чарли Чаплин, еден од најдобрите пантомимичари на театарската група на Англичанецот Фред Карно, ќе ги направи првите навидум несигурни, но мошне ветувачки чекори во просторите на целулоидната смеа, освоени и упорно проширувани токму од Мак Сенет.

Ритамот на кистонската "бурлеска" која почнува со фуриозната динамика и завршува со неа е нешто многу слично на укинување на самиот ритам како една формална категорија. Извонредниот пантомимичар Чаплин тоа веднаш ќе го почувствува. Но, во почетокот, и тој самиот ќе биде освоен од оваа елементарна комична виулица. Тоа, секако, не е неговиот стремеж, Чаплин не сака само да засмејува, Чаплин низ смеата сака нешто и да по-

рача. Ова е, секако, една сосема нива и комедиографска и жанровска ситуација. Смеата како порака, наместо тагата како објективна состојба на духот на тогашниот хуманитет. Тука некаде ќе ја пронајде можноста да го пласира својот Шарло, трагикомична фигура која не мораме нужно да ја воведеме во определени метафорички рамки. Но Шарло, сепак, одразува една фактичка, ненаметната и мошне препознатлива стварност. Вклопувањето на овој лик во "бурлеските", Чаплин ќе го спроведе со своевидна доследност и вештина. Функцијата на Шарло како доминантна фигура во неговите филмови, секако, е забележително аниматорска и во себе носи една непредвидлива и, би рекле, непресушна енергија и отпорност. Неговиот виталитет како да е поттикнуван од една нескротлива прогресија на неподобните ситуации, на лошата среќа, на уште полошата судбина. Па, сепак, сите овие крајно негативни животни конституанти се безначајна и занемарлива закана на која тој спремно и упорно ќе ѝ одолува.

Со појавата на овој лик некаде во 1914 година, лик за кој многумина историчари на филмот велат дека за својата оригиналност многу им должи на некои негови претходници (Макс Линдер итн...) филмската комедија добива доволен аргумент за да престане да се смета за потценуваачки жанр и да започне да биде ефикасна во својата единствена и ненадоместлива улога. Навистина, Шарло ќе созрева заедно со Чаплин, со растежот на композирањето на сè поубедливи и поефектни комични ситуации.

Чаплиновиот комедиографски дијапазон се движи од бурлеските што тој ги снимаше кај Мак Сенет до рафинираните аналитички продири и зафати какви што се во вонредно поставените односи во "Светлините на сцената", каде ликот на Шарло веќе не постои, тој е присутен само како едно, можеби, не многу сакано секавање, секавање кое неговиот автор залудно сака да го избегне. Чуден е тој идентитет што понекаде оди до еден, се чини, идеален апсолут, помеѓу делото и неговиот творец, каков што е случајот со Чаплин и неговиот Шарло. Тоталната идентификација која публиката самата ќе ја наметне врз сопствената претстава за Чаплин, можеби, и е еден недостатокно испитан своевиден социолошки феномен. Се работи, можеби, за потисната желба по идентификација на сè повеќе урбанизираниот човек на ова столетие со еден слободен скитник и авантурист каков што е Шарло. Како и да било, Шарло со секавична брзина ќе ги привлече кон себе симпатиите на еден огромен аудиториум.

Ако се запрашаме каков е механизмот на Чаплиновата комика, толку успешно во своето влијание врз гледачот, без сомнение би требало да дојдеме до констатација дека нејзиниот клуч е пак Шарло, фигура која не ја одбегнува ниту една од понудените

можности за да преживее, да се израдува, да танцува, да сака, конечно и да се смее. На тој начин Чаплин го ослободува Шарло од долго акумулираната тага, која што постојано тлее и ја претставува, според одделните негови реакции, онаа уништувачка сила што ја загрозува неговата личност. Таа единствена може сериозно да го нагризе оптимизмот кој како елементарност е содржан во Шарло. Неговиот така силно втемелен оптимизам постојано наидува на пречки, но Шарло нив како однапред да ги очекува. Дали е ова момент со кој тој ќе ја покаже својата супериорност спрема бедата во која постојано се наоѓа, спрема сопствената тегобна перспектива, дури спрема судбината што ваквите неподобности му ги наметнала? Чаплин самиот на ова никогаш не ќе даде готов одговор. Веројатно не поради тоа што смета дека филмската комедија не е релевантна форма за изразување на такви рефлексии, туку поради незагасливата виталност на Шарло кој како модерен, би рекле лумпенпролетерски Прометеј, постојано е поставен пред некакви егзистенцијални загатки. Единствено во што Чаплин, заедно со неговиот Шарло, не се сомнева е токму таа желба и напор да се совладаат тешкотиите и да се дојде до вистината, која не ретко на Шарло, сепак, му избегнува, впрочем како и љубовта. Ова се забележителни ознаки на неприлагоденоста кон определените социјални норми и услови.

Но Шарло е дете на отворените простори и тој со очигледна мака се инкорпорира во наметнатите социјални или граѓански рамки. Така ќе биде и кога, воден од поамата по златото, ќе се најде во снежните пустини на Алјаска, во прочуениот негов филм "Златната треска". Па, иако со неговиот сопатник доведен до бестијални нагони, тој сепак ќе ја сочува својата хумана суштина, претворајќи ги мошне објективните елементи во ирационални реквизити за една игра која ќе го избави од уште една опасност и закана по неговото човечко битие. Во "Светлините на велеградот" тој ќе се претстави како суштество способно за најголеми жртви во името на убавината и љубовта, за во ниеден миг да не ја признае навидумната залудност на тие жртвувања. Спасувајќи ја слепата продавачкана цвекиња од нејзината судбина, тој ќе ни ја открие целосната своја приврзаност кон определен идеал. Жртвувањето за таков идеал, за Шарло е еден вид предизвик до каде и кон што ќе го одведе таквата храброст. Тука некаде, на работ од неговите доживувања и реакции, ќе ја забележиме и малечката но секогаш присутна црта на една носталгична опие-ност од животот која пречесто ќе го држи Шарло, и таквите како него, на една несакана дистанца.

Мирослав Чепинчиќ



ФИЛМОВИ ПРИКАЖАНИ ВО РАМКИТЕ НА КИНОТЕЧНИОТ ЦИКЛУС
"ГОЛЕМИТЕ КОМИЧАРИ НА ЕКРАНОТ"

- ГЕНЕРАЛ (THE GENERAL)

продукција: United Artists, САД, 1927

сценарио: Ал. Басберг (Al Basberg), Чарлс Смит (Charles Smith).

фотографија: Берт Хајн (Bert Haines) и Џ.Д.Џенингс (J.D.Jennings)

режија: Бастер Китон (Buster Keaton)

улоги: Бастер Китон, Марион Мек (Marion Mack)

- ОВЕН СО ПЕТ НОЗЕ (MOUTON A CINQ PATTES) Франција, 1954

режија: Анри Вернеј (Henri Verneuil)

улоги: Фернандел (Fernandel), Франсоаз Арну (Francoise Arnoul)

- ЦАНДАРМИ И КРАТЦИ (GENDERMES ET VOLEURS) Италија, 1951

режија: Марио Моничели (Mario Monicelli)

улоги: Тото, Алдо Фабрици (Aldo Fabrizzi)

- ФЕСТИВАЛ НА ЧАРЛИ ЧАПЛИН, САД,

колаж од кратки филмови.

- ЕДЕН ДЕН НА ТРКИ (A DAY AT THE RACES) САД, 1937

режија: Сејм Вуд (Sam Wood)

улоги: Чико (Chico), Гручо (Groucho), и Харпо (Harpo)
Маркс (Marx)

- МОЈОТ ВУЈКО (MON ONCLE ')

продукција: Specta Films, Gray Film , Alter Films,
Франција - 1958

сценарио и дијалог: Жак Тати (Jacques Tati) во соработка
со Жак Лагранж (Jacques Lagrange) и Жан Лот
(Jean L'Hote)

фотографија: Жан Бургоан (Jean Bourgoin)

режија: Жак Тати

улоги: Жак Тати, Жан Пјер Зола (Jean Pierre Zola)



ФИЛМОГРАФИИ

БАСТЕР КИТОН

(1895-1966)

- — — — —
- 1917 - THE BUTCHER BOY (КАСАПСКИ ШЕГРТ)
 - 1917 - A RECKLESS ROMEO (НЕСТРПЛИВ РОМЕО)
 - 1917 - ROUGH HOUSE (КУКА)
 - 1917 - HIS WEDDING NIGHT (НЕГОВАТА БРАЧНА НОК)
 - 1917 - OH, DOCTOR (ОХ, ДОКТОРЕ)
 - 1917 - CONEY ISLAND (ЦОНИ АЈЛЕНД)
 - 1917 - OUT WEST (НА ЗАПАД)
 - 1918 - THE BELL BOY (ХОТЕЛСКО МОМЧЕ)
 - 1918 - MOONSHINE (МЕСЕЧЕВА СВЕТЛИНА)
 - 1918 - GOODNIGHT NURSE (БОЛНИЧАРКА)
 - 1918 - THE COOK (КУВАР)
 - 1919 - A DESERT HERO (ХЕРОЈ ОД ПУСТИНАТА)
 - 1919 - BACK STAGE (ПОЗАДИ СЦЕНАТА)
 - 1919 - THE HAYSEED (ПОКОСЕНО СЕМЕ)
 - 1919 - THE GARAGE (ГАРАЖА)
 - 1920 - THE SAPHHEAD (ЛУДА ГЛАВА)
 - 1920/21 - THE HIGH SIGN (ЗНАК)
 - 1920 - ONE WEEK (ЕДНА НЕДЕЛА)
 - 1920 - CONVICT 13 (ОСУДЕНИКОТ 13)
 - 1920 - THE SCARECROW (ПЛАШИЛО)
 - 1920 - NEIGHBORS (СОСЕДИ)
 - 1921 - THE HAUNTED HOUSE (ЗЛОКОБНА КУКА)
 - 1921 - HARD LUCK (ЛОША СРЕКА)
 - 1921 - THE GOAT (КОЗА)
 - 1921 - THE ELECTRIC HOUSE (ЕЛЕКТРИЧНА КУКА)
 - 1921 - THE PLAYHOUSE (КУКА ЗА ИГРА)
 - 1921 - THE BOAT (ЧАМЕЦ)
 - 1921 - THE PALEFACE (БЛЕДО ЛИЦЕ)
 - 1922 - COPS (ПОЛИЦАЈЦИ)
 - 1922 - MY WIFE'S RELATIONS (ПОЗНАНСТВАТА НА МОЈАТА ЖЕНА)
 - 1922 - THE BLACKSMITH (КОВАЧ)
 - 1922 - THE FROZEN NORTH (СМРЗНАТИОТ СЕВЕР)
 - 1922 - DAY DREAMS (ДНЕВНИ СНИШТА)
 - 1922 - THE ELECTRIC HOUSE (ЕЛЕКТРИЧНА КУКА)
 - 1923 - THE BALLOONATIC (ЛЕТАЧ СО БАЛОНИ)
 - 1923 - THE LOVE NEST (ЉУБОВНО ГНЕЗДО)
 - 1923 - THE THREE AGES (ТРИ ДОБА)
 - 1923 - OUR HOSPITALITY (НАШЕТО ГОСТОПРИМСТВО)
 - 1924 - SHERLOCK JUNIOR (ШЕРЛОК ЈУНИОР)
 - 1924 - THE NAVIGATOR (НАВИГАТОР)
 - 1925 - SEVEN CHANCES (СЕДУМ ШАНСИ)

- 1925 - GO WEST (ОДЕТЕ НА ЗАПАД)
- 1926 - BATTLING BUTLER (БАТЛИНГ БАТЛЕР)
- 1926 - THE GENERAL (ГЕНЕРАЛ)
- 1927 - COLLEGE (КОЛЕГИУМ)
- 1928 - THE CAMERMAN (КАМЕРМАН)
- 1928 - STEAMBOAT BILL JR. (БИЛ ЈР. ПАРНИОТ БРОД)
- 1929 - SPITE MARRIAGE (ПРКОСЕН БРАК)
- 1930 - FREE AND EASY (СЛОБОДНО И ЛЕСНО)
- 1930 - DOUGHBAGS (ВРЕКИ СО ПАРИ)
- 1931 - SPEAK EASILY (ЗБОРУВАЈТЕ ТИВКО)
- 1931 - SIDEWALKS OF NEW YORK (ПЛОЧНИЦИТЕ НА НЈУЈОРК)
- 1932 - PARLOR, BEDROOM AND BATH (САЛОН, СПАЛНА И БАЊА)
- 1932 - THE PASSIONATE PLUMBER (РАЗДРАЗЛИВИОТ ИНСТАЛАТЕР)
- 1933 - WHAT, NO BEER? (ШТО, НЕМА ПИВО) ?
- 1934 - LE ROI DES CHAMPS - ELYSEES (КРАЛОТ НА ЕЛИСЕЈСКИТЕ ПОЛИЊА)
- 1935 - AN OLD SPANISH CUSTOM (СТАРА ШПАНСКА НАВИКА)
- 1939 - THE JONES FAMILY IN HOLLYWOOD (ФАМИЛИЈАТА ЏОНС ВО ХОЛИВУД)
- 1939 - THE JONES FAMILY IN QUICK MILLIONS (ФАМИЛИЈАТА ЏОНС И МИЛИОНИТЕ)
- 1944 - BATHING BEATY (УБАВИЦАТА ШТО СЕ КАПЕ)
- 1944 - SAN DIEGO I LOVE YOU (САН ДИЈЕГО ТЕ САКАМ)
- 1945 - THAT NIGHT WITH YOU (ТАА НОЌ СО ТЕБЕ)
- 1946 - EL MODERNO BARBA AZUL (МОДЕРНИОТ БАРБА АЗУЛ)
- 1949 - YOU'RE MY EVERYTHING (ТИ СИ МИ СЕ)
- 1949 - IN THE GOOD OLD SUMMERTIME (ВО ДОБРОТО СТАРО ЛЕТО)
- 1949 - THE LOVABLE CHEAT (МИЛИОТ ЛАЖГО)
- 1950 - SUNSET BOULEVARD (БУЛЕВАР НА САМРАКОТ)
- 1952 - LIMELIGHT (СВЕТЛИНИТЕ НА СЦЕНАТА)
- 1956 - AROUND THE WORLD IN 80 DAYS (ОКОЛУ СВЕТОТ ЗА 80 ДЕНА)
- 1963 - IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD, WORLD (ТОЈ ЛУД, ЛУД, ЛУД, ЛУД СВЕТ)
- 1965 - THE RAILRODDER (НА ПРУГИТЕ)
- 1965 - FILM (ФИЛМ)
- 1966 - A FANNY THING NAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM (СМЕШНИ НЕШТА СЕ СЛУЧИЈА НА ПАТОТ ЗА ФОРУМ)

Подготвила: Д. Рубен

- Филмографијата на Чарли Чаплин е објавена во

"Кинотечниот месечник" бр. 9

БРАЌА МАРКС (MARX)

CHICO (LEONARD) 1887-1961.
HARPO (ADOLPH ARTUR) 1888-1964
GROUCHO (JULIUS HENRY) 1890-1977
ZEPPO (HERBERT) 1900

- 1929 - THE COCOANUTS (КОКОСОВИ ОРЕВИ)
- 1930 - ANIMAL CRACKERS
- 1931 - MONKEY BISINEES (МАЈМУНСКА РАБОТА)
- 1932 - HORSE FEATHERS (КОЊСКА ПЕРЈАНИЦА)
- 1933 - DUCK SOUP (СУПА ОД ПАТКА)
- 1935 - A NIGHT AT THE OPERA (ЕДНА НОЌ ВО ОПЕРА)
- 1937 - A DAY AT THE RACES (ЕДЕН ДЕН НА ТРКИ)
- 1938 - ROOM SERVICE (ПРИСЛУГА)
- 1939 - AT THE CIRCUS (ЦИРКУС)
- 1940 - GO WEST (ОДЕТЕ НА ЗАПАД)
- 1941 - THE BIG STORE (ГОЛЕМАТА ПРОДАВНИЦА)
- 1946 - A NIGHT IN CASABLANCA (НОЌ ВО КАЗАБЛАНКА)
- 1947 - COPACABANA (КОПАКАБАНА)
- 1950 - LOVE HAPPY (СРЕЌНА ЛУБОВ)
- 1951 - Mr. MUSIC (Мр МУЗИКА)
- 1951 - DOUBLE DYNAMITE (ДУПЛИОТ ДИНАМИТ)
- 1952 - A GIRL IN EVERY PORT (ДЕВОЈКА ВО СЕКОЕ ПРИСТАНИШТЕ)
- 1957 - THE STORY OF MANKIND (ПРИКАЗНАТА ЗА ЧОВЕЧКАТА ВРСТА)
- 1957 - WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER ? (ДАЛИ УСПЕХОТ ЌЕ
ГО РАСИПЕ РОК ХАНТЕР ?)
- 1960 - THE GREAT JEWEL ROBBERY (ТВ филм) (ГОЛЕМИОТ ГРАБЕЖ
НА НАКИТ)
- 1968 - SKIDOO (СКИДО)

Подготвила: Д. Рубен

ТОТО (АНТОНИО КНЕЗ ДЕ КЕРТИС - ГАЉАРДИ)

(1895-1967)

Дебитира со филмот " FERMO CON LE MANI " (ЗАТВОРИ СО РАЦЕ)
во 1936 година.

Од позначајните комедии се издвојуваат:

- 1949 - TOTO LE MOKO
- 1953 - COPS AND ROBBERS (ЏАНДАРМИ И КРАТЦИ)
- 1954 - GOLD OF NAPLES (НЕАПОЛСКО ЗЛАТО)
- 1955 - RACCONTI ROMANI (РИМСКИ ПРИКАЗНИ)
- 1958 - PERSONS UNKNOWN (НЕПОЗНАТИ)
SOLITI IGNOTI (ОТФРЛЕНИ ОСАМЕНИЦИ)
- 1963 - TOTO OF ARABIA (ТОТО ОД АРАБИЈА)
- 1965 - LA MANDRAGOLA
- 1966 - UCCELLACCI E UCCELLINI
- 1967 - THE COMMANDER

Подготвил: В.Куновски

ТАТИ (JACQUES TATI)

(1908)

- 1932 - OSCAR, SHAMPION DE TENNIS (ОСКАР, ТЕНИСКИ ШАМПИОН),
кусометражен, сценарио и улога
- 1934 - ON DEMANDE UNE BRUTE, кусометражен, сценарио и улога
- 1935 - GAI DIMANCHE (ВЕСЕЛА НЕДЕЛА), кусометражен, сценарио
- 1936 - SOIGNE TON GAUCHE (ЧУВАЈ ЈА ТВОЈАТА ЛЕВИЦА), кусомет-
ражен, сценарио и улога
- 1938 - RETOUR A LA TERRE (ВРАЌАЊЕ НА ЗЕМЈАТА), кусометражен,
сценарио и улога
- 1945 - SYLVIE ET LA FANTOME (СИЛВИЈА И ФАНТОМ), улога
- 1946 - LE DIABLE AU CORPS (ФАВОЛ ВО ТЕЛОТО), улога
- 1947 - L'ECOLE DES FACTEURS (ШКОЛА ЗА ПОШТАРИ), сценарио,
дијалог, режија, улога.
- 1949 - JOUR DE FETE (ПРАЗНИЧЕН ДЕН), режија, сценарио,
дијалог, улога
- 1953 - LES VACANCES DE M. HULOT (ОДМОР НА ГОСПОДИН ИЛО),
сценарио, режија, дијалог, улога.

- 1958 - MON ONCLE (МОЈОТ ВУЈКО)
сценарио, дијалог, режија, улога.
1967 - PLAYTIME (ВРЕМЕ ЗА ИГРА)
режија, сценарио, улога
1970 - TRAFIC, режија, улога.

Подготвила: И. Петрушева

ФЕРНАНДЕЛ (FERNANDEL - FERNAND JOSEPH DESIRE CONTANDIN)
(1903 - 1971)

Дебитира со филмот " LE BLANC ET LE NOIR " (БЕЛО И ЦРНО)
во 1930 година.

Од позначајните филмови се издвојуваат следниве:

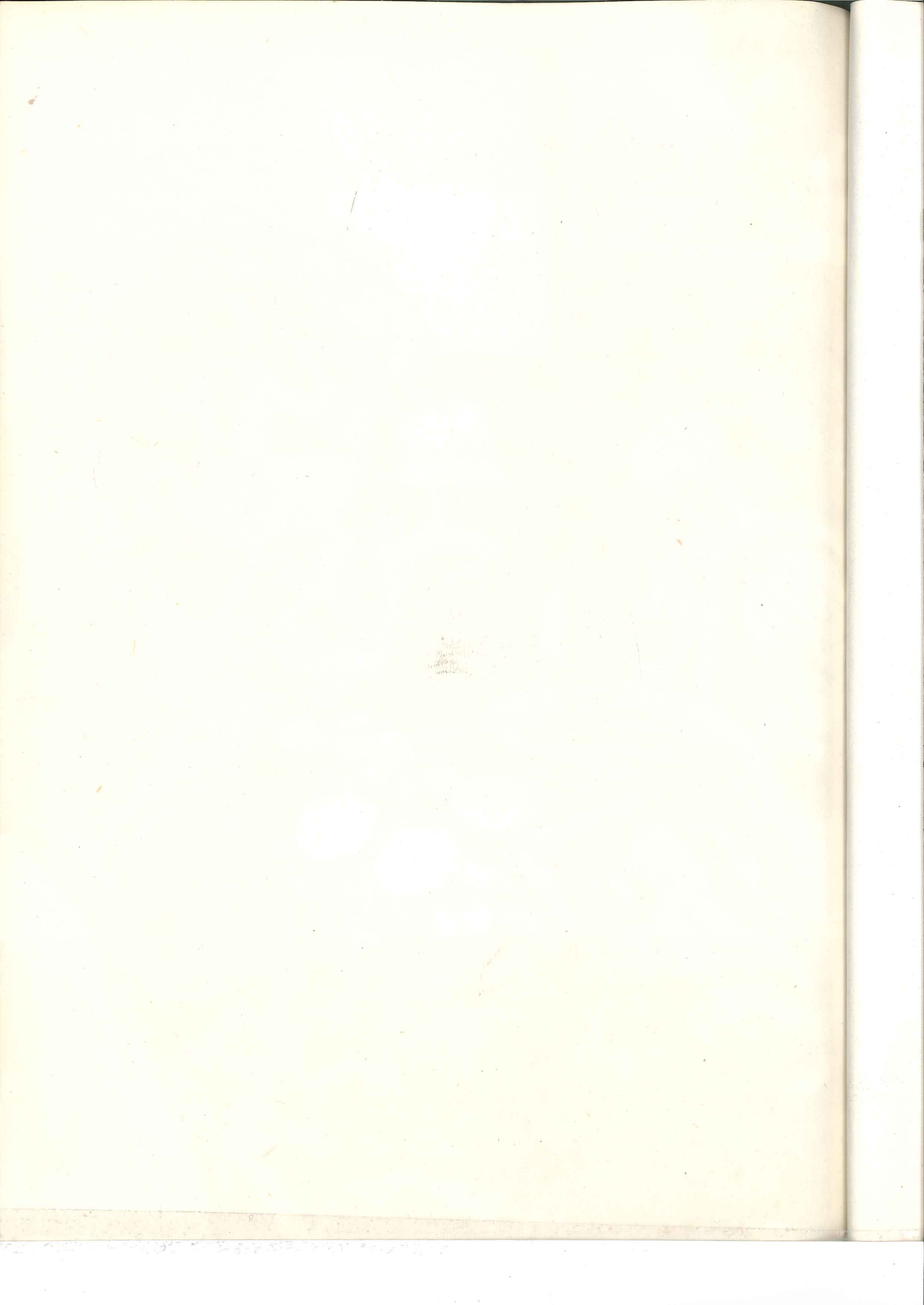
- 1931 - LA MEILLEURE BOBONNE (НАЈДОБРАТА БОБОН)
J'AI QUELQUE CHOSE A VOUS DIRE (ИМАМ НЕШТО ДА ВИ КАЖАМ)
ATTACHE NOCTURNE (НОКЕН НАПАД)
PAS UN MOT A MA FEMME (НИ ЗБОР НА ЖЕНА МИ)
BEAU JOUR DE NOCES (УБАВ СВАДБЕН ДЕН)
RESTEZ DINER (ОСТАНЕТЕ НА РУЧОК)
LA VEINE D'ANATOLE, кусометражен
UNE BRUNE PIQUANTE, кусометражен
BRIC -A-BRAC
PARIS -BEGUIN
ON PURGE BEBE (МИЕЊЕ НА БЕБЕ), кусометражен
COEUR DE LILAS (ЈОРГОВАНОВО СРЦЕ), кусометражен
LA FINE COMBINE среднометражен
1932 - LE JUGEMENT DE MINUIT (ПОЛНОКНО СУДЕЊЕ)
LES GAJETES DE L'ESCADRON (РАДОСТИТЕ НА ЕСКАДРОНОТ)
LA PORTEUSE DE PAIN (РАЗНОСУВАЧКА НА ЛЕБ)
LE ROSIER DE MADAME HUSSON (РОЗИНАТА ГРМУШКА НА ГОСПОЃА УСОН)
L'HOMME SANS NOM (ЧОВЕК БЕЗ ИМЕ)
1933 - LE COQ DU REGIMENT (ПЕТЕЛОТ НА РЕГИМЕНТАТА)
L'ORDONNANCE
1934 - D'AMOUR ET D'EAU FRAICHE (ОД ЉУБОВ И СВЕЖА ВОДА)
LA GARNISON AMOUREUSE (ВЉУБЕНИОТ ГАРНИЗОН)
NUITS DE FOLIES (НОКИ НА ЛУДОСТИ)
L'HOTEL DU LIBRE ECHANGE (ХОТЕЛ НА СЛОБОДНА РАЗМЕНА)
ANGELE
1935 - LE TRAIN DE 8 HEURES 47 (ВОЗОТ ОД 8 И 47 ЧАСОТ)
FERDINAND LE NOCEUR (ВЕСЕЛНИКОТ ФЕРДИНАНД)
1936 - JOSETTE
FRANCOIS I^{er}
LES ROIS DU SPORT (КРАЛЕВИТЕ НА СПОРТОТ)
1937 - UN CARNET DE BAL (ПОКАНА ЗА БАЛ)
IGNACE

- ERNEST LE REBELLE (ЕРНЕСТ БУНТОВНИКОТ)
 1938 - LE SCHPOUNTZ
 RAPHAEL LE TATOUÉ (ТЕТОВИРАНИОТ РАФАЕЛ)
 1939 - C'ÉTAIT MOI (ТОА СУМ ЈАС)
 FRIC-FRAC
 1940 - MONSIEUR HECTOR (ГОСПОДИН ХЕКТОР)
 L'ACROBATE (АКРОБАТ)
 LA NUIT MERVEILLEUSE (ПРЕКРАСНА НОЌ)
 L'ÂGE D'ORX (ЗЛАТНА ГОДИНА)
 1941 - UNE VIE DE CHIEN (КУЧЕШКИ ЖИВОТ)
 1942 - LA BONNE ÉTOILE (ДОБРАТА СВЕЗДА)
 1943 - ADRIEN
 1944 - LE MYSTÈRE SAINT-VAL
 1945 - L'AVANTURE DE CABASSOU (АВАНТУРАТА НА КАБАСУ)
 1946 - COEUR DE COQ (СРЦЕТО НА ПЕТЕЛОТ)
 1947 - ÉMILE L'AFRICAIN
 1948 - SI ÇA PEUT VOUS FAIRE PLAISIR (АКО ТОА ВИ ЧИНИ ЗАДОВОЛСТВО)
 L'ARMOIRE VOLANTE (КРЕДЕНЕЦ ШТО ЛЕТА)
 1949 - JE SUIS DE LA REVUE (ЈАС СУМ ОД РЕВИЈА)
 ON DEMANDE UN ASSASSIN (СЕ БАРА УБИЕЦ)
 L'HÉROÏQUE MONSIEUR BONIFACE (ХРАБРИОТ ГОСПОДИН БОНИФАЦИЕ)
 1950 - CASIMIR
 TU M'AS SAUVÉ LA VIE (ТИ МИ ГО СПАСИ ЖИВОТОТ)
 TOPAZE
 UNIFORMES ET GRANDES MANŒUVRES (УНИФОРМИ И ГОЛЕМИ МАНЕВРИ)
 BONIFACE SOMNAMBULE (БОНИФАЦИЕ МЕСЕЧАР)
 1951 - L'AUBERGE ROUGE (ЦРВЕНА КРЧМА)
 LE PETIT MONDE DE DON CAMILLO (МАЛИОТ СВЕТ НА ДОН КАМИЛО)
 1952 - COIFFEUR POUR DAMES (ФРИЗЕР ЗА ДАМИ)
 LE FRUIT DEFENDUE (ЗАБРАНЕТО ОВОШЈЕ)
 LE RETOUR DE DON CAMILLO (ПОВРАТОК НА ДОН КАМИЛО)
 1953 - MAM'ZELLE NITOUCHE
 CARNAVAL
 L'ENNEMI PUBLIC N° 1 (ЈАВЕН - НЕПРИЈАТЕЛ БРОЈ 1)
 1954 - LE MOUTON A CINQ PATTES (ОВЕН СО ПЕТ НОЗЕ)
 ALI BABA
 LE PRINTEMPS, L'AUTOMNE ET L'AMOUR (ПРОЛЕТ, ЕСЕН И ЛУБОВ)
 1955 - LA GRANDE BAGARRE DE DON CAMILLO (ГОЛЕМИОТ МЕТЕЖ
 НА ДОН КАМИЛО)
 DON JUAN
 1956 - QUATRE PAS DANS LES NUAGES (ЧЕТИРИ ЧЕКОРИ ВО ОБЛАЦИ)
 L'ART D'ÊTRE PAPA (УМЕТНОСТ Е ДА СЕ БИДЕ ТАТКО), ТВ филм
 1957 - A PARIS TOUS LES DEUX (ДВАЈЦАТА ВО ПАРИЗ)
 1958 - LA VIE A DEUX (ЖИВОТОТ ВО ДВОЈКА)
 LA LOI... C'EST LA LOI (ЗАКОНОТ Е ЗАКОН)
 LE GRAND CHEF (ГОЛЕМИОТ ШЕФ)
 1959 - LA VACHE ET LE PRISONNIER (КРАВА И ЗАТВОРЕНИК)
 1960 - LE CAÏD
 1961 - LE JUGEMENT DERNIER (ПОСЛЕДНО СУДЕЊЕ)
 DYNAMIT JACK (ДИНАМИТАШОТ ЏЕК)
 MONSIEUR DON CAMILLO (МОНСЕЊЕР ДОН КАМИЛО)
 1962 - AVANTI LA MUSIQUE (НАПРЕД МУЗИКАТА)
 LE VOYAGE A BIARRITZ (ПАТУВАЊЕ ВО БИЈАРИЦ)...

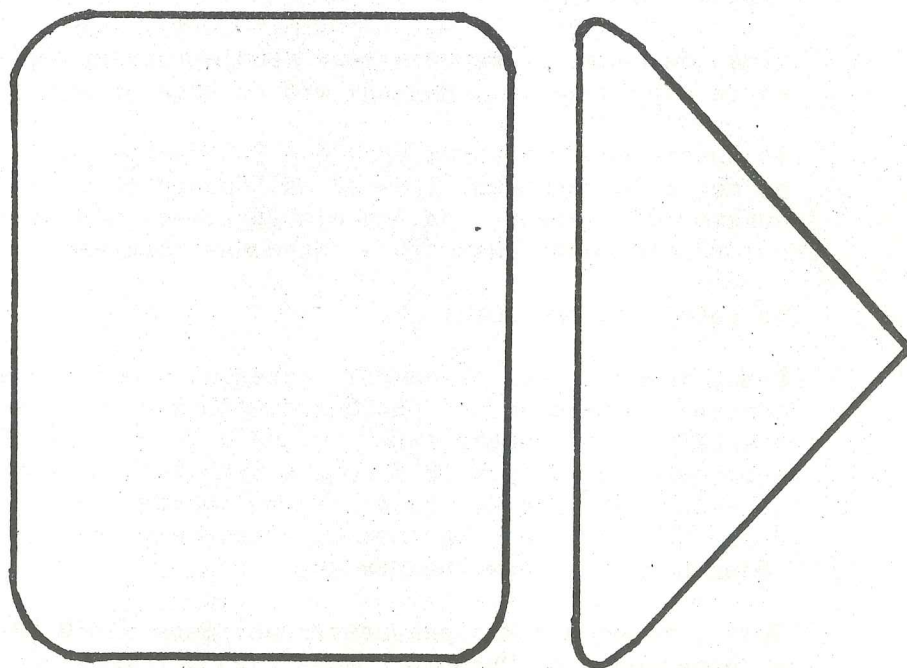
подготвила И. Петрушева

0)
)
РИ)
)





КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР



ПИСМО ДО КИНТЕКАТА

Со желба да се расветлат првите чекори на новата македонска кинематографија и по повод написот посветен на 30 годишнината на "Вардар филм" и писмото што уследи од Благоја Дрнков.

Македонската повоена кинематографија како интегрален дел на македонската култура има своја јасна, прецизирана и документирана историја зачната во нова држава како составен дел на севкупната нејзина повоена историја.

Со оглед на тоа напорот на новосоздадената Македонска кинотека во истражувањето на раниот период од развојот на новата македонска кинематографија пред се треба да се базира врз проучувањето и систематизирањето на званичната архивска документација во тогашниот Комитет за кинематографија при Владата на ФНРЈ и нејзините републички комисии за кинематографија. Со таквиот единствен приод, потпомогнат со сочуваните филмски производи, би се избегнала било каква субјективизација, премолчување и обиди за фалсификување на вистината и фактите честопати мотивирани од поединечни или групни интереси.

Сепак би сакал да верувам дека необјективизираните согледувања се последица на заборавот што го носи времето.

Во кинотечниот месечник број 8 и 9-написите на Коста Крпач по повод 30 годишниот јубилеј на "Вардар филм" и "Дообјаснувањето" што уследи од Благоја Дрнков-се обременети со низа неточности, непрецизности и погрешни толкувања.

Се работи за следното:

Прво, точно е дека повоениот македонски филм почнува да се создава непосредно по ослободувањето и не се совпаѓа со оснивањето на "Вардар филм", но не е точно дека "Вардар филм" е основан во август 1947 година туку во средината на месец декември 1947 година, за што постои декрет на македонската Влада во која меѓу другото е назначен и првиот директор на "Вардар филм" - Аки Павловски,

Друго, точно е дека документарниот филм "ЖИТО ЗА НАРОД" не е произведен од "Вардар филм" туку од "Филмско" по налог на Агитпроп на ЦК КПМ, но не е точно дека во тоа време е снимен и филм "На избори за нови победи". Ако е нешто и снимено тоа е веројатно подоцна и тоа не во вид на документарен филм туку во вид на филмски кадрови подредени во филмска историја - агитка која би служела во предизборната активност. Во

спротивно, ако постои таков филм, тој сигурни би бил евидентиран во архивската документација и билтените на Комитетот за кинематографија а би морал да се наоѓа и во Југословенската кинотека што во тоа време беше законска обврска,

Трето, се оградувам од мислењето на Благоја Дрнков за кого поимот режисер значел нешто големо, сметам дека после моето завршување на првиот југословенски снимателско-режисерски курс во 1946 година при Комитетот за кинематографија во Белград и дотогашното искуство на младата Југословенска кинематографија од шесетина филмови, можев сосема јасно и без мистифицирање да ги разликувам поимите режисер, редактор, снимател и сценарист иако сите сеуште ентузијастички, ученички се одушевуваа на големите уметнички дострели на светската кинематографија. За нас голема беше суштината и вредностите што го исполнуваат поимот режисер а не самиот збор за да не би знаеле што тој вклучува во себе. Сите дотогаш снимени југословенски филмови меѓу кои и филмот "Жито за народ", како и секој филм денес, имаат своја шпица на која јасно пишува кој се во какво својство работел. На шпицата на филмот "Жито за народ" забележано е дека сценарист и писател на текстот е Јован Бошковски а режисер и снимател Трајче Попов.

Четврто, точно е дека меѓу првите филмови на "Вардар филм" се и филмовите "Идните чувари на народното здравје" и "Сточари денес", но би сакал да напоменам дека истата година се снимени уште неколку филма чиј редослед на производство треба да се утврди од постоечките документации.

Скопје, 12. III. 1978 год.

Благодарам на отстапениот простор,

Трајче Попов с.р.

Забелешка: Кинотеката е сеуште во фаза на истражување на овој период од развојот на македонската кинематографија и, како што веќе беше објавено, во еден од наредните броеви на Месечникот ќе објави свој прилог по ова прашање.

Посебно би сакале да напоменеме дека Месечникот е отворен за сите соработници, со уверување дека од најразличните податоци ќе може во подоцнежната проверка и обработка да се дојде до најточните податоци, поткрепени со архивски документи.

XII кинотечен циклус

Од 18 февруари до 2 март се одржа XII кинотечен циклус "Големите комичари на екранот", во чии рамки беа прикажани следните филмови: "Генерал", "Овен со пет нозе", "Џандарми и кратци", "Еден ден на трки" "Мојот вујко" и Фестивал на Чаплин.

По завршувањето на овој циклус, на 6 март се одржа трибина, во чија работа зедоа учество поголем број заинтересирани. Домаќин беше филмскиот критичар од Сараево Северин М.Франиќ.

Изложба на цртежи на

С.М.Ејзенштејн

Од 15.II. до 15.III

Кинотеката и Домот на младите организираа изложба на цртежи и скици на Сергеј Ејзенштејн, на која што беа изложени околу стотина цртежи од четири тематски циклуси: "Цртежи за филмот "Иван Грозни", "Мексички мотиви", "Театарски цртежи" и "Цртежи од разни години". На 20 февруари се одржа филмска вечер со проекција на еден документарен филм за животот и делото на Ејзенштејн и играниот филм "Крстосувачот Потемкин" од Ејзенштејн. Потоа во галеријата се поведе разговор за ликовното и филмско творештво на овој врвен светски синеаст.

XIII кинотечен циклус

Од 21 март до 2 април на кинотечниот репертоар се наоѓа циклусот "Хауард Хокс", во чии рамки ќе бидат прикажани следниве филмови на овој, неодамна починат, американски режисер: "Најубавиот спорт за мажите", "Ел Дорадо", "Рио Браво", "Наредникот Јорк" и "Хатари".

Нови броеви на филмски

списанија во кинотечната

библиотека

Во кинотечната библиотека непрекинато пристигнуваат домашни и странски филмски списанија. Овој пат посебно ќе ги одбележиме полскиот илустриран магазин "Филм", (објавува поголем број филмски вести, рецензии, а со подолг есеј е одбележано творештвото на Чаплин) и португалската филмска ревија "Celuloide" (во двата овогодешни броеви објавени се повеќе интересни прилози, при што вниманието го привлекуваат двете продолженија за животот и делото на Чаплин, филмографијата "Хитлер на филм" и двогодишниот преглед на португалската филмска продукција). "Monthly film bulletin" е англиско списание кое од оваа година почна да пристигнува во нашата библиотека. Ова филмско гласило воглавно се состои од ре-

цензии за најнови филмски остварувања од разни продукции, а вниманието го привлекува постојаната рубрика "RETROSPECTIVE" со рецензии за филмовите кои веќе го завзеле своето место во историјата на филмот.

За одбележување е и написот во најновиот број на SIGHT and SOUND, за Буње-

ловото досегашно филмско творештво, почнувајќи од филмот "Андалузиски пес" па се до неговото, можеме слободно да кажеме, најново ремек - дело "Тој мрачен предмет на желбите".

Американското списание VARIETY повторно го издаде својот полугодишник, со најинтересните написи и информации од претходните броеви.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is arranged in several lines and is mostly illegible due to fading and the quality of the scan.



во подготвувањето на овој
број соработуваат:

Соња АБАЦИЕВА-ДИМИТРОВА
Кица БАЏИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Владимир ГЕОРГИЕВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Оливера ПАВЛОВСКА
Златко ПАНОВ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ



Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА
- Скопје
Кеј Димитар Влахов 66
п.фах 161 - 91000 Скопје
тел. 32-356
за издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ



Печатено во печатницата на
НУБ "Климент Охридски"
тираж: 300 примероци