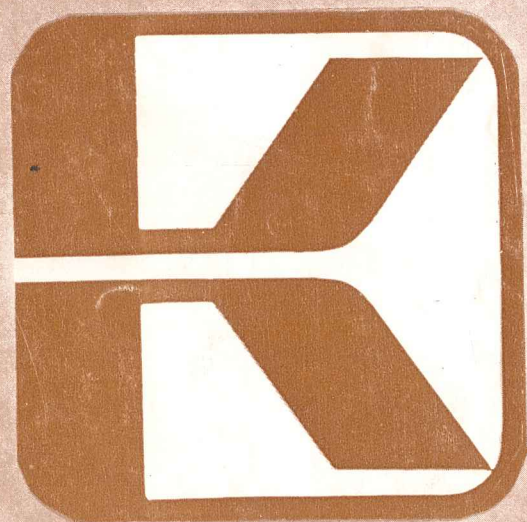


КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА



КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК

БИЛТЕН

4

АПРИЛ, СКОПЈЕ 1977

VI кинотечен циклус

М У З И Ч К И Ф И Л М

29 март - 11 април 1977

циклус:

МУЗИЧКИ ФИЛМ

29 - 30 март	
ПАСТИРОТ КОСТЈА	(17,30 и 19,30 часот)
31 март - 1 април	
БЕЛИОТ ЈОРГОВАН	(17,30 и 19,30 часот)
2 април	
ЛИЛИ	(17,30 и 19,30 часот)
5 - 6 април	
КАСТА ДИВА	(17,30 и 19,30 часот)
7 - 8 април	
СЛАТКАТА ИРМА	(16,30 и 19,30 часот)
9 април	
МОЈА ДРАГА ЛЕДИ	(16,30 и 19,30 часот)
11 април	
ФИЛМСКА ТРИБИНА	
домаќин Томислав Зографски	(18,30 часот)

Филмска трибина

МУЗИЧКИ ФИЛМ

домаќин Томислав ЗОГРАФСКИ

Истакнатиот македонски композитор Томислав Зографски е автор на музиката на повеќе домашни играни филмови, меѓу кои и за филмовите "Денови на искушението" на Бранко Гапо, "Татко" на Коле Ангеловски (за кој ја доби Златната арена за музика на фестивалот во Пула во 1972 година) и "Најдолгиот пат" на Бранко Гапо.

Кинотечен месечник: Дали филмот е погоден уметнички медиум за презентирање на музиката?

Томислав Зографски: ФИЛМОТ НЕ Ќ Е ПОТРЕБЕН НА МУЗИКАТА!

Кинотечен месечник: Кој е, според Ваше мислење, најдобар музички филм досега?

Томислав Зографски: ДОСЕГА НЕ Е НАПРАВЕН НИТУ ЕДЕН ВИСТИНСКИ МУЗИЧКИ ФИЛМ!

ПАСТИРОТ КОСТЈА

(ВЕСЕЛЪЕ РЕБЪТА)

Режија: Григориј АЛЕКСАНДРОВ

Сценарио: В.МАС. Н. ЕРДМАН и

Г. АЛЕКСАНДРОВ

Фотографија: В.НИЛСЕН (В.Нильсен)

Музика: Исак ДУНАЕВСКИ (Дунаевский)

Производство: Москинокомбинат, 1934, СССР

Улоги: Л.Утесов, Љ.Орлова, Стрелкова

БЕЛИОТ ЈОРГОВАН

(*Maytime*)

Режија: Роберт ЛЕОНАРД
(*Robert Leonard*)

Сценарио: Ноел ЛАНГЛЕЈ (*Noel Langley*)

според делото на Рид

Џонсон Јанг (*R.J. Young*)

Музика: Зигмунд РОМБЕРГ (*Sigmund Romberg*),
музика адаптација Херберт Стодарт
(*Herbert Stodhart*)

Производство: MGM, 1937 САД

Улоги: Џенет Мекдоналд (*Jeanette Mac Donald*)

Нелзон Еди (*Nelson Eddy*), Џон

Баримур (*John Barrymore*)

ЛИЛИ

(*LILI*)

Режија: Чарлс ВОЛТЕРС
(*Charles Walters*)

Сценарио: Хелен ДОЈЧ (*Helen Deutsch*)

според новелата на Пол Галико

(*Paul Gallico*)

Фотографија: Роберт Пленк (*Robert Plane*)

Музика: Бронислав Кејпер (*Bronislaw Kaper*)

Производство: MGM , 1952, САД

Улоги: Лесли Карон (*Leslie Caron*),

Мел Ферер (*Mel Ferrer*),

Жан Пјер Омон (*Jean Pierre Aumont*),

Заза Габор (*Zsa Zsa Gabor*)

КАСТА ДИВА

Филмувана биографија на италијанскиот композитор Винченцо Белини.

Режија: Кармине ГАЛОНЕ (*Carmine Gallone*)

Производство: Италија, 1955

Улоги: Антонела Луалди (*Antonela Lualdi*),

Наџа Греј (*Nadia Gray*),

Морис Роне (*Maurice Ronet*)

СЛАТКАТА ИРМА

(*IRMA LA DOUCE*)

Режија: Били ВАЈДЕР (*Billy Wilder*),

Сценарио: А.Л.ДИЈАМОНД (*A.L.Diamond*),

според музичката комедија на
Ал. БРЕФОР (*Al. Breffort*),

Фотографија: Џозеф ЛАШЕЛ (*Joseph Leshelle*)

Музика: Андре ПРЕВЕН (*Andre Previn*),

Џек Лемон (*Jack Lemmon*),

Улоги: Ширли Меклејн (*Shirley MacLaine*)

Производство: *United Artists*, 1963 , САД

МОЈА ДРАГА ЛЕДИ

(*MY FAIR LADY*)

Режија: Џорџ ЦУКОР (*George Cukor*)

Сценарио: Ален Џој Лернер (*Alan Jay Lerner*),

според истоимениот мјузикл работен
според драмското дело "Пигмалион"
на Џорџ Бернад Шо

Фотографија: Хари СТРЕДЛИН (*Harry Stradling*)

Музика: Фредрик Лју (*Frederick Loewe*),

музичка режија Андре Превен (*Andre Previn*)

Производство: Warner Bros, 1964, САД

Улоги: Одри Хепберн (Audrey Hepburn),

Рекс Харисон (Rex Harrison)

САД
и),



V кинотечен циклус

Ф Р А Н Ц У С К И О Т Ф И Л М С К И Р Е А Л И З А М

Ги покануваме сите филмски работници, како и сите оние што го сакаат и ги интересира филмот, да соработуваат во овој, рецензентски дел од Месечникот, во кој се објавуваат прилози за историската и уметничката вредност на прикажаните филмови од изминатиот циклус.

ЖАК ФЕЈДЕР

(1888-1948)

Жак Фејдер (*Jacques Feyder*) е секако еден од позначајните француски филмски творци, кој, во тоа време, во реализмот го гледаше единствениот излез од корсокакот што со себе го донесоа авангардистите.

Својот творечки пат го започнува во Франција како актер (заедно со својата сопруга Франсоаз Розеј), за да веќе во 1916 година пристапи кон самостојни режиски проекти. Неговите остварувања "Кренкбиј", "Детски лица", "Слика" и "Тереза Ракен" ќе и го донесат на француската кинематографија чувството за вистинска реалност, за верна опсервација. По реализацијата на овие филмови Фејдер ќе замине за Холивуд. Таму тој ќе изгуби пет драгоцени творечки години, како што ќе забележи Жорж Садул, но неговото враќање во Франција ќе биде обележано со успехот на филмот "Големата игра", а малу подоцна и со "Пансионот Мимоза", типичен за поетскиот реализам, и "Херојскиот кермес", дело реализирано како во знак на секавање на големите сликари од неговата родна Фландрија. Со овие дела Фејдер го изградува новиот стил во францускиот филм, стил во кој ќе има место за еден вистински реализам. За новите, млади сценаристи, Спак, Превер, Жансон, и режисерите Реноар, Карне, Дививије, стилот на Фејдер ќе стане патоказ кој што францускиот филм ќе го доведе до ренесанса, за која залудно чезнеше и петнаесет години порано ја навести Делик. Не е без значење да се свати дека Фејдер, секако најмногу од француските уметници од оваа епоха, го совладал проблемот на филмското создавање. Еве како тој го дефинира својот филм: "Најнапред атмосфера, средина, потоа фабула, што е можно поедноставна и со сите елементи на фејтонистиката. На крај, реализација: прецизна, префинета." И не е случајно што Фејдер, а не некој друг, му бил учител на Рене Клер.

Уште во 1925 година Фејдер пишува: "Се може да се преведе со јазикот на екранот. Се може да се искаже со сликата во движење. Но, за сето тоа е потребно да се има синеастички дух."

("Историја на филмот" - Р. Новаковиќ, "Dictionnaire du Cinema" - J. Mitry, "Dictionnaire des cinéastes" - G. Sadoul)

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЖАК ФЕЈДЕР

- *L'ATLANTIDE*, (АТЛАНТИДА), 1920-21
- *CRAINQUEBILLE* (КРЕНКБИЈ), 1922-23
- *VISAGES D'ENFANTS*, (ДЕТСКИ ЛИЦА), 1923-24
- *L'IMAGE* (СЛИКА), 1925
- *GRIBICHE* (ГРИБИШ), 1926
- *CARMEN* (КАРМЕН), 1926
- *THERESE RAQUIN* (ТЕРЕЗА РАКЕН), 1928
- *LES NOUVEAUX MESSIEURS* (НОВИТЕ ГОСПОДА), 1929
- *LE BAISER* (БАКНЕЖ), 1929
- *LE SPECTRE VERT* (ЗЕЛЕНИОТ СПЕКТАР), 1930
- *SI L'EMPEREUR SAVAIT CA* (АКО ИМПЕРАТОРОТ ГО ЗАНЕШЕ
- *LA FILLE DU RADJAH* (КЕРКАТА НА РАЦАХ), 1930 ^{ТОА}
- *L'AUBE* (ЗОРА), 1931
- *LE GRAND JEU* (ГОЛЕМАТА ИГРА), 1934
- *PENSION MIMOSAS* (ПАНСИОН МИМОЗА), 1935
- *LA KERMESSE HEROIQUE* (ХЕРОЈСКИОТ КЕРМЕС), 1935-36
- *LE CHEVALIER SANS ARMURE* (ВИТЕЗ БЕЗ ОКЛОП), 1937
- *LES GENS DU VOYAGE* (ЛУЃЕ КОИ ПАТУВААТ), 1938
- *LA LOI DU NORD* (ЗАКОНОТ ОД СЕВЕР), 1939
- *UNE FEMME DISPARAIT* (ЖЕНАТА ИСЧЕЗНА), 1942

ХЕРОЈСКИОТ КЕРМЕС

Режија: Жак Фејдер

Сценарио: Бернар Зимер, според новелата на Шарл Спак

Фотографија: Хари Стредлин

Производство: *Tobis production*, 1935, Франција

Улоги: Франсоа Розеј, Жан Мира, Луј Жуве

"Херојскиот кермес" е еден од филмовите што заземаат особено почесно место во голем број истории на филмот, во голем број кинофилски прирачници и азбучници. Почитувачите на кинотечките вреднувања не се воздржуваат на неговиот автор Жак Фејдер да му припишат дури и заслуги рамни на оние што еден Реноар, Карне или Клер ги поставуваат на самиот врв од т.н. филмски партенон.

Дали на ваквите високи оценки за уметничките дострели на Фејдер може да им се приговори дека се поттикнати од извесна емотивна приврзаност кон еден надживеан естетски манир, па дури и од извесна пристрасност кон авторската артистичка поставка? Дали неговите почитувачи не им даваат преголем замав на барањата на еден вкус формиран главно во традициите на театарот? Зашто денес, речиси, и не може да се спори дека "Херојскиот кермес" е еден вид снимен театар. Драмскиот простор, на пример, во кој се развиваат инаку извонредно духовитите дејствија, како да е стеснет меѓу "трите сценски зида"; камерата, иако прибегнува мошне спонтано кон употреба на сите швенкови, сите фарови и сите планови, најчесто ни го открива видното поле на начин како што рампата ни ја открива сцената од кај гледалиштето.

Крајната последица на ова двојно доживување на гледката - како имитација на сценскиот простор и како ослободување од неговите конвенции - ќе го доведе гледачот во забуна: дали се сакало ситуациите да се затворат во зборовите или, пак, тие, зборовите и нивните носители, да еманираат и да се "разлеат" по кадарот? Овој не така наивен "естетички грев" на Фејдер ќе поттикне и други сомневања во доследноста на естетиката на овој инаку прониклив и воздржан уметник. Тој, како што знаеме, е и коавтор на сценариото, работено според истоимената новела на Шарл Спак, а токму сценариото, ќе забележиме, не изгубило многу од својата привлечност ни денес. Во него необично вешто се преплетуваат, како во некоја од класичните музички форми, повеќето теми: од оние најделикатни по своите морални импликации, како што е мобилизирањето на жените да го спасат достоинството на градчето Бом, до онаа традиционална, речиси, незаобиколлива - љубовта меѓу ќерката на градоначалникот и младиот, непризнат сликар што го носи презимето на прочуениот Бројгел, а слика, еве, како конвенционалниот Франс Халс.

Можеме со сигурност да предвидиме дека, кога не би ни пречела таа натраплива театарска рампа, длабоко би уживале во повеќето проникливо произведени аналогии. На пример, во онаа кога оживуваат и се "населуваат" во кадарот сцените од Бројгеловите платна, а визиите на уметникот - каков ли парадокс - се вкаменуваат токму низ "волшебната" палета на сомнителниот гениј.

Жак Фејдер очигледно не е уметник без фантазија, без култура и талент. Тој, меѓудругото, умее така пикантно да не засмее со анимирањето на костумите на своите личности и уште повеќе, претпазливо и умерено да не заведе со зачудувачки незастарената игра на артистите, кои за жал, веќе одамна останаа без достоинствени наследници во францускиот, па и светскиот филм. Кој знае дали на Фејдеровиот талент не му требаа поблиски допири со изворите што не ја насочуваат својата матица кон ноблесниот мир на театарските ложи.

ЖАН РЕНОАР

(1894)

Ако сакаме да се доближиме до делото на еден автор, тогаш неговите сопствени размислувања и оценките за неговото творештво, искажани по различни поводи, можат да ни бидат вонредно корисни. Меѓу повеќето мајстори на францускиот филм, Жан Реноар, гледан од перспективите на денешнината, е секако најпогоден за ваков пристап.

Од огромниот материјал напишан за филмовите на Реноар (Трифо, Базен, Ривет, Садул и тн.) една од најубавите кратки белешки за него е онаа на Ендрју Сарис: "Кариерата на Жан Реноар е река на лична експресија. Тука и таму, водите можеби се разликуваат по длабочина и брзина, но нејзиниот сопствен ток е секогаш константно насочен кон својот краен влив во морето на животот".

Кога се зборува за Реноар, не е сосема лесно да се одреди видлив "белег" на неговиот стил, како што е тоа можно со Хичкок или Љубич. Тоа сигурно не значи дека стилот на Реноар не е определен, на еден поинаков, дури и посложен начин. Најчесто во филмската литература се вели дека главната компонента на Реноаровиот приод кон филмот произлегува од неговата љубов кон театарот и респектот кон глумата. Но, разговорите, и интервјуата со него упатуваат кон нешто повеќе. Тој вели дека "во театарот постои поголема слобода бидејќи во него има дисциплина... Најстрашното во филмот е тоа што тој поседува можност во него да се прави се онака како што ќе се посака. Тоа е многу погодно, но ако со таа можност се решаваат сите наши намери, тогаш тоа е и слабост. Ако морате да објасните едно чувство само преку однесувањето на човекот (глумецот), тогаш тоа е дисциплина која носи и посебна слобода". Дали ова се однесува само на театарот, или, пред се, на неговото почитување на човечката личност? "Не верувам во глобални идеи или теории, туку во мали идеи, кои во одредена ситуација и време носат пошироки значења. Надворешната реалност е често израз или симбол на внатрешната вистина" - вели Реноар. Потврда ќе најдеме во филмот "Правило на играта" ("*La règle du jeu*", 1939). Во него Реноар ја има сета слобода што еден режисер може да ја посака: тој е и продуцент и сценарист и режисер и глумец.

Ослободувајќи се од натурализмот на своите предходни дела, "Правило на играта" Реноар го прави поинаку, филмот е далеку пред своето време, во него сликата на општеството и пресметките на Реноар со сите нешта на кои тој во филмот се конфронтира, се назираат низ индивидуалните страсти и карактеристики на личностите во филмот.

Ако го почитуваме верувањето на Реноар во мали идеи-вистини, тогаш во неговите филмови тоа се повремени враќања на натурализмот на Зола, Флобер, потем огромното влијание на неговиот татко (сликарот Огист Реноар), на театарот, на Штрохајмовите филмови, на "психолошкиот континуитет", а не на формалното врзување на движењата во кадрите", како што Реноар самиот го вели и тн. Но ваквите барања се сепак малку значајни и на крајот недоволно веродостојни.

"Од сите филмски режисери-вели Ерих фон Штрохајм, зборувајќи за својата соработка со Реноар-кои ги запознав во текот на мојата кариера се воодушевував со неколкумина, а обожавав само еден. Тоа беше Д.В.Грифит. Постоеше уште еден човек, кон кого од првиот момент почувствував безгранични симпатии. Тоа беше Жан Реноар. Морам да признам дека пред нашата средба бев претпазлив. Веќе имав неколку несреќни искуства со моите американски колеги, па морав да се откажам од својата работа и да ја напуштам земјата... Ни за момент не симнувајќи го погледот од мене, тој (Реноар) ми објасни колку ги почитува моите филмови. За некои од нив се секаваше подобро и од мене. Зборувавме за "Големата илузија" и за мојата улога со толкав ентузијазам што тоа предизвика солзи кај мене. Вакво задоволство веќе одамна бев заборавил. Го следев додека ги снимаше најважните секвенци во "Големата илузија". Се беше против Реноар: во сред снимањето почна да паѓа снег. Паѓаше толку долго, што Реноар мораше да ја преработува книгата на снимање. По пет деноноќија на непрекината работа, сонцето пак се појави, топејќи ги неговите огромни напори. Никогаш не бев сретнал човек со такво трпение. Реноар мирно продолжи со нова работа. Тој беше најголем од сите професионалци кои ги познавав".

Ако се обидеме да направиме краток хронолошки преглед на филмографијата на Жан Реноар, прегледот ќе прерасне во далеку подолг од очекуваниот. И самите ќе бидеме изненадени од бројот на филмови кои едноставно не смеат или, поради различни причини, не можат да бидат заобиколени.

По првиот филм, во кој учествува како продуцент, сценарист и глумец, "Живот без радост" ("*Une vie sans joie*", 1924), кој беше направен по неговите средби со делата на Чаплин и Штрохајм ("*Foolish wives*, 1921), Реноар ќе го режира филмот "Керка на водата" ("*La fille de l'eau*", 1924). Во него веќе се појавуваат и теми кои Реноар ќе ги развива во своите подоцнежни филмови: испреплетеност на радоста и тагата, на сонот и стварноста, класните бариери итн.

Филмот "Нана" (1926) кој претрпе полн финансиски неуспех, му беше следниот, многу поамбициозен потфат. Работен во француско-германска копродукција, овој "филм-смета Андре Базен-е поблизок на Штрохајм и германската филмска школа отколку на идните дела на Реноар". По наредните два филма, во кои тој експериментира ќе ја започне сре-

кната соработка со Мишел Симон во филмот *"Tire au flank"* (1928). Во почетокот на соработката на Реноар на звучниот филм (првиот звучен филм на Реноар, всушност е *"On purge bébé"* 1931), Мишел Симон повторно ќе ги носи главните улоги во *"Кучка"* (*"La chienne"*, 1931) и *"Буди, спасен од вода"* (*"Boudu sauve des eaux"*, 1932). И во двата филма *"тој е симпатично анархична личност која ги одбива хипокризиите на бужоаскиот живот и со задоволство останува скитник"*. Треба да се споменат и *"Мадам Бовари"* (1934) и *"Тони"* (1935), кој донесува нова социјална заинтересираност, а посебно *"Злочинот на господин Ланг"* (*"Le crime de Monsieur Lange"*, 1936), поради соработката со Жак Превер и лево ориентираната *"Groupe Octobre"*. За француската комунистичка партија Реноар ќе го направи филмот *"Живот ни припаѓа нам"* (*"La vie est a nous"*, 1936).

Трите најголеми дела на Реноар се од периодот на следните неколку години - *"Големата илузија"* (*"La grande illusion"*, 1937), *"Човек свер"* (*"La bete humaine"*, 1938), и веќе споменатиот, *"Правило на играта"*. За *"Големата илузија"* ќе го чуеме самиот Реноар во едно интервју направено 25 години подоцна. На забелешките дека *"тој е денес наивен"* и други слични (П.Кови) - а Марешал (Жан Габен) и неговото време никако не се толку далеку од нашето" - Реноар одговори: *"Ако во 'Големата илузија' се зборува за класните, социјални разлики, денес се тоа политичките поделби"*.

"Марешал: ...Германскиот и швајцарскиот снег ми изгледаат многу слични!"

Розентал: Не се грижи. Природата не ја признавам, но границата е онаму - создадена од човекот.

Марешал: И јас не ја признавам... кога војната ќе заврши, ќе дојдам по Елза... Мораме да ја завршиме оваа проклета војна. Да се надеваме дека е последна.

Розентал: Сето тоа е илузија!"

Во еден поглем простор, веројатно би било интересно филмовите *"Човек-свер"* и *"Правило на играта"* да се разгледуваат паралелно. Во прашање се два сосема различни дела (*"Работејќи на првиот - вели Реноар - ја добив желбата да го направам вториот"*). Во *"Човек-свер"* Реноар не ја следи дури ни фабулата на романот. Тука се е исцело потчинето на натуралистичкиот дух на Зола. *"Од секогаш сум верувал дека е подобро да се биде верен на духот на делото одколку на формата"*, објаснува Реноар. Во *"Правило на играта"* натурализмот го нема, тој е послободен и поетичен; *"импровизирав толку многу што и глумците се автори на филмот"*.

На почетокот на Втората војна, Реноар ќе помине во САД, каде во следните десетина години ќе режира повеќе филмови. Во соработка со сценаристот Дадли Николс, Реноар ќе го направи филмот *"Мочуриште"* (*"The swamp water"*,

1941), кој, заедно со "Дневникот на една прислужничка" ("*The diary of a shambermaid*", 1946), е негов најдобар филм од овој период. Реноар во Холивуд беше одлично пречекан и во почетокот ги прави сите можни напори да се прилагоди на американскиот метод на работата. Но, за среќа, тоа никако не значеше и правење на компромиси со своите предходни филмски ставови. "Повеќе сакам ништо да не работам одколку "Мочуриште" да го работам во студио. Пејсажот на Џорџија сакам да го снимам во Џорџија" — категорично му изјави Реноар на продуцентот Занук. Во Америка Реноар ќе направи уште неколку филма: "Оваа земја е моја" ("*This land is mine*" 1943), "Човекот од југ" ("*The Southerner*", 1945), и "Жена на плажа" ("*The woman on the beach*", 1947).

После првиот колор филм "Река" ("*The river*", 1951), снимен во Индија, за кој Базин вели дека ги достигнува вредностите на неговите најдобри дела од предвоениот период, Реноар се враќа во Европа. Во педесетите години ќе направи неколку филма со тогашните големи ѕвезди Ана Мањани, Жан Габен, Ингрид Бергман ("*The golden coach*" 1953), "*French Can-Can*", 1955, "*Elena et les hommes*", 1956). Со филмот "Елена и мажите", Реноар ќе ја почувствува горчливата моќ на американските дистрибутери: "Во американската верзија на филмот му беше додаден нов почеток и крај. Претпоставувам дека и други промени беа направени, но јас не можам да ви кажам до кој степен одеше масакрирањето. Одбив да го гледам филмот кој повеќе и не е мој".

Кон крајот на својата кариера, Реноар, секогаш подготвен за ново, ќе сними два филма, употребувајќи брза телевизиска техника ("Тестаментот на доктор Колделие" и "Појадок на трева", 1959). "Малиот театар на Жан Реноар" ("*Le petit theatre de Jean Renoir*"), е прикажан на француската телевизија во 1970 година и представува негово збогување со филмот. Својата автобиографија ("*Les films de ma vie*"), Реноар ја посвети на режисерите на францускиот "Нов бран" а тие, со своите написи, разговори и студии со почит кон него, му го потврдија неговото високо место во хиерархијата на филмските великани.

Илија Пенушлиски

Жан Реноар за филмот

РЕНОАР:

Јас верувам во преданието за Вавилонската кула. Таквите приказни не се без значење. Приказната е можеби симболична, бидејќи нештата не се случуваат секогаш

онака како што се прикажуваат. Но, сите тие имаат една поента - тенденција на луѓето за зближување... Навистина мислам дека разликите што се создаваат во човекот се вредни само кога му помагаат да разбере што се случува околу него. Тие не претставуваат ништо идеално и крајно. Често се прашував зошто прифаќав извесни теории, што сега ми изгледаат толку непостојани. Теориите најчесто ги споредувам со брзината. Се возите со кола по тесен пат со дрвореди. Тие ќе прелетуваат покрај нас, создавајќи илузија на голема брзина. На филм тоа изгледа прекрасно. Но, ако сте во авион и ја проценувате брзината со промените во дистанците помеѓу сонцето и одделни предели, ќе ви се чини дека одвај се движите. Како и за теориите, се зависи од стандардите на компарацијата.

- Кога денес повторно би ги правеле филмовите "Правило на играта" и "Големата илузија" дали би ги направиле поинаку?

РЕНОВАР:

"Правило на играта" и "Големата илузија" се еден вид реконструирани документарни филмови за состојбата на едно општество во даден момент. Период од 25 години е една генерација. Денес разликите се гледаат потешко, но тие се тука, во посуптилни, внатрешни форми.

Сторијата на филмот "Големата илузија" е вистинита и ми беше раскажана во војната. Се разбира, зборувам за 1914, кога светот не знаеше за Хитлер и пред времето на нацистите, кои за малку ќе ги натераа луѓето да забораваат дека Германците се човечки суштества. Разумот се уште не беше деформиран од тоталитарни религии и расизам... Но, за војната нема никакво оправдување. Доброто однесување и витештвото не го оправдуваат масакрот...

Штрохајм беше голема личност. Тој имаше огромно влијание врз мене и беше, како и сите Американци, непотполн

Американец. Погледнете го Џон Форд и неговиот ирски сентиментализам! Или филмовите на Чаплин, кои ќе беа многу поинакви ако тој не беше роден во Англија. Би сакал да бидам како Чаплин и да побегнам сосема од реалноста на екстериерот. Но и покрај сите обиди, јас не сум доволно силен за тоа...

- Дали се уште снимате со повеќе камери и зарем тоа не Ви причинува посебни тешкотии во монтажата?

РЕНОВАР:

Употребувам најчесто три камери, тонот се снима директно, така што синхронизацијата е избегната. Со монтажата немам

посебни проблеми. Се е земено во предвид. Таа станува сам метод на селекција и составување... Ваквиот начин на работа им дава посебна слобода на глумците. Се разбира, пробите со нив се по многубројни и попрецизни. Треба точно да се одреди емоцијата, а и да се следи физичкото движење.

- Во филмот "До последен здив" Годар се обидува да избега од познатите начини на монтажата на вештачкото врзување на кадрите и да употреби многу пофрагментарен начин. Што мислите за тоа?

РЕНОАР:

Да, тоа е навистина извонредно, но морам да ви кажам дека јас не им давам голема важност на кадрите во континуитетот... Верувам дека емоциите и мислите на еден глумец не треба да се губат залудно... Мојот татко ја мразеше имагинацијата. Велеше дека е тоа најголемиот возможен хазард за еден уметник. Треба да се впива материјалот, да се преработи и да се пренесе понатаму. Јас се сложувам со него дека човекот не може да создава од ништо... Се сложувам со Трифо: морате да правите филмови кои ќе им бидат достапни на сите гледачи. Во спротивно, ќе навлезете во свои приватности, ќе станете претенциозни и, како што јас мислам ќе го загубите чувството за вистинското во филмот.

- Што мислите за слободата и новите откритија во филмот?

РЕНОАР:

Филмот користи се. Тој изнемоштува идеи, стории, теми и ненадејно се најдува пред еден понор преку кој треба да премине за да досегне нови, непознати и наполно непреевидливи територии. "Новиот бран" мораше да прескокне еден таков понор. Некои процеси не се случуваат во сите земји истовремено. Новите движења се поврзани со појавата на извесни луѓе. Во Франција, на пример, со групата околу "*Cahiers du cinema*" и Кинотеката, а во Англија со групата околу Кавалканти, кои одигра огромна улога за англискиот документарен филм... Документарниот филм е значаен. Во практиката, тоа е единствената филмска школа што постои за еден млад режисер. Погледајте го Ален Рене и неговите документарни студии!

- За филмската критика?

РЕНОАР:

Се зависи од критичарот. Некои, како Базен, даваат многу - не само преку своите критики, туку и преку она што

произлегува од целото негово пишување. Тој има поглед, визија на светот, оформена преку филмот. Критицизмот е секундарна работа. Мислам и верувам дека ова е точно за сите добри критичари... Верувам дека модерните критичари помогнаа во формирањето на извесни филмски тенденции... Не се срамам да го променам своето мислење и да појдам во трагање на ново без да знам каде одам.

/Од интервјуата водени со Реноар: "Sight and Sound"/1962/, "Cahiers du cinema"/1954/, "Film"/1959/, извод од необјавениот ракопис на Реноар од "Masterworks of the French Cinema", 1974/

превод и адаптација: И. Пенушлиски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЖАН РЕНОАР

- LA FILLE DE L'EAU /КЕРКА НА ВОДАТА/, 1924
- NANA, 1926
- CHARLESTON, 1927
- MARQUITA, 1927
- LA PETITE MARCHANDE D'ALLUMETTES /МЛАДАТА ПРОДАВАЧКА НА КИБРИТИ/ 1928
- TIRE AU FLANC /ЗАБУШАНТ/, 1928
- LE TOURNOI /ТУРНИР/, 1929
- LE BLED /КОЛОНИЈА/, 1929
- ON PURGE BEBE /ЧИСТЕЊЕ НА БЕБЕ/, 1931
- LA CHIENNE /КУЧКА/, 1931
- LA NUIT DU CARREFOUR /НОЌ НА РАСПАКЕ/, 1932
- BOUDU SAUVE DES EAUX/БУДИ, СПАСЕН ОД ВОДА/, 1932
- MADAME BOVARY/ГОСПОЃА БОВАРИ/, 1934
- TONI, 1935
- LE CRIME DE MONSIEUR LANGE /ЗЛОЧИНОТ НА ГОСПОДИН ЛАНГ/, 1936
- LA VIE EST A NOUS /ЖИВОТОТ НИ ПРИПАЃА НАМ/, 1936
- LES BAS-FONDS /НА ДНОТО/, 1936
- UNE PARTIE DE CAMPAGNE /ИЗЛЕТ/, 1936
- LA GRANDE ILLUSION /ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА/, 1937
- LA MARSEILLAISE /МАРСЕЉЕЗА/, 1938

- *LA BETE HUMAINE* /ЧОВЕК СВЕР/, 1938
- *LA REGLE DU JEU* /ПРАВИЛО НА ИГРАТА/, 1939
- *THE SWAMP WATER* /МОЧУРИШТЕ/, 1941
- *THIS LAND IS MINE* /ТОА Е МОЈА ЗЕМЈА/, 1943
- *SALUTE TO FRANCE* /ПОЗДРАВ НА ФРАНЦИЈА/, 1944
- *THE SOUTHERNER* /ЧОВЕКОТ ОД ЈУГ/, 1945
- *THE DIARY OF A CHAMBERMAID* /ДНЕВНИКОТ НА ЕДНА ПРИСЛУЖНИЧКА/, 1946
- *THE WOMAN ON THE BEACH* /ЖЕНА НА ПЛАЖА/, 1947
- *THE RIVER* /РЕКА/, 1950
- *LA CARROSSE D'OR* /ЗЛАТНА КОЛА/, 1953
- *FRENCH CANCAN*, 1950,
- *ELENA ET LES HOMMES* /ЕЛЕНА И МАЖИТЕ/, 1956
- *LE DEJEUNER SUR L'HERBE* /ПОЈАДОК НА ТРЕВА/, 1959
- *LE TESTAMENT DU DR CORDELIER* /ТЕСТАМЕНТОТ НА ДР. КОРДЕЛИЕ/, 1959
- *CAPORAL EPINGLE* /ДОСЕТЛИВИОТ КАПЛАР/, 1962

БУДИ, СПАСЕН ОД ВОДА

Режија: Жан Реноар

Сценарио: Жан Реноар, според театарската пиеса на Рене
Фошоа

Производство: *Pathé films*, 1932, Франција

Улоги: Мишел Симон, Шарл Гранвал, Марсел Хениа, Северин
Лержинска, Макс Далбан, Жак Бекер и др.

Интересирањето на Жан Реноар за комедијата не е случајност која би делувала изненадувачки за неговите денешни гледачи. Секогаш свртен кон убавата, посветлата страна на животот, тој нема да ја пренебрегне и онаа мошне деликатна врвица што одвреме-навреме ја преминуваме, заборавајќи или напосто не забележувајќи ја нејзината присутност. Врвица која значи едновременно и пат кон убавината на едно постоење, но и пат до простор кој нормално е населен со луѓе кои не мораат да мислат како ние, чии чувства дури можат да ни се чинат непознати.

лу-46

Комедијата тука на себе превзема своевидна откривачка улога, имено, ни го покажува патот кој води до сознавање на еден хуманитет кој постои независно од нашите претстави и желби за него и независно од тоа дали неговата егзистенција ќе ја прифатиме или не. Овде, секако се работи за еден добро сокриен подсвесен механизам, кој, за среќа токму на тие врвици, никогаш не им поставува непремостливи пречки, бидејќи и самиот не може нив веднаш да ги открие и преброди. Без оглед на несовршеноста на човечката природа, ваквите и слични особини Реноар ги зема како можна гаранција луѓето еднаш да се ослободат од присилните рамки на нивното бесцелно живеење.

е

Можеби оваа теза во филмот "Буди, спасен од вода" и не е секогаш во просторот предвиден за перцепција на гледачот, но таа секако постои како далечна или блиска (дистанца впрочем овдека не воопшто важна) роднина на некои постапки и личности на Брехт, особено на оние од "Питацката опера". Ситуациите, пак, кои го исполнуваат комедиографскиот простор во Реноаровиот филм имавме можност да ги сретнеме и кај некои посовремени авангардни драматурзи, како што се, пред се Бекет, а потоа и Олби, Копит и Пинтер. Оваа паралела не ја докажува актуелноста на Реноаровата комедија, но би кажале дека мошне успешно не убедува во нејзината универзалност, што секако е проблем достоин на неговиот талент. Во допирот со класичното и блискоста со авангардата, Реноаровата творечка замисла и постапка се претставуваат како едно помалку стилизирано чекорење по онаа деликатна врвица која го дели вистинското од лажното и, што за една комедија е од особена важност, тажното од смешното. Ќе бидеме измамени ако ни се причини дека во таа стилизација одвреме-навреме прозвучува несигурност. Иако еден од првите Реноарови филмови, на "Буди, спасен од вода" тешко ќе му ги определиме хронологијата и рангот во опусот на неговиот творец. Но, тоа е случај и со безмалку сите филмови на Жан Реноар.

Ј-ни а е-ко

Оставајќи им и на подоцнежните генерации гледачи да се мачат околу една ваква класификација, која нам сега ни се чини залудна, можеме да речеме, од она што сме го сознале за Реноар, а уште повеќе од она што сме го виделе во неговите филмови, дека е тој неповторливо и нераскинливо врзан исклучително за една тематска област, а тоа е човекот. Човекот со сите можни парадокси што во себе ги соединува, како несовршенство, но не и како проклетство. Клошарот Буди е токму таква креатура, во која ќе се најдат хаотично мнозинство спротивности, кои на мигови, барајќи го својот израз, ќе проблеснат низ магистралниот микромимички простор од лицето на Мишел Симон. Соблазнувачкиот талент на Буди ќе го поткрене дотогаш мирното буржоаско гнездо и ќе ги предизвика неговите жители да ја побараат од животот и онаа непозната но можна страна, се разбира, препуштајќи им го и сиот ризик на еден таков потфат. А тука е можноста на една самонегација, процес на отфр-

лување на грижливо одгледуваните општи и лични митови и култови, кои зборуваат за субјективното и општествено совршенство. Наеднаш филантропските напори на самозадоволниот буржуј ќе ни заличат на своевиден егоизам, трагање по незадоволената љубов на жената ќе се престори во чиста сензуалност, а привидната скромност на собарката ќе открие во себе притаена алчност. Низ овој паноптикум на духовните деформации на јунаците од оваа комедија-на која како таква би можеле да и ја припишеме и онаа класицистичка етикета "комедија на наравите" - се движи Буди, една актуелизирана варијанта на Шекспировиот Пук од "Сонот на летната ноќ". Во оваа личност, во која навистина се присутни многу од фееријските елементи така драги на средновековните миракули па и на ренесансните комедии, може да се почувствува и една дијаболичност прилично очигледна во неговото анархоидно постапување и во искажаните реплики полни со цинична духовитост. Раката на Реноар овде го поставува Буди како персонификација на она што се вели "нечиста совест" на една средина, или пак се обидува критички да се однесува кон во тоа време помодниот русоовски концепт на природниот човек.

Тоа се воедно и само два од можните клучеви за отворање на оваа комедија. Ги спомнуваме но не ги препорачуваме, бидејќи можеби токму оние што засега нема да ги наброиме се тие вистинските. Впрочем, нашето искуство зборува дека клучевите за сфаќање на овој, како и на останатите филмови на Жан Реноар, секој индивидуално треба да ги побара во себе, а и во филмот кој го следи.

Мирослав Чепинчиќ

ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА

Режија: Жан Реноар

Сценарио: Жан Реноар и Шарл Спак

Производство: R.C. Production, 1937, Франција

Улоги: Жан Габен, Ерих Фон Штрохајм, Пјер Фресне

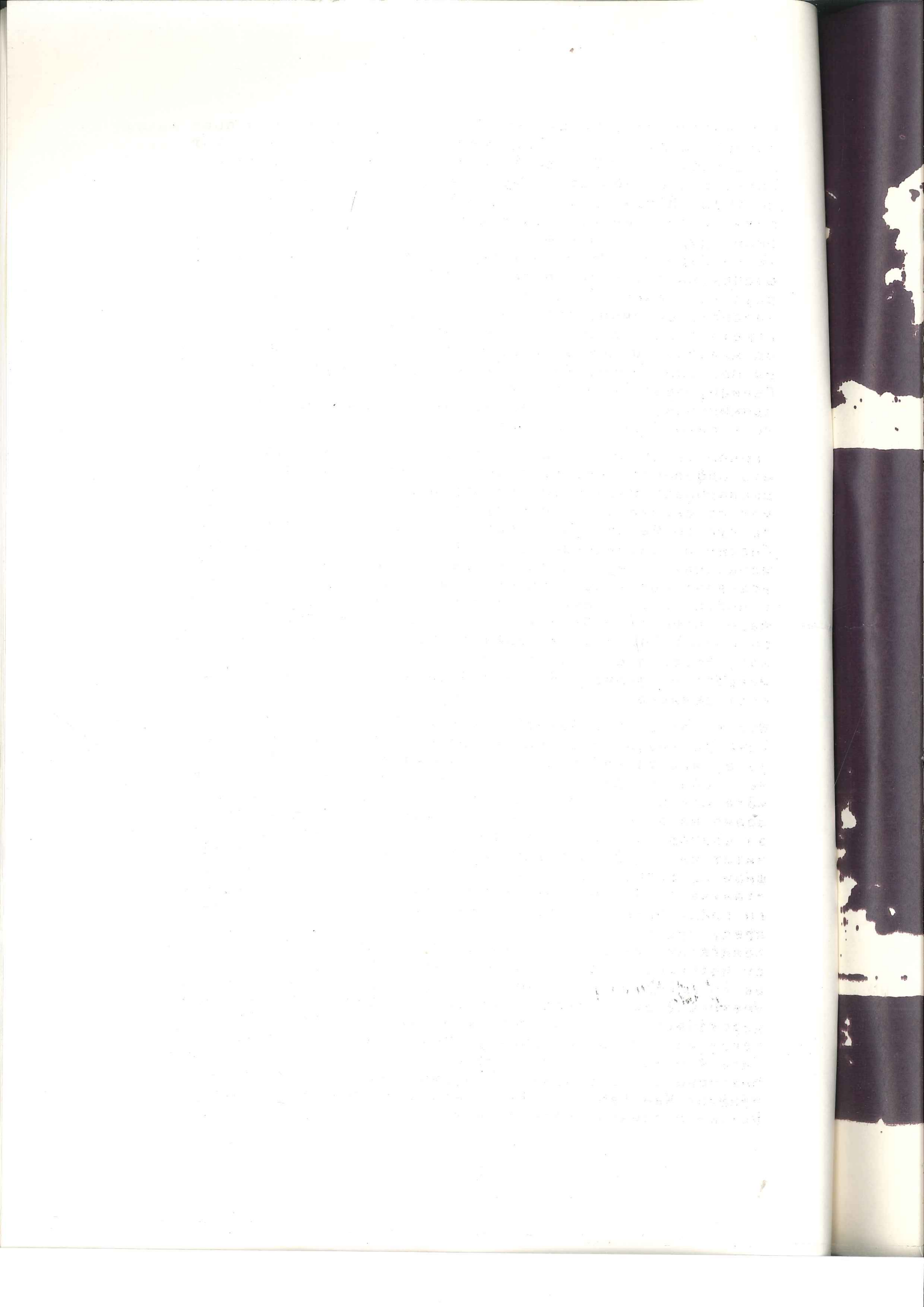
Не е тешко да се одгатне (ако воопшто и има некоја загатка) како тоа наеднаш и по малку неочекувано Жан Виго, Жил Дивије, Рене Клер, Жан Гремијон, Жак Фејдер и, се разбира, Жан Реноар кон почетокот на четвртата деценија од овој век со силна уметничка трансфузија го кренал веќе уморниот француски филм, збогатувајќи го, пред се, содржински но и со едно своевидно, ново и убедливовидување на светот. Со "По повод Ница", "Нула од поведение" и "Аталанта" на Виго, "Знамето" и "Четворицата пријатели" на Дививије, "Големата игра" на Фејдер, "14 Јули" на Клер, "Големата илузија" и "Излет" на Реноар, како и со уште десетина други филмски остварувања што во ова набројување не ги спомнавме, францускиот филм се сврте

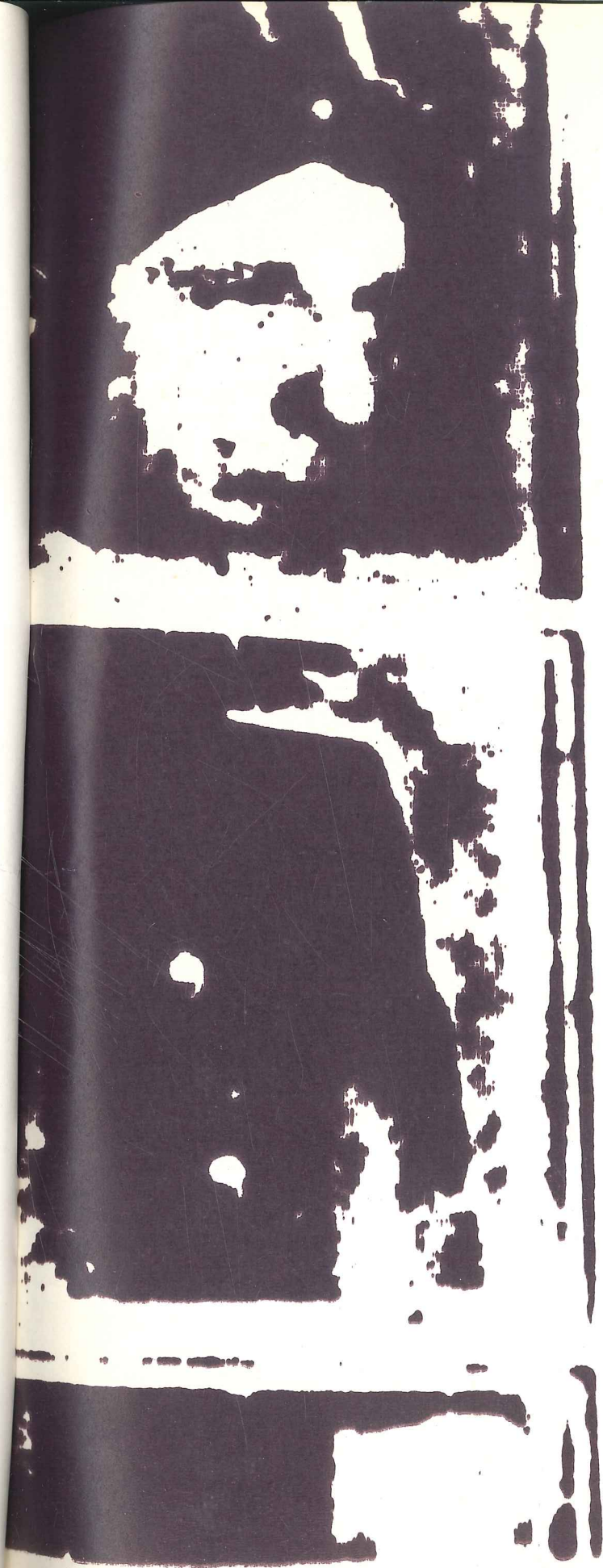
кон вистинскиот живот, инспирирајќи се од него и посетувајќи му се. Тоа беше нешто сосема ново во светот на филмот: звучниот филм се здоби со една нова димензија, што го збогати и му отвори дотогаш невидена перспектива. Патем, дотогаш, (1929-1932 година) звучниот филм се сметаше само за голема можност на музичкиот филм. Дури и првите филмови на Рене Клер ("Под покривите на Париз" и "Милион") беа музички филмови. Младите француски режисери, потпомогнати со вонредните сценарија на Превер, Спак, Жансон и уште неколкумина други, напосто физички, ако може така да се рече, му се наметнаа на гледачот со филмови чија содржина ја црпеа од животот. Откривајќи се и препознавајќи се во ликовите на Марешал, Пепе, Тони, во француските безначајни службеници, дезертери, селанки, загрижени трговци и ситни криминалци, малиот човек можеше да види дека филмот не е само бурлеска и операта.

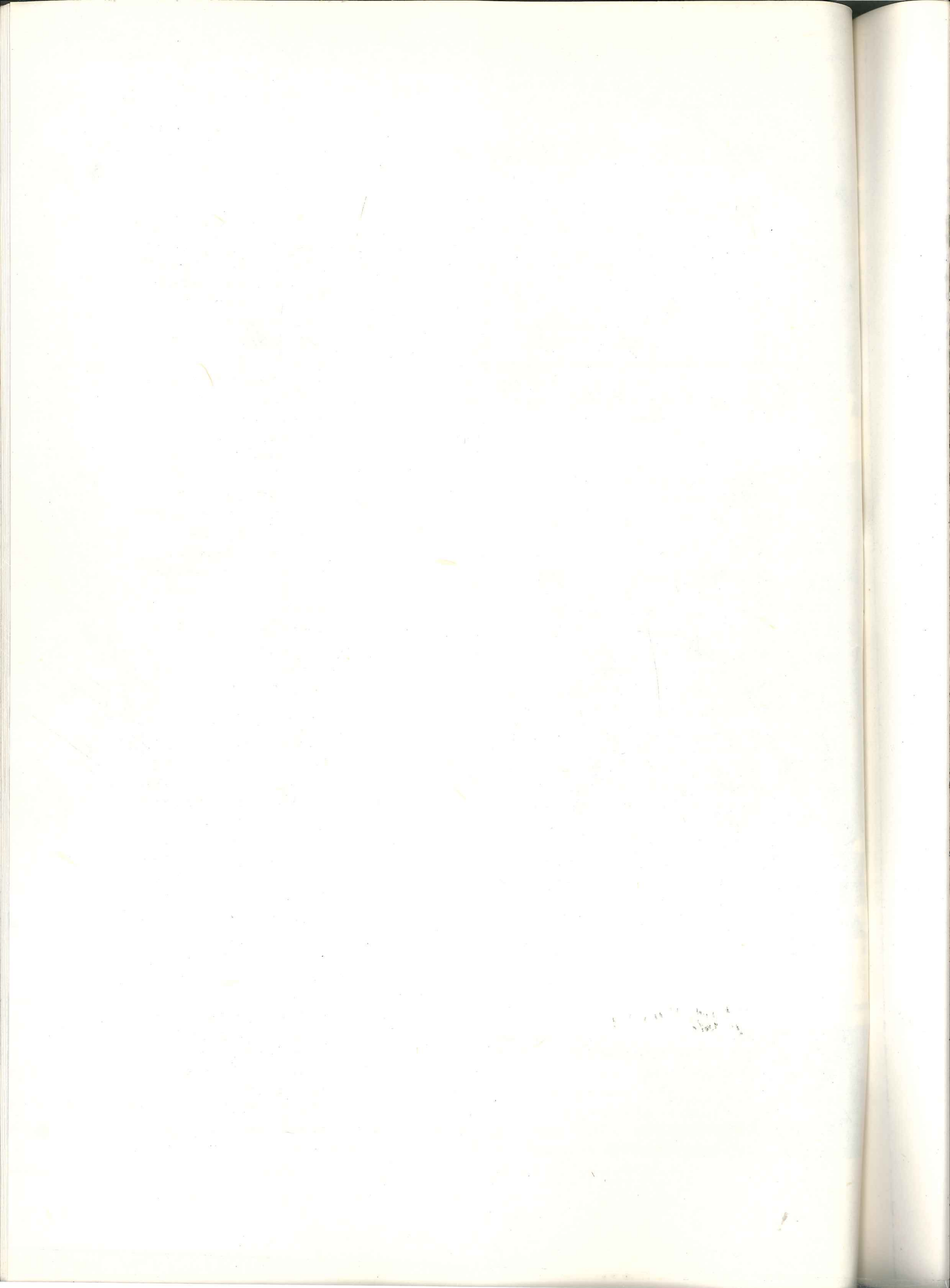
"Големата илузија" едно е од оние филмски остварувања што одбележаа цела една епоха. И Реноар и Спак, како декларирани пацифисти (Реноар дури и изјави дека "филмот го снимив затоа што сум пацифист; ќе дојде ден кога луѓето ќе изнајдат терен за подобро меѓусебно разбирање и комуницирање") се обидоа преку доста јасно изразената идеја на филмот да покажат дека луѓето се врзуваат врз класна основа. Па, така маркизот Боаелдије е поблизок со германскиот офицер Рофенштајн, а механичарот Марешал поблизок со германската селанка отколку со својот сограѓанин банкарот, со кого е во бегство. За жал, Втората светска војна, само неколку години по премиерата на филмот, во низа елементи го демантира големиот режисер.

Што е тоа што "Големата илузија" го прави ремек дело? Едно до крајни граници синхронизирано единство на идејата, играта на артистите и формата на која Реноар не и дава предимство, но не ја ни запоставува. "Големата илузија" е секогаш и во секое време повторлива драма на заробениците и на нивната непресушна жед за слобода. Филмот се здобива со некој внатрешен интензитет од кадар во кадар, неговата поливалентност се шири со секоја измината секвенца, драмите на луѓето стануваат се почовечки и почовечки. Своите ликови Реноар ги гради наеднаш: преку постапки што не се очекуваат, преку чудесни дијалози, преку ситни и навидум незабележителни детали. Гледајќи ја "Големата илузија" по речиси четириесет години од нејзиното настанување, можевме да го забележиме она што го карактеризира вистинското уметничко дело секаде и секогаш: незгасната свежина на дејствието, јасната мисла што авторот ја развива во текот на сето раскажување, феноменалната игра на артистите. А и како би можело да биде поинаку, кога во филмот повторно се потврдуваат големиот Ерих фон Штрохајм и младиот Жан Габен, чија интернационална слава тогаш добиваше прецизно оформени контури...

Јован Павловски







КАРНЕОВИОТ ЦРНО-ПОЕТСКИ РЕАЛИЗАМ

За големата традиција на францускиот филм сведочат, уште од самите почетоци на седмата уметност-браќата Лимиер, а потоа, во првиот-немиот период: Линдер, Мелие, Делик, Епштајн - се до пресвртот кон звучниот филм. Тој пресврт најнапред го понесе генијалниот синеаст Рене Клер, чиј надреалистички "Мефучин" (1924) ќе биде патоказ за Буњеловиот "Андалузиски пес" (1928) и Вертовиот "Човек со камера" (1928), за постепено да го подготви теренот за огромниот талент на рано починатиот Жан Виго, чиј импресионистички документарец "По повод Ница", а потоа и филмовите "Нула од поведење" (1932) и "Аталанта" (1934), суштински ќе го овозможат навлегувањето на францускиот филм во својата звучна етапа. Прераната смрт на Виго беше голема загуба за тоа, полно со искушенија, време на првите звучни пробивања на францускиот филм. "Породилните маки" беа големи, некој мораше да ја презеде "штафетата", и таа чест му падна најнапред на Жак Фејдер, кој од 1935 година беше оној што ги правеше првите чекори на новата школа на францускиот звучен филм, која тогаш беше означена како реалистичка. По 1935 - та година, на сцената стапуваат двајцата великани на францускиот звучен филм - Реноар и Карне, чии снажни авторски личности ќе остават длабоки корени во богатата ризница на францускиот филм се до нашите дни. Обајцата, Реноар и Карне, своите најдобри дела ќе ги создадат, речиси, истовремено, како столбови на францускиот "црн реализам", од кои најзначајните дела, заедно со "Херојскиот кермес" на нивниот предходник Фејдер, ги видовме во петтиот кинотечен циклус. Во оваа авторска тројка, Карне (*Carné*, 1909 -) не случајно беше претставен со своите три најкарактеристични остварувања: "Кеј во магла", "Денот се раѓа" и "Децата на рајот". Првите два се тандем, ги одразуваат типичностите на тогашната филмска школа. Тие се идеална синтеза на поетскиот реализам на сценаријата на Жак Превер, пригушената асимилација на Карнеовата "Камершпил" (над-расната во неговата синеастичка рафинираност, мајсторска атмосфера) и ликот на извонредниот артист Жан Габен, кој на најадекватен начин ги транспонира замислите на сценаристот Превер и режисерот Карне. Во филмовите "Кеј во магла" и "Денот се раѓа" поетскиот здив на Преверовите сценарија, особено дијалозите во нив, се измешува со меланхолијата на Карнеовите артисти и дисперзијата на црно-белата Фотографија, која создава посебен шти-мунг на "затишје пред бура". Бурата, тој имплус на црниот реализам, всушност трагизам, во обата филма доаѓа како резултат на несреќните околности, во кои главните личности (Габен-дезертерот и Габен-работникот) ќе бидат турнати кон несакано злосторство, кое воедно ќе предизвика и нивен крај. Тоа тлеење на злото во воз-

ФИЛМОГРАФИЈА НА МАРСЕЛ КАРНЕ

- JENNY, 1936
- DRÔLE DE DRAME /СМЕШНА ДРАМА/, 1937
- QUAI DES BRUMES /КЕЈ ВО МАГЛА/, 1938
- HOTEL DU NORD /ХОТЕЛ НОРД/, 1938
- LE JOUR SE LEVE /ДЕНОТ СЕ РАЃА/, 1939
- LES VISITEURS DU SOIR /НОЌНИ ПОСЕТИТЕЛИ/, 1942
- LES ENFANTS DU PARADIS /ДЕЦАТА НА РАЈОТ/, 1943-45
- LES PORTES DE LA NUIT /ВРАТАТА НА НОЌТА/, 1946
- LA MARIE DU PORT /МАРИЈА ОД ПРИСТАНИШТЕТО/, 1950
- JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES /ЈУЛИЈА ИЛИ КЛУЧ НА СО-НИШТАТА/, 1951
- THERÈSE RAQUIN, 1953
- LES TRICHEURS /ИЗМАМНИЦИ/, 1958
- TROIS CHAMBRES A MANHATTAN /ТРИ СОБИ ВО МЕНХЕТЕН/, 1965
- LE JEUNES LOUPS /МЛАДИ ВОЛЦИ/, 1968
- LES ASSASSINS DE L'ORDRE /УБИЈЦИ ПО НАРЕДБА/, 1971

КЕЈ ВО МАГЛА

Режија - Марсел Карне

Сценарио и дијалог: Жак Превер, според романот на
Пјер Мак Орлан

Производство: 1938, Франција

Улоги: Мишел Морган, Жан Габен, Мишел Симон, Пјер Брасер

"Гледам работи кои се кријат зад нештата. На пример, ако некој плива во морето, јас гледам труп на удавен човек." Овие зборови на сликарот во почетокот на филмот "Кеј во магла", повторени од главниот јунак на филмот пред неговиот трагичен крај, претставуваат своевиден клуч и за авторската постапка во овој филм. Во инверзија, покажувајќи трупови на луѓе удавени во вртлогот на судбината, Карне и Превер ни ги откриваат "работите кои се кријат зад нештата", ни ја откриваат

топлината, убавината, љубовта, која се крие во длабочи-
ната на човешките олупини со кои е населен светот на фил-
мот "Кеј во магла".

Чуден е тој свет. Свет во кој вистински-
те мотиви за постапките на актерите се прикриени, како
што е прикриен и самиот град Авр под постојан притисок
на маглата. "Маглата секаде ме следи" - вели главиот
јунак на филмот. - "Таа е тука, во главата". Се што се
случува е производ на една неизбежна судбинска пред-
одреденост. Сликарот мора да отплива во смрт за да му
остави на дезертерот цивилна облека и пасош, бидејќи
тоа е единствен начин да се откачи од сивилото на жи-
вотот и да ја изрази сета топлина и човешка солидарност
што се крие во него. Девојката мора да се најде таа ноќ
во кафаната "Панама" и да се вљуби во дезертерот за да
излезе од зачараниот круг на злостори и очај во кој ја
затворил нејзиниот очув. Дезертерот мора да го напуш-
ти бродот со кој би отпловил кон слободата и да се вра-
ти во смрт, затоа што не постои друг начин да му даде
некаква смисла на својот промашен живот. Сите се присил-
ни да ја следат својата судбина, како што кучето неизбе-
жно мора да го следи дезертерот, кој го ризикуваше сво-
јот живот за да го спаси.

Филмот ги покажува јунаците во моментот кога,
водени од силите на судбината, се наоѓаат на најниската
точка на својот живот, кога се доведени во состојба да
немаат понатаму каде да пропаѓаат, немаат повеќе што
да изгубат. И, навидум како парадокс, во последните кад-
рови на филмот го гледаме клошарот, кој цел живот сонува
за кревет со бели чаршави, како го остварува својот сон
во моментот кога главните јунаци го доживуваат трагич-
ниот крај. Но, од овој чуден спој се јавува едно ново
значење, одеднаш ни станува јасно дека и другите јунаци
ги остварија своите соништа, успеаа зад очајот и без-
надежноста да ја откријат и изразат својата вистинска при-
рода, зад сивилото во кое дотогаш живеела да видат сокри-
ена една нова убавина.

Ретки се филмовите кои, понирајќи толку длабоко во резигнацијата, очајот, безнадежноста, прикажувајќи една навидум крајна црна слика на животот, успеваат да ни прикажат една нова перспектива сокриена зад привидот на нештата.

Стево Црвенковски

Филмот "Кеј во магла" се гледа од самиот почеток па до крајот со една голема наклонетост и сочувство кон неговите јунаци. Нивните изместени судбини не присилуваат, ако не на потполна идентификација, тогаш на едно заедништво во доживување на радоста и тагата на бунтот и љубовта. Во еден миг стануваме свесни за длабоката поврзаност со нив, за една искрена комуникација, што е една од најголемите вредности на ова филмско дело. Се чувствуваме не само како сведоци, туку како актери, погодени од ударот што ќе им го зададе судбината на овие луѓе загубени во маглата на животот, во пустошот што го навесуваат настаните пред Втората светска војна.

Марсел Карне, по сценариото на Жак Превер, работено според романот на Пјер Мак Орлан, успева да оствари филм полн со експресија за луѓето изместени од животната нормала, опседнати со страст и желба за еден поинаков живот од оној што го живеат. За да ја оствари својата цел, односно своите јунаци да ги издигне до симбол, Карне во извесна смисла нив ги изолира од самата реалност, од општествениот контекст, лишувајќи ги од општествена реалност. Ваквата постапка на Марсел Карне му дава една друга можност, да оствари проекција на свет од едно поопшто значење, свет на еден поинаков морал и етика, свет на симболи. Иако неговите јунаци убиваат, нивниот чин не можеме да го третираме во рамките на граѓанскиот морал. Карне ги поместува надвор од канонот на овој морал, при што вистината и моралот добиваат сосема нови значења и вредности. Во овој филм децидно се нагласени добрите и лошите, но не по она што го прават, туку според побудите на своите постапки.

Оттаму и јунаците на овој филм не оставаат впечаток дека ги глумат своите улоги, туку ликовите како да ги ослободуваат од длабочината на својата душа. Тие се искрени и чисти и нивните понесени срца во една сосема нова и чиста љубовна авантура, полна со топлина и нежност, е не само поетска димензија на овој филм, туку и контрапункт на оној свет што ги опкружува, од кого им нема бегство.

Во фокусот на вниманието на овој филм се размислувањата за моралниот лик на човекот, кого животот така лесно го изопачува и го присилува на злостор и кому му е вонредно тешко да ја поврати поранешната целост и човештина. Во тој обид, Марсел Карне, заедно со Жак Превер, не оди кон морализирање, туку и дозволува на судбината да го каже својот последен збор. Иако тој збор е трагичен, се чини дека е бескомпромисен и единствен. Всушност смртта (независно колку била болна) на Жан Габен ја издига целата содржина на филмот во размислување за човекот воопшто (за одговорноста на човекот).

Бескомпромисен во својот став, Марсел Карне од филмот "Кеј во магла" остварува скоро класична трагедија. Натопен од поетичноста и романтизмот на Жак Превер и со брилијантни креации на Мишел Морган, Жан Габен, Мишел Симон, овој филм го издигаат до врвот на француската кинематографија, особено од епохата на таканаречениот поетски реализам.

Мето Петровски

ДЕНОТ СЕ РАГА

Режија: Марсел Карне
Сценарио: Жан Вијо
Дијалози: Жак Превер
Фотографија: Курт Куран и Филип Агостини
Производство: 1939, Франција
Улоги: Жан Габен, Жил Бери, Арлети

За нокта на гордиот човек, чиј поглед никогаш нема да биде покорен, за неговата верба во искреноста и сознанието за превласта на лагата - ни зборува овој филм на Марсел Карне. Изолирајќи го својот јунак во една самечка соба, наспроти сивилото на едноличното во животот, авторот ни прикажува за еден судир меѓу илузиите и стварноста. Нокта тука го омеѓува дејствието и представува оаза за самопреиспитување на еден убиец, кој е расстрган меѓу својот чин и мотивот, а повеќе меѓу сопствената положба и нејзиниот безизлез, меѓу плановите и изгубените идеали. Сето тоа ќе се наруши со првите сончеви зраци кои ќе го најават доаѓањето на денот и ќе потврдат дека животот е само едно вечно повторување без смисла. Еден истрел, и на идеалистот ќе му биде вратено спокојството. Ќе се потврди тезата на Превер, кој е тука автор на дијалозите, дека "оние кои ја прават светлината се осудени да живеат во темнина".

Со оглед на фактот дека овој филм беше прикажан во рамките на циклусот "Француски филмски реализам" можеби би било најинтересно да направиме релација помеѓу самиот

филм и карактеристиките на овој синеастички правец. Пред се, во "Денот се раѓа" јасно ни се нуди сознанието дека тука се сретнуваме со еден умерен оптимизам кој е задушен од притаениот песимизам. Дури, би рекле, и самата композиција на филмот е подредена на тој однос меѓу "белото" и "црното". На кадрите преку кои ние заедно со главниот лик (Франсоа) се потсетуваме на минатото, во кое тој се уште копнее за искрен меѓучовечки однос верувајќи дека љубовната врска со една девојка од сиротиштето (Франсоаз) дава надеж за постоење на такво нешто, се надоврзуваат кадри кои не враќаат во периодот на јунаковата "сегашност" и каде го сретнуваме немоќен пред предрасудите на животот, сега веќе уверен во бесмислата на својот идеализам. Во таквото наизменично преплетување на минатото и сегашноста, на вербата и разочарувањето, па, во крајна линија, на две сосема спротивни емоции, во фокусот го сретнуваме и животот како што тој се пројавува. Значи, тоа не е документарен приказ, бидејќи доста често ја сретнуваме импровизацијата, туку повеќе имитирање на животот, без некоја невнимателна сугестија која би тежнеела кон некоја крајност. Дури и самиот гест на самоубиство на главниот лик нас не уверува во постоењето на лажната фасада на невиноста на неговата љубена, освен можеби во тоа дека едно лице не издржало пред предизвикот на сомнението. Тајната на случајот станува енигма за гледачот, како што за авторот е речиси негибната енигмата на животот. За Карне е јасно дека денот се гасне одново за да се роди, а во тоа траење опстанува самопреиспитувањето како белег на човечката егзистенција.

Всушност, "Денот се раѓа" е добра прилика да се потврди тврдењето на некои автори (Базен) дека е реалистичен оној филм кој е целосно преокупиран од приказната, како што писателот - реалист е целосно свртен кон текот на своето прикажување. Ние уште од почетокот, кога ќе видиме како еден труп се тркала по скалилата, па се до самиот крај остануваме само сведоци на постапното откривање на мотивите на едно убиство и на предвестувањето на едно самоубиство. Сите тези кои евентуално се наклонети да зборуваат за комплексноста на животот се ставени во втор план пред сценаристичкото градење на драмскиот заплет, а за што сведочи конечно напнатоста кај гледачот за време на целиот тек на дејствието, што е добра индиција со оглед на жанрот на филмот (психолошка драма). Она што е вон приказната (да речеме-кадарот каде е импровизиран судир меѓу високите фабрички оџаци и облаците кои се гонети од ветерот, кадар - мошне впечатлив заради времетраењето и богатата музичка илустрација) е само исклучок кој го потврдува правилото: издвоени од сижето, таквите prizori делуваат мошне експресионистички.

Допадливоста на Карнеовиот филм е надополнета со еден свет типичен за Преверовата поезија: провинциски цирку-

зант кој завршил филозофија и чија вешта игра на зборови гради прекрасна поема на лага, девојката со цвеќиња во рацете која ги оплемнува грубите силуети на фабричките машини, пареа на локомотивата која за миг ги претвора трошните куќи од предградието во објект на наше завидување... Затоа слободно можеме да речеме дека "Денот се раѓа" е филм на драматичното и поезијата.

Љубомир Костовски

ДЕЦАТА НА РАЈОТ

Режија: Марсел Карне

Сценарио: Жак Превер

фотографија: Роже Ибер

Производство: *Pathé* 1943-1945, Франција

Улоги: Жан Луј Баро, Марија Казарес, Арлети, Пјер

Брасер, Марсел Еран

"... Жак (Превер - ред.) беше веќе на Југ. Мене ништо не ме задржуваше во Париз, та наскоро и јас заминав на Азурниот брег. Се сместив во еден пансион во Негреско. Речиси секој ден, ние двајцата се симнувавме до Ница. Така, еден ден, шетајќи по крајбрежната авенија, го забележавме носот на Баро на терасата на едно бифе. Се разбира, не се двоумевме, туку и ние се сместивме крај него и така започаа бескрајните разговори за се и сешто. Жан Луј Баро, се разбира, зборувавше за театарот, постојано за театарот и само за театарот. Тоа беше една бескрајна река од анегдоти, кои што Баро ги раскажуваше со само нему својствениот жар. Жак и јас со интерес ги следевме неговите зборови, но останавме воодушевени од една мала сторија од животот на славниот пантомимичар од минатиот век Батист Дебиро. Настанот беше едноставен: "Еден ден Дебиро шетал, заедно со својата љубена, по познатиот Булевар на злосторите. Некој минувач ја навредил девојката и Дебиро, за да ја одбрани нејзината чест, го удрил виновникот со стап. Но, за жал, ударот бил мошне силен и човекот умрел. Дебиро го одведе во суд. Кога за ова се прочуло низ Париз, врвлица луѓе се упатиле кон судската зграда, за да ја чујат одбраната на Дебиро. За да го чујат, за прв пат, гласот на славниот пантомимичар Дебиро!"

Идејата ни се стори сензационална. Да се оживее Булеварот на злосторите! "Слушај, му реков на Жак, јас се враќам во Париз, ќе појдам во музејот Карнавале и ќе копам по документите од прериодот што не интересира".

Прави како знаеш, ми одговри Жак, јас пак од своја страна ќе видам што може да се стори".

И така почнав да истражувам. Пронајдов извонредни документи не само за животот на Булеварот на злосторите и за луѓето околу него, туку и материјали за театрите од таа епоха, потоа за амфитеатарот наречен "Рај" и друго. Жак, од своја страна, пак, се закопа во Националната библиотека, извлекувајќи оттаму документи за животот на Дебиро, Леметр и Лесенер, трите вистински личности од имагинарната сторија на мојот филм.

Се разбира, случката што ни ја раскажа Жан Луј Баро беше само повод и искра за да се зафатиме со работа. Жак направи сценарио (кое немаврска со вистинскиот настан) со наслов "Акробати" (*Funambules*). Конечниот наслов на филмот беше "Децата на рајот". Започнавме со снимање на 16 август 1943 година во Викторин, во Ница, а премиерата се одржа во Палатата Шајо во Париз на 9 март 1945 година..."

Марсел Карне

/од книгата сеќавања "Животот на малите озборувања/

Марсел Карне му беше асистент на Жак Фејдер додека овој го снимаше "Херојскиот кермес", па можеби оттука оној фатализам кај јунаците во неговите филмови, така карактеристичен за Фејдер. Меѓутоа, филмовите на Карне нагласено се збогатени со една широка и секогаш присутна нотка на поетичност, која таа темна атмосфера на животот и живеењето ја претвораат во прифатливо резонирање и неминовност. Познато е: по просечните филмови "Џени" и "Смешна драма", Карне го сними ремек-делото "Кеј во магла", кој на овој млад синеаст не само што му донесе интернационално признание, туку и го зацврсти меѓу водечките режисери на француската филмска школа пред Втората војна. По филмовите "Хотел Север", "Денот се раѓа", "Вечерниот посетител" и други, Марсел Карне, во мошне скудните услови на окупацијата на Франција, го снима тричасовниот филм "Децата на рајот", уште едно свое ремек-дело, во кое на најсублимиран начин ги исповеда и своите гледања на животот и своето филмско *credo*.

Приказната што ја раскажува Карне по многу нешто е романтична: жестоката и несреќна љубов меѓу пантомимичар и една куртизана. Постоеја сите претпоставки на оваа тема да се направи зашеќерена мелодрама. Меѓутоа, Карне оваа кривка и тенка идеја ја искористува и проширува до чудесни граници, откривајќи во неа можност да ги проанализира луѓето во сите можни ситуации: и кога се сака, и кога се мрази, и кога се љубомори, и кога се копнее. Цела дузина

ликови љубат и страдаат, се вознемируваат и чезнеат во "Децата на рајот", каде совршената естетика на раскажувањето се надополнува со животноста на она што се случува.

Значи, меланхоличниот пантомимичар Батист Дебиро (Жан Луј Баро) се вљубува во рационалната и убава куртизана Гаранс (Арлети). Во Дебиро е вљубена ќерката на патронот на пантомимскиот театар (Марија Казарес). Тука е и боемот, самоуверениот и убав Фредрик Леметр (Пјер Брасер), но и анархистот, писател и убиец Лесенер (Марсел Еран). Интересите и чувствата на сите овие личности се преплетуваат во еден жив јазел од кој Карне извлекува една по друга нитка. И пред гледачот се открива цел еден свет на љубов, пороци, страсти, самодоверба, верност, алчност, кој се врти како рингшпилите на Пигал, каде што дејствието, главно, и се одигрува. Убеден дека ќе гледа сентиментална приказна за двајца смртно вљубени, гледачот открива дека присуствува на величествено составен, убедлив и нов трактат за љубовта и за односот на животот спрема театарот и на театарот спрема животот. Се се меша во слатка и неповторлива целина.

Рамнотежата меѓу уметничкото кажување и илузијата дека присуствуваме на дел од вистинскиот живот Карне ја запазува најповеќе токму во филмот "Децата на рајот". Се тече по строго определени правци што авторот ги најавил и зацртал. Карне не прави отстапки, иако се игра, предизвикувачки, со острицата на мелодрамата, особено во финалето на филмот. Но мајсторот останува мајстор: филмот завршува убедливо, совршено потврдувајќи ја логиката на живеењето.

Не ќе речеме ништо ново, бидејќи станува збор за артисти проверени на театарските штици и пред филмските камери, дека Баро, Арлети, Казарес, Брасер, Еран, Пјер Реноар и десетина други, што имаа помали или поголеми улоги, манифестираа високо мајсторство на соживување со ликовите, доближувајќи ни ги и влевајќи во нив сокови на постојана актуелност. Актуелност, која, еве, веќе триесет и неколку години, не се исцрпува.

• Јован Павловски

Метафората со театарот, кога се говори за животот, е многу стара. Римските стоичари, оние кои морале да наоѓаат утеха за постоењето, во најнемирното време на пропаѓањето, еднаш веќе ја исползуваа. Не, во судбинска смисла-дека животот е театар во кој секој ја игра улогата која му е доделена. Драмата ја пишува и ја режира судбината, затоа ништо не може да се промени. Останува само добро да се носи маската. Тогаш, театарот е утеха.

Ситовили
Злитроички

Но, спроти тоа, гледајќи го филмот "Децата на рајот" на М. Карне, влегуваме во илузијата на театарот, која е посилен и од животот. Тоа е другата можност, да се живее со поетската фантазија и театарската илузија како во најголема и единствена стварност. Тогаш реалниот живот станува театар. Се е во завесата, таа се крева кога започнува реалниот живот. Зошто сонот да не е пореален од животот? Тоа е дилемата на големиот пантомимичар од филмот. Тоа се нашите рефлексии предизвикани од доживувањето на овој филм.

Парадоксот на театарската игра се раѓа и живее во моментот кога претставата завршува. Можеби тогаш започнува играта, случајноста, болката, злите сили, можеби животот е само сон? Во филмот ликот на злочинецот е тој кој не е директно поврзан со театарот, а е личност што се појавува низ целиот филм и ги создава и ги разрешува драмските конфликти. Тој ги создава "драмските" ситуации во прикажаниот живот. Тој е и неостварен драмски писател, кој во својата "животна" фарса, трагикомедија, го убива своето "лице од оперетата"! Тој живот многу повеќе личи на театар, а можеби и последниот негов гест кој го видовме (повикувањето на слугата) е спуштање на завесата? Тој во филмот вели "глумецот е никој и ништо", а тој е секој и никој, под плаштот на лажните имиња! Тоа е еден одблесок и водејќи не низ сите живи "сцени" не доведува до крајот, завеса! А зошто па тоа да е единствената вистина? Пак сонот, сонувањето!

А зошто сонот да не биде најголемата реалност? Сега сме во играта на Дебиро. Во уметноста и сонот може да трае вечно, и болката да ја снеса, а љубовта секогаш да е среќна. Зошто мораат сосила да ме разбудат, ако сонот е единствената реалност?

Колку дијалозите и сиот филм се израз на интелектуалната клима во која филмот е создаван, а тоа е времето на филозофијата на егзистенцијата и филозофијата на апсурдот, не потсетува и најголемиот трагичен "јунак" на филозофијата на апсурдот-Албер Ками. "Правилото на театарот е срцето да се изразува и толкува само со движењата и телото-или со гласот кој е колку душа толку и тело. Молчењата овде треба да се чујат. Љубовта го повишува тонот и самото мирување станува спектакуларно. Телото е крал. Глумецот е овде натрапник. Тој ја тргнува магијата од таа окована душа, и страстите нагннуваат на сцената. Тие говорат со своите движења, тие живеат само во криците". ("Митот за Сизиф").

Играта на Играта на животот е вечна. "Она што е од значење, вели Ниче, "тоа не е вечниот живот, тоа е вечната живост". Да се биде само, или да се чувствува дека најсилно се постои кога се игра живата игра, токму тоа е изборот меѓу сонот на илузијата и јавето на животот. И повторно, имагинарна завеса! Застанете од

спротивната страна и или ќе сонувате или сиот живот ќе останете будни. Сиромашни за најголемиот и најдолгот сон. Но, понекогаш, болката и во сонот продолжува и токму тоа е големината на пантомимичарот кој и преку маската ја покажува тагата. Но тоа е и познатиот веќе "митски" израз за клоунот кој се маскира за да ја скрие тагата.

Во апсурдниот свет (а војната секогаш светот го покажува како таков) љубовта и уметноста се единствените оази каде "повторно" може да се живее. Па дури и со несреќната љубов, бидејќи тогаш, како и во несреќата, најсилно се живее со спомените. Низ сиот филм појавата на љубовта е чудесно водена до кончениот апсурден крај. Или можеби тоа не е крај, бидејќи кој е тажен кога е карневал? Деби-ро го спречуваат да стигне до својата сакана токму учесниците на карневалот, кои се "маскирани" во неговата животна облека и маска од сцената. Или можеби е тоа само игра?

Глумецот е тој кој владее со времето, бидејќи во неговата моќ е дали ќе ги врати настаните, претставувајќи ги и оживувајќи ги на сцената. Тој живее наспроти времето, бидејќи живее во минатото кога е во најреалната сегашнина. Тој е оној кој го губи идентитетот за да ја преземе целината на вечното постоење преку другите. Тој е секаде, овде и сега за него не постои. Зошто тогаш животот да е пореален?

Заглумецот границата меѓу "да изгледа" и "да биде" не постои. А изгледа и за човекот воопшто. Понекогаш, кога реалноста е толку многу "реална", сонот е најголемата реалност. Како вечна живост.

Но, како сонот да трае вечно, кога секогаш сосила ве разбудуваат?

Кица Барџиева

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

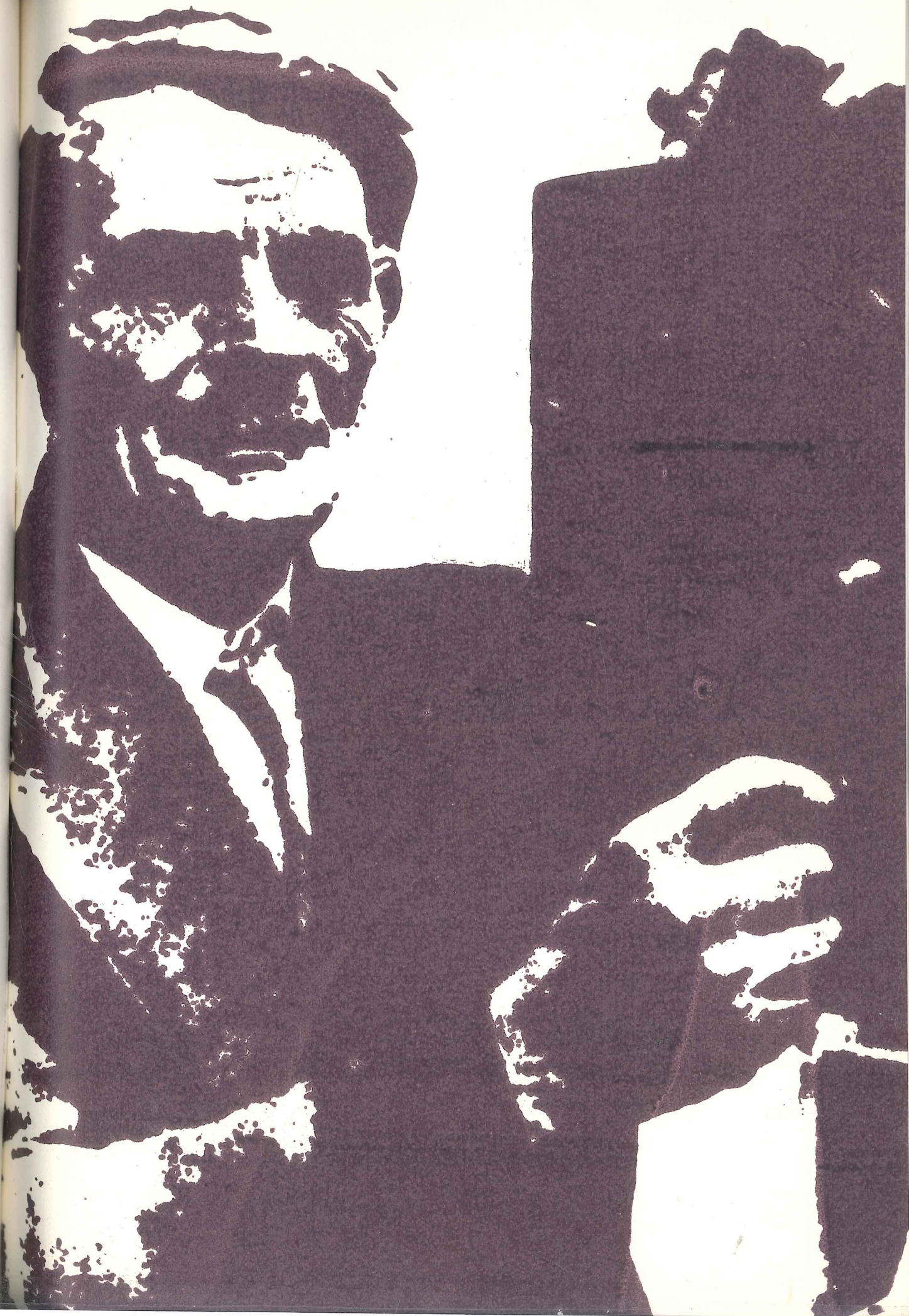
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

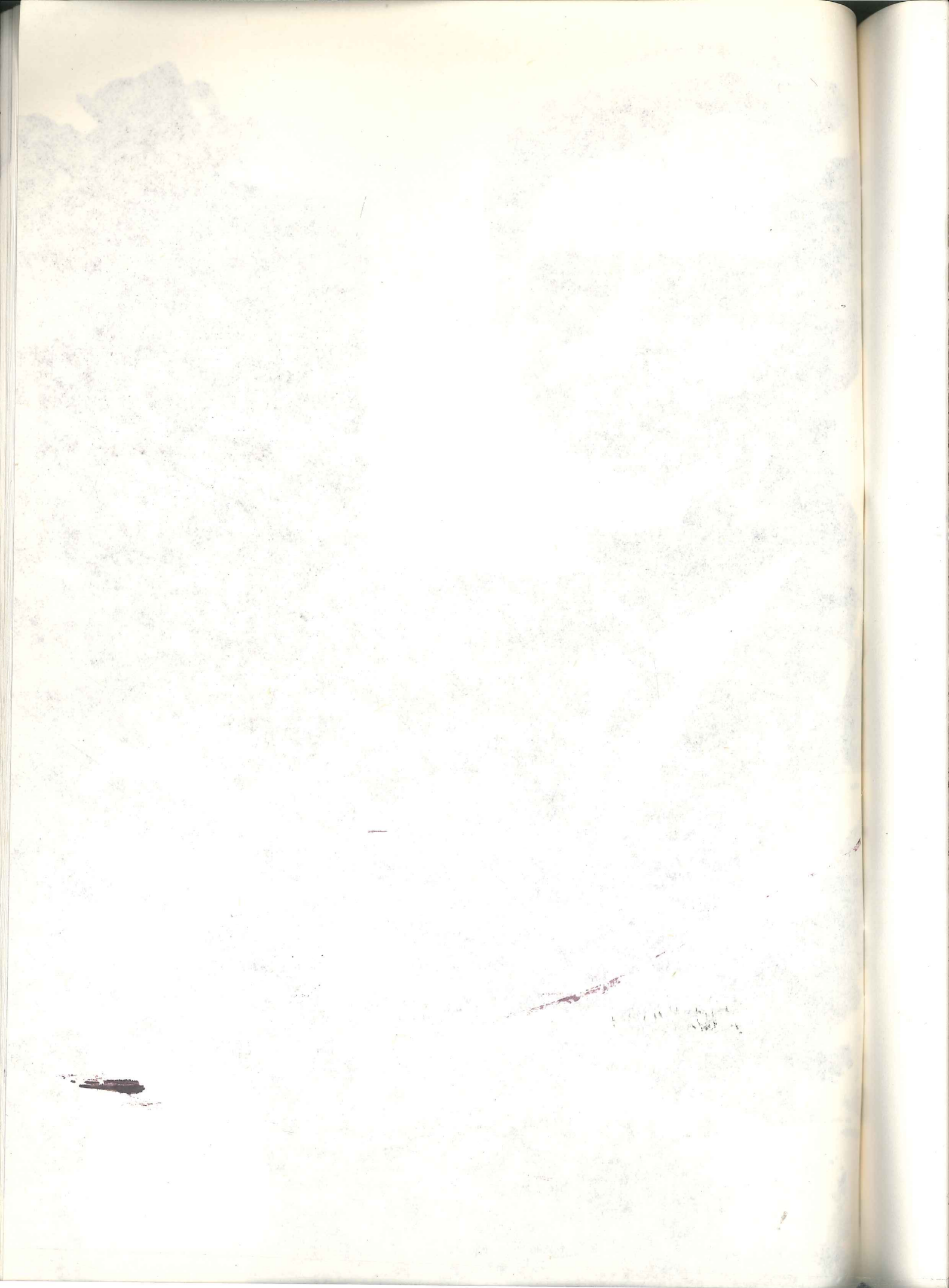
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...
...the ... of ...

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

...the ... of ...

...the ... of ...





А Р Х И В

НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

Новата рубрика "АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ" редакцијата на Кинотечниот месечник ја воведува како трибина за соз-
нанијата 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" ќе бидат
објавувани материјали и граѓа и историски, естетички
и теориски осврти за филмското творештво во Македонија
од неговите почетоци до денес.

М А Н А К И С Н И М А

Од животот на Милтон Манаки (1880-1964),
првиот филмски снимател на Балканот

1. КОРЕНИ

Во родното место Авдела

Родното место на Милтон е Авдела. Семејството на Манаки води потекло од блиското место Клисуре од кое е, според сведочењето на таткото на Милтон Димитрија, и Бранислав Нушиќ. Во Авдела Димитрија Манаки дошол да работи како службеник, собирач на данок во неколку околни села. Платата му бил процентот што го добивал од Турците за собраниот данок. Во Авдела е роден Милтон Манаки 1880 година. Во тој планински крај под планината Василица животот бил и пред стотина години стеснет во камен и немаштина. Кога снегот во долгите планински зими ќе ги заравнел суводолците и врвците на Василица, во Авдела никој не останувал. Слегувале луѓето кон топлите долини, кон градовите и кон морето. Авдела во зимските месеци се распреснувала по печалба и по засолниште низ белиот свет. И во тие нови краишта селаните авделчани се чувствувале исто толку привремено како и во својот роден, често напуштан крај. Зимите ги носеа селидбите и на семејството Манаки. Годишите не ги менуваа зимите и под планината Василица беше пусто, секоја година попусто. Секоја пролет, кога се враќаа, колоните на печалбарите беа речиси преполовени. Најслабите и најсилните остануваа низ белиот свет. Едните остануваа по гробиштата на Букурешт, Лариса, Гребена, Драч, а другите се пробиваа низ животот засекогаш одделени од родниот крај. Од Авдела е поетот Нуши Туѓи, кој во Букурешт пишува на влашки, еден висок чиновник во Цариград, деканот на природно-математичкиот факултет во Букурешт при крајот на минатиот век... Сите тие луѓе биле во роднински врски со семејството Манаки.

Во Јанина заедно со братот Јанаки

Беше тоа 1891 година кога малиот Милтон засекогаш го напушти родното место. Во Авдела го беше завршил основното училиште и замина во Јанина, да продолжи со гимназиско школување. Во Јанина семејството Манаки понекогаш ја поминуваше зимата, имаше и некои роднини. Истата година во Јанина дојде и постариот брат на Милтон - Јанаки. Тој веќе имаше завршено гимназија во Битола и вонредно студираше сликарство во Париз. Во Јанина

Јанаки се запосли како наставник по цртање во гимназијата. Јанаки во осумте години на своето школување, далеку од родниот дом, речиси и немаше прилика да го запознае својот најмал брат. Тоа единаесетгодишно момче, немирно и љубопитно, работливо и упорно, дојде во Јанина под негово покровителство, братско и татковско. Оттогаш браќата, до смртта на Јанаки, ќе останат приврзани еден кон друг, и речиси никогаш нема вистински да се разделат. Тие остварија една голема соработка, работеа на едно заедничко дело повеќе од триесетина години. Јанаки беше образован и надарен човек. Неговите разбирања за животната цел, речиси уште во неговото интелектуално созревање, беа мошне јасни: сакаше да стане сликар, но, судејќи по репродукциите на неговите платна, и тука тој имаше еден документаристички инстинкт - сакаше да ги овековечи на точен начин носиите, физиономиите, обичаите, краиштата од родната почва. Тука станува на извесен начин јасно како се родил стремежот на браќата Манаки низ фотографија да ги сочуваат за иднината животните појави околу себе. Веројатно тоа потекнува од сликарските преокупации на Јанаки. Него ликовното го возбуждувало како факт, како живот кој треба да се одбележи во еден одреден момент. Завладувањето на една нова техника на бележење, фотографијата, се вклопи во неговите напори верно да го отслика своето време. Помладиот Милтон, во тоа прво време на заедничкото живеење, е под силно влијание на Јанаки. Тој од него на прво место учи како може да препознае што е вредно да се забележи со камерата, а што не. Ликовната култура на постариот брат му помогнала и на Милтон да научи како да го компонира кадарот, што да истакне, што да затскрие, што да осветли или засенчи. Но, немирниот дух на Милтона сите тие идеи и разбирања ги прима своевидно, многу попрактично, со една несопирлива енергија и динамика што ќе ги пројавува низ целиот свој живот. Суптилните сфаќања на својот брат за тоа како да се направи една слика, можеби и без да го разбере до крај тоа учено толкување, Милтон своевидно ги применува и развива еден личен критериум и афинитет кон историските настани и кон фолклорното богатство на Балканот.

1898 - ателје на браќата Манаки

Сите знаења Милтон ги прими од својот постар брат за неполна година од нивното заедничко работење. Едно утро во 1898 година во центарот на Јанина осамна фирмата на фотографското ателје на браќата Манаки. Јанаки во тоа време одеше често во Париз на студии, за да го заврши своето ликовно образование. Таа година од Париз ја купи првата фотографска камера за ателјето. Беше тоа дрвен апарат "фото-хал", со тежок дрвен триножник и црно платно од едната страна. Пред тој фотоапарат требаше да се стои мирно неколку секунди за да може сликата да излезе јасна. Ако објективот и објектот кој

се снима мораа да мируваат, не мируваше духот на Милтон Манаки. Неговото љубопитство почна да го гони на патувања, долги, непрестани талкања по балканските земји, за да се задоволи гладта по нови краишта, нови настани, нови луѓе и предмети. Милтон умееше да биде вистински патник. Тој не ја носеше камерата како сегашен индолент-ентен турист кој своето помнење и го препушта на својата "лајка". Милтон гледаше околу себе. Неговото паметење и денес е подобро од паметењето на неговите камери. На снимка врз која времето го направило своето тој, според најмал сочуван детал, ќе си приспомне каде е тоа снимано и што е снимано. На тие први патувања тој се труди да сними сè што ќе го возбуди и заинтересира. Ателјето на Јанаки почнува да се полни со купишта фотографски материјал.

II. ПАТУВАЊА

Прво патување до Мецово

Првото, неколкудневно патување Милтон го прави до селото Мецово и некои околни села. Беше пролетно време, почеток на еден нов век. Милтон јаваше на црн коњ, се чувствуваше млад, силен. Зад него, на високото седло беше големиот дрвен апарат со месингени украси и бакарни плочки и кутијата со стаклени плочи премачкани со чувствителна емулзија која Милтон сам ја правеше во лабораторијата, зад ателјето. Милтон го носеше со себе и големиот тефтер во кој запишуваше што, кого и каде снима.

Во Мецово Милтон Манаки се интересираше за носии, за свадбени обичаи, за ентериери на селските куќи. Селаните бргу се насобраа околу првиот фотограф кој дојде во селото. Тешко се одлучувааа да застанат пред објективот, беа недоверчиви и нерасположени да го отворат кесето. Сепак се јавија првите муштерии, побогати луѓе со своите големи семејства. Меѓутоа, на носијата на побогатите Милтон забележуваше извесно пограѓанчување. Жените носеа градски фустани со народни украси, мажите палта и купени панталони. Милтон ги правеше тие снимки, ги забележуваше порачките и гледаше околу себе во постарите жени, во посиромашните девојки кои со срамежливо љубопитство стоеја наоколу. Него повеќе го интересираа тие луѓе и жени во старински носии и ги снимаше за себе, без да им наплатува. Тој ќе го прави тоа низ целиот свој живот, ќе снима не само како патувачки фотограф по порачка, туку и се она што ќе го види околу себе, што ќе му се стори интересно и вредно да се запази од забравот, да се сочува пред да изумре во плимата на пограѓанчувањето. Милтон секогаш коректно и чисто стилски ги прави тие фотографии "за себе". Тој не од-

бегнуваше да снима и во градот учители, трговци еснафи - но само нивни типични претствници, луѓе на кои може да им се погоди професијата по надворешноста, по облеката.

Првиот "автоклипс" на Балканот

Тоа прво патување Милтон го направи во една планинска пролет, кога југ веќе дуваше некаде од далечното, но сепак блиското море, низ пејзажи кои потсекаа на детството. Пејзажот занесуваше, но Милтон никогаш не правеше снимки на празна природа. Секогаш во таа рамка мораше да има и некаква содржина - човек. Често правеше панорами на селата и градовите покрај кои минуваше, но и тука е потенцирано на некаков недоразбирлив, флуиден начин, присуството на човекот: живеалиштата снимени во тие лутања имаат некоја скриена присутност на луѓето зад камените фасади, зад прозорците кои живо гледаат во далечната камера. Милтон и тоа утро го снимил пејзажот под планините и во средиштето на сликата пак беше човек - самиот тој. Милтон долго се трудеше околу камерата, ја зацврстуваше на високиот триножник, фиксираше точно во коњот кој мирно стоеше пред објективот. Во далечнината се гледаше бистро небо над планините и монистра на камени покриви од некое влашко село. Милтон го врза со конец капачето над објективот, се качи на коњот, се подготви во една ненаметлива, весела поза во седлото и криејќи го движењето од окоото на камерата го крена капакот, го задржа неколку секунди отворен објективот и пак со незабележливо движење го спушти капакот. Пролетта 1900 година направена е на Балканот првата снимка со итро замислен "автоклипс".

Краток прекин на патувањата

Од пролетта, од неговото прво патување минаа неколку месеци. Тој и натаму патуваше низ подалечната околина на Јанина, доаѓаше до Битола, Солун, Гопеш. Но времето почна да се заматува. На Балканот почнаа силни вриежи за национално ослободување. Сепак Милтон патуваше, патуваше брзо, за да може секогаш да се најде во близината на домот. Понекогаш остануваше без прекин и по петнаесет часа во седло. Во текот на тие интензивни патувања, кога Милтон донесуваше море снимен материјал во ателјето во Јанина, турските власти го интернираа Јанаки во Битола под сомневање дека работи на националноосвестување и ослободување на Власите. Јанаки заминува за Битола есента 1901 година, а Милтон мора да остане во ателјето. Речиси никаде не патува до следната пролет. Работи на средување на снимениот материјал. Многу од плочите не успева ни да ги копира, ги остава за посрејни времиња. Многу од тој материјал никогаш не е

откопиран -пропаднаа во несреќите што втекот навремето ќе го снаоѓаат Милтона. Чувствува дека и неговата положба во Јанина станува несигурна. Власта не гледа со добро око на човекот кој толку многу се интересира за фолклорот, за животот на влашките и македонските села. Му недостасува и близината на Јанаки, без него се чувствува некако напуштен и оставен сам на себе во тие тешки времиња. Братот му пишува да дојде во Битола да се договорот за некои работи кои треба заеднички да ги преземат во иднина.

Милтон доаѓа во Битола

Милтон во тоа време, пролетта 1902 година, неколку пати патува меѓу Јанина и Битола. Се договараат со Јанаки да отворат ателје и во Битола, а да го задржат и она во Јанина. Милтон уште долго време не може да се помири со помислата дека за секогаш ќе ги напушти старите краишта. Сепак, кон крајот на пролетта 1902 година, конечно доаѓа во Битола, во новото ателје на браќата Манаки. Две години потоа речиси постојано патува. Патува безброј пати од Битола до Јанина, низ цела Егејска Македонија, по јужната страна на Кајмакчалан, низ Албанија, во Солун. Снима и само снима. Но, патиштата стануваат понесигурни, во народот се чувствува вриеж, турците стануваат недоверливи, зулумот расте. Милтон конечно се определува. Се усталува во Битола, ретко патува во Јанина, ателјето таму работи уште извесно време под раководството на најстариот калфа.

Сведоштва за востанието

Пламнува 1903 година и Милтон настојчиво собира материјал. Не може директно да ги следи настаните од востанието, зошто Турците оневозможуваат секаков вид движење. Сепак и во Битола се случуваат многу работи. Во Битола постои голем затвор и централен суд. Тука страда и невината раја, но Турците успеваат понекогаш да донесат на судење и по некој востаник. Милтон особено грижливо ги следи тие судења. Застануваат пред неговата камера строги реџици на комити, востаници, војводи со раце врзани со жица, со лица студени и строги. Понекогаш успева да стигне до некоја од четите во шумата. Се редат фотографии на брадести мажи, со долги пушки и реденици околу телото. Сепак најмногу време поминува во Битола. Јанаки тие години често оди во странство поради студиите и за набавка на материјали за снимање. Три години по востанието не се смируваат патиштата по турските балкански краишта. Милтон може само многу ретко да патува. Снима запалени села и загрижени селани.

Патување во Букурешт

Три години по востанието, Милтон прв пат презема едно поголемо патување. Во 1906 година тој и брат му се поканети директно од Букурешт, од дворот на кралот Карол I. Романија во тоа време е заинтересирана за националната еманципација на балканските Власи, кои јакнат со трговијата, и се труди да ги привлече да гравитираат кон Букурешт и национално и економски. Тешко да можеа да бидат пронајдени на целиот Балкан позаслужени Власи од браќата Манаки. И тие во Романија беа пречекани како заслужни уметници, прогласени за дворски сликари, добиваат медалји и признанија. Патувањето во Букурешт браќата го забележуваат на голем број фотографски плочи. Снимаат раскошни ентериери на дворот: приемни сали, работни кабинети и се друго. Патувањето е забележано и на стотина метри филмска лента.

Две интересни патувања: до Дебар...

Интересно е патувањето на Милтон во Дебар. Беше тоа во 1909 година. Во Дебар беше закажан за 10 јули Албанскиот конгрес. Конгресот имаше национален карактер и еден од главните разговори требаше да се води околу тоа дали Албанија, која имаше изборено право за национален јазик, ќе употребува турска азбука, како што предлагаа Турците, или ќе ја усвои латинската азбука за што се залагаа албанските националисти. Милтона го поканија свикувачите на Конгресот да дојде и да направи таму неколку снимки. Цела ноќ Милтон, на пајтон, со своите апарати, патуваеше до Струга. Натаму пајтон не можеше да оди и долгата колона делегати тргна на коњи за Дебар. Патем Милтон правеше снимки на тој караван, изнакитен и забрзан низ животписната клисура на Дримот. Во Дебар ги пречекаа организаторите. Конгресот започна со над петстотини делегати со уводната реч на Исмаил-паша. Пашата се искачи на говорницата - стар, богат Турчин кој имаше палата во Дебар, имоти, села низ полето, Милтон почна да снима. Пашата говореше за балканското единство, за Албанија во тој склоп, за турската сила која ќе го оствари тоа единство која по Хуриетот почна да се движи по некаков пат на радикални реформи и либерализација. Исмаил-паша еден елемент на тоа единство гледаше и во заедничкото писмо, во турската азбука. И токму говорникот почна да зборува за тоа, и дали од жешкото јулско сонце, дали од возбуда, напор или старост - пашата падна мртов од говорницата. Камерата на Милтон во тој момент беше празна. И можеби најбрзо во својот живот тој уфрли нова плоча и ја сними говорницата без дотогашниот говорник, мешаницата на луѓето под неа наведнати над паднатиот паша. Со вистински фоторепортерски рефлекс Милтон го сними тоа паѓање кое значеше повеќе од една

смрт: Албанците, на чело со Абдул Љупи, ја избраа за своја азбука латиницата. Една од многубројните националности на многунационалниот Балкан избори едно право. Таа идеја на Милтон му беше блиска и затоа беше задоволен. Од Дебар до Струга снимаше "селски носии", случајни минувачи на коњи, џамии среде високите тополи во муслиманските села.

... и до Баница

Милтон никогаш не го заборави патувањето кое еден месец по враќањето од Дебар го направи до селото Баница. Таа година Милтон имаше добиено од валијата дозвола да се движи насекаде по балканските турски краишта. Валијата дури му определи четири аскери "да го чуваат од армиите - како што му рече - кои што пак се појавија на патиштата". Всушност и таа година на Балканот почнаа да засилуваат разни пропаганди, особено во Македонија. А народот незадоволен од неисполнетите ветувања на младотурците пак беше склон да се крене во чети по шумите. Тој августовски ден Милтон тргна кон селото Баница на коњ, придружуван од четири турски аскери. Тргнаа од Битола наутро: Милтон исправен на коњот, облечен по најнова "европејска мода", војниците уште сонливи и намуртени поради долгиот, тежок пат, поради неразбирливата задача, неумна според нивниот војнички ум - да следат и штитат еден човек кој нема кај себе ни грош за бакшиш, ни пара за да полакоми некој арамија. Одеа по патот, а Милтон често им приредуваше здодевени починки. Тие стоеја покрај коњите без да имаат време да ги прседлаат, без да можат да издржат во такво летно недвижење десетина, петнаесет минути во седло. А Милтон влегуваше во селата, најчесто не снимаше ништо, ретко пак ќе наместеше пред својата триножна кутија некоја стара жена во прости алишта која ни најстариот од војниците не би ја погледнал. А Милтон знаеше дека оние алишта што ги носат старите жени се највистинската народна носија која уште може да се најде. Многу стари жени сними Милтон тие години. Не е чудно што првата фотографија која ја направил во својот живот била баба му, старица со чуден, висок превоз преку косата, со риза каква што носеле уште само старите жени во Авдела. Баба му беше првиот кадар снимен во Балканот и на филмска лента.

Аскерите забораваат на должноста

Наближија кои Баница дури другиот ден околу пладне, аскерите уморени и безволни, Милтон полн со движења, претприемчив. Среда селото најпрво направи неколку

снимки на селани во носии. Потоа ги сними и аскерите, па влегоа во селската меана. Милтон им рече на војниците да речат додека тој оди наоколу да прави снимки од некои свадби. Уморните војници одвај чекаа да седнат малку човечки, да се одмораат и да се нахранат. Не мислеа многу на тоа дека прават прекршок во службата, дека го пуштаат човекот кого треба да го пазат да оди сам по несигурните шумски патишта низ околните села. Војниците останаа, а Милтон прв пат слободно здивна. Се качина коњот, најде човекот што го бараше, и обајцата се упатија право кон коријата. Таму, меѓу, густите стебла, па сепак на вид блиску до Баница, четата на Соле војвода беше насобрана околу својот водач, мустаклија маж, качен на црн коњ. Соле полагаше заклетва пред четата и за таа свеченост беше го викнал Милтона од Битола. Милтон снимаше: Соле јавнат на црниот коњ ја полага заклетвата, четата на Соле и тој среде комитите, четата на одмор. Неколку часа додека траеше августовското сонце Милтон остана со комитите. Кога се врати, четирите турски војници мрзливо го чекаа чудниот човек кого требаше да го чуваат од комити. Никогаш не дознаа дека, всушност, Милтон нив ги сочува од комитите.

Патувањата на Милтон продолжија се до балканските војни, потоа заретчија, животот стана поинаков, времињата се менуваа. Сепак никогаш во Милтон Манаки не згасна оној оган на љубопитство, оној скитачки нагон кон непознатите предели, предмети, настани кои треба да ги сочува за иднината неговата камера.

III. ТЕХНИКАТА НА МАНАКИ

Браката Манаки беа едни од првите луѓе кои почнаа да ги донесуваат на Балканот придобивките на техниката од Запад. Вистина, кога тие дојдоа во Битола таму веќе работеа двајца фотографи, Лазар Кермеле и Лионда. Но, обајцата уште во тоа време беа постари луѓе, имаа свои дуќани и свој начин на работа. Тоа беа занаетчии кои правеа снимки во ателјето: граѓанин во нови алишта покрај мукавен јонски столб, семејства со најстариот член, домаќинот во средината, селани и селанки застанати покрај столче со ваза. Обајцата битолски фотографи имале по еден апарат, првиот што го купиле при отворањето на дуќаните. Не пројавуваа никаков интрес за она што се случува околу нив. Браката Манаки работеа сосема поинаку, беа подвижно ателје кое постојано беше обновувано со најнови апарати што ги произведуваа фабриките во Париз и Лондон.

Патувања на материјалот

Најголемата техничка пречка на ателјето Манаки му претставуваше недостигот на фотографски материјал. Правеа сопствени емулзии и за негативите и за позитивите. Емулзијата беше постојана, но мошне нечувствителна, мораше неколку секунди мирно да се стои пред апаратот за да се добие чист и јасен лик. Особена тешкотија претставуваше набавката на филмски материјал. Еднаш Милтон имаше непријатно доживување со турските цариници. Од странство беше пристигнала пратка со филмски и фотографски ролни. Цариникот го беше отворил пакетот и секоја ролна пооделно. Кога Милтон дојде да ја земе пратката - целиот материјал беше осветлен и неупотреблив. Турчинот му дозволи да го земе тој куп бели ленти. Милтон отиде - го остави просирниот каучук, но не можеше ништо да направи за да добие обештетување. Затоа браќата прибегнаа кон една малку ризична операција. Стапија во директен контакт со австрискиот конзул во Битола и со дипломатската пошта директно од Виена добиваа секаков филмски материјал.

Квалитетот на снимката - вечна грижа на Манаки

Браќата Манаки работеа најчесто со фотографски материјал кој сами го произведуваа. Зачудува, тогаш, квалитетот на снимките правени пред шеесетина и повеќе години. Јасно се распознаваа секој детал; како на најсовремените денешни снимки правени за рекламни цели. Плочите кои се тогаш снимани даваат и сега совршена репродукција. Начинот на работата беше, главно, ваков: на плочата се експонираше подолго време сниманиот објект. Објективот со кој се снимаше тогаш, пред половина век, имаше чувствителност од 1,6 нешто како сегашните најнеквалитетни аматерски камери или фотографски апарати наменети за деца. Потоа плочата се развиваше. На неа директно се лепеше фотографската хартија. Плочата извесно време се оставаше, заедно со залепената хартија, на дејство на сончевата дневна светлина. Потоа хартијата се одлепуваше, се ставаше во изазивач и фиксер, па се миеше и се сушеше на стакло за да добие сјај. Во принцип и сега така се работи само што тогаш беше потребно далеку поголемо мајсторство и искуство за да се добие добар резултат. Но, благодарение на солидноста и совесноста на изработката, снимките на Манаки кои ги правеше за својот архив и денес се запазени спомени за некои важни настани од минатото. Кога фотографијата како техника почна да се развива, да станува сериско производство, Милтон мораше да го усвои и тој начин на работа за да може да опстане. Но, кога работеше она што сметаше дека треба да се зачува, тој пак прибегнуваше кон старата солидна техника.

Првата филмска камера на Балканот

Во 1905 година Јанаки Манаки оди пак во Париз на студии. Во Париз, кој и во тоа време бил Мека и сон на сите сликари од светот. Таму тој се сретнува со кинематографијата, тој изум, тоа чудо што ги возбуждало луѓето од тоа време како атракција од прв ред. Јанаки веднаш увидува какви се можности дава таа нова техника на снимање, тој нов тип на камера кој регистрира подвижна слика. Во Париз не можел да најде на продажба филмска камера и оди преку Ламанш, во Лондон. Камерата го носи бројот на фирмата "Биоскоп" бројот "300". Со неа Милтон снимаше се до својата смрт. Работата со камерата не беше ни малку проста. Лентата се одвиваше рачно, камерата беше мошне гломазна и тешко подвижна. Од брзината со која се вртеше рачката на камерата зависеше, главно, и крајниот резултат на снимањето. Ако рачката на камерата се движеше побрзо, сликата, при нормална проекција, беше бавна, нешто слично на оние секвенци во филмовите со кои се демонстрира техниката на спортистите во акција. Ако пак рачката се вртеше бавно, резултатот беше поинаков: при проекцијата на филмот луѓето искричаво брзаа, правеа остри куклести движења, одеа смешно подрипнувајќи. Раката на Милтон Манаки честопати ја вртеше рачката на таа камера во разни возбудливи ситуации, пред глетки кои човек не може рамнодушно да ги гледа. Но, таа рака никогаш не пропушти повеќе од дванаесет сегменти од лентата пред објективот во една секунда.

Велосипеди, мотори и...

Милтон на разни начини ги изненадуваше битолчаните. Една година по неговото доаѓање во Битола тој предизвика големо изненадување во градот. Низ главната битолска улица "Широк сокак" помина едно утро на направа каква што битолчаните, барем многумина од нив, дотогаш не беа виделе - на велосипед. Велосипедот беше донесен од Италија, преку Јанина.

Тоа беше механизам сосема сличен на денешните. Имаше две еднакви тркала, за разлика од неколкуте велосипеди со големо предно тркало, што дотогаш беа донеле од разни земји трговци или луѓето од разните конзулати кои посетуваа во тоа време во Битола. Шеесет и две години Милтон речиси не слегол од велосипедското седло. И сега, понекогаш, стариот снимател во својата осумдесет и четврта година поминува на велосипед низ Битола. Речиси пред четириесет и пет години Милтон донесол во Битола мотор. Тоа бил "Индијан", за она време модерна и брза машина. Дотогаш во Битола имал мотор само еден инженер, Чех. На неброените фотографии правени на почетокот на овој век,

па до денешни дни, забележани се моменти од разни велосипедски и моторциклистички трки во Битола и во Македонија. Цела историја на две спортски гранки кај нас се наоѓа во архивот на Милтон Манаки.

Љубовта кон коњите

Иако мораше постојано да го следи времето во поглед на техниката на снимање и транспорт која му овозможуваше брз и лесен превоз, Милтон никогаш не ја напушти својата љубов кон коњите. Тие му останаа од младоста верни придружници на долгите и тешки патувања по тогашните балкански патишта и беспака. Првиот коњ, што го зел од родното место Авдела, го служел речиси четврт век-дваесет и три години. Кога овој планински мал, црн но издржлив и брз коњ премалел од старост, Милтон купил од англиската војска, по Првата светска војна, еден изморен, на прв поглед дооден коњ. Милтон неколку месеци, како ветеринар се грижел за коњот. И коњот живна. Ги снемал раните од тврдите топовски колани, влакното му светна, ја исправи главата. Тој коњ го служеше се додека не купи мотор, околу осум години. Пред да пцовиса лежеше три години болен во специјален кревет што Милтон му го направи во шталата. Го закопа надвор од градот, во подножјето на едно ритче каде што ретко некој наминува...

Прво кино во Битола

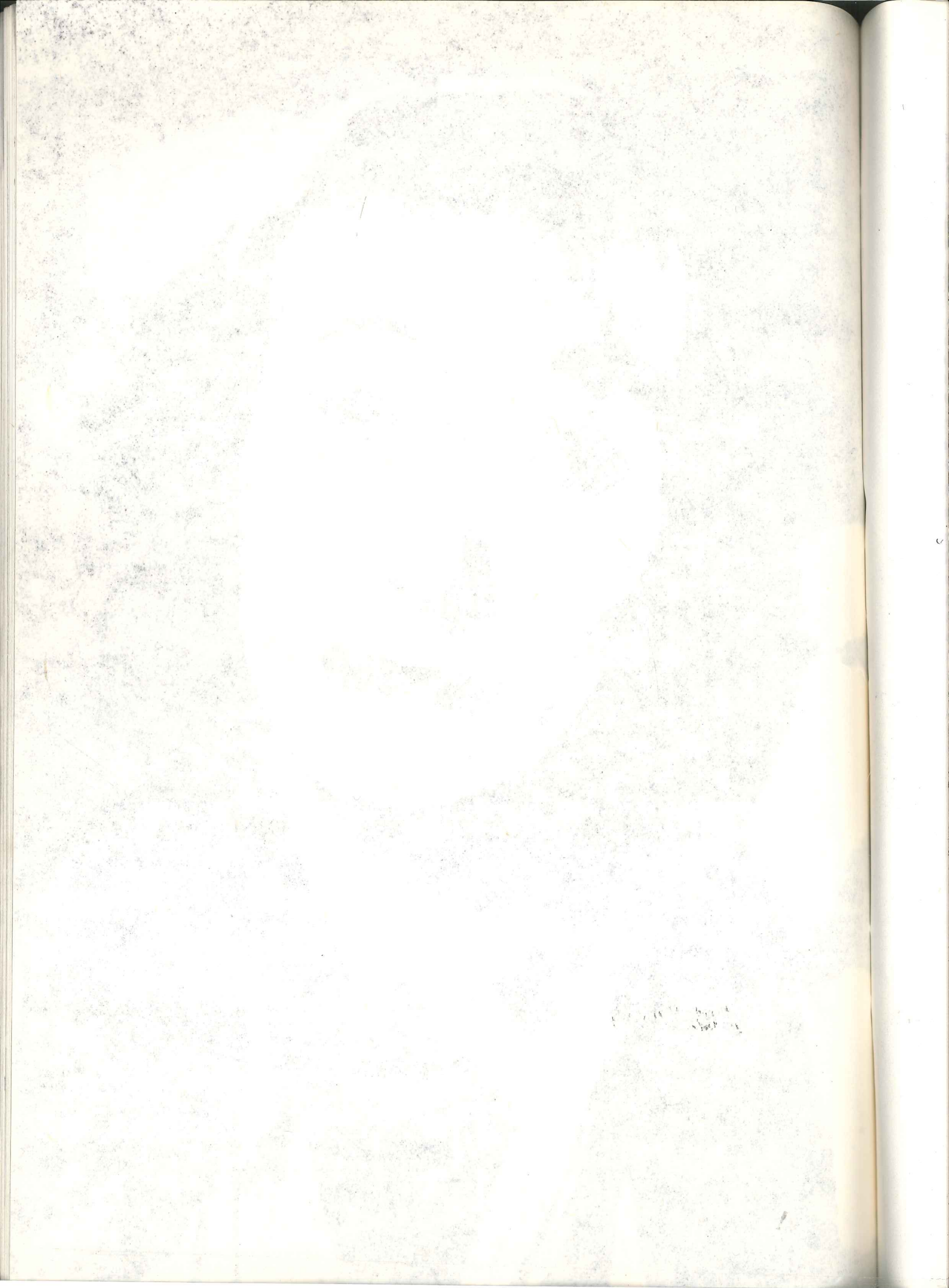
Сепак битолчаните беа најмногу изградувани и изненадени кога браќата Манаки почнаа да градат кино-сала во Битола. Претставите кои дотогаш ги гледаа битолчаните беа нередовни и неквалитетни, се одржуваа повремено во простории кои не беа наменети за кино-претстави. Биоскопот тогаш, во 1922 година, се уште беше некаква реткост на Балканот. Првите претстави на битолското кино на браќата Манаки беа воедно и првите "нон-стоп" претстави во Битола. Во салата се доаѓаше во секое време, се доаѓаше со јадење, можеше да се остане неограничено. Милтон постави пред вратата на киното силна сирена "да се слуша до Магарево". Сирената ги објавуваше завршувањата и почнувањата на филмот, а правеше и реклама. Тука дојдоа за прв пат филмовите на Том Микс, Рамон Наваро, Рудолф Валентино, Чарли Чаплин, Даглас Фербанкс... Киното во тоа време стана најголема грижа на Милтон Манаки. Му задаваше доста главоболки, но донесуваше и добри приходи. Милтон, на свое разочарување, забележа дека луѓето дури тогаш почнаа да го ценат: тој стана во извесна смисла сопственик. А почит кон другата негова работа, кон неговите лишувања за да

оствари некои подалекусежни, поважни цели, како да немаше. Така беше долго време: никој не ја ценеше работата која на Јанаки и на Милтона им одземаше најмногу време и најмногу средства.

(продолжува)

/"Вечер", 4-9 март 1964 г./





Ф И Л М С К А Т Е О Р И Ј А

Паралелно со активноста на Канудо и Делик, ќе дејствуваат уште и Леон Муфинак (*Leon Moussinac*) и Жермен Дилак (*Germaine Dulac*), но нивните најзначајни истражувања ќе вродат со плод дури во средината на дваесеттите години, во периодот, кога значајните теоретски иницијативи ги презема советската филмска авангарда.

Настојувајќи да се придржуваме до хронолошкиот поредок на придонесите што ги оставија одделни теоретски истражувања, овој пат се ограничуваме само на пионерските обиди на Канудо и Делик, кои, главно се ангажирале во средината и крајот на втората деценија, сеедно што и Муфинак и Дилак во Париз, или еден Ханс Рихтер (*Hans Richter*) во Берлин, ги трпат и ги вршат истите влијанија како нивните нешто постари современици.

ГЕРГ ЛУКАЧ

РАЗМИСЛУВАЊА ЗА ЕДНА ЕСТЕТИКА НА КИНОТО

Никогаш нема да се извлечеме од состојбата на поместување на поимите: во нашето време настана нешто ново и убаво, но наместо тоа да се земе онакво какво што е, на сите можни начини се обидуваме да го вклопиме во старите, несоодветни категории, да го лишиме од неговата вистинска смисла и вредност. Денес "киното" се сфаќа ту како инструмент на некоја очигледна настава, ту како некоја нова и ефтина конкуренција на театарот, од една страна, значи, педагошки, а, од друга, економски, Меѓутоа, дека една нова убавина е токму убавина, дека нејзиното определување и припаѓа на естетиката, на тоа денес мислат само малкумина.

Еден познат драматичар фантазираше патем за тоа дали "киното" (со усовршување на техниката, со остварување на можностите за репродуцирање на говорот) би можело да го замени театарот. Ако тоа успее - мисли тој - нема веќе да постојат несовршени театарски трупи: театарот нема повеќе да биде попречуван од местимичното ресејување на добрите актерски сили, само најдобрите актери ќе играат во пиесите, и ќе играат само добро, зашто претставите во кои некој од актерите нема да биде расположен, всушност, никој нема да ги снима. Но, затоа, добрата претстава ќе стане нешто вечно, театарот ќе загуби се она што е просто моментно, тој ќе стане голем музеј на сите навистина совршени остварувања.

Меѓутоа тој убав сон е една голема заблуда. Тој го превидува основниот услов на сите сценски дејствија: како на сцената дејствуваат фактички постоечките лица. Коренот на театарските дејствија се наоѓа не во зборовите и изразните движења на актерите или во случувањата на драми-

те, ами во моќта која некое лице или, поточно, живата волја на некое живо лице, непосредно и без попречувачко раководење ја излива токму врз едно исто така живо мноштво. Сцената е асполутна сегашност. Поминливоста на нејзиното остварување не е некоја слабост достојна за жалење, таа е дури една творечка граница: таа е нужен корелат и впечатлив израз на она што во драмата е судбинско. А судбина е она што по себе е сегашно. Минатото е само слатка, во метафизичка смисла нешто сосем без цел (ако би била можна една чиста метафизика на драмата, метафизика на која не би и биле повеќе потребни некои чисто естетички кагетории, тогаш таа повеќе не би ги познавала поимите како што се "експозиција", "развивање" итн.). И една иднина за судбината е сосема нереална и безначајна: смртта, која ја резимира трагедијата, е најубедлив симбол на тоа. Низ драмското прикажување тоа метафизичко чувство станува величествено во издигање на она што е непосредно и впечатливо, најдлабоката вистина на човекот и неговата положба во космосот стануваат по себе разбирлива стварност. "Сегашноста", присутноста на актерот е највпечатлив и, затоа, најдлабок израз на она што судбината им го посветила на луѓето од драмата. Да се биде присутен - т.е. стварно, исклучително и поинтензивно да се живее - тоа е веќе по себе и за себе судбина - само таканаречениот "живот" не постигнува никогаш таква животна интензивност која сето би можела да го издигне до сферата на судбината. Затоа и самото појавување на некој навистина значаен актер на сцената (на пример, Дузе), дури и без голема драма, веќе е посветено од страна на судбината, веќе е трагедија, мистерија, богослужба. Дузе е сосема присутно лице кај кого, според зборовите на Данте, *essere* е истовремено со *operazione*. Дузе е мелодија на судбинската музика која мора да ечи, како и да стои работата околу нејзината придружба.

Недостигот на таа "сегашност", на тоа "присуство" е битен белег на "киното". Не затоа што филмовите се несовршени, не затоа што ликовите денес уште мораат немо да се движат, туку затоа што тие се само човечки движења и дејствија, но не и луѓе. Тоа не е недостиг на "киното", тоа е негова граница, негов *principium stilisationis*.

Заради тоа сликите на "киното", кои се непријатно живот-но вистинити, не само според својата техника, туку и според своето делување, според својата суштинска историчност со природата, во никој случај се помалку органски и помалку живи од сликите на сцената, тие само се здоби-ваат со живот од еден сосема друг вид, тие - со еден збор - стануваат фантастични. Но, тоа фантастично не е некоја спротивност на живиот живот, тоа е само еден нов аспект на тој живот: имено, еден живот без сегашност и присутност, живот без судбина, без темели, без поттици, еден живот со кој што она што е највнатрешно во нашата

душа не сака да биде никогаш еднакво, ниту тоа може да биде, и ако тоа - често - копнее по тој живот, тогаш тој копнеж е само копнеж по некоја непочната бездна, по нешто далечно, кон кое имаме внатрешно растојание. Светот на "киното" е живот без заднина и перспектива, без разлика помеѓу тежината и помеѓу квалитетите. И самата сегашност на нештата им дава судбина и тежина, светлост и леснотија: а тоа е живот без мерка и ред, без суштина и вредност, живот без душа, живот составен од чисти плоштини.

Временоста на сцената, текот на настаните на неа секогаш е нешто парадоксално: тоа е временост во протокот на великите мигови, нешто однатре длабоко мирно, скоро вкочането, нешто што станало вечно, всушност поради жестоката силна "сегашнина" и "присутност". Меѓутоа, временоста и протокот на "киното" се сосема чисти и непоматени: сушноста на "киното" е движењето, по себе, вечната променливост, а никогаш не мирувачкото менување на нештата. На овие различни временски поими им соодветставуваат различни основни принципи на композицијата на сцената и во "киното", првата од тие композиции е чисто метафизичка, таа го држи далеку од себе сето она што е емпириски живо, а другата е така силна, така исклучиво емпириски-животна, неметафизичка, што заради тоа нејзино крајно заострување сепак повторно настанува една друга, сосема различна метафизичка. Со еден збор: за сцената и театарската сценска игра основниот закон за поврзувањето е неограничаваната можност, а за "киното" со ништо неограничуваната можност. Одделните мигови, чиј штотек едни во други остварува временско следење на сцените на "киното", поврзани се едни со други само со тоа што непосредно и без премин следат еден по другиот. Нема причиност која би го поврзувала еден со друг. или, поточно: нивната причиност не ја спречува нити поврзува некоја содржајност. "Се е можно" - тоа е погледот на свет на "киното" и, бидејќи неговата техника во секој одделен миг ја изразува апсолутната (иако само емпириска) стварност на тој миг, се отстранува важењето на "можноста" како категорија спротивставена на "стварноста", обете категории меѓусебно се изедначуваат, стануваат истородни. "Се е вистинито и стварно, се е подеднакво вистинито и подеднакво стварно" - тоа го учи следењето на сликите на "киното".

Така во "киното" настанува еден нов, хомоген и хармоничен, единствен и свет богат со сменувања, кому во световите на поетската уметност и во животот отприлика му соодветставуваат бајките и сновиденијата: најголемата животност без некоја внатрешна трета димензија, сугестивното поврзување по пат на чисто следење, строгата, природно поврзаната стварност и крајната фантастика, украсувањето на обичниот, непатетичниот живот. Во "киното"

може да се оствари се она што романтиката - залудно
 - го очекуваше од театарот: конечна, најнепопречувана
 подвижност на ликовите, на полно оживување на заднина-
 та, на екстериерот и ентериерот, на растенијата и
 животните, но, животност која во никој случај не е
 врзана за содржината и границите на обичниот живот.
 Затоа романтичарите се обидуваа она што е фатастично
 блиско до природата, на нивното чувствување на светот
 да и го натурат на сцената. Меѓутоа, сцената е царство
 на голи души и судбини, секоја сцена е во највнатрешна-
та сушност грчка: апстрактно облечени луѓе излегуваат
на неа и ја изведуваат, пред апстрактно-величествената,
празна сала со столбови, својата игра на судбината.
 Костимите, декорациите, средината, богатството и
 сменувањето на надворешните настани за сцената се чист
 компромис, во навистина решавачкиот момент тие станува-
 ат секогаш одвишни и затоа пречат. "Киното" ги прикажу-
 ва само дејствијата, а не и нивната основа и смисла,
 неговите ликови имаат само движења, но не и душа,
 па она што им се случува е само настан, но не и суд-
 бина. Затоа - и само навидум заради денешната несовр-
 шеност на техниката - сцените на "киното" се неми:
изговорениот збор, поимот што ечи е носител на судби-
ната: само во нив и низ нив настанува континуитетот
на поврзувањето во психата на лицата од драмата.
 Недостигот на зборот и, со него, на помнењето на дол-
 жноста и на верноста спрема себе самиот и спрема иде-
 ата на сопствената целост - ако тоа што е без зборови
 се заокружи во целина - сето го прават лесно, полет-
 но, лекомислено и разиграно. Она што од значење во
 прикажаните настани се изразува и мора да се изразува
 исклучиво низ настаните и изразните движења, секое
 повикување на зборот е излегување од рамките на тој
 свет, дробење на неговата битна вредност. Меѓутоа, со
 тоа, се она што апстрактно - монументалната силина
 на судбината секогаш го притискаше, се расцутува во
 богат и буен живот: на сцената не е важно дури ни она
 што се случува, толку е надмоќно делувањето на нејзина-
та судбинска вредност, во "киното" тоа "како" на случува-
њето има силина која сето друго го надвладува. Она што
 е животно во природата се здобива овде за прв пат со
 некоја уметничка форма: шумолењето на водата, ветерот
 на дрвјето, тишината на заоѓањето на сонцето и беснењето
 на луѓата овде како природни појави се претворуваат
 во уметност (не, како во сликарството, како нивните,
 од другите светови внесени, сликарски вредности). Чове-
 кот ја загубил својата душа, но затоа го добива своето
 тело, неговото величие и поезија овде се во начинот
 на кој неговата сила или неговата вештина ги совладува-
 ат психичките пречки, а комиката е во неговото подлег-
 нување во односот спрема нив. За секоја голема уметност,
 сосема индиферентните придобивки на модерната техника
 овде ќе делуваат фантастично и поетски трогателно. Дури

Неросителност
 на добротата
 како експресив
 но спонтаност.

Шесет ја
 прогледува
 историчарите

Врвот на
 мажественост
 солунската
 Уметност
 Иако
 иако
 брзо и по
 C'est pour l'art
 не на сцената

Не е истинска
 логична организација
 суперлативна
 но експресивна

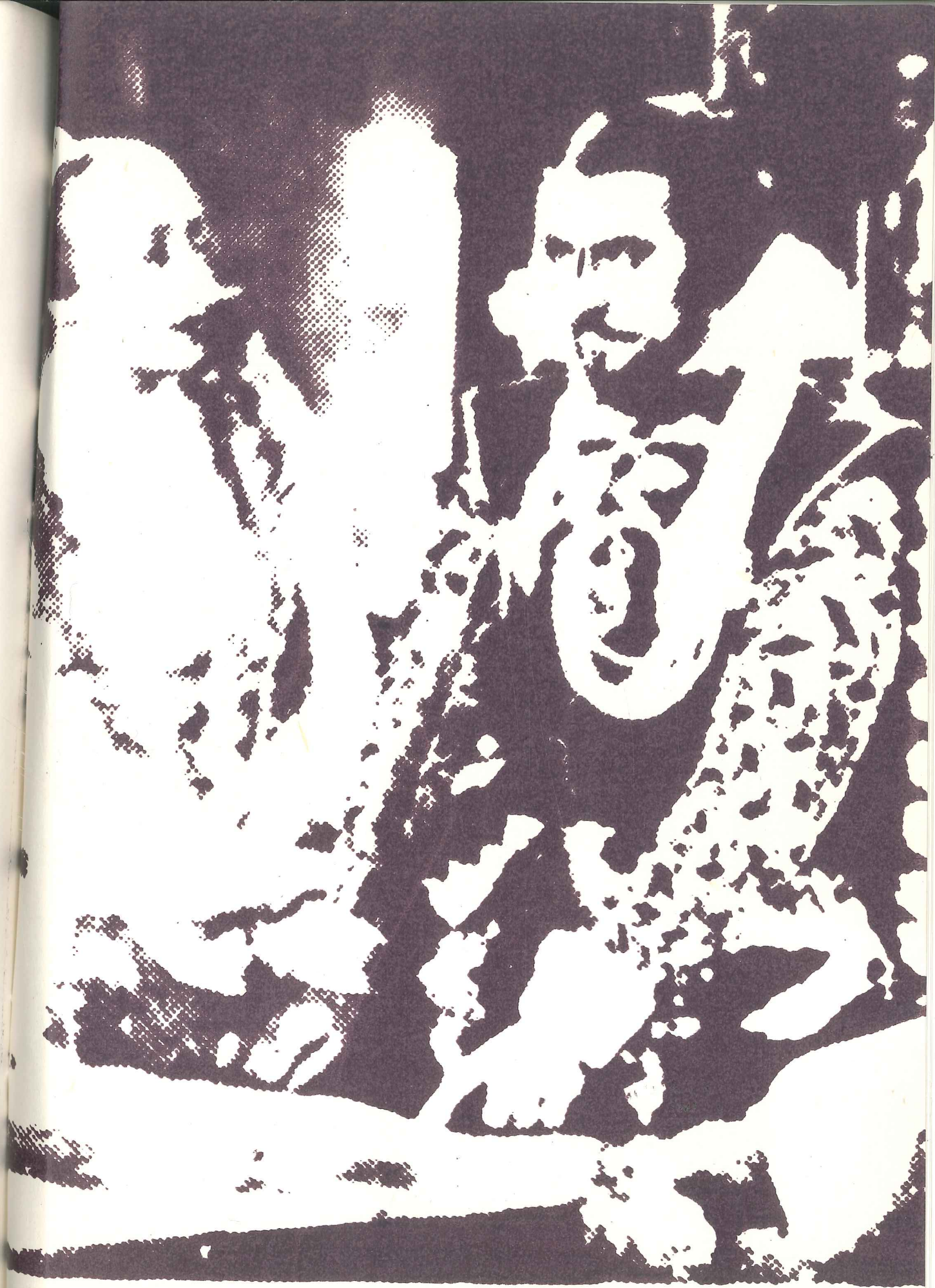
во "киното" - да наведеме само еден пример - автомобилот стана поетичен, на пример, во романтичката напнатост на брзото возење со автомобил. Така овде и обичното движење на улиците и плоштадите станува мошне хумористично и пра - силно поетично, ова наивно - анимално чувство на детска среќа заради некој успешен потег, заради беспомошното неснаоѓање на некој несреќник, овде се олицетворува на незаборавен начин.

Во театарот, пред големата сцена на големата драма, ние се собираме и ги досегнуваме своите највисоки мигови, во "киното" треба да ги заборавиме тие свои врвови и да станеме неодговорни: детето, кое што живее во секој човек, овде се ослободува и станува господар на психата на гледачот.

Меѓутоа, природната вистинитост на "киното" не е врзана за нашата стварност. Деловите на намештајот се нишаат во собата на некој пијан, неговата постела лета со него преку градот - тој се уште во последниот миг успева да го зграпчи работ на постелата и неговата кошула се вее околу него како знаме. Куглите, со кои некои сакаат да се куглаат, стануваат бунтовни и ги гонат преку ридови и долини, пливаат по реки, скокаат на мостови и јурат по високи скали, се додека конечно и куглите не заживат и ги однесат куглите. И чисто механички може "киното" да стане фантастично: ако снимките се прожектираат со обрнат редослед, луѓето ќе се креваат од под брзите автомобили, ако опушокот од цигарата со пушењето станува поголем се додека конечно по моментот на палењето нечепнатата цигара не се стави повторно во кутијата. Или кадрите се свртуваат и ќе почнат да се движат чудни живи суштества кои однапред се уриваат до таванот во длабочината и како гасеници повторно лазат горе. Тоа се слики или сцени од еден свет каков што беше светот на Е.Т.А. Хофман или на По, на светот на Арним или на Бербеј д'Оревиј - само што неговиот голем поет, кој би го толкувал и суредунал, кој неговата чисто технички случајна фантастика би ја спасувал во она метафизичкото, полно со смисла, во чистиот стил се уште не се појавил. Она што денес се појави настанало наивно, често против волјата на луѓето, само од духот на техниката на "киното": на еден Арним или еден По на нашите дни за својот сценски копнеж овде веќе би нашол инструмент, така богат и така внатрешно соодветен, како што тоа, на пример, беше грчката сцена за еден Софокле.

Се разбира: некоја сцена на одморање од самиот себе, некое место на забавување, во ист момент најистанчено и најпрочистено, најдлабоко и најпримитивно, а никогаш сцена на окрепнување и воздигнување од било кој вид. Но, токму со тоа може навистина развиеното, на својата идеја сообразеното "кино" да го расчистува патот и за

1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 26



COB

Во
бро
вед
на
во
ју
СС
"В
на
ја
Ки
је
л
м
В
Н
а
о
м
и

ОД ДОМАШНИОТ И СТРАНСКИОТ ФИЛМСКИ ПЕЧАТ

СОВЕТСКИ ФИЛМ, бр.3/77

Во фото-хрониката од овој број објавена е следнава вест за одржаната Недела на југословенскиот филм во рамките на Деновите на југословенската култура во СССР:

"Во рамките на Деновите на културата на Југославија во Москва, Ленинград, Киев, Волгоград и Запорожје оджана е недела на југословенскиот уметнички, документарен и анимиран филм. Во московското кино "Ударник" југословенските синеасти се претставија со осум долгометражни уметнички филмови. Во еден од нив, "Врвовите на Зеленгора", главната улога ја толкува народниот артист на СССР Сергеј Бондарчук. Убавата програма на документарни и анимирани филмови ја видеоа московјаните во киното "Русија".

Уводниот текст во овој број е посветен на наменскиот документарен филм "Другарката жена" на режисерот Зинаида Тузова. Претставен е и најновиот филм на режисерот Борис Кимјагаров "Сказна за Сијавуша", во производство на "Таџикфилм". Со портрети се претставени артистите Анатолиј Кузнецов и Наталија Гундарева.

ФИЛМСКА КУЛТУРА, бр.105/106

/Издавач: Заедница за кинематографија на СР Хрватска/

Во овој број започнува одамна најавуваната школа за анимација, во која Боривој Довниковиќ ги објаснува сите фази во создавањето на анимираниот филм.

Осврти на последниот југословенски фестивал во Пула даваат Мира Боглиќ, д-р Милан Ранковиќ, Светозар Губериниќ, Рудолф Срѐмец, Рајко Церовиќ, Крешимир Микиќ и Милан Љубиќ. Од другите прилози, ви обрнуваме внимание на текстовите "Увод во набљудувањето на експресионизмот на филмот" од Владимир Погачиќ, "Нашиот филм и ние денес" од Жика Богдановиќ, "Кинематографија на седумдесеттите години" од Болеслав Михалек и "Симбиоза или хибрид" од Ѓуро Племенчиќ. На фестивалите Отава 76/1 меѓународен фестивал на анимираниот филм/, Каиро 76 и летната филмска школа на "Филмотека 16" се осврнуваат Боривој Довниковиќ, Стево Остојиќ и Мато Кукуљица. Во рубриката "*In memoriam*" Ранко Мунитиќ и Душан Вукотиќ пишуваат за неодамна починатите Фриц Ланг и Миливој Погрмиловиќ. Ранко Мунитиќ, во рубриката "Граѓа за историјата на југословенскиот филм" се осврнува на филмот во нашата земја во воените и годините по ослободувањето.

/издавач: Француската
федерација на кино
клубови/

Во овие два броја објавени се повеќе интересни текстови, меѓу кои ги истакнуваме портретите на Џон Касаветис, Рајмонд Бусије и Дирк Богард. Интересен е и материјалот на Клод Мишел Клини и Миреј Амиел под наслов "Казанова-филм", кој претставува обид за толкување на историската личност на Казанова во филмовите на Коменчини и Фелини.

Во хрониката во бројот 218 дознаваме за неколку интересни и значајни моменти: Наградата "Жорж Садул" за 1976 година ја доби филмот "Не го задевај мојот другар" на Бернард Бутије; Американската асоцијација на филмски критичари го прогласи Ален Пакула, режисер на филмот "Сите претседателови луѓе", за најуспешен режисер во 1976 година, а Роберт де Ниро за најдобар артист во минатата година. Наградата "Луј Делик" му припадна на Ив Боасе за филмот "Судијата Фајард наречен "Шериф".

ИСКУСТВО КИНО, број 2/1977

Најзначајно место во овој број завзема материјалот под наслов "Критиката пред нови задачи", во кој повеќемина советски филмски критичари и публицисти се осврнуваат

на работата и ангажирањата на советската филмска критика.

Од најновата советска продукција претставен е филмот на режисерот С.Герасимов "Црвено и црно", работен според романот на Стендал. Репортажата од снимањето на филмот "Судбина" е на Људмила Донец, додека Константин Славид се осврнува на творештвото на Роман Кармен. За грчкиот филм "Патувачка трупа", на режисерот Теодор Ангелопулос пишува Сергеј Јуткевич во написот "Наследници на Еврипид".

Филмска трибина

"Францускиот филмски реализам"

Филмската трибина по повод завршувањето на V кинотечен циклус "Францускиот филмски реализам" е одржана во просториите на Кинотеката на 14 март, пред околу 50 посетители.

Уводен збор даде режисерот Мирослав Чепинчиќ, кој зборуваше за најзначајните автори и естетичките дострели на овој филмски правец. Тој истакна дека особена заслуга на овој период од звучниот филм е осмислувањето на улогата на филмот во обликувањето на општествената свест и во оформувањето на специфичниот филмски израз. Карактеристика на овој реализам е значителното учество на истакнати писатели во пишувањето или доработувањето на сценаријата, при што многу од овие филмови носат поголем белег на авторот на сценариото отколку на режисерот. Покрај тоа, за овие филмови е карактеристична и вонредната визуелна и психолошка атмосфера, што резултира во транспонирањето на судбините на ликовите во типолошка карактеристика.

Во вонредно интересната дискусија, која траеше повеќе од три часа, учествуваа Илија Пеншулиски, Кица Барџиева, Златко

Лечевски, Кирил Темков, Ацо Петровски, Љубомир Костовски и други.

Помеѓу останатите теми, се дискутираше за значењето на сценариото во филмот, за проблемот на соодветната филмска техника, од што најинтересно беше прашањето за употребата на колорот во обликувањето на специфичната атмосфера, за идеолошката условеност и влијателност на филмот итн.

Овогодишните циклуси на Југословенската Кинотека во Белград

Музејот на Југословенската Кинотека во Белград за 1977 година подготвува повеќе програми, од кои се најинтересни следниве:

- ЈУГОСЛОВЕНСКИ ФИЛМ

Триесетгодишнината од првиот домашен игран филм на Социјалистичка Југославија - "Славица", 1947 - ќе биде одбележана со прикажување на првите играни филмски дела снимени во нашите социјалистички републики и покраини. На овие јубилејни проекции ќе учествуваат и авторите на првите југословенски филмови.

- ФРАНЦУСКИОТ НОВ БРАН

Целта на оваа програма е да се осветли вистинскиот придонес на овој филмски правец за развитокот на филмот и на филмската естетика.

- КЛАСНИТЕ БОРБИ ВО ГЕРМАНИЈА ОД 1928 ДО 1933 ГОДИНА (ОД ВАЈМАРСКАТА РЕПУБЛИКА ДО ПОБЕДАТА НА НАЦИЗМОТ)

Оваа интересна програма ги осветлува конфронтациите на левите и десните политички сили во претхитлеровска Германија, нивните методи и политичка пропаганда по пат на филмот.

- 39 НАЈДОБРИ ФИЛМОВИ НА СИТЕ ВРЕМИЊА

Програмата ќе биде реализирана по повод одржувањето на Конференцијата за европска безбедност, која ќе се одржи летово во Белград.

- ЈАПОНСКИОТ АНГАЖИРАН ДОКУМЕНТАРЕН И ИСТОРИСКИ ИГРАН ФИЛМ

Оваа програма содржи 35 документарни и 25 долгометражни играни филмови.

- ОБОЕНИОТ ЧОВЕК НА ФИЛМОТ

Овој циклус ќе ја прикаже еволуцијата на односот спрема обоениот човек во историјата на филмот.

Во соработка со Естетичката лабораторија, Кинотеката на СРМ организира предавање на тема

ФИЛМСКИОТ МИЗАНСЦЕН КАЈ ХИЧКОК

предавач: Љупчо Билбиловски

Предавањето со проекции ќе се одржи на 4 април 1977 (понеделник), во 18 часот, во просториите на Кинотеката.

Пред предавањето, со почеток во 16 часот, ќе биде прикажан долгометражниот игран филм на Хичкок "Север-Северо-запад".

Во четврток, 7 април, Кинотеката на СРМ и Домот на ЈНА организираат

ВЕЧЕР НА СЕВЕРНОКОРЕЈСКИОТ ФИЛМ

Уводен збор ќе дадат режисерите Бранко Гапо и Мики Стаменковиќ, членови на југословенската филмска делегација, која минатиот месец ја посети Народна Република Кореја.

По уводниот збор ќе бидат прикажани документарниот филм "К о р е ј а д е н е с" и најдобриот севернокорејски игран филм "П р о д а в а ч к а т а н а ц в е к и њ а".

Проекцијата и разговорот по неа ќе се одржат во големата сала на Домот на ЈНА, со почеток во 19,30 часот.

По завршувањето на VI кинотечен циклус "Музички филм", на 11 април (понеделник) во просториите на Кинотеката, со почеток во 18,30 часот, ќе се одржи

ФИЛМСКА ТРИБИНА

на тема "Музички филм". Уводен збор ќе даде домаќинот на трибината композиторот Томислав Зографски.

Од 12 до 23 април, по завршувањето на VI кинотечен циклус филмови "Музички филм" на програмата во кино-салата на Домот на младите "25. мај" се

СИНЕСТИЧКИ ВЕЧЕРИ

12 и 13 април "ЛЕТО 42" - Роберт Малиган
14 и 15 април "ЦРВЕНИТЕ НОКИ" - Клод Шаброл
16 април "ДЕЈЗИ МИЛЕР" - Питер Богдановиќ
19 и 20 април "АТЕНТАТ" - Ив Боасе
21 и 22 април "ЉУБОВ И МОДА" - Љубомир Радичевиќ
23 април "ФАМИЛИЈАРНА СРЕКА" - Соловјев-Шеин-Ладинин

Во подготвувањето на овој број соработуваа:

Кица БАРЦИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Слободан МИЦКОВИЌ
Јован ПАВЛОВСКИ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Мето ПЕТРОВСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Костадин ТАНЧЕВ
Кирил ТЕМКОВ
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ
Стево ЦРВЕНКОВСКИ

Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА - Скопје

Кеј Димитар Влахов 66 - телефон: 32-356

п.фах 161 - 91000 Скопје

За издавачот:

Ацо ПЕТРОВСКИ