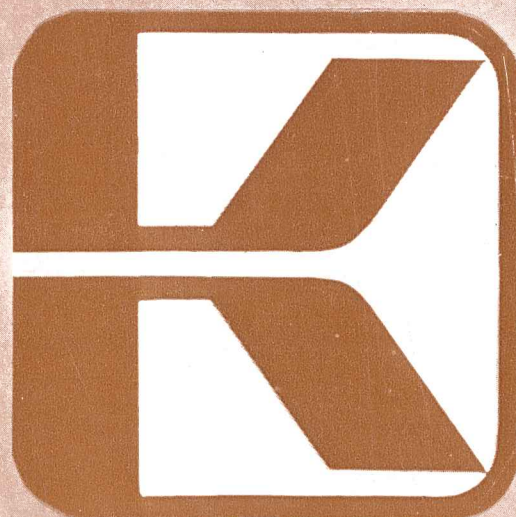


КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА



КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК

БИЛТЕН

5

МАЈ, СКОПЈЕ 1977

1900

СОДРЖИНА

VII КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС

- Творечка и политичка храброст
/кон циклусот "Социјалната драма
во филмот/..... 5

VI КИНОТЕЧЕН ЦИКЛУС "МУЗИЧКИ ФИЛМ"

рецензии за филмовите:

- Пастирот Костја 14
- Белиот јоргован 17
- Лили..... 22
- Каста Дива 24
- Слатката Ирма 27
- Моја драга леди..... 30

ПОВОДИ

- Неколку примери од примената
на музиката како драмска ком-
понента во филмот..... 38
- Портрет: Стенли Донен или
сзем на ведрината..... 42
- Размислувања за филмскиот
мјузикл 49
- Од "Синхронизацијата на
сетилата" (превод)..... 52

АРХИВ НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

- Манаки снима (II)..... 61

ОД ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ

- Дваесеттите години 78
- Монтажа - атракција 81
- Основни закони на филмскиот
кадар 83

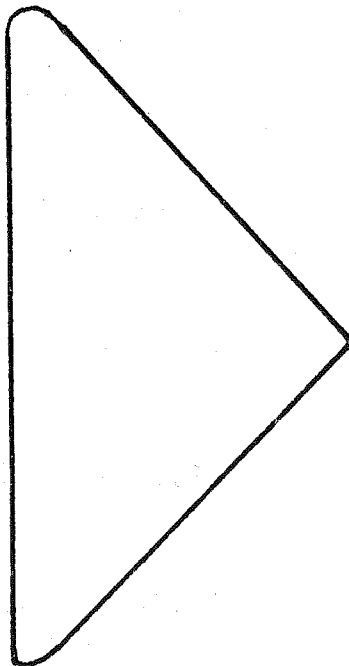
IN MEMORIAM

- Жак Превер	89
- Игор Претнар	94

КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР	97
----------------------------	----



КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС



социјалната драма во филмот

26 април – 9 мај 1977

циклус:

С О Ц И Ј А Л Н А Т А Д Р А М А В О Ф И Л М О Т

26 - 27 април
ПАТ ВО ЖИВОТ (17,30 и 19,30 часот)

28 - 29 април
ИЗГУБЕНА МЛАДОСТ (17,30 и 19,30 часот)

30 април
УЛИЦАТА НА СРАМОТ (17,30 и 19,30 часот)

3 - 4 мај
ВИРИДИЈАНА (17,30 и 19,30 часот)

5 - 6 мај
ЦРНИОТ ПЕТРЕ (17,30 и 19,30 часот)

7 мај
ТУКА Е ТВОЈОТ ЖИВОТ (17,30 и 19,30 часот)

9 мај
ФИЛМСКА ТРИБИНА
домаќин Цветан Станоевски (18,30 часот)

Домаќин: ЦВЕТАН СТАНОЕВСКИ

ТВОРЕЧКА И ПОЛИТИЧКА ХРАБРОСТ (Кон циклусот "Социјалната драма во филмот")

"Кога би можел, би правел филмови кои, освен за разонода, би го довеле и најобичниот гледач до тоа да сфати дека не живееме во најдобрите од можните светови". Ова е жалопојка на прочуениот Луис Бунуел, синаест од плејадата што вечно трага по еден друг свет, кој би бил различен од мигот што се живее, барем по поголемата справедливост, рамноправност и смиреност во катадневните економско-социјални трауми што не лежат со еднаква тежина врз грбот на сите. За оваа горчлива вистина филмот станува свесен уште од своите почетоци и во сите искушенија низ кои минувал недвосмислен бил неговиот стремеж да го менува светот онака и онолку колку што била неговата сила на влијание и колку што можел да собере и употреби ефикасни средства во својот израз. Тешко е да се посочи дали и во колкав степен филмот влијаел во менувањето на световите за кои сметал дека се неправедни, страотни, мегутоа, без секакво сомнение е фактот дека никогаш не се откажал од таа своја благородна цел. Паралелно со својата уметничко-естетска функција, а користејќи го универзалниот визуелен јазик, разбирлив и близок за најразлични слоеви од општеството, од првиот свој кадар, посредно или директно, со променлив успех, сакал да биде, бил и е одраз на времето, средината, односите во кои се создавал и живеел. Придружувајќи се постојано кон девизата дека задачата на уметноста не е само да го опишува и транспонира животот туку, пред сè и над сè, посочувајќи на неговите недостатоци да укажува на нужноста од негова промена и прогрес, филмот од дамнаина во својот најголем дел бил свртен кон човекот со отворено и критички настроено око. Тоа понекогаш благо се потсмевнува и објаснува, не ретко коментира и осудува, протестира и води отворена битка. Како и да е настроено, во најголем број случаи комплексно, ја афирмира својата отворена загриженост за среќата на човекот, третирајќи го во неговиот тоталитет и не признавајќи никакви географско-историски, економски, политички и културни олеснителни околности за страотната поделеност на светот на "виши" и "нижи" слоеви, во кои последниве ја имаат, безмалку, "историската"

предодреденост секогаш да останат тоа. Појдовните позиции, а посебно изразните средства, при ова секогаш биле специфични, во зависност од сензибилитетот на творецот и особеностите на поднебјето од каде доаѓале таквите филмови, меѓутоа, кога за свој творечки предмет ја имале социјалната тема, нивни заеднички именител било жигосувањето на една од најголемите неправди на човештвото и извор на неговите не мали и не ретки зла - социјалната.

Во номенклатурата на филмските редови, досега не е најден строго определен жанр што би ги содржел во себе филмовите со социјална тематика, односно што би ги подвел под општо, барем, формално име. Обично тие остануваат под широкиот поим на филмската драма, во која едно од челните места зазема подродот на социјалниот филм. Но, тоа ниту му пречи да суштествува ниту, пак, му одзема од неговата длабоко хумана и висока уметничка стојност (овде, секако, ги подразбираме вистинските дострели на оваа тема). Поради ова, за почетоците на социјалната тематика во филмот може слободно да се говори во контекстот на самите почетоци на седмата уметност, можеби уште од првите Лимирови излегувачи од фабриката. Неа сигурно ќе ја најдеме и во оние жанрови кои по својата надворешна, формална определба не најавуваат ништо од тој вид. Зарем не може да се говори за социјална тематика во вестернот, за социјална тематика во криминалистичкиот жанр, полициските вратоломии или, пак, дури и во фантастичните визији како на дамнешнината така и на иднината на нашата планета и свемирот! Но, ако во нивниот случај говориме за присутност а не за централна тема, тогаш вистинската драма на социјалниот проблем: едно посебно инсистирање на бездната што разделува разни слоеви на општеството покажувајќи го неговиот прогрес и дно, тогаш откриваме една построга селекција на дела чија преокупација е вивисекција на неправдата - политичка, културна и пред се - економска, на светот и денешен и вчерашен. Ако во филмското око на Вертов, во триесетите години од овој век ја гледаме (условно) неразубавената стварност, односно речиси еден фактографски пристап кон темата, сигурно во филмовите од тој вид ќе ги откриеме никулците на социјалната драма која посредно, но со тоа ништо понеефектно, допира до гледачот преку документот. Ако подоцна, во францускиот "синема верите" ја гледаме оголената вистина на нештата, кои филмската камера "само" ги регистрира, а притоа главно навлегува во социјалниот аспект од современиот живот, тогаш веројатно во овој бран што го записна филмскиот свет, ќе откриеме еден вонреден стимул за свртеноста на филмот кон социјалната проблематика. А таа, иако постои во сите времиња и под сите поднебја, особено остро се изразува во оние

пресвртници на човештвото кога се случувале настани од историско значење за целокупната судбина на планетава. Сигурно дека далеку подраматични, проспектакуларни и поригорезни биле времињата што им претходеа или доаѓале по големите воени катаклизми, без оглед дали воениот пожар опфаќал региони или целата земја. Во таквите најзаострени противречности, нагласени особено поради посебните одречувања, страдања и искушенија во воено време, филмот наоѓал севкупна инспирација за своето ангажирање. Тогаш бил и посмел, подиректен, што не значи дека таков не знаел да биде во "мирните времиња", кога противречностите останувале да живеат во поинакви услови и да се изразуваат во подруги форми. Се разбира, овде говориме за такви дела кои не се во функција на дневната вербална ангажираност во постигнувањето одредена актуелна политичка цел, туку за дела кои со својата некомпромисност и висока уметничко-естетска носивост и во моментот на појавувањето биле влијателна сила, а останале и трајна уметничка и историска вредност.

Еден типичен бран на филмовите со социјална тематика, не случајно јавен во времето непосредно по последната светска војна, ниту пак случајно во Италија, е легендарниот неореализам. Тој, не само што ја потенцира преокупираноста на филмот со оваа тематика, туку го збогатува филмскиот фонд со вонредни остварувања што ги бележиме како дел од најдоброто што го дала досега седмата уметност. Со вонредна поетска вокација и јасна, отворена намера да го даде црниот ден на човекот од најниското скалило на општеството, италијанскиот неореализам успеа да му ја предочи на светот горчливата вистина за социјалната неправда во своето време. Длабоко хуман кон тој човек, тој е беспределно остер и немилосрден во жигосувањето на оние односи што ја повлекуваат границата меѓу бедата и изобилството, го издигнува човекот во сето негово достоинство. Колку неговите херои се "мали" луѓе, бедни во материјалната егзистенција, толку се духовно богати, толку е човекољубива нивната фантазија за подобар свет, за малку среќа. И токму поради тоа, таа е далеку потешко остварлива.

Историјата на филмот не забележала друг покомпактен, потраен и повлијателен бран на филмови со социјална тематика од италијанскиот неореализам, иако поединечни дела од врвни синеасти се појавувале и пред и по неговото суверено владеење, сè до денеска. Мотивите за бројноста на овие филмови ни оддалеку не се исцрпени, зашто социјалната нееднаквост во светот и денеска е една од неговите рак рани. Меѓутоа, "храброста" тој да биде предмет на творечко ангажирање не зависи само од желбата на творецот. Многубројни и многузначно сил-

ни се факторите што го обусловуваат појавувањето на едно такво дело на екранот. Зашто, во основата, овие филмови се израз на класната свест и совест на самиот автор, но и на општеството во кое живее и твори. Тоталитарните, милитаристичките, капиталистичко-империјалистичките, социјалистичко-догматско-етатистичките режими не се почва врз која социјалната (и не само филмска) драма наоѓа поволност за виреење. Во нивните интереси, покрај паролата за слобода на творештвото, паралелно постои и нужноста да се брани сопствената позиција, па зависно од системот, разни се начините со кои се детронираат обидите и преку филмот да се говори за социјалната правда, уште повеќе за повиктаа да се остварува.

И поради сето тоа, жалопојката на Буњуел станува и жална вистина. Никогаш смирен, постојано во еден грч да оди со своето време, често и да изцидува пред него, на филмскиот автор не му се нужни само материјални и духовни услови за творење, особено кога се работи за овој вид дела. Нужна е и одредена храброст со која ќе се совладуваат препките што стојат на патот реалната вистина, горчлива, да дојде со сета сила на влијание на големиот екран. Зашто, ако филмот не го изменил светот, ако не може да го измени, сигурно придонесува прогресивните промени побрзо да доаѓаат. Во тоа е неговата сила, од неа постои стравот.

ПАТ ВО ЖИВОТ

(ПУТЕВКА В ЖИЗНЬ)

Режија: Николај Ек (ЭКК)

Сценарио: Н.Ек (Н.ЭКК), П. Јанушкевич (ЯНУШКЕВИЧ)
и А.Столпер

Производство: СССР, 1931

Улоги: Н. Баталов, М. Джагофаров, В.И. Качалов

ИЗГУБЕНАТА МЛАДОСТ

(GIOVENTU PERDUTA)

Режија и сценарио: Пиетро Џерми (Pietro Germi)

Фотографија: Карло Монтури (Carlo Montuori)

Производство: Италија, 1948

Улоги: Масимо Џироти (Massimo Girotti)

Дијана Боргезе (Diana Borghese)

Нандо Бруно (Mando Bruno)

УЛИЦАТА НА СРАМОТ

(AKASEN CHITAI)

Режија: Ќеџи Мицогучи (Kenji Mizoguchi)

Сценарио: Масаџи Нарусава (Masashige Nurasawa)

Фотографија: Казуо Мијагава (Kazuo Miyagawa)

Производство: Јапонија, 1956

Улоги: Мачико Кио (Machiko Kyo)

Аико Мимасу (Aiko Mimasu)

Ајако Вакао (Ayako Wakao)

ВИРИДИЈАНА

(VIRIDIANA)

Режија: Луис Буњуел (Luis Buñuel)

Сценарио: Л.Буњуел и Хулио Алехандро (Julio Alejandro)

Фотографија: Хосе Агајо (José Aguayo)

Производство: Шпанија-Мексико, 1961

Улоги: Силвија Пинал (Silvia Pinal)

Фернандо Реј (Fernando Rey)

Франциско Рабал (Francisco Rabal)

ЦРНИОТ ПЕТРЕ

(*ČERNÝ PETR*)

Режија: Милош Форман (*Miloš Forman*)

Сценарио: Јарослав Папошек (*Jaroslav Papoušek*) и

Милош Форман

Производство: ЧССР, 1963

Улоги: Ладислав Јаким (*Ladislav Jakim*)

Павла Мартинкова (*Pavla Martinková*)

ТУКА Е ТВОЈОТ ЖИВОТ

(*HÄR HAR DU DITT LIV*)

Режија: Јан Троел (*Jan Troell*)

Сценарио: Бен Фурсланд (*Bengt Forslund*) и

Јан Троел

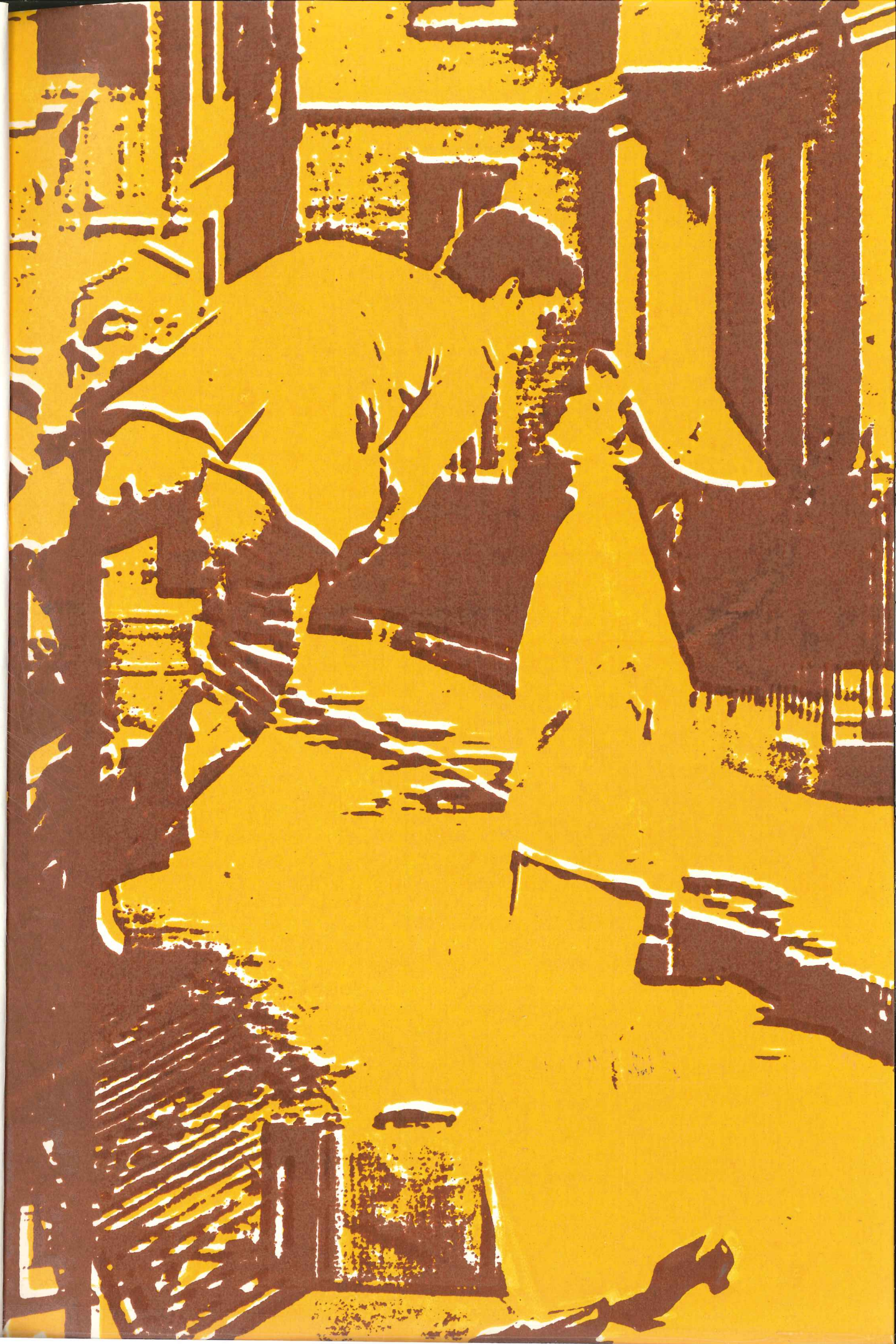
Фотографија: Јан Троел

Производство: Шведска, 1966

Улоги: Еди Аксберг (*Eddie Axberg*)

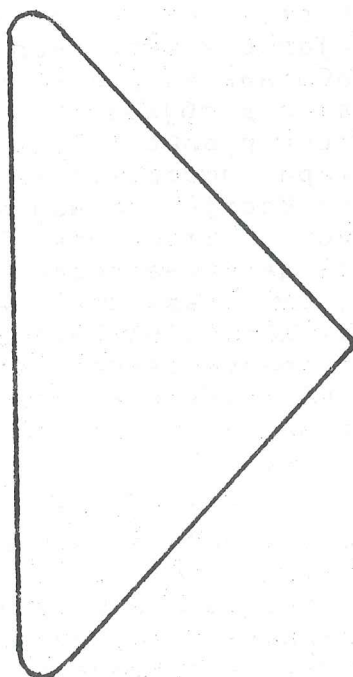
Бјонстранд Гунар (*Gunnar Björnstrand*)

Улф Палме (*Ulf Palme*)



6

КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС



музички
филм

ПАСТИРОТ КОСТЈА

Режија: Григориј Александров

Сценарио: Мас, Ердман и Александров

Фотографија: В. Нилсен

Музика: Исак Дунаевски

Производство: Москинокомбинат, 1934, СССР

Улоги: Утесов, Орлова, Стрелкова

Долго време откако ќе биде реализирана и со извонреден успех ќе кружи по светот, музичката комедија на Григориј Александров, "Пастирот Костја", ќе важи за некој вид модел на новата советска комедија. Таа ќе ја придобива довербата на експонентите на официјалните естетски доктрини, но, исто така, и на бранителите на "хуманизираниот" хумор, кои беа готови на овој жанр да му ги припишат како природени одлики не само сатиричноста туку и афирмативноста, не само гротескноста туку и лиричноста, оптимизмот и ведрината.

Александров, се чинеше, не ќе им противречи многу на ваквите очекувања, кои, со време, ќе се огласуваат како сè покатегорични барања. Отелотворувајќи во "Пастирот Костја" некои од моралните кодекси до кои држеше социјалистичкиот реализам, довчерашниот близок соработник на Ејзенштејн изгледаше како да се потпишува под објавата на веќе легитимираниот идејноестетски прописи. Така, на пример, Александров ќе го моделира портретот на својот главен херој, симпатичниот Костја, на начин својствен за поведението на новиот советски човек. Нему ќе му ги припише одликите кои десетина години подоцна ќе станат фетиш; скромноста, едноставноста, надареноста, храброста итн. На овој херој, разбирливо, успехот и победата ќе му бидат предодредени. Затоа Костја ќе стаса до самиот врв на успехот и Александров, дискретно "заборавајќи" на неговото потекло, ќе го прогласи за естраден победник.

Но тоа, јасно, не е сè. Светот, или поточно, моралната и културна атмосфера во која живее и дејствува идниот победник, не смее да се постави на спротивната страна од позицијата што ја има позитивниот херој и тоа да предизвика некој непредвидлив судир. Општествената и културна средина не смее на себе да ја навлече еретичката класификација на социјален антипод на симпатичниот Костја зашто тој, сепак, поникнал во таа средина, таа го оформила и му ги отворила портите кон успехот.

Но хуморот и комичните ситуации, кои, патем речено, по многу нешта ќе наликуваат на американската бурлеска, очигледно не фрлаат таква одилична светлина

врз тој свет. Затоа Александров ќе се потруди да доскокне со достоин коментар за индикативното поведение на неговите полулегални претставници што, на еден или друг начин, се смешале во уметничката биографија на победникот. Во тоа ќе му помогне музиката. Апологетскиот шум на маршевите што ја мобилизираат волјата ("Веселите момчиња") и што ја урамотежуваат сликата на овие социјално-анонимни егзистенции со лекотворно дозиран хумор - ќе се констатира - извонредно ја извршува оваа исцелувачка задача.

Но Александров и кога "заборава" и кога коментира како треба да биде, знае како всушност е. Тоа негово премолчување сепак никој не ќе го објасни како поведение на опортунист. Напротив. Извонредно добро се насетува дека акустичната орнаментика со која се оптоварува сликата не е ништо друго туку сатиричен коментар за една опскурна намера да се преименуваат нештата. (Глетката на опиеното прасе, на пример, е необично смешна, комична, но идејата да се компромитира комичноста на засмејувачкиот објект што ја спроведува музичкиот коментар - Александров посредно ни докажува - е гротескна).

Можеби најдобар пример на двосмисленоста на режисерската постапка на Александров во која, како што забележавме, музиката презема извонредна задача, е финалната секвенца на "Пастирот Костја". Добро се секаваме како членовите на џез-групата "Веселите момчиња", пред да го постигнат својот триумф во Бољшој театар, пристигнуваат во овој московски храм на уметноста во една богатоорнаментирана погребна кочија. Бољшој театар, разбирливо, ги пречекува крајно негостољубиво; та овде уште се паметат френетичните поздравии до Шаљапин, до Ана Павлова, сјајот на китнестите плафони и ложи се чува за наследниците на Чајковски, Корсаков и Рубинштејн. Што бара во овој музеј на империјалните величини некој си таму неугледен фармер. Но Александров, еве, дрско ќе ги воведат музикантите од дождливите улици, кои, патем речено, фрапантно ќе не потсетат на соблазливите московски проспекти од прозата на Булгаков, и тие, по краткотрајниот шок на комична неподготвеност, брзо ќе го совладаат мистериозниот простор на театарската сцена.

Сега, разбирливо, се појавува дилемата: дали Александров се носел со намера да го дисквалификува митот за Бољшој театар или, поточно, да ја демократизира неговата сцена. Зашто сега покрај аријата на смртта на Годунов, на неговиот репертоар се најдоа и импровизациите на уличните музиканти. Или, пак, сакал да не придобие за тезата дека театарот е деспот што ги институционализира и уметноста, и инспирацијата,

и творечката радост. Зашто, погледнете што се случува. Неугледните музиканти, откако ќе го засмејат гледиштето со својата симпатична збунетост, откако ќе го примат првиот аплауз, неочекувано ќе се преобразат во отмени естрадни господа. Донеодамнешната домашна прислужничка (каков индикативен статус за една жена во советскиот филм), исто така фантастично како во прозата на Булгаков, ќе стане вистинска сценска принцеза на чија привлечност ќе може да ѝ позавиди една Марлен Дитрих. И, конечно, мотивот на бодриот марш ќе се преплете со еден друг, позаводлив музички мотив, меѓутоа, омилен уште од времињата на моќниот Петроград.

Какво слевање на традициите и на новата уметност - ќе воздигнуваат бранителите на хуморот што ги помирува старото и новото, сентиментот и акцијата, романтиката и волјата. Каков хебрид на две непријателски спротивставени култури - ќе премолчи Александров укажувајќи ни на еден парадокс пред кој неговиот современик, бескомпромисниот Мајаковски, алармантно ќе извика: "Урнете ги сите музеи во светот".

Бавниот фар со кој во самото финале на филмот го напуштате ентериерот на Бољшој театар и запираме пред неговата предна фасада се доживува по малку застрашувачки, еуфоричните музичари на кои трогателно им аплаудираат разнежените балерини како да се вкештени во мамутските столбови на Бољшој театар; тие веќе, по се изгледа, не ќе се појават на улиците, ни по планинските фарми, ни по безгрижните плажи, ни во евтино изнајмените соби.

Горѓи Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ГРИГОРИЈ ВАСИЛЕВИЧ АЛЕКСАНДРОВ (1903-)

- ДОЛЮШКА ДОЛЯ ТИ РУССКАЯ, ЖЕНСКАЯ, 1922 (настапува како глумец)
- СТАЧКА (ШТРАЈК), 1925, (настапува како глумец и помошник на режисер)
- БРОНЕНОСЕЦ "ПОТЕМКИН" (КРСТОСУВАЧОТ "ПОТЕМКИН"), 1925, (настапува како глумец и помошник режисер)
- ОКТАБРЬ (ОКТОМВРИ), 1927 (автор на сценарио во соработка со Ејзенштајн)
- ДЕВУШКА С ДАЛЕКОЙ РЕКИ (ДЕВОЈКА ОД ДАЛЕЧНАТА РЕКА) (1928, (сценарио)
- СТАРОЕ И НОВОЕ (СТАРОТО И НОВОТО), 1929 (автор на сценариото во соработка со Ејзенштајн)

- СПЯШАЯ КРАСАВИЦА (ЗАСПАНАТА УБАВИЦА), 1930 (автор на сценарио во соработка со браќата Васиљеви)
- *QUE VIVA MEXICO* (ДА ЖИВЕЕ МЕКСИКО), 1931-32, соработник на Ејзенштејн)
- ИНТЕРНАЦИОНАЛ (ИНТЕРНАЦИОНАЛ), 1933 (автор на сценариото и режисер)
- ВЕСЕЛЫ РЕБЈАТА (ПАСТРИОТ КОСТЈА), 1934 (режисер)
- ЦИРК (ЦИРКУС), 1936 (режисер)
- ВОЛГА-ВОЛГА, 1938 - (режисер)
- СВЕТАА ПУТА (СВЕТАА ПАТА), 1940 (режисер)
- БОЕВОА К.-СБ- № 4, 1941 (автор на сценариото во соработка со А.Раскин и М. Слободски и корежисер)
- ВЕСНА (ПРОЛЕТ), 1947 (режисер)
- ВСТЕРЧА НА ЕЛБЕ (СРЕДБАТА НА ЕЛБА), 1949 (режисер)
- КОМПОЗИТОР ГЛИНКА (ГЛИНКА), 1952 (режисер)
- ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКУ (ЧЕЛОВЕКОТ НА ЧЕЛОВЕК), 1958 (режисер)
- РУССКАА СУВЕНИР (СПОМЕН ОД РУСИЈА), 1960 (режисер)

БЕЛИОТ ЈОРГОВАН

Режија: Роберт Леонард

Сценарио: Ноел Ланглеј

Музика: Зигмунд Ромберг

Производство: 1937, САД

Улоги: Џенет Макдоналд, Еди Нелзон, Џон Баримур

ЕДНА ФИЛМСКА МИТОЛОГИЈА

"Митската" слика за мај-месецот на љубовта, еуфориичното доживување на почетокот на пролетта преку симболичноста на вљубувањето, дури и како остаток на паганските обичаи, но повеќе не само за нив, е длабоко вкоренета во свеста и на современиот човек. Но, најсилно и најсвесно со неа "манипулираше" токму холивудската културна индустрија, скривајќи ѝ зад тој лажен митски израз, како чисто "идеолошки привид", баналните и ограничени "вистини" што понекогаш ги пропагираше и протежираше. Така, таа "слика" станува шема, шаблон, до бескрај повторуван ритуал на враќањето на светот и мај како месец на раѓањето на љубовта, бајка во која лицата и декорот можат да се менуваат

и се и понатаму да останува исто. Тоа останува да биде само привид или, можеби, нам денес така ни се чини, ослободени по малку од влијанието на тој остаток (рудиментиран веќе) од митолошкото и митското искуство, но затоа оптоварени (заради нашата потреба од митотворење) со еден куп лажни "митски" слики што многу често ни ги пронаоѓаше и нудеше токму холивудската културна индустрија и не само таа.

Сигурно дека во филмот што сака да биде токму тоа, привидот мора да се постигнува некогаш и со сосема неуметнички и "нефилмски" нешта. Славниот момент и начинот на разубавувањето на човекот и природата, декорирањето, и тука доаѓаат на помош. Декорот во овој филм ја има токму таа цел, да ни ја преслика замислената бајка, во која цветовите, белите јорговани, летаат по небото, па сега тоа станува декоративна позадина, дрвјата вечно цутат, како што во бајките се мора да биде обвиено со превезот на неверојатните блесоци на скриените, но ветени, богатства, превез низ кој не смееме да ја препознаеме само малку разубавената, значи декорирана, нашата и затоа здодевна реалност. Несоодветноста на бараното естетско доживување (на пример желбата да се постигне возвишеност, со летање на цвекињата во височина) и изразниот материјал го раѓаат кич-ефектот на овој филм. Желбата за возвишеност се депласира при сентименталното летање на цвекињата по небото каде дури ќе се најде и една волшебна панделка која ќе ги соедини, што би требало (пак во кич-ефектите) да значи соединување на нивната љубов. Во филмот дури и другите луѓе, освен главните јунаци, се третираат како дел од тој "митски" и "судбински" декор. Тие се тука за да се најдат, ако притребаат како весела придружба на распеаниот јунак, како разиграни учесници на мајскиот ритуал.

Во таквиот кич-декориран филмски митолошки мај, се случува љубовната драма. Во филмот сме воведени преку една стара, таинствена дама, која со горчлив насмев ги гледа распеаните и весели учесници на празникот на Мај. И, еве го токму тука, јасно изразен лажниот митски концепт: Се се враќа и се може да се врати во митското прикажување на животот! Таа ја познава "бајката", знае, за разлика од другите учесници, кои, можеби, никогаш не ќе мораат да дознаат дека веселоста е кратка, а понекогаш и трагична. Зад ваквото сознание се крие она народното, не е сета година мај!

Проблематичноста на така изградената митска слика доаѓа до израз веднаш, во првите кадри на филмот. Тоа е појавата на двајца млади, и се разбира, вљубени. Но, во нивната силна љубов, се заканува да ги раздели, преголемата амбициозност на девојката, која

најмногу од сè сака да стане пеачка. И, еве ја профаната, дури би рекле, разблажено рационализирана содржина која само го ползува "митскиот" израз да се "маскира", прикажувајќи се како судбински судир при изборот на животните патишта на жената. Не мора, затоа секоја жена да сака да биде пеачка, но токму тој пат во изградувањето "кариера" на граѓанскиот човек му се чини најсомнителен, па затоа мора да има, во неговото прикажување, непредвидливи и трагични препреки. Тоа е јасно изразениот став на граѓанството кое во уметничкиот позив гледа само боемство, сомнителни вредности и понекогаш ја задоволува својата лицемерност со трагичниот крај. Затоа, сето тоа мора да се случува во Париз, мора да ја има "миризливата" атмосфера на сиромашните распеани квартави, (кои ако се толку сиромашни како што досега^{во} сите филмови ни се прикажувани, ни малку не би требало да се распеани и среќни).

Граѓанското и малограѓанското мислење, и тоа во најдекадентната варијанта најде свој израз токму во судбински прикажаниот избор пред кој младата девојка стои: да биде скромна домаќинка или "позната личност". Нам ни е јасно: ни во едниот ни во другиот случај таа не може да биде личност во двете однапред одредени улоги. Во првиот случај, во сенката на "снаодливиот сакан маж", во другиот, во сенката на непредвидливиот импресарио, кој демне во секој момент, како што демнее системот чиј производ е: "познатата пеачка", реклама, публицитет, индустрија на создавање ѕвезди. Уште повеќе, крајот на филмот ја нуди алтернативата која не мора да значи слобода (зашто и импресариото може да стане "сакан маж" со сите одлики на најлош импресарио!) и да биде домаќинка со вечно неостварени (што е типично не само за американската психологија туку и за нашата воопшто) соништа за убавиот свет на славата кој "чека" некаде таму - во митски прикажаниот Париз, во случајов.

Сигурно, вистинската лирска приказна може само да се раскаже! Тоа и се случува, а така е и граден филмот. Како она што се случи еднаш, од кое сè зависи, и кое е посилно, заради тоа, и од најреалниот живот. Тука сега доаѓа музиката во филмот, која треба до максимум да ја истакне "волшебноста" на приказната. Музика што се слуша во сеќавањата, што прави да се слушнат сеќавањата, музика што го надоместува говорот онаму каде тој со својата "прозаичност" сè би расипал, сентиментална, плачливо-весела музика на изгубените соништа и илузии. Таа мора да биде тука, да се чуе, да го истакне "привидот", да ја зголеми магијата. Мора во сето тоа да биде пресметан и нус-ефектот,

- мора да стане шлагер! Како сите други нешта во филмот музиката служи само за "разубавување на нештата, за размекнување и лажно тревожење на душите. Никако неможе да се зборува за склад на музичноста и сликовноста, напротив, се оди до крај во една максимална несоодветност, каква што е и целокупната замисла на филмот. Одовде и слабоста на музиката. Слабост која најсилно ја илустрира следниов расчекор што е постојан момент во филмот: силна арија на двајцата јунаци, кои пеат како да се во Миланската скала, додека околу нив летаат славејчиња и паѓаат цветови. Сета диспропорција и сиот несклад доаѓаат и тука до израз,

Митската слика не би била доволна "митска", ако не е водена од лажната "судбина". Главната хероина, затоа, мора да излезе доцна навечер да се шета, откако му ветила на својот одеднаш (барем за нас гледачите!) вљубен импресарио, дека ќе се мажи за него. Мора да има кочијаш, кој "случајно" се нашол пред куќата, мора нему "случајно" да му избега коњот, токму пред кафеаната во која во херојски занес пее главниот јунак на филмот, хероината мора да влезе и, како во најлошата митско трагична варијанта (а тоа е само обичен публицитет!), мора да ја препознаат во неа познатата и талентирана пејачка. Малку "штимунг" со американска национална гордост и "слатката Вирџинија", малку стекнат француски шарм и, пред сè, привид на длабока "судбинска" симпатија, од која не може да се бега, и еве ја сета подготвка за настапот на големата љубов!

Во ваква прикажаната ситуација, не е воопшто чудно анулирањето, бришењето на минатото и на едниот и на другиот јунак. Не се знае кој се и што се. За хероината само знаеме од една нејзина реплика, дека пред да го сретне својот сегашен импресарио била никој и ништо. Така и треба да биде и по таквата шема тие можат да бидат секој и сè. Тие се тука како "од земја никнати", немаат минато, освен националната гордост на Вирџинија, тие стануваат вистински носители на митски улоги и затоа се важни само за периодот за кој бајката, митот, раскажува. Не е важно што се случувало пред тоа; еве ја конструираната можност за средба на актерот и гледачот и, во најдобриот случај, неговата идентификација со прикажаното; лажна слика дека можеби ни биле слични, барем во почетокот на "патот на славата", лажна слика и ветување дека секој од гледачите може да се најде таму.

Како што сите љубови и занеси се случуваат во мај, незадоволствата и "злите духови" царуваат во зимата,

но и зимата прикажана како сентиментално-идилична снежна улица во која блескаат романтични улични светилки. Како од новогодишните честитки! Злите сили мораат да се отелотворат за да бидат активни и нив во целост ги носи "на грб" импресариото. Тој е уште понаивно типизиран. Мистериозен, непредвидлив, тој може сè да стори, но затоа бара сè. Обдарен во квазимефистофеловски поглед, тој гледа сè и е насекаде, тој е извршител на "судбината". Мора да има мистично словенско потекло и презиме (во најценетата варијанта руско), мора да биде жестоко страсен, но сето тоа мора да биде скриено, мора да биде буквален, здодевен, типичен лажен глумец на импресарио. Иако мораме да му простиме заради човечноста на состојбата во која се наоѓа како лудо и неразумно вљубен, тој во филмот е прикажан како оној кој останува од онаа страна на мирниот "домашен" живот, тој е мистичен потписник на невидливата судбина, кому долгот мора да му се плати. Што е тој друго, без сиот мистицизам, ако не неумоливата и беспопштедна сила на звездотворната машинерија!

Дури ни во бајките не е вечно мај и луѓето сепак се убиваат. Тоа не е трагично само ако знаеме дека сè е бајка, и уште повеќе, неубедлива, како што е во овој случај, а можеби како и во случајот во сите бајки што ни се раскажуваат кога не сме веќе деца. Филмскиот израз и достигнуањата на овој филм се толку минимални, што не ни помагаат ни малку сето ова што го гледаме да го толкуваме поинаку освен како неуспешна (за нас денес - за своето време а и подоцна, таа не изгледала така, напротив, се чинела силно убедлива и успешна), но не толку наивна и невина бајка. Кога минува мај, минува и маѓепсаноста. Оној што сака и понатаму да го задржува, може единствено да го претвори во мит. Тоа може да го "подготви" за нас и "индустријата на митови" - Холивуд.

Кица Барџиева

Леонард Роберт Зиглер
(1889 - 1968)

Американскиот режисер Роберт Леонард има реализирано поголем број филмови, од кои поголем број музички комедии и "монденски" филмови. Ќе ги споменеме "Танцувачка дама" (1933) со Фред Астер, "Белиот јоргован" (1937), "Тајно срце" (1946), "Патување во Рио" (1950), "Најубава жена на светот" (1955) и други.

ЛИЛИ

Режија: Чарлс Волтерс

Сценарио: Хелен Дојч, според новелата на Пол Галико

Фотографија: Роберт Пленк

Музика: Бронислав Кејпер

Производство: САД 1952 г.

Улоги: Лесли Карон, За За Габор, Мел Ферер,
Жан Пјер Омон

Валтеровата "Лили" не е музички филм кој би носел со себе многу алузии на времето во кое е создаван ("Пастирот Костја") ниту филм со осетно редуциран дијалог, во кој би доаѓале до израз гласовните квалитети на неговите протагонисти ("Белиот јоргован"). Тоа е повеќе интимистички настроена приказна во која музиката нема некоја доминантна улога-француската народна песна "Хај Лили, хај ло" ја сретнуваме во две балетски нумери и една вокална интерпретација и со тоа се комплетира функцијата на самата песна во делото. Она што дозволува "Лили" да го наречеме музички филм е, евентуално, времетраењето на балетските точки и, сигурно, широкото прифаќање на песната меѓу публиката. Впрочем, тој музички мотив ќе биде добро искористен многу подоцна и, чинам, поефектно во една прекрасна епизода од телевизиската серија "Доктор Килдер", што зборува за тоа дека сонгот веќе прераснал во еден синоним, неизоставен придружник на она што го нарекуваме прво љубовно искуство на едно малолетно срце, прв школски час во животот, ќе стане неизоставна илустрација на оние женски карактери толку чести во адолесцентниот период, кои претставуваат една несреќна комбинација меѓу наивноста и невиноста.

Околноста што музичкото во "Лили" е присутно во релативно поограничен обем наложува попрецизна обработка на ликовите, повнимателно водење на дејствието. Впрочем, во "вистинскиот" музички филм музиката ја дава и визијата и пораката, либретото го заменува сценариото. И, навистина, во делото на Чарлс Волтерс наместо со оперски ведети или популарни музички ѕвезди, се сретнуваме со животна ситуација каде песната е само илустрација. За жал, самата приказна е исполнета со некој инфантилен однос кон стварноста, што резултира со типизација на ликовите. Тоа од "Лили" создава дело кое повеќе им е наменето на оние чија емоционална зрелост е блиска и, истовремено, несакана перспектива. Лили (Лесли Карон) е сираче кое одбира многу неподгоден момент да се вљуби во еден маѓепсник од провинцис-

киот циркус, инаку фатален скршувач на женските ср-
ца (Жан Пјер Омон) - еден крајно типизиран лик и
истовремено сопруг на сексапилната За За Габор (пов-
торно типизирана личност). Без основни средства за жи-
вот и со изгубена смисла за понатамошното живеење,
Лили ќе се одлучи на самоубиство. Иако нејзиниот спа-
сител е момче кое својата фрустрираност ја сокрива
зад завесите од подвижниот куклен театар - што веќе
претставува обид да се побегне од типизацијата, кон-
статацијата за драматуршката поедноставеност и си-
ромаштвото на делот е неизбежна. Но, сигурно е дека
тој филм во времето кога е прикажуван си наоѓал по-
добро место во скалата на вредностите на тогашниот гле-
дач. За оние што се сеќаваат на неговата премиера
тоа е добар повод да се вратат со мислите петнаесетина
години наназад. Оттука можеме да речеме дека ностал-
гијата по едно време кое веќе се заборава е вистин-
скиот мотив на неговото ставање на програмата на Ки-
нотеката.

Љубомир Костовски

ФИЛМОГРАФИЈА НА CHARLES WALTERS

- GOOD NEWS (ДОБРИ ВЕСТИ), 1947
- EASTER PARADE (ВЕЛИГДЕНСКА ПАРАДА), 1948
- THE BARKLEYS OF BROADWAY (БАРКЛИЕВИ ОД БРОДВЕЈ), 1949
- SUMMER STOCK, 1950
- THREE GUYS NAMED MIKE (ТРИ МОМЦИ СО ИМЕ МАЈК), 1951
- TEXAS CARNIVAL (КАРНЕВАЛ ВО ТЕКСАС), 1951
- THE BELLE OF NEW YORK (УБАВИЦАТА ОД ЊУЈОРК), 1952
- LILLI, 1953
- TORCH SONG, 1953
- THE GLASS SLIPPER (СТАКЛЕНИ ЧЕВЛИЧИЊА), 1955
- THE TENDER TRAP (НЕЖНА ЗАМКА), 1955
- HIGH SOCIETY (ВИСОКО ДРУШТВО), 1956
- DON'T GO NEAR THE WATER (НЕ ОДИ БЛИЗУ ДО ВОДАТА), 1957
- ASK ANY GIRL (ПРАШАЈ БИЛО КОЈА), 1959
- PLEASE DON'T EAT THE DAISIES (ТЕ МОЛАМ НЕ ЈАДИ ГИ
МАРГАРИТИТЕ), 1960

- *TWO LIVES* (ДВЕ ЉУБОВИ), 1961
- *JUMBO*, 1962
- *THE UNSINKABLE MOLLY BROWN* (НЕПОБЕДИВАТА МОЛИ БРАУН), 1964
- *WALK, DON'T RUN* (ОДИ, НЕМОЈ ДА ТРЧАШ), 1966

КАСТА ДИВА

Режија: Кармине Галоне

Производство: Италија, 1955

Улоги: Морис Роне, Антонела Луалди, Нафа Греј

Наклонетоста на италијанската филмска продукција кон музичките филмови одамна ни е позната и, за жал, се уште упорно не следи како еден не баш многу весел придружник. Овој филм е еден од предходниците на таа неуморна залудност во искористувањето на сопственото мелографско благо. "Каста Дива" би требало да зборува за животот и творештвото на прочуениот Винченцо Белини, италијански композитор од почетокот на 19-тиот век. Но, всушност, филмот раскажува само една епизода од, без сомнение, далеку повозбудливиот вистински животен пат на композиторот.

Стариот "маестро" Кармине Галоне се служи со сиот расположлив романтичарски инструментариум, за од тој живот и неговиот актер да создаде една полумарионетска претстава, чиј механизам сепак се потпира врз некои автентични податоци и личности. Тука се, во тоа време, познатата оперска пејачка Гудита Паста, чиј лик со пристојна рутина го доловува Нафа Греј, потоа прочуениот Гаetano Доницети, колегата на Белини, а во еден период и негов ривал на сентиментален и творечки план. Автентична личност е и либретистот Ф. Романија, но тој во филмот е еден безначаен епизодист. Колку е автентична убавата ќерка на неаполскиот обвинител не можеме да знаеме, но нејзината веродостојност не ги загрижувала многу ниту писателот на сценариото ниту режисерот Галоне.

Романтичен по својата основна интонација и по режисерската постапка, филмот сака да не убеди во љубовта како инспирација, како творечки "Деус екс махина", што само по себе како теза и може да стои, но овдека делува прилично неубедливо, токму поради средствата со кои оваа теза се изградува како визуелна даденост.

Не водејќи многу сметка за содржинскиот аспект на филмот, неговите творци не се ни обидуваат да бидат убедливи или, барем, прецизирани во манипулирањето со биографските детали. Конечно можеме да речеме дека ова и не е од апсолутна важност, се разбира кога празнината што филмот ја предизвикува би била исполнета на некој друг начин. Вака, целата структура на филмот се базира врз неговиот лирски мотив, а тоа е неостварената и несреќната љубов што е можеби доволно за малодрама, но не и за филм кој претендира да даде еден каков - таков увид во животот на еден уметник. Тој уметник и неговиот живот, во овој контекст се дадени како една мазохистичка меланхолија која се заканува да ги зарази и гледачите. Морис Роне, кој ја толкува улогата на Белини, го прави тоа со горедолу вешто скриено недоразбирање, но со очигледна упорност да се истрае во една ситуација која, веројатно, никому од творците на филмот не им била до крај јасна.

Без сомнение, овој филм претставува плод на значително задоцнет романтизам, дури и за времето кога е снимен. Така, она што и денеска го спасува да не се заглиби во калта на кичот е единствено музиката на Винченцо Белини.

Мирослав Чепинчиќ

ФИЛМОГРАФИЈА НА КАРМИНЕ ГАЛОНЕ (1886-1973)

- ГОЛАТА ЖЕНА, 1914
- АВАТАР, 1915
- ЦВЕТОТ НА ЗЛОТО
- СВАДБЕНИОТ МАРШ
- МАЛОМБРА, 1916
- БАКНЕЖОТ НА СИРАНО
- ХАМЛЕТ И НЕГОВИОТ КЛОВН
- НЕМЕЗИС, 1921
- ПОСЛЕДНИТЕ ДЕНОВИ НА ПОМПЕЈА, 1926
- ЗЕМЈА БЕЗ ЖЕНИ, 1929
- НОЌИТЕ НА ПАРИЗ, 1931
- ГРАД НА ПЕСНАТА, 1931
- СИНОТ НА АМЕРИКА, 1932

- ПЕСНА НА МОРНАРОТ
- ЕДНА НОЌ ВО ВЕНЕЦИЈА
- КАСТА ДИВА
- СЦИПИОН АФРИКАНЕЦ, 1937
- САМО ЗА ТЕБЕ
- МАРИОНЕТИ
- ГУЗЕПЕ ВЕРДИ, 1938
- МАДАМ БАТЕРФЛАЈ
- МАНОН ЛЕСКО
- ГОЛЕМИ МЕЛОДИИ, 1940
- ПРВАТА ЉУБОВ
- КРАЛИЦАТА НА НАВАРА
- ДВЕ СИРОТИЦИ, 1942
- ОДЕСА ВО ПЛАМЕН
- ПЕСНА НА ЖИВОТОТ, 1945
- ОД НЕГО ТРЕПЕРЕШЕ РИМ
- РИГОЛЕТО, 1947
- АДИО МИМИ
- ТРУБАДУР, 1949
- НОЌНИОТ ТАКСИ, 1950
- МЕСАЛИНА, 1951
- ПУЧЕНИИ, 1952
- КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА
- КУЌАТА РИКОРДИ, 1954
- КАСТА ДИВА, 1955
- МАДАМ БАТЕРФЛАЈ, 1955
- КЕРКАТА НА МАТА ХАРИ
- МИХАИЛ СТРОГОВ, 1956
- ПОЛИКУШКА, 1958
- МОНСЕЊЕР ДОН КАМИЛО
- КАРТАГИНА ВО ПЛАМЕН, 1959
- КАРМЕН ОД ТАРСТЕВЕРЕ, 1962
- МОНАХИЊИТЕ ОД МОНЦА, 1962

СЛАТКАТА ИРМА

Режија: Били ВАЈЛДЕР

Сценарио: А.Л. Дијамонд

Фотографија: Џозеф ЛАШЕЛ

Музика: Андре ПРЕВЕН

Улоги: Џек Лемон и Ширли Меклејн

Производство: САД, 1963

Преземањето на успешните театарски пиеси од бродвејските сцени како подлога за филмски сценарија е проверена пракса на продуцентите, особено холивудските. Комерцијален театарски хит, вешт режисер, најмалку два познати актера и еве ја едноставната формула за речиси сигурен успех, особено, ако амбициите на авторите се исцрпуваат во освојувањето на семакните ~~box-office~~ и. Се чини дека овие причини го натерале еден од контроверзните холивудски автори, Били Вајлдер, дефинитивно да се определи за филмската комедија, во кој жанр спаѓа и филмот "Слатката Ирма", прикажан во рамките на циклусот музички филмови.

Опусот на Били Вајлдер може сосем прецизно да се подели на два дела со јасно диференцирани конститутивни елементи. Првиот дел настанал по доаѓањето на овој виенски новинар во Соединетите Држави во 1934 година. Идејно и стилски овие филмови припаѓаат кон црната филмска серија на Холивуд, правец, кој беше еден од доминантните во текот на 40-тите години. Најкарактеристични во таа смисла се "Адут во ракав" (*Ace in the hole*), 1951, "Пропаднатиот излет" (*The lost weekend*), 1945 и, се разбира "Булеварот на сам-ракот" (*Sunset Boulevard*), 1950, кои натурализира-ниот американец го вбројуваат во редот на оние режисери чии филмови во времето на војната, а и подолго по неа, се свртуваат кон темните страни на животот, песимизмот, алкохолизмот, филмови кои го следат моралното и физичкото пропаѓање на своите јунаци. "Пропаднатиот излет" е филм за агонијата на еден алкохоличар кого маестрално го игра Реј Милленд (*Ray Milland*) (кој доби Оскар за оваа улога).

"Адут во ракав" е сурова слика на жолтиот печат, кој во потрага за сензации по секоја цена, ги губи сите морално - човечки атрибути. Били Вајлдер, поранешен новинар, и подоцна ќе му се наврати на ова милје во филмот "Насловната страница" (*Front Page*), 1974. Секако најпознат Вајлдеров филм е "Булеварот на сам-ракот", кој раскажува за опачините на Холивуд, за падот

на некогашните блескави филмски ѕвезди, проследен со морални искривоколчувања, алкохолизам и криминал.

Ваквите определби на Били Вајлдер ќе го најдат својот крај во една преодна фаза: "Сабрина", 1954, "Љубов попладне" (*Love in the afternoon*), 1957, кои претставуваат мелодрами, но во најдобрите традиции на овој жанр, за да следи дефинитивното свртување кон комедијата: "Апартман" (*The Apartment*), 1960, "Некои тоа го сакаат жешко" (*Some Like it hot*), 1959, "Бакни ме, будалче" (*Kiss me stupid*), 1964, "Приватниот живот на Шерлок Холмс" (*The private life of Sherlock Holmes*), 1969, "Насловната страница", а меѓу нив спаѓа и "Слатката Ирма".

Тоа е филм кој ја наследува основната фабула и мотивите од еден успешен бродвејски мјузикл, каде Били Вајлдер сосем ја редуцира музичката присутност исфрлајќи ги музичките сонгови и танчерски точки, па на тој начин го претвора оперетскиот заплет во една пред сè духовита комедија на карактери.

Филмот поседува голем број омилен елементи, толку често /зло/ употребувани од холивудските продуценти и режисери. Место на збиднувањата е Париз, град, кој во поедноставените визии на многу американски режисери е задолжително синоним на европската романтика и речиси единствен декор за љубовни случки. Тоа е средина на познатиот "Стомак на градот" големиот париски пазар, со своите живи улици, полни со бистроа, туристи, проститутки, макроа и поткупени полицајци. Еден жив вител кој функционира според правилата на полу-светот париски. Филмов, Били Вајлдер скоро во целост го снимил во студио, со што сигурно го зголемил тој впечаток на Париз, кој веќе се наоѓа на работ на кичот. Во ваква средина ќе се најде еден полицаец, чесен овојпат, кој уште и ќе се вљуби во една проститутка од улицата Казанова; ова, се разбира, ќе предизвика многу бурни ситуации, со изненадувачки пресврти, изобилство на комика, но која никогаш не преоѓа во сатира и така сè до неизбежниот хеппиенд. Брилијантниот дијалог, Били Вајлдере мајстор на врабалната комика, има извонредно комични и иронични поенти, речиси во секоја реплика. Вонредно живописните ликови, сè до последниот епизодист, успешно ја легитимираат намерата на режисерот во предизвикување на нови комични ефекти. А тука се, пред сè и пред сите, вонредните Ширли Меклејн и Џек Лемон, со кој Били Вајлдер многупати ќе соработува. Шармот на овие двајца и по нешто, но со мерка, стилизираната комика во нивната актерска експресија е еден од најголемите адути на овој филм кој имаше и голем комерцијален успех.

Прикажан во циклусот музички филмови, "Слатката Ирма" може да послужи како илустрација во контекстот на прашањата иницирани од овој циклус. Музиката на Андре Превен ја одигрува својата улога како рамноправна компонента во вкупното учествување на филмот. Нејзината функција е дескриптивна. Таа назначува /амбиент/, антиципира ситуации кои допрва ќе се случат, служи како средство за врзување на одделни секвенци, учествува во создавањето ефекти на одделни секвенци /љубовни, тепачка, умор на главниот јунак/ и служи како музичка поента во комичните ситуации. Постои, поправо, еден музички код, еден проверен систем во употребата на музиката во ваквите филмови, од кои ни "Слатката Ирма" не отстапува. Љубовните секвенци секогаш ги следат виолини, како доминанта во музичкиот *Bekgrund*, армониката го сугерира парискиот амбиент, ритмичките удари се присутни во секвенците на тепачката итн. Иако скоро незабележителна за гледачите, музиката во "Слатката Ирма" успешно учествува во сите ефекти на овој филм.

"Слатката Ирма" е филм кој сосема сигурно е на нивото на неговиот автор, "сосем добро направен филм", кој ги реализира намерите на Били Вајлдер во предизвикувањето смев и во лесното провоцирање на нашите сентименти.

Љупчо Тозија

ФИЛМОГРАФИЈА НА BILLY WILDER (1906)

- MAUVAISE GRAINE (НЕРАНИМАЈКО), 1933
- THE MAJOR AND THE MINOR (МАЈОРОТ, ДЕВОЈЧЕТО), 1942
- FIVE GRAVES TO CAIRO (ПЕТ ГРОБОВИ ДО КАИРО), 1943
- DOUBLE INDEMNITY (ДВОЈНО ОСИГУРУВАЊЕ), 1944
- THE LOST WEEKEND (ПРОПАДНАТИОТ ВИКЕНД), 1945
- THE EMPEROR WALTZ (КРАЛСКИОТ ВАЛЦЕР), 1948
- A FOREIGN AFFAIR (НАДВОРЕШНИ РАБОТИ), 1948
- SUNSET BOULEVARD (БУЛЕВАР НА САМРАКОТ), 1950
- ACE IN THE HOLE (АДУТ ВО РАКАВ), 1951
- STALAG 17, 1953
- SABRINA, 1954
- THE SEVEN YEARS' ITCH (СЕДУМ ГОДИНИ ВЕРНОСТ), 1955

- SPIRIT OF ST. LOUIS (ДУХОТ НА СЕНТ ЛУИС), 1957
- LOVE IN THE AFTERNOON (ЉУБОВ ПОПЛАДНЕ), 1957
- WITNESS FOR THE PROSECUTION (СВЕДОК НА ОБВИНЕНИ-ЕТО), 1958
- SOME LIKE IT HOT (НЕКОИ ТОА ГО САКААТ ЖЕШКО), 1959
- THE APARTMENT (АПАРТМАН), 1960
- ONE, TWO, THREE (ЕДЕН, ДВА, ТРИ), 1961
- IRMA LA DOUCE (СЛАТКАТА ИРМА), 1963
- KISE ME STUPID (БАКНИ МЕ БУДАЛЧЕ), 1964
- THE FORTUNE COOKIE (СРЕКНИК), 1966
- THE PRIVATE LIFE OF SHERLOCK HOLMES (ПРИВАТНИОТ ЖИВОТ НА ШЕРЛОК ХОЛМС), 1969
- AVANTI, 1972
- THE FRONT PAGE (НАСЛОВНА СТРАНА), 1974

МОЈА ДРАГА ЛЕДИ

Режија: Џорџ Кјукор

Сценарио: Ален Џој Лернер, според "Пигмалион" на Шо

Фотографија: Хари Стердлин

Музика: Фредрик Лју

Производство: 1964, САД

Улоги: Одри Хепберн, Рекс Харисон

Шеесетите мјузикл-години во филмската продукција, би можело донекаде да се рече, дека минаа во знакот на пејачките квалитети на Англичанката Џули Ендрјус, која во мјузиклите во кои настапуваше го остави својот специфичен вокален печат. "Моите песни, моите сншта" и "Мери Попинс" станаа популарни поради Џули Ендрејус, а музиката од првиот филм, префрлена на лонг-плеј плоча, стана рекорден бест-селер во 60-тите години одржувајќи ја челната позиција до денес во категоријата на лонг-плеј плочите. Џули Ендрјус беше и свездата на познатиот бродвејски мјузикл "Моја драга леди" ("My Fair Lady") чиј бум беше само нејзина зас-

луга. И кога се очекуваше филмската верзија да го потврди нејзиниот сценски успех, на општо изненадување, во филмот на Џорџ Кјукор со истоимениот наслов, во улогата на Илајза Дулитл се појави веќе популарната филмска артистка Одри Хепберн. Со тоа, предизвикот што го носеше филмот на Кјукор беше автоматски зголемен, а задачата на Хепберн да го компензира отсуството на Ендрјус во филмот "Моја драга леди" беше не само големо искушенија туку и нејзин хендикеп,

зашто беше извесно дека нејзиниот пејачки дел ќе треба да биде "покриван" со "позајмен глас". Како и да е, Кјукор го сними својот мјузикл со главните интерпрети-англо-американскиот тандем Рекс Харисон, во улогата на Хенри Хигинс, и Одри Хепберн како Илајза Дулитл. Веројатно, при Кјукоровиот избор на Хепберн, решавачки момент бил нејзиниот "вечно млад" момиски изглед, каков што бара ликот на Илајза, а се разбира, тука биле и нејзините проверени артистички вредности. Исто така, Кјукор, кој на почетокот на својата кариера се "печел" како човек на театарот, во својата филмска верзија предност му дал на литературното дело на Бернар Шо, популарниот "Пигмалион", што е фактички "либретото" на неговиот мјузикл. Оттаму и режисеровото определување за мјузикл во кој пеењето нема да биде од стандарден вид, мелодиско и со отпеан дијалог, туку доминантно ќе биде т.н. "говорливо пеење"

(*talking-singing*). Само неколку композиции ќе бидат чисто "мјузикловски", додека во дијалогското илустрирање со музика, самата музика ќе биде доминантна подлога на Шоовиот текст. Тука веќе е направена извесна иновација, поточно мала демистификација на мјузиклот, во кој најчесто се подразбира-пеењето како императив. Според тоа, таквото определување во музичката структура го повлекле со себе и решението - главните интерпрети да бидат драмски актери, а не строго мјузикл-пејачи. Ако се тоа две основни жанровски демистификации, тогаш и самата демистификација на "пигмалионството" во филмот на Кјукор се јавува како резултат на првобитните определби на режисерот. Митот за интелектуалецот - научник, лингвист и експерт по фонетика Хенри Хигинс и неговиот "модел", Илајза Дулитл, што тој ќе го "обликува" според соите мерила за на крајот да се вљуби во "сопственото дело" - во филмот на Кјукор ќе ја добие својата прагматичка варијанта, служејќи како компензација на едно "новодојденство" низ прикажувањето на англиската древност и цивилизациска "супериорност", во прв ред низ Хигинсовата загриженост за "чистотата" на англиската нација - земајќи си ја улогата на "фонетско лингвистички месие!"

Тука е секако инсистирањето, колку на викторијанската надуеност и материјалната чистота на англиското општество, толку, користејќи го поттекстот на Шоовата ароган-

ција и ноншалантно иронизирање на традиционалните англиски навики, човечкиот пуританизам и конзервативноста. Тој класен општествен распоред, гледан од аспектот на Хигинсовата поделба на дијалектите и жаргоните во Англија е искористен како драмско-содржински мотив во "неопигмалионското" опсервирање на англиската фриволност, таму, барем, каде што таа се јавува како кочница за разбивање на "викторијанскиот сон" на англиската кралевска империја. Фактички, самата содржина на Шоовата комедија, а со тоа и на Кјукоровиот филм не пренесува во тоа време на "англискиот турски менталитет".

Хигинс, својата супериорност ќе ја манифестира врз Илајза, сфаќајќи ја нејзината трансформација и како личен пораз, поточно корекција на "турската" цврстина и тврдоглавост, согледувајќи дека сопственото дело, поточно "превоспитувањето" на жената мора да се прифати како лична трансформација, како менување на личниот карактер и општествената свест. Ваквиот поттекст автоматски се наметнува од сериозноста на Шоовиот драмски текст. Но, да видиме кои се димензиите на мјузикл-структурата на Кјукоровата филмска верзија.

Би рекле: традиционални, во служба на драмската подлога, каде што музиката како засебна целина го илустрира драмското ткиво на филмот. Постојат неколку успешни музички нумери во кои Рекс Харисон ја покажува својата специфика на "певливото зборување" (*Talking-Singing*), а Хепберн во композицијата "Само почекај" Енри Игинз (место Херни Хигинс, како дефект во нејзиниот "кокни-инглиш") - покажува и извесно чувство за вокално изразување. Самата драмска врзаност на филмот не му дозволува поголема мјузикл-динамичност, која единствено се компензира во строго студиската, богата сценографија и костимираноста. Своевидни вредности од тој аспект се стилизираните атмосфери во двете социјални средини: пазариштето на сиромашните и монденскиот хиподром - Ескот, кој, низ својата сценографска колоратура, добиваат и одредена метафоричка функција. Со други зборови, филмот на Кјукор е комбинација од драмска комедија и мјузикл, имајќи ги предвид првичните условености - кои се автоматски режиска концепција и специфичен пристап кон ваквиот тип мјузикл. Реагирањата би можеле да бидат условени од вкусот на секој гледач одделно, но сепак останува впечатокот дека не е оној вистински мјузикл, со поголема распеаност и танцовачка динамика, во кој дијалогот и сценографско-костимографските компоненти нема да доминираат, како што е тоа случај со филмот "Моја драга леди". Како општ впечаток за овој филм би останал заклучокот за неговата статичност и недоволната суштинска инкорпорираност на музиката во ткивото на делото - како недостаток што му ги скратува вредностите на голем мјузикл.

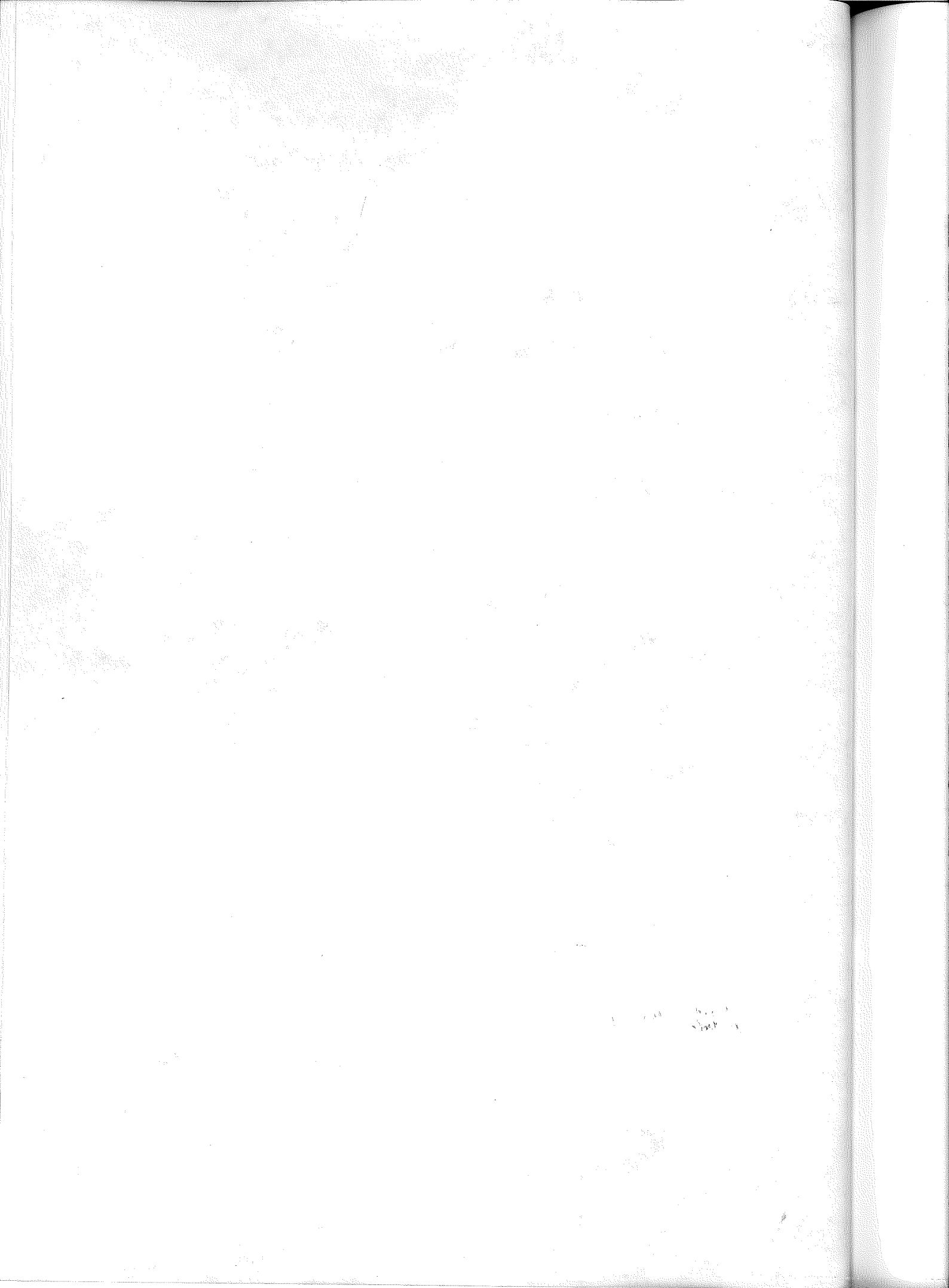
Благоја Куновски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЏОРџ КЈУКОР (GEORGE CUKOR) (1899-)

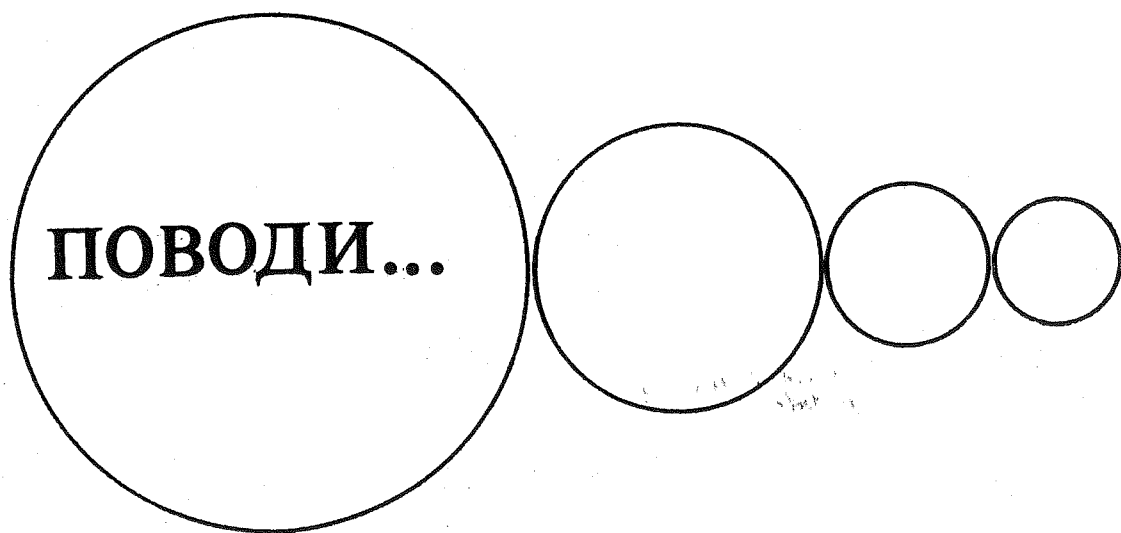
- *THE ROYAL FAMILY OF BROADWAY* (КРАЛСКАТА ФАМИЛИЈА ОД БРОДВЕЈ), 1930, (режирал заедно со Цирил Гарднер)
- *GRUMPY*, 1930 (режирал заедно со Цирил Гарднер)
- *VIRTUOUS SIN* (ЧИСТ ГРЕВ), 1930 (режирал заедно со *Louis Gasnier*)
- *FURNISHED LADY*, 1931
- *GIRLS ABOUT TOWN* (ДЕВОЈКИ НИЗ ГРАДОТ), 1931
- *ONE HOUR WITH YOU* (ЕДЕН ЧАС СО ТЕБЕ), 1932
- *A BILL OF DIVORSEMENT* (ЦЕНА НА РАЗВОДОТ), 1932
- *WHAT PRICE HOLLYWOOD* (КОЛКУ ЧИНИ ХОЛИВУД), 1932
- *ROCKABYE*, 1932
- *DINNER AT EIGHT* (ВЕЧЕРА ВО ОСУМ), 1933
- *LITTLE WOMAN* (МАЛА ЖЕНА), 1933
- *OUR BETTERS* (НАШЕТО ПОДОБРО "ЈА"), 1933
- *DAVID COPPERFIELD*, 1935
- *SYLVIA SCARLETT*, 1935
- *ROMEO AND JULIET*, 1936
- *CAMILLE*, (ДАМА СО КАМЕЛИИ), 1937
- *HOLIDAY* (ПРАЗНИК), 1938
- *ZAZA*, 1938
- *THE WOMEN* (ЖЕНА), 1939
- *THE PHILADELPHIA STORY* (ФИЛАДЕЛФИСКА ПРИКАЗНА), 1940
- *SUSAN AND GOD* (СУЗАНА И ГОСПОД), 1940
- *A WOMAN'S FACE* (ЛИЦЕТО НА ЕДНА ЖЕНА), 1941
- *TWO FACED WOMAN* (ЖЕНА СО ДВЕ ЛИЦА), 1941
- *HER CARDBOARD LOVER* (НЕЈЗИНИОТ ЉУБОВНИК), 1942
- *KEEPER OF THE FLAME* (ЧУВАР НА ОГНОТ), 1943
- *GASLIGHT* (ПЛАНИНСКА СВЕТЛИНА), 1944
- *WINGED VICTORY* (КРИЛАТА ПОБЕДА), 1944
- *A DOUBLE LIFE* (ДВОЕН ЖИВОТ), 1948
- *ADAM'S RIB* (АДАМОВО РЕБРО), 1949
- *EDWARD, MY SON* (ЕДВАРД, МОЈОТ СИН), 1949

- A LIFE OF HER OWN (НЕЈЗИНИОТ СОПСТВЕН ЖИВОТ), 1950
- BORN YESTERDAY (РОДЕН ВЧЕРА), 1950
- THE MODEL AND THE MARRIAGE BROKER (МОДЕЛ И БРАКО-
ЛОМЕЦ), 1952
- THE MARRYING KIND
- RAT AND MIKE, 1952
- THE ACTRESS (ГЛУМИЦА), 1953
- A STAR IS BORN (СВЕЗДАТА Е РОДЕНА), 1954
- IT SHOULD HAPPEN TO YOU (ТОА ТРЕБА ВАМ ДА ВИ СЕ
СЛУЧИ), 1954
- BHOWANI JUNCTION, 1956
- LES GIRLS (ДЕВОЈКИ), 1957
- WILD IS THE WIND (ВЕТЕРОТ Е ДИВ) - 1957
- HELLER IN PINK TIGHTS (ХИЛЕР ВО РОЗЕВ СПОРТСКИ
КОСТУМ), 1960
- LET'S MAKE LOVE (АЈДЕ ДА СЕ САКАМЕ), 1960
- SONG WITHOUT END (ПЕСНА БЕЗ КРАЈ) (започнат и пот-
пишан од Charles
Vidor), 1960
- THE CHAPMAN REPORT (ИЗВЕШТАЈ НА ЕДЕН ТРГОВЕЦ), 1962
- MY FAIR LADY (МОЈА ДРАГА ЛЕДИ), 1964
- JUSTINE, 1969
- TRAVELS WITH MY AUNT (ПАТУВАЊЕ СО МОЈАТА ТЕТКА), 1972





ПОВОДИ...



НЕКОЛКУ ПРИМЕРИ ОД ПРИМЕНАТА НА МУЗИКАТА КАКО ДРАМСКА КОМПОНЕНТА ВО ФИЛМОТ

Кога се зборува за музиката во филмот најчесто се мисли на музичките филмови. Но, се чини дека музиката многу повеќе му придонесува на филмскиот израз токму во филмовите кои не се музички. Немајќи намера посериозно теоретски да ја разгледуваме улогата на музиката во филмот, ќе се осврнеме на неколку примери на нејзината употреба, поаѓајќи, пред сè, од силата на впечатокот што таа го остава. Најсилни примери, веројатно, ќе најдеме во вестернот. Во него најчесто се јавува некоја мелодија или песна која го следи дејствието на филмот, понекогаш го претскажува или, пак, ја раскажува легендата по која е тој правен. Кога пак ќе се помисли на музиката во вестернот, најдобро се сеќаваме на филмовите на Џон Форд (*John Ford*) во кои целиот музички склоп потпомага да се создаде атмосфера на носталгичност. Средствата со кои Џон Форд се служи во создавањето на таквата атмосфера би требало да бидат предмет на една пообемна студија.

Во филмот "Рио Браво" (*Rio Bravo*) 1959, на другиот голем мајстор на вестернот, Хауард Хокс (*Howard Hawks*), употребена е мелодијата "Балада за црното злато" од истоимениот филм. Хокс ја користи за да ја објасни предисторијата на главниот јунак која е слична со онаа на јунакот од "Балада за црното злато". Така, со помош на музиката се цитира друг филм во кој е обработена тема на која Хокс тука не сака да ѝ дава премногу простор. Понатаму во филмот, кога јунаците се опколени во затворот, бандата однадвор доведува еден мексикански оркестар да им ја свири "Дегуело" (*Deguelo*). Мелодијата "Дегуело", чија тема е "нема милост за победените", е позната од историјата на американскиот Запад. Оваа песна им ја свиреле мексиканските трупи на опколените бранители на градот Аламо. Повторно Хокс користи еден цитат, овојпат не од филм туку од историски настан, со што помалку време и средства да долови одредена состојба. Како директен одговор на "Дегуело", опседнатите пеат една традиционална каубојска песна која со својата широчина и со чувството на слобода што го побудува, наполно е спротивна на мрачната атмосфера на "Дегуело".

Во филмот "Ранч на проколнатите" 1951, Фриц Ланг (*Fritz Lang*) со помош на музика преминува преку одделни делови на фабулата, така што пеачот се јавува како наратор. Пеач-наратор се среќава во повеќе филмови, а во "Кат Балун" тој директно им присуствува на настаните и веднаш ги опејува подвизите на јунаците, што може да асоцира на улогата на хорот во антич-

ката драма. Во филмот "3 и 10 за Јума" (1957) на Делмер Дејвс (*Delmer Daves*) главниот јунак, во еден момент, самиот ја свирка песната што оди низ целиот филм, како да претчувствува дека неговото дело еден ден ќе прерасне во легенда. Музичкиот мотив во "Река без повраток" (1954), ја има истата улога: на филмот да му даде призвук на легенда, додека другите две песни го обојуваат главниот женски лик (Мерлин Монро). Таа е кафеанска пеачка и во почетокот на филмот пее; "Еден сребрен долар оди од рака до рака, еден сребрен долар оди од срце до срце", како некој вид метафора на состојбата во која се наоѓа во тој момент. Подоцна на детето на човекот во кој ќе се вљуби му пее една весела детска песничка. Со таа песна како да ги разбираме сите промени што настануваат во неа, а се создава и една мирна идилична атмосфера која ќе ја потенцира драматичноста на настаните што следат.

Интересен е примерот на филмот "Џони Гитар"

1954, во кој една сладникава песничка, без никаква посебна музичка вредност, е така водена што нејзиниот емотивен набој непрекинато расте и, се чини, со одминувањето на филмот и таа добива вредност.

Во криминалистичкиот филм музиката често има посебна драматуршка функција. Така, убиецот од "М" (1931), на Фриц Ланг постојано свирка еден музички мотив во кој слепиот просјак ќе го препознае. Интересен е изборот на оваа музичка фраза, која е позајмена од суитата "Пер Гинт" (*Per Gint*) на Григ, создадена по истоимената драма на Ибсен. Пер Гинт е легендарен јунак кој бега од дома и се дружи со шумски духови и џуџиња. Темата на оваа суита е употребена за да ја навести инфантилноста и мрачните импулси со кои убиецот е опседнат.

Во двете верзии на филмовите "Човекот кој премногу знаеше" (1934 и 1956), на Алфред Хичкок (*Alfred Hitchcock*), централната сцена, обидот за убиство на еден дипломат, се одвива за време на еден концерт во Алберт хол во Лондон. Убиството треба да биде извршено во моментот кога удирот на чинелите во оркестарот ќе го придуши звукот на истрелот. Оваа сцена Хичкок внимателно ја подготвува низ целиот филм: го гледаме убиецот како ја слуша плочата со композицијата што треба да биде изведена за да го запомни местото каде треба да пука, ја гледаме партитурата со обележен момент на ударот на чинелите, па дури и шпицата на втората верзија на филмот оди преку крупен кадар на чинели за веднаш да се насочи вниманието на гледачот кон нив. Познатата мелодија "Ке сера", во втората верзија, употребена е како начин за комуникација меѓу главните ју-

наци и нивното киндапирано дете.

Во филмот "Нијагара" (1952) на Хенри Хатавеј (*Henry Hathaway*) се зборува за една жена која со својот љубовник сака да го убие мажот. Во текот на филмот, околу една мелодија се гради посебно значење кое ќе помогне во разрешувањето на секвенцата на убиството. Некаде на почетокот на филмот жената (М.Монро) со една група млади луѓе ја слуша на грамафон својата мелодија. Таа однапред ја знае реакцијата на својот маж кој истрчува и ја крши плочата. Музиката го потсетува на некој непријатен настан од минатото. Истата мелодија е и договорениот знак (сигнал) кој нејзиниот љубовник треба да го пушти на музичката камбанарија по извршеното убиство. Меѓутоа, убиецот и жртвата си ги менуваат улогите и сега мажот е тој што ја пушта мелодијата. Таа ја следи, се качува на камбанаријата и тој ја убива.

Музиката употребена како знак, контакт на луѓе на кои нормалните начини на комуникација им се недостапни или забранети, сретнуваме и во филмот "Бетонска џунгла". Затворениците во текстот на песната вметнуваат пораки кои чуварите на затворот не би смееле да ги дознаат. Наполно ист пример, но со една доза на хумор, наоѓаме и во првата верзија на "Човекот кој премногу знаеше" каде во црквата, во текстот на псалмот, јунаците вметнуваат свои пораки.

Како пример на спротивно дејство, блузот, кој еден од бегалците го пее во филмот "Бегство во синџири" (1958), е извор на постојана кавга и нетрпеливост помеѓу него и другиот затвореник. Тие се принудени заедно да бегаат врзани со еден синџир. На крајот на филмот, истата мелодија станува "знак" на нивното зближување и на нивните идентични судбини. Во истиот филм, еден од членовите на потерата на транзистор постојано слуша весела рок музика. Таа предизвикува идентична реакција кај другите членови на потерата како блузот кај бегалците. Истовремено, музиката се користи и за да се определи растојанието помеѓу бегалците и потерата кое постојано се намалува.

Со музиката во филмот "Прозорец во дворот" 1954, Хичкок вели дека сакал да покаже настанување на едно музичко дело. Една од споредните личности во филмот е композитор кој во текот на целиот филм работи на компонирање на една мелодија. Компонирањето оди паралелно со одвивањето на филмското дејствије за во крајните секвенци заедно да стигнат до своето дефинитивно вообличување.

Во "Казабланка" 1943, на Мајкл Кертис (*Michael Curtiz*), музиката е употребена со повеќе намери. Казабланка е единственото место од каде може да се побегне од

окупираната Европа во Америка. Тука се собираат бегалци од секаде и во целиот тој хаос единствената шанса за бегане, но само од стварноста, тие ја наоѓаат во барот на Рик и музиката на Сем. Кертис ја употребува и како некој вид спој низ времето. Секавањата на Рик за минатото, флешбекот, почнува со мелодијата на Сем, во него таа пак се појавува, а враќањето во сегашноста е, исто така, на звук *«скршена чаша»*. Во сегашноста мелодијата од минатото продолжува. За Рик, единствената врска со времето кога бил на правата страна, е музичарот и таа музика. Сега, клучот за иднината (документите за бегство) ги крие во клавирот на Сем. Текстот на мелодијата во Казабланка *"A time goes by"*, зборува токму за минување на времето во кое сепак некои работи не се менуваат.

Кулминација на конфликтот меѓу германските војници и бегалците од окупираната Европа е борбата низ музиката-тие се натпејуваат. Мајкл Кертис во филмот *"Dodge City"* ја употребува истата тема на борба меѓу две групи преку песна.

Звукот на кршење на чаша како премин или врска низ време е употребен и во филмот *"2001"* на Стенли Кубрик (*Stanly Kubrick*). Главниот јунак кој сосема е надвор од времето, кон крајот на филмот на звук на скршена чаша како да се потсетува за времето што поминало. Во своите филмови Кубрик на музиката секогаш ѝ дава посебна функција. Во *"Патеки на славата"* 1958, на самиот крај на филмот, една девојка од победената страна е присилена да им пее на победниците. Во текот на нејзината песна победниците создаваат дека всушност и тие се поразени. Нешто слично се случува во филмот *"Др. Стренџлав"* 1963. На крајот, една сладникава песна ("*... ќе се сретнеме пак еден сончев ден...*") која оди на забавени кадри на атомските експлозии на *"последниот ден"*, на целиот филм ретроактивно му дава едно ново значење. На почетокот на истиот филм, музиката ја потенцира *"сексуланоста на машините"* на која Кубрик ќе инсистира и подоцна во својата *"2001"* (1965-1968). Во неа, преку играта на сателитите се слуша валцерот *"На убавиот син Дунав"*.

Преку почетните кадри на *"2001"* оди музиката на Рихард Штраус која во себе ја содржи и темата на филмот. За неа самиот Штраус вели: *"Сакав со музиката да ја пренесам идејата за развитокот на човечката раса од почетокот. Потоа, да ги прикажам различните фази на тој развој, религиозни и научни, та да завршам со идејата за Натчовек"*.

Музиката на Бетовен, во другиот филм на Кубрик *"Пекол-ен портокал"* 1972, како да му дава сила на јунакот за

сите злодела што ги прави. По лекувањето, истата музика кај него ќе има обратен ефект.

Во воените филмови музиката најчесто има пропаганден карактер, или има за цел да го подигне моралот, да го подвлече и илустрира ужасот на битките, бомбардирањата итн. Еден од примерите каде музиката е употребена со спротивен ефект од вообичаениот е филмот на Вилијам Вајлер (*William Wyler*) "Најдобрите години на нашиот живот" 1946. Кон крајот, еден од јунаците се шета на еден отпад за авиони. Со истите авиони тој и неговите другари ја добија војната. Оваа секвенца ја следи музика со чувство на пораз. Друга интересна примена на музиката во "Најдобрите години на нашиот живот" е кога е употребена, на извесен начин, да ни го одвлече вниманието од она што е најбитно во сцената. Во длабочината на кадарот пилотот води телефонски разговор со една девојка. Разговорот е многу значаен за понатамошниот расплет во филмот. Во преден план морнарот без раце свира на клавир со своите куки. И гледачите и таткото на девојката се подеднакво заинтересирани и за разговорот и за тоа дали морнарот ќе успее да ја одсвири мелодијата. Музиката се користи да ни го подели вниманието и, во исто време, да следиме две дејствија. Со тоа драматиката на кадарот станува посилна.

Ова кратко потсетување на некои примери на употреба на музиката во филмови кои посебно остануваат во секавање сигурно дека не може да ги опфати сите оние за кои би требало да се зборува. Не се разгледани повеќе филмови во кои употребата на музиката е толку значајна што неизоставно бара еден многу поширок пристап. Такви се филмовите "Граѓанин Кејн", "Александар Невски", "Аталанта", "Виридијана", "Улица", "Под крововите на Париз", "Рашомон" и други.

Стево Црвенковски

Илија Пенушлиски

ПОРТРЕТ

СТЕНЛИ ДОНЕН ИЛИ САЕМ НА ВЕДРИНАТА

Музичкиот филм во своето траење памети многу приврзаници. Понекогаш се тоа режисери кои својот афинитет кон музиката ќе настојуваат да го пласираат во своите филмови, како едно искрено воодушевување за магијата што ја донесува средбата на сликата и музиката, без да забележат

дека при таа средба, нивната творечка интервенција едноставно не е присутна. Често се случува режисерите, со поголем или помал успех да се обидуваат, музичката компонента да ја интегрираат во ритмот на визуелното ткиво на својот филм. Поретко, се разбира, се случува режисерот да се послужи со музиката како еден сосема нормален феномен, кој во скалата на експресивните елементи на филмот паралелно егзистира и го дава истото чувство на реалност како и сите други фактори кои меѓу другото придонесуваат да се создаде оваа толку потребна димензија за едно уметничко дело.

Несомнено, тешко е да се рече кон која од овие три, мошне условени групации се стреми современиот режисер на музичкиот филм. Секако дека богатото искуство на некои жанрови што се пројавиле во музичкиот филм зборува за една наполно совладана и оформена естетика која, сакале ние или не, не може повеќе да се негира ниту потценува. Судбината на музичката комедија, популарниот "мјузикл", мошне убедливо го осведочува овој пресврт, упорно премолчуван од традиционалната филмска естетска мисла. Површноста и тривијалноста што долго време му беа припишувани на "мјузиклот" како негова засрамувачка иманенција, полека преминаа во ставовите и статиите на потценувачки ориентираните критичари. Она другото, она што е вистина, беше приемливо само за релативно мал број синаести, кои скоро и не правеа разлика помеѓу вестернот и "мјузиклот", сметајќи ги и двата за филмски жанрови "парекселанс". Па, сепак, можеби не толку грижливо негуваниот отпор кон овој жанр, многу скептици доведе од скришно почитување до отворено воодушевување. А ова задоцнето пледоаје е само еден мал обид за корекција и, секако, извинување, како и плод на некогашната заблуда и на потписникот на овие редови. Но, желбата по длабокосмисленоста и измислената потреба од безусловна сериозност, полека ќе и отстапат место на една емпирија која ќе го донесе во себе чувството на релативноста, со еден збор ќе формира сензибилитет кој таквите желби не ќе ги смета повеќе за неопходни.

Тука некаде е и генезата на музичката комедија и нејзиниот мошне впечатлив подем, толку забележлив во историјатот на звучниот филм. Веќе во првата деценија на својот развој "мјузиклот" ќе почне полека да ги кине формално-стилистичките врски што го врзува за кабаретско-ревијалниот и оперетскиот израз. Творечката храброст и напорот ова да го сторат им припаѓа на неколкумина либретисти, кореографи и режисери, денес веќе ветерани на овој жанр. Не ќе е залудно тука да се споменат: Ернест Лубич, Базби Беркли, Џорџ Кјукор,

Џорџ Сидни, Џорџ Стивенс, но понатаму секако следуваат и имињата на Фред Астер, Винсент Минели, Џин Кели, Џером Робинс, Роберт Вајс, Џошуа Логан и Боб Фос. Тука без секако двоумење спаѓа и името на Стенли Донен, човек кој со овој жанр се зарази уште како дете. Роден во градот Колумбија (Јужна Каролина) на 13 април 1924 година, малиот Стенли ќе ги усогласува своите први чекори со првите чекори на звучниот филм и музичката комедија. Така, не е никаква случајност што уште во својата најрана младост ќе пројави желба да стане играч. Во скриените но длабоко отворени очи на детската имагинација, постојано ќе трепери фигурата на Фред Астер, тогаш веќе прославен јунак на филмовите "Летаме за Рио", "Времето на свингот", "Госпофицата во неприлика" и уште некои...

Имено, тоа е периодот на формалното конституирање на "мјузиклот" како автохтон жанр во рамките на една поголема жанровска целина од музички филмови. Среќната синтеза што се случи помеѓу сликата и музиката, движењето и мелодијата, резултираше како една мошне успешна кинестетичка структура создадена од несекојдневниот спој на ритмичките елементи на филмскиот израз и ритмот на една музичка партитура, за оваа цел прилагодена на живата слика. Музичката комедија со таквото прилагодување се здоби со една стилизација во која помеѓу декорот, танцот и, се разбира, музиката, не беше запоставен ни дијалогот. Вака оформен, изразениот принцип дозволуваше бројни експерименти, кои во тоа време немаа некое револуционерно значење ниту влијание врз филмската теоретска мисла. Се чини, тие не беа регистрирани дури ни како обид да се излезе надвор од рамките на тогаш скоро наметливо, присутната конвенционалност на филмскиот израз. Сето тоа, се разбира, се случува во времето кога звучниот филм е веќе широко прифатен, но не како можност за поголеми уметнички дострели туку како обична технолошка конвенција. По малку заплашени од неа, но не признавајќи го својот страв, режисерите од овој период, меѓу кои имаше и некои познати имиња од неговиот филм, почнаа да го редуцираат филмскиот израз, сведувајќи го така на една гломазна, обременета статичност. Се разбира, создавајќи таква атмосфера, делото почна да ја губи онаа непосредност што веќе беше ја стекнало во епохата кога исклучително со сликата успеваше да го изрази она што го наречуваме уметничка вистина. Тоа наедно е и сигурен знак за една творечка криза која во тоа време ја опфати не само американската кинематографија. Се разбира, причините за оваа криза беа мошне различни, но дали беше случајност или проклетство што излезот од таа криза го направи жанрот за кој токму сега зборуваме.

Некаде во тие бурни години за филмот и музичката комедија, Стенли Донен ќе ги направи првите професионални чекори во медиумот што толку го привлекуваше. Имено, во 1940 година тој доаѓа во Њујорк и добива една мала улога во мјузиклот "Пријателот Џое" (*Pal Joey*), чиј тогашен протагонист беше Џин Кели. Одовде понатаму Стенли Донен веќе е интегрален член на митологијата што овој филмски жанр ја произнесе како еден од најатрактивните спектакли на нашето време. Бездруго суперлативот спомнат на крајот е обид да не се претера во пофалбите на еден жанр, иако тој одамна ги заслужил, благодареејќим меѓудругото, и на ангажирањето на таквите автори каков што е и Стенли Донен. Но, да ја проследиме неговата творечка одисеја со некои информации што веќе имаат карактер на една постапка, а тоа, по правило се прави, кога се зборува за режисерите дури и од помал формат отколку што е оној на Донен. Тој веќе во 1943 година се наоѓа во Холивуд каде што му асистира на Чарлс Волтер, тогаш кореограф во филмот "Најдобар чекор напред" (*Best foot forward*) што го режираше извесен Едвард Бацел. Оттогаш па за неколкуте наредни години Стенли Донен е асистент по кореографија во различни филмови. Овој кус период, главно, е значаен по тоа што во тие филмови се продолжува неговата соработка со Џин Кели. Нешто подоцна Донен почнува да соработува и на сценарија, како и да режира одделни музичко - танцови секвенци во филмовите на кои соработуваше. Конечно, неговата прва режисерска работа доаѓа дури во 1949 година, кога во соработка со Џин Кели го реализира филмот "Во градот" (*On the town*). Овој филм преставуваше една своевидна иновација во веќе изградена стилистика на жанрот. "Тука не беше, немаше ни сцена ни театар, се се случуваше на улица, така што ние и не водевме сметка за тоа дека изнаоѓаме нешто ново". Како што може лесно да се разбере, особено за попасиониран приврзаник на овој жанр, тој филм означува не само пресметка со дотогашната традиционална синтакса на овој жанр, раскинување на некои, веќе мошне изветвени рамки, кои набргу станаа претесни за изградата што Стенли Донен сакаше да ја реализира. Овдека веќе сосема се насетува она чувство што не баш секој од режисерите на овој жанр го поседува. Се работи за одредено сфаќање кое на светот и на животот му придава претстава на една вечна и универзална игра. Секако, сфаќање старо колку и човекот, колку и неговата свесна активност, бидејќи /сметам дека ова не е само моја сопствена хипотеза/ првата човекова свесна "интелектуална" активност е онаа деликатна дистинкција помеѓу принудата и играта, помеѓу потребата и задоволството. Но, овдека не е место да се расправаме околу тоа. Единствено што чинам дека ќе го осмисли и поткрепи "мјузиклот", како

жанр со сопствена естетска носивост, и Стенли Донен, како еден од неговите незаменливи творци, е фактот дека во неговите филмови постојат и делуваат мошне автентично овие, да ги наречеме, архетипски елементи на човековата природа. Ако, што во случајов не е баш препорачливо, и понатаму се впуштаме во една ваква онтолошка анализа на овие елементи, следната мошне податлива консеквенца би била таа дека играта е првична еманација на човечкиот дух, неговото прво физичко, материјално манифестирање. За да биде артикулацијата целосна, во "мјузиклот" покрај играта, се јавува и музика, најчесто и вокална придружба, што сето создава чудесна комплементарност која, навистина, личи на еден самозадоволен но не и егоцентричен микро-космос. Толкувајќи ја убавината на најдобар можеен начин, со созвучје на сите елементи што ја создаваат музичката комедија, како што тоа е во филмовите: "Кралевската венчавка", (*Royal wedding*), "Љубовта е подобра од сè", (*Love is better than ever*), па и "Бес-трашниот Феган" (*Fearles Fagan*), "Дајте ѝ шанса" (*Give a girl a break*),

Донен ни донесува една неповторлива ведрина и животен оптимизам, кој во краен случај и го сочинуваат достоинството на овој жанр. Ретко каде пораката на делото и неговиот творец може да прозвучи почисто и понепосредно, како што е тоа во овие музички комедии. Некои битни драматуршки елементи, се разбира, овдека се транспонирани во една нова функција, функција на доследната стилизација на реалните животни prizori со кои музичката комедија всушност манипулира и кои се нејзина појдовна основа. Таквата транспозиција на реалноста во игра, наедно значи движење лишено од сите свои прагматични атрибути, освен голото траење во просторот, претворањето на катадневниот животен ритам во нешто што го надраснува, а со самото тоа го ослободува од еден добро познат и навикнат каузалитет и му дава, макар само за миг, можност да постои сам за себе; сето ова е мошне уочливо во филмот "Да пееме на дождот" (*Singin' in the rain*), еден од најголемите успеси на Донен снимен во 1952 година. Приказната со малку супериорна носталгичност, зборува за Холивуд од епохата на немиот филм и за доаѓањето на звукот во филмските студија. Присутна е тука и иронијата, но онаа што не остава горчливи траги зад себе. Во доста детали и се чувствува и обид сатирата да биде акцентирана, но сепак Донен тоа секогаш го прави со некое сочувство спрема објектите кон кои критиката е упатена. Доминантната стилската и содржинската игра секогаш останува игра на радоста. Во филмот инаку, настапија Џин Кели, Деби Рејнолдс, Доналд О'Конор и Сид Черис.

Следејќи го развојот на Донен како режисер, можеме да забележиме дека во "Да пееме на дождот", сите свои творечки преокупации веќе ги има наполно остварено. Во следните години тој ќе се зафати со реализација на биографијата на композиторот и пејач Сигмунд Ромберг, "Длабоко во моето срце" (*Deep in my heart*). Филмот делува инпресивно кога ќе се прочитаат имињата на протагонистите, а тоа е сета елита на овој жанр, но за жал онаа вистинска креативна инспирација му недостига на ова дело. Донен, по се изгледа, овдека не се најде во своите творечки простори. Но истата 1954 година, тој ќе го сними филмот "Седумте невести за седумина браќа" (*Seven brides for seven brothers*), во кој повторно ќе прозбори неговиот талент за овој вид филмови. Филмот претставува пасторална музичка комедија во која е раскажана случката за венчавката на седум девојки за седумина браќа кој живеат на една осамена фарма. Сите порано спомнати формално-стилистички константи овдека се присутни во мерка која на моменти предизвикува вистинско дијивување. Бравурозно решени играчки секвенци се претплатуваат со сцени од секојдневниот живот така што е скоро невозможно да се определи граница помеѓу играта и животот. Сè се слева во единствениот филмски ритам чија експресивност е тоа на што почива овој вонреден филм. Како што гледаме, овдека Донен постигнува една врвна и успешна стилизација, сепак ретка во филмовите на овој жанр. Разиграноста и воодушевеноста, едно скоро химничко славеење на животот, делуваат како апотеоза на идиличноста. Па сепак, макар колку зачудувачки да делува тоа, Донен во целиот тек на филмот успева да ја избегне сладникавата мелодраматичност. Тука, во овој филм, Донен конечно ќе ги оформи своите стилски барања.

Нешто подоцна во 1955 година Донен го снима филмот "Секогаш е убаво времето" (*It's always fair weather*), дело кое на некој начин излегува надвор од контекстот на жанрот, иако формално му припаѓа. Имено, тоа е "мјузикл" со нагласени драмски елементи во својата структура. Впрочем, по се изгледа дека Донен во овој случај се впуштил во уште една творечка авантура. Еве што тој самиот вели за искуството од работата врз овој филм: "Гледачите беа изненадени. Очигледно не го очекуваа тоа. Филмот делуваше како тотално промашување. Публиката доаѓаше да види една музичка комедија, лежерна, пријатна, а ние им дадовме едно дело полно со драматика, често мошне смешно, но во поголемиот дел мошне горчливо." Меѓутоа, веќе следната година Донен пак се враќа кон својот веќе изграден стил. Во 1956 година тој постигнува повторно голем успех со филмот "Смешното лице" (*Fanny face*). За разлика од претходниот филм каде што протагонистичкиот

тандем беа прочуените Џин Кели и Сид Черис, во "Смешното лице" настапија не помалку познатите Одри Хепберн и Фред Астер. Тие двајца се главните актери на оваа, пред сè весела приказна за еден моден фотограф и млада провинциска библиотекарка. Филмот почнува тогаш кога тие ќе се најдат во Париз, таа како модел, а тој, се разбира, како искусен фотографски "волк". Низ перипетиите што ќе ги предизвика таа ненадејна романтична ситуација и двајцата ќе се ослободат од своите поранешни заблуди и предрасуди. Оваа комедија поседува, скоро, класичен комедиографски заплет во кој Донен ги аплицира играчките и пеачките нумери како своевиден коментар на дејствието. Во секој случај атмосферата на животниот оптимизам и радост и овдека скоро, неумерено блика низ творечката постапка на Донен. Романтичните рамки на амбиентот, толку погоден за музичка комедија таква каква што ја замислиле Американците, но со еден нов оптички третман, ќе ја збогати атмосферата на оваа комедија, создавајќи од неа, во некоја рака, спој на класичното и никулец на модерното во овој, можеме да речеме, секогаш модерен жанр. Секако, овој филм и за Донен претставува продир во новите естетски простори на "мјузиклот".

Распеаноста и разиграноста како егзистенцијална опсесија се јавуваат и во екранизациите на две мошне успешни бродвејски "мјузикли" од крајот на 50-ите години. Ние, за жал, не сме во состојба да провериме дали тие филмови се наедно и креативниот зенит на Донен во неговиот жанр, бидејќи и двата филма кај нас сè уште не се прикажани. Се работи, имено, за филмовите "Игра во пижама" (*The pajama game*), снимен во 1957 година, спрема "мјузиклот" со ист наслов на Џорџ Ебот и Ричард Бисел. Вториот филм е "Проклетите Јенки" (*Damn jankees*), снимен во 1959 година, пак спрема либретото и во соработка со Џорџ Ебот.

Според она што ни е нам познато и достапно како информација за овој режисер, по сè изгледа дека по овие два филма Донен се поретко се занимава со типичната музичка комедија. Се редат филмовите: "Индискретно" (*Indiscreet*), "Уште еднаш со чувство" (*Once more with feeling*), "Изненадувачки подарок" (*surprise package*), "Тревата е сè позелена" (*The grass is greener*) и "Шарада" (*Charade*), трилер кој стигна и на нашите екрани, а во кој повторно, и покрај промената на жанрот, ја почувствувавме онаа негова стара опсесија кон играта, овој пат во нешто посуров контекст. Инаку, по сè изгледа дека филмовите "Индискретно", "Изненадувачки подарок" и "Тревата е сè позелена", како и уште некои од понова дата, претставуваат тип на салонска комедија во која, за жал, одсуствува музичката компонента. Можеби по малку зачудувачки но точно,

Стенли Донен се повеќе ќе се приклучува кон конвенционалната комедија, исклучувајќи ја се повеќе музиката како елемент на комедиографскиот израз. Доволен доказ за оваа наша теза се чини, е и неговата екранизација на пиесата на Жан Жироду "Лудата од Ша-јо".

Па, сепак, зборувајќи за Стенли Донен како за режисер кој "мјузиклот" го доведе до определено естетско и креативно ниво, без резерва треба да се рече дека тоа го стори благодареејќи на својот талент, но и на мошне оригиналниот творечки концепт за овој жанр. Освен тоа, Донен има и сосема определен став кон животот и човекот во него кој е, како што тоа ни го покажаа неговите филмови, крајно оптимистички и афирмативен. Работејќи врз овие творечки премиси, Донен остварува посебен, свој стил во реализирањето на музичките комедии по кој во секој случај е препознатлив. А ова е, мислам, доволен комплимент за Донен како режисер но и за жанрот во кој тој ги постигна своите најголеми успеси.

Мирослав Чепинчиќ

РАЗМИСЛУВАЊА ЗА ФИЛМСКИОТ МЈУЗИКЛ

Кога ќе се има предвид фактот дека постоењето на филмскиот мјузикл датира од започнувањето на звучната ера на филмот, тогаш овој филмски жанр, како најмлад меѓу сите родови на филмската уметност, се посматра само во релативно краткиот временски рок од четири и пол децении постоење. За развиток или за внатрешно жанровско диференцирање и усовршување, секако дека имало dostatно време, иако мора да се има предвид и фактот дека мјузиклот е сепак најделикатниот и најосетливиот филмски род. Според тоа, не е се во времето туку, пред се, би рекле, во продукциското расположение, во изведувачките можности на соодветната филмска индустрија - да создаде музичко филмско дело. А да не говориме и за тоа дека најкомплетниот мјузикл (кој покрај музичкиот дел, како база, ги подразбира и играчките гарнитури, сценографијата, костимографијата и уште многу неопходни компоненти) секоја продукција, барем онаа што е способна да се фати во костец со него, автоматски ја обврзува на голем испит пред публиката, зашто како што мјузиклот може да се "лизне" пред очи-

те и ушите на публиката, веројатно не постои друг жанр. Оттаму искуствата со мјузикл-традицијата во филмскиот свет не соочуваат со некои веќе апсолвирани жанровски вредности или пак со неотпорности, чија ефемерност немилосрдно е ликвидирана од текот на времето. На тоа најмногу не поучуваат примерите на најголемиот создавач на мјузиклот, всушност основоположникот на овој филмски жанр-американската филмска продукција и нејзината суперразвиена машинерија, која нормите на филмскиот бизнис, веројатно, најдрастично ги испроба токму на мјузиклот. Искуството со американските мјузикли и со релативно помала група поупешни музички филмски дела надвор од САД ни говори дека за овој филмски тип-комплексноста подразбира специфична музичко-ревијално-играчка составност во архитектониката на еден филмски мјузикл. Претходникот на филмскиот мјузикл, театарскиот мјузикл, или сценската ревија, а донекаде и оперетата се само елементарност која се подразбира во структурата на филмскиот мјузикл, но од низата медиумски причини неговите сценски сродници денес скоро и немаат суштинско одредување за својот понов и помлад "брат". Фантазијата на творците во татковината на мјузиклот интензивно се разви, гонета од нетрпеливоста пред средбата со говорниот филм-веднаш во првата деценија на тукушто откриеното "звучно" чудо. Триесеттите години се години на егзалтирано експлоатирање на сите способности на звучниот филм, чија "зараза" се пренесува во текот на војната и по неа, во четириесеттите години, усовршувајќи се во 50-тите и 60-тите. Всушност, во новата ера на филмот-неговото повторно раѓање низ говорот и звукот, еден од императивите за градење артистичка кариера беше способноста на тогашните претенденти за холивудска слава-да можат да играат. Едно време се чинеше дека "лансирна рампа" за еден артист е неговото умевање да му се препушти на ритмот на музиката или евентуално, да ги покаже и своите пејачки вредности. Така се раѓаа првите мјузикл ѕвезди, меѓу кои некои останаа ненадминати прототипови чија вредност, заедно со филмовите во кои настапуваат ќе остане трајна како еден вид класика на најновиот филмски жанр. Танцувачкиот тандем Џинџер Роџерс и Фред Астер ќе остане, веројатно, ненадминат; Џин Кели е веќе своевидна легенда на вистинскиот мјузикл, како одличен танцувач, кореограф и режисер, а неговиот танцувачки пандан Фред Астер, исто така, останува великан на танцот и неповторливите бравури во бројните мјузикли. Кели и Астер, секако, ќе останат ненадминати и всушност се во мјузиклот, од аспект на танцувањето, ќе остане во нивната сенка и ќе се мери со нивната големина. Својот старт во филмскиот мјузикл ќе го испробаат и некои имиња кои потоа ќе бидат строго драм-

ски артисти, како што се: Џоан Крафорд и Клерк Гејбл, на пример, Џуди Гарланд и Мики Руни ќе се родат како "анфан-терибли" на американскиот мјузикл, Френкс Синатра во своите почетоци, исто така, ќе се обиде да ги покаже танцовачките вредности како и многу други имиња, од кои Кели и Астер ќе останат "кралеви" на танцовачкиот мјузикл. Фактички Џин Кели и неколкуте негови филмови ги одредија мерилата на комплетниот мјузикл каков што е на пример, незаборавниот "Танц на дожд" или "Американец во Париз". Некаков епигонски премин во 50-тите и 60-тите години ќе бидат мјузиклите од типот на: "Приказна од западната страна" на Роберт Вајс и Џерџ Робинс, и "Слатката Черити" на Боб Фос, еден од најдобрите холивудски кореографи кој во седумдесетиве години, во својот одличен авторски филм "Кабаре" ќе внесе импресивно стилизирани нумери што ќе му служат за драмско потенцирање на самата внатрешна филмска драматургија, откривајќи ги наследените вредности на ќерката на Гарланд - Лајза Минели. Во седумдесетиве години филмскиот мјузикл, кој веќе одамна го запостави најглавниот елемент во својата структура танцовачко - ревиалниот дел, повеќе ќе се ограничи на музичко - интерпретативните способности на артистките - пејачки од типот на Минели и Барбара Стрејсенд, со, се разбира, неопходните елементи на кореографијата и сценографијата. Спонтаноста се чини, нанекогашниот тип мјузикли исчезна и ја нема повеќе онаа димензија на релаксивно опуштање на публиката пред најновиот мјузикл, кој, превосходно, е најчистиот забавен филмски жанр. Едноставно, целосни мјузикли се добиваат тешко, туку мјузикл - "парчето" само се вметнува во ткивото на општиот филм. Мјузикли на седумдесетите години, времето на поп-рокот, можат да се сметаат: "Исус Христос - супер - стар" (корените се од сценскиот мјузикл "Коса") и најновиот дострел во филмскиот мјузикл, Раселовиот поп-оп мјузикл "Томи", остварен врз музиката на водачот на поп групата "Кој" (Who), - Питер Тауншенд. Но и во "Томи" најтешкиот елемент танцовачко - кореографскиот, е скоро симболичен и се препуштено на музиката, на рутинското пеење како дијалог. Над сè, Расел ја става визуелната "френезија" како негова синаестичка страст.

Во нашиот циклус на музички филмови, веројатно од надворешни причини, не е направен најоптимален избор на филмови, но во овој избор се наоѓаат две покарактеристични остварувања кои се донекаде мала сатисфакција за пропуштеното. Би рекле дека "имаме за земање" во рамките на презентирањето на една ако не идеална, тогаш барем позадоволувачка програма на вредни мјузикл - филмови.

Благоја Куновски

С.М. Ејзенштејн

Од "Синхронизацијата на сетилата" (1940-43)

...

Нема основна разлика помеѓу приодот кон проблемите на чисто визуелната монтажа и проблемите на монтажата што сврзува разни области на чувства, особено ликовната со звучната, во процесот на создавањето на една единствена звучно-ликовна слика.

Овој принцип ни беше познат уште во 1928 година, кога Пудовкин, Александров и јас ја објавивме нашата "Изјава" за звучниот филм.

Но принципот не е ништо повеќе од принцип, додека наша сегашна итна задача е да изнајдеме исправен однос кон тој нов вид монтажа.

Моето решавање на таа задача беше тесно сврзано со создавањето на филмот "Александар Невски". И тој нов вид монтажа во врска со тој филм јас ја нареков:

Вертикална монтажа.

Кое е потеклото на овој назив и зошто тој особен термин? Секој знае како изгледа една музичка партитура. Тука има повеќе групи нотни линии, секоја содржи ноти за еден музички инструмент или за група слични музички инструменти. Секој од тие извадоци се развива хоризонтално. Но и вертикалната структура игра, исто така, значајна улога. Таа сите елементи на оркестарот ги поврзува во меѓусебно единство на времето. Со напреднувањето на вертикалната линија, што го проникнува целиот оркестар и се преплетува хоризонтално се движи и замрсеното хармониско музичко движење на целиот оркестар.

Ако преминеме од сликата на музичката партитура кон сликата на звучно-ликовната партитура, ќе најдеме за потребно на инструменталните делови им додадеме нов дел; тој нов дел се ликовните "нотни линии" во кои сликите се следат поврзано една со друга и, според сопствените закони, се сложуваат со движењата на музиката и обратно.

Ова сложување или однос може, исто така, успешно да се опише ако наместо музичката партитура ја поставиме монтажната структура на немиот филм.

За да го направиме тоа, од нашето искуство со немиот филм ќе го извлечеме примерот на полифонијата монтажа, каде кадарот не е само едноставно сврзан со некое движење или светлосна вредност, или со изложување на дејствието, туку со истовремено напредување на многу-

бројните низи линии, од кои секоја содржи независен композициски тек и има дел во општата композиција на движењето на односната филмска секвенца.

Таков пример можеме да најдеме во монтажната структура на секвенцата на "процесијата" во филмот "Старо и ново" (Генерална линија).

Во таа секвенца неколку меѓусебно зависни линии личат на топка од различно обоена волница, се провлекуваат открај-накрај, поврзувајќи притоа цела една низа кадри.

Ова се тие линии на секвенцата на "процесијата":

1. линија на горештината што расте со секој кадар;
2. линија на наизменични крупни планови, кои пак растат во својот пластичен интензитет;
3. линија на сè посилната екстаза, прикажана како драматична содржина на крупните планови;
4. линија на женските "гласови" (лицата на пејачките);
5. линија на машките "гласови" (лицата на пејачите);
6. линија на оние што клечат под иконите што минуваат (со сè побрзо темпо). Оваа струја дава движење на поголемата, спротивна струја, низ која е привлечена примарната тема - носачи на икони, крстови, знамиња,
7. линија на ползење, која ги обединува двете струи во главно движење на секвенцата "од небо до прашина", од блескотните врвови на крстовите и знамињата во позадината на небото до лицата што лежат ничкум, удирајќи со главите в прашина. Оваа тема е најавена на почетокот на секвенцата со "клучниот" кадар: брзо движење на камерата подолу од крстот на камбанаријата што блеска на небото до подножјето на црквата од каде поаѓа процесијата.

Главниот тек на монтажата е непрекинатото преплетување на овие различни теми во едно движење кое обединува. Секое монтажно парче има двојна задача: да ја изгради главната линија на општата тема, а исто така да го продолжи движењето во рамките на својата дополнителна тема.

Повремено, монтажното парче ги содржи сите линии. Понекогаш само една или две, исклучувајќи ги за момент другите...

... Природно е дека, независно од индивидуалните елементи, полифонската структура го постигнува својот целосен ефект со сложеното чувство на сите делови како целина. Оваа "физиономија" на завршната секвенца претставува збир од индивидуални особини и општ впечаток произведен со секвенцата. При првото прикажување на филмот "Старо и ново" (генерална линија), пишував за

тој квалитет на полифониската монтажа во однос на "идниот звучен филм".

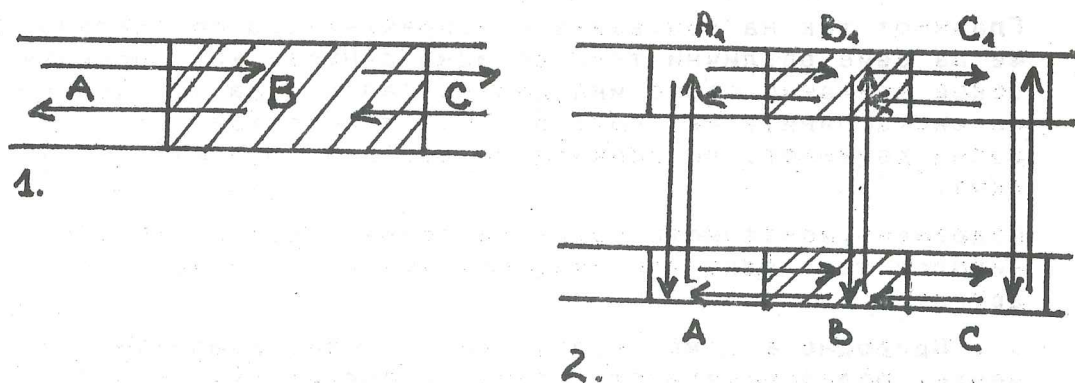
Во прилагодувањето на музиката кон секвенцата овој општ впечаток е пресуден фактор, бидејќи директно е поврзан со сликовното доживување на музиката, како и на филмските слики. Тоа бара непрекинати исправки и прилагодување на индивидуалните карактеристики за да се сочува општиот ефект...

За да се покаже со помош на дијаграм што се случува во вертикалната монтажа, можеме да ја замислиме како две линии, имајќи притоа предвид дека секоја од тие линии претставува цел еден комплекс на многубројни забележани елементи. Барањето согласност треба да произлегува од намерата сликата и музиката да се прилагодат кон општата сложена слика што ја создава целината.

Дијаграмот 2 го покажува новиот "вертикален" фактор на меѓузависност што се појавува во оној момент кога деловите на звучната слика монтажно се соединуваат.

Од гледиштето на монтажната структура нема повеќе едноставно нижење на слики; сега имаме нова "надградба", која е подигната вертикално на хоризонталната на ликовната структура. Овие нови извадоци во "надградбата" се разликуваат во должина од оние во структурата на сликата, но - тоа не е потребно ни да се каже - вкупната должина им е еднаква. Извадоците на звукот не се вградени во извадоците на сликите по еден редослед, туку во истовремен паралелен поредок.

Интересно е да се забележи дека во принцип овој однос помеѓу звукот и сликата не се разликува од односот внатре во музиката, ниту се разликува од односот внатре во структурата на немиот филм.



Дијаграмите 1. и 2. покажуваат како композициското составување во немиот филм (1) се разликува од она во звучниот (2). Изгледа како дијаграм на зглобови, а монтажата е навистина еден широк, тематски тек кој се развива, напредува преку непрекинатиот дијаграм на индивидуалните зглобови.

Композициската структура на согласните движења, како што е одбележано во дијаграмот 2 (A1 - B1 - C1), е позната во музиката. Законите на композициското движење (A-B-C-) беа разработени во праксата на немиот филм.

Нов проблем што стои пред звучно-ликовниот филм е, секако тоа да се изнајде систем за координирање A-A1, A1 B1 C1, B-B1, C-C1 итн, систем што треба да ги одреди замрсените пластични и звучни движења низ сите различни односи A-A1 - B-B1 - C-C1 итн.

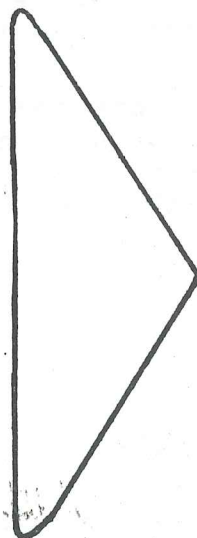
Нашиот сегашен проблем е да се изнајде клучот за тие нови откриени вертикални зглобови, A-A1, B-B1, да се научи како ритнички да се составуваат и раздвојуваат онолку колку што тоа денес е можно во високо развиениот музички израз или во високо развиениот израз на монтажата. Двата овие изрази на културна активност веќе одамна знаат како треба да се постапува со должините A1, B1 итн., и тоа со полна сигурност.

... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..

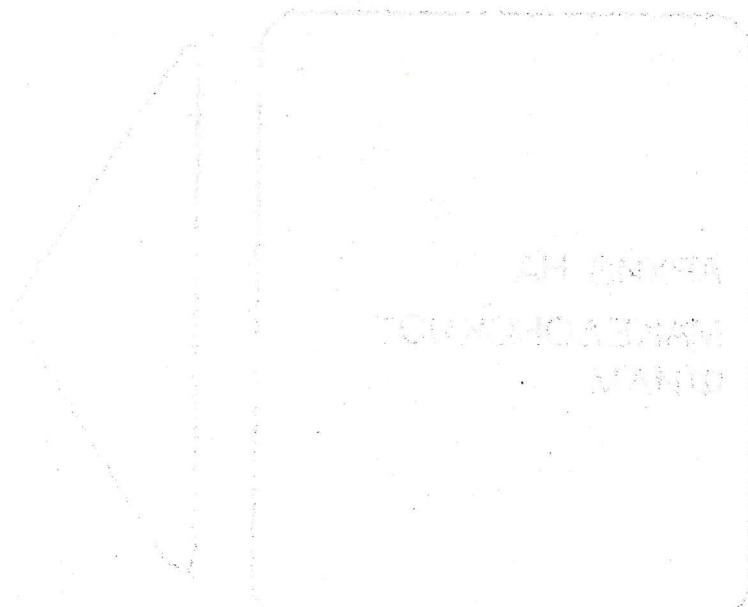
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ



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

Во рубриката "Архив на македонскиот филм" се објавуваат материјали и граѓа и историски, естетички и теориски осврти за филмското творештво во Македонија од неговите почетоци до денес.



Слободан Мицковиќ

М А Н А К И С Н И М А (II)

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

IV. ПОЖАРИ И НЕПРИЈАТЕЛИ

Милтон во својот живот се здоби со голем број пријатели, запозна голем број луѓе на своите патувања. Комуникативен, љубопитен, секогаш раздвижен, тој доаѓаше во контакт со луѓе од разни социјални и национални средини, луѓе од разни занимања и материјални положби. Во најголем број случаи, со сите тие луѓе Милтон брзо и воспоставуваше пријателски односи, умееше секому да му го најде она за што се интересира, па да поразговара, да се пошегува. Но, се разбира дека Милтон стекнувал и непријатели. Еден од најголемите беше огнот.

Гори родната куќа

Кој знае зошто Милтон претрпел толку штети и болки од пожарите. Дали тоа се случувало затоа што живеел токму на Балканот во едно пожарно време, дали од простата причина што работеше со лесно запаливи материјали и хемикалии, или поради некоја грда и злобна игра на случајот - она што долги години го создаваше Милтон Манаки, заедно со брат му Јанаки, шест пати беше опожарувано и урнувано.

Првиот пожар се случи 1905 година. Изгоре родната куќа на Милтон во Авдела. Во тоа време малите народи на Балканот почнаа да се раздвижуваат, да се ориентираат кон мислата за национално ослободување. Тоа национално движење ги зафати и Власите на Балканот. Заедно со Македонците, тие се бореа во Илинденското востание, повикани со прогласот на востаниците на заедничка борба против заедничкиот непријател - Турција. Но, задушувачето на востанието не беше крај на националните стремежи на Власите. Во тие моменти тоа и попречи на Турција да остварува некои свои планови. Особено и пречеше ориентирањето на некои напредни Власи кон Букурешт, кон центарот кој природно многу повеќе ги привлекуваше одошто асимилаторската политика на Грција. Грците имаа свои методи. Пламна во Авдела, запалена од грчките националисти, куќата на семејството Манаки. Во таа камена куќа изгореа и првите фотографии кои браќата Манаки ги направија со својот "Фото-хал". Изгореа многу спомени, остатоците од едно детство, еден корен, неповратно и неизле-

чиво. Затоа Милтон беше многу изградуван кога семејството ја возобнови заградата. На старото место беше изградена цврста камена зграда, повисока и поширока одошто била порано. Веднаш, една година по пожарот, Милтон отиде во Авдела и направи снимки на новата кука. Пред кукаа стоеше целото семејство Манаки и мајсторите кои го изградија тој камен објект.

Пожар во војната

Од своето доаѓање во Битола браќата Манаки ја ширеа и ја преуредуваа неколкупати својата лабораторија и своето ателје. Првото проширување им се наложи кога ја набавија филмската камера. Потоа работите почнаа да напредуваат, во ателјето и лабораторијата работеа неколку калфи и чираци, дневно се правеа по неколку стотици репродукции. Сето тоа доведе до развивање на лабораторијата во една современо опремена работилница. Во 1916 година целиот труд наеднаш пропадна. Лабораторијата се запали и в час изгоре. Немаше тука никаква шанса за спасување. Хемикалиите и филмските ленти од каучук пламнаа во една експлозија која се проголта. А беше војна - фронтот се наоѓаше околу Битола, ништо од сето тоа што пропадна не можеше пак да се купи, да се најде во тоа воено време. Пропадна еден огромен труд, големи количини скапи материјали и уреди. Од таа несреќа фирмата Манаки долго време не можеше да се поврати. Работата престана да се одвива така успешно. Средствата престанаа да доаѓаат во благатајната на фирмата. Лабораторијата настрада од една запалива граната испукана од кој знае чие оружје на завојаните војски кои беа околу градот. Требаше пак се одново да се почнува, речиси одново.

Експлозија во Битола

Третата несреќа која го снајде Манаки се случи во 1922 година. Браќата некако одвај успеаја да се закрепнат по катастрофалниот пожар од пред шест години. Токму кога работите пак добро им тргнаа, кога изградија нова лабораторија - над нив се спушти нова несреќа. Пропадна новото ателје, беше општетена лабораторијата. Пак за тоа беше, посредно, виновна војната. Покрај Битола во тоа време се наоѓаа огромни складови на артилериска муниција која остана по многуте војски што војувале три години на тој терен во Првата светска војна. Складовите не беа речиси воопшто обезбедени. Купишта гранати, мини, минофрлачка муниција, муниција за лесни оружје беа складирани во сандаци, во импровизирани шанци и земуници, или слободно и во неред расфрлани по нивите. И еднаш дојде до несреќа. Додека

стражарите забележаа дека ќе дојде до катастрофа, неколкуте помали експлозии кои се случија од непознати причини предизвикаа општ татнеж на натрупаниот експлозив. Тоа беше површинска ерупција на вулкан и челик. Поблиските куќи почнаа да се уриваат од притисокот на воздухот. Во чаршијата кепенците се стуткуваа под моќната рака на експлозијата и како хартии летаа кон небото. Се урнуваа покриви, сидови. Градот в час останал пуст, луѓето се разбегаа на десетици километри од тој огномет. По два дена, кога стихијата се испука, заедно со сите и Милтон се врати во градот. Покривот од ателјето беше паднат врз сета опрема, имаше огромна штета. Дел од стаклените плочи беа испокршени, издраскани. Безредие и пустош насекаде во просториите. Повеќето од искршените плочи немаа ископирани негативи, засекогаш пропаднаа нивните сведочења. Првото што Милтон го направи беше да земе фотографски апарат и да снима. Градот на тие снимки личи на сивнато, напуштено борилиште. Требаше повторно во многу нешта да се почне одново...

Првото пропаѓање на киното

Истата година кога ги снајде несреќата со експлозијата во Битола, браќата Манаки претрпеа уште една голема загуба. Таа, 1922 година, некаде во почетокот, браќата Манаки почнаа да го градат и своето кино. Меѓутоа катастрофалната експлозија многу им попречи и во изградбата на киното. Мајсторите кои работеа на киното, по експлозијата ја напуштија работата. Во Битола настана такво време. Голем број куќи беа разурнати од експлозијата. Како и секогаш и секаде во такви прилики, цените на градежните материјали и градежничката работа неколкупати поскапеа во однос на состојбата пред експлозијата. Изградбата на киното не можеше да чека, зошто беа веќе вложени големи средства во набавката на материјали и во изградување на сидовите. Требаше да се заврши покривот и внатрешното уредување. Мајстори не можеа никаде да се најдат. И одвај некако, една група мајстори, кои најверојатно пред експлозијата немаа врска со градежништвото, се нафати да го доврши киното. И токму кога работата беше завршена - зградата на киното се урна сама од себе. Фирмата Манаки пак се најде во тешка финансиска положба. Да биде несреќата уште поголема, во тоа време во Белград се имаше урнато една кино сала за време на претставата. Загинаа седум лица, неколку десетици беа повредени. Во печатот се крена голема кампања против несовесните сопственици на кината кои штедат на материјал, изведуваат градби кои воопшто не гарантираат безбедност на публиката. Но, во битолската несреќа немаше

жртви и работата, иако одекна многу непријатно, набргу беше заборавена. Браќата Манаки останаа со своите нови грижи, со две несреќи во една година, со нејасна ситуација околу поправката на зградата на киното. Сепак решија киното да го завршат. На тоа мораа да почекаат речиси четири години.

Некаде во тие години, кога киното работеше "нон стоп", кога во ателјето имаше многу калфи и чираци работата на фирмата Манаки успешно почна да напредува. Тоа е еден период од неколку години.

Второто пропаѓање на киното

Несреќата како постојано да чекала Манаки да се кре-не на нозе за пак да го удри, посилено и побезмилосно-одношто претходниот пат. Беше тоа 1939 година. Во кино-то се даваше некој каубојски филм, претставите се сме-нуваа без прекин, публика имаше доволно. И наеднаш, на последната претстава, се случи несреќата. Во опера-терската кабина за миг избувна пожар. Оператерот не се обиде ни да го изгасне. Веднаш, штом ја виде ис-крата во близина на целулоидната лента, избега од кабината. Среќа беше што киното имаше широки излези и што не настана паника. Публиката имаше време да ја напушти салата. А пожарот се ширеше. Дрвената конст-рукција на покривот за неколку минути целата беше зафатена со оган. Милтон стоеше пред киното и не мо-жеше ништо да направи. Апаратурите, кои беа скапи и кои тешко се набавуваа, пламенот веќе ги беше голтнал. Покривот се разгоре со висок оган, незапирливо, силен. Противпожарните автомобили дојдоа по десетина минути, ноне можеше ништо да се направи. Изутрината, кога огнот престана, на местото на пожарот немаше остана-то, речиси, ништо. Само куп вжештени камења меѓу кои се уште зачадуваа дебелиите гламја на гредите. Киното не беше осигурено и Манаки загуби се што вложил во киното. Десетина години по пожарот, на истото место каде што се наоѓаше киното, беше направена летна кино-бавча, која уште малку време ги потсеќаше битолчани-те на киното на браќата Манаки.

Пак гори куќата во Авдела

Дојде војната и за Манаки, како и за сите други луѓе во Битола, многу работи се изменија на лошо. И во род-ното место, во Авдела, каде тој во тоа време испрати доста работи од своите материјали на чување, и кадешто често навраќаше брат му, работите не стоеја добро. Гер-манците ја запалија Авдела, ја запалија и куќата на

семејството Манаки. Пак пропаднаа некои материјали, пак огнот го однесе делот од животот и работата на Милтон. Но, Милтон повеќе не отиде во родното место, немаше повеќе зошто да се навраќа таму, немаше што да бара, што да снима. Само пепелишта останаа од тој дом кој секогаш успеваше да се пресоздаде, да никне од својот пожар.

Последно разурнување

Ослободувањето Милтон Манаки го дочека во Битола со камера во рака. Забележано е свеченото влегување на партизанските единици во Битола веднаш по ослободувањето. Забележани се првите митинзи, првите работни акции што ги организираше Народниот фронт. Но, делото на Манаки полака пропаѓаше и по ослободувањето. Во зградата во која живееше се смести шивачка кооперација со дваесетина мајстори и чираци. Додека Милтон не ги присобра своите плочи и фотографии, мајсторите буквално газеа по нив, се кршеа плочи, пропаѓаше едно богатство. Милтон тогаш беше веќе во години и резигнирано, речиси, гледаше што станува со оној огромен материјал кој го снимал низ целиот свој живот, што го спасувал, или што по игра на случајот останал негибнат во разните несреќи. Во прво време тој не наиде на разбирање од новата народна власт. Кога по неколку години повеќе институции се заинтересираа за работата на Манаки, голем број од документите, од снимениот материјал беше уништен. Но, и она што остана е огромно количество снимки и филмови кои зборуваат, како годишните прстени на старите пресечени стебла, за годините, за историјата на едно бурно време на Балканот, во Македонија.

Таков беше животот на Манаки и неговото животно дело: постојано изложен на искушенија, постојано на работ на пропаста меѓу војните и пожарите. Но, неговото дело остана жив сведок на тие погибни времиња.

V. ЛУЃЕ НА ВРЕМИЊАТА

Во долгото време исполнето со работа, во сите оние години посветени на совесното забележување на настаните кои се случувале околу него, Милтон се среќаваше честопати и со највидните луѓе на своето време. При тие средби Милтон секогаш ја носеше својата филмска камера и, за секој случај, и својот фотографски апарат. На негативите на Милтон Манаки, филмски и фотографски, се забележани средбите на неколку државници кои во текот на балканската историја имале разни улоги,

создавале држави, уривале власти, донесувале ропство или слобода. Милтон имаше јасно чувство за тоа кого и како треба да го снима. Секогаш кога некој државник, политичар, крал или претседател ќе дојдеше во Битола на пречекот беше присутен и Милтон Манаки.

Уморниот Решад V

Се прочу во 1911 година дека во балканските краишта на империјата ќе доаѓа султанот. Милтон веднаш се обрати до еден свој роднина, висок чиновник во цариградската полиција, за дозвола да биде на пречекот на султанот, со право секаде да го следи. Поради роднинството, дозволата стигна на време и Милтон првите денови на јули таа година се упати во Солун каде што требаше да пристигне султанот со брод. На солунското пристаниште Милтон зафати место од кое имаше преглед на најголем дел од просторот каде што требаше да се движи султанот. Таму го направи почетокот на својот најпрочуен документарен филм. Потоа Милтон пред султанската свита дојде до Битола, каде што султанот требаше да остане два дена. Улиците беа изнакитени со знамиња, училиштата беа распоредени на строго одредени места покрај улиците низ кои ќе помине султанот. Учениците од интернатите прв пат добија униформа, разнобојни прости облека од памучно платно. Султанот со мрзливи отпоздрави минуваше низ густите шпалири на поданиците. Милтон немаше, се разбира, камера за тонски снимање. Секако, во однос на султанот, таква камера и не му беше потребна - султанот за цело време на својот престој во Битола не рече повеќе од два збора. Тоа беше стар, сенилен човек, играше само една марионетска улога во споредба со некогашните султански големци. Милтон успеа да влезе и да снима и во спалната на султанот набабрана, висока постела од политран махагониј, со тешки, непроѕирни балдахини. На снимките на Милтон се гледа дека Решад не беше способен да ја изврши онаа мисија која сакаше да ја има: да влијае врз консолидирањето на турската положба во балканските земји. Неполна година по неговото доаѓање во Битола, работите на Балканот сосема се изменија.

Повик од едно кралско величество

Браката Манаки беа необично почитени кога во 1906 година беа повикани од романскиот кралски двор да го посетат Букурешт. Тој повик за нив значеше многу: беше едно признание од земјата во која тие гледаа своја матица, која им беше пред очи кога работеа за националното оствестување на Власите од турските краишта. Тоа беше

една награда за нив, и како за луѓе и како за фотографии кои работеа една долга и макотрпна работа. Кралот Карол I лично ги прими, заедно со уште неколку луѓе од македонските краишта, Власи кои стекнале репутација на чесни и корисни луѓе. Порадосно од сè за Милтон беше можност да снима на романскиот двор, кој во тоа време блескаше во раскош и префинетост. Милтон снимаше и со апарат и со камера разни салони, дворани, луѓе со кои се среќаваше, ги снимаше работните простории на кралот, снимаше некои значајни места во градот. Стотина фотографии и стотина метри филмска лента го забележаа тоа патување. Освен почеста која им беше дадена на најзваничното место во Романија, браќата, се разбира, немаа никаква друга корист од таа посета. Милтон за "балканската влашка линија" направи уште само еден придонес - успеа да ги снима сите влашки учители од Македонија, младици и девојки од влашки семејства кои биле по две години на школување во Букурешт, како стипендисти на романското кралство. По таа посета Карол I повеќе не се интересираше за браќата Манаки. Тие продолжија и натаму да ја вршат својата работа на снимање на сè она што може да биде некогаш од историската важност.

Доаѓа принцот Константин

Од Битола се истерани Турците, во градот доаѓа нова власт - српската. И веднаш, уште истата година, 1912 - та, доаѓа во посета на своите сојузници грчкиот принц Константин. Милтон дочу за посетата речиси истиот ден кога принцот со својата придружба се најде во Битола. Ги подготви камерите и излезе да го сними идниот грчки крал. Всушност, сними два идни грчки крала. Со татка си Константин, како дете беше и идниот грчки крал Павле. Високите гости беа примени во зградата на митрополијата и Милтон со камерите се најде таму. Неколкуте луѓе, веројатно од некое полициско обезбедување, остро го премерија неколку пати со погледи, но Милтон се правеше како ништо да не забележува. Уште не беше јасно со каква власт има работа. Некогаш, кога имаше вистинска потреба од будност и внимание работеа сосема бавно и небрежно. Милтон само сакаше да направи неколку снимки - потоа му беше сеедно дали ќе го избркаат или не. Но, пред обезбедувањето да се снајде, да го запраша што прави, влезе свитата на принцот и Милтон сними она што сакаше. Потоа дури му се наметна на Константин и придружбата да позираат на една снимка на која ќе бидат сите оние што дошле од грчка страна. На таа снимка е и малиот Павле, идниот грчки крал. Така Милтон без никаква дозвола, навистина со една фоторепортерска пробивност и снаодливост успеа да направи

снимка кои денес со прават само со специјални акредитиви и по протоколарен распоред.

Чизмите на кралицата Марија

Кон средината на 1927 година, во Битола дојде крал Александар со кралицата и многубројни министри и генерали. Кралевската двојка дојде, наводно, да ја посети црквата, нивната задолжина, на Кајмакчалан. Всушност, посетата имаше и подлабоки политички причини. Македонија важеше тогаш како дел од Србија, како Јужна Србија, но на властодршците им беше јасно дека е тоа само прокламирано така, дека во Македонија секогаш постојат опасности по режимот кои можат да избијат на разни страни. Александар тие години, додека се подготвуваше за воведување на диктатура, минуваше лично низ целата земја.

Милтон веднаш се најде покрај кралската свита и без оглед на сето она што се случуваше, незадоволството на Александар од политичката состојба во тие краишта, неколкуте долги и остри разговори со локалните власти и со банот, Милтон снимаше и снимаше. Ја сними кралската двојка во посета на некои училишта, во обиколка на градските улици, при менување на здравици. Има една слика на која се гледа кралот со градските првенци пред зградата на општината. Сликата е направена од она место на кое еден од податоцнежните кандидати за народен пратеник во предизборната кампања направи од своите средства чешма. Чешмата беше направена на суво и од неа никогаш вистински не протече вода. На тоа останала и некои ветувања кои Александар ги даде пред битолските граѓани. На Кајмакчалан Милтон направи неколку снимки од посетата на кралот и кралицата на црквата. Кралицата Марија имаше високи чизми со тврди сари, онакви какви што носеа жандармериските офицери во свечени прилики.

Цар Борис во Битола

Во почетокот на војната, Македонија беше пак "ослободена" со нова окупација. И пак беше периферија на некои "стари предели" во кои пракаа војски и учители, кои земаа работна рака и леб. Секако дека таа периферија требаше да се држи со цврста рака зашто веќе почна да се бунтува. И во Битола, низ својата прошетка по Македонија, дојде и цар Борис. Милтон ја забележа таа посета со десетина фотографии. Заедничкото на сите нив е што се гледа постојано присуство на голем број вој-

ници и полицајци. Царот мина низ неколку улици на Битола, ги посети касарните, беше приредена мала воена парада. Во шпалирот на граѓани кој се формира при доаѓањето на царот, се забележуваат голем број шапки и капи од најразновидните родови и видови на обезбедувањето. За Милтон таа посета мина напорно и брзо како и времето во кое беше направена.

Едно драго познанство

Милтон и по ослободувањето имаше доста тешки денови. Првите денови беше најважно да се прехрани народот, да се вработи, Битола да тргне кон еден економски просперитет. Тогаш се немаше многу време за историја, за минатото. Но, кога работите малку се средија Милтон ги доби сите признанија, сите почести и почитувања. Работата му беше олеснета, имаше веќе југословенско и светско реноме.

Милтон секогаш се секаваше за едно познанство направено во 1957 година, за познанството со другарот Тито. По педесет години работа тоа беше прв државник кој се поздрави со него, и прв човек кој се поздрави единствено поради оние заслуги со кои Милтон се здоби за своето мачно и долго создавано животно дело. Тој лесен ден Милтон не сакаше, и неможеше, да ја пропусти приликата да направи една снимка со историско значење за Битола. Кога другарот Тито, со придружбата, се најде во посета на битолската фабрика за фрижидери, таму се најде и Милтон Манаки. Лазар Колишевски, кој беше во придружбата, штом го виде Милтона му пријде и се поздрави како со стар пријател. Потоа на другарот Тито му го претстави "првиот снимател на Балканот - Милтон Манаки". Другарот Тито и членовите на придружбата, надвор од протоколот, се задржаа извесно време со стариот снимател, срдечно се ракуваа и поразговараа. Милтон потоа ја вртеше рачката на својата филмска камера. Тоа е еден од последните филмови кои Милтон ги сними со својата Камера. Меѓутоа, старата практика на снимателот пак не беше напуштена. Тој сакаше да направи и снимка со фотографски апарат, која значи сепак нешто друго одошто филмската лента.

Снимка за чело на историјата

Битола имаше што да му покаже на другарот Тито. Додека гостите од фабриката за фрижидери, пред заминување, се упатија кон фабриката за кожи, Милтон со својот велосипед, со камерата и апаратот се упати на станицата. Го постави триножникот на апаратот на перонот и почна да пресметнува. "Гостите ќе излезат на перон од

главната врата. Ке тргнат кон возот малку в лево...

И Милтон во визирот на својот апарат фиксира една точка кадешто гостите сигурно мораа да поминат. Потоа чекаше. Станицата беше преполна со народ, со фоторепортери, со сниматели и новинари. Сите тие имаа едно предимство над Милтон. Можеа од секоја ситуација, во секој миг да снимаат што сакаат со своите чувствителни апарати со висока експонажа. Милтон со својот стар апарат беше принуден да стои на едно одредено место, да има малку повеќе време за снимка. Кога гостите се појавија пред станицата, луѓето со овации и скандирање го испраќаа другарот Тито. Милтон внимателно чекаше. Кога гостите се доближија до фиксираната точка, Милтон се стрча кон другарот Тито со зборовите: "Другар Тито, застани малку, да направам една слика на чело на историјата на Милтон Манаки". Апаратот беше подготвен и Милтон направи една снимка. Беше подготвена и втора плоча, која Милтон брзо ја уфрли во апаратот и направи уште една снимка, "за секој случај". И сликата на другарот Тито со неговата придружба денес навистина стои на чело на историјата на Милтон Манаки - на највидното место на неговата постојана изложба аранжирана во просторијата на неговото ателје.

IV. ДЕЛОТО НА МИЛТОН МАНАКИ

Уште во она време кога почнаа да се занимаваат со фотографија, браќата Манаки имаа јасна претстава што треба да направат во животот. Имаа две големи сценарија кои требаше да ги направат, поправо да ги остваруваат во текот на целиот свој живот. Првото сценарио од ден во ден го пишувахе историјата, времето. Тоа беше составено од настани, од снимки на луѓе, од прослави, војни, смрти и раѓања. Тоа беше сценарио за нивниот историски филм, и за историската фотографска документација. Второто сценарио, пак, го пишувахе животот: тоа беа обичаи, носии, куќи, занаети, разновидни национални обележја од народите на Балканот, на краиштата во кои живееја браќата Манаки.

Војски, војни, војувања

Во текот на својот живот Милтон беше сведок на три револуции и на три војни. И тој крвав тек на историјата остави длабоки траги во неговото дело. Првите сведоштва се од Илинденското востание. Турските војници стојат во една редица, а пред нив две глави на востаници. Исечени и ставени на бел чаршав. Тука е и историјата на војводата Турунџиев. Силен и слободен вос-

таник со пушка в рака. Турунџиев пред турскиот суд, со раце врзани со тенка жица. Турунџиев на бесилка. Во позадината исправени фигури на аскерите и наведнати глави на присилно собраната публика. И војводата во мртотвички сандук, со спокојно, мажествено лице. Тука е и цела галерија снимки на востаниците. Многу чети снимани во целата своја борбена моќ. На една голема фотографија се острите црти и орловскиот поглед на дебарскиот Крсте војвода. Снимки на заробени востаници. Снимки на пожари и бесилки. Од сликите дише едно тешко и разбунтувано време на патила и борби. Доаѓа Младотурската револуција. Низ Битола врват ресенските и дебарските бегови. Турци во европејски алишта, толпи народ со знамиња. Сандански со својата нова чета.

Балканската војна започнува во историјата на Милтон Манаки со една метежна, неорганизирана колона на руски коњаници, доброволци во борбата со Турците. Потоа доаѓањето на српската војска во Битола. Нема прекин на војните. Истата таа српска војска минува на југ со разнишани воловски коли, со преслабнати волови. Цевките на преостанатите топови се влечат речиси до земја. Офицерите немаат јасни ознаки, пушките тешко висат на клапнатите рамења на војниците. Покрај патот на поразената колона труп со раширени раце. Тоа е сликата на првата светска војна. Снимка на француски градиски офицер кој дошол по војната во Битола. Местото нозе две дрвени потпирала, гротексен труп на победителот во свечена униформа. Доаѓање и заминување на бугарската војска. Кренати глави, спуштени глави. Австриски војници, Французи, Франше д'Епере, војводите Путник и Мишиќ. Една војна пак заврши. Почеток на Втората светска војна. Германска колона влегува во Битола. Бугарски роти на егзерцир. Сабји и шапки. Чизми по калдрмата. Германски и бугарски офицери во нови униформи. Но, и тоа минува брзо. Една обична снимка го означува почетокот на крајот на германската сила. Есенски ден, обична клупа во паркот. На клупата седи стар, растпартален германски војник. До него куп алишта, војничка опрема, раници. Војникот на непобедивата Хитлерова војска како продавач на старо продава се што може да извади од касарната, му требаат левови за леб и "шпанс", за море ракија во кое треба да се удави идеологијата.

Партизански единици, Седмата македонска бригада влегува во Битола. Колоната војници не може да се одели од масата народ кој заедно со неа минува по улиците. Првата вистинска македонска војска. Возбудени и радосни лица. Сликата подсеќава, со наметлив контраст на една друга слика на Милтон - сликата на првите македонски регрути во српската војска снимени некаде во 1921 година на Чачанската станица. Тогаш Македонците прв пат добија право да бидат војници, но не свои. Да бидат

војници. Снимката од 1944 година, полна со динамика, со една вистинска атмосфера на нешто ослободено, на празнична, неконтролирана раздвиженост. Тука завршуваат снимките на Милтон, војните и војските.

Историја на секојдневните работи

Во ризницата на Милтон Манаки има снимки кои можат да се одделат како завршни циклуси, како хронологии на работите. Тука е и историјата на велосипедскиот спорт во Македонија. Забележани се разни велосипедски трки во текот на последните шеесетина години. Тука е и цела документација за работата на противпожарните друштва од Битола. Како се гаснати огромните пожари на Црвената и Белата касарна, едни од најголемите зданија што се изградени во Македонија. Пожар на едно училиште. Пожарничарска кола со впрегнат коњ. Тука е историјата на градбата на Воениот дом во Битола. На првата снимка дава амали, сè уште со самари на плеќи, колат овен, паганска жртва, во темелите на зданието. Околу нив свештеници со епатрихији и вангелија. Домот доведен до покрив. Домот немалтерисан и потоа завршен. Тука е и некаква слика на болестите во Битола: жена со страотни знаци на ехинококус, деца со рахитис кој не се лекува. Очи на маларични луѓе, лица на разјадени старци. Тука е и историјата на разни занаети, на разновидни служби и занимања. Многу од тие работи, како и голем број настани се снимени и на филмска лента. Тоа се цели мали документарни филмови. Пред камерата на Милтон се забележани и животните истории на многу битолчани. од раѓање до смрт.

Белези на народот

Својот втор голем филм и својата документација за фолклорот браќата Манаки исто така ги правеа со години. Основна идеја им беше да го забележат сè она што се случува со народниот живот, обичаите при свадбите и крштевањата, носиите, начинот на живеење по селските куќи со сламени и камени покриви, редот на нештата во граѓанските куќи во кои се чувствуваше силниот навев од Запад. Сето тоа беше голем потфат и имаше голем значај. Во историските мигови што браќата ги забележаа, националното будење меѓу малите народи на Балканот станува мошне живо и борбено. И сето она изворно и типично што народот го носеше во себе стануваше предмет на еден мал национален култ. Страниците на тој култ кон националното во тоа време во голема мерка се испишани со фотографскиот апарат на Милтон Манаки. Све доштва за сите тие работи денес имаат голема вредност

како сведоштва за еден живот што речиси го снимало од нашето секојдневие.

VII. ПРИЗНАНИЈА

Милтон Манаки втекот на својата работа многу малку и многу ретко беше поткрепуван со разбирање од околината. И ден денес памети две од многуте слични случки кои дури го понизиле. Беше тоа некаде 1918 година, по војната. Еден висок офицер на тогашната српска војска дојде во Битола да држи говор. Манаки снимаше со својата камера. Некои битолчани со подбив му рекоа дека снима како и секогаш без филм, и дека никој дотогаш не видел што излегува од тоа негово снимање. Милтон налутен отишол дома, за неколку минути го разви и го исушил филмот и им го однел на неколкумината луѓе кои играле мајтап со него. Им го оставил парчето филм на кое нив ги снимил.

Исто така, Милтон не можеше да заборави како пред десетина, петнаесет години некоја битолчанка му рекла дека нема зошто да се лути ако децата зеле од неговата визба една ролна снимен филм и десетина стаклени плочи со негативи. "И онака сето тоа не е за ништо" - рекла жената.

Разните власти секако се однесувале кон Милтона. Српската власт не сакала да му плати ни динар отштета за лабораторијата уништена 1916 година. Бугарите таа година го пратија заедно со Јанаки во затвор, за потоа да ги испратат во интернација. Милтон, кога влегле во дворот на затворот, ги фрлил веленцата и кебињата што ги зеле од дома на земја и почнал да се бакнува со Јанаки. Стражарот помислил дека тој е дојден само да ги донесе стварите и го избркал од затворот. Милтон долго време морал да се крие по разни визби. Со години се ределе неправдите и непризнанијата. Кога наближи кон својата седумдесетта година Милтон беше признат како заслужен творец на филмот, како совесен документарист и уметник. Во годините кои дојдоа по тоа признание Милтон имаше доволно време да ги среди своите најглавни дела - филмовите. Огромното количество разни фотографии не можеше ни до смртта, иако во тоа му помагаа стручни лица, да биде средено. Треба за тоа уште голема работа, голем труд. Најголемо признание, покрај сите ордени и медалји што ги добил, покрај пензијата и наградите, за Милтон Манаки е признание кое му е дадено на Југословенскиот фестивал на документарен филм како прв снимател на документарни филмови на Балканот и филмот кој помладите го снимија за него, филмот "Камера - 300".

/ "Вечер", 10-17. март 1964 година /

од теоријата

на филмот

ДВАЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ

Дваесеттите години не ги познаваме само како период на првата експанзија на големи филмски остварувања. Тоа е време и на теоретската проверка и систематизација на веќе богатите искуства, време кога првата фасцинација од технолошкиот изум на подвижната фотографија ѝ го отстапуваше местото на анализата на изразните средства на новата уметност.

Најголемиот број историчари на филмот ќе ја посочат советската авангарда и големиот број нејзини теоретичари како прва мобилна школа што ќе се обиде да одговори на прашањата зошто филмот е уметност, што го разликува него од механичката репродукција на стварноста и со кои средства ја создава својата естетска визија.

Кога ги пренесуваме наводите дека оваа школа стана прво жариште на теоретската мисла на филмската уметност, треба да имаме на ум дека советската авангарда обединуваше припадници на повеќе естетски движења и ориентации, инаку извонредно изразени кај книжевните групи - акмеисти, имажинисти, конструктивисти, футуристи итн. и оти тие честопати ќе си противречат не само по своите стилски особености туку и по методите и по своите естетски програми. Така, на пример, еден Сига Вертов, во својата теорија за "филмот-око", радикално ќе отфрли секаква можност да го преобликува механички репродукуваниот факт во една поширока визија и притоа ќе му додели на филмскиот објектив речиси натприродни својства. Придружувајќи им се на манифестите на литературните здруженија од видот на групата "Леф" кои дрско ги отфрлаа сите конвенции на традиционалните уметности, Вертов ќе го објави и својот манифест: "Јас сум филмско око. Јас сум механичко око. Јас сум машина која ви го покажува светот онаков каков што само јас можам да го видам. Од денес засекогаш се ослободувам од човековата неподвижност..."

Но изразените разлики меѓу припадниците на една или друга ориентација, во крајна линија, не ги оддалечуваа овие ентузијасти еден од друг. Тие беа обединети од една заедничка цел; да ги откријат и систематизираат законите на филмот и да го издвојат во филмот она што е негово специфично изразно средство од она што механички му е прилепено од другите уметности.

Ова движење, се разбира, не ќе се ограничи само на Советскиот Сојуз. Во Унгарија ќе го привлечат вниманието истражувањата на Бела Балаж (*Bela Balazs*), во Германија анализите на Рудолф Арнхајм (*Rudolf Arnheim*), во Франција трудовите на Андре Левенсон (*Andre Levinson*), во Америка на Рејмонд Џ. Спортисвуд (*Raymond J. Spottiswoode*) и притоа, скоро насекаде ќе се издвојуваат монтажата, крупниот план и кадрирањето како специфични изразни средства на филмот.

Овојпат ќе споменеме само неколку автори што му се посветиле на разрешувањето на оваа проблематика. Да почнеме со Бела Балаж. Зборувајќи за стилистичките можности на монтажата, унгарскиот теоретичар ќе се задржи на "симултаноста" како на едно од нејзините метафорички својства и на "рефренот". Рефренот, смета Балаж, е стилска фигура што ги означува "повратните мотиви" на филмското дејствие, значи кадрите што го изразуваат и развиваат лајт мотивот. Симултаноста, пак, се засновува врз напоредното дејствување на поголем број истовремени факти. "Нивната цел е - продолжува Балаж, да побудат впечаток на комичност со еден поглед врз животот, т.е. со сестрано виѓавање на светот, бидејќи само таквата визија може да ја изрази неговата вистинска слика".

Според Пудовкин, чии појдовни начела скоро и не се разликуваат од теоретските константи на Балаж, најзначајните оперативни средства на монтажата се паралелноста, антитезата, лајтмотивот, аналогијата и синхроноста. Познато е дека авторот на "Мајка" ќе дојде на филмот по запознавањето со експериментите на Лев Куљшов, кој ќе изврши врз него влијание откако ќе му го открие значењето на монтажата. Но поедноставените идеи за "творечкиот редослед на снимениот материјал" Пудовкин наскоро ќе ги надрасне и, заедно со Ејзенштејн, ќе ја формулира монтажата како естетска основа на филмот.

Сергеј Михајлович Ејзенштејн останува, и покрај некои оградувања што датираат од поново време првиот теоретичар на филмот. Иако, како што забележува Питер Волен (*Peter Wollen*), авторот на "Крстосувачот Потемкин" е "еден од малубројните писатели за проблемите на естетиката во овој век кои покажаа макар извесна свест за катаклизмичкото преоценување на естетиката што мора да се изврши", останува фактот дека Ејзенштејн е творец на еден витален огранок на таа естетика. Барајќи и наоѓајќи елементи на монтажната постапка во сите уметности и во сите епохи, тој ќе ја воздигне функцијата на монтажата до најважно естетско начело на филмот. Во неговиот познат есеј "Монтажа-атракција", што го донесуваме во овој број на месечникот, тој ќе ги анти-

ципира сите идеи што потоа ќе се развијат во богат систем на помирување на дуализмот чувства-разум. "На науката-укажува Ејзенштејн - мора да ѝ се врати правото на чувственост, на интелектуалниот процес - огненоста и страста, апстрактниот мисловен процес мора да се фрли во вителот на практичната дејност, а на мрзеливата формула на спекулацијата да и се врати сјајот и богатството на анимално доживеаната форма".

Испитувајќи го целокупното културно наследство не само на Европа туку и на азиските цивилизации, Ејзенштејн, како што наведуваат познавачите на неговото дело, ќе најде многу примери што ќе ја потврдат тезата за раѓањето на новиот поим при допирот на две различни теми. (Спојот на два кадра дава ново поимно значење). Притоа Ејзенштејн ќе се повикува и на марксизмот, и на јапонскиот театар, и на Леонардо да Винчи, и на рефлексологијата на Павлов.

Периодот кога Ејзенштејн го придобиваше далеку најголемиот број теоретичари на филмот за своите идеи, разбирливо, знаеше и за критичарски имиња што не го делеа неговиот восхит спрема "семоќната" улога на монтажата. Нивните противаргументи, меѓутоа, не ќе останат докрај уверливи, иако за нив можеше да се најде поткрепа во делата што продолжуваа една друга традиција - традицијата на наративниот реализам. Андре Базен (*Andre Bazin*) ќе ги издвои како најзначајни претставници на таа реалистичка струја делата на Роберт Флаерти (*Robert Flaherty*), Ерих фон Штрохајм (*Erich von Stroheim*) и Мурнау (*Wilhelm Murnau*), кои многу подоцна, од една група филмски семиолози ќе бидат постулирани како антиципатори на поновите естетски системи.

Меѓутоа, 20-тите години, и покрај множество заблуди па и злонамерности манифестирани во божезната критика на изневерениот реализам во делата на Ејзенштејн, сепак остануваат период на авторот на "Крстосувачот Потемкин" и на неговиот интелектуален напор научно да ја објасни уметничката природа на филмот.

МОНТАЖА-АТРАКЦИЈА /1923/

Основниот материјал на театарот се наоѓа во самиот гледач - и во нашето насочување на вниманието на гледачот во саканиот правец, /или кон саканото расположение/, што е и главна задача на секој функционален театар /агитаторски, плакатерски, здравствено-просветен итн./ Средствата за постигнување на оваа цел се најдуваат во севкупниот наследен театарски апарат /"брборењето" на Остужев чини колку розикавото трико на примадоната, удрирањето во таламбас чини колку и Ромеовиот монолог, штурецот на огништето помалку од фулето исфрлено над главите на гледачите/. Зашто сите овие средства, секое на свој начин, водат кон еден единствен идеал - од нивната поединечна нужност кон заедничката вредност, како атракција.

Атракција /во нашата дијагноза на театарот/ е секој агресивен момент во театарот, т.е. секој елемент што ги извлекува на површината оние чувства или психолошки состојби на гледачот што можат да влијаат врз неговото искуство - секој елемент што може да се провери и математички да се пресмета со цел да предизвика извесни емоционални шокови по еден одреден редослед и во рамките на целокупниот впечаток, што единствено овозможува прифаќање на крајниот идеен заклучок. Патот до сознанието "низ живата игра на страста" особено важи /според начинот на примањето на впечатоците/ за театарот.

Сетилно и психолошки, се разбира, во смисла на дејството што се одвива - непосредно активна, каква што е во театарот Гињол, каде што се вадат очи, каде раката или ногата се ампутира пред очите на публиката, или како што воспоставување телефонска врска сред претставата за да се опише некој страотен настан што се случува десетина миџи далеку, или пак ситуација во која пијанецот, чувствувајќи дека му се ближи крајот, бара починка во лудилото. Во таа смисла, значи, а не во смисла на оној психолошки театар кај кој атракцијата е само во темата, па и постои и дејствува зад дејствието, дури и тогаш кога темата е крајно актуелна. /Грешката на агитаторските театри е во тоа што се задоволуваат со оние атракции што веќе постојат во ракописните текстови./ Јас ја воведувам атракцијата како редовен, независен и првостепен елемент во конструкцијата на театарската претстава - како молекуларно единство, т.е. единство на составните елементи на дејствуваачката сила на театарот, и тоа на театарот воопшто. Ова

во целост одговара на "сликовниот арсенал" што го употребува Георг Грос или на состојките на фотографската илустрација /фотомонтажа/ кај Родченко.

И, иако е тешко да се одреди поимот на "составниот елемент", со сигурност може да се каже дека тој престанува со хуманиот херој кој восхитува (психолошки момент), а започнува со концентрацијата на неговата лична привлечност (т.е. неговото еротичко дејствување), како што и лирскиот ефект на одделни Чаплинови сцени ни најмалку не го одвлекува вниманието од атракциите донесени со специфичниот механизам на неговото движење. Исто така тешко е да се воспостави гранична линија помеѓу религиозниот патос и садистичкото чувство на задоволство за време на сцените на мачења во миракулите.

Во атракцијата нема ништо заедничко со трикот. Триковите започнуваат и престануваат на полето на чистата (акробатски трикови, на пример) и содржат еден вид атракција која е сврзана со процесот на давање (во циркускиот жаргон - "продавање") себеси. Според самиот циркуски израз, инспириран очигледно од гледиштето на изведувачот, трикот е сосема спротивен на атракцијата - која се базира исклучително на рекацијата на публиката.

Суштинско гледано, тоа во основа ги одредува евентуалните начела на конструкцијата како "акциона граѓа" (цели претстави). Наместо статичниот "одраз" на некое збиднување, кое ги опфаќа сите можности за акција во границите на логичното дејство на тој настан, преминуваме на едно ново поле на слободна монтажа на произволно одбрани (во рамките на дадената композиција и предметните врски што ги обединуваат збиднувањата) атракции - се со цел за воспоставување некои крајни тематски ефекти. Тоа е монтажа на атракциите. Театарот се соочува со проблемот на претворање на "илузоните слики" и "претстави" во монтажа на "вистински предмети", со истовремено вплетување во таа монтажа на целосни "одломци на приказот", сврзани за развитокот на дејствието на делото, но веќе не самостојни и пресудни, туку свесно насочени во правец на придонесување за целината на претставата и одбрани само поради нивната сила на активни атракции.

Претставата не се базира ниту на "откривањето" на писателовата намера, ниту на "верното толкување на авторот", ниту на "верниот одраз на епохата". Единствената вистинита и цврста подлога на претставата може да се најде во самите атракции и во системот на атракциите. Ако режисерот ги држи цврсто в раце сите детали, тој секогаш ќе умее некако интуитивно да се користи со атракцијата, но не во монтажа или конструкција, туку со атракцијата како дел од една "хармонична композиција" (од каде произлегува цел еден жаргон - "ефектна

завеса", "богат излез на сцена", "добра нумера" итн); но ова исклучително под услов на соодветност со сижето, главно, несвесно и во тргање по нешто сосем друго (обично нешто што уште од почетокот на пробата е присутно). Нашата задача во преобразувањето на режијата се состои во пренесувањето на центарот на вниманието врз она што е неопходно, со проценка на вредноста на секој детал како функција на преодното, објаснувачкото или фактографското изнесување на основната задача на претставата, а не заради нејзината врска со логичното, природното и литературно-традиционалното значење што е општо прифатено. Наша задача е оваа постапка да ја воведеме како метод на режијата (во што се состои и работата на Пролеткултовата работилница од есента 1922 година наваму).

За монтажерот работата на филмот, а особено во мјузиклот и во циркусот, може да послужи како вежба што (зборувајќи суштински) сигурно ќе доведе до добра претстава - од гледиштето на публиката. За создавање на впечатлива мјузиклско-циркуска претстава, базирана на ситуација изнајдена во основата на некоја театарска претстава, спомнатото вежбање станува неопходно.

Виктор Школовски

ОСНОВНИ ЗАКОНИ НА ФИЛМСКИОТ КАДАР (1927)

1.

Основа на книжевноста е зборот, помеѓу зборот и предметот постои чин на означување. Основа на филмот е фотографијата - тука нема ништо уметничко. Ејзенштејн вели дека филмот е фабрика на укажувањето (однос кон нештата со кои уметникот занимава, но ние се уште немаме во филмот "книжевност", т.е. факт кој не е даден упросто, туку со ознака на начинот на поимањето.

Тоа што еден артист, Џеки Куган (*Jaskie Coogan*), на пример, може неколку пати нешто да одигра на една иста тема: дете кое се изгубило и кое родителите го пронаоѓаат - тој дури, поточно речено, никогаш и не игра

нешто друго - покажува дека битните разлики што ги чувствува гледачот не се во самата тема.

Станува збор за тоа што е молекул на филмот, молекул на неговата уметничка вредност.

Во книжевноста знаеме, тој молекул е - зборот. Но ниту зборот не е основен. Тој не е само материја, туку и енергија, форма.

Книжевниот збор е богат со разновидни значења, т.е. тој не е оној збор што се употребува во секојдневниот говор. Неговата смисла што преносна, тој го открива невообичаеното значење на предметите, што овозможува наполно ново доживување. Освен тоа, благодарјќи на своевидниот избор и контекст, зборот е често осмислено звучење и осмислено изговарање.

Поетскиот збор - тоа е танц или движење, родено во мигот на психолошкото поместување, а не движење на човек што заминува на работа. Има, меѓутоа, уметнички дела во кои е разновидно естетичкото чувство надвор од зборот, во кои зборот е занемарен, каде не се чувствува или престанал да се чувствува. Тогаш судирите се пренесуваат во самиот збор.

Основната нееднаквост е - нееднаквоста на значењата.

Семантичката форма што се базира на значењето на зборовите е основна, најчесто употребувана форма - во неа уметничкиот збор е еднаков на поимот. Во други книжевни форми семантичките вредности не се врзани за зборот, туку за еден целокупен став искажан со зборови, при што дел од тој материјал може да биде изразен во форма која не е смисловна.

Ќе наведам пример: кај Лав Николаевич Толстој, во "Војна и мир", се е во едно брзо движење и развој. Правилно / "прозаично" / тука нештата ги сфаќа само Вера Ростова. Ќе наведам цитат од првата глава на вториот том:

"Верината забелешка беше точна, како и сите нејзини забелешки. Но, како и од повеќето нејзини забелешки на сите им беше непријатно..."

Вера ја обезвреди вистинската смисла и обичното расудување и зад таа етичка осуда се наоѓа естетичка осуда.

Ќе наведам цитат од единаесеттата глава од првиот том:

"Убавата Вера, која на сите делуваше толку раздражувачки и непријатно, се насмевна и, очигледно рамнодушно кон сето она што и беше речено, пријде кон огледалото и го поправи шалот и фризурата..."

Цитат од деветтата глава од истиот том:

"Постарата, Вера, беше убава, не беше глупа, прекрасно учеше, беше добро воспитана, имаше пријатен глас, се што ќе кажеше беше точно и умесно, но, за чудо, сите, и гостите и грофицата, погледнаа во неа, како да се чудат зошто таа тоа го рече, и се почувствуваа непријатно."

Вера е во романот на Лав Николаевич - нормална. Сето друго во романот е "неправилно". И тие неправилности се зголемени со стотина паралелни збиднувања. Соња, која верно и постојно го сака Николај, служи како мерило за споредување со Наташа, која е вљубена де во еден де во друг, како Душица на Чехов, само со знакот плус во оценката на нејзиниот автор. Жили Курагина игра, исто така, улога на полусенка на Марија Болконска. Наполеон, даден иронично, отворено е испародиран во однос на вообичаеното сфаќање за Наполеон. Освен тоа, ликовите се распоредени по родство - во скала, како да претставуваат група хемиски елементи. Врз тие разновидни чувства се држи и уметничката структура на делото. Освен тоа, збиднувањата се провлекуваат едни низ други, т.е. додека трае едно збиднување трае другото, осенчувајќи го првото со својот емоционален тон.

Така е создаден познатиот разговор помеѓу Долохов и семјоновскиот офицер, проткаен со песната "Ах вие, сенки, мои сенки". Самиот Толстој постојано истакнува дека разговорот би течел сосем поинаку кога не би постоело тоа осенчено провлекување на второто збиднување.

Друг пример.

Доаѓа до разговор помеѓу кнегињата Марија и нејзиниот татко.

Станува збор за претпоставената смрт на кнез Андреј.

Кога во одреденото време кнегињата Марија влезе кај него, тој стоеше крај машината и брусеше, но, по обичај, не се сврте кон неа.

- А! Кнегињо Марија! - рече тој наеднаш неприродно и го остави длетото. "Тркалото и понатаму се вртеше од замавот. Кнегињата Марија долго го паметеше тоа чкрипење на тркалото што замираше и кое во неа се слеа со она што дојде потоа".

Веќе пишував во своите поранешни текстови дека ликовите, од чие гледиште се прикажани некои збиднувања, обично се луѓе кои тука или случајно се нашле, или се во недоумица, или се, на крајот оние што се наоѓаат во состојба на афект. Така се дадени смисловните разлики надвор од чисто јазичниот материјал, но, покрај тоа, секаде се означени начините на кои ликовите говорат, со зборови се утврдени акцентите. Ана Михајлова го

изговара зборот "Борис" со посебен акцент. Кнез Андреј зборот "детиште" го изговара со правилен акцент. Денисов не изговара "р". Германците зборуваат неправилно француски. Русите преминуваат од француски на руски, мешајќи ги притоа граматичките форми. Кнез Иполит заради нешто раскажува некаков настан на руски. Билибин е посебно обземен со звучните игри. Самото јазично ткиво на романот, особено во првиот дел, е исклучително разновидно.

Според тоа, на примерот на ова типично прозно дело го гледаме следново: естетичкото чувство се создава со множество разлики, со создавање посебен начин на говор, со обрнување на внимание на тој начин. Осенчување на едно збиднување со друго збиднување. И, на крајот, со честото враќање кон истото збиднување: на пример, салонот на Ана Павловна Шерер служи за давање традиционална историско-дворска оценка на настаните. Салонот Бергов го пародира салонот Шерер. Во самите описи, дури визуелни, користена е противречноста на забележувањата. Ќе наведам пример што се смета класичен:

"Над Калоча, во Бородино и на неговите две страни, особено на левата, каде Војна, со мочурливите брегови, се влева во Калоча, налегнала магла и бавно се топи, се разлива и засветлува при излезот на сонцето, па чудесно се обојува и оцртува сето она што се назира низ неа. Маглата се меша со димот од пукањето, и низ таа магла и тој дим на сите страни светкаат блесоците на утринската светлина, де врз водата, де врз росата, де врз бајонетите на војниците што се собираат на бреговите и во Бородино. Низ таа магла се назира бела црквичка, по некој покрив од бородинските селски куќарки, тука и таму збиени групи војници, зелени сандаци, топови. И сето тоа се движи или изгледа како да се движи, затоа што маглата и димот бавно се влечат низ целиот простор. Како во тие низини околу Бородино, прекриени со магла, така и над нив, особено на левата страна, секаде, по шумите, полјата, долините, на возвишенијата, непрекинато се раѓаат, сами од себе, од ништо, час поединечни час многубројни, понекогаш ретки, понекогаш чести, димни кругови од топовите разидувајќи се, ширејќи се, кружејќи и стопувајќи се над целиот тој простор. Тие димови од пукањето и, необично е да се каже нивните звуци ја создаваа основната убавина на глетката."

Зборот "необично" го подвлекува судирот на плановите.

Да се вратиме сега на филмот.

Филмот, најопшто гледано, се развива паралелно со книжевноста, го користи истиот смисловен материјал, со опишување или прикажување на човечките постапки, нивните судбини и природата што ги окружува. Самиот избор на филмскиот материјал е предодреден од книжевноста.

Ако филмот се појавеше во времето на ренесансата никому не ќе му паднеше на памет да го фотографира пејзажот. Би се снимало само во градините. А средствата на современиот филм се пренесени од книжевноста: ликовите се предадени како портрети, стремеж кон детаљ - сето тоа е земено од натуралистичката школа, како што прикажувањето на пејзажите во крупни планови е земено од романтичарската школа; филмот често смета на книжевноста. Меѓутоа, во основа, тоа е обид со несоодветни средства.

Достатечно го познаваме прославениот филм "Поликушка" со Московина во главната ролја. Во овој филм поштено е снимено она што Толстој го раскажува. Но на Толстој, како на прозен писател, сосем му се непотребни нештата онакви какви што се. Нему му се потребни нешта какви што самиот прикажува. Само со голема умешаност е можно пренесувањето на некои Толстоеви описи.

На пример,

"Вратата повторно се отвори и музиката ја поведоа кај спахијката. Беше невесел. "Ох, нешто ме влече назад!", мислеше покревајќи ја заради нешто целата нога, како да чекори низ висока трева, и трудејќи се да не тропа со опинците додека минуваше низ собата. Ништо околу себе не сфаќаше, ниту гледаше. Мина крај огледалото, забележа некакво цвеќе, некаков мужик како ги влечка нозете /се гледа себе си во огледалот и не се препознава/, некаква зелена каца и нешто бело... Гледај, тоа бело проговори, тоа е спахијката. Ништо не разбираше, само очите ги искокори. Не знаеше каде е и се гледаше како низ магла".

Се разбира, совесниот снимател ја поставил камерата и ја снимил спахијката онака како што спахиите изгледаат на фотографиите. Просечен филмски творец мисли дека зборовите му пречат на писателот и дека тој подобро би направил кога би го нацртал она што сака да го каже. Меѓутоа, на Лав Николаевиќ Толстој, дури и кога во својата приказна би можел да стави жива спахијка, таква спахијка не му е потребна. Не му се потребни ниту нејзините фотографии. Да се прикаже живо спахијката со современа филмска техника е можно, но да се внесе во целиот филм односот на писателот кон нештата - многу е тешко.

Формулирам: во филмското дело односот помеѓу предметот што треба да биде снимен и кадарот засега е статичен. Во книжевното дело тој однос не е статичен, и во таа разлика се манифестира уметниковата творечка слобода.

Режисерот Пудовкин во својот филм "Мајка" се обидел да користи ракурси и да го снима понизниот човек одоз-

гора, а гордиот одоздола, т.е. да даде извесен однос кон човекот. Тоа средство е веќе познато во сликарството и фотографијата. Се разбира /или веројатно/, тоа не може да ја замени книжевната иронија, асоцијативноста на зборовите-хиерографичноста на зборовите овозможува на предметот да му се даде поголем распон на значења, како што е тоа можно на филмот. Можно е чркипењето на тркалото да се земе како позадина за разговорот помеѓу кнезот и неговата ќерка, прикажувајќи ги притоа де тркалото де разговорот. Не е можно да се опише Бородино судирајќи ги аудитивните и визуелните спознанија на звуците. Не е воопшто можно да се прикаже "Војна и мир" како прозно дело изградено на промените на односот помеѓу претставите и поимањето. Обидот на "фексовците" и Јуриј Тињанов, во филмско дело да остварат еквивалент на Гоголевиот стил, исто така, засега не е успешен.

Филмскиот кадар е основа. Филмот засега е лишен од поголемиот дел на онаа условност и условеност на поимањето што ја има книжевниот збор. Да се достигне "укажувањето" - тоа е иднината на филмот. Со тоа, се разбира, тој започнува.

ЖАК ПРЕВЕР (*JACQUES PREVERT*)

(1900-1977)

Со природноста на извесна генетска обдареност Жак Преввер ја стекна привлегијата на простен исклучок во француската култура.

Во светот на уметноста само незагрижен шетач, врвен уметник меѓу шетачите, Преввер беше еден вид профет кому често пати другите му забележуваа за недостиг на сопствена доктрина иако беше јасно дека доктрината и сè што доаѓа со неа, е единственото нешто што Преввер лично се чувствуваше обврзан да го покрене. Сократовски сомничав кон конечните сознанија, Преввер повеќе сакаше да следи одошто да пресудува, да гледа одошто да заклучува, да ги допира нештата одошто да ги поседува. Беше очигледно човек создаден да мисли *п р о с т р а н о*, оттаму сè што му беше дадено како средство за изразување, дури и зборовите, добиваше во неговиот дух еден вид *в о л у м е н с к и* својства, способност за создавање и множење на *с л и к и*. Можеби токму затоа Преввер, иако покриен со огромниот поетски капитал на своите "ЗБОРОВИ", "СПЕКТАКЛИ", на "ДОЖДОТ И УБАВОТО ВРЕМЕ", остана нешто што се лизга низ рацете на загрижените естетски класификатори. Не беше доволно "проклонат" поет зашто зборовите му беа од крв и месо, груби и рапави, речиси нахиснати во смрдливата пот на велеградот. Беше човек на сцената, но татрите, претесни за неговите грангињолски мерки, го враќаа на улицата и на плоштадите од Клиши до Халите, како на вистинските сцени создадени според неговиот вкус. Преввер беше очигледно човек на допирот и на видувањето, човек на просторот и на светлината. Веројатно токму затоа филмот за него имаше таква чудовишна привлечност и така притеана моќ на кажување.

Мошне е спорно што беше на почетокот-филмот или надреалистичката религија. Кога во 1925. во улицата Шато 54 на Монпарнас, тројката Диамел, Преввер и Ив Танги им ги отворија вратите на надреалистичкиот првосвештеник Бретон и на неговата свита, браќата Преввер веќе беа заглодале длабоко во јаболкото на филмскиот грев. Во истата кука Пјер Преввер ќе продолжи со ноќните филмски сеанси следени од вревата на надреалистичките кавги околу идната судбина на филмот, што се разбира ќе мора да биде надреалистичка како и сè друго во идната надреалистичка империја. Три години подоцна Луис Буњуел ќе одговори на домашната задача по ова прашање со своето (плус Далиево), "АНДАЛУЗИЈСКО КУЧЕ". Истата година Преввер ќе добие одговор и

за себе, но не само по прашањето на филмската иднина - ќе биде свечено отпишан од ортодоксната надреалистичка црква. Меѓу слободата и Бретон, неверниот Жак направи избор.

За Превер како и за целата негова генерација, филмот беше фасцинантно откритие. Ете ја конечно поезијата во нејзината првобитна и цела, а нечепната форма. Најпрвин, тука постоеше речиси неначнат мајдан од слики чија поетска употреба може да биде ритмувана безмалу во неограничена слобода. Тука беа потем сонот и јавето, врзани без напор, а во близначка преградка. Времето, мистерија загатната од памтивека, тука беше нешто материјално и манипулативно, а Тука беше и телото на актерот со неговите можности, мимата, гегот, акробатиката, цел безграничен регистар на изразни можности. Додадена врз тоа, вредноста што за Превер ја има сентименталниот живот на единката, нејзиниот речиси буквално антички несклад со просторот надвор од неа или во крајна линија просторот на другите, станува веднаш јасно каков набој можеше да стои зад Преверовиот привидно лежерен однос кон кажувањето. Филмот, можеше да му се стори, беше идеален преносник во остварувањето на една интегрална поетика која одамна беше здробена во парчиња.

Превер го напиша своето прво сценарио "ЕДНА МАЛЕЧКА ТИВКА УЛИЦА" триесет и првата, а "ЗАПЛЕТОТ Е В ТОРБА" следната година. Одтогаш наваму тој работеше со најзначајните творци од својата генерација, со Реноар, Клод Отан Лара, ... подоцна и со Кајат. Но пред сè, тука е Марсел Карне во неговиот златен (можеме ли да речеме) во неговиот преверовски период. Не е не-возможно дека сентиментот на секоја генерација им дава на старите архиви посебна арома. Напротив, се тврди, тоа редовно се случува. Прекршен низ таква лека, гледаме како од кинотечкиот мрак ни извира во секавањето Превер понешто застарен а сепак жив, разнежен но не и плачлив, поетичен а сепак непопустлив, Превер од "НОКНИТЕ ПОСЕТИТЕЛИ" и "ДЕЦАТА НА РАЈОТ", секако Превер на својата и одново на нашата младост. Можеби и самиот тој е фатен во стапицата на новооткриената чаролија, фатен во небудност или намерно заспан пред филмот и неговите заводливи лавиринти. Можеби е тоа зашто единствен пат во својата шетачка работа Превер ќе посака да патува низ и во в р е м е т о, без иронија и гаменска гримаса, пуштајќи му се на лагодниот сон за севозможност на филмското ариаднино плетиво. АРЛЕТИ, жената-пра-тип или жената-сон, булеварот на гревот, панаѓурскиот карусел, бедниците и наказите, трубадурскиот патос и свирепоста на делникот, реалноста на театарот, и театарот на реалноста сè ќе биде сегашност смекната во пареата на сонот, заводливо

отворен во времето. Сеуште архаично и чедно употребена филмска лента но доволно далеку од наивноста за да биде неизбежно запаметена од модерниот филм.

На Преверовото раѓање, илјада и деветстотата, му кумуваше големиот раскол во француската култура. Десетина години порано, дојденикот Винсент ван Гог скопчана на "житното поле на гавраните". Неколку години подоцна, плукајќи на гнилежот на својта наследена култура, Пол Гоген и самиот заврши во гнилеж, далеку од дома, а во својата сонувана Океанија. Од Бодлер и Рембо па наваму поетите често го носеа печатот "проколнат", некои меѓу нив перчејки се со тоа. Време на раскини и бегства, време на потрага по "загубениот рај". Превер остана на плочниците, среде вревата, во "калта" на живиот живот. Неговите "деца на рајот" се исти такви, а рајот, претрупан со рани и воздишки, горчлив рај на каменот и маглата. Од татнежот на метрото тука одвај се пробива чукањето на човечкото срце. Но Превер има слушалка што го зголемува и тоа чука силно, во каменот и низ сидиштата, низ сокаци, во парковите и статуите, во скаменетите двојки, гости на денот и ноќта. Во неговиот Париз, не одекнува ли можеби сега овој шум уште потивко, сега кога стариот Жак Превер го нема?

Глигор ЧЕМЕРСКИ

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЖАК ПРЕВЕР

- *L'AFFAIRE EST DANS LE SAC* (ЗАПЛЕТОТ Е ВТОРБА), адаптација и дијалог, режија *Pierre Prevert*, 1932
- *SIBOULETTE* (ГЛАВИЧКА ЛУКЧЕ), адаптација и дијалог, режија *Claude Autant Lara*, 1933
- *L'HOTEL DU LIBRE ECHANGE* (ХОТЕЛ НА СЛОБОДНА РАЗМЕНА), адаптација и дијалог, режија: *Marc Allegret*, 1934
- *MY PARTNER MR. DAVIS* (МОЈОТ ПАРТНЕР МР. ДЕЈВИС), дијалог, режија: *Claude Autant-Lara*, 1934
- *UN OISEAU RARE* (РЕТКА ПТИЦА), адаптација и дијалог, режија: *Richard Pottier*, 1935

- *JEUNESSE D'ABORD* (НАЈНАПРЕД МЛАДОСТА), адаптација
и дијалог, режија: *Jean Stelli*, 1935
- *LE CRIME DE M. LANGE* (ЗЛОЧИНОТ НА ГОСПОДИН ЛАНЖ),
сценарио и дијалог, режија: *Jean Renoir*, 1935
- *JENNY*, адаптација и дијалог, режија: *Marcel Carne*,
1936
- *MOUETONNET*, адаптација и дијалог, режија: *Rene Sti*,
1936
- *DRÔLE DE DRAME* (СМЕШНА ДРАМА), адаптација и дијалог
режија: *Marcel Carne*, 1937
- *LE QUAI DES BRUMES* (КЕЈ ВО МАГЛА", адаптација и ди-
јалог, режија: *Marcel Carne*, 1938
- *ERNEST LE REBELLE* (ЕРНЕСТ БУНТОВНИКОТ), адаптација
и дијалог, режија: *Christian-Jaque*, 1938
- *LE JOUR SE LÈVE* (ДЕНОТ СЕ РАГА), сценарио, адаптација
и дијалог, режија: *Marcel Carne*, 1939
- *REMORQUES*, адаптација и дијалог, режија: *Jean Gremil-*
lon, 1939-1941
- *LE SOLEIL A TOUJOURS RAISON* (СОНЦЕТО ИМА СЕКОГАШ
ПРАВО), сценарио, адаптаци-
ја и дијалог, режија:
Pierre Billon, 1941
- *LES VISITEURS DU SOIR* (НОКНИ ПОСЕТИТЕЛИ), сценарио
и дијалог, режија: *Marcel Carne*, 1942
- *LUMIERE D'ÉTÈ* (ЛЕТНА СВЕТОСТ), сценарио, адаптаци-
ја и дијалог, режија: *Je-*
an Germillon, 1943
- *ADIEU LEONARD* (ЗБОГУМ ЛЕОНАРД), сценарио, адаптаци-
ја и дијалог, режија:
Pierre Prevert, 1943
- *LES ENFANTS DU PARADIS* (ДЕЦАТА НА РАЈОТ), сценарио
и дијалог, режија, *Mar-*
cel Carne, 1943-44
- *SORTILEGES* (МАГИИ), адаптација и дијалог, режија:
Christian-Jaque, 1944-45
- *LES PORTES DE LA NUIT* (ВРАТАТА НА НОКТА), адапта-
ција и дијалог, режисер:
Marcel Carne, 1946
- *VOYAGE - SURPRISE* (ПАТУВАЊЕ-ИЗНЕНАДУВАЊЕ), адаптација
и дијалог, режија:
Pierre Prevert, 1946

- *L'ARCHE DE NOE* (НОВЕ КОВЧЕГ), адаптација и дијалог,
режија: *Henry Jasques*, 1946
- *LES AMANTS DE VERONE* (ЉУБОВНИЦИТЕ ОД ВЕРОНА), адап-
тација и дијалог, режија:
Andre Cayatte, 1948
- *SOUVENIRS PERDUS* (ИЗГУБЕНИ СЕЌАВАЊА), адаптација,
и дијалог, режија:
Christian-Jaque, 1950
- *LA BERGÈRE ET LE RAMONEUR* (ОВЧАРКА И ОЦАЦАР), сцена-
рио, адаптација и дијалог,
режија: *Paul Grimault*, 1953
- *NOTRE-DAME DE PARIS* (ПАРИСКАТА НОТР-ДАМ), адаптаци-
ја и дијалог, режија:
Jean Delannoy, 1956
- *LES AMOURS CELEBRES* (СЛАВНИ ЉУБОВИ), сценарио, режија:
Michel Boisrond, 1961

ИГОР ПРЕТНАР /1924-1977/

Неодамна во Љубљана, во својата 53 годишна возраст, по кусо и подмолно боледување почина истакнатиот словенечки филмски и театарски режисер Игор Претнар. На последниот филмски фестивал на играниот филм во Пула /1976/ беше добитник на Големата златна арена за своето последно филмско дело "Идеалист".

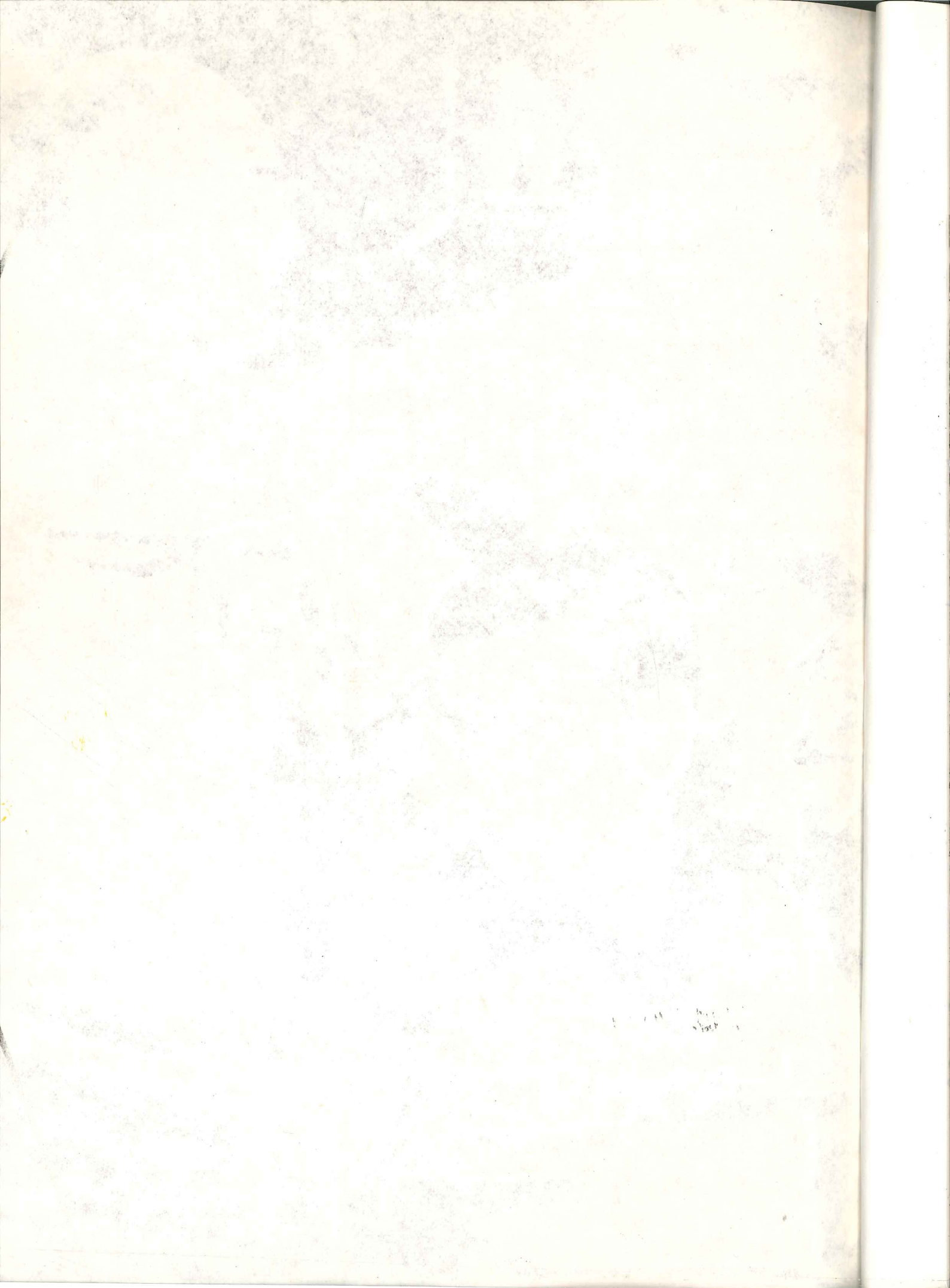
Игор Претнар е роден на 3.IV. 1924 година во Љубљана, каде завршил гимназија и Академијата за театар, филм, радио и ТВ. Потоа заминал на студии на Високата филмска школа во Москва, каде бил ученик на Ејзенштејн. Инаку, Претнар ѝ припаѓа на првата школувана генерација филмски творци кај нас.

Учесник е во НОБ од 1941 година и деновите на слободата ги дочекува во заробенички логор.

Повеќе пати заземал одговорни општествено-политички функции, а во неколку наврати бил претседател на Друштвото на словенечките филмски работници. Повеќе години наназад работел и како педагог - предавал на Академијата за театар, филм и РТВ во Љубљана. Има откриено и подарено на словенечкиот и југословенскиот филм поголем број интересни артистички личности што ги извлекуваше од театарските штици и ги донесуваше пред камерите - Вида Розман, Мајда Потокар, Ратко Полич, Марјета Грегорац и други.

Режирал поголем број кусоментражни филмови. Своето деби на играниот филм го доживеа со сторијата "На брановите на Мура" во омнибусот "Три приказни" во 1955 година. Во 1959 година го реализира својот вторигран филм "Пет минути рај" за кој на фестивалот во Пула ја доби третата награда. Филмот "Самоникнати" /1963/ е добитник на Сребрената арена, додека неговиот автор, Претнар, ја доби Златната арена за режија. Во 1965 година го реализира филмот "Лажливка", за, по едно подолго отсуство од играниот филм, да се појави минатата година /1976/ со екранизацијата на Цанкаревиот "Мартин Качур" - филмот "Идеалист", со кој ја освои Големата златна арена на Пула.





КИНОТЕЧЕН ИНФОРМАТОР

Нови броеви на филмските
списанија во кинотечната
библиотека

CINEMA, 77, број 220

Издавач: Француската федерација на кино клубови/

Од повеќето интересни прилози поместени во овој број ќе ги споменеме текстовите на Франц Жеводан "Да се менува филмот", прилозите на Жан Рој за Џон Форд и на Гастон Остарт за документаристичкиот тандем Клод Дефарж-Гордијан Троеле, автори на серијата "Во името на прогресот". Со Даниел Дивал, Франко Брусати и Анжеј Зулавски разговараат соработниците Жак Грант, Алдо Тасоне и Оскар Собански.

Во продолжение дадени се осврти за повеќе филмски манифестации одржани во Франција - Неделите на филмските остварувања од ЧССР, Куба, Квебек и Белгија. Покрај редовните рецензии за филмовите од редовниот репертоар, внимание обрнуваме и на полемичкиот дел посветен на спорот помеѓу Шарл Форд и *Cinema* 75.

L'AVANT SCENE DU CINEMA,
број 183 и 184 -

Последните два броја од ова списание се посветени на филмовите "Јас, Пјер Ривиер" на режисерот Рене Алио и филмот "Братучед, братучетка" на Жан-Шарл Тачела.

Делот "Антологија на филмот" во двата броја е посветен на неодамна починатиот италијански режисер Лукино Висконти.

СОВЕТСКИ ФИЛМ, број 4/77

Во овој број претставена е Лариса Шепитко, со својот најнов филм "Искачување", потоа е даден осврт на советско-полската копродукција "Да се сочува градот".

Со повеќе интересни прилози најавени се Олимпијадата 80 и Десетиот меѓународен фестивал во Москва. Со портрети се претставени актерите Андреј Мјагков, Наталија Аринбасарова и Максим Манзук /толкувач на насловната улога во филмот "Дерсу Узала/.

Наталија Рубецкаја пишува за филмот на Борис Григорјев "Така настана легендата" /Филм за Гагарин/, Неја Зоркаја се осврнува кон најновото остварување на Андреј Тарковски научно-фантастичниот филм "Сталкер",

/Тарковски во овој свој последен филм собрал артистичка екипа од која е речиси неразделен - Николај Гринко, /командир во "Ивановото детство, Даниел Черни во "Андреј Рубљов и таткото на Келвин во

"Соларис"/, Анатолиј Солоџин /Андреј Рубљов во "Рубљов" и Сарториус во "Соларис"/; исклучок е толкувачот на насловната улога Сталкер, артистот Александар Кајдин-овскии, кој за прв пат работи со Тарковски,/ додека Јудмила Пустинскаја се осврнува кон филмот "Златната" операција" на режисерот Камил Јарматов

ИСКУСТВО КИНО, број 3 и 4/77

Од повеќето прилози поместени во овие два броја ќе ги споменеме оние на Џејмс Фирсов "ВГИК - на документарниот екран", прилогот од повеќето автори под назив "Повест за комунистот", "Филм - тоа е дијалог" на Армен Цигарханјан, амкетата "Филмот на утрешниот ден, како го гледам?", разговорите направени меѓу снимањата со Георгиј Шангелаја и Давид Абашидзе.итн.

AMERICAN CINEMATOGRA- PHER, број 1 и 2

Првиот годишен број на ова списание му е посветен на филмскиот спектакл "КИНГ КОНГ" на продуцентот Дино Де Лаурентис. Интересни се искажувањата на творците на ова филмско чудо, режисерот Џон Гилерми, директорот на фотографијата Ричард Клајн, конструкторот на горилата Глен Робинсон, а можеби најинтересен е разговорот

со камерманот Харолд Вирман, кој работел и на првата верзија на овој филм, уште во 1932 година, а соработува и на оваа нова верзија. Вилман зборува за тоа што значат 43-те години што го делат од создавањето на двата спектакла, за тешкотиите низ кои поминувала екипата на старата верзија на овој филм, за долгата година во која се создавал овој спектакл, за кое време според неговите зборови, дошло до нови технички откритија, кои на екипата би и биле од голема полза. За новиот "КИНГ КОНГ", со сите тешкотии и специфики што го следат снимањето на еден ваков голем зафат, Велман вели дека е "Филм со најголеми специјални ефекти во светот денес... а големината и флексибилноста на структурата се такви што предизвикуваат одземање на здивот". Вториот број на ова списание неколку страници му посветува на филмот "Патувањето на Кук" кој продуцентот Бел и синеастот Брук го снимаат на Тахити и Хаваи. Овој филм се најавува како "најголем предизвик и обид да се сними филм за едно од најдолгите светски патувања по морето со полинезиски кану!"

VARIETY, број 1 и 2

Во овие два броја голем простор им е отстапен на најновите филмски проекти што годинава ги реализираат големите

филмски куќи како што се Колумбија, Парамунт, Варнер Брос, Метро Голдвин и други. Познајно место завземаат филмовите "Телефон" на режисерот Дон Сигел со Чарлс Бронсон и Ли Ремик, и "Островот на д-р Моро" на режисерот Дон Тејлор и протагонистите Берт Ланкастар, Барбара Карера и Мајкл Јорк. Вториот број му е посветен на доделувањето на годишните награди "Оскар" и на филмот "Роки", кој можеби малку не очекувано ги доби главните награди, иако не беше вбројен меѓу фаворитите.

Билтен број 5 на Музејот на Југословенската кинотека

Последниот број на билтенот на музејот на Југословенската кинотека донесува прилог за наградата "Оскар". Воедно ги информира гледачите за циклусот филмови - добитници на "Оскар", што е на репертоарот на овој музеј од 24. март до 9 мај о.г.

В Е С Т И

ТВ прилог за Кинотеката на СРМ

На 15 април о.г. во рамките на Загребската ТВ емисија "На дневен ред - културата" имавме можност да го проследиме прилогот за појавата и дејноста на Кинотеката на СРМ. Во разговорот помеѓу водителот, филмскиот критичар од Загреб Петар Креќа и директорот на Македонската Кинотека Ацо Петровски беа посочени основните моменти од дејноста на оваа најмлада културна институција кај нас. Како филмска илустрација послужија инсертите од документарниот филм за Манаки "Камера 300" и од играниот филм на Александар Гурчинов "Морена".

Експлозивниот Рајмонд Борд

На 10 март. о.г. во францускиот печат беше објавен мошне експлозивниот текст на директорот на Кинотеката во Тулуз, господин Рајмонд Борд, во кој авторот се осврнува на работата на Француската Кинотека под раководство на неодамна починатиот Ланглоа, при што напомува дека оваа Кинотека со својата работа го закочила процесот на конзервирање на филмовите. Борд предлага солучија: национализација на Француската Кинотека /во овој момент приватна асоцијација, и интегрирање со Кинотеката во Тулуз и Филмските Архиви во Боа

д'Арси. Во една ваква заедница секој би имал специфична улога: заштита на филмовите за Боа д'Арси, проекции во Палатата Шајо /седиште на Француската Кинотека во Париз/ и документација и истражување за Тулуз.

Симпозиум на ФИАФ

Меѓународната Федерација на филмските архиви /ФИАФ -*La Fédération internationale des Archives du Film*/ организира од 26 до 30 мај о.г. во Варна /Бугарија/, симпозиум од историјата на филмот на тема: "Влијанието на советскиот нем филм врз светскиот филм".

Вечер на кинематографијата од Народна Демократска Република Кореја

На 4 април о.г. Кинотеката на СРМ и Домот на ЈНА организираа "Вечер на кинематографијата на Народна Демократска Република Кореја" при што беа прикажани документарниот филм "Убавините на Кинг Ган Сан" и долгометражниот игран филм "Продавачка на цвеќиња". Гости на оваа филмска вечер беа режисерите Миомир Стаменковиќ и Бранко Гапо, кои неодамна претстојуваа во оваа пријателска земја. По проекцијата се одржа разговор меѓу публиката и гостите, во кој режисерите Гапо и Стамен-

ковиќ ги изнесоа своите впечатоци од оваа интересна и значајна посета.

Филмска трибина

тема: Музички филм

домаќин: Томислав Зографски

Домаќинот на трибината Томислав Зографски, во своето уводно излагање пошироко се осврна на проблемот на музиката во филмот, притоа, застапувајќи ја тезата дека, по негов критериум, досега не е направен вистински музички филм. Оваа констатација побуди мошне жива и интересна дискусија во која можеа да се чујат дури и сосем опречни ставови. Оние што беа заговорници за т.н. "совршен" - "вистински" музички филм, за жал не успеаја да дадат една појасна слика како тој филм би требало да изгледа. Од друга страна беше истакната на преден план суштината на филмот, како заеднички медиум каде се вкрстуваат повеќе уметности со цел да се создаде едно автохтоно уметничко дело. Во тој контекст беа посочувани и повеќе успешни филмски реализации, кој на соодветен начин ги синтетизираат визуелното и аудитивното резултирајќи во она што го нарекуваме уметничко филмско остварување во широкиот дијапазон на жанрови, (беа спомнати филмовите: "Кабаре", "Томи", "Волшебната флешта", "Одисеја 2001" и други). Дискусијата на трибината во секој случај покажа

дека една интересна тема е отворена, но дека останува уште време и простор да се дојде до нови и интересни сознанија на тој план.

Предавање

"Филмскиот мизансцен кај Хичкок"

Предавач: Љупчо Билбиловски

На 4 април, во соработка со Естетичката Лабораторија, во Кинотеката се одржа предавање на тема "Мизан-

сценот кај Хичкок", проследено со проекција на дијапозитиви. Предавач беше младиот македонски филмски режисер Љупчо Билбиловски. Два дена подоцна, на 6 април, се одржа и проекција на филмот на Хичкок "Човекот кој премногу знаеше".

Во продолжение донесуваме два прилога сврзани со оваа активност:

I.

Љупчо Билбиловски е роден во Скопје во 1953 година. Уште од најраното детство покажувал интерес кон филмот. Се занимавал со аматерски филм во кино клубот: "Камера 300", каде што за филмот "Апел" ги добил: Сребрената плакета на Меѓународниот фестивал на аматерскиот филм во Скопје, и наградата "Кекец" во Љубљана.

Дипломирал на отсекот за филмска режија при Факултетот за комуникации во Лондон, сега се наоѓа на постдипломски студии на Националната филмска школа во Лондон.

Дипломирал со филмот "Ден на проштавање" во производство на "Вардар филм". За овој филм на 24. фестивал на кусометражниот и документарен филм во Белград ја добил меѓународната награда "CIDALC".

Теоретскиот дел од дипломскиот испит му е "Мизансценот на Алфред Хичкок". Во овој број донесуваме извадоци од неговата дипломска работа:

"...XII ДРУГИ ВАЖНИ ЕЛЕМЕНТИ НА МИЗАНСЦЕНОТ.

Идентификацијата на гледачите, манипулацијата, субјективната и објективната точка на гледање, големината на планот, изненадувањето и напрегнатата ситуација се елементи на мизансценот коишто се многу поврзани. За да се постигне идентификација на публиката со некои личности во филмот и таа да се манипулира мора да се знае како и кога да се употреби субјективната и објективната камера, да се креираат напрегнати ситуации што

се едноставно соживување на публиката со карактерите во филмот итн.

Напрегнатата ситуација за Хичкок е едноставно најинтензивната драматична ситуација на една филмска наратива. Хичкок дава одличен пример: еден човек излегува, зема такси и вози кон железничката станица за да се качи на возот. Ова е една нормална сцена од кој и да било филм, но ако тој човек погледне на својот часовник ("господи боже, јас никогаш нема да стасам на возот!"), целото негово возење со кола автоматски станува една секвенца на чисто напрегната ситуација. Сè што ќе се случи на патот до железничката станица ќе ја интензивира нејзината емоционална сила (црвените светла, сообраќајните знаци, притискањето на кочницата и секоја кола). Чистотата и убедливата сила на визуелната слика се такви што гледачот воопшто нема да помисли "зошто тој брза?", "зошто тој не може да го земе следниот воз?". Емоционалната сила на креирањата, напрегнатата ситуација е таква што итноста на акцијата нема да биде ставена под знак на прашање.

Уметноста на креирањето напрегнати ситуации е исто така, уметност на вовлекување на гледачите во една акција така што гледачот е всушност, учесник во филмот. Хичкок во неговиот есеј "Редок прозорец" разликува изненадувања и напрегнати ситуации. Напрегнатата ситуација, основно им обезбедува информации на гледачите кои карактерите во филмот ги немаат. Во ситуациите на изненадување ние можеме да имаме десет секунди на шок кога се случува нешто неочекувано. Но напрегнатата ситуација е една интелектуална вежба каде што гледачите знаат сè. Ако гледачите знаат дека една бомба ќе експлодира, тие почнуваат да мислат на други работи, како што се: дали бомбата ќе биде забележана, дали ќе биде доцна да се стопира. Гледачите се донесени во една ситуација на исчекување и незвесност. Основно, напрегнатата ситуација се создава кога гледачите располагаат со информации што карактерите во филмот ги немаат. Друго правило при креирањето напрегнати ситуации кај гледачите е дека тие подоцна треба да бидат ослободени, релаксирани од таа напрегнатост. Хичкок направи грешка во филмот "Таен агент" бидејќи дозволи бомбата да експлодира откако ги држеше гледачите во напрегната ситуација. Тие беа многу лути. Од друга страна не смееме да ги разочараме гледачите. Бомбата мора да биде најдена но, исто така, таа мора да експлодира, се разбира, без да биде некој повреден.

Честопати изненадувањето и напрегнатата ситуација се употребуваат заедно. Хичкок може да употреби напрегната ситуација така, изненадувањето што доаѓа потоа да биде уште посилено. Во филмот "Странци во воз" Гај се сложува

да го убие таткото на Бруно. Всушност, тој има намера да го предупреди таткото за интенциите на неговиот син. Гај влегува во нивната кука ноќе и оди во собата на таткото на Бруно, на првиот кат. Ако Гај едноставно отиде на првиот кат, гледачите, најверојатно, ќе бидат во состојба да дознаат или да се обидат да дознаат што ќе се случи. Некои дури можат и да погодат дека Гај ќе го сретне Бруно а не неговиот татко. Поради тоа Хичкок креира една напрегната диверзија при што во акцијата вклучува едно големо куче. Сега се поставува прашање: дали кучето ќе му дозволи на Гај да се искачи или не. Така, овој ефект на напрегната ситуација му помага на дејствието и го интензивира ефектот на изненадување кога Гај открива дека место татко му, во неговата соба е Бруно!!...

II.

Имајќи можност во рамките на филмската трибина "Мизансценот кај Хичкок", да го гледаме филмот "Човекот кој премногу знаеше", во овој број од Месечникот објавуваме дел од интервјуте што Франсоа Трифо го водел со Хичкок, за кого и напишал извонредна студија, објавена во 1966 година.

!!ТРИФО: Филмот "Човекот кој премногу знаеше" беше ваш најголем успех во Англија а мислам дека беше и голем хит во САД.

Во оригиналната верзија сторијата е за една англиска брачна двојка што патува во Швајцарија со својата ќерка. Тие присуствуваат на убиството на еден Француз кој пред да умре им кажува за една намера за убиство врз еден странски дипломат во Лондон. За да ги присили на молчење непријателската шпионска организација го киднапира малото девојче. Брачната двојка се враќа во Лондон за да ги следи и открие киднаперите и мајката успева да му го спаси животот на амбасадорот (странскиот дипломат) токму во моментот кога тој треба да биде убиен за време на еден концерт во Алберт хол. Филмот завршува кога полицијата ќе ја истерашпионската банда од нејзиното скривалиште и ќе го спаси малото девојче.

Сум читал некаде дека филмот бил инспириран од вистински настан, еден инцидент во кој Винстон Черчил бил вмешан во времето кога бил шеф на полицијата.

ХИЧКОК: Сигурно мислите на крајот на филмот кој е базиран на вистински настан. Тоа е точно. Инцидентот се случи околу 1910 година и мислам дека е познат под називот "Опсада во Сидни Стрит". Некои анархисти беа опколени во една кука и пукаа додека полицијата се обидувахе да ги извлече надвор. Операцијата беше мошне тешка, така што беше повикана на помош и војската. Черчил дојде да ја надгледува акцијата. Овој инцидент што го употребив беше причина за многу проблеми со цензорите. Ќе ви објаснам зошто. Англиската полиција не носи огнено оружје и за време на оваа акција, како што веќе ви реков, тие мораа да ја повикаат војската. Дури сакаа да донесат и артилерија, но куката се запали и анархистите излегоа надвор. Така, кога го снимав филмот, многу години подоцна, цензорите заклучија дека овој инцидент е дамка врз угледот на англиската полиција. Од друга страна пак не ни дозволија да ја покажеме полицијата со огнено оружје. Кога прашав како ќе ги совладеем шпионите цензорите ми предложија да употребиме шмркови. Јас малку истражував и открив дека лично Винстон Черчил ја дал таа сугестија. На крајот цензорите се сложија да дозволат полицијата да употреби огнено оружје под услов да ги прикажам полицајците како одат во соседната продавница за оружје и земаат секакви стари оружја. Така ќе стане наполно јасно дека на полицијата не ѝ е својствено огненото оружје. Сето ова беше толку смешно што јас едноставно го игнорирав. Наместо тој предлог покажав пристигање на еден камион од кој на полицајците им беа дадени пушки.

ТРИФО: Во американската верзија од 1956 година филмот почнува во Маракеш, а во првиот во Швајцарија.

ХИЧКОК: Филмот почнува со сцената во Сент Мориц во Швајцарија бидејќи јас таму го поминав медениот месец со сопруга. Од нашиот прозорец можев да го видам лизгалиштето. Се сетив дека би можеле да почнеме филм со прикажување на лизгачи што ги следат броевите на мразот - 8,6,0,2. Се разбира, шпионска шифра. Но идејата подоцна ја напуштив.

ТРИФО: Поради тоа што не можевте да го изведете исторелот?

ХИЧКОК: Не. Едноставно не можевме да си најдеме место во сторијата. Но она што сакав да го посочам е тоа што од самото поставување, контрастот помеѓу снежните Алпи и улиците на Лондон е еден одреден Фактор. Тој визуелен концепт мораше да биде остварен во филмот.

ТРИФО: Во првата верзија го употребивте Пјер Фресне,

(*Pierre Fresnay*) а во втората Даниел Желен (*Daniel Gelin*). Зошто сакавте токму француски артисти во таа улога?

ХИЧКОК: Јас не барав да биде посебно Француз. Мислам дека тоа произлезе од продуцентот. Но, затоа инсистирав да го имам Питер Лоре (*Peter Lorre*). Тој токму го беше завршил филмот "М" со Фриц Ланг и ова беше неговата прва англиска улога. Имаше многу остра смисла за хумор. Го викаа "подвижно палто", бидејќи секогаш одеше со палто долго до земјата.

ТРИФО: Дали сте го гледале филмот "М"?

ХИЧКОК: Да. Не си спомнувам за него многу добро. Зарем немаше таму некој човек што свирка?

ТРИФО: Да. Тоа беше Питер Лоре! Мора да сте виделе и некои други филмови на Фриц Ланг од тоа време - "Шпион" и "Тестаментот на доктор Мабузе".

ХИЧКОК: "Мабузе" - тоа беше многу одамна! Дали се секаваш, во "Човекот кој премногу знаеше" постои сцена во забелекарска ординација? Во почетокот имав намера таа сцена да ја направам во берберица, со топли крпи врз лицето на човекот. Но непосредно пред почетокот на снимањето го видов филмот на Мервин Ле Рој (*Mervyn Le Roy*) "Јас сум бегалец" (*I am a fugitive from a chain gang*), со Пол Муни, во кој имаше сцена наполна еднаква. Поради тоа сцената ја префрлив во забелекарска ординација, а кога веќе менував променив уште неколку работи што не ми се допаѓаа. На пример, во почетокот на филмот го потенциравме фактот дека мајката на девојчето што беше киднапирано е првокласен стрелец. Така негативците во филмот требаше да ја хипнотизираат во една капела и, додека е во транс, да ја однесат во Алберт хол за да го убие амбасадорот. Кога повторно размислив, почувствував дека дури и најдобар стрелец, можеби, не би стрелал прецизно кога е во хипнотичен транс. Поради тоа ја напуштив оваа идеја.

ТРИФО: Интересно е тоа што сте го направиле. Всушност, сте ја измениле идејата комплетно. Наместо да го застрела амбасадорот, жената фактички му го спасува животот со својот крик во вистинскиот момент.

Ситуацијата, колку што јас се секавам, зборува за една група шпиони кои планираат да убијат еден значаен странски дипломат. Нивниот план е да го застрелаат додека се свири една кантата на концерт во Алберт хол. Убиецот треба да пука точно во моментот кога во музичката партитура удираат чинелите. За да бидат сигурни за времето, тие (убијците) прават проби на убиството со слушање снимка на односната кантата.

На крајот, концертот започнува со сите личности на нивните одредени места. И ние со напрегнатост го чекаме моментот кога нетрпеливиот чинелист ќе го употреби својот инструмент.

ХИЧКОК: Идејата за чинелите ја добив од еден комичен стрип што беше објавен во еден сатиричен магазин. Цртежите прикажуваа еден човек кој наутро се буди, станува од креветот, оди во бањата, се бричи, се тушира, се облекува и појадува. Потоа ја става својата шапка и го облекува палтото, зема еднакожна футрола за инструмент и излегува. Се качува на автобус кој го носи пред Алберт хол. Влегува низ влезот за музичари, ја симнува шапката и палтото, ја отвара футролата и вади едно мало пиколино. Потоа, со другите музичари, излегува на еден огромен подиум и седнува на своето место. Понатаму, доаѓа диригентот, дава знак и музиката започнува. Нашиот мал човек седи, ги врти страниците и го чека својот ред. На крајот, диригентот му дава знак и малиот човек свирнува само еден тон. Кога е ова готово, го враќа пиколиното назад во футролата, оди на прсти, ги земе шапката и палтото и излегува надвор. Улиците се веќе мрачни. Се качува на автобус и пристигнува дома. Вечерата е готова. Јаде, оди во својата соба, се соблекува, влегува во бањата, се мие, ја облекува пижамата, оди во спалната и го гаси светлото.

ТРИФО: Ова е толку добро што варијанти на оваа идеја се употребени во повеќе стрипови.

ХИЧКОК: Веројатно. Стрипот се викаше "Човек од една нота" и сторијата за овој мал човек што чека да ја отсвири својата една нота ми ја даде идејата за ефектот на напнатост со чинелите.

ТРИФО: Не се секавам како тоа го решивте во англиската верзија, но во втората (американска) верзија правевте големи напори да го насочите вниманието на публиката кон тие чинели. Веднаш по шпицата музичарот е прикажан со чинелите и преку тој кадар пишува дека ударот на чинелите може да го промени токот на животот на една американска фамилија или нешто слично. Потоа, подоцна, негативците ја слушаат плочата со кантата пред да појдат во Алберт хол. Ги прикажавте како во два наврата го слушаат клучниот пасаж. Тоа е прецизирано многу потенцирано.

ХИЧКОК: Моравме така да направиме, за да може публиката да учествува комплетно. Во публиката, веројатно, имало многу луѓе кои дури и не знаеле што се тоа чинели па, поради тоа, беше неопходно не само да им ги покажам туку и да напишам на платното "чинели".

Исто така беше важно публиката да биде во состојба не само да го знае звукот на чинелите туку и да го очекува

во своите мисли. Знаејќи што очекуваат, тие чекаат тоа да се случи. Оваа состојба на гледачот е срж на градењето на напнатоста. Плочата со кантата се свира двапати за да се обезбедиме од каква и да било конфузија која може да се јави кај гледачот за настаните што треба да следат. Јас честопати откривав дека напнатата ситуација е ослабена поради тоа што акцијата не е доволно јасна. На пример, ако двајца артисти треба да носат слични облеку, гледачот не може да ги разликува, ако локацијата не е јасно одредена, гледачот можеби ќе се прашува каде се случува акцијата. И, ако главната сцена се одвива додека гледачот се обидува да ги открие овие недоумици, тој не е во состојба емоционално да го почувствува дејствието.

ТРИФО: Потребата да се поедноставува, јас мислам, е исто толку важна како и појаснувањето. Еден филмски режисер мора да поседува чувство за поедноставување. Ми се чини дека постојат два вида креативни уметници: оние што поедноставуваат и оние што би можеле да бидат наречени "компликатори". Многу добри сликари и одлични писатели спаѓаат во втората категорија, но за да биде успешен, уметникот мора да биде способен да поедноставува. Дали се сложувате со ова?

ХИЧКОК: О, апсолутно! Тоа е од битно значење, ако не поради друго, тогаш, барем, поради тоа што една емоција не можете да ѝ ја пренесете на публиката ако претходно вие самите не ја чувствувате. На пример, морате да бидете способни да поедноставувате барем поради контролата на елементот на времето. Режисерите што губат контрола се занимаваат со апстрактното и оваа нејасна преокупација ги оневозможува да се концентрираат на специфичните проблеми. Тие се како слабите говорници кои ја губат својта глава кога треба да да зборуваат, бидејќи се премногу окупирани со тоа што сакаат да го кажат, па се неспособни со својот говор да објаснат еден став.

Патем, постои една битна разлика помеѓу двете верзии на филмот "Човекот кој премногу знаеше". Во англиската верзија мажот останува затворен до крајот на филмот, така што неговата жена го носи врз себе расплетот на дејствието.

ТРИФО: Втората верзија беше подобра бидејќи пристигнувањето на мажот во сцената за време на свирењето на кантата во Алберт хол даде нова можност да се зголеми напнатоста на дејствието. Тој ќе ја види својата жена оддалеку и таа ќе му ја објасни ситуацијата со знаци, покажувајќи прво на убиецот, а потоа на дипломатот што треба да биде жртва. Стјуард мора нешто да преземе и тој се обидува да се пробие до ложата на дипломатот.

Секвенцата низ коридорите, во која тој се обидува да објасни на полицајците - чувари на амбасадорот, што треба да се случи е играна со пантомина. Полицајците на кои им се обраќа го упатуваат до своите претпоставени.

Оваа пантомимска изведба ја потенцира напнатоста и, исто така, ја посочува иронијата на целата ситуација. Хуморот е многу посуптилен отколку оној во англиската верзија. Другата предност е во тоа што наместо да ја прекинува атмосферата на напнатост во секвенцата, хуморот всушност ја покрева драмата.

ХИЧКОК: Тоа е точно. Но, и покрај овие разлики, сцените во Алберт хол се многу слични и во двете верзии, зарем не? Кантатата е иста...

ТРИФО: Но втората оркестрација на Бернард Херман (*Bernard Herrmann*) е далеку посупериорна. И зарем оваа сцена не е подолга во втората верзија? Во секој случај има триста метри лента што е на^олно без дијалог само со музика. Се се тоа статични кадри, чинам. Во првата верзија кадрите беа често подвижни. Има неколку швенка, на пример, кога камерата се движи од лицето на убиецот до лицето на жената (Дорис Деј) и од нејзиното лице до лицето на амбасадорот. Во конструкцијата, а исто така и во ригорозното внимание за секој детаљ, втората верзија е далеку посупериорна од првата.

ХИЧКОК: Ајде да кажеме дека првата верзија е работа на еден талентиран аматер, а втората на еден професионалец.

По завршувањето на VII кинотечен циклус "Социјалната драма во филмот", на 9 мај /понеделник/ во просториите на Кинотеката, со почеток во 18 часот ќе се одржи

ФИЛМСКА ТРИБИНА

на тема: "Творечка и политичка храброст". Уведен збор ќе даде домаќинот на трибината Цветан Станоевски, филмски критичар од Скопје.

Од 10 до 21 мај, по завршувањето на VII кинотечен циклус филмови "Социјалната драма во филмот" на програмата во кино салата на Домот на младите "25. мај" се

СИНЕАСТИЧКИ ВЕЧЕРИ

10 и 11 мај	"ПРЕК СУД" - Коста Гавраџ
12 и 13 мај	"СВЕТЛИНИТЕ НА ВЕЛЕГРАДОТ"-Чаплин
14 мај	"НАЈСМЕШНИОТ ЧОВЕК НА СВЕТОТ" Чаплин
17 и 18 мај	"ГОСПОДИНОТ ВЕРДУ" - Чаплин
19 и 20 мај	"СЕРПИКО" - Сидни Ламет
21 мај	"ПАРЛОГ" - Карољ Вичек

Во подготвувањето на
овој број соработуваа:

Кица БАРЦИЕВА
Горѓи ВАСИЛЕВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Слободан МИЦКОВИЌ
Оливера ПАВЛОВСКА
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Цветан СТАНОЕВСКИ
Костадин ТАНЧЕВ
Кирил ТЕМКОВ
Љупчо ТОЗИЈА
Глигор ЧЕМЕРСКИ
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ
Стево ЦРВЕНКОВСКИ

=====

Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА
- Скопје

Кеј Димитар Влахов 66 -
тел. 32-356

п.фах 161 - 91000 Скопје

За издавачот: Ацо ПЕТРОВСКИ