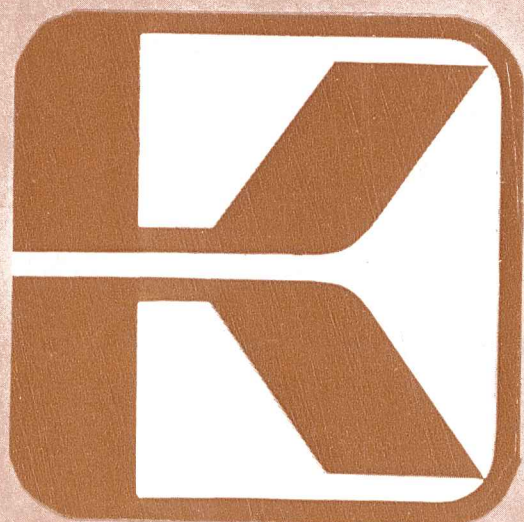


КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА



КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК

БИЛТЕН

3

МАРТ, СКОПЈЕ 1977

1000

Ц И К Л У С

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

1. - 14. март 1977 година

Ц и к л у с
ФРАНЦУСКИОТ ФИЛМСКИ РЕАЛИЗАМ

1. - 2. март
БУДИ, СПАСЕН ОД ВОДАТА /17,30 и 19,30 часот/
3. - 4. март
ХЕРОЈСКИОТ КЕРМЕС /17,30 и 19,30 часот/
5. март
ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА /17,30 и 19,30 часот/
8. - 9. март
КЕЈ ВО МАГЛА /17,30 и 19,30 часот/
10. - 11. март
ДЕНОТ СЕ РАГА /17,30 и 19,30 часот/
12. март
ДЕЦАТА НА РАЈОТ /16 и 19 часот/
14. март /понеделник/
КЕЈ ВО МАГЛА /17 часот/
- ФИЛМСКА ТРИБИНА, домаќин
Мирослав Чепинчиќ /18,30 часот/

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

Уште една навистина ретка можност, која досега не ја имавме, но сега, еве, по неколкумесечното постоење на Кинотеката на СРМ, ни се овозможува задоволство да следиме циклуси на филмови од фундаменталните естетски струења на овој уметнички медиум. Една досега неместлива потреба, со конституирањето на Кинотеката и со нејзината ваква практика станува една континуирана, осмислена културна дејност. Презентирањето на циклусот "Францускиот филмски реализам" е една од потврдите на сериозноста на ваквата насока и ветување дека нашата Кинотека неа и понатаму ќе ја следи.

Шесте филмови од овој циклус секако претставуваат, во определена смисла, карактеристични белези во развитокот на нивните автори, но и придобивки, на естетски план, токму во развојот на едно филмско движење наречено "реалистично". Филмскиот медиум од своите почетоци, пред сè, се сфаќа како иманентно реалистичен. Феноменот на филмската слика е на некој начин предодреден за својата содржина да ја има онаа слика на светот која ќе му ја гарантира верноста на животниот миг влезен во рамките на кадарот. Раѓањето на звучниот филм уште повеќе ќе ја потенцира оваа потреба од што поголема животна верност, дури понекогаш и од буквална реалистичност на призорите одразени на целулоидот. Оваа тенденција притаено, но незаборавено, тлее од самите никулци на медиумот. Реалистичноста на призорот овдека е постулат на неговата убедливост, а во понатамошна инстанца и на неговата драматуршка вредност. Оваа аксиолошка низа, ми се чини, се уште зазема едно од врвните места во творечкиот механизам на филмскиот медиум.

И францускиот филм од почетокот на триесетите години сосема природно ја следи оваа насока. Но неговите творечки постапки во своите најразлични манифестирања ќе доведат до низа модификации и феноменот на "реалистичното" суштински ќе ни се претстави како еден од модалитетите на стварноста. Сосема е излишно да се каже дека францускиот филм од овој период претставува еден можен одраз на една јасно омеѓена стварност, на една мошне прецизна антрополошка ситуација. Како најдобар, најuverлив пример за оваа теза би требало да ни послужат, пред сè, филмовите на Марсел Карне. "Кеј во магла", филм за кој сценариото го напиша Жак Превер според мотивите на романот на Пјер Мак Орлан, ни ја претставува егзистенцијалната ситуација во која ќе се најде еден бегалец од Легијата на странците. Тоа е бекство без надеж да се најде спокојството, но со илузија дека тоа сепак може да се достигне. Низ текот на целиот филм ова убедување, поточно оваа илузија, ја негуваат грижливо низ секој детал и секој дијалог и Карне и неговиот сценарист Превер. Јунакот

е ставен во однос спрема својата судбина, додека општествена стварност е само еден повеќе или помалку успешен декор кој на филмот му дава вкус на реалистичност. Жан Габен, Мишел Морган, Мишел Симон и Пјер Брасер ги толкуваат личностите на оваа помалку морбидна приказна со вонредна лежерност, и покрај тоа што понекогаш псевдопоетичните и барокни дијалози на Превер се закануваат да им ја одземат сета нивна природност. Сето ова би можело, со неважни корекции, да се повтори и за другиот филм на Карне - "Денот се раѓа", снимен во 1939 година, една година подоцна од филмот "Кеј во магла". Овде Карне и Превер повторно се обединети во творечкиот напор да насликаат еден драматичен фрагмент од секојдневното на еден париски работник. И во овој филм е присутна нивната желба тоа секојдневие да го претстават како една судбинска, фаталистичка ситуација. И овде се работи за еден вид бегство, кое во самоубиството на работникот, кого вонредно го игра Жан Габен, добива една, би рекле, тотално песимистична димензија. Општествените релации и овде се сведени само на определени белези кои ќе го збогатат дејствието и, инаку, економичниот, но живописен декор. Во сето ова се манифестира и одредено влијание на германскиот "камершпил", манир на доцнешниот германски филмски експресионизам, како што тоа убаво ќе го забележи и познатиот историчар Жорж Садул. Сепак дијалогот и сликата во двата Карнеови филма се допираат до определени општествени вистини. Секако, тоа се случува во прилично ретки мигови, но достатно за да ниту реалистичното ниту поетичното не ја загубат својата автентичност.

Историски и хронолошки е интересно дека овој правец на францускиот филм се совпаѓа со расцутот на златниот период на советскиот револуционерен филм. Интересна би била и една аналитичка паралела помеѓу овие две, во суштина реалистични филмски струења. Ова едновремено постоење на два стила, различни по своите естетски определувања, но и по својата експресија, во многу нешта ни зборува и за користењето и развојот на самиот филмски медиум.

Жан Реноар на извесен начин се одделува од другите автори на францускиот филм во периодот на неговата реалистичка ориентација, токму по неговото силно чувство за реалното, за вредноста на природата и на човекот вклетен помеѓу нејзините рамки и своите сопствени психолошки условености. Да се разбијат овие две мошне силни ограничувања, да се допре извесна слобода, макар тоа претставувало губење на социјалната почва и губење на чувството на кодицифираната етичност, сето ова е тема на Реноаровата комедија "Буди, спасен од водата", снимена во 1932 година, со големиот Мишел Симон во насловната улога. Во овој филм јасно е изразена идејата која претставува атак на малограѓанскиот морал и неговите измамнички фетиши. Внесување на малечка доза на немир и еден наивен неред во овој навидум јасен, навидум единствен и незаменлив ред, ќе ја покаже сета празнотија и сета бесмисленост на неговото устројство. Помалку нихилистички, помалку наивен, но секогаш шармантен и животен, главниот јунак на овој Реноаров филм сепак ќе го загрозат силите на така

поставениот свет. Бегството и овде е вид на протест и револт, но и можност да се иронизира една нездрава општествена средина. Симпатичниот анархизам на Буди секако останува во пријатно сеќавање кај гледачот.

Од сосема други мотиви е создадена приказната за филмот "Големата илузија", снимен во 1937 година, по сценарио на Шарл Спак. Тогаш веќе не сосема блиското, па сепак сè уште незаборавеното искуство од Првата светска војна ќе им послужи на Спак и Реноар да направат еден од најхуманите филмови за војната. Иако гледана од дистанца на скоро две децении, но под закана на новиот светски судир, војната Реноар ќе ни ја претстави како голема заблуда и илузија. Филмот оваа претстава да ја развие низ една епска форма, во која се вклучени и личностите и дејствието и просторот во кој тоа се одвива. Временски, како што веќе рековме, ситуацијата е мошне прецизна; имено, тоа е времето во кое сеуште трае првиот светски пожар. Сиот тој хаос од страдања и страхувања даден е единствено низ доживувањата на француските воени заробеници и нивните германски чувари. Зарем е потребно да се спомне дека во овој филм големи улоги остварија Жан Габен, Пјер Фресне, Далио и Ерих Фон Штрохајм. Иако на моменти оваа, доста успешно градена епска конструкција прозвучува пасторално, сепак Реноар нема да ја пропушти можноста и во така дадената ситуација да ја каже вистината за војната и за луѓето во неа. И само поради оваа хумана порака, стилизацијата која се чувствува на повеќе месво "Големата илузија" нема да ни пречи, односно таа не може да ја наруши реалистичната основа на овој филм.

Тенденцијата кон епското, всушност, има свои извори уште кај Жак Фејдер, еден од естетските претходници на францускиот филмски реализам во почетокот на триесетите години. Тоа е и време кога Фејдер ќе го сними својот "Херојски кермес", историска фреска за отпорот на Фламанците спрема нивните шпански завојувачи. Стилизацијата и овде е присутна и мошне успешно изведена со цел да се долови една епоха доста оддалечена од времето на авторите. Во овој напор Фејдер ќе има вонредно чувствителни соработници во снимателот Х. Страдлинг, сценографот Л. Мерсон, костимографот Бенда и други. Сценариото за овој филм, инаку работено според една новела на Шарл Спак, го напишаа Фејдер и Бернар Зимер. Во филмот настапија тогаш познатите глумци Луј Жуве, Франсоаз Розеј, Жан Мира итн. Но, формалните квалитети на филмот сепак ги ставија во втор план духовитоста на заплетот и добрата игра на протагонистите. Визуелното богатство и пластичната убавина се резултат на една намера вредна за почит. Авторите на филмот како да сакаа да проникнат во личковните тајни на прочуените фламански мајстори: Вермер, Франс Халс. По гледањето на филмот ќе можеме слободно да речеме дека тие во голема мера успеаа во тој нивен обид.

Како заклучок на циклусот се презентира филмот "Децата на рајот" на веќе споменатиот авторски тандем Карне и Превер.

Овде се работи за сосема исклучително дело, кое само формално е вклучено во оваа стилистичка насока. Составен од два дела, наречени "Булевар на злосторите" и "Белиот човек", овој филм низ целиот тек ја следи сопствената романескна композиција, речиси дотогаш неостварена на филмот. Голема инсценација, голем број личности, зафат во цела една епоха, се оние конституанти што овој филм го определуваат како една мошне сложена структура. Се разбира тука се и авторите на Карне и Превер на сето тоа да му го дадат својот авторски белег. Низ историјата на пантомимичарот Баптист Дебиرو и артистот Фредерик Леметр се движи една голема придружба од личности и ситуации, кој на извесен начин создаваат и слика на едно општество, која треба да послужи и како алегорија и како метафора. Филмот инаку е сниман во оние неславни времиња на окупацијата на Франција во Втората светска војна. Трагиката на своето време авторите ја побараа во минатото. Без сомнение, овој филм ги содржи сите резонанси толку потребни и драгоцени за едно дело кое претендира да биде наречено "уметничко". Овој проект е реализиран од екипа врвни соработници и артисти во тој период во Франција. Тука се сите оние имиња што дотогаш така успешно ја создаваа историјата на француската кинематографија.

"Децата на рајот" воедно претставува, со својата сјајна форма, нулец на декаденцијата и распаѓањето на реалистичката стилистичка насока. Некои подоцнешни резултати, користејќи ги естетските придобивки на познатите дела на поетскиот реализам, ќе значат само обид да се формира еден вид хибридни творби.

БУДИ, СПАСЕН ОД ВОДА

/Boudu sauvé des eaux/

Режија: Жан РЕНОАР /Jean Renoir/

Сценарио: Жан РЕНОАР, според театарската пиеса на Рене
Фошоа /Rene Fauchois/

Фотографија: Марсел Лисјен /Marcel Lucien/

Производство: Pathé Films, 1932, Франција

Улоги: Мишел Симон /Michel Simon/, Шарл Гранвал /Charles
Grandval/, Северин Лержинска /Severine Lerczynska/,
Жак Бекер /Jacques Becker/

Ова е една интересна историја за парискиот скитник - клошар Буди, кој е непријател на секаква извештаченост и лажна пристојност. Сосема случајно и ненадејно тој влегува во едно пристојно, малограѓанско семејство и од корен го менува неговиот нормален тек на животот.

"Ремек дело на големиот француски режисер Жан Реноар. Извонредна сатирична комедија, оригинално и единствено дело во својот жанр."

Bosley Crowther, /The New York
Times Film Reviews/

"Од еден класичен водвил Реноар направил весела апологија за еден клошар - анархист, кој му се спротивставува на начинот на живеењето на малите буржуи."

Georges Sadoul

"Влијанието на Реноаровата прва љубов кон театарот и неговиот однос како режисер кон глумата посебно може да се согледаат во филмот "Буди, спасен од водата", каде работи со еден врвен артист каков што е Мишел Симон."

Roy Armes

ХЕРОЈСКИОТ КЕРМЕС

/La kermesse héroïque/

Режија: Жак ФЕЈДЕР /Jacques Feyder/

Сценарио: Вернар ЗИМЕР /Bernard Zimmer/, според новелата на
Шарл Спак /Charles Spaak/

Фотографија: Хари Стредлин /Harry Stradling/

Производство: Tobis production, 1935, Франција

Улоги: Франсоа Розеј /Francoise Rosay/, Жан Мира /Jean Murat/,
Луј Жуве /Louis Jouvet/

Настаните во филмот се случуваат во малото Фландриско гратче Вом, во XVII век. На духовит начин е прикажан отпорот, што го организираат жените од ова мало место, против шпанските трупи.

"Една весела и вистинита сторија, извонредно направена, типично галска, по својата концепција и изведба... Добитник е на "Гран при" на Француската кинематографија и на "Златниот медал" на Меѓународната кинематографска изложба во Венеција."

Frank Nugent

"Една верна проекција на автентичноста на едно место, на една епоха и на еден начин на живеење."

Jean Mitry

"Извонредни артистички остварувања на Розеј и Жуве."

Georges Sadoul

"Филмот "Херојскиот кермес", ео брилијантна глума, со еден фарсичен акцент кон страшливоста, со брилијантен визуелен стил, базиран врз сликарството на фламанските мајстори, ја означува базата на кариерата на Фејдер."

Peter Cowie

ГОЛЕМАТА ИЛУЗИЈА

/La grande illusion/

Режија: Жан РЕНОАР /Jean Renoir/

Сценарио: Жан РЕНОАР /Jean Renoir/ и Шарл Спаак /Charles Spaak/

Фотографија: Кристијан Матра /Christian Matras/

Производство: R.C.A. Production, 1937, Франција

Улоги: Жан Габен /Jean Gabin/, Ерих Фон Штрохајм /Eric von Stroheim/, Пјер Фресне /Pierre Fresnay/

Во еден германски заробенички логор во Првата светска војна, во 1916-1917 година, се наоѓаат повеќе Француски офицери: аристократот Боалдје, парискиот надзорник Марешал, банкарот Евреин Розентал и други. Нив ги префрлаат во една тврдина, која се наоѓа под команда на Фон Рофенштајн...

"Мошне изненадувачки е фактот што французите, во овие времиња, создале еден таков воен филм каков што е "Големата илузија." Реноар направил еден чуден, интересен и голем филм."

Frank Nugent, The New York
Times Film Reviews

"Овој пацифистички филм, кој е вистинска етида на карактери и социјална критика, е едно од најголемите дела на Француската кинематографија. Дали е илузија дека луѓето можат да се разберат и да воспостават пријателство, иако им припаѓаат на спротивните страни."

Jean Mitry

"Овој филм обилува со антологиски секвенци. Покрај другите и онаа на - последното бегство кон слободата... Да не заборавиме дека во 1957 година во Брисел ова дело се најде меѓу 10-те најдобри филмови во светот."

Georges Sadoul

"Големата илузија" е на извесен начин реконструиран документ - документарен филм за состојбата на едно општество во даден момент... Овој филм го реализирав затоа што сум пацифист. Ке дојде ден кога луѓето ќе изнајдат терен за подобро меѓусебно комуницирање и разбирање."

Jean Renoir

КЕЈ ВО МАГЛА

/Quai des brumes/

Режија: Марсел КАРНЕ /Marcel Carné/

Сценарио и дијалог: Жак ПРЕВЕР /Jacques Prévert/, според романот на Пјер Мак Орлан /Pierre Mac Orlan/

Фотографија: Ежен Шифтан /Eugen Schufftan/, Луј Паж /Louis Page/, Марк Фосар /Marc Fossard/, Пјер Алекан /Pierre Alekan/

Производство: Ciné - Alliance, 1938, Франција

Улоги: Мишел Морган /Michèle Morgan/, Жан Габен /Jean Gabin/
Мишел Симон /Michel Simon/, Пјер Брасер /Pierre Brasseur/

Филм на темни и силни судбини, ремек дело на Францускиот реализам. Дезертерот од платеничката војска среќава девојка која се вљубува во него. Но, ништо не ќе ја спречи судбината трагично да ги раздвои вљубените.

Ова остварување спаѓа во редот на најголемите предвоени француски филмови. Добитник е на повеќе награди, меѓу кои и на наградата "Луј Делик" /Louis Delluc/ за 1938 година, на националниот "Гран при" на француската кинематографија за 1939 година, на наградата "Мелије" /Méliés/, награда на француската филмска Академија. Филмот почесно е прикажан на 6-тата Меѓународна изложба на филмската уметност во Венеција во 1938 година, а во САД во 1939 година е прогласен за најдобар странски филм.

"Едно од најмаркантните дела на францускиот поетски реализам од триесетите години."

Jean Mitry

"Филмската двојка Габен-Морган, за прв пат заедно на екранот, долови една љубовна топлина, каква што ретко се среќава... Филмов ги возбуди французите, кои се наоѓаа пред судбоносните дни на една ужасна војна. Дури се слушнаа и мислења: "Ако ја загубиме војната, за тоа ќе биде виновен филмот "Кеј во магла"! На ваквите реакции Карне одговори дека најзначајна мисија на еден синеаст е да биде барометар на своето време. И токму заради тоа што филмот носеше "печат на времето", во другите земји му се воодушевуваа."

Georges Sadoul

ДЕНОТ СЕ РАҒА

/Le jour se lève/

Режија: Марсел КАРНЕ /Marcel Carné/

Сценарио: Жак ПРЕВЕР /Jacques Prévert/ и Ж. ВИЈО /J. Viot/

Фотографија: Курт Куран /Kurt Courant/ и Филип Агостини
/Philip Agostini/

Производство: 1939, Франција

Улоги: Жан Габен /Jean Gabin/, Арлети /Arletty/, Жил Бери
/Jules Berry/

Еден убиец, инаку фабрички работник, опкружен од полицијата во еден перифериски хотел, се сеќава за мотивите на својот злосторнички чин. Тешка и мачна атмосфера на безизлезност и очај. Во раните зори, кога денот се раѓа, човекот се убива.

"... Напнатоста и свирепоста на одделни сцени одвај можат да се издржат."

Jean Quéval

"Единството на времето, местото и акцијата ја вредуваат оваа драма, конструирана како трагедија, меѓу најчистите, најсвирепите и најчудесните дела на Карне."

Jean Mitry

"Трагедија на чистотата и осаменоста... Реализмот на овој филм ги содржи шумовите на една поема. Тука е сè во стих или, барем, во една невидлива поетска проза."

André Bazin

"Во "Кејот во магла" и "Денот се раѓа" постигнат е единствен спој - спој на Карнеовата техничка прецизност и мрачниот фаталистички поглед, од една, и чувствителноста за архаична поезија и оптимизам на Жак Превер, од друга страна."

Roy Armes

ДЕЦАТА НА РАЈОТ

/Les enfants du Paradis/

Режија: Марсел КАРНЕ /Marcel Carné/

Сценарио: Жак ПРЕВЕР /Jacques Prévert/

Фотографија: Роже Ибер /Roger Hubert/

Производство: Pathé, 1943-1945, Франција

Улоги: Жан Луј Баро /Jean Louis Barrault/, Марија Казарес
/Maria Casarès/, Арлети /Arletty/, Пјер Брасер /Pierre
Brasseur/

Филмот е составен од две епизоди: "Булевар на злосторите" и
"Белиот човек."

На парискиот Булевар на злосторите, во еден мал театар, ја започнуваат својата кариера двајца, подоцна, големи француски уметници: пантомимичарот Батист Дебиро и трагичарот Фредерик Леметр. Во нивниот живот влегува Гаранса, убавица на Булеварот. Големата животна авантура на трите личности започнува...

"Децата на рајот" е филмски еп за кој е кажано дека во себе содржи и мелодрама и трагедија и пантомима и филм и живот. Овој филм останува единствен во историјата на филмската уметност. Покрај мајсторската режија на Карне и вонредните дијалози на Превер, посебна вредност претставуваат и артистичките остварувања... Темата е инспирирана од егзистенцијалистичката филозофија."

Jean Mitry

"Ремек-дело на Превер, ремек-дело на Карне! Центарот на драмата е големата љубов меѓу Дебиро и Гаранса, меѓутоа, нив судбината ги одделува засекогаш. Недоразбирањата на љубовта се раѓаат среде митолошкиот декор на романтичниот Париз."

Georges Sadoul

"Во времето на германската окупација, работејки со крајно ограничени можности, Карне и Превер направија два извонредно импресивни филма - "Нокните посетители" и "Децата на рајот". Овие филмови, работени и доведени до перфекција, со брилијантна глума и со прекрасни дијалози, се кулминација на целиот тој период на францускиот филм. Евокацијата на театарот од 19-тиот век во филмот "Децата на рајот", преку контрастите на играта на Леметр и мимиката на Дебиро, останува ненадмината."

Roy Armes

ШЕСТЕ ОД ЦИКЛУСОТ

ПРВИТЕ ДВЕ ДЕЦЕНИИ НА "ОСКАР"

1. - 14. февруари 1977 година

Ги покануваме сите филмски работници, како и сите оние што го сакаат и ги интересира филмот, да соработуваат во овој, рецензентски дел од месечникот, во кој ќе се настојува да се назначи историската и уметничката трајност на прикажаните филмови од изминатиот циклус.

ГРАНД ХОТЕЛ

Режија: Едмунд Гулдинг

Сценарио: според театарската пиеса на Вики Баум

Производство: MGM, 1932, САД

Улоги: Грета Гарбо, Лајонел Баримур, Џон Баримур, Валас Бири, Џоан Крафорд

Навиките и, уште повеќе, калкулирањата на продуцентите да приспособаат околу еден филмски проект цела дузина познати артистички имиња, очигледно не се од понов датум. По средбата со толку често споменуваниот филм на Едмунд Гулдинг - "Гранд хотел", произведен во 1932 година, најпрвин ќе останеме изненадени од импресивниот состав на најатрактивните филмски ѕвезди од годините кога тој е сниман: Грета Гарбо, Џон Баримур, Лајонел Баримур, Валас Бири, Џоан Крафорд ...

Секој од нив ќе го вложи својот углед, а во случајов, за среќа, и својот талент да ја издвои особеноста на галеријата по нешто на страни личности што го населиле ексклузивниот берлински хотел. Во еден момент ќе ни се пристиори дека тие се овде единствено за да го означат своето присуство, да го зацврстат митот за себе што веќе е создаден. На тој двосмислен впечаток долго ќе не наведува особено присуството на Грета Гарбо, која, како и во своите најортодоксни трагичарски улоги, неизмерно патетично страда и неизмерно страшно чувствува, сеедно што состојбите во кои се наоѓа длабоко му се противат на преобилниот излив на емоциите.

Но овој пријид наскоро ќе биде исполнет со бизарното сведоштво пред лажните вредности до кои толку држат сиве овие граѓански егзистенции. Филмските ѕвезди ќе ги заборавиме и на испразнетото место на митот ќе се населат судбините на еден морбиден свет што ги понесува своите илузии во раскошните апартмани како хотелиерски багаж и довчерашните измами ги заменува со нови лаги. Дискретно зацртаната социјална линија што нив ги сврзува и униформира, и што всушност им доделува статус на угледни граѓани, ќе ја открие залудноста да се одржи сјајот на повластената општествена положба. Лицемерноста, стравот, алчноста и испразноста на нивната егзистенција наскоро ќе ја покажат својата безоблична опасина. Можеби затоа хотелот, а не некоја институција каде што се водат битки за превласт, ќе биде одбран како полигон во кој малограѓанинот ја бара потврдата на својата моќ; овде се е подредено на неговите можности, се е сообразено со неговата апатична самољубивост, со неговите лукавства и пасивни мечтаења.

Авторите на филмов бездруго добро ги измериле искушенијата што ќе ги наметне една, ни малку карактеристична драмска материја за холивудскиот вкус од 30-тите години. Па сепак, тие ќе останат да се двоумат меѓу реалистичката конкретност,

фелџонистичката експлицитност и сценаската стилизација на овој сложен содржински комплекс. Нивната колебливост ќе биде, меѓу другото, забележлива при изборот и играта на артистите. Некои од нив се не само интересни, туку и возбудливи и за вкусот на современиот гледач (Лајонел Баримур), некои, пак, ни изгледаат како далечен анахронизам (Грета Гарбо).

Горги Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЕДМУНД ГУЛДИНГ (1891-1959):

- SALLY, IRENE, AND MARY (САЛИ, ИРЕНА И МЕРИ), 1925
- WOMEN LOVE DIAMONDS (ЖЕНИТЕ ГИ САКААТ ДИЈАМАНТИТЕ), 1927
- LOVE (ANNA KARENINE) (ЉУБОВ - АНА КАРЕНИНА), 1929
- BROADWAY MELODY (БРОДВЕЈСКА МЕЛОДИЈА), 1929
- THE TRESPASSED, 1929
- THE NIGHT ANGEL (НОКНИОТ АНГЕЛ), 1931
- GRAND HOTEL (ГРАНД ХОТЕЛ), 1932
- RIPTIDE, 1934
- THAT CERTAIN WOMAN (ИЗВЕСНА ЖЕНА), 1937
- WE ARE NOT ALONE (НЕ СМЕ САМИ), 1939
- THE OLD MAID (СТАРА МОМА), 1939
- TILL WE MEET AGAIN (ДО СЛЕДНАТА СРЕДБА), 1940
- THE GREAT LIE (ГОЛЕМАТА ЛАГА), 1941
- THE CONSTANT NYMPH (ВЕЧНАТА НИМФА), 1942
- CLAUDIA, 1943
- OF HUMAN BONDAGE (ЧОВЕЧКИ ОКОВИ), 1946
- THE RAZORS EDGE (ОСТРИЦАТА НА БРИЧОТ), 1946
- NIGHTMARE ALLEY (ВРВИЦА НА КОШМАРОТ), 1947
- WERE NOT MARRIED (НЕВЕНЧАНИ), 1952
- DOWN AMONG THE SHELTERING PALMS (ПОД СЕЊКАТА НА ПАЛМИТЕ), 1953
- MARDI GRAS, 1958

СЕ СЛУЧИ ВО ЕДНА НОЌ

Режија: Френк Капра

Сценарио: Роберт Рискин, според новелата на С.Х. Адамс "Ноќниот автобус"

Производство: Columbia, 1934, САД

Улоги: Клодет Колбер, Клерк Гебл, Волтер Коноли

Средба со една комедија која на мошне успешен начин не убедува во илузијата дека тоа е само повторен контакт со нешто што веќе ни е добро познато, дури блиско и на прв поглед препознатливо. Ваквата интимност на доживувањето е можеби и еден од највистинските атрибути на стилот на режисерот Френк Капра и секако не помалку и карактеристика, а воедно и заштитен знак и на неговиот сценарист Роберт Рискин. Овој творечки тандем стана прочуен токму со овој филм.

Инаку филмот "Се случи во една ноќ" претставува онаа ретко успешна, а уште поретко во текот на историјата на филмската комедија постигнута синтеза помеѓу непретенциозноста на сижето, вонредната духовитост на дијалогот кој не е без повремена сатиричка острина и лежерноста на секојдневието, од кое се земени ситуации кои ветуваат забава и еманираат кон гледачот умерен оптимизам. Се разбира дека спрема овој филм не остана рамнодушна ниту критиката, а четирите "Оскари" кои му припаднаа во 1934 година, по гледањето на овој филм, не ни изгледаат како веќе малку избледена сентиментална реликвија. Би рекле дури дека поголемиот дел од дијалозите и ситуациите во филмот претставуваат се уште вредна драматуршка формула за правење солидни комедиографски филмски дела, која современите филмски автори или ја заборавиле или ја сметаат за веќе неупотреблива. Но современиот гледач, жеден за квалитетна комедија, го прифаќа овој филм и реагира на неговите духовитости со ист интензитет на интересирање како и гледачот од триесеттите години на овој век.

Овој вака зачуван квалитет на комедијата "Се случи во една ноќ" има да му заблагодари, пред се, на веќе споменатиот тандем Капра-Рискин, но и на неговите шармантни протагонисти: Клерк Гебл, како новинар кого го следат неприлики, и Клодет Колбер, како разгалена, а малку подоцна и вљубена ќерка на милионер. Сиот оној низ перипетии, што тие ги минуваат во текот на своето патување, дадени се со вонредна мерка на дозирање на една, во суштина едноставна ситуацијска комика и доста ефектен вербален хумор кој блика од под перото на сценаристот Рискин. Токму ова, се чини, претставува и основен белег на оваа филмска комедија.

Кон почетокот на триесеттите години звучниот филм веќе сосема овладеа во кинематографската индустрија. Случајот со немата филмска комедија и нејзините толкувачи станува сериозен, бидејќи овој дотогаш мошне омилен жанр, бележи во тоа време криза. Овој премин од немата, таканаречена "слепстик"

комедија кон нејзината звучна варијанта, убаво ни го доловува целото дело на Капра. По своето повеќегодишно искуство како сценарист и "гег-мен" кај Мак Сенет и Хал Роуч, каде напиша повеќе сценарија и ги режираше неколкуте најдобри филмови на Хари Ленгдон, тогаш мошне ценета комичарска ѕвезда, Капра влегува во соработка со Рискин и почнува да работи еден нов вид комедија. Едноставноста на сижето и максималната економичност на изразот, како што тоа убаво може да се забележи во филмот "Се случи во една ноќ", стануваат нови комедиографски стилистички константи. Напуштајќи го се повеќе "гегот", тој сепак неодминлив визуелен комичен ефект, Капра се повеќе ќе му ја доверува експресивната носивост на духовитоста на вербалниот виц, така богато разлеан во дијалозите на Рискин.

Капра овој метод ќе го развие и надгради и во своите подоцнежни филмови: "Господин Дидс оди во град", "Мистер Смит во сенатот", "Тоа е Џон Дое", "Арсеникот и старите тантели" итн. Притоа и понатаму го користи, и тоа во се поголема мерка, присуството на Рискиновиот прецизен дијалог, пресметан за тоа на комичната ситуација да и подари еден квалитет повеќе - да ја намали механичноста на физичкото изразување на комичното по пат на "гег", па со самото тоа да и ја врати природноста, а со тоа и убедливоста на филмската комедија.

Ова означува еден доста значаен чекор во самото определување на естетската смисла на комичното. Попадната во сферите на метафизичкото, механизирани до апсурдот, немата филмска комедија на крајот стана извесна ларпурлартистичка забава. Капра ја враќа комедијата повторно меѓу обичните луѓе, во секојдневието го бара и го наоѓа комичното и сето тоа го остварува со една неспоредлива едноставност. Затоа неговите комедии ни изгледаат толку блиски, интимизмот со кој се проткаени ни ја дава илузијата дека тие филмови веќе ни се познати, иако навистина ги гледаме за прв пат. Можеби малку парадоксална мисла, но погледајте некоја комедија на Капра и убеден сум дека ќе го споделиме истиот впечаток.

Мирослав Чепинчиќ

ФИЛМОГРАФИЈА НА ФРЕНК КАПРА (1897 -)

- МОМЕНТНИ СНИМКИ, 1921
- СКИТНИК (косценарист), 1926
- СИЛЕН ЧОВЕК, 1926
- ДОЛГИ ПАНТАЛОНИ, 1926
- ПОДМОРНИЦА, 1928
- ЛЕТ, 1929
- БЕЗДЕЛНИЧКИ, 1930
- ДИРИЖАБЛ, 1931
- ЧУДЕСНА ЖЕНА, 1931
- ПЛАТИНЕСТА РУСОКОСА, 1931

- ЗАБРАНЕТО, 1931
- АМЕРИКАНСКА ЛУДОСТ, 1932
- ГОРЧЛИВИОТ ЧАЈ НА ГЕНЕРАЛОТ ЈЕН, 1933
- ДАМА ЗА ЕДЕН ДЕН, 1933
- СЕ СЛУЧИ ВО ЕДНА НОК, 1934
- БРОДВЕЈ БИЛ, 1934
- ГОСПОДИН ДИДС ОДИ ВО ГРАД, 1936
- ЗАГУБЕНИОТ ХОРИЗОНТ, 1937
- ТОА НЕ МОЖЕТЕ ДА ГО ЗЕМЕТЕ СО СЕБЕ, 1938
- ГОСПОДИН СМИТ ПАТУВА ВО ВАШИНГТОН, 1939
- ТОА Е ЦОН ДОЕ, 1940
- ЗОШТО СЕ БОРИМЕ (шест пропагандно-документарни филмови работени заедно со Литвак, Хјустон и други), 1942-1944 година
- ЖИВОТОТ Е ЧУДЕСЕН, 1946
- АРСЕНИКОТ И СТАРИТЕ ТАНТЕЛИ, 1946
- СОЈУЗНА ДРЖАВА, 1948
- СРЕКНИОТ ДЕН, 1950
- ДООГА МЛАДОЖЕНЕЦОТ, 1951
- ЖЕНИТЕ ДООГААТ (сценарист),
- ДУПКА ВО ГЛАВАТА, 1959
- ДАМА ЗА ЕДЕН ДЕН (нова верзија), 1962

БУНТОТ НА БРОДОТ БАУНТИ

Режија: Френк Лојд

Сценарио: Т. Џенингс, Џ. Фартман и К. Вилсон, според романите на Џ. Нордхоф и Џ.Н. Хол

Производство: MGM, 1935, САД

Улоги: Клерк Гебл, Чарлс Лаутон и Френчот Тон

Веројатно не би било без основа чудењето на филмофилите, откако би ја виделе оваа, првата, и новата верзија на филмот "Бунтот на бродот Баунти": зарем не е доволно само еднаш да се екранизира бунтот на екипажот на империјалниот брод против суровиот капетан Блај? Зарем навистина, би ги објасниле тие мотивите на своето негодување, не е доволно само еден "Фауст", само една "Мона Лиза", само една "Ероика"? Зошто на едно веќе оформено и интегрално дело не му се препушти да живее самостојно, без накнадни интервенции и дополнувања? А освен тоа, дали содржинските, моралните и проблемските импликации на една материја, како оваа од "Баунти", се доволно богати и многуслојни за да не обврзат на една нова интерпретација?

Тоа е еден дел од дилемите што ги наметнува филмскиот случај "Баунти". Но, овој пат, ќе бидеме принудени да го одложиме нивното објаснување. Ќе се задржиме само на првата верзија на филмот "Бунтот на бродот Баунти". Така ќе можеме без многу двоумење да заклучиме дека драмската материја на ова дело и според денешните критериуми е мошне интересна. Темата на насилството, на пример, што ја сочинува првата половина на филмот, може дури да се смета и за актуелна. Суровиот капетан Блај, како олицетворение на институционализираната груба власт, ќе можеме да го препознаеме и во современите милитаристички структури на некои технократски општества. Инаку, овој лик е извонредно интересен модел за некои обопштувања и од психолошки и од социјален карактер. Природата на капетанот Блај е толку изобличена, што во душевниот свет на овој унакажен деспот, освен страста за владеење и послушност, не ќе се појави ни еден поттик за комуницирање со светот.

Меѓутоа, оваа крајна последица на владеачката хистерија, сепак ќе биде во состојба да ја насети и изрази само неисцрпниот талент на величествениот Чарлс Лаутон. Неговото присуство ќе ја направи уверлива не само суровоста на капетанот Блај, туку и омразата на луѓето што го опкружуваат. Штом тие ќе ја извршат одмаздата врз него, филмот ќе почне да ја губи својата привлечност. Сега ни омиленоста на Клерк Гебл, ни идиличниот пејсаж на "неоткриениот рај" не ќе бидат во состојба да го надоместат отсуството на големиот уметник. Тоа е чуден феномен, но очигледен. Од моментот кога Чарлс Лаутон ќе ја напушти "сцената", "Баунти" станува друг филм, за кој и покрај најдобрата волја, двај можат

да се најдат неколку пофални збора.

Горги Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА ФРЕНК ЛОЈД (1888-1960):

- THE ETERNAL FLAME (ВЕЧНИОТ ОГАН), 1922
- OLIVIER TWIST (ОЛИВЕР ТВИСТ), 1922
- THE SEAHAWK (МОРСКИОТ СОКОЛ), 1924
- THE EAGLE OF THE SEA (МОРСКИОТ ОРЕЛ), 1926
- CHILDREN OF DIVORCE (ДЕЦА БЕЗ ЉУБОВ), 1927
- SON OF THE GODS (СИН НА БОГОВИТЕ), 1930
- A PASSPORT TO HELL (ПАСОШ ЗА ПЕКЛОТ), 1932
- MUTINY OF THE BOUNTY (БУНТОТ НА БРОДОТ БАУНТИ), 1935
- UNDER TWO FLAGS (ПОД ДВЕ ЗНАМИЊА), 1936
- WELLS FARGO (ПОШТЕНСКА КОЛА), 1936
- IF I WERE KING (КОГА БИ БИЛ КРАЛ), 1938
- RULERS OF THE SEA (ГОСПОДАРИ НА МОРЕТО), 1939
- THE LADY FROM CHEYENNE (ДАМАТА ОД ЧЕЈЕН), 1941
- BLOOD ON THE SUN (КРВАВОТО СОНЦЕ), 1945
- THE SHANGAI STORY (ШАНГАЈСКА ПРИКАЗНА), 1954
- THE LAST COMMAND (ПОСЛЕДНАТА ЗАПОВЕД), 1955

РЕБЕКА

Режија: Алфред Хичкок

Сценарио: Р. Шервуд, Ф. Макдоналд, М. Хоган и Џ. Харисон,

според романот на Дафне ди Морие

Производство: United Artist, 1940, САД

Улоги: Лоренс Оливије, Џоан Фонтејн

За Хичкок е доволно да го "стави прстот" на некоја работа и таа веднаш ќе "замириса" со спецификата на неговиот авторски стил, зашто "хичкокеријата" е само една и секогаш резервирана за оној што ја создал. Не попусто стариот Хич ќе биде наречен "татко" на, од него, инаугурираниот жанр - трилерот, за потоа, колку и да биде копиран од другите, овој да остане секогаш само нему својствен и автохтон израз, а оние што тргнуваат по неговите стапки сепак да останат во знакот на епигонството. Зашто, најнапред е голема смелост и од важност да се "влезе во оние води" во кои што неприкосновен мајстор остана Хичкок. Спецификата на неговите филмови е толку минуциозно создавана, така што ако некој режисер претендира да му се доближи, тогаш не ќе може да го заобиколи повеќеслојното плетење на "мрежата" каква што, иако со ист "рецепт", Хич ја преплетува одново и одново, оставајќи го, во скоро секој свој филм, заедничкиот именител, својот "беџ". Тој хичкоковски коктел се состои од повеќе авторски валери, како што се, пред се: прецизноста и мајсторството во режијата (студиозно поставување на секој кадар, композицијата и динамиката во него), интелектуалната ноншалантност, шармот, духовитоста и, се разбира, над се, како "шлаг" суптилното чувство и мерка за т.н. суспенз (suspens), она што ја дава "аромата" на неговите трилери.

"Ребека" е првиот филм што Хичкок ќе го сними во САД (за потоа да уследат низа значајни остварувања, каде што во меѓувреме ќе го заврши и својот 53-ти филм - "Семејниот заговор"). И макар што холивудските "босови" длабоко ќе внимаваат "англискиот талент" да не се "занесе" со личната самоувереност, за која тие дотогаш само слушале, давајќи му "за почеток" (но и за последен пат) цела дузина соработници (дури четири сценаристи), Хичкок и во своето американско деби ќе остане свој. Како прво, мајсторството на Хичкок ќе ги надрасне, баналната прозаичност на книгата на Ди Морие и нејзината нагласена мелодраматика, редуцирајќи ги тие спласнувачки димензии на строго подносливо ниво, кое автоматски станува функционален дел на самофилмско проседе. Хичкок "не чека", туку веднаш во уводните кадри веќе ја скицира атмосферата на филмот (замаглен пејсаж на шума, потоа "рез" - па кадар со месечина која се пробива низ облаците) низ панорамското приближување на камерата до изгорените контури на дворецот Мендерлеј, местото на веќе случените настани. Тој "физички in medias res" Хичкок го поткрепува со реминисценцијата (во off) на младата девојка, идната жена на Максим де Винтер ("заменичката на фамозната Ребека"). По

тој типичен Хичкоковски увод, следува делот (како неизбежен) од самиот роман во кој е прикажана мелодрамската увертира, која ќе ги условува настаните во самиот Мендерлеј. "Стапнувањето" на почвата на Мендерлеј, како влегување во мистериозниот свет (што, од своја страна, ќе има метафоричко означување во стилот "пат во високото општество") на младата, скромна девојка, Хичкок маестрално ќе го потенцира низ неколку, едноподруго, ситуации (најнапред збунетоста при ракувањето со слугата, што, држејќи го чадорот, ги пречекува на прагот, потоа збунувачката средба со "персоналот на дворецот, контактот со "таинствената" мадам Денверс). Тоа се првите белези на нејзиното "доаѓање во нечија сенка", што ќе значи и кошмар пред непојмливост "дух" на својата претходничка - Ребека, која била се она што таа "не може да биде". Збунетоста на Ребекината "наследничка" ескалира, слугите "сфаќаат" дека таа не може суштински да ја надомести, ја гледаат подоко, кученцето на Ребека "бега" од неа, а најмногу од се нејзината конфузија ќе ја подгрева чудната Дени, која до лудило, идолатриски, ја обожувала госпоѓата Ребека де Винтер (покажувајќи ја нејзината гардероба, постелината со посвета и запознавајќи ја со нејзините навика и манири). И кога "проклетството" на "духот" на Ребека ќе кулминира, новата мадам де Винтер ќе тргне во "контранапад", со цел да го демистифицира ликот на Ребека, за низ таквата дедукција да дојде до вистината на човекот што го сака - Максим де Винтер. При "одмотувањето" на клопчето Хичкок ќе работи внимателно, чувајќи го како "главен адут" - тројното расплетување на фабулата, како сокриено "поигрување" со предвидувањата на гледачите. Првиот круг на тоа тројно расплетување е исповедувањето на Максим пред својата жена (Фонтејн), во часот кога е откриен и вториот круг (вистинската јахта со трупот на Ребека во кабината). Значи веќе ќе треба да се докажува или избегнува евентуалното убиство или невиноста на Максим. И токму кога се чини дека општата конфузија ќе "замириса" на трагедија за Максим и неговата жена, Хичкок ќе го "сервира" третиот круг - епилог во откривањето на тројната заблуда пред вистинскиот мотив за смртта на Ребека, што ќе го откријат нејзиниот роднина-љубовник, нејзиниот маж Максим и веќе излудената Дени, која, неможејќи да се соочи со вистината, ќе го запали Мендерлеј, изгорувајќи заедно со спомените сврзани за Ребека. Тој хепиенд Хичкок го амортизирал токму во изненадувањето што го чувал во тројниот расплет, што подоцна ќе биде главен "специјалитет" скоро во сите негови трилери, по што секогаш кога ќе се спомне зборот трилер - ќе се помисли најнапред на Хичкок.

Благоја Куновски

ФИЛМОГРАФИЈА НА АЛФРЕД ХИЧКОК (1899 -)

- NUMBER THIRTEEN (БРОЈ 13), 1922, Англија
- ALWAYS TELL YOUR WIFE (СЕКОГАШ КАЖУВАЈ И НА ЖЕНАТА), 1922, Англија

- WOMAN TO WOMAN (ЖЕНА НА ЖЕНА), 1922, Англија, (косценарист, сценограф, асистент на режијата)
- THE PASSIONATE ADVENTURE (ГОЛЕМАТА АВАНТУРА), 1923, Англија, (косценарист, сценограф, асистент на режијата)
- THE WHITE SHADOW (БЕЛА СЕНКА), 1923, Англија, (косценарист, сценограф, монтажер)
- THE BLACKGUARD (ПРОСТАК), 1925, Англија, (сценарист, сценограф, асистент на режијата)
- THE PRUD 'S FALL (ГРЕШКАТА НА ПРУД), 1925, Англија, (сценарист, сценограф, асистент на режијата)
- THE PLEASURE GARDEN (ГРАДИНА НА ЗАДОВОЛСТВАТА), 1925, Англија
- THE MOUNTAIN EAGLE (ПЛАНИНСКИ ОРЕЛ), 1926, Англија
- THE LODGER (СТАНАР), 1926, Англија, (косценарист)
- DOWNHILL (НИЗБРДО), 1927, Англија
- EASY VIRTUE (ЛЕСНА МОК), 1927, Англија
- THE RING (ПРСТЕН), 1927, Англија (сценарист)
- THE FARMER'S WIFE (ФАРМЕРОВАТА ЖЕНА), 1928, Англија, (сценарист)
- CHAMPAGNE (ШАМПАНСКО), 1928, Англија
- HARMONY HEAVEN (НЕБЕСКА ХАРМОНИЈА), 1929, Англија
- THE MANXMAN (МЕНКСМЕН), 1929, Англија
- BLACKMAIL (УЦЕНА), 1929, Англија, (косценарист)
- ELSTREE CALLING (ЕЛСТРИ ПОВИКУВА), 1930, Англија, (ко-режисер)
- JUNO AND THE PEACOCK (ЈУНОНА И ПАУНОТ), 1930, Англија, (косценарист)
- MURDER (УБИСТВО), 1930, Англија, (коадаптација)
- THE SKIN GAME (ИГРА СО КОЖА), 1931, Англија, (косценарист)
- RICHE AND STRANGE (БОГАТ И ЧУДЕН), 1931, Англија, (адаптација)
- NUMBER SEVENTEEN (БРОЈ 17), 1931, Англија, (сценарист)
- LORD CAMBER'S LADIES (ЖЕНИТЕ НА ЛОРД КАМБЕР), 1931, Англија, (продуцент)
- WALTZES FROM VIENNA (ВИЕНСКИ ВАЛЦЕРИ), 1933, Англија
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (ЧОВЕКОТ КОЈ ЗНАЕШЕ ПРЕМНОГУ), 1934, Англија
- THE 39 STEPS (39 СКАЛИЛА), 1935, Англија
- THE SECRET AGENT (ТАЈНИОТ АГЕНТ), 1936, Англија
- SABOTAGE (САБОТАЖА), 1936, Англија
- YOUNG AND INNOCENT (МЛАД И НЕВИН), 1937, Англија
- THE LADY VANISHES (ЖЕНАТА ИСЧЕЗНУВА), 1938, Англија
- JAMAICA INN (КРЧМАТА ЈАМАЈКА), 1939, Англија
- REBECCA (РЕБЕКА), 1940, САД
- FOREIGN CORRESPONDENT (НАДВОРЕШЕН СОРАБОТНИК), 1940, САД
- MR. AND MRS. SMITH (ГОСПОДИН И ГОСПОЃА СМИТ), 1941, САД
- SUSPICION (СОМНЕНИЕ), 1941, САД
- SABOTEUR (САБОТЕР), 1942, САД
- SHADOW OF A DOUBT (СЕНКА НА СОМНЕВАЊЕТО), 1943, САД
- LIFEBOAT (ЧАМЕЦ ЗА СПАСУВАЊЕ), 1943, САД
- BON VOYAGE (ДОБАР ПАТ) И AVENTURE MALGACHE (МАЛГАЧКА АВАНТУРА), кусометражни документарни филмови снимени за Англиското Министерство за информации, 1944 година
- SPELLBOUND (МАГЕПСАН), 1945, САД
- NOTORIOUS (ОЗОГЛАСЕНА), 1946, САД (продуцент и оригинална фабула)

- THE PARADINE CASE (СЛУЧАЈОТ ПАРАДИН), 1947, САД
- ROPE (ЈАЖЕ), 1948, САД, (копродуцент)
- UNDER CAPRICORN (ВО ЗНАКОТ НА ЕДНОРОГ), 1949, Англија (копродуцент)
- STAGE FRIGHT (МИГ НА ТРЕМА), 1950, Англија, (продуцент)
- STRANGERS ON A TRAIN (НЕПОЗНАТИОТ ОД НОРД - ЕКСПРЕС), 1951, САД
- I CONFESS (СЕ ИСПОВЕДУВАМ), 1952, САД
- DIAL M FOR MURDER (ПОВИКАЈ ГО "М" ПОРАДИ УБИСТВО), 1954, САД
- REAR WINDOW (ПРОЗОРЕЦ ВО ДВОРОТ), 1954, САД
- TO CATCH A THIEF (ДРЖЕТЕ ГО КРАДЕЦОТ), 1955, САД
- THE TROUBLE WITH HARRY (НЕЗГОДА СО ХАРИ), 1956, САД
- THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (ЧОВЕКОТ КОЈ ЗНАЕШЕ ПРЕМНОГУ), 1956, САД (нова верзија)
- THE WRONG MAN (ПОГРЕШНИОТ ЧОВЕК), 1957, САД
- VERTIGO (ВРТОГЛАВИЦА), 1958, САД
- NORTH BY NORTHWEST (СЕВЕР - СЕВЕРОЗАПАД), 1959, САД
- PSYCHO (ПСИХО), 1960, САД
- THE BIRDS (ПТИЦИ), 1963, САД
- MARNIE (МАРНИ), 1964, САД
- TORN CURTAIN (СКИНАТА ЗАВЕСА), 1965, САД
- TOPAZ (ТОПАЗ), 1969, САД
- FRENZY (ФРЕНЕЗИЈА), 1972, Англија
- FAMILY PLOT (СЕМЕЕН ЗАГОВОР), 1975, САД

ГОСПОЃА МИНИВЕР

Режија: Вилием Вајлер

Сценарио: С. Вимперис, Џ. Фројшел, Џ. Хилтон и К. Вест

Производство: MGM, 1942, САД

Улоги: Грир Гарсон, Волтер Пиџон, Тереза Рајт

Ставањето на двата Вајлерови филма - "Госпоѓа Минивер" и "Најубавите години на нашиот живот" - на програмата "Првите оскарсовци" за нас е добра можност, правејќи мали споредби, да ги согледаме вредностите на обата филма. Како прво, ќе се убедиме во најстрогата проверка што еден филм треба да ја мине низ соочувањето со временската дистанца. Овој пат, на времето ќе му одолее подобриот филм на Вајлер - "Најубавите години...", потврдувајќи ја својата, релативно неограничена вредност, додека, за жал, филмот што треба да биде предмет на вниманието во оваа рецензија - "Госпоѓа Минивер", "се руши" пред тоа неизбежно "огледување" во сегашното огледало, низ кое се мерат, не само сегашните сваќања за филмската драматургија, фабулата и глумата, туку уште понемилосредно, токму делата "со временска патина". Вајлер обата филма ги режирал речиси во исто време, со разлика од 3 години. "Госпоѓа Минивер" ќе биде негов своевиден "пропаганден филм", филм како солидарност со искушенијата што ќе ги затекнат Англичаните при избувнувањето на Втората светска војна, додека филмот "Најубавите години..." ќе биде критички интониран кон повоените прилики во САД, времето кога бившите војници ја отфрлаа униформата, вклучувајќи се во новиот живот, кога "...убивањето Јапонци ("JAPS") ќе биде заменето со правење пари ("MAKING MONEY") како што ќе рече најстариот од тројката (Фредерик Мерч).

Значи, намената е различна, и токму од неа произлегуваат слабостите на првиот и силата на вториот филм. Во "Госпоѓа Минивер" Вајлер е индиректен "сведок" на искупенијата на Англичаните, сочувствувајќи артифициелно со нив, без да го опита автентичниот живот на Англија во тоа време; со други зборови, "си замислува" една можна варијанта на страдањата на Англичаните во избувнатата војна, седејќи, во исто време, во режисерската фотелја, оддалечен илјадници километри од другата страна на Атлантикот. Додека во случајот на филмот "Најубавите години..." Вајлер, како учесник во американската армија (работејќи едно време документарци за неа) и, пред се, како Американец, можел да направи далеку поживотен и поуверлив филм, со својата тежина и актуелност, која се прифаќа и денес. Од друга страна, филмот "Госпоѓа Минивер" се гледа само со "тогашните очи" и само, со елиминацијата на сегашното проценување, може да се има разбирање за "наменското значење" на филмот, кој тогаш и можел да има своја тежина, служејќи и на идејата дека на "англиските браќа" во Европа треба да им се помогне. Оттаму и егзалтацијата на американската публика за тој филм, која фактички не

го преживувала времето на војната во својата средина. Се разбира, истиот тој филм, Англичаните го гледале со резервираност, со полно право, зашто тешко дека некој нивен режисер би се определил токму за таква верзија на индиректно сугерирање на метежот на војната, низ животот на едно типично граѓанско семејство, чии навика се всушност банална инерција низ целиот филм, така што мелодраматиката и лажната сентименталност се типичен одек на едно малограѓанско сваќање на војната и класниот "распоред" во едно едно општество какво што е англиското во тоа време. Со други зборови, Вајлер сакал да "не убеди" во тоа дека ако не била војната, Англичаните ќе живееле во "општествена идила" (класно поделени и со сите банални граѓански навика), учествувајќи во провинциските натпреварувања од типот "одгледување на рози"... Вајлер до војната и нејзината сериозност ќе се допре само во две секвенци: акцијата на цивилите за спасувањето на англиските војници од опсадата кај Деркерк и бомбардирањето на домот на Миниверови. Сите останати ситуации и кажувања сега веќе звучат наивно и мелодрамски здодевно, а завршната секвенца (средбата во бомбардираната црква), по ислушаната патриотска проповед и заклетва од страна на месниот свештеник кога, низ ракурсот на урнатиот покрив ќе се појават авионите на РАФ (ROYAL ARMY FORCES), е само покарактеристичен пример за "ателиерското" и "плакатерското" размислување на Вајлер во тоа време и во таква варијанта.

Б. Куновски

НАЈУБАВИТЕ ГОДИНИ ОД НАШИОТ ЖИВОТ

Режија: Вилием Вајлер

Сценарио: Р.Е. Шервуд, според романот "Слава за нас"

Производство: RKO, 1946, САД

Улоги: Мирна Лој, Фредерик Мерч, Вирџинија Мејо

Дури и по 30 години, средбата со филмот "Најубавите години од нашиот живот" на Вилијам Вајлер не не остава рамнодушни со што уште еднаш се потврдува вистината според која големите дела не знаат за старост и смрт. Зашто она што се случува во нашиот помалку сомничав однос кон постарите дела овојпат е повеќе одошто зачудувачко: се возбудуваме како да сме пред сосем ново дело.

Седумдесетипетгодишниот Вилием Вајлер (роден е на 1 јули 1902 година) еднаш, зборувајќи за својот однос спрема филмската уметност воопшто, има искажано мисла што ќе остане актуелна како за целото негово творештво така и, посебно; за "Најубавите години од нашиот живот": "Битното не е во тоа што ќе се види на екранот, туку во она што побудува мисли и чувства кај гледачот, иако тоа не мора да е видливо на платното. Гледачот сака да знае што чувствуваат филмските јунаци, тој сака да "види" што мислат тие..."

Просто е невозможно поконцизно и посистематизирано да се искаже сопствената порака и девиза. Вајлер навистина инсистира и во тоа успева: неговите јунаци полека но сигурно почнуваат да владеат со нашите мисли и чувства, пренесувајќи ги своите проблеми и дилеми во нас самите, така што излегува дека гледачот и филмскиот јунак стануваат една неразделива целост, достатна да се доживеат и најискрените чувства и мисли од екранот, а со тоа седмата уметност станува наша секојдневност и неотуѓивост.

Вајлер умее да остане лиричар и тогаш кога раскажува со јазикот на грубиот животен податок и тогаш кога навлегува во најтенките нишки од психологијата на своите личносит. Неснаоѓањето на тројцата американски војни ветерани, во новите мирно-временски животни услови се прикажува со такви лирски нијансирања што понекогаш и најмал детал станува потресен и поетски силен (на пример, споредбата што авијатичарот Фред ја прави во врска со погодените авиони над германските градови, наречувајќи ги експлозиите на противавионските гранати "црно цвеќе што расте на небото").

Романот "Слава за нас" во рацете на сценаристот Р. Шервуд и режисерот Вајлер послужил како ретка можност за градење на едно совршено дело кон што се придружува и вонредната игра на носителите на главните улоги (пред се, онаа на Фредерик Мерч).

Антивоената поента од пораката на Вајлер уште повеќе го прави филмот возбудлив и потребен за денешната генерација филм-

ски гледачи.

Останувам со силна желба по повеќе години по третпат да се сретнам со ова ремек-дело на филмската уметност и по третпат да ја испробам врз себе волшебната сила на бесмртните.

Елхами Емин

ФИЛМОГРАФИЈА НА ВИЛИЕМ ВАЈЛЕР (1902 -)

- LAZY LIGHTNING (ТИВКА МОЛЃА), 1927
- HARD FIRST (ЦВРСТИ ШЕПИ), 1927
- THUNDER RIDER (ОЛУЕН ЈАВАЧ), 1927
- DESERT DUST (ПУСТИНСКА ПРАШИНА), 1927
- THE LONE TRAP (ОСАМЕНА СТАПИЦА), 1927
- COME ACROSS (ДОЈДИ ВАМУ), 1927
- THE HELL'S HEROES (ХЕРОИ НА ПЕКОЛОТ), 1929
- THE STORM (БУРА), 1930
- THE HOUSE DIVIDED (РАЗДЕЛЕНА КУКА), 1931
- THE BROWNS OF CULVER, 1931
- COUNSELLOR AT LAW (АДВОКАТОВИОТ СОВЕТНИК), 1933
- GLAMOUR (ЛАЖЕН СЈАЈ), 1934
- THE GOOD FAIRY (ДОБРАТА ВИЛА), 1935
- THE GAY DECEPTION (ВЕСЕЛА ИЗМАМА), 1935
- THESE THREE (ОВИЕ ТРОЈЦА), 1936
- DODSWORT, 1936
- COME AND GET IT (ДОЈДИ И ЗЕМИ), 1936, (ко-режија со Хауард Хокс)
- DEAD END (КОРСОКАК), 1937
- JEZABEL, 1938
- WUTHERING HEIGHTS (ОРКАНСКИ ВИСИНИ), 1939
- THE WESTERNER (ЗАКОНОТ НА ДИВИОТ ЗАПАД), 1940
- THE LETTER (ПИСМО), 1940
- THE LITTLE FOXES (МАЛИТЕ ЛИСИЦИ), 1941
- MRS. MINNIVER (ГОСПОЃА МИНИВЕР), 1942
- од 1942 до 1945 година снима документарни филмови за Армијата на САД, меѓу кои позначајни се:
- MEMPHIS BELL (УБАВИЦАТА МЕМФИС) И GLORY FOR ME (СЛАВА ЗА МЕНЕ)
- THE BEST YEARS OF OUR LIVES (НАЈУБАВИТЕ ГОДИНИ НА НАШИОТ ЖИВОТ), 1946
- THE HEIRESS (НАСЛЕДНИЧКА), 1949
- DETECTIVE STORY (ДЕТЕКТИВСКА ПРИКАЗНА), 1951
- CARRIE (КЕРИ), 1952
- ROMAN HOLIDAY (ПРАЗНИК ВО РИМ), 1953
- THE DESPERATE HOURS (ЧАСОВИ НА ОЧАЈОТ), 1955
- FRIENDLY PERSUASION (ПРИЈАТЕЛСКО УБЕДУВАЊЕ), 1956
- THE BIG COUNTRY (ГОЛЕМАТА ЗЕМЈА), 1958
- BEN HUR, 1959
- THE LOUDEST WHISPER (НАЈДАЛЕЧЕН ПИСКОТ), 1962
- THE COLLECTOR (КОЛЕКЦИОНЕР), 1965
- HOW TO STEAL A MILLION (КАКО ДА УКРАДЕШ МИЛИОН ДОЛАРИ), 1966

- FANNY GIRL, 1968
- THE LIBERATION OF L.B. JONES (ОСЛОБОДУВАЊЕТО НА Л.Б. ЏОНС), 1970

АНРИ ЖОРЖ КЛУЗО

(1907-1977)

Пред месец дена француската кинематографија загуби еден од помаркантните автори на повоениот француски филм - Анри Жорж Клузо. Тој и припаѓаше на популарната "четворка на буквата К": Клер, Карне, Клеман и Клузо. Клузо својата кариера ја започнал како писател на сценарија, книги на снимање, а бил и асистент по режија. Прво негово филмско остварување е "Убиецот живее во бр.12", а второ филмот "Гавран", снимен за време на окупацијата, во 1943 година. Овој филм предизвикал доста полемики, интересни не само заради криминалистичката фабула за анонимните отровни писма, туку и заради тоа што го третираше како мошне заразлив портрет на француската провинција во тоа време, што се условило овој филм да биде примен и како антифранцуски филм - уште повеќе и поради фактот што филмот "Гавран" бил произведен од една филмска компанија, непосредно по војната, контролирана од нацистите. Поради ова непријатно недоразбирање, Клузо се соочува со еден период на бојкот. Меѓутоа, во 1947 година му е дозволено да работи и тој снима еден од своите покарактеристични филмови - "Кеј Дорфевр", филм во стилот на полициските романи, во кој артистот Луј Жуве оствари извонредна улога на детектив, чии постапки во истрагата за едно убиство се водени од инстинктот, Тој филм беше режиран во духот на францускиот повоеан "црн реализам", во кој извонредно е евоцирана атмосферата на париските полициски станици и кабареата.

Во 1949 година Клузо го екранизира познатиот класичен роман на Прево "Манон Леско". Во овој филм Клузо го повторува за него "неприродниот морал" од филмот "Гавран", но овојпат поведувајќи се повеќе по сензационалистичкиот печат, отколку со желба да прави вистинска студија на општеството по војната. Мазохистичката љубов на Де Грие во филмот, кој во себе обединува многу различни карактери: од борец на француското движење на отпорот, преку дезертерство, до шверцер, убиец и некрофил, кој во последниот кадар на филмот, во пустињата, споулавено ќе го прегрнува мртвото тело на неверната Манон. Филмот во првиот дел дури се допира и до проблемот на илегалната имиграција на Евреите во Палестина. Фамозната Манон, која става на прототип на една варијанта на неверна жена, ја игра тогаш шеснаесетгодишната Сесил Обри, извонредно доловувајќи ги карактерните црти на една аморална жена која својата жртва за љубовникот ја остварува по секоја цена - не бегајќи дури и од проституцијата. Иако од "Манон" се очекуваше многу, сепак се чини дека конструкцијата на осовремената Манон беше премногу соблазнителна и со сурови ефекти.

Трендот на "црниот реализам" Клузо ќе го продолжи и во импресивниот и веројатно неговиот најдобар филм - "Надоместок за

стравот", снимен во 1952 година. Тоа е всушност социјално-етички интониран филм, поместен во една заедница на распаѓање на европските платеници во Латинска Америка. Тоа е возбудлива одисеја за човечките односи на четворица шофери, кои очајнички се борат да успеат во транспортот на два камиони, натоварени со смртоносен нитроглицерин кои ги возат низ опасните планински патишта и предели. Клузо егзактно ја гради драмата на шоферите, од кои еден е извонредниот артист Ив Монтан, до последен миг држејќи ја публиката во напнатост. Следниот филм на Клузо беше "Дијаболик", снимен во 1955 година, и тоа е филм кој не успеа да го надмине нивото на "цениот реализам", затоа што премногу се занимава една садистичка материја, а неговиот ужас е, сепак, една тенка сдуија на едно убиство.

Во 1956 година Клузо го создава документарецот "Мистеријата на Пикасо", еден од најзначајните филмови за уметноста воопшто. За да го долови необичниот свет на Пикасоовите платна и неговите бои Клузо користел повеќе различни типови камери вклучувајќи ја разновидната техника на снимање - од стоп-фотографии до различни брзини.

По филмот "Шпиуни", снимен во 1957 година, кој беше мешавина од насилство и фарса, Клузо во 1960 година го режираше познатиот филм "Вистина", со тогашната филмска звезда Брижит Бардо; тоа е нова верзија на филмска приказна за уште една аморална девојка која ќе биде судена поради убиство. Поради болест, која постојано го следеше во животот, Клузо го напушти снимањето на филмот "Пекол", но потоа успеа да го заврши последниот филм - "Заробеничка", снимен во 1968 година, филм кој ги има неговите основни преокупации и кој е реализиран на особено добро техничко ниво.

ИН МЕМОРИАМ

ПИТЕР ФИНЧ

(1917-1977)

Во Холивуд, на 14 јануари, во 60-тата година од животот почина познатиот артист Питер Финч, неодамна прогласен за артист на изминатата 1976 година, за улогата во филмот "Телевизиска мрежа" на режисерот Сидни Ламет.

Финч почнал да се занимава со глума уште во 1935 година во Австралија, татковината на неговите родители, каде што се доселил по повеќегодишно живеење низ светот. По наговор од сер Лоренс Оливије и Вивиен Ли, кои во 1946 година го забележале во еден патувачки театар, Финч се враќа во Англија и таму ја продолжува кариерата.

На театарската сцена настапувал со многу познати имиња, како што се Едит Еванс и Орсон Велс. Остварил над 30 филмски улоги, а партнерки во филмовите му беа познатите светски артистки Лив Улман, Гленда Џексон, Одри Хепберн и други. За улогата во филмот "Недела, проклета недела" на режисерот Џон Шлезингер, Питер Финч за прв пат е предложен за "Оскар", но не го доби. Втората номинација за "Оскар" за неговиот последен филм "ТВ-мрежа" се уште стои и се чини дека најверојатно, Питер Финч може да стане првиот артист на кого посмртно би му било доделено ова значајно филмско признание. Во филмот "ТВ-мрежа" Финч успешно претставил лик на еден новинар кој има намери да се самоубие.

ОД Д

Во п
шува
тера
СРМ
јата

Овој
неко
од н
стиг

ФИЛМ

(изд
на

Ова
бога
скит
двоб
ста
Кале
Во п
реси
на ф
слав
ната
нува
Во д
ва н
збор
доде
"Го

За д
Ранк
Муни
не Ф
се и
"Оди
се п
даде
на П
мест
прод

ЕКРА

(изд

Од п
спис
име

ОД ДОМАШНИОТ И СТРАНСКИОТ ФИЛМСКИ ПЕЧАТ

Во претходниот број на "Кинотечкиот месечник" поопширно пишувавме за опременоста на нашата библиотека со филмска литература. Помеѓу останатото напомниме дека Кинотеката на СРМ е претплатник на поголем број филмски списанија од земјата и странство.

Овој пат, драги читатели, сакаме да ви обрнеме внимание на некои позначајни материјали објавени во последните броеви од неколку домашни и странски списанија, што деновиве пристигнаа во нашата библиотека.

ФИЛМОГРАФ, број 2-3

(издавач: Здружение на филмските и телевизиските работници на СР Србија)

Ова списание, кое што се одликува со едно извонредно големо богатство на податоци и неопходни информации како за филмските работници така и за поширокиот круг читатели, во овој двоброј донесува Календар на позначајните настани од областа на филмот за периодот јуни-декември 1976 година, како и Календар на фестивалите на аматерскиот филм

Во продолжение, значајно место зазема изборот од најинтересните искажувања изнесени на XXII Собрание на Здружението на филмските и телевизиските работници на СР Србија. Првослав Ралиќ е автор на прилогот "Здружениот труд и општествената положба на филмските работници", а Горѓе Бабиќ се осврнува на продорот на југословенскиот филм на светскиот пазар. Во делот "Историја и теорија", Зорица Јевремовиќ се осврнува на југословенската филмска есеистика, Богдан Калафатовиќ зборува за односот меѓу критиката и југословенскиот филм, додека професорот д-р Душан Стојановиќ се јавува со написот "Го познавате ли Џон Хофман?".

За домашниот филм, како ехо од Пула 76, пишуваат д-р Милан Ранковиќ ("Фрагменти на компаративната анализа") и Ранко Мунитиќ ("Прогресивната атрофија на нашиот игран филм"). Тоне Фрелих го објавува интервјуто со Франце Штиглиц. Објавени се и опширни информации од стручните трибини на "Филмограф": "Оди ли југословенскиот филм кон современа тема?" и "Дали ни се потребни филмски драматурзи?", потоа сеопфатни осврти се дадени и за југословенската филмска продукција презентирана на Пулскиот фестивал 76, за ФЕСТ 77 и за Крањ 76. Посебно место зазема прилогот посветен на филмската и телевизиската продукција во неврзаните земји.

ЕКРАН, број 8/1976

(издавач: Културно-просветна заедница на СР Словенија)

Од позначајните написи објавени во последниот број на ова списание (кој се појави за време на ФЕСТ 77), ќе ги издвоиме следниве: интервјуто на Виктор Коњар со Франце Штиглиц,

добитник на наградата АВНОЈ 1976, рефератите на Станка Годнич и Благоја Куновски поднесени на Меѓународното советување "Тематската усмереност во југословенскиот филм", одржано кон крајот на минатата година во Цеље, освртот на Тоне Фрелих за филмскиот маратон ФЕСТ 77, написот на Франци Слак за последниот фестивал на аматерскиот филм "Мала Пула 76", додека во рубриката "In Memoriam" Станка Годнич и Миша Грчар пишуваат за починатите артистички великани Жан Габен и Милвое Живановиќ. Посебен осврт е даден за филмската манифестација "Недела на домашниот филм", одржана во Цеље од 19 до 25 ноември 1976 година.

ФИЛМ, број 5-6-7

(издавач: Центар за филм и филмска култура при Народниот Универзитет на град Загреб)

Овој троброј на "Филм" донесува повеќе интересни материјали: опширен осврт за последната Пула, потоа разговор со Мате Кукуљица за работата на Летната филмска школа на "Филмотека 16", додека Анте Петерлиќ го објавува својот разговор со Арнахајм. Рецензии објавуваат Живорад Томиќ, Ненад Полимац и Младен Јурчиќ, а материјали за повоениот хрватски филм објавуваат Тадиќ, Турковиќ и Полимац. Даден е и портретот на Златко Гргиќ. Во рубриката "In Memoriam" Владимир Вуковиќ пишува за Фриц Ланг.

СИНЕАСТ, број 33

(издавач: КК "Сараево")

Во последниот број од ова списание значајно место заземаат "Заклучоците од основачкото собрание на Сојузот на филмските и телевизиските критичари и публицисти на Југославија". За сегашниот миг на босанско-херцеговскиот филм пишуваат Вефрик Хаџисмајловиќ и Никола Стојановиќ. На домашниот филм, низ призмата на Пула 76, се осврнуваат Северин М. Франиќ и Светислав Јованов. Миќа Јовановиќ го објавува својот разговор со младиот режисер Горан Паскаљевиќ. Во рубриката "Конфронтации" Благоја Куновски го објавува есејот "Тие луди, луди, луди луѓе!".

Од синеастичките портрети се објавени материјали за Касаветис, Расел, Ошима, Ромер и Бергман. Ибрахим Сакоќ објавува рецензии за пет филмски остварувања од тековниот кино репертоар.

CINEMA 77, N° 217

Во последниот број на француското списание "Синема 77" (број 217) најзначајно место зазема материјалот од тркалезната маса на тема "Двојноста на францускиот филм". Во рубриката

"Портрет" е претставена артистката Ингрид Кавен. Објавени се и разговори со Ален Танер, Андре Тешин, Серж Моати и Бернард Бутије. Бројот обилува и со информации за одржаните филмски манифестации во Франција и другите земји, како и за кино репертоарот во Франција, заедно со рецезии за одредени филмови. Според мислењата на филмските критичари, од тековниот кино-репертоар во Париз, највисоки оценки добија филмовите "Убиство од милосрдие" на Шлендорф, "Дваесеттиот век" на Бертолучи и "Не го задевај мојот другар" на Бутије.

L'AVANT SCENE DU CINEMA, N° 182

Овој број е посветен на филмот "Тежок живот" на режисерот Дино Ризи, со Алберто Сорди и Леа Масари во главните улоги. Во рубриката "Кинотечен прилог" (број 7), наместо секавање за човекот кој ја создаде и афирмира Француската Кинотека - Анри Ланглоа, Клод Белије прави избор од текстовите на Ланглоа, што тој ги објави во брошура која содржи податоци и мислења за околу двесте светски синеасти, од Пате до Фрању, од Довженко до Роселини.

FILM A DOBA, број 1/77

Д-р Славој Ондрушек пишува за "Социјалистичкиот реализам во филмот", потоа е објавен разговор со режисерот Ото Ковал. За бугарскиот филм 1975/76 пишува Галина Копаневова, Ева Зоралова се осарнува на творештвото на Федерико Фелини, а во рубриката "Животот на ѕвездите" е објавен разговорот со француската филмска артистка Марлен Жобер.

СОВЕТСКИЈ ФИЛМ, број 2/77

Покрај исцрпните податоци за најновите советски филмови, ова списание го најавува наредниот X Меѓународен филмски фестивал во Москва, што ќе се одржи од 7 до 21 јули оваа година. Во рубриката "Артисти и улоги", претставена е Људмила Савелјева во филмот "Јулија Вревскаја", од филмските сценаристи е претставен Виктор Мережко, додека артистот Вјачеслав Тихонов пишува за себе и за својата работа. Во рубриката историја на советскиот филм, во овој број просторот е отстапен на Љубов Орлова.

ВЕ ПОТСЕТУВАМЕ

По завршувањето на циклусот кинотечни филмови "Францускиот филмски реализам" на 14 март во Домот на младите "25 мај" ќе се одржи ФИЛМСКА ТРИБИНА со почеток во 18,30 часот, а пред тоа во 17 часот ќе биде прикажан филмот "Кеј во магла" на режисерот Марсел КАРНЕ.

Домаќин на ФИЛМСКАТА ТРИБИНА е телевизискиот режисер Мирослав ЧЕПИНЧИЌ, чие уводно излагање е печатено во овој број од месечникот.

Во втората половина на март, по завршувањето на кинотечниот циклус филмови "Францускиот филмски реализам" на програмата во кино-салата на Домот на младите "25 мај" се

СИНЕАСТИЧКИ ВЕЧЕРИ, со циклус под наслов

"ШЕСТМИНА ЗНАЧАЈНИ ФИЛМСКИ РЕЖИСЕРИ"

15-16 март "МЕСЕЧИНА ОД ХАРТИЈА" - Питер БОГДАНОВИЧ

17-18 март "ГРАБЕЖ НА АЗУРНИОТ БРЕГ" - Клод ЛЕЛУШ

19 март - "СУДИЈА ЗА БЕСЕЊЕ" - Џон ХЈУСТОН

22-23 март "НОРА" - Џозеф ЛОУЗИ

24-25 март "ПОТСЛУШУВАЊЕ" - Френсис Форд КОПОЛА

26 март "АМАРКОРД" - Федерико ФЕЛИНИ

Во подготвувањето на овој број соработуваа:

ГОРГИ ВАСИЛЕВСКИ
ИЛХАМИ ЕМИН
БЛАГОЈА КУНОВСКИ
МАРТИН ПАНЧЕВСКИ
ИЛИЈА ПЕНУШЛИСКИ
ИЛИНДЕНКА ПЕТРУШЕВА
ДУБРАВКА РУБЕН
КИРИЛ ТЕМКОВ
МИРОСЛАВ ЧЕПИНЧИК

Издава:

КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА

Кеј Димитар Влахов 66 - телефон: 32-356

п.фах 161 - 91000 СКОПЈЕ

За издавачот:

АЦО ПЕТРОВСКИ