КИНОТЕКА НА СР МАКЕДОНИЈА

КИНОТЕЧЕН МЕСЕЧНИК

БИЛТЕН

6

ЈУНИ, СКОПЈЕ 1977

СОДРЖИНА


PANAVISION

ТИТО ВО ФИЛМОТ И ЗА ФИЛМОТ

Кога Ленин, по победата на Великата октомвриска революција изјави:"Филмот е најзначајната меѓу сите уметности" - не само што ја погоди вистината за тогаш сé уште најмладата, седма, уметност туку ја одреди и нејзината непроценлива улога во менувањето на светот, нејзината моќ да дејствува врз луѓето, да биде сведок на секојдневието, станувајќи така дел од историјата.

Дваесетина години подоцна кај нас, во сé уште неослободената земја, првиот човек на нашата Револуција - другарот Тито, на 13 декември 1944 година ќе го потпише значајниот документ - Наредбата на Врховниот штаб на Народноослободителната војска и партизанските одреди на Југославија за организација на пропагандната и културно - просветната работа на Народноослободителната војска на Југославија. Меѓу другото, во првиот член од оваа Наредба под број 5 и 6 основани се филмската и фотографската секција. Основањето на овие две секции при пропагандното одделение на Врховниот штаб на НОВ и ПОЈ значеше удирање на темелите на новото филмско сведоштво на нова Југославија. Задачата на филмската секција беше, пред сé, да ги забележи завршните операции од ослободувањето на земјата; тоа, всушност, беа зачетоци на југословенската филмска хроника.

По дефинитивното ослободување, улогата на филмската секција ја презедоа "Филмските новости", кои во март 1975 година го прославија својот 30-годишен јубилеј. Оттогаш па до денес "Филмски новости" претставуваат најбуден хроничар на изградбата и достигнувањата на нашата социјалистичка земја.

Камерите на нашите снимáтели - партизани, како и на оние што ги наследија - снимателите на "Филмски новости" /популарните филмски журнали/, па и на бројните документаристи - забележаа безброј историски филмски материјали кои го овековечија ликот и активноста на другарот Тито. Така, меѓу првите и мошне значајни историски снимки од времето на Народноослободителната борба постојат неколку кадри во кои е прикажан другарот Тито во легендарната дрварска скривница со своите гости - сојузничките мисионери, непосредно пред десантот на Дрвар, како и оние кадри од смотрата на боречките единици во октомври 1944 година. Потоа, по ослободувањето, снимателите на "Филмски новости" ќе ги забележат првите

говори на другарот Тито во новоослободената земја, како што се: говорот во Загреб во 1945 година, потоа прогласувањето на Федеративна Народна Република Југославија и изборот на првиот Претседател на Републиката-Тито и неговата заклетва во Народното собрание на Југославија. Со првите историски снимки, камерите на снимателите ќе ја овековечат посетата на Тито на градителите на пругата Брчко-Бановиќ. Исто така, познати и непознати снимáтели ќе забележат доста драгоцени моменти од периодот пред, во текот и по информбирото, кога непоколебливиот револуционерен дух на Тито, заедно со југословенските народи и народности, знаеше да им одолее на сите искушенија задржувајќи ја својата независност на патот кон југословенскиот социјализам. Бисерен кадар, на пример, е оној во кој е прикажана средбата на Тито и Сталин во Москва, по војната, непосредно пред заострувањето до кое ќе дојде со информбировската блокада на нашата земја во 1948 година. Во тој кадар, кој кажува повеќе од сé за расположението и цврстиот став на нашиот Претседател-го гледаме Сталин насмеан, како расположено објаснува нешто со рацете, додека покрај него мирно, достоинствено и со сериозен израз на лицето стои другарот Тито. Овој антологиски значаен кадар, со духовитост и луцидност ќе го искористи нашиот познат документарист Крсто Шканата во својот најнов филм "Тито" прикажан на неодамна завршениот 24. фестивал на југословенскиот документарен и кусометражен филм во Белград.

Нашите снимáтели и голем број документаристи од "Филмски новости" и од останатите југословенски продуцентски претпријатија ќе обезбедат огромен филмски материјал од непрегледната животна, револуционерна и државничка активност на другарот Тито, од посетите и говорите во штотуку ослободената земја. до поднесувањето на Нацрт-документот за работничкото самоуправување и Првиот повоен устав. Потоа, тука е широката политичка активност на другарот Тито во светот, од првите години по ослободувањето до последната конференција на неврзаните во Коломбо, неговите говори во Коломбо, неговите говори во Обединетите нации, како и на претходните конференции на неврзаните, или пак говорите на Петтиот, Шестиот, Седмиот, Осмиот, Деветтиот и Десеттиот конгрес на Сојузот на комунистите на Југославија. Тука се, секако, и безбројните посети во странство, како и контактите со светските државници. Во тие филмски материјали се забележани и илјадници докази за неимарството на Тито - светскиот патник на пријателството и борецот за мир меѓу народите. Но, тое е само ед-

ната страна од сврзаноста на Тито за филмската лента, онаа што го следи повеќе од три децении во неговата неуморна и плодотворна активност како борец, револуционер и мисионер на мирот. Втората страна од сврзаноста на Тито со филмот е неговото постојано, активно интересирање за овој медиум како уметност. За тоа, потврда наоѓаме во неговите зборови, изречени во педесеттите години:

"Филмот мора да биде еден од многу значајните фактори во изградувањето и воспитувањето на младината..." Исто така, меѓу филмските работници - Тито е познат како голем љубител на седмата уметност, тој во своето слободно време постојано гледа интересни уметнички остварувања од домашни или странски автори.

Тој е чест гостин на филмските фестивали во Пула, што се одржуваат под негово покровителство, присуствува на нивното отворање или затворање, разговара со авторите, дава по некоја конструктивна забелешка или пак го изразува своето задоволство. Познат е и Титовиот хоби - уметничката фотографија, снимањето со фотографски апарат или со аматерска филмска камера. На своите многубројни патувања по светот Тито, како неразделен реквизит, во своите раце секогаш го има фотоапаратот, снимајќи неуморно и со големо интересирање. Тито е познавач и на светската филмска уметност, тој умее да им се восхитува на делата на големите мајстори на филмот, за што, меѓу другото, сведочат и одликувањата што тој им ги додели на познатите великани на светскиот филм: Чаплин, Куросава, Сатјаџит Реј, Рене Клер, Донској Форд, Фриц Ланг, Оливие, Бергман и Висконти.

Ова е само дел од она што претставува вистина за животниот пат и револуционерната активност на другарот Тито забележано на филмската лента, како и неговиот однос кон филмот како уметност на која тој отсекогаш ѝ придавал огромно значење.

Благоја Куновски

ФИЛМОГРАФИЈА

МАКЕДОНСКИ ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМОВИ ЗА ТИТО

Објаснување на кратенките:

с- сценарио,
р- режија,
ф- фотографија,
м- музика,
мт - монтажа

- ТИТО МЕЃУ НАС, Вардар Филм, 1953

с: Трајче Попов - р:Трајче Попов и Киро Билбиловски - ф: Трајче Попов, Киро Билбиловски, Никола Христовски - м:архивска мт: Драги Панков - 406 м,35мм, ц/б, стандарджанр:документарен, репортажа.

Престој на претседателот Тито во Скопје на Денот на востанието на македонскиот народ 11 Октомври 1953.

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА (I), Вардар филм, 1957

с: Јован Поповски - р: Аџо Петровски - ф: Бранко Михајловски и Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - 220м,35мм, ц/б, стандард -жанр:документарен, репортажа.

Средби на претседателот Тито со раководителите и народот на Македонија, Обиколка на македонските градови и села.

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА (II), Вардар филм, 1957

с: Јован Поповски - р:Гојко Секуловски, Аџо Петровски ф: Мишо Самоиловски, Никола Христовски, Бранко Михајловски - м: архивска-мт:Драги Панков - 340м,35мм,ц/б, стандард-жанр: документарен, репортажа.

Патување на претседателот Тито низ Македонија. Посета на поголемите места, стопански центри и културни институции.

- СО ТИТО НИЗ МАКЕДОНИЈА (III), Вардар филм,1957

с: Јован Поповски - р: Гојко Секуловски, Ацо Петровски -ф: Бранко Михајловски, Мишо Самоиловски, Никола Христовски - м: архивска - мт: Драги Панков - 420м,35мм,ц/б, стандард - жанр: документарен,репортажа.

Посета на претседателот Тито на Скопје, Маврово, Охрид, Битола, Обиколка на фабрики, земјоделски и индустриски комбинати, културни институции.

- ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО СЕ ВРАТИ ВО ЗЕМЈАТА,Вардар филм, 1959

с: Томе Момировски - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Бранко Михајловски, Љубе Петковски-м:архивска - мт: Вељо Личеноски - 206 м, 35мм, ц/б, стандард - жанр: документарен, репортажа.

Враќање на претседателот Тито во земјата. Дочек во Ѓевѓелија, Неготино, Скопје. Голем митинг во Скопје.

- ТИТО МЕЃУ МЛАДИТЕ, Вардар филм, 1962

идеја: Трајче Попов, Бранко Гапо - р: Трајче Попов, Бранко Гапо - ф: Љубе Петковски,Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Драги Панков - 400м, 35мм, ц/б, стандард - жанр: документарен, репортажа.

Свечености по повод пуштањето во сообраќај на делница од Автопатот "Братство-единство" на 13 Ноември 1961.

Средба на претседателот Тито со бригадирите.

- ТИТО МЕЃУ НАС, Вардар филм, 1962

идеја: Трајче Попов, р:Трајче Попов - ф: архивски материјали - м: архивска-мт: Драги Панков - 380м, 35мм,ц/б, стандард - жанр: документарен, пропаганден. Филмот е работен по повод 70 - тиот роденден на претседателот Тито и претставува сеќавање на говорите и манифестациите одржани за време на неговите посети на Скопје од 1945 до 1962 година.

- ТИТО ВО ОХРИД, Вардар филм, 1967

с: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска-мт: Скендер Кули - 310м, 35мм, колор, стандард - жанр: документарен, репортажа.

Посетата на претседателот Тито на Охрид, срдечни средби со охриѓаните и разгледување на културно-историските споменици и ископини.

- ТИТО ВО ЖЕЛЕЗАРНИЦАТА, Вардар филм, 1967

с: Кочо Недков - текст: Томе Момировски - р:Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - 300м, 35мм, ц/б, стандард-жанр: документарен, информативен.

Изградбата на Скопската железарница и нејзиното пуштање во погон за време на посетата на претседателот Тито.

- ПРЕТСЕДАТЕЛОТ ТИТО ВО ПЕЛАГОНИЈА, Вардар филм,1969

с: Кочо Недков - р: Кочо Недков - ф: Киро Билбиловски, Мишо Самоиловски - м: архивска - мт: Лаки Чемчев - 238м,

35мм, ц/б, стандард - жанр: документарен, репортажа.

Сите позначајни моменти од посетата на претседателот Тито на Земјоделско-индустриск-иот комбинат "Пелагонија".

- ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА, Филмска работна заедница,1969

с: Гане Тодоровски - р:Бранко Гапо - ф: Мишо Самоиловски м: архивска - мт: Скендер Кули - 450,35мм, ц/б, стандард.

- ТИТО ВО МАКЕДОНИЈА, Вардар филм, 1970

с: Мето Петровски - р: Мето Петровски - ф: Мишо Самоилов-ски - м: архивска - мт: Лаки Чамчев - 320м, 35мм, ц/б, стандард - жанр: докумен-тарен, репортажа.

Репортажа за посетата на прет-седателот Тито на Македонија и сите поважни настани за вре-ме на таа посета.

- ГРАД НА ЧОВЕКОВОТО ПРЕПОЗНАВАЊЕ,Вардар филм,1973

с: Томе Момировски - р:Трајче Попов - ф:Киро Билбиловски мт: Драги Панков - тон: Јор-дан Јаневски - 1230м,35мм, колор, стандард - жанр: доку-ментарен.

Развојот на Скопје прикажан преку сите посети на претсе-дателот Тито.

- ВО СВОЈОТ ГРАД, Вардар филм, 1976

с: Трајче Попов - р: Трајче Попов - ф: Мишо Самоиловски - тон: Јордан Јаневски-мт:Драги Панков - 400м.35мм, колор-стан-дард - жанр: документарен.

Филм за неколкуте посети на претседателот Тито на Титов Велес, град на истакнати ма-

кедонски револуционери.
Денес е значаен културен и стопански центар на СРМ.

ЗАБЕЛЕШКА: Во македонската филмска продукција постојат поголем број филмови во кои местото и улогата на другарот Тито е од особено значење, какви што се, на пример, филмовите за катастрофалниот земјотрес од 1963 година и обновата на Скопје и други, но тие и слични на-нив филмови не најдоа место во оваа филмографија, бидејќи нашата определба беше да направиме преглед само на филмовите работени за Тито.

За изработката на овој преглед се користени извори од филмографијата на југословенскиот филм (т.1ит.2) и податоци од Вардар филм.

– Добро ни дојде, Вардар филм, 1979

с: Б.Шиевски-Марко – р: Столе Попов

ф: Д.Данчевски – М: Д.Требевски

– 474 мет. Колор. – 35 мм. Документарен

– последен филм на Тито снимен во Охридски 1978 година –

8

КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС

МАЈСТОРИЈАТА НА ВЕСТЕРНОТ

31.мај - 13.јуни 1977

ц и к л у с:

М А Ј С Т О Р И Ј А Т А Н А В Е С Т Е Р Н О Т

31 мај - 1 јуни
ЗАКОНОТ НА ДИВИОТ ЗАПАД (17,3о и 19,3о часот)

2 - 3 јуни
ЧЕЕН (17,3о и 19,3о часот)

4 јуни
ЖОЛТО НЕБО (17,3о и 19,3о часот)

7 - 8 јуни
ТРАГАЧИ (17,3о и 19,3о часот)

9 - 1о јуни
ЛЕВОРАКИОТ РЕВОЛВЕРАШ (17,3о и 19,3о часот)

11 јуни
ИСТРЕЛИ ПОПЛАДНЕ (17,3о и 19,3о часот)

13 јуни
ФИЛМСКА ТРИБИНА (18,3о часот)
домаќин: Стево Црвенковски

ФИЛМСКА ТРИБИНА

Димаќин: СТЕВО ЦРВЕНКОВСКИ

М А Ј С Т О Р И Ј А Т А Н А В Е С Т Е Р Н О Т

По една интересна коенциденција,историјата на вестернот почнува во времето кога завршува историјата на таканареченото американски Див Запад, која е негова основна инспирација. Во моментот кога Роберт Лирој Паркер, наречен Буч Касиди, со својот пријател Санденс Кид го напушта веќе цивилизираниот Запад и бега во Боливија, на источниот брег на САД, во Њујорк, првиот американски филмски творец Вилјам Диксон го снима филмот "Барот во Крипл Крик" (Creple Creek bar -room,1898), првиот филм со тематика од Дивиот Запад, но не успева да предизвика поголем интерес кај публиката.

Во 19о5 година Едвин С.Потер, инспириран од успехот на каубојскиот циркус на Вилијам Коди, наречен Бафало Бил, го снима филмот "Големиот грабеж на возот" (The Big train robery , (19о5). Филмот постигнува неверојатен успехи тукушто родената филмска индустрија лансира цела серија вестерни. Се раѓаат првите вестерн -ѕвезди: Бончо Били и Том Микс. Вестерни снимаат и најголемите режисери од тој период: Дејвид Ворк Грифит и Томас Инс, во чии филмови ја започнува кариерата и Вилијам С. Харт,најпопуларниот артист и режисер на вестерни во немиот период.

Вестернот станува водечки филмски жанр, а тоа место го задржал до денеска. Сепак, во огромната продукција на вестерни во немиот период, ретки се навистина вредните дела. Вниманието го привлекуваат "Покриена кола" (Covered wagon, 1921) на Џемс Крузен, (Tumbleweeds ,1925) на Вилијам С.Хард и, пред се, едно име кое подоцна ќе стане неразделиво од вестернот,Џон Форд , со монументалниот "Железен коњ" (The Iron horse,1927).

Но, се чини дека силата на вестернот не може да дојде до израз без присуство на звукот, без звецкањето на мамузите, нишкањето на коњите, повиците на индијанците и, пред се, традиционалната песна што ќе му даде една митска димензија.

И,навистина, со појавата на звукот доаѓа и првиот голем вестерн, "Големиот пат" (The Big trail,193о), во режија на Раул Волш. Во овој филм за прв пат се појавува во главна ролја една од идните легенди на вестернот, Џон Вејн. Користејќи ги искуствата на големите неми вестерни, но со многу посериозен пристап, Раул Волш гради еп за освојувањето на Западот, кој долго време нема да биде надминат.

Во периодот што следи имаме појава на сé поголем број вестерни со сé понизок квалитет и, се чини,сериското производство дефинитивно ќе го уништи жанрот. Меѓутоа, по скоро една деценија сериско производство, по огромен број безвредни филмови повторно се појавува Џон Форд со "Поштенската кочија"(Stagecoach , 1939) и му дава на вестернот нов живот. Истата година тој снима уште еден филм "Барабани долж Мохоук" (Drums along Mohawk),кој ќе остане во сеќавање пред сé по вонредните карактеризации на ликовите и по суптилното чувство за хумор. Во овој филм за прв пат се појавува и еден од идните омилени Фордови херои,Хенри Фонда.

Успехот на "Поштенската кочија" поттикнува низа режисери да се огледаат во овој дотогаш потценуван жанр и резултатот не изостанува. Истата 1939 година Сесил Блаунт де Мил го снима "Унион Пацифик" (Union Pacific), кој е очигледно под големо влијание на ремек-делото на Форд од немиот период"Железниот коњ". Истовремено,Џорџ Маршал ја снима првата успешна вестерн-комедија "Дестри повторно јава"(Destry rides again) со Џемс Стујарт и Марлен Дитрих.Уште низа вредни остварувања се појавуваат во оваа можеби најзначајна година во историјата на вестернот, од кои секако треба да се спомене "Џеси Џејмс" (Jassy James) на Хенри Кинг, чија реалистичност и суровост долго време нема да бидат надминати.

Идната 1940 година Вилијам Вајлер го снима "Законот на Дивиот Запад" (The westerner) кој ќе изврши големо влијание врз низа филмови. Волтер Бренан,во улогата на судијата Рој Бин, се најавува како еден од најголемите вестерн-епизодисти.

Наредната година се појавува"Вестерн Јунион" (Western Union) прв филм во овој жанр на големиот режисер Фриц Ланг, кој подоцна ке даде две ремек дела: "Ранчот на проколнатите"(Rancho notorious,,1951) и "Враќањето на Френк Џејмс" (The return of Frank - James , 1940).

По оваа низа филмови веќе станува јасно дека вестернот го има пронајдено својот пат и не изненадува појавата на трите ремек дела: "Инцидентот во Окс-Боу"(Ox-Bow Incident,1943) на Вилјам Велман, "Моја драга Клементина" (My darling Clementine , 1946) на Џон Форд и "Црвената Река"(Red River , 1948) на Хауард Хоукс. "Инцидентот во Окс-Боу" е еден од ретките филмови од овој период,а секако прв вестерн воопшто што се зафаќа со третирањето на проблемот на линчот, на нетолеранцијата и суровоста на американската провинција. "Моја Драга Клементина" и "Црвената Река" се балади за Западот, филмови длабоко проткаени со дотогашната вестерн-традиција,но кои уште повеќе ќе го втиснат својот белег врз целокупниот понатамошен развиток на вестернот и на филмот воопшто. "Моја драга Клементина" е дело што, конечно,ќе ја утврди зрелоста на жанрот и кое со својата совршена структура ќе воспостави еден никогаш ненадминат идеал.

Во наредните неколку години Џон Форд наполно се посветува на вестернот и исфрла цела серија незаборавни дела:"Форт Апачи"(Fort - Apache , 1948)," Три наредника" (Tree Godfathers , 1948),"Жолта лента" (She wore Yellow Ribbon, 1949),"Рио Гранде"(Rio Grande, 1950) и,пред сé,"Водачот на караванот"(The Wagonmasters ,

195о), филм кој, заедно со "Моја драга Клементина","Шејн" на Џорџ Стивенс и "Рио Браво" на Хоукс,претставува еден од столбовите на она што денес го подразбираме под поимот вестерн.

"Шејн" (Shane , 195о) е филм кој строго ги почитува сите шаблони на жанрот. Имаме позитивец облечен во бело (Ален Лед), негативец облечен во црно (Џек Паланс) и дуел во кој, се разбира, правдата победува. Земајќи една безброј пати видена фабула и задржувајќи само најбанални и најшаблонизирани односи,Џорџ Стивенс суверено докажува дека е пресуден само филмскиот израз, како и внатрешната структура и кохерентноста на филмот,и дека ништо не може да ја спречи вистинската уметност да избие со сета своја сила.

Истата година, со филмот "Винчестер 73" (Winchester 73), се појавува едно ново име,Ентони Мен, режисер кој во наредните години со филмовите "Гола мамуза" (The naked spur , 1952), "Човекот од Ларами" (The Man from Laramie,1955), "Метална ѕвезда" (The Tin Star,1957) и низа други ќе израсне во еден од најзначајните режисери на вестернот.

Во овој период се појавува уште едно големо име, Бад Батичер,со филмовите "Човекот од Аризона"(The Tall T, 1957), "Одлука пред залезот" (Decision at Sundown, 1957),"Станица на Команчите"(Comanche station , 196о) и др.

Крајот на педесеттите години ќе го означат "Леворакиот леворверист" (The Left Handed Gun, 1958) на Артур Пен и "Рио Браво" (Rio Bravo , 1959), првиот филм од големата трилогија на Хауард Хоукс ("Рио Браво", "Ел Дорадо" и "Рио Лобо"). "Рио Браво" претставува своевидна круна на бурниот развој што беше карактеристика на двете децении по појавата на "Поштенската кочија" во 1939 година и увод во еден период што ќе биде многу помирен и обележен со голема доза на носталгија. Следните години, пред сè,ќе бидат во знакот на последните филмови на Џон Форд "Човекот што го уби Либерти Валанс" (The Man wno shot Liberty Valance , 1962) и "Есента на Чеените"(Cheeyenes Automn, 1964)и во знакот на подемот на силната личност на Сем Пекинпо со филмовите "Истрели попладне" (Ride the High Country , 1962), "Мајор Денди" (Major Dundee , 1965) и "Дива Орда"(The Wild Bunsh, 1968).

Со последниот филм на Фоуксовата трилогија,"Рио Лобо", доаѓаме до крајот на она што во овој момент можеме да го сметаме за историја на вестернот. Можеме само да констатираме дека во последниве години бројот и квалитетот на вестерните опаѓа и на повидок сеуште нема нови авторски личности кои ке го оживеат жанрот.

ЗАКОНОТ НА ДИВИОТ ЗАПАД

(THE WESTERNER)

Режија : Вилијам ВАЈЛЕР *(William Wyler)*
Сценарио: Џо ШВЕРЛИН *(Jo Swerling)* и Нивен БУШ *(Niven Busch)*, според приказната од Стјуард Лајк *(Stuart Lake)*
Производство: *United Artists*, САД, 1940
Улоги: Гари Купер *(Gary Cooper)*, Валтер Бренан *(Walter Brennan)*, Лилијан Бонд *(Lilian Bond)*, Фред Стон *(Fred Stone)*

ЧЕЕН

(CHEYENNE)

Режија: Раул ВОЛШ *(Raoul Walsh)*
Сценарио: Ален Ле Меј *(Alan Le May)* и Томн Вилијамсон *(Thames Williamson)*, според приказната на Пол И. Велман *(Paul Wellman)*
Производство: *Warner Brothers*, САД, 1947
Улоги: Денис Морган *(Dennis Morgan)*, Џејн Виман *(Jane Wyman)*, Артур Кенеди *(Arthur Kennedy)*

ЖОЛТО НЕБО

(YELLOW SKY)

Режија: Вилијам Велман *(William Wellman)*
Сценарио: Ламар Троти *(Lamar Trotti)*, според приказната на Барнет *(Burnett)*
Производство: *Twentieth Century - Fox*, САД, 1949
Улоги: Грегори Пек *(Gregory Peck)*
Ен Бакстер *(Anne Baxter)*
Ричард Видмарк *(Richard Widmark)*

ТРАГАЧИ

(THE SEARCHERS)

Режија: Џон Форд *(John Ford)*
Сценарио: Френк Ногент *(Frank S. Nigent)* според новелата на *Alan Le May*

Фотографија: Винтон Хош *(Winton Hosh)*
Производство: *Warner Broš*, САД, 1956
Улоги: Џон Вејн *(John Wayne)*
Џефри Хантер *(Jeffrey Hunter)*
Вера Мајлс *(Vera Miles)*
Натали Вуд *(Natalie Wood)*

ЛЕВОРАКИОТ РЕВОЛВЕРИСТ

(THE LEFT-HANDED GUN)

Режија: Артур Пен *(Arthur Penn)*
Сценарио: Лесли Стивенс *(Leslie Stevens)*
според *(Gore Vidal)*
Фотографија: *Henri Alekan*
Пеоизводство: *Warner*, САД, 1958
Улоги: Пол Њумен *(Paul Newman)*
Џон Динер *(John Dehner)*
Лита Милан*(Lita Milan)*

ИСТРЕЛИ ПОПЛАДНЕ

(RIDE THE NIGH COUNTRY-GUNS IN THE AFTERNOON)

Режија: Сејм Пекинпо *(Sam Peckinpah)*
Сценарио: Н.Б.Стон *(Stone)*
Фотографија: *Lucien Ballard*
Производство:*MGM*, САД, 1961
Улоги: Рандолф Скот *(Randolph Scott)*
Роналд Стар *(Ronald Starr)*

7

КИНОТЕЧЕН
ЦИКЛУС

социјалната драма во филмот

26 април – 9 мај 1977

ПАТ ВО ЖИВОТ

Режија: Николај Ек

Сценарио: Николај Ек, П.Јанушкевич и А.Столпер

Производство: СССР, 1931

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

Една од оригиналностите и смелостите на советскиот филм во периодот кој се уште не возбудува со својата револуционерност, секако е и динамизмот со кој неговите автори ги збогатуваа тематските циклуси со нови содржини, уште повеќе, со нови пораки, наоѓајќи како во случајот со филмскиот првенец на Николај Ек, "Пат во живот", во актуелната, речиси, хронолошка проблематика вечните стремежи и идеали на човековата егзистенција.

Кога пред скоро половина столетие се појави овој филм, инспириран инаку од прочуеното дело на Макаренко "Педагошка поема", неподготвените гледачи за една ваква екранизација мора да си ја повторувале дилемата: како е можно токму оваа тематика - колективното певоспитување на беспризорниците - да и се "натрапува" на уметноста која, иако беше придобила голем број страсни приврзаници, сепак допрва треба да се избори за својата припадност во семејството на убавите уметности. Како е можно, значи еден предмет, извонредно важен и интересен за научни изучувања или за педагошко-социолошки студии, одненадеж да се "одлее" од калапот на информантната лексика и зачудувачки да блесне во живо, драматично соопштение, својствено единствено на повластената комуникација - уметноста.

Но Николај Ек, тогаш се уште млад егзалтиран револуционер, туку што дојден од театарот, одговори дека уште како е можен и еден ваков потфат. Нему ќе му пајде од рака да најде најпрецизна форма во која ќе се помират документарноста на актуелната проблематика и чудесноста на драмската анимација. А во тоа, веројатно, најсесрдно ќе му помогнат неговите необични личности, грижливо индивидуализирани и персонализирани со улогата што ќе им ја додели улицата во беспризорничката хиерахија.

Нив, од друга страна, ги обединува заедничкиот предизвик на улицата и на нејзините сурови правила и закани. Во таа антиномија Николај Ек ни го открива чудесниот свет на своите личности, растрган од парадокси, противречности и драматични поирувања. Болната смеса од

бандитизам и витештво што ќе настане во овој свет, разбирливо, не ќе се облагороди од првото ветување што ќе им го даде новиот пријател, дојден таму од некаква си владина институција. Навистина, сомничавоста ќе почне да стивнува пред силата на понудената слобода, но скитничката страст не ќе може да згасне тукутака, таа повторно ќе се разгорува во разурнувачки испади. Стравот од осамноста пак ќе испловува над кревкиот слој на ветената љубов и солидарност. Кога ќе го поставиме прашањето дали навидум скротените беспризорници ќе можат тукутака да одминат пред соблазнивата дарежливост на развратот, скитништвото и стихијноста и кога притоа ќе добиеме одговор: не, не ќе можат тоа да го сторат, освен ако за своето болно искуство платат необично висока цена, дури и во крв, лесно ќе можеме да заклучиме дека љубовта на Николај Ек кон неговите личности не е ни малку ефективна, пресметлива и морално програмирана. Таа можеби се потхранува од традициите на рускиот роман од деветнаесеттиот век, со таа разлика што младиот револуционер не ќе дозволи да остане заведен од она рустикално страдалништво што по малку ужива во ранливоста на душата и не се стреми кон излекување.

Меѓутоа, ако Николај Ек можел да најде поткрепа за отелотворувањето на својата љубов спрема беспризорниците во традициите на литературата, тој немал претходници кои би му помогнале да и даде на таа љубов печат на документ. Авторот на "Пат во живот" ќе се издвои од своите претходници со предвесничката смелост на естетската операција кон која прибегнал, на документот да му вдиши дух на поетска фикција, а инсценацијата да ја објективира до мера на автентично сведоштво.Подоцна, развиена извонредно инвентивно во италијанскиот неореализам, оваа постапка ќе еволуира, како што знаеме, до новиот филмски реализам кој дискретно ќе почне да ги урива меѓите што до неодамна строго го одвојуваа документарниот од играниот филм.

Ѓорѓи Василевски

ФИЛМОГРАФИЈА НА НИКОЛАЈ ЕК /1902/

- ПАТ ВО ЖИВОТ, 1931
- ГРУЊА КОРНАКОВА, 1936
- СОРОЧИНСКИ САЕМ, 1939
- МАЈСКА НОЌ, 1941

ИЗГУБЕНАТА МЛАДОСТ

Режија и сценарио: Пиетро Џерми

Производство: Италија, 1948

Улоги: Масимо Џироти, Дијана Боргезе, Нандо Бруно

Името на Пјетро Џерми сме склони да го поврзуваме со едно од најдинамичните повоени филмски движења - со италијанскиот неореализам. Меѓутоа, освен со својот можеби најдобар филм "Патот на надежта" *(Il camino della speranza)*, Пјетро Џерми одвај да може да го најде своето место меѓу големите современици кои своевремено ќе успеат да и го доделат на темата на социјалното сиромаштво и егзистенцијалната неизвесност истото уметничко достоинство како што тоа традиционално го имаа мотивите на љубовта, смртта, хероизмот, патриотизмот, борбата итн. Но, во морално-акционата драма "Изгубената младост" не ќе успееме да насетиме ниту една импликација, ниту еден мотив што би се надоврзувал и би се интегрирал со темата од прекрасниот "Патот на надежта". Таа, дури, се чини, ги изневерува највиталните драмско-естетски проседеа на неорелизмот, па бара подршка во мистеријата на холивудскиот модел на трилерот, кој, ќе се констатира, му е непремостливо далек и туѓ на социјалното и културно миље во кое ни го откриваат својот идентитет хероите од "Изгубената младост".

Всушност, Пјетро Џерми ќе го предизвика првото големо искушение кога своите главни личности ќе ги побара во семејството на еден универзитетски професор и во полицијата, а второто, кога на полицаецот ќе му додели улога на благороден избавител, додека на професоровото семејство статус на нејасна, неиздиференцирана институција, во која секој поединец необјасниво му противречи на другиот.

Од овој хетероген состав на драмски типови тешко може да се развие приказна која не ќе ги предизвика прашањата осудени на беспомошно премолчување: зошто синот на професорот станал криминалец, зошто неговата сестра така наивно е предубедена во неговата невиност, зошто професорот, кој го формирал својот морал во периодот на владеењето на Мусолини, така великодушно ја толерира дрскоста на синот и зошто полицаецот токму во задниот, пресуден миг почнува да ја уважува етиката на својот позив. Одговорот е на голема, непростливо голема штета на авторите на филмот. Тие ќе ги преплеткаат сите овие енигми затоа што, освен

бескрвната приказничка, немаа што друго да порачат. И тоа токму во годините на најдинамичниот расцут на неорелизмот, во времето кога Роселини, Де Сика, Висконти вршеа вистински пресврт во закостенетите естетски клишеа на филмот и кога Италија беше првото жариште во светот на обновената уметност, полна со нови надежи во својата иднина.

Ѓорѓи Василевски

Филмографија на *PIETRO GERMI 1914-1974*

- *RETROSCENA* (РЕТРОСЦЕНА), 1939 (асистент и сценарист)
- *NESSUNO TORNA INDIETRO* (НИКОЈ НЕ СЕ ВРАЌА), 1943
- *IL TESTIMONE* (СВЕДОКОТ) , 1946
- *GIOVENTU PERDUTA* (ИЗГУБЕНА МЛАДОСТ), 1947
- *FUGA IN FRANCIA* (БЕГСТВО ВО ФРАНЦИЈА), 1948
- *IN NOME DELLA LEGE* (ВО ИМЕТО НА ЗАКОНОТ), 1949
- *IL CAMINO DELLA SPERANZA* (ПАТОТ НА НАДЕЖТА),1950
- *LA CITTA SI DIFENDE* (ГРАДОТ СЕ БРАНИ) , 1951
- *LA PRESIDENTESSA* (ГОСПОЃИЦАТА ПРЕТСЕДАТЕЛКА),1952
- *IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO* (РАЗБОЈНИКОТ ОД ДУВЛОТО), 1952
- *GELOSIA* (ЉУБОМОРА), 1953
- *AMORI DI MEZZO SECOLO* (СРЕДНОВЕКОВНА ЉУБОВ), 1954
- *IL FERROVIERE* (ЖЕЛЕЗНИЧАРОТ), 1956
- *L'UOMO DI PAGLIA* (ЧОВЕКОТ ОД СЛАМА), 1958
- *UN MALDETTO IMBROGLIO*(ПРОКЛЕТА БРКОТНИЦА),1959
- *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (РАЗВОД НА ИТАЛИЈАНСКИ НАЧИН),1961
- *SEDUITE ET ABANDONNEE- SEDUTA E ABANDONATA* (ЗАВЕДЕНА И НАПУШТЕНА), 1963
- *SIGNORE E SIGNORI* (ГОСПОДА И ГОСПОЃИ),1965-66

ЗАВЕТ НА УМЕТНИКОТ (ПО ПОВОД ФИЛМОТ "УЛИЦА НА СРАМОТ")

Режија: Кенџи Мизогучи

Улоги:-Мачико Кио, Аико Мимасу, Јасуро Каваками, Ајако Вакао

Производство: 1956, Јапонија

Некако неочекувана но секогаш пријатна е средбата со јапонската кинематографија. Сé уште во релативна таинственост, јапонскиот филм, барем за нас, претставува еден сосема нов визуелен простор, кого сé повеќе го запознаваме, сé повеќе го засакуваме. Од сите национални кинематографии во Азија, јапонската одржува несомнено највисок квалитет и највисоко естетско ниво.Општествената функција на една вака ориентирана кинематографија никако не е занемарлив момент. Во овие, да ги наречеме, наметнати координати,помеѓу естетичноста и потребата да се фиксира актуелниот социјален миг на јапонскиот човек,помеѓу средновековните самурајски легенди и современите судбински ситуации, живее и се создава јапонскиот филм.Така распнат на повеќе значајни елементи, филмот во Јапонија ќе ги создаде и прочуените свои мајстори, режисери чија слава и дело со децении веќе ја зацврстуваат несомнено влијателната позиција на јапонскиот филм на светската многунационална кинематографска сцена. Нивното спомнување ќе ни отвори уште низа асоцијативни потсетувања на некои доживувања што можеле да ги провоцираат само и исклучително јапонските филмови. Секако дека имињата на Мизогучи, Куросава, Кобајаши,Кането Синдо, Ошима и Озу значат веќе сосема определен поим во разграничувањата на дострелите на филсмската уметност и нејзиниот развиток. Дури и повеќе од тоа, некои синеастички формули,со кои ѓака штедро располагаат јапонските филмски режисери, извршија големо влијание врз визуелната поставеност на многуте познати дела од другите светски кинематографии. Со оваа особина во никој случај не ја карактеризираме од стилско-естетски аспект целата јапонска филмска продукција. Едно сосема специфично иконографско чувство, длабоко вкоренето во животот и мислата на Јапонецот, преку филмот ќе се изрази во мошне силните димензии на ритамот и движењето, како и во тоталитетот на овие елементи, во една нивна нова и неочекувана синтеза.Кинестетичката вредност на овие атрибути е како што гледаме, непроценлива особина на визуелното изразување. Ова, можеби,треба да му заблагодари и на еден ориенталистички занес по ликовното, на една опседнатост со визијата на природата која како жив и сеприсутен организам го опкружува човекот. Невообичаено силната врзаност за овој мит скоро кај сите ориентални народи, а особено кај Јапонците, содржи во себе нешто од оној мистичен трансцендентализам. Ненавлегувајќи подлабоко во истражување на генезата на овој мит,сепак ќе констатираме дека едно вакво анимистичко гледање на природата, вонредно добро му одговара на филмскиот начин на изразување. Неоспорно најусовршената метода на визуелното кажување, јапонските режисери ќе ја користат не напуштајќи ја сосема својата традиционална културна заоставштина.

Во масата видени јапонски филмови оваа констатација се збогатува со уште неколку нови моменти. Ликовна убавина и богатство во јапонскиот филм претставуваат визуелните константи кои несомнено ја засилуваат драмската експресија. Се разбира, мошне влијателни и присутни елементи тука се и ритамот и движењето, како и севкупната акустичка атмосфера, во која како да се потопени актерите и пејсажот околу нив. Тоа е чудесна хармонија на сите овие елементи што придонесуваат гледачот да се почувствува како повторно пронајден, овој пат во еден хармонизиран и хуманизиран космос. Впрочем, веројатно, најквалитетниот впечаток и најскапото сознание што го провоцираат јапонските филмови е токму тоа откривање на хармонијата во природата и во човекот и нејзиното презентирање на гледачот како очигледен визуелен факт.Немаме ни простор ни намера овдека да го наведуваме она изобилство на прекрасни детали што ги содржи безмалку секој јапонски филм,а кои на најубедлив начин ја потврдуваат нашата теза. Постигнувањето на една ваква успешна кинестатичка структура и нејзиното присуство во јапонската кинематографија може да се земе и како белег на еден специфичен творечки стил,негуван и изградуван од еден импозантен број вонредно талентирани режисери. Секако дека посебно место во оваа богата кинематографија му припаѓа и на Кенџи Мизогучи. Тој, можеби, во својот филмски опус ги синтетизира сите естетски искуства на она што пред малку го нарековме национален филмски стил. Но филмовите на Мизогучи секогаш поседуваат и уште нешто што е надвор од рамките на оваа првична класификација. Иако неговите филмови спаѓаат во јапонската кинематографска класика која и денеска со несмален интензитет го одржува своето влијание врз една нова,современа генерација синеасти,без сомнение е дека некои од неговите филмови се уште поседуваат многубројни квалитети што допрва ќе ги откриваме. Мизогучи ја продлабочува материјата на филмското кажување со, пред се, присутност на мошне суптилно презентирање на човековата трагика, на неговата честопати свирепа судбина,која го окружува и го демне со својата таинствена моќ и несовладливост. Од друга страна , неспособноста на човекот да ја разбере или да ја надмудри, се јавува понекогаш и како сериозна субјективна пречка, животот, човешкиот живот да ја досегне онаа универзална поставеност во однос на другите нешта и природата, која би му овозможила на и едно такво сознание со кое судбината би ја ставил во свои раце. Едно такво безуспешно посегнување гледаме во филмот "Легенда за Угец" што Мизогучи го сними според мотивите од некои раскази на Акинари Уеда,јапонски писател од 18 век. Јунакот на филмот, грнчарот Генџур, во потрага по богатство, но уште повеќе по слава, ја губи сопствената автентичност, станува жртва на своите илузии и слабости. Дури ни една благотворна промена што при крајот ќе се случи со него, не ќе може да ја поправи или измени трагичната ситуација покрената и предизвикана од неговите постапки. Ова чувство на еден , би рекле априористичен песимизам, кое лесно можеме да го насетиме гледајќи ги филмовите на Мизогучи, сепак ќе се покаже како измамувачко доживување, бидејки трошка на светлост, на надеж секогаш е присутна дури и во една ваква зацрнета ситуација. Човековиот отор кон судбината и кон злото е една од опсесиите на Кенџи Мизогучи. Безмалку, тоа е онаа нишка што се провлекува низ скоро сите негови филмови, претставена во најразлични форми,но секогаш со иста намера.

Видливата присутност на митот во овој и во другите филмови на Мизогучи, препознатливост на вечната легенда за доброто и злото, карактеристична е не само за ориенталската туку и за западната култура. Филмот "Царицата Јанг Квеј Феј", едно од низата ремек-дела на Мизогучи, бара извори на својата митска поставеност во амбиентот на феудална Јапонија од осмиот век за времето на династијата Танг. Конфликтот на оваа легенда е во невозможноста на еден навидум моќен цар да ја оствари едноставната човечка среќа со саканата жена. Во трагичниот лик на царицата, а и воопшто во целиот тек на дејствието, оваа легенда мошне многу потсетува на некои ликови и теми од античката митологија. Па сепак останува чувството дека третманот на овие митски мотиви : борбата помеѓу доброто и злото, конфликтот помеѓу должноста и љубовта, во јапонскиот филм има една помалку специфична интерпретација. Се разбира, времето во кое обично е сметано дејствието во најголемиот дел од филмовите е минатото, што на некој начин овозможува една ваква режисерска постапка. Се случува, поретко, оваа дистанца да биде занемарена, па ние, во атмосферата, ликовите и ситуациите ја откриеме современата стварност на јапонскиот човек.

Мизогучи својот последен филм "Улица на срамот" и фактографски ќе му го посвети на современиот миг на општествената ситуација во Јапонија. Во една, пред сé етички интонирана филмска приказна, тој пак анализира една од своите омилени теми,судбината на жената во различните социјални прилики и услови. Овојпат драмскиот простор се сведува на минимум, но затоа психолошкото дејствие добива еден ненасетно силен интензитет. "Улицата на срамот" ја слика Јошивара, токискиот кварт во кој се наоѓаат јавните куќи. Овој филм на Мизогучи зборува за станарките на една од нив. Гејшите Јусуми, Јумеко, Мики, Јори и Хане, секоја од различни позиции и мотиви, тргуваат со своето тело. Жртвувањето нивно и овдека е оној момент околу кого Мизогучи ја гради својата драма. Како и во "Легендата за Угецу" и "Царицата Јанг Квеј Феј", и овдека, иако во услови на современа Јапонија, социјалната положба на жената и нејзиното место во општеството Мизогучи ги слика како безнадежно трагични. Тој во својот последен филм е, пред сé,ангажиран автор, со критичка нота, дури на некои места, што за стилот на Мизогучи е неочекувано, тој критички протест делува прилично исфорсирано.Очигледно е дека Мизогучи својот дотогашен невообичаено богат филмски опус (има снимено преку 2оо филмови) сака да го збогати со едно социјално и критички ангажирано дело, па и по цена на жртвување на познатите негови стилистичко-естетски компоненти,создавани и изградувани во текот на цел еден творечки век. Во таквата ангажираност е и единствената порака на овој филм, но во неа е содржана и севкупноста на една доследна естетска и етичка ориентација, која на крајот резултира со уметничко пледоаје за социјалната правдина.

Мирослав Чепинчиќ

ФИЛМОГРАФИЈА НА КЕНЏИ МИЗОГУЧИ (ТОКИО, 16.5.1898-КЈОТО, 24.8.1956)

- AI NI YOMIGAERU HI (ДЕН КОГА СЕ ВРАЌА ЉУБОВТА), 1922
- FURUSATO (РОДНАТА ЗЕМЈА), 1922
- SEISHUN NO YUMESI (СОНИШТАТА НА МЛАДОСТА), 1922
- JO EN NO SHIMATA (ГРАД ВО ПЛАМЕН), 1922
- 813, 1922
- CHI TO REI (КРВ И ДУША), 1922
- KIRINO MINATO (ПРИСТАНИШТЕ ВО МАГЛА), 1923
- YARU (НОЌ), 1923
- HAIKYO NO NAKA (ВО УРНАТИНИ), 1923
- RIPINIMONO, 1923
- TOGE NO VITA (ПЕСНАТА КОЛ), 1923
- KANAYASHIKI HAKUSHI (ТАЖНИОТ ИДИОТ), 1924
- GENDAI NO JOO (КРАЛИЦА НА МОДЕРНИТЕ ВРЕМИЊА), 1924
- JOSEI WAT SUYOSHI (ЖЕНИТЕ СЕ СИЛНИ), 1924
- JIN KYO (ВО ПОЛУСВЕТОТ), 1924
- SHISHIMENCHO NO YUKUE (ВО ПОТРАГА ПО ЌУРКА), 1924
- MUSEN FUSEN (НЕМА БОРБА БЕЗ ПАРИ), 1925
- KONKARU NO ONNA (ЖЕНА НА РАДОСТА), 1925
- AKATSUKU NO SHI (СМРТ ВО МУГРИ), 1925
- KYO KUBAN NO JOO (КРАЛИЦА НА ЦИРКУСОТ), 1925
- GAKUSS O IDETE (ПО УЧЕБНИТЕ ГОДИНИ), 1925
- SHIRAGIKU WA NAGEKU (ПЛАНТАЖА НА БЕЛИТЕ ЛИЉАНИ), 1925
- AKAI YUHINI TERASAKARETE (НА ЦРВЕНАТА СВЕТЛИНА ОД ЗАЈДИСОНЦЕТО) 1925
- FURUSATO NO UTA (ПЕСНА НА РОДНАТА ЗЕМЈА), 1925
- NIGEN (ЧОВЕК), 1925
- GAIGO NO SKETSH (СЦЕНИ ОД УЛИЦА), 1925
- ГЕНЕРАЛ МОГИ И КУМАСАН, 1926
- NO GAO (КРАЛ НА СТОПАРЕЦОТ), 1926
- KAMI NINGUYO HARU ND SASAYAKI (ПРОЛЕТНО ШЕПОТЕЊЕ НА КУКЛАТА), 1926
- SHIN O NO GA TSIMI (ПРОДОЛЖЕНИЕ НА МОЈАТА ГРЕШКА), 1926
- KYOREN NO ONNA SHISHO (ЛУДА ЉУБОВ НА УЧИТЕЛКАТА ПО ПЕЕЊЕ), 1926
- KAIKORU DANGI (ДЕЦА НА МОРЕТО), 1926
- KANE (ЗА ПАРИТЕ), 1926
- KO-ON (БЛАГОДАРНОСТ КОН ЦАРОТ), 1927
- JINI SHIN -CHE (НЕВЕСТА ВО ТАГА), 1927
- NITO NO ISSHO (ЖИВОТ НА ЧОВЕКОТ), 1928
- NIHON-BASHI (МОСТОТ НИХОН), 1928
- TOKYD KOSHIN-KYOKU (ТОКИЈСКИ МАРШ), 1928
- ASANI WA KAYAGAKI (СОНЦЕТО СВЕТЛО ИЗГРЕВА), 1928
- TOKAI KOKYODAKI (СИМФОНИЈА НА ГОЛЕМИОТ ГРАД), 1929
- ЕПОХА, 1929
- БУРА, 1929
- FURUSATO (РОДНА ЗЕМЈА), 1930
- OIKIKCHI (СТРАНЕЦ), 1930
- SHIMAKU KARERA WA YUKU (ТИЕ СЕПАК НАПРЕДУВААТ), 1931
- ДЕН КОГА ЉУБОВТА СЕ ВРАТИ, 1932
- MANMO KENGOKU NO REMEI (ЗОРА ВО МАНЏУРИЈА), 1932
- TOKINO YHIRAITO (БЕЛАТА НИТ НА ВОДОПАДОТ), 1933
- TOKO NO UKAJAMI (БОГ-ЧУВАР НА ВРЕМЕТО), 1933
- GION MATSURI (ПРАЗНИКОТ НА ГИОН), 1933
- ГРУПА КАМИКАЗИ, 1933

- БОГ ПО МОДА, 1933
- ORIZURU OSEN (ОПАЃАЊЕ),1934
- BOULE DE SUIF(ТОПКА ОД ЛОЈ), 1934
- AIZO TOGE (КЛАНЕЦ НА ЉУБОВТА И ОМРАЗАТА), 1934
- MARIA NO OYUKI(ДЕВИЦА ОД ОЈУКИ), 1935
- ГУБУИНСО, 1935
- ЕЛЕГИЈА ЗА НА НИВА, 1936
- СЕСТРИТЕ ОД ГИОН,1936
- AIEN KYO (ЌОРСОКАК НА ЉУБОВТА И ОМРАЗАТА), 1937
- AH KOKYO(РОДНАТА ЗЕМЈА), 1938
- ROEI NO UTA(ПЕСНА НА ПОЛЕТО), 1938
- ZANGEKU MONOGATARI(ПРИКАЗНА ЗА ХРИЗАНТЕМИТЕ), 1939
- NANIWA ONNA (ЖЕНА ОД НАНИВА), 194o
-GEIDO ICHIDAI O TOKO (ЖИВОТОТ НА ЕДЕН ГЛУМЕЦ),194o
- GENRAKU SHUSHINGURA(47 РОДНИНИ), 1942
- DANJURO SANDAI(ТРОЈЦАТА ДАНЏУРО), 1944
- МИЈАМОТО МУСАКИ, 1945
- MEITO BIJOMARU (МЕЧОТ БИЈОМАРУ), 1945
- JOSEI NO SHORI (ПОБЕДА НА ЖЕНИТЕ), 1946
- UTAMARO O MEGURU GONNI NO ONNA (5 ЖЕНИ ОКОЛУ УТАМАРО), 1946
- JOYO SUMAKO NO KOJ(ЉУБОВТА НА ГЛУМИЦАТА СУМАКО), 1947
- YORU NO ONNA TASHI (ЖЕНИ НА НОЌТА), 1948
- WAGA KOI WA MOENU (ПЛАМЕН НА МОЈАТА ЉУБОВ), 1948
- YUKI FUJIN EZU (ГОСПОЃА ЈОУКИ), 195o
- MUSASHINO FUJIN (ГОСПОДАРКА НА МАСАЧИНО), 1951
- ЖИВОТОТ НА ОХАРУ, ГАЛАНТНАТА ЖЕНА, 1952
- UGETSU MONOGATARI (ЛЕГЕНДА ЗА УГЕЦУ), 1953
- МУЗИЧАРИТЕ ОД ГИОН, 1953
- НАДЗОРНИКОТ САНШО, 1954
- РАСПНАТИ ЉУБОВНИЦИ, 1954
- РАСПНАТА ЖЕНА,1954
- YOKIHI , ЦАРИЦАТА ЈАНГ КВЕЈ ФЕЈ, 1955
- ХЕРОИТЕ НА БЕЗЗАКОНИЕТО, 1955
- ЛЕГЕНДА НА КЛАНОТ ТАИРА, 1955
- AKASEN SHITAI(УЛИЦА НА СРАМОТ), 1956

ВИРИДИЈАНА

Режија: Луис Буњуел

Сценарио: Л.Буњуел и Х.Алехандро

Производство: Шпанија-Мексико,1961

Улоги: Силвија Пинал, Фернандо Реј, Франциско Рабал

"МАЧНИОТ" СОН НА ВИРИДИЈАНА

"Верувам дека Богот треба да се бара
во човекот"

Л. Буњуел

Раскрстувањето со противречностите и дилемите,одфрлањето на утехите и ветувањата на религиозноста е првата битка на Буњуел, токму во склад со ветувањето дека критиката на религијата е првото стапало од критиката на сите други ситуации во кои човекот е "понижено и навредено" суштество. Отфрлањето на лошиот сон на религиозноста се изградува низ повеќе филмови на Буњуел,меѓу кои ќе ги издвоиме "Назаречанин" и "Виридијана".

"Назаречанин", како илустрирана "биографија" на Исус, не вовлекува во сите дилеми на вербата дека треба да се остварува милосрдието и доброто, дури иако светот е немилосрден, по библиската:"Тие тебе со камен, ти ним со леб!" Несоодветноста на светот на злобата и насилството и чистата вера,не само што асоцира на идентичната состојба заради која и оној вистинскиот Назаречанин беше распнат на крст,туку говори посилно за ситуацијата во која денес е невозможна борбата со "чисто срце" и милосрдие. Во светот без предрасуди, верата станува предрасуда и неможност за борба, бидејки "оружјата" како никогаш досега стануваат не соответни. Свакаме дека, може би, Буњуел сугерира, размислува дека не е можен "пасивистичкиот" Исус на религиозната вера туку револуционерниот Исус на верата во човекот. Одовде станува јасно неговото веруваше дека Богот не треба да се бара во трансцедентноста туку во човекот. Дури и во злиот и мрачен свет нема Бог кој ќе помогне,освен ако тој не е во Човекот. Сцената во која, на крајот од филмот,Назаречанинот (Франциско Рабал) го носат во затвор и ја среќаваат старицата на патот која го нуди со овошје, по својата повеќезначност го остава филмот отворен, но сепак ја следи истата мисла-таа не знае кој е, никогаш не го видела,никогаш не ѝ сторил никакво добро дело, па од каде сега милосрдноста?

Така доаѓаме до проблемот кој филмот "Виридијана" го изразува уште посилно. Дали верата е можна како програма,дали милосрдието може да го поправи светот? Дали треба да се следи природата или веруваше?то Женственоста или религиозноста?

Виридијана најнапред е спротивставена на дилемите што ги создава средбата со "нечесниот" вујко. И таа и тој живеат во лажни измислени светови. Тој, во желбата да ја оствари изгубената љубов со жената што умрела во првата брачна ноќ, несфаќајќи дека е стар и дека соништа се неповратно изгубени. Но, токму тоа чувство на барање на изгубената чистота го предизвикува доаѓањето на Виридијана. Сомнамбуличноста на сета состојба на Виридијана,Буњуел и буквално ја акцентирасо сцената во која таа месечарски "шета" низ замокот.

Буњуел ги вовлекува во филмот сите симболи на религиозноста,на невестинството, токму за да го покаже бунилото во кое Виридијана се наоѓа и кое еден ден мора јасно да го почувствува. Додека таа во "куферчето" што го донесе од манастирот чува венец од трње и крст, светите реликвии од страдањето на Исус, стариот вујко ги чува и кришум ги посматра невестинските "реликвии", останати од несреќната љубов. Сé е наопаку. Наполно нереално. Како во надреалистичките визии и соништа. Младата девојка,природно,би требало да ја чува и кришум да ја бакнува невестинската облека,а не венецот од трње, додека стариот човек се очекува да биде свртен кон верувањето во спасот и религиозниот живот,ако не заради друго, тогаш заради близината на смртта што не остава без сите соништа за задоволството. Токму сето ова ја потврдува визионерската имагинативност на Буњуел, поетот на филмот кој го заменува реалното со иреалното, сонот со јавето,за да ги каже вистините што секогаш се чинат толку едноставни.

Истите симболи ќе се повторуваат до крајот на филмот,за да се заврши со брутално насилство над нив,над Виридијана. Трњето и крстот ќе изгорат под дрвото под кое ќе се обеси вујкото,а невестинските фустани и венецот ќе бидат "костимите" на просјаците кои во лудата игра ќе ги урнат и последните симболи и митови, во извонредната сцена со алегоричната "тајна вечера".

Буњуел по смртта на вујкото, во дејствите го внесува и отфрлениот и заборавен "блуден" син. И тој и Виридијана се обидуваат да ја променат состојбата на имотот, но на сосема различен начин. Таа се обидува да создаде една замислена "фаланга" во која ќе го најдат спасот сите сиромашни и просјаци. Истите тие "беспризорни" можеа и на друг начин да бидат вклучени во збиднувањата. На еден сосема поинаков и "пореален" начин. Замислете го само Хорхе кој бара наемни работници за обновата на замокот! Можеше да се повтори апсолутно идентична сцена, но со сосема поинакви последици и воспоставени односи меѓу него и просјаците.

Хорхе е човек на новото време. Се околу него е зарастено во плевел,како да е среден век, како времето да запрело некаде далеку во минатото. Тој е човек од акција, човек без сентиментални спомени, човек на реалноста,која многу често е прозаична. Без дилеми, без реликвии, практичен, разумен, човек на јасната обезличувачка светлина на "електричната светлина". За него осветлувањето со свеќи е премногу мрачно,полно со несакани сенки,исто како и животот на неговиот татко кој, чудно одеднаш се одлучил да го признае.

Виридијана фанатично се обидува да остане верна на избраниот контрастав. Да остане верна на скромноста,наспроти изобилството,верна на воздржаноста, наспроти задоволството и комфорот. Да издржи во битката со лошиот свет и лошите луѓе, надевајќи се дека убавите зборови и искрено пружената рака можат да го променат и најлошиот човек. Напротив, луѓето не се немирни деца на кои им треба поука. Иронијата и алегоричноста на ситуацијата во која таа се наоѓа се изразени може би најсилно во сцената во која еден од просјаците, кој вели дека знае да слика побожни слики,сака неа да ја нацрта како Богородица. Истиот тој ќе ја силува. Радикалноста во разоткривањето на хипокризијата, дури и лажноста на оптимистичката слика дека сите луѓе се добри и треба само да се разберат, токму тука е најснажна кај Буњуел. Тој ја спротивставува чистотата на Виридијана на општата нечистотија на светот околу неа,побожноста на безбожништвото и расипаноста; затоа таа мора да ги изгуби сите илузии,плаќајќи многу скапо за досонувањето на својот сомнамбулличен "тежок" сон.

Презирот и потсмешливоста кон сé што прави Виридијана се присутни не само кај Хорхе туку и кај просјаците кон кои таа прави добродетелни дела. Таа им личи на некаква "луда" девојка која одеднаш сака да прави добри дела. Тој однос на просјаците кон Виридијана потсетува на една сцена од "Ѓаволот и Господ Бог " на Сартр. Гец кој се одлучил светот да го освои со добрина,во една сцена со лепрозните сака да ја докаже својата милосрдност и солидарност со сиромасите со тоа што го бакнува вуста еден од лепрозните. Важна е реакцијата на лепрозниот,кој ја брише со рака устата, велејќи оти му досадило од сите тие што сакаат да ја докажуваат добрината бакнувајќи го. Слична е реакцијата и на просјаците на Виридијана.

Извонредна по своето значење е сцената со алегоричната тајна вечера по Леонардовата композиција, последното целосно демистифицирање на сите илузии и надежи, разурнувањето на убавите заблуди што ни ги остави традицијата. Алегоричноста е уште поголема, бидејќи на местото на Исус е слепиот просјак, кој навистина не може да знае што се случува околу него. Алегорија и за оној, "вистинскиот" Исус Назаречанин, кој е слеп за злата и затоа може само да прашува кој го издал.

И оваа сцена, и сите други проблеми на филмот зборуваат за длабокиот филозофски фон на кој се изградуваат. Зборуваат за филозофскиот став на Буњуел кон темелите на европската,посебно шпанската традиција, каде верата секогаш била пореска,исполнета со длабок фанатизам и пламеност. Шпанија на донкихотската верба во добрината и убавината. И Виридијана е Дон Кихот,бидејки крајот на филмот говори дека е таа наполно надвор од своето време. Буњуел, со употребата на музиката, ја дефинира духовната ситуација во која дејствието се случува. Додека низ сиот филм ја слушавме "Алелуја", на крајот, кога Виридијана мора да се предаде и судри со вистината и реалноста,кога мора да побара да влезе во светот на Хорхе,ја слушаме музиката на шеесеттите години. Ова е извонредно потенцирана илузија на филмско и историско време,па сиот филм го доживуваме како да

се случува некаде во минатото,додека на крајот не откриеме,само со еден музички акцент, дека се работи за нашето време. Времето кое е полно со противречности и пресврти, кое може трагично да го прегази секој оној што не е свесен за него,време на кое Виридијана со сета треперливост на првата средба мора да му погледне во очи. Стариот замок останува мрачен и празен со сите сенки и духови на минатото, додека Виридијана влегува во лажната граѓанска пријатност на малиот и тих дом и вистинската хипокризија почнува. Таа учи да игра карти.

Кица Барџиева

ФИЛМОГРАФИЈА НА ЛУИС БУЊУЕЛ (1900 -)

- MAUPRAT, 1926, Франција (помошник на режијата, режија:Jean Epstein)
- LA SIRENE DES TROPIQUES (ТРОПСКА СИРЕНА). 1927, Франција (помошник на режијата, режија: Марио Налпас и Хенри Етиеван)
- LA CHUTE DE LA MAISON USHER (ПРОПАСТА НА КУЌАТА УШЕР),1928 Франција, (помошник на режијата, режија:J. Epstein)
- UN CHIEN ANDALOU (АНДАЛУЗИСКИ ПЕС), 1928, Франција
- L AGE D OR (ЗЛАТНО ВРЕМЕ), 1930, Франција
- LAS HURDES - TIERRA SIN PAN (ЗЕМЈА БЕЗ ЛЕБ), 1932, Шпанија
- DON QUINTIN EL AMARGAO (НАТАЖЕНИОТ ДОН КИНТИН), 1935, Шпанија (извршен продуцент, супервизор и корежија со Л.Маркина)
- LA HIJA DE JUAN SIMON (КЕРЌАТА НА ХУАН СИМОН), 1935, Шпанија (извршен продуцент, супервизор и корежисер)
- QUIEN ME QUIERE A MI?(КОЈ МЕ САКА ?),1936, Шпанија, извршен продуцент, супервизор, сценарист, едитор.
- CENTINELA ALERTA!(БУДНО СТРАЖАРУ), 1936, Шпанија, (извршен продуцент,супервизор, анонимна режија: Jean Gremillon , Luis Buñuel)
- ШПАНИЈА, 1937, копродукција Франција-Шпанија (супервизија, избор на филмскиот материјал, текстуален коментар и избор на музиката).
- TRIUMPH OF THE WILL , 1939, Музеј на модерна уметност,Њујорк, САД(корежија, монтажа и коментар)
- GRAN CASINO, 1946, Мексико
- EL GRAN CALAVERA (ГОЛЕМИОТ НЕПРОКОПСАНИК), 1949,Мексико
- LOS OLVIDADOS (ЗАБОРАВЕНИ), 195о, Мексико.
- SUSANA , 195о, Мексико
- LA HIJA DEL ENGAÑO (КЕРКА НА ИЗМАМАТА), 1951,Мексико
- UNA MUJER SIN AMOR (ЖЕНА БЕЗ ЉУБОВ), 1951, Мексико
- SUBIDA AL CIELO(ВОЗДИГНУВАЊЕ КОН НЕБОТО), 1951, Мексико
- EL BRUTO (ГРУБИЈАН), 1952,Мексико
- LAS AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE (ДОЖИВУВАЊАТА НА РОБИНЗОН КРУЗО) 1952, Мексико-САД.

- EL (TOJ),1952,Мексико
- ABISMOS DE PASION-CUMBRES BORRASCOSAS (ОРКАНСКИ ВИСОВИ), 1953,Мексико
- LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA(ИЛУЗИЈАТА СЕ ВОЗИ ВО ТРАМВАЈ), 1953,Мексико
- EL RIO Y LA MUERTE(РЕКА И СМРТ),1954, Мексико
- ENSAYO DE UN CRIMEN-LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ (ЗЛОЧИНЕЧКИОТ ЖИВОТ НА АРЧИБАЛД),1955,Мексико
- CELA S'APELLE L'AURORE (ТАА СЕ ВИКА ЗОРА) 1955,Франција-Италија
- LA MORTE EN CE JARDIN - LA MUERTE EN ESTE JARDIN (СМРТ ВО ГРАДИНАТА) 1956, Мексико-Франција
- NAZARIN, 1958,Мексико
- LA FIEVRE MONTE A EL PAO - LOS AMBICIOSOS (ГРОЗНИЦА ГО ЗАФАЌА ЕЛ ПАО) 1959,Франција-Мексико
- LA JOVEN - THE YOUNG ONE (ДЕВОЈКА),196о,Мексико-САД
- VIRIDIANA, 1961, Шпанија
- EL ANGEL EXTERMINADOR(АНГЕЛ НА УНИШТУВАЊЕТО) 1962, Мексико- Шпанија
- LLANTO POR UN BANDITO (ПЛАЧ ЗА ЕДЕН РАЗБОЈНИК), 1963, Шпанија- Италија,Франција,(артист;режија:Карлос Саура)
- LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (ДНЕВНИКОТ НА ЕДНА СОБАРКА) 1964,Франција-Италија
- EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES (ВО ОВОЈ НАРОД НЕМА ЛАЖЛИВЦИ) 1964, Мексико, (артист;режија: Алберто Исак)
- SIMON DEL DESIERTO (СИМОН ПУСТИНИКОТ) 1965,Мексико
- BELLE DE JOUR(УБАВИЦА НА ДЕНОТ), 1966, Франција
- LA VOIE LACTEE (МЛЕЧНИОТ ПАТ), 1969,Франција
- TRISTANA, 197о,Шпанија-Франција-Италија
- LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (ДИСКРЕТНИОТ ШАРМ НА БУРЖОАЗИЈАТА), 1972, Франција
- LE FANTOME DE LA LIBERTE (ФАНТОМ НА СЛОБОДАТА), 1974,Франција-САД.

ЦРНИОТ ПЕТРЕ

Производство - Студио Барандов, ЧССР, 1953 година

Режија:Милош форман

Помошник режисер: Иван Пасер

Сценарио: Јарослав Папоушек и Милош Форман

Улоги: Ладислав Јаким и Павла Мартинова

Кога,сега покојниот, Помпиду, таму некаде пред седум години, престојуваше во САД, запрашан по враќањето од новинарите за што најмногу разговарал со тогашниот американски претседател Никсон, тој рече: "Најмногу разговараме за должината на здолништата, бидејќи јас го сметам тоа за многу важно прашање". Можеби овој одговор на Помпиду има само анегдотско значење, но тој може и да илустрира зошто во латентниот судир на генерациите, секогаш како победници излегуваат нормите и принципите на возрасните. Едноставно, поаѓајќи од позицијата дека општоважечкото секогаш мора да се засновува врз искуството, принципите на возрасните се подигаат на ранг на официјалност, со што сето она што младите генерации го носат како мислење што опонира ја добива непријатната позиција на "опозиционерство". Ако само условно го прифатиме ова, зарем нема да ни помогне во тематската преокупација на "Црниот Петре" - духовниот јаз меѓу генерациите - да најдеме доволно основа да кажеме дека е тоа и филм што зборува за спротивноста меѓу конзервативниот морал на чешкиот малограѓанин и новиот идеен свет кој нејасно се назира, носен од младите и близок до вистинската човечка природа. Конечно, во прилог на тоа зборува и сличноста меѓу сфаќањата на возрасните во "Црниот Петре" и официјалната идеологија на постсталинистичкото општество (да не заборавиме дека Сталин најдоцна "умре" токму во Чехословачка). Таа сличност, иако индиректно предадена, јасно е присутна во сфаќањата на педесеттогодишниците за уметноста, работата и воспитувањето... Најголемата сличност е секако во тоа што едно општество во времето на Новотни најмногу веруваше во слепата репродукција на идеите, во статичноста на канонизираните вредности, како што чешкиот малограѓанин слепо ја одбиваше помислата плодот - неговиот син, да падне подалеку од дрвото, односно ја одбиваше помислата неговите закоравени животни премиси да бидат ставени под сомнение и загрозени со пасивен однос на потомството кон нив, или со евентуална трансформација во нови и поблиски до хуманистичките претстави за вистинското човеково живеење.

Приказната за младиот Петре ни зборува за тоа како едно момче сака да ја оспори својата судбина, свесен за нејзината опскурност, но чиј млад живот се уште не ќе може да најде доволно витална енергија за да може поенергично да се спротивстави на вкоренетата домашна "етика", ниту пак неговата со години потискувана и неразвивана самостојност ќе најде јасна замена за понудениот "пат во живот" во шумата на сопствените желби. Зарем црниот Петре не го познаваме од истоимената игра со карти? Тој е карта која никој од играчите не ја сака и секој настојува да се ослободи од неа - таа не се спарува, таа е неприлагодлива. Така е и со Петре од Формановиот првенец, тој никогаш нема да се прилагоди ниту на своето работно место(свесен за тоа дека принципот "треба да ги контролираме купувачите за да им веруваме повеќе" е премногу дволичен за да се вклопи во неговиот идеализам), ниту пак ќе го најде своето спокојство во сопствениот дом или надвор од него.

Интересно е дека меѓу тогашното гледање на Форман на генерацискиот судир и подоцнежното враќање на тој проблем во "Свлекување" постои идентичност. Меѓу другото, тоа се гледа и во односот на авторот кон културата на неговата генерација. Твистот, како увод во масовните излети во младешката самостојност, кој уште тогаш ја најави ритуалната потрага по сопствените вредности и кој уште тогаш се јави како зачетник на она што подоцна ќе се нарече рок-култура, ќе ја најави жедта на младите по иновирање, како и нивниот утопистички сон за создавање посебна и независна социјална целина, некаков првобитен социум, кој барем во часовите на забава ќе нуди моменти на самозаборав и живот по сопствен рецепт. Сосема е очигледно дека Форман во "Црниот Петре", како и подоцна во "Свлекување", нема да гледа во сето тоа спонтано отфрлање на вредностите на дотогашното битствување и некое рационално прифаќање на нови вредности. Вредноста на бунтот е во самиот бунт, тоа Форман ќе го свати пред социолозите.

Иако е "Црниот Петре" богат со значења, иако е, значи едно содржајно дело, тој, како и сите подоцнежни остварувања на овој автор, е филм на сензибилитетот, на формата, на стилот... Неговата визуелна изразност се движи во рамките на себелишување од драмски заплети, акумулирање на напнатост и слично. Таа претставува лишување од "агресивните" измислици на синаестите - се негува статичниот кадар, благите фарови и пасажи, се цени човечката ситуација а не дијалогот. Но, тоа "обезвреднување" на зборот оди само до таму да му овозможи на телото да ја експонира својата напресушна моќ на говор. Формановиот кадар е исполнет со

со тромовост, несмасност, со комика создадена од некаков неприроден сооднос меѓу човековите силуети. Неговите протагонисти и во сите негови подоцнежни дела (колку е само голема сличноста меѓу ѕидарот кој замуцкува со Били Бибит од "Лет над кукавичкото седало") - се усресредени на внатрешните дилеми и прашања, на еден нем монолог. Се што актерот ќе каже, на гледачот веќе му е претходно јасно, тој ја "чита" мислата која се породува на лицето од говорникот. Форман смислено наметнува граници на глумечкиот стил и интерпретација, но тоа резултира со сценски интензитет и самоконтрола на актерите која е на завидна висина, а од друга страна на глумците им донесува моќ на непосредност која инаку би била достапна само за натуршчици.

Љубомир Костовски

ФИЛМОГРАФИЈА НА МИЛОШ ФОРМАН /1932 - /

- *KONKURS*, 1963, ЧССР
- *ČERNY PETR* /ЦРНИОТ ПЕТАР/, 1963, ЧССР
- *LASKY JEDNE PLAVOVLASKY* /ЉУБОВТА НА ЕДНА СИНОКОСА/ 1965,ЧССР
- *HORI, MA PANENKO* /БАЛ НА ПОЖАРНИКАРИТЕ/ 1967 ЧССР
- *TAKING OFF* /СВЛЕКУВАЊЕ/,1971,САД
- *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* /ЛЕТ НАД КУКАВИЧИНОТО СЕДАЛО/,1975, САД

Во циклусот "Социјалната драма во филмот" од технички причини дојде до мала измена во програмата и наместо филмот "Тука е твојот живот" беше прикажан англискиот филм "Ѕвездите гледаат од небото".

"ЅВЕЗДИТЕ ГЛЕДААТ ОД НЕБОТО"

Режија: Керол Рид

Улоги: Мајкл Редгрејв, Маргарет Локвуд

Производство: Англија, 1939 год.

Мошне прецизно одмерените преокупации на овој роман на Кронин, се движат кон една фељтонистика која, пред сé, ќе ја заинтригира онаа публика која во него, без многу напори, ќе пронајде делче од сопствениот живот. Дури ова препознавање и да не се случи, останува прилично силна илузијата дека една таква можност не е за секогаш пропуштена. Филмот на Керол Рид не се обидува да ја замени оваа фактура со нешто што во себе ке има повеќе од автентичноста. Се чини, понекаде,дека неговата адаптација на Кониновата литература оди свесно кон една симплификација, веројатно со цел што појасно да го претстави дејствието и односите меѓу неговите актери. Така, во драматуршката градба на овој филм се среќаваме со една голема сума на "општи места" што секако е една несакана консеквенца, несреќно извлечена од литературната основа. Но, слабостите на филмот не доаѓаат само од таа страна. Настојувањето реалистичноста на романескната постапка да се пренесе и во визуелната структура на кадарот не го дава секогаш бараниот ефект. Во случајот на овој филм, би рекле, Керол Рид го постигнува сосема спротивното. Неговиот филм, пред сé, во формалната надградба се губи и доаѓа до еден стилистички ќорсокак. Реалистичноста на настаните и дејствието, а секако и на лугето во нив,претставена е со очигледен обид да се биде реалистичен по секоја цена. Вакво-то проседе Рид, по сé изгледа, самиот си го има наметнато со желба да ја досегне тематската носивост на романот,односно да ја зафати неговата сепак забележителна комплексност. Бездруго и оние што не го читале ќе насетат, гледајќи го филмот, дека во романот постојат низа тематски линии, со секако поаналитично и појасно поставени односи и идеи.

Инаку, материјата од која е сочинета фабулата на "Ѕвездите гледаат од небото" е мошне погодна за една социјална анализа на времето и личностите од периодот на експанзијата на капитализмот во Англија. Власникот на еден рудник за јаглен, во беспоштедната трка по профит, ќе ги изложи на ризик и уништување рударите, терајки ги да копаат во дел од јагленокопот во кој постојат подземни води. Филмот и започнува со ситуација во која рударите, поттикнати од стариот Фенвик, кој мошне добро го познава рудникот и неговите опасни места,се одлучуваат на штрајк. По некое време, со

махинациите на власникот Барет и корумпираните синдикални водачи, штрајкот ќе биде разбиен. Оттука натаму драмата што дотогаш претставуваше судир на социјално-класните спротивности се пренесува на моорален план. Ги следиме доживувањата на младиот Дејвид Фенвик, чиј лик со извесен грч,но сепак задоволувачки го остварува Мајкл Редгрејв. Дејвид станува професор и тука почнува неговото оттуѓување од социјалната и класната ситуација од почетокот на филмот. Овој фрагмент зафаќа поголем и,секако, послаб дел од филмот. Драматиката на тоа мачно вклучување на младиот Дејвид Фенвик во просторите на граѓанската свест и совест е дадена со една прилично неуспешна низа на клишетизирани ситуации. Тука се и мошне типизираните ликови подготвени за оваа прилика:негативецот Џош, измамник со педигре и, безмалку, мефистофеловска маска, кој потекнува од истата социјална средина како и Дејвид, но кој служејќи се со подмолности бргу се качува по скалата на капиталистичката корупција; младата Џени која ќе се омажи за Дејвид, фриволна,исполнета со незадоволство од животот што и се пружа како сопруга на провинциски професор; власникот на рудникот Барет, дехуманизиран од алчноста по што поголема заработувачка; мајката и таткото на Дејвид, како и неговиот помлад брат кој останува да работи во рудникот, сплотени во бедата и безуспешната борба таа да се надвладее. Се се тоа личности горе-долу диференцирани во своите социјално-психолошки димензии, но без вистинска функција во развивањето на драмската материја. Недоволо убедливите настојувања на Дејвид Фенвик да ја подобри ситуацијата во рамките на својата социјална средина,најблаго речено, делуваат наивно. Во нив не е присутна ниту поза на еден свесен и длабоко мотивиран чин, каков што тој треба да биде според интенцијата на раскажувачот и според улогата што му се доверува на овој лик во склопот на целата драмска поставеност на расказот. Ликот на Дејвид Фенвик е фиксиран така, околу себе да ги обединува сите други ликови со цел неговата драмска функција да биде одлучувачка резултанта на таквата постапка. Колку бескорисна останува оваа намера на авторите на филмот, ќе се увериме веќе во расплетот на драмата. Во јаглено-копот продираат подземните води и една група рудари, меѓу кои се наоѓаат и стариот Фенвик и неговиот помлад син,остануваат отсечени од излезот. Спасувачките екипи залудно се обидуваат да допрат до нив. ВО една од нив е и Дејвид Фенвик. По некое време трагичната судбина на затрупаните рудари станува страшна извесност. Но Дејвид и во тие преломни мигови за пораката на расказот и филмот останува драмски пасивен, изолиран од социјалниот контекст, дури и без привидно влијание врз драматуршките текови на филмот. Се разбира, ореолот на наивноста околу овој лик,станува се позабележителен, веројатно на задоволство на авторите на филмот. А гледачот на оваа сурова приказна, како наравоучение, извлекува заклучок дека, можеби, најдобар излез од социјалната неправда не е бунтовниот отпор, туку, како што тоа го прави и јунакот на филмот,тихата резигнација, која преку жртви ќе донесе не резултат туку надеж дека вистината сепак ќе триумфира. Нашето несогласување со таквите ставови станува уште поразбирливо кога од една социјално-класна драма, вешто па сепак насилно, се создава проповед за граѓанските морални победи и порази.

Мирослав Чепинчиќ

ФИЛМОГРАФИЈА НА CAROL REED (КЕРОЛ РИД - 1906-1976)

-Mioshipman easy ,1935 (Лекоумниот кадет)
-Laburnum Grove, 1936
-Talk of the Devil (Ѓаволски приказни), 1937
-Who's your lady friend (Која ви е пријателка?),1937
-Banc Holiday (Празник во банка), 1937
-No parking (Паркирање забрането), 1938
-Glimbing hugh(Качување на високо), 1938
-Girl must live (Девојката мора да живее),1938
-Penny Paradise (Сиромашниот рај),1938
-The stars look down (Ѕвездите гледаат од небото), 1939
-Hight train (Ноќниот воз), 1939
-The girl in the news (Девојка во весникот), 1940
-Kipps ,1940
-The young mr. Pitt (Младиот господин Пит), 1941
-The way ahead (Патот што е пред нас), 1944
-The true Glory (Вистинска слава), 1945
-Odd man out (Бегалец), 1947
-The fallen idol(Паднатиот идол), 1948
-The tird man (Третиот човек), 1949
-An outcast of the Islands (Изгнаник на островите), 1951
-The man beetween(Берлинска приказна), 1953
-A cid for two farthings (Јаре за две пари), 1954
-The key,(Клуч), 1958
-Trapeze,1958
-Our man in Havana (Нашиот човек во Хавана),1960
-The running man (Другиот човек),1962
-The agony and the esstasy (Агонија и екстаза), 1965
-Oliver ,1969
-The last Warrior(Последниот воин), 1970

ПОВОДИ...

Тези за социјалниот филм

I.

Номенклатурата социјален филмне наведува на помислата дека се должи на неговото настанување кое е временски детерминирано и препознатливо, неподложно на фетишизирање како другите уметности, каде е потребно да се уфрли метафизичкиот принцип на создавање. Не е проблематично ако кажеме дека филмот е социјален продукт *(Fait social)*.

II.

Најчесто, социјалниот филм го сместуваме во одреден жанр, одредувајќи го таутолошки со социјалната тематика што имплиците ја содржи традиционалната дихотомија форма - содржина. Начинот на кој социјалното се објективизира во уметничкото дело се зема на ниво на содржина.

III.

Третата можност за објаснување би била нормативно - вредносната определба на социјалниот филм во контекстот на неговата комуникација со гледачот.

IV.

Трочлената структурираност на социјалниот филм се покажува како инсуфициентна, бидејќи експликацијата ја изведува од аспектот на социјалното (како произведувач, жанр и чин), наведувајќи на погрешно разбирање на филмот како медиум, средство или проста визуелизација на дадени содржини.

V.

Социјалното се доведува во блиска поврзаност со филмот поради неговата онтичка карактеристика "чувство за реалност или фикција на реалноста" поради верната репродукција на стварноста, како и поради раскажувачката функција која овозможува остварување на дејствие.

VI.

Но, "присутноста" на социјалното во филмот не е во претставувањето на дадените објекти, односи - не обично прикажување, туку во тоа што објектите се носители на значења и системи на значења што формираат одреден јазик кој остварува информација.

VII.

Филмскиот јазик како специфично нова информација треба да укажува на разликата помеѓу структурата на филмот која е синтеза на средствата на филмот и системот на значењата како свет на филмот, од една страна, и реалниот свет нему спротивставен, од друга.

VIII.

Филмскиот јазик не е само носител на информација (порака, интенционалност) туку "не учи како неа да ја извлечеме" (Лотман). Особеноста на "читањето" на филмскиот јазик наложува информацијата на филмот да ја земеме како систем на значења а не како систем на претставувања, информацијата е нужно конструктивна, авторски персонална и во неа не постои стрингендна адекватност на реалните објекти и односи со оние што се случуваат на екранот.

IX.

Оттаму можеме да извлечеме радикален заклучок дека социјалниот филм или социјалното во филмот е повеќе модалитет на кој филмската уметност остварила една нова информација - комуникација.

Васко Мицковски

Во продолжение на нашава рубрика "Поводи" донесуваме извадоци од подолгото излагање на Луис Буњуел одржано во рамките на една трибина - "тркалезна маса" во Дирекцијата за ширење на културата во Мексико сити, посветена на темата "Филмот како инструмент на поезијата".

"... Филмот е пронајден, најверојатно, за да го искаже потсвесниот живот, кој толку длабоко навлегол во својат корен - поезијата, но тој скоро никогаш не ги искористил тие свои можности, предности. Меѓу модерните тенденции во филмот, најпозната е онаа, наречена неореализам. Нејзините филмови, пред очите на гледачот, презентираат делчиња од реалниот живот, со личности земени од улиците и со автентични згради и ентериери. Се разбира има исклучоци и тука

специјално го наведувам филмот "Крадливец на велосипеди". Неореализмот не направи нешто повеќе за да го претстави она, чисто, филмското, сакам да кажам, таинственото и фантастичното. Зошто тогаш ни служи ова гледиште кога овие ситуации, покренувањата што ги анимираат луѓето, нивните реакции и аргументи, сето тоа е копирано од најсентименталната и најконформистичка литература? Единствената интересна новост што ни ја донесува, не неореализмот туку Заватини лично, е секако издигнувањето на безначајната постапка до рангот на драматска категорија. Во "Умберто Д", еден од најинтересните филмови што ги произведе неореализмот, една слугинка, за време на една цела ролна, или во време од десет минути, релизира повеќе постапки кои до скоро беа недостојни за филмската лента. Гледаме како слугинката влегува во кујната, го пали огнот, го става лонецот врз шпоретот, фрајлки во неколку наврати лонец со вода на мравките што напредуваат кон храната, му дава термометар на еден грозничав старец итн. итн. И покрај тривијалноста на овие ситуации, овие движења се следат со интерес и возбуденост.

Неореализмот внесе во филмскиот израз елементи што го збогатуваат неговиот јазик, но ништо повеќе. Неореалистичката ставрност е некомплетна, службена над се - разумна; но поезијата, теинственоста што ја дополнува и исполнува реалноста,наполно недостасува во неговите дела. Се побркува ироничната фантазија со фантазмагоричното и црниот хумор.

"Најубавото нешто на фантастичното - рече Андре Бретон - е тоа што фантастичното не пости, се е реално". Зборувајќи пред извесно време лично со Заватини, му го открив моето несогласување со неореализмот: јадевме заедно и првиот пример што ми падна на памет беше чашата со вино од која пиев. За еден неореалист, му реков, чашата е чаша и ништо повеќе од тоа: ќе видиме како ќе ја земат од полицата, ќе ја наполнат со пијалак, потоа ќе ја однесат во кујната за миење, каде слугинката ќе ја скрши и заради тоа таа жена може да биде исфрлена од куќата или не итн. Но таа иста чаша, набљудувана од различни луѓе, може да биде илјада различни нешта, зашто секој од нив ја гледа од свој аспект и никој не ја виѓава онаква каква што е, туку онаква каква што неговите желби и неговата душевна состојба сакаат да ја видат. Јас се застапувам за оној филм што ќе ми овозможи да ги видам така чашите, затоа што тој филм ќе ми ја даде интегралната визија на стварноста, ќе го збогати моето сознание за нештата и суштествата и ќе ми го отвори чудесниот свет на непознатото, за кои неможам

да читам во секојдневниот печат ниту да го сретнам на улица. Но не мислете дека, заложувајќи се за филм исклучително определен со изразот на фантастичното и таинственото, се оградувам од нашето секојдневие и посакувам да се втурнеме во непознатиот свет на сништата. Пред извесно време укажав на капиталното значење што му го давам на филмот што ги третира фундаменталните проблеми на сегашниот човек. Мојот став и мислења го поткрепувам со зборовите на Емерс кој, дефинирајќи ја улогата на книжевникот (читај во овој случај филмски творец), вели: "Книжевникот ја исполнува чесно својата мисија кога, сликајќи ги автентичните социјални односи, ги руши конвенционалните функции на природата на спомнатите односи, го поколебува оптимизмот на буржоаскиот свет и неговата верба во вечноста на постојниот поредок."

(Cine cubano, broj 78-79-80)

АРХИВ НА
МАКЕДОНСКИОТ
ФИЛМ

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

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

Помеѓу двете светски војни

ВО ПОЧЕТОКОТ ФИЛМОТ ЗА МЕНЕ БЕШЕ САМО ТЕХНИЧКА НОВОСТ

разговор со БЛАГОЈА ДРНКОВ

Благоја Дрнков, уметник-фотограф, режисер и снимател на документарни филмови, е роден на 7.март 1914 година во Скопје. Член е на Друштвото на ликовните уметници за примената уметност на Македонија и Здружението на новинарите на СРМ. Носител е на звањата мајстор на уметничката фотографија и АФИАП /уметник на Интернационалната федерација за уметничка фотографија/. За својата долгогодишна дејност на полето на фотографијата и филмот е наградуван со голем број републички, сојузни и меѓународни награди, а во 1973 година е одликуван со Орден на трудот со златен венец.

- Другар Дрнков, вие речиси целиот свој животен век го посветивте на фотографијата и филмот. Кажете ни нешто повеќе за почетоците.

- Можам да кажам дека фотографијата ме привлече уште од моето најрано детство. Имено, со неа почнав да се занимавам уште во мојата 9-годишна возраст. Си спомнувам, за мојот 12.роденден некој од фамилијата ми подари еден кинопроектор на 35мм со монтирана бескрајна филмска лента. Инаку, во дуќаните се продаваа филмови на таква лента. Јас обично купував во дуќанот "Бечки базар", кој се наоѓаше на местото на сегашниот Дом на ЈНА.

- Значи, веќе во 1926 вие имавте свој кинопроектор. Зошто го користевте?

- Со децата од мојата улица си направивме маалско кино. Проициравме во темни простории, обично тоа беа подруми. Наплатувавме и влезници - 25 пари или, како што тогаш велевме, една "дупната пара". Со собраните пари купував нови филмови. Во таа моја младешка филмска активност ми помагаше и Апостол Шатев /денес е професор/. Тој организираше проекции во неговото маало, а јас доаѓав со проекторот и проицирав филмови. Во тој период филмот за мене беше само една техничка иновација, го прифаќав и негував само како техника. Тогаш се уште бев далеку од помислата сам да снимам филмови.

- Иако ваша голема љубов беше филмот, вие сепак се определивте за трговијата. Како тоа?

- Во 1931 година ја завршив Вишата трговска школа во Скопје и се вработив како трговски помошник во една книжарница. Но, во тоа време мој сон беше да станам книговодител. Така, набрзо, се префрлив во една занаетчиска задруга, каде работев како книговодител. Набрзо почувствував дека една ваква статична работа не одговара на мојот немирен темперамент. Ја очекував првата поволна можност за да ја напуштам оваа работа. И не чекав многу. Во тоа време веќе го посетував фотографскиот дуќан на Теодосие Вучидолац "Фотоаматер", каде се снабдував со фотографски материјали. Вучидолац ми предложи да му бидам кореспондент, а подоцна прифатив да работам и како раководител /деловодител/ во неговиот фотографски дуќан. Морам да кажам дека овие предлози на Вучидолац ги прифатив со голема радост. Тоа за мене беше како да сум влегол во ветена земја, оти тука имаше се - фотоматеријали, камери, фотоапарати.

- Познато е дека со снимање на аметерски филмови започнавте во триесеттите години. Кажете ни нешто повеќе за тоа?

- Почетоците на моето интересирање за снимање филмови се сврзани со работата во дуќанот "Фотоаматер". Тука пронајдов една камера "Pathe" на 9,5мм и кинопроектор врзан со динамо, исто така на

9,5мм. Веднаш порачав филмови на 9,5мм лента и така во 1933 година го снимив својот прв филм со веќе спомнатата камера. Најнапред снимив борба меѓу петли во дворот на куќата каде што живеев, а потоа ја снимив и мојата помала сестра како плаче. Овој филм денес се наоѓа кај мене, дома.

Од 1935 година почнав да продавам, во дуќанот, камери и на 8мм. Се сеќавам, во Скопје во тоа време имаше неколкумина инженери и други лица кои поседуваа кинокамери и снимаа аматерски филмови. Истата година почнав да снимам и со колор филмови - со 8мм-ката камера "Агфа".

- Што снимавте на тие филмски ленти? Каде се наоѓаат тие денес?

- Со тие колор филмови снимав во Скопје и во неговата околина. Најмногу регистрирав разни народни обичаи, носии, земјоделски работи, свадби и друго. Тие филмови ги видоа само поединци, а организирани проекции правев во текот на 1938-39-40 година во Студентската колонија во Охрид. Во 1941 година Германците ми го ограбија дуќанот и сите тие филмови исчезнаа. Инаку, во тоа време дуќанот "Фотоаматер" беше веќе во моја сопственост - имено, во 1938 година со Ферчо Стојанов го превзедовме од Вучидолац спомнатиот дуќан.

- Познато е дека браќата Манаки, во почетокот на својата работа, филмовите ги развивале во Париз, за подоцна да направат своја сопствена лабораторија. Како го решававте Вие тој проблем?

- Лабораторија немав. Обично работев дома, ноќе, со ламба. Обично, во старата куќа /каде што е сега Југобанка/, ќе се вовлечев под кревет, а мајками ми ќе ме покриеше со сите јоргани што ги имавме. Се користев со газиена ламба. Така работејќи, еднаш се случи да изгубам свест и филмовите се осветлија, а јорганите се потпалија од ламбата. Потоа татко ми ми направи сандак од штици од 1 $м^2$ и го постави во дворот, кај шупата. Тоа беше мојата прва лабораторија.

- Работејќи во "Фотоаматер", претпоставуваме дека имавте мошне голем број интересни средби.

- Тоа е точно. Во текот на мојата работа во "Фотоаматер" доаѓав во контакт со многумина кои доаѓаа да купуваат фотоматеријали. Така и се запознав со Милтон Манаки. Втората средба со Милтон ја имав во Битола. Во 1939 година Италија, по грешка, ја бомбардираше Битола и јас веднаш заминав таму за да снимам репортажа за тој морничав настан. И така, одејќи по битолските улици и снимајќи со 8мм-ката камера наидов на Милтон, кој се израдува од средбата и ме покани в кафеана за да се почастиме. Тој пиеше ракија, а јас млеко. Милтон покажа голем интерес за мојата камера, ја разгледуваше, а потоа почна да расправа за својата работа, за киното, за камерата и друго. За мене сето ова беше многу интересно. Милтон беше извонреден раскажувач, многу духовит, знаеше многу анегдоти и знаеше како да ги раскажува. За мене сето тоа беше неочекувано и пријатно. Така останав еден ден повеќе во Битола, бев кај Милтон дома, на гости, ми покажуваше фотографии и непрекинато расправаше за доживеалиците во својот бурен живот.

- Кога се зборува за филмската дејност во периодот помеѓу двете светски војни, честопати се спомнува работата на Стеван Мишковиќ
Можете ли нешто повеќе да ни кажете за тоа?

- Преку работата во "Фотоаматер" се запознав и со луѓето што работеа во кинолабораторијата на Хигиенскиот завод. Се запознав лично со раководителот на таа лабораторија Стеван Мишковиќ и неговите соработници Глишо и Јордан /презимињата не им ги паметам/. Мислам дека Мишковиќ работеше во лабораторијата од 1931 година. Често минував таму. Така дознав за нивните активности на полето на филмот - тие снимаа наменски филмови од областа на здравството за потребите на Хигиенскиот завод /филмови за борбата против маларијата, на пример/. Сите тие филмови имав можност да ги видам. Знам дека директорот на Хигиенскиот завод беше член на Меѓународната организација за борба против маларијата и затоа најголемиот број филмови беа посветени на овој проблем. Лабораторијата на Хигиенскиот завод подоцна, по ослободувањето, стана база од која започна организираното филмско производство во Македонија/лабораторијата ја сместивме во "Американ Палат" - до кино "Култура", во старото фотографско алтеље "Венус"/.

Но, да се вратам на познанствата што ги направив во "Фотоаматер". Во тоа време се запознав и со Миладинов од Куманово. Во 1940 година тој ме повика на

гости во Куманово и ми го покажа филмот "Галичка свадба" што го снимил на 16мм лента, колор. Се надевам дека овој филм е зачуван и дека се наоѓа во кругот на неговата фамилија.

- Вие со вашата 8мм-ка камера направивте поголем број филмови.

- Да, еве неколку: во 1939 година ги реализирав "Бомбардирањето на Битола" и "Едриличарскиот митинг во Скопје", а по ослободувањето на истата камера ги снимив II-то заседание на АСНОМ, II-от конгрес на Народната младина, свеченото пуштање на Железничкиот мост во Скопје, дочекот на Димитар Влахов во Куманово и Скопје, дочекот на 48.дивизија во Скопје и 1. Мај 1946 година.

Во времето на Народната револуција ја помагав НОБ, заради што престанав со активноста на фотографско и филмско поле. Единствено што снимив во тој период беше фудбалскиот натпревар помеѓу клубовите "Македонија" и"Левски". Овој филм е зачуван.

- За Ристо Зерде од Прилеп, кој го снимил филмот "Тие двајцата" во 1926 година, дознавме од повеќе извори. Последен за него пишува Димитар Димитровски во Фотомонографијата "Манаки и Битола", каде спомнува дека Зерде се преселил во Битола и го закупил киното на Манаки.

- Јас за Зерде дознав по ослободувањето. Имено, како директор на ФИДИМА /Филмска дирекција на Македонија/ учествував во повеќе национализации на кината ширум Македонија, при што дознав за многу интересни моменти од развитокот на кинематографијата кај нас. Така, при национализацијата на киното "Зерде" во Битола дознав дека газдата на ова кино се занимавал со снимање на играни филмови. Но, тие филмови ние не ги пронајдовме. Што се случило со нив не знам.

- Според истите извори од Димитровски, тие филмови изгореле во пожарот што го зафатило киното во 1939 година.

- И јас за време на престојот во Битола чув за тоа, но не располагам со никакви докази. Сметам дека податокот за Зерде е мошне интересен и ќе бидат неопходни истражувања и во тој правец.

Разговорот го водеше Илинденка Петрушева,во март 1977 година

Во продолжение го објавуваме написот на Благоја Дрнков за Милтон Манаки, објавен во "Филмска ревија" во 1951 година, за кој се смета дека е прв пишан материјал за Манаки објавен по ослободувањето на земјата.

БЛАГОЈА ДРНКОВ

ПРВ НАШ ФИЛМСКИ РЕПОРТЕР (животот и работата на Милтон Д.Манаки)

Во Македонија, во времето на Отоманското царство Битола беше еден од најзначајните економско-културно-политички центри, познат под името Монастир. По својата големина и важност доаѓаше на прво место после Солун. Во 1904 година, кога фотографијата веќе го проживеа своето "детство", по покана од својот брат Јанаки Д. Манаки, професор во гимназија, од Јанина во Монастир дојде Милтон Д. Манаки, фотограф. И двајцата браќа се занимаваа со фотографија. Родени се во Гревена, Костурско, во богата влашка фамилија. Во Битола отворија фотографски дуќан под иметно "Браќа Манаки".

Јанаки, кој студираше во Лондон, во 1905 година во корпорацијата *Sharles Mrban Trading Co LTD, 48 Rupert Strett Pikadili* купи *The bioskope camera No*.300 и ја донесе во Монастир. Објективот на камерата беше *Tesar* 1:6,3 и неа Милтон и денес ја чува во Битола.

Најнапред, во 1905 година, ја снимија својата баба како ткае ќилим на разбој. Првите негативи ги развиваа во Париз, а набрзо потоа набавија направи од Па ариз и почнаа сами да го развиваат и копираат снимениот материјал. Развиваа по 15 до 30 метри негатив во еден емајлиран тркалезен сад, а филмовите ги намотуваа на дрвен крст, нешто слично на денешните корекс дози.Копирањето го вршеа со помош на ламба и проекционен апарат со некои додадени апарати, а подоцна набавија и добар апарат за копирање, кој пропадна во 1916 година за време на бомбардирањата на Битола.

Снимањата ги вршеа во Монастир и во околните места носејќи ја камерата на коњ.

Во 1906 година браќата Манаки отидоа во Букурешт, каде што ги изложија своите фотографии и за кои добија златен медал. Таму добија и титула на дворски фотографи. Во Букурешт дадоа да се изработат етикети за нивната фирма, на која покрај името

"Браќа Манаки-фотографи", дадоа и "фотокинематографи".

По враќањето продолжија уште поинтензивно со својата работа на филмот, особено Милтон, кој сиот се предаде на работа во дуќанот, додека Јанаки беше и професор во гимназијата. Тогаш настанаа бурни денови за Турција. Империјата се нишаше. Младотурското движење кое го помагаше и македонскиот народ, разните манифестации и настани (како бесењето на младотурските приврженици) и Уриетот од 1908 година, распаѓањето на Отоманското царство во 1912 година, војната од 1914 - 1918 година, сето тоа им даде интересни теми на браќата Манаки. Тие фотографираа и филмски ги снимаа историските моменти и личностите од настаните што се одигруваа во Монастир и блиската околина се до 1944 година, кога Милтон го фотографираше радосниот дочек на партизаните и погребот на паднатите борци од НОБ во Битола.

Денес во Битола, во улицата Маршал Тито бр. 104, во истата онаа куќа во која се насели уште пред 46 години, живее Милтон Д. Манаки со својата жена и синот единец. На влезот во куќата врата е постојано отворена, а од двете страни на полици се наредени негатив-плочите, врз кои се наоѓа добар слој прашина. Во левиот агол е старата рѓосана ламба, со која некогаш Милтон осветлуваше при фотографирањето. Ламбата е од типот *Petronax*.
- Немам место - се жали Манаки. - Вака пропаѓа драгоцен материјал. Оттука деца крадат и ги кршат негативите.

На катот во претсобјето лежи дрвена фотографска камера 18x24. Во левата соба е мрачната комора во која Манаки се занимава со фотографската работа. Тука, на сите страни се наслагани негативи, а еден дел е одвоен и нумериран. Тој дел нашиот научен институт го прегледа и го одвои. Во еден агол има неколку лимени кутии во кои е помешан негатив и позитив филмска лента. А има и мали кутии во кои се наоѓа снимен се уште неразвиен филмски негатив. Од веќе старата примена соба, од излижаните преслеки, од федерите што ја измениле убавата форма на некогаш удобните фотелји, од шарениот таван на кој, покрај сијалицата, виси стара- како лустер голема, газмена ламба, од мебелот и другите ситници - се гледа дека таа куќа во свое време била многу модерно опремена. На ѕидот се наоѓа ќилим на кој Милтоновата жена Василка исткала бел коњ каков што Милтон купил во Лондон за 300 златници и бил горд на него. Собата е многу чиста, а на ѕидовите се наредени многу фотографии. Манаки ги зема в раце и, иако не го прашуваме, сам започнува со објаснувањето.

- Еве, ова е Питу Гули. А ова е Пере Тошев. Овие тука се илинденци, гледаш како се облекувале. Ова е војводата Стојче од Ресен, а овој ... - и така набројува имиња на разни војводи од времето на илинденската епопеја, давајќи притоа кратки објасненија за поединци, каде кој се борел и како загинал.

За него сите борци пред и по Илинденското востание се илинденци. Понатаму покажува фотографии на изгореното Крушево, на разни чети, на луѓе со засукани мустаци, непотстрижани коси и со пушки в раце. На една слика е еден Турчин, чии гради се покриени со разни ордени. Тоа е Абдул Керим паша, против кого се кренале сите оџи и поднеле жалба до султанот заради тоа што ноќе со својата војска ги пренел грбојето и поставил темели за театарот.

Во албумот што во 1907 година го издал Јанаки се гледаат селата и носиите на Власите. На една фотографија е еден овчар кого го гледаме како заштитен знак на една американска фирма за производство на сирење, а тоа Милтон го добил од газдата - наш печалбар, кој му бил близок пријател.

Потоа отвора албум со фотографии во кој прва е фотографијата на човек во војничка униформа, со изразито убаво лице украсено со долги мустаци, со шубара на главата, во едната рака држи камшик, а во другата сабја.

- Тоа е Неази Беј од Ресен - вели Манаки. - Тој човек го направи Уриетот и заедно со Енвер Паша го сруши султан Хамид.

Од фотографиите се гледа како настанало тоа движење. Се гледаат боси војници кои на рамењата носат пушки врзани со јажиња, маршираат и одат да го срушат цариградскиот султан . На една друга фотографија гледаме униформиран човек и веднаш го препознаваме ликот на Бранислав Нушиќ, кој во 1912 година бил окружен началник во Битола.

- Многу од овие моменти ги снимив и на филмска лента. Откако отвори една од ѓосаните лимени кутии, погледна во ролната.

- Ова е дочекот на илинденците после Уриетот- А ова е дефиле на младотурците снимено од овој балкон во 1908 година.

Застануваме на балконот под кој се слуша песната "Ликот на земјата да го смени петгодишниот план", што ја пее една младинска бригада што минува по улицата. Погледот од овој балкон е многу убав и затоа Милтон многу често го користел.

Потоа, како која ролна негатив или позитив ќе извади од кутија, ми ја подава малку да погледам. Одмотувам и гледам на светло, па ми се присторува дека на екран гледам филмски журнал од пред 40 години, а зборовите на Манаки звучат како објаснување на спикер:

- Тоските настапуваат на парада по повод албанскиот конгрес на кој за албански правопис е примена абецедата... А ова се жртвите од младотурското движење, пред 1908 година, кои се обесени по наредба на султан Хамид... Македонски носии и народни игри од 1906 година, на свадба... Манифестации во Битола по повод паѓањето на султан Хамид...

Потоа развива неколку ролни, секоја од по 5,10 до 15 метри должина, за кои објаснува дека ги снимил во 1912 година. Тоа е комплетна репортажа за доаѓањето на новиот султан Решад во Битола. Манаки отишол до Солун, од каде го придружувал султанот од доаѓањето на бродот, го снимил дочекот во Солун, испраќањето на воз,потоа дочекот во Битола, кочиите во кои султанот се возел низ Битола итн.

Меѓу тие материјали има уште многу што ги презел "Вардар филм" за да ги прегледа, да ги исчисти и да ги среди заедно со Милтон, па потоа и да ги дублира, за да им ги стави на располагање на нашите филмски работници.

Во 1916 година браќата Манаки претрпеле воен пожар, кој им уништил поголема количина од историскиот материјал, апаратот за копирање, апаратурата за развивање и друго. Голема заслуга има Манаки што сиот тој материјал љубоморно го чува, пренесувајќи го ваму-таму, за да го зачува во војната. Тој не само што снимил и фотографирал, туку и истражувал и кога ќе наишол на историски настани на снимка, го репродуцирал за подобро да се зачува. Фотографијата може и да се загуби, но затоа негативите грижливо ги собирал.

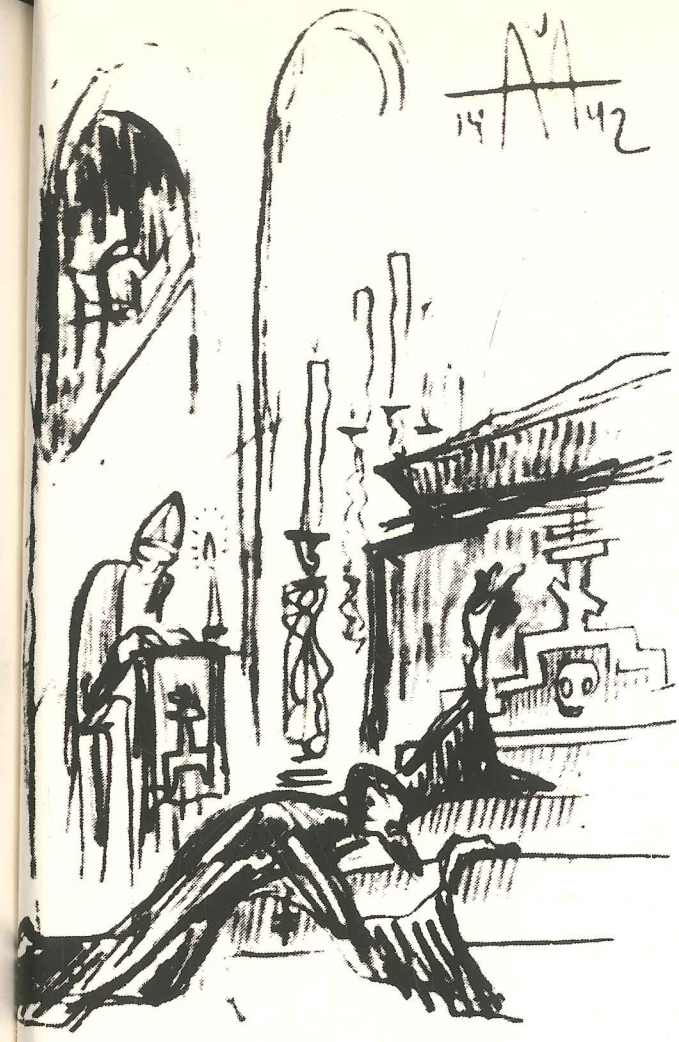
Браќата Манаки никому не му ги прикажувале своите снимени филмови. Тие снимале знаејќи дека подоцна тоа многу ќе користи и за историјата ќе биде од голема вредност. Во времето на турското владеење не зборувале за филмската камера, плашејќи се Турците да не им ја земат, особено од верски причини. И подоцна снимале но не наидувале на разбирање. Дури Милтона го исмејувале, зборувајќи дека снима напразно. Иако покажувал исечоци, сепак не му верувале дека тој, Милтон, може да сними филм. Заради тоа многу се лутел и затоа никому не му ги покажувал своите работи.

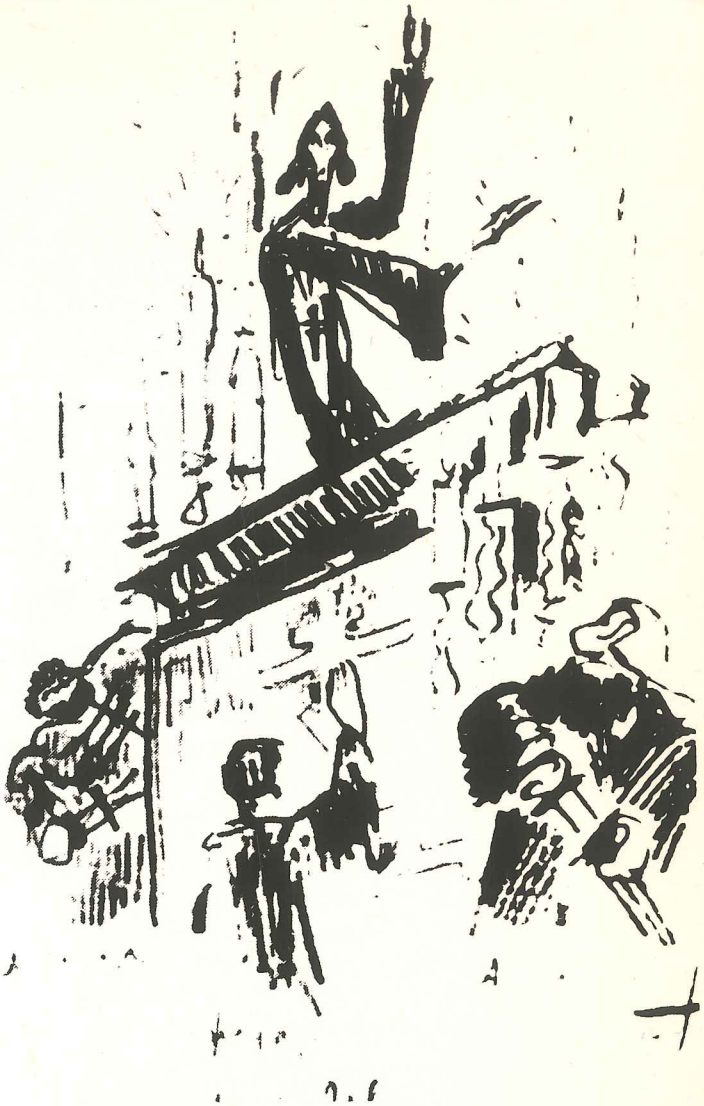
- Дури денешната власт - вели Манаки - исправно ја оцени вредноста на зачуваниот материјал што веќе се користи. Јас проживеав многу цареви и кралеви. На многу држави им нудев да се послужат со овој материјал, но нив тоа не ги интересираше.

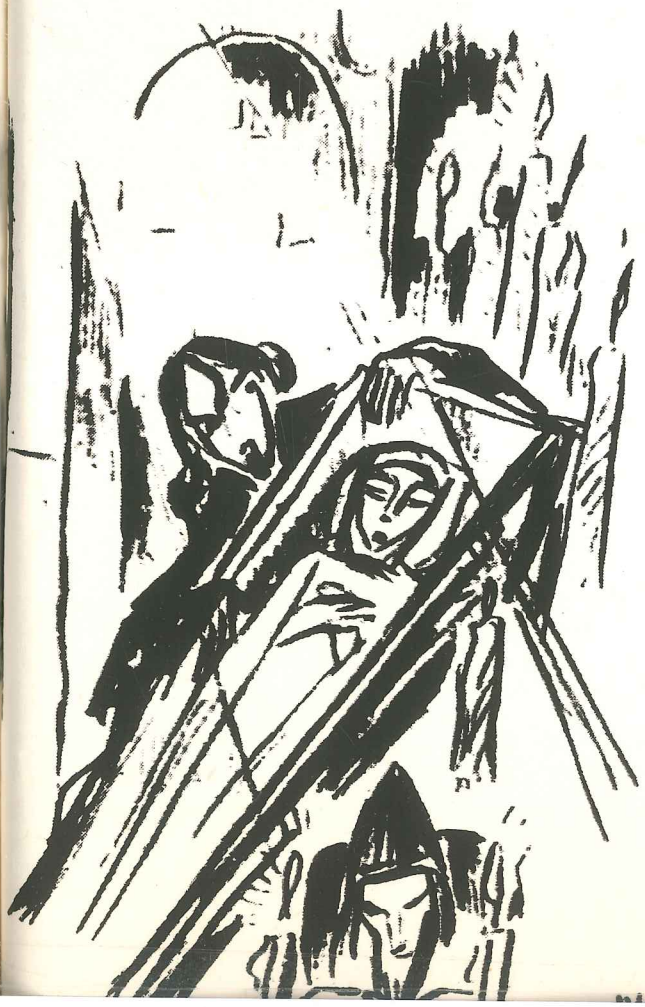
Првото кино во Битола го отворија браќата Манаки во 1919 година. Апаратер беше самиот Милтон. Тогаш - како што вели тој - немале ацетон и прекинатиот филм го шиеле со конец. Ова кино во 1930 година го дадоа под наем, со желба да се одморат. Тогаш браќата се разделија. Јанаки отиде во Солун, а Милтон остана во Битола. За време на стара Југославија бараше кредит од државата за да го среди и издаде сиот собран материјал. Три децении живееше во Битола, но не доби ништо. Тогашните банки многу придонесоа за неговото материјално пропаѓање, така што се повлече и престана да работи. Денес се занимава со фотографија само толку за да може да живее.

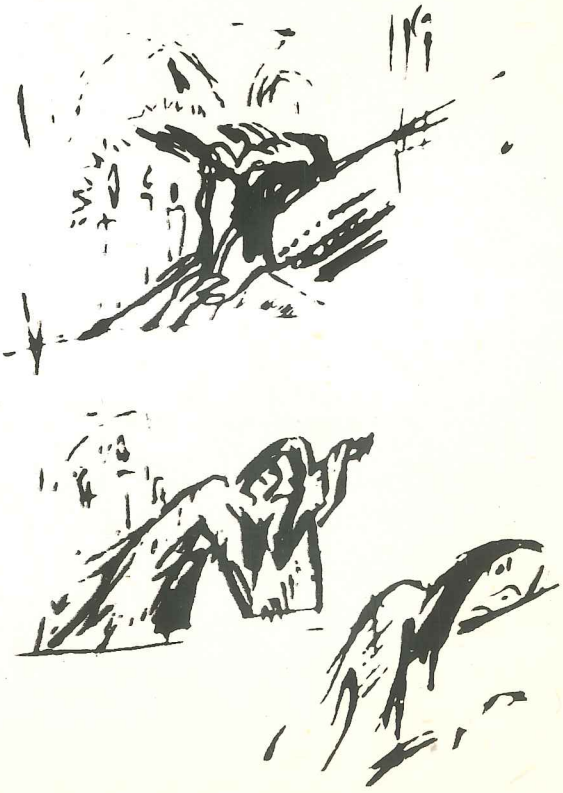
Бидејќи до денес на Балканот ништо не е пишувано, а ниту сме чуле дека некој друг снимал филмови во периодот кога снимал Милтон, можеме слободно да кажеме дека прв филмски снимател и репортер во нашата земја а и, без претерувања, на Балканот е Милтон Д. Манаки.

(Објавено во ФИЛМСКА РЕВИЈА
- Загреб, број 1, 1951 година)









од теоријата

на филмот

ЃОРЃИ ВАСИЛЕВСКИ

Од дваесеттите кон триесеттите години

Крајот на дваесеттите години не ќе останат забележани како период од некоја радикална иновација во теоријата на филмот, не дури ни како време на некои естетски струења што ќе и противречат на систематизацијата што ја извршила Ејзенштајн, Пудовкин, Балаш и нивните истомисленици. Но, затоа, веќе постулираните начела на филмската естетика и на изразните средства на филмот ќе еволуираат, ако не во конечни и дефинитивни теоретски закони, секако во темелни научни проседеа кои ќе и обезбедат на теоретската мисла да ги идентификува, разграничува и систематизира новите, дотогаш ненасетени функции на најмладата уметност.

Како што ќе забележи Гвидо Аристарко во својата "Историја на филмските теории", покрај придонесите на Балаш, Пудовкин и Ејзенштејн кои ги наречува систематизатори, во овој период ќе останат извонредно важни, а во некои области и пресудни, заслугите на германскиот теоретичар Рудолф Арнхајм *(Rudolf Arnheim)*, кого не ќе го задоволат во целост методите на монтажата што ги предлагаа неговите славни руски современици.

Тој ќе ја редуцира понудената табела што содржи повеќе видови монтажа со својот предлог кој се засновува врз биномите "рез-монтажа", "време-простор", "форма-содржина", од кои настануваат разновидни комбинации, аналогии и контрасти.

Па сепак, колку и да имаат теоретска важност и денес овие предлози на Арнхајм, неговите најголеми заслуги ќе ги најдеме во разработките на разликите меѓу автентичната елементарна стварност и репродукуваната, обликуваната стварност, која Арнхајм тоа уверливо го докажува, никако не е механичка операција што има за цел да го "препечати животот". Германскиот теоретичар грижливо ќе ги издвојува факторите на разликувањето" меѓу филмската и реалната слика и, развивајќи ја притоа тезата за "антинатуралистичката" концепција на филмот, ќе се задржи, меѓу другото, на следниве фактори на уметничката природа на филмската слика: при проектирањето на телото и на предметот врз филмското платно нивната форма ја губи својата тридимензионалност и сликата се ирационализира, просторната далечина се ограничува, континуитетот на просторот и времето се прекинува, просторните координати и движењата се релативизираат. Прифаќајќи ги и разработувајќи ги забележувањата на поголем број филмски теоретичари Арнхајм,

исто така, ќе не потсети дека овие"фактори на разликите", од една страна,ќе ни ги откријат недостатоците на филмската техника, а од друга, токму тие недостатоци ќе станат "средства за вообличување" и естетски инструменти за преобразување и преоблику-вање на стварноста. Денес ни изгледаат мошне очигледни и беспорни константите дека кадарот не ги "фотографира" лицата и предметите туку ги издвојува, ги истакнува и се служи со нивните карактеристики за сопствените уметнички цели и задачи, но во времето кога Арнхајм укажувал на нив, тие се доживувале како откритија и како приграбување на нови граници за автохтосноста на филмската уметност. Па сепак, дури и денес поклониците на филмот не ретко се доведуваат во ситуација да ги повторуваат заклучоците до кои Арнхајм дошол пред педесетина години и да докажуваат дека извршениот избор на кадрирањето (хоризонтално, вертикално, објектот сниман во профил, фронтално или одзади) никако не е произволен став на човекот зад камерата спрема својот предмет и дека тој предизвикува во различни ситуации најразлични чувства, најнепредвидливи асоцијации и аналогии.

На преминот од дваесеттите кон триесеттите години, кога, всушност, и Рудолф Арнхајм ќе ги објавува своите најзначајни трудови, "Филмот како уметност" (*"Film als Kunst" - 1932* год), во Англија ќе се појави цело движење чија превосходна цел ќе биде филмот да се инкорпорира во англискиот општествен живот и нему да му се додели заслужениот статус на уметност. Најзаслужените имиња на тоа движење ќе бидат Џон Грирсон *(John Grierson)*, Пол Рота *(Paul Rotha)* и Рејмонд Спотисвуд *(Raymond Spottiswoode)*.

Иако, како што наведуваат ревносните регистратори на поединечните и колективните придонеси, делото на овие теоретичари не се одликува со голема оригиналност, тоа е извонредно корисно, барем поради по едукативното влијание што ќе го изврши во својата средина.

Имињата на Рота, Спотисвуд и Грирсон најчесто се поврзуваат со разработката и популаризирањето на теориите на Пудовкин, Ејзенштејн и Арнхајм, но, исто така, и со појавата на извонредно значајната англиска документаристичка школа, која, како што ќе пледира Грирсон, се заложуваше за константите: да соопштуваш, пред се значи да не ја изневериш стварноста,релизмот, принуден секогаш да се засновува врз стварноста, треба да се стреми кон "веродостојноста", а не кон "убавината".

Конституирањето на естетиката на најмладата уметност се приведуваше кон завршницата на својата прва фаза, во која ќе учествуваат голем број повикани познавачи, авторитети, страсни приврзаници, но, разбирливо, и придружници кои и кога ќе покажат благонаклоност и добронамерност, не ќе ја насетат природата и суштината на филмската уметност. Времето што ќе дојде сепак не ќе ги расчисти сите заблуди и предубедувања, тоа дури не ќе ги дистинктира секогаш со успех изразните средства на филмската уметност од оние на традиционалните уметности, кои со своите богати искуства не еднаш ќе му припишат на филмот некои од сопствените одлики како својства на новата уметност. Но, затоа, овој претстоен период ќе и постави на филмската естетика нови, далеку посложени и порадикални барања, на кои таа до денес одговара со зачудувачки мобилности и уверливост.

Boris Ejhenbaum

ПРОБЛЕМИ НА ФИЛМСКАТА СТИЛИСТИКА (1927)

I.

Не постојат уметностите сами за себе, уметности како појави на природата, туку постои потреба за уметност, својствена на човекот. Оваа потреба се задоволувала на различни начини во различни епохи, кај различни народи, во различни цивилизации./.../

Би било добро да разликуваме две фази во историјата на филмот: пронаоѓањето направи благодарејќи на кои е овозможена репродукцијата на движењето на филмско платно и нивното користење низ кое филмската лента се претвара во филм. Во првиот стадиум, кинематографот беше само направа, механизам, во вториот стана вид инструмент во рацете на снимателите и режисерите. Сосем е очигледно дека овие две фази не се случајни. Првата е природен исход на техничкото усовршување на фотографијата, онаа втората - природен и нужен резултат на новите уметнички барања. Првата фаза продира во областа на техничките изуми кои напредуваа врз база на законите на сопствената логика, другата може да ја вброиме во откритија: направата се користи за да се уреди една нова уметност, уметност за која уште одамна се чувствувала потреба.

Пронаоѓачите на кинематографската направа секако не се сомневале во тоа дека ги создале посакуваните

услови под кои би се организирала оваа уметност. Поминаа скоро дваесет години додека се сфати дека филмската техника е техника на филмската уметност. Во првите години најмногу восхитуваше илузијата на движењето. Филмот беше техничко привидување и никако не го надминуваше начелото на оживеаната фотографија. Луѓето не знаеја за сценарио и монтажа. Во 1897 година тие дури не помислуваа на лепење на филмските отсечоци. Превасходно сакаа апаратурата, како таква, да ја усовршат во технички поглед.

Филмската лента, чија должина не преминуваше седумнаесет метри, можеше да репродукува само една единствена сцена, како, на пример, Излегувањето на работниците од Лимиеровите фабрики /*La Sortie des ouvriers des usines Lumiere*/. Мошне долго "снимките", некој вид оживеани поштенски разгледници, го заземаа првото место. Беше тоа примитивен стадиум на секојдневни сцени и пејсажи /и така се дојде до заклучок дека водата е многу фотогенична/. Набрзо на овие почетни жанрови им се надоврзуваа комични слики, кои во голема мерка придонесоа филмот да биде признаен како уметност, благодарејќи на суштината на комичното, на филмското платно дојдоа до израз сложени мотивации и јатови со заплети, авторите се служеа со материјал позајмен од секојдневниот живот и заедно со тоа создаваа основа за идните трикови, обработувајќи цела низа потребни специфични шаблони .Во овој стадиум, начелото на анимираната фотографија секогаш беше и битно и единствено.

Искрено зборувајќи, пронаоѓањето на камерата вдахна нов живот во областа на фотографијата, која до тогаш беше искучително ограничена. Обичната фотографија, иако се стремеше да стане "уметничка", не можеше да заземе посебна положба меѓу уметностите, бидејќи беше статична и, со самото тоа, исклучително "фигуративна". Покрај цртежот кој на уметникот му даваше доволно слобода да оствари различни проекти, фотографијата беше нешто помошно, нешто чисто техничко, лишено од "стил". Камерата внесе динамика во фотографското клише, од една затворена и статична единица го претвори во слика,во еден бесконечен дел од поројот во движење. Првпат во историјата една уметност, "фигуративна" уште со самата своја природа, можеше да се одвива во времето, можеше да се постави надвор од натпреварувањето, класификацијата, аналогијата. И покрај тоа што со своите различни елементи им се придружуваше на театарот, цртежот, музиката и литературата, таа беше и нешто наполно ново. Механичките средства на фотографијата /светло-темно, снимањето без трикови, димензии на сликата итн./ добија ново значење, станаа средство на еден посебен филмски јазик. Во исто време кога филмската техника напредува-

ше и кога луѓето стануваа свесни за многубројните можности на монтажата, се засилуваше и разликата помеѓу материјалот и конструкцијата, која е нужна и карактеристична за секоја уметност. Почна да возникнува проблемот на формата.

На платно - основата на филмот, областа на едноставната фотографија конечно јасно се оцрта како елементарна, секојдневна, применета. Односите меѓу фотографијата и филмот потсетуваат на односите помеѓу практичниот и поетскиот јазик. Камерата ни овозможи да откриеме и искористиме дејства кои обичната фотографија нитуможе ниту сака да ги користи. И, така се постави проблемот на фотогеничноста: таа во кинематографијата го воведе начелото на избор на материјалот во функција на специфичните обележја.

Причината за постоењето на уметноста се состои во тоа, таа да се подложи на секојдневно користење бидејќи нема практична примена. Секојдневниот автоматизам на користење на зборовите остава неискористени маса звучни, семантички и синтаксички нијанси, кои своето место го наоѓаат во уметноста на литературата, /Виктор Школовски/. Играта се градеше на движења кои не се вообичаени. Ако уметноста користи секојдневно, таа тоа го прави низ материјал на кој му дава неочекувано толкување или пак низ еден прекумерно изобличен вид /гротескно/. Оттука и произлегува она постојано "конвенционално" својство на уметноста кое не можат да го надминат ни најекстремните и најдоследни "натуралисти" во онаа мера во која остануваат уметници.

Првобитната природа на уметноста е потребата за ослободување енергија од човековиот организам што се излачува од секојдневното или на него влијае, помалку или повеќе. Тука е онаа биолошка основа која на човекот му дава сила од витална потреба во барањето задоволување. Таа основа, која својот израз го наоѓа во играта, нема некоја одредена и изразена "смисла", таа се отелотворува во "нејасни" стремежи, следејќи "цел за себе", во стремежите што се насираат во секоја уметност и кои го градат нејзиниот органски фермент. Користењето на овој фермент со цел тој да се претвори во "изразност" е она штоја организира уметноста, и тоа како општествена појава, како "јазик" на еден посебен вид. Овие стремежи често остануваат без понатамошна надградба и стануваат збор на револуционерен поредок, тогаш започнуваме да зборуваме за "нејасна поезија", за "апсолутна музика" итн.

Филмот прерасна во уметност кога се прецизира значењето на овие два елемента. Фотогеничноста е онаа "нејасна" суштина на филмската уметност и ние можеме

да ја споредиме со музичко, книжевно, сликовно и друго "нејасно својство". Ние на екранот ја гледаме, надвор од сите врски со содржината, во лицата, во предметите, во пејсажот. Ни се укажува една нова визија на нештата и тогаш тие ни се чинат непознати. Делик *(Delluc)* рече: "Локомотивата, прекуокеанскиот пароброд, авионот, железничката пруга - сето тоа е фотогенично веќе и по самото својство на својата структура. Секојпат кога на филмското платно јурат сликите од "филмот-вистина", во кои режисерот ни покажува движење на некоја флота или некој брод, гледачот вреска од восхит". А тоа не се случува заради самата "структура" на предметот, туку заради начинот на кој режисерот го прикажува на екранот. Секој предмет може да биде фотогеничен, се е само прашање на начинот и стилот. Снимателот е уметник на фотогеничноста. А фотогеничноста искористена како "изразност" се претвора во јазик на мимиката, гестовите, нештата, агли на камерата, планови и така натаму - кои се пак основа на филмскиот стил.

Rudolf Arnheim

МЕХАНИЧКО И РЕПРОДУЦИРАНО ДВИЖЕЊЕ

/од книгата "Уметностите и визуелната перцепција"/

Долго време уметничкото користење на визуелната форма во движење било ограничено на претстави што ги изведувале живи играчи и артисти. Ова значеше дека тука инвенцијата и композицијата биле немоќни да одат подалеку од структурата на движењето што го наметнува механиката на човековиот скелет. Телесната тежина секогаш требала да се земе предвид како составен фактор на телото и не било можно да се одбегне човековата фигура како содржина. Исто така, користењето на физичкото тело не допуштало ништо друго освен приближување кон посакуваната прецизност на формата и движењето. И, на крајот, целата претстава содржала елемент на импровизација, зашто импулсите и несовршеностите во текот на претставата не можат во еден момент да се исправат. Така сцвнските уметности мораат, по силата на приликата, да останат на половина пат помеѓу суровиот материјал на природата и прецизноста на контролираната форма.

Од друга страна, вештачкото движење беше примитивен медиум се додека мораше да зависи од механички средства. Махнизмот на часовникот може да претставува само чудесна играчка, кога извесни модерни скулптори почнаа да експериментираат со движењето,

тие можеа да избираат само помеѓу контролата на движењето и неговото ограничување на проста ротација - за што тешко може да се каже дека е во согласност со сложената форма на нивните фигури - или оставање на зглобовите на нивната подвижност за да се добие некој вид привлечна форма која со задоволство, но без восхит, ја посматраме во калеидоскопот. Слични ограничувања ги попречија обидите да се добијат симфонии на подвижни светлости на екранот со помош на огледало, леќа и проектор.

Само филмот даде визуелно движење независно од механиката. Во комбинација со фотографијата, оваа нова техника овозможи прикажување не само на човековото движење туку и на движењето и на други природни нешта, големи или мали. Со ставање на камерата во движење и неподвижните нешта се ставаат во движење и се ограничува законот на гравитацијата. Особено техниката на цртаниот филм помогна пикторалните форми да добијат димензија на движење. Овој нов медиум што ветува, досега уметнички го користеа само некои пионери. Она што можевме да го видиме не навестува да претпоставиме дека движењето многу ќе го засили непосредното дејство на изразито "апстрактната" уметност, без кое распоредувањето на формите останува само забава за окото.

кинотечен информатор

Нови броеви на филмските списанија во кинотечната библиотека

СИНАЕСТ /број 34/

/издавач: кино клуб "Сараево"/

Ова извонредно интересно домашно филмско списание во својот последен број донесува поголем број интересни прилози, меѓу кои ќе спомнеме оние најзначајните: Никола Стојановиќ и Северин М. Франиќ се осврнуваат на творештвото на неодамна починатиот млад сараевски синаест Ивица Матиќ, со повеќе прилози за германските автори Вернер Херцог, Рајнер Варнер Фасбиндери Вернер Шретер, се одбележува сегашниот миг на новиот германски филм; објавени се разговори со Валеријан Боровчик, Ален Роб Грије, Снели Кјубрик и Зафирели, во рубриката "Истражувања" Томислав Гавриќ го објавува текстот "Интелектуален филм" - Ејзенштејнова нова кинодијалектика",а есејот "Отвореноста на феноменологијата на филмот" го објавува Бранимир Брљевиќ. Треба да го одбележиме и мошне интересниот осврт на Северин М.Франиќ за појавата на белградската филмска ревија "Филм".

L'AVANT SCENE DU CINEMA

број 185 и 186

Последните два броја од оваасписание се посветени на филмовите "Свечената причест" од Рене Фере и "Гавран" од Анри Жорж Клузо. Сепартот "Филмска антологија" број 94 е посветен на францускиот синаест Анри Жорж Клузо.

ЕКРАН - број 9 и 10

Издавач: Културно Просветна заедница на Словенија/

Од повеќето прилози ги издвојуваме оние на Нуша и Сречо Драган за Видео комуникациите, на Милан Пајк за "Фотографијата денес", на Игор Видмар за стрипот, потоа разговорот со Иван Тавчар, претседател на Извршниот Одбор на СИЗ на културата на Словенија, под наслов "Час на нови сознанија". Обрнуваме внимание и на есејот "Телевизиски запис" од Милан Тополовачки, како и на двата прилога од Милан Линдич - првиот "Двојно живеење или култура на кинематографската претстава" /реферат од "Неделата на домашниот филм" во Цеље/ и "Малку назад, малку напред и малку во бројки". Во овој двоброј е поместена и информацијата за гласањето на словенечката секција на филмските и телевизиски критичари и публицисти за десетте најдобри филмови прикажани во

кината во Словенија во 1976 година. Според оваа анкета редоследот е ваков: "Лет над кукавичиното седало","Амаркорд", "Нешвил", "Сцени од брачниот живот", "Лени", "Црвена калина", "Самрак на боговите", "Чуварот на плажата во зимскиот период", "Тие прекрасни суштества" и "Идеалист".

FILM A DOBA, број 3 и 4/77

Во последниве два броја од ова чехословачко филмско списание, нашето внимание посебно го привлекуваат текстовите "Нашата кинематографија на прагот од 1977 година" од Др. Јержи Пурш, "Талент, школа, професија" на Јиржи Леви, "Промените во стилот на масовната култура" на Ивајло Знеполски, прилозите за анимираниот филм и серијата разговори со Јиржи Свобода, Иво Новак, како и осврти врз работата на Франсоа Трифо, Резо Габриадзе /грузиски сценарист - пред извесно време имавме можност да го проследиме на ТВ екраните филмот "Необична изложба" за кој сценариото го има направено Габриадзе/,Џин Хекман и други.

CINEMA 77, број 221

Најголем простор во последниот број од ова француско списание е посветен на три значајни пункта: Портретите и разговорите со Артур Пен и Гљеб Пенфилов и округлата маса посветена на филмската теорија, со учество на Кристијан Мец, Жан-Пол Бимон, Мишел Фано и Ноел Симсоло. Заслужува внимание и прилогот за сегашниот миг на африканскиот филм низ фокусот на фестивалот во Рojан.

СОВЕТСКИЙ ФИЛЬМ, број 5/77

Прилози што го привлекуваат нашето внимание се секако фото репортажата "Доаѓаат испитите" посветена на студентите од ВГИК, и прилогот за младата генерација режисери на советскиот анимиран филм.

Инаку, во веке традиционалните рубрики, објавен е преглед на најновите советски филмови и се претставени неколку советски филмски личности.

CINEMATOGRAFIA *ITALIANA, 1-2*

Ова чисто информативно списание донесува комплетен преглед на се она што во моментов се снима во Италија и што од странската продукција е увезено во Италија. Во кусите вести спомнати се наградите што ги добија Виторио Гасман, Лив Улман и Бертолучи на Белградскиот "Фест".

AMERICAN CINEMATOGRAPHER, br. 3

Во овој број читателите можат нешто повеќе да дознаат за две национални кинематофрафии: Преку разговорот со директорот на фотографијата Хусханг Бахарлј на некој начин се запознав навме со ситуацијата во иранската кинематографија.

Написот под наслов "Ова е Ленфилм студиото" од Јозеф Александер почнувајќи од историјатот на Ленфилм па сé до денес, не запознава со работата на оваа куќа, со можностите за работа во неа, и нејзините најнови потфати.

Голем дел од овој број отстапен му е и на ветерот на камерата и директорот на фотографијата Карл Страус . "Човекот со камера" како го нарекуваат овој ветеран е и првиот добитник на наградата за најдобра фотографија која *Cinematographer* ја доделува. Неговата ретроспективна изложба во Мичигенскиот музеј предизвикала големо интересирање кај љубителите на филмската уметност.

VARIETY, br.3,4,5,i 6

Ова американско гласило, обилува со мошне интересни прилози и новини. Покрај најавите за најновите филмски проекти, тука се и неизбежните "топ листи" за моментно најгледаните филмови, на чиј врв се наоѓа овогодишниот оскаровец "Роки".

Од филмовите на странските продукции, очигледно најголемо интересирање предизвикуваат филмот на Алан Рене "Провидение" и на Тачела "Братучед, братучетка"

SIGHT AND SOUND, зима пролет, 1976/77

Зимскиот и пролетниот број на ова списание, обилуваат со богати прилози од областа на филмската уметност.

Од многуте прилози вниманието го обрнуваме на прилогот на Џонатан Росенбај "Рефлекси од Единбуршкиот фестивал 1976" и на освртот кој Кен Московиќ го прави опфаќајќи го творештвото на Стенли Кјубрик и неговите најзначајни дела, "Одисеја 2001", "Пеколен портокал" и "Бари Линдон".

За оние кои се занимаваат и посебно интересираат за анимираниот филм, интересен е прилогот кој говори за тоа како се прави музика и како се работи на анимацијата во Дизниевото студио во периодот од 1928 до 1942 година.

Написот "Насилство" од Давид Робинсон, зборува за се почестата појава на насилството во новиот филм, притоа набројувајќи ги филмовите "Маратонец", "Липстик", "Таксист", "Кери" и др.

"Кери" и др.

Соработникот Давид Овербеј низ разговорот со францускиот режисер Клод Шаброл, дава и еден преглед на неговото творештво.

ИСКУССТВО КИНО, бр.5/77

Меѓу повеќето прилози објавени во последниот број на ова советско списание, нашето внимание го привлекуваат текстовите на Герасимов "Проблемите на режијата во современата филмска уметност" и на Ростислав Јурењев за творештвото на Акира Куросава.

ВЕСТИ

Филмска трибина

По завршувањето на VII кинотечен циклус филмови "Социјалната драма во филмот", на 9 мај се одржа филмска трибина во чија работа зедоа учество поголем број љубители на филмот. На почетокот, поздравувајќи ги присутните домаќинот-филмскиот критичар Цветан Станоевски го изрази своето задоволство што гледа како од ден на ден се зголемува интересот за квалитетниот филм и тоа меѓу младите посебно, кои градат еден творечки и активен однос кон оваа уметност. Парафразирајќи го својот уводен текст, објавен во Месечникот бр.5, Станоевски најнапред се задржа на прашањето за жанровското одредување на филмовите со социјална тематика. Тој, меѓу останатото рече: "Не може да се најде или пак јас барем досега не успеав да најдам во филмските жанрови строга определба на филмовите кои третираат исклучиво социјална тематика. Тргнувајќи од таму намерно во текстот не зборувам за автори, бидејќи ми се стори дека ќе одам во една таква ширина, којашто однапред ми оневозможуваше ниту да бидам исцрпен информативец, а уште помалку да бидам посуштински аналитичен во оние филмови кои заслужуваат една длабока анализа кога станува збор за социјалната тематика во филмот". Во продолжение на својот уводен збор Станоевски посебно се задржа на задачата што филмот си ја зема врз себе, а тоа е непомирливоста на филмот со дадениот момент

на правдата и неправдата во светот,неговата желба постојано да трага по еден поубав и по справедлив свет од оној што го живеат во тој момент неговите творци,потоа за храброста што треба да се има за да се совладеат пречките што се испречуваат пред еден таков филм.Зборувајќи за ова последново, Станоевски напомна дека во историјата на филмот не постои општество кое било однапред расположено за еден демократски дијалог и на филмското платно. Постојат дури и примери во социјалистичката демократија каде не се надминуваат овие неестетски, неуметнички пречки при создавањето на вакви филмови. "Кога зборуваме за односот меѓу општеството и слободата на уметничкото творештво или демократска атмосфера за изразување на социјалната тематика на филмот,напомна Станоевски, сметам дека кај нас,во Југославија се отишло најдалеку т.е. сето тоа е постигнато во најголема ширина." Во повеќечасовната и мошне интересна дискусија беа искажани поголем број мислења за филмовите со социјална тематика, кои од своја страна пак отворија можности за наредни, уште по расчленети дебати. Така, на пример, интересни беа искажувањата за италијанскиот филм воопшто и за неореализмот посебно, кој гледано од денешен аспект, од една временска дистанца,го губи оној ефект кој што го имал во времето кога се појавил. Според современата француска критика, беше посочено, која во последно време се навраќа кон анализа на неореализмот,во овој филмски правец постои, во начинот на обработката на социјалната тематика,една прикриена тенденција на пасивизирање на тој проблем и поетизација на бедата,при што повеќето учесници во разговорот искажаа уверување дека тоа фактички се провлекува низ целокупната италијанска кинематографија-таа никогаш не била докрај отворено, реско ратоборна, таа скоро секогаш претставувала едно човекољубие со блага насмевка, блага иронија, та дури и кога го осудува фашизмот, го осудува не преку една борбена позиција, туку преку еден пасивен однос на лугето,за разлика од некои други национални кинематографии, кај кои се чувствува еден поостер критички однос кон нештата. Мошне голем простор во разговорот зазедоа прашањата за камуфлажата при презентирање на социјалната тематика во филмот,потоа факторот на временската дистанца при оценувањето на филмовите со социјална тематика,нивното дејство врз гледачот (во различни средини и временски периоди), критичноста што со себе ја донесуваат тие филмови, нивната снага да го менуваат светот итн.

По завршувањето на VIII кинотечен циклус "Мајсторијата на вестернот",

на 13 јуни /понеделник/, со почеток во 18,30 часот, во просториите на Кинотеката ќе се одржи

Ф И Л М С К А Т Р И Б И Н А

посветена на вестернот. Уводен збор ќе даде домаќинот на трибината Стево Црвенковски, филмски режисер од Скопје.

Во подготвувањето на
овој број соработуваа:

Кица БАРЏИЕВА
Ѓорѓи ВАСИЛЕВСКИ
Љубомир КОСТОВСКИ
Благоја КУНОВСКИ
Васко МИЦКОВСКИ
Оливера ПАВЛОВСКА
Златко ПАНОВ
Мартин ПАНЧЕВСКИ
Илија ПЕНУШЛИСКИ
Илинденка ПЕТРУШЕВА
Дубравка РУБЕН
Костадин ТАНЧЕВ - Динката
Мирослав ЧЕПИНЧИЌ
Стево ЦРВЕНКОВСКИ

==========

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

==========

Печатено во печатницата
на НУБ "Климент Охридски"

тираж: 250 примероци