

МУЗЕЈ
НА
СОВРЕМЕНАТА
УМЕТНОСТ

М Е Л В И Л

М А Л

Ш А Б Р О Л

Р Е Н Е



26 - 29. 05. '86

МУЗЕЈ НА СОВРЕМЕНИТА УМЕТНОСТ

Скопје

26-29.05. 1986

Филмска програма:

ВТОРИОТ ЗДЕН Жан-Пјер Мелвил

МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД Ален Рене

ЉУБОВНИЦИ Луј Мал

НАИВНИ ДЕВОЈКЕ Клод Каброл

ФИЛМОГРАФИЈА

ЖАН-ПЈЕР ЛЕЛВИЛ (1917-1973)

- 1947 Молчетето на морето
- 1949 Чудни деца
- 1953 Кога ќе го прочитам ова писмо
- 1955 Боб коцкарот
- 1958 Два човека од Менхетн
- 1961 Леон Морен
- 1962 Дулоовци
- 1962 Последниот Фермо
- 1966 Вториот злив
- 1967 Самурај
- 1969 Војски во сонца
- 1970 Црвениот круг
- 1972 Полицаец

АЛЕН РЕНЕ 1922

- 1959 Хиронимо, љубов моја
- 1961 Минатата година во Марнебад
- 1963 Мирсел
- 1966 Војната е завршена
- 1967 Далску од Виетнам (заедно со Б.В. Клајн, Еирос Ивене, Аџес Варда, Флод Лелум и Ж.Л. Годар)
- 1968-1969 Тесакам, те сакам
- 1973-1974 Станиски
- 1974 Провидение
- 1978 Мојот вујко од Америка

ЛУЈ МАЛ 1932

- 1957 Лифт за губилиште
- 1958 Љубовници
- 1960 Цаца во метро
- 1961 Приватен живот
- 1963 Огнениот камшик
- 1965 Вива Мариа
- 1966 Вредност
- 1968 Необични привазни (дел од филмот)
- 1969 Калкута
- 1971 Шум на срцето
- 1973 Човечки премногу човечки
- 1973 Плоштадот на Републиката
- 1974 Ломб Лиснен
- 1976
- 1978 Малечката
- 1980
- 1981 Ветера со Анџа

КЛОД НАВРОТ 1930

- 1957-1958 Убавиот Серж
- 1958 Родини
- 1959 Двоен преврат
- 1959-1960 Канвни девојки
- 1961
- 1961 Погледот на Нолан
- 1961-1962 Офелна
- 1962 Ландри
- 1963 Човекот кој ја продаде Ајџеловата кула (дел во филмот
Најубавите светски измами)
- 1964 Тигарот сака сирово месо
- 1964 Немата (дел во филмот Делумно виден Париз)
- 1965 Мари-Мантал против др. Га
- 1965 Тигарот мисли на динамит
- 1966 Демаркациона линија
- 1966 Скандал
- 1967 Моринтски пат
- 1967 Срби
- 1968 Неверна жена
- 1969 Нека зверот црвне
- 1969 Месар
- 1970 Раски
- 1970-1971 Непосредно пред ноќта
- 1971 Чудесна декада
- 1972 Доктор Попол
- 1973 Првени венчавки
- 1973 Нада
- 1973 Делумно задоволство
- 1974 Невините со валковни раце
- 1974 Волшебници
- 1975 Лудите буржуји
- 1976 Алиса или последното бекство
- 1977 Крвна врска
- 1978 Виолет Нозиер
- 1980 Поносниот ков
- 1982 Фантом од Папелие

Филмографијата се однесува на долгометражните филмови снимени
до 1982 година
Користени се податоци од

.....Како дојде до тоа да се заинтересирате за *Le Deuxieme Souffle* /Вториот здив/?

- Романот се влечкаше по продуцентските канцеларии во Франција од неговото издавање во 1958 год. Бидејќи се состоеше од две приказни кои не беа меѓусебно поврзани, беше практично невозможно да се адаптира па затоа и никој не сакаше да го купи. Авторот ме гонеше со години за да ја претворам неговата книга во филм. Јас постојано одговарав дека најнапред мора да ја најдам "идеата". Идеата? Каква идеја? Ме запраша тој еден ден: "Идеата што ќе ми овозможи да ги поврзам двете приказни", одговорив.

И тогаш, еден ден конечно го најдов решението. Го воведов Орлов на почетокот на филмот (во романот тој за прв пат се појавува на 104 страница), така што ги вклопив една во друга приказните од Марсеј и Париз.

• "Вториот здив" требаше да биде рера измиран во 1964 година со една потполно различна поделба на улогите?

- Филмот требаше да го правам со Фернан Лимброзо, продуцент на "Последниот Ферно". Серж Режениери требаше да го игра Ги; Симон Сиборе, Мануш; Лино Вентура, Блот; Роже Ансон, До Ричи; Морис Маршал, Орлов; Ремон Пелегрин, Пол Ричи. Сите договори војко беа склучени но на крајот целата работа пропадна. Јас дури и ги тужев... то е една многу компликувана приказна. Во верзијата што потоа требаше да ја работи Дени де Ла Патлиер Жан Габен беше Ги, а Лино Вентура ја задржа улогата на Блот. Ла Патлиер го повика младниот актер што јас го ангажирав да го игра Антоан и му ја понуди истата улога, но тој му одговори "Не. Јас требаше да играм за господинот Молвил и не сакам да појавам во вештот". Многу го ценив овој одговор, којшто покажуваше поглед на човек кој знае што сака. Параторот? Пјер Клеманти! Еден ден ќе мора да му се одолжам...

- Зошто не го употребивте во 1966 година?

- Бидејќи не беше на располагање го заменив со Дени Мануш кој е, всушност, многу добар во филмот. Мора да имате на ум дека одлуката да се снима "Вториот здив" беше донесена за четири дена. Започнав со снимање на 21 февруари 1966 година а до 17 февруари ништо не беше решено. Тоа објаснува зошто го употребив Марсел Комб како камерман. Неколку дена претходно тој ми телефонираше и бидејќи немав никого при рака, сите камермани што ги барав не беа на располагање, го ангажирав него.

- Но неговата работа со камерата не му штети на филмот, ... напротив.

- Тоа е вистина. Но јас морав се самиот да правам, а во уверувам дека кога порете да мислите и на фотографијата и на режирањето е навистина исцрпувачки. Продолживме да работиме до 14 март во извонредно темки услови, а потоа моравме да прекинеме за три месеци. Кога повторно започнавме на 7 јуни тоа изгледаше како чудо.

За мене од 1964 до 1966 беа дивни години.

- Кои се по ваше мислење основните разлики помеѓу *Bob le Flambeur* (Боб коцкарот) и "Вториот здив"?

- Не постои апсолутно никаква врска помеѓу двата филма.

"Боб", за мене, не е трилер туку комедија на обичаите. Во него, не ја земам во предвид војната на бандите и милјото на подземијето само во зборовите на Боб. "Вториот здив" е *film noir*.

- Разликите помеѓу книгата и филмот се огромни.

- Ако неспоредете да ги брнете разликите, ќе имате доволно материјал да ископирате не ја книга. Да го филмував романот, ќе задржам со Un Homme La Merse ("Едној што го нарекуваат Ла Рока"). То него постојат полни места ком едноставно пополнуваат презини. Авторот не создал имажинативно дело: тој едноставно напишал приказни што ги слушал во затвор од ноговите колеги затвореници. Тоа е потполно повикување на сето оно што го научал во затворот; досега на оден од оние легендарни корои, арио - Папони, чии што животи се претворат во приказни. На ова ниво "Вторниот зид" е една многу интересна книга; еден апсолутно естетичен документ за милјето на Мерсеј во кои што се изроди бандата на улицата Вилмет. Но сето ова не е мое подрачје: како што всестојас никогаш не се бавам со реализам. Затоа, се задржам на она што беше мелвиловско во книгата, а останатото го избртам. Ако некој добар режисер утре се обиде повторно да го направи "Вторниот зид", заборавајќи го мојот филм и цртежи до книгата, ќе заврши со еден типично француски филм. Сетов се нпр. дека за прв пат Орлов го среќаваме во бордолот што го води Ивет; дека Вентир (Пол во филмот) Ричи има потполно глупа жена што се вика Алис; дека Пупон, Блотовиот асистент, го проведува времето трчајќи по девојки; итн. Книгата завршува со туку што умрениот Ги, со Орлов и Бенуа кои се бакнуваат. Колкото ми да се претставите каков филм би. Затоа се гордеам со себе си што направив едно комплетно оригинално дело.

- Какви беа разликите помеѓу бандите од улицата Мористон и улицата Вилмет?

- Седумте париски банди беа формирани на ист начин. Веќе ја спомнавме најпознатата, онаа од улицата Мористон, која што во вклучуваше Абел Даво од Classe Tous Ris (школа на сите ризици: исто така адаптиран роман од Бовени, режиран од Клод Соте во 1960, со Лино Вентуре и Белмондо. Бандата од улицата Вилмет беше париска секција на корзика-неко-марсејската банда, од која се изроди познатата него, за време на војната. Кокој чука не вратете. Уличните окупатори пракуваат "Кој е?". А од позади вратете гласот одговоре со тенок корзикански акцент: "Германска полиција".

- Во реалите полициски филмови (films policiers) луѓето постојано се мигрираат мислосно, додека хоројот се однесува како шакал или ренет тигер. Зошто?

- Видејќи, ако ве има двајца, едниот издева. што мислите зошто ја одбран самотијата? (смеа). Општоста со луѓето е опасна работа. Единствениот начин да го избогнам предаството е да живеам сам. да ли познавате двајце луѓе кои живеело и работело како добри пријатели и кои после неколку години сеуште љубезно разговараат? Јас не познавам. Пријателството е свота работа, како постоењето на господ за оние кои веруваат во него. Кога ќе започнете да согледувате дека работите "не одат најдобро", тоа е отворено за сите видови на издаја.

¹⁾ Уште еден роман од Козе Бовени кој што е филмуван од Жан Бекер 1961 со Белмондо и Пјер Ванек

Верувам дека е издајството е една од основните мотивации на човечките активности - многу повеќе од љубовта. Љубовта е она што чини да живееме, велат во "Кармен". Тоа не е вистина. Тоа е издајството.

- Верувате ли дека пријателството е една илузија што ја губите со старењето?

- Да, но јас извонредно верувам во пријателството... во моите филмови! Додека сте млади, мислите дека луѓето се интересни животни. Повеќе немам илузии. Што е пријателството? Тоа е телефонирање на пријател среде ноќ за да се каже: "Биди другар, земи го пиштолот и дојди вама брзо" - и слушате одговор "О.К., веднаш сум таму". Кој го прави тоа? За кого? Додека има 33 години, човек е убеден дека секогаш ќе има 20 години. Тогаш, еден ден се погледнува во огледало и гледа дека годините одминале... Освестувањето дека стареете е трагично. Тоа значи дека одеднаш разбирате дека сте сами. Староста е конзумирање на осаменост.

- Вашите карактери се многу повеќе "добри момци" одколку нивните вистински парадигми?

- Сигурно. Вистинските жители на милјето не ме интересираат. Во стварноста милјето е исто толку расипано колку и буржоазијата. Зошто би било тоа подобро?

- Да ли лукавството е форма на интелигенција - или знак на самоодбрана - што особено го почитувате?

- Во моите филмови или во мојот живот? Во филмот, секој облик на привлекување интерес кај публиката е вреден. Го одобрувам лукавството до таму што тоа е средство ситуациите да се направат интересни. Во вистинскиот живот, од друга страна, лукавството воопшто не го сакам. Не велеам дека систематски ги осудувам човековите основни инстинкти, бидејќи и јас сум човек како останатите, ниту подобар ниту полош. Ја прифаќам оваа човечка особина со сето она што таа подразбира: претпоставувам, според тоа, дека во одредени прилики сум бил лукав, иако не би можел да ви кажам кога. Не би сакал да ви цитирам нешто што беше речено за мене пред извесно време од Пјер Браунбергер, човек кој што ја познава позадината на светот на филмот: "Во основа", вели тој, "вие сте единствен случај на успех преку бескомпромисност, што јас го познавам. Секогаш велете 'Не!', никогаш не лажете. Се однесувате брутално и сеуште успеавте...!".

Па, веројатно, јас не сум лукав, бидејќи еден стар професионалец како Браунбергер би го забележал тоа. Мојот менталитет е повеќе како на еден булдожер: јас мислам дека најкратката дистанца помеѓу две точки е права линија.

- Во подземјето што така извонредно го оживувате, човек мора да убива или да биде убиен. Дали така гледате и на денешниот свет?

- О, не, повторно сте на погрешна трага. Не смеете да се обидувате да го плеткате она што го правам во моите филмови со она што сум јас во приватниот живот. Вие многу добро знаете кој сум јас во животот: човек што живее во осаменост за петирица - мојата жена и три мачки - за кого важи апсолутното правило да не се меша со неговите современици. Имам еден пријател каков што е Јан де Хартог, за кого мислам како за брат, но кого никогаш не го гледам: тој е таму на неговиот остров на Флорида, а еве јас сум пвде во Тили. Прашањето не е во тоа да се убива или постојано да се одбегнува да бидете убиен. Никој не сака да ме убие и јас не сакам да убијам никого. Јас барам само една работа во животот: да бидам оставен на мира. Јас говедувам своето време оставајќи ги луѓето на мира. Никогаш не помислувајте, и покрај тоа што

понекогаш сишо ти чувствувам работите за кои зборувам, дека постои било каква врска помеѓу мене и моите ликови. Раскажувам приказни кои ме интересираат, или кои, транспонираат, се повикуваат на некој период во мојот живот. Но тие не се никогаш лични приказни. Никогаш! Никогаш! Никогаш! Истина е дека постои една сцена во "Војски во сенка" (L'Armée des Ombres) која се поврзува со мојот животен живот; но таа е единствена и трае само две минути.

- Помеѓу вашите криминалци и валите полицајци секогаш е забележлива една взаемна симпатија.

- Таа навистина постои, таа взаемна симпатија. Еднаш на радио, кога го притиснав, комесарот Леталантер од криминалистичката бригада, го призна тоа: "Со еден интелгентен криминалец кој признава, кој зборува отворено и не се забркава, често пронаоѓате еден вид збратимување помеѓу него и полицискиот офицер..."

- По пукањето во ресторанот, во кое загинава Жак-ле-Нотер, доаѓа необичниот говор на Блот, направен во еден кадар. Како ја направивте оваа сцена?

- Го испратив Пол Мерис навад во неговата гардероба, бидејќи беше многу загрижен при помислата дека сцената треба да ја направиме во еден кадар и потоа почнав јас наместо него да ја пробам сцената. Ја одглумив целата секвенца, којашто го забележува првото појавување на Блот, истовремено покажувајќи му ја секоја позиција на оператерот со камерата, Жак Шервен, трасирајќи го истовремено, точното движење на камерата по подот. Дури откако го испланиравме и последниот детал на сцената, му дозволив на камерманот да го постави осветлувањето. Тогаш, кога беше сè подготвено, пратив по Пол Мерис и му реков да прави што сака. "Што? Што сакам?" Беше потполно запрепастен, бидејќи знаеше колку беше тешка оваа сцена. "Да, прави било што, што ќе ти изгледа логично". И ви се колнам, тој го стори токму она што и јас го правев. Тој мораше така да прави, бидејќи го предвидов секој чекор, а исто така и го познавав својот актер.

- Од вашите актери успејте да добиете не само еден ослободен актерски стил, туку и посебен вид дикција и интонација.

- Тоа е поради тоа што самиот ги пишувам дијалозите, а речениците се усогласени со мојата брзина на зборување. Така, моите актери не смеат да изговараат побрзо или поспоро од мене.

Многу верувам во работата со актерите. Без сомнение, тоа е режирање на два степена - што е додта хипокритски - што ми овозможува да ја добијам саканата изведба од секој актер. Најнапред, снимам со директно бележење на звукот. Потоа, секој актер посебно, го терам да ја гледа сопствената претстава се додека не добие еден вид морска болест. Тешко да натерате еден актер да не се сака себеси, но кога се гледа самиот себе како прави една иста гримаса десет, петнаесет или дваесет пати, неговата одбрана ослабува и јас можам да го земам во своите раце. Токму од тука можам да го пуштам да ги изговара своите реченици како што јас сакам.

- Во книгата, Ги и Мануш се љубовници, но нивниот однос во филмот е амбивалентен. Мануш дури се однесува како сестра на Ги... иако "сестра" во тоа милје значи "љубовница", зарем не?

-- "Soeur" и "Frangine" ("сестра" и "сестричка") се употребуваат од криминалците во обраќањето кон нивните жени. Ако дозволив да биде разбрано дека Мануш е сестра на Ги, тоа е поради еден дел во мене "Enfants Terribles" или подобро, порди големиот хомоним "Пјер или амбигвитетите"

-- Дали е Енот вљубен во Мануш?

-- Не вљубен, туку е можно дека помеѓу нив нешто постои. Затоа, кога се сами во канцеларијата го употребуваат фамилијарното "tu" (ти). Енот се појавува Годфроа (Жан Клод Берк) тие повторно се враќаат на "vous" (вие).

-- Подготвувањето и извршувањето на препадот се бриљантни.

-- Во книгата препадот беше воведен само со неколку реченици, но за мене тоа е клучниот дел. Токму пред препадот, за мал, постои промена на котурот (со филмската лента) кај некој многу важни сцени што се однесуваат на гонењето на "марицата" од мерцедесот, којшто никој не може да ги види, бидејќи оние што проектираат се толку уплашени да не погрешат при промената (на котурите) што секогаш голтаат по некој снимки. Безумност, тоа е сепак моја грешка поради лошиот рез. Ја направив истата грешка како Џон Форд во сцената во "Long Voyage Home" (Долг пат за дома) кадешто Томас Винсел гледа во телото на Ворд Бонд како исчезнува. Таму постојат некои ефекти што замираат со крајот на котурот.

Сцените со мотоциклетите што ги убиваат беа многу тешки за снимање, бидејќи во последниот момент ми ги откажаа каскадерите што ги очеркував. Можев да ги убијам, па затоа морав да ја лажирам таа сцена. Резултатот и покрај тоа е многу добар. Сцената со "марицата" што паѓа од стената ја снимив со четири камери, бидејќи не доаѓаше предвид да се повторува. Две камери беа поставени горе на едно стеновото плато - во надеж дека "марицата" ќе се преврти, што навистина и се случи - а другата во еден чамец во морето.

-- По препадот, почитта на Антоан за Ги повеќе не знае за граници...

-- Откако ќе види како Ги работи, Антоан е потполно под неговата магија, спремен да го следи било каде. Оваа сцена е во славата на ремек дело направено од два професионалци, занаетлии од старите времиња. Тие го сторија тоа што требаше да сторат. Но, Антоан, професионален убиец, не е интелигентен; кога ќе му кажат дека Ги ги излажал, тој верува во тоа. Антоан е од старата генерација; помалку, можеби, од "Новиот бран" (Nouvelle Vague), но таквите од неговата сорта секогаш ги има наскоку. Му дозволив, исто така, една доза на индивидуалност, кога вели дека е циган и се распнува себеси пред да го убие мотоциклетот.

-- Но иако се вистински професионалци, Ги и Антоан превземаат непотребни ризици...

-- Антоан тоа го прави поради гордоста: да ја докаже својата вештина, тој го тргнува снајперот од пушката. Кај Ги, тоа е чин на инает: тој го употребува истиот пиштол со кој убивал и порано. Ги, се разбира, знае дека со него е веќе готово. Но неговите постапки непотребно ги жртвуваат Пол, Антоан и Паскал.

- Ги, ги издава имињата на неговите компани мислејќи дека зборува со друга банда. Кога сфаќа дека е тоа трик на полицијата, знае дека се е завршено; од тој момент тој е свесен дека само со смртта може да се откупи.

- Во почетокот на филмот, кога Гануш дознава за бегството на Ги, таа вели "Пред десет години сакав да му помогнам; се плашев дека можеби и ќе се самоубие". Така, со Ги е веќе готово уште на почетокот на филмот. Може да се каже дека зад себе тој има одложување од десет години.

Во книгата Блот е тој кој се маскира како гангстер за да го натера Ги да зборува. Јас го употребив цајканот што го игра Негрони, бидејќи помалку наликува на италијански гангстер. Го напудерисавме и го направивме како Неаполитанец, така да изгледа како гангстер од старите времиња - бидејќи пред војната некои гангстери употребуваа шминка што немаше никаква врска со хомосексуалноста.

Кога Негрони го прашува Лино Вентура за имињата на неговите придружници, сакав тој да одговори на два начина: најнапред би затресол со главата и потоа би рекол "Не!". Мислев дека гестот по кој следи еден едноставен збор ќе ја засили сцената. Вентура не се согласи (тој чувствуваше дека во вистинскиот живот не би постанил така) и се определи да го подвлече "Не" со затресување на главата. Го натерав да постапи на мојот начин, вслејќи му дека во моите филмови луѓето не се однесуваат како во студијата. Вентура беше толку лут што, ако ја набљудувате сцената внимателно, ќе забележите како со приближувањето на неговото лице со зумот му пулсира вената. По истата вечер ми телефонираше да ми каже дека бев во право... мора да ја пробал сцената пред огледало пред да ми се јави.

- Имавте проблеми со цензурата околу некои сцени на мачење?

- Кога го покажав филмот во комплетната верзија, луѓето не можеа да гледаат во екранот. Сцената во која цајканот му става инка во устата на Пол Ричи и потоа си пува вода од кофа, беше навистина неподнослива. Иако сечењето на оваа сцена не го штетува премногу филмот - по се изгледа таа ја ослободува имажинацијата на гледачот - сеуште мислам дека е штета што беше отсемена. Но морам да дадам јасно на знаење дека тоа не беше по наредба на цензорите. Претседателот на комисијата едноставно ме посветува да не ја задржувам оваа сцена бидејќи би можела да ми причини некои потешкотии.

- Кога Ги ги бричи мустаките и кога Блот ја испушта бележницата со пронашето на Фардиано, и двајцата врнат самоубиство...

- Апсолутно. Престануваат да се обидуваат да се борат. Ги повеќе не се крие. Блот се повлекува од полицијата - од респект кон Ги, можеби. Всушност тие често употребуваат исти гестови.

- На пример, ставање цигара во устата без да се запали...

- Тоа е истата цигара

- Зошто поставивте бакрорези на Наполеон во канцеларијата на Пол Ричи?

- Бидејќи Рејмон Пелегрин, кој го игра Пол Ричи, се појавува како Наполеон во филмот на Саша Гитри. Еднаш направив една сценија фотографии на Пелегрин облечен како Наполеон бидејќи планирав да ја екранизирам "Смртта на Војводата д'Енжиен" со него како Наполеон. Во тогаш се појави Саша... Пелегрин ја доби улогата поради моите фотографии.

Превод од англиски: Зоран Петровски

Разговор во книгата: Rui Mougueira: Melville

(По повод "Минатата година во Мариенбад")

- Вие зборувате за реалноста, но на прв поглед нема ништо помалку реално од овој филм.

- Светот е вистинит за сите, различен за секого, како приближно кажува Марсел Пруст. Тоа ја отежнува комуникацијата меѓу луѓето. Имагнарнототги сместува постојано на една различна бранова долина. Бездруго ви се случило да телефонирате некому бидејќи го замислувате во извесна состојба, а го најдете во друга, што го обесмислува наполно вашиот телефонски повик.

За нас, лесно е филмот да се брани во однос на реализмот. Ние не си дозволуваме (не се согласуваме) да ја ограничиме реалноста на оваа чисто објективна константа на еден свет што може научно да се анализира, сметаме дека реалноста е поширока, што од своја страна ја отежнува комуникацијата. Може да се замисли еден свет во кој се би се случувало едно време, во извесна смисла еден пчелин менталитет, што ќе овозможи перманентна комуникација на сите мозоци.

За да се сфати оваа сложеност на светот, треба да се обидем да правиме филмови кои ќе бидат синтеза на сите начини на уметничко изразување.

На пример, во "Минатата година во Мариенбад" постои една структура на музичка поема, една магична вредност на текстот што се повторува, еден речитативен тон аналоген на операта. Непрестано се има впечаток дека личностите можат да прекинат да зборуваат и да го продолжат текстот со пеење. Помислив на еден текст што се пее во "Песната на Стирена". Тоа ќе го направам во мојот иден филм "Авантурите на Хари Диксон". Би сакал да правам филмови што се гледаат како скулптури и што се слушаат како опера.

- Како Скулптура?

- Кога застапуваме пред "Фокста" на Бранкуси, може да и се приближуваме од било која страна со еднаков успех. Исто так сонувам за филм во кој редоследот на лентите нема да биде битен.

(Разговор на Никол Занд со Ален Рене во France Observateur 18.VI.1961.)

Превод: Соба Абаџева-Димитрова

(По повод "Љубовници")

Франсоа Трифо: Луј Мал ја сними првата љубовна ноќ на филм

"Љубовници" е страсен филм; тој не е ремек дело бидејќи не е целосно совладен, но е слободен, интелгентен, со апсолутен такт, и совршен вкус; почнува со спонтаноста на старите филмови на Реноар, т.е. се има чувство дека нештата се откриваат симултано на режисерот, а не дека се претходно наговестени од него.

Љубовта е тема над темите особено на филм каде што чулниот аспект е неповрзлив со чувствата. Луј Мал направи филм што на сите им е при срце, филм што сонуваат да го реализираат: минуциозна историја на една страст, жешок спој на две тела што многу подоцна ќе се покаже како менување на две фантази. Многу позначаен од "Лифтот за губилиште", "Љубовниците" ги надминуваат исто така како и "И Бог ја создаде жената", "Убавист Серџ", "Потпрен на ѕид" се појавува како најдобар филм реализиран од автор помлад од 30 години.

Сексуалниот чин на филм не може да биде претставен затоа што би имало голема разлика помеѓу апстрактното и конкретното т.е. некомуникативност меѓу инспирацијата на режисерот и визуелната презентација на неговата идеја; тоа би било воедно грозно и претерано, но не повеќе или помалку од (неубавите и претраните) солзи што ги лее малото дете пред неговиот пукнат грвен балон врз тротоарот.

За разлика од вториот, во првиот случај постои една потенцијална цензура, едноставно затоа што се работи за луѓе кои го игнорираат единствениот релевантен морал - естетскиот. Значи, што го интересира режисерот е да го покаже со најголема веродостојност она што се случува ПРЕД И ПОСЛЕ љубовта, т.е. тој момент кога двајцата партнери ни се претставуваат, неполно човечки, во едно совршено согласје на телата и дувите. Со години францускиот филм не линуваше од оваа вистина, заменувајќи ја со алузивната распушеност и ситните подлости на кои се должи успехот на булеварскиот театар.

Ако "И Бог ја создаде жената" требаше да се брани тоа е затоа што тој го содржеше првиот вистински напор за една лојална презентација на љубовта на филм; недодатокот на првиот филм на Вадим беше во неговото делумно оддалечување од чулниот аспект во помалку чиста еротска подмолност: мали гачички, однесувања создадени за пред камера, облека натопена во море, асоцијална агресивност на јунакињата и т.н. Луј Мал особено поддржан од Луј де Вилморен реализира еден совршено фамилијарен филм и речиси банален филм, со апсолутна невиност и неоспорна моралност.

За време на целата втора половина на филмот што е концентрирана врз љубовниот чин како што е препадот во Рибиџи концентриран врз крадењето, Јана Моро е наизменично или во ноцница или на полно гола без никаков индиректен ефект како на пример ситуетата пресечена со светлосен зрак.

Всушност "Љубовниците" ги синтетизираат смелостите на срамежливоста, тоа е природно, свежо и здраво, без лукавост без венерица. Спротивно на филмовите од Вадим, Мал решително стреми кон неактуелното без повлекување на сведоштвото бидејќи љубовта е вечна и бидејќи овде се работи помалку за жената денес отколку за жената воопшто, онаа на Флобер, како и онаа на Жироду.

Превод од француски: Захаринка Алексоска Бачева
Лектура: Соња Абалџава-Џимитрова

(Првата и третата фаза на Клод Шаброл)
Анте Петерлиќ

.....Во еден од најдобрите филмови на Шаброл во ценетиот али се уште недоволно истакнатиот филм "Наивни девојки", снимен 1960 година ова обележје на авторовиот опус се појавува во најизразита форма. Во него се прикажува баналното секојдневие и крајно "рутинизиран" живот на четири девојки вработени во продавница со електрични апарати. Бидејќи овој филм толку безкомпромисно, готово безкрупнолозно ја осликува празнината и испразноста на нивниот живот во кои практично ништо не се случува, би можело да се помисли по првата половина на филмот дека во него се до крајот нема да може да се случи ништо што би можело да ги возбуди лубителите на "заплетени" фабули и сензационални настани. "Вегетирањето" а не живењето се протега и продолжува од секвенца до секвенца, а тогаш се појавува симпатичниот моторист, кои пред тоа упорно кружел околу продавницата и на една од девојките и изјавува љубов. Таа, восхитена, проведува со него една вечер во романтично расположение и кога "сето тоа заедно" почнува да личи на "хепиенд", тој ја убива во манијакален настан. Оваква приказна кога би се случила во стварноста, во вистинскиот живот би го насочила набљудувачот да ја протолкува како случај, навистина страбичен, но сепак случај, значи нешто што "обично" не се случува.

Во структурата на Шаброловиот филм оваа решение, благода рејќи на Шаброловата ингениозност, претставува откритие на вистинското лице на стварноста во морето на дифузни податоци со кои не исполнува видувањето на секојдневие.

Меѓутоа, кога онсевирањето на граѓата се заврши во сферите на секојдневниот реалитет и во рамките на димензиите на рационалното, на сцена, како надградба, стапува ирационалното, патолошката сила која физички уништува еден живот, што симболички го означува и сето она што претходно е прикажано во филмот: животот на девојките веќе претходно, во сферата на нормалитетот, беше доведен до состојба ако не на умирање тогаш до готово смртоносна безизлезна празнина.

Опсесијата на Шаброл со сигурност е драматски склоп кого го втемелува некој ирационален каузалитет, значи оној причинско-последичен однос кој не може да се регистрира и јасно протолкува од непосредно дадени настани во стварноста.

Со други зборови, Шаброл не го интересираат само фактите кои се достапни на типично документаристички пристап. Неговата појдовна и завршна точка некаде длабоко во темнината на психата, некаде длабоко под површината на предочениот факт. Бидејќи на филмот непосредно му е достапна само онаа надворешна стварност, онаа која може со сетилата и со камерата да се види и чуе, режисерот кој како Шаброл го интересираат наслагите на внатрешноста мора делумно да се ограничи на прикажувањето на последичите а не на причините.

Поаѓајќи од специфична функција на случајот во филмовите на Шаброл, доаѓаме, значи, до квалитетна драматургија на неговите

Филмови. Истопремно дојдеме во прилика да го одредиме Хаброл, да ја најдеме карактеристиката што ја означува неговата припадност на едно одредено време. Драматургијата која го својизира прикажувањето на последиците со помошта на кои, индиректно, се сознава за причините, типична е за "новиот бран", што всушност е една од дефинициите Годар за неговите сопствени филмови.

Таа во потполност одговара, речиси е еквивалентна на атмосферата на политичката летаргијност и на чувството на непостојба за било каква перспектива, што е доминантното на чувствата на целата генерација на Хаброл. Ако Хаброл го споредиме со неговиот омилен режисер, со Алфред Хичкок, ќе најдеме на една фрлантна коинциденција.

Човек кој никоган не го криел своето одушевување за Хичкок својата кариера не ја започнал со дела кои, во оваа претходно назначена смисла би одговарале на визиите на Хичкок. Во врска со ирационалниот каузалитет, Хаброл почнува со она што Хичкок го наслутувал (на пример, во филмот "Сомнение"), а за овој мотив Хичкок потполно се заинтересирал во филмот "Психо", кој е снимен токму во 1960 година - кога и "Наивни девојки" на Хаброл!

Оваа средба на шесетогодишен и тридесетогодишен автор во ист мотив и во ист момент би можела од една страна да користи како одреден патоказ на социологот на филмот, веројатно и на историчарот, а од друга укажува не само на сличностите туку и на разликите помеѓу стариот мајстор и на неговиот фанатичен приврзаник.

Во филмот на Хичкок "Психо" девојката која направила морален престап и деликт, а која во Хаброловиот "јазик" би можело да ја наречеме "наивна", ја убива мамијак во моментот кога расчистила и прекинала со границите од минатото. Приказната на Хичкок започнува со јасно прикажан престап во сферите на рационалното, утврденото, а продолжува во отварањето на ирационалниот механизам чиј развој Хичкок непрекинато и речиси подантно прати. Во филмот на Хаброл рационалното и ирационалното не се сменуваат, туку во многу поголема мерка се ирационализираат, и Хаброл не е во состојба или нема вера или надеж дека таа граница би можела да се поткрие. Сликамо што девијантот во филмот "Наивни девојки" ја убил својата жртва, а потоа исчезнал без трага, Хаброл со камера влегува во негој бар, во сосема нов меѓутоа реалистички даден амбиент. Камерата ги прати танчерите помеѓу кои нема ни еден од познатите ликови, фиксира некаква девојка (нова "наивна" девојка), а потоа се доближува до кристалната точка што ротира на таванот. Овој кадар воедно е и последен во филмот. Во вртењето во геометриски правилните линии на кристалот ја препознаваме "постојаното вртење", механизам кој непрекинато дејствувал и понатаму ќе дејствува. Очигледно, Хичкок како и неговата "хероина" свесни се што е "добро" а што "лошо". Хаброл е свесен, а неговите јунаци залудно се стремат тоа да го спознаат. Кај Хичкок постојат премини од една сфера во друга, а постои момент во кои се јавува "погрешка", додека кај Хаброл тој момент го нема, тоа е константа со која се е исполнето. Оттаму не е далеку до фаталитетот, а кој е следна карактеристика на Хаброловиот поглед на светот, не е далеку до визијата на човекот како беспомоћна жртва на својот фатум, до идејата за луѓето кои сите имаат "своја замка", како што вели и Хичкоковиот протагонист во филмот "Психо".....

"Филмска култура 78-79-80, 1978 година
Превод: Лилјана Недељковска Димитрова