

22.-26.2.1995

КИНО САЛА НА МСУ, 19,00 часот

**ГЕРМАНСКИ
АВАНГАРДЕН**

ФИЛМ

ВО

20-ТИТЕ

**DER
DEUTSCHE
AVANT-
GARDE
FILM
DER 20ER
JAHRE**

Viking Eggeling
Oskar Fischinger
Werner Graeff
Laszlo Moholy-Nagy
Rudolf Pfenninger
Lotte Reiniger
Hans Richter
Walther Ruttmann
Guido Seeber

Валтер ШОБЕРТ:

ГЕРМАНСКАТА ФИЛМСКА АВАНГАРДА НА 20-ТИТЕ ГОДИНИ

Краток осврт на трите периоди

Одредени околности ја условија неопходноста од еден вака краток увод, иако голем дел од информациите што тој би ги содржел се веќе наведени во деловите за поединечните филмови и нивните творци. Исто така, оваа брошура решивме да не ја започнуваме со увод, туку со текстот на Рутман,⁽¹⁾ којшто е преземен од еден неиздаден ракопис кој сега се наоѓа во Германскиот музеј на филмот во Франкфурт. Ракописот бил приложен во писмо испратено до една жена која во тоа време била снаа на Рутман. Овој текст, напишан помеѓу 1913 и 1917 година, е навистина единствениот пригоден почеток за една брошура која се бави со германската авангарда: тоа е најраниот познат текст за ова движење и воедно најпрецизниот опис кој ги расветлува неговите идеи и институции. Тој претставува своевиден манифест.

Од текстот на Рутман јасно се гледа дека тој не само што бил водечкиот, туку и најраниот теоретичар и практичар во почетниот период на авангардата.

Веќе не постои сомневање дека Рутман бил првиот уметник кој идејата за апстрактниот филм ја претворил во пракса. Многу луѓе ја имале таа замисла, но никој пред Рутман не ја беше остварил. Германецот Ханс Столтенберг тврдеше дека уште во 1909 година размислувал да создаде такви филмови, меѓутоа неговата брошура: "Reine Farbkunst in Raum und Zeit" - Eine Einführung in Farbtonbuntspiel" (Чиста уметност на бојата во простор и време - Увод во играта со бои) беше издадена дури во 1920 година. Сликерот Леополд Сурваж создаде една серија со наслов што многу ветува: "Rhythmes colores" (Обоени ритмови), но оваа творба беше и остана само една серија слики. Ниту италијанските футуристи не беа првите учесници во движењето; нивното тврдење дека биле најистакнатите се сведува на тоа што изработиле сценографии за одреден број филмови.

Валтер Рутман беше првиот кој создаде еден заокружен апстрактен филм. Тој за прв пат го прикажа својот "Lichtspiel Opus I" (Игра со светлината, Опус 1) во почетокот на април 1991 година во Франкфурт, а официјалната премиера се одржа на 27 април во Берлин.

Критичарот Диболд го нарече Рутман "Kinarch", или кинearch, владетел или мајстор на движењето. Сето ова е доказ дека Рутман, а не Рихтер, бил првиот филмски авангардист. Комбинацијата од рамнодушност кон начинот на кој се третираат фактите и чувството на повредена гордост го претвори Рихтер во вешт и влијателен манипулатор со филмските историчари и нивното пишување. Неговото тврдење дека бил претходник на Рутман секако доби дополнителна веродостојност со фактот што Рутман не отиде во прогонство, туку одигра една прилично сомнителна улога во нацистичката филмска индустрија, како и со фактот што Рутман умре многу порано од Рихтер. И на крајот, не е случајно што Кракауер и Лоте Ајзнер ја одиграа улогата на главни сведоци на обидите на Рихтер да го минимизира историското и уметничкото значење на Рутман: Кракауер и Ајзнер исто така го одбраа почесниот пат на прогонството.

На ова место сепак не би требало да ги опишуваме и детално објаснуваме разнишаните односи помеѓу овие двајца протагонисти на авангардата. Сепак, бидејќи тие самите многу сериозно го сфатија прашањето за претходништвото, вистината и историската точност нужно налагаат Рутман да биде признат како првиот авангардист.

Низ историјата на уметноста постојано се повторувал еден решавачки фактор, а тоа е дека времето едноставно созрева за одредени идеи. Оттука не е ни чудо што токму тројца сликари ги остварија овие идеи во праксата.

Просторот не ни дозволува да дадеме нешто повеќе од еден краток приказ на тоа време. Првата светска војна секако донесе многу трауми и превирања. Таа доведе до распаѓање не само на старите општествено - политички уредувања, туку и на оние во сферата на уметноста. Старите системи на морални вредности беа уништени и уметниците почувствуваа дека дошло време да се побараат средства за форми на изразот. Се појавија многу "изми" - групи, движења, стилови и правци. За многу уметници старата рамнина на сликата веќе не беше доволна: тие сакаа да ја прекршат за да не бидат повеќе ограничени на организирање на просторот. Рутман, Егелинг и Рихтер сакаа да ги стават во движење формата, бојата и површината. Тие сакаа да сликаат со посредство на времето.

Повторно Рутман беше тој што ја формулираше теоријата. Таа е резимирана во насловот на

неговиот есеј од 1919 година: "Malerei mit der Zeit" (Сликање со посредство на времето).

Рутмановото напуштање на сликарството се разликуваше од она на Егелинг и Рихтер - оттука и нивните филмови се разликуваат. Сепак, кај сите тројца продукциите се концентрираат на она што е суштинско во филмот: движењето и светлината. Заедничкиот интерес се гледа и во наклонетоста кон музиката, која е евидентна веќе во насловите на првите филмови: "Lichtspiel Opus I" (Игра со светлината, Опус 1) Опус 2, "Diagonal - Sinfonie" (Дијагонална симфонија), "Rhythmus 23" (Ритам 23). Меѓутоа, сликите во нивните филмови откриваат забележителни разлики. Сликите кај Егелинг претставуваат чиста графика редуцирана на едноставни линии која се менува со строг ритам. Од друга страна пак Рихтер, кој претходно им припаѓаше на Дадаистите, произведуваше едноставни геометриски слики составени од конструктивистички квадрати, правоаголници и слично - на истиот начин на којшто ги беше сликал во своите низи на свитоци, т.е. ролни. Но, фигурите на Рутман делуваат далеку помалку математички: тие се поигриви и поразиграни, како во танц, полесни се и поимпресионистички.

Овде не би можеле да одговориме на тоа дали Рихтер бил во право кога ги осудувал овие полесни и поеластични фигури како помалку уметнички и "научно" сериозни; можеби тоа е и прашање на вкусот. Но, бидејќи тие фигури им беа толку достапни на гледачите, Рутман наскоро стана високо ценет соработник во играните филмови, а дури уште повеќе и во комерцијалните рекламни филмови. За него, рекламирањето и уметноста не беа некомпатибилни; како Лоте Рајнигер и Гвидо Зебер и тој дозволи да биде најмен од брилијантниот Јулиус Пиншевер.

Егелинг и Рихтер, кои во тоа време веќе не работеа заедно, не беа постигнале вака широка популарност; нивните филмови останаа познати само во рамките на уметничките кругови. Изгледа дека Рихтер дури и самиот повеќе ја ценел својата работа како публицист, отколку своите обиди како филмски автор: во овој период тој го издаваше магазинот "G", кој претставуваше доста жив форум за уметничките достигнуања на тоа време и веројатно прво списание од областа на уметноста во современа смисла. Една од темите во списанието беше посветена на филмот. Рихтеровата работа на



Авантурите на принцот Ахмед, 1926- Лоте РАЈНИГЕР

филмот не најде на поширок прием кај публиката се до прочуеното матине претставено од "Novembergruppe", едно здружение на сликари и музичари. Матинето се одржа на 3 декември 1925 година во Палатата на УФА во Берлин, под насловот "Der absolute Film" (Апсолутниот филм).

Ова матине беше првото јавно прикажување на апстрактни германски филмови во земјата на нивното потекло. Во исто време, тоа го одбележа и крајот на овој правец во филмската авангарда. Со години потоа во Германија веќе не се правеа такви филмови. На крајот на таа деценија, Оскар Фишингер навистина и се врати на патеката што ја зацртаа тројца пионери, но со поинакви намери. Егелинг умре пред матинето, по долго боледување. Ни Рутман, а ни Рихтер, никогаш повторно не направија "апсолутен" филм. Како да се објасни тоа?

Не располагаме со изјави ниту пак други форми на сведоштво лично од овие двајца филмски творци. Но, одговорот може да лежи и во другите филмови прикажани на матинето: Лежеевиот "Le ballet machanique" и "Entr'acte" на Пикабиа и Клер. Овие продукции сигурно им ги отвориле очите на Рутман и на Рихтер со фактот дека апстрактни, ненаративни филмови можат да се прават не само со анимирани слики туку и со вистинска фотографија.

Друга причина може да е и средбата со еден филм во кој се зборува за револуција, а којшто и самиот започна една револуција што го промени целокупниот концепт на филмското творештво: "Крстосувач Потемкин" на Ејзенштејн. Овој филм на сите им ја разоткри вистината дека не биле ни свесни за најважното средство на кинематскиот израз. Тоа средство е монтажата, а нејзиното откритие мора да ги зашеметило авангардистите. Ова за нив беше доказ дека кинетичките уметности, со кои тие толку се гордееја, се всушност се уште непотполни.

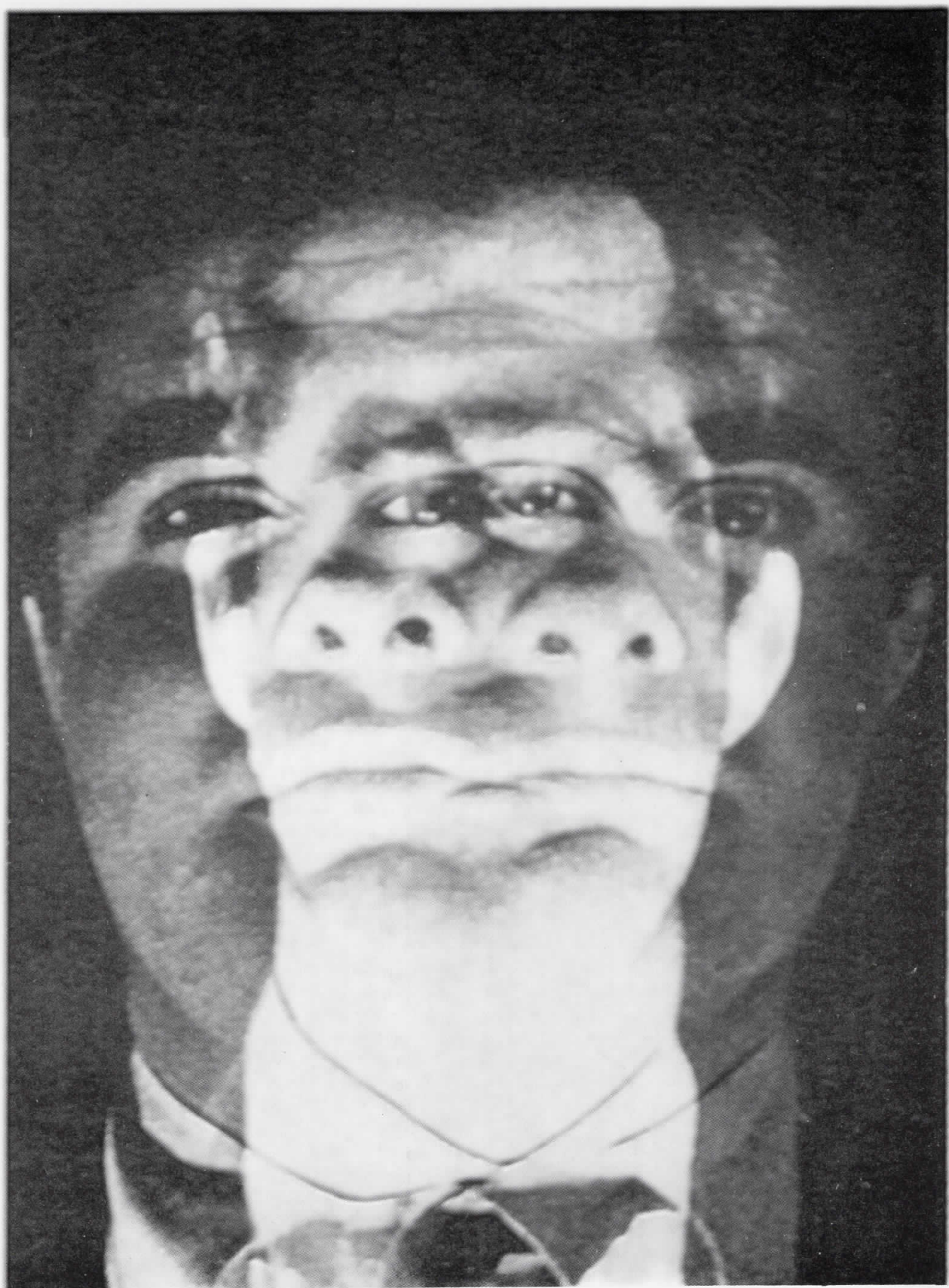
И повторно Рутман беше првиот што реагираше. Неговиот филм "Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt" (Берлин. Симфонија на велеградот) свечено го означил почетокот на вториот период на германскиот авангарден филм. "Авангардниот филм ја открива монтажата" би бил соодветен наслов за овој период. Критичарите отсекогаш на филмот *Берлин...* гледале како на документарен филм и го имаат класифицирано како "Neue Sachlichkeit" (Нова стварност). Ваквата оценка е погрешна; таа го наведе Кракауер и подоцна една цела школа на филмските историчари да го осудат филмот како површен, политички неодговорен и опасен. Тие го оклеветија како

"филм на попречен пресек", па дури и како претходница на продукциите на Лени Рифенштал за нацистите.

Меѓутоа, не смееме да го изгубиме од вид фактот дека *Берлин...* е се друго само не документарен филм. Тој е апстрактен филм како и неговите оклеветени претходници, а фактот што *Opus IV* е експлицитно цитиран на почетокот секако не е чиста коинциденција. *Берлин...* претставува радикален експеримент во полето на монтажата; тој само го црпи суровиот материјал од разни сцени на градот Берлин, распоредувајќи ги хронолошки согласно текот на еден ден. Истото го стори и Рихтер, години подоцна, во својот филм "*Секојдневно*", чија тема беше стереотипната рутина на еден обичен работник. Рихтер повторно го имитираше Рутман, но нему се разбира не му приговорија за тоа дека е површен. Тој веќе имаше направено филмови со апстрактна монтажа, а во "*Vormittagsspuk*" (Претпладневно привидение) тој му се посвети на надреализмот. Во секој случај, а се разбира и со помошта на музиката на Едмунд Мајзел, без која Берлин не би требало да се прикажува, современите на Рутман точно го разбираа филмот.

"Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt" останува најважниот германски авангарден филм на 20-тите години, а Валтер Рутман останува најважниот режисер на движењето. Во третиот и последен период, во кој "звукот влегува во сликата", Рутман и натаму беше водечката креативна личност, храбро и смело реализирајќи го она што многу други можеа само да го помислат или сонуваат. Додека неговите советски пријатели - и филмски творци и теоретичари - се уште размислуваа како да ја поштедат уметноста на монтажата од баналноста која и се закануваше од натуралистичката употреба на звукот (оваа загриженост резултираше со издавањето на нивниот "Манифест на контрапунктниот звук" во 1928 г.), Рутман веќе отвораше нови патишта. Ова станува сосема јасно ако едноставно се споредат манифестот и Рутмановите програмски ноти за "*Melodie der Welt*" (Мелодијата на светот).

"Melodie der Welt" е првиот германски долгометражен звучен филм. За звукот се користеше оптичкиот метод на снимање. Рутман не се служи со звукот како со акустичка илустрација за дополнување на сликите. Наместо тоа, а и во потполна согласност со духот на манифестот, тој се обидува да го воведо звукот во играта како независно средство заедно со визуелната монтажа. Тој сака на самиот звук да



Предпладневно привидение, 1927 - Ханс РИХТЕР

му даде негова сопствена логичка и ритмична сила - да го употреби како "контрапункт". Важно е да се нагласи дека "звукот" во овој филм всушност значи музиката на Волфганг Целер, како и други звуци, но не и човечки глас, којшто одвај воопшто и да се слуша. Оваа ненатуралистичка употреба на звукот е успешна само во неколку сцени, но тие извршија огромно влијание врз Вертовиот "Ентузијазам: Симфонија на Донбасови", како и врз Пудовкиновиот "Дезертер", чија крајбрежна симфонија претставува директен цитат. Пудовкин беше посебно одушевен од "Melodie der Welt", како што посведочи и самиот Ханс Рихтер.

Продуцент на филмот беше шпедитерската компанија ХАПАГ, која беше заинтересирана да го употреби за рекламни цели. Структурниот принцип на филмот претставува патување околу светот, а Рутман создава една асоцијативна монтажа која станува симфонија не само на една метропола, туку и на целиот свет. Во оваа продукција, принципот всушност останува некако неефикасен: не може да се оспори фактот дека "Melodie der Welt" соопштува многу фрапантни опсервации, но понекогаш овој филм се исцрпува себеси со својот многу површен третман на идејата дека обичаите, ритуалите и конвенциите се слични насекаде во светот. Сето ова може да се сумира во еден пријатен и честопати произволен универсализам кој секако не е лишен од човековото разбирање, но којшто навистина премногу си ги поедноставува нештата воздржувајќи се од секаква анализа.

Меѓутоа, за овој експеримент навистина би требало да судиме во светлината на Рутмановите намери, кои не беа засегнати од содржината, туку од авангардниот третман на звукот. А неговиот третман на звукот беше дури уште посмел и порадикален во неговиот нареден филм.

"Викенд" беше филм апсолутно без слики, апстрактна монтажа од звук, слушен состав за радио. Бидејќи во тоа време не постоеше снимање на ленти, ова десетминутно скапоцено благо Рутман го создаде со оптичко снимање на звукот. Филмот високо го оцени дури и неговиот главен непријател, Рихтер, кој во тоа време правеше филмови кои беа само варијации на она што веќе го имаше направено (иако би требало да додадеме дека по повод изложбата "Фото и филм" одржана во 1929 г. во Штутгарт, Рихтер напиша една од најубавите досега издадени книги на тема филм - книга која и денес важи за вредна и корисна). Мохољи - Наф во тоа време работеше во Баухаус, но само неговиот филм

"Lichtspiel, schwarz - weiss-grau" (Игра со светлината, црно-бело-сиво) и припаѓа на филмската авангарда во најстрога смисла; Мохољи - Наф беше попродуктивен во сферата на фотографијата и театарот и воопшто не работеше во полето на звукот.

Единствениот авангардист покрај Рутман кој сериозно се зафати со предизвикот на новиот медиум и без кој звучните филмови, онакви какви што ги знаеме денес, воопшто не ќе беа можни, беше Оскар Фишингер. Кога во 1931 година Рутман, како и Рихтер, се сврте кон документарните и индустриските филмови, Фишингер стана последниот претставник на авангардата во Германија. Тој веќе долго време и припаѓаше "на сцената" (а една значајна "сцена" секако постоеше, за што сведочи и бројот на личностите кои не можеа да бидат опфатени во овој краток преглед). Покрај соработката со други здруженија, соработката на Фишингер со Александер Ласло беше особено продуктивна. Ласло беше приврзеник на синестезијата и пронаоѓач на пијаното во боја.

Работата на Фишингер се состоеше од постојано нови обиди за пронаоѓање адекватни кинематски форми за стандардната популарна или класична музика, за транспонирање на музиката во движење, форми и боја (по својата употреба на "Гаспарколор" тој беше и пионер на филмот во боја), за изнаоѓање комплетна хармонија помеѓу неговите апстрактни форми и музиката. Со еден збор, тој сакаше да создаде "визуелна музика". Притоа, тој стана пример чие влијание може да се види во продукциите на браќата Витни и на други припадници на американската авангарда од Западниот брег, како и во денешните видео спотови и компјутерски анимации.

Вештачкиот звук, којшто Мекларен подоцна го употреби со резултати што беа исто толку шармантни колку и уметнички логични и доследни, останаа само една епизода во творештвото на Фишингер. Во Германија, овој процес го користеше само Пфенингер, кому очигледно му недостасуваше креативна сила за да пронајде адекватни слики за звуците. Филмовите на Пфенингер се банални и најмногу може да се ценат како технички експерименти.

Оскар Фишингер беше носител на знамето на авангардата во периодот од 1930 до 1935 година. Тој ја продолжи својата работа создавајќи го "Komposition in Blau" (Композиција во сино), еден од неговите најубави филмови, додека Рутман стана попустлив слуга на нацистите, Рихтер отиде во прогонство, а филмската авангарда се

здоби со "почесно место веднаш до дегенерираната уметност", како што ќе рече Ервин Лајзер. Во 1936 година Фишингер си замина од Германија. Татковината се ослободи од авангардата. Прогонетите си бараа ученици во САД, кајшто Рихтер предаваше во Источниот брег, а Фишингер се бореше за какво-такво живуркање на Западниот брег. (Фишингер стана сликар на Западниот брег, а значењето на неговите дела како сликар дури сега почнува да се признава).

☞ Валтер Рутман

(Walter Ruttmann), 28.12.1887 - 15.07.1941. Студирал архитектура во Цирих и сликарство во Берлин. Еден од втемелувачите на германскиот експериментален филм. Како ученик на В. Егелинг од почетокот експериментира со тн. подвижни геометриски облици. Неговиот прв филм *"Звучен бран"* (Die tönnende Welle, 1921) воедно е и еден од првите обиди во звучниот филм. Во следниот експеримент *OPUS 1-4* (1921-1925) се обидува со помош на ритмичка "дисхармонична низа" на едвај забележливи облици што потсетуваат на рентгенски снимки - да создаде "визуелна музика" која ќе влијае и на низа други авангардисти. Потоа ја реализира соблазната секвенца на сонот (Der Falkentraum) во 1. дел на *"Нибелунзите"* (1924) на Ф. Ланг, а 1926 соработува со Лоте Рајнигер на *"Авантурите на принцот Ахмед"*, прв целовечерен анимиран филм. Негово најзначајно дело *"Берлин - симфонија на велеградот"* (Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt, 1927) со фотографија на Р. Баберске и музика на Е. Мајзел, и според полемиките, што се уште траат - за едни тоа е документарен а за други експериментален филм. Всушност, тоа е "експериментален документарен филм" за "Берлин од мугри до поноќ"; користејќи ги искуствата на Д. Вертов и неговото *кино-око*, делумно и на С. М. Ејзенштејн (монтажа на атракции), создаде ритмички и визуелно атрактивен филмски запис за животот на велеградот; одредени секвенци (автомобили, трамваи, движење на луѓето и др.) како заокружени ритмички целини често можат да се споредат со каденци од најуспешните авангардни музички остварувања; и покрај тоа што акцентот е повеќе на ритмичко - визуелната компонента а помалку на прикажувањето на она што е живот, филмот оствари голем успех и оствари цела низа, по него наречени, симфонии на велеградот. По првиот свој звучен филм *"Мелодија на светот"* (Melodie der Welt, 1928) го реализира својот најрадикален експеримент - филмот *"Крајот на неделата"* (Wochenende, 1931), кој е всушност

Долго време во Германија немаше навраќање на авангардата; но, кон крајот на шеесеттите години, неколку филмски автори како Хербст, Некес, и Доре О. создадоа ренесанса која денес го претставува современиот германски авангарден филм.

1) Авторот се повикува на текстот ("манифест") на Валтер Рутман: "Уметноста и киното", кој од технички причини не е приложен.

монтажа на звучниот запис на "празна лента" (без слики). Во Италија работи и на игран филм *"Челик"* (Асасио, 1933) по сценарио на Л. Пирандело, но од тогаш се посветил исклучиво на документарниот филм. И покрај левата политичка инклинација и помага на Л. Рифенштал во филмот *"Триумфот на волјата"* (1935) - во сцената на Хитлеровото "месијанско" симнување од небото "за да го спаси германскиот народ". Со своето дејствување, постапно, станува заговорник на националсоцијализмот. За нацистичката пропаганда го снима филмот за германската војска *"Германски тенкови"* (Deutsche Panzer,



Берлин. Симфонија на велеградот, 1927-
Валтер РУТМАН

1941). Снимајќи ја пропагандната "Победа на Исток" (Sieg im Osten, 1941), на рускиот фронт, гине во една противофанзива на советската армија.

☞ Оскар Фишингер

(Oskar Fischinger), 22.06.1900 - 31.01.1967.

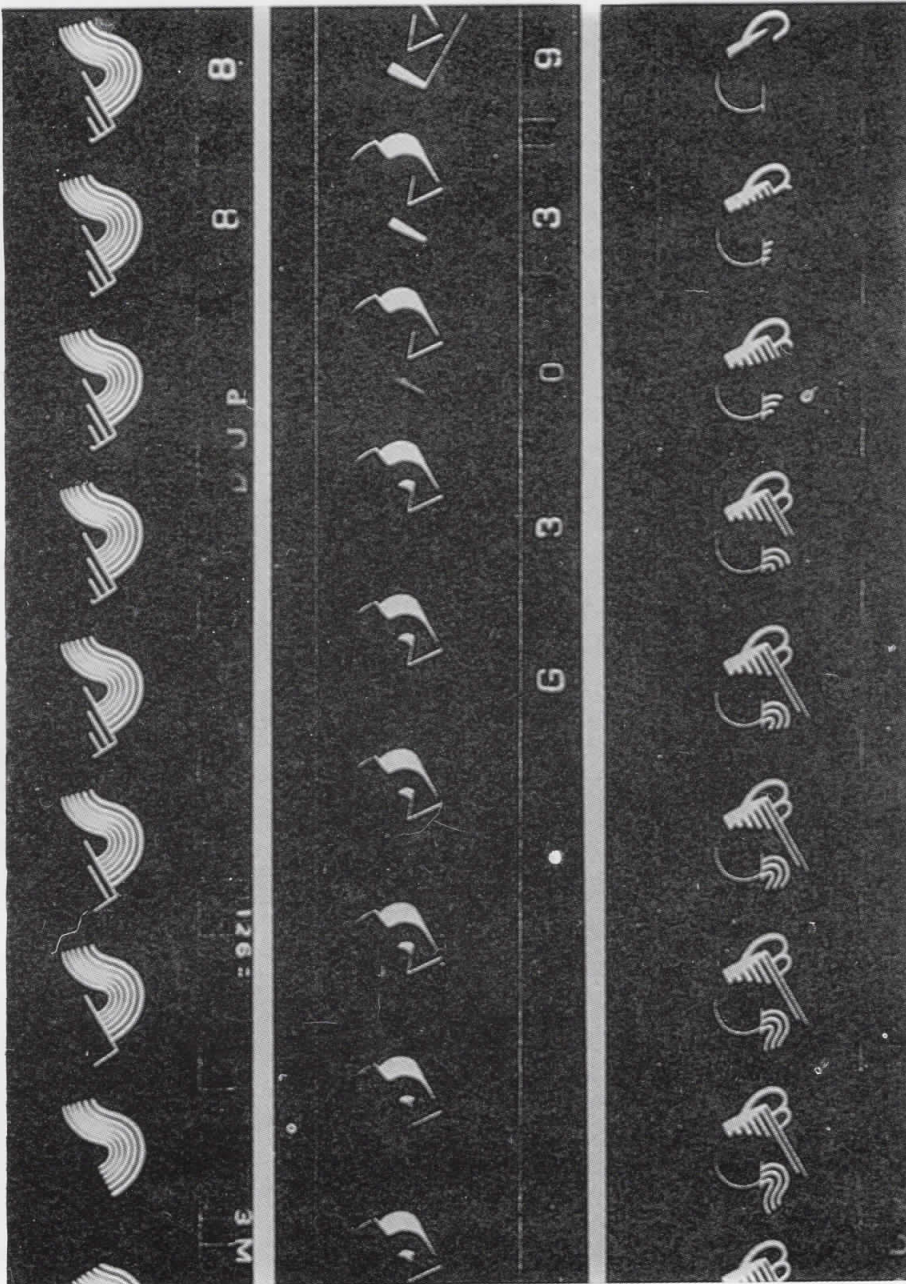
Од 1922 -26 година живее во Монако, го запознава режисерот В. Рутман и реализира серија анимирани апстрактни композиции со помош на тенки восочни ливчиња: "Експерименти со восок" (Wachsexperimente), "Линија на

буицата" (Stormlinien), "Спирали" (Spiralen) и тн. Некои од овие искуства користени се при изработката на сценографијата за "филмот на сенките" "Авантурите на принцот Ахмед" (1926) на Л. Рајнигер. 1927 година заминува за Берлин; таму го создава експерименталниот документарен филм "Талкање Минхен - Берлин" (München - Berlin Wanderung, 1927). Во текот на 1928 година ги креира специалните ефекти за "Жената на месец" (1929) на Ф. Ланг. 1927-29 работи на недовршениот филм "Силуети" (Silhouetten) во кој варира разни анимациски

техники и материјали. Од 1927 - 1932 создава серија од 13 "Студии" (Studie 1, Studie 2 и тн.) на музички теми. Во зрелиот период, во своите истражувања на обликот, движењето и хармонијата го внесува звукот, потоа бојата; ги создава "Љубовната игра" (Liebespiel, 1931), "Колоратури" (Koloraturen, 1932) и "Кругови" (Kreise, 1933), потоа ремек-делото "Композиција во сино" (Komposition in Blau, 1934). 1936 година заминува за САД, без успех соработува со В. Дизни на "Фантазија", ги реализира филмовите "Оптичка поема" (Optical Poem, 1938), "Алегрето" (1940) и своето последно ремек-дело "Сликарство во движење" (Motion Painting No 1, 1948). Голем експериментатор, мајстор на апстрактната филмска композиција, се смета за еден од главните творци на авангардата и експерименталниот филм, а посебен придонес даде и во естетиката на анимацијата.

☞ Викинг Егелинг

(Viking Eggeling), германски сликар и авангардист со шведско потекло (23.10.1880 -



Дијагонална симфонија, 1924 - Викинг ЕГЕЛИНГ

16.05.1925). Студирал во Швајцарија, Франција и Италија; другарува со Х. Арп, А. Модилјани, Т. Цара; во Цирих 1917 станува член на групата ДАДА. 1928, со Х. Рихтер заминува за Германија и ја истражува можноста за поврзување на сликарството и филмот во нова форма на "визуелна музика". 1921/22 година работи на, подоцна изгубениот филм, *"Хоризонтално - вертикален оркестар"* (Orchestre Horizontal - Vertikal), 1923/24 го реализира ремек -делото *"Дијагонална симфонија"* (Diagonale Symphonie) еден од најпознатите експерименти во историјата на филмот, и едно од најрепрезентативните дела на тн. *чист филм*, анимациските метаморфози на белата апстрактна форма на темна позадина создаваат мобилна структура на чистите облици, совршени ритмички градации со извонреден впечаток. *"Дијагоналната симфонија"* претставува еден од врвовите на авангардниот апстрактен филм, кој влијаел на филмските експериментатори низ целиот свет. Реализирал уште само два слични филма и тоа непосредно пред својата смрт: *"Паралела"* (Parallele) и *"Хоризонтала"* (Horizontale).

☞ Ханс Рихтер

(Hans Richter), режисер и теоретичар на филмот (6.04.1888 - 17.02.1976). Студирал сликарство во Берлин и Вајмар. Претставува значајна појава во европската авангарда, со В. Егелинг и В. Рутман станува пионер на филмскиот авангардизам на раните 20-ти години, посветувајќи се прво на апстрактниот, а потоа на дадаистичкиот и надреалистичкиот филм. По доаѓањето на националсоцијалистите на власт 1933 патува по Европа; 1941 останува да живее во САД, каде станува директор на Институтот на филмската техника при њујоршкиот Сити Колеџ и снима експериментални филмови. Најзначајни остварувања му се: *"Прелудиј и fuga"* (Prelude et fugue, 1920), *"Ритам 21"* (Rhythmus 21), *"Ритам 23"* (Rhythmus 23) и *"Ритам 25"* (Rhythmus 25) со апстрактен карактер; *"Инфлација"* (Inflation, 1927); *"Предпладневно привидение"* (Vormittagsspuk, 1927), надреалистичко дело во кое и глуми заедно со композиторите П. Хиндемит и Д. Мило; *"Симфонија на трките"* (Rennsymphonie, 1929); *"Се се врти, се се движи"* (Alles dreht sich, alles bewegt sich, 1929); *"Секојдневно"* (Everyday, 1929), снимен во Лондон, во кој С.М. Ејзенштејн игра полицаец; *"Освојување на небото"* (La conquete du ciel/La conquista del cielo, 1938?) според книгата и сценариото на Ото Бихаљи Мерин; *"Сништа што не можат да се купат со пари"* (Dreams Money Can Buy, 1946-47), долгометражен филм кој

соединува разни авангардни тенденции, во чија реализација учествувале Ман Реј, А. Калдер, Ф. Леже, М. Дишан и М. Ернст; *"Dadascope"*, 1956/57, во два дела, и *"8 x 8"* (1957), две навраќања на дадаизмот; *"Александер Калдер: од циркус до месечина"* (Alexander Calder: from the Circus to the Moon, 1963). Објавил повеќе книги, во кои има и повеќе теориски опити за филмот. Рихтер како основен проблем на медиумите го поставува премавнувањето на репродукцијата - не толку со стварноста колку со другите медиуми, што може да се постигне со откажување од наративноста и со слободната игра на симболите на која гледачот ќе реагира со интуитивно разбирање, а на која, естетска основа ќе биде времето, т.е. ритмот.

☞ Лоте Рајнигер

(Lotte Reiniger) 02.06.1899 - 22.06.1981. Ученичка е на М. Рајнхарт и веќе во младоста се восхитува од техниката на тн. кинески сенки или анимирани силуети (Silhouettenfilm). Во 1916 ја објавува првата книга на "уметнички силуети". Соработувајќи со Р. Глиз и П. Вегенер на филмот *"Ловецот на стаорци од Хамелин"* (1918) ги креира анимираниите секвенци со животните што учат да одат и летаат. Својата техника ја истражува и усовршува, и во 1926 година, по 3 години работа ја реализира долгометражната приказна (од 1001 ноќ) *"Авантурите на принцот Ахмед"* (Die Abenteuer des Prinzen Achmed); следуваат *"Доктор Дулитл и неговите животни"* (Doktor Dolittle und seine Tiere, 1928) и *"Арлекин"* (1931). Инспирирајќи се од цртежите на Каран д'Аше и оријенталните минијатури, Рајнигер ликовите, амбиентите и предметите ги сведува на црни или сиви силуети јасно исцртани на светла позадина и потоа ги анимира со техниката "сликичка по сликичка". Нејзините филмови набрзо постигнуваат светски успех (Ж. Реноар ја нарекува "мајстор на сенките", Б. Балаш нејзините дела ги смета за "апсолутен филм"). Подоцна работи и во Италија, Велика Британија и Франција; за филмот *"Дон Кихот"* (Г.В. Пабст, 1933) ги креира секвенците со сенки, а за *"Марселјезата"* (Ж. Реноар, 1938) секвенцата од театарот на сенките. Од многубројните самостојни проекти, во кои ја применува оваа техника, се издвојуваат *"Десет минути Моцарт"* (Zehn Minuten Mozart, 1930), *"Сиси"* (Sissi, 1932), *"Кармен"* (1933), *"Украденото срце"* (Das gestohlene Herz, 1934), *"Папагено"* (1935), *"Галатеа"* (1935), *"Кралскиот појадок"* (The King's Breakfast, 1936), *"Роденденот на Мери"* (Mary's Birthday, 1951), *"Аладин"* (1953), *"Волшебниот коњ"* (The Magic Horse, 1953), *"Три желби"* (The Three Wishes, 1954), *"Скакулецот и мравката"* (The Grasshopper and the Ant, 1954), *"Трнорушка"*

(The Sleeping Beauty, 1954), *"Ивица и Марица"* (Hansel und Gretel, 1955), *"Палешка"* (Thumbelina, 1955), *"Џек и волшебниот грав"* (Jack and the Beanstalk, 1955), *"Свездата на Витлеем"* (The Star of Bethlehem, 1956), *"Шарениот свирач од Хамелин"* (The Pied Piper of Hamelin, 1960), *"Принцот жаба"* (The Frog Prince, 1961), *"Пепелашка"* (Cinderella, 1963), и др. За филмот *"Храбриот мал шивач"* (The Gallant Little Tailor, 1954) наградена е на фестивалот во Венеција, додека својот последен значаен филм *"Окасин и Николета"* (Aucassin et Nicolette, 1976) го реализирала за Националното филмско здружение на Канада. Меѓународен првак на техниката на анимација на сенките, Рајнигер е на некој начин и нејзин заработник, бидејќи никогаш не направи позначајно поместување од тие рамки; кога се гледат во низа, нејзините филмови оставаат впечаток на монотонија и (брилијантно) повторување.

☞ Гвидо Зебер

(Guido Seeber), 22.06.1879 - 02.07.1940.
Син на фотограф, од 1898 година работи во студиото на таткому. Од 1909 е шеф на техниката на филмската компанија Bioscop, а 1911 го гради првото студио во Нојбабелсберг (подоцна го превзема компанијата УФА). Тука отвора лабораторија за обработка на филмска лента (за оноа време "рекордни" 15000 метри на ден). За време на 1. светска војна раководи со снимањето во централата на германската морнарица во Варнеминде; по војната се враќа во Bioscop. Од 1935 раководи со трик-одделението во УФА, каде што, помеѓу останатото ги инсталира и првите уреди за *задна проекција*. Како снимател работи (од 1909) на повеќе од 100 филма и се вбројува, со Ф.В. Вагнер, К. Фројнд и К. Хофман - во најзначајните германски сниматели на немиот период. Особено е ценет поради техничката инвентивност: специални ефекти (на пр. појавата на двојникот во *"Прашкиот студент"* 1913 на С. Рај и П. Вегенер), прикажување на перспективата, изградба на светлоста во ситуации на висок контраст и ефектни движења на камерата (на пр. *"Дочек на Новата година"*, 1924, на Л. Пик и К. Хаселман). Следејќи го фотографскиот континуитет, успешно ги поврзува студиските снимки со кадровите во екстериерот. Снимајќи го *"Тајните на една душа"* (1926) на Г.В. Пабст, се истакнува со ефектниот приказ на сништата и кошмарите на еден душевен болен. Неговиот режисерски проект *"Kipho-film"* (1925), реклама снимена за големата кино и фото изложба во Берлин, и денеска се смета за вонреден придонес на германскиот авангарден филм. Од 1919 автор е и издавач на голем број книги и написи за

филмската техника (на пр. Трик-филм - Der trickfilm, Берлин, 1927/ предговорот за советското издание го напишал С.М. Ејзенштејн). 1919 го иницира здружувањето на кино-техничарите во Кинотехничко здружение, а во последните години од животот се занимава и со оспособување на млади сниматели. Останати поважни филмови: *"Комедијанти"* (У. Гад, 1911), *"Малиот ангел"* (У. Гад, 1913), *"Голем"* (Х. Гален и П. Вегенер, 1914), *"Ловецот на стаорци од Хамелин"* (П. Вегенер, 1918), *"Голем, како е дојден на свет"* (П. Вегенер и К. Безе, 1920), *"Улицата без радост"* (Г.В. Пабст, 1925).

☞ Рудолф Пфенингер (Rudolf Pfenninger), 25.10.1899 - 14.06.1976.)

Син на сликар. Сценографија учи во Минхен. Од 1918 до 1921 работи како илустратор на едно стандардно научно дело од областа на средноевропската флора. Во прво време се занимава со филмски експерименти и паралелно со тоа интезивно ја истражува филмската техника. Од 1923 е цртач и сликар во трик-филмовите на Луис Зел. Од 1925 соработува во Одделението за филм на Емелка во Минхен. Истражува во доменот на радио техниката. По воведувањето на звучниот филм, тој развива специјална техника - ткн. *"звучен ракопис"*, постапка со која звукот пороизлегува од самиот цртеж. Тука, пред се го интересираат техничките а помалку уметничките ефекти, така што неговите куклени филмови *"Серенада"* и *"Баракола"* или пак трик-филмовите *"Ларго"* и *"Гич и Гач"* се прилично конвенционални. Сепак Пфенингер извршил силно влијание врз авангардата (Фишингер, Мекларен). По 1933 година работи како независен филмски автор а од 1936 и како филмски архитект. По 2. светска војна пред се работи комерцијални и трик-филмови.

☞ Ласло Мохољи Наѓ

(Laszlo Moholy-Nagy), 20.07.-24.11.1946,
Унгарски сликар, фотограф, есеист и теоретичар на филмот. Работел во Унгарија, Австрија, Германија и САД како приврзеник на дадаистичкото движење а потоа на школата Neue Bauhaus. Ја објавил книгата *"Сликарство-фотографија-филм"* (Malerei-Fotografie-Film, 1925), која претставува некој вид личен поетски програм. Но за теоријата на филмот многу позначаен е неговиот безимен опит за сликата, движењето и звукот, објавен во Швајцарија 1936 година. Фотограмот е светлосен запис кој остварува особен вид на "тензија во црно, сиво и бело" која што предизвикува непосредно и оригинално оптичко искуство засновано на човековата психобиолошка способност за

организирање на визуелниот ефект. Основната филмска идеја се манифестира во "рефлектирани форми", каде што, снимките од вистинскиот живот, видени во повеќеслојните огледала, се покажуваат како одбиени, изобличени: идеален вид на ова може да се замисли ако, на еден автомобил, под одреден агол, се постават две огледала и во текот на возењето во нивниот одраз се регистрираат prizori од градот.

Филмографија: "Игра на светлоста, црно-белосиво", 1930 (Lichtspiel, schwarz-weiss-grau).

☞ Вернер Греф

(Werner Graeff), 1901-1978

1921 студира во Баухаус. Учи кај Ханс Рихтер и Викинг Егелинг. Од 1922 е член на уметничките групи "De Stijl" и "Novembergruppe". 1923 година е соиздавач на списанието на Х. Рихтер "G", прво модерно списание за уметноста. 1927 е шеф за

печат на "Werkbund" на изложбата во Штутгарт. 1929 работи на изложбата "Филм и фотографија" во Штутгарт. Паралелно со Рихтеровиот "Filmgegner" од истиот издавач излегува и класичното дело на В. Греф "Доаѓаат нови фотографии" (Es kommt der neue Fotograf). 1931 следи богатата публикација "Книга за филмот" (Das Buch vom Film) а 1942 во Базел излегува "Камерата и очите" (Kamera und Auge). 1934 Греф, како доцент за фотографија на Рајманшуле во Берлин е присилен да емигрира. 1951 се враќа и работи како доцент на Фолквангшуле во Есен, а 1957 станува генерален секретар на "Интернационалниот форум за обликување" во Берлин. Во последните години од животот се занимава со сликарство во Есен и Милхајм - каде и умира 1978 година.

Филмографија: "Композиција I/22 и II/22", (Komposition I/22 und II/22)

1. програма: 22.02.

☞ Lichtspiel Opus 1 (1919-20)

10 мин., колор
музика: Макс Бутинг
Валтер Рутман

☞ Lichtspiel Opus 2 (1922) 3 мин.

Валтер Рутман

☞ Lichtspiel Opus 3 (1923) 4 мин.

Валтер Рутман

☞ Lichtspiel Opus 4 (1923-25)?4мин.

Валтер Рутман

☞ Diagonalsinfonie (1923-25),

10 min.
Викинг Егелинг

☞ Rhythmus 21 (Film ist rhythmus)

(1921-24), 3 min. c/b.
Ханс Рихтер

☞ Rhythmus 23 (1923-24), 3 мин., ц/б

Ханс Рихтер

☞ Falkentraum (1923), 1 мин.

Валтер Рутман

☞ Das Wunder (1925), 3 мин.,

колор
Валтер Рутман

☞ Kipho (1925), 4 мин. ц/б

Гвидо Зебер

☞ Komposition I/22 und II/22

(1922), 6 мин.
(Објавено во De Stijl 5 (1923); како филм е прикажан во Есен во текот на 1970 година)
Вернер Греф

☞ Das Geheimnis der Marquise

(1922)?, 3 мин., ц/б
Лоте Рајнигер

2. програма: 23.02.

☞ Filmstudie (1926), 4 мин., ц/б

партитура: Х.Х. Штукеншмит, Ернст Тох
Ханс Рихтер

☞ Vormittagsspuk (1927-28), 10

мин., ц/б
идеја и режија: Ханс Рихтер и
Вернер Греф

ликови: Паул Хиндемит, Вернер Греф, Ханс Рихтер, Дариус и Мадлен Мило, Жан Озер, Валтер Гроностај
музика: Паул Хиндемит
(оригиналниот звучен запис е изгубен)

☞ Inflation (1927-28), 3 мин.

камера: Шарл Метен

продукција: УФА (Филмот се прикажувал пред проекцијата на филмот на Вилхелм Тиле "Дамата со маска")
Ханс Рихтер

☞ Alles dreht sich, alles bewegt sich

(1929), 4 мин., ц/б
скрипт: Ханс Рихтер, Вернер Греф
камера: Рајмар Кунце
музика: Валтер Гроностај
продукција: Tobis

☞ Zweigroschenzauber (1928-29),

3 мин., ц/б
продукција: Kölnische Illustrierte Zeitung
Ханс Рихтер

☞ Everyday (1929)?, 30 мин., ц/б

Снимено во Лондон. С.М. Ејзенштајн во ролја на полицаец.
Оригиналната музика е загубена.
Ханс Рихтер

3. програма: 24. 02

☞ München - Berlin - Wanderung

(1927), 3 мин.
Оскар Фишингер

☞ Barcarole (1932), 10 мин. ц/б

Рудолф Пфенингер

☞ **R.-1 Ein Formspiel** (1927?), 2 мин.
Оскар Фишингер

☞ **Studie 5 (R.- 5 Ein spiel in linien)** (1930), 3 мин.
Оскар Фишингер

☞ **Studie 6** (1930), 2 мин.
Оскар Фишингер

☞ **Studie 7** (1930-31), 3 мин.
Оскар Фишингер

☞ **Studie 8** (1931), 4 мин.
(недовршен)
музика: 1. став од "L'Apprenti sorcier"
од Пол Дукас
Оскар Фишингер

☞ **Kreise / Alle Kreise erfasst Tolirag** (1933), 2 мин., колор
музика: Рихард Вагнер - Venusberg -
музика за балет, Едвард Григ, марш
од "Sigurd Jorsalfar"
Оскар Фишингер

☞ **Muratti greift ein** (1934), 3 мин.,
колор
музика: "Die Puppenfee" од Јозеф
Бајер
Работен за произведувач на цигари
Оскар Фишингер

☞ **Komposition in blau** (1934-35), 4
мин., колор
музика: увертира из "Die lustigen
Weiber von Windsor" од Ото Николај
Оскар Фишингер

☞ **Allegretto** (1936), 3 мин., колор
продукција: Paramount
Оскар Фишингер

4. програма: 25.02.

☞ **Studie 9** (1931), 3 мин., ц/б
музика: Јоханес Брамс: "Ungarischer
Tanz Nr. 9"
Оскар Фишингер и Ханс Фишингер

☞ **Studie 10** (1930-32), 7 мин., ц/б
музика: балетот од "Аида", Ѓузепе
Верди
продукција: Ханс Фишингер
Оскар Фишингер

☞ **Studie 11** (1931-32), 4 мин., ц/б
музика: дивертименто во Д (КВ 334)
од В. А. Моцарт
Оскар Фишингер

☞ **Studie 12** (1932), 5 мин., ц/б/
музика: "Die Braut von Messina" од
Антон Рубинштајн
продукција: Ханс Фишингер
Оскар Фишингер

☞ **Studie 13** (1933-34), фрагмент
музика: "Coriolan Ouverture" од Л.
ван Бетовен
Оскар Фишингер

☞ **Motion painting No.1** (1947), 11
мин., колор
музика: "Branderburgisches Konzert
No. 3 " од Ј. С. Бах
Оскар Фишингер

☞ **Lichtspiel, schwarz - weiss -
grau** (1930), 6 мин.
Ласло Мохољи Нај

☞ **Weekend** (1929? датирањето не
е сигурно, вероватно е снимен по
"Melodie der Welt"), 10 мин.
(Радиоемисија е снимена со
оптичкиот звук на филмската
камера)
Валтер Рутман

☞ **In der nacht** (1931), 10 мин.
камера: Рајмар Кунце
музика: Роберт Шуман
Валтер Рутман

5. програма: 26.02.

☞ **Berlin. Die Sinfonie der
Grossstadt** (1927), 65 мин. (20
сликички во секунда)
камера: Карл Фројнд,
Рајмар Кунце, Роберт Баберске,
Ласло Шефер
музика: Едмунд Мајзел
(поради разликата во
брзината на снимањето во
однос на брзината на
репродукцијата на филмот,
филмот се прикажува без
репродукција на
звучниот запис)
продукција: Fox Еуропа
Според идејата
на Карл Мајер:
Валтер Рутман и
Карл Фројнд

Со одобрување на издавачот (**Goethe Institut**) текстот е преведен од публикацијата: **Walter Schobert: Der Deutsche avant-garde film der 20er Jahre**, Goethe-Institut, Минхен, 1989 Користени се и податоци од Филмската енциклопедија 1 и 2, Загреб Автор на програмата: Валтер Шоберт (Германски филмски музеј, Франкфурт)

Проекциите се реализирани со помош на:

GOETHE
INSTITUT

Издавач: Музеј на современата уметност, 91000 Скопје, п.ф. 482, Самоилова б.б. Македонија, тел. 091 11 77 34, факс 091 23 63 72; **Одговорен уредник:** Зоран Петровски, **Уредник:** Мирослав Поповиќ, **Превод:** Соња Филипова и Соња Панчевска; **Ликовно обликување:** Ладислав Цветковски, **Компјутерска обработка:** Догер, **Печат:** Догер; **Тираж:** 300

Publisher: Museum of contemporary art Skopje, 91000 Skopje, p. box 482, Samoilova b.b. Macedonia, Phon: 389 91 23 63 72; **Editor in chief:** Zoran Petrovski; **Editor:** Miroslav Popovic; **Translation:** Sonja Filipova and Sonja Pancevska **Lay-out:** Ladislav Cvetkovski; **Printed by:** "Dogger"; Printed in 300 copies