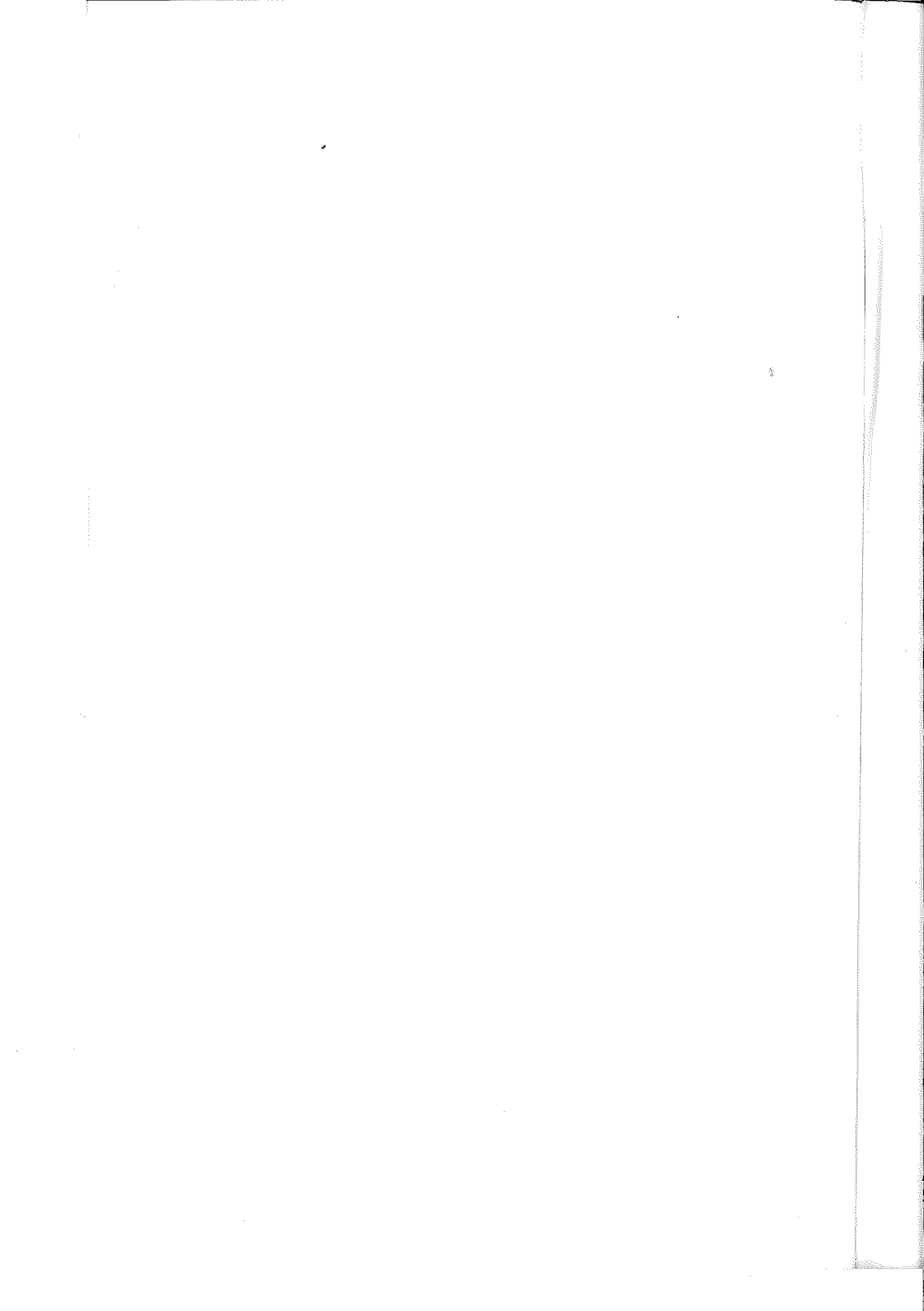


МИМИ ЃОРГОСКА - ИЛИЕВСКА

**КНИЖЕВНОСТА  
ВО ДИЈАЛОГ  
СО ФИЛМОТ**





100

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

**МИМИ ГОРГОСКА-ИЛИЕВСКА**  
**КНИЖЕВНОСТА ВО ДИЈАЛОГ СО ФИМОТ**  
**ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ОДНОСИ МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ И ФИЛМ**

КИНОТЕКА НА МАКЕДОНИЈА

*Мими Ѓорѓоска-Илиевска*  
КНИЖЕВНОСТА ВО ДИЈАЛОГ СО ФИМОТ  
интермедијални односи меѓу македонската книжевност и филм

*Рецензент:*  
Катица Кулавакова

*Издавач:*  
Кинотека на Македонија  
Ул. Никола Русински бр. 1; п.фах 161 – 1000 Скопје  
тел.: (+ 389) 02 / 3071–815; 02 / 3095–807  
*e-mail:* kinoteka@ukim.edu.mk

*За Издавачот:*  
Борис Ноневски

*Компјутерска подготовка и ликовно-графичко обликување:*  
Здравко Корвезирски

*Лектура и коректура:*  
Зорка Ефремова

*Печат:*  
„Југореклам“ – Скопје, 2005

*Книгата е издадена со финансиска помош  
на Министерството за култура на Република Македонија*

МИМИ ЃОРГОСКА-ИЛИЕВСКА

**КНИЖЕВНОСТА  
ВО ДИЈАЛОГ СО ФИЛМОТ**

**ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ ОДНОСИ МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА  
КНИЖЕВНОСТ И ФИЛМ**



СКОПЈЕ, 2005

CIP – Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“,  
Скопје

821.163.3:791.43/.44(497.7)  
791.43/.44(497.7):821.163.3

ЃОРГОСКА–Илиевска, Мими

Книжевноста во дијалог со филмот – Интермедијални односи меѓу  
македонската книжевност и филм / Мими Ѓоргоска–Илиевска. –  
Скопје : Кинотека на Македонија, 2005. – 152 стр. : илустр. 20 см

Библиографија: стр. [145]–150.

ISBN 9989-643-18-0

- а) Македонска книжевност – филм – Македонија
- б) Филм – Македонија – македонска книжевност

COBISS.MK-ID 62139402

## ПРЕДГОВОР

Типологијата на интермедијални односи и ситуации може да се разгледува од повеќе перспективи, при тоа секогаш во истражувањето се поставува еден централен медиум и се разгледуваат неговите влијанија на другите уметности и обратно. Во истражувачкиот труд „Интермедијални односи меѓу македонската книжевност и филм“ предмет на опсервација е влијанието на книжевниот медиум врз филмскиот.

Анализирајќи ги односите што филмот ги воспоставува со книжевноста се наметнува заклучокот дека прашањето на релацијата филм – други уметности (коишто имаат интермедијален карактер) се меѓу најчестите теми на филмологијата. Во поглед на овие прашања и анализи на ваквите интермедијални односи проследувачите дојдоа до сознание дека оваа тема го зазема четвртото место во филмологијата и во нејзините расправи, анализи и истражувања. На прво место се размислувањата филм-стварност, потоа изучувањата на филмот како јазик и анализирањата на социолошко-идеолошките аспекти на филмот.

Целта на овој истражувачки труд е да се изгради и да се понуди еден теориски модел на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и македонскиот игран филм. При конструирањето на тој модел користени се наративни и драмски текстови од македонската книжевност кои се употребени како предлошка за некои македонски играни филмови. Изборот токму на овој аналитички материјал се чини продуктивен од повеќе причини:

- Прво, сè понеоспорната потреба за една интегрална анализа на овие медиуми;
- Второ, интермедијалниот карактер на филмскиот медиум е исклучително поттикнувачка граѓа за обработка на предметново прашање, еден вид протообразец за интермедијални толкувања.

И покрај обемноста на интермедијалните релации што ги воспоставуваат книжевниот и филмскиот медиум, овој иницијален труд ќе биде само поттик за понатамошни истражувања и за подлабоко согледување и анализирање на специфичната релација **книжевна уметност – филмска уметност**, во македонската филмологија и во науката за книжевноста.

Теорискиот дел се темели врз развојот на филмската теориска мисла, при што се опфатени првите обиди за теориско проучување на филмскиот медиум, како и некој позначајни претставници. Во однос на книжевната теорија посебен акцент е ставен на влијанието на книжевноста врз филмот, односно врз интермедијалните односи меѓу книжевниот и филмскиот медиум и можните начини на нивно воспоставување. Тука се дадени општите одредби кои се однесуваат на теоријата на интермедијалноста и интертекстуалноста. Исто така, дефиниран е и поимот **филмска адаптација** како прилагодување и присвојување на смислата на некој претходен текст, како културен модел што претходно е содржан во презентацијата на друг знаковен систем.

Аналитичкиот и интерпретативен дел главно обрнува внимание на една книжевно-филмолошка анализа на односите меѓу конкретни македонски прозни книжевни дела и македонски играни филмови. Основната анализа се темели на односите што ги воспоставува книжевната фабула (нарација) со филмската, или на кој начин книжевната фабула е трансформирана во филмскиот медиум и дис-



курс. Разгледувани се начините на адаптација и трансформација на книжевните ликови и нивната визуализација во филмскиот медиум, а следствено на тоа и создавањето филмски карактери/ликови. Тука се опфатени и типовите на односи меѓу литерарниот опис и облиците на визуализација, потоа односот лик – карактер и нивните интер-релации и поместувањата што се извршени во новата текстуализација.

Во истражувачкиот труд „Интермедиијални односи меѓу македонската книжевност и филм“ при интерпретациите на аналитичкиот материјал се опфатени влијанијата на книжевноста врз филмот. Интермедиијалните влијанија меѓу македонската книжевност и филм се поделени согласно со типовите на релации (соодноси) меѓу двете уметности, односно меѓу двата вида дискурси и тоа:

1. Роман – филм
2. Расказ – филм
3. Драма – филм

При претставувањето на ваквите интермедиијални односи како аналитички материјал од македонските прозни книжевни дела се користени оние кои послужиле како литературна предлошка при изработката на сценариото за филм. Тоа се: романите *Црно семе* и *Црвениот коњ* на Ташко Георгиевски, и *Две Мари* од Славко Јаневски, *Под усвитеност* на Димитар Солев, и *Води* од Јован Стрезовски, расказите *Безимени од десетината* од Славко Јаневски и *Татко* од Живко Чинго и драмите *Црнила* на Коле Чашуле, и *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернотрински.

Книжевно-филмолошката анализа е фокусирана врз интермедиијалните врски (релации) меѓу горенаведените книжевни дела и македонските играни филмови кои претставуваат адаптација на истите: „Црно семе“ (1971) на

Кирил Ценевски, „Истрел“ (1972) и „Време води“ (1980) во режија на Бранко Гапо, „Црвениот коњ“ (1981) на Столе Попов, потоа уште еден филм на Кирил Ценевски – „Јазол“ (1985,) „Волча ноќ“ (1955) на режисерот Франце Штиглиц, „Татко“ (1973) на Коле Ангеловски, „Денови на искушение“ (1965) на Бранко Гапо, „Македонска крвава свадба“ (1967) на Трајче Попов.

На крај како прилог кон овој истражувачки труд, е направен анекс во форма на филмографски и библиографски податоци на анализираните филмови.

Во истражувањето и пишувањето на оваа книга од огромна полза ми беше помошта од одредени луѓе кои ми пружија искрена поддршка и соработка.

Би сакала да ја изразам мојата огромна благодарност до г-нот Борис Ноневски, директор на Кинотеката на Македонија, кој ми овозможи да се посветам на оваа проблематика и постојано ме бодреше и поттикнуваше во моите истражувања, како и на колегите од Кинотеката.

Секако дека голема е заслугата за профилирањето на овој труд на мојот ментор, академик Катица Ќулавакова, професор на Катедрата по општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Ја користам оваа прилика да ѝ се заблагодарам за нејзината великодушна и драгоцена помош и соработка секогаш кога тоа ми беше потребно.

Тука би сакала да му се заблагодарам и на мојот сопруг, м-р Владимир Илиевски, кој постојано ми помагаше и ме поддржуваше во текот на моето истражување и пишувањето на книгава.

## ОСВРТ КОН РАЗВОЈОТ НА ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМОТ И ФИЛМОЛОГИЈАТА

Филмската теорија како секоја општествена научна дисциплина создава претпоставки за својот предмет на проучување. Во случајов предмет на оваа научно теориска дисциплина е филмот и сите негови жанровски посебности и карактеристики, медиумски и естетски обележја. Создавањето на овие претпоставки не е само академско теориско промислување на воочените проблеми, туку и пред сè, практично дејствување, запознавање и учество во самиот процес на создавање на феноменот филм.

Сепак, најчесто теоријата на филмот се проучува од желба да се дојде до нови сознанија, односно да се разберат некои појави коишто во чинот на нивно разоткривање и дефинирање причинуваат кај теоретичарот научно-интелектуално задоволство. Целта на проучувањето на теоријата на филмот не е филмот како изолирано уметничко дело надвор од неминовниот контакт со останатите филмски остварувања, туку интересот на оваа наука е општо промислување и проучување на филмот како естетско-уметнички и комуниколошки феномен. Филмската теорија не се интересира за одредени филмови или техники, туку за она што го нарекуваме *можности на филмот*. Кога говориме за еден филм тој е само еден сегмент во системот на значења којшто филмскиот критичар се обидува да го открие. Сите филмови заедно создаваат *систем* (кинематографија) со свои *поисистеми*

(разни жанрови и други видови) коишто се предмет на научна анализа.

За разлика од филмската критика која секогаш започнува од општи теориски начела, филмската теорија започнува со прашања кои се наменети на еден филм или техника, со тоа што одговорите секогаш мора да бидат применети на повеќе филмови, а не само на оној од кој е започнато истражувањето. Теоријата е над критиката и нема никаква врска со рецензијата. Теоријата за едно уметничко дело е исто што и филозофијата за едно рационално дело. Таа, всушност, претставува еден заокружен, цврсто втемелен *систем*, бидејќи ниту едно уметничко дело не се појавува како изолиран феномен, туку како целина поврзана со целокупниот дух на една епоха.

## 1.1. ПОЈАВА НА ПРВИТЕ ФИЛМСКИ ТЕОРИИ

Првите теории за филмот се појавуваат паралелно со филмската критика. „Филмската критика, а со неа и почетоците на теориските размисли за новиот медиум, според сегашните историографски истражувања се појавуваат во првата деценија од почетокот на дваесеттиот век, во Италија и во Франција“ (Душан Стојановиќ, *Теорија филма*, стр. 13, 1978). Во овој период владее мислата дека филмот не е уметност туку, само лоша копија на театарот недостојна за внимание.

Во првата деценија од појавата на филмот речиси и да не се пишува за него. Први објавени написи за филмот се појавуваат во Италија од новинарот Густино Фери во 1906 година. Во текстот „Меѓу кулисите на кинематографијата“/„Tra le quinte del cinematografo, Фери уметничките можности на филмот ги дефинира „како механичко-

регистраторски својства на камерата која овозможува да се забележи видливата стварносот“. Според него кинематографијата е драма за очите и затоа треба да се избегнува секоја психолошка сложеност (*Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 13, 1978).

Во италијанското списание „La stampa“, Џовано Папини во 1907 година го објавува текстот „Филозофија на кинематографијата“/„La filosofia del cinematografo при што ги истакнува своите ставови во однос на филмот и го потврдува веќе постојното мислење дека филмот е лоша копија на театарот.

На ваквите ставови во однос на филмот се надоврзува и Доменико Тумијати кој вели: „Иднината на филмот не е уметничка, бидејќи уметноста е индивидуалност, а филмот е машина“ (*Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 14, 1978).

### 1.1.1. Ричото Канудо (1879–1923)

Во Франција зачетоците на филмската критика се бележат со појавувањето на движењето наречено *film d'art* кое егзистира на културната сцена во периодот од 1907-1908.

Со Ричото Канудо се раѓа вистинската филмска критика и теорија. Тој го воведува денес општо прифатениот термин *седма уметност*. Според него, сите уметности потекнуваат од двете првобитни – *архитектура* и *музика*.

Канудо се вбројува во редот на теоретичарите кои на филмот гледаат како на една синтеза со чиешто посредство другите уметности ги откриваат своите цели. Канудо ги воведува постулатите на филмското изразување кои и денес можат да се сметаат за современи:

- универзален карактер на филмскиот јазик;
- не е нужна традиционална наративност;
- динамични својства на видливиот свет;
- трансцедетална убавина.

Во *Манифестацији на седумте уметности*, Канудо истакнува дека „филмот не е ни мелодрама, ниту театар за да може да биде само забава со фотографии и дека во суштина е уметност, или поточно речено визуелна драма, филмот треба да биде средство за нова поетичност.“ (*Историја филмских теорија*, Гвидо Аристарко, стр. 127, 1974).

*Манифестацији на седумте уметности* кој од денешна гледна точка е веќе надминат сепак е значаен за развојот на филмската теориска мисла. Така, насетувајќи некои битни начела во однос на филмската уметност, Канудо говори за ритамот сфатен како *игра на планови* (димензија на една слика во однос на претходната и следната). Така сфатениот ритам од теориски аспект води кон пронаоѓањето на *специфичното изразно средство на филмот*, што подоцна ќе се нарече *монџажа*. „Филмот во себе ги синтетизира сите уметности и претставува пластична уметност во движење, т.е. филмот е посредник меѓу временските и просторните уметности или според поделбата на Шопенхауер меѓу пластичните и ритмичните уметности“ (*Филмске свеске*, стр. 66, 1976).

Канудо говори и за поврзаноста односно сличностите и разликите меѓу филмот и театарот, при што смета дека нема ништо заедничко меѓу нив. Филмот и сликарството се две комплементарни уметности на архитектурата коишто еднаш засекогаш ги фиксираат своите фигурации, за разлика од театарската уметност на којашто секогаш ѝ се потребни нови инструменти за докажување. Точно е тоа дека на филмот му се потребни време и технички инструменти исто како на музиката *партиципура*,

но сепак филмот не е зависен од сите тие технички средства и механички проекциони апарати. „На ист начин на којшто еден добар музичар може да ја *прочишта* музиката на пентаграм со сета нејзина звучност и ритам, а да не ја отсвири, така и добар *синеаст* може да го види филмот на лента со целиот негов ритам и интензитет без да го проектира“ (*Филмске свеске*, стр.59, 1976).

### 1.1.2. Хуго Минстерберг (1863–1916)

Хуго Минстерберг е првиот којшто го проучува филмскиот израз на научна основа. Според него, филмската слика се разликува од реалноста и врз основа на таа разлика се формираат изразните можности на филмот.

Како своевидна синтеза на терминот *филм* Хуго Минстерберг го користи терминот *фотодрама*.

Како и неговите претходници, и Минстерберг ги аргументира разликите меѓу филмот (фотодрамата) и театарот. Според него, филмот не е имитација на театарот и како таков никогаш не може да ги оствари естетските вредности на театарот, како што и театарот не може да има идентични естетски вредности со фотодрамата. Филмот е потполно нова и самостојна уметност која јасно укажува на разликите меѓу сцената и екранот, исто како што постојат разлики меѓу вајарството и сликарството или меѓу лирската поезија и музиката.

„Сценската драма и фотодрамата се две координирани уметности од кои секоја по себе поседува совршена вредност“ (Hugo Munsterberg, *Photoplay: A Psychological Study*, 1916, цитиран во *Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 67, 1978). Ваквиот став го поттикнува Минстерберг да размислува за целта на уметноста и да одговори на прашањето колку уметноста не е имитирање на ствар-

носта. Говорејќи за целта на уметноста Минстерберг ја потврдува тезата дека централната естетска вредност на едно уметничко дело е спротивна на имитацијата.

Секако дека секое ументничко дело поаѓа од нешто што во реалноста кај нас предизвикува интерес и со самото тоа не може да се избегне одредена доза на имитација, но за да го идентификуваме како уметност треба да ја надмине реалноста, да ја остави зад себе имитираната стварност.

„Уметничко е само тогаш кога не ја имитира стварноста, туку го менува светот, го видоизменува и станува креативно, подражавањето на светот е механички чин, а неговото видоизменување е целта на уметноста“. (Hugo Munsterberg, *Photoplay: A Psychological Study*, 1916, цитиран во *Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 69, 1978).

Поаѓајќи од тоа дека естетската вредност не зависи од подражавачкиот пристап кон стварноста Минстерберг го објаснува уметничкото обликување на светот со споредбата меѓу уметничкиот и научниот пристап кон реалноста. Додека научникот во своите истражувања и анализи се базира на историски настани кои претходат при што поединечниот настан ја губи својата индивидуалност, уметникот ги прекинува сите врски со околниот свет. „Уметничкото дело ни претставува нешта и настани кои се совршено целосни во себе ослободени од сите врски надвор од неговите граници така речено целосно е издвоено“ (Hugo Munsterberg, *Photoplay: A Psychological Study*, 1916, цитиран во *Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 69, 1978).

Минстерберг во своите теориски истражувања на филмот се осврнува и на феноменот на филмскиот јазик, ставајќи ги во оптек познатите термини: **крупен план**, **флешбек**, **флешфорвард** итн.



### 1.1.3. Рудолф Арнхајм (р. 1904)

Рудолф Арнхајм е германски психолог и теоретичар кој во својата книга *Филмот како уметност* го изнесува тврдењето дека филмот не е само механичка репродукција на физичката реалност, туку дека филмот е уметност.

Перцепцијата на човекот во голема мера се разликува од активноста на камерата, тврди Арнхајм. Поаѓајќи од ова тврдење, Арнхајм смета дека филмот како уметност ги користи своите карактеристики и можности за претставување на стварноста, при што претставената стварност не е идентична со перцепираната, односно при тоа се создава *делумна илузија*. Во своите понатамошни истражувања на филмот, Арнхајм ги разгледува можностите на камерата и ефектите коишто можат да се постигнат во зависност од аголот на снимање, распоредот на предметите, ограниченоста на видното поле, користењето непрозирни предмети, внесување нови елементи во веќе постоечкиот кадар итн.

Во своите теориски ставови за филмската уметност Арнхајм говори и за звукот и бојата на филмот. Кога станува збор за овие технички новини, според Арнхајм, вистинските уметници не треба да ги користат, односно креира став дека филмскиот уметник треба да ја користи ограниченоста на медиумот за да создаде вистинска уметност. Звучниот филм за Арнхајм претставува една уметност која би ги споила филмот и театарот. Воведувањето на звучниот филм би претставувало само пречка за развој на немиот филм. Според него, воведувањето на звукот во филмот би требало да се користи само за филмување театарски претстави и опери со што би се овозможила поголема достапност на културата до широката публика.

Што се однесува до бојата во филмот, Арнхајм смета дека со црно-белата техника филмскиот автор многу подобро може да постигне одредени резултати, противставувајќи ги светлото и темното и при тоа креирајќи богатство на симболи. Боите во колор филмовите се многу појасни и поефектни од црно-белите филмови бидејќи, според Арнхајм, секој режисер го совладал ограничувањето на својот медиум.

Кога станува збор за звукот, бојата и тридимензионалната слика Арнхајм е мошне воздржан. Тој се сомнева дека тридимензионалната слика би ги уништила вредностите на монтажата, бидејќи, според него, монтажата претставува поврзување на кадри во кои настаните се одвиваат во различно време и на различно место. Со воведувањето на тридимензионалноста, просторно-временскиот дисконтинуитет постигнат со монтажа не би бил толку успешен доколку видното поле има својства на длабока реалност за разлика од дводимензионалната слика која создава *делумна илузија*.

Во своите теоретски размислувања за филмот, Арнхајм говори и за монтажната постапка и за врменско-просторниот континуитет. Според него, вистинската револуција во развојот на монтажата не е преминот од една на друга сцена на различен простор и во различно време, туку од премините што се постигнуваат *внатре* во сцената.

## 1.2. РУСКА МОНТАЖНА ШКОЛА

Кога говориме за монтажната постапка и појавата на монтажата, најдобро е да се вратиме неколку години назад, во периодот кога немиот филм во Франција го достигнува врвот на својот развој, а во Русија се појавува нова теориска определба којашто се базира на американ-

ската кинематографија и се препознава под името *руска монџажна школа*. Зачетници на *руската монџажна школа* се Лев Куљешов, Всеволод Пудовкин и Сергеј Ејзенштајн.

Монтажната постапка е основата во правењето филм, односно поврзувањето на разни кадри е основната определба на *руската монџажна школа*, која дава огромен придонес за кодификација и доминантност на монтажата. Кадарот е основа на филмскиот јазик кој дефиниран според книжевна аналогија е создаден од зборови и реченици. И покрај основната теориска мисла овие тројца современици имаат различни ставови или поаѓаат од различни основи кога ја дефинираат монтажната постапка. Покрај монтажната постапка во своите теориски проучувања на филмот тие обрнуваат внимание и на други теориски поставки, за коишто ќе стане збор во одделните анализи на секој од овие теоретичари поединечно.

### 1.2.1. Лев В. Куљешов (1899–1970)

Како и неговите современици Всеволод Пудовкин и Сергеј Ејзенштајн и Куљешов се восхитува на филмовите на Грифит. Тој ја воочува разликата помеѓу постапките на руските филмски автори кои користат долги кадри во коишто преовладува општиот план снимени со статична камера и Грифит кој користи кратки кадри кои потоа ги поврзува и постигнува ефект на напнатост и поголемо возбудување.

Теоријата на Куљешов се заснова врз прифаќањето на кадарот како јадро за самостојно дејство и движење од што произлегува неговиот базичен став дека *монџажата претрпнува поврзување на кадриите по веќе утврден ред при што се создава филм*. Според Куљешов поврзу-

вањето на кадрите може да се спореди со поврзувањето на стиховите во лирската поезија.

Монтажата е организација на филмскиот материјал што значи дека содржината на монтажните единици и не е толку важна колку што е важно поврзувањето на истите и начинот на нивното спојување и промена. Во овој период на истражувањето на филмот, за Куљешов најважно е да докаже дека монтажата е основата на филмот. Со оглед на тоа што кратките и брзи кадри се веќе применети во американските филмови во овој период, ваквиот тип монтажа се нарекува *американска монџажа*, додека долгата и бавна монтажна постапка – *руска монџажа*. Покрај примената на *американската монџажа*, Куљешов го прифаќа и американскиот крупен план, отфрлајќи ги дотогашните општи планови. Тој исто така го воведува и паралелното, истовремено, дејство на разни простори. Куљешов ја пласира тезата дека се потребни кратки секвенции, а не долги со бавна промена на сцените.

Суштината на филмот е композицијата на кадрите, односно начинот на филмската конструкција (филмската наратива) која се остварува со спојување на низа кратки делови на филмска лента, од што произлегува и терминот *филмичен филм*. Потврдувајќи ги овие свои тези Куљешов вели дека доколку филмот е монтажа на кратки кадри тогаш тие мора да имаат рационално сиже и конструкција за да можат да бидат сфатени и прочитани. Објаснувајќи ги овие свои ставови со книжевна аналогија, тој смета дека кадарот треба да има функција на знак, односно буква, која режисерот во монтажната постапка ги поврзува во една поголема структура.

Застапувајќи го ставот за брзи и кратки кадри кога станува збор за улогата на актерот во филмот Куљешов смета дека не се потребни професионални актери, туку треба да се создадат *типични* и *моделни*, луѓе со цврсто

определени карактеристики. Функцијата на актерите – *моделитије* во филмот претставува збир на организирани движења со незабележителни трансформации.

За Куљешов режисерот е инженер, а создавањето филм не се разликува од конструирањето на една машина. Но во своите подоцнежни истражувања променува некои од своите ставови. Така ја отфрлува идејата дека актерот е само инертна материја, но и понатаму првенствено се интересира за *драматичкиите* филмски прашања. Кога говориме за функцијата на актерите во филмот, неопходно е да се спомне т.н. *Куљешов ефект*, а тоа може да се објасни со примерот монтирање на еден ист кадар кон други различни кадри, при што, според објаснувањата на Куљешов, лицето на актерот во зависност од претставената сцена, се менува во свеста на гледачот со што се постигнува ефект на идентификација на гледачот со актерот.

### 1.2.2. Всеволод Пудовкин (1893-1953)

За Всеволод Пудовкин монтажата е основна креативна сила благодарение на којашто фотографиите без душа се претвораат во жив филмски облик. Според него постојат три типа монтажа:

- конструктивна,
- структурална,
- монтажа на односи.

Со *конструктивната монтажа* се претставуваат деталите, односно режисерот има функција на писател-раскажувач. Овој тип монтажа каде што една сцена би содржела некои детали коишто понатаму ќе се сретнат во филмот се користи за да не се употребуваат само крупни планови за прикажување на истите бидејќи во тој слу-

чај ќе дојде до нарушување на наративноста, што значи дека со конструктивната монтажа гледачот би ги уочил тие детали од филмскиот контекст.

*Стируктуралнаа монтажа* му овозможува на режисерот да одлучи кога и какви планови на снимање ќе користи, односно кога нештата или субјектите ќе бидат прикажани во крупен или општ план, при што мора да се има во предвид да не дојде до дисконтинуитет во наративноста со промената на плановите. Континуираната наративност на филмот се постигнува со функционално поврзување на преодите од еден во друг план.

*Монтажата на односи* се дефинира како способност на режисерот да го води гледачот и во него да ги разбуди саканите чувства и асоцијации. Пудовкин разликува пет видови монтажа на односи:

– *Контраси*: на пример, кога има промена на кадри на гладни, сиромашни луѓе и богати кои уживаат во изобилна храна, при што просторот и времето се занемаруваат.

– *Паралелизам*: којшто, како што го опишува Пудовкин, ни прикажува два блиско поврзани настани (пример: работници кои се подготвуваат за работа во фабрика и паралелна промена со кадри на работодавецот кој исто така се подготвува за својот работен ден). Овој вид монтажа е сличен со претходниот, а карактеристично е тоа што тука и двете дејства се временски поврзани, а има и замен однос на ликовите.

– *Симболизам*: тука Пудовкин како пример го наведува филмот *Ширајк* на Ејзенштајн каде што наизменично се прикажуваат кадри на убиени работници и на убиена стока во кланица, а самиот Ејзенштајн овој вид монтажа го нарекува *интелектуална монтажа*.

– *Истовременост*: режисерот најчесто преоѓа со рез од еден на друг кадар така што тука поврзува кадри на различен простор во исто време.

– *Лајтмотив*: или често се нарекува повторување на темата при што се акцентира основната филмска тема. Ако имаме филм кој третира тема против црквата лајтмотивот се постигнува со повремени кадри од црковни свона.

Во своите понатамошни истражувања на филмот, Пудовкин служејќи се со книжевната аналогија констатира дека монтажата е вистинскиот јазик со кој се изразува режисерот, а кадрите и секвенците ги поистоветува со зборовите и речениците коишто ги користи писателот. Со процесот на поврзување на разни делови, режисерот му се противставува на реалното време и реалниот простор, а со самото тоа материјалот од којшто се создава филмот престанува да биде реалност и се создава *идеално време и простор*, односно филмско време и филмски простор.

Во своите проучувања на филмската уметност, Пудовкин говори и за книгата на снимање при што се залага за прецизна книга на снимање преку која авторот ќе добие јасна визуелна идеја, а на снимањето ќе му пристапи со прецизен план и ништо нема да биде препуштено на случајности, дури ни должината на кадрите. Филмот најпрво треба да биде фиксиран на хартија, а потоа на филмска лента. Ракописот во форма на книга на снимање треба да води сметка за важни филмски подробности, да го опишува не само тоа што треба да се појави на екранот, туку да даде и точна содржина на кадрите и да го означи нивниот редослед.

Кога станува збор за теоријата на филмското актерство, Пудовкин за разлика од Куљешов се залага за обука на филмските актери, но не ја отфрла и соработката со *најтуриччици* и го прифаќа создавањето *ишиови*. Сепак под терминот глумење подразбира сложен процес и прецизен однос меѓу актерот и режисерот. Говорејќи за

улогата на актерот во филмот прави споредба со театарот и ја објаснува потешкотијата на актерите кои треба да се навикнат да глумат без публика. Пудовкин ги отфрла експериментите на Куљешов кој во процесот на монтажа гради лик-жена од непостојна жена со поврзување кадри од неколку жени, кој се залага за зачувување на актерскиот интегритет и негово вклучување во процесот на монтажата.

По појавата и воведувањето на звукот во 1929 година го објавува својот познат манифест со кој бара единствено користење на звукот, напаѓајќи го неговото неимагинативно користење, а го прифаќа користењето на асинхроност во филмот.

### 1.2.3. Сергеј Ејзенштајн (1898–1948)

Ејзенштајн е роден во Рига (Летонија) на 23 јануари 1898 година, а живее до 1948 година. Тој е еден од најзначајните филмски теоретичари и филмски режисери.

Своите студии по архитектура ги започнува во Петроград, но не ги завршува. Сакал да биде сликар, па така од 1918-1920 црта плакати за Црвената армија.

Во 1920 година заедно со Мејерхојд го основал театарот Пролеткулт и станува театарски сценограф и режисер. Театарското искуство како и другите влијанија од тој период биле клучни елементи за теориското и практичното оформување на Ејзенштајн.

По две театарски режии коишто се засновале на *монтиража атракција*, Ејзенштајн го напушта театарот и се посветува на филмот, каде што доаѓа да ги оствари своите планови, при што настојува да не биде попречен од сцената, публиката, актерите и сè она што се нарекува театар.



Први странски филмови коишто ги гледал Ејзенштајн се филмовите на Грифит. Затоа може да се каже дека филмовите на Грифит имаат многу нешто заедничко се филмовите на Ејзенштајн.

Ејзенштајн му приоѓа на филмот како на нова етапа на театарот и така започнува во филмот да ја употребува постапката наречена *монтиажна аџирација*.

Ејзенштајн е зачетник на *дијалектичкиот монтираж* или *монтиажна аџирација*. Монтажата е нерв на филмот. Тој не се согласува со Куљешов и Пудовкин односно со нивниот став дека монтажата е средство за опишување и редење на одредени кадри еден по друг слично како редење тули. Според Ејзенштајн, ваквото дефинирање на монтажата е средство за развивање на фабулата со помош на одделни кадри или пак е епско начело. Ејзенштајн тврди дека *монтиражот* е основниот елемент на филмот, а за да се одреди природата на монтажата значи да се реши проблемот на новите изразни форми.

Што се однесува до *кадарот*, според Ејзенштајн, тој во никој случај не претставува елемент на монтажата, туку само монтажна клетка. Ниту еден кадар нема непосредна улога, туку добива значење и функција само како драматуршка целина, вклопувајќи се во дијалектичкиот процес, благодарение на којшто добива вредност и смисла во однос на кадрите кои му претходат или следат. Поврзувањето на кадрите е вид на креативен производ, а не на обичен збир постапки.

И покрај тоа што како прв зачетник на монтажната постапка се смета Грифит, сепак улогата на Ејзенштајн е многу голема, бидејќи Грифит ја открива наративната монтажа, а Ејзенштајн оди многу подалеку откривајќи ја идејната монтажа.

Според Сергеј Јуткевиќ, заслугата на Ејзенштајн се состои во тоа што на чисто техничката концепција на

монтажата ѝ дава теориска основа со тоа што ја дефинира како појдовна точка за една нова драматургија. Според Ејзенштајн, монтажата е судир кој започнува во самиот кадар така што овој конфликт го објаснува како напнатост која настанува во кадарот која кога ќе го достигне својот врв се дели на два монтажни дела. Судирот во кадарот е потенцијална (латентна) монтажа која што понатаму се претвора во монтажен импулс меѓу монтажните делови. Во филмот настанува она што се нарекува *визуелен конџрајункџ* кој е филмска особина. Прикажувајќи го овој феномен во филмот се добиваат неколку показатели за решавање на проблемот на филмската граматика и синтакса. Значи судирот создава еден нов ритам наречен *визуелен конџрајункџ*. Помеѓу разните специфични судири Ејзенштајн ги наведува линеарните судири, односите меѓу плановите, просторот, осветлувањето итн.

Ејзенштајн разликува пет видови на монтажа:

1. ритмичка;
2. метричка;
3. интелектуална;
4. надтонална;
5. тонална.

*Ритмичката монтажа* се противставува на *метричката* која е строго заснована на должината на филмската лента при што со продолжувањето или скратувањето на одредени делови се постигнуваат одредени ефекти. Ритмичката монтажа се разликува од *метричката* по својата содржина што значи дека не зависи од надворешни пропорции или формули, туку од природата на внатрешниот судир и судирот меѓу кадрите.

Карактеристично за *интелектуалната монтажа* е тоа што симболичките слики се надоврзуваат на непосредното раскажување. Во некои од првите филмови на

Ејзенштајн има примери каде што режисерот се обидува со помош на интелектуалната монтажа да го протолкува дејството на симболичен начин.

Што се однесува пак до *тоналната монтажа* според тврдењата на Ејзенштајн, таа не ги опфаќа само физичките движења, туку начинот на којшто елементите од монтажниот дел дејствуваат меѓу себе. Во тоналната монтажа движењето се перцепира во поширока смисла, поимот *движење* ги опфаќа сите чувства на монтажниот дел. Тука монтажата се заснова на карактеристичниот емоционален звук на делот, на ритмичките вибрации кои не ги нарушуваат движењата во просторот. Со основната тонална доминанта дејствува и додатната ритмична доминанта.

*Надтоналната монтажа* се разликува од тоналната по својата сложеност и го одбележува вкупниот збир на сите интересни видови (делови). На вибрацијата на основниот доминантен тон се надоврзуваат цела низа тонови кои се нарекуваат надтонови и подтонови, а нивните меѓусебни судири и нивните судири со основниот тон го создаваат основниот тон. Така тоналното се надоврзува на примарното, а надтоналното се надоврзува на секундарните вибрации како целина.

## 1.3. ФОРМАЛНА ФИЛМСКА ТЕОРИЈА

### 1.3.1. Бела Балаж (1894–1949)

Најзначајните идеи на Бела Балаж за теоријата на филмот се содржани во неговото дело „Теорија на филмот“, каде што најголемо внимание е посветено на формалниот јазик на филмот, на значењето на разните технички средства, на звукот на филмот и на разликите кои ги делат документарните од апстрактните филмови.

Според Балаж, филмот има свој сопствен формален јазик, а со самото тоа е спротивен на театарот. За разлика од театарот каде што гледачот е во постојана непроменлива положба во однос на дејството на сцената, филмот укажува на сите тие непроменливости. Филмот го менува просторот. Гледачот го следи на разни простори дејството, а аголот на гледање е постојано променлив, додека пак благодарение на монтажата филмот го следи мозаикот на кадри поврзани во една целина.

Бела Балаж продолжува дека во филмот гледачот се идентификува со јунаците на дејството. Процесот на идентификација, според Балаж, го овозможува формалниот јазик на филмот чии основни елементи се:

- крупниот план;
- промената на аглиите на снимање;
- положбата на камерата;
- монтажата.

Според Балаж крупниот план има големо естетско значење поаѓајќи од тоа дека со крупниот план се остварува најважната функција на филмот, а тоа е претставување на светот во сите негови видови. Филмот не прикажува некои нови нешта, туку ги претставува веќе познатите нешта на поинаков начин.

Друг начин преку кој се изразува формалниот јазик на филмот, односно друг тип на формален јазик произлегува од *промената на аглиите на снимање* и положбата на камерата со чијашто помош се постигнува синтеза, односно единство на уметникот со делото, без што не би постоела ни уметноста.

Балаж ова го објаснува со ставот дека секое уметничко дело покрај тоа што ја прикажува објективната стварност мора да е одраз и на субјективната личност на уметникот. Секоја слика покрај тоа што прикажува дел од реалноста, насочува и на одредено гледиште на авторот.

Како трет тип на формалниот јазик Балаж ја одредува монтажата преку која покрај другото се определува и личноста на режисерот. Ова го објаснува со фактот дека два филма со иста приказна и исти актери, но различно монтирани се израз на две сосема различни личности, односно конечниот облик на филмот исклучиво зависи од неговиот автор. Кога станува збор за монтажата Балаж употребува слични толкувања како Ејзенштајн. Балаж се согласува со ставот дека кадарот добива значење во текот на монтажниот процес.

И покрај тоа што набројува повеќе типови монтажа би можело да се каже дека сите можат да се поистоветат со поимите *симболизам* и *интелектуална монтажа* кои ги развиваат Пудовкин и Ејзенштајн. Инаку Балаж ги користи и поимите *меџафорична* и *алегорична монтажа*.

Тој исто така говори и за изразните можности на филмот вон монтажниот процес, односно за техничките постапки на камерата и техничките трикови. Така на пример, според Балаж, со панорамата се постигнува зголемување на реалните својства на снимениот објект, затемнувањата и претопите не се само средства за преоди, туку можат да придонесат во однос на определување на времето.

Кога говори за визуелните техники, Балаж се надорзува и на звукот пласирајќи го истиот став дека и звучните техники треба да нè поврзуват со стварноста. При тоа додава дека при употребата на звукот, во филмовите не треба да бидат само пренесени театарски претстави. Задачата на звучниот филм е да ја открие акустичната средина и пределот во кој живееме. Тој во сите свои ставови секогаш стои зад тезата дека филмот ја ослободува физичката реалност и може да ни го претстави светот во својата реалност.

### 1.3.2. Руската формална школа и филмот

Руската формална школа се поврзува со група лингвисти и теоретичари на книжевноста кои дејствуваат од 1916 до 1930 година под името *ОПОЈАЗ*. Околу оваа школа се спомнуваат имињата на група истакнати научници и истражувачи меѓу кои се: Виктор Шкловски, Јуриј Тинјанов, Борис Ејнхенбаум, Евгениј Поливанов, Лев Јакубински, Осип Брик, Виктор Жирмунски, Борис Томашевски, Виктор Виноградов, како и Роман Јакобсон кој бил претседател на *ОПОЈАЗ*.

Руските формалисти покажуваат голем интерес за филмот, иако нивната главна преокупација е литература. Тоа е периодот кога филмот се обидува да ја потврди својата уметничка природа и кога најзначајните членови на руската формална школа се обидуваат да ја потврдат уметничката и естетска вредност на филмскиот медиум.

Поттикнат од бројните полемики насочени кон суштината на филмот, Ејнхенбаум вели: „Во светлината на старите сфаќања филмот создавал впечаток на примитивна, тривијална и речиси скромна забава за човек со изграден вкус. Самиот факт за настанувањето на уметност врз основа на фотографии ја разликувала традиционалната врвна замисла за творештвото. Филмскиот апарат цинично се противставува на привидните ракотворби на старите уметности и во извесна смисла им дава архаична нијанса. Жестокиот новајлија се вовлекува во областа на традиционалните познати уметности и се заканува да ја претвори уметноста во обична техника. Филмската претстава се сметала за вулгаризација на театарот, за механичка репродукција, механичко повторување, фабричко производство и сл. Не е чудно што интелигенцијата одгледана во духот на традиционалната уметничка култура во почетокот го игнорирала филмот како примитивна

механика способна да ја задоволи само улицата.“ (*Полска филмологија*, стр. 220, 1987).

Значи, за разлика од големиот број претставници на научната средина на тоа време, формалистите доследно го третираше филмот како уметност не настојувајќи тоа посебно да го аргументираат, но при тоа филмот го третираше како уметност различна од литературата или сликарството, како резултат на неговиот *масовен карактер*.

Како што нагласува Ејхенбаум веќе подолго време била созреана потребата за една нова масовна уметност. Формалистите масовноста ја сфаќаат поинаку од современите теоретичари на културата и тоа не како иманентна особина на филмот која е поврзана за неговата суштина, туку како *квантитативна појава*. Воедно Ејхенбаум заклучува дека филмот ги спојува во себе театарот, музиката, книжевноста и другите уметности истовремено создавајќи целосно нова интермедиијална уметност.

Формалистите во своите понатамошни истражувања на филмот продолжуваат со објаснувањето на сродноста на филмот со фотографијата. Според Тинјанов, сега фотографијата се претвора во филм, односно ако дотогаш единствената вредност на фотографијата била да се добие сличност со репродуцираната природа, сега се променува нејзината функција. Така фотографијата од средство само за себе станува средство со уметничка форма.

Ејхенбаум пак, односот меѓу фотографијата и филмот го споредува со зависноста меѓу говорниот јазик и јазикот на поезијата. Со помош на камерата се добиваат нови ефекти на фотографијата. Формалистите говорат и за *фотогеничноста* како начин за прикажување на предметите. Фотогеничноста за формалистите е јазик на мимиката, аглите на снимање, плановите итн.

Во своите теоретски истражувања на филмот, формалистите ги разгледуваат односите на филмот кон дру-

гите уметности (сликарство, книжевност, филм). Сепак, најголемо внимание посветуваат на односите меѓу филмот и книжевноста, пред сè, опфаќајќи го проблемот на адаптацијата. Според Ејнхебаум, адаптацијата не е инсценирација, ниту илустрација, туку превод на филмскиот јазик, трансфомирајќи го пишаното дело во друг комуникациски систем.

Може да се каже дека најголема заслуга на формалистите е обидот да го објаснат филмот како *систем на знаци*. Филмот, светот што го гледаме ни го претставува низ призма на значења, односно човекот и предметот стануваат елементи на филмот кога се појавуваат во форма на знаци, тврди Тинјанов.

Семантиката на филмот ја одредуваат гестовите и мимиките, но тоа не е доволно без составни елементи, бидејќи гестот или мимиката немаат семантичка прецизност, туку тие сами за себе се исто што и зборови извадени од речник. Според Ејнхенбаум, семантиката на фотографската слика надвор од контекстот, надвор од секаков лексички план, е апстрактна. Од тука произлегува дека формалистите разликуваат два значенски система:

- *семантиката на кадарот*;
- *семантиката на монтажите*.

*Семантиката на кадарот* поретко се среќава што не значи дека одделни фрагменти на кадарот не можат да имаат автономно значење. Но многу поважна е монтажите која му дава повеќезначност на кадарот. Ејнхенбаум тврди дека ист кадар во различни контексти добива различна смисла навлегувајќи во склопот на семантичкиот состав на монтажите. Филмот е уметност на редослед каде што значењето на претходните кадри е насочено и постепено го објаснува и надополнува значењето на следните кадри. Ова потсетува на теоријата на интелектуалната монтажа на Ејзенштајн, бидејќи тука поединечниот



кадар е празен и има неутрална вредност, односна нулта-вредност, а судирот на два кадри ја создава семантичката вредност – значењето. Ваквата реконструкција формалистите ја нарекуваат *внатрешен говор* на гледачот.

Ејхенбаум заклучува дека за семантиката на филмот многу значајно е режисерското користење на метафората со којашто се соопштува некој коментар без внесување на натписи. Метафората секогаш е вербална, а примачот може да ја разбере доколку во својот речнички фонд го има соодветниот израз. Затоа при употребата на филмската метафора се користат најчесто обични метафори.

Претставниците на руската формална школа посебно внимание посветуваат на прашањето на говорот во филмот, при што зборот во филмското се појавува во три форми:

- првата форма е внатрешниот говор;
- втората форма е способноста на говорот да дејствува како артикулациска мимика;
- третата форма се однесува на натписите коишто се неопходни значенски елементи на филмот.

Кога се говори за семантиката на филмот, според формалистите, неизбежно мора да се спомене и *стил*. За *стил* на филмското дело одлучува карактерот на сликата (планови, агол на снимање, осветлување, монтажа...). Монтажата, преку филмскиот стил, се дефинира како промена на кадри. Така според Тинјанов, кога би го споредиле филмот со литературата може да се каже дека е најблизок до поезијата. Дефинирањето на монтажата како промена на кадри, според Ејзенштајн, значи дека филмската уметност се потпира на артикулацијата. Најмала неделива честичка на филмот е *кадарот*, вели Ејхенбаум, но основна значенска единица е *филмската фраза* (група елементи собрани околу акцентираното јадро). Ејхенбаум разликува неколку видови филмски

фрази. Според еден критериум издвоени се *долги* и *кратки* фрази кои се постигнуваат со промена на општи планови, крупни планови и детали. Според друг критериум Ејхенбаум филмските фрази ги дели на *регресивни* и *прогресивни*. Со меѓусебното спојување на филмските фрази се создава филмската мисла која е релативно семантички независен дел од филмот.

Руските формалисти имаа и голема улога во сериозното проучување на меѓусебните односи на темата, фабулата и стилот. Според формалистите, фабулата е семантичка скица на дејството, а темата е динамика на фабулата, што значи дека не го поистоветуваат поимот *фабула* со поимот *шема*.

## 1.4. РЕАЛИСТИЧКА ФИЛМСКА ТЕОРИЈА

### 1.4.1. Андре Базен (1918-1958)

Значењето на Андре Базен за филмската теорија по Втората светска војна е безмалу исто како и значењето на Ејзенштајн за филмската теорија пред војната.

Андре Базен во своето проучување на филмот ги постулира принципите на психолошкото учење за онтологијата на филмската слика. Тој во своето најзначајно дело „Онтологија на фотографската слика“ ќе напише: „За првпат меѓу првобитниот предмет и неговото претставување не посредува ништо друго освен самиот предмет. За првпат сликата за надворешниот свет се создава автоматски, без учество на човекот. Сите уметности се засноваат на човековото присуство. Единствено во фотографијата уживаме во неговото отсуство“.

Според Андре Базен, раѓањето на филмот е поврзано директно со напредокот на техниката и покрај тоа

што човекот отсекогаш се стреми кон *интегрален реализам*. Желбата за т.н. *интегрален реализам* е всушност потреба да се подражава природата и од тука следи и потребата за звук и боја. Всушност тука Андре Базен се залага за еден *шоштален филм* којшто ќе ни прикаже еден поинаков свет создаден по гледањето на филмот. Таквото повторно создавање на светот се постигнува со помош на камерата која ја прикажува реалноста, односно која го снима она што се случува во даден простор. Кога говори за реалистичното прикажување, Базен јасно укажува на фактот дека за него монтажата и експресионистичките техники се антиреалистични. Со монтажата се создава просторен дисконтинуитет којшто не е својствен за човечкото око. Промените на просторот со посредство на монтажата и на експресионистичките техники, според Базен, ја уништуваат интегралноста на кадарот.

Следствено на претходно кажаното, Андре Базен се противставува и на тезата на Куљешов, односно на неговото тврдење за функцијата на актерите во филмот и неговиот таканаречен „куљешов ефект“, којшто веќе го објаснивме со примерот на монтирање на еден ист кадар со актерот Иван Монухин кон други различни кадри: јадење, револвер, игра на деца и еротска сцена, при што според објаснувањата на Куљешов лицето на актерот во зависност од претставената сцена, се менува во свеста на гледачот и искажува глад, страв, радост, желба, со што се постигнува ефект на идентификација на гледачот со актерот. Во вакви околности според Базен, поединечниот независен кадар не значи ништо, па затоа пред да добие значење мора да се поврзе со претходната слика. Значи, спротивно на Куљешов, Базен тврди дека сликата се проценува според тоа што таа открива во реалноста. Кога говори за филмот, Базен огромно значење му дава на гледачот, при што поврзувањето на одредени слики од

длабинските кадри го споредува со премолченото значење и односите кои постојат во неореалистичните филмови. Тука Базен се обидува да даде свое размислување и за неореалистичните филмови при што заклучува дека во неореалистичката уметност значењето се јавува апостериори, за разлика од класичната и традиционалната уметност каде што значењето е дадено априори. Со други зборови, длабинскиот кадар и неореалистичните филмови се сведуваат под ист именител бидејќи и едните, и другите имаат својство да го наведат гледачот да ја сфати смислата на реалноста која е пред него.

Според Базен, неореалистичниот филм односно употребата на долги кадри и отфрлањето на монтажата може да се поистовети со филмската елипса или појавата на очигледни празнини и изоставане на кадри. Но мора да се каже дека овие празнини битно се разликуваат од оние кои се среќаваат во филмовите од периодот на рускиот реализам. Во неореалистичните филмови функцијата на празнината е да се најави некоја двосмисленост.

Во своите толкувања на неореализмот Базен зазема чисто феноменолошки став. Тој се занимава само со проблемот каде што темата и гледачот се соединуваат во естетско доживување, односно онаму каде што формата ја занемарува содржината и нè воведува во реалноста на човечката активност. Кога говори за неореалистичните филмови, Базен вели дека тие најмногу се осврнуваат на документарните вредности, но сепак не се сведени на чиста документарност. Базен на прв план му дава предност на реализмот и на истакнувањето на апсолутната објективност на сликите кои ги снима камерата. Тука секако се создава простор за размислување како најголемиот заговорник на *теоријата на авторот* во која се потенцира значењето на режисерот, може да ја брани тезата дека секој снимен кадар не треба да биде оптоварен со авторо-

вото толкување. Ова може да се објасни со две констатации базирани врз теоријата на Базен:

– прво, тоа што во неговите понатамошни осврти кон филмската уметност тој се обидува да ги модифицира своите ставови;

– второ, дури и во своите ставови изнесени во делото „Онтологија на фотографската слика“ признава дека во создавањето на филмот голема улога има личноста на режисерот.

Идејата за режисер-автор е доминантна во голем број критички осврти на Базен, при што ја застапува тезата дека за филмскиот автор може да се говори онака како и за писателите, може да се разгледуваат неговите главни теми, начините на сликовитост, техниките, како и да се одредува неговата единственост, бидејќи сето тоа произлегува од неговото дело. Тој во ниту еден момент не го порекнува фактот дека филмот ни ја прикажува сликата на светот, но колку повеќе го потврдува овој свој став толку му е поцврста теоријата дека режисерот е најзаслужен за прикажаната слика на светот, при што додава дека доколку мора да постои некој посредник тогаш тоа е човечкиот дух. Свеста на режисерот претставува средство со чија помош се претставува реалноста во слика. Следствено на ова, Базен констатира дека, неореализмот секогаш претпоставува свесен став, реалноста е секогаш онаква каква што ја претставува уметникот, онаква каква ја пренесува свеста. Изборот на сликите кои ни се нуди, од онтолошки аспект, е слика на стварноста која ни се враќа и се создава како една целина. Меѓу предметот и неговата фотографска слика постои онтолошка идентичност. Свеста на режисерот е средство преку која се прикажува реалноста во слика. Фотографската слика е предметот, ослободен од временски и просторен услов.

Кога се говори за теоретските ставови на Базен би требало да се спомнат и неговите толкувања за односот на филмот кон другите уметности. Тој јасно ја воочува разликата на природата на просторот во филмот во однос на природата на просторот во другите уметности (театар, сликарство). Во филмот просторот е променлив и затоа не може да се замисли како *locus dramaticus*. Тој говорејќи за адаптацијата на театарските претстави во филм заклучува дека декорот претставува поголем проблем отколку самите актери. Кога станува збор за адаптација на театарскиот декор во филмски, режисерот треба да успее просторот насочен кон внатрешноста да го преобрази во прозорец кон светот. Режисерот не смее само да ја фотографира театарската сцена, туку треба да ја знае разликата меѓу театарскиот и филмскиот простор. Говорејќи за филмот и другите уметности, Базен ќе заклучи дека појавата на филмот и фотографијата ги ослободува другите уметности од опседнатоста со сличности и дека тие уметности веќе не мора да се прилагодуваат на човековиот стремеж кон реалноста. Со самото тоа што фотографијата веродостојно го копира светот, другите уметности можат слободно да ги развиваат своите специфични автономни својства и да ја повратат својата естетска самостојност.

Може да се заклучи дека најважните елементи во теоријата на Андре Базен се:

– *стремежот кон реалноста* во филмот при што и филмските автори би се служеле со оние технички средства кои овозможуваат најсилно чувство на присуство на длабинскиот и долгиот кадар;

– *монџажата и експресионизмот* пречат во претставувањето, го уништуваат реалниот простор и го спречуваат гледачот да ги поврзе елементите во кадарот, со што филмот не може да пренесе некои двосмислености;

– реалноста до нас доаѓа филтрирана низ свеста на режисерот (авторот);

– задачата на критичарот е да ги одреди основните форми, теми и техники кои го одбележуваат стилот на уметникот.

### 1.4.2. Зигфрид Кракауер (1889-1966)

Зигфрид Кракауер е Германец кој живеел и работел во Америка. Пренагласениот концепт на *фоттогеничност* кај Кракауер доведува до апсолутизација на способноста на филмот да ја „воскреснува“ физичката реалност. Кракауер тврди дека секој медиум треба да ги следи своите вродени склоности, а кога станува збор за филмот тоа се:

- *случајноста*;
- *бескрајноста*;
- *неопределеноста*.

„Филмот го прави видливо тоа што пред појавата на филмската уметност не сме го гледале, или што можеби не сме можеле да го видиме. Тој ни овозможува да го откриеме материјалниот свет. Тој свет кој ние го доживуваме со посредство на камерата го ослободуваме будејќи го од сон и од неговото непостоење. А бидејќи така слободно доживуваме камерата можеме да ја дефинираме како посебно средство за ослободување на физичката реалност. Таа со својата сликовитост ни овозможува за првпат предметите и настаните од материјалното постоење да ги понесеме со себе.“ (Zigfrid Krakauer, *Nature of Film*, 1960, цитиран во *Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 387-389, 1978).

Според Кракауер, традиционалните уметности со реалноста се служат на сосема поинаков начин отколку филмот. Со раѓањето на фотографијата Кракауер вели дека се создаваат два типа уметници:

– едни кои припаѓаат на реалистичната традиција и ги потврдуваат својствата на медиумот и се обидуваат да ја откријат реалноста;

– други кои припаѓаат на, т.н. *оформувачка традиција*, кои се обидуваат да ја променат дадената реалност.

Во однос на видовите на реалност фотографијата и филмот имаат исти афинитети спрема реалноста и четири заеднички области. Тие допирни точки (области) на фотографијата и филмот се:

1. *Афинитет кон необработената природа*. Оваа сродност произлегува од основното својство на камерата да забележува, а и филмот и фотографијата поаѓаат од тоа да претстават непроменети слики од реалниот живот;

2. *Афинитет кон случајниите настани*;

3. Филмот и фотографијата најавуваат некоја *бесконечност*;

4. *Афинитет кон неопределеното*.

Единствен афинитет што го поседува само филмот е *шекој на живојото*. За разлика од фотографијата, филмот ја прикажува реалноста во временска димензија (хронологичност), а движењата ги пренесува со помош на филмски технички средства.

## 1.5. СТРУКТУРАЛИЗАМ И СЕМИОТИКА

### 1.5.1. Жан Митри (1907–1988)

Зачетоците на структурализмот се присутни во некои теоретски ставови на руските формалисти. Така на пример, Роман Јакобсон има неколку есеи за филмот напишани во дваесеттите и триесеттите години на минатиот XX век. Тука можат да се споменат и Виктор Шкловски и Борис Ејхенбаум. Елементи на структурализмот се пројавија



подоцна и во текстовите на Маја Дерен. Но вистинското распламтување на структуралистичкиот пристап кон филмот е во почетокот на шеесеттите години со сè поголема популарност на семиологијата за чијшто зачетник се смета швајцарскиот лингвист Фердинанд де Сосир. Роман Јакобсон ја прави поделбата на јазиците на *метифорични* и *метонимични* и го поттикнува Ролан Барт на заклучокот дека филмот е метонимична уметност/јазик.

Ваквите ставови за филмот и филмскиот јазик го поттикнуваат на размислување и францускиот теоретичар Жан Митри. Истражувајќи ги филмските знаковни системи, Митри заклучува дека филмот е *јазик без знаци*. Ваквиот заклучок Митри го објаснува со тоа што во однос на денотацијата која се однесува на природните знаци и каде што означувачот и означеното се едно во конотативното одбележување. Означувачот веќе не е слика на прикажаниот предмет, туку нивниот однос.

Според Митри филмската конотација нема знаци, туку само *означувачи* кои секогаш се различни во зависност од контекстите. Филмските слики само во даден контекст се однесуваат како знаци (се семантизираат). Означувачките конотации настануваат во процесот на монтажата. Во лингвистиката има означено доколку постои означувач, за разлика од филмот каде што означувачите се појавуваат доколку има означено.

Филмскиот јазик не може да се изедначи со лингвистичкиот поим *langue*, бидејќи филмскиот јазик е од втор степен она што Сосир го нарекува *langage* (јазик во поширока смисла или јазик воопшто). Според Митри сличностите меѓу јазикот не се во нивната форма, туку во структурата. Класичните видови јазици предизвикуваат емоции со посредство на претходно оформени мисли, а средствата на изразување како *филмови* доаѓаат до идеите преку претходно поминување низ емоции.

Филмот како естетски облик ја користи сликата како изразно средство. Филмот не е исто што и системот на знаци и симболи. Филмот претставува една целина од слики чија цел е да опишат некој настан. Во текот на раскажувањето филмските слики можат да станат и симболи. Филмските слики не се знаци како зборовите, туку предмети од конкретната реалност кои добиваат привремено значење. Филмот станува јазик, но пред сè, треба да е претстава. Филмскиот јазик не е апстрактна форма на која можат да ѝ се дадат некои естетски својства, туку токму филмот е естетско својство збогатено со некои одлики на јазикот.

Доколку филмот нешто изразува и означува, тогаш тој треба да е предмет на интересирање на семиологијата како наука за знаците и значењето. Но при тоа семиологијата не се потпира на лингвистичките знаци, односно на веќе утврдените знаци.

Проблемот лежи во фактот што филмот не користи немотивирани знаци или симболи, односно за разлика од зборот, сликата не е знак сам по себе, ниту пак знак за било што друго. Сликата добива смисла, моќ на значење само во врска со други фактори, значењето не зависи само од самата слика, туку и од нејзините односи со некои други слики. Ова значи дека *филмскиот означувач* никогаш не е сликата, туку самиот однос, релацијата меѓу сликите. Самата слика не е знак, филмското значење е без знаци бидејќи сликата во одреден склоп на односи ја презема функцијата на знак, но не е знак сам по себе. Според ова може да се каже дека филмот е јазик без знаци, но не и јазик без означувачи. Во филмот една иста идеја може да биде означена на безброј различни начини, но ниту една идеја не може секогаш да биде означена со исти слики.

Сликата не е природен знак, туку *знак на прикажување* низ кој светот добива второстепено значење, вели

Митри. Секој предмет претставен преку слики станува *аналоџиски знак*, а тоа е првото значење на филмскиот израз: сама слика, кадар. Оспорувајќи ги тезите дека во филмскиот израз можат да се најдат структури идентични на лингвистичките структури, Митри продолжува со своите аргументи, велејќи дека ако лингвистичките означувачи имаат прецизни значења кои се однесуваат на нивната постојаност, филмските означувачи не постојат а priori, туку се чисто условни. Митри додава дека во лингвистиката означувачите се доволни слики на самите себе. Тоа се апстарктни знаци со ограничена и озаконета смисла, спротивно на филмот каде што смислата на предметите е релативна.

Овој краток осврт на теориските ставови на Митри во однос на филмските знаковни системи може да се заокружи со неговиот став: „И покрај тоа што не сакам да бидам претенциозен, мислам дека сум прв кој утврди, ако не и докажа, дека филмот е јазик. А од моментот кога тој факт е утврден, Барт и Мез се обидуваат да ја воспостават семиологијата или семантиката на филмот. И покрај значењето на нивните извонредни достигнувања, мислам дека ваквите истражувања можат да стигнат само во безизлез, да предизвикаат склероза на филмот со тоа што го затвораат со норми кои не се создани за него. (Jean Mitry, *Esthetique et psychologie du cinema I*, 1963, цитиран во *Теорија филма*, Душан Стојановиќ, стр. 436, 1978.)

### 1.5.2. Ролан Барт (1915–1980)

Кога се говори за филмските знаковни системи, неизбежно е да се согледаат некои позначајни размислувања на Ролан Барт.

Методите преземени од структуралната лингвистика Барт прв ги употреби врз филмот. Според него филмот не е *чисто семиолошко поле*, туку само негово соопштување *полно со знаци*. Естетската вредност на филмот Барт ја наоѓа во функцијата на дистанцата која се поставува помеѓу означувачот и означеното, воведувајќи го во употреба терминот *ошкачен знак* којшто всушност укажува на таквата дистанца.

Од голема полза за семиологијата на филмот се *шемајските филмски теснови* (ТФТ) од кои произлегува теоријата на *филмското означување* како структура која се состои од *основа* и *морфема*. *Основата* е поматеријална, одговара на извесен дел од филмскиот простор, а нејзината стварност е синтагматична. Вториот елемент што Барт го нарекува *морфема* има слична улога како и морфемата во јазикот т.е. ја содржи суштината на значењето, но сам за себе не значи ништо. Сепак функцијата на морфемите е пресудна и припаѓа на *системајската*. Морфемата само ги дообликува поимите кои противставувајќи се создаваат значење.

Сепак, Барт потенцира дека користењето на лингвистичките средства не значи признание дека филмот е јазик во потесна смисла, бидејќи и самиот Сосир границите на значењето ги поместува надвор од говорниот јазик, залагајќи се за општа наука за значењето во која лингвистиката ќе претставува само дел. Филмот создава многу посложени семантички проблеми кои потекнуваат од самиот факт што најисцрпната аналогија може да го поврзе означувачот и означеното. Но кога ќе се воспостави еднаквост помеѓу тие два изрази тогаш е можна и семиолошка анализа. Во тој случај, според Барт, станува збор за логоморфизиран филм при што филмот е *logos*, а не јазик.

Според Барт, основните носители на означувачкото се декорот, костимите, музиката, во извесна мера и гесто-

вите. Означувачкото е *хејтероџено* и може истовремено да ангажира две сетила (вид и слух). Хетерогеноста на означувачкото во филмот има естетска вредност само доколку е добро видлива. Означувачкото е и *поливалентно*. Поливалентноста е двострана, односно едно означувачко може да изрази неколку означени, а едно означено може да се изрази преку повеќе означувачи. Означувачкото и е *комбинајторно*.

Барт вели дека уметноста настанува кога повеќе означувачи се спојат во едно, односно да постои вистинска синтакса на означувачите. Оваа синтакса, како што објаснува Барт, има сложен ритам, така што за едно исто означено може да биде наметнат еден означувач на извесен стабилен и траен начин (декор), додека другиот може да биде моментален (гест).

Што се однесува пак до означеното, според Барт, тоа има концептуален карактер, тоа е една *идеја*. Означеното постои само во сеќавањето на гледачот. Означеното во филмот е само епизоден елемент на дисконтинуитет кој е често маргинален. Според Барт, означено е сè она што е надвор од филмот и има потреба во него да се активира.

Значењето никогаш не е иманентно, туку во филмот е транседентно поради што никогаш не е централно. Од тука произлегува дека означеното најчесто е состојба на една личност, професија, образование, националност...

Барт говори и за историските и специфичните карактеристики на филмскиот знак, Според него, односот меѓу означувачкото и означеното е аналогно мотивиран и непроизволен. Филмската уметност воспоставува многу мала дистанца меѓу означувачот и означеното, односно станува збор за аналогиска симболика. Филмската семиологија не се потпира на никакви кодови, филмскиот автор може слободно да ги умножува означувачите, но

без апстракции, односно нема право ниту на симбол, ниту на знак, туку само на *аналогон*.

Покрај различните семиолошки анализи што ги прави Барт, сепак, кога говори за филмот останува на ставот дека филмот не може да се дефинира како чисто семиолошко поле и не може да се сведе на обична граматика на знаци. Сепак филмот е полн со обработени и средени знаци кои ги подготвил филмскиот автор за публиката. Филмот парцијално учествува во комуниколошкиот систем. Така Барт ги поставува рамките на една семиологија на филмската слика.

### 1.5.3. Кристијан Мез (р. 1931)

Кристијан Мез е еден од втемелувачите на структурализмот во теоријата на филмот. Според него единствено чисто својство на филмскиот систем е да соединува повеќе кодови, а притоа да не се сведе на ниту еден од нив, односно едните кодови да ги противставува на другите. Мез ги истражува релациите на синтагматските и парадигматските структури. Во последната етапа на своите истражувања се осврнува на поврзувањето на психоаналитичкиот и семиолошкиот пристап кон означувачкото во филмот.

Мез посочува дека филмот треба да се проучува како јазик во поширока смисла на зборот, а не како јазик во потесна смисла (англиски, италијански, есперанто итн). Мез се потпира врз Сосировата поделба на јазиците каде што имаме:

- јазик во поширока смисла на зборот (*langage*);
- јазик во потесна смисла на зборот (*langue*);
- говор (*parole*).

Филмот не е *langue*, туку тој е *langage* и опфаќа во себе различни системи. Нему му недостига двојна артику-

лација, тој не содржи фонеме кои се соединуваат во морфеме или монеме. Разните единици на звукот не се соединуваат во зборови, при што е наведен примерот од англискиот јазик каде што при спојување на *tay so ger* се создава зборот *tayger* – фонетско спелуван на зборот *tiger* (тигар). За разлика од примеров, во филмот гледаме слика на тигар при што кадарот со тигарот не е еквивалентен на зборот *тигар*. Филмскиот кадар секогаш ни соопштува повеќе од еден збор, така што евентуално би можел да се спореди со реченица. Според Мез, филмот е универзален јазик, а не поединечен бидејќи неговите слики сега се мотивирани. Филмот е комуникација во еден правец и не претставува јазичен систем. Мез во своите семиолошки истражувања ја користи Бартовата терминологија. Односот меѓу означувачкото и означеното е *знак* којшто сега е означувач на еден *конон* и *живен однос*, а тоа значи дека сликата и нејзиното денотативно значење ја создаваат означувачката конотација. Мез тврди дека гледачот минува низ двостепен процес, прво, ја чита сликата заради нејзината денотативна содржина, а потоа размислува што најавува таа слика во конотативна смисла.

Мез говори и за начинот на поврзување на сликите, користејќи ги при тоа лингвистичките термини *парадигма* и *синтагма*. Парадигмата ја дефинира како класа на елементи од кои само еден се појавува во текстот, додека синтагмата е збир на елементи кои истовремено се појавуваат во ист дел од текстот и кои се наоѓаат едни покрај други при секоја анализа. Парадигмите на слики не можат да постојат на ист начин како и парадигмите на дадени зборови. Постојат парадигми на филмски значенски кодови на кои се наидува при проучувањето на начинот на поврзување на сликите. Затемнувањата, претопувањата и директниот рез ги третира како парадигми, а кога некоја од тие парадигми ќе се појави како врска помеѓу

две секвенци, таа се нарекува *синџаџма*. Мез се обидува да ја одреди и природата на наративните единици, односно наративните целини во филмот коишто ги нарекува *голема синџаџмаџиџка на филмскиџе слики*. Тој заклучува дека наративниот тек треба да се опишува со филмски јазик во поширока смисла на зборот (langage), односно секој тип на сцена, слики и секвенца да има посебно име. Според него, во главната парадигма на елементи, кои овозможуваат создавање на денотации, постојат осум синтагми.

Првиот тип од парадигмата на денотативни структури е *самосџојниџи оџсечок* кој оформува еден кадар, којшто може да биде продолжен како долг кадар или кадар секвенца, а може да биде и скратен како инсерт во еден кадар. Мез воочува четири типа на вакви инсерти:

– *недиџаџеџиџчен инсерџи* (слика која го покажува предметот надвор од дејството);

– *субјекџивен инсерџи* (слика која не е присутна, туку се претставува со посредство на јунакот – сон, сеќавање);

– *џомесџен диџаџеџиџчен инсерџи* (слика која е отстранета од своето филмско место и е поместена во главното дејство);

– *ексџликаџивен инсерџи* (зголемен инсерт).

Останатите седум типа наративни сегменти се самостојни отсецоци составени од повеќе од еден кадар.

Вториот и третиот тип се *хронолоџки синџаџми* кои не воспоставуваат временски однос. Во вториот тип се препознаваат елементи на паралелна монтажа или паралелна синтагма. Третиот тип е поврзувачка синтагма и опфаќа секвенци во кои се опишува некоја посебна активност.

Останатите пет синтагми за разлика од претходните две се *хронолоџки синџаџми*.

Во четвртиот тип или *оџисни синџаџми* односот на сите мотиви претставени на сликата е и однос на едновре-



меност. Тука единствен читлив однос е *просторната коезистенција*.

Преостанатите четири типа синтагми се наречени *нарајивни синтагми*.

Петтиот тип е *наизменична нарајивна синтагма* во која што времето е непрекинато и сцените се одвиваат истовремено.

Мез, шестиот тип синтагми, во кои времето е непрекинато и нема временски скокови или празнини, ги нарекува *сцени во права смисла на зборот*.

Останатите две синтагми како посложени ги нарекува исто *секвенци во права смисла на зборот*.

Седмиот тип е *секвенца во епизода* која поврзува извесен број кратки сцени кои меѓу себе најчесто се раздвоени со општите ефекти, а се редат по хронолошки ред.

Последниот тип синтагми, ги нарекува *просторни синтагми*. Тие опфаќаат едно дејство, но со присутни временски и просторни скокови.

По сè ова може да се заклучи дека Кристијан Мез е еден од најконтроверзните филмски теоретичари кој нуди многу објаснувања за филмските операции, за разбирање на доживувањата кои ни ги дава самиот медиум и за одредување на суштествената природа на филмот како уметност.

#### 1.5.4. Јури М. Лотман (р. 1922)

Јури М. Лотман во своето дело „Семиотика на филмот“ уште на самиот почеток ни нуди дефиниција на јазикот при што вели: „Јазикот е регулиран комуникациски знаковен систем од што произлегува неговата социјална функција. Преку јазикот се врши размена и собирање на информации во колективот кој го употребува тој јазик.“

Според Лотман знаците може да се поделат на:

- *договорени знаци* (конвенционални);
- *сликовни знаци* (иконични).

Договорените знаци се оние каде што врската меѓу изразот и содржината не е мотивирана, додека пак сликовните или иконичните знаци подразбираат дека значењето има само еден својствен израз. Според тоа информацијата пренесена со договорен знак (збор) е кодирана и не е разбирлива без некој кој не го познава кодот, за разлика од иконичните знаци кои дејствуваат разбирливо и природно.

Друга карактеристична разлика која ја наведува Лотман помеѓу овие два типа знаци е тоа што договорените и сликовните знаци лесно се синтагматизираат и сложуваат во низови. Договорените знаци се прилагодени на *раскажувањето*, односно на создавање приказни, додека пак сликовните знаци се ограничуваат на *именување*.

Врз основа на ваквата поделба на знаците, Лотман разликува и два вида уметности:

- *сликовни уметности*;
- *вербални уметности*.

Кога говори за филмот и филмската уметност Лотман се обидува да разјасни многу прашања поврзани со филмот. Тој говори за филмскиот кадар, за филмските елементи и за нивоата на филмскиот јазик, за природата на филмското раскажување, за монтажа, за сижето на филмот и др.

Светот на филмот, според Лотман, е многу близок до реалниот свет, но сепак е само еден дел на реалноста. Во филмскиот свет претставен низ *кадри* може да се издвои кој било детаљ. Кадарот добива слобода слична на слободата на зборот. Кадарот е дискретна единица која е двосмислена. Една од основните особини на кадарот е да има значење. Како што во јазикот постојат значења (фонеме) – фонолошко значење; морфеме – граматичко значење;

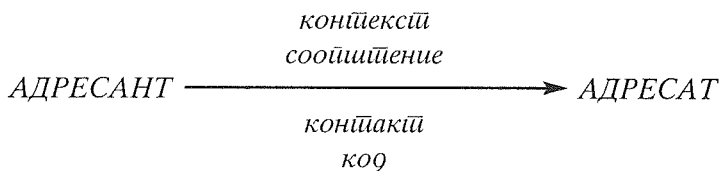
зборови – лексичко значење), така и кадарот треба да има значење, но карактеристично е тоа што кадарот нема значење во филмскиот јазик. Кадарот е издвоена единица на филмскиот јазик.

Според Лотман, ако сакаме да проникнеме во специфичниот јазик на филмот, мора да бидеме свесни за неговите специфичности и разлики кои ја одредуваат внатрешната структура на филмскиот јазик. Секоја слика на екранот е *знак*, односно има *значење*.

Во филмскиот јазик постојат две тенденции: првата, која се заснова врз повторливоста на елементите; и втората која го нарушува овој систем на очекувања. Лотман заклучува дека во основата на филмските значења секогаш се присутни елементи на деформација, нарушување на вообичаениот ред на фактите. Кога говори за филмското раскажување, Лотман се согласува дека тоа е раскажување приказни со помош на подвижни слики и додава дека во основата на секое раскажување лежи комуникацискиот чин, кој подразбира присуство на:

- испраќач на информацијата – адресант;
- примач на информацијата – адресат;
- врска помеѓу нив;
- соопштување на информацијата.

Лотман ја прифаќа класичната шема на комуникацискиот чин на Роман Јакобсон.



Постојат две варијанти на оваа шема:

1. АДРЕСАНТ  $\longrightarrow$  ПИСМО  $\longrightarrow$  АДРЕСАТ
2. АДРЕСАНТ  $\longrightarrow$  СЛИКИ  $\longrightarrow$  АДРЕСАТ

Двете варијанти претставуваат комуникациски акт и во двата случаја има пренесување кодирана информација од испраќачот и декодирање на истата од примачот. Но кога станува збор за тие две варијанти, *иисмојто* како текст може јасно да се расчлени на дискретни единици – *знаци*. Текстот се создава како вонвременска структура на ниво на јазикот и во временско траење на ниво на *говорој*. Сликата пак не се дели на *дискретни единици*, туку знаковниот карактер се појавува како резултат на некои правила за проекција на предмети на рамнина. Според тие искази суштината на филмот е раскажување приказни преку слики, што значи дека филмот е *синџеза* на две раскажувачки тенденции:

- сликовна (подвижни слики);
- вербална.

Зборот, според Лотман, не е само дополнителен елемент на филмот, туку негов обврзувачки елемент. Во немите филмови без титли или во звучните филмови без дијалог гледачот секогаш го чувствува отсуството на говорниот текст.

Кога говори за филмското значење Лотман воочува дека тоа значење е изразено со средствата на филмскиот јазик и е невозможно да егзистира надвор од него. Филмското значење настанува како резултат на спојувањето на семиолошките елементи. Во основата на филмскиот јазик лежи нашето визуелно перципирање на светот. Во сферата на јазикот, според Лотман, потребно е да се прави разлика меѓу соопштувањето и неговата содржина. Но во уметноста односот меѓу знакот и содржината е различен и понекогаш јазикот станува содржински, а тоа се однесува и на филмскиот јазик. Разбирањето на јазикот на филмот е првиот чекор кон разбирање на идејно-уметничката функција на филмот.

## II

# ТЕОРИЈА НА ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТА И ОДНОСИТЕ МЕЃУ ФИЛМСКИОТ И КНИЖЕВНИОТ МЕДИУМ

## 2. ПОИМ И ДЕФИНИЦИЈА

Според хрватскиот книжевен теоретичар Павао Павлички, интермедијалноста е постапка со која што структурите и материјалите карактеристични за еден медиум се пренесуваат во друг медиум. Пренесувањето на структурите карактеристични за еден медиум во друг најчесто подразбира барем еден од нив да е уметнички. При ваквото пренесување на одредени елементи од еден во друг медиум, односно при создавањето на интермедијалните односи најзначајна е организацијата на материјалот од преземиениот медиум, односно медиумите меѓу кои се воспоставуваат ваквите интермедијални релации и треба да останат препознатливи или со други зборови кажано да бидат видливи преземените елементи од другиот медиум.

Типологијата на интермедијалните односи и ситуации може да се разгледува од повеќе перспективи, односно секогаш во истражувањето се поставува еден централен медиум и се разгледуваат неговите влијанија врз другите уметности и обратно. Во овој преглед на интермедијални односи, предмет на опсервација е влијанието на книжевниот медиум врз филмскиот и обратно, на филмскиот врз книжевниот.

Терминот *интермедијалности* книжевните теоретичари почнуваат да го употребуваат како резултат на пот-

ребата да се направи дистинкција помеѓу интертекстуалноста (односите на еден книжевен текст со други книжевни текстови) и односите кои се јавуваат меѓу книжевноста и другите медиуми.

Според нашата книжевна теоретичарка Катица Ќулавкова морфологијата на интертекстуалноста може да се разгледува во потесна и во поширока смисла. Во потесна смисла, станува збор за пренесување на структурата на еден книжевен текст во друг, но во поширока смисла „станува збор за комуникација и интеракција меѓу едно книжевно дело и некој книжево-естетски (поетички), културен, социјален или историски контекст, сплет на околности, критериуми, предзнаења, хоризонти на очекување, цивилизациски код, колективна национална и транснационална традиција и др. Во овој случај карактер на „текст“ имаат и **другите уметности**, потоа културно-историските, верските и социјалните конвенции, меморијата, искуството, стварноста, епистемиолошката традиција, јазичната традиција. Семиолошката практика на дваесеттиот век овозможува, и во сферата на книжевноста да се применуваат не само внатрешно-текстовни, феноменолошки иманентни и формални параметри, туку и надворешно-текстовни, семиолошки, контекстуални параметри. Таквиот контекстуален пристап е дотолку поприфатлив, што книжевните категории, постапки и вредности имаат историска, системска и конвенционална димензија, значи подлежат на промени и трансформација низ време и простор, па следствено треба да се посматраат динамично и комплексно.“ (*Појтоход и исход*, К. Ќулавкова, стр. 118, 1996).

Повторно со поткрепа и на ова кажување може да се констатира дека интермедијалноста се јавува како пандан на интертекстуалноста, кога станува збор за односи на книжевноста со другите уметности и обратно и како

таква, некаде околу педесеттите и шеесеттите години од дваесеттиот век, од страна на компаративистиката е прифатена како академска дисциплина. Претходното негодување на компаративистиката да ја прифати интермедиијалноста како академска дисциплина лежи во стравот дека со тоа би се отворила вратата на дилетантизмот и фељтонизмот.

Според Aage A. Hansen-Love интермедиијалните врски не треба да се изведуваат само преку непосредни каузално-генетички релации, туку преку посредување на составот на интермедиијалните релации.

Роман Јакобсон е меѓу првите теоретичари кој ја најаува идејата делото да не се анализира само внатре во својот род и во својот уметнички облик, туку во врски со другите уметности. Според Јакобсон, уметничките облици на секоја епоха создаваат состав кој го надминува редот на поединечните родови, а неговата функционална и вредносна хиерархија го структурираат *доминантниот* уметнички облик за тоа време. Така на пример, во ренесансата во зависност од степенот на блискоста на уметностите се одредувала доминантна уметност (сликарството), во романтизмот пак, таквата доминантна положба ја зазема музиката, во реализмот книжевноста итн.

Што се однесува пак до односот на сликовните и вербалните уметности во руската авангарда значајна е корелацијата на уметничките видови во однос на хетерогените знаковни типови. Тука станува збор за конструктивно-методска проекција на некои постапки специфични за еден медиум во друг или таканаречен *дискрејтизам*, при што вербалната и сликовната уметност во создавањето на еден културен механизам заемно си дејствуваат, односно и двата медиума стојат еквивалентно еден спрема друг. Интермедиијалните односи може да се посматраат и како *меџафорични* и *меџонимични*.

*Метафорично* сфаќање подразбира вертикална хиерархија на уметностите, додека пак *меџонимски* на секој медиум му дава еднаква културна и научна вредност. Според ваквата корелација може да се каже дека односите на медиумите во авангардата се поставени *хомоложно* во однос на структурите и постапките.

## 2.1. Типологија на интермеџијалноста

Павао Павличиќ во својот текст *Интертекстуалност и интермеџијалност* прави една типологија на интермеџијалните односи, во којашто како што вели преземањето на некои структури и материјали од другите медиуми може да биде од уметнички и неуметнички медиум, при што уметничките медиуми ги дели на:

- *проекторни* (сликарство, вајарство, архитектура);
- *временски* (филм, музика, радио, телевизија)

Хрватската книжевна теоретичарка Дубравка Ораиќ Толиќ во нејзината студија *Теорија на цитативноста* потпирајќи се на тезата дека цитатноста е, пред сè, својство на интертекстуалната структура и според видот на подтекстот од каде што потекнуваат цитатите ја прави следнава типологија на цитатноста:

– *интрасемиотички цитативи* (подтекстот и текстот припаѓаат на иста уметност: литература–литература, филм–филм);

– *интерсемиотички цитативи* (подтекстот и текстот припаѓаат на различни уметности: литература–филм и обратно, литература–сликарство и обратно);

– *трансемиотички цитативи* (подтекстот не е уметнички, додека текстот е во доменот на уметноста).

Во потесно сфатената книжевно-уметничка цитатност, Ораиќ Толиќ ја прави следнава класификација:



- интeрлигeрaрни (книжевни цитaции);
- aвгeнциaции;
- мeтaцитaции;
- интeрмeдиaлни цитaции;
- вoнeстeтeтски цитaции.

Според овие класификации на Дубравка Ораиќ Толик, интермедијалните односи меѓу книжевниот и филмскиот медиум се интерсемиотички и интермедијални цитати. (*Теорија на цитативноста* Дубравка Ораиќ Толик, стр. 11, 1990).

Анте Петерлиќ во текстот *Прилог кон истражувањето на филмскиот цитатив*, сместен во зборникот *Интертекстуалност и интермедијалност* воочува неколку можни видови соодноси меѓу филмот и другите уметности: *влијанија, преземања, проникнувања, расудувања, адоптирања и цитирања*.

## 2.2. Влијанија на филмскиот медиум врз книжевниот

Воспоставувањето на интермедијални односи на книжевноста со временските уметности се реализира во метафоричка смисла на зборот, при што истите треба да бидат потенцирани и претставени со специфични постапки. Во таа смисла разликуваме два вида постапки:

- првите се однесуваат на организацијата на материјалот (*синтакса*);
- вторите се однесуваат на смислата која му се дава на материјалот (*семантизација*).

Кога книжевноста од временските медиуми го презема начинот на организирање на материјалот се тргнува од претпоставката дека некоја обична и неизбежна постапка во некој друг медиум треба за книжевноста да биде иновативна и значајна. Таков е примерот со монтажната

постапка во книжевноста, која при употребата во книжевното дело мора да биде проследена и со други елементи коишто се карактеристични за филмскиот медиум. Значи треба да се употребуваат кратки реченици во сегашно време кои ќе бидат конкретни и јасни преку што би се остварила асоцијација на филмскиот медиум.

„Монтажата за филмот технички го означува физичкиот чин на поврзување, лепењето на одделно реализираните снимки, додека со оглед на презентацијата на физичката реалност, оригинално ја претставува физичката можност, таа физичка реалност која се покажува дисконтинуирано просторно и временски на прескок. Тој филмски феномен е значаен и по тоа што веќе споменатата какрактеристика на прескокнување временски и просторно разглобеното, временски и просторно неутралното, дисконтинуираното, дислоцираното излагање, се појавува остварено со специфични средства и во книжевноста на ова столетие (на пример, романот на текот на свеста, надреализмот). И додека, монтирањето во литературата е плод на духовен напор и долготраен развој на книжевната уметност, во филмот тоа е речиси банален производ на машината, резултат на игра со лентата, елементарна технологија во склопувањето на филмот. Според тоа можеме да се запрашаме „кој што цитира“ во секој пример на временски-просторната дисконтинуираност на настаните во филмот или во литературата.“ (Анте Петерлиќ, *Прилог кон истражувањето на филмскиот цитатив*, зборник „Интертекстуалност и интермедијалност“, стр. 197 – 207, 1988).

Сепак во преземањето на начинот на организирање на материјалот постојат техники, односно начини на раскажување кои би асоцирале на другиот медиум.

Но, што се случува кога книжевноста од другиот (временски) медиум се обидува да преземе некое значе-

ње? Тогаш врската меѓу медиумите е многу суптилна и речиси невидлива. Во вакви случаи интермедијалните односи најчесто се постигнуваат преку насловот; на пример преку насловот на филмот со којшто се воспоставува таквиот однос.

Од сите книжевни форми романот во најголема мера прима влијанија од филмскиот медиум, напуштајќи ги традиционалните облици на структурирање и водење на дејството, романот усвојува некои принципи карактеристични за филмската уметност со цел да постигне поголема ефикасност во изразувањето на својата естетска егзистенцијалност. Веќе споменатото преземање на принципот на монтажата значи разбивање на дотогаш бавното водење на дејството, потоа воспоставување на слободен однос спрема времето и просторот, при што во некои романи се јавува постапка на ослободување од временскиот континуитет и развој на дејството.

Вакви примери се видливи во романите на Марсел Пруст каде што приближувајќи се кон филмскиот слободен однос со времето, скршнува од континуираниот временски тек на дејството и го определува според потребите на својата авторска визија. Во романите на тек на свеста, на пример, преку монтажната постапка се изразува симултаноста на текот на свеста и преплетувањето на настаните од минатото, сегашноста и иднината. Ваквата постапка е карактеристична за една цела струја на модерниот роман („Уликс“ – Џ. Џојс, „Бранови“ – В. Вулф).

Со монтажната постапка во книжевноста се постигнува и наизменично менување на настаните од минатото со настани од сегашноста и на тој начин минатото ја осмислува сегашноста и обратно, или пак се постигнува карактеристичен хронолошки неред, при што се опишуваат разни временски периоди гледани од разни ликови (Ернест Хемингвеј, Вилијам Фокнер).

И покрај тоа што во модерниот роман не се достигнати сите консеквенци во настојувањето романот со книжевни средства да ги имитира карактеристиките на филмот, сепак се видливи влијанијата на филмот во книжевноста (романот), кои се однесуваат на поголема динамичност на дејството и промената на односот кон времето и просторот.

Воспоставувањето на интермедијални односи на книжевноста со другите уметности, во конкретниот случај со филмот, имаат една основна карактеристика: особините на филмот се пренесуваат во книжевноста така што остануваат препознатливи како карактеристики на филмскиот медиум. Целта на ваквата постапка е книжевноста преку користењето на, за неа несвојствено изразување, да постигне поголем квалитет кој во „нормални“ околности е недостапен.

Преземањето и препознавањето постапки од другите медиуми во книжевниот медиум претпоставува дека читателот треба да ги познава и другите медиуми.

### 2.3. Влијанија на книжевниот медиум врз филмскиот медиум

Интермедијалните односи може да се разгледуваат и од аспект кога другите уметности преземаат елементи од книжевноста со цел да се зголеми нивната атрактивност или заради збогатување на смислата што ја пренесуваат.

И во тие случаи може да се прифати поделбата на Павличкиќ за воспоставувањето на интермедијалните односи:

- *уметнички;*
- *неуметнички медиуми кои воспоставуваат односи со книжевноста.*

Уметничките интермеџијални односи ги дели на:

- *временски*;
- *проспирни*.

Соработката на книжевноста со временските медиуми е традиционална и вообичаена. Тука се поставува прашањето дали либретото или филмското сценарио треба да се сметаат како интермеџијални на книжевноста. Филмското сценарио навистина настанало од книжевноста, но со тек на време многу е јасно дека повеќе е предодредено од филмот. Тоа значи дека вистински интермеџијален однос се воспоставува кога и едниот и другиот медиум го задржуваат својот статус, а влегуваат во некоја меѓусебна значенска релација.

Структурите и материјалот на книжевниот медиум можат да се пренесат во филмскиот медиум или целосно во својата готова форма или пак со употреба на средства карактеристични за другиот медиум, односно се пренесува тоа што во книжевноста е веќе остварено како конвенција.

Целосно пренесување на некои книжевни форми во филмскиот медиум е присутно кога се цитираат одредени делови од книжевни текстови. Ваквото целосно пренесување форми од друг медиум во филмскиот медиум не се јавува само во односот книжевност-филм, туку може да биде карактеристично и за односот сликарство-филм, односно совпаѓања помеѓу филмските дела и делата на другите уметности, кога филмот презел нешто од другите уметности.

Интермеџијалните релации меѓу книжевноста и филмот се остваруваат преку оние особини на книжевно-то дело кои самите по себе се временски или можат да се трансформираат во такви (фабулата), додека просторниот аспект на книжевноста за филмот е недостапен и неинтересен.

За воспоставувањето на интермедиијалните односи меѓу книжевноста и другите медиуми се полезни работките на едно дело од страна на два медиума, во случајов, книжевниот и филмскиот медиум. Ваквите видови односи Franz Schmitt-Muhlenfels ги нарекува *меиани форми*, во коишто на најдобар и на најрејлефен начин можат да се согледаат можностите на одделни медиуми.

Анализирањето на интермедиијалните односи меѓу книжевноста и филмот нè наведуваат на заклучокот дека филмот како медиум од книжевноста ги презема законите на експресивност користејќи ги како свое изразно средство.

Следејќи ја својата основна определба да го прикаже човекот и неговиот живот можеме со сигурност да потврдиме дека филмот поседува цврста драмска структура, а со својата експересивност ја надоместува книжевната наративност, односно ја обликува во согласност со својата форма. Користењето на книжевната наративност му овозможува на филмот да го обликува својот израз и да ја претстави реалноста не како апстрактна, туку како објективна, при што со филмски изразни средства им дава нова слика на човекот и на стварноста. Експресивната наративност во филмот е присутна во сликата, описите и настаните. Филмот опишува преку сликата, при што за него не е својствен книжевниот начин на дескрипција, законите на драмското дејство ги обликува преку својот сопствен начин на изразување, создавајќи филмски методи со кои ги надминува книжевните, а со самото тоа го совладува и начинот на книжевното изразување.

Филмот преку својот израз, со живата слика, ја формира драмската структура, се ослободува од книжевната наративност и дескриптивност при што ја губи апстрактноста карактеристична за книжевноста. Преку филмот се *гледа*, односно се реализира и конкретизира апстрактната претстава.

Неможноста на филмот да се поистовети со книжевниот начин на изразување ја докажува неговата автономност и автохтоност.

Интермедиијалните односи меѓу книжевноста и филмот најпрво се воспоставуваат преку синопсисот и сценариото, коишто се тематско-содржинска основа на филмот, а кои како свои изразни знаци ги користат зборовите, а не сликата и звукот. Согласно со ова може без двоумење да се дојде до констатацијата дека врската меѓу книжевноста и филмот настанува уште пред снимањето на самиот филм и дека ваквата врска е еден од условите за настанувањето на новиот филм.

Сценариото може, но и не мора, да има книжевна вредност и нема за задача книжевно да ги разработува, ликовите, настаните, ниту пак сценаристот има за задача да дава психолошки описи или пак филозофски размислувања за смислата на животот што за книжевноста претставува дел од нејзината естетска специфичност. Сценариото е средство, а не цел, така што секој напор кон книжевен перфекционизам е ирелевантен и непотребен.

Сепак, не треба да се занемари фактот дека идејата за филм пред да се реализира како таков, поаѓа низ една така наречена фаза на вербално отелотворување, но не е за занемарување и тоа дека филмската слика има свое специфично значење кое и ако не е вербално отелотворено може да биде сфатено. Постојат случаи кога може да се снимат филм без писмено изразени идеи. Во вакви околности станува збор за филм на апсолутна спонтаност, но и тука немаме тотално ослободување од вербалната проекција, бидејќи мислата егзистира како збор. Од тука може да се изведе заклучокот дека ако зборот е единствено средство на книжевноста, зборот во филмот е средство за изразување на мислите.

## 2.4. Книжевен медиум – филмски медиум (сличности и разлики)

Настаните и склопот на битието, хронологијата, ликовите и постапките ја сочинуваат приказната/нарацијата и во книжевното и во филмското дело, но начинот на којшто таа се одвива во едниот и во другиот медиум не е идентичен.

Ако се посвети внимание на времето и на просторот, во филмот на пример, *флешбекови* односно *аналейсиа* е фигура со која се постигнува враќање во минатото, за разлика од книжевноста каде што раскажувачот кажува дека се враќа во минатото. Ако времето е димензија на траењето на приказната, тогаш просторот е димензија на нејзиното егзистирање. Во филмот просторот е адекватен на реалниот свет, додека во книжевноста е апстрактен, така што книжевноста може да раскажува за нешто што не е определено просторно, додека во филмот секоја сцена мора да биде лоцирана.

Филмот не може да ги изрази мислите како книжевноста преку стилски фигури, но наоѓа соодветни еквиваленти за психолошкото време како продолжувања, скратувања, забрзувања. Сепак, и книжевноста, и филмот се временски уметности, но додека формативен принцип за книжевноста е времето, за филмот е просторот. Книжевноста просторот го третира како нешто дадено при што нарацијата ја гради врз основа на временските вредности. Филмот пак, спротивно од книжевноста, времето го третира како нешто дадено, а приказната ја гради во просторот. Но и филмот, и книжевноста создаваат илузија на преобразено време и простор. И покрај различните формативни принципи на просторот и на времето во книжевниот и филмскиот медиум, тоа не значи дека можат и да се разделат.



Заклучокот дека едниот од овие два елемента (време и простор) е спореден, не значи дека не е важен, бидејќи просторните ефекти во филмот не би можеле да се остварат без концепција на времето, ниту пак временските аспекти во книжевноста можат да се остварат без концепцијата на просторот.

Филмот, за разлика од книжевноста, дејствувајќи на сетилата за перцепција може да опфати многу варијации на физичката реалност, при што неговата слика ја примаме преку непосредна перцепција, додека кога станува збор за книжевноста јазикот мора да помине низ процесот на концептуални сфаќања. Ова е една од клучните разлики бидејќи преку неа се создаваат дистинкциите во способноста на овие два медиума да ги изразат стилските фигури, да влијаат врз гледачот (читателот) и во методите кои го изразуваат просторот и времето. И покрај тоа што филмот е премногу ограничен кога треба да ги изрази книжевните фигури, тој низ процесот на монтажа ги открива своите метафори. Во филмскиот јазик монтажа е основна формативна функција. Кога два дела ќе се состават тогаш настанува нешто трето кое дотогаш не постоело, ниту во еден од тие два поединечни дела. Со многуте просторни комбинации филмскиот автор постигнува ефект на (книжевна) иронија, симбол, метафора, пародија, карневализација итн.

Кога говориме за односите меѓу книжевноста и филмот истите можат да бидат воспоставени на повеќе нивоа, односно книжевноста и филмот можеме да ги споредуваме на повеќе планови. Двата медиума имаат свој јазик, но кога велíme книжевен и филмски јазик тогаш станува збор за два термина со различно значење и различни концепции во однос на изразната функција на јазикот. Тука се јавува судир меѓу вербално-синтаксичката концепција и различните невербални концепции на јазикот

коишто како основа за јазичка комуникација ги користат сликата, музичкиот тон и слично. Ваквата антиномија може да се надмине доколку под поимот *јазик* воопшто, условно ја подразбереме која било комуникација на одредени содржини на свеста кои во себе вклучуваат разни видови синтеза на сетилната перцепција. Ова е резултат на прогласувањето на одреден тип јазик за единствен, универзален или пак фундаментален, при што или ги исклучува или ги подредува сите останати можности за соопштување одредени содржини.

Како што и во претходното поглавје кажавме, некои теоретичари не ја прифаќаат тезата дека филмот е посебен јазик. Жан Митри смета дека филмот е специфичен вид јазик кој може да постои паралелно со вербалниот јазик. Според него, на јазикот на филмот и на јазикот на книжевноста им претходи една предјазична состојба на свеста, логична структура која илјадници години претходно се формирала вербално, но со појавата на филмот се обликувала и визуелно.

Спротивно на Митри, Марсел Мартен и Жилбер Коен ја одрекуваат можноста филмот да биде јазик. Тие јазикот го замислуваат само како вербален производ, а од разликите меѓу филмскиот јазик (чии елементи се новите подвижни слики кои непосредно ја покажуваат реалноста) и вербалниот јазик (чии елементи се зборовите кои ја заменуваат стварноста) доаѓаат до заклучок дека филмот не може да биде никаков посебен јазик.

Оттука произлегува дека филмскиот јазик, како што вели Митри, не претставува визуелна транспозиција на сликовните фигури кои во филмскиот јазик немаат функција на говор, туку се само белег на мисловните структури.

Сепак, треба да се спомне фактот дека начините на уметничкото изразување пред појавата на филмот веќе ја оформиле естетската свест кај човекот, така што факт е

дека естетската морфологија на филмот се развила под влијание на веќе воспоставената естетика на свеста. Многу општи принципи на естетската структура на романот, расказот, драмата и филмот не се слични како што се слични психолошките законитости за развивање на ликот или начините на остварувањето на драмскиот конфликт.

Книжевноста има свој карактеристичен начин на изразување, додека филмот не може да се поистовети со книжевниот начин на изразување што ја искажува нејзината *авијономносӣ* и *авијохӣионосӣ*. Книжевноста, во прв ред, ја става фабулата, а потоа доаѓа формата, за разлика од филмот каде што преку формата и преку нејзините изразни средства се обликува фабулата. Во зависност од книжевното дело и неговата фабула, филмот ги поставува своите односи кон книжевноста што треба да ја транскрибира со свој израз. Секое пренесување на книжевното дело во филм подразбира творечка постапка каде што книжевното дело, полифони според содржината, се подведува на драматуршка обработка која ја бара филмот и се изнаоѓаат можности за соопштување преку филмскиот израз и филмската форма. Но како резултат на ограниченоста на филмскиот израз, филмот не може во целост да ја искаже полифоната структура на книжевното дело, па затоа е присилен книжевното дело да го сведува на неговата драмска структура.

Анализирајќи ги односите што филмот ги воспоставува со книжевноста се наметнува заклучокот дека прашањето за релацијата филм – други уметности (кои имаат интермедиијален карактер) се меѓу најчестите теми на филмологијата.

Во однос на овие прашања и анализи на ваквите интермедиијални односи Анте Петерлиќ заклучува дека оваа тема го зазема четвртото место во филмологијата и

во нејзините расправи, анализи и истражувања. На прво место се размислувањата филм-стварност, потоа изучувањата на филмот како јазик и анализирањата на социолошко-идеолошките аспекти на филмот.

„Една ваква фреквентност на оваа и на неа сродните тематика лесно се толкуваат. Филмот е новина во 'космосот' на уметноста, и на многуте од нив на некои нешта им наликува. Поради тоа, кога се говори за новини, за филмот често се размислува како за медиум изложен на сите можни влијанија од другите уметности (влијанија, преземања, проникнувања, расудувања, адаптирања, цитирања и сл.)...

...Неспорно е дека најважната причина за ваквиот интерес и за таквиот однос спрема него е пред сè фотографска и фонографска будност со која тој ја посочува физичката реалност, во неговата регистрациска капацитетност поради која и се појавува, да напомене само два зачестени квалификатива, како на пример 'аналогон' или 'корелат' на физичката стварност“. (Анте Петерлиќ *Прилог кон проучувањето на филмскиот цитатив*, Зборник „Интертекстуалност и интермедиијалност“, стр. 197–207, 1988).

### III

## АДАПТАЦИЈА КАКО ДОМИНАНТЕН ТИП ИНТЕРМЕДИЈАЛЕН ОДНОС МЕЃУ КНИЖЕВНОСТА И ФИЛМОТ

### 3. ПОИМ И ДЕФИНИЦИЈА

Согледувајќи ја македонската кинематографија и истражувајќи го влијанието на книжевноста пројавена во македонскиот филм, несомнено може да се потврди констатацијата дека, најчест ако не и единствен пример на воспоставување интермедијални односи меѓу македонската книжевност и македонскиот филм е *адаптирацијата* на македонски книжевни дела во филм. Ваквиот заклучок нè наведува на потребата од дефинирање на поимот *адаптирација* и негово теориско проследување пред практичната анализа на адаптацијата во македонскиот игрален филм.

Јан Беран во *Речникот на филмската уметност* поимот адаптација го дефинира како постапка со која што книжевните дела се пренесуваат во филмски јазик, тоа не значи само создавање на планови за нивни сликовни изведби (поделба на сцени и кадри), туку и целосно претопување на изворните книжевни облици во филмски преку користење филмски постапки на преработка кои се разликуваат од книжевните.

Поимот *адаптирација* може да се дефинира како приспособување и присвојување на смислата на претходен текст или медиум, како културен модел што претходно е содржан во друг знаковен систем.

Според Бела Балаж, при адаптацијата на книжевно дело во филм адаптаторот треба да го користи постојното дело единствено како првобитен материјал, така што ќе го набљудува под специфичен агол на својата уметничка форма како сурова реалност. Тој не треба да се занимава со формата којашто е веќе дадена во таа стварност.

Влијанието на книжевноста во филмот во своите теориски проучување ги анализира и Жан Митри според кого префрлувањето на книжевните изразни средства во филмски е бесмислено. Митри го поставува адаптаторот секогаш пред една дилема: „Или да остане верен до текстот и чекор по чекор да го следи патот што го поминал авторот на романот редејќи околностите така како што се прикажани, но визуелниот израз на таквите факти го доведува до тоа или да изрази нешто сосема различно од романот или да ја искриви смислата на книжевните изрази“ (*Естетика и психологија филма 4*, Жан Митри, стр. 181, 1967).

Во своето дело *Љубов спрема рејторикајта и обраќањето на адаптацијата*, Анри Анжел наведува три вида *адаптирање* во однос на книжевното дело:

- делумно засилување;
- трансфигурација;
- деградирација.

Во категоријата на делумно засилување спаѓаат различни филмови чија заедничка карактеристика е да поудат една целовитост на книгата врз основа на која се работени, при што ќе постигнат одреден успех во однос на доработувањето, преработувањето или проширувањето на значењата на некои делови од книжевното дело.

Втората категорија подразбира вистинска трансформација на книжевното дело, при што драмските карактеристики на филмот се посилни во однос на книжевното дело и при тоа филмот го надминува книжевното дело.

Третата категорија е адаптација, кога филмот делумно или целосно го деградира книжевното дело, односно кога филмот за преземеното книжевно дело не нашол соодветен филмски јазик, што значи дека не е извршена добра транспозиција.

Во своето дело *Природата на филмот*, Зигфрид Кракауер посветува едно поглавје на односите меѓу книжевноста и филмот и адаптациите на книжевните дела во филм, при што истакнува дека во многу адаптации малку време се посветува на духот на книжевното дело што се адаптира, па така во филмот се воведуваат мотиви и пораки коишто ги нема во книжевното дело.

Кракауер адаптациите ги дели на:

- *филмски адаптации* (во ваквиот тип адаптации сличностите меѓу филмскиот и книжевниот медиум ги надвладуваат нивните разлики);
- *нефилмски адаптации* (тука станува збор за адаптации кои се стремат кон верно прикажување на оригиналот, а најчесто се среќаваат при адаптација на книжевни дела чија структура е несовладлива за филмскиот медиум).

Меѓу поинтересните и повлијателни концепции на интермедиијалните односи меѓу книжевноста и филмот и дефинирањето на адаптацијата е веројатно и онаа на Владимир Петриќ, кој во своите дела *Волишебен екран* и *Воведување во филмот* посветува посебни поглавја наменети за оваа проблематика.

Во книгата *Волишебен екран*, во поглавјето *Романот и филмот*, јасно се дефинирани два начина на адаптирање на романот во филм:

- филмот да биде верна репродукција на романот;
- книжевното дело да послужи само како инспирација.

Владимир Петриќ констатира дека со адаптацијата треба да се добие ново оригинално дело кое произлегло од филмското поврзување со книжевноста и вели: „тоа што филмот се обидува од романот да преземе некои структурни форми и што влегува во неговата област на интересирање е само доказ за настојувањата да ги прошири и продлабочи своите изразни можности“ (*Увоѓење у филм*, Владимир Петриќ, стр. 35, 1962).

Во *Лексиконот на поими од филмската и ТВ прак- тика* стои следнава дефиниција за филмската адаптација:

„Постапка на пренесување или преработување на книжевното дело на специфичен кинематографски начин со јазикот на филмскиот медиум. Адаптацијата се применува во недостиг на оригинални сценарија или поради голема популарност на некои книжевни дела. Преголемата верност на оригиналот најчесто се сведува на негово механичко пресликување со стриктно почитување на книжевните вредности без обид за филмско надоградување. Во случај на слободна филмска разработка, со адаптацијата, изворниот книжевен материјал добива ново внатрешно единство организирајќи се спрема филмските норми кои на свој сопствен начин ја изразуваат не само идејата на книжевното дело, туку и видот на анализата и симболиката. Дејството може да се пренесува и во други временски рамки и на целото дејство може да му се даде поуниверзална и помодерна слика.“

Филмската адаптација, всушност, е креативна постапка на изработка на сценарио врз база на некое книжевно дело, или, со други зборови кажано, претворање на книжевниот јазик во филмски јазик при што се добива сценарио во драмски облик наменето за снимање филм.

Во развојот на теориската мисла за поимот *адап- тација*, кога станува збор за изработки на филмското



сценарио врз основа на некое книжевно дело, можеме да ја потврдиме констатацијата дека постојат два вида филмски адаптации: *активни* и *пасивни*.

Под *пасивна адаптација* се подразбира постапката на филмска илустрација на книжевното дело, при што не се пореметува рамнотежата на основната вредност на книжевното дело. Кога станува збор за *активната адаптација*, тогаш се мисли на создавање нов филмски израз за книжевното дело и секако дека оваа активна *адаптација* се вбројува во посложената постапка на репродукција. (*Роман у југословенском филму 1945–1990*, Драган Милинковиќ Фимон, стр. 39-40, 1999).

Ако тргнеме од ваквата поделба на адаптацијата, можеме да дојдеме до заклучок дека *пасивната адаптација* која претерано се потпира на содржинско-формалната структура на книжевното дело, најчесто е неуспешна од *активната* која ја декомпонира структурата на книжевното дело и ја употребува само како предлошки за ново уметничко дело со нов сопствен естетски интегритет.

Ваквите активни адаптации на книжевни дела во филм најчесто се успешни, а со тоа се докажува автономната естетска структура на филмот, која не зависи од содржинско-формалната структура на книжевното дело.

Овие согледувања за успешна и неуспешна адаптација наметнуваат едно прашање: Дали секоја успешна адаптација на некое книжевно дело истовремено значи и создавање уметнички вреден филм?

Секако овие две постапки не се секогаш комплементарни, а крајниот резултат во многу нешта зависи и од појдовната точка на адапторот, односно дали за него книжевното дело е само инспирација или неговите настојувања се насочени кон што поверното пренесување на книжевните дела во филм.

Но ваквата поделба повторно не ни дава универзален модел за естетска вредност на филмот направен според некое книжевно дело, бидејќи и при користењето на книжевното дело само како инспирација и при верното пресликување на книжевното дело може да добијеме различни резултати во однос на естетската вредност на филмот. Во едниот и во другиот случај крајниот резултат може да биде и позитивен и негативен. Сепак, сведоци сме на поголем број случаи каде што содржината на книжевното дело преземана само како инспирација за создавање нова филмска содржина е предуслов за успешна филмска адаптација. Додека онаму каде што книжевното дело верно се пренесува и се наметнува книжевната структура во филмската, поретко се добива филм со изразена естетско-уметничка вредност.

Ваквите резултати ја докажуваат естетската законитост дека не може сите карактеристики што важат за една уметност да се пренесат во друга, што значи дека не може книжевноста да го замени филмот и обратно. Содржината на едно книжевно дело може да биде содржина на едно филмско дело, но само под услов сè да потчини на специфичните карактеристики на филмскиот израз. Процесот на адаптација на книжевното дело во филм не подразбира единствена можност која со сигурност ќе гарантира успешност. Ова произлегува од самиот факт што секое книжевно дело е поединечно и индивидуално. Сепак постојат некои одредени постапки кои треба да се совладаат при адаптација на одредени естетски квалификативи на книжевниот медиум во филмскиот.

Според филмскиот сценарист и критичар Небојша Пајкиќ, постојат три модели на адаптирање на книжевно дело во филм:

1. *Нормативен* или *евројски* – основната карактеристика на овој модел е дека доминантна улога во проце-

сот на адаптација му се дава на режисерот кого што не го интересира само содржината (сизето) на книжевното дело, туку и неговите естетски вредности што треба да се транскрибираат во филмот како такви. Ваквиот модел може да се нарече и *авторски*.

2. *Поитишкнувачки* или *американски*, односно *хوليوудски* – основната карактеристика на овој модел е тоа што доминантната улога му се доверува на продуцентот, кој за одбраното книжевно дело коешто ќе се адаптира ги откупува книжевните права за да потоа максимално го експлоатира според своите интереси, потреби и идеи.

3. *Функционалистички* или *државен* – потекнува од Советскиот Сојуз и тука доминантна улога има партијата, односно државата. Тука доколку државата смета дека некои значајни пораки и идеи на некое книжевно дело треба да се пренесат на филм тогаш се прави адаптација на книжевното дело.

Јасно е видно дека секој од овие модели има различен субјект на интерес. Во првиот, тоа е авторот, во вториот, продуцентот, а во третиот, државата. Секој субјект определува различни типови кинематографија. Европската кинематографија, која како субјект на интерес го поставува авторот, е креативна; американската е индустриска (доминација на продуцентот); а во државниот модел се развива тип на програмска кинематографија.

Европскиот концепт го поставува филмот како уметничка активност, во американскиот концепт филмот е индустриска профитна инвестиција, а во државниот концепт филмот и престиж.

Кога се говори за адаптацијата книжевност/филм треба да се спомне дека таа е можна на сите книжевни видови, но потребни се различни постапки. Драмата според својата структура можеби е најблиска до филмот. Тука сценаристот има за задача филмски да го развие дејството. За

разлика од драмата многу потешко е да се адаптира расказ, новела или роман каде што авторот има голема слобода во временско-просторните односи. Кога станува збор пак за адаптација на роман тогаш се врши пренесување на книжевната нарација во филмска нарација.

Користењето на литературата како филмска предлошка и создавањето ново уметничко дело нè наведува на констатацијата дека филмот никогаш не може, а и не треба, да биде верна копија на оригиналот. Тука мора да е присутен креативниот принцип, што значи дека адаптацијата на книжевното дело започнува со разбивање на неговата структура, елиминирање на дескриптивноста, при што се добива ново единство организирано според законитостите на филмскиот медиум. Голема гаранција за создавањето на ново уметничко дело е адаптацијата која не се базира на сценарио кое строго го почитува оригиналот (книжевното дело).

## IV

# ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ИНТЕРМЕДИЈАЛНИТЕ ОДНОСИ МЕЃУ МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ И ФИЛМ

Во овој дел одделно се обработени адаптациите на неколку македонски романи, раскази и драми во филмски облик. Целта на овие интерпретации е да се направи иницијален обид практично да се применат досега стекнатите теориски и методолошки сознанија во однос на интермедијалните релации меѓу македонската книжевност и филм. За појасен приказ направена е класификација и хронологија на одделните адаптации на романите, расказите и драмските текстови, при што секој од филмовите заедно со неговата книжевна предлошка е анализиран и интерпретиран одделно. Тука главен акцент е ставен на книжевно-филмолошката анализа на односите меѓу конкретни македонски прозни книжевни дела и македонски играни филмови. Основната анализа се темели на односите што ги воспоставува книжевната фабула (нарација) со филмската, или на кој начин книжевната фабула е трансформирана во филмскиот медиум и курс. Разгледувани се начините на адаптација и трансформација на книжевните ликови и нивната визуализација во филмскиот медиум, а следствено на тоа и создавањето филмски карактери/ликови.

Интермедијалните влијанија меѓу македонската книжевност и филм се поделени согласно со типовите релации (соодноси) меѓу двете уметности, односно меѓу двата вида дискурси, и тоа:

1. роман – филм;
2. расказ – филм;
3. драма – филм.

## 4.1. РОМАН – ФИЛМ

### 4.1.1. *Црно семе* / „Црно семе“, 1971

Филмот „Црно семе“ на режисерот Кирил Ценевски, снимен 1971 година, како своја литературна предлошка во изработката на сценариото го користи истоимениот роман на Ташко Георгиевски кој е автор на сценариото, заедно со режисерот.

Романот *Црно семе* како основа на својата фабула обработува конкретен настан којшто се случува кон крајот на Граѓанската војна во Грција. Станува збор за група војници кои грчката монархистичка војска ги спроведува на еден пуст грчки остров, олицетворение на злото и маката. Причината поради која војниците се испратени на островот е нивната македонска етничка припадност и одбивањето да се откажат од комунистичката партија. Врз основа на тој конкретен настан Георгиевски понатаму го развива дејството при што на преден план избиваат бруталните насилства кои се вршат врз овие војници, невино обвинети од страна на грчката монархо-фашистичка власт. Така од една страна ги имаме Андон Савичанов, Христос, Марко, а од другата страна капетанот Скалумбакис и потпоручникот Маки. Различните форми на насилство кои се применуваат врз тие војници само ја потенцираат целта – кршење на човечкото достоинство.

Во романот *Црно семе* согласно со неговата обемност, дејството е максимално збиено и едноставно, но

сепак авторот успева да ја прикаже човечката драма со рамномерна драмска тензија низ целиот роман проследен со кондензиран драмски дијалог.

Токму ваквата карактеристика на романот *Црно семе* е можеби клучниот фактор за неговата успешна адаптација во филмско сценарио. Со право можеме да ја потврдиме констатацијата на извесни теоретичари на филмот дека некои книжевни дела се „пофилмични“ од други, односно нивната внатрешна содржинско-формална структура е поблиска до естетските вредности на филмот. Според филмскиот теоретичар Милан Ранковиќ, ваквата блискост најчесто се состои во тоа што содржината на книжевното дело е повеќе визуализирана, фабулата е јасно водена, дејството е динамично, психологијата на личностите претежно е дадена низ дејството, а не преку описи. Сепак ваквиот став е само појдовна точка за адаптација на некое книжевно дело во филм, што и не значи секогаш гаранција за создавање на успешно сценарио и вреден уметнички филм.

Но кога станува збор за филмот „Црно семе“, по сè изгледа дека изборот на книжевното дело и добрата соработка помеѓу сценаристот и режисерот резултирале во ново успешно уметничко филмско дело.

Постојат разни видови адаптации, односно различни начини како ќе му се пријде на книжевното дело за да се создаде од него ново уметничко дело во друг медиум. Според класификацијата на активни и пасивни адаптации, која ја прави Драган Милинковиќ Фимон во своето дело „Романот во југословенскиот филм“, *адаптацијата на романот Црно семе* во истоимениот филм може да се окарактеризира како *пасивна адаптација*.

„Пасивната адаптација ја репродуцира рамнотежата и сите главни центри на интересирање од оригиналот, водејќи сметка само за буквалната транскрипција на кни-

жевниот израз во филмски. Најважно е романот целосно да се сведе на саканата филмска должина, а со ништо да не се наруши рамнотежата и основната вредност на оригиналот. При тоа треба да се задржи и рамнотежата помеѓу кадарот, карактерите и акциите“ (*Роман у југословенском филму*, Драган Милинковиќ Фимон, стр. 40, 1999).

Ако вака ја дефинираме адаптацијата на романот *Црно семе* сепак треба да се согласиме со фактот дека целосна верност на оригиналот не е возможна, а и не е потребна кога веќе се создава ново уметничко дело со сопствени естетски вредности.

И покрај тоа што филмот „Црно семе“ во основа ја следи фабулата на романот, сепак постојат некои поместувања (метатези), некои нови сижејни елементи потребни за развивање на драмската структура на филмот. Така на пример, додека во романот Доне само слуша од другите војници за мачењето на студентот Парис, во филмот сцената со мачењето режисерот ја компонира како една од најважните во создавањето на драмската тензија. Потребата на филмскиот медиум да биде што помалку дескриптивен, режисерот ја задоволува со новиот сижеен елемент кој го воведува во фабулата, а тоа е моментот кога Доне и Христос се на сослушување во канцеларијата на капетанот. На подот се поставени стомни полни со вода; капетанот му додава една стомна на жедниот Христос; Христос пие, но водата е солена. Оваа сцена се покажа како навистина потребна и клучна во постигнувањето на кулминацијата во прикажувањето на страдањата на војниците. Уште еден забележлив нов сижеен елемент е кога Христос ќе се обиде да избега од островот, криејќи се во кабината на бродот што носи вода, но бегството е неуспешно. Како нов сижеен елемент е и убиството на Марко во моментот кога се обидува да побара прошка за стореното предавство од Доне.





Таквите нови сижејни елементи во филмот овозможуваат да се даде *пренос* на филмската експресивност која ќе ја замени книжевната дескриптивност со специфични филмски средства.

Што се однесува до ликовите, можеме да констатираме дека и во книжевното дело и во филмот авторите создаваат ликови-карактери, при што во филмот голем придонес има добро одбраната артистичка екипа. Режисерот уште на самиот почеток лесно ги одвојува главните протагонисти – носители на дејството, задржувајќи се на нив и прикажувајќи ги во *кружни* и *средно-кружни* планови. Тоа се Доне (Дарко Дамески), Христос (Ацо Јовановски), Марко (Мите Грозданов) и Парис (Ристо Шишков).

Градењето на карактерните особини на ликовите во голема мера кореспондира со просторот, и сето тоа се постигнува со нивното изедначување со елементите на просторот. Ваквата *синтеза* во процесот на визуализа-



ција Ценевски ја постигнува со употреба на крупни планови кои постојано ги следат главните ликови кои се носители на фабулата. Употребата на крупните планови е основното средство на Ценевски со кое тој ги гради карактерите на главните протагонисти. Така во Доне препознаваме човек со крајна издржливост кој својата, непоколебливост ја става и пред стравот за сопствениот живот; тој, пред сè го цени човечкото достоинство. Во личноста на Христос откриваме карактер со сите позитивни човечки особини, достоинство и револт против страшноста кои, сепак, на крај го кршат, а таквата состојба го доведува до лудило. И ликот на Парис кој на моменти наметнува особини спротивни на Доне во суштина е полн со енергија и внатрешен интензитет. Марко ја симболизира човечката кршливост, но и чувство за покајание како предуслов за внатрешен покој. Од друга страна, пот-

поручникот Маки и командантот Сколумбакис се олицетворение на онаа друга страна на човековиот карактер, злото, омразата, желбата да се скрши и уништи оној другиот, потчинетиот. Покрај крупните планови коишто преовладуваат во филмот, карактеристична постапка којшто ја користи режисерот на филмот е *ушојребаџа на забавени (slow motion) и сѝој кадри* онаму каде што сака да потенцира нешто (во рамките на карактерот или фабулата) или пак во оние *секвенци кои се во функција на семантичноста на кадарот*, со тоа се открива специфичниот израз на Ценевски.

На крајот можеме да констатираме дека и покрај тоа што филмот уште во самиот пролог јасно и прецизно го одредува времето кога се случува дејството, сепак е универзален во однос на прикажувањето на трагизмот на човекот како универзална и вонвременска категорија. „На филмот ни малку не му пречи фактот дека неговата фабула е изградена врз вистински настан, зашто навистина „Црно семе“, кој еден од критичарите го нарече „епопеја за насилството врз личноста“, е филм за истражување на границите на човечкото достоинство, на човечката способност да се противстави на насилството. И Ценевски (овде не можеме да не се потсетиме за сценаристот на филмот, авторот на истоимениот роман Ташко Георгиевски, чие име веќе се среќаваше на страниците од оваа книга), своите *херои* не случајно ги избира како *три модели на човечкојто поведење*, кои единствено се можни во услови на безизлезен отпор против теророт и насилството: чисто биолошкиот, јас би рекол дури и физиолошкиот образец на слободата на духот (тоа е Доне), потоа образецот на религиозната вера (тоа е Христос, не случајно авторите токму нему му го дале ова житејско распространето име кое истовремено е и име на богочовечкиот Исус) и на крај образецот на идеолошка фана-

тичност (младиот студент – комунист Парис).“ (*Македонскиот филм*, Мирон Черњенко, стр. 117–118, 1997).

#### 4.1.2. *Под усвијеноси* / „Истрел“, 1972

Во 1972 година македонската кинематографија, веднаш по снимањето на „Црно семе“, повторно се обидува да ја збогати својата играна продукција со уште едно филмско остварување коешто ќе претставува *адаптација на роман во филм*. Станува збор за филмот „Истрел“ кој е снимен според мотивите на романот *Под усвијеноси* на Димитар Солев, кој го напиша и сценариото на филмот чиј режисер е Бранко Гапо.

*Под усвијеноси* е еден од македонските романи кои раскажуваат за војната и револуцијата. Во него станува збор за времето на бугарската окупација и стремежите и идеалите на четири млади момчиња подготвени да извршат решавачка акција за ликвидирање на еден агент, народен предавник. Низ фабулата на романот авторот многу успешно ги анализира психолошките состојби на ликовите. Основната приказна на романот авторот не ја темели врз момчешката група и дејствата поврзани со нејзината основна цел, убиството на непријателскиот агент, туку преку психолошкото претставување на напнатото исчекување на еден од учесниците во атентатот – раскажувачот на дејството, Бранко. Преку ликот на Бранко и неговите размислувања авторот ни ја претставува и напнатоста која опстојува и во другите момчиња. Војната во романот е присутна само преку одредени наметувања (сирени, авионски бучави, полициски час итн). Дејството на романот го покажува ентузијазмот на младите момчиња, нивното револуционерно (не)искуство, нивниот страв, но и нивната решителност да се изврши

задачата. Романот завршува со успешно извршување на задачата; Бранко се чувствува како победник, го чувствува мирисот на земјата, лежи врз неа согледувајќи се себеси како зрел маж.

Кога станува збор за филмот „Истрел“ без никакво двоумење може да се констатира дека синеастичкото остварување, овој пат, го користи книжевното дело само како мотив, инспирација за создавање ново уметничко дело. Ваквата констатација не значи дека филмот го градира книжевното дело. Напротив, се користи еден естетски дискурс како основа за создавање на друг, поинаков, но исто така, естетски дискурс.

Таквиот начин на адаптација произлегува од самата структура на романот кој има карактеристична раскажувачка форма која драмската структура и тензија ја гради преку внатрешните случувања на ликовите, што е прилично тешко визуелно да се изрази. Ваквата постапка е најкреативна при адаптација во филмско сценарио, што значи дека книжевното дело се користи како мотив, односно некои покарактеристични сижејни елементи, се обликуваат на нов начин. Неоспорен е фактот дека романот *Под усвијеност* има основа за драмското дејство, но филмот со своите изразни средства не може да го каже она што е суштинско. Сепак, романот *Под усвијеност* односно неговата содржинско-формална структура не е многу блиска на содржинско-формалната структура на филмот. Се заклучува дека: неговата содржина не е визуализирана; има малку акција; ликовите не се претставени преку дејството туку преку нивната психолошка состојба дадена преку вербалната свест на раскажувачот. Таквата романескна структура сама по себе во процесот на создавањето на филмската фабула бара низа нови сижејни елементи кои ќе бидат во функција на создавање на драмската структура на филмот.

Прологот на филмот ни го прикажува фудбалскиот натпревар помеѓу клубот Македонија и еден бугарски клуб. Тепачката која настанува по победата на македонскиот клуб е само вовед, секако *функционален*, во *прикажувањето на оштите ситуација*. Режисерот со крупен план ја издвојува од толпата Вера, при тоа користејќи *slow motion* кадри. Тука е и Дане кој ја штити девојката од ударите на полицијата. Доминира *звукот* на сирените *како елемент искористен за јаснување на околностите во кои се одвива филмското дејство*. Вера се појавува во филмот уште на самиот почеток, за разлика од романот каде што таа е само една девојка која Бранко ја запознава на плажа. Се чини дек сцените на двајцата заљубени во целост ја надополнуваат лиричноста на романот.

Филмот во својата фабула вградува и нови ликови и други сижејни елементи. Така додека романот најголем дел од своето дејство посветува на групата млади момчиња, на нивните психолошки состојби и размисли, додека војната само се наметува, во филмот многу јасно е прикажан животот во едно специфично време на точно утврден простор.

Во романот само се спомнува атентатот врз бугарскиот агент. Формирајќи го новиот израз карактеристичен за овој медиум, режисерот уште на самиот почеток на филмот ни го претставува Емануел, полициски началник кој сее терор и страв меѓу граѓаните. Како нова сижејна нишка на филмот се надоврзува и ликот на Никола, водачот на револуционерите и главниот заговорник да се убие Емануел.

Во ваквиот мозаик од ликови се вклопува и ликот на Анѓа, сопруга на Никола, која е фатена и мачена од полицијата за да го предаде својот сопруг. Анѓа им подлегнува на повредите и умира. Никола решава сам да ја изврши



задачата, да го ликвидира Емануел, но загинава во престрелка со полицијата. Од тој момент чинот на ликвидација на агентот е главна преокупација на момчињата.

Секвенците во кои се прикажани мачењата на партизанот Мите, силувањето на Анѓа, потоа тортурата на мразот – го засилуваат емотивниот ефект на кадарот. Ваквите секвенци најчесто се прикажани во крупни планови со интензивна музика и изразита визуелност.

Кога говориме за процесот на визуализација, треба да се спомне честото користење на режисерот на *slow motion* кадри. Такви се загинавањето на Никола, атентатот врз Емануел, како и загинавањето на другарите на Дано. *Користење на забавени кадри ја појтенцира збиената експресивност на кадарот, како и збогатената семантичност на филмскиот јазик кој, оперирајќи со сликата како основен знак, се обидува, и успева, да внесе додатни информации.*



Филмот „Истрел“ не прикажува, како што е во случај со романот *Под усвиеност* едно стишено воено време односно таканаречено *привидно стишено време*. Во „Истрел“ војната е присутна со сите свои стравотии и ужаси, со сè она што го одзема спокојството и го нарушува нормалниот тек на животот.

*Специфичната поспавеност и гравба на ликовите го оневозможува одредувањето на главниот лик (ликови). Сепак, може да се спомнат четворицата момчиња, Дано (Емил Рубен), Игор (Петер Арсовски), Доне (Владимир Светиев), Боро (Тихомир Деспотовски), потоа Никола (Ристо Шишков), Вера (Неда Арнериќ) и Емануел (Слободан Димитриевиќ) како носители на дејството.*

Филмот „Истрел“, каде како литературна предлошка се јавува романот *Под усвиеност*, а кој во својата структура вметнува низа нови сижејни елементи и нови ликови, го потврдува заклучокот дека *филмот го ко-*



*ристички книжевното дело како мотив односно инспирација.*

Адаптацијата на романот *Под усвиштеност* во филмско сценарио можеме да ја окарактеризираме како активна адаптација која што истовремено претставува и транспозиција и промена на центарот на интересирање. Со други зборови, активната адаптација ја декомпонира структурата на книжевното дело и ја користи како предлошка за ново уметничко дело со нов сопствен естетски интензитет.

#### 4.1.3. *Време, води* / „Време, води“, 1980

Во 1980 година македонската играна продукција се збогатува со уште едно филмско остварување. Тоа е филмот „Време, води“, снимен според мотивите на романот *Вода* од Јован Стрезовски. Авторот на романот, како што и најчесто се случува кога станува збор за *адаптација на книжевно дело* во македонската играна продукција, е и сценарист на филмот, а режисер е Бранко Гапо. Со филмот „Време, води“ уште еднаш македонските филмски автори својот филмски израз го градат врз *интермедиијалните односи на книжевноста и филмот*, односно обидувајќи се да го трансформираат книжевниот израз во израз автентичен на филмот.

Романот „Води“ својата фабула ја гради врз закрвеноста на две села, Сушево и Каменово, за сопственоста на водата што тече меѓу нивните синори. Преку водата како симбол на човековата приврзаност на универзалноста на животот и егзистенцијата, Стрезовски ја гради својата романескна фабула прикажувајќи ја човечката драма за опстанок, за вечната потрага по праведноста, како и за борбата на човекот да се остане на родното

огниште. Така водата во романот е доминантна ознака на промените и траењето. Таквата романескна фабула поседува низа драмски карактеристики што е основниот мотив за негова филмска адаптација.

*Првиот чекор при адаптацијата на романот Вода во филм е ослободувањето од книжевната наративност и дескриптивност и создавање драмска структура преку која ќе профункционираат интермедијалните релации меѓу книжевното дело и филмот. Како што и во досегашните анализи централно место заземаше односот на книжеvnата спрема филмската фабула и во овој случај ќе се обидеме на истиот начин да го согледаме процесот на адаптација. Анализирањето на фабулата се наметнува со самиот факт што интермедијалните релации се остваруваат преку оние елементи на книжеvnото дело кои сами по себе се временски, а такаков елемент е фабулата.*

Во филмот „Време, води“ адаптацијата на романот **Вода** кој поседува цврста драмска структура и рамномерно развиена фабула, е остварена преку конфликтот на ликовите. Режисерот на филмот преку конфликтот на главните јунаци ги создава драмската структура и ситуација на филмот која на својот интензитет успева да ја задржи внатрешната структура на романот, а сепак создава ново уметничко дело кое ги користи своите специфични изразни средства.

Филмската фабула во основа ја следи романескната фабула со тоа што режисерот потребите на филмскиот медиум овој пат не ги задоволува преку воведување нови сижeјни елементи, туку ги користи постојните. Тој прави одредени поместувања во фабулата, а тука е присутен моментот на синкопирање на некои сижeјни елементи кои би ја нарушиле тензијата на филмската фабула.

Почетокот на романот во кој се говори за времето кога се одвива дејството (опфаќајќи подолг временски период) и за причините за настанатиот конфликт меѓу селаните на Сушево и Каменово, режисерот го заменува со сцената на општата тепачка меѓу селаните на овие две села. Оваа сцена дадена во општ план укажува на животната приказна на селаните која судбински е поврзана со недостатокот на водата, неопходна за живот. Централното место во градењето на филмската фабула му е дадено на ликот на Петре Кушко кој во филмот се појавува уште на самиот почеток со што режисерот јасно покажу-



ва дека тој е носечкиот лик околу кој се движи целата фабула. За да ја задржи драматуршката кохерентност на филмската фабула јасно се прикажани и судбините на другите ликови кои не коренспондираат во целост со книжевната фабула.

*Меташезиите* коишто се направени во однос на романескната фабула се во функција на филмскиот израз. Така во филмот сето време е присутен поп Трифиле, за разлика од романот каде што прво е присутен поп Клофим. Потоа следуваат извесни поместувања во однос на синот на Петре Кушко, Тофил, неговата вест дека ќе се жени доаѓа по ослободувањето, како и елиминирањето на ликот на синот на Тофил. Ваквите поместувања во филмската фабула се функционални, ако се земе предвид дека филмот својата фабула ја гради околу симболиката на водата. Исто така, средишниот дел на романот кој говори за партизанската чета и престојот кај калуѓерките сосема е исфрлен. Ваквото исфрлање на овој сижееен елемент не го нарушува драмскиот континуитет на фабулата, бидејќи овој дел од романот режисерот го заменува со сцените кога младинците со оружје го напуштаат селото претставени претежно во тотали или полутотали кои ја сугерираат неизвесноста и неспокојноста.

Процесот на визуализација на книжевното дело најголем впечаток остава во сцениите каде што се прикажува ликови на Дудуле, кој воден од својот инстинкт истајано која низ селото за да најде вода. Ваквите сцени секогаш околу Дудуле ја покажуваат исушената земја и потемнетиот камен.

Во претставувањето на различните драмски ситуации и нивната визуализација, режисерот мошне умешно ги користи можностите на филмскиот медиум. Така во филмот ни е прикажан обичајот *Доголе* – дрвен обичај



со паганска основа за повикување дожд. Ова е само уште една карактеристика на филмскиот медиум во кој преку сликата можат да се прикажат фолклорните и етнолошки обележја на еден народ.

Во создавањето на драмската структура и развивањето на дејството кулминацијата се постигнува во моментот кога во селото влегуваат италијански фашистички војници и кога загинава жената на Кушко. Се чини дека овде е кондензирана целата трагичност на ликовите. Оваа сцена, како и многу други кои го прикажуваат менувањето на властите, кореспондира со романот, но во онаа мера колку што му е потребно на филмскиот медиум. Следејќи го својот режисерски манир, Гапо враќањето на партизаните и најавувањето на слободата повторно го претставува низ кадри во кои преовладуваат општи планови и полутотали. Додека овој ден сите го прославуваат, за Кушко тој донесува уште едно разочарување (дознава дека уште еден од синовите му загинал). Последната

светла точка за Кушко е враќањето на неговиот син Тофил, но оваа светлина набрзо го губи својот сјај, по веста на Тофил дека ќе се жени со ќерката на Величко од Каменово.

Новото време кое доаѓа со ослободувањето го решава проблемот со водата но егзистенцијалниот проблем и понатому останува. Изграденото вештачко езеро ги поплавува селата, а Петар Кушко го доживува своето најголемо животно разочарување. Се потенцира апсурдноста на постоењето со сцените во кои Дудуле пронаоѓа вода. Давењето на Дудуле во штотуку откриениот извор е само вовед во она што следува. Селаните се иселуваат од селото, но Ламбе Фетак останува во својата куќа чекајќи да биде поплавена.

Крајот на филмот носи уште едно поместување на романескната фабула. Во филмот Петре Кушко доаѓа до езерото и се фрла во него. Неговото давење е симболично враќање во родното село.

Ликот на Петре Кушко (Петар Арсовски) е всушност лик-карактер кој во себе ја носи целата трагедија и судбина на селаните. Тој во целост со својата комплексност се наметнува над својот книжевен прототип. Секако не може да останат незабележани ликовите на Дудуле (Мето Јовановски) преку кој пулсира целиот апсурд и иронија во филмот, потоа ликот на Ламбе Фетак (Петре Прличко) кој е олицетворение на измамата и лагата, и ликот на жандармерискиот наредник Жика (Борис Дворник) во кој е присутна целата иронија на времето и промените. Значајни се и останатите ликови кои ја градат филмската фабула и ја прикажуваат судбината на селаните да бидат неразделно врзани со водата која селото Сушево едноставно ја нема, а кога ќе ја добие таа пак не е за нив, со што трагедијата само повторно продолжува.

#### 4.1.4. *Црвениот коњ* / „Црвениот коњ“, 1981

Десет години по првата адаптација на романот „Црно семе“ на Ташко Георгиевски, македонските филмски автори повторно ќе посегнат по романсиерскиот опус на овој значаен прозен писател. Овој пат македонската играна продукција прави *адаптација на романот* „Црвениот коњ“ од којашто произлегува истоимениот филм снимен во 1981 година. Постапката на адаптација кон филмското сценарио започнува речиси идентично. Повторно на авторот на романот му е дадена довербата да напише сценарио за новиот филм, но сега како негов соработник во сценариото и како режисер се јавува Столе Попов, кој во тоа време веќе се имаше докажано во македонската филмска документаристика. Неговиот документаристички опус го дефинираше него како веќе оформен автор кој несомнено ја имаше репутацијата на потврден филмски режисер.

Дејството на романот *Црвениот коњ* ги опишува последните денови од Граѓанската војна во Грција, кога по претрпените порази Демократската армија на Грција е принудена да се повлече кон Албанија. Тука се среќаваме и со главниот лик Борис Тушев, македонски селанец од под Кајмакчалан. По првичната радост на борците дека останале живи по неколните борби и нивната надеж дека ќе се вратат дома, следува нивната трагична „одисеја“. Борис Тушев заедно со неколкутемина свои соселани и другари борци го започнува своето талкање по светот. Тргувајќи со советските бродови од албанските пристаништа го поминуваат Медитеранот, потоа криејќи се и засолнувајќи се преку Црното Море, па преку касписките води, пристигнуваат во Ташкент. Надежта на Борис Тушев дека еден ден ќе се врати во својата родна земја не згаснува ни по петнаесетина години од заминувањето,

иако во Ташкент наоѓа работа и оформува семејство. Борис Тушев ставајќи ја љубовта кон родното место и кон најблиските пред сè, се одлучува да потпише изјава во грчката амбасада во која потврдува дека не бил комунист, дека е Грк и дека ќе биде лојален граѓанин на Кралството Грција. Така на крајот од својот живот тој се враќа во своето село со црвен коњ. И кога мисли дека неговите маки поминале, започнува неговото ново страдање. Тој, предавникот на своите идеали е опасност за селаните и за режимот. Дури сега Борис Тушев сфаќа дека ниту меѓу своите сопствени деца не е свој. Сепак останува тука, обидувајќи се да се пронајде себеси, сè до последниот ден од неговиот живот.

На ист начин е поставена и основната фабула на филмот „Црвениот коњ“, но секако адаптирана на естетските норми на филмскиот медиум. *При адаптација на романот Црвениот коњ во истоимениот филм авториите како да ја почувствувале потребата да го следат романот на ниво на епско дело и да создаат драмска структура потребна за создавање на уметничко дело – филм.* Ваквиот заклучок произлегува од можноста дејството да се подели на три дела: првиот, талкањето на војниците; вториот, нивното пристигнување и животот во Ташкент; и третиот, враќањето на Борис Тушев во родното село и животот во него. Со таквата *посилајка на создавање* на три основни составни фабуларни целини *филмот се ослободува од секоја непотребна наративност присутна во романот* при што авторите внимаваат да го одржат единството на дејството и на драмската структура.

Создавањето на една ваква структура не го лишува филмот од доследното *следење на романсиерското дејство*. Во градењето на филмската фабула се јавуваат *нови сликјени елементи*. Таков е примерот кога Борис Тушев се враќа во родното село. Тука тој се среќава само со својата





најмала ќерка Јана, додека појавувањето на другите две ќерки, според ставот на филмските автори, е непотребно за развивање на драмската структура на филмот.

Карактеристично за филмот „Црвениот коњ“ е тоа што досега честопати говоревме дека при процесот на адаптација во македонската кинематографија авторите најчесто создаваат нови сижејни елементи на книжевната фабула, а тука имаме една сосема спротивна постапка – *редукција на одредени сижејни елементи присутни во книжевното дело*. Сепак режисерот не отстапува од својата визуелна трансформација на романот.

Градејќи свој сопствен метод на изразување, Попов во филмот користи и низа *символски фигури преку кои ни ги доловува најпрецизниите чувства* на човекот воопшто. Уште во самиот пролог на филмот тесното мовче по кое минуваат борците е симбол на она што ги очекува овие луѓе понатаму. Тука е секако и впечатливата симболика на црвениот коњ присутна во романот.



Кога станува збор за ликовите во филмот, може да се каже дека авторот уште во прологот на филмот преку крупни или средни планови јасно ги поставува главните ликови од коишто го издвојува Борис Тушев (Бата Живоновиќ), кој понатаму ќе биде драмската точка околу која ќе се одвива целото дејство.

Другите ликови во филмот режисерот ги поставува во функција на градењето на карактерот на Борис Тушев. Така, од ликот на Борис Тушев режисерот создава комплексен лик-судбина, односно преку Борис не ни ја прикажува само неговата судбина, туку и судбината на македонскиот народ, судбината на земјата од која е избркан и на која постојано ѝ се враќа. Ваквиот мотив како основна човечка преокупација е прикажан со особено чувство за композиција на кадарот и со изграден филмски јазик.

Во овој контекст неизбежно е да се спомне и ликот на Вани Космов (Данчо Чевревски), потоа Никифор (Илија Цувалековски), Ставропулос (Ристо Шишков) и Шујде (Коле Ангеловски). Сите овие ликови со своите посебни карактерни особини, своите животни приказни со своите маки и страдања се само еден дел од мозаикот кој го сочинуваат ликот карактер-судбина, Борис Тушев.

Ако се навратиме на филмското остварување на Кирил Ценевски „Црно семе“ за кое констатиравме дека е вонвременско во однос на трагизмот на човекот, истата констатација можеме да ја кажеме и за филмот „Црвениот коњ“. Тука можеби поголем акцент е даден врз *мојивои на враќањето. Враќањето на Борис Тушев е враќање на илјаднициите избркани од шишковината*. Така судбината на Борис Тушев ја надминува судбината на Македонецот и станува универзална тема за враќањето на сите прогонети.

Потврдата на фактот дека по втор пат македонскиот игран филм се навраќа на темата на македонско-грчките односи ја наоѓаме и во зборовите на Мирон Черњенко: „Строго кажано, Попов не беше пионер, првооткривач; да се потсетиме на „Црно семе“ се раскажуваше токму за тие партизани-борци, затворени во грчкиот концетрационен логор на еден од островите во Егејското Море, но

самата пластика и драматургија на приказната за насилството и за силата на духот, за човековото достоинство и за границата на издржливоста, ја пренесуваше трагедијата на македонските борци во едни толку апстрактни региони на борбата со судбината (фатумот), што самата реалност на настаните, што се случуваат на „голиот остров“, се поместуваше на подалечен план, ја губеше комплетноста, и веќе како да не се раскажува за вистински факти и настани од првите повоени години, туку за хомеровска борба на титаните со гигантите, за новиот Армахедион, како фаталното зло се натпреварува со исто толку фаталното добро.

За разлика од „Црно семе“ (јас мислам дека Столе Попов стапуваше со него во отворена и осознаена полемика, во секој случај, тоа не произлегува од уметничката резба на филмот, макар што ваквата претпоставка е мошне привлечна), „Црвениот коњ“ е филм што не може да биде пореалистичен во најтрадиционалната смисла на тој збор, телесна, материјална слика, која како да го демонстрира незадржниот темперамент на документарист, кој свикнал да оперира со детали и кој сфаќа дека сликата на реалноста се создава токму од нив.“ (*Македонскиот филм*, Мирон Черњенко, стр. 152-153, 1997)

#### 4.1.5. *Две Марији* / „Јазол“, 1985

По снимањето на филмот „Црвениот коњ“, којшто, како што кажавме, е адаптација на истоимениот роман, во 1985 година следува филмот „Јазол“. Овој филм засега претставува последната адаптација на книжевно дело во филм во македонската играна продукција. Филмот „Јазол“ овој пат како свој преттекст го користи романот *Две Марији* на Славко Јаневски. Кога говориме за автор-

скиот тандем на овој филм, може да се забележи дека тука веќе нема дебитантски имиња. Се среќаваат две ре-номирани имиња на нашата филмска уметност. Славко Јаневски, како автор на *Две Мариш* ја прифаќа задачата да напише сценарио, додека режисерската задача ја прифаќа Кирил Ценевски.

Романот *Две Мариш* не е карактеристичен за македонската играна продукција само по тоа што со него како да завршува интересот на филмските автори за македонската книжевност, туку негова уште позначајна карактеристика е неговата романескна постапка. На прв поглед добиваме чувство дека станува збор за *роман џек на свес-та*. Главниот лик во романот, лекарот Никола (Лазар Ристовски), е директен субјект кој го претставува својот сопствен свет. Тој раскажува за своето минато, сегашност, своето моментно расположение и индивидуално видена стварност. Нема сомнение дека главниот лик во романот *Две Мариш* преку својата свест субјективно ги искажува своите психолошки реакции, а сите останати ликови се јавуваат како интерпретација на неговата свест. Така може да се заклучи дека останатите ликови не се осамостојуваат, туку директно му се подредени на директниот субјект.

Она што романот *Две Мариш* го прави различен од романите на текот на свеста е тоа што не е во целост изгубена авторовата присутност. Писателовата присутност е препознатлива во некои дијалози, потоа и во индиректниот внатрешен монолог. Индиректната присутност на авторот не ја нарушува целостта, туку станува дел од интроспективното интерпретирање на доминантната индивидуа и нејзиното гледање на стварноста.

Романот *Две Мариш* е интересен во однос на интермедиијалните релации меѓу книжевноста и филмот, не само по тоа што е искористен како литературна пред-

лошка за филмското дело, туку и поради некои свои особености карактеристични за филмскиот медиум. Во *Две Мариш* имаме јасно видлива постојанка на автентичност која настајува да се ослободи од веќе дадениите литературни конвенции, односно од временскиот континуитет во развојот на дејството. Во романот е присутно мешање на времиња, при што се создава интегрирање на минатото и сегашноста.

Преку (рас)кажувањето на Никола се запознаваме со одредени настани од минатото, за да одеднаш кажувањето временски се префрли во сегашноста. Менувањето на времето автентично го постигнува со прекинување на настаните, а таму каде што говори за минатото користи формални интерфункционални обележја, најчесто три точки. Барајќи се себе Никола, всушност докажува дека во неговата меморија активно функционира и сè она што е доживеано во минатото. Во ваквите делови од романот, Јаневски гради еден континуитет меѓу сегашноста и минатото. Така Јаневски одредени дејства во романот не ги подредува на континуиран временски распоред, туку потребите на временскиот редослед ги подредува според својата визија.

Таквиот однос кон времето во романот *Две Мариш* е само доказ за постоењето на интермедијалните релации меѓу книжевноста и филмот. Романот е пример кога книжевноста усвојува некои принципи карактеристични за филмската уметност, а тоа е воспоставување на слободен однос спрема времето при што имаме постапка на ослободување од временскиот континуитет и развој на дејството.

При адаптацијата на романот авторите сигурно ги имаат осознаено овие филмски елементи во книжевното дело. Но и покрај тоа во филмот „Јазол“ како потреба на филмската слика, на филмскиот исказ и на експресивна-



та позиција на филмскиот медиум, присутни се нови тематски елементи. Ваквите нови тематски елементи или како што досега ги нарекувавме сижејни елементи, потребни се за развивање на филмското дејство и создавање на драмската структура и тензија.

Основната фабуларна нишка на филмот „Јазол“ се движи околу судбината на хирургот Никола. Него го запознаваме уште во прологот на филмот каде што како дезертер се враќа од фронтот и се крие кај неговиот пријател, кловот Август Рицман (Ацо Јовановски). Значи уште на самиот почеток тука е и Август, старец од германско и еврејско потекло, кој е присутен во романот, но во *филмот* има една симболична функција. Преку неговата појава во филмот се изградува една фабуларна единица која што не ја следи судбината на Никола. Појавата на Август Рицман уште на самиот почеток од филмот само ни го најавува развојот на оваа, би рекле, сосема нова фабуларна единица. Преку Рицман режисерот нè води кон приказот на геноцидот на скопските Евреи кои се депортирани во логорите на смртта за време на Втората светска војна. Преку геноцидот на Евреите, се открива улогата на бугарскиот окупатор кои како послушни слуги врз себе ја преземаат задачата да ги уништат скопските Евреи, слугувајќи на своите германски сојузници.

Основната фабуларна линија се движи околу ликот и судбината на хирургот Никола. Во филмот ја среќаваме само втората Марија (Костадинка Велковска), љубовницата на Никола. Тука нивниот однос останува на иста развојна линија без некои поголеми осцилации. Во филмот е присутен и ликот на медицинската сестра, Еврејката Нора (Марија Вртева), која се појавува во филмското дејство неколку пати; исчезнува за повторно да се појави на крајот од филмот како дел од трагедијата на Никола.



Преку нов сцезен елемент во филмот го среќаваме и отец Симеон (Петар Арсовски). Тоа е сцената кога група германски офицери ќе одлучат да играат руски рулет, но на германски начин, кога револверот се репетира не во својата, туку во главата на некој затвореник. Затвореникот е отец Симеон кој успева да им избега на пијаните офицери откако еден од нив си ги пресекува вените.

Она што ни ја прикажува судбината на Никола се и неговите посети на Домот на чесните сестри, каде што е сместен неговиот син. Детето по грешка ќе биде депортирано заедно со скопските Евреи. Ова е еден нов сцезен елемент кој ја надополнува романескната приказна.

Одредени поместувања во однос на романот среќаваме на крајот на филмот. По извршената илегална хируршка интервенција врз ранетиот Јанко, Никола се враќа во својот стан и како и обично му се препушта на алкохолот. По доаѓањето на Марија, тие одат во кино каде што Никола е уапсен од полицијата. Полицијата го сослушува и тука се појавува Еврејката Нора. По испрашувањето Никола е ослободен и се упатува во домот на чесните сестри за да го земе својот син. За жал веќе е доцна. Го бара синот на железничката станица, но тука ја забележува Нора и додека се обидува да разговара со неа, паѓа убиен од истрелот на еден полицаец. Тоа е поместување на крајот на филмот во однос на романот. По тоа поместување до последниот кадар филмот ја следи романескната фабула.

Исто така значајно е да се спомне дека постојат сцени кои се целосно пресликани од романот, дури ни дијалозите не се изменети, што потврдува дека романот во себе содржи драмски и фабуларни елементи кои го исполнуваат условот за дословно пренесување во друг помногу нешто поинаков уметнички медиум.

Ликот на Никола е доминантна оска на дејството. Тој може да се одреди како пасива на животот. Во создавањето на неговиот карактер постои извесна резервираност. Можеби во градењето на неговиот лик-карактер недостасува конкретност и разностраност; вака остануваат некои пукнатини и места за прашања и неизбежната потреба за јасна образложеност. Сите останати ликови се во функција на градењето на неговата судбина.

Ценевски со самиот наслов како да укажува на низа „јазли“ во фабулата кои меѓусебно се преплетуваат.

„Бројот на фабуларни линии, проблеми, мотиви во „Јазол“ се толкави што би биле на претек и за повеќе филмови, па овде е сосем на место да се потсетиме за оној несовладлив стремеж кон крупните литературни форми, поточно кажано, кон романот со разгранети мотивации, со подробности на фабуларните линии, што се расплетуваат една со друга во најнеочекувани (како обично се слу-



чува во стварноста) конфигурации, со панорамност на наратива. Притоа, овој стремеж може да се забележи дури и во филмовите, кои се поставени врз оригиналните сценарија, без повикување на некакви литературни извори, и, веројатно, овој стремеж, од непознати за мене причини, е органски за македонската филмска уметност, и можеме да го објасниме макар со фактот, дека малото по обем филмско производство не дозволува рамномерна „дистрибуција“ на проблемите, фабулите и персонажите во повеќе филмски дела, а освен тоа некаде во потсвеста, како што често се случува во малите и лошо финансирани кинематографии, секој нареден филм на режисерот му изгледа како последен на неопределено време...” (*Македонскиот филм*, Мирон Черњенко, стр. 164, 1997).

## 4.2. РАСКАЗ – ФИЛМ

### 4.2.1. *Безимениите од десетинајта* / „Волча ноќ“, 1955

„Волча ноќ“ е вториот македонски игран филм снимен 1955 година, а *прв кој како своја сценаристичка предлошка ја зема книжевноста, односно расказот*. Две години по снимањето на првиот македонски филм „Фросина“, започнува снимањето на „Волча ноќ“, по сценарио на Славко Јаневски и режија на Франце Штиглиц, со што продолжува веќе започнатата тенденција во македонската играна кинематографија, за снимање филмови во кои доминантна тема е НОВ.

Она што е интересно е податокот дека сценариото за „Волча ноќ“ е адаптација на еден расказ на Славко Јаневски под наслов *Безимениите од десетинајта*, речиси непознат, којшто е објавен 1949 година во списанието „Нов ден“ и никогаш потоа не е препечатен.

Приказната во расказот е поделена во три дела. Расказот на почетокот ни ги прикажува преостанатите шестмина од десетината кои остануваат со последните резерви муниција да ја чуваат отстапницата на одредот кој се повлекува. Писокот на млечно белата ракета нè носи директно во ровот и тука ги запознаваме шегаџијата и најмладиот од партизаните како низ разговор се обидуваат да го победат стравот при што еден од нив, во кратката престрелка, загинава. Расказот продолжува со навраќање кон причината на ваквата ситуација и тука дознаваме за наредбата на командантот одредот да се повлече. Шегаџијата повторно раскажува и се фали со своето војничко искуство. Времето одминува, неизвесноста станува сè поголема. Десетарот заминува во извидница. При обиколката на околината десетарот налетува на еден непријателски војник и го убива. При враќањето назад налетува на поголема група непријателски војници и загинава. Преостанатите во ровот го чекаат да се врати, но наместо десетарот го дочекуваат непријателот и двајца од партизаните се убиени при што останува само последниот безимен од десетината да ја одбрани отстапницата со последната бомба.

Во обидот да се пронајдат начините на коишто расказот *Безимениите од десетината* влијаел врз филмот „Волча ноќ“, најпрво ни се наметнува еквивалентната идеја во расказот и во филмот да се прикаже периодот од Народноослободителната војна, од една страна, и, од друга страна, психолошката структура на јунаците преку нивните внатрешни дилеми и размислувања.

Филмот „Волча ноќ“ го користи расказот *Безимениите од десетината* само како експозиција во својата фабула, при што во првите дваесетина кадри целосно е преликан расказот (заминувањето на одредот и ноќта помината во ровот). Од тука *филмот* ја гради својата со-

*стивена фабула со нови сужејни елементи* претставени преку определени законитости на филмски израз.

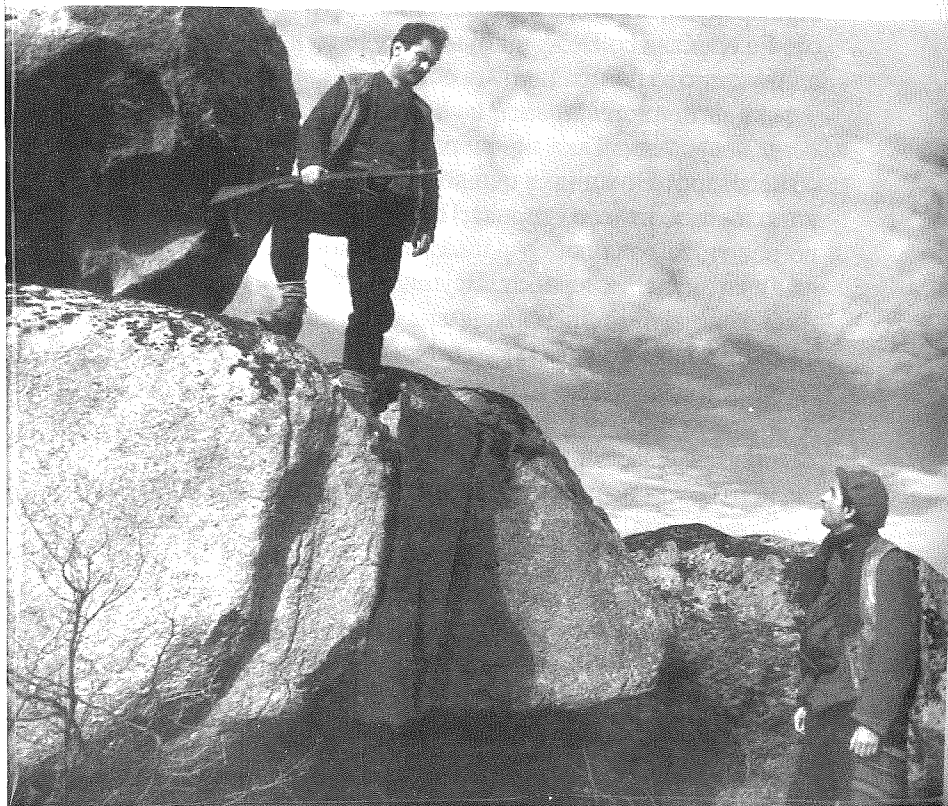
Останувањето на четата во ровот веќе е невозможно. Десетарот Божин се враќа, но го наоѓа само загина-тиот Паун. Следува талкањето на останатите партизани, од една страна, и потрагата по нив на десетарот Божин, од друга страна. Еден од борците, Благоја, не можејќи да ги издржи физичките и психичките напори дезертира и набргу загнува. Загнува и Стане, поранешниот актер. Талкањето по планините го продолжуваат Вела и Марко. Единствената жена-борец е заробена од страна на непријателот и обесена заедно се жената на десетарот Божин која се обидува да им помогне на преморените партизани. Марко продолжува да лута по планината. Премрзнува, но за среќа го спасуваат другарите од одредот. Се среќава со Божин кој во рацете го носи својот син, единственото нешто што му остана по „волчата ноќ“.

*И во преземениите елементи од расказот има одредени метатези.* Така во филмот е променета епизодата со десетарот Божин кој оди во извидница, но не загнува, како и епизодата со стариот Паун кој единствен загнува во ровот, за разлика од расказот во којшто шест партизани загнуваат во ровот. Всушност, таа епизода е клучната за понатамошно сужејно надградување на филмската фабула, во којашто партизаните загнуваат последователно.

Како симболично естетски елемент филмот го презема од расказот и писокот на млечно белата ракета кој се повторува во неколку наврати, а некои симболи ги трансформира (на пример, сцената кога Благоја го губи опинокот).

Што се однесува до ликовите и нивните меѓусебни релации карактеристично е тоа што за разлика од расказот каде што сите се безимени (авторот ни ги претставува т.е.

именува како шегацијата, најмладиот, првиот, вториот), во филмот се создадени ликови-карактери со свои имиња кои се носители на приказната. Во безимените од расказот во филмот ги препознаваме Божин (Илија Џувалековски), Благоја (Драган Крстевски), Стане (Т. Чоревски), Паун (Петре Прличко), Марко (Драгомир Фелба). Највпечатлива трансформација во однос на ликовите е внесувањето на ликот на Вела (Савета Малинска), женски лик кој не постои во расказот, низ кој што е опишана младата партизанка со свои идеали и со цврста волја да истрае во борбата откажувајќи се од својот млад живот. Преку овој лик филмот укажува на еден историски факт дека во Народноослободителната борба подеднакво учествувале





сите кои имале свои идеали. Во Филмот „Волча ноќ“ преку Божин откриваме карактер на храбар и непоколеблив војник; Благоја е олицетворение на плашливец и колебливец; Стане, храбар и спремен да се жртвува за своите другари; Паун стар илинденец кој не се колеба повторно да се бори за својата земја; Марко, истраен и пожртвуван до крај; и Вела, жена-борец машки храбра и истрајна до крај.

Преку создавањето на ваквите ликови-карактери и нивните психолошки состојби, Штиглиц успева главната точка на развивање на дејството да ја пренесе токму на ликовите, во тоа искористувајќи ги до крај можностите на филмскиот јазик. Така на пример, преку долниот ракурс Штиглиц ни ја прикажува слабоста и колебливоста на Благоја, или со *символичко* фокусирање на качунките, трагичната судбина на Вела.

*Елијасита* е друга значајна карактеристика на филмскиот израз употребена за прикажување на бесењето на Вела и жената на Божин; прво, ги гледаме јажињата, а во

следниот кадар тие веќе се отсечени. Специфична е и употребата на горниот ракурс во намерата да се прикаже беспомошност на четата која се наоѓа во ровот.

Филмот „Волча ноќ“ ни ја пренесува фабулата преку *кружен шек на нарација*, како што може да се забележи и во сценариото на Славко Јаневски.

Ако се навратиме на расказот *Безимениите од десетинаата*, можеме јасно да ја воочиме *разликата меѓу книжевниот и филмскиот медиум* преку категориите *време* и *простор*. Додека приказната во расказот се одвива во времето, личната трагика, истрајноста и жолчната прогонетост на главните протагонисти, филмот ја оформува неа преку нивното талкање по „волчите“ планини користејќи го просторот како свој важен формален принцип. Претставувањето на високите снежни планини, не се само во функција на амбиентот, туку имаат и одредена симболика во градењето на карактерите коишто пак придонесуваат за развој на дејството и неговата драмска структура. Во „Волча ноќ“ пејзажите не се декор. Тие се во функција на дејството. Снегот, ветерот, студот, планините се во дијалог со ликовите, се поврзуваат со нивните психички состојби, со нивните внатрешни монолози или пак со нивните меѓусебни односи.

На крај може да се заклучи дека филмот „Волча ноќ“ и покрај тоа што е работен како адаптација на книжевно дело, претставува независно уметничко дело кое во склад на околностите и времето кога настанува, успева да изгради свој сопствен израз. Режисерот Штиглиц и сценаристот Јаневски, ослободувајќи се од книжевните норми, создаваат филмско дело кое својот израз го постигнува преку сликата како архетип, секако карактеристични за филмскиот медиум.

Создавањето на успешно независно филмско сценарио од неговата литературна предлошка го потврдува



наградата за најдобро сценарио на Фестивалот на југословенскиот игран филм во Пула во 1955 година.

Режисерот Штиглиц за „Волча ноќ“ вели: „Во почетокот се чувствував несигурен, дали ќе можам со филмски јазик да ја изразам националната тема.“ За комплексноста на адаптацијата режисерот додава: „Соработката меѓу писателот и режисерот го отвори судирот помеѓу литературата и филмот, но и авторовската претпазливост – авторството е индивидуално, па безволно и со скепса му ’попушташе’ на режисерот кој му го ’расипуваше’ сценариото...“ За успешноста на сценариото на Јаневски, Штиглиц ќе рече: „Сценариото на Јаневски го беше превозмогнало веќе воспоставениот шаблон – Јаневски во прв план го постави човекот и неговата судбина, како дел од заедничката трагедија на војната. Тоа беше еден писмен чекор напред во нашето филмско творештво.“ (*Второј македонски игран филм „Волча ноќ“*; Кинотека на Македонија, стр. 146-147, 1992).

#### 4.2.2. *Татко* / „Татко“ („Колнати сме, Ирина“), 1973

Филмот „Татко“ во режија и сценарио на Коле Ангеловски претставува вториот и засега последен филм во македонската играна продукција снимен според книжевно дело – расказ.

Филмот е снимен во 1973 година, речиси дваесет години од првата адаптација на расказ во филмско дело. Овојпат како литературна предлошка е користен расказот *Татко* на Живко Чинго кој претставува една навистина комплексна литературна предлошка, богата во својот израз, полна со психолошки интензитет, со мајсторски обликуван тек на дејството, со докрај контролирана реченица, што го потврдува Чинго за еден од најголемите

прозни писатели во македонската книжевност. Поаѓајќи од ваквите констатации без никакво сомнение, и покрај тоа што станува збор за расказ, можеме да кажеме дека едно такво дело претставува сигурна појдовна точка за изработка на успешно сценарио за филм. Но сепак, се чини дека и покрај изнаоѓањето на добар метод, авторот на филмот не ги искористил во целост можностите што му ги нуди самиот расказ или пак ја констатираме можноста дека тоа е негов избор да се задржи само на конфликтот, со успешна ликовна фиксација на просторот и времето и да создаде успешна визуелна структура на филмот.

Расказот *Тайко* е прецизно временски лоцирана приказна. Војната завршува, се враќаат борците во селото во кое живее стариот Витан Лукански. Комесарот Таско Настејчин не можејќи да пронајде зборови му кажува на стариот Лукански дека неговиот син Дамјан загинал во војната. Слушајќи ги овие зборови стариот Лукански се враќа со мислите во 1942 година, обвинувајќи се себеси за смртта на својот син. Почнува да ја раскажува својата приказна за доаѓањето на снаата во неговата куќа и гледајќи низ решетката на прозорецот во жената (неговата снаа Ирина Василевска) со дете во рацете се сеќава на злата вечер кога „ѓаволот влегол во него“ за да сега тој е татко на детето на неговата снаа.

Во однос на фабулата на расказот, филмот секако согласно со своите потреби за експресивност прави одредени трансформации на истиот или би можеле да кажеме, дека *филмот го користи расказот како моќив за ионајтамошно градење на филмското дејство*. Карактеристично обележје на филмот е неговата вонвременска димензија, за разлика од расказот којшто точно и прецизно го одредува периодот кога се одвива дејството. Филмот не воспоставува никаква релација со надворешниот свет. Атмосферата, ликовите, нивните



постапки, нивната облека не навестуваат некој временски период. Филмот е целосно изолиран од временски конотации, сè се случува во планинска долина, а некаде таму зад планината постои некаков живот. Во филмот е кажано дека Дамјан е во војска, но не е даден податокот која е таа војска, ниту кога таа војна се случува. Одредено поместување во однос на книжевното дело имаме уште на самиот почеток на филмот којшто во својот пролог прикажува група луѓе кои се движат низ шумата без посебни описи и детали, за потоа да се дознае дека станува збор за испраќање регрути во војска и простувањето на Дамјанко со Витан и Ирина.

Преку таа сцена воочуваме уште едно поместување во фабулата на филмот, внесувањето на ликот на Дамјанко (Мето Јовановски) во приказната, којшто во расказот не постои. Покрај ликот на Дамјанко во филмот го среќаваме и Мечето (Ненад Милосављевиќ), селски трговец кој функционира како некој којшто сè гледа, сè знае, осудува, наградува, критикува. Може да се заклучи дека Мече е олицетворение на средината во која живее-

ме и која секогаш е присутна во секој направен чекор или постапка да го изрази своето мислење.

Додека во расказот главен носител на конфликтот е Витан, донекаде и единствен, во филмот конфликтот е троен во меѓусебните релации на Витан, Ирина и Дамјанко. Таквата трансформација на конфликтот всушност ја налага специфичноста на филмскиот медиум. Сепак, се чини дека главниот акцент е ставен врз ликот на Витан и Ирина, а појавувањето на Дамјанко и неговото вклучување во конфликтот како да е недоизградено. Неговото враќање го наведува гледачот на мислата дека средбата меѓу таткото, снаата и синот ќе биде врвот на драмата, дека тука е кулминацијата, но се воочува мала драматуршка запоставеност на Дамјанко.

Кога се говори за *филмската транзиција на расказот* интересен е и *моментот на разрешување на конфликтот*; Дамјан се самоубива, а Витан и Ирина снимени со горен ракурс преку кои режисерот сака да ни укаже на нивната беспомошност, изгубеност во (на) сопствениите животи; за да следниот кадар ја симболизира осаменоста – исушено дрво и нивната препуштеност на само-тијата како на свој вечен придружник.

Кога се говори за филмскиот израз на режисерот, неизбежно е да се напомене дека *симболот, дефиниран како филмски знак* којшто преку прикажаната слика буди асоцијација на нешто друго, *е во функција на драматуршката структура на филмот*. Трагедијата на Витан, Ирина, Дамјан, крвното мешање, љубомората, престапната љубов со снаата, внатрешните интимни доживувања на Витан и Ирина, се сужејни елементи на филмот ставени во функција на симболот. Карактеристични се сцените на кршење на огледалото; долгото чешлање на косата; ритуалот на младите селски девојки кои танцуваат околу огнот; пуштањето на водата во воденицата;

ненадејниот пороен дожд. Сите овие сцени се доказ како режисерот користејќи го филмскиот јазик и неговите естетски вредности ја развива драмската структура на филмот, која го навестува моментот кога Витан и Ирина ќе ја остварат својата престапна љубов, ќе му подлегнат на нагонот и страста. Ваквата симболична структура на филмот како свој добро вклопен составен елемент го користи и звукои како поддршка на сликата, но и како симбол на најпреишното доживување на ликовите.

Звучната димензија, нејзината реалистичност во филмот претставува главна движечка димензија на дејството. Таа има значајна драматуршка функција, но истовремено има и функција на стилска фигура.

Автентичното пренесување на звуците на природата во филмот ги претставуваат и субјективните доживувања



на ликовите. Ваквата комплементарност на визуелното и аудитивното е постигнато преку жуборењето на блиската река, остриот звук на мелничкиот камен, како и молкот на крајот од филмот којшто се вклопуваат и ја градат драмската структура на филмот. Сите овие елементи помалку или повеќе сведочат за внатрешните состојби на ликовите, за нивниот грев, љубомората, омразата...

Водата, шумата и другите елементи од природата покрај својата звучна димензија истовремено се и визуелни елементи кои го помагаат развојот на драмското дејство.

Може да се заклучи дека во филмот „Татко“, режисерот се обидува некои делови од филмот да ги прикаже исклучително преку *симболи*, односно без големи дијалози или вистинско дејство. Но мора да се спомене дека при ваквиот израз треба да се внимава на *фојтографичноста*, која придонесува филмската материја на некои места да говори сама за себе.

Филмот „Татко“ за македонската играна продукција е значаен по две нешта. Прво, фактот дека по дваесет години од снимањето на „Волча ноќ“, македонските филмски автори повторно се обидуваат да го искористат расказот како книжевен вид за филмска адаптација. Сепак дека во меѓувреме се работеле адаптирани сценарија, но се користеле драмата и романот. Токму фактот дека ова е втор филм којшто го користи македонскиот расказ како филмска предлошка нè ограничува на некое подлабоко анализирање на влијанието на расказот врз македонскиот филм и ни отвора можност само за индивидуална анализа на филмот. Втората значајна одредница за овој филм е неговата конкретност во постапките, а истовремено и неговата апстрактност, универзалност и вонвременска определеност што е скршнување од досегашната практика, а таквото скршнување е и третирање на егзистенцијалните универзални проблеми.

### 4.3. ДРАМА – ФИЛМ

#### 4.3.1. *Црнила*, „Денови на искушение“, 1965

По снимањето на „Волча ноќ“, вториот македонски игран филм, сè до појавата на „Денови на искушение“, во македонската играна продукција не може да се најдат примери на користењето на македонската книжевност како мотив за филмско остварување. Снимањето на филмот „Денови на искушение“ (1965) е вториот обид да се адаптира книжевно дело во филм. Додека во првиот случај расказот ја одигра улогата на литературна предлошка, тука имаме пример на *адаптација на драма во филм*. Овој пат за македонските филмски автори како предизвик за снимање на филм беше драмскиот текст *Црнила* од Коле Чашуле. Адаптацијата на драмскиот текст во филмско сценарио ја реализираа Гане Тодоровски и Димитар Солев, а режисерската улога му е доверена на Бранко Гапо, за кого ова беше прво остварување во играната продукција, се разбира по успешните реализации во полето на македонскиот документарен филм.

Драмата *Црнила* раскажува за убиството (атентатот) на Ѓорче Петров, или подобро речено организирање на атентатот од страна на врховистите во 1921 година. Атентатот е само последната дестинација на драмското дејство на кое му претходат подготовките за овој чин и низ кои се среќаваме со главните носители на акцијата, Луков, Иван, Фезлиев, Неда и нејзиниот сопруг Христов.

Токму драматуршката структура и јасно изградената фабула на *Црнила* по сè изгледа се основниот мотив да се направи адаптација на овој драмски текст во филмско сценарио.

Ако се обидеме да ја проследиме филмската фабула во однос на драмата уште веднаш се наметнува заклучо-

кот дека во неа се *вградени нови сижејни елементи* коишто се секако потребни и функционални во филмскиот медиум.

Уште во самиот почеток на филмот во прологот може да го видиме Ѓорче Петров даден во крупен и среден план со што авторот ни ја покажува неговата моќ и моќта на неговиот збор пред народот. Кога гледачот се запознава со времето и околноста кога се случува дејството во филмот, режисерот употребува еден спикерски глас кој ни ги дава потребните информации. За оваа режисерска постапка би се рекло дека и не е баш „најсреќниот“ и најсоодветниот метод што би можел да се употреби во вакви цели. Ваквата постапка повеќе му прилега на документарниот филм.

Кога станува збор за новите сижејни елементи во филмската фабула неизбежно е да се спомне средбата на Орце со Дафина. За да се вметне ваквата трансформација режисерот најпрво прави (поместување) *мешајеза на драмското дејство*. Додека во драмата Орце не доаѓа со попладневниот воз, во филмот тој пристигнува, но задоцнува на договореното место. Ваквото поместување е појдовната точка за создавање на приказна во приказна. Средбата и прошетката на Орце и Дафина низ Софија има функција на засилување на драмската тензија, што ќе профункционира дури на крајот од филмот кога Орце станува свесен дека го убил Ѓорче Петров и ја споменува средбата со Дафина. Интензитетот на неговите зборови и трагичноста се поубедливи токму поради веќе приказаната средба на самиот почеток.

Што се однесува до другите промени на фабулата, исто така карактеристично е појавувањето на Иванов на самиот почеток којшто го гледаме во крупен план или снимен со долен ракурс. Со ваквиот приказ на Иванов се потенцира неговата значајна улога во спроведувањето на



злосторството. Други нови сижејни елементи се: средбата на Луков и Иванов, бегането на Фезлиев во најблиската кафеана, моментот кога Фезлиев дознава дека Ѓорче Петров е животниот идол на Орце. Во драмата Фезлиев сè ова го дознава преку писмото што Луков му го испраќа на Иванов, а во филмот Фезлиев наслушувајќи го разговорот меѓу Луков и Орце станува свесен за трагедијата што следува. Исто така нов сижеен елемент кој ја збогатува драмската структура на фабулата на филмот „Денови на искушение“ е и променувањето на начинот како Орце дознава дека го убил Ѓорче Петров. Сцените во кои тој ги слуша луѓето дека е убиен Ѓорче Петров и нивните коментари за злосторникот кој го сторил подлото убиство овозможуваат да се достигне кулминацијата на злото, од една страна, и кулминација на страдањето и каењето на Орце, од друга страна. Во драмата Орце се беси, додека во филмот го убиваат.

И покрај фактот дека филмот треба да поседува цврста драмска структура и со експресивноста на своето раскажување да го надомести книжевното, сепак се чини дека во адаптацијата на драмата *Црнила* авторите на филмот „Денови на искушение“ не успеале во целост да се ослободат од некои карактеристики својствени за драмскиот текст којшто е наменет за сценски изведби.

Воведувањето на новите сижејни елементи секогаш треба да биде во функција на ликовите односно да се создадат карактери, да биде откриена и внатрешноста на ликовите. Во „Денови на искушение“ ваквите нови елементи не ја извршуваат во целост својата функција. Во филмот ликовите на Иванов, Луков и Фезлиев донекаде ја создаваат потребната визура за во нив да препознаеме еден злосторник, потчинет човек без идеали и беспомошник кој бара излез во злосторството. Функцијата на ликовите на Методи и Крсто се само епизодни. Што се

однесува до ликот на Орце (Предраг Ќерамилац) и покрај потребата од него да произлезе целиот емотивен набој на фабулата, тој како да останува недоискажан.

И покрај режисерските настојувања преку специфичностите на филмскиот јазик да создаде автономно уметничко дело, актерите не се ослободени од сцената и театарската глума. Можеби токму затоа на моменти се има чувство дека се гледа театарска претстава, а тоа најчесто се случува со сцените во станот на Неда. Присутните театарски елементи произлегуваат и од некои дијалози во филмот, којшто буквално се преземени од самата драма. Дијалогот во филмот мора да биде непосреден и природен.

На крајот мораме да забележиме дека „Денови на искушение“ е првата адаптација во македонската играна продукција, на драма во филмско сценарио. Исто така





она што го прави значаен овој филм е и фактот дека режисерската палка, по низа гостувања, му е доделена на македонски режисер кој и покрај неговото деби во играната продукција, сепак успева во филмската фабула да ги интегрира елементите на политичката, психолошката и социјалната драма. Со филмот „Денови на искушение“ Гапо почнува да го гради својот филмски јазик и својата специфичност на филмскиот израз кои дотогаш беа препознатливи само во документарниот филм, а повеќе од потребна е нивната модификација кога станува збор за играната продукција.

#### **4.3.2. Македонска крвава свадба I „Македонска крвава свадба“, 1968**

Со филмот „Македонска крвава свадба“, снимен во 1968 година, режисерт Трајче Попов по својот значаен кинематографски опус во македонската документарна

продукција, дебитира на полето на играната продукција. „Македонска крвава свадба“, по „Денови на искушение“, е виџорниот македонски игран филм којшто како предлошка ја користи македонската драма. Овој пат станува збор за истоимената драма на Војдан Чернодрински која првпат е отпечатена во 1900 година, само еден месец по нејзината прва изведба во Софија.

*Македонска крвава свадба* е битова драма која во себе ги содржи сите карактеристики на едно драмско дело. Драмата се состои од пет чина. Во првиот чин е прикажано грабнувањето на младата Македонка Цвета од страна на турскиот силник Осман-бег. Вториот чин во којшто се гради драмската експозиција го прикажува домот на Цвета, каде што се запознаваме со Баба Кузманница, дедо Кузман и Митра, а како кратка епизода која претставува своевидна слика на секојдневието на народот е доаѓањето на Турчинот во домот на Цвета. Третиот чин се одвива во харемот на Осман-бег и тука се прикажани низа перипетии поврзани со храброста и истрајноста на девојката да не си ја загуби честа. Истовремено започнува акцијата за нејзино спасување, претресот во харемот на Осман-бег со налог на валијата којшто завршува неуспешно. Четвртиот чин е моментот на кулминација на дејството претставен преку судскиот процес кој се одржува по притисокот на странските конзули врз валијата. Кулминацијата го постигнува својот врв кога Цвета од под ферецето рамнодушно изјавува дека не е грабната, туку дека по своја волја е во харемот на Бегот. Омаеноста на Цвета трае до оној миг кога ферецето паѓа од нејзината глава и таа ги препознава своите најблиски и успева да се врати во реалноста. Претходно дадената изјава е поништена и таа е слободна да се врати во своето село. Петтиот чин од драмата ја прикажува свадбата на Цвета и Спасе на која ненадејно се појавува Осман-

бег, обидувајќи се повторно да ја грабне. Во тој момент се случува трагедијата; Цвета го убива Осман-бег, потоа и самата паѓа мртва.

Во предговорот на првото издание на драмата *Македонска крвава свадба* Чернодрински ќе напише: „Што напишав јас? Ништо не напишав. Јас го препишав од ненапишаната уште крвава историја на Македонија она, кое читателот ќе го прочита, а гледачот ќе го види во театарот. Сум успеал ли? Сум препишал ли верно? – не знам, за тоа нека се произнесат господата критичари. Ако сум успеал се радувам, ако ли не, сиот грев го фрлам на оние што можат поубаво да ја извршат оваа работа, која за мене, не беше по силите ми“.

Филмот „Македонска крвата свадба“ работен според сценариото на Славко Јаневски, претставува филмска адаптација на драмско дело. Обидот за проследување на постапката на транспозиција на драмскиот текст во филм може да се направи од повеќе аспекти:

- од аспект на фабулата;
- од аспект на ликовите; и
- од аспект на приказот на битовите елементи.

Што се однесува до фабулата, во филмот за разлика од драмата има *ирисусивно на нови сижејни елементи коишто не ја нарушуваат основната фабуларна нишка*. Уште на самиот почеток со воведувањето на ликот на Камен, филмот започнува да ја гради фабулата соодветно на својот израз следејќи ги принципите на драмската структура, коишто, сепак, низ целиот филм најмногу се потпираат на структуралното ниво на нарација.

Карактеристични сижејни елементи коишто не кореспондираат со основната фабула на драмата се: потерата по ранетиот бегалец, Камен, организирањето на револтираните селани, изјавата на Цвета дека по своја волја е во харемот уште додека се наоѓа во беговата кука, са-

ботажата на селаните на беговата кола. Фабулата е оформена во склад со *драмската структура нарративно трансформирана во филмски израз* без некои покарактеристични изразни постапки.

Кога се говори за развојот на фабулата во филмот „Македонска крвава свадба“ и функцијата на новите сижејни елементи секако дека истите произлегуваат како резултат на можностите што ги нуди филмскиот медиум, односно слободното располагање со времето и просторот коишто овозможуваат создавање нови визуелни рамки во кои треба да бидат прикажани специфичните филмски изразни средства. Основната цел на секоја филмска адаптација, независно колку истата е постигната во филмот „Македонска крвава свадба“, е што повеќе





да се оддалечи од изразните методи на оригиналот и да се приближи кон начинот на изразување карактеристичен за филмскиот јазик.

Филмскиот теоретичар Рудолф Арнхајм, поаѓајќи од двата книжевни концепта на Гете кој дејствата раскажани во форма на поема или роман ги сведува под поимот *ејски*, а оние кои се изведуваат на сцена ги нарекува *драмски*, се обидува овие две тези да ги примени и во филмот при што прави поделба на *ејски* и *драмски* филмови. Според ваквиот став на Арнхајм филмот „Македонска крвава свадба“ можеме да го дефинираме како драмски, но не само како резултат на тоа што претставува адаптација на драмска форма, туку и поради карактеристичните обележја коишто ги поседува во согласност со поделбата на Арнхајм, кој вели дека основната карактеристика на драмскиот филм е неговиот приод во решавањето на некој посебен проблем. Во драмскиот

филм се прикажува проблемот, се опишува предизвикалниот судир, потоа следуваат обидите за пронаоѓање решение и на крај следува трагедијата на главниот лик уништен од неуспехот да го реши нерешливото. Според Арнхајм драмскиот лик заплетот го претставува постапно, а еден од неговите најкарактеристични ефекти е неизвесноста. Тука, исто така, постои ограничено прикажување само за она што е потребно за објаснување на мотивите и ликовите и одвивање на дејството, при што ги скратува моментите кои посочуваат на настани пред почетокот на приказната, а не се задржува ниту на последиците од трагедијата.

Реализацијата на филмската фабула во голема мера зависи од транспозицијата на ликовите од драмскиот текст во комплексна филмска структура кои се основните носители на развојот на приказната преку развиени драмски ситуации, а сепак и преку нивните меѓусебни односи. Во овој контекст неизбежно е да се спомне улогата на сценаристот Славко Јаневски кој на мајсторски начин, воден од потребите на филмскиот медиум создава ликови – карактери, а според потребите на фабулата компонира и нови ликови коишто не се среќаваат во драмскиот текст.

Во обидот да се направи една анализа на ликовите во филмот во однос на ликовите во драмата, како прв впечаток се наметнуваат *хомесијувањето во однос на носителите на судирот*, а секако и во начинот на прикажувањето на ликовите. Кога се говори за начинот на којшто се прикажани и диференцирани ликовите во филмот се наметнува фактот дека во филмот е присутна отстапката од црно-бело прикажување на истите, односно Турците се секогаш лошите, а Македонците се секогаш добрите.

Воведувањето на ликот на Орхан е типичен пример на ваквата отстапка. Орхан, во чија улога настапува Дра-



гомир Фелба, е претставен како сиромашен Турчин поистоветен со сите други селани, кој е свесен за својата тешка социјална положба и ја носи во себе идејата за отпор и борба против насилството на Осман-бег. Ваквата постапка е јасно видлива и на крајот од филмот кога Рами-баба, поглаварот на дервишкиот ред, во улога на Кирил Кортосев, доаѓа кај свадбарите за да ги предупреди за гневот и желбата за одмазда на Осман-бег. Ваквите *описивајќи во однос на црно-белото прикажување на ликовите настануваат како резултат на временската дисјанца*, односно времето на настанување на драмата и времето на настанување на филмот. Се разбира дека филмот е создаван во целосно поинаков општествен и пред сè во различен политички контекст.

Кога станува збор пак за поместувањето во однос на носителите на судирот во филмот, како главен протагонист е ставен попот Дамјан (Павле Вуисиќ), за разлика од драмата каде што како главни ликови и битни носители на дејството се јавуваат Спасе и Дуко. *Воведувањето на новите ликови* во филмот не претставува изобличување на драмата, туку *уметнички инструмент* неизбежен за реализација на новите сценожни елементи.

Сепак како резултат на линеарната проекција на ликовите во филмот тие не придонесуваат да се збогати драматуршката структура на филмот, односно може да се каже дека некои ликови воопшто и не излегуваат од својата концепција во драмата. Вредно е да се спомене актерското остварување на Драги Костовски во улогата на Камен кој својот лик-карактер го остварува токму низ спецификата на филмскиот израз и естетика.

Уште еден карактеристичен елемент кога говориме за можностите на драмата и филмот се битовите елементи. Додека во драмскиот текст како битови елементи можеме да ги препознаеме само народните песни, во фил-

мот, којшто преку сликата ја остварува својата реалистичност, можеме да препознаеме повеќе битови елементи, коишто не се карактеристични само за македонскиот народ, туку и за муслиманскиот.

Така покрај народните песни во филмот се претставени и свадбените обичаи на македонскиот народ, но и муслиманските дервишки ритуали, како резултат на живата слика преку која филмскиот медиум ги создава своите естетски категории, различни од драмските и книжевните воопшто.

И покрај недостатоците на филмската адаптација на драмата *Македонска крвава свадба*, повеќе од режисерски отколку сценаристички аспект, сепак филмот е значаен како медијатор помеѓу македонската кинематографија и македонската драма, бидејќи ова е втор филм по „Денови на искушение“ работен според драмски текст, а исто така е значаен и како потврда за можното воспоставување на интермедијални односи меѓу македонската драма и филм, а сето тоа беше остварено преку соработката на двајца веќе докажани филмски автори, сценаристот Славко Јаневски и режисерот Трајче Попов.

## V

### РЕЗИМЕ

Како резултат на интерпретациите на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм во коишто одделно се обработени адаптациите на неколку македонски наративни и драмски текстови во филмски облик е направен обид да се дефинираат специфичните односи меѓу македонската книжевност и филм. Во таа смисла можат да се издвојат неколку карактеристични облици на филмска адаптација на книжевната нарација:

- скратување (синкопирање) на книжевната нарација;
- додавање или надополнување на книжевната нарација;
- преработка и драматизација на книжевната нарација;
- преместување (метатеза) во однос на книжевната нарација.

Во „Интермедијални односи меѓу македонската книжевност и филм“ се интерпретирани интермедијалните односи на девет македонски наративни и драмски текстови кои послужиле како предлошка за создавање на филмски дела. Тоа значи дека како хипотекст се користени романескни, раскажувачки и драмски дела на: Ташко Георгиевски, Димитар Солев, Јован Стрезовски, Славко Јаневски, Живко Чинго, Војдан Чернодрински и Коле Чашуле. При класификацијата и хронологијата на одделните адаптации на романите, расказите и драмските текстови во филмски сценарија како сценаристи

најчесто се појавуваат самите автори на книжевните дела, но не е исклучена ситуацијата во улога на сценаристи да се појават и група писатели, колективни автори, драматурзи и режисери. Поаѓајќи од ваквата констатација во однос на авторите на сценариото може да се направи следнава поделба:

- писатели – автори на сценарио според сопствени книжевни дела;
- писатели – автори на сценарио според туѓи книжевни дела;
- режисери – сценаристи.

Ако се обидеме да ја објасниме ваквата поделба на авторите на сценариото (се разбира тука станува збор за македонските долгометражни играни филмови кои претставуваат адаптација на македонски наративен или драмски текст) неизбежно се наметнува констатацијата дека во најчест случај во улога на сценаристи се јавуваат самите писатели на книжевните дела. Ваквата појава без исклучок секогаш е присутна кога станува збор за адаптација на романите во филм. Што се однесува пак до појавата на режисери во улога на сценаристи тие најчесто сценариото го работат заедно со некој писател (режисерите се јавуваат во улога на ко-сценаристи), со исклучок на филмот „Татко“ каде што режисер и сценарист е Коле Ангеловски.

Од досега реализираните филмски адаптации во македонската долгометражна играна продукција можат да се воочат неколку креативни принципи:

- филмски адаптации на повеќе од едно книжевно дело од еден ист писател;
- книжевното дело во текот на адаптацијата се скрапува, менува, прекомпонира и надополнува, одделни настани и ликови се елиминираат, а се воведуваат нови;

- филмски адаптации кои го прикажуваат она што е карактеристично за писателот на книжевното дело (дијалогот, психологијата на ликовите), со цел да ја сочуваат присутноста на авторот на книжевното дело и во новиот медиум.

Кога станува збор за адаптациите на македонски книжевни дела во филмски облик воочливо е дека тие филмски остварувања најчесто се со тема од нашето историско минато. Поточно кажано сите од претходно интерпретираните филмови третираат теми од минатото (далечно, поблиско и од Народноослободителната борба), со исклучок на филмот „Татко“ кој може да се вброи во групата филмови со темпорално неутрални теми.

Ваквите сознанија кои произлегуваат од анализата на македонските играни филмови работени според македонски книжевни дела се само вовед во истражувањата на подрачјето на македонската литературологија и филмологија и скромен придонес во дефинирањето и интерпретацијата на интермедиијалните релации меѓу книжевноста и филмот, а пред сè во однос на влијанијата на книжевноста врз филмот и на моделите на адаптација на книжевните дела во филмски.



## ФИЛМОГРАФСКИ И БИБЛИОГРАФСКИ ПОДАТОЦИ

### ВОЛЧА НОК

*Производство:* Вардар филм – Скопје, 1955 година

*Режија:* Франце Штиглиц

*Сценарио:* Славко Јаневски, според расказот на Славко Јаневски „Седуммината“

*Директори на фотографија:* Бранко Михајловски; Љубе Петковски

*Монтажа:* Војислав-Вања Бјењаш

*Музика:* Трајко Прокопиев

*Сценограф:* Диме Шумка

*Косимограф:* К. Деспотовски

*Тон:* Војне Петковски

#### *Главни улоги:*

Илија Цувалековски	–	Божин
Драгомир Фелба	–	Марко
Трајко Чоревски	–	Стане
Петре Прличко	–	Паун
Драги Крстевски	–	Благоја
Савета Малинска	–	Вела

#### *Друѓи улоги:*

Добрила Пуцкова, Ацо Стефановски, Тодор Николовски, Димче Трајковски, Дарко Дамевски, Јовица Михајловски, Панта Николиќ, Панче Камшиќ, Боро Шопов, Пандил Пандиловски, Ристо Стефановски, Велко Гермовски, Ацо Јовановски, Димче Стефановски

#### *Друѓи соработници:*

*Маскер:* Ивица Бенчиќ; *асистентни режисери:* Трајче Попов, Јово Камберски; *скриптер:* Лидија Дебарлиева; *светло:* Ал. Лозар; *асистентни сниматели:* Мишо Самоиловски, Васе Василевски; *асистентен снимател:* Глигор Паковски; *асистентен сценограф:* Никола Лазаревски; *асистентен монтажер:* Драгомир Панков; *музиката ја изве-*

*орува:* оркестарот на Македонската филхармонија; *дириџент:* Трајко Прокопиев; *директори на филмот:* Живко Султански, Ристо Теофиловски; *помошник директор:* Велко Гермовски; *организатор на снимање* – Ладо Вилар

*Жанр:* воен; *ширина:* 35 mm; *должина:* 83 мин.; црно-бел, стандард  
*Учество на фестивали:* Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1955

*Награди и признанија:* Пула 1955 – „Златна арена“ за сценарио на Славко Јаневски

### ДЕНОВИ НА ИСКУШЕНИЕ

*Производство:* Вардар филм – Скопје, 1965 година

*Режија:* Бранко Гапо

*Сценарио:* Димитар Солев; Гане Тодоровски; Бранко Гапо, според драмата на Коле Чашуле *Црнила*

*Директор на фототографија:* Киро Билбилевски

*Монтираж:* Блаженка Јенчиќ

*Музика:* Томислав Зографски

*Сценограф:* Никола Лазаревски

*Костимограф:* Јелена Патрновиќ

тон – Јордан Јаневски

#### *Главни улоги:*

Јанез Врховец	–	Ѓорче Петров
Димитар Гешовски	–	Иванов
Петре Прличко	–	Фезлиев
Предраг Керамилац	–	Орце
Радмила Гуричин	–	Неда
Воја Мириќ	–	Иван
Илија Цувалековски	–	Луков

#### *Други улоги:*

Божидар Фрајт, Јон Исаја, Душан Јаниќијевиќ, Кирил Кртошев, Дарко Дамевски, Хермина Пипиниќ, Антун Налис

#### *Други соработници:*

*Камера:* Мишо Самоиловски; *помошник режисер:* Света Павловиќ; *маскер:* Иван Лалиќ; *водач на снимање:* Ристо Теофиловски; *помошник директор:* Благоја Кондратјук; *архитект:* Бранко Хун-



дик; музички соработник: Тимотие Стеванов; асистент монтажер: Мира Ѓуриќ; асистент режисер: Мето Петровски; скриптер: Штефица Хрушкар; соработници во филмот: Драган Салковски, Бранко Вукадиновиќ, С. Петровиќ, С. Рогановиќ, М. Брглес, Љ. Јохан, Б. Шубрановиќ, Ивица Хабазин, Милан Чекиќ; музиката ја извеува: оркестарот на Љубљанската филхармонија; диригент: Само Хубад; директор на филмот: Јоцо Рајчевиќ.

Жанр: историски; ширина: 35 mm; должина: 2600 m; црно-бел, синемаскоп

Учество на фестивали: Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1966

Награди и признанија: Награда „13 Ноември“ за камера на снимателот Киро Билбиловски

### МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДБА

Производство: Вардар филм – Скопје, 1967 година

Режија: Трајче Попов

Сценарио: Славко Јаневски, по мотивите на истоимената драма на Војдан Чернодрински

Директор на фотографија: Киро Билбиловски

Монтажа: Лаки Чемчев

Музика: Кирил Македонски

Сценограф: Никола Лазаревски

Костимограф: Рада Петрова

#### Главни улоги:

Ристо Шишков	–	Осман бег
Вера Чукиќ	–	Цвета
Зафир Хаџиманов	–	Спасе
Петре Прличко	–	селанец
Павле Вујисиќ	–	поп Дамјан
Јанез Врховец	–	таткото на Цвета
Драгомир Фелба	–	Орхан
Коле Ангеловски	–	Дуко
Драги Костовски	–	Камен

#### Други улоги:

Љупка Цундева, Вукосава Донева, Илија Милчин, Миќа Орловиќ, Димитар Костаров, Димитар Гешовски, Дарко Дамевски, Ацо Јованов-

ски, Вукан Диневски, Киро Попов, Неџмија Пагаруша, Цветанка Јакимовска, Веска Вртева, Стојка Цекова, Вера Вучкова, Марија Исаја, Кирил Кортошев, Панче Камшиќ, Борис Бегинов, Таше Кочовски, Предраг Дишљенковиќ, Чедо Камџијаш, Борис Стефановски, Тома Видов, Ацо Сефановски, Димче Стефановски, Тодор Николовски, Ристо Стефановски, Антон Павлов, Владимир Гравчевски, Зоја Петровска, Кирчо Божиновски, Стојче Камчев, Благоја Руски.

*Други соработници:*

*Камера:* Мишо Самоилевски; *помошник режисер:* Кочо Недков; *маскер:* Мирко Мачкиќ; *водач на снимање:* Ристо Теофиловски; *секретар режисер:* Лидија Дебарлиева; *изведувач:* Миладин Аранѓеловиќ; *асистентни режисери:* Мето Петровски, Панга Мижимаков; *асистентни сниматели:* Драган Салковски, Ристо Буклевски; *асистентен монтажер:* Олга Лукова; *лектор по турски јазик:* Илхами Емин; *лектор по француски јазик:* Најден Настев; *фотограф:* Зоран Станковски; *свейло:* Ивица Хабазин; *шминкер:* Лејла Манџука; *финансиски раководител:* Благоја Кондратјук; *организатор на снимање:* Милош Калиќ; *гардеробери:* Иван Иванов, Љубица Иванова; *реквизитери:* Ангеле Камиловски, Трајко Стојановиќ; *во масовните сцени учествува:* КУД „Мирче Ацев“, Скопје; *музиката ја изведува:* Словенечката филхармонија; *диригент:* Кирил Македонски; *директор на филмот:* Благоја Ангеловски

*Жанр:* историски; *ширина:* 35 mm; *должина:* 3460 m; *колотор* – вајдскрин  
*Учесиво на фестивали:* Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1968

*Награди и признанија:* „Златна арена“ за најдобра сценографија на Никола Лазаревски – Пула 1968

## ЦРНО СЕМЕ

*Производство:* „Вардар филм“ – Скопје, 1971 година

*Сценарио* (според романот „Црно семе“ од Ташко Георгиевски): Ташко Георгиевски, Кирил Ценевски

*Режија:* Кирил Ценевски

*Директор на фотографија:* Љубе Петковски

*Монтажа:* Лаки Чемчев

*Сценограф:* Никола Лазаревски

*Костимограф:* Елена Дончева – Танчева

*Тон снимател:* Јордан Јаневски

*Главни улоги:*

Дарко Дамевски – Андон Совичанов  
 Ацо Јовановски – Христос  
 Ристо Шишков – Парис  
 Павле Вујисиќ – Маки  
 Воја Мириќ – мајор  
 Мите Грозданов – Марко

*Други улоги:*

Ненад Милосављевиќ, Никола Кајчевски, Димитар Христов

*Други соработници:*

Помошник на режија: Душан Зега; *снимател*: Мишо Самоиловски; *вонач на снимањето*: Ристо Теофиловски; *организатор*: Мики Калиќ; *секретар по режија*: Лидија Дебарлиева; *маскер*: Драгица Миливоевиќ; *монџажа на џон*: Јордан Јаневски; *асистентки на камера*: Драган Салковски, Ристо Буклевски; *асистентки по монџажа*: Олга Лукова; *фотограф*: Живко Јаневски; *асистентки по сценографија*: Ристо Куфаловски; *директор на филмот*: Благоја Ангеловски; *лабораториска обработка*: ЦФС, објект ФЦ „Кошутњак“ – Белград.

*Жанр*: драма; *ширина*: 35 mm; *должина*: 2410 m; *колор* – вајдскрин

*Учество на фестивали*: Фестивал на југословенскиот игран филм Пула – 1971; Фестивал на авторски остварувања Ниш – 1971; Авелино – 1971; Москва – 1971.

*Награди и признанија*: „Златна Арена“ за режија на Кирил Ценевски, Пула – 1971; „Златна Арена“ за најдобра машка улога на Дарко Дамевски, Пула – 1971; „Златен венец“ за најдобро дебитантско остварување, Пула – 1971; Награда „L'aseno d'oro“, Авелино – 1971; Диплома „Жар-птица“ за најдобра деботантска режија на Кирил Ценевски, Москва – 1971; Повелба на жирито на Дарко Дамевски, Ниш – 1971; Награда за најдобра епизодна улога на Ацо Јовановски, Ниш – 1971; Југословенски кандидат за наградата „Оскар“, 1972

**ИСТРЕЛ**

*Производство*: Филмско студио – Скопје, „Босна-филм“ – Сараево, 1972 година

*Сценарио*: (според прозното дело на Димитар Солев *Под усвиеност*): Димитар Солев

*Драматуршка обработка:* Душан Зега, Света Лукиќ

*Режија:* Бранко Гапо

*Директор на фотографија:* Мишо Самоиловски

*Костимограф:* Зорица Тодорова

*Мониторинг:* Спасе Тасевски

*Композитор и диригент:* Корнелије Ковач

*Снимател на филм:* Војне Петковски

*Главни улоги:*

Слободан Димитријевиќ	– Емануел
Ристо Шишков	– Никола Петков
Неда Арнериќ	– Вера
Емил Рубен	– Дане
Владимир Светиев	– Доне Петрушевски
Мајда Тушар	– Анѓа
Петар Арсовски	– Игор
Питомир Деспотовски	– Боро

*Други улоги:*

Драги Костовски, Шишман Ангеловски, Димитар Гешовски, Панче Камшиќ, Јон Исаја, Кирил Кортошев, Мите Грозданов, Благоја Спирковски, Тома Видов, Миша Јанкеќиќ, Дарко Дамевски, Драгомир Фелба, Ѓорѓи Колозов, Никола Автовски, Спасе Нелов.

*Други соработници:*

*Помошник режисер:* Душан Зега; *музиката ја изведува:* „Корни група“; *мониторинг на филм:* Андреј Бељан; *водач на снимањето:* Панта Миџимаков; *директор на филмот:* Звонко Баковиќ; *лабораториска обработка:* „Јадран-филм“, Загреб

*Жанр:* драма; *ширина:* 35 mm; *должина:* 2670 m; *колотор:* – вајдскрин

*Учесиво на фестивали:* Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1972; Фестивал на авторски остварувања, Ниш – 1972.

*Награди и признанија:* Пула-„Златна Арена“ за камера на Мишо Самоиловски; Ниш – „Голема повелба“ на Слободан Димитријевиќ

### ТАТКО (КОЛНАТИ СМЕ ИРИНА)

*Производство:* „Филмско студио“ – Скопје, Центар на ФРЗ – Белград, 1973 година

*Сценарио* (според мотивите од расказот *Татко* на Живко Чинго):

Коле Ангеловски

*Драматуршка обработка*: Брана Шќепановиќ

*Режија*: Коле Ангеловски

*Сценографија и костимографија*: Владо Георгиевски

*Снимаател*: Мишо Самоиловски

*Монтажа*: Хуан Карлос Ферро и Спасе Тасевски

*Композитор*: Томислав Зографски

*Главни улоги:*

Бата Живојиновиќ	–	Витан
Неда Арнериќ	–	Ирина
Мето Јовановски	–	Дамјан
Ненад Милосављевиќ	–	Мече

*Други улоги:*

Мите Грозданов, Симе Илиев, Томе Моловски, Шишман Ангеловски

*Други соработници:*

*Секретар на режија*: Лидија Дебарлиева; *шминка*: Марија Миленковиќ; *асистент на камера*: Иван Петровски; *фотограф*: Александар Затковски; *гардеробер и реквизитер*: Коле Сиљановски; *асистент на монтажа*: Гојко Шќариќ; *водач на снимање*: Панта Мижимаков; *соработник на организација*: Влада Текиќ; *тон снимаател и монтажер на титрови*: Глигор Паковски; *помошник на режија*: Душан Зега; *директор на продукција*: Ацо Петровски; *филмски и технички услуги*: „Босна-филм“, Сараево; *техничко водство*: Бошко Ковачевиќ; *лабораториска обработка*: „ЦФС Кошутњак“, ЦФЛ – Белград.

*Жанр*: психолошка драма; *ширина*: 35 mm; *должина*: 2200 m; црно-бел – вајдскрин

*Учество на фестивали*: Фестивал на југословенскиот игран филм Пула 1973; Фестивал на актерски остварувања Ниш 1973.

## ВРЕМЕ, ВОДИ

*Производство*: „Вардар-филм“ – Скопје, „Македонија-филм“ – Скопје, 1980 година

*Сценарио* (по мотивите на прозното дело „Води“): Јован Стрезовски

*Режија*: Бранко Гапо

*Директор на фотографијата:* Љубе Петковски

*Монитор:* Олга Лукова

*Сценографија:* Никола Лазаревски

*Костимографија:* Јелена Патрновиќ

*Композитор:* Ристо Аврамовски

*Главни улоги:*

Петар Арсовски	–	Петре Кушко
Душко Костовски	–	Корун
Шишман Ангеловски	–	Спиридонио
Ненад Милосављевиќ	–	поп Трифиле
Лидија Плетл	–	Вељаница
Борис Дворник	–	Жика
Петре Причко	–	Ламбе Футаќ
Милан Штрљиќ	–	Алтан
Мето Јовановски	–	дудуле
Звонко Лепетиќ	–	медосаниот
Петре Темелковски	–	Гашо
Фирдаус Неби	–	Теофил
Салаедин Билал	–	командантот
Панче Камџиќ	–	Пантелеј

*Други улоги:*

Душко Јаниќијевиќ, Јанез Врховец, Драги Костовски, Драгомир Фелба, Катина Иванова, Сабина Ајрула-Тозија, Љиља Газдиќ, Марија Селез, Виолета Шапковска, Благоја Чоревски, Кирил Псалтиров, Чедо Христов, Рамадан Мамут, Ацо Дуковски, Лидија Велковска, Божо Ноев, Јанина Кировска, Весна Абрахам, Милчо Манчевски, Ѓорѓи Тодоровски, Љубица Мицевска, Софија Гогова, Соња Каранџоловска, Емилија Андреева, Аце Шехтански, Афродита Кирјаковска, Мустафа Јашар, Сузана Максут, Феми Груби.

*Други соработници:*

*Секретар на режија:* Штефица Хрушкар; *асистент на режија:* Зоран Младеновиќ и Киро Урдин; *помошник на режисерот:* Мето Петровски; *организатор:* Предраг Вељковиќ; *водители на снимањето:* Ристо Теофиловски и Жика Ѓорѓевиќ; *асистент на костимографија:* Данкица Петровска; *гардеробери:* Љубица Петровиќ, Ружа Велкова и Вера Ранчиќ; *асистент на сценографија:* Владимир Боројевиќ; *изведувачи на објекти:* Младен Крстевски и Миладин Аранѓеловиќ; *асистент на снимањето:* Влатко Самонловски; *шарфери:* Драган Вило-

тиќ и Слободан Стојков; *асистент на менаџерот*: Жана Бељан; *асистент на титонскиот снимател*: Диме Ангеловски; *лектори*: Аугусто Фонсека, Илија Корубин и Павле Павовиќ; *трикови и специјални ефекти*: Браќа Аскани, Рим; *каскадер*: Славољуб Плавшиќ; *оружар*: Боро Павловиќ; *реквизитери*: Гицо Стратиев и Васил Робовски; *мајстор на сцената*: Бранко Вулиќ; *раководители на светло*: Мирко Балашковиќ и Петре Богоевски; *ефекти на титонот*: Александар Лхотка и Зоран Лхотка; *трик снимање*: Среќко Бркиќ; *чиџач на светло*: Фрањо Вуковиќ; *музика*: ансамбл „Света Софија“; *снимател швенкер*: Драган Салковски; *монтажер на титонот*: Андреј Бељан; *снимател на титонот*: Глигор Паковски; *маска*: Маурицие Силва и Марио Микисанти; *директори на филмот*: Стеван Ацевски и Никола Кајчевски; *извршен продуцент*: Анте Поповски.

*Жанр*: социјално-психолошка драма; *ширина*: 35 mm; *должина*: 3510 m; колор – вајдскрин.

*Учество на фестивали*: Фестивал на југословенскиот игран филм Пула 1981; Фестивал на актерски остварувања Ниш 1981.

## ЦРВЕНИОТ КОЊ

Производство: „Вардар-филм“ – Скопје, „Македонија-филм“ – Скопје, 1981 година

*Сценарио* (според истоимениот роман на Ташко Георгиевски): Ташко Георгиевски

*Соработник на сценариото*: Столе Попов

*Режија*: Столе Попов

*Директор на фотографијата*: Бранко Михајловски

*Монтажер*: Димитар Грбевски

*Сценографија*: Властимир Гаврик

*Костимографија*: Зорица Тодорова-Младеновиќ

*Музика*: Љупчо Константинов

### Главни улоги:

Велимир Бата Живојиновиќ	– Борис Тушев
Илија Џувалековски	– Никофор
Данчо Чевревски	– Вани Јосмов
Коле Ангеловски	– Шујде
Радмила Живковиќ	– Олга

Мето Јовановски	–	Вани Урумов
Лиле Георгиева	–	Дрита
Столе Аранѓеловиќ	–	Никола
Душан Јаниќијевиќ	–	командантот
Илија Милчин	–	Дефтер
Ристо Шишков	–	Ставропулос
Владимир Светиев	–	Белиот на Вељо

*Други улоги:*

Кирил Ристевски, Братислав Димитров, Шишман Ангеловски, Сабина Ајрула-Тозија, Славица Зафировска, Мустафа Јашар, Силвија Јовановска, Драгиша Димитријевиќ, Младен Крстевски, Димитар Ѓешовски, Мирче Донеvски, Самоил Дуковски, Благоја Ристовски, Киро Попов, Марин Бабиќ, Мара Исаја, Ацо Дуковски, Ацо Стефановски, Киро Божиновски, Томе Моловски, Драги Крстевски, Јон Исаја, Борис Чоревски, Ацо Шехтански, Цане Настевски, Џемаил Максут, Феми Груби, Славко Тасевски, Илија Струмениковски, Гоце Тодоровски, Вељанка Пандилоvска, Екрем Ахмети, Бекир Нуредини

*Други соработници:*

*Снимател на сцендикем:* Драган Салковски; *асистенти на снимателот:* Александар Прошев и Слободан Стојковски; *асистент на монтажерот:* Бисерка Димовска; *гардероба:* Станислава Бранковиќ; *реvizити:* Живан Влајиќ; *фотограф:* Владимир Плавевски; *помошник на сценографот:* Слободан Мијачевиќ; *организатори:* Милош Калиќ и Александар Поповиќ; *помошник на директорот:* Љубица Крстевска; *помошник на режија:* Света Павловиќ; *асистенти на режија:* Борко Зафировски и Драган Ничев; *шминка:* Марија Кордиќ; *твонски снимател:* Јордан Јаневски; *директор на филмот:* Благоја Ангеловски; *извршен продуцент:* Анте Поповски.

*Жанр:* психолошка драма; *ширина:* 35 mm; *должина:* 3460 m; *колотор:* вајдскрин

*Учесиво на фестивали:* Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1981; Фестивал на глумечки остварувања, Ниш – 1981; ФЕСТ, Белград – 1981; Југословенски фестивал на филмската камера „Милтон Манак“, Битола – 1981; Сан Франциско – 1982; Лос Анџелес – 1982.

*Награди и признанија:* „Златна Арена“ за сценографија на Властимир Гаврик Пула '81; Диплома ФЕСТ-а, Београд; Диплома „Филмекс“, Лос Анџелес '82; Диплома, Сан Франциско '82.



## ЈАЗОЛ

*Производство:* „Вардар-филм“, „Македонија-филм“ и Градски кина  
– Скопје, 1985 година

*Сценарио:* Славко Јаневски (според мотивите на својот роман *Две Марији*)

*Режија:* Кирил Ценевски

*Директор на фотографија:* Драган Салковски

*Мониторер:* Димитар Грбевски

*Сценограф-архитект:* Менде Ивановски

*Костимограф:* Елена Дончева-Танчева

*Композитор и диригент:* Илија Пејовски

### *Главни улоги:*

Лазар Ристовски	– Никола
Костадинка Велковска	– Марија
Петар Арсовски	– Симеон
Ацо Јовановски	– Август Рицман
Кирил Ристевски	– Јанко Подгорник
Марија Вртева	– Нора
Марија Сријенц	– Штајн
Александар Чамински	– Венов
Павле Вујискиќ	– машиновозачот

### *Други улоги:*

Георг Ненинг, Мустафа Јашар, Вукан Диневски, Петер Шустер, Љупчо Тодоровски, Ѓорѓи Бисерков, Моника Риха, Јусуф Гулевски, Страшо Милошевски, Светлана Василковска, Младен Крстевски, Марин Бабиќ, Илија Милчин, Џемаил Максут, Душко Ѓорѓиоски, Симеон Дамевски, Рамиз Секиќ, Кица Ивковска, Емил Рубен, Благоја Спирковски, Слаѓана Нешиќ, Сабина Ајрула-Тозија, Киро Андоновски, Еуген Вербер.

### *Други соработници:*

*Мониторер на титрови:* Глигор Паковски; *осветлиители:* Петар Боговски, Милосав Крстевски и Панде Кардалевски; *асистент на режија:* Тихомир Бачовски; *помошник на режија:* Зоран Младеновиќ; *асистент на снимаателот:* Слободан Стојков; *асистент на снимаателот:* Александар Прошев; *асистент на сценографот:* Зоран Костовски; *костимер:* Звонимир Мештровиќ; *гардеробери:* Медвед Резика и Цветан Смилевски; *реквизитер:* Живан Влајиќ; *фотограф:*

Душан Јовановски; *асистент на директорот на филмот*: Љубица Крстевска; *водач на снимањето*: Петар Јанковиќ; *помошник на водачот на снимањето*: Томе Моловски; *организатор*: Ѓорѓи Ѓорѓиевски; *маскер*: Милица Жутиќ; *скрипти*: Марија Ѓорѓевиќ; *директор на филмот*: Стеван Ацевски

*Жанр*: воена драма; *ширина*: 35 mm; *должина*: 3200 m; *колот* – вајдскрин

*Учество на фестивали*: Фестивал на југословенскиот игран филм, Пула – 1985; Фестивал на актерски остварувања, Ниш – 1985; Југословенски фестивал на филмската камера „Милтон Манак“, Битола – 1985; Фестивал на филмското сценарио, Врњачка Бања – 1985

*Награди*: „Златна арена“ за тонско обликување на Глигор Паковски, Пула '85.

## ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЕВ Јури, *Филмот и литературата*, во: Трета програма на Радио Скопје, бр. 20, 1984
- ГЕОРГИЕВСКИ Љубиша, *Генезата на македонскиот игран филм*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992
- ЃУРИШИН Диониз, *Теорија на споредбеното проучување на литературата*, Наша книга, Скопје, 1987
- КОНСТАНТИНОВИЌ Зоран, *Увод у уредно проучавање књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1984
- СРБИНОВСКА Славица, *Подвижниот поштапач во романот*, Сигмапрес, Скопје, 2000
- ТУРКОВИЌ Хрвоје, *Дали е сценариото книжевно дело*, во: Кинопис бр. 18, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997, (преземен од: *Intertekstualnost i intermedijalnost (zbornik)*), уредиле: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988
- ЌУЛФАКОВА Катица, *Појход и исход*, Кутура, Скопје, 1996
- ЧЕПИНЧИЌ Мирослав, *Македонскиот игран филм I*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992
- ЧЕПИНЧИЌ Мирослав, *Македонскиот игран филм II*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1999
- ЧЕРЊЕНКО Мирон, *Македонскиот филм*, Кинотека на Македонија, Скопје 1997
- AŽEL Anri, *Estetika filma*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1978
- AJZENŠTAJN S.M, *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964
- ARISTARKO Gvido, *Istorija filmskih teorija*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1974
- BABAC Marko, *Film u vašim rukama*, RU "Radivoj Ćirpanov", Novi Sad, 1972

- BАHTIN Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd 1989
- BALAZS Bela, *Theory of the film: Character and Growth of a New Art*, Trans. Edith Bone, New York, 1970.
- BALAŠ Bela, *Filmska kultura*, Filmska biblioteka, Beograd, 1948.
- BEKER Miroslav, *Utjecaj i intertekstualnost*, Školska knjiga, Zagreb, 1995
- BARTELEMI Amengual, *Roman i film*, Institut za film, Beograd, 1964
- BELAN Branko, *Sintaksa i poetika filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1979
- BERAN, Jan, *Rječnik filmske umjetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1971
- BERTOLINO Nikola, *O likovnom simbolu*, во: Književnost, broj 7, jul 1968
- BETTETINI Gianfranco, *Film: Jezik i pismo*, Institut za film – Beograd, 1976
- BIRŠ Noel, *Praksa filma*, Institut za film, Beograd, 1972
- BITI Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997
- BRAUDY Leo, COHEN Marshall, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1999
- DENITTO Dennis, HERMAN William, *Film and The Critical Eye*, The City College of the City University of New York, 1975
- DADLI Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980
- DUROVIĆ Ratko (izbor tekstova), *O problemima ekranizacije književnih dela*, Institut za film, Beograd, 1969
- ENSER A.G.S., *Filmed Books and Plays*, Ed. Grafton Books, London, 1968
- ERIDŽSON Deniel, *Gramatika filmskog jezika*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1998
- FADIMAN William, *But compared to the original*, во: Films & Filming, februar 1965
- FADIMAN William, *The New-Style Myth Maker*, во: Films & Filming, avgust 1961
- FEST 79, *Film, literatura i pozorište*, (Medjunarodni simpozium)  
*Filmski scenario u teorii i praksi*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1978
- FLAKER Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1982
- FULTON A.R., *From Novel to Film*, во: *Motion Pictures, The development of an Art*, University of Oclahoma Press, Norman, 1980
- GARONI Emilio, *Semiotika i estetika*, BFS, Institut za film, Beograd, 1981
- GAVRIĆ Tomislav, *Metode filma*, Stud. kult. centar, Večernje novosti, Beograd, 1991

- GAVRIK Vlastmir, *Igrani film*, Institut za film, Beograd, 1973
- GOLDEN Leon (priredjivač), *Transformation in Literature and Film*, Selected Papers from the Sixth Annual State University Conference on Literature and Film, University press of Florida, 1982
- HANSEN-LOVE A. Aage, *O pojmu intermedijalnosti i različitim njegovim funkcijama*
- HERGEŠIĆ Ivo, *O filmskoj poetici*, во: Filmska kultura br. 10, 1959
- HERMAN Lewis, *Scenario za film i televiziju*, Univerzitet umet., Beograd, 1976
- HESS-LUTTICH E.W.B., *Semiotika multimedijalne komunikacije*
- IMAMI Petrit, *Filmski scenario u teoriji i praksi*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1978
- INGARDEN Roman, *Doživljaj, umetničko delo i vrednosti*, Nolit, Beograd, 1975
- JAKOBSON Roman, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1969
- JAKOBSON Roman, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966
- KALAFATOVIĆ Bogdan, *Znaci sa ekrana*, Institut za film, Beograd, 1985
- KALAFATOVIĆ Bogdan, *Četiri teorijska problema i pet praktičnih primera/Knjževnost i film*, во: Filmska kultura, br. 88-89, Zagreb, maj, 1973
- KANUDO Ričoto, *Industrija slike*, Film danas, br. 12 (jul-septembar), Beograd, 1959
- Katalog ekranizacij literaturnih proizvaedenij v sovetском кино*, u: Kino i vremena, Moskva, 1960
- KONDIĆ Andrija, *Dela Edgara Poa na filmu*, во: Film, broj 36, septembar 1952
- KONDIĆ Andrija, *Stendal još jednom na filmu... „Kovčeg i vampir“ u režiji Anri Dekoena*, во: Film, III/39, oktobar 1952
- KOSANOVIĆ Dejan, *Uvod u proučavanje istorije jugoslovenskog filma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976
- KOVAČEVIĆ Božidar, *Nekoliko mogućnosti koje pruža naša književnost filmu*, во: Film, broj 4-5, mart 1948
- KRACAUER Siegfried, *Film and Novel*, во: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Oxford, 1978
- KRAKAUER Siegfried, *Priroda filma*, Institut za film, Beograd, 1971
- KRAKAUER Zigfrid, *Film i roman*, во: *Priroda filma*, Institut za film/Univerzitet umetnosti, Beograd, 1985
- LINDGARDEN Ernest, *The Art of The Film*, National Film Board of Canada Production, 1967

- LOTMAN Juri, *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd, 1976
- MARTIN Marcel, *Filmski jezik*, Institut za film, Beograd, 1966
- MAY Renato, *Filmski jezik*, Komisija za kinematografiju vlade NR Hrvatske, Zagreb, 1948
- MEZ Kristijan, *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd, 1975
- MEZ Kristijan, *O utisku stvarnosti*, vo: Filmske sveske, br. 10 (decembar), Beograd, 1968
- MLINKOVIĆ, Dragan Fimon *Roman u jugoslovenskom filmu*, Institut za film, Beograd, 1999
- MIŠIĆ Zoran, *Avantura u literaturi i na filmu, Na marginama filmskog platna*, vo: Film, II/19, decembar 1951
- MITRI Žan, *Estetika i psihologija filma, I-II Strukture, II-IV Oblici*, Institut za film, Beograd, 1966-1972
- Moderni film – moderna literatura*, vo: Ekran 67, broj 43 – 44/1967
- Mogu li velike knjige napraviti dobre filmove? – diskusija sa sedam pisaca*, vo: American film, broj 9, juli/avgust 1987
- MOREN Edgar, *Film ili Čovek iz mašine*, Institut za film, Beograd, 1967
- O načinu da se filmovi prepliču sa originalnim književnim delima i drugim filmovima*, vo: Sight and Sound, broj 6, 1994
- O scenskoj kreaciji i karakterizaciji u scenariju-adaptaciji – Razum i osećajnost*, Eme Tomson, vo: Sight and Sound, broj 3, 1996
- MORRIS Beja, *Film and Literature*, Longman, New York, 1979
- NOVAKOVIĆ Radoš, *Istorija filma*, Prosveta, Beograd, 1962
- ORAIĆ Tolić Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički Zavod Hrvatske, Zagreb, 1990
- PAVLIČIĆ Pavao, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, vo *Intertekstualnost i intermedijalnost (zbornik)*, uredile: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb 1988
- PAZOLINI Pier-Paolo, *Jezik pisan akcijom*, vo: Filmske sveske, broj 10, decembar 1969
- PETERLIĆ Ante, *Ogledi*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1983
- PETERLIĆ Ante, *Pisana riječ u filmskom djelu*, Umjetnost reči 3, Zagreb, 1969
- PETERLIĆ Ante, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Školska knjiga, Zagreb, 1976
- PETERLIĆ Ante, *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb, 1977

- PETERS Jan M., *Slikovni znaci i jezik filma*, Institut za film, Beograd, 1987
- PETRIĆ Vladimir, *Čarobni ekran*, Narodna knjiga, Beograd, 1962
- PETRIĆ Vladimir, *Film i stvarnost*, во: Filmske sveske, broj 1, jesen 1970
- PETRIĆ Vladimir, *Razvoj filmskih vrsta*, Umetnička akademija, Beograd, 1970
- PETRIĆ Vladimir, *Uvodjenje u film*, Umetnička akademija, Beograd, 1962
- PETROVIĆ Aleksandar, *O velikom autoru u filmu koji je daleko od njega*, во: Film, broj 30, 15 maj 1952
- POGAČIĆ Vladimir, *Aktuelni problemi filmske adaptacije, Bilješke o jednoj velikoj temi*, (M. Krleža), во: Film, II/14, jun 1951
- Problem vernosti u adaptacijama romana u film*, во: Cinema Papers, broj 66, novembar 1987
- PUDOVKIN Vsevolod, *Scenario i knjiga snimanja*, Filmska biblioteka, Beograd 1949
- RANKOVIĆ Milan, Film i literatura, во: *Komparativna estetika*, Umetnička akademija, Beograd, 1973
- Roman na filmu* во: Filmska kultura br. 10, Croatia film, mart, 1959
- SIMIĆ Novak, *Film i književnost*, во: Kinematografija 1953-4, Zagreb, 1954
- SMIRNOV Igor, *Umjetnička intertekstualnost* во *Intertekstualnost i intermedijalnost (zbornik)*, уредиле: Z. Marković, M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić, Zagreb, 1988
- Sociologija i roman*, во: tematsko izdanje Savremanika, broj 5, maj 1986
- SOLAR Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1980
- STANISAVLJEVIĆ Miodrag, *Epika i drama*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1977
- STOJANOVIĆ Dušan (priredio), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978
- STOJANOVIĆ Dušan (urednik edicije), *Iz jugoslovenske teorije filma*, Institut za film, Beograd, 1987
- STOJANOVIĆ Dušan (urednik edicije), *Poljska filmologija*, Biblioteka Filmske sveske, Beograd, 1987
- STOJANOVIĆ Dušan (urednik edicije), *Teorija levice*, Institut za film, Beograd, 1987
- STOJANOVIĆ Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Univerz. umet., Beograd 1975
- STOJANOVIĆ Dušan, *Film: jezik ili jezik*, во: Filmske sveske, broj 3, proljeće 1971
- SURIO Etjen, *Odnos medju umjetnostima, Problemi uporedne estetike*, Svjetlost, Sarajevo, 1958

- SURIO Etjen, *Ritam i jednodušnost*, во: Filmske sveske, broj 4, jul-septembar 1971
- TEČAK Stjepko, *Riječ standardna i direktna u filmu*, во: Umjetnost riječi, broj 2/1985
- Teorija žanra*, BFS, Institut za film, Beograd, 1977
- TJUDOR Endru, *Teorije filma*, Institut za film, Beograd, 1979
- TOMAŠEVSKI Boris, *Teorija književnosti*, Prosveta, Beograd, 1972
- TURKOVIĆ Hrvoje, *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994
- URLIH Gregor, PATALAS Eno, *Istorija filmske umetnosti*
- VOLEN Piter, *Znaci i značenje u filmu*, Institut za film, Beograd, 1972
- VOLPE Galvano de la, *Filmska verodostojnost i drugi etički spisi*, во: Filmske sveske, broj 1 januari-mart 1974
- VORKAPIĆ Slavko, *Kritika teorije intelektualnog filma*, во: Film danas, broj 10, januar-mart 1959
- VUČETIĆ Veljko, *Odnosi literature i filma*, во: Vidik, broj 7, Split, 1954
- VUČO Aleksandar, *Razmišljanje o srodnosti romana i filma*, во: Nedeljne ilustrovane novine, 6 april 1952
- ZBIGNJEV Čečot-Gavrak, *Istorija filmske teorije do 1945*, Institut za film, Beograd, 1984



## СОДРЖИНА

Предговор .....	5
<b>I. Осврт кон развојот на теоријата на филмот и филмологијата . . .</b>	<b>9</b>
1.1. <i>Појава на првите филмски теории</i> .....	10
1.1.1. Ричото Канудо (1879-1923) .....	11
1.1.2. Хуго Минстерберг (1863-1916) .....	13
1.1.3. Рудолф Арнхајм (р. 1904) .....	15
1.2. <i>Руска монџажна школа</i> .....	16
1.2.1. Лев В. Куљешов (1899 – 1970) .....	17
1.2.2. Всеволод Пудовкин (1893-1953) .....	19
1.2.3. Сергеј Ејзенштајн (1898-1948) .....	22
1.3. <i>Формална филмска теорија</i> .....	25
1.3.1. Бела Балаж (1894-1949) .....	25
1.3.2. Руската формална школа и филмот .....	28
1.4. <i>Реалистичка филмска теорија</i> .....	32
1.4.1. Андре Базен (1918-1958) .....	32
1.4.2. Зигфрид Кракауер (1889-1966) .....	37
1.5. <i>Структурализам и семиотика</i> .....	38
1.5.1. Жан Митри (1907-1988) .....	38
1.5.2. Ролан Барт (1915 – 1980) .....	41
1.5.3. Кристијан Мез (р. 1931) .....	44
1.5.4. Јури М. Лотман (р. 1922) .....	47
<b>II. Теорија на интермедиталноста и односите меѓу филмскиот и книжевниот медиум .....</b>	<b>51</b>
2. <i>Поим и дефиниција</i> .....	51
2.1. <i>Типологија на интермедиталноста</i> .....	54
2.2. <i>Влијанија на филмскиот медиум врз книжевниот</i> .....	55

2.3.	<i>Влијанија на книжевниот медиум врз филмскиот</i> .....	58
2.4.	<i>Книжевен медиум – филмски медиум (сличност и разлики)</i> .....	62
<b>III. Адаптација како доминантен тип интермедијален однос меѓу книжевноста и филмот</b> .....		
3.	<i>Поим и дефиниција</i> .....	67
<b>IV. Интерпретации на интермедијалните односи меѓу македонската книжевност и филм</b> .....		
4.1.	<i>Роман – филм</i> .....	76
4.1.1.	<i>Црно Семе</i> , „Црно семе“, 1971 .....	76
4.1.2.	<i>Поу усвијеност</i> , „Истрел“, 1972 .....	82
4.1.3.	<i>Време, води</i> , „Време, води“, 1980 .....	87
4.1.4.	<i>Црвениот коњ</i> , „Црвениот коњ“, 1981 .....	93
4.1.5.	<i>Две Марш</i> , „Јазол“, 1985 .....	98
4.2.	<i>Расказ – филм</i> .....	105
4.2.1.	<i>Безимените од десетинајал</i> , „Волча ноќ“, 1955 .....	105
4.2.2.	<i>Тайкол</i> , „Татко“ („Колнати сме, Ирина“), 1973 .....	111
4.3.	<i>Драма – филм</i> .....	117
4.3.1.	<i>Црнила</i> , „Денови на искушение“, 1965 .....	117
4.3.2.	<i>Македонска крвава свадба</i> , „Македонска крвава свадба“, 1968 .....	121
V	<b>Резиме</b> .....	129
Филмографски и библиографски податоци .....		133
Литература .....		145



ISBN 9989-643-18-0



9 789989 643187