

ЛИНК

списание за аудиовизуелни уметности

ЛИНК

Списание за аудиовизуелни уметности

Издавач

Универзитет за аудиовизуелни уметности ЕФТА

За издавачот

Проф. Јордан Плевнеш, Ректор на Универзитетот за аудиовизуелни
уметности ЕФТА

Редакција

Вонр. проф. д-р Александар Трајковски - главен и одговорен уредник

Доц. м-р Лилјана Плевнеш

Вонр. проф. м-р Миле Петковски

Проф. д-р Мишо Нетков

Вонр. проф. д-р Томислав Таневски

Доц. м-р Гоце Ристовски

Проф. Николае Мандеа (Република Романија)

Проф. Снежина Петрова (Република Бугарија)

Проф. Ханс Дитрих Шмид (Република Германија)

Проф. Кристијан Лотито (Република Франција)

Проф. Џејми Лоренс (САД)

Проф. Роман Кралик (Република Словачка)

Дизајн на насловна страница

Доц. м-р Елена Бојациева - Цветковска

Превод на англиски јазик

Ана Нетковска

Лектор

Валентина Великова

Адреса

ул. Никола Русински бр. 1 - Скопје

esraskopje@gmail.com

LINK

Magazine for audio and visual arts

Publisher

University for audiovisual arts EFTA

Editor

Prof. Jordan Plevnesh, Rector of University for audiovisual arts EFTA

Editorial staff

Associate prof. Aleksandar Trajkovski, Ph.D. - (Editor-in-chief)

Assistant prof. Liljana Plevnesh, M.S.

Associate prof. Mile Petkovski, M.S.

Prof. Misho Netkov, Ph.D.

Associate prof. Tomislav Tanevski, Ph.D.

Assistant prof. Goce Ritovski, M.S.

Prof. Nicolae Manda (Republic of Romania)

Prof. Snezina Petrova (Republic of Bulgaria)

Prof. Hanns Dietrich Schmidt (Republic of Germany)

Prof. Christian Lotito (Republic of France)

Prof. Jamie Lawrence (USA)

Prof. Roman Kralik (Republic of Slovakia)

Design and cover page

Assistant prof. Elena Bojadzieva, M.S.

Translation

Ana Netkovska

Lecture

Valentina Velikova

Address

Nikola Rusinski str. no.1-Skopje
esraskopje@gmail.com

СОДРЖИНА

Обраќање на ректорот	6
Воведен збор	8
Проф. Јордан Плевнеш во „Le Monde“ - Macron, une chance pour L'Europe?.....	10
За есејот на проф. Јордан Плевнеш во париски „Монд“.....	12
Д-р Мишо Нетков - Телевизијата како медиум во зачувување на историско - културниот идентитет	13
Д-р Стефан Сидовски - Филмско уметничко дело	25
Д-р Александар Трајковски - Развојниот пат на филмската музика (од почетоците до средината на втората декада од XX век)	33
Д-р Томислав Таневски - Применета музика или функционална музика во филмот ...	43
Д-р Љупчо Коскаров - Музиката во функција на интеркултурното образование	51
Д-р Мимоза Рајл - Македонскиот Хамлет	57
М-р Валентино Скендеровски - Популарната култура како место на отпор	61
М-р Милчо Узунов - Дистрибуција на видеосигнали	69

ОБРАЌАЊЕ НА РЕКТОРОТ

Универзитетот за аудиовизуелни уметности, Европска филмска академија ЕСРА Париз-Скопје-Њујорк е првиот реален високо образовен мост меѓу Македонија и Европа. Првите генерации студенти, со нивната исклучителна енергија, ентузијазам, дарба и уметнички изразни форми, покажуваат дека во Македонија се одвива тивка аудиовизуелна високо образовна револуција која се збогува со стереотипите на “контролираното минато” и ја гради иднината на новата уметничка и професионална стварност не само во Македонија туку и во земјите на Југоисточна Европа од каде имаме една добра третина на запишани студенти.

Еден наш комшија Архимед од Сицилија велеше „дајте ми потпорна точка и јас ќе ја покренам земјата”, а еден наш подалечен духовен роднина Шекспир рече „светот е сцена”. Јас сакам да ги поканам младите од Македонија и од цела Југоисточна Европа, да го изодат патот на уметноста при Универзитетот за аудиовизуелни уметности, ЕСРА Скопје-Париз-Њујорк, бидејќи дури и најдолгиот пат започнува со првиот чекор.

Како континуитет на тој од по патот на уметноста и науката е и покренувањето на научното списание „Линк“, чиј прв број, верувам, ќе ги заинтересира чинителите на уметничката сфера во нашата држава, но и пошироко. А потоа, со периодичното излегување, се надевам дека ќе прерасне и во редовно четиво на секој од нас.

Ректор на Универзитетот за аудиовизуелни уметности,
проф. Јордан Плевнеш

RECTOR'S ADDRESSING

The University of Audiovisual Arts, the European Film, Theatre and Dance Academy Skopje-Paris-Rotterdam-Essen, is the first real higher education bridge that connects Macedonia and Europe. The first-generation students, with their exceptional energy, enthusiasm, talent and artistic forms of expression, show that in Macedonia there is a quiet audiovisual revolution in higher education that farewells stereotypes of “controlled past” and creates the future of new artistic and professional reality not only in Macedonia but also in South-East European countries, where one third of our enrolled students come from.

One of our neighbours, Archimedes from Sicily, said “Give me a lever long enough and a fulcrum on which to place it, and I shall move the world”. One of our distant spiritual relatives, Shakespeare, said “All the world’s a stage”. I would like to invite young people from Macedonia and South-East Europe to walk the path of art at our University because even the longest road begins with the first step.

As continuity to that path of art and science is the initiating of the science magazine “LINK”, whose first issue, I believe, will interest the readers of the art sphere in our country and wider. With periodic release of the magazine, I hope it will grow to regular reading piece for every one of us.

Rector of University for audiovisual arts EFTA,
Prof. Jordan Plevnesh

Оваа година, Универзитетот за аудиовизуелни уметности-Европска филмска, театарска и танцова академија (ЕФТА) - Скопје, ја живее десеттата година од своето постоење, сумирајќи ги постигнатите резултати и успеси од еднодеценискиот културно-општествен пат, мозаично составен од едукација, меѓународна соработка и уметнички перформанси, со што реализира креирање на иднината на една нова уметничка и професионална стварност, како во рамките на Македонија, така и во земјите на Југоисточна Европа. Имајќи зад себе значаен фондус на остварени дела, кај креативната движечка сила на Универзитетот постепено созреа идејата за основање на научно списание кое ќе биде одговор на сè поголемата потреба за збогатување на домашната и регионална научна мисла со трудови чија основна цел ќе биде презентација на нови идеи, резултати од разни истражувања, како и отворање на нови аспекти на размислување, поврзани со актуелните трендови и случувања на полето на аудиовизуелните уметности.

Поконкретно, идејната замисла на ова списание е да се занимава со прашањата и проблемите што произлегуваат од областа на филмската, театарската, музичката и танцовата уметност, фузионирајќи гисите нив во една целина, видена низ призмата на научен аспект. Со тоа, ќе создаде поле за нивно аналитичко, компаративно, критичко, историско и теориско разгледување, со што всушност, ќе артикулира една научна рефлексија на областите што претставуваат предмет на изучување на

студиските програми на Универзитетот.

Тенденцијата на ова списание ќе биде негување на висок степен на професионализам, граден врз европските норми на истражување, пишување и конципирање на трудовите, што ќе придонесе во негово позиционирање како списание со научноистражувачки карактер со импакт-фактор во полето на издавачката дејност.

За остварување на вака поставените цели, Универзитетот за аудиовизуелни уметности формираше меѓународна редакција составена од еминентни уметнички и научни дејци од својата област, којашто, се надеваме, ќе даде придонес во креирањето на современата научна мисла чие влијание ќе се одрази врз сите чинители на уметничкиот и научниот процес во Република Македонија и во регионот.

Со отпочнувањето на ова списание продолжуваме со реализација на уште еден од низата успешни, грандиозни и комплексни проекти, надоврзувајќи се на Фестивалот на Југоисточна Европа (South-East European Film Festival - SEFF a Berlin; SEE a Paris; CEE in Ningbo) и Актерот на Европа (Actor of Europe), со кои, нашиот Универзитет активно дејствува во процесот на европеизација на Балканот и негова интеграција во глобалните културно-општествени случувања.

Главен и одговорен уредник
вонр. проф. д-р Александар Трајковски

INTRODUCTORY WORD

This year, the University of Audiovisual Arts, European Film, Theatre and Dance Academy - Skopje, lives the tenth year of its existence, summarizing the achievements and successes of the decade of cultural and social path, a mosaic made up of education, international cooperation and artistic performance, which realized creating the future of a new artistic and professional reality, both within Macedonia and the countries of Southeast Europe. Having behind a significant fundus of realized works in the creative driving force of the University gradually matured the idea of establishing a scientific journal that will be a response to the growing need for enhancement of national and regional scientific thought with papers whose a primary goal is the presentation of new ideas, results of various surveys, as well as opening new aspects of thinking, associated with current trends and developments in the field of audiovisual arts.

More specifically, the conceptual idea of this magazine is to deal with the issues and problems arising from the fields of film, theatre, and music and dance art, making fusion of all of them in one piece, seen through the prism of scientific aspect. With that, it will create a field for the analytical, comparative, critical, historical and theoretical review, which will actually articulate a scientific reflection on the areas which are subject to the study of academic programs at the University.

The tendency of this magazine will be nourishing a high level of professionalism build on European norms of research, writing and conception of studies, which will contribute in its

positioning as magazine with scientific research with impact factor in the field of publishing.

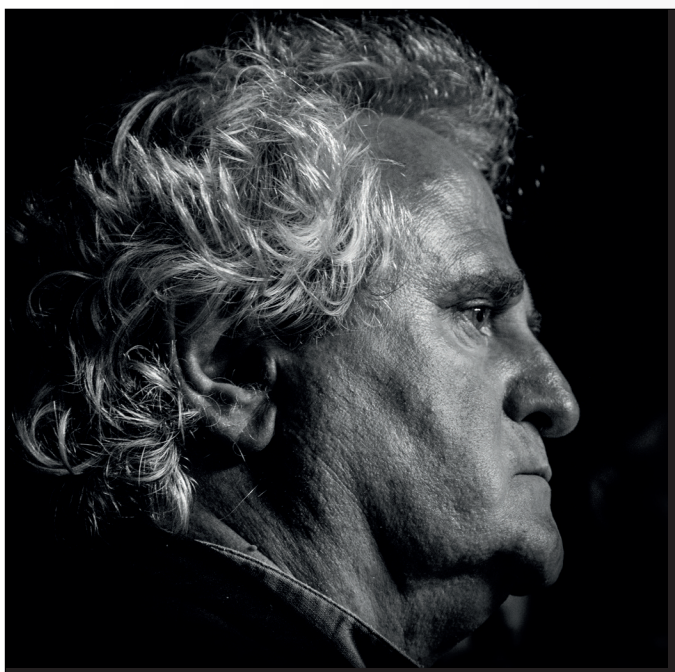
For accomplishing these goals, the University of Audiovisual Arts has established an international editorial office, composed of eminent art and science authors. We hope this magazine will contribute in the creation of contemporary scientific view and its influence will be reflected on all factors of the art and scientific process in Republic of Macedonia and the region.

By launching this magazine, we continue with the implementation of another successful, grandiose and complex project, referring to the Festival in Southeast Europe (South-East European Film Festival-SEFF a Berlin; SEE a Paris; CEE in Ningbo) and Actor of Europe, where our University acts effectively in the process of Europeanization of the Balkans and its integration in the global culture-society happenings.

Editor in chief,

Associate professor Aleksandar Trajkovski, Ph.D

Le Monde



Jordan Plevnes

écrivain macédonien, vivant à Paris, dont le dernier ouvrage, « Théâtre choisi », avec une préface de Jacques Lacarrière, est édité au Temps des cerises (368 p., 20 €).

REGARDER AUSSI VERS LES BALKANS

**MACRON,
UNE CHANCE
POUR
L'EUROPE ?**

L'élection d'Emmanuel Macron soulève de grands espoirs dans toute l'Europe. De fait, une victoire de Marine Le Pen aurait provoqué un cataclysme et sans doute porté un coup très sévère, si ce n'est fatal, à la construction européenne. Mais l'avenir de l'Europe ne se joue pas seulement à Paris ou Berlin et ne saurait se cantonner au respect de prétendument sacro-saints canons budgétaires. Ce qui se joue aux marges de l'Europe, notamment dans les Balkans, est tout aussi décisif, comme l'Histoire, hélas, a eu à plusieurs reprises l'occasion de le montrer.

Heureusement, tout n'est pas négatif dans les Balkans, même si des tensions sont de nouveau à déplorer. Le jour même où les Français se rendaient aux urnes pour le premier tour de la présidentielle, se déroulait sur la Grand-Place de Bruxelles la clôture du festival Balkan Trafik, qui réunissait une centaine d'artistes provenant des pays balkaniques candidats à l'Europe. C'était, osons le mot, bouleversant de voir ces ennemis ancestraux – Serbes, Albanais, Macédoniens, Monténégrins, Bosniaques, Kosovars – manifester, les uns aux côtés des autres, le désir de rejoindre la maison commune imaginée par Jean Monnet.

Dans tous les cas, le printemps 2017 est destiné à marquer la mémoire du monde en raison des mouvements tectoniques qui à présent secouent les fondements de cette maison. Les dislocations actuelles, intensifiées par la sortie programmée de la Grande-Bretagne de l'Union européenne, ont déclenché un drame d'envergure historique : qui sera à la tête du cortège funèbre de l'idée européenne – les grandes nations ou bien les petites patries du labyrinthe continental ?

C'est la question essentielle qui a été abordée à Bruxelles par une quinzaine d'universitaires réunis pendant cette importante manifestation des Balkans « hors les murs », en passe d'être accueillie très prochainement à Berlin puis à Paris dans le cadre du SEE film Festival (South East European Film Festival, consacré au cinéma du Sud-Est européen).

Le rêve des Balkans européens a commencé à tourner au cauchemar lorsque, dès la chute du mur de Berlin, de brutaux conflits ont ensanglanté le territoire ex-yougoslave. L'Europe commune, normalisée, si longtemps attendue, ressemblait alors de plus en plus à un mirage, surtout après la découverte des 426 charniers de la purification ethnique recensés entre 1991 et 1995 par la Commission des Nations unies pour les crimes de guerre.

Le monde a été éclaboussé par les catastrophes qu'avait annoncées l'écrivain George Orwell. Mais si les millions de victimes du communisme et du fascisme sont désormais connues et incontestables, personne n'a encore commencé à compter les millions de victimes du néolibéralisme qui, à travers la tyrannie globale du capital – désormais encouragé par le nouveau locataire de la Maison Blanche –, domine et détruit souverainement l'humanité, ici et maintenant. Ainsi que l'idée de la construction de l'Europe.

À la place de l'eupéanisation des Balkans, c'est plutôt une balkanisation de l'Europe qui serait en train de se produire. Les pouvoirs obscurs incarnés par les extrémismes de droite se manifestent en bloc et menacent d'enterrer l'amour universel prêché par Paul, ou Saul de Tarse, lors de ses pérégrinations entre l'Asie mineure et l'Europe il y a déjà 2000 ans, avec ces mots apparemment tombés dans l'oubli : « *S'il me manque l'amour, je ne suis rien !* »

C'est ce message que portent nombre d'auteurs et d'interprètes des Balkans dont le public européen découvre en ce moment les films. Songeons notamment à Dusan Makavejev, cinéaste qui remporte le prix Légende SEE 2017 : son œuvre transgressive a marqué le mouvement contestataire cinématographique de la Vague noire. Ou encore à Ion Caramitru, un grand acteur qui a crevé les écrans roumains, avant et après Ceausescu. Paris et Berlin découvriront les films de jeunes cinéastes, comme l'explosif *Golden Five*, du réalisateur macédonien Goran Trenchovski, ou le puissant *Tu me portes*, de la Croate Ivona Juka ; sans parler de *Sarajevo symbole de courage*, dont la scénariste est Svetlana Broz, la petite-fille de Tito...

Voir ces films, c'est entendre les battements du cœur même du continent, car comme le disait souvent notre ami Nicolas Bouvier : « *Le cœur de l'Europe se trouve dans les Balkans et le cerveau de l'Europe est entre Paris et Berlin* ».

Autre signe de cette dynamique culturelle perceptible de Ljubljana à Belgrade et de Zagreb à Sarajevo, un symposium « Hamlet et Europe, être ou ne pas être » vient de se tenir à Skopje, la capitale de la République de Macédoine. Une pléiade d'auteurs originaires des Balkans a participé à l'assemblée fondatrice de l'académie Balkanika Europeana. Citons parmi les écrivains accessibles à un public français l'Albanais Bashkim Shehu (« Le Jeu, la chute du ciel », première traduction française prévue en 2017 aux éditions des Quatre Vivants) ; ou encore le Serbe Vladislav Bajac (*Hamam Balkania*, 2008, bientôt réédité chez Galaade Editions).

Tous ont affiché leur engagement en faveur de la défense de la liberté d'esprit et d'expression en cette Europe qui célèbre le 60^e anniversaire du traité de Rome, dont les signataires appelaient « à établir les fondements d'une union sans cesse plus étroite entre les peuples européens » et à renforcer « les sauvegardes de la paix et de la liberté ». Ils invitaient « les autres peuples de l'Europe qui partagent leur idéal à s'associer à leur effort ». En effet, les principes premiers de notre culture solidaire et humaniste – de notre civilisation millénaire – se voient aujourd'hui menacés par des puissances anti-européistes agissant sous l'influence d'idéologies racistes et négationnistes.

Alors que ces différentes initiatives témoignent d'un rare dynamisme culturel, souvent méconnu dans ces pays qui se prétendent « au cœur de l'Europe » il me semble pertinent d'évoquer la pensée de Branko Gavella, archéologue et historien des arts des Balkans : « *Enchaîné dans un corps, l'esprit humain pousse dans la matière comme une fleur dans la pierre*. » Une citation qui ne devrait pas laisser indifférent le nouveau président français, pétri de culture européenne. Et qui a esquissé ses tout premiers pas sur la scène mondiale sur l'air de l'*Ode à la joie*... ♦

« A la place de l'eupéanisation des Balkans, c'est plutôt une balkanisation de l'Europe qui serait en train de se produire »

ЗА ЕСЕЈОТ НА ПРОФ. ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ ВО ПАРИСКИ „МОНД“

По серијата предавања на Сорбона, угледниот париски „Монд“, еден од највлијателните весници во светската информативна сфера, го објавува политичкиот есеј на познатиот македонски писател Јордан Плевнеш под наслов „*Макрон, нова шанса за Европа и интеграцијата на Балканот во ЕУ.*”

Поместувањето на текстот на уводното место на рубриката **Идеи** истиот ден, кога Емануел Макрон беше инаугуриран во Елисејската палата, му даде посебно значење на овој бравурозен гест на редакцијата.

Оригиналната анализа на историските парадокси на европската идеја низ вековите, Плевнеш како интернационално осведочен балканофил ја започнува со мислата на Никола Бувије дека „*Срцето на Европа се наоѓа на Балканот, а умот е ситуиран меѓу Париз и Берлин*”.

Тектонските промени со излегувањето на Велика Британија од ЕУ во европската структура го наведуваат авторот на заклучокот дека наместо европеизација на Балканот ќе се случи Балканизација на Европа и дека малите народи и држави на Стариот Континент ќе бидат единствените бранители на европскиот идеализам.

Монд дава посебно значење на симпозиумот „*Хамлет и Европа, да се биде или не*”, што по повод десетгодишнината на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА се одржа во Скопје, каде што претседателот на Европската академија на науките уметностите и книжевностите Жан Патрик Конрад ја инаугурира Academia Balkanica Europeana во која се избарни триесетина врвни уметници од сите балкански земји, кои ќе го остварат својот цивилизациски сон со интеграцијата во Европската унија.

ТЕЛЕВИЗИЈАТА КАКО МЕДИУМ ВО ЗАЧУВУВАЊЕ НА ИСТОРИСКО-КУЛТУРНИОТ ИДЕНТИТЕТ

Д-р Мишо Нетков

316.774:654.1]:316.722-027

Апстракт: Денес, во ерата на високата технологија и дигитализација на информациите, во многу нешта е променет начинот на комуникација. Едноставно, живееме во свет каде што сè е медиумско. Денес ако нешто не се прикаже на аудио или видеомедиумите или пак на социјалните мрежи, исто како да не се случило. Може слободно да се рече дека сите историски книги и архиви заедно сочинуваат само едно мало парче од историјата. Вистинската историја се крие во меморијата на луѓето, во нивното искуство, доживување, видено, осведочено и прикажано. И ако луѓето го напуштаат овоzemскиот свет, се губи катадневно дел од нешто што претставува, или пак утре ќе претставува, некоја целина на нештото, а сепак заминало со субјектот. Затоа велеме, медиумите погледнати од овој аспект имаат извонредно, би рекол и клучно влијание, во пренесувањето на традицијата, бидејќи усната традиција, усната култура и усното знаење се пораки за некои сведоштва пренесени од една генерација на друга. Тие пораки во минатото се пренесувале преку говор, песна, фолклор, поговорки, балади и слично. На тој начин, едно општество ја пренесува својата традиција, култура, бит, цивилизација. Затоа, кога станува збор за улогата на медиумите, а во тесна врска со историското паметење, секако дека треба да се има предвид и надмоќта што ја имаат денес, во ерата на високата технологија и дигиталниот запис токму тие медиуми (особено телевизијата). Медиумите на некој начин денес се мост, една ризница, една аудиовизуелна архива преку која се гради и надградува историското паметење и колективната меморија на еден народ.

Клучни зборови: медиум, телевизија, идентитет, меморија

Abstract: Today, in an era of high technology and digitalization of information, the manner of communication is changed in many ways. Simply, we live in a world where everything is media. Today if something is not shown in the audio, video media or social media it means that it never happened. We can freely say that all the history books and archives compose only a small piece of history. The real history is hidden in the memory of the people, in their experience, their live, what they have seen and witnessed. When people leave this world we lose every day something that presents or may present tomorrow a whole of something. But, it has left with the subject. That is way we say that the media seen from this aspect have a remarkable, and I would say key influence in conveying the tradition, since the oral tradition, oral culture and oral knowledge as messages of something witnesses, transferred from one

generation to other. Those messages in the past were transmitted through speech, song, folklore, sayings, ballads and such. In that manner, one society has transferred its tradition, culture, living, civilization. Therefore, when we talk about the part of the media, in tight relationship with the historic memory, we must consider the domination they have today, in the era of high technology and digital recording (especially television). The media represent nowadays some sort of bridge, a treasury, an audiovisual archive through which we build and upgrade the historic memory and the collective memory of one nation.

Key words: media, television, identity, memory

Електронските и печатените медиуми имаат извонредно силно влијание врз масовната култура.

Комуницирањето, инаку присутно во секое човечко однесување и општество, се јавува како втемелено и врзано точно за одреден општествен систем. Значи, исто како и економскиот систем, историски се формира во однос спрема општествениот облик на производство, дистрибуција и потрошувачка на кои било добра.

Политичката партија на власт, која управува и го надгледува комуникацискиот систем во одредено општество, ги соопштува и ги шири медиумските вредносни модели, функционални за потребите на економскиот и политичкиот систем со коишто раководи. Во овој контекст е интересна изјавата на Маргарет Тачер, премиер на Велика Британија, кога вели дека „ниеден премиер не може да си дозволи себеси да им се спротивставува на медиумите, бидејќи таа битка многу тешко се добива“¹.

Кога нешто во вид на порака (информација) се објавува на телевизија, или на некој друг медиум, тоа значи дека државата го зборува тоа или го мисли, или го препорачува како репрезентативен начин на изразување со цел да им се наметне на подредените².

За појаснување ќе наведеме само еден пример: „Фактот дека ББС цели дваесет години го забрануваше филмот „Воена игра“, драматизација од ефекти при замислен нуклеарен напад на Британија, и во текот на тој период, исто така забрануваше, ги одложуваше и од основа менуваше повеќе од 50 емисии што ја критикуваа владината политика спрема ирското прашање, потврдува колку се верува во моќта на телевизијата и нејзината можност да го менува политичкото мислење на луѓето“³.

За да можеме телевизијата да ја детерминираме како средство за јавна служба, на овој моќен комуникациски медиум, најнапред мораме прецизно да го утврдиме неговото место и улога во општеството. Жално е, но истовремено и вистинито, како медиумот во служба на населението перманентно се соочува со проблемот на своето легитимирање: „иако во првите години на

1 Дејвид Мек Квин, „Телевизија“. Клио, Београд, 2000, 248.

2 Toni Gramiscek. „Tranzistorizovana magija“ *RTV teorija i praksa*, br. 35, 1984, 151-161.

3 Дејвид Мек Квин, „Телевизија“. Клио, Београд, 2000, 248.

формирањето и самата не беше сигурна што беше нејзината првична улога во општеството и на колку општествени сфери ќе се простира, телевизијата (радиото) истовремено претставува посредник помеѓу државата и цивилното општество⁴.

Телевизијата како медиум, како комуникациско средство, во генерална линија, оди во насока да се потенцира нејзината документарна (автентична) вредност.

Гледачот во ерата на сателитските комуникации може директно да му постави прашање на својот политичар, да проследи инаугурација, прогласување и избор на нов претседател, папа и слично, и затоа сите тие перформанси во крајна линија му дават извонредна моќ на медиумот и статус на привилегирана позиција на луѓето што работат и го опслужуваат. Не треба да се занемари и фактот дека телевизијата како медиум игра извонредно значајна улога во воспитувањето и образованието на најшироката популација, преку најразновидни педагошки методи (модел), почнувајќи од учење странски јазици, бон-тон за младите, екологија, географија и слично. Сето тоа во најмала рака покажува дека телевизијата може да се случи во блиска иднина да ја замени книгата и училишната клупа и да стане универзално четиво, еден нов вид трајна и систематична колективна меморија, но овојпат не вербална туку автентична, збогатена со тон и со слика. По сè изгледа дека допрва доаѓа ерата на медиумот наречен телевизија, која сама по себе носи еден нов сè уште недоволно етаблиран поим (барем кај нас) – аудиовизуелна култура.

Вистинските откритија на телевизијата се: екстровертна личност, премостување на далечините и над сè, непосредноста на настаните – автентичност⁵.

Поради „магијата“ што ја има телевизијата и не треба да чуди што политичката партија на власт настојува повеќе да ги контролира медиумите, како што се радиото и особено телевизијата, отколку што е практика со печатените медиуми. Во секој случај, барем од досегашната практика, сведоци сме дека односот на државата кон електронските медиуми битно се разликува од другите, што го потврдуваат многу компаративни истражувања на современи информативно-комуникациски системи.

Поранешните истражувања, политичкото влијание на телевизијата го имаа сфатено на многу драматичен начин. Имено, се сметаше дека телевизијата е во состојба и е способна да ја избрише меморијата на луѓето, со цел, без никакво противење да прифатат одредена диригирана порака. Во романот на Џорџ Орвел „1984“ може да се најдат некои од овие споменати функции на телевизијата за контролирање на мислењето. Фактички, целиот роман, односно неговата главна поента се базира врз некои видувања на авторот, на постоење на некој тоталитарен систем од типот на оној во Советскиот Сојуз за време на Сталин.

Принципите за ваквото однесување на државата лежат токму во големата ефикасност и

4 Елеонора Прохик. „Ка могучој теорији телевизиског медија, природа телевизиског медија“. *Свјетлост*, Сарајево 1978, 9-13.

5 Александар Ѓурчинов, режисер, критичар и историчар на уметност, изјава дадена на авторот, 2010 год.

сугестивна моќ што ја има телевизијата, во нејзината позиција да шири пропаганда и идеологија. Токму затоа не случајно телевизијата се става под државна контрола, поради нејзината особина што обезбедува (без да може да биде контролирана од одредени специјализирани државни субјекти) вести кои истовремено се случуваат (реално време), и во исто време им се пласираат на консументите.

Не треба да се заборави дека во светот на современите информативни процеси и на глобализацијата, радиото и телевизијата имаат огромно значење. Тие како медиуми по својата природа не можат да бидат само едноставни регистратори на случувањата околу нас, како што уште помалку можат да бидат опортунистичко молчаливи и да чекаат конфликтната ситуација да се разреши сама од себе, со помош на други фактори.

Може да се каже дека медиумите, телевизијата и радиото, претставуваат културна, идејно-политичка (по сила на нештата) и општествена сила. Како илустрација и поткрепа на изнесеното може да послужат мноштво примери, но еден од времето на Втората светска војна заслужува посебно внимание. Во екот на распламтувањето на нацистичката идеологија, кога се привлекувале приврзаници и симпатизери на нацистичката партија и кога се омасовувал нацизмот како идеологија, во предвечерјето на почнувањето на војната, Министерството за пропаганда и народно просветување, коешто го раководел Гебелс, во функција на пропаганда досетливо го искористил медиумот радио. Населението на Германија, за да биде целосно опфатено со строго наменски партиски информации, Гебелс, како министер за пропаганда и еден од идеолозите на нацизмот и најблизок соработник на Адолф Хитлер, произвел радиоапарат со само една фреквенција (канал), а цената му била извонредно ниска и достапна за секого. Од самиот почеток на производството на радиоапаратите во 1939 година, за релативно кратко време, само од неколку години производство, нивната искористеност се искачиле на 12,5 милиони апарати. Бројот на слушателите, исто така се зголемил од 4,5 милиони во 1933 година на 16 милиони во 1940 година. Овој пример, несомнено, ја отсликува моќта на медиумот во инкорпорирањето на информацијата и во создавањето наменски општествени вредности⁶.

„Јазикот на радиото и телевизијата, исто така, е предмет на многубројни истражувања. Говорникот на радиото и на телевизијата, свесен дека му се обраќа некому, дава одредена порака, свое мислење или забелешки, секогаш го адаптира својот говор за да биде поднослив за оној за кого е наменет“⁷.

Речникот на оној што се обраќа преку медиумот е строго наменски и одреден според возраста на популацијата, социјалната и верската припадност, интелектуалното ниво и слично, сè со цел да биде автентичен, да предизвика авторитарност кај консументот и да влее вистинитост на изјавата.

6 м-р Мишо Нетковски, Цит. труд, 42.

7 Дешиќ Милорад. *Тезе о језику на радију и телевизији, РТВ теорија и пракса* бр.8, Радио телевизија Београд, Београд 1977, 165.

Тоа е доказ, сам по себе, кој зборува за тоа дека постои и влијание врз аудиториумот на средствата за масовно комуницирање и едноставно, со поголемиот број повторувања, благодарение на телевизијата и радиото, има можност да се „хипнотизира“ свеста на гледачот (слушателот).

Тоа дека електронските медиуми располагаат со извонредно голема моќ и способност да влијаат врз масите, го покажува и следниов пример. Кога во 1962 година на сателитските снимки беше прикажувана кубанската територија, беа забележани советски лансирни рампи од среден дострел. Американската администрација, со цел да го информира своето население и да го спремат за посериозна воена акција, реагираше преку средствата за информирање—радиото и телевизијата. Флорида, поради својата поволна географска положба за емитување програма кон Куба, беше преполнета со радиопредаватели. Покрај предавателот на „Гласот на Америка“, стациониран на Флорида, донесен е и еден од Тексас што го користела воената морнарица, а употребени се уште 9 предаватели на локалните приватни радиостаници. Емисиите за Кубанците биле емитувани во текот на ноќта, кога природните услови се најпогодни за радиобрановите, а оние за латиноамериканските земји во текот на денот. Кампањата што ја водеа советниците на тогашниот претседател Кенеди својата кулминција ја достигна оној момент кога на тој мал простор се најдоа 52 предавателя, чијашто збирна моќ изнесуваше 4331 000 вати⁸.

Овие два примера најсликовито ја опишуваат постапката на државата која ги поседува брановите должини и фреквенции што се исклучиво под нејзина контрола⁹. (Секогаш по некое правило се наоѓаат во рацете на службите за безбедност или се контролирани од нив). Тоа не е случајно направено, ако се има предвид моќта на електронските медиуми и нивната насоченост кон определена цел.

Во секоја војна што се води во светот, прво што се настојува да се освојат се просторите на ТВ и радиото за да може да се огласи јавно соопштение на народот од страна на новата политичка гарнитура. Низ светот постојат мноштво примери, но, кај нас во опкружувањето имаме два свежи случаја. Првиот е револуцијата во Романија и соборувањето на Чаушеску и Елена, а вториот бомбардирањето на НАТО врз Србија, кога намерно, со една бомба, беше уништен поголемиот дел на националната српска телевизија, Телевизија Белград.

Меморијата како дел од историско-културниот идентитет претставува извонредно силна политичка сила. Колективната меморија не е статична, таа може да се менува и забавува, во зависност од мноштво фактори. Исто така, треба да се има предвид дека денес мас-медиумите, особено телевизијата, и пристапот до другите канали за масовна комуникација, диктираат едноставно каква верзија на историјата ќе биде раширена и прифатена. Не се ретки случаите, особено во посттранзицискиот период, и овде кај нас „многу често да претеруваме во самоволното читање на историските факти, дури мошне често и без причини и дилетантски се однесуваме во

8 м-р Мишо Нетковски, Цит. труд, 42-43.

9 Пред појавата на телевизијата скоро сите фреквенции на радиото биле контролирани од службите за државна сигурност.

македонизацијата на Македонија“¹⁰.

Ритуалите на колективната меморија се нормални и дури вообичаени компоненти на секое општество, особено во градењето и зачувувањето на историско-културниот идентитет. Тие се дел од секојдневниот објаснувачки процес во кој учествуваат луѓето на тој начин што тоа им дава смисла за заеднички живот. Од друга страна, со цел да се разбере сегашноста, личностите го контекстуализираат сегашниот момент со отворена ориентација кон минатото и прикриена ориентација кон иднината, што значи дека сегашноста и нашето место во него се доживуваат рационално. На тој начин, сите места во времето се споени и сегашноста си живее и временски и просторно¹¹.

Со цел да се ослободи контекстуализацијата на сегашноста, минатото се памети преку комеморации. Значи, овие ритуали на колективната меморија претставуваат кристализирање на дискурсот и мултимедиумска нарација за минатото. Денес е сосема јасно дека меморијата има историја и дека историјата е меморија. Следниве примери можеби најсликовито го илустрираат тоа: „ВМРО е ориентација на Македонците кон етничка самобитност и државна независност“, ќе напише Гане Тодоровски, „ВМРО е минато, сегашност и иднина на Република Македонија. Надвор од ВМРО, поимот за Македонија се обеспредметува. Со ВМРО, Македонија поимски се разјаснува. Сето тоа кажува дека ВМРО не може да биде друга крајност туку прва опција на македонската егзистенција“¹². На овој пример може да го надоврземе и размислувањето на Т.Арифи која ќе напише: „Ценам дека во случајот со Гостивар на последните локални избори победи елементот на историската меморија на Албанците, кога Руфи Османи побара од своите сограѓани да му дадат уште една можност да го продолжи мандатот, кој насилно му беше прекинат и одземен во 1997 година, граѓаните го подржаа во тоа барање. Граѓаните Албанци, од почетокот на плурализмот во Македонија, знааат да ја ценат жртвата во името на колективните интереси. Така беше во 2002 година кога масовно гласаа за ДУИ, а истото се случи сега во Гостивар на локално ниво“¹³.

Посебна одговорност во сите овие случувања околу зачувувањето и креирањето на историско-културниот идентитет, секако, преземаат медиумите и новинарите вработени во нив. Ризикот се состои во тоа што тие, обработувајќи одредени настани од подалечното или од поблиското историско минато, преземаат (сакајќи или не) улога на маркери (индикатори) на колективната меморија. Како главни играчи во креирањето на колективната меморија, новинарите го ставаат својот авторитет над историјата, притоа решавајќи што е битно и значајно за една заедница, и тогаш, на тој начин, се ставаат себеси во ситуација на објективни авторитети за она што сметаат тие дека е интересно. Како што истакнува проф. д-р Наде Проева: „Денес секој знае

10 Гане Тодоровски. „За името си дозволуваме неукост од највисок степен“. *Глобус*, бр. 88, 23. 12. 2008, 22.

11 м-р Мишо Нетковски, Цит. труд, 14-16.

12 Гане Тодоровски, Цит. труд, 23.

13 Теута Арифи. „Пораки од вториот круг“. *Дневник*, бр.3943, 13. 04. 2009, 13.

сè, пишува за сè, и дава оценка за сè, а тоа е погрешно толкување на демократијата. Во тој хаос и таа врева, за жал, не се слуша гласот на науката“¹⁴.

Се поставува прашањето: дали говорењето во нашите медиуми е едноставно, или само технички поедноставено, при што се прикрива, многу често, недостигот од вистинска суштина? Имено, за новинарството се познати седумте прашања на кои треба да се одговори: кој, што, кому, кога, каде, колку, со што. Недостига, многу често, одговорот на прашањето зошто како објаснување на причинско-последичниот однос, што во информациите не смее да изостане¹⁵.

Често новинарите забораваат дека настаните се витална движечка сила преку која тие се поистоветуваат себеси како легитимни интерпретатори на заедницата, преку канонизацијата на важните моменти во историјата, без да ја сфатат суштината на проблемот и често заборавајќи дека „минатото е потребно за националната свест на еден народ. Без историја не може да се опстои и затоа се учи историјата секаде. Меѓутоа, историјата треба да биде во функција на иднината. Треба да се извлечат поуки од историјата, од грешките. Често се вели, историјата се повторува. Но тоа не е повторување во буквална смисла на зборот, туку пред човекот се поставуваат истите дилеми и прашања, само во различни контексти, и сега нам искуството од минатото ни помага и нè учи како да ги решиме тие дилеми. Ние, во таа смисла, треба да бидеме свртени кон историјата...“¹⁶.

Што е она што ја става колективната меморија во овој контекст? Селекцијата на материјали што ќе послужи како основа за ритуалите на меморијата е заснована врз нивната претпоставена комерцијална и новинарска вредност. На тој начин, со комерцијализацијата и новинарскиот авторитет како контекст во кој се креира меморијата, се поставува прашањето: кои се тие настани што стануваат маркери? Настаните што се комеморираат, се претставуваат како многу значајни за заедницата и не се само чувствителни, иако тоа се случува преку процесот на реторичка законитост. Настаните категоризирани како „национални трауми“ се можна движечка сила за практикување на меморијата. Тоа е специфичната форма на новинарската вредност, или, може да се каже, новинарската употребна вредност на којашто се повикуваат тие и често се ставаат во улога на општествени разединувачи¹⁷.

Секако дека оваа научна констатација е точна бидејќи, да не заборавиме дека трауматичните настани формираат различни степени на колективна болка, колективна лутина, колективна жалост, колективен страв, правејќи ги фактори што го продолжуваат сеќавањето. Новинарските и комерцијални вредности на значајните настани се особено присутни во времето на развојот на медиумите што се потпираат врз селекција на трауматичните настани, како движечка сила на колективната меморија која е во директна врска со историско-културниот идентитет.

Како типичен пример можеме да ги земеме настаните од 2001 година во Македонија,

14 д-р Наде Проева. „Името не се брани со копање по минатото“. *ТЕА*, 4. 2. 2009.

15 д-р Јованка Кепеска. „Едноставното е врвот во говорот што има суштина“ *Време*, бр.1700, 20-21 јуни, 2009, 15.

16 д-р Наде Проева. „Името не се брани со копање по минатото“. *ТЕА*, 4.2.2009.

17 м-р Мишо Нетковски, Цит.труд..44-49.

или на меѓународен план, нападот на кулите близначки на 11 септември во САД, односно, како известуваа новинарите за овие настани. Во овие случаи, во написите, новинарите употребуваат одредени наративни алатки што им даваа за право да ја вртат својата верзија за историските настани со легитимност, на тој начин формирајќи основна линија за комерцијална или друг вид употреба.

Оние што пишуваат за медиумите употребуваат одредени рамки, со цел да ги направат нивните приказни убедливи и прифатливи, на начин на којшто можат да го фатат вниманието и имагинацијата на публиката, во време кога таа е бомбардирана со мултимедиумски стимулатори кои се борат да го освојат нивното внимание. „Особено во плурализмот се измислија многубројни 'доминантни реторички рамки' со цел да се задржи политичката моќ“¹⁸.

Македонската телевизија, поточно Документарната програма, реализира еден интересен документарен серијал од 5 емисии посветен на Информбирото, при што екипа на МТВ го посети островот Голи Оток, кој сè уште беше активен затвор¹⁹. Во ТВ-екипата се наоѓаше и некогашниот иследник Драган Зафировски-Лефтер. Беа посетени сите објекти каде што престојувала логорашите-Петрова Дупка, каменоломите, пристаништето, работилниците, (сè уште имаше расфрлано некои работи од творбите на логорашите) и притоа беа снимени искажувањата на иследникот Лефтер. Но, секако, без можност да се слушне другата страна, ова искажување беше еднострано. За реализирање на овој серијал беа снимени повеќе од дваесетина иследници низ Македонија, а во таа пригода беа снимени околу 50 осуденици кои одлежале од 2 до 8 години²⁰.

Повеќедеценискиот молк и инсистирањето на властите за колективна амнезија за извршените злосторства за време на едноумието, „предизвикуваше реакции кај роднините и истомислениците“ – ќе рече во една дискусија проф. Ачковска, истакнувајќи дека „тие беа невини жртви на свирепоста на еден режим кој не дозволуваше да се мисли и да се каже поинаку од општоприфатеното, во нивната свест тие историски настани не можеа да бидат избришани и фрлени на буништето на историјата, како што впрочем тоа го сакаа и го проповедаа оние што и самите учествуваа во посочувањето, иследувањето и малтретирањето на жртвите на режимот, што самите го создадоа и го бранеа“²¹.

Најочигледен пример за злоупотреба на историјата во засилувањето на емоциите, репресиите и теророт беа воените конфликти што се случија на тлото на поранешна СФРЈ.

Во тие рамки може да се рече дека и војната во Југославија почна како војна со историјата,

18 Исто, 17-18.

19 Сценарист на серијалот Мишо Нетков, режисер Душко Ѓоргиоски, снимател Владимир Мисаиловски. Управник на Голи Оток беше Воркапиќ, се патуваа од Сињ, со бродот Пунат, со кој за време на ИБ ги носеле затворениците.

20 Документарниот серијал е снимен на јуматик-техника и се наоѓа во Документацијата на МТВ.

21 Даринка Петреска, Виолета Ачкоска. *Осознавање на историјата*. Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет – Скопје, Скопје, 2007, 232-233.

со историската свест кај одредени народи, народности, политички групации и итн., со нерасчистените хипотеки. Почна критичкото испитување на одредени историски личности, при што не се заобиколи ниту личноста на Јосип Броз. Едноставно, се појави натпревар меѓу различните историчари, политичари, публицисти и писатели да ги изнесат стравотиите на братоубиствената војна во текот на Втората светска војна, на тој начин омаловажувајќи го значењето на НОВ во функција на освојување на власта. Се извадија од депото сензациите за преговорите на Титовите партизани со Германците, се преоценуваа четниците, усташите, НДХ, жртвите на фашизмот и антифашизмот, црвениот терор, десните опции итн. Голем број новинари беа составен дел на таа смислена политичка националистичка хистерича.

Или, како што ќе истакне проф. д-р Донеv „системот на милитантната репресија владееше кај народот на Република Македонија, истиот доведе до создавање две историски вистини, официјална и народна вистина— притоа подвлекувајќи —во сите комунистички држави општествените појави се проучуваат и објаснуваат на начин што им одговараше на интересите на владејачката номенклатура“²².

Особено радикални промени во однос на историјата, во барањето нов политички легитимитет пројавија дел од новите политички субјекти по падот на социјализмот, кон крајот на деветтата деценија од XX век. Меѓу другото, сосема беше отворена Пандорината кутија на табу-теми какви што беа, на пример, темите за промашувањата на владејачките комунистички партии, за системот на репресија врз граѓаните со поинакви политички погледи и врз други категории население итн. На јавноста и станаа достапни и повеќе архивски фондови, како и многубројните полициски досиеја кои поради идеолошки, политички и други причини (историска дистанца) беа затворени во социјалистичките земји. Новинарите, во голем степен ослободени од стравот да не „скршнат од линијата“, ја отфрлија и присутната автоцензура. Урнат е приматот на марксизмот и на Марксовиот метод, се отвори поле за најразлични методолошки приоди. Се направија нови истражувања на заборавени или недоволно осветлени историски личности и настани, се надминаа идеолошките бариери во донесувањето на историските судови.

Младата македонска историографија ја имаше таа несреќа, исто како и источноевропските држави по Втората светска војна, да се оформува и развива во еднопартиски систем и под контрола на партијата, за што и доскорешниот претседател на Бугарија, филозофот Жељу Жељев ќе признае: „Историјата се приспособуваше и фалсификуваше во полза на политичката конјуктура“²³.

Затоа се бара денес, а тоа оди некогаш потешко, некогаш полесно, целосна дезидеологизација на историската наука, при што се зборува дека таа постојано, во секој момент, била употребувана и злоупотребувана, не само од комунизмот, туку и од граѓанската демократија, за која би било наивно да се мисли дека е ослободена од идеологијата и од мешањето на политиката во создавањето на историската свест.

22 д-р Јован Донеv „Збор два за двете вистини“, *Дневник*, бр.3543, 13. 12. 1997.

23 Жељу Жељев, *В големѝтѝ политикѝ*. Софија, 1998.

Академик д-р Данчо Зографски, политичар од времето на комунизмот и долгогодишен член на идеолошката комисија на ЦК на СКМ и директор на Институтот за национална историја уште пред осамостојувањето на Република Македонија, во периодот на т.н. „македонска пролет“, ќе признае дека „историјата беше премолчувана“²⁴. За злоупотребата на историјата и нејзино ставање во функција на одредени политички сили може да се наведат бројни примери од целиот свет. Размислувајќи во оваа насока, имам чувство дека според многу параметри, барем што се однесува кога се детерминира некоја наука или научна дисциплина, историјата повеќе добива димензија на функционална наука.

Многубројни се примерите на употребата и злоупотребата на медиумите, кои многу често се ставаат во служба на некоја идеологија или политика. Единствената разлика е во тоа што одредени тоталитарни режими им ја одзеле можноста на новинарите и за поинакво гледање и толкување на утврдените историски факти. Со тоа, докрај било ограничено најелементарното право на творецот, правото на избор на различни опции и правото на слобода на научнокритичкиот исказ.

Во секој случај, сеќавањето, особено националното сеќавање, комеморативните говори, приказните што се раскажуваат за време на семејните дружења, напишаните сеќавања во весниците, филмовите, историско-документарните емисии, научноисториските студии итн., сите тие во себе содржат симболи и слики кои формираат претстава за историската свест, за она што се нарекува историска култура.

Денес, во ерата на видеокултурата, не ќе може многу да се манипулира како во минатото, бидејќи овде станува збор за автентика која останува за векови и е неменлива, а секако, „најопасните последици од 'научните истражувања', што ги прават нашите денешни историски репродуктивци, се јавуваат токму онаму каде што можат да бидат најопасни – во образованието и историскиот доктринаризам на младите. До нас сè уште не допира вистината дека минатото никогаш не е само изгубена илузија и дека најдоброто и најубавото во нашиот цивилизациски и историски живот, како неизбришлива трага на нашето минато и сегашно постоење, останува под земја, над земја, но само ако се сака да се најде. Но, сè уште се бара и се презема она што другите го нашле за нас“²⁵.

Очигледно и самата историска култура не е хомогена. Времето и општествените движења поврзани со современите технички достигнувања, (особено електрониката) имаат свој удел во видувањето на претставата за минатото, и секако, оставаат свои белези. Во тој контекст, колективната меморија се чини дека е една затворена и замрсена површина од мисли и примери со различна големина, боја и материјал, и тие, како и да е, може да се читаат во нивната конкретна форма на изразување.

24 Академик д-р Данчо Зографски. Историјата беше премолчувана. „21“, 18. 1. 1991, 38-40.

25 Крсте Јанкоски. *Илустрирана ревија за иселениците од Македонија* - Македонија, 52/53, 15.07. 2000.

Меморијата, дали индивидуална или колективна, е дел од усната историја, исто како што се собраните приказни, а во поново време со дигитализирањето на ТВ-архивите стануваат наследство на целокупната цивилизација, изразени низ светската „подвижна“ видеокултура.

Сите историски книги и архиви заедно сочинуваат само едно мало парче од историјата. Таа се крие во меморијата на луѓето, во нивните искуства, нивните сведоштва и приказни. Собирањето на секој историски детал е невозможно, бидејќи како што луѓето го напуштаат овој свет, така се губат и нивните приказни и знаење (животно искуство). Колективната меморија е создадена токму за да ги зачува овие приказни, животни искуства и да ги подреди, организира, да ги подели по теми, наслов, локација, временски период, јазик итн. за да можат во даден момент да бидат достапни за сите луѓе на светот. Токму во тоа е вредноста на ТВ-архивите.

Натрупувањето и пренесувањето на помнењето од една генерација на друга претставува трајна мотивација на човековото општество. Токму 20-тиот век беше одбележан со новата технолошка форма на помнење. Со помош на звучна снимка и подвижна слика таа технологија денес се нарекува аудиовизуелна архивистика. И мислам дека историјата како наука, на некој начин треба да се подвои, историја до појава на електронските медиуми, кога и малку погоре ја детерминирав како функционална наука и историја во време на електронските медиуми, кога многу пообјективно, померодавно, пореално се согледуваат некои одредени историски, општествени, културни и други димензии.

Ако го имаме предвид фактот дека само во Република Македонија постојат над 200 аудиовизуелни медиуми (радија и ТВ-станции) веднаш станува јасно што значи аудиовизуелната архивистика. Затоа, секоја посериозна држава, па дури и поголема приватна институција, би требало да води сметка за својата архива и за својата колективна меморија. Во поголем број европски држави ова е одамна практика, а кај нас се прават првични обиди да се навлезе во оваа област.

Имајќи го предвид значењето на аудиовизуелните медиуми и нивната улога во зачувувањето на историско-културниот идентитет, со право можеме да констатираме, поточно не можеме да ја заобиколиме тажната вистина, дека телевизиите во сите оние општества што го минуваат периодов на транзиција, особено на Балканот, се во многу незавидна позиција. Исто како во случајот со државните институции, и тие го преживуваат болниот транзициски период. Секако дека медиумите не можат да се одделат од случувањата во државата, бидејќи тие на најдиректен, најнепосреден начин имаат влијание врз колективната меморија и отсликувањето на државата.

Можеби размислата на Лилјана Бачевиќ најдобро го отсликува тоа: „Политиката како медиумска судбина навистина е неизбежна, па демократизацијата на медиумите не се состои (ниту може) во раздвојување на медиумите и политиката, туку во јакнење на самостојноста на медиумот, во однос на политиката и власта“²⁶. Во овој контекст, интересно е и размислувањето на

26 Лилјана Бачевиќ. „Однос према масовних медијима-трансформација медиске сфере“. Измеѓу оспоравања и подршке –јавно мислење о легитимитету трече Југославије, ИДН, Београд 23 1997, 140.

Оле Финдахл кој заклучува дека телевизијата треба да биде третирана на посебен начин, дека „радиото и телевизијата во функција на јавноста се и општествена и културна институција. Не смееме да го отргнеме од ум фактот дека денес телевизијата е најголем театар, највлијателен извор на информации, главен забавувач, како и најголема едукативна институција во земјата“²⁷.

П.С. Написот е изваден од контекст на книгата „Мултикултурата во националните електронски медиуми на Балканот 1989 – 2008“ издаден 2015 година од издавачката куќа „Македонија презент“. Податоците презентирани во написот се однесуваат за назначениот период од заглавјето на насловот 1989 – 2008 год.

Користена литература:

1. Арифи, Теута. 2009. „Пораки од вториот круг“, *Дневник*, бр.3943, 13. 04. 2009, 13.
2. Бачевиќ, Лилјана. 1997. „Однос према масовних медијима-трансформација медиске сфере“, Измеѓу оспоравања и подршке –јавно мислење о легитимитету треќе Југославије, ИДН, Београд 1997, 140.
3. Благоевиќ, Милена. 2008. „Радио и држава“, Нови Сад, мај 2008, 36.
4. Дешиќ, Милорад. 1977. „Тезе о језику на радију и телевизији“, *РТВ теорија и пракса* бр.8, Радио телевизија Београд, Београд, 165.
5. Gramiscek, Toni. 1984. „Tranzistorizovana magija“, *RTV teorija i praksa*, br. 35, 151-161
6. Ѓурчинов, Александар 2010. изјава дадена на авторот
7. Жељев, Жељу. 1998. „В големѢѢ политиѢ“, София
8. Зографски, д-р Данчо. 1991. Историјата беше премолчувана, „21“, 18. 1. 1991, 38-40.
9. Јанкоски, Крсте. 2000. Илустрирана ревија за иселениците од Македонија- Македонија, 52/53, 15.07. 2000.
10. Кепеска, Јованка. 2009. „Едноставното е врвот во говорот што има суштина“, *Време*, бр.1700, 20-21 јуни, 2009, 15.
11. Мек Квин, Дејвид. 2000. „Телевизија“, Клио, Београд, 248.
12. Петреска, Даринка - Ачкоска, Виолета. 2007. *Осознавање на историјата*, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Филозофски факултет –Скопје, Скопје, 232-233.
13. Проева, Наде. 2009. „Името не се брани со копање по минатото“, *ТЕА*, 4. 2. 2009.
14. Прохиќ, Елеонора. 1978. „Ка могуќ теорији телевизиског медија, природа телевизијског медија“, *Свјетлост*, Сарајево, 9-13
15. Тодоровски, Гане. 2008. „За името си дозволуваме неукост од највисок степен“, *Глобус*, бр. 88, 23. 12. 2008, 22.

Д-р Стефан Сидовски

791.62

Апстракт: По гледањето на филмот во киносалата, гледачите ги средуваат своите впечатоци за филмот, го вреднуваат и оценуваат.

Секое филмско дело се доживува. И филмското доживување е условено од целината на филмот, неговото темпо и ритам.

И во анализата на вреднувањето на филмското дело се поаѓа од содржината, што одговара на прашањето „што“ и од формата, одговара на прашањето „како“.

Во анализата се расчленува целината на филмот на секвенци, сцена и кадар како најмала динамичка и основна единица на филмот. Со анализата на кадарот и монтажата со сите видови секвенци се стекнува увид во вредностите на филмското уметничко дело.

Клучни зборови: филм, кадар, монтажа

Abstract: After watching the film in a movie theater, the viewers recollect their impressions of the film, they evaluate and rate.

Every film work is experienced. This experience is conditioned by the film as a whole, its paste and rhythm.

In the analysis of the valuation of the film work the content is a starting point, which answers the question “what” and from the form answers the question “how”.

In the analysis the whole of the film is divided in sequences, scene and frame as the smallest dynamic and basic unit of the film. With the analysis of the frame and the montage with all types of sequences we gain an insight of the values of the film artwork.

Key words: film, frame, montage

Во замрачената киносала нашето доживување се оформува од низа впечатоци. Откако ќе го изгледаме филмот, час и половина или два (и повеќе), дузината импресии ќе го детерминираат нашето мислење за филмот, што ќе ги искажеме во ставови со вредносни значења, од лош до одличен.

Доживувањето на филмот започнува со најавна шпица и завршува со одјавната шпица на филмот. Во текот на проекцијата на филмот, ние се идентификуваме со ликовите, се соживуваме со нивните проблеми и мечти, напори и стремежи и воедно, со дистанца на гледање, ја следиме нивната животна приказна што се одвива пред нас, нашите сетила - вид и слух.

Емотивно, ние сме за моменти во напрегнатост, па опуштени, па стравуваме, се радуваме и сме понесени, сè во зависност од одвивањето на дејствието и ритамот на филмот.

Додека го гледаме филмот, ние сме свесни дека гледаме на екранот реалност на која & веруваме дека е стварност, а во суштина, тоа е само илузија на стварност, која не ја сметаме како измама туку како еден исечок на стварност што ја доживуваме како доживување на авторот кој со средствата на стилизација нам ни го изразува на филмскиот екран.

Умешноста на авторот да го изрази своето доживување на светот и животот со филмскиот јазик, го прави филмот да биде уметничко дело.

Како и секое уметничко дело, така и во филмот имаме единство на содржина и форма. Содржината одговара на прашањето „што“, а формата на прашањето „како“.

Теоријата на филмот, во текот на својот развој, во можноста да го анализира филмот како уметничко дело, се обидела во своите анализи да го расчлени филмот на неговите сегменти и да ги осознае елементите што влијаат на нашата перцепција и доживување на филмот како уметничко дело.

Во анализата на филмот, највообичаено е тој да се расчленува на:

1. филмот како целина;
2. секвенца, дел од филмот составен од неколку сцени кои се проникнати со единство на дејствието;
3. сцена, отсечок на филм, составена од еден или десетина кадри што се поврзани со единство на место и време;
4. кадар, најмала динамична единица, исечок на лента помеѓу два монтажни споја;
5. квадрат (фотограм, сликичка), најмала статична единица, еден исечок од осветлената лента кој го сочинува филмскиот кадар.

Филмски кадар

Терминот „кадар“ води потекло од францускиот збор „le cadre“ во значење „рамка, основа, план“.

Овој термин се одомаќинил во употреба, бидејќи рамката е битна карактеристика на секоја снимка. А должината на филмската снимка (бројот на сликичките, фотограмите, квадратите) ја одредува темелната физичко-временска карактеристика.

Што е филмски кадар?

На ова прашање не може да се одговори еднозначно и затоа не постои една и единствена дефиниција. И сè зависи од кој аспект се разгледува филмскиот кадар.

Се вели дека филмскиот кадар е „минимална единица на монтажата“; „основна единица на композицијата на филмското раскажување“; „единство на внатрешните елементи на кадарот“; „единица на филмско значење“; „континуирано поминување на филмска лента од моментот на пуштање во погон на камерата да снима до моментот на запирање на работата на камерата“.

Дефинициите го дефинираат филмскиот кадар или од техничко-идеен аспект, или од

естетски аспект, или од генетичко-историски аспект. И секоја дефиниција има свои предности и недостатоци. Секоја дефиниција може делумно да се образложи во нејзината оправданост и делумно да се негира во нејзините недостатоци.

Расправата за филмскиот кадар ја покажува комплексноста на овој феномен на филмот, кој со право е наречен *основна, темелна единица* на филмот.

Според „Филмската енциклопедија“ филмскиот кадар е „прикажувачки дел на филмот во којшто од претежно континуирана точка на гледиште се следи претежно континуирана глетка“(Филмска енциклопедија; 1986: 650).

Кога филмскиот кадар се проектира на филмското платно, тогаш неговата проекција на екранот се нарекува и *филмска слика*.

Филмската слика (кадар) ги има својствата на подвижност, т.е. *кинематичност*, потоа својство на *реалност* и својство на *естетска обликуваност*.

Филмската слика е носител на значењата, т.е. денотација и конотација.

И сето тоа се изразува низ спојот на кадрите во еден редослед кој ја гради филмската слика во континуитет во текот на времето што се одвива во определена просторно-временска димензија: *овде и сега*.

Филмската слика во однос на гледачот треба да ги покаже следните перцептивни својства: *чистота*, што значи отсуство на „шлаери“ (кога од страна е осветлена филмската лента) и „крацери“ (гребнатинки од точки и линии); отсуство на паралакса (несоодветно комбиниран план и ракурс, кога со рамката на кадарот се пресекува нечија глава, лице и сл.); *острина* (што значи видливост на сите нешта во рамката на нејзината површина); *без никакво треперење на сликата* итн. Овие својства овозможуваат непречено перципирање на филмскиот екран како услов, во континуитет естетскиот впечаток да биде доживеан како реалност, специфична вредност и вистина.

Филмскиот кадар содржи единство на елементи од реалноста (кои како стварност со некои асоцијации кореспондира со непосредно сетилно достапната стварност) и естетски начин на обликување, со што самата стварност на филмскиот кадар се одредува како *естетска стварност* со која се гради *естетската стварност* на филмот како *уметничко дело*.

Според тоа, филмскиот кадар е основна градбена единица на кинестетската стварност.

И филмската слика има два слоја: *сетилно-перцептивен* и *интенционален* со потенцијал на значења кои се изразуваат во спојот на кадрите во процесот на монтажата.

Филмската слика е синтеза на тоа „што“ се прикажува (елементите на стварност како вистина) и на тоа „како“ се прикажува (на елементите на естетското обликување на стварноста како убавина).

Самото снимање на глетката го определува карактерот на кадарот во неговата *соодветна форма*. И самиот однос кон стварноста што авторот на филмот го воспоставува, фактички, *започнува во процесот на кадрирање*.

Самото кадрирање и не е ништо друго туку одредување на дадените граници на искуството пред камерата, а со тоа да се постигне чувство на спокојство и рамнотежа.

Кадрирањето е првиот вид на творечко учество на камерата во процесот во којшто таа ја регистрира надворешната стварност за да ја преобрази во уметничко дело. Имено, се работи за композиција на содржината на сликата, односно за начинот на којшто режисерот го аранжира и организира исечокот од стварноста и го поставил пред објективот на камерата; исечок на стварност кој ќе биде проектиран на филмскиот екран.

Снимените кадри претставуваат суровина што треба да се обликува низ еден творечки процес на режисерот и монтажерот, а врз основа на сценариото и од него изведената книга на снимање, која сега постанува монтажен план за составување на кадрите по редослед на сите нивни својства.

Составувањето на кадрите не е стихично и збркано, туку по некој редослед на планови, ракурси, композиција, движење во кадарот и на кадарот, значења, по тоналитетот на светло, темно и сиво, како и по боите; составување кое треба да ја оформи целината на филмот со свој почеток и крај. А по гледањето на филмот, гледачот, низ доживувањето, кое е и естетско, врз основа на содржината да ја открие идејата на филмот.

Ова составување на кадрите во една целина значи монтирање на кадрите во филм како уметничко дело што ќе комуницира со гледачите.

Филмска монтажа

Терминот „монтажа“ води потекло од францускиот збор „montage“ што значи „составување, склопување, наместување“.

Монтажата е одбирање на поединечни делови или делови на цртежи, слики и фотографии, музички дела и сл., и нивно составување во нова складна целина (во сликарството, музиката, фотографијата итн.).

Во филмот тоа значи поврзување на поединечните филмски слики (кадри) во една складна целина.

Филмската монтажа е, пред сè, творечки, креативен процес во кој се составуваат кадрите во една целина што има смисла (идеја).

Во стварноста, ние практично се движиме и мируваме во просторот и времето кои се во континуитет. Реалниот живот се одвива во континуитет со сите збиднувања.

Ние не можеме да ја перципираме реалноста во еден момент, од едно место во сите детали и од разни точки на гледање.

Така, ако стоиме на тротоарот и гледаме како по средината на улицата поминува маса луѓе кои викаат и скандираат, гласно коментираат и во рацете носат транспаренти со разни натписи, а сообраќајот е запрен, ние, оваа маса на луѓе ја гледаме од местото на кое стоиме на тротоарот. И ако сакаме оваа појава „штрајк“ да ја осознаеме, ние ќе треба да се вмешаме меѓу луѓето и нашето

внимание да го насочиме на неколкуте транспаренти, да го впериме погледот кон неколку лица, да ги гледаме одзади, па однапред, па, од некој балкон одозгора.

Веќе обидот да ја прикажеме оваа појава „штрајк“ целосно, од нас бара да го менуваме местото и точката на гледање, како и насочувањето на нашето внимание.

Ако се обидеме штрајкот да го регистрираме со камера и ако сакаме да го прикажеме поцелосно со сите детали, ние нема да снимаме само од една точка на снимање, туку од повеќе.

Така, во општ план ќе снимаме цела улица и маса луѓе; во среден план ќе снимиме група луѓе со транспаренти во рацете; во крупен план и со нормален ракурс лицата на неколкумина што викаат, бесно пцујат, разгневено скандираат; а во детали ќе снимаме раце кои цврсто држат транспаренти; во крупен план со долен ракурс ќе ги снимиме натписите од зграда; од балкон во општ план и горен ракурс; со панорама од десно кон лево ќе ја следиме масата луѓе како река што жубори со гласови, и со полуопшт план и долен ракурс ќе ја снимиме масата луѓе кои се оддалечуваат од камерата.

Снимените кадри ќе ги спојуваме така како што е најлогично и најсоодветно да ја прикажат оваа појава „штрајк“ во време од две-три минути, но во реалноста се одвива подолго. Сепак, тоа не ја менува суштината на појавата. Ние сме успеале со неколку кадри во разни планови и ракурси да ја прикажеме појавата без да ја снимиме толку колку што трае во стварноста.

Во тоа е суштината на монтажата. Одредена појава, тема и содржина да се прикаже и изрази со најкарактеристичните моменти и одлики на појавата и темата што се обработува на филмски начин со филмски јазик.

Монтажата е замисла на режисерот на темата и содржината на филмот.

Со составувањето на кадрите се создаваат поголеми целини. Таква најмала целина, која може да биде од еден или повеќе кадри е *сцена*. Сцената, главно се одликува со единство на дејствието и местото, на пример: на улица се случува тепачка; во кујната се расправаат маж и жена; во кафулето се запознаваат момчето и девојката итн.

Една сцена со друга сцена се поврзува најчесто со *рез*, а се користи и *претоп*, а во повеќето случаи последниот кадар на една сцена и првиот кадар на другата сцена се слични и контрастни, како дим на отпушок од цигара и дим од фабрички оџак или колење на говеда во кланица и убивање на маса работници, како што е во филмот „Штрајк“ на Сергеј Ејзенштејн.

Повеќето сцени сочинуваат *секвенца*. Главни одлики на секвенцата се драматуршката целина на дејствието и ритмичката организација на елементите на содржината.

Во филмот на Фриц Ланг „Уморна смрт“ имаме три секвенци што се одделени со три свеќи, кои на почетокот сите горат. Како што завршуваат секвенците, така една по една свеќа изгаснува. И на крајот, сите три се згаснати. Симболички, можноста да се надвлее смртта е безуспешна.

Секвенцата може да биде од еден долг кадар. И таквата секвенца се нарекува *кадар-*

секвенца. Тоа го среќаваме во филмовите на Андреј Тарковски „Жртвување“, кај Миклош Јанчо „Свезди и војници“, кај Тео Ангелопулос „Патувачки артисти“, кај Жан-Лик Годар „Машки-женски род“.

Во еден просечен игран филм, бројот на секвенците е од 6 до 10.

Во поврзувањето на секвенца со секвенца, најчесто се користат интерпункциски филмски знаци: затемнување, оттемнување (осветлување), двојна експозиција и сл.

Во поглед на улогата што ја имаат во драматуршката структура на филмот, секвенците се делат на:

1. Воведни секвенци – го воведуваат гледачот во амбиентот на дејствието и во времето во коешто се случува. Го запознаваат гледачот со главните јунаци, нивните карактери и темпераменти, како и меѓусебните односи.
2. Дескриптивни секвенци – додаваат нови детали на карактерот на ликовите. Ги опишуваат и објаснуваат емоционалните состојби на јунаците.
3. Акциони секвенци – ги менуваат ситуациите и меѓусебните односи на ликовите, развиваат судири и конфликти што доведува до кулминација.
4. Ретроспективни секвенци – обично се приклучени да му покажат на гледачот некои непознати или намерно изоставени детали од минатото на јунаците.
5. Згусната секвенца – кратко и ефектно известување на гледачите за некои детали од животот на јунаците. Главното дејствие се прекинува со вклучување на кратки содржини што ја коментираат.
6. Финални секвенци – даваат разрешување на конфликтот и се завршува фабулата. Во овие секвенци се формуваат авторските замисли, идеи и пораки.

Преминот од една секвенца кон друга се остварува со помош на правилата на континуитет, или со слика, со звук, или пак со музика. Главно со филмската слика и тоа по аналогија или со интерпункциските знаци. Исто така, и звукот може да се користи како средство за поврзување на секвенците по сличност, потоа музичкиот мотив, континуитетот на мислите на јунакот или континуитетот на логиката на дијалогот, распоредот на тоналните површини или доминантната боја, исто така, можат да бидат поврзувачки изразни средства од секвенца до секвенца.

Како што веќе споменавме, најчести интерпункциски знаци за спојување и разделување на секвенците се:

Оттемнување (осветлување на кадарот). Започнува на почетокот на филмот и нè воведува во фабулата или на почетокот на новата секвенца.

Во филмот „Седмиот печат“ на Ингмар Бергман, првиот кадар, по најавната шпица, започнува со осветлување на небото, облаци, три птици во лет и сончева светлост и се слушаат гласови.

Затемнувањето, обично се користи на крајот на секвенцата, а особено на крајот на филмот

со што се завршува дејствието.

Филмот „Крвавиот престол“ на Акиро Куросава завршува со затемнување на кадарот на столбот ограден со ограда и долината каде што е сместен гробот со маглина наоколу.

Често се користи едно по друго затемнување и осветлување (оттемнување), завршување на една и започнување на друга секвенца.

Претопување е кога една слика се заменува истовремено со друга, едната постепено исчезнува, а другата се појавува.

Ингмар Бергман во филмот „Волчја ноќ“ со претоп од ликот на жената (Лив Улман) на ликот на мажот (Макс фон Сидов), и обратно, го предочува текот на времето и нивната недоумица.

Слично користи претоп и Акиро Куросава во филмот „Рашмон“, на крајот од филмот, со претоп од ликот на свештеникот на ликот на дрвосечачот, и обратно, сè додека не престане дождот.

Постојат и други филмски знаци на интерпункција: филаш, двојна експозиција, избелување на сликата, бришач (вертикална линија која преминува од едната страна кон другата страна на филмската слика) и притоа се заменува една слика со друга итн.

Со тоа, филмот се гледа во темната киносала. На гледачот, филмот како целина му остава впечаток и неговото доживување, и по проекцијата на филмот, и понатаму трае и може да побуди размислувања за темата и вистините што се изразени со сите филмски изразни средства и компоненти, од актерска игра и мизансцен, дијалог и драматургија, шминка и реквизити, сценографија и костимографија, шумови и музика, кадрирање и монтажа па, сè до идеја и филозофија на светот и животот.

И филмот, како уметничко дело, е комуникација помеѓу авторот и гледачите со која се изразуваат мисли и чувства за човекот и неговото место во светот во којшто живее, и воедно да се менува светот на меѓучовечките односи во свет на хуманост и слобода.

РАЗВОЈНИОТ ПАТ НА ФИЛМСКАТА МУЗИКАТА

(од почетоците до средината на втората декада од XX век)

Д-р Александар Трајковски

791.636:78(091)

Апстракт: Главната цел на овој текст ќе биде насочена кон разгледување на повеќе аспекти поврзани со филмската музика во периодот од крајот на XIX и почетокот на XX век, односно во периодот на почетокот на филмската уметност, воопшто. Ќе биде направена анализа на музиката во најраните филмски проекции, од аспект на нејзината функција, форма и содржина, базирајќи се на лични истражувања и секундарни извори. Исто така, ќе бидат презентирани и историски факти поврзани со првите филмски проекции и првите партитури за филм.

Со тоа, ќе се добие јасна слика за односот и поврзаноста на музиката и филмот во еден доста значаен период од нивниот заеднички од во историјата на уметноста и општеството.

Клучни зборови: музика, филм, историски развој, аспекти на употреба

Abstract: The main focus of this text will be the reviewing of multiple aspects related to film music in the period from the end of XIX and the beginning of XX century, more precisely in the period from the beginning of film music in general. An analysis of the music will be made from the earliest film projections, from an aspect of its function, form and content, based on personal research and secondary resources. Simultaneously, historical facts will be presented related to the first film projections and the first sheet music for film.

Moreover, we will get a clear picture of the relationship and the relation between music and film in one very important period of their joint path in the art history and society.

Key words: music, film, historical development, aspects of use

Вовед

Настанувањето и развојот на филмската уметност, предизвикуваат создавање на еден специфичен музички жанр наречен *филмска музика*, којшто според својата основа и суштинско постоење претставувасоединение од две самостојни уметности – филмот и музиката. Филмската музика, со својата изразност, содржина, но и идејна и уметничка мисла, во текот на изминатите, повеќе од сто години, прераснала во составен и (скоро) неизбежен дел од филмската уметност. Нејзините почетоци се директно поврзани со почетоците на филмската индустрија, воопшто. Ова тврдење, пред сè, се заснова на историските податоци (пишани извори – енциклопедии, книги и списанија) кои сведочат за формата и содржината на првите филмски проекции, кои, меѓу другото, содржеле и музички делови, чијшто начин на употреба е тема на повеќе музиколошки истражувања.

Целта на овој труд е прецизно, систематски и хронолошки, притоа презентирајќи голем број мунициозно проверени и обработени историски податоци, да се претстави развојниот пат на филмската музика, почнувајќи од самото нејзино појавување на крајот од XIX век, па сè до средината на втората декада од XX век, односно до појавата на филмот „Раѓањето на една нација“ („The Birth of a Nation“) на режисерот Дејвид Грифит, со што, ќе се опфати најраната фаза од нејзиното постоење. Со тоа, ќе се придонесе во прецизирањето и кристализирањето на сликата за односот и поврзаноста на музиката и филмот во овој мошне значаен период од нивниот заеднички историски развој.

Историски настани (првите соединувања на музиката и филмот)

Во намерата прецизно да се лоцираат почетоците на овој „нов“ музички жанр, фокусот на ова истражување води кон првата половина од 90-тите години на XIX век. Тогаш, всушност, и се маркирани почетоците на филмската уметност, која, според македонскиот филмски критичар Ѓорѓи Василевски, за разлика од другите уметности, „...го знае датумот на своето раѓање; тоа е 28 декември 1895 година...“ (Василевски; 2000: 17) Тогаш, во сутеренот на познатото „Гранд кафе“ (*Grand Café, 14 Boulevard des Capucines*) во Париз, била одржана првата претстава на живи слики, презентирана преку новиот пронајдок, наречен кинематограф, за што подоцна ќе стане збор. Но, и пред овој официјален датум, се одржале неколку значајни случувања кои заедно го претставуваат коренот на филмската индустрија, а воедно и на филмската музика.

Имено, според постоечките историски документи, може да се издвојат три клучни настани во однос на почетоците на обединување на двете уметности:

1. *Проекција на перформансот „Светлосна пантомима“ (Les Pantomimes lumineuses) на Емил Рејно.* Фактите забележани во историјата на филмската уметност, говорат дека првиот спој помеѓу филмот и музиката се случил во ноември 1892 година, во „Музејот Гревен“ во Париз (*Musée Grévin*), за време на перформансот наречен „Светлосна пантомима“. Оваа изведба содржела проекција на три анимирани филма (*Pauvre Pierrot; Le Clown et ses chiens; и Un bon bock*), кои биле дело на францускиот пронаоѓач Емил Рејно, а кои всушност претставуваат и првите анимирани филмови, воопшто реализирани. Перформансот бил збогатен со придружба на пијано, со музички дела коишто специјално за таа пригода ги напишал францускиот композитор Гастон Паулин, кој воедно и самиот ги изведувал за време на проекцијата (Myrent; 1989: 191-202).

2. *Промоција на проекторот Биоскоп, на браќата Складановски*

На 1 ноември 1895 година, во Берлин се случил уште еден важен настан што го најавува доаѓањето на филмската уметност, а воедно и создавањето на филмската музика – во берлинскиот „Винтергартен театар“, браќата Емил и Макс Складановски го промовирале својот пронајдок, филмскиот проектор наречен *Биоскоп*. За време на овој настан биле прикажани неколку кратки филма, со различни содржини: италијански селски танц, изведба

на гимнастички и жонглерски точки, изведба на руски национален танц и др. (Rossell; 1998: 115) Целата програма била поткрепена со музички дела, напишани за оркестар, составен од „...гудачи, осум дрвени и осум лимени дувачи“ (Larsen; 2008: 22), а истата содржела „... вовед, петнаесет музички точки и финале“ (Larsen; 2008: 22). Поголемиот дел од музичките дела биле напишани специјално за таа пригода од страна на германскиот композитор Херман Кругер и истите, денес се чуваат во Кинотеката во Берлин (*Stiftung Deutsche Kinemathek*), додека еден дел биле веќе напишани дела од познати композитори (како на пример Михаил Глинка и Ернест Гилет), а искористени во дадената пригода. За начинот на употребата на музичките дела во текот на програмата, Питер Ларсен во својата книга „Филмска музика“ (*Film Music*) вели дека „постојат многу неразјаснети прашања поврзани со оваа музика и со начинот на којшто таа била употребена, но, најверојатно, секој дел од филмовите на Складановски бил придружуван од „пригодно“ парче, како на пр. Фантазијата на Глинка, „Камаринскаја“, која е напишана врз основа на две стари руски песни, најверојатно била изведувана како придружба на „Рускиот танц“, во изведба на „тројцата браќа Черпанов“ (Larsen; 2008: 22). Исто така, тој заклучува дека доколку овие претпоставки се вистинити, тогаш се потврдува тезата на многу филмски историчари, дека музиката во филмот, уште од самиот почеток, па сè до денес, била употребувана само на еден начин – во функција на филмската слика.

3. *Промоција на кинематографот на браќата Лимиер.* Биоскопот на Складановски, набргу по неговата промоција бил засенет од новиот, технички поусовршен пронајдок, наречен кинематограф, кој во себе обединувал три оперативни функции: снимање, проектирање и копирање, поради што и бил во предност пред другите слични изуми, а чиишто идејни творци биле браќата Огист и Луј Лимиер. Поради „ова техничко поедноставување, здружено со атрактивноста на глетките содржани во нивните филмови...“ (Василевски; 2000: 26), браќата Лимиер обезбедиле апсолутен престиж во светот на филмот и станале директни причинители во создавањето на новата уметност. Токму затоа, премиерното претставување на новиот пронајдок, на 28 декември 1895 година, претставува одредница на периодот пред и по појавата на филмот. На оваа, историски значајна проекција, биле прикажани десет кратки филма (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon; La Voltige; La Pêche aux poissons rouges; Le Débarquement du Congrès de Photographie à Lyon; Les Forgerons; L'Arroseur Arrosé; Repas de bébé; Le Saut à la couverture; La Places des Cordeliers à Lyon; La Mer*) кои содржински биле составени од случки од секојдневието или од „...она што не беше претстава: обичниот живот...“ (Василевски; 2000: 27). Поконкретно, во нив гледачите имале можност да видат снимки кои прикажувале одење на работници во фабрика, хранење на бебе, луѓе како играат карти, пристигнување на локомотива на железничка станица и сл.

Присуството на музиката пак за време на споменатата проекција, заради историското значење на истата, била предмет на истражување на повеќе научници. Секој од нив, во своите трудови го

споменува присуството на пијанистот Емил Маравал таа вечер, повикувајќи се на автентичната, зачувана програма од настанот, на која го пишувало неговото име (Robinson, Marks, Kalinak, Larsen и др.). Но, никој од нив не презентира податоци за неговата улога во споменатиот настан за да може да се извлече заклучок на кој степен и на кој начин била реализирана поврзаноста на музиката со проектираните филмови или дали воопшто и постоела некаква конекција. Хуберт, во воведот на книгата (*Celluloid Symphonies*) вели: „Денес, многу малку е познато за Емил Маравал, а ниту најавата во програмата не открива каква музика свирел, дали напишал нова музика или едноставно импровизирал придружба за секој краток филм“ (Hubbert; 2011: 2). Според Мартин Маркс, Маравал бил ангажиран да „...импровизира придружба...“ (Marks; 1997: 3), но исто така, тој не ја отфрла и можноста која се споменува во разни дискусии на оваа тема, дека неговата активност била насочена кон сосема друга цел (како на пр. покривање на непријатниот звук на чкрипење којшто го произведувала машината и сл.).

Сепак, и покрај поделеноста во претпоставките, присуството на пијанистот на оваа проекција сите го истакнуваат како многу важно, пред сè, заради моментот на пионерските обиди за „...интеграција помеѓу сликите и музиката“ (Hubbert; 2011: 2).

Неколку месеци подоцна, кога Лимиеровиот кинематограф ѝ бил претставен на кралицата Викторија во Лондон, формата на музичкиот дел на претставата била сосема поразлична од онаа во Париз. Според програмата за оваа посебна пригода, „...изведбата во замокот Виндзор не била придружувана од пијанист, туку од оркестар, и тоа специјално од оркестарот на „Емпајр театар“ (*Empire Theater*) под диригентство на Леополд Вензел“ (Hubbert; 2011: 3). Иако и во овој случај не е познато на кој начин е употребена музиката во текот на програмата, сепак познато е дека таа била составена од веќе постоечки дела напишани лично од Вензел, но и од „...дела од други композитори како Карл Милонер, Оливије Метра, Ернест Гилет и Шарл Гуно“ (Hubbert; 2011: 3).

Исто така, и другите прикажувања на филмовите на Лимиер биле различни според формата и содржината, па така, за време на лондонската премиера во Политехничкиот институт на 20.2.1896 година, бил ангажиран изведувач на хармониум (Manvell, Huntley; 1957: 17), а за време на претставите во театрите „Алхамбра“ и „Емпајр“ (*Alhambra; Empire Theater*) во Лондон (Manvell, Huntley; 1957: 17) и на премиерата во Њујорк, на 28.6.1896 година, свирел оркестар (Musser; 1991: 21).

Аспекти на употребата на музика во првите филмски проекции

Анализирајќи ги сите овие историски настани, може да се сублимираат неколку точки од аспект на содржинската, изведувачката и функционалната инволвираност на музиката во нив.

Од аспект на содржината на проекциите била изведувана:

- музика којашто е специјално напишана за тие пригоди (премиерата на Складановски); и
- музика составена од компилации од веќе напишани дела (Складановски во Берлин и

Лимиервозамокот Виндзор во Лондон).

Од аспект на изведувачки состав пак, можеме да заклучиме дека музиката била изведувана од страна на:

- *солист - инструменталист (пијанист и изведувач на хармониум); и*
- *оркестар.*

Во однос на функционалноста на музиката во текот на овие проекции, треба да се напомене дека токму ова прашање отвора најмногу простор за дискусија и претпоставки, пред сè заради недостигот на податоци кои би овозможиле изведување на конкретни заклучоци. Според тоа, може да се издвојат повеќе функции штотука ги имала, во зависност од пригодата, и тоа како:

- *Придружба на филмовите (подвижни слики).* Еден од малкуте извори за потврдување на оваа претпоставка е извештајот на „Филаделфија рекорд“ (*Philadelphia Record*) од 11.8.1896 година за прикажувањето на филмовите на Лимиер во Филаделфија, чијшто цитат е поместен во книгата на Ричард Абел и Рик Алтман, каде што се вели дека „војниците марширале на возбудливата мелодија на „Марсељезата...“ (Abel и Altman; 2001: 1) и дека нејзиното изведување придонело за успехот на филмот. Овој податок претставува доказ и поткрепа на претпоставките за заемната корелација на музиката и филмското дејствие, како и за приемот на целиот перформанс од страна на публиката.
- *Додатен елемент на претставите.* Главниот момент на тие претстави, сепак бил визуелниот, а музиката служела само како пополнување на „...долгите паузи додека една лента била заменува со друга...“ (Wierzbicki; 2009: 20) или пак, додека „...публиката влегувала и излегувала од салата“ (Wierzbicki; 2009: 20).
- *Коректор на вистинскиот звук.* Според одредени претпоставки, таа имала второстепена улога, во функција на покривање на непријатниот звук на чкрипење којшто го произведувала машината – функција, којашто, како што веќе споменавме, се однесува токму на првата проекција на филмовите на Лимиер во Париз (Marks; 1997: 3).
- *Најавувач.* Проекциите биле посетени од многу истакнати личности од уметничкиот и општествениот живот на тоа време, па така, влегувањето на важни водвиљски личности во салите било проследено со музичка заднина (Altman; 1996: 659).

Од денешен аспект, овие податоци се многу битни за кристализирањето на сликата за првите форми на спојување на музиката и филмот и создавањето основа за нивно понатамошно развивање и формирање на нов уметнички жанр - филмска музика.

Појава на никелодионите

Периодот што следува претставува период во кој забавните перформанси од овој тип предизвикувале голем интерес меѓу публиката, што резултирало со отворање на специјални проекциски простории, предвесници на кината, наречени „*никелодиони*“ (*Nickelodeon* – *кованица*

од американскиот збор *Nickel* - монета од 5 центи, колку што чинела влезницата за проекциите и грчкиот збор *Odeon*—назив за старогрчките и староримските театри), чијашто единствена намена била прикажување на филмови. На тој начин, новата уметност за првпат добила свој сопствен простор, со оглед на фактот дека претходно нејзиното прикажување најчесто се изведувало во водвилските театри.

Првиот никелодион во светот, бил отворен во Питсбург, во 1905 година, „...од страна на Хари Гејвис и Џон Харис, во „Хауард Блок“, западно од улицата „Смитфилд“, помеѓу „Дајмонд“ и „Петта авенија“ (Lightner; 1919). Потоа, ист таков театар, бил отворен во Варшава, а отприлика во исто време (1905 – 1906 година), започнало и отворањето на т.н. *salles de cinema* низ повеќе градови во Франција, Данска, Германија итн.

Аспекти на употреба на музиката во никелодионите

Иако генералниот заклучок е дека во никелодионите „...повеќето од претставите имале музичка придружба...“ (Patterson; 1907: 11), начинот и формата на нејзината употреба не била унифицирана, туку најчесто како резултат на желбата на самиот сопственик, истата се разликувала во поглед на:

- *Музичкиот извор.* Скоро сите никелодиони задолжително имале пијано или органа, а подоцна, во некои имало и ударни инструменти или пак, дури и камерни гудачки оркестри. Во зависност од потребата, сопствениците комбинирале изведба „во живо“ (од страна на акустични инструменти) и репродуцирање од звучни апарати (фонографи и грамофони), односно „во повеќето театри, музичката придружба била ‘во живо‘ само во најфреквентниот период од денот, додека за раните и доцните часови, бил задолжен механички звук“ (Altman; 2004: 240).
- *Местоположбата на музичкиот извор.* Поставеноста на инструментите и апаратите најчесто зависела од намената на музиката. Според тоа, во некои никелодиони, на влезот, биле поставени фонографи кои репродуцирале музички нумери и на тој начин ја привлекувале публиката (Lightner; 1919). Во други пак, фонографите биле поставувани во внатрешниот дел од проекцискиот простор и служеле за време на самите проекции, исто како и пијаната, органите, другите музички состави, како и грамофоните, кои најчесто биле поставувани до самата сцена.
- *Видот на музика.* Биле користени повеќе видови дела, како на пр. дела од класичната музика, компонирани од страна на големите мајстори на музичката уметност, но и актуелни популарни нумери. Најчесто, сопствениците им давале инструкции на ангажираните музичари што да свират, на пр. „...*Eliza-crossing-the-ice*, кога сцената е напната и морничава, или брз *регтајм*, за време на некоја комична детска бркотница“ (Patterson; 1907: 11).

Во текот на годините што следувале, се надградувал самиот начин на презентација на филмовите, а со тоа и потребата од музичка придружба сè повеќе растела, што влијаело и врз квалитетот на нејзин избор на содржината.

Првите партитури за филмска музика

Честопати се дебатира околу тоа која е првата музика што е специјално компонирана за придружба на игрален филм (со други зборови, првата оригинална филмска музика). Според некои историчари, тоа е музиката напишана од непознат автор, за филмот „Војници на крстот“ (*Soldiers of the Cross*), чија што премиера била во Мелбурн во 1900 година (Anderson; 1987: 284), додека според други, тоа е музиката на англискиот композитор Херман Финк, напишана за прикажувањето на филмот „Марија Антоанета“ во Лондон, во 1904 година (Lack; 1997: 28). Но, според најголемиот број историчари коишто се занимаваат со оваа проблематика, првите партитури за филмска музика, се дело на францускиот композитор Камиј Сен-Санс, напишани во 1908 година, за осумнаесетминутниот филм „Убиството на војводата од Гиз“ (*L'Assassinat du Duc de Guise*), во режија на Шарл Л'Баржи и Андре Калмет, на француската продукција „Пате“ (*Pathe*). Ваквото тврдење, најмногу се поткрепува со фактот дека овие партитури, за разлика од другите два примера, се првите партитури за филмска музика, напишани од афирмиран и признат композитор.

Вечерта, на првото прикажување на овој филм во Париз (во „Salle Charras“), биле прикажани и филмовите „Le Secret de Myrto“ и „L'Empreinte“, кои исто така биле придружувани од специјално напишана музика, од Гастон Берарди и Фернанд Леборн, чија што дотогашна дејност не е многу позната, па затоа и остануваат во заднината на делото на Сен-Санс.

Партитурите за „Убиството на војводата од Гиз“, Сен-Санс ги пишувал многу лесно, сцена по сцена, гледајќи го филмот на екран (Abel и Altman; 2001: 54). За таа пригода, тој направил оркестарско дело за дувачи, гудачи, пијано и хармониум, кое подоцна го адаптирал за концертна изведба и кое е заведено како Ор. 128 од неговото творештво, постапка, која подоцна ја практикуваат голем број композитори на филмска музика. Имајќи го предвид неговиот минат труд, квалитетот на музиката за филмот бил очекуван, што го потврдува и написот изнесен во „Ле темпс“, во кој истата се оценува како „...ремек-дело на симфониската музика“ (Brisson; 1908: 1).

Но, и покрај својот квалитет, филмската музика на Сен-Санс имала многу мало директно влијание врз публиката. Со оглед на фактот дека во филмот учествувале најактуелните француски актери, париската премиера била проследена со многу приказни околу нив и фокусот не можел да се насочи кон посуштинските нешта, вклучувајќи ја и музиката. За време на премиерната проекција во Њујорк пак, филмот бил прилично скратен, па така, музиката воопшто не била ниту изведена, што може да се образложи со фактот дека во тој период главен центар на филмската уметност биле никелодионите, во чиј концепт не се вклопувала софистицираната европска уметност.

Развој на играниот филм – нови перспективи

Кон средината на втората декада од XX век, полска почнуваат да згаснуваат никелодионите и

постепено да се отвораат големи, полуксусни сали за филмски проекции (movie palace). Пред сè, тоа било наметнато како резултат на брзиот развој на филмската индустрија, односно со појавата на првите играни филмови. Овие киносали најпрво ги привлечле повисоките слоеви на општеството, кои претставувале пример по кој постепено се поведувале и другите. Филмовите што се прикажувале во овие сали, биле придружувани од посоефицицирана и поквалитетна музичка придружба од онаа присутна за време на никелодионскиот период, во поглед на:

- *изведувачкиот состав*, воведување на големи оркестри
- *содржината*, специјално компонирана музика и внимателно одбирани музички извадоци.

Апетитот на публиката се зголемувал и таа постепено станувала психолошки зависна од филмска музика, но истовремено и пребирлива, барајќи нови и квалитетни музички придружби.

Аспекти на употреба на музиката во „Раѓањето на една нација“

Појавувањето на (во тоа време, содржински контроверзниот) филм на Дејвид Грифит, во 1915 година, претставува отворање на нова ера во развојот на филмската музика. Имено, за овој филм, специјално напишаните (или наменски составената компилација од познати музички дела) партитури, биле наменети за голем симфониски оркестар, којшто со ова филмско остварување станал „...составен дел на филмските палати (movie palace)“ (Berg; 1976: 150).

Првото прикажување на филмот (под друг наслов, „The Clansman“), било одржаново Лос Анџелес на 8.2.1915 година и за таа пригода, композиторот Чарли Елиноф, направил компилација од популарни дела (повеќето оперски) на Бизе, Мајербер, Моцарт, Бетовен, Офенбах, Росини, Шуберт, Верди и Вагнер, за оркестар од 40 музичари, хор од 12 хористи и 6 вокални солисти, што самиот композитор го објаснувал со фактот дека „нема потреба од оригинална музика, кога веќе се напишани многу убави мелодии“ (Darby и Du Bois; 1990: 3).

На второто прикажување, во Њујорк на 8 март истата година, филмот бил изведен со музиката на Џозеф Карл Бреил, којшто е потписник и на музиката за култниот филм на Грифит, „Нетрпеливост“ (*Intolerance*). Бреиловите партитури за „Раѓањето на нацијата“ вклучувале извадоци од увертирите на оперите „Норма“ на Винченцо Белини, „Зампа“ на Луис Херолд, „Волшебниот стрелец“ на Карл Марија фон Вебер, „Риенци“ на Рихард Вагнер, како и делови од четвртиот став на VI-тата симфонија на Бетовен, од увертирата 1812 на Чајковски, од ставот „Глорија“ од Мисата во G-dur на Моцарт, дел од музиката за „Пер Гинт“ на Едвард Григ, дел од увертирата на Франц фон Супе „Лесна коњаница“ (*Leichte Kavallerie*) и „Јавањето на Валкирите“ од истоиментата опера на Рихард Вагнер. Исто така, Бреил користел и цитати од неколку популарни песни од тоа време, додека најголемиот дел од музичките партитури, сепак биле составени од оригинален материјал на композиторот. Поголемиот дел од Бреиловите теми се појавуваат како лајтмотиви за одредени карактери и дејствија.

Со своите размери, бројноста на нумери и употребените цитати (вкупно 214), музиката за овој тричасовен филм претставува прва модерна филмска музика и еден од првите големи

примери на филмскиот композиторски занает.

Појавата на овој филм, заради сите погоренаведени специфики од музички аспект, го означува и крајот на првиот, најран период од историскиот развој на филмската музика и почетокот на една нова етапа во која таа ќе биде исправена пред нови предизвици.

Заклучок

Во заклучниот дел од ова истражување, врз основа на вака систематизираниите и презентирани историски податоци, доволно е само да се потенцира и нагласи важноста и значењето на овој период од целокупниот развоен пат на филмската музика – период на нејзино настанување, но и диференцирање на различните аспекти на нејзината употреба.

Истовремено, со реализирањето на ова истражување се збогатува фондусот на македонските научноистражувачки трудови што се занимаваат со оваа проблематика, а кои, за волја на вистината, се сосем минимални и недостаточни.

Користена литература

1. Abel, Richard; Altman, Rick. 2001. *The sounds of early cinema*. Indiana University Press
2. Altman, Rick. 1996. The Silence of the Silents, *Musical Quarterly* 80/4, 648-718
3. Altman, Rick. 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press
- Anderson, Gillian B. 1987. *The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia*. University of California Press: *The Journal of Musicology* 5, no. 2
4. Berg, Charles Merrell. 1976. *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*. New York: Arno Press
5. Brisson, Adolphe. 1908. *Chronique theatrale: L'Assassinat du Duc de Guise*. Le Temps
6. Darby, William; Du Bois, Jack. 1990. *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. London: McFarland & Company
7. Larsen, Peter. 2008. *Film Music*. London: Reaktion Books
8. Lack, Russell. 1997. *Twenty-Four Frames Under*. London: Quartet Books
9. Lightner, E. W. 1919. *Pittsburg Gave Birth to the Movie Theater Idea*. The Dispatch
10. Hubbert, Julie. 2011. *Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History*. University of California Press; 1 edition
11. Manwell, Roger; Huntley, John. 1975. *The Technique of Film Music*. Focal Press
12. Marks, Martin Miller. 1997. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924*. Oxford University Press, USA
13. Musser, Charles. 1991. *Before the Nickelodeon*. University of California Press

14. Paterson, Joseph Medill. 1907. „*The Nickelodeons*”. *The Saturday Evening Post*
15. Rossell, Deac. 1998. *Living Pictures: The Origins of the Movies*. State University of New York Press
16. Василевски, Георги. 2000. *Историја на филмот, Книга I - Раздобјето на немиот филм (1895 - 1927)*. Скопје: Кинотека на Македонија
17. Wierzbicki, James. 2009. *Film music: a history*. New York and London: Routledge, Taylor & Francis Group

ПРИМЕНЕТА МУЗИКА ИЛИ ФУНКЦИОНАЛНА МУЗИКА ВО ФИЛМОТ

Д-р Томислав Таневски

791.636:78

Апстракт: Аудитивното искуство честопати е над визуелното. Многу почесто аудитивната перцепција доведува до духовна експресија, за разлика од визуелната, но кога станува збор за филм двете компоненти треба да се надополнуваат. Другоста на аудитивното/музичкото е честопати потенцирана во филмската уметност. Поради тоа епистемолошкиот статус на звукот е придавка, а визуелното е именка – „звучите функционираат како придавки кои само ги опишуваат или карактеризираат супстанците кои се во основа визуелни и претставуваат „именки“ (Kristijan Mez). Игор Стравински ја именувал филмската музика како „тапети“, а Едвард Браниган сметал дека „многу рано се воспоставува рамноправност помеѓу звукот и сликата“, објаснувајќи го концептот на филмската музика. Но, музиката е таа што понекогаш ја истакнува суштината на филмот, а сепак не се работа за мјузикл.

Целта на овој труд не е примарно застапување на аудитивното искуство над визуелното (иако денес е неоспорна доминацијата на аудитивното), дури ниту нивна еквиваленција, туку одредување на музиката (неразделно од *саундтрак*) како интегрална компонента на филмот.

Поради тоа е неопходно да се бараат алтернативни решенија за анализа на музиката. Можеби би требало да се започне со размислувања за музика во филмот, а не за музика за филм и да се побара значењето „дејствувањето“ на музиката во филмскиот систем. Во таа смисла, ангажманот на музиката во содејство со сликата и нарацијата овозможува една продуктивна интерпретација. Од тие причини музиката во филм би требало да се именува како функционална музика за разлика од употребуваниот термин „применета музика“.

Клучни зборови: музика во филм, применета музика, функционална музика, диегетичка музика, недиегетичка музика, филмско-визуелен наратив

Abstract: It is very often that the auditing experience is above the visual. It is common for the auditing perception to lead to spiritual expression in contrast to the visual; when it comes to film the both components should complement each other. That otherness of the auditing/musical is often accentuated in film art. Therefore, the epistemological status of sound is an adjective and the visual a noun-“ the sounds function as adjectives that only describe or characterize the substances that are basically visual and represent “nouns”(Kristijan Mez) Igor Stravinski has named the film music as “wallpaper”, Edward Branigan thought that “very early the equality is reached between the sound and the picture”, explaining

the concept of film music. Nevertheless, the music is the one that accentuates the essence of the film, and still we are not talking about a musical.

The purpose of this study is not to primarily represent the auditing experience over the visual (although today the domination of the auditory is undeniable), even not their equivalence, but defining the music (separately from a soundtrack) as an integral component of the film. For that purpose it is necessary for alternative solutions to be found for analysis of music. Maybe we should start with contemplating about music on film, and not about music for film, and to find the meaning of “operating” of the music in the film system. In that sense, the arrangement of music in correlation with picture and narration allows a productive interpretation. For those reasons, the music on film should be named as functional music opposed to the used term “applied music”.

Key words: music on film, applied music, functional music, diegetic music, non-diegetic music, film-visual narrative

Концепти на музиката во филмот

Вообичаено проучувањата на оваа тема се одвивале во рамките на исклучиво филмски или музички студии и поради тие причини не е можно да се опфатат сите пристапи на концептот за музиката во филмот. Уште повеќе што *саундскејп* (звучната претстава на филмското остварување) нужно навлегува во гледишта од повеќе области: историско, музиколошко, културно, семиотичко и слично. Поради тоа ќе се обидам да се приближам кон концептите кои воспоставиле доминантен код во текот на созревањето на седмата уметност, доминантен збир на музиколошко-семиотички факти во рамките на секундарниот систем на филмот – филмска музика.

Првите филмски проекции (немите филмови) биле проследени од „жива музика“ (пијанист или помал оркестар), која обезбедувала расположение, ритам или директно ја имитирала акцијата што се одвивала на екранот. Музиката на немиот филм била заинтересирана директно за *диегеа* – филмската приказна и придонела кон создавање на еден практичен изум т.н. „музика-чаршав“ (*cue sheets*) одбрани музички парчиња соодветно да ја истакнат акцијата на кој било филм). Музиката на немиот филм, иако не секогаш доследно, дала една од темелните поставки на музиката во современиот филм: пласирање на дополнителни информации, доизградување на филмско-визуелниот наратив како коментар на начин на еден антички хор. На слична постапка се наидува и во современиот филм, на пример во филмот на Слободан Шијан „Кој тоа таму пее“ каде што клучните сцени се „врамени“ во музичка нумера – коментар од страна на двајца музичари/наратори. Бидејќи и понатаму ќе се среќава во текстот, сметам дека овде треба да се дообјасни терминот *диегеа* (*diegesis*) преземен од Етјен Сури (Etienne Suri), во однос на филмската уметност. Диегеа (*diegesis*) е збиднување прикажано на филмско платно, вклучувајќи ги и сите структури со значење кои го објаснуваат или придонесуваат за неговото разбирање како слика на еден свет, без разлика на тоа колку тој свет личи или не личи на светот од нефилмската стварност. Значи, диегезата ја сочинуваат редослед на случки на екранот, но и општествени, психолошки

или морални околности од кои овој тек е условен или пак тој ги условува нив (историски рамки на случувањата, карактерите на ликовите, заплет и расплет на дејствието, иконографија на прикажаниот свет, просторно-временската димензија на случувањата и сл.). Поимот диегенеза всушност е многу поширок со значење од поимите „нарација“ и „дејство“.

Прекилот со првобитниот начин на озвучување на филм се случил во 1915 година со продукцијата на филмот „Раѓањето на нацијата“ од Дејвид Ворк Грифит (1875–1948) која подразбирала „фиксирана партитура“ – комбинација на оригинални теми инкорпорирани во веќе постоечка музика, создадена од Џозеф Карл Бреил (1870–1926). Пристапот на кроење на филмската партитура (оригинал/компилација) се нарекува композитна партитура и таа доминирала сè до појавата на Максимилијан Раул Макс Штајнер (1888–1971), а до реконтекстуализација доаѓа во последните децении од дваесеттиот век.

Творештвото на Макс Штајнер означува пресврт во концептот за музиката во филмот и со него се поврзува раѓањето на класичната филмска партитура (classical film scoring), односно создавањето на *бекграунд* партитура за секој филм поединечно.

Стандардната пракса на недиегетичка партитура (underscore), чиј извор се наоѓа надвор од филмскиот кадар (и експлицитно и имплицитно), Штајнер ја воспоставил во филмовите „Симфонија од шест милиони“ (1932) и „Кинг Конг“ (1933). Иако, одвреме-навреме бил етикетиран како автор на „Мики Маус“ партитури, тој е првиот композитор кој се посветил на компликуваното психолошко продлабочување на ликовите, на нивната полова, етничка и класна разлика. Со партитурата за филмот „Кинг Конг“ тој го мобилизира музичкото преносно значење на женскиот идентитет и другоста. Создавајќи ја оваа партитура го нагризува дотогашниот статус на музиката во филмот – пред сè миметички (во служба на визуелното) и со тоа музиката започнува да го диференцира раскажувањето од прикажувањето и да ги извршува обете функции истовремено. Воедно тоа беше и класичниот период на музиката во филмот (завршен околу 50-тите години од 20 век), чии најизразити претставници беа Штајнер и Ерик Волфганг Корнголд (1897–1957) со партитури базирани претежно на романтичарскиот симфонизам со лајтмотив кој се подразбира и со употреба на функционални теми. Од друга страна, експерименталните постапки на современата музика најудобно се сместени во документарните филмови.

Без сомневање, најинтересен е податокот дека првиот звучен филм значи истовремено и воспоставување на жанрот мјузикл во филмот (Jazz Singer, 1927), како логичен тек на созревањето на *саундскејп*, поаѓајќи од улогата на музиката во немиот филм, при што диегезата расне од фабулата распределена на звук/музика, слика и случувања. Мјузиклот е битен и поради воведувањето на џезот (популарна музика) на позиции кои дотогаш биле ексклузивен домен на високата уметност – оваа филмско-музичка форма е своевиден американски одговор на елитизмот на европската култура. Како последица на тоа, популарната музика станува стандарден и дури рамноправен материјал во филмските партитури, со што се проширува и т.н. музички речник.

Во контекст на музиката во филмот, последните децении од минатиот век можеме да ги сметаме како автентичен музички постпериод. Употребувани се сите постоечки музички жанрови, нивната слободна синтеза, меѓусебно вкрстување и реконструирање. Концептот музика во филм прераснал во доминантен музички вид околу кој се поврзани најзначајните имиња и остварувања на денешницата. Таа ги преоѓа границите на областа на музичката уметност и бара приспособливост и согледување на базичните, интердисциплинарни аспекти. Според Баронијан, една од важните карактеристики на музиката во филмот е начинот на кој музиката се однесува и комуницира со другите изразни елементи.

Диегетичка и недиегетичка музика во филм

Во анализите на интеракциите помеѓу музиката и филмот, интерпретативниот пристап кон музиката за филм се однесува на односот помеѓу сликата и музиката/звукот. Ова поедноставување се однесува на разграничувањето на музиката во филмот како музика на изворот (Source Music) – музика од кадар и музика во заднина (Background Music). Терминот „музика од кадар“ упатува на прикажувачката функција на музиката, а не на функцијата на раскажување. Теоретичарката Клаудија Горбман направила пресврт во дефинирањето на терминот „музика во филм“ во насока и во сооднос со нарацијата, а не во исклучив сооднос со сликата. Во својата студија (*Unheard Melodies*) таа ја ресистематизира дотогашната критичка интерпретативна пракса воведувајќи ја во неа теоријата на наративот и термините „диегетичко“ и „ндиегетичко“ применети на музиката. Според неа, диегетичката музика би била еквивалент на *музика од кадар*, а недиегетичката музика би била еквивалент на *бекграунд* партитура. Диегетичката музика се разгледува низ една дијалектичка структура која ја сочинуваат две рамнини: наративот (филмска приказна) и нарацијата (процес со кој наративот се пренесува на гледачот), а нивни конституенти се творби на музика и слики, односно нивниот флукуирачки однос.

Уште поконкретно поврзување на музиката во филмот со нарацијата формира Иво Блах прикажувајќи го односот кој изразните средства на звукот/музиката го имаат кон сликата: реален однос (изворот на звукот се наоѓа во сликата или во околината на видното поле на објективот вон сликата); паралелен однос (звукот е придружна самостојна наративна рамнина која со значењето се поврзува за сликата) и контрапунктален однос (каде што гледачот треба да го открие меѓусебниот сооднос на значење – можност за субјективно набљудување, конструирање на стварноста). Тој, исто така, ја забележува и важноста на невербалниот наратив кој го нарекува „имплицитен говор“ со потиснато лексичко значење, а потенцирано значење од психолошки аспект, постигнато со ангажирање на звукот/музиката. Блах имал увид во релативно сродната дисциплина каде што нејзина основа е всушност врската помеѓу звукот/музиката и нарацијата, а тоа е радиофонијата. Според него, композиторот и режисерот би требало да бидат на некој начин вешти архитекти на филмската (музичката) партитура.

Најдобар пример за тоа е опусот на Бернард Херман чии почетоци поврзани со компонирање

на музика за радиодрама и соработката со Орсон Велс ќе бидат успешно пренесени на филмот „Граѓанинот Кејн“.

До 60-тите години на минатиот век, недиегетичките партитури биле вообичаено оркестарски од изворите на уметничката музика, додека диегетичката партитура по правило била популарна песна. Нивната разлика континуирано се истакнувала, па дури и денес постои како конкретна поделба на композитори и пишувачи на песни (songwriter). Тоа значи дека долго време проучувањата на музиката за филм се однесувале на музиколошки анализи со отсуство на интерес за музиката од кадар. Причината е очигледна – местото на вистинската уметност се наоѓа во уметничката музика, односно во оркестарско/симфониска партитура, сместена во *бекграунд* музиката.

Културниот елитизам резултирал со долготрајно интерпретативно искривување во ликот на недиегетичката кабаста класична партитура, која била со статус на заштитена културна вредност во праксата на интерпретација на музиката во филмот. Како што диегетичката музика и се спротиставувала на недиегетичката, така и биг-бенд оркестарот или ревијалниот ансамбал стоеле наспроти симфонискиот оркестар, а класичната музика наспроти џез и рок-звукот. Сепак, традицијата на стилски вариетети на филмска музика и нивното течение помеѓу диегетичкото и недиегетичкото, ги прекршува гореспоменатите спротивставености и владејачкиот статус на симфониската категорија. Од тие причини, придонесот на појавата на мјузиклот е огромен не само поради изведувачето на популарна музика, туку и поради квалитативното приближување на спротивставените жанрови по пат на стилизација при поврзување на музичките нумери создавани од професионални композитори/ аранжери. На тој начин доаѓа до двонасочно приближување, при што класичната недиегетичка партитура со соодветна обработка се приближува кон диегетичка, додека популарната музика се облекува во „сериозен“ добро осмислен (честопати класичен) аранжман.

Користењето на недиегетичките популарни сонгови денес е вообичаена постапка, при што се користат различни форми на популарни песни за дефинирање на карактерот (популарната музика во *андерскор* статус функционира налик на традиционална оркестарска партитура). Дури и на местата каде што симфониската музика доминира во заднината, а популарната музика на сликата (onscreen), раздвоеноста помеѓу музиката од кадар и заднината не мора да биде дадена со просто раздвојување на музичките стилови, наративните функции или со хиерархијата на вредности. Поради тоа било оправдано, дури и неопходно, воведувањето на поделбата на диегетичка и недиегетичка музика. Но оваа поделба создала нов проблем. Имено, диегетичката музика се појавува во повеќе градации. Мјузиклите на пример нудат прецизна поделба на овие два вида музика. Сепак, среќаваме спорно место за дефинирање и разграничување на видот на музиката во филмот при процесот на звучното претопување (audio dissolve) кој поаѓа од изворот на придружбата (кој е и видлив и диегетички и вообичаено е клавири), за потоа да „прошета“ во оркестарска бекграунд партитура.

Се поставува прашањето: Дали во овој случај се наоѓаме на територија на диегетичка или недиегетичка музика? Кога Бернард Херман во воведните тактови за филмот „Таксист“ на Мартин Скорсезе, широките дисонантни оркестарски блокови ги стеснува во лелеава цез-линија – дали слушаме само подлога за воведна секвенца или до нас доаѓа реална музика на еден велеград во ноќта?

Функцијата на музиката во филмот можеме да ја поставиме така што ќе се послужиме со принципот на вкрстување на рамнини налик на оној што го предлага Симор Четмен како основа на процесот на нарациската структура на филмот (тој го прави тоа со пресек на дијаграми). Разликата би била во тоа што во овој случај би се користел тростран просторен координатен систем кој воспоставува трипартитна структура на музиката во однос на сликата и нарацијата. На таков начин, музиката од кадар и музиката на заднината (диегетичката и недиегетичката музика) би можеле да создаваат сопствен заеднички кохерентен наративен систем, кој поседува карактеристики на раскажувачки текстови со одредена фокализација. Звукот треба да функционира и посредува како фактор на хомологизацијата на сликата и динамиката на нарацијата.

Аналитичка пракса на музиката во филмот

Традиционалниот начин за анализа на концертната и сценската музика може само делумно да се практикува во контекстот музика во филм. Секако дека е неопходна внимателна музиколошка анализа која придонесува кон подобро разбирање на она што музиката го додава на сликата и нарацијата. Сепак, интерпретацијата не смее да запре до овде, бидејќи тоа би значело разгледување на функцијата на филмската музика низ призмата на т.н. „чиста“ музика. Од друга страна, разбирливо е тоа што филмската музичка литература се разгледува од аспект на симфониска бекграунд партитура бидејќи на тоа подрачје најдобро функционираат традиционалните аналитички средства.

Сепак, и во случај на изолирана музиколошка примена, вообичаените методи на анализа се доведени во прашање поради разновидноста на стилови користени во овој жанр (особено тоа се однесува на променетиот статус на популарната музика). Музиката во филм бара поподвижна анализа чие орудие може да биде двојно – и семиотичко и музиколошко, бидејќи филмската музика само во ретки случаи има пообемна форма и се третира фрагментирано на законитости кои не се исклучиво музички. Семиотиката не е во контрадикција со музикологијата, иако е насочена кон зборот и сликата, таа сепак може сосем компетентно да направи анализа на музичките жанрови во спрега со културните кодови, односно да го анализира патот по кој музиката комуницира со публиката во одреден контекст и на тој начин да го истакне социјалниот статус на музиката. Всушност, насоченоста кон зборот и сликата овозможува филмската музика да се гледа како функционален предмет кој егзистира внатре во филмот и чија логика се темели на преговорите помеѓу логиката на филмската уметност и логиката на музичката уметност.

Музиката во филмот има потреба од двојна анализа бидејќи се карактеризира со

интензивна работа на еден музички потсистем на самиот филм. Одредена филмска музика може сосем лежерно да функционира и без филмскиот екран. Таков е примерот со музиката на Хенри Манчини за филмот „Пинк Пантер“ на Блејк Едвардс од 1963 година. Партитурата на Манчини се карактеризира со користење на популарна џез-музика во класичарска бит-мапа. Темите се одликуваат со свежина, певливост, приспособливост (може да се преместуваат од еден во друг амбиент со мали интервенции), соодветност за лајтмотивска и варијативска работа. Првата главна тема пристигнува од светот на џезот и се поврзува за сегментите на акција на Клузо и сер Чарлс Литон (за драматичните моменти на филмот). Таа лесно се фрагментира со цел постигнување гротеска и се појавува исклучиво во функција на недиегетичка, *андерска* партитура. Изведувачкиот состав варира од голем оркестар до мал камерен состав, со константно нагласен звук на лимени дувачи како сигнал за опасност.

Во втората тема се воспоставува паралела со сонатниот облик на класичарската епоха и поседува обележје на лиричност со модел на популарна песна. Темата осцилира помеѓу повремени дискретни влезови на фолклор (скијањето во Кортина) и лежерна музика на заведување која го следи носењето на малку опијанетата принцеза од страна на жонглерот во еден гламурозен моденски собир. Втората тема се појавува со двојна форма и значење: и како диегетичка (на една од забавите добива и изведувачка и текст) и како недиегетичка; и ја изведува ревијален ансамбл. Интересно е тоа што партитурата за „Пинк Пантер“ истовремено дава и машка и женска полова диференцијација – првата тема означува машки идентитет, а втората тема женски идентитет. Манчини се служи и со музички цитати – сегментот на заспаната убавица од Чајковски е во служба на истакнување на комиката на псевдољубовните сцени.

Заклучок

Врз основа на досега изнесеното, се наметнува едно поместување во терминологијата на музиката во филмот. Таа и денес вообичаено се нарекува применета музика. Но, доколку филмската музика е навистина применета музика, тогаш таа не е ништо друго освен музика за филм или „тапети за готови сидови“, бидејќи според Игор Стравински „музиката е премногу возвишена уметност и премногу благородна за да се стави во служба на друга уметност“. Секако дека оваа изјава на Стравински е од педесеттите години на минатиот век кога филмската музика го немала достигнато соодветниот статус. За тоа сведочи и ставот на Пјер Шефер кој предупредува на занемарувањето и „варварскиот“ третман на музиката во процесот на монтажа и музичко миксање. Применливоста на музиката се одржувала и понатаму, така што Варткест Баронијан можеби бил во право кога се запрашал за функцијата на филмската музика – дали се работи за уметност или занает, дали е изведена уметност или продукт на супкултура, иако го забележува постанокот на уметноста вон признатите академски норми, вон чистата музика.

Доколку денешната филмска музика е применета музика, така гледано можеби и Бах

создавал применета музика како службеник на црквата Св.Тома во Лајпциг, па и Моцарт и Хајден пишувале применета музика по налог на нивните работодавачи. Така гледано и Шубертовата применета музика би била неодминлив бекграунд елемент на Виенските вечеринки, а музиката на Хендел („Музика на вода“ и „Музика за огномет“) би била сјаен звучен „декор“ за кралските забави. Се чини дека терминот применета музика се користи соодветно само во случаите на филмските почетоци („музички чаршафи“) кога на сликата навистина и биле „пришиени“ парчиња музика и доаѓало до терминолошки несогласувања поради младоста на филмската уметност.

Местото на музиката во филм се наоѓа во нејзината функција во рамките на филмскиот систем и е сосем оправдано (ако не и неопходно), наместо „применета музика“ да се нарекува „функционална музика“.

На музиката во филм често и се припишува ограниченост или условеност од сликата и/или наративот, но тие забелешки може да се припишат практично на секој жанр во историјата на музиката. Поради тоа е драгоцен и охрабрувачка мислата на Ерик Волфганг Корнголд: „Не е точно дека филмот ја ограничува музиката, експресивноста. Музиката е музика било да е пишувана за сцена, концертна сала или филмско платно. Може да се менува формата, манирот на пишување, но нема потреба композиторот да прави компромиси или отстапки кои би се коселе со она што тој го смета за своја музичка идеологија. Единственоста на филмот треба да претставува инспирација за фантазијата на композиторот и проба за неговата јачина. Филмот е директен пат кој води кон ушите и срцата на публиката, а сите музичари треба во него да согледуваат големи можности“.

Користена литература

1. Baronijan, V. (1973) Filmska muzika. *Zvuk, Sarajevo*, br. 3, str. 263-270
2. Baronijan, V. (1972) Vizuelizacija muzike i zvuk kao dimenzija slike i pokreta. *Zvuk, Sarajevo*, br. 124-125, str. 112-117
3. “Korngold, Erich Wolfgang”. *Encyclopædia Britannica Online Library Edition. Encyclopædia Britannica, Inc. September 13, 2015*. Retrieved September 29, 2013
4. Bernardi, Daniel. *Hollywood's Chosen People: The Jewish Experience in American Cinema*, Wayne State Univ. Press (2013) p. 48
5. Mez,K. (1975) Jezik i kinematografski medijum, Institut za film, Beograd.
6. Endru,Dž.D. (1980), Glavne filmske teorije, Institut za film, Beograd.
7. Stojanović,D. (1978), Teorija filma, Nolit, Beograd.
8. Stojanović,D. Leksikon filmskih teoretičara.
9. David A. Cook, (2003),A History of Narrative Film (Fourth Edition),USA.

МУЗИКАТА ВО ФУНКЦИЈА НА ИНТЕРКУЛТУРНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

Д-р Љупчо Коскаров

78:37.035:316.723-021.463

Апстракт: Во трудот се обработуваат најзначајните аспекти на музиката и нејзиното значење во рамките на интеркултурното образование. Музиката не познава граници, не познава етнокултурализам, туку таа е општочовечка придобивка за поврзување на народите од светот, како и за меѓуетничка интеграција.

Музиката уметност како образовна дисциплина се јавува уште од времето на најстарите филозофи кои во своите образовни системи ја истакнувале како многу значајна компонента. Всушност, од најстари времиња до сега, таа има водечко место во воспитно-образовниот процес и игра улога на лидерски фактор како универзална дисциплина.

Нотното писмо, како уникатен јазик за изразување на сите народи од светот, нуди можност за поврзување на повеќе култури и нивно меѓусебно разбирање.

Музиката како уметност ги обединува сите уметности и со својот вид на образование дава можност за целовитост. Во изминатиот период ваков вид образование беше третиран во Европа и пошироко, а денес претставува задолжителен едукативен процес, без кое е незамисливо образованието воопшто во глобална перспектива. Оттука, нејзиното значење во рамките на интеркултурното образование има посебна функција.

Клучни зборови: музичка уметност, интеркултурно образование, едукативен процес

Abstract: In this study we elaborate the most important aspects of music and its influence in the realm of intercultural education. Music knows no limits, it does not recognize ethnoculturalism, but, it is a general human benefit for connecting of people all around the world, as well as for interethnic integration.

Musical art as educational discipline is found since the time of the oldest philosophers, who in their educational systems stressed as very important component. In fact, from ancient times until today, music has a leading place in the educational process and plays a role of a leading factor as universal discipline.

The notes, as a unique language for expression of all people in the world, offer the opportunity to connect on various cultures and their mutual understanding.

Music as art unites all the arts and with its kind of education offers an opportunity for wholeness. In the past period such type of education was treated in Europe and widely, but today it represents

a mandatory educational process, without which the education in general in global perspective is unthinkable. Therefore, its meaning within the intercultural education has a special function.

Key words: musical art, intercultural education, educational process

Музиката како универзална дисциплина

Музиката отсекогаш претставувала предизвик за социјализирање на голем број млади луѓе кои уште од најмала возраст ја слушаат и таа допира до нив, без разлика на полот, религијата, националноста, како и степенот на образование и тимски да ги искажат своите знаења и чувства што ги имаат. Ваквиот тренд започнува уште многу одамна, од најраниот период на човештвото, кога музичарите уживале големо почитување од народот и се сметале за луѓе што имаат посебни способности. Низ вековите, многу војсководители, завојувајќи со одредени територии, ја пренесувале својата култура во местата каде што владееле и така ги спојувале културите од својот народ и (народите) државите со кои владееле. На тој начин се создавала мултикултура и интересот за ваков вид на изучување станал голем.

Првите музички инструменти биле модифицирани, технички доусовршувани, а нивната изработка обично била од дрво. Музичкото образование во тој период првенствено имало за задача да ја развива емотивната страна кај човекот, а покрај тоа се водело сметка и за естетските чувства, а тоа претставувало стекнување на знаења, техники и вештини, односно навики и умеења. Така, музиката навлегува во системот на знаења во образовните институции. Треба да се спомене дека на почетокот, основната задача на удирањето во тапан или во некој инструмент што произведува звук била тој звук да продре до човечката психа и емоции. На тој начин се создавало разонода, забава, предизвикувајќи расположение кај личноста. Во тој период, големите империи подразбирале културни вкрстувања од огромни размери, а во прв план се водело сметка за естетското изразување во музиката, поради карактерот на самата уметност. Иако тогаш не може да стане збор за уметничко изразување во вистинска смисла, сепак, духовната творба имала определени јасни пораки со повеќекратно значење.

Во современите општества, веќе музичката уменост и музичкото образование во себе содржат интегрален дел за целосен развој на личноста и дека е неминовно музиката да придонесе да се развијат духовните, емоционалните и творечките способности. Покрај естетските и експресивните можности, музичката уметност има и низа други перформанси како што се: стимулирање, смирување на личноста во зависност од карактерот. Добиените емоции, предизвикани од музиката имаат големо влијание и врз нервниот систем на личноста, како и врз музичкиот развој на човекот.

Следејќи ја девизата на голем број музичари дека не е важно што ни се случува во животот туку е важно што ќе направиме и колку ќе се едуцираме, ги направи да бидат гении и незаборавни во времето што го живееле, до ден-денес голем број врвни музички имиња.

Современата музичка едукација низ различни временски периоди и нејзиното значење во развивањето на мултикултурната свест

Како се создавало и развивало човештвото така се создавала и традицијата, современоста во едукацијата на човечката личност, а на тој начин се поттикнувале и творечките способности, како и развојот на самата музичка култура.

За развивање на мултикултурата најмногу придонело музичкото движење од град во град, од место во место, од држава во држава итн. Тоа всушност било првиот предуслов за создавање на мултикултурното музичко движење, коешто во себе содржело најразновидни популарни музички творби коишто народот ги прифаќал како свои, иако тие не биле дел од нивната култура.

Во подоцнежниот период се појавуваат најразновидни жанрови во сите видови на музика: класична, џез, народна, популарна и др. и творечките можности личноста ја правеле да разликува најразновидни степени од музичката култура. Неопходен услов за остварување на музичкото движење како мултикултура било и познавањето на можностите и музичкиот развој на личноста, како и негово учество во различни форми на музичката дејност и градењето на образовниот систем. Еден од субјективните услови за музичката едукација е секако и индивидуално психолошко и културно-историскиот елемент којшто прави селекција на временскиот период и ја комплетира музичката целина.

За развивањето на музичката култура кај човекот секако дека биле потребни да се развијат и одредени слики за музичката уметност, како на пример чувство за убавото, каде што човекот овие врски ги доживува како свои со надворешниот свет, како и со животот и природата. Музичкото дело отсекогаш правело поттик на силни емоции коишто длабоко навлегувале во нервниот систем, а со самото тоа музиката се возвишува како натчовечка образовна дисциплина, за којашто првостепено биле потребни дарба и талент.

Музичката репродукција, како и авторската продукција, долг временски период претставувале мост на поврзување на различните култури, традиции и етноси кои создале можност за меѓусебно почитување и разбирање токму преку музиката, односно создаваните музичко-уметнички дела познати во музичката историја на низа народи.

Факт е дека западноевропската музичка култура ги има најголемите музички дострели во делот на барокната музика, класицизмот и романтизмот кои преку различните ансамбли (симфониски оркестар, оперски ансамбл и балетски ансамбл) вклучувајќи ја и музичката драма, даваат можност на општа духовна мултикултурна изведба, којашто оставила силни траги до денешни дни. Тоа е една од причините што музиката ја прави да биде уникатна и универзална уметност, со обединувачки карактеристики во секоја смисла на зборот.

Со музичката репродукција пејачите и инструменталистите, покрај сопствените квалитети за музичка изведба, подлежат и ден-денес, како впрочем и порано, на музичка критика која дава видување за уметничките вредности на изведувачите.

Улогата на фолклорот во мултикултурното издигнување на личноста

Музичката уметност како важен фактор во мултикултурното образование посебно може да дојде до израз преку улогата на фолклорот во мултикултурните средини. Како што веќе напоменавме, особено важно во големите земји како што се САД, Австралија, Канада, но и многу западно-европски земји, каде што се испреплетуваат различни јазици, култури, обичаи и слично, слободно можеме да кажеме дека фолклорот има пресудна улога и значење за развојот на идентитетот на личноста. Благодарение на фолклорот и традицијата, се овозможува зачувување на сопствената култура, а исто така се развива и свеста за почитување на туѓото, односно за потребата од поврзување на различните етноси и народи токму преку културата, фолклорот и традицијата.

Нашето гледање за улогата на музичката уметност во мултикултурното образование е прашање што во современиот начин на живеење и изградување на личноста зазема значајно место. Во оваа насока се направени голем број испитувања во голем број земји во светот и воспитната улога на мултикултурното живеење да се запознае „другиот“, или „другите“, укажува на фактот дека има големо влијание за изградување на една интегрална личност со космополитски дух. Од друга страна пак, музиката, односно културата е таа којашто не познава граници, ограничувања и бариери. Впрочем, онаа мошне цитирана мисла од Гоце Делчев: „Јас го познавам светот единствено како поле на културен напредок меѓу народите“ мошне сликовито говори за прашањето колку современата личност денес се труди да ги доближи вистинските културни вредности, како од сопствената култура така и културата од најразлични извори.

Значи, можеме да констатираме дека музиката не познава граници, не познава етнокултурализам, туку таа е општоовечка придобивка за поврзување на народите од светот.

Улогата на училиштето и наставните програми по музичко образование во мултикултурното живеење

Во денешно време младата личност е во состојба да биде едуцирана и информирана преку различни културни настани и да ги сфати овие т.н. перформанси во културното живеење, што е само основа за издигнување на младата личност. Во тој контекст, факултетот, исто така и семејството треба да овозможат личноста да ги сфати, разбере и користи општоцивилизацииските придобивки кои отвораат широки видовици за мултикултурно и интеркултурно изградување. Наставните програми од предметот музичко образование (во основното училиште) или музичка уметност (во средното образование) треба да содржат музички дела од сопствената музичка култура, во квантитативна смисла на зборот, заради запознавање и развивање љубов и почит кон сопственото музичко творештво. Меѓутоа, неминовно е во наставните програми да бидат застапени и презентирани на најдобар начин и музички дела од светските композитори, како и музички дела од идентитетите кои ја опкружуваат личноста, односно од музичкото творештво од другите етникуми. Ваквата едукација треба да биде задолжителна во системот на основно и средно образование, за да можат

младите луѓе што поавтентично да ги запознаат вредностите на другите со кои градат соживот во рамките на општеството. Ова е еден од основните начини за надминување на предрасудите и стереотипите што се создаваат во однос на „другите“, а со тоа и подобрување на комуникацијата меѓу луѓето.

Современото училиште во наставните содржини треба да ги практикува најрепрезентативните дела од музичката уметност кои даваат основа за изградување на високи вредности во мултикултурното живеење. Оваа придобивка треба да биде посебно содржана во наставните содржини во музичките училишта, но не помалку застапена и во гимназиското и др. образование. Во нашиот образовен систем подолго време се чувствува недостиг на вакво програмски содржини, но се надеваме дека овој недостиг ќе се надмине во скоро време.

Младите треба да се воспитуваат да го почитуваат другиот, без оглед на верската, националната или политичката припадност. Имено, тоа е клучот за успешна комуникација со другите, а во тој контекст музичкото образование може да одигра извонредно значајна улога. Затоа, современото образование треба успешно да ги искористи тие шанси, уште повеќе што живееме во мултикултурно општество.

Користена литература

1. Ѓорѓиев, Ѓ. Македонската етномузикологија и нејзиниот современ развој, Музика, Скопје, 1997
2. Beamer, L., Varner, J; Intercultural Communication in the Global Workplace, Mc Grow –Hill College, 2000
3. Guirdham, M. Communicating Across The Cultures at Work, 2005
4. Hoescklin, L. Managing Cultural Differences, ADDISON WISLEY, 1995
5. Ортаков, Д. Музичка уметност за I и II година на средното образование, Македонска ревија, Скопје, 1973
6. Попова-Коскарова, Р. Фолклорот како средство за влијание врз идентитетот на личноста, Воспитни крстопати, Скопје, 1997, бр. 12

Д-р Мимоза Рајл

820-21.09:128

Апстракт: Навлегувајќи сè подлабоко во светот на уметноста, во светот на идеите, секогаш се јавува оној проблем на дуалитет помеѓу раѓањето и смртта, еросот и танатосот, таткоубиството како тотемски грев, умирањето и повторното раѓање. Во таа трагика и актемпорална суштина на човекот, македонскиот Хамлет го наоѓа своето место од своите почетоци, во агонијата внатре во себеси, која сè до денес не е завршена и ги поставува можеби едни од најрадикалните прашања: Каков е овој свет? И дали од карактерот на тој свет не е фундиран, не е ли персонализиран Хамлетовиот трагичен јунак и неговата судбина?

Клучни зборови: македонски, Хамлет, уметност

Abstract: Entering deeper in the world of art, the world of ideas, there is always the problem of duality reoccurring. The duality between birth and death, Eros and thanatos, father killing as totemic sin, dying and rebirth. In that tragedy and actemporal essence of human, the Macedonian Hamlet finds his place in his beginnings, in his internal agony, which is not done even at present day and it asks maybe one of the most radical questions: What is this world? And whether from the character of this world he is founded, or whether the Hamlet tragic hero and his fate are personalized?

Key words: Macedonian, Hamlet, art

Ниедно филозофско прашање не се поставува така како прашањето за смртта, бесмртноста и повторното враќање како наша судбина – тоа е оној миг кога застануваме вчудоневидени и ужаснати пред биолошкиот закон што наеднаш ја пресекува секогаш иманентната стварност.

Понекогаш ова сознание нè води кон уметничка деструкција кога силно и трескавично го бараме демонот кој ќе ни каже дека повторно ќе се вратиме на земјата, во миговите кога се соочуваме со крајот на нашата земска егзистенција, во миговите кога толку силно во нас одсвонуваат камбаните на Богородичната црква во Париз и го најавуваат нашиот суден час.

Влегувањето во автентичниот живот е оној грандиозен момент кога човекот ја восприема Хамлетовата трагедија како фундамент на постоењето. Затошто каде и да го споиме Хамлет, секогаш виси прашањето: Зошто смртта и од каде свесното прифаќање на смртта во човечката егзистенција? Навлегувајќи сè подлабоко во светот на уметноста, во светот на идеите, секогаш се јавува оној проблем на дуалитетот помеѓу раѓањето и смртта, еросот и танатосот, таткоубиството како тотемски грев, умирањето и повторното раѓање. Во таа трагика и актемпорална суштина на

човекот, македонскиот Хамлет го наоѓа своето место од своите почетоци, во агонијата внатре во себеси, која сè до денес не е завршена и ги поставува можеби едни од најрадикалните прашања: Каков е овој свет? Дали од карактерот на тој свет не е фундиран, не е ли персонализиран Хамлетовиот трагичен јунак и неговата судбина?

Влегувањето во затвор на македонскиот Хамлет е оној грандиозен момент во уметноста прекрасно опишан од академик Јордан Плевнеш во неговото истоимено дело, моментот, кога Хамлет одлучува да живее самостоен и автентичен живот, со цел да доживее среќа во праведен свет.

Тоа е оној копнеж за поубав и почовечен свет, свет на лична самостојност, свет на духовната сопствена, неповторлива креација и аспирација, безразлика од консеквенциите кон човечкиот род, во тој копнеж е фундирана целата трагика на уметноста, како *actus tragicus* – од каде што се создаваат сите поезии и целокупниот уметнички израз.

Македонскиот Хамлет е и интензивно обоен со Унамуновиот егзистенцијализам, на буђењето низ страдањето, тој е и Киркегор и Ками во својата потрага кон самиот себеси, затоа што најтрагичниот момент во животот на човекот е оној кога тој доаѓа до самиот себеси, во драматичните мигови на страв и трепет, момент од којшто тој никогаш неуспеа да побегне.

Па зарем би имало друго значење она епохално и сè уште актуелно прашање: Да се биде или пак не во својата суштина, да се биде или пак не, во својата неповторливост во својата бесмртност?

Ова транзисториско прашање што се поставува на целиот македонски род е прашање кое диверзира од почетокот на создавањето на македонскиот национален идентитет и трае сè до денес, како незавршена борба, како симбиоза на двата конца од срцето збрани, на црното и црвеното, како вкрвавена зора, како двата амалгама на македонската сага и двата супстанцијални елементи на трагиката на македонскиот Хамлет.

Токму во таа универзална борба на очајот, како што нè потсетува Хамлет, доаѓаат до израз најтемните, најзаstraшувачките, најзасрамувачките и најинтимните делови на нашата душа, тоа е и мигот кога човекот го поставува можеби и најтрагичното прашање: Она што го живееме сега и секој миг и сета болка и сета радост и гнев и секој страв, ќе ги живееме ли уште безброј многу пати и огнено ќе копнееме по тој бесконечен волшебен круг?

Но, што е со миговите кога болката и тагата неподносливо ја растргнуваа нашата душа до крајните граници на издржливост? Што е со миговите во кои и ние како Хамлет го запознаваме страдалничкиот сјај на овој таинствен свет? Што е со миговите кога и ние како Исус ја креваме главата кон Небото и прашуваме: Но, зошто јас татко? - а тој не ни одговара. Што е со миговите во кои искрено чувствуваме дека не можеме понатаму?

Хамлетовски погледнато – вечното враќање е наша судбина! Наша трагична доживелица.

Во светот на уметноста, како што ќе забележи академик Плевнеш – македонскиот Хамлет е

бесмртен, тој е духовна идеја која се провлекувала низ драматичните столетија и никој досега не успеал да ја уништи. Посебно пред тиранијата, тој никогаш не потклекнал.

Во тоа е безграничната интергибилна убавина на македонскиот Хамлет – затоашто токму тој е оној што вели– НЕ, на злото и на злосторот! НЕ, на неслободата! Тоа е оној што како крик пред самоуништувањето се буди и драматично извикува – ДА СЕ БИДЕ, во својата независност, ДА СЕ БИДЕ во својата самостојност, ДА СЕ БИДЕ во својата автентичност, ДА СЕ БИДЕ во својата бесмртност.

Овој трагичен, катарзичен Хамлетов монументален егзистенцијален ангажман сè уште не е надминат како идеја во духовното царство, што како категоричен императив ја наоѓа трагиката и љубовта истовремено - љубовта, како парче светлина помеѓу две темнини, како божја порака и трајна смисла на човечкиот опстој, како морално совршенство што го носиме во себе како смрт и го најавуваме доаѓањето на идеалот – кога, како и ние денес, навраќајќи се кон минатото низ големите хоризонти на уметноста на Шекспир, и не насетуваме дека иднината веќе одамна започнала...

Во прилог, официјалната програма од интернационалниот симпозиум „Хамлет и Европа - да се биде или не!“, кој на 20 и 21 февруари 2017 година, се одржа во Скопје, во организација на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА

HAMLET and EUROPE

TO BE, OR NOT TO BE,

ХАМЛЕТ И ЕВРОПА — ДА СЕ БИДЕ ИЛИ НЕ! ИНТЕРНАЦИОНАЛЕН СИМПОЗИУМ И РАБОТИЛНИЦА

20 ФЕВРУАРИ 2017

1200 ПОЧЕТОК (СИМПОЗИУМ) — Кинотека на Македонија

— Поздравен говор за отворање — ректорот на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје, Јордан Плевнеш

— Пристапна беседа на Јон Карамитру по повод прогласувањето за Doctor Honoris Causa на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија —

Скопје — „Хамлет и светскиот театар во мојот живот“.

— Обраќање на Jean-Patrick Connerade, Претседател на Европската академија на науките, уметностите и книжевноста — „Хамлет и Европа — Да се биде или не“.

— Обраќање на ректорот на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје, Јордан Плевнеш — „Хамлет и Македонија — Да се биде или не“.

— Кратки поздравни обраќања членовите на Матична комисија на Academia Balkanica Europea:

- Градимир Гојер — Босна и Херцеговина
- Владислав Бајац — Србија
- Башким Шеху — Албанија
- Анастасис Вистонитис — Грција
- Христо Бојчев — Бугарија
- Алек Попов — Бугарија
- Александар Прокопиев — Македонија

Хамлет — вечна актерска инспирација

— Поздравна реч на професорот по Актерска игра на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје, Мето Јовановски

— Музички настап на Горан Трајковски — „Хамлет на светот убавина“

— Настап на студентите на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје

• Дарјан Петров — моноло од Хамлет на англиски
Фото проекција: Македонските Хамлети — Проф. Роберт Јанкуловски

Ацо Стефановски 1965, Народен театар Битола
Мето Јовановски 1977, Драмски театар, Скопје
Сефедин Нуредини '80-ти, Албански театар, Скопје
Владимир Талевски 1989, Народен театар, Битола
Горѓи Јолевски 1998, Драмски театар, Скопје
Зоран Љутков 2007, Народен театар, Велес
Дејан Лилиќ 2010, Драмски театар, Скопје

21 ФЕВРУАРИ 2017

10:30 — Матична комисија на Academia Balkanica Europea, под претседателство на Јон Карамитру
(Аула 1 на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје)

11:30 — Одбрана на магистерска теза: „Шекспир засекогаш,“ на Валентин Светозарев
(Аула 1 на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска

Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје)
12:30 — Workshop на македонските актери носители на улогата на Хамлет

Специјални гости преведувачите на Хамлет на македонски:
Богомил Ѓузел, МАНУ и
Драги Михајловски, Филолошки факултет, Скопје
(Актерско студио на Универзитетот за аудиовизуелни уметности — Европска Филмска, Театарска и Танцова Академија — Скопје)



УНИВЕРЗИТЕТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ
ЕСРА
Европска филмска, театарска и танцова академија

ПОПУЛАРНАТА КУЛТУРА КАКО МЕСТО НА ОТПОР

М-р Валентино Скендеровски

316.72:008]

Апстракт: Текстот што следува го разгледува прашањето на популарната култура, видено низ еден филозофски аспект. Во него ќе се извлече паралела помеѓу кичот и популарната култура, како две спротивставени стојалишта, а исто така, ќе биде направен осврт и на новиот начин на поимање на уметноста, задржувајќи се пред сè на постулатите на постмодерноста (постмодерна состојба).

Клучни зборови: популарна, култура, уметност, кич, постмодерна

Abstract: The text that follows examines the question of popular culture, seen though a philosophical aspect. In it a parallel will be drawn between kitsch and popular culture, as two opposite stances, and also a review will be made of the new way of understanding art, concentrating largely on the postulates of postmodernism (postmodern situation).

Key words: popular, culture, art, kitsch, postmodern

Ако нема универзални естетски критериуми, нема една вистина и нема посебен статус за уметноста, тогаш сè може да добие свој легитимитет, па и масовната култура со сите карактеристики што ѝ ги припишуваат критичарите. Главното прашање е имаме ли можност да се спротивставиме на унификацијата (најчесто протната преку масовната култура) од која стравуваше Лиотар, а Бодријар ја донесе до крајни консеквенци давајќи црна слика за иднината.

Историските причини за развојот на масовната култура од почетокот на 19 век се добро познати. Политичката демократија и општото образование го растурија монополот на класната култура. Претприемачкиот дух пронајде профитабилен пазар во културните побарувања на новоразбудените маси, а технолошкиот напредок овозможи евтино производство на книги, периодици, слики, музика и мебел. Модерната технологија ги создаде и новите медиуми како филмот и телевизијата, посебно добро приспособени на масовното производство и распределба. Така, оваа специфична појава за модерното доба радикално се разликува од она што дотогаш било уметност или култура. Иако се сметало дека масовната култура настанала како „партизански, канцероген израскок на високата култура“ (Mekdonald, 2008:53), одредени теоретичари сметаат дека масовната култура, во извесна мера, е продолжување на старата народна уметност која до индустриската револуција била култура на обичниот човек. Посочувајќи ги разликите помеѓу народната уметност како спонтан, автохтон израз на народот или култура „оддолу“, т.е. од народот

за народот, главно без влијанија од високата култура, масовната култура е наметната од горе. Иако дел од теоретичарите го постулираат мислењето дека неа ја произведуваат техничари кои се најмени од бизнисмени, а нејзина публика се пасивните потрошувачи чие учество во културата се сведува на тоа дали ќе купат нешто или не, самото доведување на масовната и народната култура во заеднички контекст укажува на можните инакви погледи на масовната култура кои претходно ги изнесовме.

Пред да преминеме на идејата за популарната култура како заедничко место кое ги опфаќа сите овие поими (народна, масовна, медиумска, култура) и како место на кое се искажува отпорот кон унификацијата (т.е. востановените општествени односи) би се задржале на проблемот на кичот и популарната култура.

Кичот и популарната култура

Кичот, пред сè, претставува изобилство на предмети, хиперпродукција на објекти, но и идејата и менталитетот што ги обликуванив. Терминот потекнува од германскиот јазик, всушност од германскиот културен контекст, и тоа од Минхен и борбата за простор во официјалната култура. Со овој термин авангардните уметници ја означувале официјалната, академизирана уметност, а апстрактните уметници како кич ја одредувале целата „фигуративна“ уметност. Најверојатно станува збор за адаптација на локален говор во кој „Kischo“ значува „лоша стока“. По кусата и бурна историја во војните на германската уметничка критика, зборот е прифатен во поголемиот дел од европските и во многу светски јазици како нешто сосема друго – како популистичка и популарна уметност, понекогаш дури и наивна, односно спонтанa уметност, која веќе не се враќа кон своите авангардни историски извори. Терминот почнува да се употребува во историјата на книжевноста и уметноста, така што денес не покрива ниту еден одделен случај, туку го означува огромно подрачје на продукција која се препознава, но многу тешко се дефинира.

Постојат две основни стојалишта за разбирање на кичот. Првото е стојалиштето на институциите, академиите и културата, според која кичот е заблуда на вкусот, а второто е стојалиштето на рецепцијата, според која кичот е уметност на среќата – според францускиот теоретичар А.А.Мол. Двата пристапи се радикално различни, а ниту еден веќе не ја следи мисловната схема на германската авангарда од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век.

Денес тешко би можеле да го одредиме кичот како уметност на среќата, затоа што среќата веќе не ја остварува самиот објект на желбата, туку пред сè неговата апропријација – купувањето. Многу современи теоретичари се склони кичот да го поврзат со наивно/ спонтано производство на предмети кои не спаѓаат ниту во сферата на уметничката, ниту во сферата на потрошувачката продукција: „тоа е конечен доказ дека кичот го направи едно од најинтересните и најамбивалентни патувања низ терминологијата и поимањето на

уметноста во поновата историја¹.

Некои решенија можеме да ги побараме во постојната енциклопедија на кичот, кои барем панорамски покажуваат според што одредена културна средина може да се согледа како кич. Врз основа на тие енциклопедии, центар за производство на кичот би биле тоталитарните режими, потрошувачката култура (книжевност и визуелната уметност), популарната култура со најновите технологии, туризмот и непризнатите потрошувачки области, како што е порнографијата.

Значи, кичот се произведува и во културите на изобилство и во културите на немаштија, и кога не е непосреден производ на некој режим, лесно добива статус на наивна уметност. Официјалниот кич на тоталитарниот режим (униформи, ордени, слики и сл.) добива нова улога на улиците на Берлин по падот на Сидот; сиромашни сликари од Хаити на метри произведуваат наивна уметност (главно акрилик на платно) која преку границите се продава на туристите во Санто Доминго; мексиканскиот погребен кич ги краси европските станови; африканските дрвени маски понекогаш во пластика се „штанцаат“ во Кина, како и поголемиот дел од денешниот глобален кич. Кичот не ги означува само уметничките и парауметничките, односно украсните предмети, често станува збор за начин на живот, вид на храна, автомобили, музика, уредување на просторот... Тешко би можеле да одолееме на дефиницијата на кичот за кој било дизниленд-концепт, или воопшто за „тематските паркови“, „тематските празници“ и „тематизираниите“ програми во велнес-центрите.

Основното прашање што треба да се разреши при анализата на кичот е прашањето за неговата условеност, односно, контекстот. Задоволувачка анализа на оваа појава може да се даде само ако се укаже на околностите во кои е создаден или се создава.

Некои теоретичари, сепак, сметаат дека кичот не е ограничен само на градовите во кои настанува, туку се проширува и на околината, оди кон внатрешноста и ја уништува фолклорната култура. Таа дури нема обсири ни кон географските и национално-културните граници.

Според критичарите, не е без причина забележано дека сите периоди во кои опаѓаат вредностите се кич периоди. Кичот претставува непростлива внимателност, слабост на уметникот, тој е распродажба на идеалите по ниска цена. Неговите извори се наоѓаат во неможност да се преминат границите на класите, образованието и талентот. Тие потсетуваат дека не треба да се заборава дека сите оние што судат за кичот се наоѓаат пред тешка задача, особено што во секоја уметност постои капка кич. Од друга страна пак, критичарите најчесто треба да говорат против масата (мнозинството) и потребна им е голема вештина за да не го загубат сопствениот слух.

Интересна е противречноста која ја забележуваат многу истражувачи на кичот, укажувајќи на тоа дека е многу значајно тоа што групата која доаѓа во градот во никој случај не го посакува кичот што го нуди производството, туку култура која не би укажувала на нејзиното потекло, односно култура која е со достапна цена. Така публиката неосетно учествува во настанувањето на кичот. Тоа вешто го користат и денешните производители кога на критиките

за своите производи одговараат дека народот го бара она што го произведуваатти. Значи, според нивното мислење, проблемот е публиката, а не манипулациите кои тие ги спроведуваат кога е во прашање истата².

Сепак, публиката како општествен агрегат, не само што ја создала можноста за настанувањето на кичот туку и самиот кич уште посилно влијае на создавањето на вкусовите на сè пошироките слоеви.

Кичот не се однесува само на уметноста, туку и на одреден начин на живот, мисловни обрасци и однесување. Ако во предметот на истражување се вклучи целината на човековото секојдневие, тогаш односот и границата меѓу она што е и она што не е кич станува уште посложена.

Кичот не е само смалување на вредностите и негативно поместување во сферата на вкусовите и сфаќањата за убавото, туку и ги извитоперува општествените односи – уметноста на општествен план. Прашањето за кичот не е само прашање на естетика, туку и културно и социјално прашање во најширока смисла и најдлабоко значење.

Новиот начин на поимање на уметноста

Постмодерноста (постмодерна состојба) ја опишува економската и/или културната ситуација или состојба на општеството, која настанува по модерноста. Некои учења се придржуваат кон тоа дека модерноста завршува во доцниот дваесетти век, заменета од постмодерноста, додека другите ја прошируваат модерноста за да ги опфатат случувањата обележани со постмодерноста. Во повеќето случаи постмодерноста треба да се разграничи од постмодернизмот кој е свесно усвојување на постмодерните филозофии или правци во уметноста, литературата и општеството.

Модерноста се дефинира како период или состојба која слободно се поврзува со идејата за прогресивизмот, индустриската револуција или просветителството.

Ако постмодерноста е состојба или начин на живот кој се поврзува со промените на условите во институциите и со социјалните, политичките и техничко-технолошките резултати и откритија, глобално, но особено на Запад по 1960 година, постмодернизмот е естетска, литературна, политичка или општествена филозофија, културен или интелектуален феномен, кој особено се истакнува со новите движења во уметноста. Овие поими се употребени од страна на филозофите, социјалните научници и критичарите за да ги објаснат условите на современата култура, економијата и општеството, кои се резултат на содржината на доцниот 20 и 21 век, каде што се вклучува и поделбата на власт и материјализирањето на знаењето. Врската помеѓу постмодерноста и критичната теорија, социологија, филозофија се жестоко оспорувани, и термините постмодерност и постмодернизам честопати тешко ги разграничуваме, каде што претходното произлегува од подоцнежното. Овој период има различни политички разграничувања. Неговите антиидеолошки идеи биле позитивно поврзувани со феминистичкото движење, движењата против расната нееднаквост, за правата на хомосексуалците, повеќето

форми на анархизам во доцниот 20-ти век, па дури и движењата за мир, како и различните гранки на моменталните движења против глобализацијата. Иако ниту една од овие институции целосно не ги опфаќа сите аспекти на постмодерното движење, сите тие се поврзуваат со или ја прифаќаат формата на некои од неговите основни идеи.

Се смета дека постмодерната поминува низ две доста различни фази, од кои првата започнува во 1950-тите години и завршува со Студената војна, кога аналогните медиуми со ограничен широк појас влегуваат во употреба во неколку овластени канали и втората која започнува на крајот од Студената војна со ширењето на кабелската телевизија и новите медиуми врз основа на дигиталните средства за ширење и емитување на информациите. Првата фаза на постмодерноста се преклопува со крајот на модерноста и многу автори ја сметаат како дел од модерниот период. Телевизијата стана основниот нов извор на информации кој ја зголемуваше важноста на економиите на Западна Европа и САД, при што опсегот на пазарите се зголемува во развиеното јадро. Во 1967 – 1969 год. се случи значајна културна експлозија попозната како *бејби-бум генерација*, која порасна со постмодернизмот како нејзин основен општествен поглед, барајќи да биде вклучена во политичката, социјалната и образовната структурна власт. Серија демонстрации и бунтови – кои варираат од ненасилни и културни до насилни терористички напади – го претставуваа спротивставувањето на младите кон полицијата и перспективите на претходната ера. Спротивставување на Алжирската и на Виетнамската војна, на законите кои ја оправдуваа или охрабруваа расната дискриминација; спротивставување на законите кои отворено ги дискриминираа жените и го ограничуваа пристапот до развод, наместо употребата на марихуана и халуциногени; појава на стилови во музиката и драмата од поп-културата, вклучувајќи ги рок-музиката, како и сеприсутноста на стереото, телевизијата и радиото кои помогнаа во прикажувањето на овие промени во поширок културен контекст. Овој период се поврзува со работата на Маршал Мек Луан, филозоф кој се концентрира на резултатите од живеењето во медиумската култура и кој расправа дека постоењето на масовните медиуми во културата ја засенува вистинската распространета содржина и истовремено е ослободувачка бидејќи ја ослободува власта од локалните социјални нормативни стандарди. Втората фаза на постмодерноста се дефинира со дигиталноста како зголемена моќ на персоналните и дигиталните средства за комуникација, каде што се вклучени факс-машините, модемите, кабловскиот и интернетот со голема брзина, со што драматично се менуваат условите на постмодерноста. Дигиталното пренесување на информации им овозможува на луѓето виртуелно да ракуваат со кој било дел од медиумската средина. Сето ова придонесе до конфликти помеѓу производителите и потрошувачите за личниот капитал и личната сопственост и доведе до создавање на нова економија чишто поддржувачи предупредуваат дека драматичниот пад во информатичките трошоци ќе го измени општеството од корен. Се јавија и мислења дека дигиталноста, или да се биде дигитален, се одделува како различен правец од постмодерната. Оние што се придржуваат кон ова мислење сметаат дека способноста за ракување

со средствата на популарната култура, со интернет ширум светот (World Wide Web), употребата на пребарувачите и регистрите за знаење и телекомуникациите, создаваат колектив кој ќе биде обележан со порастот на учесничката култура и употребата на медиумските средства, како што е ајподот на „Епл“. Ова предвидување денес е веќе реалност.

Оттука потребата да ги анализираме овие движења кои го сменија текот на случувањата во светот и кои оставија простор за еден поинаков поглед на светот, на културата и на уметноста.

Кон крајот на планетарниот конфликт наречен Втора светска војна, покрај целокупната кабастасценографија—време, живот, судбина, Пентагон, Авенија Медисон, Вол Стрит, Министерство за финансии, катедрала Св. Петар, палата Ригли и сè останато — се појавија Керуак, Гинсберг, Бурго, Корсо, Холмс и другите членови на „партијата“ на Џек Керуак или *бит-партија* (*бит-генерација*) со чувство кое отсекогаш било во природата на ексцентричниот американски гениј од Мелвил преку Витмен и Ендерсон. Познати, непознати, комплексни, измачени, грешни човекови битија, генијални писатели со визија кои се прогонувани од еден на друг крај на американскиот континент, сите овие луѓе лакомо ги проголкуваа книгите, дружењето, љубовта, џезот, блузот и секогаш страсната интеракција на животот и уметноста, во незапирливата борба да се ослободат од речиси сите традиционални американски вредности со кои биле одгледани. Тоа се луѓе полни со живот во своите сетила кои не оставаат ниту еден непревртен камен во својата потеря по искуство и „уметнички метод“ со чија помош ќе го пуштат од синџир својот нескротлив дух. И сето тоа го користат во единствена, нова креација, страшно и сочувствително дело, на оригинален јазик, со примеси на радикални и луцидни идеи и сензибилитет. Заедно со Хенри Милер и Жан Жене, припадниците на бит-генерацијата се одговорни за исповедното дело на Чарлс Буковски, Џон Ричи, Леонард Коен, за т.н. ново новинарство на Томас Вулф и Хантер С. Томсон, како и појавата на голем број нови уметници како Тама Јановиц, Бред Истон Елис, Кати Акер...

Ален Гинсберг (1926 – 1997)

Не мораш да бидеш во право,
Сè што е потребно е да бидеш искрен.
Искреноста ја уништува паранојата.
Првата мисла — најдобра мисла.
Сите капиталистички лаги за комунизмот
се вистина, и сите комунистички лаги
за капитализмот се вистина³.

Новата уметност има намера да ја растури кохеренцијата, формалното единство и наративната поврзаност, насочувајќи се на процесите на создавање (сликање набрзина со фрлање бои, создавање на музика без тонови низ наслушување на тишината и звуците на публиката).

Уметноста тежнее да вовее други, инакви светови и со интелектуални преплетувања да ја обезвреди секоја илузија на знаење за тоа што е човечкиот субјект, што е просторот и времето во кое живее, вклучувајќи многу гласови во фиктивниот уметнички свет.

Користена литература

1. Гиц, Лудвиг, *Феноменологија на кичот*, Магор, Скопје, 2001
2. КоковиЋ, Драган, *Пукотинакултуре*, Београд: Просвета, 1997, стр 398
3. Markovic, Dejan, *Nijesve to bilosamorock'n'roll*, Plato, Beograd, 2003

ДИСТРИБУЦИЈА НА ВИДЕОСИГНАЛИ

М-р Милчо Узунов

621.397.4:681.3

Апстракт

Денеска речиси нема институција или поголем објект каде што потребата од дистрибуција на сигналите била занемарена. Новите изведби на ентериерите имаат речиси двапати поголем број на аудиовизуелни уреди интегрирани во себе, во компарација со сличните изведби од пред една деценија. До крајот на 80-тите години се стандардизираше видеоформатот кој егзистираше во телевизискиот медиум, познат како видеосигнал со стандардна дефиниција –SD (Standard Definition). Тој се обработуваше аналогно и беше детерминиран во својот фреквенциски и напонски опег, со што пресметките за реализација на системите за неговата дистрибуција можеа да се конструираат со перспективна експанзија. Денеска видеосигналот е во дигитален формат неговото архивирање е исклучиво дигитално, додека неговата обработка е речиси невозможна без присуство на компјутерски системи. Посветувајќи се на проблематиката дистрибуција на дигитален видеосигнал, ќе се задржам само на неколку дигитални видеоформатни протоколи за пренос, за кои всушност и сметам дека имаат комерцијален карактер и се најчесто присутни скоро кај сите аудиовизуелни уреди и дистрибутивни мрежи.

Клучни зборови: дистрибуција, видеосигнал, дигитален

Abstract

In nowadays there is no institution or bigger facility where the need for distribution of signals is neglected. The new interiors have almost twice the number of audiovisual devices integrated within, in comparison with the old interiors one decade ago. By the end of the 80's the video format that existed in the television media has been standardized, known as video signal with standard definition-SD. It was processed analogously and was determined in its frequency and voltage range with which the estimations for realization of the systems for its distribution could be constructed with perspective expansion. Today, the video signal is in digital format, its archiving is solely digital, while its processing is almost impossible without a computer system. Devoting to the problematic of distribution of digital video signal, I will contemplate only on few digital video format protocols for transmission; those that I consider have the commercial character and are most frequently present in all audiovisual devices and distribution networks.

Key words: distribution, video signal, digital

ВОВЕД

Брзиот чекор на развој во аудио и видеотехнологијата постојано го наметнува прашањето за реализација на аудио и видеодистрибуција на сигналите. Како што се менуваат форматите на сигналите, така овие решенија стануваат сè покомплексни, а квалитетот на сигналите постојано наметнува нови стандарди. Денеска речиси нема институција или поголем објект каде што потребата од дистрибуција на сигналите била занемарена. Новите изведби на ентериерите имаат речиси двапати поголем број на аудиовизуелни уреди интегрирани во себе, во компарација со сличните изведби од пред една деценија. Кај аудиовизуелните уреди, дистрибуцијата на сигналите е диференцирана во неколку категории од кои најчеста изведба имаат: аудио, видео, интернет и високофреквенциските сигнали. Од овие категории изведбата на аудио и видеодистрибуцијата бара најголема посветеност. Сепак ќе кажеме дека аудиосигналите денеска сè уште може да се дистрибуираат и во аналоген формат и решенијата за оваа проблематика може да се елаборираат со веќе познатите методологии, но кога станува збор за видеосигналите, оваа констатација не може да се поистовети и кај нив. Новите видеоформати (HD, HDTV, 2K, UHD, 4K...) ја променија природата на видеосигналот и го еволуираа неговиот начин на дистрибуција, архивирање и обработка. Денеска видеосигналот е во дигитален формат и неговото архивирање е исклучиво дигитално, додека неговата обработка е речиси невозможна без присуство на компјутерски системи. Тежнеејќи кон сè поголема резолуција и поголем број на боите, квалитетот на сликата добиена од аудиовизуелните уреди полека но сигурно се приближува кон киностандардите. Оваа трка кон повисок квалитет, доведе до значителни измени во аудиовизуелниот продукциски свет. До крајот на 80-тите години се стандардизираше видеоформатот кој егзистираше во телевизискиот медиум, познат како видеосигнал со стандардна дефиниција SD (Standard Definition). Тој се обработуваше аналогно, и неговата дистрибуција беше во аналоген формат. Со 576 хоризонтални линии и 720 точки во секоја линија (стандардна дефиниција за PAL Video System - Europe), видеосигналот беше детерминиран во својот фреквенциски и напонски опсег, со што пресметките за реализација на системите за неговата дистрибуција можеа да се конструираат со перспективна експанзија. Единствен маркер кој во тоа време ги засегааше инженерите беше неговото деформирање при дистрибуцијата на поголеми далечини. Но, напредокот во високофреквенцискиот сектор успешно даде решенија за надминување на овој проблем. Средината и крајот на 90-тите години ги изменија постулатите за видеосигналите. Појавата на дигиталниот видеосигнал наметна сосема нови размислувања во видеотехнологијата. Дигиталната ера навлезе во нашето секојдневие и покрај аудиовизуелните таа ги опфати скоро сите уреди во нашето домаќинство, заедно со начинот на нивната меѓусебна комуникација. Дигиталниот начин на комуникација денеска се смета за едноставен и сигурен, со стандардизиран алгоритам за негова обработка и конверзија во аналоген.

Видеосигналот во себе носи информација за три бои од кои понатаму се добива целата палета, тоа се црвената (R - Red), зелената (G - Green) и сината (B - Blue). Во аналогната обработка на видеосигналот се применува сепаративен метод, при што секоја боја засебно се анализира

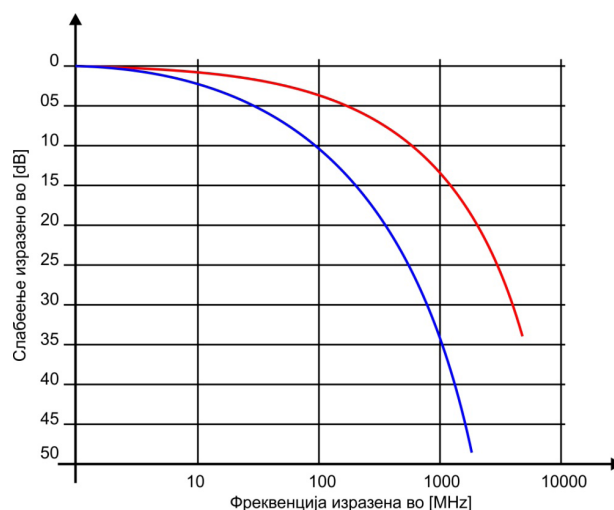
и обработува, но честопати и транспортот или дистрибуцијата на видеосигналите од аналоген формат се реализираат засебно, при што се задржува квалитетот на видеосигналот и се намалува влијанието на шумот, кој е еден од главните проблеми при транспортот на сигналите, а особено кога тие се во аналоген формат. Методот на модулиција пак овозможи транспорт и дистрибуција на аналогниот видеосигнал вклучувајќи ги сите негови бои и останати параметри. Кај дигиталните сигнали шумот има значително мало влијание во неговиот квалитет. Тргувајќи од фактот што кај него се детерминирани само две напонски вредности „0“ и „1“, влијанието на шумот кој се јавува во соодветни граници (напонско ниво на шум помало од 50% од маскималната негова вредност која е дефинирана за напонско ниво на „1“), неможе да ја наруши неговата „содржина“. Токму оваа предност е една од главните адути за примена на дигиталните видеосигнали. Во последниве две децении, дигиталниот видеосигнал еволуираше во неколку различни формати, притоа дефинирајќи различна резолуција на точки на сликата и различна длабочина на боите (број на бои). Оваа појава која беше неизбежна поради брзиот развој на аудиовизуелните уреди, доведе до појава и на различни методи за негова дистрибуција. Сепак, може да констатираме дека денеска дигиталниот видеосигнал се фокусираше кон неколку формати, кои всушност добија комерцијален карактер и широка употреба кај голем број производители на аудиовизуелни уреди. Поради големата девијација на резолуцијата (бројот на точки на сликата) дигиталниот видеосигнал всушност има различна количина информации во себе, зависно од параметрите на резолуцијата. Посветувајќи се на проблематиката дистрибуција на дигитален видеосигнал, ќе се задржам само на неколку дигитални видеоформати протоколи за пренос, за кои всушност и сметам дека имаат комерцијален карактер и се најчесто присутни скоро кај сите аудиовизуелни уреди и дистрибутивни мрежи.

SDI (Serial Digital Interface) Дигитален видеосигнал

SDI-форматот денеска претставува најзастапен начин за транспорт и дистрибуција на дигиталната форма на видеосигналот кај професионалните аудиовизуелни уреди и инсталации. SDI-протоколот за пренос на видеосигналот е модифициран во 1984-тата година, а подоцна во 1989-тата година е комерцијално пуштен во употреба [1][430-445]. Неговата намена е употреба само во професионалните изведби на видеоинсталации, наметнувајќи лиценциран пристап на интерфејс аплицирање, со што е добиена условна сепарација од комерцијалните аудиовизуелни уреди за домашна употреба. Станува збор за сериски пренос на дигитални податоци или дигитален видеострим со максимален проток до 1,485 Gbit/s, дефиниран од страна на SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) како SMPTE 292M[2] [8-10]. Овој стрим се користи за пренос на дигиталните видеосигнали во стандардна дефиниција или (SD Standard Definition) со проток од 270Mbit/s. Но, подоцна со појавата на HD и HDTV-форматите во 1998 година е дефиниран SMPTE 372M, при што се стандардизирани два паралелни стрима и е добиен проток на

податоци до 2,97 Gbit/s. Двата стрима се сепаративно кодирани и потоа мултиплексирани низ една SDI-линија позната како SDI-3G. Во 2006-та година, а подоцна во 2015-та, беа стандардизирани и нови решенија за транспорт и пренос на видеосигнали со поголема резолуција познати како UHD (Ultra High Definition), при што се појави таканаречен двоен стрим или Dual Stream 6G-SDI, 12G-SDI, кој се реализира со две или четири паралелни SDI- линии, овозможувајќи поголем проток на податоци. SDI-сигналот користи коаксијален кабел со импеданса од 75Ω , и стандардни BNC(Bayonet Nill-Concelman) конектори за приклучување. Иницијалната идеја до 1990-тите години беше дигитализација на видеосигналот и негов транспорт со помош на веќе поставена инфраструктура, инсталација. Оваа идеологија функционира само во изведбите со SD (Standard Definition), односно каде што протокот на податоци не надминува 1,5Gbit/s, односно 270Mbit/s, во системите каде што видеосигналот е со поголема резолуција (HD, HDTV.. итн.) постоечката инсталација не овозможува успешен пренос на видеостримот. Протокот на видеостримот многу зависи од квалитетот на инсталацијата, односно кабелот што е користен во аналогната изведба, доколку сакаме да го искористиме за пренос на дигиталниот SDI видеосигнал. Коаксијалниот кабел има губитоци кои се зависни од фреквенцијата, колку таа е повисока губитоците се зголемуваат или компаративно кажано тој се однесува како нискофреквентен пропусен филтер. Дел од загубите се резултат на отпорот на проводниците и таканаречениот *скин ефект*, но исто така, има загубии од диелектричната апсорпција на изолаторот. Поради губитоците и се разбира имплементацијата на шумот, кој е неизбежен, коаксијалниот кабел низ кој се транспортира SDI видеосигнал, има детерминирана должина. Низ голем број мерења и испитувања ширум светот, производителите на професионалната аудиовизуелна опрема дојдоа до констатација дека сигналот при својата дистрибуција не смее да има губиток поголем од 30dB кога се работи HD-SDI или SDI HD-3G видеострим со проток до 2,97Gbit/sec. Симплифицирана форма на математичка релација со која може да се пресмета губитокот на дигиталниот SDI видеосигнал гласи:

$$L = A + C_f + B\sqrt{f} \quad [2][13-14]$$



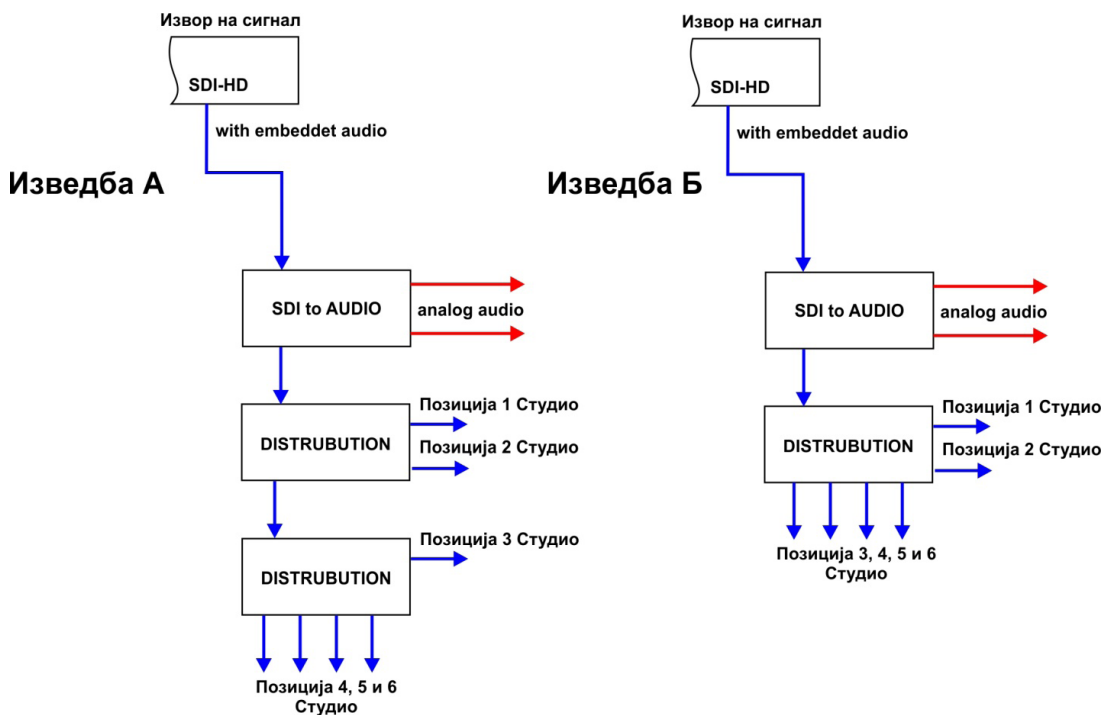
Слика 1.1. [2][13-14]

Каде што f е фреквенцијата на сигналот низ кабелот изразена во херци (Hz), а A , B и C се константи што ги дава производителот на кабелот, додека L претставува губитокот на сигналот по единица должина прикажан во dB/m. Со помош на оваа математичка релација може да го одредите губитокот на сигналот или да ја видите максималната должина на одреден кабел низ кој ќе може да патува SDI дигиталниот видеосигнал. Речиси сите производители гарантираат за должина од 100 метри, што всушност претставува и условно земено како максимална должина низ која ќе минува SDI 3G сигналот.

На сликата 1.1. има график кој го покажува слабеењето на сигналот изразено во dB во зависност од неговата фреквенција низ коаксијалниот кабел. Прикажани се криви на слабеење на два различни модела на коаксијален кабел со должина од 100 метри. Сината линија прикажува слабеења кај типот Belden 8281, додека црвената линија го прикажува слабеењето кај Belden 7731A.[2][14] Денеска егзистираат многу производители на коаксијален кабел за пренос на дигитален SDI видеосигнал, но сепак сите тие како средна вредност за должина при која нема да има поголеми слабеења од 30 dB, условно декларираат таа да не е поголема од 100 метри. Токму оваа детермината ја отвора проблематиката за дистрибуција на дигиталниот видеосигнал. Доколку сигналот при неговата дистрибуција се приближи кон слабеење кое е во ризични рамки (поголемо од 25 dB, притоа знаејќи дека на 30 dB веќе сигналот станува ризичен со можност на грешки) потребно е негово регенерирање.[3] Оваа постапка на регенерација кај SDI дигиталниот видеосигнал, позната е уште како Re-Clock. Таа во себе има неколку фази: еквилизација, квантизирање и генерирање и оваа постапка претставува единствено решение за дистрибуција со коаксијален кабел, кога станува збор за должини поголеми од 100 метри. Покрај овие три основни фази низ кои поминува сигналот при неговото регенерирање, кај пософистицираните уреди егзистираат и други, со цел да се добие нов „прочистен“ дигитален сигнал. Но, колку регенерацијата има поголем број процеси (фази) во себе, толку е поголемо неговото задоцнувањето, или таканаречената латенција. Фазите низ кои минува сигналот се реализираат од микропроцесорски единици кои работат со високи фреквенции и мошне брзо, но сепак времето за обработка на податоците не е 0. Секоја фаза бара одредено време на обработка на податоците, колку е бројот на фазите поголем, толку е задоцнувањето поголемо. Во текот на последнава деценија имав можност да учествувам во неколку поголеми проекти каде што дистрибуцијата на SDI дигиталниот видеосигнал беше еден од примарните чекори во нивната реализација. Имајќи ја предвидовата детермината, беа испитувани многу различни решенија што беа подложни на технички и финансиски анализи, со цел да се изнајде вистинското економично решение.

Ефектот на задоцнувањето на видеосигналот или латенцијата доведе до зголемени финансиски трошоци. Тоа бараше посебна анализа на сигналите во однос на нивната употреба и рестрикција

на единиците за регенерирање. Илустративен пример е кога поради латенцијата е имплементирана скоро двојна должина на кабел, прикажан е на сликата 1.2. Видеосигналот кој се дистрибуира во телевизиските студија од каде што се продуцира програма во живо, неможе да има повеќе од еден степен на регенерација. Аудиоинсталацијата која беше реализирана во аналоген формат доведе до маркирање на задоцнета слика, или несинхронизирана слика во однос на тонот. За избегнување на оваа проблематика беше потребно задоцнување на аудиосигналот или избегнување на степени за регенерација на SDI дигиталниот видеосигнал. Задоцнувањето на аудиосигналот пак, од друга страна, бараше различни времиња на доцнење кои зависеа од патеката на видеосигналот. Покрај патеката времето на задоцнувањето беше зависно и од бројот на регенерирачки степени и уреди за негово процесирање, кој секогаш беше различен и детерминиран од изворот на видеосигналот и физичката позицијата во студиото каде што тој требаше да се дистрибуира. Имено, аудиопроцесорска единица која би реализирала ваква функција или задоцнување на аудиосигнал со одреден опсег на временски вредности и притоа тие да може да се меморираат (за да не се губи време на нивно нагудување во текот на продукцијата во живо) е голем финансиски потег. Покрај финансискиот товар кој би го наметнал комплексниот аудиопроцесор, во анализата дојдов до заклучок дека и самата аудиоинсталација ќе треба да се коригира, што од друга страна бараше и дополнително време за реализација.

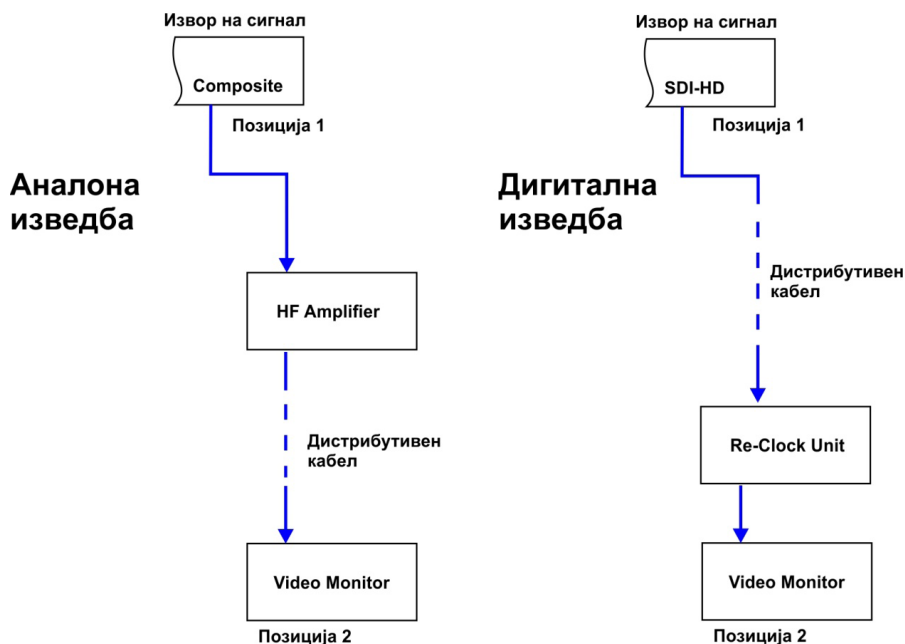


Слика1.2.

На сликата 1.2. лево (Изведба А) е прикажана примарната идеја за дистрибуција на една SDI-линија во едно телевизиско студио. И покрај тоа што во неа има имплементирано 2 степен

за дистрибуција, таа е поекономична од Изведбата Б, која во себе има само еден степен на дистрибуција. Изведбата на каблирањето и местоположбата на позициите каде што сигналот треба да пристигне во студиото, чинат многу повеќе отколку додавање на уште еден степен за дистрибуција. Но сепак, во овој случај е реализирана изведбата Б (слика 1.2. десно), бидејќи латенцијата беше значително голема. При оваа изведба се користени уреди за дистрибуција од производителот „Блекмеџик дизајн“ (*Blackmagic design*) кој во своите технички карактеристики наведува дека латенцијата при процесирање на сигналот во овие уреди е 1 до 2 фрејма (1 до 2 слики, од вкупно 25 слики во една секунда PAL-систем), но од резултатите што ги добив при реализацијата се покажа дека тие имаат латенција од 4 до 5 фрејма, што со сериско поврзување на двете дистрибуции даваше скоро 10, а понекогаш и 12 фрејма, што всушност е 1/2 секунда. Задоцнувањето дополнително се должеше и на мониторите кои исто така имаа процесирање на SDI-сигналот во себе. Сепак дистрибуцијата на сигналот до останатите делови во телевизиската кука, беше реализиран со решение на Изведба А, бидејќи тука задоцнувањето не беше значајно, примарно беше тој да стигне до бараната точка во HDTV-формат. Ова решение мораше да се примени, бидејќи растојанието помеѓу двете позиции изнесуваше 175 метри.

Регенерацијата кај SDI дигиталниот видеосигнал се реализира на крајот од линијата, за разлика од аналогните засилувачи кај аналогната дистрибуција на аналоген видеосигнал кои се имплементираат на почеток од дистрибутивната линија. Оваа компарација е прикажана на слика 1.3.



Слика 1.3.

HDMI (High-Definition Multimedia Interface)

Дигитален видеосигнал

HDMI (High-Definition Multimedia Interface) протоколот е предвиден за пренос на дигитален аудио и видеосигнал кај аудиовизуелните уреди за домашна и комерцијална употреба. Тој во себе покрај дигиталниот формат на видеосигналот кој може да биде во компресирана и некомпресирана форма, има можност да дистрибуира и повеќе дигитални аудиоканали, контролен сигнал базиран на TMDS (Transition Minimized Differential Signaling) протокол, авторска заштита и напојување од + 5V. Почетокот на неговиот развој датира од 2002 година, додека комерцијалната употреба при која почна да се имплементира во телевизорските и компјутерски монитори беше 2008-та година. Оттогаш па сè до денес речиси нема ТВ или компјутерски монитор кој во себе не го содржи HDMI-приклучокот. [5][6-10] HDMI-поврзувањето се реализира со специфични конектори, специјално дизајнирани за овој тип поврзување, користи мултикор (повеќејадрен) кабел кој во себе содржи засебни шилдувани (оклопени, заштитени) линии кои овозможуваат голем трансфер на податоци и старданди парови на несиметрични проводници. Во првата негова надградба назначена како HDMI 1.3 протокот на податоци е зголемен на вкупно 10.2 GBit/s што всушност претставува проток кој овозможува пренос на различни типови дигитален аудио и видеострим. На сликата 2.0. има прикажано табела на различни аудиовизуелни уреди и формати на слика, како и протокот на податоци во единица време и фреквенцијата на сигналот што се користат со овој тип на поврзување.

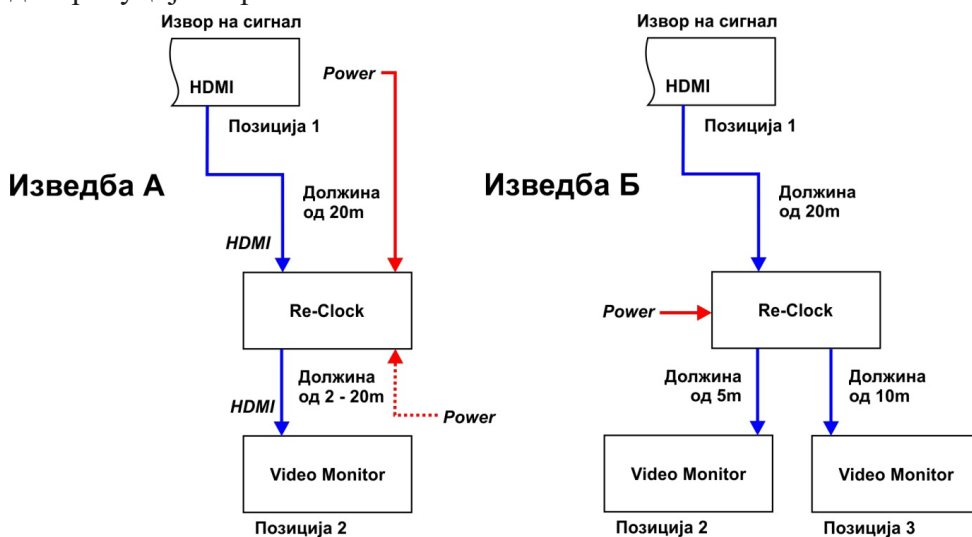
Ред. број	Аудиовизуелен уред	Резолуција на слика	Длабочина на бои	Вертикална Фрек.	Проток на податоци	Фрек. на сигналот
1	SD DVD Player	480p	8-bit	60Hz/50Hz	0.81 Gbit/s	27 MHz
2	HD Set-Top Box	720p	8-bit	60Hz/50Hz	2.23 Gbit/s	74.25 MHz
3	Playstation 3	1080p	8-bit	60Hz	4.46 Gbit/s	148.5 MHz
		1080p	12-bit		6.68 Gbit/s	222.75 MHz
4	HD BluRay	1080p	8-bit	60Hz/50Hz	4.46 Gbit/s	148.5 MHz
			12-bit	60Hz/50Hz	6.68 Gbit/s	222.75 MHz
5	HD Camcorder	1080i	8-bit	60Hz/50Hz	2.23 Gbit/s	74.25 MHz

Слика 2.0.[7]

Компонентиот начин на поврзување кој беше прв по стандардизирањето на HD-сигналот за пренос на видеосигнал во HD-резулација, многу малку се користеше бидејќи неговиот формат беше аналоген и бараше конекција со три засебни линии (RGB). Појавата на HDMI-приклучувањето беше прво комерцијално дигитално решение што нудеше квалитетна дистрибуција на аудио и видеостримот во висока резолуција. [7][7-8] Можноста за голем трансфер на податоци кај HDMI-методот за дистрибуција на дигитални аудио и видеосигнали овозможи негова примена и кај понапредните формати на слика 2K и 4K UHD. Затоа денеска и професионалните аудиовизуелни уреди, покрај SDI-приклучоците имаат и HDMI-приклучок што овозможува нивна меѓусебна интерконекција. Бидејќи станува збор за сигнал на високи фреквенции HDMI мултикор каблите

бараат високо ниво на квалитет при нивното производство. Сепак и овде е детерминирана должината на каблите во зависност од типот на дигиталниот видеосигнал кој се дистрибуира преку нив. Како референтна максимална должина при која нема да се појават губитоци на сигналот е земена должина од 10 метри. Се разбира дека одредени производители кога станува збор за 1080i форматот нудат свои производи кои се со должина и до 20, па дури и 30 метри. При дистрибутивни изведби каде што во функција се професионални и комерцијални аудиовизуелни уреди, овој начин на нивно меѓусебно поврзување е неизбежен. Бидејќи тука должината на каблите е многу помала во компарација со SDI-каблите, реализацијата на дистрибутивната мрежа е многу покомплексна. Од досегашното искуство кое сум го стекнал низ проекти во кои дистрибуцијата на дигиталниот видеосигнал бил реализиран со HDMI-протокол, можам да кажам дека станува збор за најкомплексни и финансиски скапи решенија. Ако го земеме предвид фактот дека телевизорите и видеомониторите што не се во доменот на професионалните аудиовизуелни уреди, а притоа се имплементираат во системи каде што сигналите се процесираат со професионални уреди, ќе видиме дека единствен начин за интерконекција претставува HDMI решението. Должината од само 10 метри е првиот и најтешкиот проблем кој се јавува уште на самиот почеток при димензионирањето на дистрибутивната мрежа. Сепак, денес, оваа детерминанта може да се реши со неколку различни решенија. Предноста на дигиталниот видеосигнал е можноста за негова конверзија од еден во друг облик и притоа неговиот квалитет да не се нарушува.

Кога станува збор за дистрибуција на дигитален аудио и видеосигнал со HDMI-протокол, при што должината на каблите се движи во опсег до 40 метри, наједноставно решение претставува употреба на HDMI-кабли со должина од 20, или комбинација на 10 со 20, 8, 5 итн., метри, и употреба на еден степен за регенерирање (Re-Clock) на сигналот. Пример за овој тип да дистрибуција е прикажан на сликата 2.1



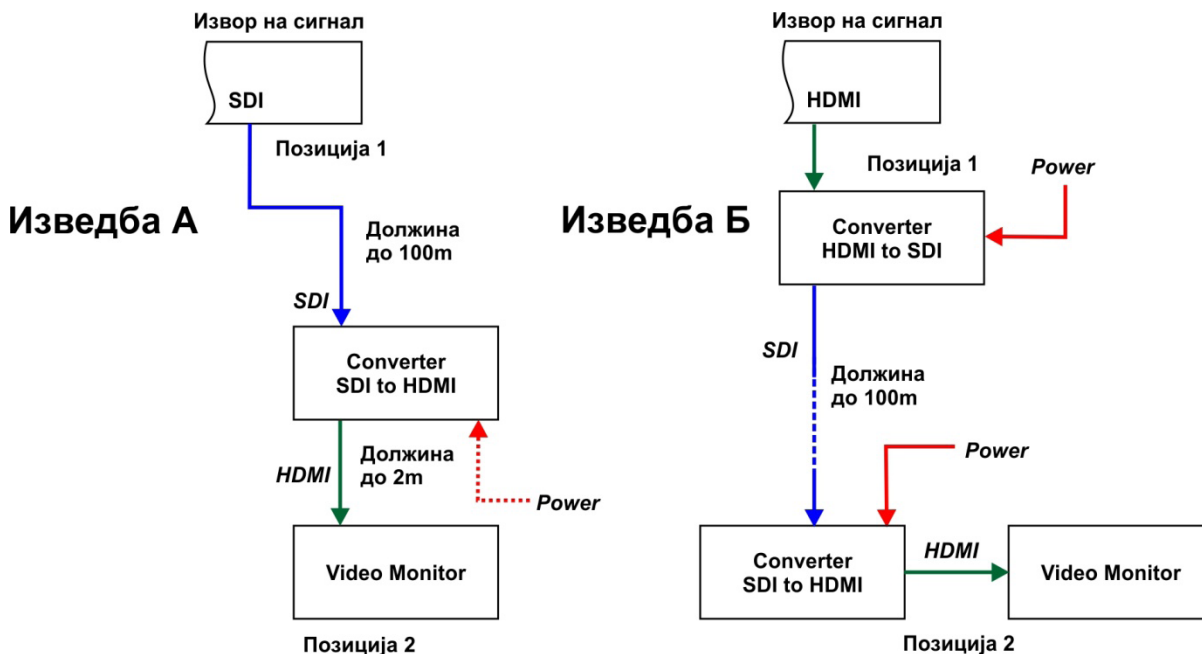
Слика 2.1

Прикажаното решение на сликата 2.1 лево (Изведба А) прикажува дистрибуција со HDMI-протокол при што дожината на каблите е помала од 20 метри [9], а растојанието помеѓу позицијата 1 и 2 е помало од 40 метри. При изведбата, треба да нагласам дека степенот за регенерација се имплементира на страната со пократок кабел, или во овој случај непосредно пред позицијата 2 (видеомониторот). Ова решение е реализирано со кабли од генерацијата HDMI 1.4 и производителот „Тара вижн“ (*Tara Vision*). Уредот за регенерација на HDMI- видеосигналот треба да има извор за напојување, што во одредени изведби го усложнува неговото имплементирање, бидејќи неговата позиција може да биде во зона каде што нема приклучок за напојување и во тој случај покрај HDMI-линијата потребна е инсталација и на дополнителна енергетска линија за негово напојување. Оваа линија за напојување може да се реализира и по друга патека која е независна од HDMI-линијата, и во случај кога крајната дестинација (позиција 2, во нашиот пример) користи пократок HDMI-кабел, таа се имплементира паралелно со неа. Многу често овие уреди за регенерација имаат изведба со повеќе излези, па кога ја проектирате дистрибутивната линија, за поголема економска ефикасност добро е овој уред да го позиционирате на некое место каде што ќе може со пократки линии да извршите дистрибуција на две или повеќе позиции. Овој пример е прикажан на сликата 2.1.(десно Изведба Б), каде што уредот за регенерација е позициониран до позицијата 2 која е на помала далечина, или меѓу далечината на позицијата 1 и 3. Треба да нагласам дека и латенцијата кај овие уреди е поголема во однос на системите за регенерација со SDI-протокол, бидејќи станува збор за сосема друг тип на дигитален сигнал кој во себе содржи и други информации. Доколку таа е важен фактор во дистрибутивната мрежа, тогаш е подобро изведбата да ја реализирате со конвертори на сигналот.

Конверзија на дигитален видеосигнал

Конверзијата на дигиталниот видеосигналот е исто така процес кој е неизбежен во поголемите дистрибутивни решенија. Таа е неопходна не само поради дистрибуцијата, туку и поради меѓусебната интерконекција кај аудиовизуелните уреди. Најчесто тој се конвертира од HDMI во SDI и обратно, бидејќи овие два протокола се најзастапени кај аудиовизуелните уреди за професионална и комерцијална употреба. Кога станува збор пак за дистрибуција, конверзијата може да биде ефикасно решение, особено ако на едната позиција имате аудиовизуелен уред од кој видеосигналот се добива во SDI-протокол, а на другата страна или крајната дестинација имате уред кој сигналот ќе го прими со HDMI-протокол. Во овој случај најдобро решение ќе имате доколку дистрибуцијата ја реализирате со SDI-протокол, при што ќе добиете можност дигиталниот видеосигнал да го дистрибуирате со кабел долг до 100 метри и притоа да немате негова регенерација. Покрај предноста на должината на кабелот, секако ќе добите сигнал со мала латенција, бидејќи немате уреди за регенерација. На крајот од оваа линија ќе имате само еден конвертор кој ќе изврши конверзија на SDI-протоколот во HDMI, но притоа ќе направи и негова

еквализација и регенерација. Со еден збор ќе добиете чист дигитален аудио видеосигнал. Уредите за конверзија речиси секогаш имаат алгоритам на еквализација на сигналот што го примаат пред да извршат негова конверзија, што во однос на квалитетот е добро, но во однос на латенцијата интегрираат одредена маргина. Доколку таа не е значајна за крајната дестинација на сигналот, тогаш не треба да ја земате при проектирањето на дистрибуцијата. Пример за ова решение е прикажано на сликата 2.2.

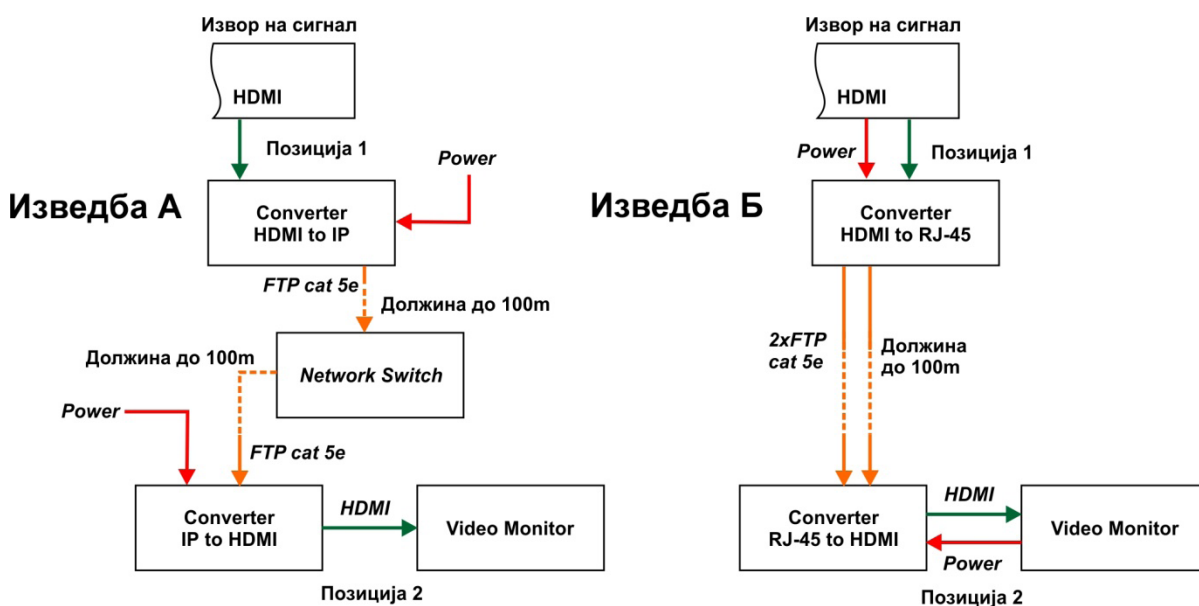


Слика 2.2

На сликата 2.2. десно (Изведба Б) е прикажано решение со две конверзии на сигналот. Имено, кога станува збор за поголеми далечини од четириесетина метри, тогаш дистрибуцијата на HDMI-сигналот ќе се реализира со 2 или 3 регенирачки уреди во зависност од должината на HDMI-каблите. Доколку се тие со должина од 10 метри, сигурно ќе треба да употребите 3 степени за регенерација. Покрај бројот на степени станува комплексно и напојувањето кое треба да го обезбедите на 2 или 3 позиции низ дистрибутивната линија. Иведбата Б, која е прикажана овде, овозможува долги растојанија и инсталација само на еден SDI-кабел, со што е значително олеснета имплементацијата на дистрибутивната линија. Гледано од финансиски аспект, исто така поекономично е ова решение, и покрај тоа што денеска може да најдете голем број на производители со различни цени на уреди за регенерација и конверзија на сигналите. Првите изведби на конвертори од овој тип имаа високи цени на пазарот, но денеска нивната цена е значително намалена и пристапна за реализација на решенија од ваков тип.

Друг модел за дистрибуција на HDMI-сигналот на поголеми далечини од 20 метри е

со негова конверзија во IP-(Internet Protocol) формат, или употреба на класична компјутерска мрежна инсталација. Знаејќи дека и кај овој тип на дистрибуција (согледувајќи ги параметрите на компјутерските мрежни кабли) најголемата должина што може да ја употребите е повторно 100 метри, единствената предност во однос на другите споменати методи е цената на кабелот, која е најниска во споредба со SDI и HDMI-каблите. Ова решение најчесто се користи кога станува збор за инсталации каде што има стандардизиран протокол за имплементација на кабли или веќе поставена компјутерска мрежна инсталација. Доколку станува збор за 1080p или видеоформат со поголема резолуција, тогаш дистрибуцијата се реализира со две IP-линии, поради големиот проток на податоци кој е потребен за дадениот видеоформат, или со еден, при што сигналот се компресира. Пример за ова решение е даден на сликата 2.3.

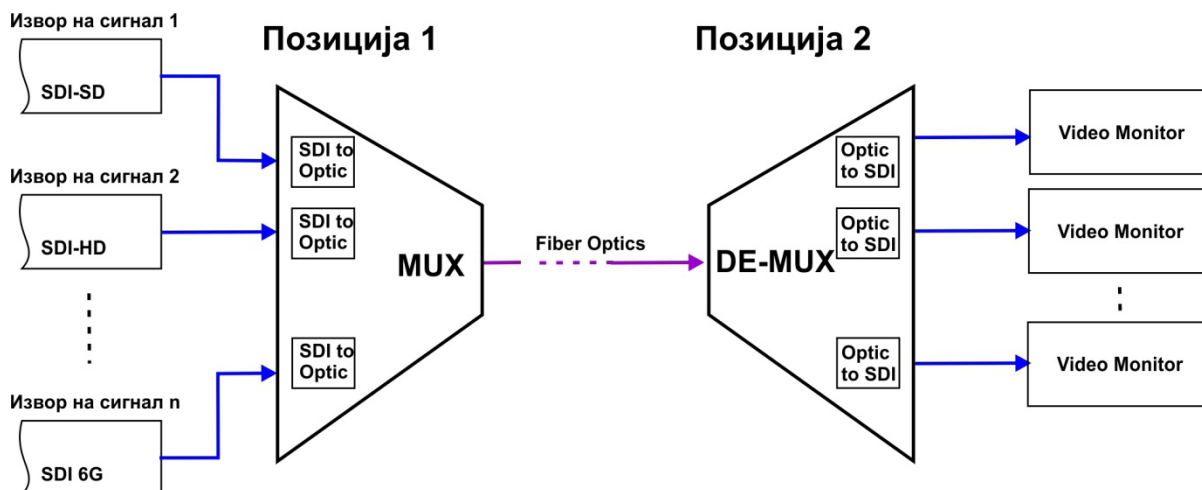


Слика 2.3

Изведбата А или левиот дел од цртежот 2.3. прикажува дистрибуција што е реализирана со конвертори на сигналот во IP-протокол, при што е извршена одредена негова компресија. Во ова решение се користи веќе поставената компјутерска IP-инфраструктура, при што видеосигналот е дефиниран со точна IP-адреса и патува низ неа. На крајната дестинација или позиција 2 во нашиот пример се користи конвертор кој повторно го враќа сигналот во HDMI-протокол и тој врши негова декомпресија. Сигналот патува низ компјутерската мрежа, без разлика колку мрежни свичеви ќе има таа и како меѓусебно се поврзани. Меѓутоа, со овој тип на пренос, сигналот има значителна латенција и поради компресијата губи од својот квалитет. Решението што го задржува квалитетот на видеосигналот и притоа користи мрежни IP-кабли FTP Cat 5e (File Transfer Protocol Category 5) е претставено на десниот цртеж (Изведба Б) од сликата 2.3. Искористени се

активни конвертори кои всушност се напојуваат од HDMI- приклучокот од каде што го преземаат и дистрибуираат сигналот, тие не користат класичен компјутерски IP-протокол и неможе да се приклучат на компјутерската мрежа. Поради големиот проток на податоци користат две линии, односно два паралелни FTP Cat 5кабли.

Пософистицирана варијанта на IP-протокол за пренос на дигитален видеосигнал е со помош на оптички влакна, односно користење на оптичка компјутерска мрежа која овозможува брз трансфер на податоци и многу мала латенција. Како во примерот со мрежните кабли и тука постојат две решенија каде што сосема идентично се реализираат, со една разлика кај сигналот кога се трансформира во IP при користење на оптичка компјутерска инфраструктура тој не се компресира. Доколку се користат индивидуални оптички конвертори со засебни алгоритми на конверзија, дистрибуцијата се реализира сепаративно од компјутерската инфраструктура. Оптичкиот метод овозможува дистрибуција на многу големи далечини, галванско одвојување на двете страни што претставува главен услов за безбеден пренос и елиминирање на електричниотиндуктивен шум кој се јавува кај бакарните проводници. Со помош на мултиплексирање пак, низ еден оптички кабел, овозможен е пренос на повеќе видеосигнали, без разлика на нивниот формат [10][14-16]. Едноставен блок-дијаграм за дистрибуција на повеќе дигитални видеосигнали со помош на нивно мултиплексирање е прикажан на сликата 2.4.[10][18].



Слика 2.4.

При дистрибуција на големи далечини единствен начин за пренос на дигиталниот видеосигнал всушност претставува IP-протоколот, реализиран со оптичка мрежна инфраструктура. Поради

комплексната имплементација на конекторите, овој тип на дистрибуција сè уште не е многу комерцијализиран и покрај тоа што голем дел од компјутерските инфраструктури веќе користат оптички модел за интерконекција, поради потребата од голем проток на податоци.

Заклучок

Анализирајќи ги можните решенија за дистрибуција на дигиталниот видеосигнал, може да заклучам дека денеска егзистираат многу комбинации за негова реализација. Еден од важните фактори што не треба да се занемари при конструкцијата на една дистрибутивна мрежа или засебна линија е неговата економичност. Со детална финансиска анализа може да се добие економична и квалитетна дистрибуција, но секако дека притоа треба да се земат предвид и параметрите за латенција на видеосигналот, кои може да го детерминираат неговиот протокол за дистрибуција. Од досегашното искуство, следејќи гитехнолошките трендови и учествувајќи во реализација на повеќе проекти каде што дистрибуцијата на дигиталниот видеосигнал бил примарен дел од проектот, комбинираниот метод за дистрибуција се покажал како најекономичен и ефективен. Комбиниран метод всушност претставува комбинација од различни протоколи, кабли и конвертори при што е реализирана посебна исклучителна видеодистрибуција. Поради фактот што развојот на технолошките решенија денеска брзо напредува, ова решение нуди соодветна надградба, со тоа што сепаративно можни се измени во одредени сегменти на дистрибутивната мрежа. Во табелата прикажана на сликата 3.0. се прикажани најефективните решенија за дистрибуција на дигитален видеосигнал во однос на неговата местоположба - функција, должината на каблите и финасиската изведба.

Ред. бр.	Аудиовизуелен Уред (старт)	Прот. кабел	Должина на кабел	Конверзија	Аудиовизуелен Уред (крај)
1	Камера - SDI	SDI	10 - 70m	SDI - HDMI	Монитор - HDMI
2	Видеосвичер -HDMI	HDMI	1 - 10m	X	Монитор - HDMI
3	Компјутер - HDMI	FTP-Cat5e	5 - 20m	HDMI -FTP -HDMI	Монитор - HDMI
4	Камера - SDI	Fiber Optic	100- 150m	HDMI -FiberO - SDI	Видеосвичер - SDI
5	Графички процесор - SDI	SDI	10 - 80m	X	Видеосвичер - SDI
6	BluRay / DVD HD Плеер - HDMI	SDI	15 - 40m	HDMI - SDI - HDMI	Монитор - HDMI
7	Видеосвичер - SDI	SDI	15 - 80m	SDI - HDMI	Проектор - HDMI
8	BluRay / DVD HD Плеер - HDMI	FTP-Cat5e	20 - 50m	HDMI -FTP -HDMI	Проектор - HDMI

Слика 3.0.

Табелата на сликата 3.0. е добиена според анализи и пресметки што се работени во периодот од 2011 до 2016 година, притоа треба да нагласам дека гледано од финансиски аспект денеска некои од прикажаните решенија можеби се уште поекономични или дел од нив може да се реализираат со поекономична комбинација. Во секој случај, таа сепак може да биде примат при конструкција на соодветна дистрибутивна мрежа или дистрибутивна засебна линија на дигитален видеосигнал.

Користена литература:

- [1] Charles Poynton - **„Digital Video and HD“ Secound Edition** - Elsever 2012
- [2] Technical Report 002 - **„Advice on the use 3Gbit/s SDI-HD Interfaces“** - EBU- UER 2011
- [3] <http://www.belden.com/techdata>
- [4] <https://www.blackmagicdesign.com/products/miniconverters/techspecs/W-CONM-13>
- [5] Gangi Engineering - **„HDMI Specifications version 1.3“** - Hitachi, Ltd., Matsushita Electric Industrial Co., Ltd., Philips Consumer, Electronics International, B.V., Silicon Image, Inc., Sony Corporation, Thomson Inc., and Toshiba Corporation 2006
- [6] <http://www.hdmi.org>
- [7] Bob D’onnell - **„The Digital Display Link“**- IDC Analyse The Future, 2006
- [8] <http://www.ni.com/product-documentation/12680/en/#toc1> - **„National Instruments“** - 2015
- [9] http://taravision.in/index.php?route=product/product&path=71&product_id=93
- [10] Gred Keiser - **„Optical Fiber Communication“**- Tata McGraw-Hill, 2008

УНИВЕРЗИТЕТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ

ЕВРОПСКА ФИЛМСКА, ТЕАТАРСКА И ТАНЦОВА АКАДЕМИЈА

СКОПЈЕ - ПАРИЗ - ЕСЕН - РОТЕРДАМ



театарска режија
СОВРЕМЕН ТАНЦ
анимација
продукција и менаџмент
АКТЕРСКА ИГРА
ФИЛМСКА РЕЖИЈА
МУЗИЧКИ ИНСТРУМЕНТИ
монтажа
ФОТОГРАФИЈА
камера
драматургија
композиција
ВОКАЛНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА
звучен инженеринг
музичка продукција



www.esra.com.mk