

**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**

**Превод на англиски јазик**

**Валентина Поповска**

**Лектор**

**Валентина Великова**

**Адреса**

**ул. Никола Русински бр. 1 - Скопје**

**[esraskopje@gmail.com](mailto: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 Bugaria)**

**Prof. Hanns Dietrich Schmidt (Republic of Germany)**

**Prof. Christian Lotito (Republic of France)**

**Prof. Jamie Lawrence (USA)**

**Prof. Roman Kralik (Republik of Slovakia)**

**Design and cover page**

**Assistant prof. Elena Bojadzieva, M.S.**

**Translation**

**Valentina Popovska**

**Lecture**

**Valentina Velikova**

**Address**

**Nikola Rusinski str. no.1-Skopje**

**esraskopje@gmail.com**



# СОДРЖИНА

Воведен збор .....	06
д-р Александар Трајковски	
КОН ДВАТА КУЛТУРНИ НАСТАНИ ВО ПАРИЗ ПОСВЕТЕНИ НА ЛИКОТ И ДЕЛОТО НА МАКЕДОНСКИОТ ДРАМСКИ ПИСАТЕЛ ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ .....	09
д-р Мимоза Рајл	
СЕ СОЗДАДЕ ИДЕЈАТА ЗА ТЕАТАРОТ НА ПОЕЗИЈАТА ВО РАМКИТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ .....	13
д-р Мишо Нетков	
МЕДИУМИТЕ, КУЛТУРАТА И ОБРАЗОВАНИЕТО .....	19
м-р Миле Петковски	
ФИЛМСКО ДОЖИВУВАЊЕ .....	25
Жарко Иванов	
АНИМИРАН-ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ: ПРОТИВРЕЧНОСТ ИЛИ СОВРШЕН СПОЈ .....	39
м-р Горан Тренчовски	
ПРИЛОГ КОН ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМСКАТА АДАПТАЦИЈА (од расказ до филм) .....	43
м-р Роберт Јанкулоски	
БИТОЛА ВИА ДЕБАР - Фотографската илузија на Ошавкови .....	49
д-р Христо Петрески	
РИТУАЛНИОТ ТЕАТАР ВО ПРЕКУ РЕЖИСЕРСКИТЕ ВИДУВАЊА НА ВЛАДО ЦВЕТАНОВСКИ .....	55
д-р Кирил Пенушлиски	
ГЕНЕЗАТА НА „РАЃАЊЕ НА ЕЗЕРОТО“ НА ПЕТАР ЛУБАРДА ВО СКОПЈЕ .....	61
г-р Томислав Таневски	
ЕКСПРЕСИВНИ УМЕТНОСТИ – АРТ ТЕРАПИЈА И МУЗИКОТЕРАПИЈА .....	69
м-р Јоана Шишкова	
ИНТЕРКУЛТУРНА ЕКСПРЕСИЈА НА ТАНЦОВИТЕ ИДЕНТИТЕТИ .....	77
м-р Милчо Узунов	
ПЛЕЈАУТ (PLAYOUT) СИСТЕМИ .....	83

Чувствувајќи ја потребата за научно толкување на проблемите што произлегуваат од областа на уметностите, Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА, минатата година започна со издавање на списанието „Линк“. Негова идејна водилка беше токму тоа – создавање на поле каде што сите области што претставуваат предмет на изучување на студиските програми на Универзитетот ќе бидат обработени низ призмата на науката. Амбициозно поставувајќи високи стандарди при неговото конципирање и градење, појавата на неговиот прв број претставуваше креативен континуитет во процесот на реализација на повеќе успешни проекти, како што се 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 Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА директно влијае во европеизацијата на Балканот и негова интеграција во глобалните културно-општествени случувања.

Надоврзувајќи се на првиот број и вториот содржи теми кои претставуваат финална

форма на истражувањата и анализите од веќе докажани авторски имиња. Во секоја од нив, низ една своја индивидуална призма, авторите ги рефлектираат сопствените истражувачки афинитети, вешто градејќи трудови што презентираат огромен број минуциозно проверени и обработени податоци. Така, во рамките на овој број може да се прочитаат студиозни текстови во кои се обработуваат теми од областа на литературата, медиологијата, филмот, театарот, музиката, танцот, фотографијата, сликарството, естетиката и продукцијата.

Со ваквиот избор на трудови, веруваме дека на секој заинтересиран читател ќе му се овозможи да го пронајде својот интерес и притоа да добие сознанија и информации, кои во зависност од личните потреби, ќе може да ги применува на различен начин.

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

## INTRODUCTORY WORD

Feeling the need for a scientific interpretation of the problems arising from the field of arts, the University of Audiovisual Arts EFTA last year launched the publication of the magazine "Link". Its notional guideline was precisely that - the creation of a field where all the areas that are subject to the study of the study programs at the University will be processed through the prism of science. Ambitiously setting high standards in its conception and construction, the emergence of its first number represented a creative continuity in the process of realization of more successful projects, such as the South-East European Film Festival (SEFF a Berlin, SEE a Paris, CEE in Ningbo) and the Actor of Europe, with which the University of Audiovisual Arts EFTA directly influences the Europeanization of the Balkans and its integration into global cultural and social developments.

Complementing the first issue, the second one contains topics that represent the final form of

research and analysis by already proven author names. In each of them, through their own, individual prism, the authors reflect their own research affinities, and skilfully building papers that present a huge number of meticulously checked and processed data. Thus, within this issue you can read studious texts that deal with topics in the fields of literature, medialogy, film, theatre, music, dance, photography, painting, ethics and production.

With this selection of papers, we believe that every interested reader will be able to find his/her interest and in doing so, to obtain knowledge and information that, depending on personal needs, he/she can apply them in a different way.

**Editor in chief,**

Associate professor Aleksandar Trajkovski, Ph.D





# КОН ДВАТА КУЛТУРНИ НАСТАНИ ВО ПАРИЗ ПОСВЕТЕНИ НА ЛИКОТ И ДЕЛОТО НА МАКЕДОНСКИОТ ДРАМСКИ ПИСАТЕЛ ЈОРДАН ПЛЕВНЕШ

Д-р Александар Трајковски

UDC 821.163.3-2(44)(062)

UDC 929Plevnesh, J.

**Апстракт:** Текстот претставува информативен приказ на два културни настани што минатата година се случија во Париз, а кои во средиштето на своето случување го имаа ликот и делото на еден од најзнаменитите и најистакнати македонски драмски писатели, Јордан Плевнеш. Имено, направен е краток осврт на промоцијата на париската издавачка куќа „Le Temps des cerises“ по повод објавувањето на „Избрани драми“ на Плевнеш за оваа позната издавачка куќа, како и на меѓународниот симпозиум посветен на делото на Плевнеш „Јордан Плевнеш – обединител на културите“, одржан во големиот аудиториум на Институтот за ориентални јазици и цивилизации (INALCO Paris –Cite-Sorbonne).

**Клучни зборови:** Плевнеш, драми, прес-конференција, симпозиум

**Abstract:** The text is an informative presentation of two cultural events that took place last year in Paris, and in the middle of their event they had the character and the work of one of the most famous and prominent Macedonian playwrights, Jordan Plevnesh. Namely, a brief review was made at the promotion of the Paris publishing house “Le Temps des cerises” on the occasion of the publication of Plevnesh’s “Selected dramas” for this famous publishing house, as well as at the international symposium dedicated to Plevnesh’s “Jordan Plevnesh - Unifier of Cultures”, held at the large auditorium of the Institute for Oriental Languages and Civilizations, INALCO Paris –Cite-Sorbonne.

**Key words:** Plevnesh, dramas, press conference, symposium

Минатата година во Република Франција се случија два исклучителни настани во чест на македонскиот писател со меѓународно реноме и ректор на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА, Јордан Плевнеш, со кои тој, како и многупати во својата долгогодишна плодна кариера, повторно се јавува како мост помеѓу македонската и француската култура и литература.

## Промовирање на „Избрани драми“ на Плевнеш во Париз

Првиот настан се случи во август 2018 година, по повод објавувањето на „Избрани драми“ на Плевнеш во издание на париската издавачка куќа „Le Temps des cerises“. Истакнувајќи го значењето

кое делото на Јордан Плевнеш го има на полето на македонската и француската, но истовремено и на светската литература, познатата издавачка куќа организираше прес-конференција за француските и странските медиуми.

Автор на опсежниот предговор со наслов „Портрет на Плевнеш во театарот Молиер“ е Жак Лекариер, едно од најголемите имиња во француската литература. Со ексклузивното издание, покрај огласите од светските медиуми, како „Њујорк тајмс“, „Гардијан“, „Фигаро“, „Ле Монд“, „Сеико Шимун“, „Ал Ахрам“ и др., објавен е и едночасовен документарен филм во кој се застапени делови од триесетина изведби на драмите на Плевнеш играни ширум светот.

На прес-конференцијата говореше и Патрик Вершурен кој најави повеќе презентации на ова дело во поголем број градови во Франција, бидејќи Плевнеш е дел од Балканската трилогија („Гробница за Борис Давидовиќ“ од Данило Киш, „Казната за Малвина“ од Мирко Ковач и неговата драма „Среќата е нова идеја во Европа“), која беше играна во 120 театри во Франција и Европа.

Во рамките на овој промотивен настан, беше претставена и персоналната честитка по повод издавањето на драмите од легендарниот американски режисер, Роберт Вилсон, кој се очекува оваа година во „Ватермил центар“ (Watermill center) да ги започне подготовките за реализација на драмата „Вечната куќа“ на Плевнеш, во копродукција со повеќе балкански театари.

### **Меѓународен симпозиум за Плевнеш во Париз**

Неколку месеци по тој настан, поконкретно, на 6 декември 2018 година, а повторно по повод излегувањето на книгата „Избрани драми“ од Јордан Плевнеш, во големиот аудиториум на Институтот за ориентални јазици и цивилизации (INALCO Paris –Cite-Sorbonne) се одржа меѓународен симпозиум посветен на делото на Плевнеш: „Јордан Плевнеш – обединител на културите“.

На симпозиумот учествуваа триесет професори и истражувачи на делото на Јордан Плевнеш од повеќе европски и светски универзитети. Уводни излагања за делото на Плевнеш и неговата појава во македонскиот и францускиот културен простор поднесоа Жорж Бани, професор од Сорбона и член на Европската академија на науките, уметностите и книжевностите и Влада Урошевиќ, член на МАНУ и Академијата Маларме. Меѓу значајните имиња што учествуваа на овој симпозиум, може да се издвојат: Карен Малпед, критичарка на „Њујорк тајмс“, Хеди Бурауи од Универзитетот Јорк од Торонто, Канада, Весна Цидилко од Универзитетот Хумболт од Берлин, Теруко Јамазаки од Универзитетот од Токио, како и професори од повеќе универзитети од Русија, Кина, Чешка, Словачка, Полска, Хрватска, Романија, Унгарија итн., кои ги опишуваа референците на интернационалното ехо на поетските, драмските и романескните остварувања на Плевнеш, играни и прикажувани на повеќе од 30 светски јазици.

Најбројни на симпозиумот беа француските познавачи на делото на Плевнеш, предводени

од професорката Фроса Пејоска-Бушро, која воедно беше и модератор на настанот. Во текстот на проф. Бушро и во излагањата на Жан Пјер Симеон, Фабрис Далмеида, Патрик Вершурен, Ан Брижит Керн и Франсис Комб, беше проследена една историска и естетска хронологија на делото на Плевнеш меѓу Македонија, Франција, Европа и светот.

Од Македонија, свои излагања на симпозиумот поднесоа Маја Јакимовска-Тошиќ, директор на Институтот за македонска литература при УКИМ и Соња Стојменска-Елзесер, претседател на Друштвото на писателите на Македонија.

За време на симпозиумот беа прикажани и извадоци од документарните филмови на Плевнеш посветени на Никола Бувије, Питер Брук, Клод Лелуш, Ив Бонфуа, Пјер Беарн, Алберт Кан, инсертите од „Портрет на Плевнеш во Театар Молиер“ од Жак Лакариер, како и извадоци од француско-македонскиот долгометражен филм „Тајната книга“, посветен на првата интелектуална револуција во Европа, во режија на Владо Цветановски, за кој пред присутните се обрати Жан-Клод Кариер, главниот протагонист во филмот и сценарист на Луис Буњуел и Милош Форман.

## Наместо заклучок

Овие два настани се од исклучително значење за македонската култура и литература. Јордан Плевнеш претставува еден од ретките македонски драмски писатели кој е објавуван од страна на реномирани и познати издавачки куќи како што е „Галимар“ и париската „Le Temps des cerises“, а исто така, не е воопшто честа практиката во една од светските престолнини да биде организиран и симпозиум за ликот и делото на македонски автор. Во еден поширок контекст, секако, може да се согледа и важноста на овие настани и за европската и светската литература. Преку нив, Плевнеш уште еднаш ја испреплетува македонската култура со светската, градејќи еден културен мост.

Во прилог, програмата од настанот:

Logo: inalco (Institut National des Langues et Civilisations Orientales) and PLIDAM (Pôle des Langues et Civilisations Orientales de la Sorbonne).

Colloque international  
**JORDAN PLEVNEŠ  
UN PASSEUR DE CULTURES**

Jeudi 6 décembre 2018  
9h30 à 17h30  
Auditorium

Inalco  
65 rue des Grands moulins  
75013 Paris

Organisation : La Section des études macédoniennes  
et le centre de recherches PLIDAM

Responsable : Frosa Pejосka-Bouchereau  
Contact : frosa\_pejoska@yahoo.fr

JORDAN PLEVNEŠ  
**THÉÂTRE  
CHOISI**  
préface Jacques Lacombe

« TEMPS DES CERISES »  
Le Miroir imaginaire

**COLLOQUE INTERNATIONAL  
JORDAN PLEVNEŠ UN PASSEUR DE CULTURES**

**INALCO – Pôle des Langues et Civilisations**  
65, Rue des Grands Moulins, 75013 Paris

**Jeudi 6 décembre 2018**  
**AUDITORIUM**  
**9h30 à 17h30**

## PROGRAMME

9h30- 12h30

Allocution d'ouverture : Frosa Pejaska-Bouchereau, Professeur, INALCO

### TABLE RONDE ET TÉMOIGNAGES L'ŒUVRE DE JORDAN PLEVNEŠ ENTRE LA FRANCE ET LE MONDE

Maja Jakimovska – Tosikj, Professeur, Directrice de l'Institut de littérature macédonienne / Université Saints Cyrille et Méthode de Skopje, **La réception internationale de l'œuvre de Jordan Plevneš à travers trois éditions de son théâtre : Théâtre, Skopje (2015), Théâtre complet, Belgrade (2016), et Théâtre Choisi, Paris (2018).**

Vlada Uroshevskij, Académicien, Professeur, Académie macédonienne des sciences et des arts, **Le premier livre de poésie de Jordan Plevneš.**

Roman Kralik, Professeur, Université de Prague, **Le thème d'Abraham de Kierkegaard dans l'œuvre de Jordan Plevneš.**

Karen Malpede, Critique littéraire au *New York Times*, **Le drame Le bonheur est une idée neuve en Europe et son odysée mondiale.**

Sonja Stojmenska-Elzesser, Présidente de l'Association des écrivains de Macédoine, **Hybridation entre poésie et théâtre dans l'œuvre de Jordan Plevneš.**

Francis Combes, Écrivain, éditeur : Le Temps des Cerises, **Plevneš et l'utopie mondiale.**



Théâtre – Stobi – Macédoine

PAUSE

14h00 à 16h00

### TABLE RONDE ET TÉMOIGNAGES EUROPE – LE LABYRINTHE D'OU TOUT COMMENCE

Georges Banu, Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, **Le premier texte de Jordan Plevneš dans le numéro thématique Art Press : « Le théâtre mondial aujourd'hui ».**

Anne-Brigitte Kem, Écrivaine, traductrice, critique littéraire et scientifique, productrice à *France culture* (2010), collaboratrice du *Monde*, **La découverte de la pièce de Plevneš la plus jouée au monde : La Peau des autres ou R, en langue macédonienne à Paris.**

Marija Proskurnina, Professeur, Université Lomonosov, Moscou, **L'œuvre de Jordan Plevneš en russe.**

Zvonko Tanevski, Professeur, Université Comenius, Bratislava, **Plevneš dans l'espace spirituel slovaque.**

Teruko Yamazaki, Professeur, Université de Tokyo, **Le roman La Huitième merveille du monde en japonais.**

Leh Miodinski, Professeur, Université de Katowice, **Réception de Plevneš en Pologne.**

Haqif Mulliqi et Shpresa Mulliqi, Professeurs et éditeurs, Faculté des Arts, Pristina, **L'œuvre de Jordan Plevneš en langue albanaise.**

Loreta Georgievska, Professeur, Université Saints Cyrille et Méthode, Skopje, **Le roman Le livre sacré, inspiré du livre éponyme, entre la France et l'Europe, entre le passé et le présent.**

Pascale Delpech, Traductrice, conseillère culturelle à l'ambassade de France à Pristina et à Belgrade, Directrice de l'Alliance française de Shanghai, **Mes rencontres avec Plevneš entre Shanghai, Paris et les Balkans.**

Claude Derven, Peintre, **Ma collaboration avec Jordan Plevneš – de la rue Mouffetard à Paris au monastère St Joachim Osogovski en Macédoine.**



Théâtre – Ohrid – Macédoine

16h15 – 17H30

### TABLE RONDE ET TÉMOIGNAGES L'ŒUVRE DE JORDAN PLEVNEŠ ET L'HUMANISME MONDIAL

Jean-Pierre Siméon, Poète, dramaturge, Directeur de collection Poésie/Gallimard, Ohrid, **centre du monde spirituel de Plevneš.**

Frederic Fappani von Lothringen, Auteur, **La vision de Plevneš va-t-elle se réaliser : Ohrid – centre de l'humanisme mondial ?**

Patricia Corbett, Auteure, **L'œuvre de Plevneš et la famille spirituelle mondiale.**

Fabrice d'Almeida, Historien, Professeur, Université Paris II Panthéon Assas, **Plevneš et l'idéalisme spirituel.**

Slobodan Šnajder, Dramaturge, Zagreb, **L'œuvre de Plevneš et la première révolution intellectuelle en Europe.**

Hedi Bouraoui, Écrivain, Professeur, Université York, Toronto, **La Huitième merveille du monde, un roman pour l'humanisme mondial.**

Vesna Cidilko, Professeur, Université Humboldt, Berlin, **La Huitième merveille du monde en langue allemande et le nouvel internationalisme.**

Zhencen Jin, Curatrice d'expositions et promotrice d'échanges culturels entre la Chine et l'Europe, **Le premier texte de Plevneš, Ambassadeur des cultures des pays de l'Europe centrale et orientale, en langue chinoise.**

Patrick Verschueren, Comédien et metteur en scène de théâtre, cofondateur du théâtre Éphéméride et du festival Babel Europe, **L'œuvre de Plevneš : d'Érigon à la Comédie globale.**

Les comédiens **Jana Klein, Michel Melki** et **Patrick Verschueren** liront des extraits des œuvres de Jordan Plevneš au cours de la journée.

Seront projetés des extraits de films documentaires réalisés par Jordan Plevneš sur **Nicolas Bouvier, Peter Brook, Yves Bonnefoy, Pierre Béarn**, etc., un extrait du film *Portrait de Jordan Plevneš*, du théâtre Molière avec **Jacques Lacarrière**, des extraits des représentations du théâtre de Jordan Plevneš en France, des extraits du film *Le roman du Livre secret* – production franco-macédonienne, d'après le scénario de Jordan Plevneš et la réalisation de **Vlado Cvetanovski** – avec dans les rôles principaux : **Thierry Frémont** et **Jean Claude Carrière**.



### Théâtre – Bitola – Macédoine



**Ce volume réunit**

**Érigon**

**La Peau des autres**

**Le Bonheur est une idée neuve en Europe**

**Dernier homme dernière femme**

**Archélaos**

**La Maison éternelle**

Jordan Plevneš pose toutes les questions qui nous empêchent de dormir avec une grande coacécrite. J'aime les pièces qui vous arrachent le cœur et qui restent droles.

*Le Figaro*

Le théâtre de Plevneš établit une vérité dramatique dans le contraste entre la violence de l'Histoire européenne et la beauté esthétique de ses tragédies à travers les siècles, d'Eschyle à Shakespeare et Beckett.

*Le New York Times*

Le Bonheur est une idée neuve en Europe aborde le thème de la turbulence qui régit actuellement en Europe, en le situant dans le cadre d'un drame familial fantasmagorique, sorti directement du paysage post-communiste.

*The Guardian*

J'ai eu littéralement le souffle coupé par cette remarquable pièce. Il m'a suffi de quelques minutes pour comprendre que celle-ci allait constituer un apport nouveau d'une grande importance au répertoire international.

*The World of the Theater*

# СЕ СОЗДАДЕ ИДЕЈАТА ЗА ТЕАТАРОТ НА ПОЕЗИЈАТА ВО РАМКИТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ

Д-р Мимоза Рајл

UDC 821.163.3-1:111.852  
UDC 929Pavlovski,R.

**Апстракт:** Поетот Радован Павловски интензивно го живее митот за Македонија и преку својата силна уметничко-творечка индивидуалност во која ја велича својата земја, покажува како се сака Македонија. Во своето вдахновено поимање за поезијата на Радован Павловски, во еден запис, големиот поет и академик Анте Поповски истакна дека поезијата на Радован Павловски ни покажува дека големите духовни експлозии не се историски случајности. Тие се наталожена автентична духовна маса низ вековите. Железна Река е неговата судбина, постојбина на неговата инспирација и имагинација, истовремено е вистина и волшебна надреалност и точка од која тргнуваат сите патишта кон светот, запишана во светската мапа на поезијата.

**Клучни зборови:** театар на поезијата, имагинација, метафора, надреализам, убавина, естетика

**Abstract:** The poet Radovan Pavlovski is intensively living the myth of Macedonia and through his strong artistic-creative individuality in which he glorifies his country, shows how Macedonia is loved. A number of important names valued his work, and perhaps the closest to the truth about his ingenuity in his inspired understanding of the poetry of Radovan Pavlovski is found in a record of the great poet and academic Ante Popovski who pointed out that the poetry of Radovan Pavlovski shows us that great spiritual explosions are not historical coincidences. They are aggregates of an authentic spiritual mass through the centuries. The iron river is his destiny, the existence of his inspiration and imagination, at the same time true and magical surrealism and the point from which all roads to the world, written in the world map of poetry, start.

**Key words:** Theatre of poetry, imagination, metaphor, surrealism, beauty, aesthetics

На 12 април оваа година со почеток во 12 часот во просториите на Универзитетот за аудиовизуелни уметности во Скопје, се создаде идејата за Театарот на поезијата – кој во иднина би можел да се именува „Радован Павловски“.

По повод овој настан, во рамките на Театарот беше прикажана и изведбата: „Поетски портрет на академик Радован Павловски“ во негово присуство, посветена на книжевното дело

## **СЕ СОЗДАДЕ ИДЕЈАТА ЗА ТЕАТАРОТ НА ПОЕЗИЈАТА ВО РАМКИТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ**

на еден од најмаркантните поети на македонската и светската книжевност. Доведена до естетско совршенство, изведбата беше бравурозна – стиховно опеана во совршена интермедијална средба на стихот, сликата и звукот, од студентите на прва година по актерска игра, театарска режија, композиција, звучен инженеринг, музичка продукција и камера на Универзитетот за аудиовизуелни уметности. Изведбата се доживеа како симбиоза, како восхитувачки естетски феномен помеѓу Радован Павловски и светот од една страна и студентите под раководство на доц. м-р Лилјана Плевнеш – професор по македонски јазик.

Ништо не е случајно! На самиот ден, 12 април, првиот човек полета во вселената – Јуриј Гагарин, а остави и прочита една песна од Сергеј Есенин во космичкиот бескрај! На истиот ден, на Универзитетот за аудиовизуелни уметности се раѓа идејата за Театарот на поезијата и го лансира Радован Павловски во орбитата за да докаже дека Македонија е неуништлива, исто онака како што е неуништив и Космосот!

*Павловски интензивно го живее митот за Македонија и преку својата силна уметничко-творечка индивидуалност во која ја велича својата земја, покажува како се сака Македонија. Голем број на значајни имиња го вреднувале неговото дело, а можеби најблиску до вистината за неговата генијалност во своето вдахновено поимање за поезијата на Радован Павловски го наоѓаме во еден запис на големиот поет и академик Анте Поповски, кој истакна дека поезијата на Радован Павловски ни покажува дека големите духовни експлозии не се историски случајности. Тие се наталожена автентична духовна маса низ вековите. Железна река е неговата судбина, постојбина на неговата инспирација и имагинација, истовремено е вистина и волшебна надреалност и точка од која тргнуваат сите патишта кон светот запишана во светската мапа на поезијата. Јазикот на малите народи по број не е мал, сè додека ги пренесува универзалните – трансисториски вредности. Таквиот јазик е светски јазик. – посочи Лилјана Плевнеш. Како потврда на тоа е еден настан каде што Радован Павловски своите стихови ги говореше на македонски јазик пред француската публика. Запрашан од француската критика како е возможно јазикот да не се разбира, а неговата поезија да ги населува душите, Радован Павловски одговори: **'Ги изговарам своите песни на македонски... Оти, песната отвора пат што никој не може да го запре'** – се сеќава Лилјана Плевнеш.*

Радован Павловски, академик, поет, есеист, патописец, еден е од најзначајните книжевници од средната македонска поетска генерација. Од самиот почеток, па сè до денес, во творештво на Павловски полно со метафори, симболично е претставена целата македонска култура и уметност.

Својот живот, Павловски го посветува на пишуваната поезија. Неговата ѕвезда изгрева во Железна Река каде што го поминува детството, која е непресушен извор на неговиот творечки опус. Од појавата на првите песни во април 1955 година, па сè до денес, истите креативни сили на божествената природа и истата генијалност се проткаени и го водат сегашниот и идниот човек и го детерминираат неговото место под овој небесен свод. Неговата поезија е специфична во својата метафорика, со изграден посебен култ кон сликата, кон природата, кон навраќање на стварниот

и замислениот свет на поетовиот роден крај, Железна Река. Неговиот интерес кон надреализмот и користењето на метафората претставуваат *differentia specifica*, своевидна препознатливост на експресијата и совршениот стил на овој поетски гениј.

Тој е зачетник и на македонскиот надреалистички поетски круг кој исто како оној на Анри Бергсон во Париз дејствуваше да се најде *новиот пат кон осознавање на вистината*, а тоа е *уметничката интуиција*.

Просторот и времето добиваат нова метафизичка димензија во поетиката на Радован Павловски. Човекот е метафора на реката, благ и железен во својата духовна обзнанетост, тој е сеприсутен во природата. Силниот пантеизам во поезијата на Павловски го опишува човековиот израз и лик во огледалото на реката, како симболот на духовниот човек кој Радован Павловски го стави во вечноста. Во својата поезија, тој ги стави во загради сите оние недуховни струења што се пројавуваат да го расколебаат човекот за постоењето на божествената искра на нашата душа. Сè постои **сега и тука**, секогаш постоело и ќе постои. Човекот и светот се духовни, вечни идеи. Сите сме едно, на една иста креација, поврзани со **љубовта**. Движејќи се по своите патишта, тој во творештвото не само што се открива себеси, туку и македонскиот народ кој како вечен мит од најдревните времиња до денес и во иднина ќе биде светла точка на светската уметност.

Поезијата на Павловски обоена во својата најестетска метафора нè повикува да се разбудиме од долгиот сон на смртта и да погледнеме со очите на поетот во вечноста, во железната река, во огледалото на нашата душа и вели:

*Звукот на смртта*

*те занесува да спиеш*

*о младичу*

*разбуди се!*

*Имаш поле озвучено од билки и мотики!*

*Утринското сонце е голема трпеза*

*на која орачите го кршат својот леб*

*Пладнето крие црни конци на ноќта.*

Поезијата на Павловски е игра на Светлината.

Таа е приказна и слика каде што се топат стилите во уметноста кои како да сакаат да ни го доловат поблиску блесокот и сенката на минливиот свет во темната долина на егзистенцијата. Очигледно, кај Павловски е настојувањето тие да се спојат во она платонистичко *едно*, а кои Зевс ги раздели осудени целиот живот да се бараат себеси, да ја повратат својата изгубена целост и да се впијат едни во други. Неговата поезија е бунт против традицијата преку духовна медитација, таму тој ни ги раскажува големите приказни за пеколните кругови на нашата егзистенција што ги оставаме зад нас и се будиме во светлината. Оние, големите приказни во кои сме биле, сме и

## **СЕ СОЗДАДЕ ИДЕЈАТА ЗА ТЕАТАРОТ НА ПОЕЗИЈАТА ВО РАМКИТЕ НА УНИВЕРЗИТЕТОТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ**

остануваме духовни, безутешни превалци на темнината и го наоѓаме патот и спасот во целината. Метафоратата во поезијата на Павловски е внатрешен копнеж и надеж за бесмртноста, тоа е интензивно чувствување на летот на душата, кое создава, како што вели и самиот „извор на света вода од нашите очи“ на солзи радосници кога ја гледаме природата како жива икона пред која се преплетува светото, светлото и световното во естетска совршена хармонија.

Тука поезијата изнуркува од песната како производ на живосоздавачка имагинација и чиниш си застанал пред очите на вечните идеи на вистината, добрината и убавината... Во поетиката на Павловски, естетиката е вечно присутна – не како барање, не како потреба, туку како факт.

Естетиката дефинитивно дојде.

Сите овие духовни превирања дадени од Радован Павловски, не ќе беа можни на овој ден и без самопрегорната уметничка дејност на уметничкиот соработник на Универзитетот за аудио-визуелни уметности, г-ѓа Виолета Трајковска, поддршката на асистентот Румена Шопова, маестралната актерска игра на Димитрија Марковски, Марија Пензова, Ане Павлов, Цветанка Вељковска, Ангела Николова, Сандра Темова, Сања Балшиќевска, Ирена Јакимовска и Тамара Стојаноска, музичкото обликување на Елена Стефановска и Анатазија Голчева, како и тонската поддршка на Ѓорѓи Атанасов и Христијан Лазаров.



Слика 1 - Сцена од перформансот



Слика 2 - Сцена од перформансот



Слика 3 - Говор на доц. м-р Лилјана Плевнеш



Слика 4 - Обраќање на ректорот Ј. Плевнеш





Слика 5 - Академик Радован Павловски



Слика 6 - Доц. м-р Лилјана Плевнеш и академик Радован Павловски



Слика 7 - Академик Радован Павловски



Слика 8 - Групна фотографија по завршување на настанот



**Апстракт:** Современите медиуми, особено телевизијата и интернетот, влијаат на сите аспекти на глобалниот, но и на личниот живот. Со сигурност може да тврдиме дека современиот планетарен систем и ваквата денешна констелација на светот не би можела да биде онаква каква што е, во ерата на сеопштата глобализација, без да се вклучени најдиректно медиумите. Овде треба да подвлечеме дека тие, не само што го помагаат ширењето на новата економска логика на транснационалниот капитал, туку се и носечки столбови во процесот на глобализацијата. Пред сè, медиумите се едни од основните економски и културни индустрии што го зацврстуваат економскиот потенцијал на мултинационалниот капитал, но и на државите вклучени во тековите на глобализацијата. На тој начин, покрај економските ресурси, тие имаат влијание и на сите други потенцијали што учествуваат во културното обединување на човештвото, за што, некои оправдано сметаат дека медиумите претставуваат суштинска карактеристика на глобалното престојување на светот.

**Клучни зборови:** медиуми, култура, образование

**Abstract:** The modern media, especially television and the Internet, affect all aspects of the global, but also of personal life. We can safely claim that the modern planetary system and such a modern constellation of the world could not be as it is, in the era of universal globalization, without involving the most directly the media. Here we should emphasize that these not only help the spread of the new economic logic of transnational capital but also they are bearing pillars in the process of globalization. First of all, the media are one of the basic economic and cultural industries that strengthen the economic potential of multinational capital, but also the countries involved in the flows of globalization. Thus, in addition to economic resources, they have an impact on all other potentials that participate in the cultural unification of humanity, some of which justifiably consider the media to be an essential feature of the global restructuring of the world.

**Key words:** media, culture, education

Со развојот на медиумите, од појавата на печатот, па преку филмот, радиото и на крајот со појавата на телевизијата и секако, со откривањето на новите дигитални медиумски технологии и интернетот (со сите свои извонредно комплексни можности), за релативно кратко време тие прераснаа во централна оска околу која се случуваат сите лични, семејни и општествени промени.

За разлика од големите технолошки револуции во минатото, на кои им беа потребни многу години, па и векови за од темел да го променат животот на планетата, денес, тоа се случува толку брзо што дури е невозможно да се држи чекор со тие технолошки иновации. Во тој контекст, со право може да констатираме дека тоталните промени што ги предизвикуваат медиумите во современиот свет, менувајќи ја на некој начин нашата размисла, погледи и сето она што спаѓа под терминот цивилизација, не можат да се споредат со претходните периоди во развојот на модерниот свет, иако тие се нивен производ.

Глобалната трансформација во чиј фокус се наоѓаат медиумските индустрии на светот, сакале ние или не, по сè изгледа дека претставуваат зародиш на една потполно нова ера која навестува промени дури и во самата еволуција на човековиот вид како суштество. Многу често, во медиумите може да се сретне мислење на некој аналитичар кој укажува на тоа дека новите медиуми и технологиите што ги поддржуваат, сè повеќе влијаат на физиологијата, па дури и на самата биологија на луѓето.

Современите медиуми, особено телевизијата и интернетот, влијаат на сите аспекти на глобалниот, но и на личниот живот. Се разбира дека современиот планетарен систем не би бил ваков како што, со ваквата денешна констелација на светот во ерата на сеопштата глобализација, без да се вклучени најдиректно медиумите во таа трансмисија. Овде треба да подвлечеме дека тие не само што го помагаат ширењето на новата економска логика на транснационалниот капитал, туку се и носечки столбови во процесот на глобализацијата и корпоратизмот. Пред сè, медиумите се една од основните економски и културни индустрии што го зацврстуваат економскиот потенцијал на мултинационалниот капитал, но и на државите што се вклучени во тековите на глобализацијата. На тој начин, покрај економските ресурси, тие имаат влијание и на сите други потенцијали што учествуваат во културното обединување на човештвото, за што некои сметаат дека медиумите претставуваат суштинска карактеристика на глобалното престојување на светот. Сметам дека ова толкување е апсолутно точно, а во поткрепа на тоа може да го поместиме и фактот што укажува дека и најмалата случка во кој било дел на светот има влијание на сите останати делови. Значи, тоа недвосмислено покажува дека медиумите не се носители само на капиталот како клучен сегмент на глобализмот, туку и многу повеќе од тоа – тие најдиректно го овозможуваат брзиот проток на информации и комуникации помеѓу центарот, онаму каде што се случува настанот и периферијата (останатиот свет).

Според тоа, може да заклучиме дека информираноста претставува и прв предуслов за создавање на моќ. На тој начин, медиумите се од пресудно значење и на некој начин се клучни во играта на моќта, било да се работи на локално било на глобално ниво. Покрај информациите, во тие игри учествува целата медиумска индустрија и на еден извонредно софистициран, навидум ненаметлив, но во секој случај специфичен начин, несвесно индоктринира, создавајќи одредена слика за светот, за вредносните идеолошки пораки, со смислена, наменска, строго детерминирана содржина, на оние што таа индустрија ја држат в рака. Тоа недвојбено покажува дека медиумите

се извонредно силна и моќна алатка за масовна хипноза и ако се искористат позитивно, може да доведат до обединување на многу вредности и настани и да им дадат позитивен социолошко-културен предзнак, во спротивно, истите ќе ги разоруваат локалните култури, рушејќи политички системи и замолчувајќи го гласот и мислењето на индивидуалецот. Има мноштво сведоштва за тоа, почнувајќи од Либија, Египет, Сирија, Украина и улогата на Си-ен-ен во сите тие случувања. Затоа, сè почесто можат да се слушнат гласови на одредени експерти кои укажуваат на тоа дека таа објективна стварност што ја гледаме на телевизијата претставува лажна слика, создадена од оние во чии раце е моќта, а медиумите се само нивна продолжена алатка за остварување на одредени цели.

Од друга страна, сведоци сме на тоа дека медиумите на своевиден специфичен начин го моделираат културниот амбиент, придонесувајќи да се формираат одредени разлики меѓу општествените групи, нивната култура, вкус и едноставно, нивниот поглед на светот. Денес, лесно може да се отслика карактерот на една личност ако се знае кои весници ги чита, кој ТВ-канал го гледа, кои веб-сајтови ги посетува и слично. Во таа смисла, некој со право забележал дека новите медиуми претставуваат еден вид психијатриска клиника, во која оние на коишто им е потребно помош, го бараат спасот во нив. Факт е дека медиумите имаат неприкосновена моќ која на различни начини може да ја инјектираат кај секоја личност и заедница.

За медиумите и за нивната улога може да се зборува со денови и да се напишат томови книги, но во интерес на просторот, би сакал да дадам само неколку размисли околу прашањето за медиумското образование, бидејќи станува збор за неодложно прашање кое кај нас виси во воздух и за кое воопшто не се разговара. За појаснување само ќе посочам дека под поимот медиумско образование во најширока смисла на зборот се подразбира изучување, проучување на медиумите, нивниот јазик, нивната функција, начинот на комуницирање, каналите на пласирање на информацијата и слично, што е од особено значење за младата популација.

Генерациите денес, особено оние што допрва доаѓаат, ќе живеат во свет во кој никогаш повеќе не може да се врати она време кога доминираше романтиката, кога владееше единството, сплотеноста помеѓу човекот и природата, а се комуницираше и се изразуваа чувства преку писмото. Денес, дури сè повеќе станува јасно дека времето на авторитетите како поединци е минато. Доаѓа ново време, време на масовна култура кога ќе биде сè потешко да се распознае вистината од лагата, ако не си соодветно медиумски образован.

Треба да бидеме свесни дека медиумите не го пренесуваат секогаш она што навистина се случува во стварноста, дека не се оној вистински прозорец кон светот како што ги замислуваме, туку дека тие се создавачи на тој свет што ние го гледаме и слушаеме. Токму ова ново осознавање на медиумите или медиумското образование, нè подготвува и нè учи да ги дешифрираме медиумските пораки, но сега со изострено око и уво и со читање меѓу редови. Само на тој начин ќе се сфатат интересите, целите и намерите со кои преку јавниот статус на медиумот се сака да се докаже, да се наметне еден универзален, унифициран поглед на светот.

Значи, за да ги сфатиме и разбереме медиумите треба да вложиме одреден напор со цел да создадеме одредена критична свест кај секој поединец. Сметам, дека медиумското образование треба да започне уште од најмали нозе, што би се рекло од градинките, па да се проследи преку деветолетката, до средните училишта. Голема штета е што кај нас не постои некое стручно списание кое поопширно и подетално ќе се занимава со оваа проблематика или пак што нема некоја специјализирана издавачка куќа која целосно би била посветена на издавање и преводи на стручна литература од областа на медиологијата, како што е „Клио“ во Белград.

Но, кога зборуваме за подготвување и воведување на предмет што ќе го третира медиумското образование, секако најнапред треба да се подготви и стручен наставен кадар, кој ќе биде во функција да ја преземе улогата на наставно-едукативен субјект. На тој начин, со текот на годините, не преку ноќ, ќе се создаде една медиумска култура која би требало да одигра извонредно позитивна улога во придвижување на општеството напред. Истовремено, ќе придонесе за позрело гледање на сите оние лаги и заблуди што медиумите во една политичко-плурална средина, во интерес на поединци, партиски групации и бизнис-елитата, ги пласираат пред аудиоториумот, кој пак во неможност да се одбрани (бидејќи нема основна медиумска култура) запаѓа во разноразни замки, почнувајќи од говор на омраза, ксенофобија, шовинизам, национализам, па сè до извонредно добро спакувани рекламно-пропагандни пораки. Примери за ова има мноштво во светот и кај нас, во Македонија. Да ги проследиме само известувањата на бројните електронски медиуми кога се распаѓаше Југославија, или настаните во Македонија од 2001 год. кои сè уште, по толку години, немаат своја детерминанта.<sup>[1]</sup>

За жал, денес, ако се погледнат наставните програми во основните и средните училишта, од медиумска писменост ја нема ни буквата м, што значи дека не е во сферата на интерес на наставно-педагошките институции. Дали од незнаење или пак смислено, се избегнува воведувањето на овој неопходен предмет во основните и средни училишта. Од друга страна, таквата инертност на соодветните институции ме наведува на размисла дека ние треба перманентно и во секоја можна пригода да лобираме, да иницираме и да укажуваме дека медиологијата е клучната индустрија која има и сè повеќе ќе има влијание врз психологијата на човекот и на неговата средина.

Денес, не е умесно да се зборува за начинот на предавање и разбирање на историјата, историските појави, социологијата, па дури би рекол и во литературата, ако истовремено во сите тие наставни предмети, на различни начини и со различни методи, модалитети и форми, не се вградат одреден број теми неопходни за создавање и развивање на медиумската писменост.

Ние (без некој да се навреди) може да констатираме дека и нашите истражувања во сферата на медиумската писменост и медиумската култура во Р Македонија се сведени на најниско ниво. Сите анкети покажуваат дека владее извонредно ниско ниво на општо образование на населението, кое не е способено да ги разбира, анализира, толкува ниту класичните текстуални медиумски пораки, а да не зборувам за аудиовизуелните пораки кои честопати носат различни, двосмислени и многу покомплексни значења.

И сосема на крај, да заклучам дека медиумското образование со посредство на одговорно користење на медиумите од страна на наставно-педагошкиот корпус, не само што ќе обезбеди поквалитетно, поцелосно учество на граѓаните во политичкиот и културниот живот на заедницата, туку со критичко преиспитување на нивното севкупно дејствување ќе ја зацврсти силата, моќта. На тој начин ќе дадат можност за посериозно опстојување и етаблирање на културата, на која, со глобалните медиумски ефекти во целина ѝ се закануваат да ја задушат, па дури и сосема да ја уништат оваа со векови национална автентичност.

Без медиумско образование, како задолжителен дел на предучилишното, училишното и универзитетското образование, нема ни превоспитување на аудиовизуелната публика од класични војери во активни учесници. Треба да се воспостави нов медиумски систем, обликуван не според потребите на власта и сопственикот, туку според мерки на заедницата и граѓаните, а во интерес на напредокот на државата. Само така може да се оди напред и да се држи чекор со развиените земји. Во спротивно, ќе тапкаме во место и секогаш, како по правило, вината ќе ја бараме кај соседите.

#### **Користена литература:**

1. Stojkovic, Branimir; Radojkovic, Miroljub. Informaciono-komunikacioni sistemi. Beograd: Clio, 2004.
2. Reg, Dejvid. Odnosi s medijima. Beograd: Clio, 1996.
3. Tadic, Milan. Osnovi mejunarodne propaganda. Beograd: Bina d.o.o. 2002.
4. Bojd, Endrju. Novinarstvo u elektronskim medijima. Beograd: Clio, 2002.
5. Vasovic, Mirjana. Propagandne (ubedjivacke) tehnike u sluzbi javnim mnjenjem, iz Etika javne reci u medijima i politici. Beograd: Centar za liberalno-demokratske studije, 2004.
6. Mek Kvin, Dejvid.. Televizija. Beograd: Clio, 2000
7. Plavsic, P.; Radojkovic, M.; Veljanovski, R. Ka demokratskoj radio-difuziji. Beograd: Fondacija Soros Jugoslavija, 1993.
8. Serkovic, J.A. Psiholoski problemi masovnih komunikacionih procesa, iz RTV teorija i praksa, br.7. Beograd: Radio-televizija Beograd, 1977.

[1] Дали беше воена агресија или бунт за човекови права? Ниту науката, ниту политиката нема официјално мислење.





М-р Миле Петковски

UDC 791.43  
UDC 791(091)

**Апстракт:** Седмата уметност е навистина необична бидејќи вклучува интегрирање на визуелното, перцепцијата и аудиостимулацијата. Тоа е еден вид комуникација која користи движечки слики и звуци со цел да раскаже приказни и да сподели нови идеи. Иако не ја гледаме стварноста во континуираниот тек на поврзани слики, во филмот, резевите и ритамот на музиката се чини дека работат толку усогласено што гледачот е маѓепсан без разлика колку е филмски искусен. Истражувањата во когнитивната неврологија покажуваат дека некои филмови можат да остварат значајна контрола врз мозочната активност и движењата на очите, додека кинематографските техники, често се набљудуваат како граматички структури или компоненти на кинематографската уметност, како јазик составен од слики. Погледот кон неврологијата на филмот се заснова на хипотеза дека некои филмови или нивни сегменти, ги водат гледачите низ слични секвенци на перцептивни, емоционални и когнитивни состојби. Ова истражување го дискутира начинот на кој го доживуваме филмот, од почетоците на филмската индустрија опишан преку немиот филм, преку начинот на кој филмот бил гледан низ историјата, сè до модерната перцепција на HD-проекциите.

**Клучни зборови:** филм, доживување, перцепција

**Abstract:** The seventh art is rather unusual as it involves an integration of visual, perceptual and auditory stimuli. It is one type of communication using moving pictures and sounds in order to tell stories and new ideas. Even though we see reality in a continuous flow of linked images, in movies, cuts in the beat of the music seem to work, regardless of how experienced a viewer is. Cognitive neuroscience investigation demonstrates that some movies can apply significant control over brain activity and eye movements and cinematic techniques are frequently observed as grammatical structures or components of the cinematic art as a language made up of images. Revising the neuroscience of film is grounded on the hypothesis that some films, or film segments, lead viewers through a similar sequence of perceptual, emotional and cognitive states. This research discusses the way we experience the movies since the beginning of the film industry described with silent movies, through the ways the movies are seen over history until modern perceptions and XD cinemas.

**Key words:** movie, experience, perception

### Вовед

Честопати ќе слушнеме: „Тоа е само филм“. Сте се запрашале ли некогаш дали луѓето навистина веруваат во овој исказ? Што е тоа што нè маѓепсува, нè смее или растажува и нè тера вистински да навлеземе во приказната што ни се прикажува? Дали суштински може да се дефинира што зборуваат сликите за потоа да може спокојно да се зборува за нивното влијание[1]?

Филмот претставува форма на културата позната како седма уметност. Тоа е всушност еден вид комуникација која користи движечки слики и звук со цел да се раскажат приказни или да се претстават нови идеи. Луѓето од сите краишта на светот гледаат филмови што раскажуваат приказни како форма на забава[1]. Во минатото, повеќето филмови биле направени така да можат да се прикажуваат на големи екрани во киносали. По галопирачкиот развој на технологијата на почетокот на XXI век, зголемена е побарувачката за гледање филмови, како на телевизија така и на електронските медиуми, како компјутери, таблети и телефони. Со еден збор, филмската индустрија одлично се покорува на барањата на денешницата.

Постојат многу видови филмови. Драма-филмовите раскажуваат фиктивни приказни или приказни од животот на луѓето. Акционите филмови прикажуваат приказни за реални и/или нереални бркотници и борби. Вестерн- филмовите раскажуваат за животот на каубојците во XIX век. Воените филмови прикажуваат војни или битки. Анимираните филмови користат цртани слики создадени во 2D или 3D-технологија, т.е. цртани со рака или пак преку компјутер, за да раскажат некоја фиктивна приказна која многу често се базира на реална поента, нешто налик на басните во литературата.

Иако сите овие видови филмови пренесуваат измислени приказни, понекогаш тие се базирани на вистински животни приказни и историски настани. На пример, филмот може да прикаже фиктивна приказна за војници кои се бореле во вистинска битка, како Втората светска војна во борбата за Сталинград во Русија. Документарните филмови пак се филмови кои се за вистински луѓе и вистински настани и во нив носители на дејството можат да бидат вистински личности и/или актери [1].

И уште запрашајте се дали некогаш сте биле зависни од гледање на некое шоу, филмска или телевизиска серија, видеоигра или цртан филм? Сте се запрашале ли зошто сте зависни од овие форми на шоу-бизнисот? Повеќето луѓе сметаат дека оваа зависност доаѓа како резултат на нашата вклученост како дел од дејствието. Иако во суштина е точно, сепак тоа е многу површинска перцепција на причините. Постои многу подлабока причина зошто ние уживаме во оваа активност, која на прв поглед не е очигледна. За да го образложам ова, во понатамошната дискусија ќе раскажам неколку лични и ќе се навратам на некои светски познати примери.

Во оваа статија е дискутиран начинот на кој човекот го доживува филмот, т.е. визуелната култура, од почетоците на филмската индустрија опишан преку немиот филм, преку начинот на гледање на филмот низ историјата, сè до денешната перцепција на електронските сценски дела.

## Филмско доживување

Филмот вчера и денес пробува да ѝ даде нов правец на популарната култура или тоа може да се протолкува како модерна нијанса на народното живеење. Милиони луѓе седат секојдневно во киносалите, пред телевизорите или паметните уреди и гледајќи во екраните ја преживуваат судбината на карактерите, нивните чувства, нивните мисли без да им бидат потребни зборови. Зборовите на филмот не ја допираат духовната содржина на сликата и тие се само минливи атрибути на една необликувана уметничка форма. На овој начин, човештвото се учи на убавиот и богат јазик на мимиката, гестовите и говорот на телото. Тоа не се знаци на глувонемите што ги заменуваат зборовите, туку тоа е непосредна визуелна кореспонденција на отелотворените души, т.е човекот, како форма, повторно станал видлив. Се вели дека сликата значи илјада зборови, но уште повеќе, филмот буди илјадници чувства.

При крајот на филмот „Црниот лебед“ има една сцена каде што главната хероина Нина целосно губи контакт со реалноста. Нина, олицетворена преку играта на Натали Портман, претставува протагонист во овој психолошки трилер од 2010 година. Таа е прикажана како балерина под постојан стрес, доведена до точка на нервен слом, која се натпреварува со друга танчарка за главната улога во балетската претстава „Лебедово езеро“. Психолошката драма достигнува кулминација на граница со хорор филм кога таа почнува да халуцинира дека црни пердуви излегуваат од нејзината кожа, што е знак дека таа целосно се поистоветува во улогата што треба да ја игра. „Кога луѓето ја гледаат оваа сцена, нивната мозочна активност се однесува многу слично како кај луѓето со шизофренија“, рекол Талма Хендлер, невролог на Универзитетот во Тел Авив, Израел. „Мојата претпоставка е дека како што Нина сè повеќе се оддалечува од реалноста, а се соживува со улогата, публиката искусува нешто како шизофренија“, рекол Хендлер [2]. Режисерот на „Црниот лебед“ пак, Дарен Аронофски, бил во друштво на Хендлер кога тој ја дал оваа изјава и ја прифатил како комплимент. Аронофски има неверојатна способност да ја стави својата публика во состојба на умот на својот ментално нестабилен филмски лик (присетете се на измачениот математичар во Пи, или очајниот Мики Рурк кој го очекува своето враќање на боречката сцена во „Борачот“. За Аронофски, привремениот тест за психоза на неговите гледачи претставува совршенство, додека Хендлер потврдува дека филмот е корисен начин за да се проучи флукуацијата на емоциите во вистинскиот живот со тоа што се случува во тој момент во мозокот.

Линиите на развој на филмот не оделе круто во еден правец. Тие честопати напредуваат во вид на серпентини (закривено), фрлајќи зраци од старите правила на новите патишта. Филмот претставува нов изум, нова машина која ги насочува луѓето кон визуелната култура, која им дава нов лик преку филмската камера која служи за умножување, ширење и овековечување на духовниот производ и која денес веќе нема помало влијание на современата популарна култура од машините за печатење на книги во блиското минато[3]. Во текот на овој развој, филмот станува многу популарен медиум поради неговата можност за постојано побудување на екстремно интензивни емоции, без разлика дали тие се непријатни или пријатни.

Мојата сопруга на пример е голем обожавател на романтични комедии. Ова обожување воопшто не е фанатично, но таа гравитира кон овој тип на филмови секогаш кога има можност. Дури и кога гледа ТВ-драма, особено ја интригира романсата во заднината, иако тоа не е главната поента на филмското остварување. Повеќето жени уживаат во типична романтична приказна каде што момчето се среќава со девојка, се раѓа љубов, двајцата се соочуваат со еден куп препреки во нивната врска, но на крајот тие повторно завршуваат заедно. Причината што жените уживаат повеќе од мажите во романтичните комедии, потекнува од романтичната природа на жените и девојките. Оттука произлегува и причината зошто одредени групи луѓе уживаат повеќе во еден филмски жанр отколку во друг. Причината потекнува од проекцијата на нашите внатрешни желби во вистинскиот живот. Гледањето на филмските ликови среќни и заедно, ги прави романтичарите да се чувствуваат среќни, исполнети и задоволни, иако овие настани не се вистински настани од нивниот живот.

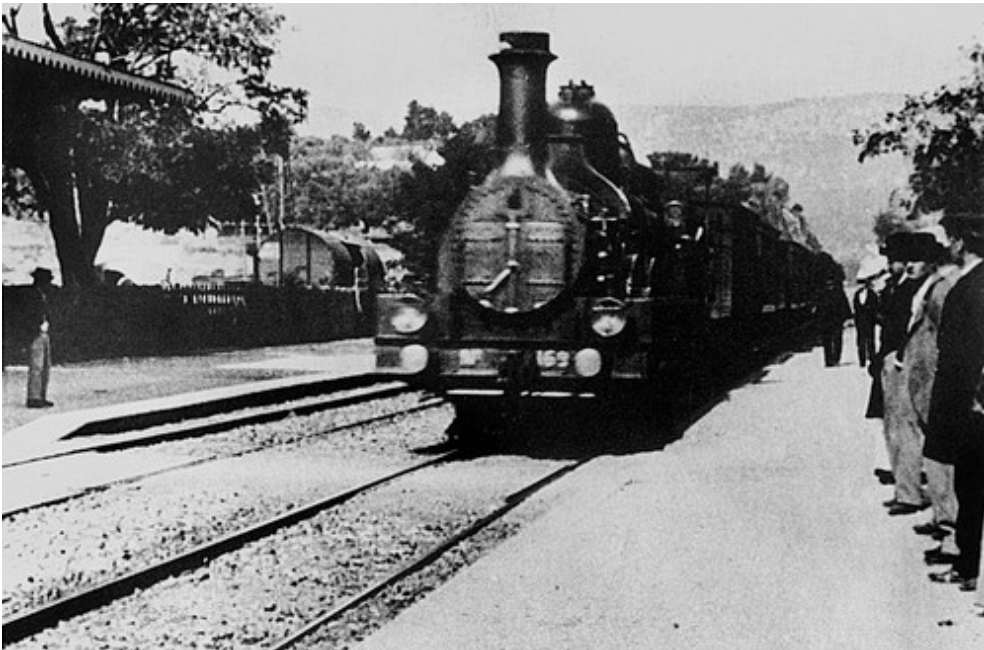
Несомнено, исклучително важна и значајна е пораката што ја пренесува едно филмско остварување, односно вредноста на филмот како медиум од кој можеме да се едуцираме. Без разлика дали станува збор за акција, романтична комедија, хорор или документарен филм, емисијата на режисерот и актерот не е секогаш идентична со апсорпцијата на движечките слики од страна на гледачот. Многу слично како при физичките спектроскопски феномени, феномените на апсорпција и емисија зависат од околината и условите во кои се одвиваат. Аналогно на тоа, ако детално ја разгледаме културата на гледање на филмот од неговите почетоци до денешен ден, постојано ќе се движиме по работ на филмското доживување зависно од психолошкото и социолошкото стојалиште на триаголникот - гледач, режисер и актер и нивната моментална перцепција.

### Доживување на немиот филм

Немиот филм во историјата на културата претставува голема пресвртница, голема експлозија чии одеси ги слушаме и денес, а кој во подоцнежниот период се развива во звучен филм. Во суштината на филмот, во неговата визуелна содржина, останува сликата од немиот филм и иако се развива во звучен филм и понатаму остануваат сликите што зборуваат. Но овој период е значаен особено по тоа што луѓето за првпат се среќаваат со движечки слики. Оваа нова, несекојдневна забава предизвикувала многу интересни реакции и коментари кои едноставно може да се опишат како восхит [4]. Восхитот се продлабочува дополнително кон технологијата и инструментацијата која им дава живот на движечките слики.

Еден од првите неми филмови на браќата Лимиер е „*Прстигање на воз на станицата во Ла Киота*“ (*L'Arrivée d'un train en Gare de la Ciotat*), снимен во 1895 и за првпат прикажан на јавноста во Париз, Франција, на 6 јануари 1896 година. Овој нем филм со времетрае од 50 секунди го овековечува доаѓањето на парната локомотива на железничката станица на францускиот крајбрежен град Ла Киота. Како речиси сите други Лимиерови филмови, „*Прстигање на воз на*

станциицата во Ла Киота“ се состои од еден и единствен немонтиран кадар кој илустрира еден аспект од секојдневниот живот. Освен значењето на овој филм во филмската култура, тој оставил траен впечаток во културата на живеењето, поточно перцепцијата и разбирањето на сликите. Имено, една урбана легенда вели дека кога филмот бил прикажан за првпат, публиката била толку обземена од подвижната слика на воз (сл.1) во вистинска големина кој доаѓал право накај нив, што почнала да вреска и да бега кон крајот од салата. Хелмут Карасек во весникот „Дер Шпигел“ напишал дека филмот: *„остави особено траен впечаток; да, предизвика страв, ужас, па дури и паника“*.



Слика 1: Фамозниот воз на браќата Лимиер

Филмскиот стручњак и историчар Мартин Лојпердингер ја дискутирал оваа анегдота во еден свој есеј: „Во секој случај, овој филм ја вцашил публиката која не била навикната да гледа вчудовидувачки реалистични илузии. Знаејќи го ова, браќата Лимиер намерно ја поставиле камерата на платформата близу возот. Значаен аспект од филмот е употребата на гро-план за воведување на публиката во окружувањето, проследен од среден план до крупен план. Возот доаѓа од далечината и вози кон гледачот, за на крај да го засече долниот раб на екранот“ [5]. Постои и сведоштво во Les Lumières, каде што Бернар Шардер го цитира францускиот научник Анри де Парвил кој присуствувал на претставата на 28 декември 1895 година: „Анимираните фотографии се мали чуда. ...Сè е неверојатно реално. Каква моќ на илузија! ...Трамваите, возилата се движат кон публиката. Еден автомобил галопираше накај нас. Една моја сосетка беше толку обземена што рипна на нозе... и чекаше да исчезне колата пред повторно да седне.“

Во ерата на немиот филм, тој не познава граница на различните јазици. Во него најчесто се користи

гестикулацијата и говорот на телото наместо усниот говор и тој е разбирлив за кој било јазик или социјална група. Гледајќи ги и разгледувајќи ја меѓусебната мимика (гестикулација), не само што ќе ги разбереме тие чувства, туку и ќе ги научиме [4, 5] нивните вистински човечки експресији, нешто што кај милениумската генерација многу недостасува – експресија на вистинските чувства при комуникација со луѓето во реалниот живот.

### Последици од првото вкусување на филмот

Филмот секогаш прво е интернационален, и тоа главно од економски причини. Снимањето на еден филм е толку скапо што во основа не се исплати еден филм да се снима само за внатрешна употреба на еден народ, една класа или една социјална група. Фолклорните специфичности, на почетокот, биле доволни да се додадат само како егзотични делови од соодветната култура. Законот на филмскиот пазар барал разбирливи мимики и движења, кои од Америка до Европа, Русија и Јапонија биле разбирливи како од елитната класа така и од работничката, подеднакво. Во тоа време единствено филмот говорел со заеднички разбирлив, светски јазик. Фолклорните специфичности и народните својства го стилизирале филмот, но никогаш, па дури и денес не станале општествен мотив и двигател на дејствието, бидејќи гестот кој го решава течението на дејствието мора да биде подеднакво разбирлив за целата публика, инаку филмот би поминал многу лошо [3, 4].

Немиот филм телесно ги навикнал гледачите едни на други создавајќи меѓународен тип луѓе – филмска публика. Кога еднаш бескласното општество, во внатрешноста на нацијата и расите ги обединило луѓето, тогаш филмот, кој креаторот го прави видлив за секого, помогнал телесната разлика помеѓу нациите и расите да не го отуѓуваат човекот од човек и тој до денешен ден претставува еден од најкреативните пионери на меѓународниот светски хуманизам [4, 5, 6].

### Доживување на звучниот филм

Звучниот филм претставува движечка слика со синхронизиран звук и се јавува како последица на немиот филм [6]. Првата јавна проекција на звучен филм била одржана во Париз, во 1900 година, но дури по неколку декади биле направени првите синхронизирани вистински звучни филмови. Првиот комерцијален звучен филм е „Дез пејачот“ (сл. 2).

Тоа е американски игран филм од 1927 година со Ал Џолсон во главната улога. „Дез пејачот“ е првиот звучен филм во историјата на играниот филм, иако Ал Џолсон има само две реплики за цело времетраење на ова остварување [6, 7]. Според оригиналната замисла на режисерот Алан Кросленд, музичката подлога на сцените требало да се наоѓа единствено во саундтракот (звучната лена), така што „Дез пејачот“ практично би бил нем филм, но за несреќа на монтажерите, Џолсон ја импровизирал познатата реченица: „Не сте слушнале ништо!“.

Многу брзо потоа, во раните 1930-ти „зборувачките“ слики станале глобален феномен. Во САД тие помогнале Холивуд да се осигура на позицијата најмоќен културен и комерцијален



Слика 2: Плакат од премиерата на првиот звучен филм

центар. Технолошките достигнувања на почетокот на минатиот век биле тие што овозможиле брз развој на звучниот филм и голем напредок на филмската, а потоа и на телевизиската индустрија [7, 8]. Звучниот филм отворил ново поле за истражување во човечката психологија. Ова дело изискувало најмногу, за разлика од сите уметнички дела дотогаш (па и досега). Побарувачката на талентирани актери, кои не само со мимики, туку и со својот начин на изразување требало да ја доловат реалноста, станала огромна. Новите актери требало да знаат да играат, пеат, свират, глумат и милозвучно да зборуваат. Но, тоа веќе не било толку ново како возот на Лимиер. Театарот веќе одамна го завршил најголемиот дел од работата на звучниот филм.

Покрај дијалогот, музиката претставува уште една нова димензија во звучниот филм. Тоа е уште еден нов предизвик за филмските композитори и музички директори – да компонираат и да изберат музика што ќе го засили влијанието на сликите и ќе го направи филмското доживување многу помоќно. Нашиот ум е исклучително добар при поврзувањето на слушањето со ушите и визуализација со очите со цел подобро да го разбере светот. Така, умот прави синтактична врска меѓу музиката и танчарот на екранот или кога филмот е исечен на различни кадри во ритамот на музиката, умот самостојно ги врзува овие резони (на пример, кога Роки трча во ритамот на музиката низ Филадельфија и нагоре по скалите на уметничкиот музеј во „Роки II“ (1979)).

Од друга страна пак, постои случај кога музиката нè оттргнува од главното дејствие, како што направи филмскиот композитор Џон Вилијамс во „Хари Потер и затвореникот од Азкабан“ (2004), каде што Вилијамс ја буди мистеријата и магијата на Хогвартс низ тема од познатата вештерска клетва од Шекспировата „Магбет“. Додека гледаме филм, можеме да видиме еден лик придружуван од кратка повторлива карактеристична музика при секое негово појавување. Кога

„Челусти“ (1975) се појави првпат, филмската публика научи дека „да-даам“ мотивот значи ајкула. На истот начин се најавува присуството на Лукасовиот лик Дарт Вејдар во епската вселенска опера „Војна на ѕвездите“ од 1977 до „Последниот цedaј“. Метафоричноста на музиката преку намалување и зголемување на нејзиниот волумен паралелно со зумот и избледувањето на сликата од камерата, најдобро се забележува кај полетувањето на велосипедот во „Е.Т.“ (1982) [9]. Новите техники на музичко-филмското спојување го изостриле вкусот на публиката со текот на времето и направиле пософистицирано и истенчено до перфекција филмско доживување во филмските остварувања од 2010-тите години.

### Како да се разбере визуелното?

Тоа што го гледаме на филмското платно е снимка, таа не е создадена на платното, како уметничките слики, туку тоа е нешто што постоело и порано во стварноста. Тоа што го гледаме морало да се одигра пред филмската камера, бидејќи на друг начин тоа не можело да се сними. Уметничкото дело, т.е оригиналното дејствие се играло во студио или во природа, во секој случај во просторот пред камерата и временски пред снимањето. Таму и тогаш играле актери кои биле осветлени од светло-мајсторот. Сето тоа морало претходно да се одвива во стварноста пред таа да стане филмска слика. Според тоа филмот што го гледаме на филмското платно е фотографска проекција. Во овој случај репродукција на глумата [3].

Првите филмски психолози пробале да поентираат на критичните својства на едноставниот визуелен стимул за перцепција на мазните („глатките“) движења на екранот. Загатката на ова привидно движење не е решена до денешен ден. Гешталт психолозите први истакнале дека движечката слика има силна улога во менталната структура, дури и кога се работи за визуализација на едноставни слики. Преку концептите на Гибсон и Хохсберг кои го симплифицирале филмот до неговите градбени структури, психологијата, дури во 90-тите години на минатиот век се осврнува на когнитивна анализа на нарацијата. Дури по цел еден век истражувања не била разбрана врската помеѓу перцептивните и когнитивните механизми кои ја поддржуваат нашата интеракција со настаните во вистинскиот свет – емоционално, а не само механичко искуство [10].

При проекцијата на филмското платно на филмот, честопати го гледаме и она што во основа, ни при снимањето не би можеле да го видиме. Веднаш би се запрашале: кои се тие ефекти што примарно се создаваат на филмската лента за време на проекцијата на филмот? Што е тоа што филмот не го репродуцира туку го создава и поради што станува самостојна, со свои основни принципи, нова уметност? Тоа всушност го прави променливото движење на камерата по далечина, деталните кадри, крупниот план, променливиот агол на снимање и монтажата. И што е најважно, тој создава ново психолошко дејство кое филмот го постигнува со неброени технички средства [2, 8]. Иако сме присутни на секое снимање, иако ги набљудуваме сите сцени одиграни во студиото, ни тогаш не можеме да ги видиме оние ефекти што произлегуваат од поблиското или подалечното снимање на камерата, ниту пак да го видиме или осетиме ритмот кој се создава од



движењето на камерата. Пред некое време, на една детска телевизиска емисија едно дете го праша водителот: „А каде е музиката?“, и откако не доби одговор, по некое време повторно праша: „А кога ќе одиме забрзано?“ Во моментот кога за првпат се наоѓаме зад камера, без разлика дали е филмска или телевизиска, сите реагираме исто. Тоа во суштина не е детска, туку нормална реакција на секој филмски неук човек. Потребно е време и искуство за да се разбере дека ние (луѓето) зад камерата се наоѓаме како на театарска сцена. Потребно е време да се разбере дека тоа не е некој туѓ живот во кој можеме едноставно да влеземе и да заземеме некоја улога со отворање на вратата од филмското студио [10].

Харвардскиот психолог Хуго Минстерберг кој ги истражувал психолошките механизми за перцепција на филм и филмот како уметнички медиум, за движечките слики и нивната привидна реалност ќе рече: „Филмот е уникатно внатрешно искуство кое поради симултаниот карактер со реалноста и сликовитата презентација го носи нашиот ум во посебна комплексна состојба.“ [10]. Несомнено, тоа е така. Во никој друг сплет на околности не можете и да седите спокојно и удобно и да бегате од лавови, вонземјани или терористи.

### Уметност или репродукција на стварноста?

Во основа (читај во реалност!) сцената ја гледаме комплексно, во целина и не можеме да ја издвоиме секоја сцена, секоја личност, ниту пак можеме да ги одвоиме деталите со слободно око. Без разлика на оддалеченоста, никогаш не можеме вистински да ги видиме кадрите, дури ни кога стоиме многу блиску до камерата за време на снимањето. Издвојувањето на снимените делови одблиску, прави композиција. Важно е што влегува во таа композиција, а што е отфрлено. Тоа значење на кадарот го прави само камерата и таа дејствува врз нас само на филмското платно.

Аголот на снимање, т.е. местото на гледање, го подвлекува сликовно секој облик на предметите, така што честопати два снимени дубла од различен агол на снимање на еден предмет не личат еден на друг. Тоа е најсилното средство на филмот, да ги окарактеризира предметите. Со помош на тоа средство, филмот во никој случај не репродуцира, туку создава. Тоа е погледот на снимателот, неговото уметничко создавање и израз на неговата личност, кој се гледа само кога ќе се проектира на филмското платно [3, 8].

Монтажата е последното резиме на филмското остварување, која не се прави во време на снимањето, а која го создава ритамот на кадрите и текот на асоцијациите – која уште еднаш го определува филмот за уметност, а не за репродукција на стварноста. Таа е подвижна архитектура на материјалот на филмската слика [3]. Кадарот, сликата и монтажата во принцип се основните елементи на филмот. Тие не биле донесени од автоматскиот изум на филмската камера од Франција, туку овие елементи се откриени по десетина години во Холивуд [1].

Сите овие нови изразни средства во филмот, ни открија нови светови, кои дотогаш биле скриени од нашиот начин на восприемање. Така на пример, филмот ни ја открива душата на човекот околу нас, лицето на предметите со кои тој е во допир. Филмот нè запознава и со

драматичната сила на просторот, сликовитата душа на пејзажот, ритмот на масите и тајната на говорот на животот.

### Филмско восприемање – филмска пресвртница

Филмот упатува на нови сознанија, нови теми, нови дејствија, нова материја. Од културна гледна точка филмската уметност станала значајна историска пресвртница, не затоа што таа прикажува нешто друго или нешто ново туку затоа што филмот прикажува на друг начин. Факт е дека во свеста на гледачите, овој тип на уметност го прекинала чувството на оддалеченост од делото, со тоа и онаа внатрешна дистанца која до тогаш го одбележувала уметничкото доживување [8, 11].

Во киносалата, камерата нè воведува во просторот на филмското дејствие, филмскиот кадар. Ни се чини дека оттаму гледаме или пак дека сме опкружени со личностите од филмот. Не мора да ни соопштат што чувствуваат, бидејќи го гледаме она што тие го гледаат и го гледаме онака како што тие го гледаат или онака како што режисерот сака да го видиме.

### Гледање филм

Денес, гледањето филм станува еден вид меч со две острици. Тоа може да биде и дружење и изолирање. Тоа е една многу долга дискусија што треба посебно да се разгледува. Постојат многу начини на кои може да се гледа филм: на филмско платно во киносала, на телевизија, на DVD, компјутер, на паметен уред, дома сам, во двојка или во друштво, со смоки, пуканки или здрави грицки...

При првите проекции немало дилеми. Филмовите се гледале на платно, проектирани во ресторани или кафеани, а подоцна преминале и во киносалите. Проблемот настанува денес, кога секој може да гледа филм буквално секаде: дома, на гости, во киносала, во автомобил, на мобилен телефон, на видеобим во парк и слично (сл. 3). Но, дали тогаш вистински го гледаме филмот? Дали ефектот е секаде и во секое време ист? И кој е вистинскиот начин да се види филмот? Дали го гледаме филмот како уште една приказна или како уметничко дело? Проблемот настанува кога тука се вмешува телевизијата и технологијата на паметните уреди. Кога гледаме филм дома, не гледаме уметност, туку едноставно забава и по некоја новина.

Постои една анегдота во која две жени што живееле во иста куќа, на почетокот на ерата на видеорекордерите, почнале да го гледаат филмот „Жена во црвено“, единствениот филм што го чувале снимен на видеокасета. Идејата на нивното гледање била едноставно да видат нешто ново и да се забавуваат. Но, постојано кога ќе почнеле да го гледаат, се случувало нешто што им го одвраќало вниманието: или некое дете паднало, се удрило, нешто се скршило, или најчесто се случувало да дојдат гости. Интересно, но овие две жени успеале да го изгледаат овој филм целосно дури по петнаесет години од нивниот прв обид, иако дотогаш изгледале многу други филмови. Тука се поставува прашањето: дали филмот сè уште останува уметност ако не се прикажува во



Слика 3: Гледање филм во киносала, денес

киносала?

### Вистина или лага?

Иако седиме на седиштето за кое сме платиле, нашиот поглед и заедно со нив и нашата свест, се идентификува со ликовите на филмот. Гледаме од гледна точка на актерот или режисерот и немаме своја точка на гледање [2]. Минуваме низ масите, јаваме со главниот јунак, летаме во вселенски брод, возиме формула, паѓаме, и кога едни со други актерите си погледнуваат в очи, гледаат и во нашите очи и нашите очи гледаат во нивните (сл.4).

Камерата е нашето око и се идентификува со погледот на носителот на дејствието. Тие гледаат со нашите очи, ние гледаме со нивните очи. Не постои вистина. Не постои ниту лага. Тоа е психолошки акт на идентификација. Ништо слично на овој психолошки феномен не се случило во која било уметност пред појавувањето на филмот [11, 12].



Слика 4: Исплашени луѓе што гледаат филм

### Американски игран филм

Филмот е единствената уметност што се родила во буржоаското капиталистичко општество. Корените на сите други уметности се создадени во преткапиталистичкото минато и поради тоа сите тие, помалку или повеќе, во себе носат траги од форми создавани за време на старите идеологии. Тоа придонесува и традицијата на буржоаската естетика и наука за уметноста, пропагирана од преткапиталистичката, првенствено античка уметност и естетика, со нивните „вечни закони“ да биде проткаена во филмот, за разлика од другите уметности [2]. Буржоазијата ја подигнала античката уметност, која не е создадена во нејзино општество и идеологија, на степен на норма и апсолутно мерило. Тоа гледање го застапувала секоја академија и секоја културна институција. Уметничкиот став на европската култура не бил погоден за брзиот скок на филмската индустрија во една, во основа потполно нова, буржоаска уметност која ја создале непристрасните Американци, луѓе сосема одвоени и неоптоварни со традицијата [2, 12].

Во сенката на конзервативната француска академија, во сенката на историските уметнички предмети на Лувр, во близина на прастарата „Комеди франсез“ во која Расин и Корнеј се интерпретирале и тогаш како и пред дваесет векови, тој премин на нешто ново можел да се спроведе многу потешко отколку во новонастанатиот Холивуд [11]. Идеологијата на американската буржоазија не била врзана за старите естетски културни традиции. По што се разликувал стариот европски уметнички поглед од американскиот?

Уметничкиот производ, според своето внатрешно битие, поради својата затворена композиција и специфичните закони е одвоен од природата на стварноста. Иако сликата ја држиме в раце, ние не можеме да навлеземе во насликаниот простор на сликата. Светот на театарската претстава кој се одвива на театарската бина, нам ни е затворен и тогаш кога седиме помеѓу актерите на самата бина или кога арената на бината е опкружена со гледачи како во циркус. Актерите не зборуваат со нас, за нив не постоиме. Со својата присутност, можеме да ја разбиеме композицијата на делото, но никогаш не можеме да станеме дел од елементите на композицијата. Токму поради тоа што филмот ја прикажува стварноста, се сметало дека тој не можел да биде дел од уметноста [3, 12, 13].

Во една легенда за сликарот Апелес се раскажува за тоа дека тој толку добро го насликал грозјето што голем број птици биле излажани и полетале кон сликата. Но, европската легенда не кажува дали птиците се заситиле од грозјето. Тоа било само слика, одраз на стварноста, колку и да изгледала вистинска – таа не можела да стане вистинска. Во една друга кинеска бајка се раскажува за еден млад човек кој во дворот на храмот видел една убава слика на која биле насликани девојки што играле на ливада. Една од девојките била толку многу убава што тој се заљубил во неа. Тој влегол во сликата и се оженил со девојката и по една година на сликата се појавило уште едно дете [3].

Ваква бајка или подобро кажано ваква митологија на уметноста никогаш не би можело да се роди во главата на човек воспитан во европски естетска култура. Европеецот кој ужива во

сликата, го чувствува неприкосновениот внатрешен простор на затворената композиција. Тоа е основниот принцип за неговата филозофија на уметноста. Но, во главата на еден Американец од Холивуд можело да се родат и такви смешни приказни. Новите форми на филмската уметност, создадени во Холивуд, ни таму не го сметале внатрешниот свет на сликата толку далечен и недопирлив и неприкосновен. Новиот холивудски филмски свет пронашол уметност на која ѝ е непознат поимот на затворена композиција, која кај гледачот не само што го нема чувството на отстојание, туку намерно кај него создава илузија дека се наоѓа во центарот на дејствието, во прикажаниот простор на филмот, т.е. новата уметност пронашла место каде што не можело само да се гледа, туку и да се доживува.

### Филмското доживување денес

Ако одите на филмска проекција денес, во најмала рака можете да се забавувате со специјални ефекти и музичка заднина кон движечката слика и дијалогот, сето тоа прикажано во две димензии. Уште повеќе, замина и времето кога воодушевувачки беше да се доживее филм како „Животот на Пи“ или „Подлиот јас“ со помош на 3D-очила со помош на кои се засилува илузијата со додавање на длабочина на перцепција. 3D-перцепцијата прави да имаме чувство како да можеме да ја допреме илузијата. Повторно, филмското доживување напредува со брзина со која психологијата е многу поназад, за да го следи. Столчињата во киносалите се опремени со 4D-технологија така што тие се тресат и движат напред-назад, пулсираат и вибрираат координирани прецизно со дејството на сцената („Бетмен против Супермен“, 2016). Перцептивното кино од 3D до 5D се заснова главно на продлабочена перцепција, различно движење на седиштето и бројни специјални ефекти како мириси, снег, ветар, дожд, меури и сл. Киносалата 7D е всушност интерактивна камера, каде што може да се послужите со пиштол – играчка за да ја убиете целта и да го видите вашиот резултат на екранот. Напредни верзии на 7D се 8D, 10D, 11D, 12D и XD (сл. 5). Сите содржат различни варијации на интерактивна киносала со ротација 360°, имерзиони очила и VR-платформа. Дали ова значи дека сценаристот на „Думанци“, може и не ја измислил приказната туку ја предвидел иднината? И уште нешто, ако иднината изгледа како на слика 5, дали филмот и понатаму ќе остане синоним за дружење?



Слика 5: Филмска проекција во 2018-тата

### Заклучок

Во виртуелната реалност на филмот, овозможена е психичка интеракција на гледачот со актерот и дејствието, без разлика дали филмот одразува реално дејствие или производ на имагинација. Да се доживее и преживее нешто што му се случило на некој друг, не е само уметност, туку психологија. Затоа, филмот со својот развој му донел и сè уште донесува нов начин на размислување, а пред сè на перципирање на реалното и нереалното, на вистината и на лагата. Но, едно е сигурна вистина: дури ни најсовремените киносали, кои ги стимулираат сите сетила, никогаш немале ефект врз публиката како што имал првиот приказ на пристигнувањето на возот на Браќата Лимиер.

Со цел да се искористи технолошката страна на филмската уметност од љубовен и психодраматичен, филмот се насочил кон поучен и научен, но денес станува и страшен, необичен и научнофантастичен, па дури и некако морничаво реален. Без разлика за каков филм се работи, дали е добар или лош, квалитетен или неквалитетен, високо или нискобуџетен тој останува уметничко дело во форма на движечка слика која кај човекот буди емоции, т.е. комплексни психолошки состојби, кои ниедно друго уметничко дело не може да ги поттикне. По сето ова, можеме единствено повторно да се запрашаме: дали смеете да кажеме дека тоа е само филм?

### Користена литература:

1. Acker, Ally *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*. New York, 1991.
2. G. Miller. *How Movies Trick Your Brain Into Empathizing With Characters*. Culture, 2014.
3. Stojanović, Dušan. *Teorija filma*. Beograd: Nolit, 1978.
4. Cook, David A. *A History of Narrative Film*, 2nd edition. New York: W.W. Norton, 1990.
5. Parkinson, David. *History of Film*. New York: Thames and Hudson, 1995, pp. 69.
6. Eymann, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930*. New York: Simon & Schuster, 1997.
7. Cook, Pam. *The Cinema Book, Third Edition*. London: British Film Institute, 2007.
8. Hill, John, & Gibson, Pamela Church. *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford; New York, Oxford University Press, 1998.
9. C. Bufford. *The Psychology Of Film Music*, 2012.
10. Ed S. Tan. *A psychology of the film*. PalgraveCommunicationsvolume 4,82, 2018.
11. Casetti, Francesco. *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin, TX: University of Texas Press, 1999.
12. Basten, Fred E. *Glorious Technicolor: The Movies' Magic Rainbow*. Cranbury, NJ: AS Barnes & Company, 1990.
13. Faber, Liz, & Walters, Helen. *Animation Unlimited: Innovative Short Films Since 1940*, London: Laurence King, in association with Harper Design International, 2003.

# АНИМИРАН ДОКУМЕНТАРЕН ФИЛМ: ПРОТИВРЕЧНОСТ ИЛИ СОВРШЕН СПОЈ

Жарко Иванов

UDC 791.228

UDC 791.229

**Апстракт:** Анимираниот и документарниот филм се чини дека се спротивставени термини, првиот опфаќајќи го фантастичното и имагинарното, а вториот реалноста и вистината и оттука малиот интерес за анимираниот документарец кај критичарите и публиката сè до почетокот на дваесеттиот век и појавата на „Валцер со Башир“ (2008) на Ари Фолман, кога анимираниот документарен филм почна да зазема сè позначајно место во филмската уметност и индустрија. Овој текст ќе се фокусира токму на анимираниот документарен филм, разгледувајќи ги прашањата за тоа дали истиот претставува противречност или совршен спој.

**Клучни зборови:** анимиран, документарен, филм

**Abstract:** The animated and documentary film seems to be contrasting terms, the first one covering the fantastic and imaginary, and the second one the reality and truth, and hence the little interest in the animated documentary among critics and audiences until the beginning of the twentieth century and the appearance of *Waltz with Bashir* (2008) by Ari Folman, when the animated documentary film began to occupy an increasingly important place in film art and industry.

This text will focus precisely on the animated documentary film, looking at the questions of whether it is a contradiction or a perfect combination.

**Key words:** animated, documentary, film

Краткиот анимиран филм на Винзор Мекеј „Потопувањето на Луситанија“ од 1918 година, кој го прикажува торпедирањето на бродот Луситанија од страна на германска подморница во Првата светска војна, денес се смета за првиот анимиран-документарен филм. Сè до неодамна, овој хибрид не беше во интересот на теоретичарите и критичарите, но со појавувањето на „Чикаго 10“ (2007) на Брет Морген „Персеполис“ (2007) на Марјане Сатрапи и Винсент Пароно и „Валцер со Башир“ (2008) на Ари Фолман, анимираниот документарен филм почна да зазема сè позначајно место во филмската уметност и индустрија, а на фестивалите за анимиран и за документарен филм да добива сопствена натпреварувачка категорија.

Терминот „документарец“ за првпат бил употребен во раните 30-ти години од Џон

Гриерсон. Иако Французите за филмовите за/од патувања го користеле зборот „documentaire“, Гриерсон му дава ново значење на терминот во неговиот напис за „Њујорк Сан“ во 1926 година<sup>1</sup> и го определува како „толкување на реалноста во креативна форма“. Дискусијата за дефинирање на документарецот продолжува и денес, најмногу околу методите за создавањето документарен филм. Дали документарецот е форма? Дали е жанр? Дали е чувство или реалност што треба да бидат снимени? Денес се прави основна категоризација на жанрот документарен филм: доку-фикција, доку-драма, документарци, експериментален документарец и секако анимиран-документарец, целосно анимиран документарен филм или спој на анимација и снимен материјал, фокусиран на интервјуа, наратори, *војс-овер* итн.

„Спојот анимација и документарен филм, може да изгледа како чудна врска, спојување на спротивности, искомплицирана од нивните различни пристапи за претставување на нашите гледања за светот. Првата наведува на комична претстава, забава за деца и фантастика, втората носи со себе (многу често неоправдано) претпоставки за сериозност, реторика и докази. Меѓутоа, долгата историја на хибридизација на анимацијата и документарецот, која оди назад сè до најраните денови на подвижните слики, сугерира дека како и многу други работи во животот, спротивностите можат да се привлечат на многу значаен начин<sup>2</sup>.“

Терминот *анимиран документарец* отпрвин може да се чини како контрадикторен, дури и како оксиморон. Во многу случаи филмаците се обидуваат со секакви методи на изразување што се разликуваат од снимањето и интервјуирањето. Кај анимираните документарци подготвувањето на кадарот е целосно во рацете на аниматорот и/или уметникот. Анимираниот документарен филм на филмаците им дава целосна контрола врз процесот на создавање на продуктот, контрола која традиционалните режисери на документарен филм никогаш не можат да ја имаат. Аниматорот ја има точната контрола врз својата работа како што еден сликар има контрола врз своето платно. Успехот на режисерите на традиционалниот документарец може да се мери со работата на камерата, аглите на снимање, користењето светло, режирањето, нешто што кај анимираниот документарец го нема, бидејќи секој кадар се создава рачно, односно во однос на документарниот филм, вештачки.

Документарците кои целосно се потпираат на анимирани кадри, можеби се ретки, но не се ретки оние со индивидуални секвенци. Поради тоа што успешно ја избегнува посветеноста на документарниот филм да ѝ даде некаков индекс на сликата, користењето на анимацијата се чини дека совршено се вклопува во работата на случаи за кои нема историски записи. Анимираниите секвенци функционираат како реконструкција, како пресоздавање на настани кои веќе се

Главните технички елементи што се користат во анимираниот документарен филм може да се сумираат на следниот начин: цртан филм, куклен филм, рачно цртан филм, рачно сликан

---

1 John Grierson (8 February 1926), New York Sun

2 Roe, H. A. (2011) Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation: An Interdisciplinary Journal*



филм и компјутерска анимација. Иако традиционалните аниматорски техники им го отстапуваат местото на компјутерски генерираните слики од осумдесеттите години, во последните десетина години се враќа уметничкиот израз, најчесто можеен само во традиционална техника.

Анимацијата, се чини дека е способна да биде полиморфна на начин на кој „светата“ форма на документарецот не е. Може да се рече дека пример за документарно водена анимација е „Во чекор со диносаурусите“ заради обратниот акцент на овој анимиран документарец (или документарна анимација). Хиперреалистичните живи диносауруси се создадени со научни специфики и се потпираат на „маркери на индекс“ за да им додадат автентичност на создадените слики<sup>3</sup>.

Филмаците се обидуваат да ја зголемат перцепцијата на реалноста во филмовите, но според многумина од филмските критичари, нема чиста реалност, бидејќи дел од неа е изменет со монтажа. Во некои хибридни видови филмови, некои сцени се и реконструирани. Дали овие сцени сè уште ја содржат реалноста? Во споредба со традиционалните документарци, анимираните документарци изгледаат целосно нереални: не содржат вистински снимки и фотографии, туку само слики создадени од фантазијата на уметникот. Реалноста на анимираните документарци не може да се споредува со традиционалните, но сепак, анимацијата придонесува за создавање нови естетски форми за документарните и играните филмови.

Според теоријата на Бодријар, симулацијата влегува во период кога реалноста исчезнува и нејзиното место е заземено од симулакрумот. Реалноста се претвора во хиперреалност во симулативниот универзум, а разликите помеѓу реалноста и симулацијата се отстранети. Сите средства за комуникација предизвикуваат функционална реалност која се претвора во функционален медиум. Ова всушност не е реалност, бидејќи таа е лишена од нереалното што ја опкружува. И ова е показател за фактот дека влегуваме во ера на симулација<sup>4</sup>.“ Во овој свет можно е реалното да биде копија на моделот. Симулацијата на Бодријар изгледа како еден вид имагинарен универзум, но својата физичка вистина ја добива преку јазикот: исто како и анимираниот документарец.

Теоријата на Бодријар доведува до свесност за точките на отпор против хиперреалното: „враќање на системот на сопствена логика со прифаќање на истиот<sup>5</sup>.“ Според Бодријар, овие слики можат да бидат сумирани на следниот начин: слика како одраз на длабока реалност, слика што се менува и крие длабока реалност, слика што не е поврзана со каква било реалност и е симулакрум на самата себе<sup>6</sup>. Навистина, Бодријар го прогласи крајот на уметноста во ерата на симулакрум и симулации, па така тој речиси и не ги одобрува и не ги фали оние уметници што

3 Roe, H. A. (2013) *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan Press

4 Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. TheUniversity of Michigan Press: 1994. Print.

5 Smith, G. R. (2010) *The Baudrillard Dictionary*. Britain: Edinburgh University Press

6 Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. TheUniversity of Michigan Press: 1994. Print.

сега тврдат дека нивната уметност е симулакрум<sup>7</sup>.

Проблемот, делумно се должи на начинот на кој во текот на годините е воспоставен посебен јазик во документарниот филм, што го разликува од другите филмски форми како што е анимацијата. Иако анимирааниот документарец како содржина, повремено се оддалечува од традиционалниот, сепак може да се смета за еден вид репрезентација во процесот на комуникација. Анимирааниот документарец што се базира на реалноста, се спојува во играта на комуницирање наместо да ја претставува реалноста.

Денес, многу често анимацијата се поврзува со имагинарното и фантастичното и се поистоветува со продуктите за детската публика. И наместо само да се натера гледачот да сонува, транспортирајќи го во фантастични светови, анимацијата, во последните дваесет години отиде многу подалеку. Во едно интервју од 1959 година Волт Дизни изјавува дека анимацијата треба да послужи за „отворање на умовите на луѓето и да ги задоволи нивните потреби“. Филмовите како „Валцер со Башир“ или „Персеполис“, кои беа препознаени како врвни филмски иновации, не се без претходни примери на искористување на анимацијата, и ако ништо друго, се само примери на начинот кој се фаворизира денес *отворањето на умот на гледачите*, односно да им се предизвика вниманието со историска, социјална или политичка проблематика преку сведоштво на едно или повеќе лица допрени од тие проблематики. Со други зборови, овие филмови се само огледало на промена на потребите на јавноста на кои овие средства за изразување мора да одговорат.

### Користена литература:

1. Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press, 1994.
2. Roe, H. A. *Absence, Excess and Epistemological Expansion: Towards a Framework for the Study of Animated Documentary*. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 2011.
3. Roe, H. A. *Animated Documentary*. London: Palgrave Macmillan Press, 2013.
4. Smith, G. R. *The Baudrillard Dictionary*. Britain: Edinburgh University Press, 2010.
5. Spence, L. and Navarro, V. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. London: Rutgers University Press, 2011.

# ПРИЛОГ КОН ТЕОРИЈАТА НА ФИЛМСКА АДАПТАЦИЈА (од расказ до филм)

М-р Горан Тренчовски

UDC 791.31:82  
UDC 821.163.3-32:791

**Апстракт:** Трудот е насочен кон истражување на феноменот на кинестетичноста во некои антологиски раскази на македонските писатели Димитар Солев и Живко Чинго.

Улогата на сценаристот, во соработка со режисерот, е од прозаичен во кинематичен облик да создаде дела преточени за друг медиум: ТВ-филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“.

Универзалните и современи перспективи што произлегуваат од наративниот збор на Солев и Чинго, почиваат врз постулатите на нивните *кинестетички раскази* коишто се непресушна инспирација за едно ново интермедијално творештво.

**Клучни зборови:** книжевност и филм, кинестетички раскази, филмска адаптација, Димитар Солев, Живко Чинго, сценарио, современ македонски расказ и филм

**Abstract:** The paper focuses on the research of the phenomenon of kinestheticism in some anthological stories by Macedonian writers Dimitar Solev and Zhivko Chingo.

The role of the screenwriter, in collaboration with the director, is from a prosaic, in a kinematic form, to create works transferred for another medium: TV-films “Time of the aircraft” and “Departure from Paskvelija”.

The universal and contemporary perspectives that emerge from the narrative word of Solev and Chingo rest on the postulates of their *kinesthetic stories*, which are endless inspiration for a new intermedia creation.

**Key words:** Literature and film, kinesthetic stories, film adaptation, Dimitar Solev, Zhivko Chingo, scenario, contemporary Macedonian story and film

*Адаптацијата, како еволуција, е трансгенерациски феномен*

Линда Хатчион

Кинестетиката на кратката проза е книжевен феномен кој суштински ги тангира интермедијалните односи помеѓу литературата и филмот, а јазикот е како систем на знаци, соединети 'двојки' на означени и означители<sup>1</sup>.

1 Cf.: Peter Michalovič / Vlastimil Fuska, *Znaky,obrazy a stíny slov*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009. Op. cit., 37.

Теоретизирајќи низ премисата дека филмот како седма уметност надалеку го надминува видот на *супертеатарот* во којшто камерата им служи на сите извори на кинематографската синтакса за што порелејфно да го прикаже текстот<sup>2</sup>, доаѓаме до согледбата дека кинестетиката на расказите, со нивниот хронос и топос, е интерактивно поле за истражување кое книжевниот уметнички вид го става во функција на софистициран, фигуративен, емоционален, психолошки и крајно сликовит полнеж.

Поетиката на Димитар Солев и *поетиката на модернизмот се предизвикувачки и се темелат врз јасно нагласување на разликите*<sup>3</sup>. Посебноста на Живко Чинго е во доменот на *емотивното и поетското, во самата поетика*<sup>4</sup>. Едните раскази се сместени во (пред)воена урбана средина, а другите се случуваат претежно во рурални места по ослободувањето од стегите на Втората светска војна.

Низ филмските сценарија на Русомир Богдановски, совршено се потенцираат поетичните пасуси втемелени од Солев и Чинго, но се создава и ново драмско руво кое е на ист пиедестал со одбраните раскази, рамноправно комуницирајќи со елементите од прозаистичниот микросвет<sup>5</sup>.

Симболиката, метафориката и антиподите на *зимата* и *пожарите* кај Солев и Чинго се прикажани како предапокалиптични, но сепак оптимистични знаци. Во нив, детерминантите за *Слободата* и за *Пасквелија* егзистираат како самосвојни утописки светови. Движечка сила на нивната уметничка егзистенција се *надежта* и *чекањето*.

Дијагностицирањето на кинестетичките предзнаци во расказите на Солев и Чинго го вршиме преку проучување на теоријата на адаптација од Линда Хатчион, како и низ примерите од уметноста на адаптирање на Линда Сегер, со распознавање на семиолошките знаци на Јуриј Лотман, препрочитување на телевизиските продукти според Џон Фиск, сфаќање на филозофијата на кинематичката уметност согласно со Берис Гаут и Торстен Боц-Борнштајн, разграничување на филмската фикционалност како Жан Мари-Шефер, вежбање на препознавачкиот „сенс“ според насоките на Пол Рикер, афирмирање на феноменот фи на Славко Воркапиќ, запазување на раскажувачкиот дискурс на Сејмур Четмен, сфаќање на филмот како метафора, како што тоа го прави Тревор Виток и најпосле – преку откривање на *кинестетичкиот импакт* на Стефан Шарф.

Во таа смисла, Џеферсон Клајн нè потсетува на *длабоко вкоренетата интертекстуална врска помеѓу филмот и литературата; впишана како тензија помеѓу филмот и оригиналното сценарио*, како што укажува Брус Флеминг<sup>6</sup>. Потоа Едмондсон полемизира за сликата и тонот

---

2 Anri Ažel, *Estetika filma*. Beograd: BIGZ, 1978. Op. cit., 131.

3 Христо Георгиевски. *Поетиката на македонскиот расказ*. Скопје: Мисла, 1985, 18.

4 Слободан Мицковиќ. *Толкувања*. Скопје: Мисла, 1973, 48.

5 Антологиски примери за филмови каде што сценаријата се пишувани според такви „кинестетички“ раскази се: *Време на летала*, режија Иван Митевски, РТС, Скопје, 1982, долгометражен игран филм; *Заминување од Пасквелија*, режија Иван Митевски, МТВ, Скопје, 1992, долгометражен игран филм. Во двата случаја сценарист е Русомир Богдановски.

6 Сп.: *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулафкова. Скопје: Култура, 2003, 353.

создадени од витално значење за оценување на нивната вредност<sup>7</sup>, како и за *текстурата на разните медиуми и автоматската желба да се контекстуализира*, што ќе треба да стане дел од нивниот вредносен систем<sup>8</sup>. На таков начин се разбива *кинематографската илузија на стварноста и чувството на невидливоста на гледачите* како набљудувачи во однос на актерите и сведоци на случувањата од екранот<sup>9</sup>.

Според Стојановиќ, во своето настанување *филмот е синтагма градена по начелото на метонимијата на која се применува парадигматска метафоричка постапка*<sup>10</sup>, а Ериџон вели дека *визуелната пауза го истакнува она што е значајно во сцената без оглед на содржината на дијалогот*<sup>11</sup>.

Наспроти констатацијата на Друговац за *неортодоксноста*<sup>12</sup>, тука е подвлекувањето на Драшковиќ, кој, како и Бергман, се стреми кон начелото дека *негова единствена религија е верата во тоа дека секое човечко суштество во себе носи некој вид на светлина*<sup>13</sup>. Вајда, пак, одбива јунакот на „Пепел и дијамант“ (1958) да умре во избелени чаршафи; тој го прави тоа на *непрегледно место на градското ѓубриште*...<sup>14</sup>.

Валтер Мап дебатира: *кога 'нашите времиња' ги нарекува modernitas, тој мисли на изминатите стотина години, бидејќи случувањата (notabilia) се од тој период*<sup>15</sup>, а Башлар бара *значителна концентрација* со цел да се земат предвид најразличните аспекти<sup>16</sup>. Мец го декларира ставот кој инаугурира знаење и дефиниции преку *страничниот отклон*<sup>17</sup> и во врска со тоа вели: *ако напорите на науката се под постојана закана од релапс во многу нешта против што тие се конституирани, тоа е поради тоа што тие се конституирани во нив исто колку и против нив, и дека двата предлога се тука во одредена смисла синонимни*<sup>18</sup>. **Спротивно на јасно е нејасно, односно неодвоено со видливи контури. Спротивно на разбирливо е конфузно, што не се разликува од другото** (Рикер, 2005: 31).

Истата година кога починал режисерот Стенли Кјубрик, писателот Брајан Алдис одлучил да напише два нови расказа за да ги продолжи авантурите на Давид започнати во филмот „А.И.“ (*„Артифициелна интелегенција“*, 2001; по мотивите на „Супер играчки кога доаѓа летото“). Од

7 Сп.: Реј Едмондсон. *Аудиовизуелно архивирање: филозофија и принципи*. Кинотека на Македонија. Скопје, 2005. Истото, 145.

8 Истото, 177.

9 Cf.: Marko Babac. *Jezik montaže pokretnih slika*. Clio/Akademija umetnosti, Beograd/Novi Sad, 2000, 351.

10 Dušan Stojanović, Op. cit., 205.

11 Deniel Eridžon, Op. cit., 144.

12 Сп.: Миодраг Друговац, нав. дело, 167.

13 Boro Drašković, Op. cit., 17.

14 Boro Drašković, Ibid., 248.

15 Hans Robert Jaus. *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978, 175.

16 Gaston Bachelard. *The Psychoanalysis of Fire*, Routledge&Kegan Paul, London, 1964. Op. cit., 63.

17 Cf.: Christian Metz. Op. cit., 16.

18 Loc. cit.

нивната долгогодишна соработка веројатно произлегла можноста за проширување на приказната за Давид со новите раскази „Супер играчки кога доаѓа зимата“ и „Супер играчки во другите сезони“, и така наративот на Алдис се пресоздава низ филтерот на бајките, особено преку препознатливите „Авантури на Пинокио“ од Карло Колоди. На тој начин, поддржувајќи ја адаптаторската улога на Богдановски, можеме да ги држиме во резерва *вредните увиди во врска со улогата на 'преправање' и неговата спротивност, 'означување', во приказната за препознавање*<sup>19</sup>.

Како што резимира Питер Верстратен, филмот е синтеза на три ритмички (танц, музика и поезија) и исто толку ликовни уметности (архитектура, скулптура и сликарство). Зборувајќи за Базен, тој вели дека *се противеше на идејата за филмот како седма уметност и сметаше дека би било мудро филмот да ги „свари“ традициите на театарот и литературата*<sup>20</sup> и тој е самоуверен дека *зборовите и литературата ги стимулираат нашите мисли, додека сликите и филмот ги провоцираат нашите сетила* (2012: 174).

Адаптациите *редистрибуираат енергии и интензитети, предизвикуваат текови и поместување; лингвистичката енергија на литературното пишување се претвора во аудио-визуелна-кинетичка-перформативна енергија на адаптација*<sup>21</sup>. Следејќи ги различните приоди кон адаптацијата, ние потсвесно се навраќаме на „Лаокоонот“ на Лесинг во разграничувањето на сестринските уметности (литературата, сликарството и филмот) *кои прават далечни режими со различни експресивни и претставувачки можности* (Томас М. Лејч, 2003: 18).

Кога зборуваме за филмска адаптација – *кога и да гледаме адаптација како адаптација, ја третираме како интертекст дизајниран да се гледа низ него, како прозорец на изворниот текст*<sup>22</sup>. Проучувањето на адаптацијата е присутно во прагматичното образложение за национална писменост артикулирано во „Културната писменост“ (1987) на Е. Д. Хирш, па според тоа, *херменевтичкиот модел за разбирање е во срцето на програмата на Хирш*<sup>23</sup>.

Филмот е и кинестетичка и синтетична уметност. *Филмот е кинестетички во својата способност да вклучи различни сетила (вид, слух), а синтетичен во својот антропофагичен глад за да ги проголта, свари и смени претходните уметности*<sup>24</sup>. Во контекст на аудиовизуелната нарација, можат да се користат многу можни техники за адаптација за на екран, *но елегантната флуидност на камерата создава кинестетички ефект можен само со решенија во филмска форма* (Шарф, 1982: 53).

19 Paul Ricoeur, Op. cit., 75.

20 Peter Verstraten. „Cinema as a Digest of Literature: a cure for adaptation fever“ in: Wurth, Kiene Brillenburg, *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*, Fordham UP, New York, 2012, 174.

21 *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell publishing, Oxford, 2008, 46.

22 *The Literature/Film Reader*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto and Plymouth, 2007, 30.

23 Ibid., 24.

24 Ibid., 23.

Кинематичноста и запазувањето на монтажните принципи наведуваат на *континуитет на последователни филмски сегменти*<sup>25</sup>, откривање на ‘скриените’ слики кои допрва треба да се видат<sup>26</sup>, поставување на различни агли на камерата, создавајќи кадар. Почетната одговорност на оркестрацијата е да ја претстави, за време на првите неколку кадри од филмот, основната иконографија на делото, да ги запознае гледачите со својот ‘начин на говорене’, со кинестетичкиот метод кој ќе се користи притоа<sup>27</sup>. Токму низ оркестрацијата се создава совпадливост на идејата на писателот со идејата на режисерот и се овозможува неприкосновено режисерско обликување на расказниот збор, што води кон – филм.

На крајот, од аспект на книжевната наука и секако, од филмолошки аспект, ја согледуваме состојбата дека сегашните и идните македонски сценаристи и режисери, како и досега, треба да бидат и понатаму креативно и инспиративно внурнати во светот на повеќеслојниот и асоцијативен македонски расказ чиешто антологиски вредности веќе сме ги перципирале, отворајќи некои нови, интермедијални можности.

#### Користена литература:

1. Bachelard, Gaston. *The Psychoanalysis of Fire*. Routledge&Kegan Paul, London, 1964.
2. Botz-Bornstein, Thorsten. „The Movie as a Thinking Machine:Second Life and Third World e“ in: *Inception and Philosophy: Ideas to Die For*, ed. Thorsten Botz-Bornstein, Open Court, Chicago, 2011, 203-216.
3. Chatman, Seymour. *Story and Discourse*. Cornell UP, Ithaca and London, 1980.
4. Drašković, Boro. *Ogledalo*. Sarajevo, Svjetlost, 1985.
5. Eridžon, Deniel. *Gramatika filmskog jezika*. Univerzitet umetnosti, Beograd,1980.
6. Gaut, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge UP, 2010.
7. Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York and London, 2006.
8. Leitch, Thomas M. „Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory“ in: *Criticism* 45.2 (2003) 149-171.
9. Lotman, Jurij M. *Semiotika filmu a problem filmovej estetiki*. Vysoká škola múzických umení, Bratislava,1984.
10. Metz, Christian. „The imaginary signifier“. *Screen* (1975) 16 (2): 14-76.
11. Ricoeur, Paul. *The Course of Recognition*. Harvard UP, London, 2005.
12. Seger, Linda. *The Art of Adaptation: turning fact and faction into film*, Holt Paperbacks, New York, 1992.

25 Stefan Sharff. *The Elements of Cinema: toward a theory of cinesthetic impact*. Columbia University press, 1982. Op. cit., 87.

26 Cf.: Stefan Sharff, Ibid., 119-120.

27 Cf.: Stefan Sharff, Ibid., 167.

13. Sharff, Stefan. *The Elements of Cinema: toward a theory of cinesthetic impact*. Columbia University press, 1982.
14. Stojanović, Dušan. *Film kao prevazilaženje jezika*. Institut za film Beograd, 1984.
15. Šefer, Žan-Mari. *Zašto fikcija?* Svetovi, Novi Sad, 2001.
16. Verstraten, Peter. „Cinema as a Digest of Literature: a cure for adaptation fever“ in: Wurth, Kiene Brillenburg. *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*. Fordham UP, New York, 2012, 173-183.
17. Vorkapić, Slavko. *Vizuelna priroda filma*. Clio, Beograd, 1994.
18. Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge UP, 1990.



# БИТОЛА ВИА ДЕБАР

## Фотографската илузија на Ошавкови

М-р Роберт Јанкулоски

UDC 77.03(497.7)(091)

**Апстракт:** Битолската фотографска меморија ќе беше посиромашна без фотографиите на Ошавкови, но не само битолската меморија, туку и македонското фотографско наследство. Благодарение на совеста на семејството Ошавкови (нивните наследници) зачувани се голем број фотографски материјали што потекнуваат од почетокот на 20 век, сè до седумдесеттите години на истиот. Збирката Ошавкови што се чува во Македонскиот центар за фотографија брои: 9518 стаклени плочи (негативи), 449 план-филмови и 446 оригинални фотографии. Помал број стаклени плочи и големоформатна студиска фотокамера се чуваат во Кинотеката на Македонија. Покрај оригиналните фотографии и стаклени плочи, збирката вклучува и друг фотографски материјал: фотографска литература, документи, писма и фотографски реквизити со чијашто помош имаме целосен увид, не само во работата на Ошавкови, туку и во развојот на фотографијата во тоа време.

**Клучни зборови:** Ошавкови, фотографија, илузија

**Abstract:** The Bitola photographic memory would have been poorer without photographs of the Oshavkov family, but not only Bitola's memory, but also the Macedonian photographic heritage. Thanks to the conscience of the Oshavkov family (their successors), a large number of photographic materials have been preserved, which originated from the very beginning of the 20th century until the seventies of the same one. The Oshavkov collection, which is kept in the Macedonian Centre for Photography, includes: 9518 glass panels (negatives), 449 plan films and 446 original photographs. A smaller number of glass plates and a large format studio camera are stored in the Cinematheque of Macedonia. Besides the original photographs and glass panels, the collection also includes other photographic material: photographic literature, documents, letters and photographic requisites, with which we have complete insight, not only in the work of Oshavkov family, but also in the development of photography at that time.

**Key words:** Oshavkov family, photography, illusion

Семејството Ошавкови потекнува од Дебар, а првиот член што се занимавал со фотографија е Васил Ошавков, татко на фотографите Зафир и Фердинанд Ошавкови кои го наследиле неговиот занает. Кога станува збор за авторството над фотографиите, не може со точност да се определи

кој од тројцата фотографирал одредена фотографија. Иако во периодот по 1924 година најчесто фотографирал Зафир, бидејќи Васил бил болен, а според кажувањата, Фердинанд му помагал на Зафир околу ретуширањето на негативите, сепак, можеби најправилно е овие фотографии да ги третираме како производ на фотографската работилница Ошавкови.

Васил е роден во Дебар, 1872 година. Покрај синовите Зафир и Фердинанд, тој имал уште четири деца: Петко, Круме, Ратка и најмалата Верка. Се претпоставува дека фотографскиот занает го изучил во Браила (Романија), по што на почетокот на 20 век отворил фотографско студио во Дебар. Најстари сочувани фотографии снимени во Дебар од страна на Васил се оние од неговото семејство. Меѓу нив се издвојуваат извонредната документарна фотографија на неговите пет деца снимена пред нивната куќа и групната фотографија на ученици, датирана од 1910 година. Во 1919 година семејството Ошавкови се преселува во Битола каде што продолжиле да се занимаваат со фотографија. Извесно време работат во импровизирано студио и фотографираат на терен, а во 1924 година изградиле голем фотографски дуќан во старата Битолска чаршија. Дуќанот се наоѓал во центарот на познатиот Пекмез пазар, а во изградбата финансиски им помогнал најстариот брат Петко кој бил на печалба во САД. Од сочуваната пишана документација дознаваме дека истата година (10.10.1924), Петко починал во Френклин (Пенсилванија). Неговата смрт ги погодила сите членови на семејството, но најмногу таткото Васил кој сè до својата смрт во 1942 година, не можел да се помири со реалноста дека го изгубил најстариот син. За нивната блискост сведочат и седумдесетте сочувани писма испратени од Петко до семејството во Битола. Од овие писма дознаваме дека Петко, додека престојувал во Солун, кога чекал да отпатува за Америка, во неколку наврати му испратил фотографски материјали на својот татко, а од кореспонденцијата, исто така дознаваме дека Петко се разбираал во фотографскиот занает затоа што прецизно зборува за одредени фотографски хемикалии.

Новоизграденото студио имало корисна површина од сто квадратни метри и било опремено со најсовремена фотографска опрема и реквизити во тоа време. Во студиото се вршеле најразлични снимања, но најчесто тоа биле портрети за секаква намена. Покрај поединечни портрети за документи, во студиото се правеле портрети-фигури и групни фотографии. Некогаш биле снимани и по дваесетина личности на една фотографија. Овие сочувани фотографии и стаклени плочи сведочат за големината и опременоста на студиото, а квалитетот на истите зборува за умешноста и креативноста на фотографите. На почетокот, студиото било регистрирано на име на Васил и гласело „Фото ателје В. Ошавковиќ Битољ“, подоцна „Фото ателје В. Ошавковиќ и синови – Битољ“, а по неговата смрт, студиото е регистрирано на синовите и за време на бугарската окупација гласи „Фото Студио Братја Ошавкови“. Битолското студио на Ошавкови претрпува неколку промени во поглед на ентериерот и на фотографските реквизити. Како и повеќето фотографи од тоа време користеле насликано платно како заднина и повеќе различни столици, масички и други предмети. Во текот на работата биле променети неколку заднини, а по 1945 година насликаните платна ги замениле со едноставна сива драперија.

Денес, при копирање на одредени стаклени плочи се добива впечаток дека за време на фотографирањето не воделе сметка околу композицијата во вториот план. Но, кога ќе се погледнат фотографиите изработени непосредно по снимањето од самите мајстори, се гледа дека тие посветувале големо внимание при изработката на позитивите. Кај повеќето фотографии, заднината е затемнувана „декувана“ или избелувана. На вака обработената заднина, со помош на шаблони или со светлосни или хемиски интервенции се додавани најразлични шари. Честопати знаеле да претераат со овие интервенции и „сликата“ добиена како краен резултат да поседува занемарливи фотографски квалитети. Но, зачувани се и такви негативи што се блиски до најдобрите документарни портрети снимени во студио во тоа време. Една од нив е фотографијата „Пеливани“ која датира од триесеттите години на 20 век. На фотографијата се двајца борачи, пеливани. Татко и син? Учител и ученик? Двете фигури се до половина голи, облечени само во боречки, кратки, кожени панталони. Природната поставеност на портретираните, сјајните делови на панталоните и делумно на телата, доловуваат впечаток дека се снимени непосредно пред или по борба. Насоченото странично светло ги истакнува мускулестите тела на пеливаните. Ако се анализира навидум несредениот втор план, ќе забележиме дека станува збор за грижливо наместена заднина. Поставеноста на двата предмета (столица и висок постамент со ногари) ја нарушува композицијата, но придонесува во природноста на сцената, а со тоа ја зголемува документарната вредност на фотографијата. Црните завеси што делумно го прекриваат насликаното платно, фотографот ги поставил вертикално зад секоја фигура и успешно го одвоил објектот на интерес од заднината.

Постариот син Зафир (Дебар, 1905 – Битола, 1996), фотографскиот занает го научил од својот татко, а во 1928 година работел во Скопје во ателјето на скопските фотографи - браќата Арсиќ, кои во тоа време биле познати фотографи и поседувале големо студио во центарот на градот. Имено, на 21 март 1928 година, во Скопје се одржал голем собир на фотографите од цела Југославија на којшто учествувале Васил и Зафир, по што Зафир останал извесно време во Скопје. Во овој период се запознава со начинот на работа во ова студио, а искуството стекнато кај браќата Арсиќ го пренесува и во сопственото ателје, по враќањето во Битола. Мајсторскиот испит го положил на 25 мај 1938 година во Битола, по што се стекнал со право да отвори сопствен дуќан. Според Декларацијата од 21.8.1941 година, којашто Зафир им ја дал на бугарските власти со цел да продолжи со работа, наведено е дека е сопственик на дуќан три години, што значи дека веднаш по добивањето на Мајсторското писмо, фотографското студио го регистрирал на свое име, каде што како партнер се појавува помладиот брат Фердинад. Ова значи дека Зафир, мајсторскиот испит го полагал формално, со цел да го регистрира дуќанот на свое име, затоа што таткото Васил бил болен и тешко подвижен. Од истата декларација дознаваме дека Ошавкови во тоа време располагаат со четири фотографски камери. Една од овие фотографски камери е произведена кон крајот на 19 век, а Ошавкови ја купиле по доаѓањето во Битола во 1920 година од некој калуѓер од Света Гора. Во ова студио, Ошавкови работеле сè до 1948 година, кога бил

срушен тој дел од чаршијата, а со тоа и нивниот дуќан.

Тоа е можеби и најплодниот период од нивната работа според сочуваниот материјал. Најголемиот дел од стаклените плочи се снимени помеѓу двете светски војни. Плочите се со различни димензии (6,5x9 см, 9x12 см, 10x15см, 12x16,5 см, 13x18 см) и се изработени од различни фотографски производители. Меѓу снимениот материјал преовладуваат студиските фотографии, пред сè, портретите. Исто така, постојат стаклени плочи снимени во екстериер во т.н. импровизирано студио. На овие фотографии се прикажани семејства, парови (зет и невеста) и поединечни фигури. Тие се снимени во Битола и во околните села. Најверојатно, еден дел од нив е снимен по самото доаѓање на Ошавкови во Битола, пред да го отворат студиото. При снимањето на овие фотографии, користеле различни импровизирани заднини, пред сè, ќилими што ги оптегнувале на сид и пред коишто ги поставувале личностите што ги снимале. Во овие ситуации користеле и додатни реквизити како што се масички, цвеќе и сл., како и предмети што ги држат в раце снимените личности. Фотографиите ги снимале под сенка, со цел да добијат дифузна светлина и повеќе детали на лицата на снимените. Ќилимите и разните ткаени предмети во овие фотографии немаат само улога на заднини, туку и самите претставуваат елементи во фотографската композиција. Овде би ги издвоиле фотографиите: „Групен портрет на муслиманско семејство“, „Жена во народна носија со стомна во рака“ и неколкуте фотографии на зет и невеста. Ошавкови ја овековечиле и некогашната Битолска чаршија со чиј еснаф соработувале сиот свој работен век. Зачувани се стаклени плочи на кои се снимени: месари, кројачи, дограмаџии, слаткари, бакали и други протагонисти на чаршискиот живот. Преку фотографиите на Ошавкови, со точност може да се констатира кои сè занаети егзистирале во тоа време во Битола. Исто така, преку нивните фотографии се добиваат информации и воопшто за начинот на живеење во Битола. Преку двете фотографии на коишто се прикажани танчарки снимени со музичка тајфа, Ошавкови го доловуваат кафеанскиот живот од триесеттите години на дваесеттиот век. Фотографиите снимени за време на курсевите по кроење и шиене организирани од фирмата „Сингер“, даваат информации за начинот на облекување и за моделите што биле во мода тоа време. Друга фотографија прикажува ситуација пред една раборилница за мебел. На неа се снимени шест фигури покрај готови парчиња мебел. Интересно е тоа што во одразот на огледалото кое е дел од една наткасна се појавуваат уште четири фигури на лица што го набљудуваат чинот на фотографирање.

По рушењето на Пекмез пазарот, а со тоа и на фотографскиот дуќан на Ошавкови во 1948 година, Зафир добива дозвола за отворање на фотографско студио на ул. Јане Сандански бр. 9 (до слаткарницата „Шехерезада“) [дозвола бр.553 од 12.2.1951] Во овој дуќан Ошавков ќе остане до почетокот на осумдесеттите години, односно до неговото пензионирање. Од сочуваните документи може да утврдиме дека и помладиот брат Фердинанд (1910, Дебар – 1996, Битола), имал овластување за отворање на самостоен фотографски дуќан [бр 522/45 од 7.12.1945], но поради државната служба, не се занимавал понатаму со фотографија, туку само му помагал на братот во неговата работа.

**Користена литература:**

1. Оригинален фотографски материјал од архивот на Македонскиот центар за фотографија
2. Оригинални документи од збирката на Ошавкови при МЦФ
3. Интервју со Зафир Ошавков, Д. Пановски. „Мисирков ми го чува дуќанот“. Битолски весник, Битола 22.12.1993 стр.6
4. Интервју со Зафир Ошавков, аноним, „Фотографски подем“. Занаетчија, Битола, год.3 бр.35, декември 1979 стр.4



# РИТУАЛНИОТ ТЕАТАР ВО/ПРЕКУ РЕЖИСЕРСКИТЕ ВИДУВАЊА НА ВЛАДО ЦВЕТАНОВСКИ

Д-р Христо Петрески

UDC 929 Cvetanovski, V.  
UDC 792.071.2.027(497.7)

**Апстракт:** Прерано починатиот професор и режисер Владо Цветановски е еден од современите поклоници и основоположници на ритуалниот театар во Република Македонија. Неговата режисерска поетика секогаш се движеше според строго и прецизно определени концепти и постулати, па слободно може да зборуваме за негова оригинална поетика и специфично режисерско писмо. Неговиот режисерски ракопис длабоко, содржајно и трајно ги почитуваше и имплементираше: фолклорот, традициите, актерот, говорот, играта...

**Клучни зборови:** Цветановски, ритуал, театар, фолклор, актер, игра

**Abstract:** The prematurely deceased professor and director Vlado Cvetanovski is one of the modern votaries and founders of the ritual theatre in the Republic of Macedonia. His directorial poetics always ranged according to strictly and precisely determined concepts and postulates, so we can freely talk about his original poetics and a specific director's writing. His directorial manuscript deeply, extensively and permanently respected and implemented: folklore, traditions, actor, speech, play...

**Key words:** Cvetanovski, ritual, theatre, folklore, actor, play

## Креативна игра и енергетска размена

Новиот ритуален театар се одликува со впечатлива и раскошна костимографија, нагласена и во преден план сценографија, динамична и ускладена сценска игра, а пред сè, со силна и постојана интеракција со публиката. Всушност, во кореографските зафати и решенија преовладуваат митските и фолклорните елементи, при што најприсутна и најекспонирана е артикулацијата на сценската енергија и преголемата и дури преодминантна експресивност. Притоа, евидентна е тенденцијата за деконструкција на драмскиот лик, кога тој не е (нај)битен, односно акцент се става врз глобалната (заедничка) слика и колективните наместо (само) индивидуалните сцени.

Ликовите, кога е во прашање ритуалниот театар, имаат симболички манифестации, односно тие не се ликови во класична идентитетска и ентитетска смисла, па колку што се битни психолошките валери, речиси исто толку, а понекогаш дури и многу повеќе се значајни и доминантни надворешните појави, т.е. гестови и гестикулации, покази и прикази, пантомимски

изведби, а пред сè и над сè - сценските настапи, појави, панорамските движења, гро-планови и други ефекти.

При согледувањето на интегралната партитура на претставата, која е најчесто во вид на кореодрама, воочлива, препознатлива и битна е променета и постојаното менување на горната платформа (ракурсот, позицијата и перспективата). Притоа, сите елементи: светло, движење, звук, простор, поставка... речиси подеднакво се застапени и значајни.

Додека пак, при сценската (ре)презентација на драмската фикција - акцентот е ставен врз сценското присуство и функционирањето на енергетската размена (интеракцијата) со гледачите (публиката).

Бидејќи актерската акција на сцената постојано осцилира, дури и во една иста изведба, тоа го диктира кондицијата и темпото на манифестирањето на телесното (физичкото), како врзивно ткиво и баланс помеѓу појавувањето (означувањето и значењето) и презентирањето (говорењето и бидувањето).

Но, варира и перцепцијата на гледачот, која зависи од видното поле и неговиот (не)фиксиран поглед, односно неможноста истовремено да гледа на повеќе страни, освен глобално и широко само преку еден панорамски ракурс, или издвоено и детално само на едно место во одреден миг.

И токму во тој миг, движењето на актерот може да се доживее како режисерски концепт и знак, а во друг миг пак, како лична спонтаност или израз на сценска енергија. Значи, станува збор за дуалната актерска позиција помеѓу присуството и (ре)презентацијата.

Всушност, актерот вистински треба да ја осознае таа дуалност, постојано да е свесен и да води грижа за неа, односно да ја претвори во креативна игра. Тоа не значи дека актерот не е веќе потребен и(ли) дека се претворил во перформер, што имплицитно може да сугерира дека во современиот театар веќе не се потребни актери, туку само изведувачи (кои се, но не мора и да се актери).

Не, нам сè уште ни треба актерот, но поинаков, самосвоен, креативен! Актер кој успешно ќе надградува и мајсторски ќе си поигрува со и на сцената, односно како што вообичаено и условно се вели: ќе „импровизира“. Значи, актерот да не се исползува и истроши/потроши само за и при реализација на режисерскиот концепт кој се реализира и потврдува и само во и при рецепцијата на гледачите.

### **Сонувач и поет**

За да се видоизменат и надминат овие гранични ситуации, неопходна е тимската работа на режисерот со актерите и другите соработници (како театарска група, односно трупa). Притоа, балансирајќи и намалувајќи го јазот и разликите помеѓу техниката и спонтаноста, ритуалниот театар денес, па и кај нас, зазема сè поприсутно и пореспектабилно место, а еден од светлите примери на тој план беше токму прерано починатиот истакнат македонски режисер и професор, Владо Цветановски.



За него, неговиот пријател, актерот Владо Јовановски, не случајно, напиша: *Во режијата беше сонувач! А, и кога не режираше, сонуваше. Ги сонуваше сцените, ликовите, претставите, во кои со еден преубав основен јазик знаеше да го вткае и фолклорното, и традиционалното, и историското, и митолошкото, и еахотолошкото. 'Животот е сон, а сонот живот', како што Педро Калдерон де ла Барка, со кого Владе меѓу последните се збогува од сцената... Владе Цветановски беше УМ на етносот, и повеќе од тоа. Поет по душа, со оригинална поетика во изразот.*

Случајот сакаше така, токму по изведбата на претставата „Животот е сон“, прикажана на Фестивалот „Ристо Шишков“ во Струмица и јас да ја имам една од последните средби со Владо Цветановски, кого го ценив и сакав како режисер, но и како човек.

Да, токму таа претстава, како и многуте пред неа, влегува во корпусот на ритуалниот македонски театар (ре)презентиран од Владо Цветановски, а се одликува со присуството на митското и фолклорното, на архаичното и рустикалното, на битовото и ритмичното. И во оваа претстава доминира силната визуелност, која речиси секогаш е силна страна на неговите претстави. Честите масовни сцени и нивната брза промена, раскошната грандиозна сценографија, прекрасните разнобојни костими, грижата за секој детаљ - тоа се стожерните карактеристики на неговите специфични режисерски постановки, кои со право можат да се наречат идентитетски, автентични и македонски.

### Донкихотски простор

Владо Цветановски беше режисер на големи продукции и мегапроекти, трагач и реализатор на бројни и делотворни експерименти во сферата на фикцијата. Една од нив беше театарската претстава „Дон Кихот“, дело со епска широчина, изведено на битолската сцена. За неа, самиот режисер Владо Цветановски рече: *Фала му на Бога што сè уште постојат дон кихоти кои веруваат дека вистината, во големи количества, ја има само во сонитата и во илзузијата и дека тие можат да се претворат во стварност, што се случува сега и овде, а каде на друго место да се прави тоа, ако не во театарот. Театарот е фабрика за сонитата. Театарот е донкихотски простор. Нашиот „Дон Кихот од Ла Манча“ се среќава со сопствениот лик во театарот.*

Се судираат сонот и јавето, мистичното и реалното и од тој судир се изнедруваат духовните вредности. Тоа е таа и таква универзалност и каузалност на театарскиот чин, но и постојаната потрага по вечни и трајни теми и мотиви, актуелни и релевантни содржини, нови постапки и методи, визији, постулати и изразни средства. Претставата може да се гледа дури и самата себеси - само во театарот.

Владо Цветановски режирал повеќе таканаречени тешки и обемни дела, за кои вели: *Театарските проекти не можеш да ги реализираш сам, како многу од творците во другите уметности, туку мора да најдеш луѓе кои сакаат да се занимаваат со таа тема, на таков*

*начин, во такви околности, со такви средства...*

*Театарскиот начин на изразување е поврзан најнапред со шаманството, со обидот да се биде медиум меѓу Божјото и Човечкото. По таа ритуална основа, театарскиот израз е близок на секој човек на планетава. Низ театарот се пренесуваат пораките на предците кои се испишани врз нас, сега и овде. Големите дела станале големи затоа што многу поколенија во нив ги откривале вистинските вредности на предците и затоа сакале да бидат пренесени на потомците.*

### **Божји и прапотопски говор**

Режисерот Владо Цветановски, како еден од најпознатите македонски режисери, целосно го доживеа својот режисерски успех со режирањето на театарските претстави: „Мајсторот и Маргарита“ од Михаил Булгаков, „Тартиф“ од Андреј Розман, „Емигранти“ од Славомир Мрожек, „Скакулци“ од Петре М. Андреевски, „Крпен живот“ од Стале Попов (драматизација Блаже Миневски), „Сите лица на Петре М. Андреевски“ од Јелена Цветановска, „Југословенска антитеза“, „Подземна Република“, „Без бог“, „Нашата жена во Париз“, „Среќата е нова идеја во Европа“, „Архелаос“ (или „Еврипид се враќа на Балканот“) - сите од Јордан Плевнеш, „Евангелие по сенките“ работена врз подлошка на Владо Цветановски и Владо Ѓоревски и други.

*Театарот за мене е фасцинација која се открива пред зачудениот гледач како молња што доаѓа некаде од бескрајот и се забодува во една точка од трошното тело на земјата. И, ја има таа заслепувачка светлина, која трае еден миг само, и со ништо не може да се запре, да се фати, да се зароби, да се продолжи неговиот миговен живот.*

*Театарот е најблиску до Божјиот говор, затоа што може да говори со светлина и темнина, со заумност, со магија, со чуда, со ритми и звуци, со темпо-ритам, со време простор, значи со знаците што Бог ги употребувал кога го создавал светот. И затоа, театарот мора да ја развива таа своја компонента која ја потврдува неговата посебност и да се ослободува од психологијата, како основен театарски знак, наметнат од страна на драмските автори. Само со потрага по заборавениот прапотопски говор ќе можеме на театарот да му ја вратиме неговата изгубена стојност, да биде спроводник на човечката енергија кон непрегледните височини на Свкупноста. Ако театарот успее да говори со јазикот што се говорел додека се градела Вавилонската кула, можеби ќе успее да се доближи најмногу до Бога.*

*Мојот последен период одбележан е со залудноста на тој напор, но јас сè уште верувам дека приближувањето до Него е толку бавно, затоа што точката кон која се движиме е - во Бескрајот. Нашето чувствување кое потекнува од колективната меморија на човечкиот род - дека ние реагираме постојано исто на одредени надворешни дразби, без разлика на јазикот, без разлика на образованието, на историското минато и на разните релевантни состојби за кои погрешно мислиме дека се суштински во нашето разбирање и восприемање на фасцинацијата наречена живот.*

*Во текот на нашите патувања низ историските периоди на театарскиот јазик, јас*

полека почнав да го систематизирам она што имаше некаков заеднички именител во судирот на нашите различни сензибилитети, (балканскиот наспроти европскиот), и тука ми се чини дека е зародишот на клучот со кој се обидов да ја отворам комплицираната пиеса на Плевнеш 'Среќата е нова идеја во Европа' - подвлекува Владо Цветановски.

Барајќи го современиот простор на прапотопскиот говор, односно мигот кога емоционалните способности и објектите го добиваат своето име, сред катарзата на колективното постоење, Цветановски како целосно да ја раздвижува застоената вода, ги проветрува и регенерира мемлосаните простори(и) на духовниот немир.

*Да се допре етеричното, недофатливото, непознатото, недоживеаното чувство коешто секој човек го познава, можеби само еднаш во своето животно искуство, во раѓањето и во смртта - заклучува тој.*

## Тотален театар

За неговата естетичка и поетичка рамка, за митските тајни, цивилизациските наследености и придобивки, запишани се и објавени бројни критичко-есеистички прилози.

За една од неговите најнови претстави пишува и критичарката Сунчица Уневска во „Утрински весник: Овојпат 'Животот е сон', и самата е поставена како алегорија, како игра на слики, на алузии, на движења, како визуелен или, како што вели самиот автор, тотален театар, во кој се навраќа на неговите основни постулати.

*Оваа претстава која зборува за судбината, за нејзината предодреденост, за тенката линија меѓу животот и сонот, но и за злото и доброто, можеби нема класична драмска структура, но се обидува во себе да ги спои сите придобивки на театарот, на визуелниот и наративен израз, на физичкиот и ментален spoj. Таа се обидува да ги задржи оние суштински и филозофски димензии на извонредниот драмски текст на Калдерон, но низ музиката, танцот, мимиката, низ визуелната уметност. И би рекле, успева во тоа, но многу повеќе надворешно или задржувајќи се на изразот и на сликата отколку понирајќи во суштината.*

Станува збор за стилски многу добро изведена претстава, атрактивна, забавна и интересна, претстава која го задржува вниманието и понесува со својата полетност и луцидност. Таа е поставена како своевидна сказна, во чиј свет на фантазијата не воведува и не води нараторот, навестувајќи ни секогаш што е целта, но еднакво изненадувајќи не со своите оригинални и добро замислени решенија, во поглед на сценографијата, костимите, музиката и играта. Но, освен што извонредните стихови од текстот ги добиваме низ одличниот сликовен, танцов и музички потенцијал, оваа многузначна и повеќеслојна поезија не добива друга димензија во претставата.

Групните и заеднички сцени се одлично замислени, режирани и изведени. Претставата се гледа во еден здив, создава добро расположение и впечаток, но, пред сè, со својата кореографија и

*сценска поставеност.*

Додека пак, говорејќи за „Животот е сон“, актерката Арна Шијак дополнува дека нивната претстава не е произлезена само од перото на Калдерон, туку тоа е и магија изнедрена од светот што целиот свој живот го сонува Цветановски. Претстава, која верувам ќе кореспондира со секое живо битие на овој свет бидејќи ги чепнува архетипските мигови какви што се слободата, животот, окованиот човек, свесен за тоа или не, дел од сонот или не.

# ГЕНЕЗАТА НА „РАЃАЊЕ НА ЕЗЕРОТО“ НА ПЕТАР ЛУБАРДА ВО СКОПЈЕ

Д-р Кирил Пенушлиски

UDC 929:75 Lubarda, P.

**Апстракт:** Авторот ја разгледува генезата на монументалното дело „Раѓање на езерото“ од 1971 година на Петар Лубарда, во холот на Домот на Армијата на Република Македонија во Скопје. Текстот прво ги скицира контактите на уметникот со главниот град на Македонија за потоа да изврши стилска и иконографска анализа на сликата. Дополнително, во текстот се обработени и други дела на Лубарда што го носат истиот наслов (во разни колекции во Црна Гора, Србија и Македонија), како и низа на припремни скици и цртежи поврзани со оваа слика на уметникот.

**Клучни зборови:** Петар Лубарда, Скопје, „Раѓање на езерото“, сликарство, Дом на АРМ

**Abstract:** The author looks at the genesis of Petar Lubarda's monumental work 'Birth of the Lake' (from 1971) in the Hall of the Home of the Army of Republic of Macedonia in Skopje. The text explains the contacts the artist had with the Capital city of Macedonia and then provides a stylistic and iconographic analysis of the work. In addition, the text also analyses other known paintings by Lubarda that carry the same title (currently part to different collections in Montenegro, Serbia and Macedonia) as well as a series of preparatory drawings and sketches that are connected to this particular piece.

**Key words:** Petar Lubarda, Skopje, 'Birth of the Lake', painting, Home of the Army

Најголемото дело на Петар Лубарда во Скопје е неговата монументална композиција „Раѓањето на езерото“ (илустрација 1). Сликата (изведена некаде кон крајот на 1971 година)<sup>1</sup> е во сопственост на Домот на Армијата на Република Македонија во Скопје.

„Раѓањето на езерото“ се наоѓа во холот на Домот, пред влезот во концертната/филмска сала. Се работи за голема композиција (5 x 6,7 метри) составена од 48 сликани панели (со димензии 84,8 x 84,8 см) поставени правоаголно (6 x 8) на специјално подготвена подлога и прицврстени за вертикалната површина на северниот ѕид на холот. Техниката на изработка е нитроцелулоза на лесонит.

1 28 Делото не е датирано, но годината на изведба може да се заклучи од кратката објава во весникот „Вечер“. „Познатиот југословенски сликар Петар Лубарда е автор на композицијата ‘Раѓање на езерото’, што ќе биде сместена во новиот Дом на ЈНА во Скопје“. АА., „Присуство“, *Вечер*, Скопје, 13.11.1971.



1. Петар Лубарда, Раѓање на езерото, 1971, Дом на АРМ

За жал, архивската документација на Домот е загубена при повлекувањето на ЈНА од Македонија во 1991 година и моите обиди да дојдам до тие документи беа неуспешни<sup>2</sup>. Затоа, контактите на уметникот и архитектите (проектанти на тој објект, завршен 1972 година, биле Горица Мандичева и Милка Мицевска)<sup>3</sup>, деталите околу нарачката на делото, како и информациите за изведбата и поставувањето на сликата во Домот, остануваат нејасни. Но, од позицијата на сликата во холот, станува јасно дека при самото проектирање на зградата, тој сид бил направен плански, да носи големо уметничко дело. Мое мислење е дека претходните контакти на Лубарда со Скопје биле пресудни при изборот на уметникот.

Првите контакти на Лубарда со Скопје потекнуваат од доцните дваесетти години, кога во Париз се запознал со еден од основоположниците на модерната македонска уметност, Никола Мартиноски<sup>4</sup>. Во текот на триесеттите, тие изложувале заедно на повеќе групни изложби (во

2 Јас пробав да влезам во трага на таа архива преку Домот на Војската на Република Србија во Белград.

3 Информации за архитектите кои го проектирале Домот нема во КОНСТАНТИНОВСКИ 2004, ниту пак во ТОКАРЕВ 2006. Нивните имиња се непознати за Факултетот за архитектура во Скопје, како и за Асоцијацијата на македонски архитекти. Дека Мандичева и Мицевска навистина се архитектите на тој објект види „Дом на ЈНА“, *Македонска архитектура*, кат. изл. Музеј на современа уметност, Скопје, 1974, стр. 36.

4 За детална анализа на контактите помеѓу овие двајца уметници види ПЕНУШЛИСКИ 2017.



2. Петар Лубарда, Раѓање на езерото, 1970,  
Скопска пивара



3. Петар Лубарда, Раѓање на езерото, 1970,  
Скопска пивара, задна страна

Белград во 1935, 1937, 1938, 1939 и 1940 година<sup>5</sup> и во Рим во 1937 година)<sup>6</sup> и првите слики на Лубарда во Скопје биле дел од приватната колекција на Мартиноски<sup>7</sup>. Во периодот од 1951 до 1962 година, Мартиноски, за потребите на Уметничката галерија Скопје – денешна Национална галерија на Македонија, откупил повеќе слики од Лубарда<sup>8</sup>. По скопскиот земјотрес од 1963 година, Лубарда му подарил на градот 26 дела. Се работи за слики што ги подготвувал за изложба во Рим<sup>9</sup>, а кои пред да бидат подарени на градот и изложени во салонот на Работничкиот дом во Скопје (од 22 до 31.10.1963 година, тоа е првата изложба на уметнички дела во Скопје поземјотресот)<sup>10</sup>,

5 Се работи за петтата, седмата, осмата, единаесеттата и дванаесеттата пролетна изложба на сликарските и скулпторски дела на југословенски уметници. Сите овие изложби се одржани во Уметничкиот павилјон на Калемегдан.

6 Тоа е групната изложба на југословенската уметност - *Esposizione dell'arte Jugoslava*, Galleria di Roma, Roma, 1937.

7 ПЕНУШЛИСКИ 2017.

8 Се работи за „Скица за компоцизијата Приморје“, 1950, пастел на хартија; „Мотив од Скадарско Езеро“, околу 1950, пастел на хартија; „Мотив од Скадарско Езеро“, 1949, акварел на хартија. Сликата „Пејзаж од Книн“, 1927, масло на платно 66 x 54,5 см., била откупена од авторот во 1962. Оваа слика е избришана од инвентарните книги на Националната галерија на Македонија при размена на уметнички дела со СРЈ, во 2001 година.

9 Тоа може да се заклучи од интервјуто и написот за Лубарда објавен во весникот „Нова Македонија“ каде што уметникот јасно кажува: „Овие слики ми беа подготвувани за изложба во Рим. Меѓутоа сега ги подарувам на Скопје“, СТАНОЕВСКИ 1963.

10 Види *Лубарда, слики подарени на град Скопје*, Работнички Дом – Универзитет – Скопје, 22.X. – 31.X. 1963, Изложбен салон, Скопје, 1963. Од текстот во весникот *Нова Македонија* посветен на отворањето на оваа изложба дознаваме дека Лубарда не присуствувал поради болест (О. Сл., „Изложба на Петар Лубарда во Скопје“, *Нова Македонија*, Скопје,



4. Петар Лубарда, припремна скица за детал од Раѓање на езерото, Куќа на легатите, Београд, без инв број



5. Петар Лубарда, Без наслов, 1969, Нови Сад

и биле прикажани на публиката во Ниш<sup>11</sup>. Неколку години подоцна, Лубарда бил вклучен во Иницијативниот одбор за основање на Музејот на современа уметност во Скопје<sup>12</sup>. Денес, тој музеј има вкупно 52 дела на Лубарда, кои уметникот ги донирал во периодот од земјотресот до неговата смрт во 1974 година<sup>13</sup>.

Од една изјава на Лубарда може да се заклучи дека му била дадена слобода тој самиот да се одлучи за темата на делото. *Што ме инспирира и што ме поттикна да изработам слика со ваква содржина? Има многу нешта и многу причини. Една од нив е што во Македонија се наоѓаат стари езера, најстари во Европа, настанати по тектонските поместувања на земјината кора во изминатите геолошки епохи, пред милиони години. А, преку тоа се содржани и многу, многу други нешта: самиот судир, воопшто раѓањето како такво, односно создавањето на процесот кој во природата е логичен<sup>14</sup>.*

Изведена со препознатливиот ликовен израз на Лубарда, на сликата се прикажани фантастични митолошки битија кои се борат за превласт. Се гледаат канци, опашки, челюсти и очи, но, телата на животните се сплетуваат, а нивните форми не можат јасно да се одредат и се претвораат во пејзаж. Меѓутоа, тој пејзаж е пејзаж што е оддалечен од природата и формата на пределот, на фигурите на сликата, а со тоа и композицијата, станува една голема маса која се заканува да излезе од рамките на сликата и да го проголта светот со својот, само привиден, хаос.

24.10.1963).

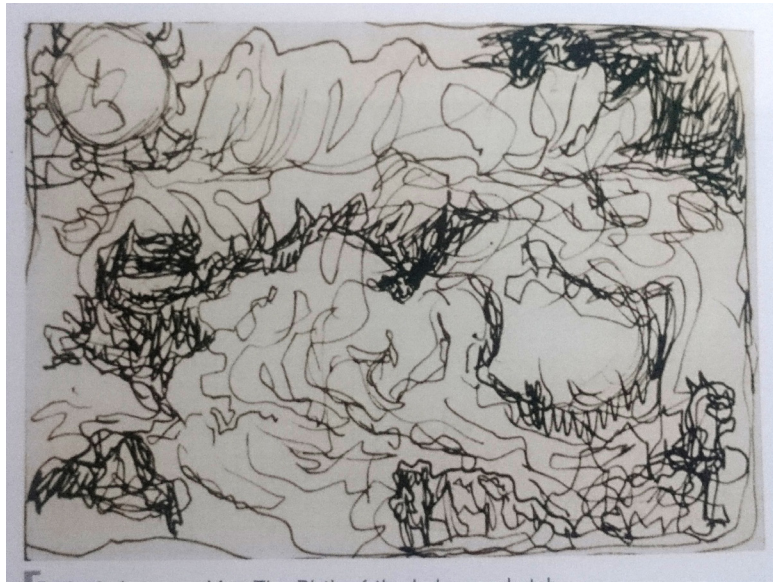
11 Lubarda, slike poklonjene gradu Skopju, Radnički univerzitet Niš, Centar za kulturu i umetnost, 1.X.-20.X.1963, Radnički univerzitet, Niš, 1963. Повеќе за овие две изложби види во ПЕНУШЛИСКИ 2017, стр. 25-27.

12 ПЕТКОВСКИ 2001 и LAZESKA 1984.

13 За севкупната листа на дела на Лубарда во колекцијата на МСУ Скопје, види *Азбучник на колекцијата на Музејот на современата уметност во Скопје*, Музеј на современата уметност, Скопје, 2002, стр.138-139.

14 КУЗМАНОВСКИ 1971.





6. Петар Лубарда, Раѓање на езерото - скица,  
1969, Нови Сад

Постојат неколку дела на Лубарда што го носат истиот наслов „Раѓање на езерото“. Такви слики има во Претседателството на Црна Гора (димензии 80 x 106 см) и во Музејот на градот Белград (130 x 171 см). Претпоставувам дека поради димензиите на делата, како и поради годината на изработка (тие се потпишани и датирани во горните леви агли – сликата во Црна Гора – со бело, *Лубарда/1970*, додека белградската слика – со црвено, *Лубарда 1971*), Олга Перовиќ ја именува сликата во Подгорица како „Студија за раѓањето на езерото“, додека сликата во Музејот на град Белград како „Раѓање на езерото“, со што таа ѝ дава јасен примат на белградската слика<sup>15</sup>. Ова тврдење изгледа сомнително. Прво, сликата во Подгорица е готово, завршено уметничко дело кое не изгледа како скица, а второ, постојат и други дела на Лубарда кои го носат истиот наслов и се со иста или слична композиција.

„Раѓање на езерото“ има и во колекцијата на Домот на војската на Србија во Белград (со приближно исти димензии како сликата во Подгорица, потпишано централно, блиску до горниот агол – со црвено, *Лубарда/1970*) и во колекцијата на Скопска пивара (70 x 100 см, потпис горе лево – со црвено, *Лубарда/1970*, илустрација 2 и 3). Постои уште една таква слика во приватна колекција во Белград, што беше изложена во Домот на Јеврем Грујиќ, на изложбата „Невидениот Лубарда“ во 2017 година. Изработена во иста техника и помали димензии, потпишана е горе централно, блиску до работ – со бело *Лубарда/1971*, и на изложбата беше претставена со модифициран наслов „Раѓање на езерото, раѓање на месецот“.

Неколку архивски документи укажуваат на можноста да постојат и други дела на Лубарда со истиот наслов. Во архивот на Легатот на Лубарда во Белград, зачуван е реверс за „Раѓање на езерото 2“ (архивски број 158). Таа слика е изработена со иста техника како и другите („печен



7. Петар Лубарда, Распоред на панели, припрема за монументално дело Раѓање на езерото во Скопје, Куќа на легатите, Белград инв број 517

лак на лесонит“) и има исти димензии како и сликата во Музејот на град Белград (запишани како 170 x 131 см, но сигурно е дека се работи за грешка и дека димензиите се 131 x 170 см). Во документот, оваа слика е датирана 1970 година, што покажува дека се работи за друго дело, различно од сликата во Белград чија датираност е јасна заради потписот на уметникот (види текст горе). Дополнително, слика на Лубарда со ист наслов, „Раѓање на езерото“, била наградена на XII Октомврски салон во Београд, во 1971 година.

Всушност, се работи за една од одликите на уметноста од поствоениот период на Лубарда. Тој прави големи серии на слики со иста или слична композиција што меѓусебно малку се разликуваат, а го носат истиот наслов<sup>16</sup>. Во тие примери, уметникот не прави дупликат, туку напротив, го истражува моделот, претставувајќи го со мали, но битни разлики. Токму тие дела овозможуваат редок поглед во процесот на работа на Лубарда, а истовремено, говорат за една исклучително лирична, сензибилна сликарска природа и го откриваат како уметник кој совршено владее со цртачката техника.

Лавот во долниот лев агол се појавува во низа други дела на Лубарда. Прогресијата на овој тип на лав може да се следи преку сликите „Лав“ од 1968 година, „Жолтиот лав“ од 1969 година, „Зелениот лав“ од 1970 година, до „Смарагдниот лав“ од 1973 година, кој е најблиску до лавот од скопската слика. Во Легатот на Лубарда во Белград, се наоѓа и еден калк на лав кој одговара на последната варијанта и претпоставувам дека е правен како скица за потребите на скопското

„Раѓање на езерото“ (илустрација 4)<sup>17</sup>.

Изгледа дека најран припремен цртеж за „Раѓање на езерото“ е цртежот изведен со фломастер „Без наслов“ што денес се наоѓа во приватна колекција во Нови Сад (датиран 15.12.1969 година; илустрација 5). Истата колекција содржи уште една припремна скица, туш на хартија „Раѓање на езерото – скица“ (илустрација 6), додека пак дијагоналната композиција на скопската слика (од доле десно, кон горе лево) можеби потекнува од белешките/скици на Лубарда за неговата серија на „Првото српско востание“<sup>18</sup>.

За скопската слика, најважни се неколку цртежи кои се дел од Легатот на Лубарда во Белград. Во архивата на легатот се чува и една тетратка (со инвентарен број 517) во која Лубарда точно ја планира изведбата во Домот на армијата во Скопје. На неколку последователни страници, тој прво ја обработува формата на чудовиштето што се наоѓа директно под црвеното сонце, за потоа да ја скицира местоположбата на индивидуалните панели на делото и да направи уште еден цртеж со фломастер на лавот во долниот лев агол (илустрација 7).

Сликата „Раѓање на езерото“ во холот на Домот на Армијата на Република Македонија, со ритамот на потезите, со визуелната и колористична симболика, како и со својата монументалност, ги артикулира фрагментите на замисленото и ги сведува на ниво на асоцијативно, без намера да го напушти дискурсот на формата и нарацијата. Таа слика го претставува Лубарда како еден од најголемите сликари на втората половина на дваесеттиот век и е едно од ремек-делата на модерната уметност во Скопје.

### Илустрации:

1. Петар Лубарда. „Раѓање на езерото“, 1971, нитроцелулоза на лесонит, 5 x 6,7 м. Дом на Армија на Република Македонија, Скопје.
2. Петар Лубарда. „Раѓање на езерото“, 1971, нитроцелулоза на платно, 70 x 100 см, Скопска пивара, Скопје
3. Петар Лубарда. „Раѓање на езерото“, 1971, нитроцелулоза на платно, 70 x 100 см, Скопска пивара, Скопје - verso
4. Петар Лубарда. „Лав“, туш на хартија, околу 1971, Куќа на Легатите, Белград.
5. Петар Лубарда. „Без наслов“, фломастер на хартија, 1969, Приватна колекција, Нови Сад.
6. Петар Лубарда. „Раѓање на езерото - скица“, туш на хартија, околу 1969, Приватна колекција, Нови Сад.
7. Петар Лубарда. „Распоред на панели“, околу 1971, Куќа на Легатите, Белград.

<sup>17</sup> За оваа, како и за сите други репродукции на скици и цртежи што се наоѓаат во Легатот на Петар Лубарда во Белград, морам да им се заблагодарам на вработените на Легатот, особено на Дина Павиќ.

<sup>18</sup> Види репродукции во PEROVIĆ 2004, стр. 350.

**Користена литература:**

1. АА. „Присуство“. Скопје, *Вечер*, 13.11.1971.
2. *Азбучник на колекцијата на Музејот на современата уметност во Скопје*. Музеј на современата уметност. Скопје, 2002.
3. *Esposizione dell'arte Jugoslava*. Galleria di Roma, Roma, 1937.
4. Константиновски, Георги. *Градителите во Македонија, XVIII-XX век*. Скопје: Табернакул, 2004.
5. Кузманоски, Р. „Скопска гигантска на Лубарда“.. Скопје. *Нова Македонија* 14.11.1971.
6. Lazeska, Nevenka. *Muzej savremene umetnosti u Skoplju: 1964-1984*, (magistarski rad), Zagreb: Refer. Centar Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu, 1984.
7. *Lubarda, slike poklonjene gradu Skopju*. Radnički univerzitet Niš, Centar za kulturu i umetnost, 1.X.-20.X.1963, Radnički univerzitet, Niš, 1963.
8. *Лубарда, слики подарени на град Скопје*. Работнички дом – Универзитет – Скопје, 22.X. – 31.X. 1963, Изложбен салон, Скопје, 1963.
9. О. Сл., „Изложба на Петар Лубарда во Скопје“. *Нова Македонија*. Скопје, 24.10.1963.
10. *Македонска архитектура*. Кат. Изложба. Музеј на современа уметност. Скопје, 1974.
11. Пенушлиски, Кирил. „Лубарда и Скопје“. *Naučni skup posvećen Petru Lubardi (1907-1974)*. Zbornik radova. Kuća legata i Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad, 2017, стр. 24-33.
12. Petrović, Olga, *Petar Lubarda*. Galerija Todorović. Podgovica, 2004.
13. Петковски, Борис. *Музеј на Современата уметност – Скопје, 1964-1976*, Досие МСУ, Скопје, 2001.
14. Станоевски, Цветан. „Секој индивидуализам е и општа појава, средба со уметникот Петар Лубарда“. *Нова Македонија*. Скопје, 06.10.1963.
15. Токарев, Михаил. *100 години модерна архитектура, Придонесот на Македонија и Југославија (1918-1990)*. Скопје: Дата Понс, 2006.

# ЕКСПРЕСИВНИ УМЕТНОСТИ – АРТ ТЕРАПИЈА И МУЗИКОТЕРАПИЈА

Д-р Томислав Таневски

UDC 37.015.3:159.954]:78-053.6  
UDC 37.015.3:159.954]:7-053.6

**Апстракт:** Како што растат, децата се менуваат и физички и психички, се развиваат сознајно, емоционално и социјално, но се здобиваат и со нови вештини. Во текот на општиот психофизички развој, децата развиваат и различни уметнички вештини во согласност со нивниот уметнички развој. Ликовниот развој и музичкиот развој се во сообразност со развојните стадиуми на општиот психофизички развој на детската личност, според скалата на Жан Пијаже. Развојните нивоа во уметничкиот развој сукцесивно се надоврзуваат едно по друго со зголемен прогрес во текот на училишниот период. Училишната возраст изобилува со состојби на емоционална лабилност кај детската личност, а особено бурниот период на пубертетот и адолесценцијата, кога и онака е отежната комуникацијата помеѓу детето и возрасните. Заради отежнатата комуникација со детето во состојби несвојствени за неговата возраст, од особено значење е користењето на *арт терапија во комбинација со музикотерапија* за обезбедување на психорелаксирачка стимулативна средина за изразување на детето.

Познавањето на јазикот на уметностите од страна на педагозите што работат со деца и особено деца со посебни потреби и потешкотии во развојот и учењето, е непроценливо заради можноста за единствена комуникација со овие деца преку уметностите. Креативните педагошки методологии за работа - *музикотерапијата и арт терапија*, од детето не бараат претходно уметничко искуство, а од своја страна, овозможуваат олеснета комуникација изразувајќи ја емоционалната состојба на личноста.

**Клучни зборови:** музикотерапија, арт терапија, експресивни уметности, адолесценција, емоционална проекција, олеснета комуникација

**Abstract:** As they grow up, children change both physically and mentally, they develop cognitively, emotionally and socially, but acquire new skills. In the course of general psycho-physical development, children develop various artistic skills in accordance with their artistic development. The fine art development and music development are in line with the developmental stages of the general psycho-physical development of the child's personality according to the Jean Piaget's scale. The developmental levels in the artistic development successively follow one after another with increased

progress during the school period. The school age is abundant with states of emotional lability in the child's personality, and especially the turbulent period of puberty and adolescence, when the communication with the child by adults is difficult. Due to the difficult communication with the child in conditions inconsistent with his age, it is especially important to use *art therapy in combination with music therapy* to provide a psycho-relaxing stimulating environment for expressing the child.

The knowledge of the language of art by pedagogues working with children and especially children with special needs and difficulties in development and learning is invaluable because of the possibility of a unique communication with these children through arts. The creative pedagogical methodologies for work - *music therapy and art therapy*, do not require a previous artistic experience from the child, and for their part facilitate ease of communication by expressing the emotional state of the person. particular piece.

**Key words:** music therapy, art therapy, expressive arts, adolescence, emotional projection, ease of communication

### Вовед

Ликовниот или музичкиот израз на личноста што користи ликовни или музички вештини за експресија на внатрешното „јас“, е всушност експресија на емоционалната содржина на таа личност. Работејќи со уметничките техники, личноста управува со своите емоционални минати или сегашни доживувања, овозможувајќи им да се ослободат, било да се позитивни било негативни. Секое ослободување на емоции од една личност, преточено во ликовен или музички израз, е искористено во експресивните терапии - арт и музикотерапија.

Искористувањето на уметноста во експресивните терапии е овозможено од суштината на уметностите, која претставува комуникациско искуство произлезено од најдлабоките места на човечкото срце.

Уште повеќе, затоа што живееме во време на уметноста која е присутна на секој чекор – независно дали се работи за нацртаните графити на ѕидот од зградата или музичкиот концерт на омилениот изведувач.

Искористувањето на уметностите во експресивните терапии произлегува и од досегашните позитивни резултати при реализирани истражувања, кои недвојбено говорат дека инклузијата на креативните активности доведува до: градење на подобра интерна поврзаност меѓу учесниците во активностите, активирање на нова енергија, генерирање на подобро фокусирање кон проблемот, емоционално збогатување на личноста, воспоставување на нова свест за самиот себе и сопствените можности, сопствените јаки и слаби страни.

Креативната експресија низ уметноста обезбедува незагрозувачко опкружување за личноста и таа може слободно да ги црта или слика емоциите кои претставуваат срж на постоечкиот проблем.

Говорниот израз честопати не е пријател на проблемите и нивното решавање, па така просторот што го обезбедува музиката или цртањето е од критично значење за личноста.

Уметничкото дело од областа на музиката или ликовната уметност во својата најсовршена форма е резултат на одредена емоционална состојба, но воедно и предизвикувач на емоционална состојба кај консументот. Честопати ликовните уметници и композиторите заемно се инспирирани од делата на другите и чувствата предизвикани од нив ги трансферираат преку сопствениот уметнички израз.

Сепак, мора да се каже дека вистинско силно побудување на чувства кај личноста почесто е предизвикано од музиката, отколку од ликовното дело. Но, ликовниот израз пак, почесто го користи личноста за експресија на сопствените чувства.

*Многу полесно ликовната експресија се одвива во музичко опкружување. Всушност, станува збор за користење на моделот на рецептивна музикотерапија, каде што се избира музика за слушање и ослободување емоции согласно со возраста на учесниците, нивниот префериран музички жанр и целта на изведувањето на уметничките активности.*

Изведувањето на ликовни активности во музичко опкружување е особено пожелно во училишната средина, поради надминување на присутните индивидуални разлики кај децата во сферата на интелектуалните способности, физичкиот развој, социоемоционалниот развој и социокултурното опкружување.

Особено е значајно искористувањето на цртање на музика кога во одделението се присутни и деца со посебни потреби, за согледување на емоционалната состојба кај нив и нивните врсници и надминување на проблемите настанати при нивната меѓусебна интеграција. Уметничката форма, како невербална форма на комуникација, поседува необична психичка сила која е искористена во арт терапијата и музикотерапијата. *Овие две креативни уметности честопати се употребуваат комплементарно, со што се зголемува очекуваниот учинок.*

## **Аналогијата на музиката и ликовниот израз – основа за комплементарна употреба на арт терапија и музикотерапија**

*Ликовната уметност и музиката, се единствените форми на невербална комуникација на една личност. Доколку личноста е едуцирана да се служи со јазикот на овие две уметности, може многу силно да ги изрази своите емоции, своите фантазии и стравови преку нив.*

Ова е особено важно за *помалите деца*, но и за децата во периодот на *пубертет* и *адолесценција*, кога влијанијата на средината се многу силни врз личноста и може да дојде до многу несакани појави.

Не помала е важноста на усвојувањето на *јазикот* на овие две уметности кај децата со *посебни потреби*, со *попеченост во развојот*, каде што вербалната комуникација е отежната.

Секоја уметничка творба, без разлика дали е музичка, ликовна или литературна, носи во себе определена јазична структура. Јазикот е специфичен за соодветната уметност и изразувајќи се

преку творбата, создавачот на уметничкото дело комуницира со околината. Естетиката потврдува дека помеѓу изразот на поединечни уметнички гранки нема остри граници.

Во подрачјето на музиката и ликовната уметност, истражувањата на естетичарите најчесто ги расветлуваат односите меѓу *линијата, тонот и бојата* и *ритамот* како заедничка комонента. Аналогијата помеѓу музиката и ликовната уметност се отчитува и во неопходноста од присуството на менталната имагинативност во двете уметности - во музиката, тоа е *аудитивната имагинативност*, а во ликовната уметност, тоа е *визуелната имагинативност*.

Имагинативноста е тесно поврзана со способноста за емоционално изразување на уметникот. Сликаторот или скулпторот кој нема добра визуелна имагинативност работи механички. Не се работи само за добро паметење и визуализација на деталите, туку почесто се мисли на визуализација на експресијата, на „душата“ на делото. Добриот ликовен уметник треба да го долови моментот на акцијата, движењето, расположението и затоа имагинативноста секогаш треба да е пред материјализацијата. Без имагинативност, ликовното дело е осудено на просечност.

Истите принципи важат и за музичкиот уметник, без разлика дали е создавач или интерпретатор. Доколку музичкото дело или изведбата не поседува креативна моќ, доколку е отсутна имагинативноста, делото ќе го добие заслужениот термин за просечност. Значи, принципите за градба на една *ликовна творба* се многу слични, дури идентични со принципите за градба на една *музичка творба* и затоа многу често може комплементарно да се надополнуваат.

### **Комуникативната музикалност на бојата – бојата во корелација со звукот на музичкиот инструмент**

Употребата на бојата претставува квалитативно надополнување на проекцијата на емоциите низ уметничкиот израз. Според Делакроа, „жолтото, портокаловото и црвеното побудуваат и ги претставуваат идеите на радост и на богатство.“ Големиот уметник, теоретичар и основоположник на определбата дека уметноста треба да е олицетворение на најсублиматните духовни принципи, сликарот Василиј Кандински, смета дека бојата не треба да се простира без граници, туку мора да се ограничи и да се одбере определен тон за да се окарактеризира субјективното во изразот. Ограничувањето во формата е исто како да се употреби збор, па според него „хармонијата на формите и боите мора да почива врз принципот на ефикасно допирање на човечката душа, исто како што во музиката музичкиот тон има директен приод кон душата затоа што човекот има музика во самиот себе.“ На тој начин, според Кандински „уметникот е рака која со помош на оваа или онаа клавиша повлекува вибрација на човечката душа“.

Голем дел на проективни тестови ја користат бојата како фактор во создавањето на потполна слика на човечката личност. Истражувањата за употребата на боите во детскиот цртеж се многу ретки, иако психологијата на боите на различни бои им дава различно значење и некои бои се синоним за одредени емоции или емоционални состојби. Факт е дека со досегашните истражувања во меѓународни рамки, употребата на црвената боја е позастапена во детските



цртежи на девојчињата, а сината, црната и зелената боја се позастапени во цртежите на момчињата. Според истражувањата, употребата на боите станува важна кај децата од 4 до 7-годишна возраст.

На возраст од 7 до 9 години, употребата на боите е со цел прикажување на специфични објекти, додека на возраст од 9 до 14 години, децата ги употребуваат боите за изразување на специфични емоции.

Резултатите од неколку истражувања за емоциите и употребата на боите кај децата, покажуваат дека децата ги користат портокаловата, жолтата, зелената и сината боја за изразување среќа и радост, додека кафеавата, црната и можеби зачудувачки - црвената, за прикажување на тага. Во некои случаи, сината боја се користи за тажни емоции, а црвената за радост.

Воопшто, децата ги користат топлиите бои за покажување на радосни чувства, а студените бои за непријатни и тажни чувства.

Горенаведеното, многу точно и прецизно го објаснува Василиј Кандински, често споредувајќи го со звук на одреден музички инструмент. Спред него, топлината на бојата е поврзана со стремежот кон жолтото во секоја боја, а студените тонови се поврзани со стремежот кон сино. Светлината на бојата е поврзана со присуството и стремежот кон белата боја, а темното во бојата со стремежот кон црната боја.

Спред Кандински, *црвената боја* е суштествено топла боја, жива одвнатре. *Светлоцрвената* е боја на стремеж, енергија и радост и звучи како фанфари или труба и наликува на *жолтата*, која е продорна и возбудувачка, понекогаш со карактер на насилство и дрскост.

*Црвеномалиновата* е боја со звук на свончиња, додека *темноцрвената* боја е со звук на виолончело. *Портокаловата* е боја на експанзија, на зрачење и наликува на звук на црквено своно. *Виолетовата боја*, во физичка и психичка смисла, е изладено црвено и има во себе нешто болникаво, згаснато. Поради тоа кај Кинезите е боја на тага и звучи како фагот или кавал.

*Сината боја* е типично небесна, смирува со длабочината, но одејќи накај црната е синоним за човечка тага. Така, темното длабоко сино евоцира звук на оргули, светлосината на флејта, а синото на виолончело.

*Зелената боја* е идеална точка на мешање на две дијаметрално спротивни бои: жолтата и сината и затоа е најмирната боја, боја без движење - ниту за радост, ниту за тага. Зелената боја е боја за одмор и одговара на среден звук на виолина. *Белата боја* дејствува како апсолутна тишина пред раѓање, додека *црната боја* е пауза која одбележува целосен крај и претставува најбезвучна боја. Според Кандински, рамнотежата помеѓу белата и црната боја ја дава *сивата боја*, која е без резонанса како безнадежна неподвижност.

Аналогијата и комплементарноста на музичкиот и ликовниот израз е искористена во правењето специјални програми за мотивација и поттикнување на психичкиот развој кај деца од сиромашни социјални средини. Програмите се насочени кон збогатување на животната околина на децата и исполнети со уметнички активности - ликовни и музички.

Многу поважно е доброто познавање на јазикот на уметностите од страна на педагозите

што работат со децата, за да можат да ги следат промените во детскиот развој и промените во емоционалната состојба на детето со цел за навремено и позитивно влијание.

Познавањето на јазикот на уметностите од страна на педагозите што работат со децата со посебни потреби и особено децата со потешкотии во развојот и учењето, како дел од категориите на деца со посебни потреби, е непроценливо заради можноста за единствена комуникација со овие деца преку уметностите. За таа цел се користат креативните педагошки методологии за работа - *музикотерапија* и *арт терапија*, кои од детето не бараат претходно уметничко искуство, а кои, од своја страна, овозможуваат олеснета комуникација, изразувајќи ја емоционалната состојба на личноста.

### **Емоционална проекција на личноста - овозможување на комуникација низ арт терапија и музикотерапија**

Детските емоции се развиваат во склоп на целокупниот психомоторен развој на личноста, освен кога се работи за одредени состојби на интелектуална попреченост во развојот. Во тој случај, честопати емоционалниот одговор на детето не соодветствува на случувањата, нешто поради ненаучените примери на однесување, а многу повеќе поради малата употреба на уметностите и креативните педагошки методологии за работа со децата со посебни потреби.

Како што растат, децата се менуваат и физички и психички, се развиваат со знајно, емоционално и социјално, но се здобиваат и со нови вештини. Во текот на општиот психофизички развој, децата развиваат и различни уметнички вештини во согласност со нивниот уметнички развој. Ликовниот развој и музичкиот развој се во сообразност со развојните стадиуми на општиот психо-физички развој на детската личност според скалата на Жан Пијаже. Развојните нивоа во уметничкиот развој сукцесивно се надоврзуваат едно по друго со зголемен прогрес во текот на училишниот период.

Колку за споредување, развојните фази на мислењето според Пијаже се со возрастни граници слични на развојните фази на детскиот цртеж, како и со фазите на детскиот музички развој.

*Фазата на чкртање* се одвива во текот на сензомоторната фаза на мислењето и пресимболичкиот период од детскиот музички развој.

*Фазата на репрезентациониот цртеж* се одвива во текот на предоперационалната фаза на мислењето и е во сооднос со симболичкиот период на детскиот музички развој.

*Фазата на т.н интелектуален реализам* е на почеток на фазата на конкретни акции во развојот на мислењето и на почеток на постсимболичкиот период од детскиот музички развој, кога детето квалитативно манипулира со симболи и ја анализира сопствената творба.

*Фазата на визуелниот реализам* е во сообразност со напредниот детски музички развој во постсимболичкиот период, кога започнува нивото на имагинативна игра со карактеристична музичка креативност и воопшто, уметничка креативност.

Важно е да се нагласи дека возрасните граници на секоја фаза од развојот на детскиот цртеж и музичкиот развој се флексибилни и претставуваат ориентациски показател при проценката на проекцијата на детскиот цртеж, па секое отстапување не е поврзано со проблеми во психофизичкиот развој.

Во тој контекст, важно е да се нагласи почитувањето на развојните периоди во уметничкиот развој на детската личност од страна на наставниците по ликовно и музичко образование и стимулирање на креативноста и имагинативноста кај децата, која започнува околу десеттата година од животот.

Детските емоции се разликуваат од емоциите на возрасните и по правило се едноставни (радост, страв, гнев, тага) и спонтано се изразуваат на помала детска возраст. Како што расне, така детето учи да ги контролира емоциите искусно и во голема мерка во зависност од реакциите на возрасните кон изливите на неговите емоции на помала возраст.

Тоа некогаш може да доведе до прикривање на вистинските емоции за некоја состојба кај детето, поради што возрасните нема да ги препознаат и ќе изостане соодветно дејствување од нивна страна. Најсилни се емоциите кај децата од предучилишна возраст и тоа почесто пријатни отколку непријатни. Присуството на тага на оваа возраст е ретко, така што секоја поголема и подолготрајна тажна состојба треба да претставува аларм за родителот и воспитувачот.

Училишната возраст изобилува со состојби на емоционална лабилност кај детската личност, а особено бурниот период на пубертетот и адолесценцијата, кога и онака е отежната комуникацијата помеѓу детето и возрасните. Често, детето знае да ги прикрие емоциите и да зборува за тип на емоции кои изразно не се регистрираат. Последното е особено значајно за децата со посебни потреби и тоа за категоријата на трауматизирани деца и децата со аутизам и аутистични карактеристики.

Интеракцијата на детето со околината претставува суштествен елемент во неговиот целокупен развој, а особено во уметничкиот развој на личноста. Во голем број земји во светот постојат специјални програми за поттикнување на емоционално-менталниот развој на личноста на детето, кои вклучуваат креативни методологии и техники на ликовната и музичката уметност. Улогата на возрасните е насочувачка без наметнувања на решенија, со постојана интеракција со детето за да не се почувствува игнорирано или напуштено.

Односот на детето кон уметничките активности ја рефлектира неговата личност во целост, но исто така го одразува и односот на возрасните кон него. Чувствителното и претпазливо дете со голема внимателност и воздржаност ги избира материјалите и боите за работа. Детето со намалена или изгубена самодоверба и кое се чувствува несигурно во нови ситуации, најчесто прави стереотипни чкртаници и облици (се претпоставува дека таа активност му го зголемува чувството на сигурност).

Блокирано и инхибирано дете од стравот дека ќе згреши, или воопшто нема да започне со цртање, или доколку започне, нема да може да го постигне потребниот степен на концентрирано

внимание за завршување на активноста.

Заради отежнатата комуникација со детето во состојби несвојствени за неговата возраст, од особено значење е искористувањето на *арт терапија во комбинација со музикотерапија* за обезбедување на психорелаксирачка стимулативна средина за изразување на детето.

### Користена литература:

1. Buchalter, I.S. (2004). *A Practical Art Therapy*. ЈКР, London.
2. Godwin-Emmons, P./McKendry-Anderson, L. (2005). *Understanding Sensory Dysfunction*. ЈКР, London.
3. Grocke, D./Wigram, T. (2007). *Receptive Methods in Music Therapy*. ЈКР, London.
4. Karkou, V. (2010). *Arts Therapies in Schools - research and Practice*. ЈКР, London.
5. Lloyd, P. (2008). *Let`s all listen*. ЈКР, London.
6. Морено-Тодорова, И. (1997). *Мојот цртеж, мојата вистина*. Датапонс, Скопје.
7. Ott, P. (2011). *Music for Special Kids - Musical Activities, Songs, Instruments and Resources*. ЈКР, London.
8. Pearson, M. / Wilson, H. (2009). *Using Expressive Arts to Work with Mind, Body and Emotions, Theory and Practice*. ЈКР, London.
9. Seashore, C. E. (1967). *Psychology of Music*. Dover publications, INC. New York.
10. Таневски, Т. (2008). *Весела азбука на песни за деца*. Детски центар Цунцуле, Скопје.
11. Таневски, Т. (2010). *Методика на воспитно образовна работа по музичко воспитание и образование*. Детски центар Цунцуле, Скопје.
12. Таневски, Т. (2010). *Музикотерапија за сосредоточено внимание*. Детски центар Цунцуле, Скопје.
13. Таневски, Т. (2011). *Методологија на музикотерапија*. Детски центар Цунцуле, Скопје.
14. Zeedyk, S. (2008). *Promoting Social Interaction for Individuals with Communicative Impairments*. ЈКР, London.

# ИНТЕРКУЛТУРНА ЕКСПРЕСИЈА НА ТАНЦОВИТЕ ИДЕНТИТЕТИ

М-р Јоана Шишкова

UDC 792.8:111.852

**Апстракт:** Текстот се занимава со универзалната танцова комуникација која преку невербалниот говор на телото, успешно пренесува пораки преку националните граници. Уметноста на движењето, всушност се однесува на една креативна целина во која телото, мимиката, гестовите и движењата во своите најразлични форми, се основни носители на значењата. Танцот е претставен како изразно средство кое континуирано остварува еден интеркултурен дијалог на сцената, па и надвор од неа и како таков учествува во градење на различни културни идентитети. Танцовата комуникација поминала низ една креативна трансформација од почетоците на човековата егзистенција до современите текови на развиеното информатичко општество. Тука се мисли, пред сè на класичниот балет, неокласичниот балет, модерниот танц, експресионистичкиот танц, современиот танц и најновите телесни форми на изразност на постмодерниот танц и нивната интеркултурна експресија. И покрај отсуството на зборот односно говорот, во танцовата уметност се прикажува моќта на телесниот израз на танчарот, актерот, изведувачот на начин на кој успешно се надминуваат стереотипите и предрасудите и се преговара помеѓу различни идентитетски своини на танцовата сцена во времето на глобализацијата.

**Клучни зборови:** тело, мимика, гест, движење, танц, експресија, идентитет, невербален говор, интеркултурна комуникација, сцена

**Abstract:** The text deals with universal dance communication, which through non-verbal body language successfully transmits messages across national boundaries. The art of movement in fact refers to a creative whole in which the body, facial expressions, gestures and movements in their various forms are the main carriers of meaning. The dance is presented as an expression tool that continuously realizes an intercultural dialogue on the stage, even outside it, and as such participates in building different cultural identities.

The dance communication has undergone a creative transformation from the beginnings of human existence to the contemporary trends of the developed information society. It is thought, above all, of the classical ballet, neoclassical ballet, modern dance, expressionist dance, contemporary dance and the latest bodily forms of postmodern dance expression and their intercultural expression. Despite the absence of word or speech, the dance art shows the power of body expression of the dancer, the actor, the

performer in a way that successfully overcomes the stereotypes and prejudices and negotiates between different identities on the dance stage in the time of globalization.

**Key words:** body, mimics, gesture, movement, dance, expression, identity, non-verbal speech, intercultural communication, scene

### „Телесно писание“ на културниот идентитет

„Уметноста е движење, движење на животот“ (Kimmel,2000:5), таа е фундаментална човечка активност, имагинативна продуктивност било да создава слика, поема било танц. Нејзината онтологија е *динамична*, а логиката на нејзиното постоење е *движењето — да пее, да се смее, да трча, да сонува, да танцува...* Уметноста е форма на животот на креативниот импулс, на страста нешто да се создаде, да се изрази (Kimmel, 2000:5).

Танцот како составен дел на уметничката креативност на човекот и неговата култура, бил практикуван од општествата во најразлични форми и бил определен од естетските вредности негувани во даден временски период и во рамките на одредена територија. Танцот како уметност бил силно поврзан со културниот систем и како таков отсликувал приказни на општествените и културни контексти во кои се создавал. Денес, неговата содржина е исполнета со динамична хибридна како резултат на размената помеѓу различни танцови форми и создавање на една територијална танцова експанзија на свежо артистичко откритие, односно универзална естетска експресија преку политичките граници. Кореографија базирана на размена на танцови искуства низ кои интеркултурните кореографи ја остваруваат креативната комуникација како невербална комуникација — говор на телото и експресивна комуникација на чувства и мисли низ движењата. Танцот е централен за социјалниот живот, исто како и музиката и која било друга универзална форма на експресија.

Односот кон телото и естетските погледи што го засегаат движењето, музиката и организацијата на просторот, му дозволуваат на танцот да долови една прекрасна перспектива за широкиот спектар на култури (Dils, Albright, 2001: 94). Според американската професорка по танц и културна теорија, Ен Олбрајт, телесните категории на разлики — класната разлика, расната разлика, разликите во физичките можности и сексуалноста се движечки форми на конфронтација со другиот, каде што физичката размена ги надминува разликите зашто насекаде телесната различност е прославена и мобилна (Albright, 2013: 220). Отворањето на телото кон светот е исклучително дарешлив гест зашто колку телата се помобилни, колку повеќе го истражуваат просторот и ги разменуваат движењата меѓу себе, толку повеќе флуидноста на границите го создава танцот (Albright, 2013: 226). Танцовачкото тело е целосно отелотворение на своите културни маркери како полот, физичката способност, расата, сексуалноста и класата и ги претставува сите овие категории, движејќи се зад нив на сцената, тоа станува извор на идентитетот, на физичкото присуство кое се движи преку културните значења (Albright, 2013: 288). Во време

на глобална интерсекција, кога културните контексти се ретко стабилни и познати контексти, современите танчари одбираат да играат и со формалните, но и со апстрактните кореографски елементи комбинирани со личните извори на танцов тренинг и наследство. Танцот не се однесува само на телото, туку и на субјективноста – како е позиционирано тоа тело во светот и како реагира на светот и на она што го опкружува (Albright, 2013: 329). Всушност, танцувањето може да го врами културниот идентитет на танчарот на различни начини. Додека едни кореографи ги истакнуваат физичките можности на танцовачките тела, други ги истакнуваат социјалните ознаки на телесниот идентитет (Albright, 2013: 329).

Актите на танцување се наменети да бидат видени, чуени и почувствувани од другите луѓе. Тие се креирани во согласност со модерниот брз проток на луѓе и информации и како такви стануваат ефективни средства во создавање и ресоздавање на културата (Potter, 212). Наспроти културата, идентитетот не може да се разбере на еден чисто дефиниран начин како стабилен аспект на сопственото битие, зашто тој може да се изведе на мноштво начини пред различна публика и е подложен на промени во новите опкружувања што се јавуваат во текот на животниот курс (Potter, 213). Експресивноста на идентитетите настојува да го разбуди чувството за колективна припадност, да ја артикулира личноста (во релација со другите) и да ја оддели од сите останати. Но, идентитетот може да биде одново креиран, предизвикан и рedefиниран низ актите на танцувањето, зашто танчарите во креацијата на танцот гледаат можност за создавање кредибилитет и репутација како извонредни изведувачи кои сакаат да остават магични моменти на трансформативно театарско искуство (Potter, 214). Затоа се вели дека танчарот остава свој потпис, своја трага на сцената која може да се преведе на сите познати јазици на светот. Идентитетот што го гради танчарот преку својот танц е идентитет на уметник кој не се ограничува на една национална припадност или културна свест, тој гради идентитет врзан за танцот, за сцената, за костимот и светлото, движењето, тој припаѓа насекаде каде што се негува танцовата композиција и култура. „Телесното писание“ и движечкиот потпис се една кинестетичка перцепција која во себе ги содржи истовремено минатото и иднината на новата визуелна економија.

Исидора Данкан и Ивон Рајнер станале значајни фигури зашто ги рефокусираа конвенциите на гледањето на танцот во своето време, дозволувајќи ѝ на публиката еден поинаков спектаторски фокус во танцот. Модерниот танц на Данкан понудил нова слика за жената во 20-тиот век додека постмодерниот танц на Рајнер понудил една постмодерна нијанса на движењето. Двете, иако твореле во различни временски периоди и имале различни естетски стилови, настојувале да ја запознаат публиката со процесот на создавање и ресоздавање на сопствените идентитети преку движењето. Истиот заклучок ни го дава и теоретичарката Џудит Батлер<sup>1</sup>, која гледа на идентитетот како на нешто што е континуирано во движење, што нема крај, и што е константно реоредување на идентитетот, во смисла на неговата нестабилност (Albright, 1997:26). Такви

1 Џудит Батлер (Judith Butler, 1956) – американска теоретичарка на родовиот идентитет со големо влијание на полето на политичка филозофија, етика, феминизам, литературна теорија.

примери денес, за перформативниот идентитет, можат да се лоцираат во играта на кореографката Заб Мабунгу<sup>2</sup>, која во своето дело „Риверденс“<sup>3</sup> го демонстрира отпорот на стереотипната продукција на вредностите на сето она што се обележува како „африкански“ танц во новиот свет (Albright, 2013:330). Перформансот на Мабунгу ја буди во себе музикалноста на Данкан, но и непретенциозниот постмодерен танц на Рајнер, и е во дијалоска врска со музиката и гестовите преку ритмот. Таа отвора простор во кој личниот идентитет станува видлив и преку играта на градење слики открива нови идентитетски слоеви и ја одбива неговата стабилност. Нејзината игра е еден процес на „станување“ и прикажува нијанси на личното искуство во градењето на тој идентитет (Albright, 2013:331). Од друга страна, Блондел Кјумингс<sup>4</sup> на сцената ги истражува состојбите на луѓето со кои се соочуваат во секојдневните вкрстени мрежи на работа, пари и моќ. Со својата игра таа ја поместува публиката кон еден нов простор на транзитно танцување помеѓу различни полиња на репрезентација (Albright, 2013:37). Ваквите изведувачки артисти како Мабунгу и Кјумингс ги истражуваат начините на кои може да се изрази културното искуство, а кое е и самото во постојано движење. Нивните перформанси се мотивација за тоа што значи да се ризикуваат условите на сопствената репрезентација и конфронтацијата со двосмисленоста на новите крос-културни идентитети.

Денес, светот во кој живееме е еден „супер-различен“ свет составен од луѓе што припаѓаат на различни култури и националности, кои се сретнуваат и мешаат слободно создавајќи динамичен простор на ревоспоставување на сопствените идентитети и можност за нашите изведувачки уметности да бидат збогатени со културната размена на различностите (Martin, 2004: 1). Интеркултурниот перформанс во секојдневниот живот подразбира мноштво навика, стилови, хибриди, фузии, видливи во начините на кои луѓето се облекуваат, зборуваат, влегуваат во интеракција, забавуваат (Schechner, 2013: 265). Затоа, слободно може да се заклучи дека не постои културна чистота (која е своевидна опасна фикција и извор на расизам и ксенофобија) и дека сите културни практики – од религија, политика, уметност, јазик се културни хибриди (Schechner, 2013: 329). Човештвото покажа една „природна“ благонаклонетост кон динамичноста, непостојаноста, променливоста и диверзитетот. Всушност, самата задача на интеркултурниот перформанс лежи во таа потреба да се истражи, разбере, промовира и ужива различноста (Schechner, 2013: 329). Културната хибридноста и флуидноста станаа глобални движечки сили и на авангардната и на популарната уметност. Во таа насока, интеркултурната изведба подразбира изведба на безброј различни идентитети. Животот во мултикултурните земји во кои егзистираат уметници од различни културни заедници подразбира живот на личности со стратешки и променливи

2 Заб Мабунгу (Zab Maboungou) – канадска кореографка, изведувачка и писателка со француско-конголско потекло, која во 1987 година формира сопствена танцова компанија во Монреал, Квебек

3 Риверденс (англиски: *Reverdance*) – кореографско дело и соло-перформанс на Заб Мабунгу на современиот африкански танц со континуиран проток на движењата преку телото на танчарот.

4 Блондел Кјумингс (Blondell Cummings, 1944-2015) – американска модерна танчарка и кореограф. Нејзино значајно индвидуално дело е *Пилешка супа (Chicken soup)* од 1981 година, дел од колекцијата танци наречена *Храна за мисла (Food for thought)*.



вредности. „Етничките“ форми на уметничка изведба и експресија насочени кон зачувување на традиционалниот културен идентитет често се одбиени од современите уметнички малцинства зашто тие не сакаат да ја ограничат својата работа на едно едноставно културно наследство, но создаваат еден флуиден простор на динамични културни идентитети (Albright, 2013: 36). Од друга страна, Џудит Хамера<sup>5</sup> истакнува дека танчарите во градот го глобализираат локалното, а го локализираат глобалното во смисла на индивидуалниот идентитет и естетските практики. Нивната уметничка работа во градовите подразбира создавање на телесен и изведувачки „трет простор“ преку фузирање на различни техники и практики (Hamera, 2007: 11), со можност на танцовите заедници во креирање на контрастни хибриди како природни инкубатори на крос-културни и транснационални форми (Hamera, 2007:211). Во таа смисла, Рустом Баруча гледа на интеркултурализмот како слободна можност за секоја индивидуа да направи избор и да воспостави релации со светот на другите култури, но и да се конфронтира со културните идентитети во рамки на различните култури во својата земја, а потоа и надвор од неа.

Физичката убавина и грациозноста на телото на танчарот нудат поглед на една трансценденција на повисока реалност на спиритуална и физичка бесмртност што останала овековечена во поемата посветена на Марта Греам од страна на американскиот поет Џејмс Лохлин (James Laughlin. *Martha Graham, Selected Poems, 1935-1985* според San, 2000: 306):

Земја, вода, воздух  
оган на нејзиното тело

Отчукувања на земјата  
Тоа тече, тоа плови

Изгледа како да гори  
таа се гори себеси

Сè додека нема тело  
таму повеќе

Но, само чисти елементи  
кои не движат

Музиката се движи, движејќи ја  
неа кон нас.

<sup>5</sup> Џудит Хамера (Judith Hamera) професор по комуникација и културните студии, како и перформансот и танцовите студии. Таа ја истражува социјалната црта на естетиката, самовработувањето и активирањето на пошироката заедница на сцената и надвор од неа. Предава комуникација на државниот Универзитет Вејн, интерпретација и перформанс на Севернозападниот Универзитет, танцови студии на Универзитетот Принстон во Њу Џерси.

Преку една игра на зборови, поклоници на Терпсихората, се доловува танцот на исклучителен начин, преку границите на ограничувањето и потиснувањето со што се поместува обичноста на секојдневието и му се овозможува на човековото битие, за момент, да ја почувствува возвишеноста на сцената. Најдлабоката синергија настанува на полето на уметноста како една заемна интеракција на човековиот ум, природа и космос, а во насока на достигнување една естетска симфонија на животот, заедничка и споделена. Спојот на интеркултурата и уметноста во ерата на глобализацијата тргнува од идејата дека во интеркултурниот свет во кој се наметна транснационален проток на современи уметнички перформанси успешно се реструктурира новата естетика и новите форми на танцов идентитет. Во интеркултурна смисла, тоа не значи само бришење на националните граници и надминување на различностите, но воедно и хибридна размена меѓу уметничките дисциплини, истории и култури, со поставување на креативни кореографии и нови танцови техники и методи кои на поинаков начин го ангажираа телото и сетилата, во допир со новата технологија и во услови на континуирана политичка и социјална трансформација.

### Користена литература:

1. Albright, C.A. (1997). *Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance*. Middletown: Wesleyan University Press
2. Albright, C.A. (2013). *Engaging bodies. The politics and poetics of corporeality*. Middletown: Wesleyan University Press
3. Dils, A. Albright, C.A. (2001). *Moving history/Dancing cultures*. Middletown: Wesleyan University Press
4. Hamera, J. (2007). *Dancing communities: Performance, difference and connection in the global city*. New York: Palgrave Macmillan
5. Kimmel, L. (2000). „Paradox and metaphor: An integrity of the arts“ in M. Kronegger, ed. *The orchestration of the arts-a creative symbiosis of existential powers*, Michigan: Springer Science-Business Media B.V, pp.5-17.
6. Martin, J. (2004). *The intercultural performance handbook*. London and New York: Routledge
7. Potter, C. (2012). „Making culture through dance“ in: Kringelbach, H.N. Skinner, J. eds. *Dancing Cultures*. New York, Oxford: Berghahn, pp.211-217
8. San, D. (2000). „The Terpsichorean Poem“ in M. Kronegger, ed. *The orchestration of the arts-a creative symbiosis of existential powers*, Michigan: Springer Science-Business Media B.V, pp.305-315.
9. Schechner, R. (2013). *Performance studies: An Introduction, Third Edition*. London: Routledge

М-р Милчо Узунов

UDC 004.4:316.774

**Апстракт:** Во минатото, ако телевизиската и радиопродукцијата се базирале само на жива програма, денес повеќе од 90 % од програмата е насочена во продукција за одложено емитување или однапред снимана содржина. Технолошкиот развој во запишувањето или снимањето на аудио и видеосигналите, доведе до појава на многу различни и нови форми на медиуми. Секторот за репродукција, особено во големите национални радио и ТВ-станици, од архивски причини, денес претставува библиотека на аудиовизуелни дела. Плејаут системите се неизбежен дел од секој медиум и тие претставуваат срце или база на секој медиум. Нивната улога е многу важна и при нивната конструкција потребна е детална анализа за системите во кои тие ќе бидат интегрирани. Земајќи го предвид финансискиот фактор, нивната изведба сепак треба да биде оптимизирана, а функцијата сигурна и практична. Со комбинација и проширување во одредени сегменти, со изборот на софтверски решенија, составувањето на овие системи може да обезбеди систем што ќе функционира беспрекорно, а притоа ќе има можност да се надградува и проширува.

**Клучни зборови:** плејаут (playout), системи, продукција, репродукција, сигнали

**Abstract:** If in the past television and radio production was based on a live program, today more than 90% of the program is aimed at delayed broadcast production, or pre-recorded content. The technological development in the recording of audio and video signals has led to the emergence of many different and new forms of media. The reproduction sector, especially in large national radio and TV stations for archival reasons today is a library of audiovisual works. The playout systems are an inevitable part of every medium and they represent the heart or base of every medium. Their role is very important, and in their construction requires a detailed analysis of the systems in which they will be integrated. Taking into account the financial factor, their performance should still be optimized, and the function is reliable and practical. By combining and expanding in certain segments, the choice of software solutions, the compilation of these systems can provide a system that will function flawlessly, and at the same time be able to upgrade and expand.

**Key words:** Playout, systems, production, reproduction, signals

## Вовед

Иако денес не е многу актуелен медиум, радиото сепак ќе остане првата и почетна алка на современата медиумска технологија. Неговите тешки, но мошне успешни почетоци ја запишаа новата информативна ера во историјата на човекот. Речиси два века од неговото откритие, радиото денес сè уште се користи, се развиваат нови технолошки решенија со кои се зголемува неговата функционалност. Како последица на неговата појава, денес најраспространет медиум е телевизиската. Ако во минатото телевизиската и радиопродукцијата се базирале само на жива програма, денес повеќе од 90 % од програмата е насочена во продукција за одложено емитување, или однапред снимана содржина. Благодарение на магнетните ленти, одложеното емитување, како и на можноста за репризирање на содржините, се овозможи забрзан развој во аудио и видеопродукцијата. Но сепак, технолошкиот развој не застана тука. Појавата на компјутерските системи и новите дигитални начини на запишување, ги зголемија креативните граници во овој технолошки свет. На почетокот од овој милениум, радио и ТВ-станиците, како и големите продукциски куќи беа целосно дигитализирани, а софтверските решенија овозможија нивна автоматизација. Како основен и речиси неизбежен сегмент од секоја радио и ТВ-станција, денес, плејаут системите ги преобразуваат овие институции во вистински совршени „продукциски машини“.

## Сектор за репродукција

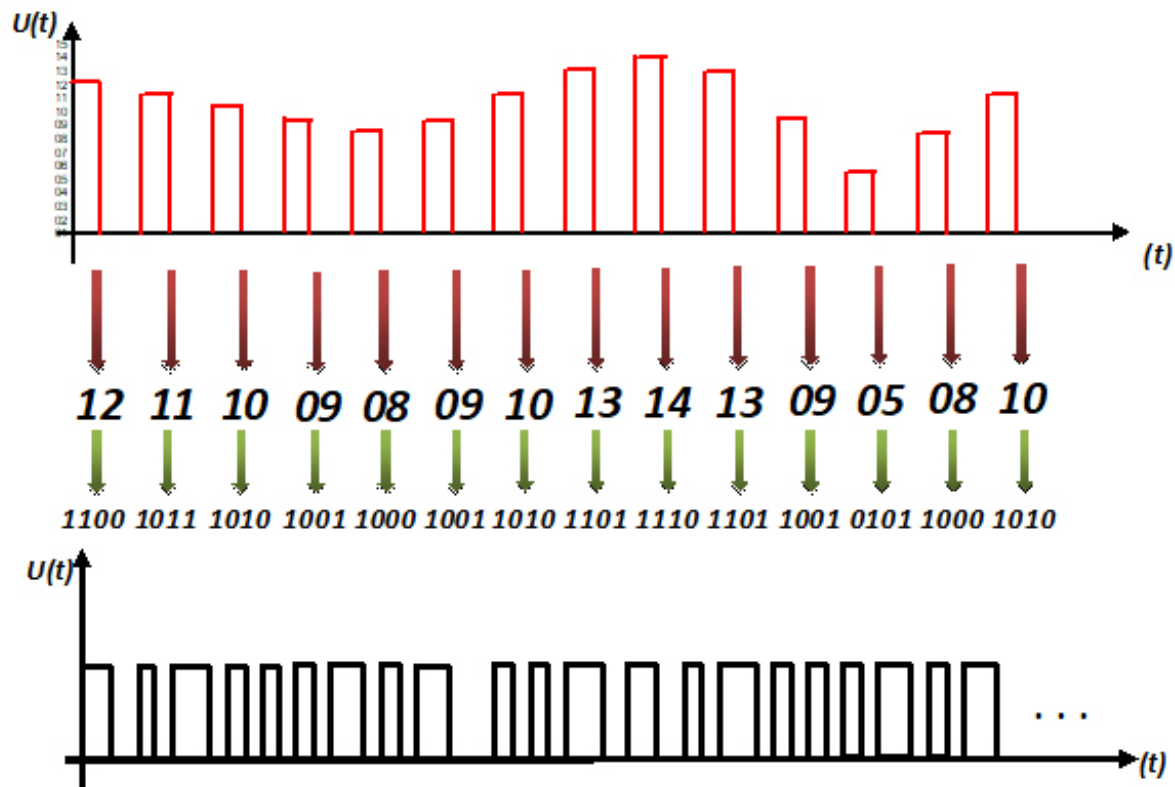
Со можноста аудио и видеосигналот да се запише и зачува, радио и ТВ- станиците, како и продукциските аудио и видеокуќи формираа посебен сектор кој ги репродуцира снимените аудио и видеосигнали, наречен *сектор за репродукција*. Многу од нив во големите радиостаници беа дислоцирани од главната или таканаречената *мастер* режија поради нивната потреба за простор во кој се складираат магнетните ленти, кои беа единствен медиум за запишување на сигналите. Бидејќи скоро 90 % од радиосодржината денес е базирана на продукција за одложено емитување, овој сектор има значајна улога. Технолошкиот развој во запишувањето или снимањето на аудио и видеосигналите, доведе до појава на многу различни формати на магнетни ленти и стандарди. Секторот за репродукција, особено во големите национални радио и ТВ-станици, од архивски причини и денес располага со многу уреди за репродукција. Земајќи предвид дека форматите на кои се запишуваат продукциските содржини еволуираат многу брзо, а количината на материјалот станува сè поголема, префрлувањето од еден во друг, понов формат, би значело бесконечно незавршен процес, па за таа цел и денес сè уште по архивите може да се сретнат стари формати на магнетни ленти. Секторот за репродукција е всушност базата на секоја радио и ТВ-станција и како таков особено внимание ѝ се посветува на технологијата која е имплементирана во него. Почетоците на развојот на овој сектор се базирале на аналогната технологија, всушност сигналите биле во аналоген формат. Започнувајќи од камерите и микрофоните па сè до системот на предаватели, сигналите протекувале во аналоген формат. Запишувањето било реализирано

како што беше спомнато погоре, на магнетни ленти кои сигналите ги запишувале и репродуцирале во аналоген формат. Сè до раните 80-ти години, развојот на уредите за репродукција и снимање бил насочен кон аналоген тип на аудио и видеосигнали. Се стремело да се зголеми фреквентниот опсег на сигналот кој се запишува и да се намали влијанието на шумот, кој е неизбежен сегмент. Биле модифицирани магнетните ленти, методот на запишување, како и влезно-излезните уреди низ кој поминувал сигналот со цел да се добијат подобри резултати при неговата репродукција и запишување. Кон средината на 70-тите години се појавуваат и првите успешни комерцијални уреди, кои на почеток, само аудиосигналот го запишувале и репродуцирале во дигитален формат. Технологијата многу брзо навлезе во тонските аудиостудија, а подоцна и во сите радиостаници. Дигитализацијата овозможи добивање на квалитетна репродукција и продукција на аудиозаписи при нивното едитирање (монтажа), преснимување и префрлување од еден на друг уред, и да го задржат истиот квалитет со 0 % губиток и 0 % внесен дополнителен шум. Со незначително задоцнување, овој дигитален на формат се разви и кај видеосигналите што доживеа вистинска експанзија кон крајот на 80-тите и почетокот на 90-тите години во телевизиските и продукциските куќи.

### **Дигитализација на сигналите**

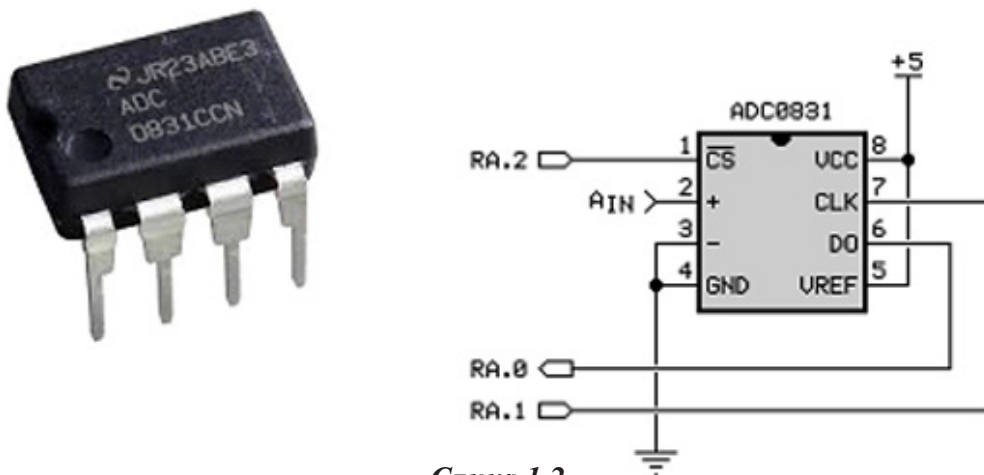
Како основен мотив за развој на дигиталните сигнали може да кажеме дека се телекомуникациите. Со пронаоѓање на телефонот од страна на Александер Грахам Бел и неговата комерцијализација подоцна, се појавила потреба за равој на телекомуникациската мрежа. Во процесот за пронаоѓање соодветно решение, во раните години на XX век, имало многу идеи за пренос на сигналот. Основен мотив во тоа време бил процесот на мултиплексирање (мултиплексирање е процес на повеќекратно искористување на етерот) и овозможување што поголема искористеност на бакарните водови, кои претставувале вистинска финансиска мака. Првите решенија за мултиплексирање се јавуваат во 1903-тата година од страна на В. Минер, кој тогаш за првпат реализирал мултиплексирање на аудиосигналите со помош на електромеханички комутатор. Подоцна, при развојот на овој процес, се дефинираат и поставуваат темелите на дигиталниот сигнал или денеска веќе точно дефинираната ИАМ (импулсно амплитудната модулација) (РАМ - Pulse Amplitude Modulation). Но сепак, не може да кажеме дека дигиталниот формат е последица на овие процеси, бидејќи бинарното запишување датира многу порано, а нејзиното инволвирање во ИАМ ќе ја создаде ИКМ (импулсно кодната модулација) (PCM - Pulse Code Modulation), што е всушност основа на дигиталниот запис кај аудио и видеосигналите. Процесот на создавање дигитален сигнал (дигитализацијата) или PCM се состои од три фази: процес на импулсно амплитудна модулација, процес на квантизирање и процес на кодирање. Крајната фаза во која се добива дигиталниот сигнал (PCM) е процесот на кодирањето, односно добивањето на „1“ и „0“ дефинирани напонски нивоа. Дигиталниот сигнал е дискретен сигнал со две амплитудни нивоа 1 и 0, и тој содржи поворка од импулси што се нарекуваат бајти. Секој

бајт има одреден број на бита, кои зависат од бројот на нивоата при процесот на квантизирање. Колку е бројот на нивоата поголем, толку квалитетот на дигитализацијата е поголем. За 65536 нивоа, што всушност претставува стандардот на аудио CD-записот, секој бајт ќе има 16 бита. Како илустрација за кодирањето, прикажани се графикони на сликата 1.1. каде што може да се види квантизиран сигнал со 4 бита или 16 напонски нивоа и изгледот на PCM сигналот (последниот график од горе надолу).



Слика 1.1.

Добиениот дигитален сигнал на долниот график од сликата 1.4. е PCM-сигнал, кој денес, покрај за аудио и видеосигналите се користи и за други видови сигнали. Разликата е во бројот на квантизирани нивоа, начинот на пренесување и бројот на обдироци во единица време, или фреквенцијата на семплирање. Денес, кај аудиовизуелните системи, дигитализацијата на аудио и видеоигналите е реализирана во еден електронски чип кој се нарекува AD-конвертор (Analog to Digital). Во себе овие мали чипови ги извршуваат сите три процеса и имаат влез за аналоген сигнал и излез за дигитален сигнал. Голем дел од нив имаат можност да работат со различен алгоритам на дигитализација, односно да работат во 8 или 16 бита, со променлива фреквенција на семплирање од 11050 до 48000 kHz. На сликата 1.2. има прикажано електронски чип кој ја врши функцијата на конвертирање на аналогните аудиосигнали во дигитални, од познатиот производител на електронски компоненти „Моторола“ како и основниот начин на негово поврзување.



Слика 1.2.

### Плејаут единица

Со појава на компјутерските единици и нивниот развој, секторот за репродукција се насочи кон дигитално снимање на сигналите во мемориските тврди дискови и малите мобилни мемориски картички. На овој начин, полека, но, сигурно, магнетните ленти стануваат историски формат за запишување, а нивното место го заземаат мемориските чипови. Денес, во малите и средните телевизиски куќи секторот за репродукција е сместен на една до две компјутерски единици. Поради малиот простор што го заземаат, тие се дел од главната таканаречена мастер режија, заштедувајќи простор, електрична енергија и време за подготовка за репродукција. Компјутерските единици што ја вршат оваа функција на репродукција се нарекуваат **плејаут единици**, а софтверските решенија, имплементирани во систем од плејаут единици, ги нарекуваме **плејаут системи**. Плејаут единиците се базираат на оптимизирана компјутерска единица во која ако се работи за аудиосигнал, сместена е посебна аудиокартичка со софистициран A/D-конвертор и можност за влез и излез на повеќе аудио канали, а доколку се работи и за видеосигнал, картичката покрај аудио има и видеовлезови и излези. Најчесто, овие единици се во модулarna изведба, со што е овозможено дополнително имплементирање на аудио/видео картички. Пример за плејаут единица е прикажан на сликата 1.3.



Слика 1.3.

Овие единици се во најразлична изведба, најчесто се имплементираат во индустриски куќишта со димензија на 1U или 4U, во зависност од бројот на влезно-излезни картички. Во себе имаат две единици за напојување кои овозможуваат редундантност при дефекти и нестабилност во електричната мрежа за напојување. Ако се работи за плејаут кој репродуцира видеосигнал, најчесто овие конфигурации имаат и повеќе мрежни карти за зголемување на протокот на податоци, бидејќи видеодатотеките се поголеми. Во однос на меморијата, секогаш кога станува збор за видео плејаут единица, RAM (Random Access Memory) треба да биде во голем капацитет, бидејќи во неа се складира (кешира) поголем дел од видеодатотеката. На овој начин се избегнува можноста за прескокнување фрејмови (видеослики) или задоцнување на фрејмовите во однос на тонот кој е дел од истата датотека. Процесорската единица е исто така важен сегмент. Голем дел од декодирањето и рекомпресијата на видеодатотеката го реализира процесорот. Доколку станува збор за плејаут со повеќе излези, тогаш времето потребно за декодирање на видеодатотеките е поголемо, а со тоа и оптоварувањето на процесорот. И се разбира, при конфигурирањето на компјутерска единица од ваков тип, треба да се води сметка и за графичката картичка. Денешните изведби на плејаут единиците се подготвени да извршуваат и одредени графички ефекти, за што е задолжена токму графичката картичка. Една плејаут единица што би работела во HDTV излезна видеорезолуција со два засебни видеоизлези, треба да ги содржи следниве компоненти со кои би го задоволрила минималниот праг за беспрекорно функционирање:

- Напојување: 2 x 650W modular (redundant power supply);
- Процесорска единица: Intel core i5 8400T at 3.30GHz;
- RAM меморија: 4 x 8GB DDR4 at 2400MHz;
- Графичка картичка: nVidia 1050 Ti;
- Излезна видеокартичка: Black Magic Design Decklink Duo 2;
- Тврд диск: SSD system disk 120GB;
- Мрежна картичка: 2 x 1GB RJ45 or 1 x Optical 10GB;
- Матична плоча: компатибилна со погоре прикажаните компоненти;

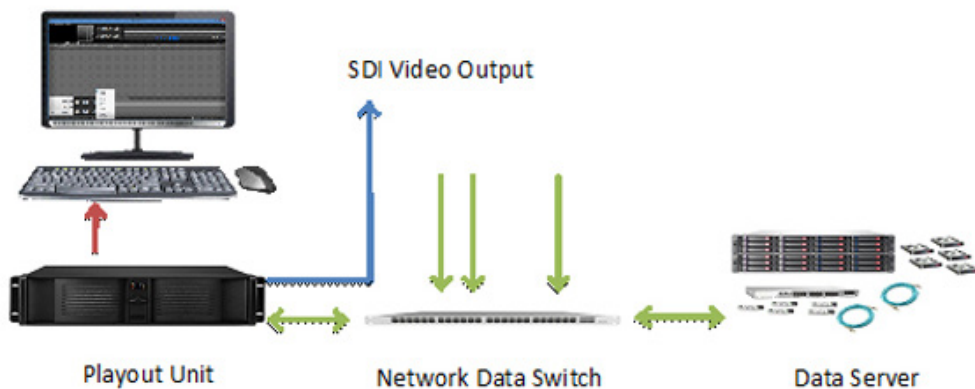
Се разбира дека доколку се имплементираат подобри компоненти, плејаут единицата ќе функционира побрзо во интерфејсот за контрола на плејаут апликациите, но и гореприкажаната конфигурација е сосема доволна за два видеоизлеза.

## **Плејаут системи**

Како што веќе спомнавме, плејаут системите претставуваат склоп од повеќе компјутерски единици во кои е имплементиран софтвер за репродукција, складирање, брзо едитирање и едноставни графички ефекти. Заедно мрежно поврзани овие компјутерски единици го сочинуваат

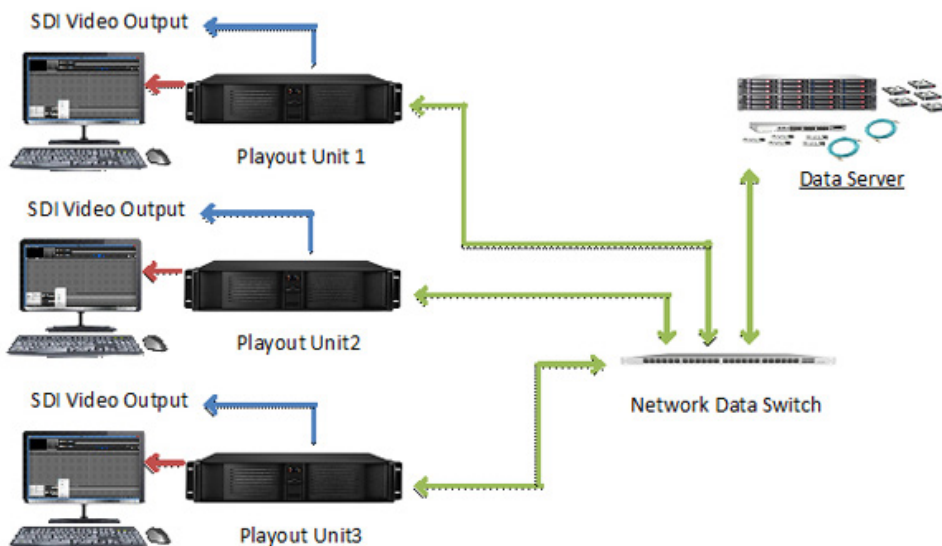


плејаут системот. Денес, постојат повеќе решенија и изведби на овие системи. Во зависност од функцијата, капацитетот и останатиот систем каде што се имплементираат тие, можат да бидат составени од една, две или повеќе компјутерски единици. Најчесто кога станува збор за репортажни возила и мали системи за репродукција, плејаут системите се реализирани со една компјутерска единица, а доколку станува збор пак за мала телевизиска станица или автоматизиран систем за репродукција, тогаш се конфигурираат во две компјутерски единици. Кај овој тип на изведба, содржината или датотеките се сместени во засебна серверска единица која има голем капацитет. Плејаут единицата се состои само од системски тврд диск, додека сите датотеки за репродукција ги презема од серверската единица. Ова решение е прикажано на сликата 1.4.



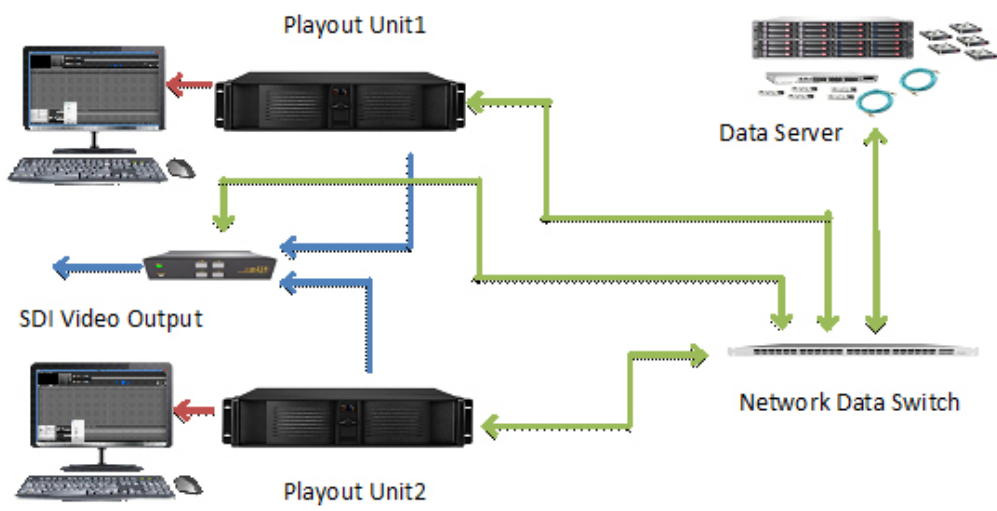
Слика 1.4.

Сликата 1.4. прикажува базична формација на плејаут системите. Доколку во системот каде што се имплементира тој има потреба од повеќе плејаут единици, тогаш едноставно, во прикажаната конфигурација на сликата 1.4. се врши експанзија. Пример со 3 плејаут единици кои користат датотеки од исто место (имаат заеднички сервер за податоци) е прикажан на сликата 1.5.



Слика 1.5.

Покрај експанзијата што може да се реализира со зголемување на плејаут единиците, прикажана на сликата 1.4, зголемување на бројот на излезните канали може да се постигне со замена или надополнување на излезна картичка во една плејаут единица. На овој начин може да се добијат два или три SDI- видеоизлези, а конфигурацијата ќе биде иста како на сликата 1.4, меѓутоа со дополнителни два SDI-видеоизлези. Ова решение има свои предности, но и свои негативни страни. Една од првите позитивни аспекти е финансискиот аспект. Во оваа изведба се користи само една компјутерска единица што значи дека е многу поекономично, а исто така гледано од просторен и енергетски аспект ќе заклучиме дека ова решение е многу позитивно. Меѓутоа во праксата, особено во телевизиските ситеми, се појавува еден нов и многу важен маркер при функционирањето на плејаут системите, а тоа е сигурноста на репродукцијата. Во прикажаната конфигурација на сликата 1.4, доколку дојде до прекин на репродукцијата или прекин поради други технолошки фактори, всушност плејаут системот не функционира. Аналогно на ова, ако е предвидена реализација на ТВ- програма со продукција за одложено емитување, таа нема да може да зрачи програма. Гледано од овој агол ќе заклучиме дека решението на сликата 1.5. нуди значително поголема сигурност. При појава на дефект кај една или две плејаут единици, третата останува во функција и може да се реализира програмата, додека да се отстрани дефектот кај останатите две единици. Проблемот со дефект при репродукцијата може да биде предизвикан од повеќе фактори. Покрај нестабилност во напојувањето, грешки во мрежниот протокол при пренос на датотеките, софтверските системски грешки, прекин на репродукцијата може да предизвика и човечкиот фактор кој понекогаш од невнимание може да ја наруши работата на плејаут системот. Кај системите пак што работат во автоматизиран режим на репродукција, се применува резервна плејаут единица. Ова решение всушност нуди целосна редунданција од енергетски дефекти, дефект во мрежениот протокол или софтверски системски грешки. На сликата 1.6. е прикажано решение за конфигурација од ваков тип.



Слика 1.6.

Плејаут единиците прикажани на сликата 1.6. всушност, репродуцираат иста датотека. Преку мрежен протокол тие постојано го проверуваат својот излезен сигнал, тековната датотеката што ја репродуцираат, како и редоследот на датотеките што треба да се репродуцираат. Излезите на двете плејаут единици се насочуваат кон автоматизирана *свич* единица која доколку се наруши активниот SDI-влез на видеосигнал, веднаш се врши пренасочување кон другиот. Покрај SDI-сигналот, овој *свич* врши проверка и на мрежниот проток на податоци и притоа ако забележи нерагуларности веднаш го реализира пренасочувањето од еден кон друг SDI-влез. Покрај овие основни решенија за конфигурирање на плејаут системите, постојат и многу други решенија, кои се реализираат според потребите на системите во кои се имплементирани.

## **Заклучок**

Плејаут единиците денес претставуваат срце или база на секој медиум. Нивната улога е многу важна, бидејќи денешните медиуми својата програма ја базираат на 90 % продукција за одложено емитување. Од основните решенијата што беа опишани во овој текст, треба да се направи детална анализа на системот каде што тие се интегрираат за да се конструира нивна вистинска конфигурација. Земајќи го предвид финансикиот фактор, нивната изведба сепак треба да биде оптимизирана, а функцијата сигурна и практична. Со комбинација и проширување во одредени сегменти со изборот на софтверските решенија, составувањето на овие системи може да обезбеди систем што ќе функционира беспрекорно, а притоа ќе има можност да се надградува и проширува.

## **Користена литература:**

1. Dr. Andreas Mauthe. „Digital Video and HD“ Secound Edition - *Elsever 2012*
2. Technical Report 002. „Professional Content Management System“ - *John Wiley and Sons 2004*
3. E.P.J. Tozer. „Broadcast Engeneer’s Reference Book“ - *Focal Press 2004*
4. AI Kovalich. „Video Systems in an Environment “ - *Focal Press 2013*
5. <https://www.blackmagicdesign.com/products/miniconverters/techspecs/W-CONM-13>
6. <https://en.wikipedia.org/wiki/Playo>

