

ЛИНК

списание за аудиовизуелни уметности

**ЛИНК, год. III, бр. 3, стр. 119
2021, Скопје**

ЛИНК

Списание за аудиовизуелни уметности

Издавач

Интернационален универзитет ЕУРОПА ПРИМА

За издавачот

**проф. Јордан Плевнеш, ректор на Интернационалниот универзитет
ЕУРОПА ПРИМА**

Редакција

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

вонр. проф. м-р Лилјана Плевнеш

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

Ана Нетковска - Величковиќ

Лектор

Валентина Великова

Адреса

ул. „Никола Русински“ бр. 1 - Скопје

info@europaprima.com

LINK

Magazine for audio and visual arts

Publisher

International University EUROPA PRIMA

Editor

Prof. Jordan Plevnesh, Rector of International University EUROPA PRIMA

Editorial staff

Prof. Aleksandar Trajkovski, Ph.D. – (Editor-in-chief)

Associate prof. Liljana Plevnesh, M.S.

Prof. Mile Petkovski, M.S.

Prof. Misho Netkov, Ph.D.

Associate prof. Tomislav Tanevski, Ph.D.

Assistant prof. Goce Ristovski, M.S.

Prof. Nicolae Manda (Republic of Romania)

Prof. Snezina Petrova (Republic of Bulgaria)

Prof. Hanns Dietrich Schmidt (Republic of Germany)

Prof. Christian Lotito (Republic of France)

Prof. Jamie Lawrence (USA)

Prof. Roman Kralik (Republic of Slovakia)

Design and cover page

Assistant prof. Elena Bojadzieva, M.S.

Translation

Ana Netkovska - Velichkovikj

Lecture

Valentina Velikova

Address

Nikola Rusinski str. no.1-Skopje

info@europaprima.com

СОДРЖИНА

ВОВЕДЕН ЗБОР	6
Лилјана Плевнеш	
АКАДЕМИК ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ – ДОБИТНИК НА СВЕТСКАТА НАГРАДА ЗА ХУМАНИЗАМ	9
Слободан Беличански	
ДЕБАТНОТО ЖАРЧЕ НА ПРОФЕСОРОТ СТЕФАН СИДОВСКИ – СИДО	29
Мишо Нетков	
МАСОВНИТЕ МЕДИУМИ И МЛАДИТЕ	35
Атанас Чупоски	
100 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ГОЛЕМИОТ МАЈСТОР НА ЕВРОПСКИОТ ФИЛМ – ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ (Филмовите и режисерскиот стил на Фелини)	45
Горан Трифуновски	
ИСТРАЖУВАЊЕ ЗА ТВОРЕШТВОТО НА БРАНКО ГАПО – ПОТВРДУВАЊЕ НА НЕГОВИОТ СЕВКУПЕН ТВОРЕЧКИ ФИЛМСКИ ОПУС ОД СТРАНА НА АНКЕТИРАНА ЦЕЛНА ГРУПА	55
Трајче Кацаров	
ТЕАТАРОТ КАКО ПАЛИНДРОМСКИ ТЕКСТ	65
Тихомир Јовиќ	
ПОЛИФОНИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ДИМЧЕ НИКОЛЕСКИ СОЗДАДЕНО ВО ПЕРИОДОТ 1960 – 1980 ГОДИНА	73
Ана Паноска	
Томислав Таневски	
ПСИХОЛОГИЈА НА ВИЗАНТИСКАТА ИКОНА	89
Мартин Поповски	
Томислав Таневски	
КАКО ХОЛИВУДСКИТЕ СТУДИЈА ЈА КОРИСТАТ НОСТАЛГИЈАТА ЗА ДА ПРИВЛЕЧАТ ПУБЛИКА	107

ВОВЕДЕН ЗБОР

Минатата година, по идеја на професорот од Империјал колеџ (Imperial College) од Лондон, Жан Патрик Конрад и, со широка поддршка од голем број интернационални соработници и професори, Сенатот на Универзитетот за аудиовизуелни уметности европска филмска театарска и танцова академија ЕФТА – Скопје, го усвои предлогот за негово преименување во Интернационален универзитет ЕУРОПА ПРИМА. Станува збор за ист правен субјект, правен наследник на УАУ ЕФТА – Скопје, со иста сопственичка структура, чија промена се однесува само на името. Еуропа Прима како женски лик е присутна на гравурите од повеќе европски центри, почнувајќи од 14 век. Таа е претставена како симбол на *Alma Mater*, односно центарот помеѓу Срцето, Умот и Раката на човечкиот гениј. Токму Еуропа Прима е објавена и на насловната страница на капиталното дело на европската цивилизација, „28 векови на Европа“ на Дени де Ружмон.

Со оваа промена, започнува новиот академски пат на нашиот универзитет, на кој, покрај катедрите од сферата на аудиовизуелните уметности, ќе бидат етаблирани и нови студиски програми во духот на глобалниот академски предизвик, а овој настан е симболички одбележан и со новото издание на книгата Европа нашиот заеднички дом од Жан Моне, како есенцијално дело кое го одразува духот и мисијата на Универзитетот.

Во духот на континуитетот на веќе започнатите и успешно етаблирани проекти на Универзитетот, пред вас е третиот број на списанието за аудиовизуелни уметности „Линк“, кое, исто како и претходните два броја, го гради мозаикот на научната и уметничка мисла објавувајќи вредни текстови од повеќе области на уметноста.

Во овој број, покрај истражувањата и анализите на веќе потврдени автори од сферата на науката и уметноста, објавуваме и дела чии потписници се специјализанти и магистранти на катедрите на нашиот универзитет. Со тоа, ги отвораме хоризонтите и можностите за дејствување на младите истражувачи, истовремено образувајќи поле на кое младоста и полетноста ќе се надоврзуваат на искуството и зрелоста.

проф. д-р Александар Трајковски

INTRODUCTORY WORD

Last year, based on the idea of the professor from Imperial College London, Jean Patrick Conrad and with the wide support of many international collaborators and professors, the Senate of the University of Audiovisual Arts European Film Theater and Dance Academy, EFTA Skopje, has adopted the proposal for renaming the University to ***International University EUROPA PRIMA***. It is about the same legal entity, legal successor of UAU EFTA-Skopje, with the same ownership structure, whose change refers only to the name. ***Europa Prima*** as a female character has been present on the engravings of several European centers, starting from the 14th century. It is presented as a symbol of the Alma Mater, i.e the center between the Heart, Mind and Hand of the human genius. It is ***Europe Prima*** that is published on the cover of the major work of European civilization, “28 Centuries of Europe” by Danny De Ruzmon.

With this change, the new academic path of our University begins, where in addition to the departments in the field of audio-visual arts, new study programs will be established in the spirit of the global academic challenge, and this event is symbolically marked by the new edition of the book ***Europe our common home*** by Jean Monnet, as an essential work that reflects the spirit and mission of the university.

In the spirit of the continuity of the already started and successfully established projects of the University, in front of you is the third issue of the magazine for audiovisual arts “Link”, which like the previous two issues builds the mosaic of scientific and artistic thought, publishing valuable texts from many fields of art.

In this issue, in addition to the research and analysis of already confirmed authors in the field of science and art, we publish works whose signatories are trainees and masters of the departments of our University. By doing so, we open the horizons and opportunities for young researchers to work, while creating a field in which youth and enthusiasm will build on experience and maturity.

Prof. Aleksandar Trajkovski, Ph.D.

АКАДЕМИК ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ – ДОБИТНИК НА СВЕТСКАТА НАГРАДА ЗА ХУМАНИЗАМ

м-р Лилјана Плевнеш

УДК 929Старделов, Г.:06.068”2020”

Апстракт: Минатата година, светската награда за хуманизам, која традиционално ја доделува Охридската академија на хуманизмот, по низата великани од редот на светската научна и уметничка мисла, за прв пат ја добива Македонец – академик Георги Старделов. Овој текст претставува осврт на ликот и делото на академик Старделов, низ визурата на престижната награда. Кон тоа, интегрално ќе бидат прикажани и посветените слова за Старделов – обраќањето и поемата на претседателот на Европската академија на науките, уметностите и книжевностите, Жан-Патрик, беседата на претседателот на Охридската академија за хуманизам, проф. Јордан Плевнеш, како и обраќањето на градоначалникот на Охрид, г. Константин Георгиевски.

Клучни зборови: Георги, Старделов, Охридска академија, хуманизам, награда

Abstract: Last year, the world award for humanism, which has traditionally been awarded by the Ohrid Academy of Humanism, after a series of greats from the world of scientific and artistic thought, for the first time receives a Macedonian - academician Georgi Stardelov. This text is a review of the character and work of Academician Stardelov, through the view of the prestigious award. In addition, the consecrated words about Stardelov will be presented in full - the address and the poem of the President of the European Academy of Sciences, Arts and Literature, Jean-Patrick, the sermon of the President of the Ohrid Academy of Humanities, prof. Jordan Plevnesh, as well as the address of the Mayor of Ohrid, Mr. Konstantin Georgievski.

Keywords: Georgi, Stardelov, Ohridska, academy, humanism, award

Престижната светска награда за хуманизам ја доделува Охридската академија на хуманизмот, традиционално во предвечерието на големиот

празник Богојавление – Водици, како активност што ги промовира Охрид и Светиклиментовата традиција во светот, а во насока на возобновување на духовната меморија за првата средновековна школа на хуманизмот, основана од светите Климент и Наум, учениците на Св. Кирил и Методиј – заштитниците на Европа, позиционирајќи го повторно Охрид како светска престолнина на хуманизмот.

Во текот на изминатиот период, добитници на оваа награда се еминентни уметници, научници и литерати од сите светски меридијани, меѓу кои Даисаку Икеда од Јапонија, Мануел де Оливиера од Португалија, Александар Солжењин од Русија, Рави Шанкар од Индија, Питер Брук од Франција, Вида Огњеновиќ од Србија, Херта Милер од Германија, Светлин Русев од Бугарија, Џон Ралстон - Сол од Канада, Дарко Гашпаровиќ од Хрватска, Јиржи Свобода од Чешка, Жан-Патрик Конард од Велика Британија и Романо Проди од Италија.

Минатата година, во кругот на одбраните 14 светски великани, добитници на Светската награда за хуманизам, влезе и академик Георги Старделов, кој е прв добитник од Македонија на оваа престижна награда.



Биографски податоци

Истакнатиот филозоф, естетичар, есеист, литературен критичар и антологичар, академик Георги Старделов е роден во Гевгелија на 28.8.1930 година, а умира во Скопје на 11.01.2021 година. Завршил Филозофски факултет, група филозофија на белградскиот Универзитет во 1953 година, а постфилозофски студии минал на повеќе германски универзитети (Минхен, Фрајбург, Франкфурт). Во 1965 година, докторирал филозофски науки на тема „Развиток на естетиката кај јужнословенските народи“. Бил професор на Филозофскиот факултет во Скопје (1956 – 1996), негов декан (1975 – 1977), прв декан на интердисциплинарните

студии по новинарство (1977 – 1981), претседател на Друштвото на писателите на Македонија, претседател на Македонскиот ПЕН центар, претседател на Друштвото на филозофите на Македонија и на Југославија, член на Европската академија на науките и уметностите, а почесен член е и на Асоцијацијата на шпанските уметници при Шпанската кралска академија и гостин професор на повеќе европски и американски универзитети. Неговите дела и трудови се преведени на повеќе странски јазици. За неговиот севкупен творечки опус, на Филозофскиот факултет во Скопје е одбранета докторска дисертација под наслов „Естетичките, културолошките и литературнокритичките концепции на Георги Старделов“ (1977). Член е на МАНУ (1986). Бил нејзин потпретседател (2000 – 2004) и претседател (2008 – 2011). Основач и раководител е на Лексикографскиот центар на МАНУ од основањето (2000). Во МАНУ, од 1993 г. го раководи макропроектот „Историја на културата на Македонија“ од кој, во негова редакција, се издадени 28 тома. Носител е на државната награда „11 Октомври“, наградата „13 Ноември“ на град Скопје, наградата „Кочо Рацин“ за најдобра книга на годината (*Experimentum Macedonicum*), наградата на ДПМ „Димитар Митрев“ за најдобра книга на критиката („Керубиновото племе“), како и на повеќе странски признанија.

Академик Старделов претставува една од водечките фигури во духовниот живот на македонскиот простор и пошироко, истакнат интелектуалец со изградени ставови кои се одликуваат со висока компетенција и сугестивност. Академик Матеја Матевски дава луцидна карактеристика за критичкото творештво на Старделов кога вели „тој тоа го прави со занесот, ентузијазмот и стилот на белетрист и со зафатот и сериозноста на научник“.

Потесна специјалност на акад. Старделов се естетика, филозофија и историја на културата и социологија на уметноста, предмети што за време на долгата универзитетска кариера ги предавал на Институтот за филозофија на Универзитетот во Скопје и на повеќе универзитети во земјата и во странство.

По студиите во Љубљана, каде што ги завршил истражувањата на словенечката естетика, а со тоа и истражувањата преземени за докторската дисертација „Развитокот на естетиката и уметностите кај јужнословенските народи“, како стипендист на германската влада, односно на фондацијата „Александар фон Хумболт“ (*Alexander von Humboldt*), престојува подолго

во Германија и тоа на универзитетите во Минхен, Фрајбург и Штутгарт. Главен ментор во истражувањата на современата германска филозофија и естетика му е проф. д-р Хелмут Кун (Helmut Kuhn). Според програмата што акад. Старделов ја доставил до Фондацијата, на минхенскиот Филозофски факултет, редовно ги слуша предавањата на д-р Георг Шишкоф (Georg Schischoff) за футурологијата и нејзините проучувања во современиот свет, како и интервенциите на Елизабет Фостер Ниче, сестрата на филозофот, која добила налог да го адаптира базичното дело на Фридрих Ниче „Волја за моќ“ во духот на идеологијата на националсоцијализмот. На Универзитетот во Фрајбург, кај проф. д-р Еуген Финк, близок пријател е на Мартин Хајдегер со кого имал средби на кои компаративно расправале за односот на филозофијата и поезијата, од една страна во германската и од друга, во македонската, хрватската, српската и словенечката естетика. На Универзитетот во Штутгарт, ги посетува предавањата на проф. д-р Макс Бенце (Max Benze) и преку списанието „Рот“ (Rot), неговите придонеси во технолошката и кибернетичката естетика.

Најзначајни резултати остварува на планот на примената на филозофската херменевтика при анализата на феномените на книжевноста и уметноста. Обемното и разновидно дело на акад. Старделов, коешто се оформува повеќе од шест децении, е всредсредено на стожерните проблесоци на македонската и балканската култура и литература, од дамнини па сè до денес, станувајќи на тој начин неодминлив дел од нејзиниот развој. Делото на Старделов не само што ја следи и ја вреднува туку и непосредно учествува во развојот на македонската култура и тоа најмногу на планот на нејзиното филозофско промислување. Од друга страна, огромната љубов кон литературата нужно ја оформува и точката на пресекот меѓу литературата и филозофијата. Тоа место каде што најнепосредно се остварува допирот и преклопувањето, секако, е естетиката или филозофијата на уметноста. За тоа сведочат најголемиот број есеи и студии, прикази и рецензии, критики, согледби, како и повеќето од над дваесетте досега објавени книги на академик Старделов, од првата „Есеи“ (1958), па сè до неодамна објавената „Епоха Блаже Конески“ (2018). Ова покажува дека основна творечка преокупација на Старделов била и е естетиката, иако и неговите истражувања во доменот на филозофијата и

социологијата на културата, историјата и теоријата на литературата, како и на литературната критика се втемелувачки и многу значајни.

Академик Георги Старделов има објавено над 20 авторски книги. Во 2000 година му се објавени избрани дела во девет тома. Насловите на неговите авторски дела се книгите „Есеи“ (1958); „Модерното и модернизмот“ (1962); „Светови“ (1969); „Антеј бара почва“ (1971); „Доба на противречностите“ (1977); „Меѓу литературата и животот“ (1981); „Experimentum Macedonicum“ (1983); „Изморена авангарда“ (1985); „Вовед во иднината“ (1986); „Искуства“ (1987); „Портрети и профили“ (1987); „Одземање на силата“ (1990); „Summa aestheticae“ (1991); „Антеј ја допира земјата“ (1993), „Керубиновото племе“ (1997), „Kerubin's Tribs“ (на англиски јазик) (1998); „Величанија“ (1997); „Небиднината“ (2000); „Искушенијата на естетичкиот ум“ (2003), „Балканска естетика – една друга естетика“ (2004); „Angelus Novus“ (2004), „Ноќен градинар“ (2006), „Небесен клучар“ (2008), „Слушате ли Каинавелијци?“ (2010), „Слова“ (2011), „Summa aestheticae I–III“ (2015, I. „Јужнословенска естетика“; II. „Балканска естетика една друга естетика“; III. „Историја на европската естетика на XX век“), „Критика на деморализираниот ум“ (2018), „Епоха Блаже Конески“ (2018).

Превел и приредил бројни капитални филозофски автори и дела. Автор е на антологиските избори од современата македонска поезија и проза: „Повоени македонски прозаисти“ (1960, на македонски и српскохрватски јазик), „Четири поетски круга“ (1974, билингвално на македонски и српски јазик), „Слобода или смрт“ (1978), „Го знаеш ли поете својот долг“ (1981), „Камбаните на Крушево“ (1983), „Современи македонски поети“ (1998, на бугарски јазик).

За лауреатот – беседи и обраќања

Високото светско признание на академик Георги Стаделов му беше доделено на пригодна свеченост на 18.1.2020 година, во Куќа Уранија (МАНУ) во Охрид, во присуство на поголема меѓународна асамблеја на гости, меѓу кои и претставници и градоначалници од збратимените градови на Охрид од Европа и градовите под покровителство на УНЕСКО.

Притоа, со свои свечени обраќања и беседи се обратија претседателот на

Охридската академија за хуманизам, проф. Јордан Плевнеш, градоначалникот на Охрид, г. Константин Георгиевски, а беа прочитани и обраќањето и поемата на претседателот на Европската академија на науките, уметностите и книжевностите, Жан-Патрик.

Жан-Патрик Конард за академик Георги Старделов

Поради спреченоста да допатува во Охрид, на чинот на доделувањето на наградата беа прочитани, најпрво обраќањето на претседателот на Европската академија на науките, уметностите и книжевностите, Жан-Патрик Конард, а потоа и поемата за Старделов, која тој ја напиша специјално за оваа пригода, а кои од француски на македонски ги преведе Лилјана Котевска – Плевнеш.

Во своето обраќање, тој напиша:

„Драги мои пријатели од мојот сакан и обожуван Охрид! Драга Лилјана, драг Јордан!

Ви благодарам за вашата порака и добрите желби, и ви посакуваме и вам сè најубаво.

Јас сум многу среќен што конечно Македонец ќе биде победник годинава на оваа прекрасна (светска) награда за хуманизам чиешто постоење ѝ оддава чест на вашата земја. Може дури и да се запрашаме зошто мораше толку долго да се чека да се воспостави оваа меѓународна награда на хуманизмот на светската интелектуална сцена. Толку е очигледно дека таа е насушно потребна, дури и повеќе од потребна, што требаше да се вратиме на самите извори на хуманизмот, во малиот град Охрид, за да се создаде оваа светска награда, и покрај сите големи дискурси што се одвиваат со векови на оваа тема, а кои премногу често остануваат мртво писмо на хартија.

Јас сум посебно воодушевен што еден филозоф и современ мислител ја добива оваа награда. Еден оригинален филозоф кој ја проучувал европската и светската филозофска мисла, создавајќи дело кое е придонес за светската креативна мисла.

Драги пријатели, присутни вечерва на овој голем настан на Охридската академија на хуманизмот!

Навистина, сите ние, насекаде во светот, сме исправени пред огромниот пресврт што треба да го направиме во името на хуманизмот за да ја

вратиме вредноста на сите национални култури и духовни идентитети, кои повторно ќе му го дадат сјајот и вистинското значење на интернационалниот хуманизам. Мислам дека овојгодишниот лауреат, за 2020 година, академик Георги Старделов, со целокупното негово дело, во доменот на литературата, естетиката и филозофијата, е вистинската интернационална референца и нов столб на хуманизмот кој ќе продолжи да ја води ваквата борба, токму затоа што тој, покрај своите таленти и знаење, ја има и ПРИВИЛЕГИЈАТА да биде Македонец!

Да се биде Македонец значи да не се припаѓа на ниедна од големите националистички ложи на Европа на неприкосновената моќ, и во таа смисла да можеме слободно да им судиме на идеите што сакаат по секоја цена да ни ги наметнат во нашата современост. Му посакувам храброст и сила неопходна за оваа задача и сигурен сум дека Светската награда на хуманизмот ќе му ја даде најсоодветната платформа за да се слушне надалеку неговиот глас.

Ова би го кажал за Вас господине Старделов, ако бев присутен!

За жал, на 18 јануари, морам да одам во Големото Војводство од Луксембург за да учествувам на Советот за образование и затоа нема да можам да учествувам (на мое големо жалење) во пренесувањето на факелот на хуманизмот.“

*Поема за врачувањето на Светската награда на хуманизмот на филозофот
Георги Старделов*

„Кога ќе тргнете по патот за Охрид во Македонија, тој град на четири светци сочувани низ вековите сами себеси ќе си речете: „Верувам во бескрајната вредност на човекот што никогаш нема да биде замолчен“.

Оној што прв го запали тој вечен пламен,

оној што со небесниот чун тргна по водниот бескрај, оној што целото знаење на светот го носеше во себе, немаше ништо друго освен бескрајна надеж.

Тој, таквиот човек, вечно живее и чекори меѓу нас.

Наспроти ветриштата на неизвесноста тој верува во убавината, иако понекогаш треба да се спротистави на сè,

ве кани: Дојдете во Охрид, лулката на хуманизмот.

Далеку од конфликтите и хаосот, далеку од империите, Во оваа мала земја

што го обесмртува духот,
Човечкото во човекот надживува сè, да се сака во оваа земја
значи да се препознае дека вечноста е ништо без човечката љубов.“

Јордан Плевнеш за академик Георги Старделов

Во својата инспиративна реч за академик Георги Старделов, претседателот на Охридската академија за хуманизам, Јордан Плевнеш, напомена дека тој станува прв добитник на Светската награда на хуманизмот од Македонија, бидејќи е автор кој припаѓа на врвот на светската цивилизација.

Беседа на Јордан Плевнеш за прогласување на Георги Старделов – добитник на светската награда на хуманизмот за 2020 година

„Кога во 2007 година, во очи на Богојавление
Во Охрид се одржа промоција на книгата
„Дијалог за животот“ од јапонскиот будистички филозоф Даисаку
Икеда

Имаше една духовна светлина што ореолот на Св. Климент
Ги преброди меридијаните меѓу Охрид преку Париз до Токио
Всушност во нашиот париски дом нè чекаа неколкумина јапонски
пријатели

За да го видат изданието на македонски јазик
И мислам дека токму во тој миг
Беше донесена историската одлука за етаблирањето на
Светската награда на хуманизмот

За да се пренесува секој 18 јануари, наспроти Богојавление
Идејата за првата школа на хуманизмот во Средновековна Европа
Создадена од Св. Климент и Св. Наум
учениците на Св. Кирил и Методиј,

Прогласени за заштитници на Европа
11 векови по нивната смрт

По нашето писмо во кое предложивме
Светски познатиот будистички филозоф да биде првиот носител на
Светската награда на хуманизмот

Се создаде *македонско-јапонската духовна* конекција
И пред 5000 присутни на Универзитетот во Токио
Долетавме за да го предадеме лично
Духовниот трезор на Охрид во рацете на Икеда
И никогаш во историјата Јапонија не пишувала
Толку многу за Македонија
И Св. Климент со раширени раце не гледаше од планината Фуџи
За да го благослови чинот со кој стартуваше
Идејата за Охрид како Центар на светскиот хуманизам.

Потоа се створи *македонско-португалската духовна конекција*
И легендата на португалскиот филм Мануел де Оливеира
Дојде да го прослави својот стотти роденден
Да го стокми својот чекор со играорците на Тешкото на Плаошник
И да ни каже дека Македонија е спомната во Луизијадите на Камоеш
Чиешто стихови ги рецитираше наизуст.

Третата година се отвори *македонско-руската конекција*
И на писмото упатено до еден од најголемите руски пиатели и мислители
На сите времиња Александар Солжењин
Одговори лично нобеловецот којшто веќе беше тргнат за на небо
Та во Москва нè прими лично Наталија Солжењичина во молитвени солзи
И го изговори името на Охрид

Потоа следуваше *македонско-индиската конекција* со Рави
Шанкар
Што нè потсети дека музиката е единствената уметност
Која го буди во нас органот наречен фантазија

Потоа следуваше Питер Брук и
Македонско-француската конекција беше овенчана
Со неговото прогласување на Св.Наум
За најубавото место на планетата

Потсетувајќи дека со неговите зборови беше отворен Охридскиот амфитеатар
И после 2000 години тишина беше предаден на Вечноста на Уметноста

Потоа се случи **македонско-српската конекција**
Со духот на Вида Огњеновиќ, која во хуманизмот го гледа спасот на Светот

А веднаш потоа нобеловката Херта Милер ја инаугурира **македонско-германската духовна конекција**
Со која Св. Климент леташе над небото над Берлин
И молитвено се застапуваше за претворање на Европа
Од најскапа гробница на светот во колевка на светската надеж

Македонско-бугарската конекција беше остварена преку Светлин Русев во 2014 и
Неговиот Божји дар се претвори во постамент
Врз чии мермерни симболи ќе се пишуваат
Имињата на сите досегашни и идни добитници на ова признание

Следуваше потоа доаѓањето на Џон Ралстон-Сол и **македонско-канадската конекција**
А во неговите анализи на турбулентната планета
Се препознаваа Исусовите параболи пеени во тропарите на Св. Климент

Македонско-хрватската конекција низ мистеријата на вечно живата глаголица
Беше остварена низ непоправливиот македонист Дарко Гашпаровиќ
И неговата транс-историска енергија

Потоа следуваше **македонско-чешката конекција** со Јиржи Свобода

Кој покажа зошто се гореле на клада во Европа духовните слободи

По него се појави *македонско-англиската конекција* и
Жан-Патрик Конрад од Империјал колеџ од Лондон
Ги облаготвори македонските просветители
И ја видовме сенката на Св. Климент
Меѓу Хајд парк и Даунинг стрит

За да продолжи минатата година со Романо Проди
Македонско-италијанската конекција и да ги истовети
Првиот словенски универзитет во Охрид и Универзитетот во
Болоња
Како да го читаме со очите на учениците на Св. Климент
Болоњскиот псалтир пронајден пред 1000 години
Во охридското село Рамне,
И заверен во регистарот на Кирилометодиевската ерудиција на
Умберто Еко
Пророчката изјава на Проди минатата година
Дека ако не се пронајде еден единствен збор во сите устави
На европските држави што нè соединува
Тогаш Европа ризикува да се укине самата себеси

Вечерва, на 18 јануари 2020 година, дојде редот на
Македонско-македонската конекција и
Вие, Академик Георги Старделов, станувате прв добитник на
Светската награда на хуманизмот од Македонија,
Бидејќи Вие сте автор кој припаѓа на Врвот на Светската
цивилизација
И кога Вие ќе ја изговорите парадигмата Weltschmerz
И македонскиот бол станува дел од светскиот бол
Кога Вие ќе изговорите светска филозофија
И Македонија ја добива со Вас потпорната Архимедова точка
Кога ќе речете Светска историја

Го одредувате местото на Македонија
И нашите очи се свртени кон Вашата реторика
Бидејќи Вие сте оратор
Што не се повторува еднаш на 1000 години
Како што пишувахе охридскиот раскажувачки гениј Живко Чинго
Македонија е мала земја, во крпче да ја врзиш
И тоа крпче се огледува во мислата на Сервантес:
El Mundo es un Pañuelo
Или целиот свет е мал како едно марамче
И од тој мал свет, крпче, марамче, шамивче, handkerchief, mouchoir
Вечерва во име на Интернационалното жири на
Охридската академија на хуманизмот
Ве прогласуваме за прв добитник на Светската награда на
хуманизмот од Македонија
И тоа е доволно за следните 1000 години.
Ве прогласуваме од простата причина што
Кога ќе речете Светска естетика ќе излезат сите Ваши книги и списи
За јужнословенската естетика, за балканската естетика, за
европската естетика,
Бидејќи само Вам Ви личи да ја објасните сличноста меѓу двата
збора
Бескрај и Македонија
Затоа што и Бескрајот и Македонија се слични оти
Граничат сами со себе
Вашите дела преведувани на многу јазици
Вашите дијалози со Ервин Шинко, Ѓерѓ Лукач, Хелмут Кун
Мартин Хајдегер, Вернер Хајзенберг и Вашиот врник Јирген
Хабермас
Се присутни вечерва во Куќата на Уранија во Охрид
И се сложуваат со Вашата реченица дека:
„Македонците се културнотворен и естетскотворен народ“
Вечерва овде во Ваша чест дојдени се
Професорот Николај Окунев, откривачот на фреските на Св.

Пантелејмон во Нерези
Професорот Димче Коцо и Професорот Андре Грабар од Париз
Што ја објави првата монграфија за Курбиново
Дојдена е Ребека Вест и Вилијам Блејк
И дури денес на чинот на оваа академска церемонија
Одекнува во Охрид една мисла што вие ја запишавте неодамна, а се
случуваше
Кон крајот на 60-тите години на XX век
Кога заедно со Ервин Шинко стоевте пред фреските
На македонската и светската Вечност:
„Вие треба Старделов својата политичка волја да ја создавате низ,
Својата сопствена база и таа треба да Ви биде основен мотив
На севкупната македонска историја.
Но, таа ваша сопствена база не треба да биде свртена, како вообичаено,
На кралевите и царевите, кон владетелите и нивите меѓусебни битки.
Вашата трајна сопствена база се Климент и Наум, Св. Софија
Климентовиот и Наумовиот манастир, Курбиново, Св. Пантелјмон во Нерези
И сето она низ што се изразува македонскиот дух –
На пример вашето народно творештво во сите негови форми,
Па Богомилите и се она што како слободна земја
го создал македонскиот творечки дух.“

Драги професоре Старделов,
Би сакал да ја завршам оваа беседа
Со една лична нота,
Која почнува во Охрид и се протега до Конгресната библиотека во
Вашингтон
Вие бевте рецензент на мојата прва книга „Теорија на отровот“
Која го опеваше напитокот на Сократ низ вековите
Вие ме нарековте „Последниот атентатор или гемиција во македонската
литература“
И Вие во Охридскиот лапидариум ја предвидовте интернационалната одисеја
На мојот роман „Осмото светско чудо“

И на самата промоција пред еден месец во Вашингтон
Ве цитираше американската критичарка со Вашиот текст
Македонското светско чудо,
Каде што една од 1200 видови ноќни пеперуги на Галичица
Cadena Clara Macedonica – или Ноќен градинар
Ќе бдее над Вашата македонска и светска љубов за хуманизмот.
Зборот што Проди го побара за сите европски уставни – Љубов
Е стожерот на Вашето критичко, естетичко и филозофско дело
И вечерва, кога се крунисува Вашата слава
Со Светската награда на хуманизмот за 2020 година
Се појавува во Ваша чест духот на Албер Ками
„Јас овде, пред римските градби во Типаза
Разбирам што значи зборот слава,
Слава значи безмерно и безусловно да љубиш“.

Константин Георгиевски за академик Георги Старделов

Наградата на академик Старделов му ја врачи градоначалникот на Охрид,
г. Константин Георгиевски, кој притоа, рече:

„Импозантниот творечки опус на професорот Георги Старделов ноќва во
Охрид, во очи големиот христијански празник Богојавление – Водици собра
домашна и меѓународна асемблеја на гости. Вечерва кога сме „најблиску до
Бога“ со чиста љубов и мисла се поклонуваме пред делото на Македонецот
кој со своите величествени творечки достигнувања успеа да ја извиши нашава
земја до најодалечените светски културни меридијани.

Академик Георги Старделов е четиринаесеттиот добитник по ред на
светската награда за хуманизам, а прв од Македонија, правејќи нè со тоа, нас
Македонците исклучително горди што припаѓаме на неговиот род. Тој е автор
на импозантен опус од доменот на филозофијата, естетиката и критичката
мисла, објавен на голем број јазици на петте континенти.

Пред официјалното овенчување на професорот Старделов со престижното
светско признание, сакам да упатам јавна благодарност до амбасадорот Јордан
Плевнеш и до Охридската академија на хуманизмот што ја организираат
оваа величествена манифестација со која се активира генетскиот код и

колективната меморија од првата средновековна школа на хуманизмот, основана од учениците на св. Кирил и Методиј, заштитниците на Европа.

Овој настан кој на величествен начин ја најавува утрешната прослава на која се одбележува „Крштевањето на Бога“ стана наша неопходност како писменост, како традиција, како култура, како континуитет на духот. Охрид, престолнината на духовноста и верата изразени преку утрешните прослави, вечерва повторно оживува и како центар на хуманизмот што столетија и столетија пред нас го основа Климент Охридски.

Нашиот чудесен Охрид, градот на УНЕСКО, оваа година ќе биде закитен и со спомен-обележјето „Охрид – Центар на светскиот хуманизам“ чиј автор е неодамна починатиот бугарски академик Светлин Русев, добитник на Светската награда за хуманизам во 2014 година кому искрено му оддаваме почит.

Почитуван професор Горги Старделов, дозволете да Ви го честитам добивањето на Светската награда за хуманизам и да Ви ја врачам оваа резбана статуетка на св. Климент Охридски која верувам дека ќе биде Ваша идна инспирација за достигнување на нови творечки хоризонти.“

Георги Старделов – за наградата

Во својата беседа по повод добивањето на наградата, академик Старделов најмногу зборуваше за големите предизвици, пред кои стои планетата Земја, пред сè, од аспект на еколошкиот атак, наведувајќи ги, како што рече, библиските опожарувања во моментот во Австралија. Исто така, тој се задржа и на феноменот на, како што рече Јонусовото лице на науката, која од една страна се извишува во вселената, а од друга страна нè остава пред опасноста секојдневно да нè демне апокалипсата и исчезнувањето, доколку не го прифатиме неминовното освестување, а опстојот да го здружи со природата и човекољубието. Покрај тоа, особено се осврна и на епохалноста на делото на светите браќа Кирил и Методиј и нивните ученици Климент и Наум, кои во Охрид ја создадоа новата цивилизација-словенската, втемелувајќи ја писменоста, преку Охридската книжевна школа.

Во продолжение на текстот, следува неговиот збор.

Обраќање на лауреатот, академик Георги Старделов

„Денес, кога го пишувам моево слово кое веќе го слушате, е 8 декември. Тоа е денот на Свети Климент, големиот духовен и просветен учител наш насушен. На тој ден го одбележуваме и прославуваме неговото епохално дело за сите Словени. Вела епохално, зашто со неговото доаѓање во 886-та во Кутмичевица, а брзо потоа во неговиот Охрид, Свети Климент, откако изгради свој манастир, се зафати да ги гради и воздигнува темелите на Охридската книжевна школа, а со тоа и на словенската писменост со глаголицата на Свети Кирил како своја азбука и со кирило-методиевскиот јазик кој го имаше за своја основа говорот на македонските Словени од околината на Солун, неговиот роден град. Од тој час, еден народ, разбирајќи ги зборовите од евангелијата што ги слушаше по манастирите и црквите, почнува да пее. Тоа беше едно големо време (Бахтин) кога во Охрид зазори Климентовиот хуманизам, изразен во неговите зборови: „Со просвештение кон спасение!“. Тогаш, како што се вели во Пространото житие, 3 500 ученици излегле, просветени и просветлени, од неговата Охридска книжевна школа и се распрснале низ целиот словенски свет.

Така, со сето тоа вкупом, во овој период во Охрид изгрева новата европска цивилизација – словенската, во која Св. Климент и неговиот Охридски книжевен центар имаа челно место. Со тоа древниот македонски град Охрид и Свети Климент, во своите духовни, јазични и просветни хоризонти и пораки, целосно се изедначија и меѓусебно се проникнаа. Од тоа големо време, па сè до денес, како што рече Блаже Конески, во Охрид никогаш не згаснаа тивките кандилца пред иконата на Св. Климент.

Реков дека ќе го почнам моево слово со Светиклиментови мисли и зборови. Да речам веднаш: ги барав нив во неговите житија, хомилии и проповеди од кои, тука, свртувам внимание на следните негови лингвистички постулати: „Во тајната на зборовите е заклучана тајната на светот“. Тоа е исто со она што е речено и напишано во Светото писмо: „На почетокот би Зборот и Зборот би во Бога и Бог би Збор“. Но, исто така, и кај старите Грци, во зорнината на европската философија, кога зборот Логос (λόγος) се изедначувал со Мисла, со Смисла, со Ум и со Разум, т.е. со она во кое се збрани уште многу длабоки значења: од Искон до Провидение и од Закон до Наука.

Почитувани!

Кога ги читав и кога се запознав со имињата на досегашните добитници на Светската награда на хуманизмот во денешниов свет, размислував за повеќе нешта што сега брзам да ви ги соопштам.

Прво: Охридската академија на хуманизмот и нејзината светска награда, единствена во денешниов свет, е уште една потврда, меѓу останатите други, дека познатите такви награди, се воздигнуваат, траат во меморијата на луѓето и се паметат во историјата, најчесто со имињата на своите добитници. Кога ги гледаме имињата на личностите што неа веќе ја добиле, сите вкупом ја доживуваме Охридската Академија во и со нејзината светско-историска димензија.

Второ. Од друга страна, луѓето што ја создаваа неа, таквата нејзина димензија ја вградија и во нејзиното име. Тие беа свесни дека, по Хирошима, во нашево време се одвива големата, ако не и досега најголемата глобална криза во човечката историја со која станаа загрозени сите облици на животот на планетата Земја, та дури и човечкиот вид, а со тоа и животот воопшто како таков. Денешнава ситуација по Хирошима е, можеби, уште постравична: веќе нема на Земјата такво забрането овошје и зелена фиданка кои човекот не се обидел да ги скине и осквернави. Со тоа стана јасно дека сè е од и сè е до човекот. Затоа и решението треба да го бараме во надминувањето на излитениот лицемерен хуманизам со еден нов реално животворен, природен хуманизам кој ќе го надвлее времето и во кој човековата близост со природата и со другите луѓе (инаку неповратно изгубена) ќе може да се возобнови. Со тој хуманизам, со новата реална екоантропологија, ќе биде можно да се дојде до едно неминовно освестување на човекот, својот опстој на Земјата да го здружи со природата и со сите луѓе во едно неразлично единство, со една нова надеж, љубов и заемна почит. Затоа не беше воопшто случајно што првиот добитник на Светската награда на хуманизмот беше јапонскиот хуманист, познатиот будистички философ, Даисаку Икеда. Според него, животот денес не ќе е можен без една таква нова животна надеж, без една антрополошки-заснована *harmonia prestabilita* со која ќе се даде одговор на драматичното прашање: зошто човекот и неговиот блескав ум му робувале толку долго на манихејскиот дуализам и на Јанусовото лице на науката, која,

од една страна, ни носи спас од болести и немаштија, а од друга, нè води до целосна можна ентропија. Таа создава невидени чуда со развитокот на науката: во евгениката и биотехнологијата, на пример, со откривањето на човечкиот геном, стана реално можно клонирање на билниот и животинскиот свет (овцата Доли), но и со можноста за човеково клонирање, кое може од човекот да создаде франкенштајнски монструм и со тоа да нè воведе во едно постхумано општество; во атомистиката, со создавањето на новата атомска енергија од која и со која почна освојувањето на Космосот, но и со можноста таа енергија да доведе до негово целосно уништување. Така, со тој и толкав невиден напредок во науката и биотехнологијата во досегашната историја на човештвото, наместо да изградиме еден поубав, подобар и почовечен свет, ние и понатаму тонеме во и стравуваме од едно ново варварство. А токму тука, за тоа се води денес на светско-историско ниво планетарна дебата помеѓу хуманизмот и трансхуманизмот.

Луѓето што ја создаваа Охридската академија на хуманизмот, токму во времето кога го правеа тоа, Земјата се соочуваше со трагични последици за нашата планета. По Хиросима, со радијацијата, со нуклеарниот отпад и со можноста од една потенцијална нуклеарна катастрофа, состојбата во човековата свест, за жал, сè уште темелно не е променета. Напротив. Загадена е почвата, загадени се водите (реките, морињата, океаните), трајно е загаден сиот воздух. Со климатските промени и со топењето на трајниот лед на половите и со зголемувањето на температурата, не само што нè демнат, ами веќе ни се случуваат и на своја сопствена кожа ги чувствуваме невидените разорувачки ветришта, уништувачки бури, олуи, тајфуни, оркани, потопи и пожари од невидени размери, кои им носат на луѓето тешки и страшни несреќи и страдања. На тој начин сите ние сме, како што вели психологот Роберт Лифтон, нурнати во смрт. Во таквиот трагичен опстој во кој се најдоа човекот и целата планета, Охридската академија на хуманизмот го опфати во името на својата институција поимот хуманизам низ искуството на добитниците на нејзината награда, како свое исходиште, уверена дека само еден нов животворно афирмиран и остварен природен хуманизам како лично, индивидуално и судбоносно прашање на секој човек без исклучок, на нашата единствена планета Земја, т.е. на сите нас, може да биде спасоносен. Како

што во еден свој стих ќе рече Хелдерлин „Таму каде што е опасното, таму се раѓа спасоносното“.

Познатите европски философи, Еуген Финк и Едгар Морен, првиот во своето дело „Основни феномени на човечкото постоење“, вториот, во „Човекот и смртта“, го покренала прашањето како да излеземе од XX век, т.е. од ова можно самоуништување на човекот со кое се загрозува и пустоши неговата животна средина. Обајцата, особено Финк, сметаа дека тоа е можно само доколку создадеме (а како создадена и да заживее во реалноста) една радикално нова екохумана свест, заедно со една овоземна екоантропологија како единствен начин за ново човеково самоспознавање и самоопределување, а со тоа и негово самоосвестување на патот по којшто тргнал. По триумфот на космоцентризмот, овие филозофи со право го обвинуваат антропоцентризмот, со кој човекот се прогласи за центар на сè, па така тој и таков хомосапиенс, со својот антропоиден егоизам, антропоидна мегаломанија и антропоидна ненаситна алчност, сè да приграби и сè да потчини на себеси, доведе до сегашнава планетарна екокриза. Затоа, без една нова биоетика и биофилија и без реализацијата на еден нов фундаментален проект за човекот, не можеме да се надеваме дека сегашната глобална криза, која се прошири и проширува на сè, ќе може да се надмине.

Веќе реков: сè е од човекот и сè е до човекот кој денес стои пред судбинската дилема на хуманистичката етика на Ерих Фром: да се има, или да се биде, но и пред дилемата која култура тој ќе ја приграби – културата на признавање или културата на негација и деструкција. Ако хуманизмот победи меѓу свездите, човекот, и во двете дилеми, ќе застане зад втората човечна алтернатива, постојано работејќи на тоа да биде и да се открива себеси во Другиот и Другоста, свесен притоа за хуманистичката порака на знаменитиот хуманист на нашето време, д-р Мартин Лутер Кинг, дека темнината не може да се изгони со темнина, туку само со светлина, како што омразата не може да се отстрани со омраза, туку само со љубов.“

Текстот е објавен по повод доделувањето на Светската награда за хуманизам на академик Георги Старделов во 2020 година и во спомен на неговото заминување од овој свет, на 11.1.2021 година, една година по доделувањето на наградата.

ДЕБАТНОТО ЖАРЧЕ НА ПРОФЕСОРОТ СТЕФАН СИДОВСКИ - СИДО

Слободан Беличански

УДК 929Сидовски, С. С.

Апстракт: Пред две години, од овој свет засекогаш си замина професорот Стефан Сидовски – Сидо (1946 – 2019), врвен педагог и омилен професор кој во текот на својата долгогодишна кариера ја будеше филозофската и прогресивна мисла кај многубројни генерации ученици и студенти и голем вљубеник во филмот, кој како режисер, на македонската култура ѝ остави околу сто филмски остварувања.

Овој текст претставува омаж за неговиот професионален пат и последен поздрав, напишан во Прилеп, на 18.9.2019 година, а говорен во Скопје, на Вечерта посветена на професорот Сидовски, одржана во Кинотеката на Северна Македонија, на 25.9.2019 година.

Клучни зборови: Стефан, Сидовски, режисер, професор, филм

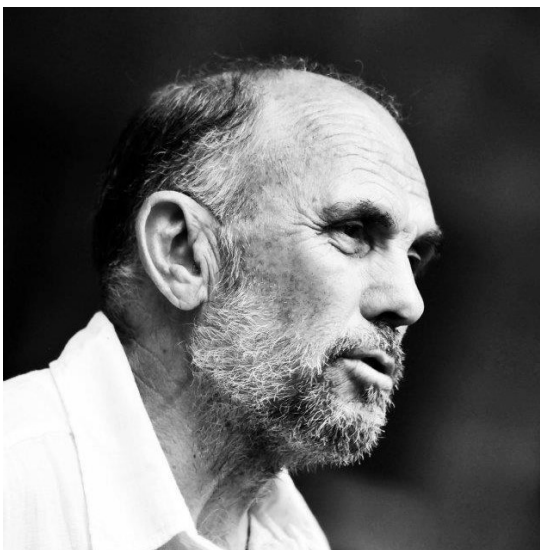
Abstract: Two years ago, Professor Stefan Sidovski - Sido (1946 - 2019) left this world forever, a top pedagogue and a favorite professor who during his long career aroused philosophical and progressive thought in many generations of pupils and students and a great lover of the film, as a director he left about a hundred films to the Macedonian culture.

This text presents a homage to his professional journey and a last greeting, written in Prilep, on September 18, 2019, and spoken in Skopje, at the Evening dedicated to Professor Sidovski, held at the Cinematheque of Northern Macedonia, on September 25, 2019.

Keywords: Stefan, Sidovski, director, professor, film

Биографски податоци

Професорот, режисер и актер во своите филмови, Стефан Сидовски е роден во Скопје во 1946 година и целиот свој живот го поминува во родниот град, каде што во 2019 година и умира. Своето високо образование го стекнува како дипломец на Филозофскиот факултет, на одделот за филозофија. Во



1995 година магистрирал со трудот „Естетската суштина на филмскиот кадар“, а во 2001 година ја одбранил докторската дисертација „Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот“.

Професионалната педагошка кариера, Сидовски ја гради почнувајќи од 1973 година како професор во гимназијата „Раде Јовчевски-Корчагин“, каде останува сè до своето пензионирање во 2010 година. Во текот на

повеќедецениската кариера, се издвојува како врвен педагог, особено омилен и инспиративен помеѓу своите ученици, предавајќи ги предметите Филозофија, Социологија, Марксизам и Естетика. По административното пензионирање, кариерата ја продолжува на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА, предавајќи ги предметите Историја на филм и Теорија на филм, каде што како редовен професор останува сè до својата смрт.

Стефан Сидовски, целиот свој живот, ја негува љубовта и пасијата кон филмот. Со аматерскиот филм се занимава уште од своите гимназиски денови, најпрво самостојно, а потоа и како член на кино клубот „Камера 300“, а од 1975 година е активен член и на „Академскиот кино клуб“. Потписник е на голем број филмови. Од долгата листа која брои околу сто филма, може да се споменат Скици (1965), Ракија (1966), Сам (1968), Балада за љубовта (1969), Што да се прави? (1971), Еден ден од дневникот на... (1974), Копнеж (1976), Револт (1977), Последни слики од мојот училишен живот (1984), Наташа (1986), Светот е илузија (1995), Идентификација (1999), Надеж (2001), Концерт на 39 степени (2003), Миг на среќа (2012), Средба (2014), Последното видување на светот (2017), Последното кафе (2019) и многу други.

За својата активност на полето на филмот добитник е и на поголем број награди и признанија, меѓу кои „Мајстор на аматерскиот филм“, највисокото признание кое го доделува Киносојузот на Македонија; Златна плакета за

најдобар игран филм на Сојузниот фестивал во Панчево (1968), за филмот Најден дом; Златна плакета за игран филм на Сојузниот фестивал во Нови Сад (1975), за филмот Еден ден од дневникот на...; Гран при на Меѓуклупскиот фестивал НАИСУС во Ниш (1977), за филмот Копнеж; Златна плакета за игран филм на Сојузниот фестивал во Нови Сад (1984) и Златни плакети за филм и за режија на Републичкиот фестивал во Гевгелија (1984), за филмот Последни слики од мојот училишен живот; Гран при на Сојузниот фестивал во Куманово (1990) и Златни плакети за филм, сценарио и режија на Републичкиот фестивал во Скопје (1990), за филмот Заштита на културните споменици во градскиот парк; Гран при и Златна плакета за режија на Републичкиот фестивал во Неготино (1994), за филмот Бивш социјалистички и сегашен капиталистички клошар; Гран при на Меѓународниот фестивал на документарен филм „Браќа Манаки“ во Битола (1995), за филмот Напуштени воденици, Златни плакети за филм и режија на Републичкиот фестивал во Штип (1998), за филмот Пат кон оазата; Најдобро сценарио и специјална награда „Солидарета“ на Меѓународниот фестивал Св. Јован во Верона, Италија (2013), за филмот Образ.

Последен поздрав на Вечерта посветена на професорот Сидовски (25.9.2019 година)

Повеќе нему драги нешта се наоѓаат под покривот на оваа зграда: Европската филмска академија ЕСПА¹, со неговата професорска катедра и библиотеката, и Кинотеката на Македонија², со библиотеката и киносалата. Овој филмски маратонец (според бројот на одгледани филмови), кинотечката киносала сигурно ја доживуваше како најблагопријатната животна средина. За него беше незамисливо гледањето филмови на телевизија, нешто што го сметаше за уметничка ерес и светогрдие на седмата уметност.

Во оваа кинотечка сала, по правило, седеше на идеалното седиште, според напатствијата на големиот филмски теоретичар Рудолф Арнхајм, загледан и заслужан во филмското платно од првиот до последниот филмски кадар. Верувам, и не само јас, дека и неговите и дневни и ноќни соништа беа исполнети со сцени од филмови, негови и туѓи.

1 Сега Интернационален Универзитет Еуропа Прима.

2 Сега Кинотека на Северна Македонија.

Сè што му беше преокупација, подобро речено опсесија на Стефан Сидовски - Сидо започнуваше со буквата „ф“: филозофија, филозоф, филм, филмофил и филмолог.

Филозофијата, таа прамајка на сите науки и уметности, и филмот, како нејзино со векови постаро чедо, ги гледаше како секојдневно прегрнати и меѓусебно неразделни суштества.

Како филозоф не им се поклонуваше на вечните и апсолутните вистини без да ја провери нивната издржаност во ова наше време, низ своето и искуствата на другите, на овој простор и ширум планетава Земја. Многупати ќе подвлечеше дека задача на филозофијата не е повторување на веќе дадените одговори за смислата на човековата егзистенција и егзистенцијата на опкружувачката природа и општество. Според него, задачата на филозофијата е и мора да биде постојано и неуморно поставување на нови прашања и трагање по нови одговори, без догматизирање на досега спознатите вистини.

Сè што напиша и изговори за филмот и сè што создаде од филм-страна, сведочеше, сведочи и ќе сведочи за неговата голема и за респект достоинствена верзираност во тајните на уметноста на филмот и науката за филмот, со сета нивна жанровска и дисциплинарна разгранетост.

Овој појавно скроман и ненаметлив професор, со исклучителна љубов за малите луѓе, никогаш не им робуваше на богот на парите и богот на славата. Најчесто го гледавме опкружен од искрената љубов и признателната почит на неговите бројни ученици и студенти.

При секоја средба со учениците и студентите и воопшто со луѓето, Сидовски го палеше дебатното жарче што го носеше во срцето и го будеше мислечкото кај секој од нив. Тоа беше редовна појава, како при неговите јавни настапи, така и при неговата службена и приватна комуникација со околината. Доволно беше Сидовски само да проговори и да пламне оган од дијалози и полилози. Токму затоа, со право беше посакуван на секоја дебатна кино проекција во овој, и не само во овој простор.

Кога на годинешниов Филозофски филмски фестивал, овде, во оваа сала, даваше прекрасен и инспиративен воведен збор за Вендерсовиот филм Токио Га, си помислив со восхит: „Еве го, пред нас и со нас - македонскиот Сократ“. Таа пофалбена помисла не ја изреков јавно, за да не се разбере како

некакво пријателско навивање за професорот. Кога после му кажав за сето тоа, едноставно ми рече дека е добро што сум го премолчил мојот восхит за неговата дарба за општење со луѓето, а посебно со младите.

Ова лето Господово, 2019-то, беше тажно лето, лето на ненајдејното, ненајавеното и неповратното заминување на професорот Стефан Сидовски – Сидо. Тој, за разлика од неговиот грчки претходник Сократ, не беше заживотно обвинет за „расипување“ на младината. Верувам дека, ако му се случеше такво нешто, ќе го направеше истиот, Сократовиот избор.

Верувам, исто така, дека Сидовски го замислуваше Рајот како една голема киносала во која се прикажуваат најдобрите и најубавите филмови на светот и дека, со милоста на Бога, тој седи на идеалното седиште од таа сала и ужива во нему најомиленото земско задоволство. Си мислам дека, од скромност, се воздржува да замоли во Рајското кино да биде прикажан некој од неговите филмови.

Вечна му слава и спомен, во срцата и умовите на сите оние што го познаваа, сакаа и почитуваа!

МАСОВНИТЕ МЕДИУМИ И МЛАДИТЕ

д-р Мишо Нетков

УДК 316.774:316.472.4-053.6

Апстракт: Живееме во свет во кој секојдневно сме медиумски бомбардирани. Живот во потполна зависност од она што ќе ни го пласираат медиумите. Тие едноставно станаа наша нова религија, наша стварност, наш учител и мисловен двигател. Медиумите, толку многу се инволвирани во нашето секојдневие, во нашиот општествен и семеен живот, што без нив ние не можеме да комуницираме со останатиот свет и реално да постоиме. Во основа, медиумите се повеќеслојни комуникатори и едукатори и своето влијание особено се стремат да го инволвираат на помладите кои сè уште се медиумски неедуцирани. За таа цел, ние, како општество, зрела заедница¹, на припадниците на помладата генерација (претшколска и школска) треба да им помогнеме што поскоро да станат критички опсерватори на медиумите. Да можат да ја разликуваат лагата од вистината и да можат да даваат објективни одговори на одредени општествени појави.

Клучни зборови: медиуми, медиумско образование, медиуми и ученици

Abstract: We live in a world in which we are bombarded daily with media. Life is completely dependent on what the media places. They simply became our religion, our realism, our teacher and thinker. The media is so involved in our everyday life, in our social and family life that we cannot communicate with the rest of the world and exist in reality. Basically, the media are multi-layered communicators and educators and their influence is especially strong in involving young people who are still uneducated in the media. In order for a society to mature into a community, members of the younger generation (preschool and school) should be helped to become critical media observers as soon as possible. They can distinguish lies from truth and can give objective answers to certain social phenomena.

Keywords: Media, media education, media and students

1

Семејство, училиште

Времево во кое живееме, како што одминуваат годините, сè повеќе нè прави зависни од медиумите. Едноставно сè околу нас е медијализирано. Преку медиумите, поточно преку информативните медиумски блокови, ние следиме сè што се случува кај нас и во светот. Слободно може да речеме дека ние станавме зависници од телевизијата, а во поново време и од интернет-комуникациите. Значи, ако денешниот ден го минеш без да проследиш што е пласирано по медиумите како дневен настан, особено на ТВ, едноставно, заостануваш во однос на другите. Ова се однесува и за постарите и за помладите. Телевизорот стана место околу кое се собираме сите, едноставно зборно место во семејството кое ја зазема централната позиција и не само што нè обединува, и на некој начин ни кажува што треба да јадеме денес, што да не јадеме, што е здраво, што не е здраво, каде да излеземе, како да се облечеме, со кого да се дружиме, а кого да избегнуваме, кого да мразиме, а кого да сакаме и слично. Може да се рече дека телевизијата направи селекција меѓу луѓето. Што е најтрагично, меѓусебната комуникација се загуби од нашето секојдневие. Сигурно, по урбаните средини сте забележале дека многу ретко може да се видат деца по улиците како си играат некоја детска игра. Тоа веќе стана демоте, примитивно. Децата, поголемиот дел од своето слободно време го минуваат во една нова електронска забава. Сè друго е во втор план. Дури и на семеен план, кај повозрасните, може да се забележи дека повеќе време се минува со телевизорот и интернетот отколку со своите деца.

Според некои медиумски статистики, децата стануваат зависници од телевизијата уште во најраните години, онаму околу третата. За тоа, вината се става на товар на родителите кои или немаат доволно време, или пак не наоѓаат за потребно да седнат со своите деца. Тие, едноставно, за да ги отстранат, да не им здодеваат со бројни прашања, ќе го вклучат телевизорот и детето со цртаните филмови се смирува. Сега се поставува едно друго прашање. Дали во овие најрани години во семејството, основен педагог и учител е телевизорот или родителот, којшто од најмали нозе треба да го насочува своето дете за претстојниот животен период? Тие, родителите, несвесно, се најодговорни за нарушување на физичкото и ментално здравје на своето дете.

Како и да е, еден од битните елементи и секако сериозен здравствен проблем кој е последица на неактивноста предизвикана од прекумерно

седење пред телевизорот е зависноста од него. Таа зависност некако од година на година станува сè почеста кај младите лица. Исто така, многу битна компонента која создава негативни последици кај младиот човек, сè уште медиумски неедуциран, е телевизиската реклама, а секако и другите содржини кои пласираат прехранбени продукти. Со нив, на специфичен начин го привлекуваат вниманието на младиот човек и ја поттикнуваат желбата и мотивот истите да ги консумираат без да се свесни дека станува збор за нездрава храна (разноразни грицкалки, газирани пијалаци, брза храна).. Ова пред неколку години беше многу присутно на Запад, но, сега, од година во година сè повеќе се зачестува и кај нас.

Значи, телевизијата е извонредно сугестивен медиум којшто ги активира сите човекови сетили. Таа има подеднакво огромно влијание како на помладата, така и на постарата популација. Можеби сте забележале некојпат со каква упорност нè поттикнува, па дури и нè присилува да купиме одреден производ којшто во основа нам и воопшто не ни е потребен. Ваквите сугестивни провокации може да не поминат кај возрасните, но помладите, кои се неискусни, се извонредно погодна почва за оние фирми што ги рекламираат своите производи со цел да остварат профит по секоја цена. На тој начин младиот добива сосема погрешна претстава за одредени артикли, а и родителите сè потешко можат да ги разубедат дека тоа е само реклама зад која се крие борба за профит. Кај нас досега се нема пројавено никаква образовна или државна институција што би реагирала на некои несоодветни пораки, особено оние што го загрозуваат младиот човек и неговиот поглед на околината. Сметам дека никој нема целосна контрола врз медиумите. Сè е завртено кон политиката, како таа да е онаа клучна образовна институција што ја воспитува младината и што ќе придонесе за еден подобар и порационален и еманципиран свет. Штета.

Некои стручњаци сметаат дека таа зависност е толку голема што може да се поистовети со одредени дроги, и дека тој феномен на некој начин станува културно, па и национално прашање. Факт е дека телевизијата го осиромашува чувството за заедништво. Сè повеќе деца, па и возрасни, гледаат телевизија, сè помалку си веруваме едни на други, и сè помалку се препуштаме на активностите надвор од својата кука. Родителите ја имаат таа клучна улога

да учествуваат со совети кај младите, да разговарат, да ги поттикнуваат да се дружат со свои врсници, да споделуваат со нив разни мислења и идеи. Да ги поттикнуваат да прочитаат некоја добра, поучна книга, секако со убав родителски инспиративен вовед кој ќе даде некој мотив што на некој начин ќе ги отргне младите од телевизорот. Но, таа родителска обврска сè помалку се применува во ова време на политиканството присутно насекаде.

Да не изумиме дека она што е клучно за телевизијата како масовен медиум, се однесува, исто така, и за другите социјални мрежи, пред сè, Фејсбук. Сведоци сме на разноразни семејни и поединечни катастрофи иницирани токму од некои навидум безопасни игри штои кружат по социјалните мрежи. Имено, загрижувачка игра насловена „Предизвик 48 часа“ кружеше во 2017 година на Фејсбук која ги натера децата да бегаат од дома и да се кријат, да исчезнат во период од 2 дена. Како што наведуваат познавачите на овие медиумски провокации, таа игра била копија на „Предизвик 72“ која кружела во Европа пред неколку години. Една мајка од Ирска изјавила за локален медиум дека нејзиното семејство доживеало голема нервоза поради тоа натпреварување. Нејзиното дете заедно со уште неколку побегнале и биле најдени дури по 55 часа. Како што вели „Имав претстава дека се мртви, дека некој ги силувал, убил или продал во бело робје. Но, децата мислат дека тоа е смешно. Не видов ниту трошка каење кај нив, дури и се фотографираа во полициското возило и објавуваа „селфиња“ на социјалните мрежи“².

Слична интернет-игра на социјалните медиуми со трагичен крај се случила во Русија. Имено, две девојчиња, Марија на 12 години и Анастасија на 15 години извршиле самоубиство скокајќи од зграда, а полицијата истражува дали оваа несреќа е поврзана со играта „Син кит“ која младите ги повикува на самоубиство. Како што може да се прочита во весникот „Вечер“, „Синиот кит се вратил и опасен е повеќе од кога било. Крвав напад во Русија е поврзан со игра на смртта, која убива деца во 50 чекори“³. Имено, несреќата за која информира „Вечер“ се случила во градот Ижевск, а телата на сестрите биле пронајдени во снегот под прозорот на станот во кој живееле. Некои аналитичари сметаат дека во последниве неколку години стотина руски деца си го одзеле животот,

2 в.Вечер, 20 октомври 2017

3 УЖАС: Две сестри оставија видеопорака и скокнаа во смрт, тинејджерките се нови жртви на страшната онлајн игра (ФОТО+ВИДЕО) в. Вечер 21 февруари 2018

откако почнале да ја играат озлогласената онлајн игра „Син кит“, која преку 50 чекори ги води во смрт. Дури што е многу симптоматично, само неколку секунди пред смртта, Марија на социјалните мрежи ставила слика од своето момче, каде што му порачува „Те молам прости ми. Те сакам многу. Знам дека ќе најдеш подобра од мене“⁴. А нејзината сестра Анастасија преку видеопорака се простила од сите со зборовите: „Збогум на сите! Ве сакам сите! Вистина е. Ве сакам сите многу, многу ве сакам“⁵. Како што можеме да прочитае „пред четири месеци началникот на Одделението за сузбивање на сајбер криминал при руското Министерство за внатрешни работи, предупредил дека во текот на минатата година се откриени 1.339 онлајн групи кои повикуваат на самоубиство, кои имале повеќе од 12.000 корисници и преку 200.000 објави“⁶.

Исто така, и една друга активност во поново време загрижува, особено по настаните што се случија во Украина. Имено, осумгодишни деца во Украина учат да убиваат Руси. Во еден летен камп на една од радикалните националистички групи во Украина, млади деца, од кои некои и со 8 години, учат да користат автоматски пушки, а мотивот е да убиваат Руси. Ова го јавува американската новинска агенција „Асошијетед прес“ наведувајќи дека кампот е скриен во шумата во западниот дел на Украина. Како што се наведува во информацијата, децата имаат за цел да направат обука, за во даден момент да ја одбранат својата земја од Русите и нивните симпатизери и да шират националистичка идеологија.

„Никогаш не го насочуваме оружјето кон луѓе“⁷, рекол инструкторот Јури Чорнота Черкашин⁸, но додал дека меѓу луѓето не ги сметаат сепаратистите, малите зелени луѓе, окупатори од Москва⁹.

Се прашувам каде оди светот. Сè почесто сме сведоци по медиумите на вакви и слични немили, и да ги наречам дегенерозни случувања, по сè изгледа водени и инспирирани од болни умови. Пред извесно време, исто така на малите екрани, бевме сведоци на една перверзија кога бунтовниците Хути во

4 На исто место.

5 На исто место.

6 На исто место.

7 АП: Осумгодишни деца во Украина учат да убиваат Руси, в. Вечер, 12 ноември 2018.

8 Черкашин е ветеран кој се борел против проруските сили на на истокот од Украина, бил ранет во борбата и подоцна го предводел младинското крило на партијата „Свобода“.

9 Исто со 168.

Јемен организираа парада за поддршка во главниот град на таа држава, Сана. Поддршка дале вооружени жени, но со оружје во рацете оделе и деца. „Во граѓанската војна во таа земја од март 2015 година загинале речиси 9 000 луѓе, неколку десетици илјади биле ранети, а повеќе од 3 милиони се побегнати од земјата“¹⁰. Замислете каква импресија остава една таква слика врз младиот човек кога гледа негов врник со пушка (поголема од неговата висина) како оди во строј со возрасни, и уште кога ќе се додаде некој патриотски, со емотивен набој прочитан текст од страна на известувачот. Што се случува? Тој млад човек, утредента, тоа веднаш го спроведува на улица во своите секојдневни игри со другарчињата кажувајќи и интерпретирајќи ја видената сцена со еден восхит.

Може да констатираме дека младите, во поголем број случаи, како најчести консументи на медиумите, особено на телевизијата, под нивно влијание ја формираат личноста. Затоа велам дека не треба да се потценува влијанието што медиумите го вршат врз вредностите и моделите на нивното однесување, посебно ставајќи акцент на телевизијата како најмасовен и најимпресивен медиум¹¹.

Но, тоа е тоа, новите технологии бараат и жртви, а каде ќе ги најдат, најчесто кај младите, кои се во фаза на самоосознавање и кои допрва навлегуваат во проучувањето и осознавањето на медиумските замки. Не може еден адолесцент, така, одеднаш, да навлезе во сферата каде што постарите честопати трасирале лоши патишта. Затоа, постапно, со текот на развојот, младите луѓе (мислам на возраст од 4 до 10 години) учат како да разликуваат добро од лошо, како да се однесуваат кон другите, како да решаваат одредени проблеми на кои наидуваат уште од најмали нозе и слично. Секако, дека најдобро е тоа да го научат од сопственото искуство или пак од најблиските кои не им мислат лошо, и секако од најблиските пријатели, роднини, искуства присобрани од следење на одредени содржини по телевизиските програми итн.

10 Кога деца ќе земат оружје во раце: Страшни сцени од парадата на Хутите во Јемен, в. Вечер

15 јануари 2018

11 Ги ангажира сите човекови сетила

Во секој случај, децата, иако на релативно млада возраст, учат и гледаат, следат и применуваат сè што забележуваат во нашето однесување како повозрасни, за подоцна истото да го применат, особено во решавањето на конфликтни ситуации¹². Затоа треба многу да се внимава, а и соодветните надлежни институции да сугерираат (особено кога се во прашање детските содржини на телевизијата) да нема несериозности во речникот, зборови на омраза, насилство, бидејќи она што ќе го видат на малите екрани е со извонредна импресивна сила која остава трајни позитивни или негативни последици. Тие слики на телевизијата се многу повлијателни од детските игри на домашните компјутери и мобилните телефони каде што многу полесно можат да направат одредена дистинкција што е вистина, а што имагинација - нереално. Честопати, децата се изложени на некои репресивни сцени или содржини. За таа цел родителите треба да елиминираат од сеќавањата на младата личност одредени непријатни сцени, треба да им ги појаснат истите, барем она што и тие самите можат да го забележат, со цел да ја исправат искривената (пласирана) слика на телевизијата.

Ова не значи дека на децата треба да им се забрани да гледаат телевизија на која честопати има несакани негативни презентации, бидејќи телевизијата колку што има содржини за кои треба да се внимава да не завлезе младиот човек, толку носи и позитивности кај него, преку следење на интересни едукативни емисии, содржини и слично.

Порано, ние постарите, кога бевме во младите години, содржина на детските игри ни беа игрите со стрели, челик, каубојци и индијанци, криенка, плочка, три семки, долга магарица и слично. Денес, со овие современи пластични оружја децата играат сосема други игри кои најчесто ги следат по малите екрани користејќи и друг вокабулар, многу сличен или идентичен на оној што е пласиран на малите екрани.

Може да заклучиме дека телевизијата како и другите информативни медиуми за комуникација и информирање, ниту е сосема црна, ниту пак бела. Едноставно, зависи кој ја поседува како медиум и што сака да постигне преку неа, да направи. Затоа е потребно она, барем минимално медиумско знаење, образование, што го поседуваат постарите за да можат телевизиските

12 Како што вели народната Крушка под крушка паѓа

содржини да се окарактеризираат како позитивни или негативни. Битно е кај младиот човек уште од најрано детство да се изгради чувство, критички однос кон медиумите со цел успешно да можат да им се спротивстават на разните видови медиумски манипулации. Да можат да изградат, поточно да развијат, критериум за селекција и вреднување на информациите што ги пласираат медиумите. Постапно да се оспособуваат во толкувањето и разбирањето на стереотипните претстави и да се запознаат со алтернативните облици на медиумската култура. Не случајно бројни врвни медиумски аналитичари сметаат дека медиумската писменост треба да прерасне и да биде составен дел на репертоарот во образовната понуда на училиштата. Исто така многу е битно, да се обучи кадар што тоа ќе го одработи пред учениците, со цел да ги подготви за таа, можеби во иднина многу битна и одговорна општествена дејност, и од пасивни набљудувачи да создаде активни чинители и креатори на медиумски содржини.

Некои активности на ова поле почнаа да се активираат последниве години кај нас со помош на некои невладини организации и фондации потпомогнати од ЕУ кои сакаат и се трудат да направат исчекор во унапредување на медиумската писменост, особено по средните училишта. Сето тоа се прави со цел да се пополни празнината во образовниот систем за развивање на вештини и знаења околу медиумските информации.

Интересно е што ниту во Националната стратегија за образование 2016 –2020, ниту во Стратешкиот план за образование 2017 – 2019 при Министерството за образование не се споменува поимот медиумска писменост. Многу често повеќе се разговара за дигитална писменост, укажувајќи на интенцијата за примена на информатичко-компјутерските технологии во образованието преку воспоставување портал за учење и систем за управување со учење, како и континуирана обука на наставниците за користење нови технологии како алатки во образованието. Токму тука постои една заблуда, кога се мисли дека ако младите ги совладаат тие вештини, поточно, ако ги употребуваат компјутерите во наставата, дека се креира медиумска писмена популација. Токму на тоа треба да му се укаже на наставниот кадар, па и пошироко на институциите кои се задолжени за образованието дека на тој начин не се гради и всадува медиумска писменост – медиумска култура. И

последните настани со пандемијата на коронавирусот, сметам дека треба да служат како пример. Од една страна, добро е да се владее со електронската технологија, но, тоа во никој случај не придонесува да се потполни медиумското образование. Неопходно е наставниот кадар да има соодветна обука и да совлада елементарни предавања од областа на медиологијата, дополнително да се едуцира, за да може да им го предава на помладите предметот Медиумско образование или Медиумска писменост. Многу се ретки професорите ентузијастички кои прават некои обиди да ги анимираат учениците за електронски училиштен весник, сопствен школски сајт (подготвување и одржување) некој друг медиумски производ. Според кажувањата на некои наставници од средните училишта, ова најчесто се реализира во рамките на проектните активности во драмските, литературните и слични секции и тоа како изборни, а не како задолжителни предмети. Како што велат, делови од различни аспекти на медиумската писменост се третираат само во околу десетина предмети (Македонски јазик и литература, Социологија, Информатика, Етика, Граѓанска култура, Ликовна уметност, Педагогија), што апсолутно не е доволно. На професорите им требаат наставни часови на кои ќе дискутираат со учениците како медиумските содржини влијаат врз нив, како да им пристапуваат, кому да веруваат, а кому не и зошто, отсликувајќи разни примери заради појаснување.

Она што може да се види во училиштата е дека се созреани условите за промена на наставните програми не само во средното, туку и во основното образование дури и во претшколските подготвителни установи. Но, тоа не е едноставна работа. Тоа подразбира еден сеопфатен и добро испланиран процес, кој треба да го води пред сè Бирото за развој на образованието, а во консултација со другите институции, граѓански и медиумски организации, соодветни специјализирани универзитети и слично. Едноставно, крајно време е за медиумско описменување на најмладата популација.

Благодарение на медиумското образование ние ќе бидеме во можност да ги сфатиме работите што нè опкружуваат, да објасниме различни појави, да го искажеме нашиот интерес и да ги покажеме нашите креативни можности. Токму тоа медиумско образованието ни нуди не само знаење од различни области и науки, туку и можност да стекнеме искуство во она што

нè интересира, да се доближиме до другите европски цивилизации, и на тој начин да се изградиме како личности, а со самото тоа пак да го направиме светот подобро место за живеење. Не може да се интегрираме во Европа, а со себе како багаж да го носиме она наше балканско инаетење. И сосема на крајот, како заклучок, да го цитирам Еразмо Ротердамски: „Најголемата надеж на секоја земја лежи во соодветното образование на младите“.

100 ГОДИНИ ОД РАЃАЊЕТО НА ГОЛЕМИОТ МАЈСТОР НА ЕВРОПСКИОТ ФИЛМ – ФЕДЕРИКО ФЕЛИНИ

Филмовите и режисерскиот стил на Фелини

д-р Атанас Чупоски

УДК 929:791.633-051Фелини, Ф.

Апстракт: Предмет на филмолошката студија „Филмовите и режисерскиот стил на Фелини“ е начинот на кој славниот италијански режисер Федерико Фелини пристапувал кон режијата на неговите филмови од кои неколку се ремек-дела. Притоа, освен што накусо се презентирани сите филмови на Фелини и развојните етапи на неговата богата кариера, претставени се и најважните карактеристики на неговиот режисерски стил, задржувајќи се посебно на повеќе елементи на филмската режија, со цел да се проникне во режисерската постапка на Фелини и притоа да се означат најзначајните обележја на специфичниот стил на неговата филмска нарација, а воедно да се нагласи и карактеристичната филмска и животна филозофија на Фелини.

Клучни зборови: Фелини, режисер, европски, филм

Abstract: The subject of the film study “Fellini’s films and directing style” is the way in which the famous Italian director Federico Fellini approached the direction of his films, several of which are masterpieces, with a brief presentation of all Fellini films and the developmental stages of His rich career. The most important features of his directing style are presented, focusing on several elements of film directing, in order to penetrate Fellini’s directing process and to mark the most significant features of the specific style of his film narrative, as well as to emphasize Fellini’s characteristic film and life philosophy.

Keywords: Fellini, director, European, film

Од делумно суровите, симболични пејзажи во неговите први црно-бели филмови, па сè до оние секвенци што заличуваат на вистински соништа од

неговите последни филмови, визиите од филмовите на Фелини оставија свој печат во севкупното кинематографско искуство од втората половина на XX век. Фелини е веројатно најзначајниот автор во историјата на италијанската кинематографија и секако, најнаградуваниот светски режисер во периодот од две децении, од 1953 година и филмот Денгуби (*I vitelloni*) па сè до 1974 година и филмот Амаркорд (*Amarcord*).

Федерико Фелини (Римини, 1920 – Рим, 1993), пред да стане режисер од светски формат, вистинска режисерска ѕвезда, е неуспешен студент по право, потоа релативно успешен карикатурист и стрип-цртач во Рим, новинар, автор на радио скечови, филмски сценарист и асистент-режисер.

Меѓу другите, му бил косценарист и асистент по режија и на славниот Роберто Роселини (Roberto Rossellini), на неговите неореалистички ремек-дела: Рим, отворен град (*Roma, città aperta*, 1945), Паиса (*Paisà*, 1946), Чудо (*Il miracolo*, 1948) и Франческо, Божјиот шут (*Francesco, giullare di Dio*, 1950), каде што го учи филмскиот занает, а како косценарист соработувал и со Алберто Латуада (Alberto Lattuada) во неореалистичките филм-ноар филмови: Злосторството на Џовани Епископо (*Il delitto di Giovanni Episcopo*, 1947), Без милост (*Senza pietà*, 1948) и Воденицата на реката По (*Il mulino del Po*, 1949); со Пјетро Церми (Pietro Germi) на Патекама на надежта (*Il cammino della speranza*, 1950), Градом се брани (*La città si difende*, 1951) и историската драма Разбојникот од Така дел Луно (*Il brigante di Tacca del Lupo*, 1952), како и на филмот на Луиџи Коменчини (Luigi Comencini), Снуштени полетни (*Persiane chiuse*, 1951).

Во 1950 година, заедно со Алберто Латуада го режира не особено успешниот првенец Светлостите на вариетето (*Luci del varietà*), каде што глуми и неговата сопруга Џулиета Мазина (Giulietta Masina), негов верен соработник во повеќето идни проекти. Две години подоцна, во 1952 година го реализира своето самостојно дебитантско остварување, романтичната сатирична комедија Белиот шеик (*Lo sceicco bianco*), работен според тогаш популарните фото-стрипови, што не поминува особено добро кај критиката. Музиката за филмот е дело на композиторот Нино Рота (Nino Rota), уште еден од верните соработници на повеќето од идните проекти. Со следниот филм, Денгуби (*I vitelloni*, 1953), Фелини го постигнува и првиот меѓународен успех,

го добива „Сребрениот лав“ на фестивалот во Венеција, а првите три филма ја означуваат и првата етапа од неговото творештво што се карактеризира со теми во кои се преплетуваат реалноста и фантазијата.

Со филмот Улица (*La strada*, 1954), награден повторно со „Сребрен лав“ во Венеција, постигнува уште поголем меѓународен успех и го добива првиот од четирите оскари за најдобар филм од неанглиското говорно подрачје, а воедно ја започнува и втората етапа од творештвото што се карактеризира со нагласен интерес за психолошка надградба на карактеристичните неореалистички теми што портретираат маргиналици од запустените предградија и сиромашни амбиенти. Во оваа етапа на т.н. „поетски филм“, што не им е особено по волја на левичарските филмски критичари што преферираат социјални теми, влегуваат уште филмовите Пробисвет (*Il bidone*, 1955) и Ноќите на Кабирија (*Le notti di Cabiria*, 1957), награден со уште еден „Оскар“ за најдобар филм од неанглиското говорно подрачје, а со тоа завршува и неореалистичката етапа во неговото творештво, во која Фелини е остро напаѓан од левичарските филмски критичари за предавство на неговите неореалистички корени и особено затоа што вклучува религиски конотации за спасувањето во филмовите Улица и Пробисвет.

Вовед во нова етапа од творештвото, најуспешна во сета негова кариера, во која прави премин од релативно реалистични филмски остварувања кон особено самосвесно истражување на можностите на кинематските и наративните техники на филмот и која се карактеризира со т.н. арт-филмови во кои преовладува интерес за урбани амбиенти, отуѓеноста во современото општество и кризата на моралните вредности и идентитетот на поединецот, но и интерес за ониричниот свет на соништата и потсвеста, инспириран од книгите на швајцарскиот психоаналитичар Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung), претставува модернистичкото ремек-дело Сладок живот (*La dolce vita*, 1960), награден со „Златна палма“ во Кан, филм во кој наместо класична наративна употребува мозаична наративна структура во која се нижат сцени од животот без особена меѓусебна поврзаност.

Следниот филм од оваа етапа е исто така ремек-дело, делумно автобиографскиот и метанаративен филм со постмодернистички елементи Осум и пол ($8\frac{1}{2}$, 1963), кој заработи уште еден „Оскар“ за најдобар филм од

неанглиското говорно подрачје. По него, во иста, делумно постмодернистичка и делумно автобиографска насока следува и неговиот прв филм во боја, преполн со психолошка и езотерична симболизација, Џулиета и духовите (*Gulietta degli spiriti*, 1965), филм во кој одново се испреплетуваат светот на реалноста и светот на фантазијата. Во Сатириконт на Фелини (*Fellini-Satyricon*, 1969), филм инспириран од истоимената сатирична книга на доцноримскиот писател Гај (или Тит) Петрониј (Gaius (Titus) Petronius) од крајот на I век од н.е., Фелини ги споредува декадентниот Рим од времето на лудиот император Нерон и денешницата. Врв на оваа етапа секако претставува филмот Амаркорд (*Amarcord*, 1973), извонреден критичко интониран поглед со носталгични ре-минисценции на италијанската провинција во времето на владеењето на фашизмот, награден со уште еден „Оскар“.

Во следната етапа од творештвото на Фелини влегуваат филмовите што уште еднаш ја преиспитуваат фасцинираноста на главните ликови од сексуалноста, т.е. од жените: Казанова на Федерико Фелини (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976), инспириран од мемоарите на големиот заводник и писател, Џовани Џакомо Казанова (Giovanni Giacomo Casanova) од XVIII век и Градот на жените (*La città delle donne*, 1980).

Сепаратна група филмови што стојат надвор од споменатите творечки етапи и каде што авторските визии и неговата субјективност постојано ја потиснуваат филмската приказна, сочинуваат уште филмовите: Белешките на еден режисер (*Block-notes di un regista*, 1969), метадокументарна историја за режисерскиот занает; Кловнови (*I clowns*, 1970), сентиментална квазидокументарна историја за пасијата на Фелини од детството; Рим (*Roma*, 1972), невообичаена езотерична субјективна и комична приказна за градот Рим; Проба на оркестарот (*Prova d'orchestra*, 1978), сатирична параболa на актуелната политичка ситуација во Италија; потоа И бродот плови (*E la nave va*, 1983), Џинџер и Фред (*Ginger e Fred*, 1986), сатирична играна варијација на тема кловнови и Интервју (*Intervista*, 1987), филм во кој се драматизира судирот меѓу социјалната улога на ликовите, односно нивната „маска“, со автентичното „лице“ на ликовите што ги одразува нивните вистински аспирации - сите три филма истовремено претставуваат суптилна критика на доминацијата и комерцијализацијата на телевизискиот медиум наспроти

филмската уметност; како и последното, тестаментално филмско остварување, играниот филм Гласот од месечината (*La voce della luna*, 1990), работен според романот на Ермано Кавазони (Ermanno Cavazzoni), Поема на лудите (*Il poeta dei lunatici*), со комичарот Роберто Бенињи (Roberto Benigni) во главната ролја.

*

*

*

Фелини ги обележа сите етапи на европскиот филм по Втората светска војна, давајќи свој придонес во повеќето важни тематски и стилски ориентации. Создаде свој препознатлив авторски свет соткаен од контрапунктни составни единици: речиси документаристички прецизни согледувања на стварноста во која се вклопени елементи на народната и на популарната култура, со стилизирани елементи и визуелизации на фантазијата, или, како што вели хрватскиот теоретичар на филмот, Анте Петерлиќ (Ante Peterlić), „светот на прагматичната општествена практика се демантира со оној од циркускиот спектакл и асоцијациите на немата и враголеста комедија, критичките ставови и експлицитноста на тезите ги ублажува меланхолијата во приказот на одделни ситуации и ликови, како и опстојувањето во надежта, на сентименталните тонови им се спротивставува гротеската, на носталгичните иронијата...“ (Kragić, 2003: 174).

Фелини од некои автори е означен како „искрен романтичар“, епитет што веројатно соодветно му прилега. Прочуен е по делумно екстравагантната режија, квазиавтобиографските сценарија и претпочитањето на студиските сетови за снимање пред реалните локации, како и по лошиот, речиси диктаторски однос кон неговите актери.

Исто така, забележливи се и неговите предоминантни преокупации, неговите најдраги теми, родени уште во раните филмови, што постојано ќе бидат експлоатирани и продлабочувани сè до крајот на неговата кариера: авторската самосвест, соништата, имагинацијата и сеќавањата, но и интересот за вариете-театарот, карневалот и циркусот, парадите и процесиите, за историјата на уметноста, митот и психоаналитичките толкувања на веќе споменатиот Јунг, како и зачестената употреба на гротескното и карикатуралното, иронијата и носталгијата, сексуалноста и женственоста, политиката и декаденцијата на општеството, потоа повеќеслојната композиција на кадарот, неочекуваните

споредби и невообичаените костуми.

Сите филмови на Фелини, од оние првите па сè до Сладок живот (1960), што на наративизиран, реалистичен, драматичен начин го претставуваат светот, па сè до оние филмови по Сладок живот, вклучувајќи го и Амаркорд (1973), што креираат свои сновиденски, епизодични, вештачки светови, имаат сличен извор во популарните забави како што се циркусот, со неговите клонови и нереалноста; вариете-театарот, со неговата вулгарност и предимензионираност, особено сексуална предимензионираност; стриповите, со нивната карикатуралност и недовршеност; комедиите од периодот на немиот филм, со нивната елеганција и невиност: Чаплин (Chaplin), Китон (Keaton), Лорел и Харди (Laurel and Hardy), сето тоа е неговиот извор на инспирација.

Но, без разлика како и да го дефинираме Фелини, неговиот личен потпис е препознатлив во секој филм, а оттаму потекнува и придавката што го означува неговиот специфичен, „фелиниевски“ стил.

Интересен е почетокот на процесот на работа на Фелини на одреден филм. Имено, кога Фелини ги избирал актерите за својот филм, првиот чекор за него не било сценариото ниту приказната што филмот ја раскажува, туку пред сè лицата и сликите што треба да го креираат тој имагинарен свет. Неговите соработници велат дека Фелини поседувал богата архива со фотографии од актери и актерки, архива од која всушност и започнувала конструкцијата на неговите имагинарни светови. Имено, тој бил фасциниран од човечкиот лик и за него било многу важно одреден актер да поседува изглед, особено во лицето, што тој го преферирал за некој лик од неговите проекти. Покрај фотографии од актери, Фелини имал и богата колекција на други невообичаени фотографии, меѓу кои и на жени со големи гради и големи задници, на мажи што изведуваат гримаси со лицето, на цуциња и цинови итн.

Покрај фотографиите, во процесот на работа на Фелини голема улога играле и цртежите што тој секојдневно, неуморно ги цртал, постојано, во кафеана, за време на разговор, на снимање итн. Особено интересен аспект на неговото „цртачко творештво“ претставуваат цртежите на сопствените соништа, нешто што тој дваесетина години секое утро ревносно го правел. Имено, соработниците сведочат дека Фелини имал две големи тетратки

целосно исцртани со сцени од соништата придружени од кус текст што дополнително го толкува сонот, од кои подоцна црпел инспирација за своите сценарија и филмови.

Откако работел на сценариото за споменатиот филм Паиса на Роберто Роселини, Фелини го редифинира своето уметничко кредо кое и дотогаш вклучувало веродостоен, реалистичен поглед на реалноста, со тоа што сега таа реалност не е сведена само на социјалната реалност на ликовите туку ја вклучува и нивната духовна, метафизичка реалност, сето она што човекот го носи внатре во себе. Така, постепено, причинско-последичните врски и логичките поврзувања во неговите сценарија ќе им отстапат место на имажинативните игри што ги поврзуваат реалноста и фантазијата. Оттаму, многу малку во неговите филмови, во оние од средната и доцната етапа на творештвото, е реалистично, а и кога е симулација на нешто реалистично, тогаш тоа е пародирано и деформирано. Реалистичното, за Фелини никогаш не претставувало предизвик туку напротив – пречка, исто така како што за него пречка во творењето претставувале и рационалното, дефинираниот ред, логиката, што тој ги сметал за уништувачи на сопствената креативност. Оттаму и класично наративното и реалистичното исчезнуваат од неговото творештво, прво пополека, во првата етапа, во педесеттите, а подоцна, во подоцнежните етапи сè позабележливо, па неговите филмови стануваат експресија на состојбата на неговата душа – не негова автобиографија, туку токму она што тој сакал да го изрази.

Во едно интервју дадено на новинарката на магазинот „Њујоркер“ (*The New Yorker*), Лилиен Роус (Lillian Ross), во 1965 година, Фелини ја нагласува неговата најважна грижа за развојот на поетски облик на филмската уметност: „Се обидувам да ги ослободам своите дела од одредени стеги – приказна со почеток, развој и крај. Повеќе би требало да изгледаат како поема со ритам и такт“, вели Фелини.

Така, неговите филмови не се едноставно претставување на реалниот свет туку претставуваат негова деформација и контрапункт, едноставно, некој „друг свет“. Фелини постојано барал инспирација во своите архиви, па оттаму, може да се рече дека неговите филмови, особено оние од подоцнежните етапи не ги работел по однапред зададена схема, туку тие се менувале и

обликувале во самиот процес на снимање и не претставуваат запис на нешто од надворешниот свет туку експресија на инспирацијата фатена за време на снимањето.

Оттаму, филмовите на Фелини, особено оние од подоцнежната етапа, на некој начин се недовршени, се потпираат на моменталната инспирација и наликуваат на неговите скици и цртежи. Овој процес на правење филм, кој може да се нарече ирационален и несвесен и речиси невозможен за планирање однапред, нешто што е ноќна мора за секој продуцент, за самиот Фелини, кој бил импресиониран од учењето на Јунг за архетипите, претставувал сигурен знак за креативност и вистинска уметност.

Филмскиот критичар на „Гардијан“, Џонатан Џонс (Jonathan Jones) вели дека Фелини бил напаѓан во Италија затоа што ја издал или дека можеби никогаш не ја поддржувал левицата, за да заклучи дека во тој поглед, вештачката подвоеност меѓу неговите рани неореалистички филмови и неговите подоцнежни визуелни фантазии не постои. „Фелини никогаш не правел филмови за работничката класа. Тој правел филмови за луѓе што се наоѓаат во уште понеповолна состојба – неприспособени, бескласни фантазери. Фелини правел филмови што остваруваат единствен спој на саркастичен реализам и на болна поетска фантазија за нешта што тешко можат да се изразат со зборови: екстремностите на грубоста и невиноста, лудилото и авторитетот на љубовта. Тој никогаш не бил неореалист. Тој беше најголем реалист од сите“ (Jones, 2004).

Веројатно дека со ваквата констатација би се согласил и самиот режисер, кој во една пригода ќе рече: „Кога под политика, меѓутоа, би се подразбирала можност за заедничко живеење и работа на луѓе што се почитуваат себеси и кои знаат дека личната слобода завршува таму каде што почнува слободата на другите, во тој случај, ми се чини дека и моите филмови се политички, затоа што зборуваат за тие работи, дури и укажувајќи на нивното отсуство, претставувајќи го светот во кој ги нема (споменатите луѓе што се почитуваат себеси и другите, з.м.). Верувам дека сите мои филмови се обидуваат да ги разобличат предрасудите, празноверието, шаблоните, погрешното образување и последиците од него. Што уште може да се направи? (...) Можеби разобличувањето на лагите, препознавањето и

собирувањето на полуистините и неистините, засега е единствениот излез, некој вид потсмешлив, привремен начин да ја спасиме нашата пропадната историја“ (Felini, 1991: 119).

Фелини, исто така, имал особено изразен однос кон сопственото детство од кое ја црпел инспирацијата за своите дела. Според него, „сите во детството имаме маглив, емотивен, мечтателен однос кон стварноста; на детето сè му е фантастично, затоа што е непознато, никогаш видено, никогаш вкусено, светот пред неговите очи се покажува целосно ослободен од целите, значењето, мислечката синтеза, симболичката обработка: се појавува само како еден циновски спектакл, бесплатен и чудесен, еден вид бескрајно голема жива амеба во која сè, и субјектот и објектот, е замрсно во единствено незапирливо протекување, визионерско и несвесно, волшебено, и застрашувачко, од чиј вител сè уште не се одвоила нова струја, текот на свеста“ (Felini, 1991: 70). Фелини сметал дека суштината не се состои во тоа да се остане во постојано набљудување на сопствената детска фантазија туку дека е важно на ниво на свесното повторно да се открие таа визионерска способност што ја поседува детето.

Во таа насока, канадскиот филмолог Франко Галипи (Franco Gallippi) смета дека Фелини, во своите дела, успеал да ја потенцира разликата меѓу она што значи да се сочува „вечното дете“ во себе наспроти инфантилното кај луѓето што одбиваат да пораснат. „Всушност, делото на Фелини е насочено кон другата страна, што често ги вклучува застрашувачките и страшни води на патот на созревањето. Тој е уметник кој може да се постави на исто ниво со шаманот, кој откако искусил нешто особено впечатливо, се враќа во општеството за да го извести племето за дотогаш невидени нешта. За Фелини се зборува дека имал такво искуство“ (Gallippi, 2015: 236).

Меѓу прочуените режисери што отворено го признаваат влијанието на Фелини врз сопственото творештво, меѓу другите, спаѓаат и славните американски режисери Мартин Скорсезе (Martin Scorsese), Тери Гилијам (Terry Gilliam), Дејвид Линч (David Lynch) и Тим Бартон (Tim Burton), а покрај нив, тука е и големата балканска режисерска звезда Емир Кустурица (Emir Kusturica), во чии филмови „фелиниевското“ влијание е особено забележливо.

Користена литература

1. Caldiron, O. 2006. *Giuseppe Rotunno e la verità della luce*. Milano: Skira.
2. Combes, M. 2015. ““Ma chi è il Direttore!””. Conductor(s) in Federico Fellini’s “Prova d’orchestra””. *Transposition*, №. 5.
3. Felini, F. 1991. *Napraviti film*. Beograd: Institut za film.
4. Felini, F., Gvera, T. 1975. *Amarkord*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Gallippi, F. 2015. “Fellini’s Ginger and Fred. La Dolce Vita of the 1980s!”, во: *Let’s Face the Music and Dance: Television, Rota, and Fellini*. Oberlin, Oh: Oberlin College, стр. 221-240.
6. Jones, J. 2004. “Scene stealers”. *The Guardian* (July 24, 2004).
7. Kragić, B., Gilić, N. (ur.) 2003. *Filmski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.
8. White, C. B. 2015. “Introduction. Federico Fellini: cartoonist, screenwriter, director”, во: *Federico Fellini. Making a Film*. New York/London/Melbourne: Contra Mundum Press.

Текстот е објавен и во „Кинопис“ бр. 57-58, Кинотека на Република Северна Македонија, Скопје: 2020, стр. 88-99

ИСТРАЖУВАЊЕ ЗА ТВОРЕШТВОТО НА БРАНКО ГАПО – ПОТВРДУВАЊЕ НА НЕГОВИОТ СЕВКУПЕН ТВОРЕЧКИ ФИЛМСКИ ОПУС ОД СТРАНА НА АНКЕТИРАНА ЦЕЛНА ГРУПА

м-р Горан Трифуновски

УДК 929:791.633-051 Гапо, Б.

Апстракт: Бранко Ивановски-Гапо е еден од најпознатите, најплодните и најнаградуваните македонски филмски режисери. Со над 40 документарни, краткометражни и 6 играни долгометражни филмови, со работата како режисер и сценарист на драмски, телевизиски филмови, ТВ-серии и емисии, како и со режирањето на радиоемисии и театарски претстави во период од над 50 години, тој спаѓа меѓу основоположниците на филмската историја во македонската кинематографија и култура.

Во овој труд, ќе биде прикажан краток преглед на научното истражување посветено на деталната анализа на севкупниот творечки опус, со акцент на неговиот режисерски пристап и став, изведено преку главното истражувачко прашање кое се однесува на потврдување на ставовите лично изнесени од страна на Бранко Гапо, како и потврдување на севкупниот негов творечки филмски опус од страна на анкетираната целна група.

Клучни зборови: Бранко, Гапо, филм, истражување

Abstract: Branko Ivanovski - Gapo is one of the most famous, most prolific and most awarded Macedonian film directors. With over 40 documentaries, short films and 6 feature films, working as a director and screenwriter of dramas, television films, TV series and shows, as well as directing radio shows and theater plays over a period of over 50 years, he is one of the founders of film history in Macedonian cinematography and culture.

In this paper, a brief overview of the scientific research dedicated to the detailed analysis of the overall creative work will be presented, with emphasis on his directorial approach and attitude, performed through the main research question that confirms the views personally expressed by Branko Gapo, as and confirmation of his entire creative film opus from the surveyed target group.

Keywords: Branko, Gapo, film, research

Животопис на Бранко Ивановски-Гапо

Бранко Гапо е роден на 5 ноември, 1931 година во Тетово, како Бранко Ивановски – прво дете од трите деца на родителите Глигор и Ангелина Јовановски. Семејството Јовановски било со вековна попска традиција; таткото Глигор бил врвен кројач, а мајката Ангелина била школувана учителка. По завршување на Втората светска војна, целото семејство се сели од Тетово, во Скопје. Бранко Јовановски, по завршеното основно образование, се запишува во Првата машка гимназија во Скопје и матурира во 1946 година. Во 1948 година, Бранко и покрај своите афинитети кон филмската уметност, се запишува на студии по книжевност на тогашниот Филозофски факултет во Скопје. По завршувањето на студиите, работел како новинар. Во 1959 година, Гапо е дел од групата интелектуалци кои го формираат првиот вонинституционален алтернативен театар „Естрада 59“, каде што тој има свое театарско деби со поставка на драмата на Џон Озборн, Обсрни се во гневот. Во 1968 година, Гапо, заедно со Ацо Петровски, го раскинува постојниот работен однос со „Вардар филм – Скопје“ и ја формираат првата независна филмска продукција на Македонија (ФРЗ). Во 2000 година, Бранко Гапо, заедно со синот Владимир, ја формира продуцентската компанија „Омега“ со која беа снимени документарните филмови: Градење на црква и Јанче, но за жал по неговата смрт оваа продуцентска куќа престанува да работи и да постои.

Бранко Ивановски-Гапо почина ненадејно во Скопје на 18 ноември 2008 година, во 4:30 часот. Свое то професионално деби го започнува со својот ангажман во „Вардар филм“, во почетокот на 1950-тите години, кога дебитира како соработник со прилози во Филмски прегледи бр. 23; а потоа, во 1951 година и како самостоен редактор на Филмски преглед бр. 26, а заедно со Јово Камберски го редактираат и Филмскиот преглед на „Вардар филм“ бр. 27.

Почетокот на неговиот режисерски опус доаѓа две години подоцна, т.е. во 1953 година, кога во продукција на „Вардар филм – Скопје“, како косценарист, сценарист и како режисер, ги реализира своите први документарни филмови: Мугри во полињата; Огрев; Скопски магазин; Фабрика за цигари во Скопје; Шапкарница Македонија и Вардар-Работнички. Во 1956 година, Гапо се појавува со документарецот Птиците доаѓаат. Во 1963 година, Гапо ја презентира македонската кинематографија на најголемиот фестивал

на документарни филмови во Оберхаузен, Германија. Во 1975 година, режира повеќе театарски претстави, меѓу кои и Убавинита чекори сама.

Во 1953 година, во продукција на „Вардар филм“, бил асистент на режија во документарниот филм: Миравска свадба во режија на Јово Камберски, додека во 1961 година бил асистент на режија, заедно со Александар Ѓурчинов, во играниот долгометражен филм: Мирно лето во режија на Димитрие Османли, во продукција на „Вардар филм“. Гапо учествувал и во обликувањето на документаристичката школа на „Вардар филм“, а подоцна и на Македонската телевизија.

Творечкиот филмски и режисерски опус на Бранко Ивановски-Гапо **Документарни филмови:**

Документарните филмови на Гапо се многубројни и се создавани во периодот од 1953 до 2004 и во оваа пригода е речиси невозможно сите да бидат набројани.

ТВ-филмови

Тито во Македонија (ТВ-филм – сценарио и режија) (1971); *Лабин и Дојрана* (игран ТВ-филм – режија и ТВ-адаптација) (1972); *Петлески* (документарен ТВ-филм – режија) (1972); *Самотија* (ТВ-игран филм, последно ТВ-играно остварување – ТВ-адаптација и режија) (1981); *Долгата пролет на Ставре Штркот* (ТВ-документарен филм - сценарио и режија) (1997).

ТВ-серии:

Најдолгиот пат (ТВ-серија во 4 едночасовни продолженија – режија) (1977); *Време, води* (ТВ-серија во 5 едночасовни епизоди – сценарио и режија) (1981).

Театарски претстави:

Обсрни се во гневот од Џон Озборн (1959); *Убавината сама чекори* (1975); *Скок преку кожа* (1975); *Рацин* (1979).

Играни долгометражни филмови:

Денови на искушение (1965); *Време без војна* (1969); *Истрел* (1972); *Најдолгиот пат* (1976); *Време, води* (1980); *Македонска сага* (1993).

Награди

За неговата успешност во филмската сфера говорат и бројните меѓународни награди и признанија, како и добиените највисоки награди на тогашните престижни југословенски фестивали во Пула, Белград, Ниш и Врање. Ќе наброиме само некои од нив: 1960 – Фестивал на Југословенскиот краткометражен и документарен филм во Белград – продуцентска награда за документарниот филм: Сонце на младоста; 1962 – Фестивал на југословенскиот документарен и краткометражен филм, Белград, Трета награда за режија – Граница и Златна плакета за камерата на Мишо Самоиловски; 1969 – добитник на наградата на Град Скопје, „13 Ноември“, за најдобра режија за филмот Време без војна, кој се смета за негов најуспешен филм; 1997 – Бранко Гапо ја добива највисоката државна награда „11-ти Октомври“ за животно дело; 2006 – Бранко Гапо е добитник на наградата „Астер“ за животно дело на фестивалот „Астерфест“ во Струмица; 2009 – (постхумно ја добива и годишната награда на Кинотека на Македонија, „Златен објектив“ за исклучителен придонес во македонската кинематографија.

Ваквата плодна творечка кариера на режисерот Бранко Гапо е мошне податлива за разни научни истражувања, од повеќе аспекти и секако, отвора широки хоризонти на размислување. Во продолжение, ќе биде прикажан краток преглед на научното истражување направено за Бранко Гапо, кое оформено во структура на магистерска тема беше одбрането на Универзитетот за аудиовизуелни уметности во Скопје, во 2019 година.

Предмет на истражувањето

Предметот на истражување беше фокусиран на *деталната анализа на севкупниот творечки опус, со акцент на неговиот режисерски пристап и став*, додека главното истражувачко прашање во предметот на истражувањето, се однесуваше на *потврдување на ставовите лично изнесени од страна на Бранко Гапо, како и потврдување на севкупниот негов творечки филмски опус од страна на анкетираната целна група*.

Цел на истражувањето

Општа цел на истражувањето беше создавање на научен труд преку кој ќе се имплементира достоината почит кон творечкиот опус на Бранко Гапо и конкретизирање на неговата универзална футуролошка димензија во функција

на едукација и практика на идните млади режисерски и филмски стручни кадри во афирмација на македонската кинематографија во европски и светски рамки.

Притоа, беа поставени очекувани резултати, кои беа формулирани во ***позитивни ставови од најголемиот број на анкетирани во целната група и потврдување на поставената генерална (главна) хипотеза.***

Целна група на истражувањето

Истражувањето беше спроведено врз претходно одредена целна група, односно на примерок од вкупно 69 анкетирани културни дејци на возраст од 30 до 50 години (38 субјекти, односно 55,1 % од вкупниот број) и од 50 до 70 години (31 субјект, или 44,9 % од вкупно анкетираните), од кои 35 субјекти се припадници на женскиот пол, а 34 на машкиот, а кои доаѓаат од вкупно 13 институции:

- Седум театри во РСМ: Драмски театар во Скопје (4 актери и 2 режисери); Македонски народен театар (МНТ) (3 актери и 3 режисери); Театар за деца и младинци (3 актери и 3 режисери); Народен театар Куманово (4 актери и 2 режисери); Народен театар Битола (4 актери и 2 режисери); Народен театар Прилеп (4 актери и 2 режисери); и Народен театар Струмица (3 актери и 3 режисери).
- Пет (образовни, културни и медиумски) институции во РСМ: Универзитет за аудиовизуелни уметности ЕФТА – Скопје (7 професори и студенти); Кинотека на РМ (6 филмски и други стручни работници); МРТВ (6 стручни работници вработени во Македонското радио и ТВ Скопје); Центар за култура „Кочо Рацин“ – Скопје (4 стручни работници); и Национална универзитетска библиотека – Скопје (4 стручни соработници).

Хипотези на истражувањето

Најнапред, беше поставена една генерална (главна) хипотеза, формулирана како ***„Ставовите на анкетираните филмски, медиумски и културни работници за квалитетот на творечкиот опус на режисерот Бранко Гапо се исклучително позитивни“.***

Покрај неа, беа поставени уште три хипотези, меѓу кои:

Посебна хипотеза бр. 1 – Режисерскиот опус и стил на Гапо е разновиден (во областа на играниот и документарен филм; ТВ-драми, музички ТВ-емисии

и ТВ- серии; радиодрами и рецитали).

Посебна хипотеза бр. 2 – Афирмација на домашни автори од областа на сценографијата, литературата, театарот и музиката преку играните филмови во странство.

Посебна хипотеза бр. 3 – Критички и истражувачки фокус кон универзалните човекови вредности.

Техники на истражувањето

Истражувањето беше спроведено со помош на следниве техники:

- Скали на процена (од Ликертов тип, како најчесто употребуван во истражувачката практика);
- Чек-листи (бр. 1 и бр. 2)

Со целната група, беа применети следниве методи:

- а) Метод на анкетање
- б) Метод на дескрипција
- в) Метод на компарација
- г) Статистички метод
- ѓ) Аналитичко-синтетички метод.

Резултати од истражувањето

Во реализираното теренско истражување во седум народни театри и во пет други институции во РСМ, беа потврдени целосно (освен делумно на некои искази*) сите наведени посебни цели:

- Потврдување на ставовите на анкетираниите филмски работници во Кинотеката на Македонија.
- Потврдување на ставовите на анкетираниите филмски работници, соработници и режисери.
- Потврдување на ставовите на анкетираниите театарски работници (режисери и актери).
- Потврдување на ставовите на анкетираниите работници и соработници во едукативни и културни институции.
- Потврдување на ставовите на анкетираниите новинари и стручни соработници во Македонската радиотелевизија.

Исто така, наведените очекувани резултати од страна на наведената целна

група во 7 народни театри и 5 државни културни, едукативни и медиумски институции во РСМ, беа целосно потврдени:

- Позитивни ставови од најголемиот број анкетирани во целната група и потврдување на поставената генерална (главна) хипотеза за квалитетот на творечкиот опус и футуролошката димензија на најплодниот македонски филмски и телевизиски режисер Бранко Гапо.
- Генералната хипотеза со наслов: Ставовите на анкетираниите филмски, медиумски и културни работници за квалитетот на творечкиот опус на режисерот Бранко Гапо се исклучително позитивни, беше потврдена целосно, со следниве добиени резултати:
- посебната хипотеза бр. 1 со наведените соодветни поединечни хипотези беше целосно потврдена;
- посебната хипотеза бр. 2 со наведените соодветни поединечни хипотези беше исто така потврдена (иако во помал обем) на скалите на процена и на чек-листата бр. 1 и на чек-листата бр. 2, преку добиените кумулативни одговори од страна на наведената анкетирана целна група; и
- посебната хипотеза бр. 3 со наведените соодветни поединечни хипотези беше целосно потврдена само на скалите на процена, а делумно потврдена на чек-листите бр. 1 и бр. 2, преку добиените кумулативни одговори од страна на наведената анкетирана целна група потврдена на скалите на процена и на чек-листите бр. 1 и бр. 2.

Во рамките на оваа потточка, ги наведуваме следниве сопствени видувања за трајно инкорпорирање на најзначајните сегменти од севкупното филмско, телевизиско, драмско творештво на „големиот волшебник“ Бранко Ивановски- Гапо.

Според моето скромно искуство, а особено и врз основа на добиените најфреквентни одговори на применетите методолошки параметри од страна на целната група во теренското истражување, во оваа можна универзална едукациска рамка би требало да бидат опфатени следниве базични пунктови:

- Македонската кинематографија треба да го истражува она што е наше и да го испрати во светот, со посебен акцент на блиското минато и сегашноста, оти тоа минато се огледа во сегашноста, а сегашноста треба да стане патоказ

за иднината.

- Филмовите на Гапо и денес да служат како учебник за младите синеасти за цврста концепција и добар дострел во филмскиот занает.

- Перманентна тенденција кон афирмација на т.н. „самоука упорност“ во перманентно следење на современите филмски струења и тенденции во филмската уметност, особено значајна за младите филмски творци во нашата држава како решавачка во филмската наука за современ режисерски пристап кој македонскиот филм ќе го афирмира во светски рамки.

- Перманентна тенденција кон афирмација на млади творци, актери и филмски соработници.

- Фокусираност освен кон светската и кон домашната македонска литература, музичка, ликовна уметност и сценографија, со домашни македонски автори, како најсигурна платформа за сериозни потфати во филмската уметност.

- Воведување на критичкиот реализам во македонската филмска документаристика и во играната филмска продукција.

- Доследно ширење на вистината за Македонија и афирмација на македонската кинематографија во светски рамки.

Користена литература

1. Ангелов, В. Нешто како вовед во подобра иднина, уредник на Филмската програма на Кинотека на Македонија
2. Бабац, М. 1991. Техника филмске монтаже, Универзитет уметности, Београд
3. Бужаровски, Д. 1991. Кон спецификите на музиката за филм, Кинотека на Македонија
4. Василевски, Г. 1993. И болката може да биде унижена, Кинопис 9 (5), Скопје
5. Иванов, Б. 2016. За мојот другар Гапо, Монографија Бранко Гапо
6. Илиевска-Ѓоргоска М. 2016. Книжевноста во дијалог со филмот
7. Петрушева, И. 2009. Замина волшебникот, Кинопис, 36 (20), Скопје
8. Петрушева, И. 2014. Само сонот е стварност (од бележникот на еден филмолог), Скопје: Македонска литература
9. Петрушева, И. 2016. Да се стави нешто во рамка, Монографија Б. Гапо
10. Трајковски, А. 2018. Музиката во македонскиот игран филм (од „Фросина“ до „Лазар“), Скопје: Кинотека на Македонија
11. Черњенко, М. 2009. Македонскиот филм, Монографија, Гапо

ТЕАТАРОТ КАКО ПАЛИНДРОМСКИ ТЕКСТ

м-р Трајче Кацаров

УДК 792:81'22

Апстракт: Терминот палиндром има грчко потекло и доаѓа од зборот палиндромос што значи враќање. Според речникот на книжевните термини палиндромот е термин за зборот, реченицата или стихот кој гласи еднакво без разлика дали се чита одлево-надесно или оддесно-налево. Поаѓајќи од ставот дека една театарска претстава почнува во мигот кога енергијата што протекува од сцената, се враќа откај публиката, го оправдува нашето мислење дека палиндромот наоѓа идеално место и во сценската уметност. Претставата треба на идентичен начин да се гледа и откај сцената и откај публиката. Претставата треба да биде перципирана, разбрана на идентичен начин, како од страна на сценските реалитети (автори, актери, режисери, музички и сценографски оформители) кои се дел од фигурално предметната композиција, така и од страната на публиката како активен актант во театарот.

Клучни зборови: палиндром, театар, текст

Abstract: The term palindrome is of Greek origin and comes from the word palindrome meaning -return. According to the dictionary, the literary terminology is a term for the word, the sentence or the list that is pronounced equally without distinction whether it is read from left to right or from right to left. Starting from the premise that a theatrical performance begins at the moment when the energy that flows from the stage, returns from the audience, justifies our idea that the palindrome finds the ideal place in the stage art. The play needs to be identical in a way that can be seen from both the stage and the audience. The play should be identically perceived as perceived from the side of the stage realities (authors, actors, directors, music and scenographic formats) which are part of the composition in question and from the audience as an active actor in the theater.

Keywords: palindrome, theater, text

Палиндромот

Терминот палиндром има грчко потекло и доаѓа од зборот *палиндромос*, што значи враќање. Според речникот на книжевните термини, палиндромот е термин за зборот, реченицата или стихот кој гласи еднакво без разлика дали се чита одлево-надесно или оддесно-налево. Ваквиот стих уште се нарекувал и *версус дијаболикус* или *ѓаволов стих*.

Податоците за тоа дека грчкиот поет Сотадес пишуval необични стихови насочени против царската фамилија, поетите што имале статус на дворски и филозофите со догматски уверувања, ни даваат за право да не се посомневаме во фактот дека Сотадес е родоначалникот на палиндромот.

Сотадес, поет и сатиричар, живеел во времето на Птоломеј Втори. Е, токму тој владетел бил познат по огромната слабост кон славата, кон идентификацијата со вечното, со боженственото. Познат бил по наклонетоста кон црковните храмови. Ги градел и се грижел за нивното функционирање. Добро се однесувал и кон народот. Донирал во нивните семејни буџети, но и реагирал кај даноците и давачките кон државата. Ги сведуval на најниско ниво. Но, сонцето не грее за сите подеднакво. Мрачен бил и неблагонаклонет кон поетот сатиричар – Сотадес.

Има една легенда која вели дека поради остриот јазик што го регистрирал кај поетот, наредил да го врзат во вреќа и да го фрлат во море. До каде допирало острилото на јазикот на Сотадес? До царската фамилија. Поетот се спротивставувал на бракот на Птоломеј со својата сестра. Го оквалификувал како зло, несреќа. Птоломеј, сметајќи се себеси за бог, верувал дека сè му е дозволено и дека противниците на неговото апсолутистичко однесување треба да се казнат со најригорозни мерки. Една од нив, била врзување во вреќа и фрлање во море.

Славата на грчкиот поет Сотадес не потемнела поради лошиот однос на Птоломеј кон него. Напротив, таа пораснала дотаму што палиндромските стихови некои ги нарекуваат и сотадаци.

Кога сме веќе кај антиката, не ќе е лошо ако го споменеме и најпознатиот и најексплоатираниот палиндром на грчки јазик. Во текстот ќе го наведеме неговиот превод кој не ја открива палиндромската структура, но ни ја дава содржината: „Измијте го не само своето лице, туку и своите гревови.“

Рековме дека палиндромските форми настанале во античка Грција, но таму и не останале. Како што сè тече и сè се менува, така и тие, потекле низ вековите па се јавуваат како поетска практика во повеќето земји. Палиндромот: „Бев моќен пред да ја видам Елба“ му се припишува на Наполеон. Некои, како англискиот поет Томас Боркерт измислиле универзален јазик кој се темели на палиндроми. Такви форми се забележани и во руската литература. Како типични претставници се поетите Валериј Брјусов и Владимир Хлебников. Во творештвото на Хлебников, сериозно место зазема палиндромската поема „Стенка Разин“.

Во руската литература, познат е стихот на Г.Р. Державин кој заедно со Фонфезин, Ломоносов и Трендјаковски, го трасира патот за големата реконструкција на рускиот јазик започната уште од А.С. Пушкин: „Ја иду с мечем судја“.

Текстот

Културолошките студии како научна дисциплина ја препознаваат културата, како во склопот од практики, така и во склопот од текстови. Ако детектирањето на вториот склоп ги задоволува нашите претстави за препознавање, тогаш можеме да се впуштиме во поконкретни објаснувања за тоа што се подразбира под склопот на текстови. Во таков случај, ќе кажеме дека културата што се анализира и објаснува низ толкување на текстуалните претставувања – тоа го прави преку знаците, кодовите, јазикот, пишувањето итн.

За културолошките студии има произведувачи на култура и консументи. Од ваквата поделба не е тешко да заклучиме дека произведувачите на културата своите производи ги нудат на практикување на различни начини.

Сфаќајќи ја културата како склоп од текстови за произведувачите, ќе кажеме дека не се друго, туку се само емитори на текстови. Значенската структура на текстот ја даваат кодовите и знаците.

Културолошките студии, сите цивилизациски практики ги дефинираат како текст. Консументот, во таков контекст е адресантот, субјектот до кого е испратен текстот. Истиот го разбира неговото значење преку позицијата што му е одредена од интелектуалната можност, социјалниот статус, верската и

половата припадност.

Секој знак за културолошките студии има конкретна форма и може да биде препознаен од повеќе луѓе.

Кога сме кај знаците, не ќе е лошо ако се потсетиме на општата семиотика. Таа ги дели знаците (Бајчинска, За некои аспекти на семиотичкиот однос кон театарот. 1985. Театарлане билтен, Софија) на три основни групи: Икониичниот знак или слики (на пример, портретот е модел на објектот човек), индекси (на пример, димот е индекс на присутноста на огнот) и симболи кои претходно го означуваат зададениот однос помеѓу двата предмета потчинет на социокултурните конвенции.

Ан Ибесфелд по однос на функционирањето на знаците во социјалниот живот како што би ги дефинирал и основачот на науката на знаците - семиотиката, Чарлс Пирс, ќе каже дека „секој знак е повеќе или помалку едновременно икона, индекс и симбол. Повеќе според своите функции и употреба отколку според природата“.

Но, основното за функционирањето на знаците и знаковниот систем е да може да се разбере нивната информација. Едноставно, за да биде усвоена информацијата на знаците, таа треба да се декодира. Декодирањето се врши преку користење на соодветни кодови. Тие не се малку и зависат од изворот на информацијата и начинот на подавање. Бајчинска во статијата за походот на знаците кон театарот ќе каже: „...Вербалните знаци се 'читаат' според два кода: лингвистички (значењето на зборовите) и акустичен (интонацијата, темброт, ритмот на говорот итн.)“.

Во секој случај, присуството на повеќето кодови му дозволува на гледачот да го разбере текстот и без да ги знае сите знаци.

Театарската претстава како форма на знакот – текст

Театарот како цивилизациска придобивка е културен праксис која му дава своевидна форма на знакот.

Манифестирајќи ја својата присутност во социокултурниот простор како множество од знаци кои во својата крајна функционалност се поврзани помеѓу себе, а истата таа поврзаност претставува знаков систем, театарската претстава не може да се протолкува поинаку освен како форма на знаците

зашто пак и сите елементи што ја чинат се од знакова природа.

Така накратко ќе кажеме дека театарската претстава е знак кој во себе го носи претходното, минатото, но и можноста да се наслути и доживее она што следи.

Во текстот за походот на театарот кон знаковиот метод, Бајчинска ќе напише: „Претставата создава автономна уметничка реалност која во својата целост функционира како знак...“ (1985. Театарски билтен. Софија).

Секој знак е текст. Со ова се отвора прашањето каква е врската на знаците кои го градат авторовиот текст и знаците кои го градат сценскиот приказ? Пораката што треба да биде испратена доведува до тесна врска помеѓу множеството текстови кои се јавуваат на едно место и во едно време. Таквата меѓузависност се должи на можноста, според Ибесфелд, за динамичната промена на функцијата на знаците, во дадениот случај на текстовите. Така, во исто време и простор, икониичните можат да се трансформираат во индексни, тие пак во симболи и обратно.

Дотука изнесеното, јасно ни тврди дека театарската претстава како множество од знаци, текстови и самата е текст. Според Лотман, театарот може да се третира како текст ако ги содржи: материјалната изразност, сценската фигуралика, јасно изразените знаци за почетокот и крајот во времето, просторот и единството на значењето. Така, според Лотман, во претставата можат да бидат препознаени три текстови: текстот на пиесата, текстот создаден од актерите и текстот на ликовното, музичкото и светлосното оформување.

Сфаќајќи ја театарската претстава како текст, теоретичарите ги осведочуваат своите ставови во изјавите дека со неа треба да се однесуваме како со литературните текстови. Што значи тоа? Текстот да биде читан согласно со процедурите кои се користат, а кои се потребни да се разјаснат синтаксичките и реторичките функции на театарските знаци.

Современите толкувања на театарот и неговиот производ, а и оние прастарите, претставата не ја одвојуваат од публиката. Таа се јавува како реалитет кој помага за остварување на сценското дејствие. Во таков случај, се јавува како елемент од театарската стварност. Истата, ако е резултат на збир на повеќе знаци, тогаш публиката ја ставаме на позиција на знак во театарската претстава. Во таков случај, за публиката ќе зборуваме како за текст. Тоа само

по себе зборува дека таа може врз основа на постоењето на другите знаци да се впушти во процесот на динамичкото преточување, врз основа на процесите карактеристични за знаковиот систем.

Лакан, во своите културолошки согледби, ќе каже: „Начинот на кој ги разбираме нештата и ги интерпретираме текстовите и создаваме значење е зависен од тоа како сме позиционирани во културата“. За Лакан, поединецот е позициониран или се позиционира преку искуството што го пројавува во дискурсот. За него, субјектот постои во односот на интеракцијата со светот, наспроти него претставен во дискурс (јазик, текстови, говор, слика итн.).

Теоретичарите на постмодерната (еден од нив е Жан Бодријар), текстот и публиката ги гледаат како се стопуваат во мешавината на празните и скокотливи слики. Така доаѓа до моментот кој зборува дека едното не е повеќе слика, а другото тајна.

За Ибесфелд, суштината на претставата се создава од публиката. Таа се однесува селективно кон добиената информација. Прима една, а отфрла друга.

Театарската претстава како палиндромски текст

Театарската претстава е порака – текст, која е насочена кон адресантот, публиката, односно публиката е текст – порака, која е насочена кон претставата. Ова ни зборува дека театарската претстава и публиката се палиндромски текст. Што значи тоа? Сместата на текстот читан одлево-надесно да биде идентичен со текстот читан оддесно-налево.

Само во таков случај ќе кажеме дека текстот е разбран и само во таков случај ќе кажеме дека театарската претстава е дел од публиката, дека е разбрана нејзината порака, односно, според Стујарт Хол: „Консументот црпи достапни значења, знаци и идеологија за да ги интерпретира или 'декодира' пораките дадени од текстот“. Хол, уште вели дека публиката создава многукратни акценти и емфази кога е во заемна врска со текстот (1982. Од Скриптата Теми и методи).

Така доаѓаме до потребните ефекти: претставата да има суштинска творба – текст, а публиката да е активна, разбран текст.

На пример: Кралот Лир никогаш не би бил тоа ако публиката не го

разбере како таков, т.е. ако смислата на текстот читан и од нејзината страна, нема исто смисла.

Кај нас, во битовата драматургија, можат да се издвојат примери кои даваат прилог во разјаснувањето на театарската претстава како палиндромски текст. Дали Аци Трајко во „Бегалка“ може да биде тоа, ако публиката не го прими како таков, односно, ако текстот кој публиката го враќа на сцената не се поклопува со оној што оттаму доаѓа. Може Аци Трајко да остане противник на брачните врски меѓу класно нееднаквите субјекти и без одгласот на публиката, но, пораката, шифрата што ја испраќа претставата, нема да биде соодветно разбрана и дешифрирана. Ќе има пречки во процесот на комуникација.

Приврзаниците на постмодернизмот како што се Хартли, Тони Вилсон и др., за публиката велат дека не може „да се смета само како живо суштество кое дише, туку мора да се смета и како друг дискурс. За публиката се говори и пишува, заради тоа има дискурси, но таа е состав на луѓе кои ги репродуцираат личните форми на дискурс“.

Со еден збор, театарската претстава не е текст, ако истиот нема кој да го прочита, всушност, да го прими и разбере. Во текстот ги исклучувам општествено- економските, верските групи, како и половата различност на публиката.

Обид за појаснување на ставот преку конкретни претстави

Во дообјаснување на ставот за театарската претстава како палиндром, ќе појдеме од претставите кои своите премиерни изведби ги реализираа неодамна. Станува збор за претставата на Центарот за алтернативна култура „Шпански борци“ – Фенг Шус, од авторите Барбара Булатовиќ, Алеш Мустар и Јака Шименц, како и за претставата на „Атеље 212“ – Зоран Џинџиќ на режисерот Оливер Фрлиќ. Што е карактеристично за овие претстави – текст?

Претставата Фенг Шус е одиграна без актери. На сцената нема актери. Фигурално предметната композиција го нема актерот како сценски реалитет. Предметите како знаци, текстови, без нивно присуство ја вршат трансформацијата, односно динамичното групирање и претворање – иконичните знаци се претвораат во индекси, тие во симболи и обратно. Она што треба да се движи, се движи по однапред одредени сценски траектории.

Она што треба да се отвори, се отвора без додатна актерска интервенција.

Другата претстава спаѓа во редот на политичко интимните општествени текстови. Таа испраќа пораки што треба да бидат работа на други институции на системот, како што се јавните обвинителства. Суштината на текстот е во прашањето: Може ли некој да застане наспроти децата на убиениот Џинџиќ и да им каже зошто нивниот татко е убиен?

Одговорот на прашањето е исто така текст. Со истиот, се воспоставува палиндромската форма. Текстот што ќе се чита од страната на сцената, треба да ја има истата смисла како оној што ќе се чита од страната на публиката, односно одлево и оддесно.

Во првата претстава, актерите не се забележуваат на сцената. Текстот, шифрата треба да се декодира врз основа на кодови кои овозможуваат таква препознатливост на публиката. За прв пат публиката треба да се препознава во фигурално предметната композиција во која не постои актерот. Погрешната препознатливост, значи и погрешно позиционирање. Погрешното позиционирање, значи пак, погрешен текст. Текстот што треба да испрати од страна на публиката текст, треба да биде идентичен на оној што доаѓа од страната на сцената без актери. Нели рековме дека не треба да се изгуби смислата читајќи го одлево-надесно и оддесно-налево.

Во претставата за Џинџиќ, публиката си оди од театарот нема, без да акцентира, без емплази, едноставно, си оди без да аплаудира, палиндромот се реализира. Во втората, откај публиката се чита текстот како што и откај сцената, пророчки страшен, за театарот и неговото егзистирање, т.е. постоење.

Во историјата на палиндромските текстови, јасно е нагласено дека тие се пророчки настроени. Не случајно и Дубравка Угрешиќ во приказот на сите зла што ги донесе граѓанската војна во Југославија го зема за пример палиндромскиот текст „О“ на хрватската поетеса Дубравка Ораиќ – Томиќ, токму поради неговиот апокалиптичен призвук.

Театарот некогаш се толкувал како чума во градовите, како работа на ѓаволот, а неговиот дискурс како ѓаволов. Времињата се менуваат, но навиките не, особено оние што се поврзани со визуелната наслада на човекот.

ПОЛИФОНИЈАТА ВО ТВОРЕШТВОТО НА ДИМЧЕ НИКОЛЕСКИ СОЗДАДЕНО ВО ПЕРИОДОТ 1960 – 1980 ГОДИНА

д-р Тихомир Јовиќ

УДК 929:78.071.1Николески, Д.

Апстракт: Димче Николески (с. Косел, Охридско, 13.1.1943 – 2.4.1998, Скопје) е еден од генерацијата македонски композитори чие делување главно се одвива во седумдесеттите и осумдесеттите години од XX век. Иако живееше релативно кратко (55 години), творечкиот пат на Димче Николески е мошне интензивен и креативен, што се огледува не само во сферата на неговото музичко творештво, туку и во сферите на музичката публицистика и општественото делување, воопшто.

Музичкото творештво на Димче Николески е насочено првенствено кон жанровите на камерната музика. Во периодот 1960 – 1980 година неговиот опус брои 36 жанровски разновидни дела.

Целта на овој труд е да го образложи пристапот на авторот кон полифониот слог како принцип на организација на музичката материја. Конкретно, истражувањето ќе биде насочено кон утврдување на видот, начинот и обемот на употреба на полифонијата во творештвото на Димче Николески создадено во наведениот дваесетгодишен временски период. За оваа цел беше формиран корпус од достапните дела (партитури и снимки) од опусот на авторот.

Клучни зборови: Димче, Николески, полифонија, полифони форми

Abstract: Dimche Nikoleski (village of Kosel, Ohrid region, January 13, 1943 - April 2, 1998, Skopje) is one of the generations of Macedonian composers whose division mainly takes place in the seventies and eighties of the twentieth century. Although he lived relatively short (55 years), Dimche Nikoleski's creative path is very intense and creative, which is reflected not only in the sphere of his musical creation, but also in the spheres of music journalism and social action in general.

Dimche Nikoleski's musical work is primarily focused on chamber music. In the period 1960-1980, his work included 36 genre-diverse works.

The aim of this paper is to explain the approach of the author to the polyphonic syllable as a principle of organization of musical material. In particular, the research

will be aimed at determining the type, manner and scope of use of polyphony in the work of Dimche Nikoleski created in the above twenty-year period. For this purpose a corpus was formed from the available works (scores and recordings) by the author.

Keywords: Dimche, Nikoleski, polyphony, polyphoniforms

Творештвото на Димче Николески (композитор, музички публицист и критичар) е насочено првенствено кон камерната музика. Во неговите дела се забележуваат „... неколку нишки водилки: (1) фолклорот како неисцрпен врукот на творечки инспирации за секој современ композитор; (2) лириката - како една од доминантните емотивни карактеристики што ги пронижуваат неговите дела и (3) умереното користење на современите изразни средства и неповедувањето по, во тоа време заводливата сила на модерните и авангардни струења“ (Коловски 2013: 134). Во периодот 1960 - 1980 година опусот на Николески брои 36 жанровски разновидни дела, од кои најголем број (8) се создадени 1968 година.

Табела бр. 1: Дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 – 1980 година

Година	Дела
1964	4
1965	4
1966	3
1968	8
1969	1
1970	2
1971	2
1972	1
1973	2
1974	4
1975	2
1976	1
1979	1
1980	1
Вкупно	36

Од вкупниот број создадени дела, достапни за истражувањето беа 11 дела, а во 8 од нив се јавува полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

Табела бр. 2: Дистрибуција на достапните дела (број на ставови и снимки) во кои се јавува полифонија

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
Рапсодија за мешан хор (1964)	1	1	Да
Два става за виолина и пијано (1965)	1	2	/
Соната за виолина, виолончело и пијано (1968)	1	4	Да
Варијации за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано (1968)	1	7	/
Гудачки квинтет (1970)	1	3	Да
Веј се за женски хор и солисти (1974)	1	1	/
Три подсмешливки за мешан хор (1974)	1	1	Да
Увертира за симфониски оркестар (1975)	1	1	/
Вкупно	8	20	4

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 4 дела претставуваат циклични форми со 16 ставови како вкупен број, а 4 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 20 единици во кои е употребена полифонија.

Табела бр. 3: Дистрибуција на истражувачките единици според видот на полифонија

Полифони форми	Број
Самостојни	0
Став од циклични форми	1
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми	
Имитациска полифонија	2
Неимитациска полифонија	2
Комбинирана полифонија	15
Вкупно	20

Композицијата Рапсодија за мешан хор од 1964 година е со фолклорна тематика и драмски карактер. Покрај хармонски слог и негова полифонизација (неимитациска полифонија), во оваа хорска творба Николески применува и т.н. еднаквофункционална (имитациска) полифонија.¹

Пример бр. 1: Рапсодија (17 - 20 такт)

The musical score is for a mixed choir piece titled 'Rhapsody' (17-20 measures). It is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Macedonian. The score shows a mix of imitative and non-imitative polyphony. The lyrics are:
 Measure 17: S: не ја, A: не, T: не, B: не
 Measure 18: S: да - вај, A: да, T: да, B: да
 Measure 19: S: мла - до - ста, A: мла-до - ста, T: мла-до - ста, B: мла-до - ста
 Measure 20: S: на та - ја, A: на, T: на, B: на
 Measure 21: S: вај, A: вај, T: вај, B: вај
 Measure 22: S: да - вај, A: да, T: да, B: да
 Measure 23: S: ти твој - та, A: ти, T: ти, B: ти
 Measure 24: S: мла - дост, A: мла, T: мла, B: мла
 Measure 25: S: ти мла - до - ста, A: ти, T: ти, B: ти

Следната година (1965) е создадено камерното дело Два става за

1 Текст: народен. Темпо: Andante, такт 3/4, променлив (Allegro non troppo, 7/8, променлив). Времетраење: сса. 5'. Година на печатење: ДКМ, 1968.

За оваа композиција Димче Николески е добитник на I награда на конкурсот на ЦК НМ на Македонија (1964).

виолина и пијано. Делови од двата става се работени по принципот на т.н. разнофункционална (неимитатиска) полифонија².

Пример бр. 2: Два става - I став (25 - 32 такт)



Соната за виолина, виолончело и пијано од 1968 година претставува циклично камерно дело работено во 4 става.³

1. I став - темпо *Grave (Allegro)*, такт 3/4 (променлив), времетраење: сса. 7'.
2. II став - темпо *Adagio*, такт 3/4 (променлив), времетраење: сса. 6'.
3. III став - темпо *Allegretto*, такт 7/8, времетраење: сса. 3'.
4. IV став - темпо *Allegro giusto* (♩ = 132), такт 2/4, времетраење: сса. 6'.

Во композицијата се забележува обемна примена на полифонија, генерално од комбиниран вид (имитатиска и неимитатиска полифонија). Имено, во рамките од првиот и вториот став е застапена токму комбинирана полифонија.

2 I став - темпо *Andante*, такт 4/4.

II став - темпо *Allegro*, такт 3/8.

Година на печатење: ДКМ, 1969.

3 Времетраење: сса. 22'. Година на печатење: ДКМ, 1970.

Пример бр. 3: Соната - I став (канонска имитација во инверзија,
виолина - виолончело, 43 - 48 такт)

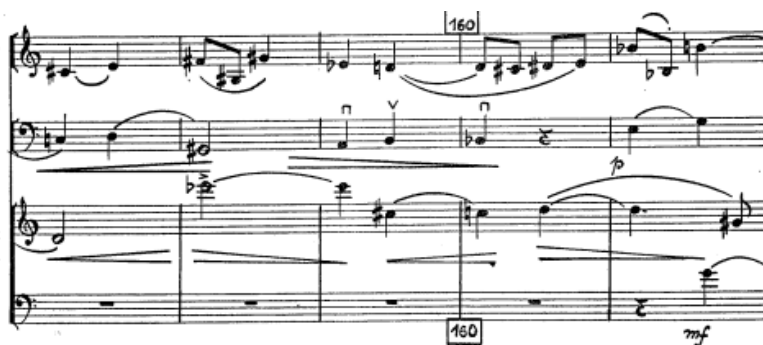


Инверзна работа со мотив од тематскиот материјал (виолина и виолончело) се јавува и во првиот дел од третиот став.

Полифоната техника е најзастапена во четвртиот став од сонатата. И тука авторот применува комбиниран вид полифонија, со акцент на разновидни имитациски постапки при разработката на тематските материјали.

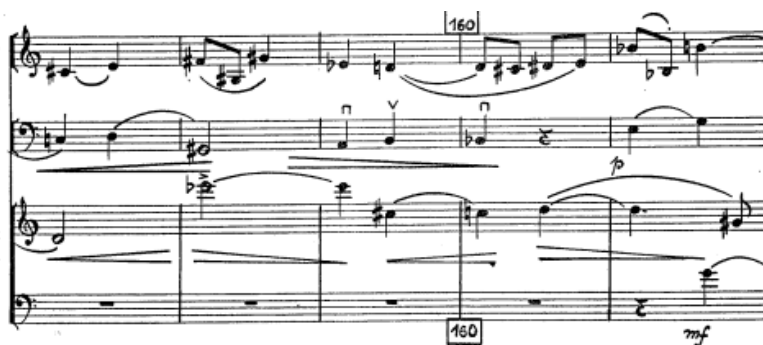
Пример бр. 4: Соната - IV став (147 - 161 такт)





Истата година (1968) Николески ја пишува композицијата Варијации за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано⁴. Станува збор за тема со 6 одделни варијации (ставови) и двојна фуга која ја заокружува формата.

Пример бр. 5: Варијации - тема



Истата година (1968) Николески ја пишува композицијата Варијации за флејта, виолина, виола, виолончело и пијано⁴. Станува збор за тема со 6 одделни варијации (ставови) и двојна фуга која ја заокружува формата.

Пример бр. 5: Варијации - тема

Flute

Violin

Viola

Fl.

Vln.

Vla.

ff

subito p

„Одделните ставови меѓусебно контрастираат низ сукцесивна полифона и хомофона обработка, со солистички третман во едниот - и рамноправно музицирање во следниот став итн.“ (Ортаков 1982: 131). Всушност, не можеме во потполност да се согласиме со оваа констатација на Ортаков. Факт е дека во поединечни ставови се јавуваат фрагменти на хармонски слог („хомофона обработка“) како контраст на полифониот слог, како и истовремено звучење на хармонски и полифон слог (пијано - останат изведувачки состав), но факт е и дека ниту еден од шесте става не е ниту целосно, ниту пак изразито хомофоно конципиран. Доминантен принцип на организација на музичката материја во варијациите (ставовите) е полифон слог, конкретно полифонија од

The image displays three systems of musical notation for three instruments: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.).

- System 1 (Measures 11-14):** Labeled with a capital 'A' above the first measure. The Flute staff has a wavy line above it. The Violin and Viola staves have rests in measures 11 and 12, followed by notes in measures 13 and 14.
- System 2 (Measures 15-18):** Labeled with a capital 'B' above the fourth measure. The Flute staff has a wavy line above it. The Violin and Viola staves have notes in measures 15 and 16, followed by rests in measures 17 and 18. Dynamic markings 'f' and 'sfz' are present in measures 17 and 18.
- System 3 (Measures 19-22):** The Flute staff has notes in measures 19 and 20, followed by rests in measures 21 and 22. The Violin and Viola staves have notes in measures 19 and 20, followed by rests in measures 21 and 22. Dynamic markings 'mf', 'sfz', and 'pp' are present in measures 19, 20, and 21 respectively.

„Одделните ставови меѓусебно контрастираат низ сукцесивна полифона и хомофона обработка, со солистички третман во едниот - и рамноправно музицирање во следниот став итн.“ (Ортаков 1982: 131). Всушност, не можеме во потполност да се согласиме со оваа констатација на Ортаков. Факт е дека во поединечни ставови се јавуваат фрагменти на хармонски слог („хомофона обработка“) како контраст на полифониот слог, како и истовремено звучење на хармонски и полифон слог (пијано - останат изведувачки состав), но факт е и дека ниту еден од шесте става не е ниту целосно, ниту пак изразито хомофоно конципиран. Доминантен принцип на организација на музичката материја во варијациите (ставовите) е полифон слог, конкретно полифонија од

комбиниран вид, со преовладување на еднаквофункционалната полифонија.

Фугата, како и целата композиција, донесува разновидни контрапунктски постапки (инверзија, диминуција, стрето имитација и сл.) кои се забележуваат уште во првиот дел од формата каде што се јавуваат две експозиции, посебно за секоја тема.

При разработката на темите во развојниот дел од фугата се јавуваат разновидни посложени полифони техники. Како карактеристичен момент ќе го издвоиме меѓусебното контрапунктирање на двете теми (од 43. такт): тема 2 (флејта и виолончело - стрето имитација во инверзија) + тема 1 (пијано, длабок регистар - во основен вид + виолина и виола - истовремено излагање во основен вид и во диминуција). Сето ова резултира со специфичен звучен ефект.

„Фугата содржи извесна монументалност по примерот на старите оргулски дела. Тематскиот материјал е конципиран во единаесеттонски систем. Неговото експонирање во одделните ставови добива секогаш поинаков карактер: лирски, саркастичен, драмски, скерцозен итн.“ (Ортаков 1982: 131 - 2).

Гудачкиот квартет (1970) е работен во три става конструирани според принципите на неокласичниот стил.

1. I став - сонатна форма, темпо *Allegro*, такт 2/4, времетраење: сса. 4' 30".
2. II став - дводелна форма, темпо *Andane*, такт 6/8, времетраење: сса. 6'.
3. III став - рондо со три теми, темпо *Allegro*, такт 2/4, времетраење: сса. 6'.⁵

Полифониот слог е доминантен принцип на организација на музичката материја во ова дело. Гледано во целина, во сите ставови е применета комбинирана полифонија, со акцент на еднаквофункционалната (имитатиска) полифонија, а забележителна е и примената на разновидни полифони постапки: стрета, инверзија итн. Во контекст на ова, тука ќе издвоиме пример од третиот став од гудачкиот квартет, во кој полифонијата е најзастапена и најизразена. Меѓу другото, најмаркантен пример за полифон слог од рондото

5 Времетраење: сса. 16' 30". Година на печатење: ДКМ, 1972.

претставува широко развиеното фугато изведено од третата тема.

Пример бр. 6: Гудачки квартет - III став, трета тема (фугато), 151 - 178 такт

MENO MOSO



Хорските творби Веј се за женски хор и солисти и Три подсмешливки за мешан хор датираат од 1974 година.⁶ Во двете композиции доминира хармонскиот слог, но во одредени сегменти од формите се забележува и полифона разработка.

Во средениот дел од композицијата Веј се се јавува комбинирана полифонија.

Пример бр. 7: Веј се - среден дел, комбинирана полифонија (21 - 26 такт)

⁶ Веј се: автор на текст - непознат, темпо Allegro, такт 2/4. Година на печатење: ДКМ, 1976. Три подсмешливки: текст - народен, темпо Allegro, такт 2/4; Allegretto, 7/8; Andante, 2/4. Времетраење: сса. 4? Година на печатење: ЗКМ, 1983.

6 Веј се: автор на текст - непознат, темпо Allegro, такт 2/4. Година на печатење: ДКМ, 1976. Три подсмешливки: текст - народен, темпо Allegro, такт 2/4; Allegretto, 7/8; Andante, 2/4. Времетраење: сса. 4'. Година на печатење: ЗКМ, 1983.

Композицијата Три подсмешливки претставува рондо со скерцозен карактер, создадено врз основа на три хумористични народни песни од кои првата се јавува како спој помеѓу целините. Имитациска техника е применета во втората песна од творбата.

Пример бр. 8: Три подсмешливки (40 - 47 такт)

Adagio

Аллегретто

жас се сепро

по-пу ед-на ме-не дбе

бре ти ре-чи-ни

по-пу ед-на

бре

кој е крив.

поп се ср-ди а жас не поп поп се

ме-не дбе поп се ср-ди поп поп си зе-де

по-пу ед-на ме-не дбе поп се

по-пу ед-на ме-не дбе поп се ср-ди поп си зе-де

Во 1975 година Николески ја пишува композицијата Увертира за симфониски оркестар.⁷ „Определувајќи се во ова дело за една послободно сфатена класична форма, композиторот во нејзиното изградување користи тонски материјал организиран во звучни блокови, како за првата музичка мисла, така и за втората - добиена со инверзиона постапка врз претходниот тек на делото“ (Ортаков 1982: 176 - 7). Во рамките на симфонискиот став се јавуваат полифоно работени фрагменти, од кои најизразен е делот кој е работен по принципот на канонска имитација.

Пример бр. 9 : Увертира (164 - 177 такт)



Факт е дека во достапното творештвото на Димче Николески од разгледуваниот период полифониот слог како принцип на организација на музичката материја зазема значајна улога во обликувањето на делата. Застапени се сите видови и начини на користење на полифонијата и тоа: како слободни контрапункти, како имитации, како комбинирана полифонија, разновидни полифони постапки и техники, но и како полифони форми – една полифона форма (*фуга*) како став од циклична форма. Резултатите од истражувањето индицираат на обемна примена на полифонија во целокупниот опус на Димче Николески создаден во периодот 1960 – 1980 година што претставува поттик за понатамошни истражувања во таа насока.

Користена литература

1. Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка
2. Бужаровски, Димитрије. 1996. Увод во анализата на музичкото дело. Скопје: ФМУ
3. Коловски, Марко. 2013. 47 македонски композитори. Скопје: СОКОМ
4. Ортаков, Драгослав. 1982. Музичката уметност во Македонија. Скопје: Македонска ревија

ПСИХОЛОГИЈА НА ВИЗАНТИСКАТА ИКОНА

Ана Паноска¹

д-р Томислав Таневски

УДК 75.046.3:111.852

Апстракт: Иконата е воплоетување на духовно созерцание, коешто се дава во мистичен опит, во состојба на богоопштење, но созерцание предадено и објективизирано преку знаковиот јазик на линии и бои. Иконата, тоа е богословска книга, напишана со четкички и бои. Во неа се изобразени две сфери – небесната и земната – кои се даваат не по принципот на паралелизам, туку по принципот на симетрија. Православната икона, бидејќи е реален и објективен симбол, како духовен стожер ги обединува членовите на земната Црква меѓу себе во едно догматско сознание и во општо мистично доживување.

Клучни зборови: икона, православие, бои, црква, слика, перспектива, егзалтација

Abstract: The icon is the embodiment of spiritual contemplation, which is given in a mystical experience, in a state of communion with God, but contemplation conveyed and objectified through the sign language of lines and colors. The Icon is a theological book written with brushes and paints. It depicts two spheres - the celestial and the terrestrial - which are given not on the principle of parallelism, but on the principle of symmetry. The Orthodox icon, because it is a real and objective symbol, as a spiritual pillar unites the members of the earthly Church in a dogmatic knowledge and in a general mystical experience.

Keywords: Icon, Orthodoxy, colors, church, image, perspective, exaltation

Вовед

Православната икона – тоа е особен вид самоизразување и самооткривање на Црквата; тоа е духовно поле во физичкото пространство, каде што се среќаваат радиусите на догматиката, мистиката, сотериологијата и

1 Специјализант по режија на Факултетот за филмска уметност

естетиката (имајќи ја предвид убавината како аспект на Божеството).

Од гледна точка на видување на христијанската догматика (умосозерцателните вистини на верата), иконата сведочи за тоа дека Синот Божји стана Син човечки, дека Божественото Слово зеде плот, а Божествената ипостас стана Богочовечка Личност – конкретна и неповторлива. Бог засекогаш прими природа на човек за да му го открие на човекот патот за бесконечното искачување кон Бог, правејќи го Своео творение причесник на слободата и совршенство на апсолутното битие.

Од аспект на сотирологијата (учење за спасението) иконата ни го открива идното преобразување на светот, новите својства на материјата и вештеството, одухотворени во огнот и светлината на несоздадената Божествена благодат. Во есхатолошки план (учење за завршната етапа на историјата) иконата претстаува сведоштво за тоа дека светот не се уништува кон крајот на времето, туку се раскројува во својата идеална суштина; материјалната, ослободувајќи се од згурата на гревот, од темнината на инертноста и зачмаеноста, и ќе стане прекрасна и подобна на духот.

Од аспект на мистиката (доживување на религијата како тајна и лична средба со Божественото) иконата е изразување и пројавување на силата и енергијата, поточно на љубовта на оној што е изобразен на неа.

Таа е подготвеност за личносно општење на оние што се наоѓаат во духовната зона (грч.–зон, руск.–век; просторно временска категорија) со оние, кои сè уште пребиваат на земјата. Иконата е мистична средба, обраќање на светителот кон човечкото срце и можност за обраќање на душата кон вишниот „горен“ свет, така што претставува секогаш отворен дијалог, канал на божествената светлина. Сведоштво е за можноста на оној којшто се наоѓа во Светиот Дух, да ја слушне молбата, што ја упатиле кон него од сите краишта на земјата. Таа е тајна, која се спознава во молитвата и духовните созерцанија. Имено, во времето на иконоборечките спорови, силни почитувачи на иконата биле самите мистици –аскети.

Од позиција на христијанската естетика, иконата јавува укажување на самата горнонебесна убавина, којашто не може да биде адекватно предадена низ линии и бои, но присуствува и звучи во симболи, како химна во нотни знаци, како во хиероглифи, слично на вез од тантела се таи преданието за богатството

на непознатиот свет. Во иконата што личи на полупортрет – полузагатка, каде што символите и условните асиметрични линии истовремено ја скриваат и откриваат бескрајната длабочина на иконата слична на морската длабочина, свети невидена светлина и звучи безмолвната музика на небесниот корал. Икона – тоа е особен вид уметност, неповторлив идиом, којшто се создавал врз основа на молитвено-мистичниот опит на целата Православна црква, тоа е црковно предание и благодат Божја пројавена низ линии и бои, како низ букви во боја.

Иконата е особен знаковен систем, што станал јазик на Црквата. Уште св. Дионисиј Ареопагит укажувал на тоа дека во свештените изобразувања е должно присуството на сличност и несличност. Сличноста за тоа да биде распознаена, а несличноста – за да се истакне дека тоа е подобие, како да е алегорија, а не огледален израз.

Што е икона, а што слика?



Во иконата се чувствува посебна тишина, тишината на вечнота. Тоа не е отсуство на звуци, не е вакуум на живот, не е тишината на гробишта, туку тишина како совршенство на хармонијата, како полнота на битието, слично на тоа, кога белата боја не е отсуство на боја, туку синтеза и полнота на сите бои од виножитото. Тишината на иконата е динамична тишина, нарастувачка тишина, којашто го пренесува оној што се моли пред иконата од царството на земјата во небесното царство. Човечката душа, физички чувствувајќи, восприема дека иконата е опкружена од поле на духовни сили и енергии.

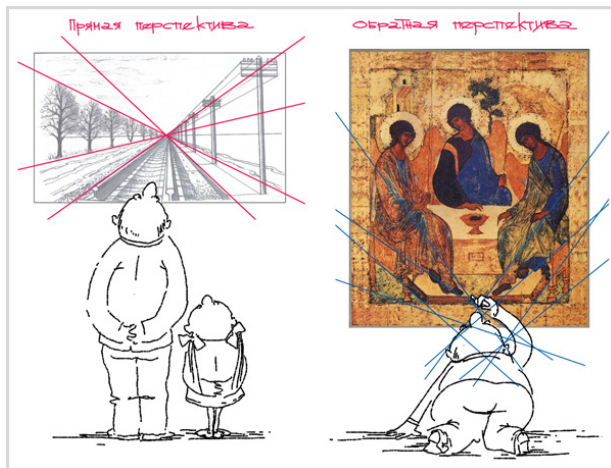
Во сликата боите пеат, зборуваат, крикнуваат. Таму вечнота е заменета со случајноста, епизодичноста. Таа го затвора човекот во кругот на изобразените

во неа предмети. Сликата секогаш останува агол на светот. Иконата го отвора тој круг, го воведува човекот во светот на вечнота. Боите во иконата не се просто бои, туку ритми на химна, коишто од душа Му пеат на Бога.

Боите на иконата имаат поинакво значење, за разлика од боите на сликата. Во сликата, бојата му припаѓа на предметот или собитието и се јавува како средство за изразување на духовна состојба или волуменска видливост на предметот. Така, бојата е атрибутика на објектот, каде фонот и деталите создаваат емоционална атмосфера, душевно расположение.

Во иконата бојата е символ, тука главен е ликот на светителот, осветлен од сјаењето на вечнота, останатите детали се второстепени. Тие се насликани крајно лаконски како намерно упростени, за да покажат со тоа дека сè земно е неспоредливо со небесното, дека единствено вредно во светот е човекот преобразен од благодатта.

Сликата се гледа во права перспектива. Во таа перспектива има дистанца, но само физичка, наоѓајќи се во однос на нејзиниот гледач. Размерот на изобразбите на фигурите и предметите од сликата даваат илузорна претстава за тоа на кое растојание се наоѓа изобразеното на сликата.



Иконата е лишена од линиска перспектива и просторни дистанци. Таму наместо волуменозност — има ритам, прецизен редослед на споени една со друга површини, кои проникнуваат една во друга и се граничат една со друга, па тоа ја разделува иконата на категориски сфери, каде што земното, временото и вечното се гледаат во нивното неслиено соединение. Иконата е бесконечно далечна и бесконечно блиска.

Преку обратната перспектива таа ја совладува просторната оддалеченост, а исто така и антиномичноста на самото растојание (блиску-далеку). Тука има друга дистанца – духовната состојба на оној што ја созрецува иконата. Сликата не е видение на духовниот свет, туку имитација на духовниот свет. Обично сликите кои се фалсификуваат како икони, се истакнуваат со надворешна експресија и емоционалност. Во иконата ликовите се неподвижни и статични, тука телото нема тежнеење кон земјата. Тоа е бестежинско, но во исто време не е бесплотно. Тоа е во плот, но плот преобразена, вклучена во други сили и енергии, во плот која добила нови својства и ја совладала зачмаеноста на вештеството. Надворешната неподвижност на иконографските фигури е форма на нивната внатрешна динамика. Кога во нас задлабочено дејствуваат мислите, тогаш ние како телесно да се вкочануваме, да се запираме, да застануваме. Човек, потонат во своите размислувања, би бил вкочанет, а напротив, бурните остри движења не зборуваат за длабочината на мислата, туку повеќе за емоционалната и чувствено-афектна состојба.

Во иконата, расчленувањето и соединувањето на обоените површини изразуваат многупланост и многудимензионалност на просторот и времето, а доминантниот тон на иконата е ритмичен лајтмотив – соединување и заемнозавршеност на временото и вечното, земното и небесното, минатото и идното, почетокот и крајот. Композициските акорди на иконата вклучуваат во себе заемнопроникнувачки симболи: симболи-површини, симболи-бои, симболи-светлосни озрачувања.

Иконата поучува да се гледа на космосот како на сенка, како на образи на духовниот свет, но образи скриени и шифрирани под завесата на вештественото. Тоа се алудирања, предзнаци, загадочни знаци, шифри и тајнописи на вечноста; не прецизни подобиија, туку повеќе како сенки врз површината на разбранувана вода. Тие одразувања на вечноста добиваат свој хармоничен знаковен систем. Сликата нè поучува да гледаме на космосот како на автономна самодоволна вредност, како на извор на битието и непресушни вдохновенија. Сликата, колку потесно го врзува човекот со реалниот или фантастичниот свет, толку подлабоко ја зафаќа неговата душевно-емоционална сфера. Иконата сведочи за онтолошката врска на човекот со царството на светлината – натсветската сфера, за можноста во совладувањето

на ограниченото, создаденото, паднатото, земниот свет и приопштување кон слобода на апсолутното битие. Таа ја носи во себе привлечната сила на небото, на вечниот живот, на вечноста и победа над привлечната сила на земјата. Сликата носи во себе земно тежнење како душевна атмосфера на светот. Таа е воплоетување на душевни чувства низ материјални образи и способност за индуктирање на слични чувства кај гледачот, од истанчен естетизам до афектни емоции, од самозатворена гордост до изострено сладострастие. Додека, иконата е откровение на духовната љубов, излеана во светот, каде што царуваат злотата и непријателството. Таа е извор на животворна вода во духовно-моралната пустина.

Иконата – тоа е богословие во бои, богословие коешто душата го прима не вербално, туку непосредно. Таа бара молитвено безмолвие за да може да се открие на човечкото срце. Подобрите слики – се поезија во бои. Додека се разгледува слика, за неа може да се зборува, да се разменуваат мислења, да се оценуваат нејзините детали и фрагменти.

Иконата може само да се созерцува, а сликата да се разгледува.

Во последните векови иконата огрубела. Во просторот на иконописот продре сликарството. Предавството на иконата – тоа не е само предавство на образецот и традицијата, тоа е предавство на созерцанието на самиот иконописец и отпаѓање на духовното ниво на епохата. Надворешниот живот повлекол кон надворешни вредности и надворешни форми на изразување. Се набљудува „тежината“, „квалитетот“, поматеријализираност на иконата. За нерелигиозните живописци, иконата се претворила во архаизам. Тие ја замениле со слики, сликани по модели, или по светот на фантазијата. Во последно време се појавија икони каде ликовите наликуваат на магливи аморфни изобразби, слични на ноќните призраци.

Овде има влијание од древниот гностички пантеизам (на пример докетизмот) и современата антропософија, која го одрекува вочовечувањето на Христос и преобразувањето на телата на светиите преку благодатта. Во своите изобразувања тие како да го ампутираат телото и го заменуваат со „етерно“ тело, со призрак-двојник. За гностиците и антропософите, Христос не воскресна во тело, тие го одрекуваат општото воскресение, па така во своите мистични слики се ослободуваат од телото.

Создавање икона

Православните апологети иконата ја изедначувале со Светото Писмо. Библијата носи во себе не само важни информации, но и животворна сила, којашто непосредно дејствува на душата на човекот и проникнува како зрак во самата длабочина на неговото срце. Светото Писмо е откровение и благодат Божја, содржана во човечкиот разум, Тоа ѝ го открива духовниот свет на човечката душа, додека преку иконата, човечката душа општи со тој свет. Силата содржана во Светото Писмо, ѝ сведочи на душата за Неговата веродостојност дека духовниот свет постои и дека се открива за човекот. Силата на иконата сведочи за тоа дека тој свет е близок за нас, дека самата душа е честичка на тој свет.

Во древните времиња за иконописецот најважни биле светоста на животот и мистичната интуиција, а потоа мајсторството. Соединети заедно го создаваат она што во светот се нарекува генијалност, а во Црквата прогледување (созерцание). Иконописецот е аскет. Небесната Црква е неразделно соединета со земната Црква, особено во Тајните и храмовото богослужење. Затоа зографот е должен да биде воцрковен христијанин, во вистинското и длабоко значење на овие зборови; тој е должен да го живее животот на Црквата, осветувајќи се со нејзините Тајни, дишејќи ја нејзината духовна атмосфера. Црковните обреди, ритуали и обичаи се услови за вистинитоста на неговото творештво. Само тогаш тој може мисловно да Му каже на Господа: „Само Ти во мене всели се и живеј. Само Ти низ мене твори. Самиот Ти престојувај во моето срце, Самиот Ти управувај со моите раце“. Иконописецот секогаш треба да ја чувствува својата грешност и недостојност, да ја согледува недоволноста на своето мајсторство, и она што ѝ пречи на благодатта Божја да дејствува во него и низ него.

Господ повикува: „Влези во ќелијата своја, затвори ги вратите и таму тајно помоли се на Бога“. Работилницата на иконописецот треба да биде слична на ќелија, каде сè поттикнува на молитва. Во неа, освен икони и неопходниот материјал за работа, не треба да има неважни работи кои би го одвлекувале и расејувале вниманието. Дури и несредено расфрланите бои и четки се покажуваат како непосакувани раздразнувачи за умот на иконописецот. Тој треба да биде сосредоточен, како во време на Богослужење. Затворајќи ја зад

себе вратата од работилницата, иконописецот е должен да ја затвори вратата од светот и да ги истресе светските грижи, како прашина на прагот. Не може сите луѓе да влегуваат во работилницата на иконописецот. Присуството на туѓ дух, додека е неговиот престој, предизвикува чувство на тежина, скованост и духовна празнина.

Што се однесува до иконописниот канон, тој е многувековен драгоцен опит на целата Источна Црква, опит на духовно видение и негова трансформација во визуелното изобразување. Канонот не го оковува иконописецот, туку му дава слобода. Од што? Од сомнежите, од опасноста за раскинување меѓу содржината и формата. Канонот ѝ дава слобода на формата, која го заменува копирањето со пресликување.

Откажувањето од иконописниот канон може да приведе кон грешки, кои имаат непосредно влијание на духовниот живот на човекот:

1. Мечтателност – тоа е заминување од молитвата во светот на своите сопствени мечти. Православната икона е лаконска. Во неа идејата и образот се совпаѓаат, додека одвишни детали отсутствуют.
2. Страсно чувство – понекогаш несознаено, скриено под душевна возбуда, восхит и егзалтација. Во неа отсутствува „глетка“ на разголени тела. Определената асиметрија од природни облици и бои не дозволува на иконата да се гледа како на портрет на жив човек.
3. Иконата не треба да биде средство за надворешна информација, која би дејствувала само на расудувањето; каде човекот не се моли, туку разгледува и се сеќава, или учи лекција.

Иконата има две полиња. Првоначалното поле е човечкото срце, во коешто треба да биде невидливо насликана иконата, низ молитва и внатрешно мистично доживување. Мистичниот опит на општење со Небесната Црква и доживувањето на духовните реалии ја даваат вистинската содржина на иконата, а образецот -канонската форма и историската веродостојност. Без мистична веродостојност една форма се јавува како „заспана икона“; таа може да има надворешна убавина, но не слуша, приличи на „заспана“.

Сега за оној аспект на иконата што се појавува на полето на штицата. Мало, тесно поле треба да се разотвори и да се рашири до бесконечноста. Иконата треба да ја вклучи душата во тоа прекрасно, кристално море од

светлина кај Престолот Божји, кое го виде апостолот Јован. Онаму каде што е благодатта Божја – таму дише вечноста и бесконечноста.

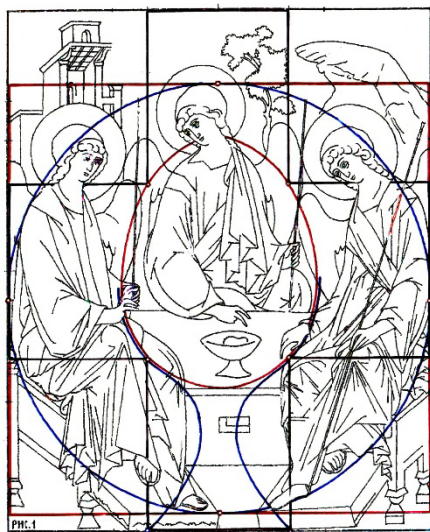
Иконата се создава со линии, а линиите се создаваат во срцето. Сливовито говорејќи таа се влече од срцето како нишката од пајакот. Срцето во светоотечкото поимање е местото каде пребива духот на човекот, или самиот дух. Затоа појдовната точка на иконата лежи во невидливиот свет, а потоа се појавува за да се спушти врз површината на иконата; таа не е повторување на линиите од примерот од кој се слика. На интелектуален и естетски план, таа не може да се објасни и да се докаже; како недокажлив философски постулат, на кој се држат сите градби на понатамошни логизации.

Ќе укажеме на три видови линии:

1. Светлосна линија
2. Една (единствена) линија и
3. Непрекината линија

Светлосната линија е онаа што ја прави иконата, што укажува на нејзините сфери, површини и полиња, што ја обединува иконата во единствена композициска целина, што ја покажува животната просторност на иконата. Таа линија потекнува (извира) од зад границите на иконата и исчезнува зад нејзината материјална површина. Таа е од царството на невидливото. Поврзувајќи ја иконата со тоа царство, таа одново исчезнува како звук кој често се менува, трепери, не прекинувајќи, станува недостапен за восприемањето на човекот. Светлосните линии можат да се наречат мисловни линии – само во светоотечкото значење на тие зборови, разликувајќи го умот од разумот. Умот за Светите Отци е создавање и будење на духот, којшто може еднакво слободно да се ползува со силите на душата.

Единствената (едната) линија излегува од човечкото срце, таа присуствува во сите линии од иконата. Зборот, кој не излегува од срцето, па дури и да биде формално вистинит, сепак осанува мртов збор. Линијата, која не доаѓа од срцето, ќе биде лажна линија. Таа не е откривање на тајна, туку измислување. Линијата која доаѓа од разумот или вообразувањето, е слепа линија.



Непрекинатата линија е третата

линија каде се случува реализација и практично воплоетување на првите два услова. Раката на уметникот треба да му биде потчинета на срцето и да ја црта линијата со едно непрекинато движење и таа во никој случај не се допрецртува. Инаку се добива разделена линија со уметнички поврзани точки. Овде, со свое право настапува техниката на сликањето, но главно останува состојбата: кога срцето е слободно од гревови, страсти и грижи, тогаш четкичката е слободна од лажните импулси и грчовитото напрегање. Тоа воопшто не значи дека четката треба да биде олабавена. Раслабеноста на четкичката е ликвидирање на умот, односно состојба на медиумизам, кога во душата на човекот можат да се прилепат духови-паразити. Четката не треба да биде напрегната зашто тоа е знак на гордост, чија обратна страна е стравот од неуспех, недостиг на внатрешно видение, кое сака да се компензира со разумско знаење за да ја совлада слепоста со силата на волјата, а понекогаш – отсуство на правилна техника на сликање... Значи четкичката на зографот треба да биде слободна, но да се наоѓа во состојба на подготвеност на мускулите. Во иконата нема права перспектива, но тоа не ја прави иконата статична и површна. Неопходно е да се раздели иконата на мисловни сфери, кои ја менуваат перспективата. Откажување само од правата (линеарна) перспектива, без претставата на сферите е недоволно и таквата икона ќе биде лишена од композициското совршенство, центростремежното движење и сферичен полет. Сферите и површините кои се пресекуваат може да бидат исцртани, а може и само да се

подразбираат. Кругот, вклучувајќи ја и елипсата, се покажува како подобар израз на полето на динамичните сфери, скаменети во внатрешен полет.

Символ на окото е круг, или круг со точка во центарот. Освен тоа, кругот е символ на вечноста, сонцето, целовитоста, конечноста, совршенството. Од кругот, како од вечноста, треба да произлегуваат линиите за композициските сфери на иконата и нејзините форми, но по надворешноста (првовпечатливоста) да не се слични на круг.

Во иконите особено место зазема пејзажот. Тој не е само фон, туку и космос, кој го исчекува своето преобразување низ човекот. Карпата на иконата е изострена наточена грутка гранит, со необични многуаголници, слични на огромни кристали, тоа е карпа која треба да се претвори во дијамант во идното Царство на светлината; морето – обележано со разбранувани линии на бранови, кое треба да биде подобно на небото – морето на светлината; дрвјата, насликани со исто такви воздржани линии како карпите – да расцветаат како рајски цвеќиња. Пејзажот му е потчинет на човекот. Земјата го очекува низ него своето обновување - второто духовно раѓање. На иконата космосот е затвореник, сè уште закован во верига, но го очекува своето ослободување: до времето на преобразувањето на „земјата и небото“ (1Петар) нему му е разрешено да зборува само со шепот.

Боите во иконата

Во иконите не е пожелно творењето со синтетички бои по хемиски пат. Човечкото око е приспособено кон определени бои и нивна комбинација и кои се наоѓаат во природата што го опкружува. Освен тоа, секое вешество има своја еманација (зрачење), свое влијание на човекот. Синтетичките бои имаат притеснувачко влијание, што може да се нарече „отровно“. Во тој однос тие се слични на нитрати, кои современиот човек би ги примал во храната; или на звуците од рок-музиката, кои разрушително дејствуваат на психобиолошкиот ритам на човечкиот организам. Во сликата тоа е помалку забележително, затоа што сликата се набљудува неколку минути (на неа се „фрла поглед“), па човекот заминува понатаму. Но, во иконата, пред која човекот молитвено се сосредочува, синтетичките бои предизвикуваат раздражувачко влијание.

Затоа во длабочината на човековата психа тие возникнуваат како два подводни тека: едниот ја восприема иконата како алка меѓу душата и духовниот свет, другиот ја одбива од себе иконата, како носител на туѓи за душата бои-раздразнувачи. Во вториот случај молитвениот контакт станува загубен, додека за сосредоточеност на вниманието треба поголемо присилување над себе.

Природната боја чува во себе кристалност, затоа таа создава чувство на внатрешен волумен и живот. Хемиската боја не создава внатрешни длабочини, таа е површна и затоа се восприема како нешто мртво.



Окото на човекот гледајќи во природните бои како да се успокојува; синтетичките бои предизвикуваат умор од душевен и физички карактер.



Секоја боја и комбинација од бои на свој начин влијаат на човекот. Тоа не може да се образложи логично и дури ни експериментално; тоа древните мајстори го знаеле интуитивно, во нивните духовни прозренија, прогледувања. Затоа древните иконописци обраќале особено внимание на материјалот за бои.

Овде уште еднаш се потврдува текот дека традицијата и иконописниот канон се јавуваат не како ограничување за творечките способности на уметникот, туку како искуство со огромна важност, што има непосреден однос кон самата молитва. Овде е сè важно: материјалот за боите, начините за нивно приготвување и материјалот на кој се слика иконата.

Неопходно е од древните иконописци да се преземе уметноста за комбинирање на боите во иконата, кои може да се споредат со акордите во музиката; неправилната боја е дисхармонија. Освен тоа, во секоја боја има такви својства, како прозрачност и површност, густина, блесок и непросирност, што ѝ придаваат различни звучења, слично на темброт и обертоновите на гласот.

Кога зборуваме за симболиката на бојата во иконата, треба да си забележи уште еден аспект, а тоа е згусната и разредена боја. Разредената боја укажува на бестежинска состојба, воздушност, а понекогаш на духовност. Згуснатата боја – на цврстина, сила, понекогаш на енергетски центар. Згуснатата боја, лишена од полутонови, исто така е символ на интензивно доживување. Контрасните бои истакнуваат структурна точност, исполнетост на формата, укажувајќи на нејзината композициска завршеност. Полутоновите подразбираат незавршено движење, премин од една состојба во друга и волуменозност. Живописот на ликот обично се состои од три бои: црвена, кафена и додавање белило. На одеждите се цртаат набори, кои не секогаш соодејствуваат со линиите на телото. Со тоа се избегнува илузијата на волуменозно изобразување. Иконите се цртаат со бои на јајчева емулзија или восок, кои се повеќе прозирни од маслените бои. Обичните бои се ставаат во неколку слоеви, притоа еден слој проникнувачки минува на другиот, и бојата станува многу подлабока.

Боите се прават од растенија, мекотели, минерали, кристали, коишто на изобразбата ѝ придаваат светлосна заситеност за да биде бојата жива и да дише. Боите од минерали даваат да се почувствува внатрешната длабочина и структурност, кристалите укажуваат на скриените можности на материјата што се пројавуваат во нејзиното преобразување и одухотворување.

Бојата во иконата е условна. Таа не му припаѓа на предметот, на неговата рамнина и форма. Боите, како и сè во иконата, се потчинети на единствената задача – да му ја открие на светот духовната суштина во физичкиот простор; да ја изрази самата идеја за човекот (не во смисла на платонска софијност,

каде што движењето напред во суштина е враќање назад, туку во смисла на целната идеја), почетокот на преобразувањето, интензивноста на внатрешниот живот, натсветовноста, осветлувањето со Божествената светлина.

Древните иконописци употребувале релативно мало количество на бои. Тие не се повторувале во едно исто иконографско сиче. Заемнодејствието на боите, како и самиот цртеж, во иконата се восприема синтетички како единствена смеса, се восприема во едно мистично доживување. Во иконата имаме работа не со локална боја, туку со гами и со комбинации на бои.

Главни бои во иконата се белата и црната. Тие не доминираат секогаш во иконата, но постојано присуствуваат во неа, ги има во другите бои. Со белата боја се сликаат одблесоките на одеждите и осветленоста на ликовите. Белата боја во иконата е длабока и мистична, таа е образ на Таворската светлина – вечните Божествени енергии. Таа светлина ги осветлува светителите не однадвор, како осветлување од просторен извор; таа прозрачува одвнатре, како пламен на душата низ тенката покривка на телото, таа светлина е вонпросторна и вонвременска. Таа сведочи за своето присуство, но не може да се сведе до претходните причини, да се потчини на законот на правилата или да се локализира. Таа самата се јавува како причина за сè; таа избира, осветува, преобразува и твори. Самото изобразување на белите светлосни линии наспроти формата на телото и наборите на одеждите, сведочи за тоа дека таа светлина не е потчинета на законите на физичкиот свет и на античкото восприемање. Таа светлина сама го опфаќа светителот. Во секоја православна икона присуствува Тавор.

Белата боја, тоа е боја на почетокот, на претсветското и предвременото минато. Тоа е боја на сегашноста, како присуство на Светиот Дух, јавување на Божествената сила, динамика на духот, молитвата, безмолвието и созерцанието. Тоа е боја на крајот, на ветеното идно, кога сите бои стануваат од внатре блескави, светли и прозачни; кога белата боја ќе засветли како на Тавор во својата таинствена убавина. Овде да забележиме дека белата боја е повеќе од бела боја, единство на боите во нивната целовитост и заемно проникнување; бојата на сите бои, таа е совршенство на полнота, во тој однос таа соодветствува на кругот.



Црната боја е исто така мистична. Таа може да има различни и спротивни значења. Таа е боја на набиено вештество, аналоген четириаголник. Тоа е боја на празнина и отсуство на живот, олицетворени во паднатиот ангел. Таа боја не може да биде применета кај Божеството зашто би ја подвлекла тајната на Божеството и Неговата натсветскост, таа е боја на апофатичкото богословие (богословие, кое по пат на негација покажува, дека Бог е неспоредлив, несличен и несрамен со ништо; дека Тој е неиспитан во мислите и неизразлив со зборови, и Него да Го познаеме може само како тајна, низ внатрешно откривање). Тогаш, црната боја служи за изразување на интензивната светлина, која му ја покажува на човекот темнината. Црната боја ги голта зраците, а не ги одразува. Во контраст со белата или другите бои, таа може да служи како образ на тајна, во која човечкиот ум е немоќен да проникне. Понекогаш црната боја се соединува со црвената.

Во белата боја присуствуваат, како тонови, други бои. Белата боја, тоа е боја на Логосот, Кој дојде на земјата за да го просвети, спаси и преобрази светот.

Белата боја ја изобразува Светињата, Божествените енергии, возведувајќи го созданието кон својот Создател; зелената боја е живот; модрата претставува тајна; црвената –жртвеност, жртва, тоа е бојата на крвта; темноцрвената боја – величие; сината – чистотата; виолетовата боја се користи за облеките, кога треба да се истакнат особеностите на служењето или индивидуалноста на светителот.

Жолтата боја е боја на топлина и љубов; лилавата означува тага или далечна перспектива, завршување; пурпурната – победа; тиркизната боја – младост; розовата – детство; црната боја означува понекогаш празнина,

отсуство на благодат, а понекогаш грев и престапување. Црната боја соединета со сина – длабока тајна; црната боја соединета со зелена – старост. Сивата боја – мртвило (карпите на иконата се изобразуваат во сива боја, со условно одмерени линии). Портокаловата боја – благодатта Божја, која ја надминува материјалноста. Бојата на челик – човечката сила и енергија, во некои случаи нешто студено. Килибарната боја – хармонија, согласие, заедница. Но ова не е целосна таблица на бои, како симболички знаци, ова е повеќе определена тенденција во користењето на боите. Во иконата не говорат боите, туку созвучијата на бои. Од едни и други звуци се создаваат неслични една на друга мелодии; па така може да се случи различни композиции на бои да имаат различно симболичко значење и емоционално влијание.

Златната боја е боја на вечноста, величието, совршенството, но таа често се употребува како фон или како ореол (слава на светителот).

Сите бои, дури и златната, одговараат на прашањето „што“. Единствено белата боја може да одговори на прашањето „кој“, таа е пребивање на Божественото во светот. Сите бои, освен белата, се предметени, но самите предмети не се ни високи, ни духовни.

Единствено белата боја се јавува не како квалитет, туку како својство, не како амблем, туку како предвечна суштина на сите бои.

Заклучок

Ако зборуваме условно и шематски, тогаш византиската икона е теологија.

Православниот иконопис се покажува како органски дел на Преданието. Нарушувањето на каноните на иконописот доведува до заменување на духовните доживувања со душевни, естетски, емоционално-чувствени и други доживувања или ја претвора иконата во средство за информации, т.е. илустрација на библискиот текст или уште поопасно е тоа што придонесува за лажна мистика, деформација и искривување во созерцанието на духовниот свет.

Интересен е фактот што изгледот на космосот во нешто потсетува на изгледот на иконата. Во космосот, каде што атмосферата е дотолку разредена, што може да се говори за безвоздушен простор, боите добиваат остар тоналитет и контраст, без полутонови и меки премини од една во друга боја, а сè ова е карактеристично

за древните икони кога од нив ќе се отстрани потемнетиот слој олифа. Исто како и во иконата, исчезнува правата илузорна перспектива за оддалечените предмети набљудувани од космосот. Во космосот, светлината и темнината се разграничени една од друга. Светлината изгледа згусната и концентрирана.

Се воздржуваме да правиме каков било заклучок, затоа што иконата не е космичко туку е духовно видување, само го подвлекуваме фактот: православната икона излегува од границите на земното видение во надземното.

Иконата не дава можност за нејзино изедначување со цртежот на човечкото тело. Во иконата отсуствуваат тежина и маса, тело и крв. Затоа иконата за разлика од сликата не дејствува на страсно-емоционалната длабочина на човечкото потсознание, како „анатомскиот атлас“ на уметноста на ренесансата, каде што има блесок и возбудена напнатост на чувствата, космофизика со нејзината душевна љубов и душевна омраза. Таму нема победа над страстите, туку во најдобар случај има сублимација на емоции и страсти.

Човекот во молитвата, преку иконата, ја созерцува личноста на оној што е изобразен на неа. Созерцанието не претставува крајна концентрација на вниманието, туку тоа е духовно чувство, блискост на општењето; тоа е контакт на личноста со личност, кој се остварува со зборови, а потоа завршува со што подлабоки зборови. Таму нема расудувања и претставувања, туку непосредно восприемање; нема анализи и оцени како споредување со некој еталон; нема естетизам, како насладување со земна убавина, туку одразување, отпечатување, уподобување (духовното чувство уподобува, а духовната љубов соединува). Затоа во древните икони до крајност е отстрането сè што ѝ пречи на молитвата, на обраќањето на оној што живее во времето кон оној што живее во вечноста, на таинствената беседа на духот со дух. Затапеното религиозно чувство и падот во областа на душевното ја направило иконата многу далечна и туѓа за човекот, тој престанал внатрешно и духовно да ја спознава. Да се поимаат древните икони може само преку молитва.

Во иконописот духовниот импулс дејствува не само низ иконописецот, но и во единство со него, низ јасноста на интелектот, предаденоста на волјата и одухотворувањето на чувствата.

Користена литература

1. Карелин арх. Р. 1997. О языке православной иконы; Санкт-Петербург; Сатись
2. Флоренски, П. 1999. Обратная перспектива; Мысль
3. Флоренски, П. 1999. Иконостас; Мысль
4. Таневски, Т. 2019. Авторизирани предавања, УАУ ЕФТА

КАКО ХОЛИВУДСКИТЕ СТУДИЈА ЈА КОРИСТАТ НОСТАЛГИЈАТА ЗА ДА ПРИВЛЕЧАТ ПУБЛИКА

Мартин Поповски¹

д-р Томислав Таневски

УДК 791-25(049.3)

Апстракт: За да се направи римејк² (remake), рибут³ (reboot) или пак продолжение на некој филм, потребно е да се има добра причина. Публиката во последните години е свесна за тоа дека големите холивудски студија играат на „картата“ наречена носталгија и воопшто не е тешко да даде искрена и соодветна критика за неуспешноста на новата изведба на некој филм. Римејк може да се направи доколку со помош на денешната технологија се подобри атмосферата и начинот на раскажување на приказната во филмот, ако се придонесе за таа да се збогати, ако се земе идејата која е оригинална и се збогати на некој начин, сè со цел да се прикаже подобар производ од оригиналниот. Не е поентата да се направи римејк само со цел да се зголеми приходот, а да се запостави квалитетот и да нема цврстина и длабочина на филмската содржина како во оригиналот.

Клучни зборови: филм, римејк, рибут, носталгија, продукција

Abstract: In order to make a remake, reboot or sequel to a movie, you need to have a good reason. Audiences in recent years are aware that the big Hollywood studios are playing on a “card” called nostalgia, and it is not at all difficult to give a sincere and appropriate critique of the failure of a new performance of a film. A remake can be made with the help of today’s technology to improve the atmosphere and the way of telling the story in the film, if it contributes to its enrichment, if it takes the idea that is original and enriched in some way, all in order to show a better product than the original. The point is not to make a remake just to increase revenue, while neglecting the quality and lack of firmness and depth of film content as in the original.

Keywords: film, remake, rebuttal, nostalgia, production

1 Специјализант по режија на Факултетот за филмска уметност

2 Се однесува на подоцнежна продукција (на претходен филм), со различни кредити, сценарио и актерска екипа; преработена верзија на нарацијата и темата на филмот; преработките се вообичаен низ целата филмска историја.

3 Обработка на филмско или телевизиско шоу, обично со нов каasting и обработка на сценариото.

Вовед

Не е тајна дека денешните холивудски проекти се засноваат на тоа како да се привлечат што повеќе луѓе во киносалите и како да се направи поголем профит сè со цел да се исполнат „капиталистичките“ цели на холивудските студија.

За да привлечат што е можно поголема публика, овие студија користат повеќе психолошки трикови во нивните маркетинг-кампањи, а еден од овие „трикови“, кога станува збор за преработките (римејкоти и рибутот), е носталгијата.

Во овој труд сакаме да го објасниме овој феномен, што е тоа носталгија, како големите холивудски студија ја употребуваат сè со цел да се направи поголем профит и ќе наброиме неколку филмски франшизи коишто во своето минато и во нивните маркетинг-кампањи ја користат носталгијата како алатка за полнење на благајната.

Има многубројни примери за овој феномен уште во почетоките на кинематографијата, но ќе се задржиме на феноменот на правење римејк и рибут во холивудските филмови во последните 15-тина години.

Ќе наброиме неколку преработки (римејк и рибут) и продолженија за да искажеме свој личен став дали тие функционираат, како функционираат и доколку не функционираат, зошто е тоа така. Воедно, да го објасниме феноменот на овие филмови и како тоа големите продукциски куќи си поигруваат со нашите емоции со цел да направат поголем профит. Исто така, да наведеме зошто некои преработки функционираат, а некои не, која е тајната за тоа и што е тоа што во некои филмови се прави погрешно, а во некои успешно.

Носталгијата како движечка сила во преработките (римејкот)

Како што веќе напоставме, преработките (римејкот и рибутот) земаат сè поголем замав во холивудската кинематографија во последните 15-тина години и заднината на сето тоа е една емотивна појава кај нас луѓето, а тоа е носталгијата. Токму поради носталгијата, публиката генерално се одлучува да гледа веќе нешто што е познато, нешто на што ќе врати некоја емоција од нејзиното детство, нешто што ќе создаде чувство на сигурност и топлина за разлика од некој нов филм којшто ќе донесе некоја нова или пак различна емоција. Но, ова не се случува само во филмската индустрија туку во целата забавна (ентертејмент)

индустрија, оваа појава се забележува дури и во видеоигрите и музиката.

Се сметало дека носталгијата била болест во 16 век, па сè до средината на 20 век, била сметана за психолошко пореметување кај некоја индивидуа. Но, во денешното модерно време, луѓето го имаат сменето погледот кон носталгијата како појава самата по себе. Продукциските компании се доста свесни за тоа и нормално, нивната крајна цел им е да направат профит, па така, ја земаат оваа основна човекова емоција и ја експлоатираат во скоро сите медиумски продукти во коишто можат да ја сместат, сè со цел да профитираат. Денешното модерно општество е доста брзо и динамично, целата оваа наша конекција со интернетот, целата достапност на информации, сета оваа моќ што ја имаме на дофатот од нашите прсти, прави еден тивок емотивен хаос во нашата психа и нашето емотивно битие. Презаситеноста на пазарот ни прави да имаме еден мал немир и хаос во нас, кои филмови да ги гледаме, која книга да ја читаме, која музика да ја слушаме, кои видеоигри да ги играме. Денеска имаме поголем избор на забава од кога и да е и потсвесно нашите желби и емоции знаат да се збунат правејќи го вистинскиот избор.

Создавањето на еден игран филм е најголем инвестициски уметнички проект во денешно време, гледано од финансиски аспект, проект во кој може да се потрошат неколку стотици милиони долари сè со цел да се заврши истиот. Како што напоменавме, преработките ги има насекаде, во филмовите, во видеоигрите и во музиката и главен двигател во нив е носталгијата. Таа е толку моќна човечка емоција што ги прави луѓето да се чувствуваат помлади, позаштитени, пољубезни, посакани, помалку осамени, има сознанија дека носталгијата знае физички да го затопли нашето тело кога ни е ладно.

Поради сите овие фактори и кога некој човек ќе види трејлер (trailer)⁴ за филм кој ќе му побуди емоции или кога ќе види нешто познато, многу се поголеми шансите тој ист човек да купи карта за кинопроекцијата за тој филм отколку за нешто што е непознато за него. Затоа и холивудските филмски студија играат на оваа карта во последните неколку години, сè со цел да побудат носталгија кај публиката којашто веќе е запознаена со некоја франшиза и да направат динамика во трејлерите од филмовите за да продадат повеќе карти на киноблагајните.

Колку што е поголем изборот, толку повеќе се јавува поголем хаос.

⁴ Кратка презентација на филмот, реклама, направена од неколку сцени на филмот која има цел да нè привлече кон тоа да одиме во кино и да го погледнеме филмот.

Колку повеќе несигурност и хаос има во нас самите и колку поголема несигурност и хаос има во нашето општество, толку повеќе ја земаме носталгијата како една стабилизирачка сила сèсо цел да најдеме мир и утеха во нас. Носталгијата се користи како еден вид ескепизам, а емоцијата е движечка сила на едно уметничко дело, музика, книга, видеоигра, но и најголемата движечка сила во филмот. Колку повеќе луѓето се чувствуваат немоќно, толку е поголема веројатноста да гледаат некој филм со суперхерои; колку повеќе се чувствуваме тажно, толку е поголема веројатноста да гледаме некоја романтична комедија, да достигнеме некој баланс во нас самите и да постигнеме емотивен еквилибриум. Фантазиите што филмовите ни ги нудат, доаѓаат како еден вид на компензација на тоа што ни недостига во животот.

Како што веќе напоменаваме, ние денес како публика имаме преголем избор за забава и според тоа многу е поверојатно да избереме нешто што веќе го знаеме и влече корен кај нас, отколку да избереме нешто ново и непознато. Тоа е еден добар психолошки трик што во последниве петнаесетина години е користен во филмската индустрија. Затоа, секојдневно гледаме нова преработка (римејк) од некој постар филм, па затоа постојано гледаме дека некоја франшиза (franchise)⁵ или некој филм добива рибут, дури не е ни потребно филмот да е постар, рибутите се прават и на нови филмови, гледаме дека се прават и продолженија на филмови што биле популарни пред десетина и повеќе години.

Главната цел се финансиите и денешно мерило на успешноста на некоја индивидуа или пак на некој производ, каков и да е, не е тоа каков е човекот сам по себе или каков е продуктот од артистички аспект, туку за тоа колку е човек финансиски успешен или пак колку добро е продаван некој производ. Ова е доста забележително на западниот пазар каде што капитализмот е на доста големо ниво.

Рециклирање на филмски идеи

Холивудските филмски студија знаат дека ако нешто било успешно порано, ќе биде успешно и сега. Познато им е дека ако нешто се продавало порано, ќе биде продавано и сега, што во досегашната практика се има покажано како

⁵ Серија на дела поврзани (како што се романи или филмови) од кои секое вклучува исти карактери или различни карактери за кои се подразбира дека постојат и комуницираат во истиот измислен универзум со ликовите од другите дела.

точно. Но, сепак, овој момент знае да се покаже како погрешен во многу случаи, а нормално, има и причини за тоа каде оваа формула знае да тргне погрешно.

Од досегашната практика е воочено дека публиката сака да гледа преработки (римејк и рибут), но сепак и публиката која е фатена на моментот на носталгија знае да процени дали нешто е добро или не, без разлика колку и да се предизвика носталгија. Иако римејк се прави и на филмови што не се толку стари (со поминати само неколку години од излегувањето на оригиналот), публиката сепак ќе оди да го види тој филм, да види што е ново во истиот, иако во последно време, може да се почувствува и заситеност од концептот на рибут и римејк на филмовите.

Филмските студија сакаат доказ за успех, доказ дека нешто ќе се продаде добро, затоа и во последно време гледаме толку многу филмови за суперхерои, затоа што знаат дека публиката главно ги сака тие филмови, затоа што, секој од нас посакува да е на еден начин суперхерој и на еден начин, да е посупериорен од некој друг – тоа е трикот на основниот наш човечки приматен доминантен импулс. Филмските студија знаат дека ако од продукциски аспект филмот го изведат добро, ако приказната и акцијата во филмот е динамична, ако визуелните ефекти се добри, ако ни направат некоја додатна емоција додека го гледаме филмот, ќе имаат полн погодок и филмот ќе има загарантиран успех.

Главна, римејк се прави на постари филмови, но како што напоменавме претходно, не е секогаш така. Исто така и рибут, но се поставува прашањето – што е нивната поента? Филмските студија земаат идеја и ја адаптираат и преработуваат сè со цел да се приспособи на оваа генерација на публика. Ова може да се смета и како добар момент, затоа што ако се земе филм што е класика и е безвременски, ако успешно се преработи и се додаде на квалитетот на оригиналот, доброто е во тоа што публиката којашто не го знае оригиналот ќе сака да се запознае со него и ќе сака да види од каде е инспирацијата за овој нов филм. Но, тоа не е секогаш така, бидејќи има преработки што се толку ужасни, што оригиналот делува многу подобро од новата верзија, иако е направена многу години порано.

Примери за преработки, (римејк, рибут) и продолженија и нивната успешност

Некои од преработките имаат за цел да ја земат оригиналната идеја, да се изградат врз неа и да се прошират на неа, да ја дополнат, да се поправат некои работи коишто не можеле да се изведат во минатото поради некои финансиски или пак технички недостатоци. Има многу примери за овој случај, подолу ќе наведеме некои од нив коишто оставиле најголем впечаток, но и ќе наведеме неколку преработки, (римејк и рибут) и продолженија кои не би требало да бидат направени воопшто.

Ако веќе се прави римејк за некој филм, зошто да не се искористи шансата и да се даде нов, но добар „шмек“ на веќе постоечката идеја. Да го земеме за пример филмот Мувата (*The Fly*) од 1986-та година со Џеф Голдблум (Jeff Goldblum) во главната улога. Во оригиналниот филм кој е снимен во 1958-та година се раскажува приказната во форма на флешбек (flashback)⁶ која е раскажана од страна на жената на научникот и е во форма на мистерија, додека пак римејкот е научнофантастичен хорор кој е раскажан од поглед на главниот лик. Овој филм е добар пример за римејк кој е направен на доста солиден начин, римејк кој има логика да е направен 30-тина години подоцна заради технолошкиот развој на практичните ефекти што се користени во него и истите додаваат на имерзија во филмот, зголемена тензија, сè со цел да се усоврши оригиналната идеја.

Исто така, да го напоменеме филмот Лице со лузна (*Scarface*) со Ал Пачино (Al Pacino) кој исто така ја зема идејата и темата од оригиналот, но и драстично се подобрува глумата, режијата, побогатата приказна и главно имерзијата во самиот филм.

Исто така, многу добар е римејкот на јапонскиот филм Прстен (*Ringu*) во режија на Хидео Наката (Hideo Nakata). Американскиот римејк се појави во 2002 година со наслов Прстенот (*The Ring*) и се покажа како многу успешен филм. Иако културолошките моменти кои ги имаше оригиналот како малку да недостасуваат, римејкот, сепак, самата продукција и изведба на филмот, глумата во него и режијата на истиот го прави овој филм да е на ист ранг како оригиналот.

6 Филмска техника што го менува природниот поредок на наративот; ретроспективи кои често можат да бидат и целиот филм; тоа го одзема редот на приказната, хронолошки на време на претходен или минат настан, сцена или секвенца што се случи пред сегашната временска рамка на филмот; приказната со повратни информации што обезбедува заднина на дејствување и настани

Римејкот на Тоа (*IT*) според книгата на Стивен Кинг (Stephen King) исто така се покажа како добар римејк на веќе постоечкиот филм од 90-тите со Тим Кури (Tim Curry) во главната улога, овој филм и римејкот на Нештото (*The Thing*) на Џон Карпентер (John Carpenter) од 1982 година се класични примери за тоа кога римејкот на некој филм е оправдана.

Овие два филма надодаваат тензија на веќе тензичната атмосфера на оригиналите, но ја подобруваат со тоа што се користени подобрени визуелни и практични ефекти за имерзијата на филмовите да биде поголема од таа на оригиналите. Подобрена е режијата, модернизирано е сценариото, и тотално е оправдана употребата на визуелните ефекти што и го оправдуваат постоењето на овие два филма. Исто така, продолжението на Нештото (*The Thing*) кое се појави во 2011 година, и е всушност приквел „prequel“⁷ на истиот од 1982 година, е совршен пример за тоа како треба да се направи „prequel“ на еден филм за да може приказните да се совпаднат совршено во веќе постоечкиот универзум на филмот и истиот да не изгледа оттуѓен од оригиналот.

Да не забораваме да го напоменеме римејкот на францускиот филм Тотал (*La Totale*) од 1991 година кој припаѓа во жанрот комедија, филм кој беше направен во филмот Вистински лаги (*True Lies*) на режисерот Џејмс Камерон (James Cameron) со Арнолд Шварценегер (Arnold Schwarzenegger) во главната улога, филм кој припаѓа во жанрот на акциона комедија. Како и сите други филмови на Џејмс Камерон и овој филм е хит и дефинитивно покажа како треба да се прави еден римејк, со подобрена режија, пофлуидно сценарио, подобрени визуелни ефекти и одличен кастинг (casting)⁸.

Ова се само неколку од примерите што можеме да ги напоменеме кои ја оправдуваат потребата од тоа да се направи преработка (римејк) на еден филм. Со преработката се додава оригиналност и карактеризација на веќе постоечкиот филм, се зема оригиналниот материјал и се модифицира на добар начин. Сето тоа, со моментот на добра продукција,

7 Филм во серија филмови што прикажуваат знаци и / или настани што се хронолошки поставени пред временската рамка на оригиналниот филм; контрастно од продолжение.

8 Процесот на избор и ангажирање на актерите да играат улоги и ликови во филмска продукција и да бидат ставени под договор; главните улоги обично се емитувани или избрани од режисерот или продуцентот, а малите или придружни улоги и битни делови од кастинг-режисерот.

феноменална режија, раздлабочување и додавање на приказната и добра глума, но сепак почитувајќи го оригиналот, ги прават овие филмови да го оправдаат своето постоење во киносалите ширум светот.

Би сакале сега да наведеме неколку примери за лоши преработки на веќе постоечки филмови коишто самите по себе се добри и немале воопшто никаква потреба да бидат направени. Преработки коишто го земаат оригиналниот концепт, не додаваат ништо во него или пак се вадат елементи од него, го преработуваат максимално на многу лош начин или пак едноставно, само го земаат оригиналниот филм и го преработуваат за друго говорно подрачје.

Би сакале да почнеме со најочигледното, а тоа е продукцијата Дизни (Disney). Немаме позитивен збор за тоа што го прави Дизни сега со овие сите преработки што се на пазарот и со тие што веќе им се закажани за продукција. Освен подобрената анимација, што всушност и не е потребна затоа што старите цртани филмови ја имаа таа „магија“ баш поради начинот на цртање на истите, нема ништо посебно во нив, дури и во некои од нив променети се дел од приказните и ликовите што се битни за да се приспособат кон таканаречената маргинализирана публика, менуваат сексуална ориентација на ликови, менуваат раси на ликови, ликови што се веќе естаблирани со децении, сè со цел да се покаже дека Дизни е модерна компанија за модерно време, но сето тоа делува толку неприродно и вештачки.

Филмот Претскажувањето (*The Omen*) од 2006 година е тотално ист како оригиналот со мали измени коишто ништо не придонесуваат, дури и кадрите се исти во филмот, а исто така и дијалогот, што укажува на неоригиналност. Не е јасна потребата да се направи преработка (римејк) ако сè е исто како оригиналот. Истото, се случува и во филмовите Пулс (*Pulse*), Карантин (*Quarantine*), Бленда (*Shutter*), Приказна за двете сестри (*A Tale of Two Sisters*), Негодувањето (*The Grudge*), Темна вода (*Dark Water*), Окото (*The Eye*) Еден пропуштен повик (*One Missed Call*) и многу други.

Во овие филмови најголемиот проблем е културолошката адаптација на преработките – земени се од еден пазар кој е различен од американскиот и се приспособени за Холивуд сè со цел да се направат пари. Тие ги земаат овие филмови, ги поедноставуваат, ја намалуваат тежината на оригиналите и ништо не прават да ја објаснат подлабоко приказната или пак да ја објаснат

културолошката разлика која ја имаат оригиналите. За пример ќе го земеме Еден пропуштен повик (*One Missed Call*) од 2003 година режиран од Такаши Мике (Takashi Miike) кој е лошо преработен во 2008 година токму поради таа културолошка разлика. Исто така, филмот Пулсот (*Pulse*) од 2001 година на режисерот Кијоши Куросава (Kiyoshi Kurosawa) е со премногу лош римејк и со различна поента од оригиналот. Во оригиналот на Куросава се раскажува дека ние луѓето сме толку опкружени со технологија, а сепак сме длабоко осамени во себе и во тоа наше време на животот доаѓаат духови од подземјето кои бегаат од очајот што се случува таму. Ова делува како класична приказна за духови, но всушност е приказна за тоа колку модерната технологија и илузијата за конектираност всушност не оддалечуваат од самите себеси додека пак во преработката (римејкот) се зборува како интернетот е полн со духови, што ја промашува поентата на оригиналниот филм.

Мораме да ја напоменеме преработката на филмот Нинџа желки (*Teenage Mutant Ninja Turtles*) којашто имаше две продолженија во претходните години. Додека визуелните ефекти изгледаа предобро, тие не придонесоа со нешто за подобрување на приказната, ниту пак за имерзивноста во филмот. Освен тоа што го приспособија визуелно за нова публика и ја сменија приказната, немаше ништо посебно во тие два филма, иако беа исполнети со непрекината акција и добар хумор, но го немаа духот и оригиналноста на првите три филма. Дури и анимациите на нинџа желките изгледаа грубо и нападно и не изгледаа воопшто пријателски како во претходните.

Преработката на филмот Психо (*Psycho*) во 1998 година е тотално ужасен римејк, со лош кастинг и целосно е копиран кадар по кадар од оригиналот на Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock), дури и времетраењето на филмот е идентично. Овој филм нема ништо ново во него, ја нема магијата и тензијата на оригиналот и не ја гледаме поентата на тоа овој филм воопшто да постои. Мораме да го напоменеме и филмот Џанго незадржан (*Django Unchained*) на ужасниот и репетитивен режисер Квентин Тарантино (Quentin Tarantino). Филм кој е тотално промашен и нема допирна точка со оригиналот, освен музиката на Енио Мориконе (Ennio Morricone). Филмот делува како да ја краде музиката и стилот на оригиналот и ја става во некој филм кој нема ама ништо исто како епскиот Џанго (*Django*) од 1966 година.

Филмот на Тарантино е тотално политички изигран филм, филм во кој владее „Woke“ пропагандата кој има цел да ја придобие афроамериканската популација да го гледа филмот и да ги полни киносалите – тотална американска пропаганда. Филмот, доколку ја немало музиката на Енио Мориконе и доколку не го носел името Џанго (*Django*“), тогаш би бил доста поприфатлив. Ова е класичен пример за вештачка создадена носталгија сеè со цел да се направат пари. Може да се заклучи дека ако филмот имал друго име, немаше да биде толку гледан, но тоа се филмските трикови на Тарантино во овој филм.

Исто така, преработката на Мумијата (*The Mummy*) во 2017 година со Том Круз (Tom Cruise) во главната улога, нема допирна точка со оригиналот од 1999 година, кој е забавен поради главниот лик кој го глуми Брендон Фрејзер (Brendan Fraser), полн со акција и хумор и употреба на предобри практични ефекти, додека пак новиот римејк е со пренагласена употреба на CGI (компјутерски генерирани) ефекти, излитена приказна, без хумор, без длабочина, без дух и нема никаква поврзаност со оригиналот, освен името. Тоа е преработка што не треба да постои, преработка која само ќе му одземе час и половина на гледачот од неговиот живот. Мораме тука да го напоменеме и римејкот на Карате кид (*Karate Kid*), филм што ни легендарниот Џеки Чен (Jackie Chen) не можеше да го спаси од пропаст, филм кој се труди да го копира оригиналот и да ја промовира боречката вештина кунг фу, а не карате, и се прашуваме зошто тогаш филмот не се викал Кунг фу кид, логично, затоа што тој бренд не е познат за разлика од Карате кид.

Мораме исто така, да ја споменеме и преработката на легендарниот филм на Пол Верховен (Paul Verhoeven) Тотален отповик (*Total Recall*) од 1990 година, со главна улога на легендарниот Арнолд Шварценегер, филм кој има свое култно следење и е класика, филм кој воопшто не требало да биде преработен. Но, поради тоа што интелектуалната сопственост на овие брендови припаѓа на продукциските куќи, а тие сакаат да привлечат пари преку носталгија, одобрено е правењето на римејкот на овој филм кој чинел 125 милиони долари, а беше тотално промашување. За тие пари би можеле да се финансираат неколку други филмови. Кога сме веќе кај Пол Верховен, исто така да ја споменеме преработката на легендарниот филм Робот-полицаец (*Robocop*) која се покажа како катастрофално несоодветна во 2014 година. Ја немаше

длабочината на оригиналот, приказната е плитка, па дури и режијата е полоша.

Како најлош пример можеме да го издвоиме рибутот на Свездени патеки (*Star Trek*), франшиза која има историја од цели 50 години. Врз основа на големо познавање на Свездени патеки, во овој текст може да се напишат многу потточки зошто овој рибут не е добар, но ќе нагласиме кратко, дека воопшто ја нема магијата и сржта од тоа што е оригиналниот филм Свездени патеки. Новиве филмови се преполни со непотребна акција, динамика, плитко сценарио и карактери, премногу визуелни ефекти, неинвентивност и небалансираност, нешто што го немаше во оригиналните филмови и серии. Оваа франшиза можело да се продолжи, но од страна на продуцентите е решено да се направи рибут за да се привлечат гледачи врз основа на носталгијата, кои ќе сакаат повторно да ги видат своите омилене ликови на големите екрани, ликови како капетанот Кирк (Kirk), Спок (Spock), Боунс (Bones), Скоти (Scotty) и останатите од серијалот. Многу е полукративно да се направи серија за веќе постоечки ликови, наместо публиката да се запознае со некој нов лик од тој универзум. Во овој рибут се отиде толку далеку и се измисли паралелен универзум во кој се случуваат новите настани, нешто за кое фановите на овој филм, не се согласуваат.

Мора да се поддржуваат продолженија на филмови, но доколку има простор и потреба од нив. Како најдобро продолжение на филм би го издвоиле продолжението на Терминатор 2: Судниот ден (*Terminator 2: Judgment Day*), кое е продолжение, во вистинска смисла на зборот, кое според критичарите е најдоброто „sci-fi action“⁹ продолжение на сите времиња, филм кој и ден-денес, сè уште изгледа предобро направено - како нов филм. Ова продолжение го зема оригиналот, се гради врз него и го подобрува и оправдува своето постоење. Овој филм блика со извонредност - од предобрата режија, до феноменалното сценарио, предобрата глума на актерите, предобрата работа на директорот на фотографија, а секако, не треба да се заборави да се напомене и за визуелните ефекти. Да не беше овој филм, визуелните ефекти во Холивуд ќе беа многу уназадени –тоа што беше работено во полето на визуелните ефекти на овој филм е далеку пред своето време, ефекти кои биле работени на компјутери кои се послаби во процесорска моќ. Сопствениците

9 Научнофантастична акција

на франшизата решиле да ја вратат публиката со носталгија и направија три неуспешни делови на овој легендарен филм. Новиот филм во продукција на Џејмс Камерон и во режија на Тим Милер (Tim Miller), филм кој го класифицираат како вистинско продолжение на Терминатор 2: Судниот ден (*Terminator 2: Judgment Day*, Терминатор – Мрачна судбина (*Terminator – Dark Fate*), се покажа како критичен неуспех на киноблагајните токму поради тоа што не донесе никакви новитети, туку играше на картата наречена носталгија.

Исто така, добивме и продолжение на легендарниот филм на Ридли Скот (Ridley Scott) Тркачот на сечила (*Blade Runner*), филм кој е класика во очите на фановите на научната фантастика, што се покажа како исклучително добро продолжение токму поради тоа што си го задржа континуитетот и го задржа визуелниот, музичкиот и наративниот стил на оригиналот. Ако можеме да земеме пример за тоа како се прави модерно продолжение на филм кое треба да е изведено добро, ова дефинитивно е тоа продолжение.

Заклучок

Со оваа технологија што ја имаме денес, може да се прикажат работи што порано биле незамисливи, но сепак не треба да се злоупотреби оваа технологија, па филмот наместо да изгледа квалитетно да изгледа евтино. Не е поентата само да се земат познати актери што ќе глумат во римејкот, рибутот или продолжението сè со цел да го залепат името и лицето на актерот на постерот за да се заработи повеќе на киноблагајните.

Како што има кажано легендарниот Карл Саган (Carl Sagan) во неговата книга „Контакт“ („Contact“) којашто исто така беше преработена во феноменален филм – Тоа што го прашувам е следното. Дали сме посреќни, како човечка раса? Дали светот е фундаментално подобро место поради науката и технологијата? Купуваме од дома, сурфаме на интернет, а во исто време се чувствуваме поспразно, поосамено и пооддалечени едни од други отколку кое било друго време во човековата историја. И токму оваа осаменост е таа што продукциските куќи ја исполнуваат со носталгијата во филмовите. Не велиме дека само на тој начин се исполнува, далеку до тоа, но носталгијата кон некое подобро време е еден од факторите што продаваат повеќе влезници на киноблагајните.

Повеќе од јасно е дека холивудските филмски студија се заинтересирани

најчесто за финансиите на некој филм и ги гледаат како бизнис наместо уметност (како ќе се покаже тој филм на киноблагајните, колку DVD или пак BLU RAY копии ќе продаде, и сл.), но сепак, не е сè така црно и мислиме дека има простор за правењето на преработки, со граница и нормално, доколку тој нов филм што е направен се догради или пак го надгради веќе постоечкиот оригинал.

Следува прашањето: Дали оригиналноста е мртва...? Не, сметаме дека не е, сметаме дека секогаш имало и ќе има оригинални идеи, но таа можеби е надвор од мода и полесно е да се направат пари на веќе готов материјал отколку да се ризикува на нешто ново. Сепак, филмот е бизнис за Холивуд. Којзнае колку само сценарија има во фиоките на познатите продуценти што никогаш не виделе или нема да видат бел ден, сценарија што можат да се преточат во феноменални филмски дела.

Користена литература

1. Таневски, Т. 2019. Авторизирани предавања на УАВУ ЕФТА, Скопје
2. Collider, 2019. Ranking the Top 30 Movie Remakes of All Time <https://collider.com/galleries/ranked-best-movie-remakes/>
3. Ranker, 2019. The Greatest Movie Remakes of All Time <https://www.ranker.com/crowdranked-list/greatest-movie-remakes-of-all-time>
4. Showiz CheatSheet, 2019. 10 Movie Remakes That Are Much Better Than the Originals <https://www.cheatsheet.com/entertainment/10-movie-remakes-that-are-much-better-than-the-original.html/>

