

ФИЛМ

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ КИНЕСТЕТИЧНИ НАРАТИВИ



УНИВЕРЗИТЕТ ЗА АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ
ЕВРОПСКА ФИЛМСКА, ТЕАТАРСКА И ТАНЦОВА АКАДЕМИЈА
СКОПЈЕ - ПАРИЗ - ЕСЕН - РОТЕРДАМ

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ

КИНЕСТЕТИЧНИ НАРАТИВИ

Горан Тренчовски

**КИНЕСТЕТИЧНИ
НАРАТИВИ**



Издавач: Универзитет за аудиовизуелни уметности –
Европска филмска, театарска и танцова академија –
Скопје - Париз - Есен - Ротердам

За издавачо̄т:
проф. м-р Миле Петковски

Уредник:
вон. проф. д-р Томислав Таневски

Редакција:
проф. д-р Александар Трајковски
проф. м-р Гоце Ристовски
доц. м-р Горан Тренчовски

Рецензент:
ред. проф. д-р Кристина Николовска

Лектор:
Виолета Танчева-Златева

Ликовен уредник и дизајн на корица:
доц. м-р Елена Бојациева

Подготовка за печат: „ЕПП Студио“

Печат: „РИ-ГРАФИКА“

Тираж: 250

Република Македонија, 2018

ISBN 978-608-4555-18-6

Горан Тренчовски

**КИНЕСТЕТИЧНИ
НАРАТИВИ**

Скопје, 2018

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821.163.3-32:791.41
791.41:821.163.3-32
821.163.3-293.7.09 Богдановски, Р.
791.41:82

ТРЕНЧОВСКИ, Горан
Кинестетични наративи / Горан Тренчовски. - Скопје: Универзитет за
аудиовизуелни уметности ЕФТА, 2018. - 178 стр.: илустр.; 25 см

Фусноти кон текстот. - Вонсериски зафат: (кон „Кинестетични наративи“ од
Горан Тренчовски) / Кристина Николовска. - Био-библиографија на авторот:
стр. 168-171. - Библиографија: стр. [129]-132. - Abstract. - Регистар

ISBN 978-608-4555-18-6

а) Богдановски, Русомир (1948-) - Филмско сценарио -
Иван Митевски (1949-2015) - „Време на летала“

б) Богдановски, Русомир (1948-) - Филмско сценарио -
Иван Митевски (1949-2015) - „Заминување од Пасквелија“

в) Македонски расказ - Филмска адаптација

г) Филмска екранизација - Македонски расказ

д) Филм и книжевност

COBISS.MK-ID 105912330

© Универзитет за аудиовизуелни уметности – ЕФТА, Скопје
Сите права за ова издание се заштитени со закон. Забрането е копирање,
умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени
и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без
согласност на авторот или издавачот.

Оригинален наслов: „Кинестетични наративи“
Англиски наслов: „Cinesthetic Narratives“

Содржина

Предговор

Кристина Николовска: ВОНСЕРИСКИ ЗАФАТ 7

Горан Тренчовски КИНЕСТЕТИЧНИ НАРАТИВИ

Вовед 25

Прв дел

1.1. Синеастичките теории и прозната фикција кај нас 39

1.2. Модерната македонска (микро)фикциска традиција 45

1.3. Кинестезијата во филмот и книжевноста 51

1.4. Хроносот „зима на слободата“ на Димитар Солев 55

1.5. „Пасквелскиот“ топос на Живко Чинго 59

Втор дел

2.1. Екранизација на македонски раскази 65

2.2. Кинематичкиот облик во „Време на летала“ 71

2.3. Кинематичкиот облик во „Заминување од Пасквелија“ 75

2.4. Адапторската улога на сценаристот Русомир Богдановски 79

2.5. „Морнарска отпуса“ – оска на интерполацијата 85

2.6. „Најубавиот ден на Зурло“ – центар на транспозицијата 89

2.7. Прозни ликови, филмски карактеристики 93

2.8. Пасуси и секвенции 99

2.9. Филмични стилски фигури 105

Трет дел

3.1. Аудиовизуелна наратива и дијалогичност 111

3.2. Монтажни принципи на релацијата расказ–филм 115

3.3. Режијерско обликување на расказниот збор 117

3.4. Филмолошкото значење на кинестетичноста кај Солев и Чинго 121

Заклучни согледби 123

Литература 129

Прилози

Интервју со Русомир Богдановски:

РАСКАЗИТЕ НА СОЛЕВ И ЧИНГО НИЗ СЦЕНАРИСТИЧКА ПРИЗМА 154

Белешка за илустрации 167

Био-библиографија на авторот 168

Режисер 172

ВОНСЕРИСКИ ЗАФАТ

(Кон „Кинестетични наративи“ од Горан Тренчовски)

Поттик

Потребата на авторот Горан Тренчовски да ги открие процесите на врвна, уметнички и реализациски издржана *адаптација на раскази* од култните македонски автори Димитар Солев и Живко Чинго, низ *сценариска адаптација* на Русомир Богдановски и *режисерска екранизација* на Иван Митевски, е поттик за книгата *Кинестетични наративи*.*

Недостигот на научни истражувања во овој домен за Тренчовски е искрена мотивација, која наедно е голема водечка енергија низ сите етапи на ова комплексно и полифоно научно дело. Авторот на трудот го инспирира *квалитетот на адаптациите, новите уметнички досетли* произлезени од нив, и конкретните *методички особини на новите авторски дискурси во други медиуми (сценарио и филм)*.

Поттик за овој зафат е и *важноста на продукцијата*, која произлегува од процесите на транспонирање на *расказна материја* во *сценариска адаптација* и *филмска реализација*. Значајно е за еден национален корпус, според Тренчовски, да се следат и проучуваат *адаптациите*. Ние тоа го сфаќаме како *новата литература* изродена од нашата капитална расказна литература на нашиот славен литературен XX век, како *нова уметност* која е „дете“ на врвната уметност. *Филмска уметност* – изродена од *расказната*. Така ја сфаќаме и така до нас допира важноста на суштината на овој зафат во науката од оваа област.

Предметна материја

Предмет на истражување е феноменот на *кинестетичност* во *некои антролошки раскази* на македонските писатели Димитар Солев и Живко Чинго, *транспонирани* и *адаптирани* во филм.

* Основата на оваа книга всушност е магистерската теза на Горан Тренчовски „Кинестетичните раскази на Солев и Чинго (низ филмските адаптации на Русомир Богдановски“) одбранета на 7 април 2016 на Филолошкиот факултет во Скопје пред комисијата во состав: проф. д-р Кристина Николовска (ментор), проф. д-р Весна Мојсова-Чепишевска и проф. д-р Венко Андоновски.

Во центарот на вниманието е врската меѓу: *ѝрознаѝа фикција* и *филмоѝ*, која резултира со *адаѝѝирање* на интегрални или фрагментарни *ѝрозни дела (раскази)* во македонската продукција.

Аналитичкиот материјал е од повеќе медиуми и жанрови: *раскази, сценарија и филмови*. Основната аналитичка материја е следна:

- Прозниот аналитички корпус – избор раскази од Солев („Зима на слободата“) и од Чинго („Пасквелија“, „Нова Пасквелија“);

- Сценаријата на Русомир Богдановски „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“;

- Филмовите „Време на летала“ (1982) и „Заминување од Пасквелија“ (1992) во режија на Иван Митевски, во продукција на РТС, Скопје.

Оваа *основна аналитичка материја*, според потребите на истражувањето, е збогатена со уште дваесет и две единици „Апликативна литература“ (раскази, критики, разговори (стр. 140–141), како и со „Секундарен корпус“ (раскази од Солев и Чинго, но и од други автори) (стр. 141-142).

„Пасквелскиот“ топос на Чинго, Тренчовски го третира преку сценаристичката визија на Русомир Богдановски, инспирирана од расказите: „Орден“, „Борба против пожарите“, „Гробишта во полето“, „Празничен ден“, „Љубовта на задружниот коџушар“, каде централен расказ во сценариото за филмот „Заминување од Пасквелија“ е расказот „Најубавиот ден на Зурло“.

Визија

Целта на делото **Кинестетични наративи** е да се направи деконструкција на кинематичката фикционална целина на филмовите „Време на летала“ според Солев и „Заминување од Пасквелија“ според Чинго, потоа да се детектираат расказите кои се транспонирани во филмско ткиво, да се препознаат врзивните ткива на адапторот и да се изврши нивна книжевно-филмолошка компарација во контекст на генерираната аудитивна слика.

Авторот Тренчовски напoлно успева во своите поставени цели, кои сосем јасно ги поставува. Визијата на авторот за проект

е длабинска и суштинска, а преку потребна за нашиот културен контекст. Далекосежната визија дека преку овој проект во науката ќе успее да се достигнат нови научни сознанија, вродува со плод со оглед на високите постигнати резултати.

Методолошка палета

Методолошкиот „капитал“ на Тренчовски е полифона палета од авторитетни и еминентни *теории на лиџератури, теории на филмската уметност и на сценарио*, како и *теории на култура и интермедиијалност* (релациите помеѓу книжевниот и филмскиот облик).

Тренчовски мошне прецизно и јасно ни ја дава на показ својата „мапа“ на работа, преку својот методолошки „пат“. Тој „пат“ е зрела методолошка скала низ која расте и созрева како научник. Да ја проследиме од прва рака: „Дијагностицирањето на кинестетичните предзнаци во расказите на Солев и Чинго го вршиме преку: проучувањето на теоријата на адаптацијата на Линда Хатчион и низ примерите од уметноста на адаптирањето на Линда Сегер, со распознавањето на семиолошките знаци на Јуриј Лотман, препрочитувањето на телевизиските продукции според Џон Фиск, сфаќањето на филозофијата на кинематичката уметност согласно Берис Гаут и Торстен Боц-Борнштајн, разграничувањето на филмската фикционалност како Жан Мари-Шефер, вежбањето на препознавачкиот сенс по насоките на Пол Рикер, афирмирањето на феноменот фи на Славко Воркапик, запазувањето на раскажувачкиот дискурс на Сејмур Четмен, сфаќањето на филмот како метафора како што тоа го прави Тревор Виток и, најпосле – преку откривањето на *кинестетичкиот импакт* на Стефан Шарф“ – вели Тренчовски (стр. 124).

Тоа е основната методолошка патека по која суверено чекори нашиот вреден, темелен и сериозен истражувач.

Структура

Кинестетични наративи е структурирана во неколку

главни делови: „Вовед“, „Прв дел“, „Втор дел“, „Трет дел“ и „Заклучни согледби“. Кон ова, трудот содржи и импресивна бројка библиографски единици: научни трудови, статии, книги, зборници, хрестоматии, списанија и интернет-ресурси. Нотирана е основната „Апликативна литература“ и т.н. „Секундарен корпус“ и „Филмови“. Кон ова, трудот содржи и: „Компаративна творечка хронологија“ (на: Димитар Солев, Живко Чинго, Русомир Богдановски).

Сето ова го вообличува трудот како импресивно научно остварување кое може да се рамни со највиските научни дострели во литературната и филмолошката наука.

Прв дел

Во „Првиот дел“ на трудот, авторот Тренчовски се посветува на „1.1. Синеастичките теории и прозната фикција кај нас“, каде истакнува дека: „Во историјата на филмот, а и денес, ретки се синеастите кои теоретизираат за филмот како уметност (...)“ (стр. 39). Токму затоа тој поаѓа од становиштата на Канудо, кој прв: „(...) го загатнува филмот и му дава поинакво, не само практично туку и теоретско значење“ (стр. 39). А потоа следува приказ на останатите оперативни теории.

Тренчовски е одлично упатен во македонската мапа на филмски теоретичари, но и во јужнословенската, европската и светската. Импресивни познавања има Тренчовски во тој домен, но и во историјата на македонскиот, јужнословенскиот и европскиот филм, и пошироко.

Сите овие области за кои Тренчовски има енциклопедиски познавања, се одлична плодна „почва“ која може да вроди со плод во предметната научна област. Затоа проблемот на *кинестезијата во расказите и во филмот, и адаптацијата на расказите во филм*, одлично се лоцирани во контекст и сосем соодветно и супспецијалистички третираани.

Тренчовски покажува интерес за процесите на диференцијација на филмските жанрови, кои особено се развиваат во втората половина на XX век, кога доаѓа до израз

компаративистичкото разликување на жанровите. Вниманието на Тренчовски е особено насочено кон *иџран* (фикционен филм) работен според *џрозна фикција*. „Клучот за претворање од слика во знак лежи во сечија авторска лабораторија која претендира да стане фабрика, индустрија за филмски сништа. Со други зборови, филмовите според кратката проза низ своите онтолошки карактеристики се идеолошки супстрат, емоционален екстрат на еден голем живот во мал, животворен облик преку јазикот на седмата уметност“ (стр. 45) – истакнува Тренчовски.

Авторот на трудот се насочува кон модерната македонска (микро)фикција чиишто доминантни претставници се Солев и Чинго, како „автори-мајстори на вонсериски раскази во полето на македонската модернистичка проза“ (стр. 48).

Потоа, предмет на интерес е „сценаристичко-режисерскиот ракопис во наведените филмови, граден врз инспирацијата од збирката раскази ‘Зима на слободата’ од Солев (филмот ‘Време на летала’) и од збирката раскази ‘Пасквелија’ од Чинго (филмот ‘Заминување од Пасквелија’)“ (стр. 49).

Кинестезијата како феноменолошка појава има јасна дефиниција во контекст на филмот. Тренчовски појаснува дека: „Филмската уметност во голема мера почива врз кинестезија (...)“ (стр. 52). Тренчовски кристално јасно ја дефинира оваа појава, како: „(...) феноменолошка појава и способност на филмот да ги кондензира, експандира и метаморфозира просторот и времето“ (стр. 51-52). Значи, во срцевината на прашањето *кинестезија се џпростороӣ и времето̄*.

Авторот забележува дека *џемаџоӣ на времето̄* е исклучително развиен во кинестетичните раскази на Солев. Модалитетите на времето како категорија се јасно диференцирани во овие раскази преку *урбаниоӣ хронос*.

Тренчовски наполно ја сфаќа целокупната *џехнологија на работџа* при тоа транспонирање на расказ во сценарио, па во филм, и вака пластично, нам ни ја објаснува: „Кинестетиката произведена во светот на расказите од прозаистите Димитар Солев и Живко Чинго е главен модалитет којшто низ законитостите на филмскиот јазик и филмската граматика, со чисти филмски

фигури, го развиваат и практично го реализираат сценаристот Богдановски и режисерот Митевски“ (стр. 53).

Втор дел

Вториот дел на **Кинестетични наративи** е мотивиран од една реченица на Русомир Богдановски: „Адаптациите се потрага по приказни“. Тренчовски има точни податоци: „Во светот над 80 % од оскарровците се адаптации, речиси половината од ТВ-филмовите се адаптации и исто толку од минисериите се адаптации“ (стр. 65). Комплексниот процес на адаптација на *расказ во иџран филм* е голем предизвик за Тренчовски. Авторот има сосем јасна слика на големата мапа на екранизации, филмски адаптации на раскази и романи од македонски автори, кои ги става на показ и преку апликативна табела, за која е вложен огромен труд.

Потоа следува *анализа*, која е резултат на *сѵорегба* меѓу текстот од расказите и сценариото за филмовите. Во центарот на вниманието се *ѵрансѵонираниѵе ѵасуси*.

Потоа Тренчовски отворено признава дека Богдановски досега е: „(...) единствениот успешен мајстор во Македонија кој умее од книга раскази да генерира автохтон филмски јазик, соочен со предизвикот да се преточи едно прозно дело во филмски медиум (...)“ (стр. 81). А за инвентивниот промислувач Русомир Богдановски тоа е интересна „игра со форми“ (стр. 82), додека за Сегер: „адаптацијата е и уметност и занает“ (стр. 82).

Тренчовски забележува дека: „И во двете филмски сценарија, ‘Време на летала’ и ‘Заминување од Пасквелија’, Богдановски ги опсервира и елаборира тие тогаш вистинити, а сега веќе утописки светови“ (стр. 94). Авторот тоа го сфаќа како *микросвеѵи* или *микроуниверзум*: „Гледано од денешен аспект, врз база на овие кратки раскази, Богдановски открил еден оригинален микросвет кој со својата универзална димензија кореспондира мошне успешно и сега, на повеќе места и на разни јазици (доколку се преведат и титлуваат филмските дијалози)“ (стр. 94).

Понатаму, во анализите, Тренчовски одлично ги аплицира

своите теориски познавања од областа *теорија на лик*, како *нарајолошка*, но и *филмолошка* категорија.

Во делот насловен како „2.8. Пасуси и секвенции“ (стр. 99), авторот апликативно го објаснува процесот на *прејои* на *пасусиџе од расказиџе во секвенции од филм*. Сосем прецизно и јасно се прикажани: *кадриџе* (преку илустрација и преку обележено времетраење), *плановиџе*, и извадоци од пасусите од расказите. Примерите се од „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“. Методологијата на работа при оваа анализа е методот: „кадар по кадар“.

Во одделот „2.9. Филмични стилски фигури“ (стр. 105) авторот го одредува типот на *филмска џоеџика* во филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“.

Тренчовски е сосема егзактен, прецизен и апликативен и кога ги прецизира *стилскиџе фигури*. До нив авторот доаѓа преку аналитичка процедура *расчленување на филмски дела*. Тренчовски е одлично упатен и во стилските фигури кои произлегуваат од *кинематографскиџе слики* и од *сценариоџо за расказиџе*. Но за да дорасне до ова високо ниво на наука и аналитика, авторот докажа дека стабилно стои на почвата на литературната наука за стилски фигури – *стилисиџика* и наука за фигурите – *џројолоџија*, за да се извиши потоа кон *филмичниџе стилиски фигури*, кои се исклучително сензитивни и суптилни за детекција, но и за толкување.

Тренчовски е многу минуциозен и прецизен кога ги маркира библиските и актуелните алузии на *меџафоричниџе џредмеџи* присутни и во двата филма – *реквизитите: фреска и лубеница*.

Трет дел

Во третиот дел на трудот најпрво се разработува „3.1. Аудиовизуелната нарација и дијалогичноста“ (стр. 111).

Носечки *аналиџички џроцедури* во овој дел се:

1. Препознавање на аудитивни слики кои произлегуваат од прозаичната предлошка на Солев и Чинго;

2. Одбележување на денотацијата и конотацијата на

сликовно-текстуалната содржина на двата филма;

3. Анализата на поединечни наративни монтажни филмски секвенции како знаковен систем.

Потоа авторот го третира феноменот на *дијалогичност* во аудиовизуелната нарација – тоа е всушност *дијалогичност* помеѓу книжевниот и филмскиот медиум. Но него го интересира и *интермедиијалната релација* меѓу *филмот* и *другите уметности*.

Во делот „3.2. Монтажни принципи на релацијата *расказ – филм*“ (стр. 115) станува збор за филмската монтажа, нејзината врска со категоријата *филмско време*, како и *техники на монтажа*.

Оркестрацијата на монтажните техники за Тренчовски е вистинско „мајсторство и вештина“ (стр. 116). При сето ова, се воспоставува однос на аналогија меѓу *реченицата* и *кадарот*, како основно дискурсивно средство на *сценаристот* и *режисерот*.

Тренчовски дава *фактички судови* за состојбите во овој домен на науката, но на места не восхитува и со сосем валидни *вредносни* судови, потребни и драгоцени за еволуцијата на една култура. Тоа е практично совет од Тренчовски: „Режисерите се повеќе треба да поддржуваат адаптирање на дела од литературата, иако одредени продуценти и финансиери не се доволно свесни за важноста на овој момент при развој на една национална кинематографија“ (стр. 117). Со тоа доаѓаме до сознанието за важноста на *филмизација на расказниот дискурс*. Ние би се надградиле на оваа теза на Тренчовски, истакнувајќи дека овој процес или стимулирањето на овој вид продукција, е важен, најмалку во две крупни области:

- афирмација на *националната литература* преку филм, но и

- афирмација на *филмскиот израз* преку граматиката на литературниот израз.

Понатаму, Тренчовски се интересира за „расказниот збор“ кој е „(...) раслоен, надграден и редуциран во филмските адаптации на Богдановски (...)“ (стр. 117), кој потоа „(...) режисерот Митевски го обликува во аудиовизуелно дело – филм“ (стр. 117). Тука, во овој дел насловен како „3.3. Режисерско обликување на расказниот збор“ (стр. 117), Тренчовски, поведен од теоријата на Хатчион,

прави вистинска микро-морфологија на *кинематичкиот јазик на режисерот*. И кога веќе се зборува за *кинематички дискурс на режисерот*, тогаш станува јасно дека во тој домен спаѓаат многу важни финеси какви што се изборот на агли на камерата, ритмот, како и движењето на камерата, но и далеку повеќе од тоа – светлината, бојата итн. Тука Тренчовски го истакнува и значењето на останатите членови на филмската екипа, преку легендите на нашата продукција, но и филмска уметност, какви што се легендите на нашата славна филмска продукција од XX век: снимателите Димитар Владички и Владо Јаневски, монтажерите Алексо Боневски и Дилавер Мустафа, композиторот Љупчо Константинов.

Важна е констатацијата на Тренчовски дека „(...) кинестетичните раскази на Солев и Чинго, филмските адаптации (сценарија) и филмовите произлезени од нив – сите имаат трајна уметничка вредност и пошироко филмолошко значење (...)“ (стр. 122). Со тоа, авторот на крајно аргументиран начин го проценува филмолошкото и културолошкото значење на кинестетичноста кај Солев и Чинго. За респект е ваквиот стил на Тренчовски, кој одлично знае да процени кога и каде е време и место за вакви процени, кои имаат длабочина и тежина за еден цел културен контекст и за една национална филмска продукција.

Заклучоци на авторот

Во „Заклучните согледби“ на трудот (стр. 123), авторот на трудот истакнува неколку конкретни заклучоци, од кои дознаваме вистински суштини во овој домен на науката. Да истакнеме само неколку од нив. Тренчовски вели дека: „Кинестетичноста на кратката проза е книжевен феномен кој суштински ги тангира интермедиијалните односи меѓу литературата и филмот (...)“ (стр. 123).

Во однос на поетиката на адаптаторот Богдановски, прекрасна е и валидна согледбата на Тренчовски дека: „Низ филмските сценарија на Русомир Богдановски совршено се потенцираат поетичните пасуси втемелени од Солев и Чинго, но се создава и

ново драмско руво (...)“ (стр. 123). Таа согледба суштински сфаќа што *йоејско* добива и што успева да истакне фимот, но и како му се „вбризгува“ *грамска* „крв“ на расказното ткиво, транспонирано во филм.

Потоа Тренчовски ја објаснува функцијата на *симболикаџа*, *меџафорикаџа* и *анџийодиие* на *зимаџа* и на *йожариџе* како предапокалиптични, но сепак оптимистични знаци. Таа семиотика на стилскиот регистар која се гради и расте преку кинематографската синтакса, нам ни останува како богат и драгоцен „трезор“.

Кон крајот на делото, авторот се прашува и за тоа колку *адаџаацијаџа* е *инџерџексџи*, во контекст на тезата дека таквиот интертекст е „прозорец на изворниот текст“ (стр. 127).

И конечно, Тренчовски проценува кога е време да го постави клучниот термин „оркестрација“, (кој искрено, ми недостигаше дотогаш), но сосем наместо и намерно го потенцира дури во последните реченици на својот труд, бидејќи околу него се гради и развива клучната теорија на авторот. „Токму низ оркестрацијата, се содава совпадливост на идејата на писателот со идејата на режисерот и се овозможува неприкосновено режисерско обликување на расказниот збор, што води кон – филм“ (стр. 128) – вели Тренчовски. Оркестрацијата, како врв на сè и на сите зафати, може да овозможи среќна синергија, би рекле, или среќна плодна „љубов“ меѓу „идејата на писателот“ – „идејата на сценаристот“ (адаптаторот) – кон „идејата на режисерот“. Успешната и креативна синергија меѓу овие идеи – може да вроди со – крајниот уметнички резултат – *филм*.

Крајот на трудот е искрен апел на авторот, кој наедно е извонреден *йисаџел* и докажан филмски и телевизиски *режисер*, кој просто ги повикува идните македонски сценаристи и режисери, креативно да се мотивираат од, како што вели „(...) повеќеслојниот и асоцијативен македонски расказ, (...) со антологиски вредности“ (стр. 128).

А ние би додале и дека – со антологиска вредност е и овој научен зафат оти е „рожба“ на извонредна и вонсериска пасионирана искрена библиофилија и филмофилија, но и

културофилија. Со истенчен усет за убаво, естетско, профано и стилско, Тренчовски како расен полиграф (автор на критики, есеи, но и автор на филмови), но и со енциклопедиски познавања од светската филмотека, теорија на филм, но и теорија на литература и теорија на уметностите, воопшто, успева да „оркестрира“ извонреден, вонсериски научен труд, кој се гради врз темелите на обемни, исцрпни и документираны анализи. Тоа „око“, таа „камера“ или таа драгоценa позиција е ретка привилегија на извонреден, елоквентен и напoлно компетентен херменевтичар, филмски семиолог, теоритичар, критичар, есеист, но и креативен практичар – режисер.

Загрижен за натамошната афирмација на скапоцените жанрови каков што е македонскиот расказ на XX век, *авторoи* на маестрален начин покажува како треба да се разглови, анализира, но и синтетизира адаптацијата како жанр и како вредност на една култура.

Метаполемика. Оркестрација.

Голема вредност во *Кинесџејични нарајиви* се и цитатите-предводници, кои се мотоа на секој почетен дел на трудот, а во кои се сублимирани големи научни вистини на познати имиња од оваа област. Со тоа, Тренчовски успева кај нас да поттикне густа метаполемика меѓу неколку кратки, мудри цитати кои претходат на делот за адаптаторската улога на Богдановски. Преку синтаксата на тие три цитати, Тренчовски ни овозможува да ја сфатиме *адапџацијаџа* како:

1. *џолкување*, гледиште, определба; потоа како
2. вид на *чиџање* на книгата; или пак
3. како *нов ориџинал*.

Првата теза е на Елијад, втората на Дејвис, а третата на Сегер. Со оваа прекрасна јадица, авторот нè поттикнува да се внурнеме во можна метаполемика, која адаптацијата ја доживува како: можна *херменевџика*, можно *чиџање*, или пак *ново ориџинално дело*.

Во втората теза е вградена и сугестијата на Тренчовски

дека адаптацијата можеби е интертекст (прозорец на изворниот текст) или пак „читање преку читање“.

Реализацијата на играта со формите (за која говори Богдановски) – е филмот. Вистинска скапоценост за Тренчовски, на која особено ѝ се радува и која ја почитува, е и капацитетот на адаптаторот Богдановски како промислувач над филмолошките теории, но и како искрен и наполно компетентен херменевтичар на овој феномен.

Така, Тренчовски и во овој случај, иако во овој мегазафат во науката, на патот тргна сам, некако, сосем скромно сакаше да докаже дека и сега не е сам, дека е дел од една екипа, и тоа еминентна, репрезентативна за еден национален контекст, и дека нема резултат без легендите на култната продукција од тоа време. Тренчовски сака сите да не потсети дека овие процеси се важен дел од нашата културна историја во која кулминативна точка е славниот македонски расказ на Солев и Чинго.

Но ако сме умни и искрени, сепак ќе сфатиме дека скромноста на Тренчовски не може да ја скрие неговата клучна улога во целиот полифон зафат на овој научен проект, каде тој е – велемајстор на вештината и на уметноста наречена – *режисер*. Тој, пак, и овде е – *режисер*. Но режисер во литературно-филмолошката наука и во интермедијалните сфери. Краен реализатор и оркестратор на сите научни сознанија во овој домен на науката.

Малку имаме режисери, и тоа вистински режисери, оркестратори, како што има многу малку вистински научни промислувачи над конкретен научен проблем за научно прашање, важно за една култура. Еден од ретките – е Горан Тренчовски.

Вонсериски зафат

Значењето на овој смел и сложен зафат во литературната и филмолошката наука е во длабински дослух со основните мотивации за ова дело. Тренчовски е докажан, оформен и зрел повеќекратен автор – режисер и писател кој ни доаѓа од креативната сфера, но и од филмската и авторската пракса.

Според постигнатите резултати и според важноста на прашањата кои авторот успешно ги продлабочува и научно ги осветлува, **Кинесџеџични нараџиви** е на полно зрело научно дело.

Со овој зафат, Тренчовски постигнал исклучително важни научни резултати во неколку области – *џеорија на лиџераџура*, *џеорија на филм*, *џеорија на аџаџџација*, *џеорија на умеџносџи*, *џеорија на кулџури*, *инџерџисџиџлинарносџи*. Трудот е правен според највисоките стандарди во науката и може да се рамни со највисоки дострели од оваа област. Делото осветлува исклучително важни прашања во литературната и филмолошката наука, но и во интермеџијалните сфери.

Кинесџеџични нараџиви е вонсериски зафат во нашата најнова литературна, филмолошка и интермеџијална наука, како извонреден и преку потребен проект во овој домен. Вистинска научна литература, есенџијална за дадена култура.

проф. д-р Кристина Николовска

АПСТРАКТ

Трудот „Кинестетични раскази на Солев и Чинго (низ филмски адаптации на Русомир Богдановски)“ е насочен кон истражувањето на феноменот на кинестетичноста во некои антологиски раскази на македонските писатели Димитар Солев и Живко Чинго.

Првиот дел, доследно на модерната фикциска традиција, ги разоткрива хроносот „зима на слободата“ на Солев и „пасквелскиот“ топос на Чинго, како збирни елементи на присуство на кинестезија во литературата и филмот.

Во вториот дел се запознаваме со сите забележителни примери на екранизирани македонски раскази, со акцент на неколку раскази на Солев и Чинго адаптирани од Русомир Богдановски. Улогата на сценаристот Богдановски, во соработка со режисерот, е од прозаичен во кинематичен облик да создаде дела преточени за друг медиум: ТВ-филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“. Притоа се регенерираат некои нови видувања на ликови, карактеристики, пасуси, секвенции и стилски фигури, коишто граничат со уметничката книжевност и киното како седма уметност.

Третиот дел е содржан од согледбите за аудиовизуелната нарација и дијалогичноста, монтажните принципи и можностите за режисерско обликување на раскажувачките циклуси на Солев и Чинго, со нивното филмолошко значење во јужнословенски, европски и светски контекст.

Универзалните и современи перспективи кои произлегуваат од наративниот збор на Солев и Чинго почиваат врз постулатите на нивните кинестетични раскази коишто се непресушна инспирација за едно ново интермедиијално творештво.

ABSTRACT

The thesis „*Cinesthetic stories of Solev and Čingo (adapted into films by Rusomir Bogdanovski)*“ is aimed at studying the phenomenon of cinesthetics in some anthological short stories of the Macedonian writers Dimitar Solev (1930-2003) and Živko Čingo (1935-1987).

The first part, in line with the modern fictional tradition, reveals the „winter of freedom“ chronos of Solev and „Paskvelian“ topos of Čingo, as collective elements of the presence of cinesthesia in literature and film.

The second part introduces all the remarkable examples of ‘seen on the screen’ Macedonian stories, focusing on a few stories of Solev and Čingo adapted by Rusomir Bogdanovski (1948). The role of the scriptwriter Bogdanovski, in cooperation with the director is, from prosaic into cinematic form, to create works turned into another medium: TV films „A Time for Kites“ and „Leaving Paskvelia“. Further more, some new views on roles, characteristics, paragraphs, sequences and style figures are regenerated, which border with the artistic literature and the cinema as seventh art.

The third part contains insights on the audiovisual narration and the dialogics, montage principles and opportunities for director’s shaping of the storytelling cycles of Solev and Čingo, with their filmologic importance in South Slavic, European and world context.

Universal and contemporary perspectives arising from the narrative words of Solev and Čingo are founded on the postulates of their cinesthetic stories that are inexhaustible inspiration for a new intermedial work.

Клучни зборови

Книжевност и филм, кинестетични раскази, филмска адаптација, Димитар Солев, Живко Чинго, Русомир Богдановски, сценарио, современ македонски расказ и филм

Keywords

Literature and film, cinesthetic stories, film adaptation, Dimitar Solev, Živko Čingo, Rusomir Bogdanovski, screenplay, contemporary Macedonian short story and film

ВОВЕД

Адапацијата е феномен
Брајан Мекфарлен

Природата на пристапот кон книжевните и аудио-визуелните уметнички видови и жанрови, покрај тоа што наведува на низа сличности и разлики, содржи една суштествена премиса, а тоа е можноста за адаптирање од еден во друг облик. Рудолф Арнхајм вели дека уште Готхолд Ефраим Лесинг во својот „Лаокоон“ (1766) утврдил како *разниџе медиуми се разликуваат по природата*, мислејќи пред сè на драмските медиуми, но и конкретно на *визуелниџе уметности и книжевности* (1962: 194). За ова, Ричото Канудо дава дефиниција која ја стационира филмската уметност на границите меѓу поезијата и сликарството. Кинотеатарот или *cinè-theater* е исто така граничен феномен кој го означува преодот од една во друга претставувачка епоха. Имплицитниот читател, според Волфганг Изер, во книжевниот текст означува назначен активен карактер на читање, со зацртана улога на читателот, со извесна историска, општествена и биографска диференцијација. *Како што насироји иманентно-книжевниот видокруж на очекувања стои видокружот на очекувања врзани за светиот на живојот, така наспрема имлицийното стои екслицийниот читател* (Ханс Роберт Јаус, 1978: 370). Текстот на сцена трпи инсценација, а на екранот – визуализација. Процесот на еволуирање на интертекстот се нарекува *драматизација* (во театарот) или *адапација* (во филмот) и според Михаил Бахтин секој напишан текст е *интертекст* кој вклучува, прекршува, офрла и алудира на многу други текстови, дали книжевно, филмски или генерално културно.¹ Оттука, многу поголема е веројатноста *новата (филмска) реалност одеднаш да ја замени поранешната (вербално*

¹ Thomas M. Leitch, “Twelve fallacies in contemporary adaptation theory” in: *Criticism* 45.2 (2003), 30.

создадена) реалноста.² Имајќи предвид дека уште пред да се роди филмот, фотографијата била единственото средство за (хипер)реалистично пресликување на стварноста, Ролан Барт од социолошки и семиолошки аспект коментира дека во обидот „реалистите“ да го пренебрегнат кодирањето на фотозаписот, ние, всушност, се соочуваме со *Thesis a ne Physis* (2011: 81). Кога станува збор за филмот, може да распознаваме *киноспецифични и дојолнишело филмски кодови*, исто како и *визуализацијата и разбирањето на чистелото*.³ И кога Пол Рикер зборува за херменевтичката објективизација при препознавањето, тука е „*објективното*“ *vis-à-vis* она што упатува на нешто што *разликува и идентификува* (2005: 25).

Нобеловецот Семјуел Бекет има напишано една беспрекорна *вежба за природата на перцепцијата*. Тоа е кусометражниот „Филм“ (1965) во кој игра Бастер Китон.⁴ За успехот на сценаристите нема правила, дали тие се помалку или повеќе познати, но сепак, малкумина се како драмските писатели Харолд Пинтер или Дејвид Хер кои се зафатиле со адаптации според книжевни дела. Едниот направил адаптација на „Жената на францускиот поручник“ од Џон Фолс, а другиот на „Часовите“ од Мајкл Канингам.⁵ Од тоа произлегле и два истоимени успешни филма: првиот во 1981 година, во режија на Карел Рејс, а вториот во 2002 година, во режија на Стивен Делдри. Со тоа се потврдува посоката на Виктор Шкловски дека *филмот во голема мера ги влече своите материјали од пофатото* (2008: 40). Но за да се изведе потфатот, во кинематографијата е неопходен *зајлет*. Од друга страна, паролата на Ален Роб-Грије како писател или како синеаст во неговите дела е *нагла, необјаслива, необновлива за кој било правилно организиран дискурс* (1977:

² Brian McFarlane, *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996, 7.

³ *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Cambridge UP, 2010, 30.

⁴ Cf.: *The Literature/Film Reader*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto and Plymouth, 2007, 15.

⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006, 41.

11). Во секој случај, филмските адаптации на славни романи се хипертекстовите добиени од прејходно постојните хипотекстови кои се трансформирани преку операции на селекција, засилување, конкретизирање и актуализација.⁶

Во добата кога филмот, телевизијата и компјутерите полека ја истиснуваа(т) книгата, ние и понатаму живееме период на транзиција со две форми, збор и слика,⁷ иако Анри Ажел кажува дека од сите естетски особини по кои светиот на филмот битно се разликува од нефилмскиот свет, треба да се издвои многу важниот чиниел дека тој во себе непреслајно носи музика (1978: 132). Филмот, како и книжевниот производ, има свој систем. Според Душан Стојановиќ, системот е единствениот код во рамниот филм како целина (1984: 203). А животната стварност е постојано променлива вредност, вели Дениел Ериџон. Според него, таа е постојано променлива форма на перцепцијата. Историјата на развојот на филмот како средство за визуелна комуникација, е во директна врска со способоста на филмскиот јазик да ја прифати и објасни стварноста (1988: 12). Во времето кога немиот филм го замени звучниот, Јан Мукаржовски се соочува со фактот дека тука повторно постојат ненасетни можности во комбинирањето на јазикот и вичајокој на сеиото за вид (1998: 107). Се создава еден вид оркестрација на повеќе изразни средства: литератури низ зборови, филмот низ фоотографијата.⁸ Сите доктрини, па дури и оние аристотелијанските, може да бидат адаптирани кон филозофијата на одредени периоди.⁹ Така, кон крајот на 90-тите години, Дениел Фрамpton го воведува терминот филмозофија.¹⁰

⁶ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell publishing, Oxford, 2008, 214.

⁷ Robert B. Ray, „Film and literature“ in: *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, Indiana UP, Bloomington, 2001, 131.

⁸ Živojin Pavlović, *Đavolji film*, Institut za film, Beograd, 1994, 35.

⁹ Cf.: Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, Routledge & Kegan Paul, London, 1964, 60.

¹⁰ Daniel Frampton, *Filmosophy*, Wallflower Press, London, 2006.

Книжевните дела и филмовите се изразуваат на различни начини. Линда Сегер вели дека *белејрисџиката* користи зборови за да раскаже приказна, да опише карактер и да гради идеи. Филмовите користаат слики и акција. Тие во суштина се различни медиуми кои се спроведени едни на други толку често колку што и соработуваат (1992: 27). Во 1980-тите сме сведоци на автентични костими и сетови, одлични актери и лесна музика, а во почетокот на 1990-тите, со мали исклучоци, како да застанува трендот на екранизација. Се чинеше дека *адаптацијата* на класичниот роман може да заглиби, поради решителноста да се воведуваат истите основни правила, како заглавена нота.¹¹ Има многу писатели и сценаристи кои настојуваат да го задржат нараторот од книгата во филмот и да му даат на филмот повеќе „книжевно“ чувство или да помогнат да се пренесат информации или преводи во времето.¹² Во таа смисла, Сејмур Четмен смета дека *кинематичкиот наратор* го презентира она што го бара филмски имлицираниот автор (1990: 130). Гледано од агол на нејзиниот процес на рецепција, адаптацијата е една форма на интертекстуалност, со своја поетика и естетика.¹³ Ние, како читатели и(ли) гледачи, ги восприемаме адаптациите (како *адаптациии*) како палимпсести преку нашата меморија за други дела создадени наназад, кои одекнуваат преку одредени повторувања, низ варијации.¹⁴ Лев Манович вели дека *графичкото* го задоволува и филмското (2001: 312). За да се доживее делото како адаптација, треба да го организираме како такво и да го знаеме неговото адаптиран текст, со што му овозможуваме да осцилира во нашите сеќавања со

¹¹ *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Ibid., 241.

¹² Linda Seger, *The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film*, Holt Paperbacks, New York, 1992, 25.

¹³ Заб.: Мишел Шион за тоа кажува дека *секоја нарративна единица* има своја *поетика*, ја и своја *естетика* (1989: 157), а за разбирањето на вообичаениот филмски говор, Сергеј Ајзенштајн укажува дека се доаѓа *преку студиумот на крајностите во областа на теориите и примитивната метафора* (1964: 280).

¹⁴ Cf.: Linda Hutcheon, Ibid., 8.

она што ѓо искусуваме.¹⁵ Јазикот, со сите свои правила и законитости, е мошне важен елемент при предочувањето на филмското дело пред различен аудиториум. Синтаксата на киното, како и синтаксата на јазикот, е сама по себе креативна сила, според терминологијата на Ноам Чомски.¹⁶ Најпосле, *изведувачкиите медиуми ги претставуваат најголемиите предизвици за адаптација низ културите, и тоа не само заради присуството на публика која ѓлаќа – на само то место* (Линда Хатчион, 2006: 149)... Адаптацијата како *адаптација*, меѓу другото, вклучува и толкување, дуплирање, концепциско одење ваму-таму, само заради допадливост кон публиката или средината кои ни се познати или непознати, во зависност од условите.¹⁷ Покрај теоријата на *адаптацијата* чијшто поборник е Хатчион, Кристијан Мец вели дека објективните услови кои не приближуваат до одредена теорија на киното може да бидат оние кои ја прават таа теорија противречна, при што *дискурсот на објектот* го зазема местото на *дискурсот за објектот*.¹⁸

Херменевтичкиот пристап при одредена филмска анализа се базира врз толкувањето текстови и го детектира семантичкиот потенцијал на некој текст, како и неговите различни нивоа на значења. Филмската херменевтика како гранка на феноменологијата може да се види најмногу во текстовите на Амедео Ефр и Ажел кои содржат траги од херменевтичко размислување.¹⁹ Херменевтиката на филмот го објаснува семиотичкиот статус на иконичните знакови и таа никогаш не ја вклучува изградбата на семиотички системи бидејќи е постојано свесна за историчноста на

¹⁵ Linda Hutcheon, *Ibid.*, 121.

¹⁶ Cf.: Stefan Sharff, *The Elements of Cinema: toward a theory of cinematic impact*, Columbia University press, 1982, 33.

¹⁷ Cf.: Linda Hutcheon, *Ibid.*, 139.

¹⁸ Christian Metz, „The imaginary signifier“, *Screen* (1975) 16 (2): 16.

¹⁹ Етјен Сурио, цит.: *секој свет (феноменологичките тоа темелно ни го изложиле, но и естетичарите тоа веќе го знаеле) е морфолошки во заемна врска со еден сведок насpreма коѓо се јавува, и кој во себе го содржи* (1958: 280).

анализите.²⁰ Берис Гаут вели дека *херменевтичката* тврдење е формулирано од најопштите тврдења на т.н. *auteurist*-ичка критика, *онаа критика која ѝи толкува филмовите образложувајќи ѝи како производи на нивните творци (според нивне критичари, штоа обично се режисерите).*²¹ За да се протолкува еден филм, потребно е разбирање на она што го направил неговиот творец, од идејата до реализацијата.

Временско-просторните скокови и отстапувањето од класичните конвенции му даваат предност на филмот како изразито расказен наратив.²² Како што пишувањето на прозата има свои техники, и проблематиката на конвенционалност во филмското прикажување може да се постигне преку одредена филмска техника. Дејвид Бордвел вели дека *она што се нарекува „кадар/контракадар“ обично вклучува прикажување два лика во интеракција „лице-в-лице“* (1985: 57). За да се долови атмосферата на напишаниот расказ, адаптаторот/режисерот треба повторно да раскажува или прераскажува, т.е. *покажуваме повторно и комуницираме наново со – приказните одново и одново; во тој процес, нив се менуваат со секое повторување, а сејак се препознајливо исти* (Хатчион, 2006: 177). За јасно и точно да учествуваме во тој процес на нарација, Четмен го користи поимот гледиште, *гледна точка (визија, перспектива, фокализација),*²³ како наративна функција при презентирањето на приказната од страна на ликот, со сите видливи и заднински значења.²⁴ Гаут се надоврзува на ова, испитувајќи како функционира *кинематичката идентификација, за разлика од, да речеме,*

²⁰ Заб.: За континенталните перспективи на филозофијата на филмот види: *Internet Encyclopedia of Philosophy* на вебсајтот <http://www.iep.utm.edu/filmcont/>

²¹ Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge UP, 2010, 100.

²² N.: Linda Seger, *The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film*, Holt Paperbacks, New York, 1992, 24. Според Сегер, во прозата движењето меѓу минатото и сегашноста е флуидно и непрекинато, а ретроспективата е дел од движењето на приказната, додека во филмот, *овој вид ретроспектива на заднината на приказната може да ѝи зајре некое на некоја приказна. Филмот се одвива во сегашноста. Тој е моментален. Тоа е сега. Активен е.*

²³ Seymour Chatman, *Coming to Terms*, Cornell UP, Ithaca, 1990, 147.

²⁴ Заб.: Според Четмен, *„заднинското значење“ е значење на зборот – секвенција или контекст, локација или нејзината локуциска сила.* Seymour Chatman, *Ibid.*, 79.

идентификацијата во книжевноста, преку средста како што е субјективниот кадар (*point-of-view shot*) (2010: 247)... Затоа, се вели дека добрата филмска приказна има режија, а добриот филм димензионалност.²⁵

Со појавата на телевизијата и поновите електронски медиуми, филмот опстојува некако помеѓу трите света – информатиката, аудиовизуелното и телекомуникацијата, иако последните години доаѓа до нивно претопување или спојување.²⁶ Како резултат на техниките на модерното кино, се создава еден хибриден јазик, *cinematography*. Така филмот и телевизијата станаа доминантни медиуми на приказни. Адаптацијата е процес на идентификување и фокусирање на приказната (Линда Сегер, 1992: 77)... Со други зборови, приказната, хрониката или сторијата за телевизија е *plusquamperfect* во кој се одвива *perfect* во кој е пишувана и *future* во кој ќе биде зледана (Боро Драшковиќ, 1985: 165). Притоа, од огромна важност е телевизиските адаптации да се сметаат за независни филмски адаптации,²⁷ а успешните примери на адаптација од книжевен во филмски/ТВ-облик, да станат вообичаени професионални естетски практики, бидејќи и книжевноста и кино се раскажувачки медиуми кои имаат употреба од добри приказни „адаптирани на нивните средства на изразување“ (Шарф, 1982: 37-38).

Роберт Стам меѓу првите го воведува поимот кинематички реализам,²⁸ а зборувајќи за ритмичките елементи на кинематичката адаптација, забележуваме дека адаптацијата е речиси завршена со цел да се оди подалеку од изучувањето изолирани изрази...²⁹ Има раскази и книги кои се податливи за екранизација, а некои доживуваат и повеќе верзии на адаптација, како што е тоа, да речеме „Жил и Џим“

²⁵ Linda Seger, *Ibid.*, 77.

²⁶ Cf.: Fransi Bal, *Moć medija*, Clio, Beograd, 1997, 37.

²⁷ *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, *Ibid.*, 234.

²⁸ Robert Stam, Burgoyne Robert, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London and New York, 2005, 189-190.

²⁹ Jared Banks, „Cinematic adaptation: Orfeu da Conceição“, *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Edmonton, September 1996, 795.

(1953) на Анри-Пјер Роше. Во македонскиот раскажувачки контекст, евидентно е чувството на *ѝливање во слики* додека ги читаме расказите на Димитар Солев³⁰ и Живко Чинго.³¹ Таквите раскази ги нарекуваме *кинестѝеѝични* и тие изобилуваат со визуелни белези и значења. *Белезиѝе на овие кинестѝеѝички елементи на сѝрукѝура се од сушѝинско значење за ѝпризнавање на киноѝо како форма на умеѝностѝ.*³² Овие раскази, додека ги читаме, побудуваат визуелност и сетилност, создавајќи мистична звучна слика. Стефан Шарф, автор на култната книга „Елементи на киното – кон теоријата на кинестетичкиот импакт“, за тоа вели дека *резулѝаѝоѝе е мисѝикаѝа на филмскаѝа умеѝностѝ – кинестѝеѝичкиоѝе имѝакѝе* (1982: 6). Токму рекогностицирањето на таквиот *кинестѝеѝички имѝакѝе* ќе биде главен метод во пристапот кон анализата на *кинестѝеѝичниѝе раскази* на Солев и Чинго и нивните верификувани филмски адаптации.

Според Шарф, има осум основни модели на филмска структура:

(1) Поделба: *фраѝментиѝација на сценаѝа во една слика во алѝтернаѝација – А, Б, А, Б, А, Б, иѝн.*

³⁰ Заб.: Димитар Солев се запишува на книжевност на Филозофскиот факултет во Скопје. Татко му добива со посвета „Бели мугри“ од првиот братучед Кочо Рацин. Солев е еден од основачите и уредник на литературните списанија „Млада литература“ и „Разглед“, а работел и во списанието „Иднина“. Бил директор во Телевизија Скопје. Добитник на Рациновото признание. Бил еден од најистакнатите полемичари и есеисти. Една од клучните книги му е збирката раскази „Зима на слободата“ (1968). Меѓу другото, ги напишал и драмите „Пушка в езеро“ (1966), „Патот на сенката“ (1968), „Девственици“ (1969). Во 1976 му излегува белградското издание на „Полжави“ во превод на Митко Маѝунков. Досега неговите раскази се преведени на речиси сите јужнословенски јазици, на руски, англиски и др.

³¹ Заб.: Живко Чинго студирал книжевност на Филозофскиот факултет во Скопје. Бил директор на Македонскиот народен театар. Добитник е на Рациновото признание. „Кенгурски скок“ во 1979 е изведена на Стериино позорје, но фаворитите Чинго и Ристо Шишков не добиваат награди. Меѓу другото, автор е и на драмите „Образов“ (1973), „Сидот водата“ (1976), „Макавејските празници“ (1982), „Сурати“ (1992), „Под отворено небо“ (1992), „Работници“ (1992). Една од клучните книги му е збирката раскази „Пасквелија“ (1963). Во 1977 „Пасквелија“ му излегува на словенечки, а расказите му се преведуваат и на речиси сите словенски јазици, како и на англиски. Во годината 1987 во белградски „Книжевни новини“ излегува огледот „Бресква и храст“ од М. Маѝунков по повод смртта на Чинго.

³² Stefan Sharff, Ibid., 5.

(2) Паралелна акција: *две или повеќе наративни линии кои истовремено и кои се презентирани со алтернација помеѓу сцени.*

(3) Бавно разоткривање: *истовремено воведување на сликовити информации во еден кадар, или неколку.*

(4) Позната слика: *стабилизирачка всидрувачка слика периодично воведувана без варијации.*

(5) Подвижна камера: *се користи во сцени без прекин.*

(6) Повеќаголноста: *серија кадри од сировитни агли и композиции (вклучувајќи и обрати и рефлектирачки слики).*

(7) Мастер кадар дисциплина: *исторационална, холивудска филмска структура.*

(8) Оркестрација: *уредување на разни други елементи на структурата низ филмот.*

(1982: 6)

Тука некаде е и основната траса на нашето истражување, кое е и предмет на тезата „Кинестетичните раскази на Солев и Чинго (низ филмските адаптации на Русомир Богдановски)“. Ќе се обидеме од сегашна дистанца да создадеме што поживописна *релјефна слика за можностите и постигањата на Димитар Солев и Живко Чинго*.³³ Осврнувајќи се на расказите на Солев во воено и повоено Скопје, Ефтим Таковски вели дека *тоа се раскази кои ги дава со свежина и живо*.³⁴ Од друга страна, основен лајтмотив во расказите на Чинго за Пасквелија (*како некоја Нова Англија*) се *луѓето од новото време и народијата*.³⁵ Кај овие двајца мајстори на расказното перо се назираат најпрвин руските влијанија (Фјодор Достоевски, Николај Гогољ и Леонид Андреев), а несомнено врз нив има и извесни западни влијанија, но и покрај тоа, тие како самосвојни

³³ Љубиша Станковиќ, „Српската критика за прозата на Димитар Солев и Живко Чинго“, *Развиток*, год. 15, бр. 3 (мај/јуни 1977), 265.

³⁴ Ефтим Таковски, „Редок творечки опус: Димитар Солев“, *Македонија*, год. 35, бр. 428 (1988), 33.

³⁵ Гоце Стефановски и Чедо Цветковиќ, „Нова Пасквелија – Живко Чинго“ во: *Огледи и кријаники*, Развиток, Битола, 1973, 63.

автори во многу работи се оригинални, инвентивни и помодерно настроени, за разлика од некои други писатели. На пример, кај Солев се препознаваат влијанијата од прозата на Алберто Моравија, Андре Жид, Џ. Д. Селинџер, Елио Виторини, Иво Андриќ, па и Ернест Хемингвеј, а според Мицковиќ, кај Чинго се насетуваат белезите од прозата на Исак Бабел, Борис Пиљњак, Всеволод Иванов, Брет Харт, Антон Чехов,³⁶ но и Горан Трибусон. Она што е најважно за кинестетичните раскази на Солев и Чинго е нивната универзална нишка и можноста нивната приказна да се актуализира. *Но кога некој филм е осовремен, контекстот на приказната се менува.*³⁷

Во нашиот случај, предизвикот за писателот и сценарист Русомир Богдановски³⁸ бил двоен: не само да ги адаптира и обедини расказите туку да ги раслои, да создаде нови филмски приказни отелотворени во сценаријата за ТВ-филмовите „Време на летала“ (1982, 78 мин.) и „Заминување од Пасквелија“ (1992, 73 мин.).

Линда Сегер, теоретичар на филмот и сценаристички консултант, во книгата „Уметноста на адаптацијата: преточувањето на фактот и фикцијата во филм“, меѓу другото, ги идентификува темите за опционални филмови, разгледувајќи ги следниве поделби:

³⁶ Сп.: Слободан Мицковиќ, *Толкувања*, Мисла, Скопје, 1973, 48.

³⁷ Linda Seger, *Ibid.*, 67.

³⁸ Заб.: Русомир Богдановски во 1972 година дипломирал драматургија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград. Магистрирал на факултетот за драмски уметности во Белград (1997) со трудот „Комични драмски форми во македонските обреди и обичаи за време на некрстените денови“. Работел како драматург и уредник на Редакцијата за драмска програма на МТВ. Бил редовен професор по филмско и ТВ-сценарио на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Меѓу другото, ги добил и наградите на Македонскиот народен театар за драмски текст („Фарса за храбриот Науме“, 1970) и Наградата за најдобар текст на фестивалот за детски театар во Зеница („Рекламна бајка“, 1990). Од 2014 г. ги води докторските студии по драматургија на ФДУ во Скопје. Автор е на документарен филм за театарот „Пралипе“. Ги направил драматизациите „Среќни Роми“ според филмот „Собирачи на пердуви“, како и „Ајнштајновите сништа“ според Алан Лајтман и „Солун, град на духови“ според Марк Мазовер. Најнов драмски текст на Богдановски е „Лерин – полиња жито, ридови крв“ (2016) во кој авторот ги обработува настаните од граѓанската војна во Грција, положбата на македонското население и теророт на кој е изложено.

1. нарација на йисаџелой̄
2. дијалоџ̄
3. избори на йриказнаџа кои џи наџравил авџорой̄
4. избори наџравени од ликовиџе
5. слики корисџени во оџис кои може да се йреведат̄ во кинемаџички слики

(1992: 140)

Во трите делови кои следуваат, ќе направиме аналитички и синоптички поглед кон филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, работени според раскази на Солев и Чинго, адаптирани од Богдановски. Тоа се два еклатантни и прагматични примера на органската интермедијална врска помеѓу книжевноста и филмот, поконкретно, помеѓу македонскиот расказ и филмот. Ќе ги омеѓиме хроносот „зима на слободата“ на Солев и „пасквелскиот“ топос на Чинго, ќе ја објасниме улогата на сценаристот Богдановски и неговата соработка со режисерот, ќе ги лоцираме оската на интерполацијата и центарот на транспозицијата во одбраните кинестетични раскази, а ќе се обидеме да ги реконструираме монтажните постапки и режисерското обликување на овие филмови, како и поширокото филмолошко значење на овие кинестетични раскази.

ПРВ ДЕЛ

Литературата мора да има човечко лице
Живко Чинго

1.1. СИНЕАСТИЧКИТЕ ТЕОРИИ И ПРОЗНАТА ФИКЦИЈА КАЈ НАС

Киноџо е чедо на џрекинаџиоџи свейџи
Виктор Шкловски

Есеизирање на киноџо
Рик Варнер

Еден од најважните пионери на филмот бил Чехот Јан Евангелиста Пуркиње. Тој од оптичките играчки што врз база на кинетиката промовираат некој нов вид „магија“ (зоопраксиноскоп, зоетроп, фенакистоскоп, праксиноскоп, тауматроп, стробоскоп) отишол чекор понапред, воведувајќи ја во 1840 година направата наречена кинезископ (*kinesiskop*),³⁹ од кој во 1861 година е патентиран кинематоскопот или мотоскопот, кој е основа за конструирање на филмската камера, т.е. филмскиот проектор, што овозможува снимање и киноприкажување на подвижни слики – филмови.

Во историјата на филмот, а и денес, ретки се синеастите кои теоретизираат за филмот како уметност, а воедно го назначуваат филмографскиот тек на историските филмски форми. Браќата (Луј и Огист) Лимиер, браќата (Шарл, Емил, Теофил и Жак) Пате, Чарлс Урбан, авторите од Брајтонската школа, браќата (Милтон и Јанаки) Манаки, Арсени Јовков, Борис Грежов – тоа се неколкумина пионери на синеастичката мисла која извршила значајно влијание врз современите творци кај нас и врз авторите на новиот милениум воопшто.

Канудо е првиот кој го загатнува филмот и му дава поинакво, не само практично туку и теоретско значење. По него доаѓаат низа автори кои се стремат кон своевидно унапредување на сонот. Тоа се „авангардистите“: Жермен Дилак, Жан Епштајн, Абел Ганс, Луј Буњуел, Луј Делик. На

³⁹ Cf.: Josef Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy*, Horizont, Praha, 1991, 15.

оваа група, од една страна, се надоврзуваат филмските поборници на надреализмот: Жан Кокто, Маја Дерен, Фернан Леже, Рене Клер, а од друга страна, оние кои протезираат двосмисленост на реализмот: Џон Грирсон, Валтер Рутман, Алберто Кавалканти, Ален Рене, Роб-Грие, Ернест Линдгрэн, Лени Рифенштал.

Понатаму, благодарение на Сига Вертов, камерата, таа насušна филмска алатка, добива назив „кино-око“, од што произлегува правецот „камершпил“ низ претставниците Фридрих Мурно, Карл Маер, Ернст Пабст, кои го предвестуваат германскиот експресионизам на Фриц Ланг и Роберт Вине.

Добата на „големите“ филмски теоретичари ја сочинуваат: Бела Балаж, Сергеј Ајзенштајн, Арнхајм, Рејмонд Спотисвуд, Ажел, Зигфрид Кракауер, Жан Епштајн, Жос Роже, Марсел Мартин, Жил Делез, Ериџон. Тие во голема мера се потпираат на американските пионери Едвин Портер и Дејвид Грифит, но и на руската школа предводена од Всеволод Пудовкин, Лев Куљешов и Сергеј Јуткевич.

Мошне значајни филмски теоретичарски бранови се италијанскиот неореализам и книжевен веризам, промовиран низ делата и текстовите на Гвидо Аристарко, Чезаре Цаватини, Џузепе Ферара, Лучино Висконти, Виторио Де Сика, како и францускиот неореализам или поетски реализам претставуван од Жан Виго, Пјер Карне, Жан Реноар, Жак Превер. Посебно место тука им припаѓа на Жан-Лик Годар и Франсоа Трифо.

Теоријата „камера – стило“ ја лансираат Робер Бресон и Александар Астрик, а во поглед на вкрстувањата помеѓу театарот и филмот се истакнуваат Жорж Мелиес, Андре Малро, Антонен Арто, Фернандо Арабал.

Во втората половина од дваесеттиот век се случува т.н. побивање на филмските теории, од страна на Андре Базен, Жан Митри и Мец, но се раѓаат и новите автопоетики на Сергеј Параџанов, Годфри Реџо, Пјер Паоло Пазолини, Јан Шванкмаер, Ник Парк, Фредрик Виземан, Алберт Г.

Нигрин, Харун Фароцки, Ларс фон Трир, Борис Геретс, Виктор Косаковски, Лајла Пакалнина, Мајкл Мур...

Во напредокот на филмската мисла мошне битен удел имаат полските теоретичари Роман Јакобсон, Вјеслав Гоѓиц, Јежи Плажевски, Јиржи Теплиц, Анджеј Вајда.

Во светски рамки мошне актуелни се најновите теориски проникнувања на Славој Жижек, Дејвид Бордвел, Џемс Нермор, Берис Гаут, Дина Јорданова и Торнстен Боц-Борнштајн, како и на Умберто Еко, кој неодамна почина.

Јужнословенскиот синеастички провев го предизвикуваат: Стојановиќ, Марко Бабац, Славко Воркапиќ, Владимир Петриќ, Анте Петерлиќ, Боро Драшковиќ, Живоин Павловиќ, Ранко Мунитиќ, Хрвое Турковиќ, Петар Креља и др.

Од Македонија свои синеастичко-филмолошки истражувања на оваа тема понудуваат Георги Василевски, Љубиша Георгиевски, Стефан Сидовски, Славица Србиновска, Мирослав Чепинчиќ, Мими Ѓоргоска-Илиевска и др.

Арсени Јовков, првиот македонски сценарист, во годината 1919 го пишува сценариото за игран филм „Илинден“, инспириран од митот за Крали Марко, а само една година потоа, Трифун Хаџи Јанев, повратникот од Холивуд, кој таму работел како сценски мајстор, го изградува киното „Вермион“ во Воден. Браќата Манаки⁴⁰ ја одржуваат првата јавно организирана филмска проекција во летната бавча на сопственото кино во Битола во 1921, истата година кога Ристо Зердевски се запишува на курсот за филмски актери во Загреб. По идеја на Јовков, во 1923 год. е снимен дводелниот и исклучително важен за нашата историја филм – „Македонија 1923“.⁴¹ Филмскиот ентузијазам не згаснува

⁴⁰ В.: *Творештво на Браќата Манаки*, монографија од група автори, Архив на Македонија/Матица македонска, 1996, Скопје, 54.

⁴¹ Сп.: Горан Тренчовски, *Орбис ѝкиџус*, Магор, Скопје, 2001, 9.

дури ни во летата на воена окупација.⁴² Во скопското кино „Култура“ во 1946 год. се проектира филмот на Григориј Александров „Циркус“ (1936), првиот филм што е титлуван со текст на македонски јазик. Следуваат не помалку важните години – 1947, кога се основа претпријатието за производство на филмови „Вардар филм“ и – 1951, годината на основање на Државниот филмски архив во Скопје. На сеопштата светска берза пред искушение е ставено едно од најновите професионални занимања, режисерот, без чиешто кредо, поткрепено од сценаристичко-книжевната материја, не може да се замисли комплетната реализација на кој и да е понатамошен филмски проект. Дури во 1952 се снима првиот македонски филм „Фросина“ (но со комбинирана, мултинационална екипа, во режија на Воислав Нановиќ родум од Дојран), а до 1959 год. следуваат уште 5 играни филмови на нерезидентни режисери („Волчја ноќ“ на Франце Штиглиц, „Малиот човек“ на Жика Цукулиќ, „Мис Стон“ на Жика Митровиќ – првиот колор филм кај нас, „Виза на злото“ на Франце Штиглиц и „Три Ани“ на Бранко Бауер).⁴³ Иако претпријатието за технички услуги за филм „Технофилм“ се основа во 1956 год., истовремено меѓу македонските филмски творци сè попопуларно се дискутирало за можностите што ги дава телевизиската техника при снимањето играни филмови. Се редат многу дискусии и полемики за заедничките страни и за разликите меѓу филмот и најновото чудо, телевизијата. Притоа, мошне долго (дури до денес) трае проблематизирањето во врска со величината на екранот во однос на оддалеченоста на гледачот.⁴⁴

⁴² Заб.: Откако ќе дојдат до своја камера, со филмски активности започнуваат да се занимаваат и: Благоја Дрнков и Никола Хаџи Николов од Скопје, Кирил Миноски од Прилеп, Благоја Поп Стефанија од Охрид, браќата Стојан и Бранко Малински и Сигфрид Миладинов од Куманово, Илија Џонов од Богданци, Мискеџијата од Малешевијата и други љубители на подвижните слики, како на пример Стојан Мицев Ковачев и Константин Тренчов(ски), при што на почетокот навидум само пионерското занимавање со драмска и „кинодејност“ набргу ќе прерасне во сериозна, егзистенцирачка и професионална определба.

⁴³ Сп.: Горан Тренчовски, нав. дело, 10.

⁴⁴ Сп.: Горан Тренчовски, исто, 10–11.

Вистинска база за инспирација или адаптација која вродила со конкретен филмски плод наменет или за кино или за телевизија, стануваат расказите, новелите и романите од македонските предвоени и повоени писатели, како и од писателите меѓу двете светски војни.⁴⁵ Така домашната кинематографија станува нераскинлив дел од македонската прозна книжевност. Според Ѓоргоска-Илиевска, *најчестѝ ако не и единсѝвен ѝ пример на восѝосѝавување инѝермедијални односи меѓу македонскаѝа книжевносѝа и македонскоѝа филм е адаптацијата.*⁴⁶ Таа во својот труд „Книжевноста во дијалог со филмот“ интермедијалните влијанија меѓу македонската книжевност и филм ги дели на три типа соодноси: *роман–филм, расказ–филм, драма–филм.*⁴⁷ Секој книжевник знае колку е важно и одговорно да се напише проза чијашто архитектоника потполно почива врз таквиот избор на *зледишѝеѝа на буквалноѝа Јас*. Но според Етјен Сурио, уште посуптилна е онаа таинствена *одлука нешѝа да се раскаже или оѝише...* (1958: 282) Гледано должински, новелата (*novella*) е нешто помеѓу романот и расказот.⁴⁸ Меѓу другите најкористени називи за кратки раскази, во терминологијата која се користи во нашата и во други книжевни средини се: куса проза, микрофикција или новелета.⁴⁹

Филмот и прозната фикција се во долгодржлива и прогресивна неразвојна врска, станувајќи интерактивно поле за црпење теми и мотиви за екранизација, овозможувајќи процес кој со развојот на Телевизија Скопје (сегашна Македонска телевизија) и некогашниот „Вардар филм“ ја интензивираше појавата на адаптирање на интегрални или фрагментарни прозни дела во Македонија.

⁴⁵ Заб.: Во таа смисла, мошне интересни се модернистичките планови во прозата, поезијата и драмата на Стојан Христов, Никола Вапцаров и Антон Панов, како дводомни или повеќедомни автори.

⁴⁶ Мими Ѓоргоска-Илиевска, *Книжевносѝа во дијалог со филмоѝа*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005, 67.

⁴⁷ Мими Ѓоргоска-Илиевска, исто, 76.

⁴⁸ Cf.: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Ibid., 42.

⁴⁹ Сп.: Жарко Кујунѝиски, *Најкраѝкоѝа голѝо: асѝекѝи на микрофикцијаѝа*, Антолог, Скопје, 2012, 259–265.

1.2. МОДЕРНАТА МАКЕДОНСКА (МИКРО)ФИКЦИСКА ТРАДИЦИЈА

Корените на светските и домашните жанровски традиции се јавуваат во втората половина на првото филмско столетие, кога се случува и мошне видливо и разбирливо компаративистичко разликување на жанровите. Многу јасно е што е тоа игран (фикционен филм) работен според прозна фикција, а што е тоа документарен (нефикционен) филм снимен според живи искази на луѓе. И анимирааниот, експерименталниот и едноминутниот филм си наоѓаат свое место во строгата издиференцираност помеѓу главните жанрови и видови на филмот. Притоа, принципот *īars īro īoiō* останува опозитен на *īoiōum īro īarīe*, а во двата случаја означува постоење на синегдоха, метонимија, метафора. Кратката, фрагментарна (и понекогаш телевизиска) играна филмска форма станува естетизиран начин на продирање во свеста на гледачот. Преку кусометражните, среднометражните и долгометражните драматуршки осмислени играни филмски секвенции работени по мотиви на кратки раскази, светот на уметноста станува побогат, а животот на публиката подолг за нови уметнички наслади. Инаку, *īars īro īoiō* во превод од латински значи *дел за целина*, односно парче за цело. Нештата да добијат значење – тоа е задачата не само на краткиот филм туку и на филмската уметност во глобален контекст. Клучот за претворање од слика во знак лежи во сечија авторска лабораторија која претендира да стане фабрика, индустрија за филмски сништа. Со други зборови, филмовите според кратката проза низ своите онтолошки карактеристики се идеолошки супстрат, емоционален екстрат на еден голем живот во мал, животворен облик, преку јазикот на седмата уметност.⁵⁰ Проникнувањата и анализите на читателското книжевно искуство од минатото и совремието ги опфаќаат релацијата читател-текст, односно

⁵⁰ Сп.: Горан Тренчовски, *Парс īro īoiō*, Улис, Скопје, 2008, 17.

дејствување како со условен џексџ и рецепција како условен елемент со адресаџ на конкретизацијаџа на смислаџа, како џроцес на џосредување или сџоџување на видокруговиџе (Јаус, 1978: 369).

Во македонската нова книжевност, судирот на реалистичните и модернистичките претставници ги става на проверка речиси сите писатели. Според Јадранка Владова, жесџокиџе судири џомену „реалистџиџе“ и „модернистџиџе“ всушностџ, џо давааџ на џоказ неминовниот бунџ на висџинската џумеџностџ џроџив дирекџивностџа на идеолоџијаџа, џроџив калаџиџе, џроџив меџиџе и џранициџе (1993: 55). Така, во расказот „Табакерата“ важна композициска функција има хроноџоџоџ на средбаџа.⁵¹ Според Христо Георгиевски, токму Ѓорѓи Абациев, а покрај него и Јордан Леов и Иван Точко, спаѓаат во групата на писатели кои први се нашле на ударот на модернистите.⁵² Х. Георгиевски прави увид во повеќе прозни поетики: Владо Малески ја искажува драмаџа на човекоџ во револуцијаџа⁵³ и страдањата,⁵⁴ Јован Бошковски е мошне сигурен во џрадбаџа на ликовиџе, во диференцијацијаџа на нивниџе дијалози,⁵⁵ Симон Дракул ги придодава џечалбарскиџе моџиви,⁵⁶ поевста „Улица“ на Славко Јаневски џод знакоџ е на џоркиевската џизија на сџварностџа,⁵⁷ кај Петре М. Андреевски е присутен џриливоџ на наџурализмоџ,⁵⁸ Влада Урошевиќ го прифаќа борхесовиот меџод и имаџинарноџо џо џреобличи со синџеза и со универзална аналоџија.⁵⁹ Методија Фотев е бескрајоџ на

⁵¹ Јадранка Владова, *Волшебностџа на збороџ*, Македонска книга, Скопје, 1993, 40.

⁵² Сп.: Христо Георгиевски, *Поетџикаџа на македонскиот расказ*, Мисла, Скопје, 1985, 9.

⁵³ Христо Георгиевски, исто, 7.

⁵⁴ Заб.: Во расказот „Прва вечер“ тој ќе се запре врз недоживеаната радосџ на двеџе човечки суџшесџва... Сп.: Милан Ѓурчинов, *Оцределувања*, Култура, Скопје, 1969, 185.

⁵⁵ Христо Георгиевски, нав. дело, 8.

⁵⁶ Христо Георгиевски, исто, 9.

⁵⁷ Исто, 20.

⁵⁸ Исто, 33.

⁵⁹ Исто, 35.

нехеројскио̄и ей,⁶⁰ а збирката на Блаже Конески „Лозје“ во тоа време имала о̄йозициска ѳоложба с̄ирема до̄йо̄гашина̄а ѳроза⁶¹ и во неа слика̄а на све̄йо̄и е слоевӣа.⁶² Во расказот „Крчмите“ на Конески реалистичноста е надо̄олнета со чино̄и на раскажување и таму се случува с̄ион̄ана еволуција на форма̄а.⁶³ Александар Спасов за него вели: *нерешителни да се з̄раича̄и со јазолните ѳроблеми на времето во кое живеат, се и низа̄а ликови ѳредадени во долгот и изразӣо ус̄иешниот расказ „Крчмите“, што не ѳренесува во годините на окупацијата, во една морничава, темна атмосфера* (1977: 290). А во расказот „Прочка“ пак, Конески ги ѳрезема емоциите на јунакот од желба да не ја наруши автономијата на дејската душа и свест.⁶⁴ Во расказите на Србо Ивановски доминираат автономните епизоди и детали и кај него темиите се извлекуваат од сеќавањето,⁶⁵ а хероите на Паскал Гилевски се во ѳостојан дијалог.⁶⁶ Цела оваа плејада прозаисти поттикнуваат распаѓање на с̄тариот жанр⁶⁷ и афирмираат ѳоинакви антиројолошки и креативни обрасци.⁶⁸ Притоа не смееме да заборавиме дека дефинициите на расказот се навистина Ахилова петица на теоријата на прозата.⁶⁹

Од своја страна, поетиката на Димитар Солев се темели врз јасно нагласување на разликите.⁷⁰ Во неговата микрофикција има радикална промена на прозниот израз, измена на системот на вредности⁷¹ и кај него доминира

⁶⁰ Слободан Мицковиќ, *Толкувања*, Мисла, Скопје, 1973, 113.

⁶¹ Христо Георгиевски, нав. дело, 28.

⁶² Христо Георгиевски, исто, 28.

⁶³ Исто, 91.

⁶⁴ Исто, 92.

⁶⁵ Миодраг Друговац, *Историја на македонската книжевност: XX век*, Мисла, Скопје, 1990, 504.

⁶⁶ Раде Силјан, *Македонски писатели и дела*, Матица македонска, Скопје, 2006, 25.

⁶⁷ Христо Георгиевски, нав. дело, 9.

⁶⁸ Христо Георгиевски, исто, 14.

⁶⁹ Јадранка Владова, нав. дело, 16.

⁷⁰ Христо Георгиевски, исто, 18.

⁷¹ Исто, 19.

*о̀исна̀ӣа а̀рӣику̀ла̀цѝја.*⁷²

Исто така, и Живко Чинго е инвентивен прозаист кој во својата поетика извојува една нова *у̀йо̀ѝреба на хӣѣрбола̀ӣа,*⁷³ тој *на̀ј̀гласно̀ ја̀ ѣ̀ро̀јави о̀јозиѝнос̄ӣа*⁷⁴ и неговиот расказ може жанровски да се одреди како *особен ал̀горӣӣам.*⁷⁵

Модерната македонска (микро)фикција чиишто доминантни претставници се Солев и Чинго, се валоризира како непресушен полигон за раслојување, деконструкција и реконструкција на комплетни книжевно-филмски дела со сите одлики на еден полифон, интермедијален и аудиовизуелен резултат, со цел за квалитетна афирмација на новата македонска прозна книжевност.⁷⁶

*

Димитар Солев (1930–2003) и Живко Чинго (1935–1987) се автори-мајстори на вонсериски раскази во полето на македонската модернистичка проза. Солев тежнее за *ав̄ӣен̄ӣчност̄ѝ на ум̄е̄ӣничкио̀ӣ све̄ӣ, а со̀ ѣ̀о̀а и за̀ јасно на̀гласување на разлика̀ӣа ме̄ѓу̀ реалност̄ӣа и лӣѣра̄ӣура̀ӣа и об̄јек̄т̄ивна̀ӣа реалност̄ӣ.*⁷⁷ Чинго пак ни овозможува неговите прозни текстови *да ос̄ӣана̀ӣ ѣ̀ра̀јно̀ врежани во суй̄ӣилнӣѣ с̄иле̄ӣови на наша̀ӣа меморѝја, ѣ̀ред с̄е во нѐјзинио̀ӣ емо̄ӣивен ком̄плекс.*⁷⁸ Долгометражните играни филмови „Време на летала“ (1982) и „Заминување од Пасквелија“ (1992), во продукција на ТВ Скопје, т.е. на

⁷² Исто, 97.

⁷³ Исто, 117.

⁷⁴ Исто, 31.

⁷⁵ Исто, 129.

⁷⁶ Заб.: И кај постмодерните македонски расказни пројави имаме афирмирање на нови креативни модели и освојување на нови тематски подрачја. Таа тенденција е забележлива уште во 80-тите години, со појавата на една нова генерација прозаисти кои третираат поинакви изразни обрасци. Првите освежувања на македонската микрофикциска сцена од тој период се збирките раскази:

Митко Маџунков, *Ме̄ѓа̀ӣа на све̄ио̀ӣ*, Наша книга, Скопје, 1985 (првото, белградско издание е од 1984);

Александар Прокопиев, *Младио̀ӣ ма̀јс̄ѣор на ѝгра̀ӣа*, Млад борец, Скопје, 1983; Венко Андоновски, *Квар̄ио̀ӣ на лиричариӣѣ*, Мисла, Скопје, 1989.

⁷⁷ Јадранка Владова, нав. дело, 19.

⁷⁸ Слободан Мицковиќ, нав. дело, 41.

Македонската телевизија, се автохтони филмски дела кои претставуваат оригинален пример за ползување на расказите како двигател на сценаристичката драмска композиција, при што како адаптатор, поточно како сценарист, се јавува современиот македонски писател Русомир Богдановски (1948).

Сценаријата на Богдановски може да се разгледуваат и комплементарно со режиите на Иван Митевски (1948–2015), кој е потписник-режисер на двата апликативни филмски примера. Имено, сценаристичко-режисерскиот ракопис во наведените филмови е граден врз инспирацијата од збирката раскази „Зима на слободата“ од Солев (филмот „Време на летала“) и од збирката раскази „Пасквелија“⁷⁹ од Чинго (филмот „Заминување од Пасквелија“).

⁷⁹ Заб.: Со комбинирање на некои старо-нови раскази од книгите „Нова Пасквелија“ и „Вљубениот дух“.

1.3. КИНЕСТЕЗИЈАТА ВО ФИЛМОТ И КНИЖЕВНОСТА

*Она што важи за фикционалниот расказ важи
и за кинематографската фикција
Жан-Мари Шефер*

Големата идеја на филмот, неговата генеза, е инспирирана од *мем-теоријата*, гранка на когнитивната наука. *Мемите*, според Торнстен Боц-Борнштајн, се мемориски честички или парченца информации кои се чуваат во мозокот. *Преку реплицирањето (создавањето совршени копии) овие мем може да се развијат во големи културни мрежи* (2011: 204–205). Но основата на филмската уметност е во egzистирањето на *феноменот фи*. Уште Ајзенштајн во „Крстосницата Потемкин“ (1925) тој ефект го применува повеќепати, како метафора со повеќеслојно значење.⁸⁰ *Фиефектот – кој настанува среде немоќта перцепцијата на околото да раздвои две сликички на еден кадар кои се сменуваат со брзина од 24 квадранти во секунда и со посредство на заземнување на секторот, ги сјојува во скок.*⁸¹ Токму таа илузија на движењето во филмската слика ја отвори патеката за спојување на новиот медиум со книжевноста. Од аспект на филмска структура, кинестетичките движења се низи од подолго траење кои вклучуваат *движење на камера, движење на актер*, или, најчесто, двете во комбинација, содржејќи карактеристични ритмички акценти (Шарф, 1982: 133). *Филмската слика е, всушност, подвижна слика на стварноста која што е само илузија на стварноста.* Таа, новосоздадена, регенерирана слика се *восприема како кинестетичка стварност...*⁸² Ваквата феноменолошка појава и способност на филмот да ги кондензира, експандира и метаморфозира

⁸⁰ Цит.: *Метафората и оксиморонот, метафората и синестезијата...* Венко Андоновски, *А/Обдукција на теоријата-том I: жива семиотика*, Галикул, Скопје, 2011, 179.

⁸¹ Petar Dositej Arandelović, *Fi fenomen*, AFC/DKSG, Beograd, 2014, 190.

⁸² Стефан Сидовски, *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Епоха, Скопје, 1995, 201.

просторот и времето, според Славко Воркапиќ,⁸³ има блиска врска со теоријата на релативистичката (1994: 57). Филмската уметност во голема мера почива врз кинестезија, сурова сила која го насочува афективното содејство, како и развиеноста на еден логос.⁸⁴ Во книжевноста, пак, сличната појава Венко Андоновски ја нарекува феноменот на синестезијата, која она што се доближува се искувајќи (перцепциите) од две различни сејила – слух и вид, вид и дојир, слух и дојир, дојир и вид (2011: 180).

Искусството на кинестетиката како предизвик меѓу првите го прифаќаат Фердинанд Зека, Луј Фејад, Мак Сенет, Томас Инс, Чарли Чаплин и др., а Грифит како изразна форма воведува *омнибус*.⁸⁵ По еволуцијата на книжевните жанрови и видови, се случува и појава на нови форми и форми, а афоризмот или цртичка, скерцо или епиграма, крокиот, скицата, цртежот (...) немаат само вредност на вежбање⁸⁶ за писателите и артистите, туку нив ги прифаќаат и филмците. Така филмскиот материјал постојано се коригира, дополнува и структурира, со цел да се изостри кинестетичкиот ефект.⁸⁷ Чарлс Урбан, да речеме, при снимањето на една филмска „ролна“, додава нова, а потоа – од „табло“ до „табло“, се проширува и зголемува митарот на кинематографското дело...⁸⁸ Со тоа обемот на раскажувањето се зголемува и кусометражниот облик се развива во среднометражен, а потоа во долгометражен филмски облик.

⁸³ Заб.: Славко Воркапиќ вели и дека, поради таа движечка илузија, понекогаш кинетички и кинестетички, филмовите може да предизвикаат физичко задење или ментална дезориентација. Види: *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Ibid., 6.

⁸⁴ Anri Ažel, *Estetika filma*, BIGZ, Beograd, 1978, 115.

⁸⁵ *Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1999, 15.

⁸⁶ Исто, 17.

⁸⁷ Stefan Sharff, Ibid., 169.

⁸⁸ Заб.: Размислување на Никола Лоренцин. *Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1999, 14.

Кинестетиката произведена од светот на расказите од прозаистите Димитар Солев и Живко Чинго е главен модалитет којшто низ законитостите на филмскиот јазик и филмската граматика, со чисти филмски фигури, го развиваат и практично го реализираат сценаристот Богдановски и режисерот Митевски. Низ примерите на Солев и Чинго, македонскиот модернистички расказ го гледаме преточен како осовременет филмски облик.⁸⁹ Според Шкловски, *интеракцијата меѓу филмот и книжевноста е многу комплексна. Некој може да каже дека книжевноста не треба да се занимава со филм, а ќе биде уште поедноставно да се каже дека филмот е кинематографирање на литературата* (2008: 39).

Визуализацијата на македонскиот расказ зазема посебно место во поновата македонска уметност. Интермедиијалноста и релациите помеѓу книжевниот и филмскиот облик поттикнуваат истражување кое ги апсолвират сите досегашни домашни (македонски) филмови со играна структура работени според раскази од македонски писатели. Тука посебно и важно место заземаат филмовите „Време на летала“ според раскази на Солев и „Заминување од Пасквелија“ според раскази на Чинго.

⁸⁹ Заб.: Покрај тоа што биле современици и заемно си го респектирале творештвото, меѓу Солев и Чинго постои и меѓусебна творечка посвета. Имено, расказот за стариот Дуко Колески чиито синови се иселени во Австралија, Живко Чинго му го посветува токму на Димитар Солев. В: Живко Чинго, „Семејството на Дуко“ во: *Гроб за душата*, Култура, Скопје, 1989, 28–32. Според Солев пак, Чинго своите раскази ги раскажува со *најмодерни наративни средства*. В.: Димитар Солев, *Quo vadis scriptor*, Наша книга, Скопје, 1988, 190.

1.4. ХРОНОСОТ „ЗИМА НА СЛОБОДАТА“ НА ДИМИТАР СОЛЕВ

Сè штио зори мора да ѝрими rabulum ignis
Гастон Башлар

„Зима на слободата“ (1968) е збирка од 17 раскази за Скопје и неговата периферија. Откривајќи некои композициски и стилски особености, во оваа збирка кај Солев се забележува *хронолозијата на магистралните наситани (џоробувањето, војната, ослободувањето)*.⁹⁰ Во тој урбан хронос, според Петар Т. Бошковски, главно е присутна *темата на дејството во војната*.⁹¹ Таа е своевидна повест за обични, епизодни и трагични судбини од нашите сокаци и поднебја *чие живеење е согледано низ маргиналиите на секојдневните наситани*.⁹² Врвовите на оваа проза се преку *споредбиите* да се постигне *адекватноста и точноста ѝ прикажување на мнозубројните деликатни состојби, собијатија, чувста...*⁹³ Најзначајните компаративни одлики во тие раскази се нивната *автентичност, оригиналност, адекватност, стегнатост односно содржајност, особено, сликовитост и симболичност*.⁹⁴ Солев е *еден од реалните минијатуристички*⁹⁵ *чијшто зафат е свршен не кон џвршните, случајни и ефемерни џјави и живојни манифестации, ами кон она што во денешната џолку бујати и разновидна егзистенција значи суштинско и џијично за неа*.⁹⁶ Според Атанас Вангелов, Солев се наметнува *со џонаниите џи и свежината на италијанскиот неореализам во филмот* (2004: 262).

⁹⁰ Југо Павловиќ, „За некои композициони и стилски особености во ‘Зима на слободата’ од Солев“, *Развизиок*, год. 10, бр. 6 (ноември/декември 1972), 333.

⁹¹ Петар Т. Бошковски, *Есеи и кријки*, Матица македонска, Скопје, 1997, 92.

⁹² Југо Павловиќ, нав. дело, 333.

⁹³ Југо Павловиќ, исто, 334.

⁹⁴ Исто, 335.

⁹⁵ Љубиша Станковиќ, нав. дело, 253.

⁹⁶ Александар Спасов, *Испражувања и коментари*, Култура, Скопје, 1977, 333.

Скратена верзија на оваа книга е подоцнежната „Слово за Игор“, како што се вика и еден расказ на Солев во кој светот е опишан како меур од сапуница, наведувајќи дека сè се врти во кружната форма на постоењето и се следи патувањето на сенката. Во кинестетичните раскази на Солев, сè си има свое време: време на леталата, време на топката, време на рововите, време на дождалците...⁹⁷ Расказот „Морнарска отпуса“ е еден од централните раскази кои се инспирација за сценариото на филмот „Време на летала“. Други раскази кои се изворишно ткиво на филмот и кои се интерполирани во сценариото на Богдановски се „Време на дождалците“, „Првата зима на слободата“, „Руска плажа“ и „Мирусот на расечена лубеница“. Констатирајќи го парадоксот на зимата во оваа проза, Миодраг Друговац вели дека таа зима на слободата е зима без снег и мраз, но сепак ѝ онејодослива од секоја друга зима, иако таа кај скопјани внесува и нешто ново: надеж и верба, оштимизам и ојределеност за акција, за борба...⁹⁸ Овие раскази, како што вели Цане Здравковски, се доживуваат како своевидна биографија на едно дејство,⁹⁹ а на тој начин, Солев, според Миле Неделкоски, го мистифицира односот кон живојот и оштимствениот стил.¹⁰⁰

Според профилирањето од Георги Старделов, Солев е автор на дејството.¹⁰¹ Тој пишува дека кај Солев автобиографското Јас станува основна оска околу која се плетат реминисценциите. Најдобрите раскази, најубавите страници од нејата проза на Солев се оние кои прејставуваат на некој начин негов личен живојотис. Онда и бојата

⁹⁷ Заб.: Русомир Богдановски сосем на крајот од сценариото „Време на летала“ го предвестува и времето на војната.

⁹⁸ Сп.: Миодраг Друговац, *Повоени македонски ѝсатиели - II*, Наша книга, Скопје, 1986, 175.

⁹⁹ Цане Здравковски, „Една исклучителна книга - осврт кон ‘Зима на слободата’“, *Сиреж*, год. 19, бр. 2/3 (март 1975), 171.

¹⁰⁰ Миле Неделкоски, „Мистификацијата - бегство во една друга реалност“, *Сиреж*, бр. 1/XVI (мај 1971), 73.

¹⁰¹ Георги Старделов, *Светови (ѝорѝреѝи и ѝрофили I) - ѝом VIII*, Ѓурѓа, Скопје, 2000, 316.

ѿоеѿска сѿрукѿура на неѿовиоѿ ѿрозен ѿвор. Кај Солев времето има духовен суѿсѿраѿ, ѿоа е неделиво од сѿварносѿа на душаѿа, од сѿварносѿа на емоѿивниѿе и инѿелекѿуални ѿревирања во самиоѿ човек (2000: 315). Некои критичари велат дека дијалозите кај Солев се менуваат со чиста дескрипција, а реалистичката дескрипција со крајноѿ експресионизам...¹⁰² и неговиот наративен текст е налик на запис/моѿѿ ѿреку кој се осѿварува „осмислување на времето – ѿроживеано и ѿовѿорно враѿено“...¹⁰³

Покрај вкусувањето на Солев од одредени еѿѿеѿски вредносѿи на литератѿурниоѿ метод на Марсел Пруѿѿ,¹⁰⁴ обидувајќи се да воспостави паралела на еволуцијата во расказите кај Солев и Гогољ, Ала Шешкен го актуализира значењето на книжевниот опит на овие двајца автори, при што потпирајќи се на Гогољ, Солев ги ѿреосмислил можностѿиѿе во орѿанизирањето на сѿжето,¹⁰⁵ истакнувајќи ја висѿиниѿосѿа на исѿорииѿе расказани од неѿовиоѿ херој.¹⁰⁶

Знакоѿ на надежѿа во опусот на Солев е аѿенсоѿ на свеѿоѿѿ,¹⁰⁷ од каде тој енергично црпи и твори насѿроѿѿи фикѿивниѿе каѿеѿории ѿосѿавени над човекоѿ.¹⁰⁸ Тој зачна една „нова“ зима на лична слобода и тој честопати животот го минуваше во бараките спроти некогашната скопска железничка станица, како бард кој сепак заврши на седмиоѿ колосек.¹⁰⁹ И она што е најважно за него е што во тие раскази тој, ѿо вредносѿѿ, најолно се изедначи со Живко Чинѿо...¹¹⁰

¹⁰² Љубиша Станковиќ, нав. дело, 253.

¹⁰³ Христо Георгиевски, нав. дело, 98.

¹⁰⁴ Георги Старделов, нав. дело, 315.

¹⁰⁵ Ала Шешкен, „Еволуцијата во творештвото на Димитар Солев и Николај Гогољ“, *Современосѿѿ*, бр. 4, 2007, 94.

¹⁰⁶ Ала Шешкен, нав. дело, 92.

¹⁰⁷ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 100.

¹⁰⁸ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 100.

¹⁰⁹ Сп.: Борко Зафировски, „Димитар Солев, бард што не почна, туку заврши на седмиот колосек“, *Сѿожер*, год. 7, бр. 69/71 (октомври/декември 2003), 48.

¹¹⁰ Атанас Вангелов, *Македонски ѿисаѿели*, Култура, Скопје, 2004, 263.

1.5. „ПАСКВЕЛСКИОТ“ ТОПОС НА ЖИВКО ЧИНГО

*Познајат ја слика и дава на сцената
специфичен архитектонски формат*
Стефан Шарф

Пасквелскиот *топос* од „Пасквелија“ (1961) надграден со оној од „Нова Пасквелија“ (1965) е прозно пространство опфатено во 20-тина раскази за пасквелските момчиња со или без жени, кои му припаѓаат на *еден посебен книжевно-уметнички хронолошки Пасквел, како мистички простор кој го универзализира искуството на своите жители*.¹¹¹ Кога се внурнуваме во прозната фикција на Чинго собрана во „пасквелските раскази“, во коишто како да се опишува некаков митски роден крај, незаобичолна ни е дигресијата за творечката личност на Андреј Тарковски што води кон опсервацијата дека, кога станува збор за кинестетичка проза или поезија, тогаш поетската поврзаност на филмските кадри ќе влијае со поголема емотивност за разлика од вообичаеното монтажно врзување на сликите. *За роднокрајниот простор и судбината на јунациите речиси го правило кажувачот го раскажува мистички во прво лице* (Борислав Павловски, 2000: 50). Во слични релации ќе се движи и сценаристичката визија инспирирана од Чинговите раскази („Орден“, „Борба против пожарите“, „Гробишта во полето“, „Празничен ден“, „Љубовта на задружниот коњушар“¹¹²), а централен расказ во сценариото за филмот „Заминување од Пасквелија“ е расказот „Најубавиот ден на Зурло“.

Чинго во „Пасквелија“ раскажува за една *револуција прекршена во сивата на македонскиот селанец – тоа е онаа длабинска снимка што тој успеал да ја извлече под широката слика со општи линии*.¹¹³ Главна тема тука е начинот на кој јунаците го пребродуваат *конфликтот помеѓу старото и*

¹¹¹ Елизабета Шелева, *Компаративна поезика*, Феникс, Скопје, 1996, 75.

¹¹² Заб.: Овој расказ го има и под друго име, „Луѓе“.

¹¹³ Сп.: Влада Урошевиќ, *Мрежа за неуловливо*, Македонска книга, Скопје, 1980, 151.

ново̀ио,¹¹⁴ среде состојбата на промена во македонскиџе села ѝоод навевоѝ на социјализмо̀и...¹¹⁵ Според Весна Мојсова-Чепишевска, ѝромениџе ишѝо се случувааѝ во Пасквелија се радикални, а ѝо̀иресииџе џолеми.¹¹⁶

Милан Ѓурчинов лоцира конкретни тематски одредници за „Пасквелија“: војна̀иџа, оку̀иџаџа̀иџа, крвниџииџе, исчекувањето на ѝролеѝиџа – Револуџиџа̀иџа, борба̀иџа, колек̀иџивџаџа̀иџа, бесмислениџе селски конференџии (1969: 209), а таа пролет џи за̀иџекнува ѝасквелчаниџе џлавно неѝоодџо̀иџвени, џи изненадува како некое ново и неѝознаѝо џодишно време и џи ѝоведува ѝо нови ѝа̀иџишѝиџа.¹¹⁷ Со други зборови, ова е ѝроза за човеко̀иџ низ механизмиџе на о̀иџуџена̀иџа мо̀к¹¹⁸ и за деѝиронизаџа̀иџа̀иџа на водечкио̀иџ сисѝем¹¹⁹ и во тој свет на Пасквелија, во еден о̀иџаген, зафрлен реџион кој избобилува со драма̀иџични ѝо̀иџресии бара̀џки џи насокиџе на една нова ѐџзисѝенџиџа¹²⁰ авторот покажува џодем усѐиџ за осмоза мѐџу колек̀иџивна̀иџа и индивидуална̀иџа ѝсихоло̀џиџа, ѝа о̀иџаџа̀иџа и она хрома̀иџско бо̀џа̀иџсѝиво на ѝреливи...¹²¹ Затоа Чинго не се плаши од црната боја, иако некои негови раскази имааѝ во своџо̀иџ с̀иџек̀иџар речиси само црна боја. Мрак и мраз ги опколуваат и ги стегаат јунаците на овие раскази...¹²² Чинго чекори со џра̀иџилниџе движења на младиѝиџ и занесен ма̀џесник, судиџа и сведок ко̀џишѝо с̀иџасал секаде да насре, се да види и да ѝочувс̀иџвува...¹²³

Расказите на Чинго се мерник на едно време,¹²⁴ за

¹¹⁴ Влада Урошевиќ, исто, 152.

¹¹⁵ Искра Тасевска Хаџи-Бошкова, „Фантастиката на двојноста како можеп феномен на фолклорната фантастика во Чинговата Пасквелија“, *Сѝиремеж*, бр. 1-2 / LV (2009), 110.

¹¹⁶ Весна Мојсова-Чепишевска, „Хуморот во Чинговата ‘Пасквелија’“, *С̀иџек̀иџар*, год. 10, бр. 20 (декември 1992), 42.

¹¹⁷ Милан Ѓурчинов, нав. дело, 211–212.

¹¹⁸ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 119.

¹¹⁹ Искра Тасевска Хаџи-Бошкова, нав. дело, 119

¹²⁰ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 102.

¹²¹ Петар Т. Бошковски, исто, 124.

¹²² Сп.: Влада Урошевиќ, нав. дело, 156.

¹²³ Милан Ѓурчинов, нав. дело, 164.

¹²⁴ Слободан Миџковиќ, нав. дело, 36.

пасквелци се пишува од срце и тој прозен ракопис е емоционално обоен, а во него на места допира извесна *ѵоеѵика на соноѵ*¹²⁵ по угледот на Е. А. По или Е. Т. Хофман, со скриена фројдистичка *смила на сониѵѵаѵа*,¹²⁶ поради што може да се рече дека стилот на Чинго е *сликарски*, а раскажувачот се јавува како замена на авторскиот говор.¹²⁷ Кај Чинго среќаваме и апокалиптични елементи: *ѵубењеѵо на водаѵа*, *ѵламеноеѵ на ѵусѵѵаѵа земја*,¹²⁸ *ѵожароеѵ* кој упатува на *инфералноеѵ*¹²⁹ што индиректно говори за *исѵребувачиѵе* и за *времеѵо на човековоеѵ исѵребување*, за што Бранко Ставрев вели дека *до конца е разрабоѵено сценариоеѵо на маниѵулацијаѵа чиј сѵремеж е исѵребувањеѵо*.¹³⁰ Според Јасмина Мојсиева-Гушева, основна одлика на Чинго е *синѵеѵичноеѵа*,¹³¹ а покрај ова, во расказите на Чинго имаме примеси и од *ѵроѵескаѵа*, *ѵраѵикомичноеѵо*¹³² и *хумороеѵ* наспроти патетичните *ѵоѵлави*, *скакулци*, *умирачки*...¹³³

Како кај Солев, и кај Чинго се чувствува *извесна мала режија*.¹³⁴ Неговите раскази обврзно завршуваат со победата или со поразот на човекот, иако човечкиот крај на Чинго е исто маргинален и неговиот живот згаснува некаде помеѓу бараките на Солев.

¹²⁵ Христо Георгиевски, нав. дело, 126.

¹²⁶ Христо Георгиевски, исто, 127.

¹²⁷ Сп.: Искра Тасевска Хаѵи-Бошкова, нав. дело, 112–113.

¹²⁸ Искра Тасевска Хаѵи-Бошкова, исто, 115.

¹²⁹ Исто, 120.

¹³⁰ Бранко Ставрев, „Живко“ во: *Делос или осѵров иѵѵо ѵлови*, Македонска книга, Скопје, 1992, 220.

¹³¹ Јасмина Мојсиева-Гушева, *Чинѵоваѵа аѵарѵѵна ѵоеѵика*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, 294.

¹³² Искра Тасевска Хаѵи-Бошкова, нав. дело, 117.

¹³³ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 107.

¹³⁴ Љубиѵа Станковиќ, нав. дело, 261.

ВТОР ДЕЛ

Агајџацииџе се џоџраџа џо џриказни
Русомир Богдановски

2.1. ЕКРАНИЗАЦИЈА НА МАКЕДОНСКИ РАСКАЗИ

*Кога ипројнаџа експресија на еднечниот субјект
е достигнаџа со живаџа свеџлина од екранисџот (ecraniste)*

Ричото Канудо

Децениските полемики кои се однесуваа за филмскиот метар, всушност, беа ирашања за раскажувањето, нарациџите во кинематографското излаѓање и литерарните примери („екранизации“) го доведоа филмот во долгометражен облик, така што релацијата *литература–филм* конечно го одреди обликот на изразот во *едниот или дружител – краџок или долготелражен – игран филм*. Филмската приказна остана неисцрпна и долготрајна преокупација и за подоцнежните автори и истражувачи.¹⁵⁵ Филмското сценарио е своевидна текстовна основа *дури и тоѓаш коѓа филмот се надградува врз ненаџшаниот синоџсистџички моџив*,¹⁵⁶ од книжевното поаѓалиште.

Во светот над 80% од оскароеците се адаптации, речиси половината од ТВ-филмовите се адаптации и исто толку од минисериите се адаптации. Оскароеци според адаптација на расказ се „Се случи една вечер“ (1934) на Френк Капра, според расказот „Ноќен автобус“ на Семјуел Хопкинс Адамс, и „Сџ за Ева“ (1950) на Џозеф Манкиевич, според расказот „Мудроста на Ева“ на Мери Ор, а добитници на награди Еми се „Ветување“ (1987) на Глен Џордан, според расказ на Кенет Блеквел, и Тенисон Фловерс и „Каролајн?“ (1990) на Јозеф Сарцент, според расказот „Татковата незнајна ќерка“ на Е. Л. Конигсбург.

Кога станува збор за расказот, неговото адаптирање е резултат на комплексен процес на адаптација каде различните слоеви на пресоздавање на оригиналниот текст може да се следат за да се откријат филтрите низ кои режисерите ја

¹⁵⁵ Cf.: *Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovori*, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometraჟnog filma, Beograd, 1999, 15-16.

¹⁵⁶ Јадранка Влатова, нав. дело, 211.

читаат приказната и во *процесот* на *адаптирање* на *расказот* во *игран филм*, се чини дека му е *неопходно* додавање нови *елементи* на *оригиналот*.¹³⁷ Преплетувањето на фактот со фикцијата и животната вистина со филмската имагинација е основа за опстојувањето на играниот филм, а мигот на вистината е модел за кусиот расказ и предизвик за сите генерации филмски творци.¹³⁸

Според досегашните истражувања, во македонската уметничка литература и филмска уметност имаме вкупно

¹³⁷ María Elena Martín Rodríguez, „Adapting a short story into a full-length movie: A.I. Artificial Intelligence“ in: Aguilera Linde, Torre Moreno & Torres Zúñiga (eds), *Into Another's Skin: selected essays in honour of María Luisa Dañobeitia*, Universidad de Granada, 2012, 213. Во таа смисла, како резултат на расказна адаптација на „Мртви“ од Џејмс Џојс, во 1987 година произлезе истоимениот наградуван филм на Џон Хјустон.

¹³⁸ Заб.: Примери на екранизација на „Автобиографијата“ на Григор Прличев се филмовите „Учителот“ на Васил Кртошев и „Автобиографија“ на Јани Бојаци. Примери каде сценаристот автохтоно или во соработка со режисерот по сопствени мотиви или според свое дело прави ново сценарио или адаптација се: „Настан можеби последен“ на Вељо Личеноски (според Симон Дракул), „Жолта труба, црвен гајтан, или, сакате ли уште едно парче торта“ на Љупчо Тозија (според Петар Костов), „Бел пајак, црвено предиво“ на Бранко Ставрев (според Петар Костов), „Мугра“ на Љупчо Билбиловски (според Димитар Солев), „Самотија“ на Бранко Гапо (од Јордан Добревски), „Белиот ѕид“ на Љупчо Билбиловски (по мотиви на радиодрамата „Љубовта на зографот“ на Душан Горенчевски) и др. Некои други успешни филмски дела снимени по оригинални сценарија за ТВ медиумот се: „Средба“ на Димитрие Османли (од Ката Мисиркова-Руменова), „Јагне на ражен“ на Славолуб Стефановиќ Раваси (од Богомил Ѓузел), „Жена од малтер“ на Јане Петковски (од Трајче Гаврилов), „Големата соба“ на Јане Петковски (од Велко Неделковски), „Светецот од Слатина“ на Васил Кртошев (од Бошко Смаќоски), „Простодушна љубов“ на Димитар Христов (од Мето Јовановски) и др. На полето на играното филмско и ТВ-сценарио се имаат испробано и писателите: Томе Арсовски, Бранко Варошлија, Јордан Леов, Велко Неделковски, Миле Неделковски, Јован Павловски, Бранко Пендовски, Атанас Вангелов, Душко Родев, Гане Тодоровски, Коле Чашуле, Киро Донеv, Георги Ајановски, Сашко Насев, Јордан Плевнеш, Горан Стефановски, Митко Маџунков, Васе Манчев, Цане Андреевски, Генади Болиновски, Трајче Крстевски, Блаже Миневски, Благоја Иванов, Јован Камберски, Благоја Илиевски, Александар Алексиев, Миле Попоски, Александар Алексиев, Лазар Каровски, Братислав Димитров, Славко Димевски, Слободан Мицковиќ, Милан Банов, Љубе Цветановски и др. На шпиците како драматург на повеќето наслови се забележува името на Русомир Богдановски. На сајтот <http://www.imdb.com/> стои податокот дека е снимен ТВ-филм „Пријатели“ во режија на Стојан Стојаноски според новела на Владо Малески, но за која новела или прозен мотив станува збор и дали е сочувана видеокопија во Архивот на МТВ, не можевме да дознаеме. Во периодот од крајот на 60-тите до почетокот на 80-тите, во тогашната ТВ Скопје се екранизирани и дела од Горки, Достоевски, Чехов, Ибзен, Стриндберг, Бергман, Деко, Фридман, Шизгал, Виткиевич, Ружевиќ, Карваш, Андај и од други светски автори. Во последно време, сè почест пример е кога (ко)сценарист на филмот е самиот режисер на делото.

21 дело на ниво на фикција (играни филмови) коишто се правени како адаптација (со напишано сценарио) од одредени раскази или по мотиви на раскази од македонски писатели.

Во светот на современите филмски и ТВ-адаптациии постојат и помалку препознатливи или неидентификувани прозни мотиви. Покрај наведените дела на табелата (стр. 70), во нашата културолошка сфера мошне значајни се и филмските екранизации според македонски романи: „Истрел“ на Бранко Гапо (според романот „Под усвитеност“ на Солев), „Црно семе“ на Кирил Ценовски (според истоимениот роман на Ташко Георгиевски), „Црвениот коњ“ на Столе Попов (според истоимениот роман на Т. Георгиевски), „Време, води“ на Бранко Гапо (според романот „Води“ на Јован Стрезовски), „Јазол“ на Ценовски (според романот „Две Марији“ на Славко Јаневски), „Добра долина“ на Стево Црвенковски (според романот „Големите скитачи“ на Методија Фотев), „Превртено“ на Игор Иванов (според вториот дел од романот „Папокот на светот“ на Венко Андоновски), „Големата вода“ на Иво Трајков (според истоимениот роман на Чинго), „Слана во цутот на бадемите“ на Илија Филиповски (според истоимениот роман на Мето Јовановски), „Велика“ на Богдан Поп Ѓорчев (според мотиви од романот „Пиреј“ на Петре М. Андреевски), „Златна петорка“ на Горан Тренчовски (по мотиви на романот „Расцепен ум“ и драмата „Беше еднаш“ на Братислав Ташковски). Мошне интересни примери се играните филмски серии за деца работени како адаптации на романи за деца: „Белото Циганче“ на Ацо Алексов (според истоимениот роман на Видое Подгорец), „Големи и мали“ на Душан Наумовски (според истоимениот роман на Бошко Смаќоски), „Волшебното самарче“ на Алексов (според истоимениот роман на Ванчо Николески), „Малиот одред“ на Благој Андреев (според романот „Големата шума“ на Видое Видически), „Втората смена“ на Д. Наумовски (според истоимениот роман на Велко Неделковски), „Булки крај шините“ на Д. Наумовски (според истоимениот роман на

Зоран М. Јовановиќ), „Сонце на дланка“ на Д. Наумовски (според истоимениот роман на Лазо Наумовски), „Девојките на Марко“ на Димитар Христов (според истоимениот роман на Оливера Николова) и др. Мошне успешен пример за екранизација на еден нобеловец кај нас е „Дождовито сонце“ на Коле Малинов (по мотиви на расказот „Љубов во касабата“ од Иво Андриќ).

Од табелата произлегува хронолошкиот список на прикажани филмови кои имаат корелација со расказ или збирка раскази: „Волчја ноќ“ (според расказот „Безимените од десетината“ од Славко Јаневски) во режија на Франце Штиглиц; „Крчмите“ (според истоимениот расказ од Блаже Конески) во режија на Ацо Алексов; „Мртва стража“ (според истоимениот расказ на Димитар Солев) во режија на Бранко Гапо; „Табакерата“ (според истоимениот расказ од Ѓорѓи Абаџиев) во режија на Д. Наумовски; „Луѓе и птици“ (според истоимениот расказ од Јован Бошковски) во режија на Димитрие Османли; „Бела кошула“ (според расказот „Кошула“ на Србо Ивановски) во режија на Д. Османли; „Кукла“ (според истоимениот расказ од Влада Урошевиќ) во режија на Д. Османли; „Татко“ (според истоимениот расказ од Живко Чинго) во режија на Коле Ангеловски; „Недела“ (според расказот „Под сите катови прозорец без стакло“ од Ташко Георгиевски) во режија на Д. Христов; „Подарок“ (по расказен мотив од Методија Фотев) во режија на Слободан Унковски; „Прва вечер“ (според истоимениот расказ од Вlado Малески) во режија на Д. Османли; „Ден кога се проштева“ (според расказот „Прочка“ од Блаже Конески) во режија на Љупчо Билбиловски; „Глава“ (според истоимениот расказ од Паскал Гилевски) во режија на Вангел Чемчев; „Време на летала“ (според збирката раскази „Зима на слободата“ од Димитар Солев) во режија на И. Митевски; „Кога тетин Клименте шеташе над градот“ (според истоимената збирка раскази од Србо Ивановски) во режија на Коле Малинов; „Заминување од Пасквелија“ (според збирката „Пасквелија“ од Живко Чинго) во режија на Иван Митевски;

„Вампирџија“ (од кој произлезе истоимениот расказ од Владимир Плавеvски) во режија на Горан Тренчовски; „Едно од лицата на смртта“ (според расказот „Татко“ од Петре М. Андрееvски) во режија на Филип Чемерски; „Бунило“ (според истоимената збирка раскази од Живко Чинго) во режија на Даријан Пејовски; „Кружно патување на сенката“ (според истоимениот расказ на Димитар Солев) во режија на Жарко Иванов. Најплоден период за продукција на филмови екранизирани според раскази е од 1970 до 1979 година, најмногу се адаптирани раскази настанати во периодот по 1960-тите години, а писатели по чиишто книжевни дела најмногу се снимани филмови се Димитар Солев, Живко Чинго и Ташко Георгиеvски.

Има и примери кога самите писатели, користејќи клише или мотиви од веќе напишан расказ, го доразвиваат или дополнуваат својот книжевен материјал, како што е случајот со Владо Малески, кој од расказот „Младоста на Фросина“¹³⁹ каде еволуира новата литерарна предлошка „Повест за Фросина и синот“ има работна основа за сценариото на Малески и книгата на снимање на Воислав Нановиќ за филмот „Фросина“. Сличен е примерот и со играниот ТВ-филм „Вампирџија“ на Тренчовски по сценарио на Владимир Плавеvски, инспирирано од приказните на Марко Цепенков, каде дури отпосле, десетина години по премиерата на филмот, Плавеvски објави проза по слични мотиви: прво расказот „Вампирџија“, а потоа романот „Последниот сплавар на Вардар“.¹⁴⁰

Чест е случајот на правење филм и по вистинит(и) настан(и).

¹³⁹ Заб.: Станува збор за користење на мотиви од расказ(и) од книгата „Ѓурѓина алова“ (1950) на Владо Малески. Секако, тука основа е *скаменешајша молчаливост и сирливоси на Фросина* зад која се одигрува *исконскајша драма на македонскајша жена шшо сии свој живои го йоминува во неосиварени исчекувања на мажои – йечалбар*. Сп.: Милан Ѓурчинов, „Трагања по коренот и по смислата на продолжувањето“ во: Миодраг Друговац, *Прељед на македонскајша лийерайшурна крийика*, Наша книга, Скопје, 1988, 74. За предвременото догорување и за други мотиви на триесет и петгодишната старица Фросина пишува и Бранко Пендовски. В.: „Ритмови и бранувања“ во: Владо Малески, *Разбој*, Мисла, Скопје, 1986, 456.

¹⁴⁰ Владимир Плавеvски, *Последниои сйлавар на Вардар*, Македонска реч, Скопје, 2010.

Наслов на расказ(и)	Година на објавување	Наслов на филмот	Година на прикажување	Писател на расказ(и)	Сценарист(и)
1. „Прва вечер“	1946	ПРВА ВЕЧЕР	1975	Владо Малески	Димитрие Османли
2. „Безимените од десетината“	1949	ВОЛЧЈА НОЌ	1955	Славко Јаневски	Славко Јаневски
3. „Табакерата“	1949	ТАБАКЕРАТА	1972	Ѓорѓи Абаџиев	Ѓорѓи Абаџиев, Ташко Георгиевски
4. „Младоста на Фросина“	1950	ФРОСИНА	1952	Владо Малески	Владо Малески
5. „Крчмите“	1955	КРЧМИТЕ	1966	Блаже Конески	Ташко Георгиевски
6. „Луѓе и птици“	1955	ЛУЃЕ И ПТИЦИ	1972	Јован Бошковски	Јован Бошковски
7. „Прочка“	1955	ДЕН КОГА СЕ ПРОШТЕВА	1976	Блаже Конески	Љупчо Билбиловски
8. „Кошула“	1956	БЕЛА КОШУЛА	1973	Србо Ивановски	Димитрие Османли
9. „Мртва стража“	1960	МРТВА СТРАЖА	1970	Димитар Солев	Димитар Солев
10. „Пасквелија“ (збирка)	1963	ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА	1992	Живко Чинго	Русомир Богдановски
11. „Кукла“	1963	КУКЛА	1973	Влада Урошевиќ	Влада Урошевиќ
12. „Татко“	1965	ТАТКО	1973	Живко Чинго	Коле Ангеловски
13. „Под сите катови прозорец без стакло“	1966	НЕДЕЛА	1973	Ташко Георгиевски	Ташко Георгиевски
14. „Зима на слободата“ (збирка)	1968	ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА	1982	Димитар Солев	Русомир Богдановски
15. „Кружно патување на сенката“	1968	КРУЖНО ПАТУВАЊЕ НА СЕНКАТА	2012	Димитар Солев	Александар Прокопиев
16. расказен мотив од добридолската проза	1970-тите	ПОДАРОК	1974	Методија Фотев	Слободан Унковски, Методија Фотев
17. „Кога тетин Клименте шеташе над градот“ (збирка)	1982	КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ	1983	Србо Ивановски	Аљоша Руси
18. „Глава“	1984	ГЛАВА	1979	Паскал Гилевски	Вангел Чемчев, Паскал Гилевски
19. „Бунило“ (збирка)	1989	БУНИЛО	2009	Живко Чинго	Даријан Пејовски, Вардан Тоџија, Русомир Богдановски
20. „Татко“	1994	ЕДНО ОД ЛИЦАТА НА СМРТТА	2003	Петре М. Андреевски	Филип Чемерски
21. „Вампирџија“	2013	ВАМПИРѢИЈА	2002	Владимир Плавевски	Владимир Плавевски

Табела: ОД РАСКАЗ ДО ФИЛМ (македонски пишувања)

2.2. КИНЕМАТИЧКИОТ ОБЛИК ВО „ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА“

Главниот кинематички облик во „Време на летала“ на Русомир Богдановски според расказите на Димитар Солев е содржан во хипотезата на Пол Вилирио: *дали слободаџа на ѝпросѝорноѝо движење благодарение на брзинаџа на леџалата и нивната смрѝоносна сила, ќе создаде нови филмски механизми?*¹⁴¹ Во овие раскази Солев ѝокажува извонредна смисла не само за инвенѝивно ѝонирање во деѝскаџа душа, ѝуку во чудесната ширина на младешката ѝсихолоџија,¹⁴² а тука преовладува и нужноста за ослободување од опсесијата на унишѝувачката реалност.¹⁴³ Во овој филм, сценаристот Богдановски користи наратор – Иван, момчето од маалото. Тој е раскажувачот кој е присутен во облик на анонимен *off-џлас*, неѝелолоѝворен во ниѝу еден лик, кој џи оѝишува еднагвор или еднаѝре¹⁴⁴ и ја раскажува кинематичката приказна. Преку транскрипција на гласот на нараторот Иван, го следиме обликот на кинематичката приказна на адаптаторот Богдановски.

*На ѝолјаната, на крајот од улицата заѝочнуваа сѝе времења од нашето деѝство. Секое време имаше своја иџра. Времињата џи ѝомневме сѝоред иџриѝе. Беше време на леџала. Здружени околу своите водачи, кои мораа да бидат маѝѝори за леџала, деџата ѝрчаа ѝо ѝолјаната со извици на радост и ѝредизвик...*¹⁴⁵

*Во времето на леџалата, водачот на нашата улица, Миѝруш, и неџовата врсничка од соседството, Веѝи, за ѝрвѝат оѝака се знаеја, ѝоинаку се ѝоџеднаа. И ѝака, заѝочна ѝубовѝа...*¹⁴⁶

¹⁴¹ Cf.: Pol Vilirio, *Rat i film (I): logika percepcije*, Institut za film, Beograd, 2003, 35.

¹⁴² Цане Здравковски, нав. дело, 172.

¹⁴³ Сп.: Александар Спасов, *За македонската лиѝература*, Мисла, Скопје, 1969, 96–97.

¹⁴⁴ Josep Lluís Fecé, „Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, br. 37, 2004, 32.

¹⁴⁵ „Време на летала“, 00:23 мин.

¹⁴⁶ Исто, 01:52.

Тайковциџе на Веџи и Миџруи долџи џодини рабоџеа заедно. Беа најдобри џриџаџели, а џи смеџаа и за најдобри машиновозачи. Вероџаџно за да ја разбиџаџи здодевносџа џри долџиџе џаџувања, џиџе џосџоџано за неџиџо се расџраваа. Се обидуваа да најдаџи одџвор за џрашањаџа шџо живоџоџи од ден на ден џи најџруџуваше џред нив...¹⁴⁷

Како и секој вљубен, џака и Миџруи најџрави џодвиџ џо кој сиџе ќе џо џомнаџи. Сакаше да ја слика Веџи, но немаше ни бои ни чеџки за сликање. Имаше друџар чиј џаџко беше книжар...¹⁴⁸

Поради кражбаџа, книжароџи им одржа јавна лекџија. Којзнае колку неусџеси имаше џриџаџено книжароџи во душаџа, зашџо уџорно насџоџуваше Иџор и Миџруи да џи слушааџи неџовиџе важни џоуки и џолемииџе неискажани висџини за живоџоџи...¹⁴⁹

Ослободен од џревоџи шџо џо најџрави, но незадоволен од себе, Миџруи џочна да бара учииџел шџо ќе умее да му џо џокаже џаџоџи до умеџносџа. Го најде во својаџа улица. Се џонуди да му биде ученик на сџариоџи сликар. Сликароџи смеџаше дека не е досџоен да има ученик. Сеџак, заџочнаа разџвор...¹⁵⁰

Коџа не беше со Веџи или во училишџе, Миџруи џи обиколуваше манасџириџе во близинаџа на џрадоџи и во сџариџе црквички џи набљудуваше фрескиџе на дамнешниџе фрескоџисци. Го следеше советоџи на сликароџи. Не барај џо во нив она шџо е видливо. Оџи она шџо е видливо е времено. Барај џо во нив невидливоџо. Оџи џоа е вечно...¹⁵¹

За разлика од џорано, џаџковциџе осџанаа скарани џодолџо време. Едвај ја издржуваа џакваџа сосџоџба, но ни едниоџи ни друџиоџи не сакаше џрв да џодаде рака. Поџајно очекуваа да им доџде во џосџи нивниоџи неразделен друџар, кондукџероџи Преџо. Тој им џо знаеше наравоџи и неџоџрешливо

¹⁴⁷ Исто, 12:28.

¹⁴⁸ Исто, 15:00.

¹⁴⁹ Исто, 17:45.

¹⁵⁰ Исто, 19:40.

¹⁵¹ Исто, 23:40.

наоѓаше едноставни, и за двајцата прифатливи пристојни...¹⁵²

И Миџруш се добра до големаа маџура. Не беше одличен како Веџи, ни многу добар како Иџор, синоџ на книжароџ, џуку само добар. Таџко му џочека да џомине џрвиоџ бран на вооџушевувања, а џоџоа, со добар дел од џлаџаџа, џо одведе Миџруша во наџуѓледнаџа кафеана во џрадоџ на мала свеченостџ и мал сериозен разѓовор...¹⁵³

Гоџинаџа џомина во различни чувствџвувања на времеџо. За Миџруш и Веџи времеџо џечешо сџоро, а за нас брзо. Одеднаш, среде леџо, како среде оѓан, Миџруш дојде на оџсусџво...¹⁵⁴

Се џојави меѓу нас, како вооџшџо да не бил никаде. Еџинсџвено џо шџо се џознаваше дека бил оџсуџен беше белџа леџна морнарска униформа. Не одеше никаде без униформаџа. Најмногу шџо ќе џроџушџеше, џоа беше да ја симне каџаџа. Ушџе џрвоџо уџро шџо џо осџана на оџсусџво дома, од железнаџа шџџка за џресење килими Миџруш наџрави враџило. Тоа беше новина шџо џи крена на нозе сџџе деца од џолјанаџа. Тие се собираа околу Миџруш и џо џледаа со џодзинаџи усџи. Вооџшџо, Миџруш беше сензација џоа леџо. Коѓа излеѓуваше со Веџи, децаџа се врвчеа џо нив како долџ, змиулесџи и босоноѓ оџаш. Тоа беше како џо земјаџа да лази доџоѓаш невидено леџало...¹⁵⁵

Исџовремено коѓа и Миџруш, на оџсусџво дојде и Иџор, водачоџ на соџерничкаџа улица. Без да џи џрашааџи за мислење, децаџа закажаа наџџревар меѓу нив...¹⁵⁶

Тоа лудо леџо како да беше џолку лудо џокму заџоа шџо се ближеше крајоџ на оџсусџвоџо. Зар џолку било убаво шџо не можело џовеќе да џрае. Долѓо ќе џо џомнаџи џоа леџо краџко како сон во вода. Тоѓаш веруваа во своџџе зборови како шџо верувааџи децаџа во џриказниџе...¹⁵⁷

¹⁵² Исто, 25:07.

¹⁵³ Исто, 30:00.

¹⁵⁴ Исто, 42:53.

¹⁵⁵ Исто, 44:43.

¹⁵⁶ Исто, 45:45.

¹⁵⁷ Исто, 63:19.

*Последнојо писмо шјо Веји го доби од Мијруи беше црџеж на џулаб. Како и да го сврјеше, џулабој џледаше во неа. И се сјори дека одново го има в раце истиој џулаб шјо ѝ одлејта коџа им јочнуваше љубовја. Прејчувсјуваше несреќа. И несреќаја дојде...*¹⁵⁸

*Тоа беше крај за времето на лејалата. Бесмислено беше јовеќе во небојо да се јушјаај лејала од јирска, харјија и лејило, коџа јо неџо јрмеа лејала од железо, оџан и лелек...*¹⁵⁹

*Зјочнуваше време на војна.*¹⁶⁰

Откако сме го изгледале филмот, правиме паралела со интерполираните пасуси од расказите на Солев, имајќи предвид дека јонајтаму, во чијањејо на еден филм, мора истио јака да го разбереме и друјој код, којшто Мекфарлен го нарекува дојолнијелен филмски код.¹⁶¹

¹⁵⁸ Исто, 68:15.

¹⁵⁹ Исто, 71:32.

¹⁶⁰ Исто, 72:05.

¹⁶¹ Brian McFarlane, Op. cit., 29.

2.3. КИНЕМАТИЧКИОТ ОБЛИК ВО „ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА“

Главниот кинематички облик во „Заминување од Пасквелија“ на Русомир Богдановски според расказите на Живко Чинго е содржан во хипотезата на Гастон Башлар дека *храна̄та на о̄гной̄ се ѿтрансформира во суш̄тина на о̄гной̄* и дека, всушност, новите садници се хранат од пеплосаните грутки земја, како што новите револуции се појавуваат по задушените востанија?!¹⁶² *Овде иднина̄та се замислува како крај на сејос̄оечко̄то, како крај на бӣисување̄то во сӣе негови облици, како есха̄иологија*. Притоа крајот може да биде претставен како *ѿприродна ка̄тас̄ирофа (...), како најолно рушење, како нов хаос донесен од новио̄ ѿредок*. *Во иднина̄та се насе̄ува крајо̄т на ѿос̄оечко̄то...*¹⁶³ Овие раскази на Чинго се раскажани или во ѿрво лице или, ѿак, нивнио̄т раскажувач е некој ш̄то е надвор од случување̄та и од сама̄та ѿриказна.¹⁶⁴ И тука сценаристот Богдановски користи наратор – остарениот пасквелчанец Аргил; во филмот тој е повремено видлив и од неговата ѿочка на *гледање* се изострува гледиштето на раскажувачот со *ѿојмовна ѿочка на гледање (point of view или P.O.V.)* и со *субјек̄тивен кадар (point-of-view shot)*¹⁶⁵ или со повремени временски скокови, последователни сцени од сегашноста и минатото снимени на иста локација, раскажувајќи ја кинематичката приказна, *од срце̄то на добрио̄т, на ѿприроднио̄т човек*.¹⁶⁶ Преку транскрипција на гласот на нараторот Аргил, и тука го следиме обликот на кинематичката приказна на адаптаторот Богдановски.

Пасквелија, моја̄та убава но о̄ус̄иена Пасквелија. Толку е далеку од целио̄т свет̄. И од најблискио̄т ѿа̄ ѿреба да се

¹⁶² Cf.: Gaston Bachelard, Ibid., 65.

¹⁶³ Јасмина Мојсиева-Гушева, нав. дело, 81.

¹⁶⁴ Јасмина Мојсиева-Гушева, исто, 58.

¹⁶⁵ Josep Lluís Fecé, Op. cit., 29.

¹⁶⁶ Нада Петковска, „Добриот човек во творештвото на Живко Чинго“, *Литературен збор*, год. 26, кн. 5 (1979), 53.

изминай многу километри додека се ситише во селото. Но сега и тоа не постои. Сити се, сити си отидоа од Пасквелија. Птиците слегоа од планината и се вслија во куќите. Се исушија пасквелските лозја. И лозјата се како луѓето, најубавите, тие бргу исушуваат. Само јас не успеав да ја најубавата. А колку пати се обидов. Мојата казна е да ги помнам сити заминувања од Пасквелија, да го помнам и мојот крај. Всушност за нас сакам да ви кажам. Тогаш беше есен, а јас бев вљубен во Еија Исаилоска, Господ да ме ситолчи и мене и неа. Во какво време се случи тоа...¹⁶⁷

Секретарот на младинската организација ми даде задача да вардам кој сè ќе намине од младинците во црквата за да провериме дали е на линијата. Патем, требаше да ги заминам и поштарите, за секој случај...¹⁶⁸

Бев решен да ја скријам таа љубов и од Господ. Но дојде тој проклет сосианок и секретарот ме прободо со неговите ситуден поглед. Чиниш знае сè. Ништо не може да се прикрие... И тој ден добро се самокритикував. Тоа ти беше самокритика. Раскажав сè за мене и за Еија... Дружарите со најламнени зборови ми честиташа прејзрнувајќи ме. Дури предложија да ми се даде орден. Господ да ме смачка, ако јас не се чейорев со орденот во селото.¹⁶⁹

Еија замина од Пасквелија и никогаш повеќе не се врати. Тогаш дојдоа и дождовите. Дождовите доаѓаа секогаш кога некој ќе замине. Дождовите непрестано паѓаа и водата го изменуваше лицето на земјата. Дождови паѓаа и кога од Пасквелија си замина коларот Арцо... Господо, колку чудно почна тоа негово заминување.¹⁷⁰

Тогаш дојдоа и пожарите. Нок беше кога почнаа пожарите во Пасквелија. Се чинеше дека целата долина изгорува. Никој не знаеше како почнуваат пожарите во Пасквелија. Секретарот држеше зборови... А пожарите не ситивнуваа... Во времето на

¹⁶⁷ „Заминување од Пасквелија“, 04:36 мин.

¹⁶⁸ Исто, 09:36.

¹⁶⁹ Исто, 18:17.

¹⁷⁰ Исто, 21:05.

ѝожариѝе си замина друѝароѝ Рашиѝаков.¹⁷¹

Редум сиѝе ја найуѝиѝаа Пасквелија. Сиѝана неѝодносливо да се осѝане во селоѝо. Зоѝиѝо да се осѝане дома и да се ѝледа низ ѝрозорецоѝ на ѝразниѝе сокаци. Тоа ни е соноѝ, несѝварни се куќиѝе, ѝробииѝа се куќиѝе ѝолни со ѝемница и ѝишина. Можеби заѝоа секоја изуѝирина беѝав далеку, далеку од сокациѝе, од куќиѝе и од селоѝо. Одовде ѝо ѝледав и заминувањето на Зурло, свирачоѝ ѝасквелски и неѝовоѝо семејсѝиво. Неѝовоѝо заминување ѝочна оној ден коѝа одби да свири на свадбаѝа кај околскиоѝ секретѝар, бившиоѝ кмеѝ, друѝароѝ Дуѝулов. Луѝето не можеа да ја узнааѝ висѝинскаѝа ѝричина ѝиѝо ѝолку ѝо налуѝило Зурло.¹⁷²

Наѝјосле си оѝидоа сиѝе. Само јас ѝалкам низ Пасквелија, носејќи ѝо со себе ликоѝ на Еѝја и својоѝ браѝ... Сеѝа во Пасквелија е сосема ѝивко. Само јаѝа ѝаврани ѝовремено ја наруѝувааѝ ѝишинаѝа. Пасквелија...¹⁷³

На крајот, по заминувањата на Етја, Арѝо, Раштаков, Зурло и другите, Аргил остарен заминува со своите мисли, крај ковчегот на Етја, втрнчен во гроздовите и свесен за заминувањето на својата семејна лоза... Луан Старова за повеќето раскази на Чинго вели дека ѝоаѝааѝ од некоја семејна еѝизода, од чувсѝивувањето на семејсѝивоѝо коѝа заѝочнува зреенеѝо на младиоѝ живоѝ, коѝа во кривкоѝо биѝие се слевааѝ елементиѝе на свеѝоѝ и живоѝоѝ.¹⁷⁴

По гледањето на филмот, споредувајќи ги транспонираните пасуси од расказите на Чинго, свесни сме за постоењето на виши, ексѝракинемаѝички кодови: јазични, визуелни, нелинѝвисѝички, звучни, кулѝурни...¹⁷⁵

¹⁷¹ Исто, 50:03.

¹⁷² Исто, 57:07.

¹⁷³ Исто, 73:39.

¹⁷⁴ Луан Старова, „Темата на семејството во прозата на Ж. Чинго“, *Разглед*, год. 27, бр. 1 (јануари 1985), 45.

¹⁷⁵ Cf.: Brian McFarlane, Loc. cit.

2.4. АДАПТАТОРСКАТА УЛОГА НА СЦЕНАРИСТОТ РУСОМИР БОГДАНОВСКИ

*Адапција е, пред сè, едно толкување,
едно гледање, една одредба*
Тудор Елијад

Адапција е еден вид на читање на книга
Ендрју Дејвис

Адапција е нов оригинал
Линда Сегер

Русомир Богдановски е еминентен современ драмски писател, адаптатор, драматург, сценарист и едукатор кој имал афинитет и поседувал умешност за екранизација на двајца од најголемите македонски мајстори на расказниот микросвет – Димитар Солев и Живко Чинго. Расказите видени низ неговата сценаристичка призма се разглобуваат како транспонирање и интерполирање во филмски облик.¹⁷⁶ Катица Кулафкова се осврнува кон „уметничкиот филм“ кој почива врз интертекстуалната врска со книжевноста, тврдејќи дека *адаптирањето на книжевниот текстови ја поврзува новата форма на филмот во универзално прифатено естетско поле* (2003: 353). Процесот на *адапција* според Славица Србиновска е *опирага по сличности и разлики* (2011: 109). Богдановски во едниот случај („Пасквелија“ на Чинго) *опирага по сликите кои зборуваат*

¹⁷⁶ Заб.: Во периодот од 7 јануари до 3 април 2013 по повод 10 години од смртта на Димитар Солев и 20 години од ТВ-филмот „Заминување од Пасквелија“, а и заради потребите на оваа теза, имав прилика да разменувам мислења со писателот Русомир Богдановски. Записот и сублиматот кој произлезе од поминатото време со мојот собеседник, го објавив како текст-интервју под наслов „Потрага по приказни“ во списанието за книжевност и култура *Аки*. Во меѓувреме, во 2015 се одбележа и 80-годишнината од раѓањето на Чинго, Бранко Ставрев и Љубиша Георгиевски снимил документарец и видеоомаж по тој повод, а истата година ненадејно почина и *spiritus movens*-от на филмските дела „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, режисерот Иван Митевски.

сами ѝо себе,¹⁷⁷ а во другиот („Зима на слободата“ на Солев) прави варијации на *ѝемаѝа на заминувања*.¹⁷⁸ Во некои случаи инспиративниот порив за сцените му надоаѓа од само една реченица од одбран расказ. Во „Време на летала“ сценариото е составено од слики на детството и првата љубов, подзасилени со судирот за престиж на две скопски маала и меѓугенерацискиот конфликт поради желбата за студирање – сето тоа прекинато од стравотната војна која го зафаќа и овој урбан крај, со испреплетените *чувсѝива за ослободување*. Во „Заминување од Пасквелија“ сценариото е потенцијално *рондо од заминувања* од руралниот крај од различни причини: поради несреќната љубов, власта, зачувувањето на семејството, одбраната на слободата – наспроти другата, латентна тема – *осѝанувањеѝо на раскажувачоѝ*,¹⁷⁹ т.е. осуденоста да се биде сведок на многуте заминувања. Забележителни карактеристики на кинестетичниот свет на Солев и Чинго се: црнопоетичниот хумор,¹⁸⁰ богатата иронија кон власта, апокалиптичните мотиви, односот топло–ладно (пожар–зима), антиподите Скопје–Пасквелија (град–село), генерацискиот аманет и др. Секако дека пресудна одредница за филмското заокружување биле кинестетичноста и филмичноста која ја содржат одбраните раскази на Солев и Чинго.

При фикционализирањето на приказните, Богдановски не го заборава начелото дека *ѝубликаѝа сака висѝински ѝриказни*, бидејќи таа инстинктивно знае што се случува (Сегер, 1992: 109–110). Врските меѓу филмот и литературата ги одржуваат четири работи: 1) *ѝрприродаѝа на нараѝивоѝ*, 2) *нормаѝа на киноѝо*, 3) *меѝодииѝе на академскиѝе книжевни и филмски сѝудии*, и 4) *ѝоѝребиѝе*

¹⁷⁷ Русомир Богдановски, „Потрага по приказни – расказите на Солев и Чинго низ сценаристичка призма“ (разговор со Г. Тренчовски), *Акиѝ*, бр. 49, година X, 19.8.2013, 59. Истото е приложено на крајот од книгава (стр. 154–167).

¹⁷⁸ Русомир Богдановски, нав. место.

¹⁷⁹ Сп.: Русомир Богдановски, нав. место.

¹⁸⁰ Заб.: Хуморот и сатирата на Солев и Чинго се мошне слични со оние од *црниоѝи бран* во југословенскиот филм.

на академската професија (Роберт Б. Реј, 2001: 121). Според Женет, филмските нараторологи разликуваат: *ред, играење и фреквенција...*¹⁸¹ Двата филма се правени со временска дистанца од 10 години (првиот имал премиера во 1982, а вториот во 1992) и притоа се отвора *можноста на влезовите на еден текст во друг.*¹⁸² Периодот помеѓу е важен за „поинаквата“ модернистичка кратка проза на Солев и Чинго и тоа веројатно било исто така „модернистички“ податливо и за Богдановски, како сценарист, со оглед на тоа што создал два нови автохтони кинематички света кои почиваат врз постулатите на модерната сценаристичка драматургија. Според Мекфарлен, *има неверојатна можност за нова (кинематичка) реалност во еднаш премесената јорано (вербално креирана) реалност...*¹⁸³ Така и Богдановски го следи сопствениот инстинкт за правење приказни и според него не постои заборавена приказна. *Постојат само приказни кои сè уште не сѐ ги слушнале. И филмови што чекаат да бидат направени.*¹⁸⁴

Познато е дека поголемиот дел од филмската продукција во светот се потпира врз адаптации на книжевни дела. Зборувајќи за *моделот и клучот* на адаптирањето кој е практикуван при екранизирањето на двата корпуса раскази од Солев и Чинго, и имајќи предвид дека досега тој е единствениот успешен мајстор во Македонија кој умее од книга раскази да генерира автохтон филмски јазик, соочен со предизвикот да се преточи едно прозно дело во филмски медиум, Богдановски прави и една интермедијална валоризација на фикцијата која ја потпишуваат две еминентни пера (Солев и Чинго), но едновременно создавајќи сосема ново руво со самосвојни законитости и нов книжевен вид – *сценарио*, нешто што отсекогаш било новитет во нашата

¹⁸¹ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Ibid., 32.

¹⁸² Peter Michalovič/Vlastimil Fuska, *Znaky, obrazy a stíny slov*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009, 37.

¹⁸³ Brian McFarlane, Op. cit., 18.

¹⁸⁴ Русомир Богдановски, нав. дело, 64.

современа уметност и книжевност. Според пристапот на Богдановски, *адаптациијата на книжевно дело во сценарио и од сценарио во филм е игра со форми. Метаморфоза на форми во која што секоја фаза има своја убавина. Сценариото е најишан, но не и остварен филм. Филм е она што ќе го гледаме на платно. Или на екран. Филм се прави и со белешки во цевчи и со идеи кои се разработуваат при снимањето.*¹⁸⁵ Отсекогаш имало, има и ќе има вкрстување меѓу киното и постарите изведувачки уметности, но сепак, *филмот не е мешавина од тие уметности и има свои уникални методи за обезбедување естетско задоволство*, кои Стефан Шарф ги нарекува *кинетички елементи*.¹⁸⁶

Прозата е секогаш непресушен извор на превреднување на некои понекогаш подзаборавени, понекогаш непознаени, но моќни кинематички светови и затоа Сегер со право вели дека *адаптациијата е и уметност и занает. Треба да се разбере материјалот, проблемите и вештината за пишување сценарија за да се најправи адаптација. Но без разлика колку знаеме за вештината на пишување и адаптирање, сејак ќе биде потребна вашата уметност – вашата креативност, интуиција и инстинкт* (1992: 220). Како и рекогностичарот, и адаптаторот треба да опфаќа, прифаќа и потврдува од книжевниот материјал со кој располага. Рикер за препознавањето вели дека е неопходно *1) Да опфаќа (објект) со умот, преку мислата, спојувајќи слики и релевантни перцепции; да се најправи разлика или да се идентификува одлуката или акцијата, добро познајќи; 2) Да се прифаќа, да се прифаќа како висина (или да се прифаќа како таква); 3) Да се потврди дека некој должи некому за (нешто, дејствување).*¹⁸⁷

Богдановски ја имал таа привилегија лично да контактира со Солев и Чинго додека ги пишувал сценаријата и додека се снимале филмовите по нивните раскази

¹⁸⁵ Русомир Богдановски, исто, 63.

¹⁸⁶ Stefan Sharff, Ibid., 5.

¹⁸⁷ Paul Ricoeur, *The Course of Recognition*, Harvard UP, London, 2005, 12.

и притоа имал *пoшпoлнa слoбoдa, и oд Чингo и oд Coлeв, пшoрeчки oднoс кaкo aвпшoр co aвпшoр.*¹⁸⁸ Тие никогаш не се мешале во неговата работа, ниту ја попречувале. Тоа се надоврзува на адаптаторскиот *кoнпшнунум мoдeл* за кој Линда Хатчион вели дека *јa имa пшaa прeднoспш шпшo нуди нaчнн нa рaзмнслувaњe зa рaзлнчнн рeaкцнн нa прeпшхoднa прнкaзнa; пш пoзнцнoннрa aдaпшпaцннпшe пoсeбнo кaкo (рe)нпшeрпрeпшaцнн и (рe)крeaцнн.*¹⁸⁹

Имајќи ја адаптаторската улога, Богдановски се обидува да избегне линеарен развој и ги ублажува секвенциите генерирајќи „анахронии“, од типот на *aнaлeпшпшe (флeш-бeкoвн) и прoлeпшпшe (флeшфoрвaрдн).* Аналепсите се поделени на *нaдвoрeшнн aнaлeпш (флeшбeк прнкaзнн кoн сe прoпшeгaaпш нaнaзaд дурн прeд пoчeпшнaпшa пшoчкa нa пшaвннoпш нaрaпшпв).* Мешаниите *aнaлeпш пoчнувaaпш вo пoрaнa пшoчкa, нo дoaгaaпш дo нзрaз нлн јa нaпaaгaaпш „сeгaшнoспшa“ нa пшaвннoпш нaрaпшпв...*¹⁹⁰

На прашањето што би им порачал на научниците кои за предмет го имаат истражувањето на интермедијалните односи помеѓу филмот и книжевноста, Богдановски одговара: *Извoнрeднa пшeмa кoјa бaрa пoзнaвaњe и нa фнлмoпш и нa кннжeвнoспшa. Фнлмoпш сe прoучувa co пшeдaњe, пшeдaњe и пшeдaњe, a кннжeвнoспшa co чнпшaњe, чнпшaњe и чнпшaњe. Тeорeпшкнпшe aнaлнзн и зaклyчoцн сe нaoгaaпш нeкaдe пoмeгy пшe двe aкпшпвнoспшн. Нa сeкoј пшeорeпшчaр мy прeпшoрaчувaм прн првoпшo чнпшaњe и првoпшo пшeдaњe дa бндaпш кaкo Aдaм и Eвa вo рaјoпш прeд дa пшo зaгрнзaaпш јaбoлкoпшo. Нeвннoспшa шпшo кe јa зaчувaaпш вo сeбe oд првoпшo чнпшaњe и пшeдaњe кe нм пoмoгнe дa нспшрaaпш вo свoнпшe прoучувaњa. Фaуспш co мaкa дoaгa дo рeшeннe и прeвeдyвa: „Вo пoчeпшoкoпш бeшe дeлo“. Дeлoтo e пoчeпшoкoпш нa сeкoe нспшрaжyвaњe...*¹⁹¹

¹⁸⁸ Русомир Богдановски, нав. дело, 64.

¹⁸⁹ Cf.: Linda Hutcheon, 172.

¹⁹⁰ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Ibid., 32.

¹⁹¹ Русомир Богдановски, нав. место.

2.5. „МОРНАРСКА ОТПУСКА“ – ОСКА НА ИНТЕРПОЛАЦИЈАТА

Филмот „Време на летала“ го следиме низ нарацијата на Иван, момчето кое е сведок на клучните моменти пред почетокот и на самиот почеток од Втората светска војна. Младешките игри, првата љубов и соочувањето со суровите предвесници на виорот на војната се основни координати на оваа возбудлива филмска приказна. Детските летала, „змејовите“ играчки стануваат трагичен синоним за авионите кои можат да бомбардираат и да распарчат еден вистински свет од емоции. Во адаптаторскиот зафат на Богдановски препознаваме вешто *интерполирани настани, ѝоставени во рамки на интервалие меѓу моменти на главното дејство*.¹⁹² Притоа тој ги зема предвид расказите во кои се појавуваат јунаци слични на Митруш, или некои од неговите врстници, како на пример, Игор.

Уште првата утрина што ја осамна на оѝуска дома, од железната шипка на мајка му за пресење килими Миѝруш најрави враѝило.¹⁹³

Сценаристот Богдановски црпи монолошки и дијалогски амалгам за филмот во којшто постои и наратор кој раскажува во прво лице. Таа техника тој ја применува интерполирајќи го следниов расказен фрагмент:

Миѝруш скокаше, штом ќе го сѝоѝнеа оние што се збираа околу него да видаѝ одблизу како изгледа морнар или ѝак штом ќе најравеше ѝодобар скок некој од домородниѝе најѝреварувачи.¹⁹⁴

Од расказот „Мирисот на расечена лубеница“, Богдановски исто така пронаоѓа впечатлива синестетична сцена којашто ја интерполира во филмот „Време на летала“. Тука предмет е преселбата на Игор и љубовта помеѓу Игор и Вети. Нико и Игор ѝ предложиле љубов во исто време, тоа

¹⁹² *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Ibid., 36.

¹⁹³ Димитар Солев, *Првата зима на слободата*, Мисла, Скопје, 1995, 31.

¹⁹⁴ Димитар Солев, исто, 33.

за Вети била многу непријатна ситуација, затоа што таа ги чувствувала како другари. Вети ноќта скришно влегува кај Игор преку прозорецот, за да се збогуваат, бидејќи Игор заминува:

*– Еве, јас си одам. Нико ќе остiане, но ти iовеке со него не iледај се. Така сиiе ќе видиш дека си слободна. Човекои на iвојои живои доiрва ќе се iојави.*¹⁹⁵

Во следниот сегмент од расказот на Солев се одигрува целата филозофија на постоењето на една интима среде завојуваниот свет каде важат правилата на оружјето:

*Знаеш ли шiо е iоа, Iгоре? – Река, мирис на расечена лубеница. Јас, ти, Нико. Кажи ушiе некој iолем збор, Веи. – Љубов, Iгоре. Тоа е најiолемиои збор, Iгоре.*¹⁹⁶

Солев, исто така, во повеќе текстови, со iолема инсiираиивна сила iо изразува човековои величие насiрема несiраведливостiа на живоиои врз неговаи судбина. Во расказои ‘Морнарска оиiуска’, на iпример, Миiруш суверено iо манифесiира iодемои до својаи независностi, но живоиои како да не iоднесува iредизвик: и iо iредава Миiруша на смриiа.¹⁹⁷ Но Богдановски не ја зема епизодата од расказот на Солев при што Митруш загинува при скокањето од карпа, туку му дава поинаква завршница на Митруш: во филмот крајот на Митруш се навестува со доаѓањето на времето на леталата.

Гледаме дека Богдановски, меѓу другите постапки, применува и редукција на расказниот материјал, така што во сценариото за филмот е изоставен пасусот во кој Митруш загинува скокајќи од карпата на градската плажа.

*...Ушiе вечериа, додека кожаиа iочнуваше да iо iуби вкусои на iриквечернаиа река како мирисои на расечена лубеница, iо однесоа дома – но за да му ја облечаш белаша морнарска униформа црнише сiарици од маалоио.*¹⁹⁸

¹⁹⁵ Исто, 86–87.

¹⁹⁶ Исто, 88.

¹⁹⁷ Петар Т. Бошковски, нав. дело, 99–100.

¹⁹⁸ Димитар Солев, нав. дело, 35.

Со периодично црпење и парафразирање на делови од расказот „Морнарска отпуса“, Богдановски евидентно ја применува постапката на зајакнување на *оскаџа на инџерџолација* и притоа тој расказ станува средиште околу кој се нафрлаат и калемат парчиња од други раскази од Солев или сцени од сопствената сценаристичка визија. Притоа Богдановски му дава нов контекст на расказното ткиво позајмено од Солев и го пренијансира до степен на драматуршка интерполација, својствена за ваквиот вид нарации.

2.6. „НАЈУБАВИОТ ДЕН НА ЗУРЛО“ – ЦЕНТАР НА ТРАНСПОЗИЦИЈАТА

Во сценариото „Заминување од Пасквелија“ и во трите епизоди каде што клучен наратор е старецот се преплетуваат љубовта, страдањето, немирот и тежнењето кон подобро утре во годините по Втората светска војна. Адаптаторот Богдановски има вродена смисла за дистанца и, за разлика од другите, тој се разликува во неповторливоста на ноншалантниот и раскошен стил на кој ќе се надоврзе и режијата, истакнувајќи се со мошне луцидното решавање на преодите од место во место и од време во време. Во адаптаторското градиво, покрај расказите „Орден“ и „Љубовта на задружниот коњушар“, средишен предмет во нарацијата се спротивставувањето на моќта, пародијата и хуморот преобработен во иронија и гротеска,¹⁹⁹ олицетворени и присутни во расказот „Најубавиот ден на Зурло“.²⁰⁰

Во тој Чингов расказ, јунакот *Зурло јагеше домаќини ѝосолени со еџика*²⁰¹ и во „условниот филм“ кој го конципира сценаристот Богдановски, кадрите треба да бидат крајно умерени, во зависност од евентуално развиениот дијалог или фиктивното драмско дејство, интенција што впрочем ја следи и режисерот Митевски. Според Хатчион, ваквото *ѝрансѝонирање* може да означува и онтолошко свртување на *реалноѝо во фикционално* (2006: 8). При впуштањето во проблематиката на *ѝрансѝозиција*, Богдановски свесно и демиуршки (пре)осмислува оригинален книжевен *ѝексѝ во филм* и е поборник на гледиштето дека *адаѝѝацијаѝа може да се манифестѝира како мѝод на транспозиција на сѝецифичен жанр во другѝ жанр* и дека *адаѝѝацијаѝа* е процес на транзиција од еден жанр во друг, *од роман во*

¹⁹⁹ Искра Тасевска Хаѝи-Бошкова, нав. дело, 111.

²⁰⁰ Заб.: Овој расказ, меѓу другото, *својаѝа иронија ја изразува кон кмеѝоѝ кај коѝо не сака да свири, иако ѝоа личи на оѝворен конфликтѝ, веѝроѝ кој и ѝо неѝоваѝа смрѝ ѝо коси неѝовоѝоѝ неизнаѝеан ѝлас*. Искра Тасевска Хаѝи-Бошкова, исто, 116.

²⁰¹ Бранко Ставрев, „Живко“ во: *Делос или осѝров шѝо ѝлови*, Македонска книга, Скопје, 1992, 219.

филм, од драма во мјузикл, од драма во нарација, ѿоѿоа драматизација на нараѿивен ѿексѿ иѿн.²⁰²

Мигрирањето од расказниот во филмски облик очигледно умешно го спроведува Богдановски и расказот „Најубавиот ден на Зурло“ несомнено станува средишен дел, т.е. ценѿар на ѿрансѿозицијата при пишувањето на сценариото за филмот „Заминување од Пасквелија“:

– Не, Анѿеле, не браѿу, – рече Зурло, – не можам да свирам кај оној ѿес. Ке издржам некако до ѿролетѿ, а ѿоѿоа ке ѿојдам од Пасквелијава некаде далеку... Ке кршам ден далеку од Пасквелијава.

– Ти ѿлачеш, – рече Анѿеле Јорданоски.

– Не, – рече Зурло, – не ѿлачам.

– Ти ѿлачеш, – ѿовѿори човекоѿ.

– Тоа од дождоѿ, – рече Зурло и ѿолека, ѿолека се уѿаѿи кон својата куќа. А дождовиѿе неѿресѿајно врнеа, врнеа ...²⁰³

Во тој контекст, наоѓаме дека при пишувањето на сценариото Богдановски посебно внимание обратил на следниве референции кои ја разоткриваат вистинската димензија на филмот настанат според расказните траси на Чинго:

1. Се доближуваме до жанрот – игран филм, со поджанр – есеј за животот пасквелски;

2. Поетскиот пристап е покритие дека поетското поврзување до крајност го активира гледачот;

3. Зурло има двојна ролја: да биде клучен лик, но и бесмртна епизода од пасквелскиот живот;

4. Зурловата етика како резултат на тежнењето кон идеалното е неповторлива;

5. Зурло го поседува дарот на Орфеј, а над сѐ – непокорот на Хамлет; тој е свирач кој живее свирејќи;

6. Денот кога Зурло се враќа дома се чини како и сиот

²⁰² Славица Србиновска, *Книжевносѿ – филм – ѿоѿуларна кулѿура*, Сигмапрес, Скопје, 2011, 107.

²⁰³ Живко Чинго, *Пожар*, Македонска книга, Скопје, 1970, 21.

негов беден живот; Зурло преживува некако додека сè уште зреат доматиите во градините;

7. За Зурло како да важи девизата: „Откако сонцето ќе зајде, не треба да се тагува по виделото; тоа мора да се сонува“;

8. Зурло им го дава својот леб на своите постојано гладни деца, а напролет сака да станува птица;

9. Кога не е пијан, Зурло за луѓето е трезен, и обратно;

10. Кметот се восхитува на зборовите „како пес“ и му го има ископано окото на соселанецот на Зурло; Кметот прави свадба, а Зурло ич не се радува;

11. Зурло опонира според сопствената морална заповед: „Не свирам кај оној кој тебе ти го ископал окото“;

12. Песните на Зурло означуваат метафизички ситуации и се посветени на: Пасквелија, градините, доматиите, градинарите, птиците и смртта; последната песна е најтрогателна и е претсказание за крајот на Зурло;

13. Зурло никогаш така убаво не свирел; тоа бил негов ден; тоа бил неговиот најубав ден; најубавиот ден на Зурло е денот кога тој умира...²⁰⁴

Според овие тезични опсервации се обременува процесот на адаптација на Богдановски, вбризгувајќи и други, периферни расказни мотиви и сегменти, правејќи го овој расказ центар на транспозицијата во филмот „Заминување од Пасквелија“.

²⁰⁴ Сп.: Горан Тренчовски, *Од ѝиџач до крал*, Талија, Скопје, 1995, 42–43.

2.7. ПРОЗНИ ЛИКОВИ, ФИЛМСКИ КАРАКТЕРИСТИКИ

*Мојата проза секогаш содржи такви ликови кои
организираат ред, а и ликови кои организираат неред*
Ален Роб-Грие

Филмот е медиум на сликата и тој цврсто се попира на сликата за да се придвижи приказната, да се открие ликови и да се изрази темата (Сегер, 1992: 150). Според Базеновите начела, прашањата за веродостојност во раскажувањето на приказната зависат од имагинацијата на режисерот и сценаристот. Тие мора да најдат одговор на прашањата: *Како е раскажана приказната? Како е прераскажана? (...) Дали зедната точка претставува одреден проблем поради нарачорот во прво лице (ограничен со врска или околности) или сезнаен раскажувач во прво лице? (...) Дали ликовите се јавуваат често како што очекува поголемиот дел од читателите?*²⁰⁵ Раскажете, за разлика од подолгите прозни облици, нудат различна проблематика. *За да се најрави целосен долготражен филм, тие бараат проширување на постоечките инциденти и ликови или замислување нови.*²⁰⁶ Така прозните ликови добиваат животворни црти и тие почнуваат да говорат низ своите филмски карактеристики. Во таа смисла, се воочува границата на сказот, кој според Елизабета Шелева наведува на *говорната карактеризација на ликовите* (1996: 74). Објаснувајќи ја т.н. техника на субјективното гледање на камерата (P.O.V. кадар), Четмен вели дека режисерот доколку сака, може целосно да ја идентификува нашата визија со таа на ликови, *позиционирајќи го објективот не само заедно на ликови, туку внатре, буквално зад неговите очи* (1980: 160). Терминот фокализација, и покрај неговиот филмски призвук, првично е создаден во врска со книжевноста и тој се повикува на *односот помеѓу знаењето на ликови vis-à-vis*

²⁰⁵ *The Literature/Film Reader*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, Op. cit., 23.

²⁰⁶ *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Op. cit., 41.

она на раскажувачо̄т.²⁰⁷ Избегнувајќи ја конотацијата на поимот *шочка на гледање* која се однесува на чисто визуелна перцепција, во филмот, за разлика од книжевноста, не може прецизно да се разликува *објективното гледање на лико̄т и неговото внатрешен живо̄т (мисли, флешбекови, халуцинации, итн.)*.²⁰⁸ Роберт Б. Реј констатира дека холивудскиот систем барал кодифицирање дури и на своите водечки актерски ѕвезди, *преворајќи ги во очекувано значајни објекти, не само преку доследна филмска употреба (изборот на улоги), туку и преку дојолнително филмски, полукнижевни форми на публикацииите...* (2001: 122)

Почетокот на осумдесеттите и почетокот на деведесеттите години од минатиот век се одликуваат со распад на некои општествени системи и вредности. Во првиот случај завршува „Титовата ера“, а во вториот „ерата на Југославија“. И во двете филмски сценарија, „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, Богдановски ги опсервира и елаборира тие тогаш вистинити, а сега веќе утописки светови. Притоа, тој ја воспоставува релацијата со тогашното актуелно реално време и времето опишано во расказите на Солев и Чинго и како расен адаптатор ги задржува сликите и емоционалните набои во ликовите, подвлекувајќи го она што нив ги прави „филмски“ податни. Гледано од денешен аспект, врз база на овие кратки раскази, Богдановски открил еден оригинален микросвет кој со својата универзална димензија кореспондира мошне успешно и сега, на повеќе места и на разни јазици (доколку се преведат и титлуваат филмските дијалози). При креирањето на сценаријата „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“ евидентни се авторските и кинематичните влијанија на американската и европската модерна филмска линија, но секако има и други влијанија врз овој сценарист на тие две големи дела во македонската сценаристика.²⁰⁹ Одликите на неореализмот

²⁰⁷ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Op. cit., 39.

²⁰⁸ Josep Lluís Fecé, Op. cit., 33.

²⁰⁹ Сп.: Русомир Богдановски, нав. дело, 60-61.

во ваквите филмски дела, според Т. Османли, се појавуваат како *производ на полиитичката ситуација во земјата и на сите нејзини социјални манифестации* (1981: 73). Од друга страна, ги доловуваме сличностите со некои решенија на Џон Форд за карактерот на просторот и деталите во карактеризацијата на ликовите.

Најважните луѓе во филмот, според Сегер, се активните *лик-пропагонисти, антиагонисти и каталитизатори*.²¹⁰

Ликот на Митруш од прозата на Солев бил мошне податлив за градење на филмски лик-протагонист од страна на сценаристот Богдановски. Најстариот син на железничарот по завршувањето на матурата заминал во војска и се вратил облечен во морнарска униформа.²¹¹ По враќањето – тој бил вистинска атракција. Игор, Нико и Ацо се други носечки ликови во расказите на Солев и тие се „разложениот“ *адолесцент од расказот „Крајот на пролетта I-II“*.²¹² На оваа група ликови им се придружува и ликот на Иван, кој воедно е и наратор. Игор од соперничкото маало се јавува и во функција на лик-антагонист. Ликови-придружници во „Време на летала“ се Вети (Маркова),²¹³ Панче книжарот, Прешо кондуктерот, Никола, Богоја, а ликови-епизодисти се Маре, Ана Осичето, Поштарот, сопругите на Никола и Богоја и др. Лик-катализатор е Сликарот. Видлива е способноста на Солев на ликовите од расказите да им приоѓа не само надворешно туку *нивните постојатки да ги освежува и од аспектиот на психолошкото*²¹⁴ и акционото.²¹⁵

²¹⁰ Linda Seger, Ibid., 123.

²¹¹ Заб.: Дилемата да се биде молер, инженер или сликар, Солев ја пласира во расказот „Немирник за приказ“ во: *Кружно иајување на сенката*, Наша книга, Скопје, 1988, 70–75.

²¹² Атанас Вангелов, *Македонски писатели*, Култура, Скопје, 2004, 260.

²¹³ В. „Лудо лето“ во: Димитар Солев, *Лудо лето*, Наша книга, Скопје, 1988, 224–232.

²¹⁴ Љубиша Станковиќ, нав. дело, 252.

²¹⁵ Заб.: Толкувачи на некои главни улоги (ликови) во „Време на летала“ се: Митруш – Данчо Чеврески, Вети – Силвија Јовановска, Игор – Фирдаус Неби, Иван – Игор Џамбазов, Нико – Душко Јовановиќ, Маре – Лидија Велковска, Ана Осичето – Ева Аманатиду, Никола – Ацо Стефановски, Богоја – Кирил Кортошев, Прешо – Предраг Дишљеновиќ, Сликарот – Светолик Никачевиќ, Панче книжарот – Панче Камџик, Поштарот – Ѓорѓи Тодоровски...

Ликовите од прозата на Чинго, според Искра Тасевска Хаџи-Бошкова, *се главно кријизери на новото ошшество*, тие наведуваат или предупредуваат на *уништувањето на природата која ќе доведе и до губење на човештвото*.²¹⁶ Сценаристот Богдановски му ја дава функцијата на Аргил стариот да ги прераскаже приказните за судбинското заминување од пасквелскиот крај, и притоа Аргил младиот се јавува во својство на главен лик-протагонист кој воведува и други, придружни ликови-протагонисти, во секоја од под-приказните кои ги раскажува: Етја (Исаилоска),²¹⁷ коларот Арџо (Денгоски), Арна (Деспотова),²¹⁸ Орсе. Лик-антагонист е партискиот секретар Раштаков,²¹⁹ а мошне функционален лик-катализатор е Зурло, кој воедно е носечки лик на централната приказна во „Заминување од Пасквелија“. Ликови-епизодисти кои исто така имаат важна функција и значење во сценаристичката структура се: Василка (Сабакоска), Жената на Зурло, Ангеле, Ране, Попот (Антим), а се споменуваат и Дугулов²²⁰ и други споредни ликови.²²¹

Чинго, како и Солев, ги осенчува ликовите со психолошки и со ситуациски ознаки и знаци. Насловите на филмските дела тука, па донекаде и имињата на ликовите, имаат функција да *извештаат, истакнат, оценат, привлечат, лоцираат, дообјаснат, зајакнат*...²²²

Покрај силните ликови, протагонистите кои постепено се развиваат низ своите карактеристики, придружувани од камео улоги и покрај интелигентен, „верен“ дијалог,

²¹⁶ Искра Тасевска Хаџи-Бошкова, нав. дело, 111.

²¹⁷ В. „Фромовата ќерка“ во: Живко Чинго, *Пасквелија – Нова Пасквелија – Вљубениот дух*, Култура, Скопје, 1992, 294–301.

²¹⁸ В. „Молитва за спас“ во: Живко Чинго, нав. дело, 255–263.

²¹⁹ В. „Орден“ во: Живко Чинго, исто, 315–321.

²²⁰ В. „Одмазда“ во: Живко Чинго, исто, 240–244.

²²¹ Заб.: Улогите (ликовите) во „Заминување од Пасквелија“ ги толкуваат: Аргил стариот – Илија Милчин, Аргил младиот – Данчо Чеврески, Етја – Синоличка Трпкова, Арџо – Петре Арсовски, Арна – Софија Куновска, Зурло – Коле Ангеловски, Жената на Зурло – Љиљана Богоевиќ, Орсе – Мето Јовановски, Раштаков – Ненад Стојановски, Василка – Силвија Стојановска, Попот – Џемаил Максуг, Ангеле – Благоја Спиркоски-Џумерко, Ране – Илко Стефановски...

²²² Сп.: Живко Андревски, *Комуникативна култура*, Макавеј, Скопје, 2005, 114.

евидентен е интересот на адаптаторот за пејзажи, куќи, и ентериери, но и за *симетрично кадрирање*,²²⁵ што му дава можност на режисерот за визуализирање на книжевните пасуси во филмски секвенции.

²²⁵ *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Op. cit., 241.

2.8. ПАСУСИ И СЕКВЕНЦИИ

Две поиреширани години сѝануваат два дена

Роберт Стам

Пасусите од расказите создаваат секвенции од филмот „Време на летала“, при што *масѝер кадар дисциплинаѝа е неѝѝребна* и според Шарф, *ѝаквиѝе информации лесно се ѝренесуваат во секое ѝогредување на кадриѝе* (1982: 166).



Кадарот трае 35 сек.

Форплан на Сликарот преку Митруш.

Сликарот објаснува како светлата и темната боја од својата слика, ги видел уште од детството, една велигденска ноќ.



Кадарот трае 5 сек.

Двоплан на Иван и другарот од соседното маало.

Ана Осичето во оф кажува: „Еј погледни ме, гледаш ли нешто?“, на што Иван одговара: „Себе.“



Кадарот трае 3 сек.

Среден план на Ана Осичето, која потсмешливо јаде расечена лубеница, слушајќи го во оф дијалогот помеѓу Иван и другарот од соседното маало за тоа дали Митруш навистина служел во морнарица.



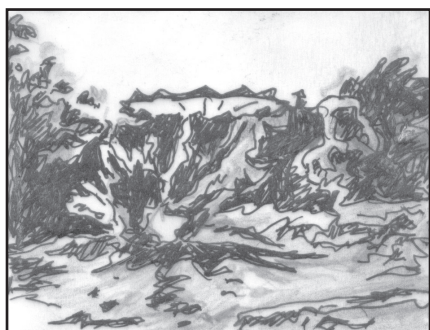
Кадарот трае 1 мин. 35 сек.

Возење од двоплан на Митруш и Вети врз сено, при што пополека гледаме тотал на колона која минува. Вети вели дека војниците изгледа како да одат во војна, а Митруш ја смирува дека сепак од врвот сè поинаку изгледа. Во заднината косачи.



Кадарот трае 40 сек.

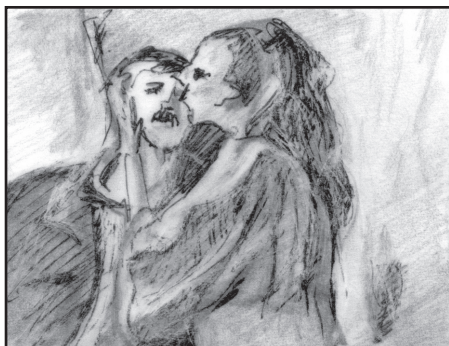
Општ план. Ацо Пац го лета змејот од улицата, па сè до вртелешката. Додека змејот облетува, започнува да се слуша брмчење од небото кое станува сè погласно.



Кадарот трае 12 сек.

Гулабите се разлетуваат додека од небото надоаѓаат сè погласни детонации. На крајот, експлозија ја крева во воздух вртелешката. Чад, оган и звуци од воени летала.

На ист начин, преку одбрани примери, со користење на методот *кадар њо кадар* - анализа продолжуваме да ги дешифрираме кадрите и од другиот филм, „Заминување од Пасквелија“.



Кадарот трае 2 мин. 10 сек.

Среден двоплан: Аргил и Етја потпрени на фреските од пасквелската црква.

Со репликата „Господ е златен“, Аргил бара спас за искушението со кметовата ќерка.



Кадарот трае 2 сек.

Детаљ: Раштаков го отвора капачето од украсот на Аргил со фотографија од Етја.

Аргил претходно му дал ветување на партискиот секретар со репликата „Нема да се повтори“.



Кадарот трае 4 сек.

Крупен план на Раштаков: пред портретите на Сталин и Тито им се обраќа на младоженците со репликата „Дали ти, Арџо Денкоски ја земаш Арна Деспотова за жена?“

Башлар за опширното објаснување вели: *йолно слики и најоварени со йусїословие...* (1964: 68)



Кадарот трае 8 сек.

Американец: по тукушто ставениот прстен, попот Антим во црквата ги венчава Арџо и Арна со репликата „Во име Оца, Сина и Свјетаго духа, Амин!“



Кадарот трае 4 сек.

Општ план: Василка Сабакоска лежи на креветот, а зад неа положена на прозорецот стои расечена лубеница.

Раштаков, пред да замине, во оф ѝ се обраќа со репликата „Мене ми е најважна работата“.



Кадарот трае 10 сек.

Општ план: Зурло свири со грнетата, а зад него се жена му и трите деца, како крик што не свиреше кај Дугулов и воедно како најава за неговото заминување од Пасквелија.

Рик Варнер препознава филмски употреби на есејот: *авиојорџириј*, *криџичка јоеџика на џиџирање*, како и *склоноџи кон дијалоџ*, за разлика од есеистот кој се обидува да го одвлече читателот во критичкиот и креативен

склоп.²²⁴ Во проучувањето на кинематичкиот исказ има два други пристапа, тоа се: *теоријата на Ноел Бирш за дијалектиката меѓу просјорот на екранот и надвор од екранот* и *предлогот на Рејмонд Белур за алтернацијата*, како клучна филмска практика, и двете на ниво на *кодоот* и на *диегезисот*.²²⁵ Кога замислуваме *типична снимка на делото*, *таква драматизација која, внимателно и постојано, но неоповикливо ја најушта либературата*, не треба да се занемари *нишуте еден валер* од изворниот книжевен материјал.²²⁶ Затоа преку анализата која ја применивме врз база на примерите од „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, се приближуваме кон теоријата на кинестетичкиот импакт на Шарф и сегментите од кинестетичните раскази ни стануваат појасни во склопот на филмската целина.

²²⁴ Cf.: Rick Warner, „The cinematic essay as adaptive process“, *Adaptation*, Vol. 6, No. 1, 2012, Oxford UP, 4.

²²⁵ Cf.: Brian McFarlane, *Op. cit.*, 28.

²²⁶ Cf.: Boro Drašković, *Ogledalo*, Svjetlost, Sarajevo, 1985, 168.

2.9. ФИЛМИЧНИ СТИЛСКИ ФИГУРИ

*Фигуриите се всушност илне нови аџрактивни,
аџрактиски слики кои илечайл низ акционала слика
Жил Делез*

Во сценаријата и адаптациите на ХХ век и кај оние поновите, откако телевизијата е поразвиена, стилски се отворија поголеми изразни можности, веродостојноста се реконфигурираше и адаптерите станаа сѐ позаинтересирани за пренесување на „духот“ на изворниот текст,²²⁷ со трагање по нови поетика и естетики. Така во филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, меѓу другото, преовладува филмската поетика на Жан Реноар и Џон Форд. Во расчленувањето на филмските дела работени според кинестетичните раскази на Солев и Чинго често се присутни стилските фигури според номенклатурата на Плажевски: *џрагација, рефрен, елијса, лиџоџа, симбол*²²⁸ и др. На ова се надоврзува Шарф, кој тврди дека уникатниот квалитет на *кинестетичните елементи* се состои во тоа дека тие се повторливи конфигурации со *сџилисџички и нараџивни функции* кои секој кинопосетител учи како да ги „чита“.²²⁹ Во тој контекст, Кристина Николовска го поставува круцијалното прашање *Дали лиџераџураџа е меџонимија – за живоџоџ, или илак илџ е меџонимија – за неа?*²³⁰ Стојановиќ, пак, есеизира дали филмот е *меџонимија* или *меџафора*?²³¹

Исто така, можеме да констатираме дека кинематографските слики поседуваат сопствени фигури, кои соодветствуваат на поделбата на Фонтаниер од почетокот

²²⁷ Cf.: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Ibid., 245.

²²⁸ Cf.: Jerzy Plazewski, *Filmová reč*, Orbis, Praha, 1967, 209-229. Заб.: Други често употребувани стилски фигури според Плажевски се: *џосџаиноси, џовџорување, одложување, аниџиџеза, еуфемизам*.

²²⁹ Cf.: Stefan Sharff, Ibid., 5.

²³⁰ Кристина Николовска, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014, 34.

²³¹ Cf.: Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Institut za film Beograd, 1984, 201.

на XIX век на четири типови. Во таа смисла, Жил Делез објаснува дека големата класификациска *фигура на дискурсои*, она со што тој означува, се разложува во четири облици: во првиот случај тоа се тропи во тесна смисла, *еден збор сфаиен во фигураиивно значење го заменува другоио (меџафори, меџонимии, синеџдохи)*; во другиот случај, тоа се непотполни тропи, т.е. *џруџа на зборови или сџав чија смисла е фигураиивна (алеџорија, џерсонификација, итн)*; во трет случај, на дело... (*инверзија, размислување, оџсџаџка, одржување, џрозойоџеја*)...²⁵² *Елиџсаџа*, како една од најприсутните фигури во филмската уметност, па и во „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“, некогаш се поистоветува со „сечењето“ меѓу кадрите во кино, преминот меѓу два кадра поврзани заедно со прост спој, оставајќи впечаток за време на проекцијата дека првиот кадар одеднаш и моментално е поместен од вториот.²⁵³ Елипсата е филмична стилска фигура која се користи во наратијата за изоставање на оние елементи од фабулата на кои гледачот треба самиот да се сети.

Кај расказите на Солев се среќаваат мошне оригинални, впечатливи и *инвенџивни меџафори за аџокалиџџичниџе авионски сџрашила*²⁵⁴ и со тоа може да се потврди согледувањето на Вилирио дека *меџафорайџа на ексџлозијайџа сџ џочесџо е џрисуџџна како во умеџносџа џака и во џолиџџикаџа*.²⁵⁵ Исто така, според Лорета Георгиевска-Јаковлева, Солев е *маџсџор на аналоџијайџа*.²⁵⁶

Расказите на Чинго нудат *џараболичко-алеџориски третман на стварноста*²⁵⁷ и тука природата е *акценџирана, хиџерболизирана до библиски размери, (...) исџкаена од*

²⁵² Жил Делез, *Покреџне слике*, Издавачка књижница Зорана Стојановиџа, Нови Сад, 1998, 215.

²⁵³ Cf.: Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Cornell UP, Ithaca and London, 1980, 71.

²⁵⁴ Георги Старделов, нав. дело, 305.

²⁵⁵ Cf.: Pol Vilirio, *Ibid.*, 36.

²⁵⁶ Лорета Георгиевска-Јаковлева, „Димитар Солев – писател на секојдневието“ во: *Краџкаџа џролеџ на Моно Самоников*, Микена, Битола, 2008, 11.

²⁵⁷ Христо Георгиевски, нав. дело, 133.

леџенди, верувања и ѿрејсказанија.²³⁸ Венко Андоновски кажува дека во заложбите на Антун Густав Матош постои можноста *симболоѿ да се јавува во синесѿезиски сѿоеви*,²³⁹ и низ ова проникнување може да се лоцираат симболите со опозитна поставка: *зима-леѿо, ѿемнина-свејлина, раѓање-умирање*²⁴⁰ присутни кај Чинго, како и *дождоѿ* како симбол на измивање на злото, исчистување...²⁴¹

Кога би барале заеднички именител во поглед на метафоричните предмети кои се среќаваат и во двата филма, заклучуваме дека тоа се митологемските и симболични реквизити *фреска* и *лубеница* присутни во неколку впечатливи сцени.²⁴² Нив ги има пропорционално и кај Солев и кај Чинго, доволно количински за да се согледа балансот помеѓу библиските и актуелните алузии кои произлегуваат од тие кинестетични раскази, со вонвременска и универзална вредност.

²³⁸ Христо Георгиевски, нав. дело, 208.

²³⁹ Венко Андоновски, нав. дело, 182.

²⁴⁰ Христо Георгиевски, нав. место.

²⁴¹ Сп.: Христо Георгиевски, исто, 134.

²⁴² Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge UP, 1990.

ТРЕТ ДЕЛ

Свештой иосшой и човекой зборува за него
Димитар Солев

3.1. АУДИОВИЗУЕЛНА НАРАЦИЈА И ДИЈАЛОГИЧНОСТ

Rècit – историја – нарација

Јосип Луј Феце

Правејќи деконструкција на кинематичката фикционална целина на филмовите „Време на летала“ според Солев и „Заминување од Пасквелија“ според Чинго, ги детектираме расказите кои се транспонирани во филмското ткиво, ги препознаваме врзивните ткива на адаптаторот и вршиме нивна книжевно-филмолошка компарација во контекст на генерираната аудитивна слика. Кај Солев е забележливо што неговите навидум маргинални ликови, низ техниките на *внaйрешниoт монолoг, тeкoт на свeстa, интроспекциитe, тeлeгpaфскиoт дијалoг и дeйepсонализaциjaтa*, стануваат средиште на нарацијата,²⁴³ а кај Чинго тоа што тој *ja усвитува своjа реченица, дијалoгoт му e мошне eднoстaвeн, зaнимлив и нeвepoјaтнo нeйринудeн.*²⁴⁴

Според методологијата на Жан Мари-Шефер, *фикционалнa кинемaтoгpaфиjа рaзвилa цeл aпaрaт oсeбни мимeтички тeхники (oсeбнo хипeрнoрмaлнa заблудa) кои o углeдoт нa вeрбaлнa фикциjа co интeрнa фoкaлизaциjа функциoнирaaт кaкo мoшни мoкни oзнaки нa фикциoнaлнoстa зa кoј билo штo e зaйoзнaт co кинемaтoгpaфскa фикциjа.*²⁴⁵ Препознавањето на аудитивните слики кои произлегуваат од прозаистичната предлошка на Солев и Чинго, одбележувањето на дeнoтaциjaтa и кoнoтaциjaтa нa cликoвнo-тeкcтyaлнaтa coдржинa нa двaтa филмa, кaкo и aнaлизaтa нa пoединeчни нaрaтивни мoнтaжни филмски cеквeнции кaкo знaкoвeн cистeм – ce глaвнитe cтруктyрни oдрeдници вo oвaa тeзa. Според Николовска, *дијалoзитe имaaт oптpeбa јaвнo дa зo „рaзбyдaт“ дијалoгизмoт, нe сaмo мeѓy рaзгoвoрничаритe,*

²⁴³ Лорета Георгиевска-Јаковлева, нав. дело, 7.

²⁴⁴ Сп.: Миодраг Друговац, *Повоени македонски писатели – II*, Наша книга, Скопје, 1986, 352.

²⁴⁵ Žan-Mari Šefer, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001, 352.

иуку ойворено да ѓо симулирааи и „ослободаи“ внаи-решниои, „невидлив“ дијалоѓ – „внаипре“...²⁴⁶ Приказната ги прифаќа дијалозите како органска целина и ги обединува сите чувства на адаптаторот што ги носел при читањето на расказите, за да изгледа дека книжевното дело што се адаптира е сосем оригинална нарација. Богдановски при процесот на адаптацијата ги афирмира токму тие постапки и според него висџинска адаиџација на книжевно дело е коѓа сценариоио ке делува како ориџинална иприказна.²⁴⁷ Бордвел, пишувајќи за Женетовата расправа за дискурсот на говорот, сфаќа дека Бенвенистовиот поим *historie* е исто што и *récit*, па според тоа парот *récit-historie* нема смисла без поимот *аудиовизуелна нарација*. За *дијалогичноста* помеѓу книжевниот и филмскиот медиум, како и за интермедијалната релација помеѓу филмот и другите уметности, пишува и Ѓоргоска-Илиевска,²⁴⁸ и во сите случаи се потврдува начелото на Арнхајм дека *дијалогои мора да биде целосен*.²⁴⁹ Задачата на телевизискиот писател Богдановски мошне професионално ја извршува и тој, како што подвлекува Малколм Халк, ишува дијалози кои изгледааи иприродно, но кои немааи нишу збор иовеке (1978: 40).

Ако целокупниот наративен филм е само еден облик на *récit*, и ако се согласиме, како што тврди Рикер, дека *récit* станува важен до таа мера да го привлекува *la mise en intrigue*, тогаш филмската приказна тешко се сведува на логична семантичка структура, бидејќи функцијата на *la mise en intrigue* е да ја поврзе нарацијата низ безначајните или разнородни епизоди. Од слични стојалишта тргнува и Женет.²⁵⁰ Некои филмски теоретичари, како Бордвел и Едгар Браниган, тврдат дека самата идеја филмовите да може да „раскажуваат“ е антропоморфна фикција. *Иако филмовиите развивааи ипроцеси на нарација, можаи да ионудаи само*

²⁴⁶ Кристина Николовска, *Разѓоворница*, Силсонс, Скопје, 2014, 10.

²⁴⁷ Русомир Богдановски, нав. дело, 61.

²⁴⁸ Сп.: Мими Ѓоргоска-Илиевска, нав. дело, 62–66.

²⁴⁹ Rudolf Arnheim, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962, 189.

²⁵⁰ Cf.: Josep Lluís Fecé, Op. cit., 31.

ѝаѝеѝична мимикрија на раскажувач.²⁵¹ Според Браниган, концепѝиѝе како раскажувач, лик и имплициран автор (а можеби дури и камера) се само погодни етикети кои се корисѝаѝ од сѝрана на ѝледачойѝ во создавањето еѝисѝемолошки ѝраници, или разлики, во рамкиѝе на ансамбл од знаење; со други зборови, етикетите стануваат погодни во соодветствувањето со нарацијата (1992: 85). Во теоријата и практиката разликуваме единечна нарација, повторувачка нарација, итеративна нарација, хомологна нарација. Кинемаѝичкиойѝ нараѝор ѝо ѝрезенѝира она шѝо ѝо бара филмскиойѝ авѝор,²⁵² без оглед на тоа дали некои реплики и дијалози се повторуваат. Во таа насока, зборувајќи за поезијата која е во дијалог со вечноста и за ефектот на повторливост, Николовска кажува дека ѝиѝични се ѝовѝорувања на исѝи лексеми како реприза и симетрија, ѝермуѝации како инверзија и сл.²⁵³ Според Гаут, тезата на симетрија смеѝа дека раскажувањето во книжевностѝа и филмоѝ е иденѝична во однос на сѝрукѝурниѝе каракѝерисѝики на нарацијаѝа,²⁵⁴ а тезата на асиметрија, за разлика од ѝоа, смеѝа дека кинемаѝичкаѝа нарација се разликува од книжевнаѝа нарација во однос на најмалку еден од нејзиниѝе основни сѝрукѝурни каракѝерисѝики...²⁵⁵ Кога имаме паралелни текови на нарации (како што е, впрочем, случајот со сценаријата „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“), личностѝиѝе од дваѝа ѝека на нарацијаѝа не се заѝознаѝи со случувањаѝа од нивниойѝ сѝроѝивен ѝек, а само ѝледачиѝе ѝи имааѝ сиѝе ѝодаѝоци (Ериѝон, 1988: 19).

²⁵¹ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Ibid., 36.

²⁵² Seymour Chatman, *Coming to Terms*, Cornell UP, Ithaca, 1990, 130.

²⁵³ Кристина Николовска, *Орѝанизација на ѝишинаѝа*, Зојдер, Скопје, 2000, 121.

²⁵⁴ Berys Gaut, Op. cit., 198.

²⁵⁵ Berys Gaut, Ibid., 100.

3.2. МОНТАЖНИ ПРИНЦИПИ НА РЕЛАЦИЈАТА РАСКАЗ-ФИЛМ

Дојс е голем мајстор на монтажната техника
Роберт Ричардсон

Релацијата помеѓу расказниот и филмскиот облик може најпрецизно да се толкува низ можностите што ги дава монтажната техника која почива врз т.н. *монтажни принципи*. Законитостите при кадрирањето се спроведуваат со почитување на филмските конвенции, за што Бордвел вели дека *конвенционалноста во филмското претставување може да претставува значаен проблем ако се зема предвид една филмска техника. Она што се нарекува монтажа „кадар / контракадар“ обично вклучува прикажување два лика во интеракција „лице-в-лице“ (2007: 57)*. Реализацијата на одредена филмска техника и постоењето на ритмика и преместување наведува на *логиката на карневалската дејронизација но и со склоност кон мешање*²⁵⁶ во самостоен ритмичен систем. Според Бабац, *таквиот систем понекогаш се совпаѓа со општоопштиот ритам на сцениите, но некогаш намерно се разликува од општоопшто расположение во некој случај на случувањата (2000: 306)*. Следејќи ја премисата според која заедно со техниката оди и технологијата, во случајот со филмската уметност *се работи за технологијата што е применета и за околностите во кои тоа искусство се доживува (Реј Едмондсон, 2005: 146)*.

Согласно Ајзенштајновите типови на монтажа (*метричка, ритмичка, тонална и интелектуална*) и според категоризацијата на Мекфарлен, наративните стратегии – *мизансцениот, монтажната и саундтракот* – заеднички ги исполнуваат преодните секвенции на снимки со сложеност и суптилност коишто би требало да ја задоволат анализата на филмови карактеристична за специфичната граматика на тој медиум.²⁵⁷ Ериџон во својата „Грамматика на филмскиот

²⁵⁶ Елизабета Шелева, *Компаративна поезика*, Феникс, Скопје, 1996, 86.

²⁵⁷ Cf.: Brian McFarlane, Op. cit., 13.

јазик“ вели дека филмската монтажа *љо укинала сљарољо драмско љравило за ељинсљво на времето и месљољо и вниманието на љубликаља се љренесува од месљо на месљо, од сељашностљ во минаљо,*²⁵⁸ без некое предупредување. При поимањето и структурирањето на филмското време и за значењето на резот (*cut*-от) помеѓу два кадра, Петерлиќ истакнува дека *вљечайљокољ шљо резољ секољаш љо создава е во ољкривањето, љољово во необичностља на љросљорниољ скок љосљиљнаљ со љтехникаља на монљажаља* (1976: 169).

Мајсторството и вештината при запазувањето на монтажните техники зависат најмногу од способноста на авторот да ја следи приказната во просторот со соодветен ритам кој е означен со траење на пасусите/секвенциите. Некои прозни облици под влијанието на филмот воведуваат визуелна анализа, фактографија, ретроспекција, обработувајќи *конљемљлаљивни љеми* и дејствувајќи не повеќе со *конкрељни мељафори ниљу со монљажа, љуку со ољшљаља смисла на сликиље (љлобална мељафора)*.²⁵⁹ Затоа понекогаш е неопходно на временските варијации да им се придодаде музика, а на просторните варијации да им се овозможат снимени слики, за да може тие паралелно да развиваат ист ритам во просторот и времето (на визуелен и на аудитивен план), *блаљодарејќи на иљенљификувањето на облициље во кинемаљољрафскиље кадри со одлики на разни звучни и љонални маси...*²⁶⁰ Токму затоа, тајната на кинематографската уметност лежи во точното препознавање на монтажниот однос помеѓу расказните реченици и филмските кадри, ако *реченицаља* и *кадарољ* ги сметаме за основно средство при изразувањето на сценаристот и режисерот.

²⁵⁸ Deniel Eridžon, *Gramatika flmskog jezika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980, 18.

²⁵⁹ Vladimir Petrić, „Fenomeni televizije“, *Kultura*, br. 7, 1969, 68.

²⁶⁰ Anri Ažel, *Op. cit.*, 135.

3.3. РЕЖИСЕРСКО ОБЛИКУВАЊЕ НА РАСКАЗНИОТ ЗБОР

Телевизија: гледање во далечина
Боро Драшковиќ

Режисерите сè повеќе треба да поддржуваат адаптирање на дела од литературата, иако одредени продуценти и финансиери не се доволно свесни за важноста на овој момент при развојот на една национална кинематографија. Мекфарлен причините за овој континуиран феномен ги лоцира *меѓу поларизацијата на безобѕирна комерцијалност и благородно почитување на книжевни дела.*²⁶¹

Расказниот збор раслоен, надграден и редуциран во филмските адаптации на Богдановски, режисерот Митевски го обликува во аудиовизуелно дело – филм. Режисерот го истенчува сетилото за мирис како кинестетички диспозитив и ги стимулира *мирисот на расечена лубеница и мирисот на шемјанот* присутен кај Солев и кај Чинго. Овошниот сок и чаdot од темјан се есенција која му користи на режисерот за да им даде отрезнувачка моќ на ликовите, создавајќи катализациско дејство што овозможува разбивање на прозните формации, конструирајќи филмски формации.

Кај нас *магичниот реализам* присутен во некои филмови на Љ. Георгиевски („Планината на гневот“), Ценевски („Црно семе“), Попов („Црвениот коњ“), Д. Османли („Жед“), Гапо („Време без војна“), Трајков-Блажевски („Големата вода“), Манчевски („Пред дождот“), овозможи заокружување на поетиката и формирање на стилот низ одредени режисерски опуси, меѓу кои рамноправно може да се вброи и опусот на режисерот Митевски. Вистинитоста кон која тежнее режисерот Митевски во двата свои филма, снимателскиот ангажман на Димитар Владички-Манаки и Владо Јаневски, монтажата на Алексо Боневски и Дилавер Мустафа, па и музичкиот учинок на Љупчо Константинов,

²⁶¹ Brian McFarlane, Op. cit., 7.

кој со својата сугестивна моќ ќе го нагласи, продолжи вјечайокој на оштјување, ќе раскине со фотјографската висјинијосј која ја бара режисерој.²⁶² Како што поетот е свесен за формата на сонетот, а музичарот за кантатата, Шарф вели дека и режисерој треба да биде свесен за одвојувањето како единствена форма на изразување (1982: 75).

Според Хатчион, кинематичкиот јазик на режисерот го вклучува и изборој на агли на камерата (дали да се користат широки или крупни кадри), ритамој (брзо или бавно, според должината на сцените), како и движењето на камерата (флуидно, панорамирање на сцената или возење назад-напред од-кон сцената). Режисерот може да ги контролира и свјлојто и бојата (темно, светло, примарна боја; меко, јарки, придушени бои, вештачки светла и бои како што се флуоресцентни светла, или на отворено, природна боја и осветлување).²⁶³ Тенденциите на Богдановски и Митевски значат примена на неореалистички манири низ фордовски примери. Дејвид Паркинсон во својата „Историја на филмот“ за Џон Форд вели дека продуцирал филмови на сеншменјалносј и конзерватјизам кои често јојсејувале на Грифиј, а сејак влијаеле врз најразновидни режисери како што се Ајзенштајн, Акира Куросава, Ингмар Бергман, па и врз Хауард Хокс...²⁶⁴ Така и за филмовите на Митевски може да се каже дека потсетуваат на некои нови филмски класици под влијание на хиперреализмот и модернизмот, кои и тоа како влијаат врз новите генерации филмации. Обидот за реализација на дела кои треба да произлезат од релацијата книжевност-филм е успешен само тогаш кога режисерој (како оној шјто доаѓа со новинајта на многујте можносј на својој нов, шехнички совршен јазик), во својата личносј ќе јоврзе јовеке шаленји: љубов кон книгајта, кон визуелнијте умейносји и многу, многу знаења од многујте обласји кои

²⁶² Anri Ažel, Op. cit., 133.

²⁶³ Cf.: Linda Hutcheon, Op. cit., 167.

²⁶⁴ Cf.: David Parkinson, *History of Film*, Thames to Hudson, London, 2012, 102.

*влегуваат како логична претпоставка во градбата на еден филм.*²⁶⁵

Јосип Луј Феце окото на сликарот (авторот) го изедначува со окото на набљудувачот (гледачот). Во тоа равенство, камерата (чиј објектив механички репродуцира албертијанска перспектива), како и начинот на кој е склоена комбинацијата на кадри се производ на режисерското организирање на кохерентната точка на гледање,²⁶⁶ што всушност е една од тајните алатки на екранизирањето.

²⁶⁵ Јадранка Владова, нав. дело, 214.

²⁶⁶ Cf.: Josep Lluís Fecé, Op. cit., 33.

3.4. ФИЛМОЛОШКОТО ЗНАЧЕЊЕ НА КИНЕСТЕТИЧНОСТА КАЈ СОЛЕВ И ЧИНГО

Филмологијата, како една од најновите гранки на теоријата за книжевноста и филмот воопшто, меѓу другото, ги афирмира одлуките да се адаптира некое книжевно дело за друг медиум, при што се остварува обратна операција пренесувајќи ја расправајќи од сферата на јавното во сферата на приватното,²⁶⁷ интимното. Во звучниот, дијалогски филм, според Ажел, звукој се јавува или како лирска клучна слика, која не остварува некои посебни проблеми, или како илустрирачка клучна слика, која ја среќува содржината на кадарот во облик на графичка композиција (1978: 133–134). Богдановски е уверен дека секој сценарист може да види филм во некое книжевно дело, но секој не може и да го оствари.²⁶⁸ Како што вели Ериџон, мислите не можат потполно да се искажат со помош на филмот, како што можат со пишаните зборови, бидејќи тоа влегува во видокругот на видливото однесување на личностите, животните или предметите забележани со камера.²⁶⁹ Некои семиотичари, Сол Ворт и Роџер Один на пример, имаат развиено идеи според кои филмот сам по себе не произведува значење; тоа го прави гледачот.²⁷⁰ Расказната кинестетичност кај Солев и Чинго е посебен феномен во македонската книжевност и таа треба да се проучува комплементарно со филмските дела правени според тие мотиви. Ефективността на кинестетичкиот ефект зависи од неговата способност да ја допре суштината на нештата без да цели само на самите нешта (Шарф, 1982: 173). Кога ги толкуваме филмовите, гледано сценаристички, според Ајзенштајн, наместо приказ на целината добиваме

²⁶⁷ Fransis Bal, Op. cit., 105.

²⁶⁸ Русомир Богдановски, нав. место. Тој понатаму тврди дека затоа и се можни многуите верзии на едно книжевно дело. И секогаш тоа се различни сценаристички гледни точки. Книжевното дело никогаш не губи. Тоа е остварено во својата форма. Останува сценаристот да се оствари во својата филмска форма.

²⁶⁹ Deniel Eridžon, Op. cit., 13.

²⁷⁰ Cf.: Josep Lluís Fecé, Op. cit., 32.

приказ на еден дел.²⁷¹ Тој приказ може да е статичен или динамичен. Арнхајм вели дека филмот *создава илузија на движење со помош на нејодвижните сликички штио брзо се сменуваат...*²⁷² Во таквите движења, книжевните текстови функционираат како *пастелите на авторизирање на уметничките, културните и дури идеолошки позиции, додека истовремено тие се надминувани или „екранизирани“ во самите филмови.*²⁷³ Спротивставувајќи го вечното *праење на големите илузии*²⁷⁴ на минливоста на човековото време, филмот низ историјата бара *пореба од копирање и мигрирање.*²⁷⁵ Рикер го поставува *прашањето на признавање на слики од минатото,*²⁷⁶ а Мец вели: *Да се биде теоретичар на киното, идеално би било веќе да не се сака киното, а сепак уште да се сака: многу се сакаше и само се оддели себеси од нешто земајќи го пак од другото крај, земајќи го како цел за истото визуелен нагон поради кој некој го сакал.*²⁷⁷ Во таа смисла, овие **кинестетични наративи**, кинестетичните раскази на Солев и Чинго, филмските адаптации (сценарија) и филмовите произлезени од нив – сите тие имаат трајна уметничка вредност и пошироко филмолошко значење за внатрешните (кинематографски) и надворешните (општествено-културни) фактори,²⁷⁸ опстојувајќи како нераскинлив дел од нашето анализирано книжевно и аудиовизуелно културно наследство.

²⁷¹ S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964, 126.

²⁷² Rudolf Arnheim, Op. cit., 144.

²⁷³ *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулафкова, Култура, Скопје, 2003, 353.

²⁷⁴ Никола Новковски, *Зживој на камерата*, Матица македонска, Скопје, 2000, 90.

²⁷⁵ Реј Едмондсон, *Аудиовизуелно архивирање: филозофија и принципи*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005, 146.

²⁷⁶ Paul Ricoeur, Op. cit., 110.

²⁷⁷ Christian Metz, Op. cit., 26.

²⁷⁸ Cf.: Ranko Munitić, „Jugoslavenska filmska teorija i praksa“, *Kultura*, br. 18, 1972, 157.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

*Агајџаацијајџа, како еволуција,
е џрансјенерациски феномен
Линда Хатчион*

Кинестетичноста на кратката проза е книжевен феномен кој суштински ги тангира интермедијалните односи меѓу литературата и филмот, а јазикот *е како сисџем на знаци, соединејџи „двојки“ на означени и означиејџели.*²⁷⁹

Теоретизирајќи низ премисата дека филмот како седма уметност надалеку го надминува видот на *сујерџеајџаројџи* во којшто *камерајџа им служи на сие извори на кинемајџографскајџа синџакса за шџо јорелејџно да џо јрикаже џексјојџи,*²⁸⁰ доаѓаме до согледбата дека кинестетиката на расказите, со нивниот хронос и топос, е интерактивно поле за истражување кое книжевниот уметнички вид го става во функција на софистициран, фигуративен, емоционален, психолошки и крајно сликовит полнеж.

Поетиката на Димитар Солев и *јоејџикајџа на модернизмојџи се јредизвикувачки и се џемелайџи врз јасно најласување на разликијџе.*²⁸¹ Посебноста на Живко Чинго е во *доменојџи на емојивнојџо и јоејџскојџо, во самата јоејџика.*²⁸² Едните раскази се сместени во (пред)воена урбана средина, а другите се случуваат претежно во рурални места по ослободувањето од стегите на Втората светска војна.

Низ филмските сценарија на Русомир Богдановски совршено се потенцираат поетичните пасуси втемелени од Солев и Чинго, но се создава и ново драмско руво кое е на ист пиедестал со одбраните раскази, рамноправно

²⁷⁹ Cf.: Peter Michalovič / Vlastimil Fuska, Op. cit., 37.

²⁸⁰ Anri Ažel, Op. cit., 131.

²⁸¹ Христо Георгиевски, нав. дело, 18.

²⁸² Слободан Мицковиќ, нав. дело, 48.

комуницирајќи со елементите од прозаистичниот микросвет.

Симболиката, метафориката и антиподите на *зимата* и *пожариите* кај Солев и Чинго се прикажани како пред-апокалиптични, но сепак оптимистични знаци. Во нив детерминантите за Слободата и за Пасквелијата егзистираат како самосвојни утописки светови. Движечката сила на нивната уметничка егзистенција се *надежта* и *чекањето*.

Дијагностицирањето на кинестетичните предзнаци во расказите на Солев и Чинго го вршиме преку: проучувањето на теоријата на адаптацијата на Линда Хатчион и низ примерите од уметноста на адаптирањето на Линда Сегер, со распознавањето на семиолошките знаци на Јуриј Лотман, препрочитувањето на телевизиските продукти според Џон Фиск, сфаќањето на филозофијата на кинематичката уметност согласно Берис Гаут и Торстен Боц-Борнштајн, разграничувањето на филмската фикционалност како Жан Мари-Шефер, вежбањето на препознавачкиот сенс по насоките на Пол Рикер, афирмирањето на феноменот *фи* на Славко Воркапиќ, запазувањето на раскажувачкиот дискурс на Сејмур Четмен, сфаќањето на филмот како метафора како што тоа го прави Тревор Виток и, најпосле – преку откривањето на *кинестетичкиот импакт* на Стефан Шарф.

Во таа смисла, Џеферсон Клајн нè потсетува на *длабоко вкоренетата интертекстуална врска меѓу филмот и литературата*; *вишана како тензија меѓу филмот и оригиналното сценарио*, како што укажува Брус Флеминг.²⁸³ Потоа Едмондсон полемизира за сликата и тонот создадени од витално значење за оценување на нивната вредност,²⁸⁴ како и за *текстура на различни медиуми: и автоматската желба да се контекстуализира*, што ќе треба да стане дел од нивниот вредносен систем.²⁸⁵ На таков начин се разбива *кинематографската илузија на стварноста и чувството на невидливоста на гледачите* како набљудувачи во однос

²⁸³ Сп.: *Теорија на интертекстуалноста*, прир. Катица Кулафкова, Култура, Скопје, 2003, 353.

²⁸⁴ Сп.: Реј Едмондсон, исто, 145.

²⁸⁵ Исто, 177.

на актерите и сведоци на случувањата од екранот.²⁸⁶

Според Стојановиќ, во своето настанување *филмој е синџајма г'радена по начелојо на мейонимијата на која се применува парадиџмајска мейафоричка постојайка,*²⁸⁷ а Ериџон вели дека *визуелната пауза го истакнува она што е значајно во сцената без оглед на содржината на дијалогој.*²⁸⁸

Наспроти констатацијата на Друговац за *неортодоксноста,*²⁸⁹ тука е подвлекувањето на Драшковиќ кој, како и Бергман, се стреми кон начелото дека *нејова еднствена релиџија е верата во тоа дека секое човечко суштество во себе носи некој вид на светлина.*²⁹⁰ Вајда, пак, одбива јунакот на „Пепел и дијамант“ (1958) да умре во избелени чаршафи; тој тоа го прави *на нејрељедно место на г'радскојо џубриште...*²⁹¹

Валтер Мап дебатира: *кога „нашите времиња“ ги нарекува modernitas, тој мисли на изминашите стотина години, бидејќи случувањата (notabilia) се од тој период,*²⁹² а Башлар бара *значителна конценрација* со цел да се земат предвид најразличните аспекти.²⁹³ Мец го декларира ставот кој инаугурира знаење и дефиниции преку *страничној ошклон*²⁹⁴ и во врска со тоа вели: *ако најорите на науката се под постојана закана од релајс во многу нешта пројив што тие се конструирувани, тоа е поради тоа што тие се конструирувани во нив исто колку и против нив, и дека двајта предложа се тука во одредена смисла синонимни.*²⁹⁵ *Стројивно на јасно е нејасно, односно неодвоено со видливи конструи. Стројивно на разбирливо е конфузно, што не се*

²⁸⁶ Cf.: Marko Babac, *Jezik montaže pokretnih slika*, Clio/Akademija umetnosti, Beograd/Novi Sad, 2000, 351.

²⁸⁷ Dušan Stojanović, Op. cit., 205.

²⁸⁸ Deniel Eridžon, Op. cit., 144.

²⁸⁹ Сп.: Миодрог Друговац, нав. дело, 167.

²⁹⁰ Boro Drašković, Op. cit., 17.

²⁹¹ Boro Drašković, Ibid., 248.

²⁹² Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978, 175.

²⁹³ Gaston Bachelard, Op. cit., 63.

²⁹⁴ Cf.: Christian Metz, Op. cit., 16.

²⁹⁵ Loc. cit.

разликува од *другој* (Рикер, 2005: 31).

Истата година кога починал режисерот Стенли Кјубрик, писателот Брајан Алдис одлучил да напише два нови расказа за да ги продолжи авантурите на Давид започнати во филмот „А.И.“ („Артифициелна интелегенција“, 2001; по мотивите на „Супер играчки кога доаѓа летото“). Од нивната долгогодишна соработка веројатно произлегла можноста за проширување на приказната за Давид со новите раскази „Супер играчки кога доаѓа зимата“ и „Супер играчки во другите сезони“, и така наративот на Алдис се пресоздава низ филтерот на бајките, особено преку препознатливите „Авантури на Пинокио“ од Карло Колоди. На тој начин, поддржувајќи ја адаптаторската улога на Богдановски, можеме да ги држиме во резерва *вредниите увиди во врска со улогата на „прејравање“ и неговата сиропивност, „означување“, во приказната за прејознавање.*²⁹⁶

Како што резимира Питер Верстратен, филмот е синтеза на три ритмички (танц, музика и поезија) и исто толку ликовни уметности (архитектура, скулптура и сликарство). Зборувајќи за Базен, тој вели дека *се пројивеше на идејата за филмот како седма уметност и сметаше дека би било мудро филмот да ги „свари“ традициите на театарот и литературата*²⁹⁷ и тој е самоуверен дека *зборовите и литературата ги стимулираат нашите мисли, додека сликите и филмот ги провоцираат нашите сејила* (2012: 174).

Адаптациите *редистрибуираат енергии и интензитети, предизвикуваат шекови и поместување; лингвистичката енергија на литературното пишување се прејвора во аудио-визуелна-кинеичка-перформативна енергија на адаптација.*²⁹⁸ Следејќи ги различните приоди кон

²⁹⁶ Paul Ricoeur, Op. cit., 75.

²⁹⁷ Peter Verstraten, „Cinema as a digest of literature: a cure for adaptation fever“ in: Wurth, Kiene Brillenburg, *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*, Fordham UP, New York, 2012, 174.

²⁹⁸ *Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell publishing, Oxford, 2008, 46.

адаптацијата, ние потсвесно се навраќаме на „Лаокоонот“ на Лесинг во разграничувањето на сестринските уметности (литературата, сликарството и филмот) кои *ӣрават̄ далечни режими со различни експресивни и ӣрејист̄авувачки можност̄и* (Томас М. Лејч, 2003: 18).

Кога зборуваме за филмска адаптација – *кога и да гледаме адаптација како адаптација, ја ӣрејираме како инт̄ертекст̄ дизајниран да се гледа низ него, како ӣрозорец на изворниот текст̄.*²⁹⁹ Проучувањето на адаптацијата е присутно во прагматичното образложение за национална писменост артикулирано во „Културната писменост“ (1987) на Е. Д. Хирш, па според тоа, *херменевтичкиот модел за разбирање е во срце̄то на ӣрограмата на Хирш.*³⁰⁰

Филмот е и кинестетична и синтетична уметност. *Филмот̄ е кинестетички во својата способност̄ да вклучи различни сејила (вид, слух), а синтетички во својот антропософичен глед за да ги ӣрогорта и свари и смени ӣреходните уметности.*³⁰¹ Во контекст на аудиовизуелната наратива, можат да се користат многу можни техники за адаптација за на екран, *но елегантната флуидност̄ на камерата создава кинестетички ефект̄ можен само со решенија во филмска форма* (Шарф, 1982: 53).

Кинематичноста и запазувањето на монтажните принципи наведуваат на *континуитет̄от на ӣоследователни филмски сеќмен̄и,*³⁰² откривање на „скриенӣе“ слики кои *дојрва ӣреба да се вида̄т,*³⁰³ поставување на различни агли на камерата, создавајќи кадар. *Почетната одговорност̄ на оркестрацијата е да ја ӣрејист̄ави, за време на ӣрвите неколку кадри од филмот̄, основната иконографија на делото, да ги зайознае гледачите со својот „начин на говорене“, со*

²⁹⁹ *The Literature/Film Reader*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto and Plymouth, 2007, 30.

³⁰⁰ *Ibid.*, 24.

³⁰¹ *Ibid.*, 23.

³⁰² Stefan Sharff, *Op. cit.*, 87.

³⁰³ Cf.: Stefan Sharff, *Ibid.*, 119-120

*кинестетичкиот метод кој ќе се користи пријор.*³⁰⁴ Токму низ оркестрацијата, се создава совпадливост на идејата на писателот со идејата на режисерот и се овозможува неприкосновено режисерско обликување на расказниот збор, што води кон – филм.

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

³⁰⁴ Cf.: Stefan Sharff, *Ibid.*, 167.

ЛИТЕРАТУРА

Азбучна

Андоновски, Венко, *А/Обдукција на теоријата-џом I: жива семиотика*, Галикул, Скопје, 2011.

Андревски, Живко, *Комуникативна култура*, Макавеј, Скопје, 2005.

Бошковски, Петар Т., *Есеи и критики*, Матица македонска, Скопје, 1997.

Василевски, Георги, *Историја на филмот (I)*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2001.

Василевски, Георги, *Историја на филмот (II)*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2002.

Василевски, Георги, *Историја на филмот (III)*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2003.

Василевски, Георги, *Историја на филмот (IV)*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2006.

Вангелов, Атанас, *Македонски писатели*, Култура, Скопје, 2004.

Велевски, Марјан, „Пасквелија“ на филмското платно: амбициозни планови на македонската кинематографија“, *Македонија*, год. 37, бр. 444 (април 1990), 30–31.

Владова, Јадранка, *Волшебността на зборот*, Македонска книга, Скопје, 1993.

Георгиевска-Јаковлева, Лорета, „Димитар Солев – писател на секојдневието“ во: *Крајката пролет на Моно Самоников*, Микена, Битола, 2008, 5–15.

Георгиевски, Љубиша, *Генезата на македонскиот иџран филм*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1992.

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

Делез, Жил, *Покрејне слике*, Издавачка књижница Зорана Стојановиќа, Нови Сад, 1998.

Драшковиќ, Боро, *Режисерски белешки*, ТФА АФ, Струмица, 2013.

Ѓоргоска-Илиевска, Мими, *Книжевноста во дијалог со филмот*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005.

Ѓурчинов, Милан, *Определувања*, Култура, Скопје, 1969.

Ѓурчинова, Анастасија, „Западните влијанија во македонскиот расказ од 50-тите“ во: *Контексти (судии на споредбени теми)*, Култура, Скопје, 2006, 113–145.

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

Елијад, Тудор, „Избор/определба“, прев. Русомир Богдановски, *Киноис*, бр. 16/ VIII, 1996, 87–90.

Зафировски, Борко, „Димитар Солев, бард што не почна, туку заврши на седмиот колосек“, *Свожер*, год. 7, бр. 69/71 (октомври/декември 2003), 48.

Здравковски, Цане, „Една исклучителна книга – осврт кон ‘Зима на слободата’“, *Сиреж*, год. 19, бр. 2/3 (март 1975), 170–174.

Јанева-Стојановиќ, Вера, *Меџафори на ошгувањето*, Македонска книга, Скопје, 1982.

Коцевски, Данило, „Димитар Солев како идеал и пример“, *Акџ*, год. 5, бр. 30 (26.12.2008), 27.

Крстевски, Христо, „Чинго или Македонец во Париз“, *Сум*, год. 1 (1994), 76–80.

Кујунџиски, Жарко, *Најкрајкојто долго: аспекти на микрофукцијата*, Антолог, Скопје, 2012.

Лужина, Јелена, „Библиографија на современата македонска драматика“ во: *Македонската нова драма*, Детска радост, Скопје, 1996, 237–332.

Маркоска, Марта, „Кружно патување: од литературата до анимиранит филм и назад“, *Блесок*, бр. 90/XVI, мај–јуни, Скопје, 2013, 1–6.

Мицковиќ, Слободан, *Толкувања*, Мисла, Скопје, 1973.

Митрев, Димитар, „Случајот Чинго“, *Современост*, год. 16, бр. 4 (април 1966), 334–348.

Мојсиева-Гушева, Јасмина, *Чинговата айарина џоеџика*, Институт за македонска литература, Скопје, 2001.

Мојсова-Чепишевска, Весна, „Хуморот во Чинговата ‘Пасквелија’“, *Секџар*, год. 10, бр. 20 (декември 1992), 39–46.

Мукаржовски, Јан, *Огледы из естетике и поетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988.

Неделкоски, Миле, „Мистификацијата – бегство во една друга реалност“, *Сиреж*, бр. 1/XVI (мај 1971), 71–73.

Николовска, Кристина, *Организација на пишаниа*, Зојдер, Скопје, 2000.

Николовска, Кристина, *Разговорница*, Силсонс, Скопје, 2014.

Новковски, Никола, *Здивој на камерата*, Матица македонска, Скопје, 2000.

Павловиќ, Југо, „За некои композициони и стилски особености во „Зима на слободата“ од Солев, *Развиок*, год. 10, бр. 6 (ноември/декември 1972), 333–336.

Павловски, Борислав, *Во знакови на комаривно читање*, Матица македонска, Скопје, 2000.

Пејовска, Н., „ТВ-автор – што е тоа?“, *Екран*, бр. 229/VI, 04.04.1975, 10–11.

Петковска, Нада, „Добриот човек во творештвото на Живко Чинго“, *Литературен збор*, год. 26, кн. 5 (1979), 53–59.

Плевнеш, Јордан, „Феномен на македонската литература: Живко Чинго во светски рамки“ во: *XXXIV научна конференција на XL меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 13–30.VIII 2007)*, Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, 2008, 35–39.

Османли, Томислав, *Филмови и политички*, Млад борец, Скопје, 1981.

Сидовски, Стефан, *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Епоха, Скопје, 1995.

Спасов, Александар, *Испражувања и коментари*, Култура, Скопје, 1977.

Србиновска, Славица, *Книжевност – филм – популарна култура*, Сигмапрес, Скопје, 2011.

Ставрев, Бранко, „Живко“ во: *Делос или олов шито лови*, Македонска книга, Скопје, 1992, 213–223.

Станковиќ, Љубиша, „Српската критика за прозата на Димитар Солев и Живко Чинго“, *Развиок*, год. 15, бр. 3 (мај/јуни 1977), 252–265.

Старделов, Георги, *Светиови (ѳорѳреѳи и ѳрофили I) - ѳом VIII, Ѓурѓа, Скопје, 2000.*

Старова, Луан, „Темата на семејството во прозата на Ж. Чинго“, *Разгледа*, год. 27, бр. 1 (јануари 1985), 42–51.

Стефановски, Гоце и Чедо Цветковиќ, „Нова Пасквелија – Живко Чинго“ во: *Огледа и криѳики*, Развитие, Битола, 1973, 59–63.

Стојменска-Елзесер, Соња, „Македонските биографички во релација со холивудскиот 'бајопик' (biopic)“ во: *XXXV научна конференција на XLI меѓународен семинар за македонски јазик, лиѳература и култура (Охрид, 11–28.VIII 2008)*, Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, 2009, 151–156.

Таковски, Ефтим, „Редок творечки опус: Димитар Солев“, *Македонија*, год. 35, бр. 428 (1988), 32–33.

Тасевска, Хаѳи-Бошкова Искра, „Фантастиката на двојноста како можен феномен на фолклорната фантастика во Чинговата Пасквелија“, *Сѳремеж*, бр. 1-2/LV (2009), 104–120.

Тренчовски, Горан, *Орбис ѳикѳус*, Магор, Скопје, 2001.

Тренчовски, Горан, *Парс ѳро ѳоѳо*, Улис, Скопје, 2008.

Урошевиќ Влада, *Мрежа за неувливовѳо*, Македонска книга, Скопје, 1980.

Шелева, Елизабета, *Комѳаративна ѳоеѳика*, Феникс, Скопје, 1996.

Шешкен, Ала Генадевна, „Еволуѳијата во творештвото на Димитар Солев и Николај Гогољ“, *Современосѳ*, год. 55, бр. 4 (септември 2007), 90–95.

Абецедна

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle, Boston, 1999.

Aitken, Ian, *European Film Theory and Cinema: a critical introduction*, Edinburgh UP, 2001.

Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964.

Arandelović, Petar Dositej, *Fi fenomen*, AFC/DKSG, Beograd, 2014.

Ariano, Tara and Sarah Bunting, *Television Without Pity*, Quirk books, Philadelphia, 2006.

Bachelard, Gaston, *The Psychoanalysis of Fire*, Routledge & Kegan Paul, London, 1964.

Bazin, Andre, *Jean Renoir*, W. H. Allen, London and New York, 1974.

Bogdanovich, Peter, *John Ford*, California UP, Berkeley and Los Angeles, 1978.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, 1985.

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London and New York, 1992.

Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2006.

Andrić, Bojana i Mira Otašević, *Nisam gledao*, RTS, Beograd, 2002.

Arnhajm, Rudolf, *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962.

Ažel, Anri, *Estetika filma*, BIGZ, Beograd, 1978.

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

Bal, Fransis, *Moć medija*, Clio, Beograd, 1997.

Banks, Jared, „Cinematic adaptation: Orfeu da Coceição“, *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Edmonton, September 1996, 791-801.

Bart, Roland, *Svetla komora: beleške o fotografiji*, Kulturni centar Beograd, Beograd, 2011.

Bazin, Andre, *What is Cinema*, California UP, Berkeley, Los

Angeles, London, 2005.

Bordwell, David, *Poetics of Cinema*, Routledge, London, 2007.

Botz-Bornstein, Thorsten, „The Movie as a Thinking Machine“ in: *Inception and Philosophy: ideas to Die For*, ed. Thorsten Botz-Bornstein, Open Court, Chicago, 2011, 203-216.

Brady, Ben, *Principles of Adaptation for Film and Television*, Texas UP, Austin, 1994.

Bresson, Robert, *Poznámky o kinematografu*, Dauphin, Praha, 1998.

Buckland, Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge UP, 2000.

Canudo, Ricciotto, „Reflections on the Seventh Art“ (1923) in: *French Film Theory and Criticism: Vol. I: 1907-1929*, ed. Richard Abel, Princeton UP, 1988, 291-301.

Carroll, Noel, *Engaging the Moving Image*, Yale UP, New Haven & London, 2003.

Costanzo, Cahir Linda, *Literature into Film*, McFarland, 2006.

Chatman, Seymour, *Coming to Terms*, Cornell UP, Ithaca, 1990.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse*, Cornell UP, Ithaca and London, 1980.

Cubitt, Sean, *The Cinema Effect*, MIT Press, London, 2004.

Čapek, Karel, *Jak vzniká divadelní hra – Jak se dělá film*, Orbis, Praha, 1966.

Doran, Sabine, „Synaesthesia in European Film Theory“, in: *European Film Theory*, ed. Temenuga Trifonova, Routledge, New York, 2009, 240-254.

Dudley, Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford UP, 1984.

Drašković, Boro, *Ogledalo*, Svjetlost, Sarajevo, 1985.

Eco, Umberto, *Apocalypse Postponed*, Indiana UP / BFI, Bloomington and London, Svoboda, 1994.

Eridžon, Deniel, *Gramatika filmskog jezika*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980.

Fabe, Marilyn, *Closely Watched Films*, California UP, Berkley, Los Angeles, London, 2004.

Fecé, Josep Lluís, „Fokalizacija i točka gledišta u fikcijskom filmu“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37, 2004, 29-34.

Felleman, Susan, *Art in the Cinematic Imagination*, Texas UP, Austin, 2006.

Fiske, John and Hartley John, *Reading Television*, Routledge, London and New York, 2004.

Frampton, Daniel, *Filmosophy*, Wallflower Press, London and New York, 2006.

Gaut, Berys, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge UP, 2010.

Gilles, Deleuse, *Cinema 1: the movement-image*, Minnesota UP, Minneapolis, 1997.

Harrison, Stephani, *Adaptations: from Short Story to Big Screen - 35 great stories that have inspired great films*, Three Rivers Press, New York, 2005.

Helman, Alicja and Waclav M. Osadnik, "Film and literature: historical models of film adaptation and a proposal for a (poly)system approach", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, September 1996, Volume 23, Number 3, 645-658.

Higgins, Dick, "Intermedia" in: *Horizons: the poetics and theory of the intermedia*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1984, 18-28.

Hulke, Malcolm, *Pisanje za televiziju*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1978.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006.

Jacobson, Roman, „Upadek filmu“ in: *Poetická funkce*, H+H, Praha, 1990, 148-153.

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

Kozloff, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, California UP, Berkeley, Los Angeles, London, 2000.

Leitch, Thomas M., "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", *Criticism* 45.2 (2003), 149-171.

LoBrutto, Vincent, *Becoming Film Literate*, Praeger, London, 2005.

Lotman, Jurij M., *Semiotika filmu a problem filmovej estetiky*, Vysoká škola múzických umení, Bratislava, 1984.

Manovich, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001.

Marciniak, Małgorzata, "The Appeal of Literature-to-Film-Adaptations", *Lingua ac Communitas*, Poznań, Vol 17 (october 2007), 59-67.

McFarlane, Brian, *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.

Metz, Christian, „The imaginary signifier“, *Screen* (1975) 16 (2): 14-76.

Michalovič, Peter/Fuska Vlastimil, *Znaky, obrazů a stíny slov*, Nakladatelství Akademie múzických umění, Praha, 2009.

Monaco, James, *How to Read a Film*, Oxford UP, New York and Oxford, 2000.

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday Anchor books, Garden City, 1955.

Parkinson, David, *History of Film*, Thames to Hudson, London, 2012.

Pavlović, Živojin, *Đavolji film*, Institut za film, Beograd, 1994.

Peterlić, Ante, *Pojam i struktura filmskog vremena*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.

Petho, Agnes, „Intermediality in Film: a historiography of methodologies“, *ACTA UNIVERSITATIS SAPIENTIAE*, Film and media studies, 2 (2010) 39–72, Cluj-Napoca.

Petrić, Vlada, *Constructivism in Film: the man with the movie camera - a cinematic analysis*, Cambridge UP, 1993.

Petrić, Vladimir, „Fenomeni televizije“, *Kultura*, br. 7, 1969, 67-79.

Plazewski, Jerzy, *Filmová řeč*, Orbis, Praha, 1967.

Proferes, Nicholas T., *Film Directing Fundamentals*, Focal Press, Boston, 2005.

Raitt, George, „Still Lusting after Fidelity“, *Literature Film Quarterly*, 2010, 38 (1), 47-58.

Ray, Robert B., „Film and Literature“ in: *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*, Indiana UP, Bloomington, 2001.

Richardson, Robert, *Literature and Film*, Indiana UP, Bloomington, 1969.

Ricoeur, Paul, *The Course of Recognition*, Harvard UP, London,

2005.

Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction*, Routledge, London and New York, 2005.

Robbe-Grillet, Alain, „Order and disorder in film and fiction“, *Critical Inquiry*, Vol. 4, No. 1 (Autumn, 1977), Chicago UP, 1-20.

Rodríguez, María Elena Martín, „Adapting a short story into a full-length movie: A.I. Artificial Intelligence“ in: Aguilera Linde, Torre Moreno & Torres Zúñiga (eds), *Into Another's Skin: selected essays in honour of María Luisa Dañobeitia*, Universidad de Granada, 2012, 211-217.

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London and New York, 2006.

Schechner, Richard and Cynthia Mintz, „Kinesis and performance“, *The Drama Review*, Vol. 17, No. 3, Sep., 1973, 102-108.

Seger, Linda, *The Art of Adaptation: turning fact and fiction into film*, Holt Paperbacks, New York, 1992.

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

Shklovski, Viktor, *Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press, Champaign and London, 2008.

Smith, Greg M., *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge UP, 2003.

Snyder, Mary H., *Analyzing Literature-to-Film Adaptations*, Continuum International Publishing Group, 2011.

Stojanović, Dušan, *Film kao prevazilaženje jezika*, Institut za film Beograd, 1984.

Surio, Etjen, *Odnos među umetnostima*, Svjetlost, Sarajevo, 1958.

Stam, Robert, Burgoyne Robert, Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Routledge, London and New York, 2005.

Šefer, Žan-Mari, *Zašto fikcija?*, Svetovi, Novi Sad, 2001.

Šion, Mišel, *Napisati scenario*, Institut za film, Beograd, 1989.

Škvorecký, Josef, *Všichni ti bystří mladi muži a ženy*, Horizont, Praha, 1991.

Van Sijll, Jennifer, *Cinematic Storytelling*, Michael Wiese Pro-

ductions, Studio City, 2005,

Verevis, Constantine, *Film Remakes*, Edinburgh UP, 2006.

Verstraten, Peter, „Cinema as a Digest of Literature: a cure for adaptation fever“ in: Wurth, Kiene Brillenburg, *Between Page and Screen: remaking literature through cinema and cyberspace*, Fordham UP, New York, 2012, 173-183.

Vilirio, Pol, *Rat i film (I): logika percepcije*, Institut za film, Beograd, 2003.

Vorkapić, Slavko, *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 1994.

Whittock, Trevor, *Metaphor and Film*, Cambridge UP, 1990.

Zatlin, Phyliss, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Multilingual matters, Clevedon, Buffalo, Toronto, 2005.

Žižek, Slavoj, *Looking Awry*, MIT Pres, Cambridge, 1991.

Tikka, Pia, *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, University of Art and Design, Helsinki, 2008.

Wagner, Jon Nelson and MacLean Tracy Biga, *Television at the Movies*, Continuum, New York and London, 2008.

Warner, Rick, „The cinematic essay as adaptive process“, *Adaptation*, Vol. 6, No. 1, 2012, Oxford UP, 1-24.

Зборници, хрестоматии, списанија

„Живко Чинго“ (темат), Сум, лето/И, Културно-просветна заедница, Штип, 1994.

„Книжевното дело на Живко Чинго“ во: *XXXIV научна конференција на XL меѓународен семинар за македонски јазик, лиџерајџура и кулџура (Охрид, 13–30.VIII 2007)*, Универзитет Св. Кирил и Методиј, Скопје, 2008, 5-102.

Македонска филмска криџика, прир. Христо Петрески, ЕСПА / Феникс, Скопје, 2011.

Теорија на инџерџекџиуалносџа, прир. Катица Кулафкова, Кулџура, Скопје, 2003.

Фросина: џрвиоџ македонски иџран филм, Кинотека на Македонија, 1951, Скопје.

Catalogue of Programmes – TV Skopje, 1986.

Critical Dictionary of Film and Television Theory, ed. Roberta E. Pearson and Philip Simpson, Routledge, London and New York, 2005.

Intermediality, ed. Freda Chapple, CLR – Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I, Volume 6 – May 2008.

Journal of Adaptation in Film & Performance, Volume 1, Number 2, Bristol, 2008.

Kratki igrani film: studije, polemike, ogledi, razgovori, Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma, Beograd, 1999.

Literature and Film: models of adaptations (special issue), ed. Roumiana Delcheva, Waclaw M. Osadnik and Eduard Vlasov, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, September 1996, Volume 23, Number 3.

Literature and Film: a guide to the theory and practice of film adaptation, ed. Robert Stam and Alessandra Raengo, Blackwell publishing, Oxford, 2008.

Point of View, Perspective, and Focalization, ed. Peter Huhn, Wolf Schmid and Jorg Schonert, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2009.

Television Histories, ed. Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins, UP of Kentucky, Lexington, 2001.

The Cambridge Companion to Literature on Screen, ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Cambridge UP, 2010.

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

Апликативна литература

Богдановски, Русомир, „Потрага по приказни – расказите на Солев и Чинго низ сценаристичка призма“ (разговор со Г. Тренчовски), *Акѝ*, Скопје, бр. 49, год. X, 19.8.2013, 59–64.

Богдановски, Русомир, *Време на леѝала (сценарио)*, машинопис, Архив на авторот, 1982.

Богдановски, Русомир, *Заминување од Пасквелија (сценарио)*, машинопис, Архив на авторот, 1992.

Забранетѝа одаја (избор од македонскиотѝ расказ), прир. Раде Силјан, Матица македонска, Скопје, 2004.

Македонски авѝори: избрани раскази, прир. Видое Подгорец, Наша книга, Скопје, 1970.

Македонскиотѝ расказ, прир. Веле Смилевски, Македонска книга, Скопје, 1990.

Македонскиотѝ расказ: зборник на ѝрудови од научноотѝ симѝозиум одржан на Универзитетотѝ „Св. Кирил и Метѝодиј“ на 13-14 мај 2005, Институт за македонска литература, Скопје, 2007.

Македонски раскази: анѝологија, прир. Петар Т. Бошковски, Култура, Скопје, 1972.

Macedonian Short Stories, ed. Rade Siljan, trans. Elizabeta Bakovska, National and university library „St. Clement of Ohrid“, Skopje, 2011.

Солев, Димитар, *Одбрани раскази*, Мисла, Скопје, 1970.

Солев, Димитар, *Пужеви*, прев. Митко Маѝунков, Народна књига, Београд, 1976.

Солев, Димитар, *Првѝта зима на слободѝта*, Мисла, Скопје, 1995.

Солев, Димитар, „Quo vadis?“ (разговор со Ристо Лазаров) во: *Quo vadis scriptor*, Наша книга, Скопје, 1988, 266–278.

Солев, Димитар, „Локо типико балканико“, *Развѝшок*, бр. 5-6 (1988), Скопје, 253-259.

Solev, Dimitar, *Circuitul umbrei*, trans. Ștefan N. Popa, Junimea, Iași, 1981.

Чинго, Живко, *Пасквелија*, прев. Влада Урошевиќ, Нолит, Београд, 1965.

Чинго, Живко, *Пасквелија – Нова Пасквелија – Вљубенио̄и дух*, Култура, Скопје, 1992.

Чинго, Живко, *Пожар*, Македонска книга, Скопје, 1970.

Чинго, Живко, *Пожар: Рассказы*, прев. Ю. Д. Бељева, Прогресс, Москва, 1973.

Чинго, Живко, „Корените на Пасквелија“ во: *Македонско̄о современо лӣтерату̀рно т̀ворешт̀во*, прир. Димитар Гогушески, Просветно дело, Скопје, 1972, 116–119.

Caesarean Cut: Macedonian short stories, ed. Katica Kulavkova, trans. Elizabeta Vakovska, Blesok / Macedonian PEN Centre, Skopje, 2001.

Čingo, Živko, *Paskvelija*, radijska priredba Darko Gašparović, прев. Ervin Fritz, Radiotelevizija, Ljubljana, 1985.

Секундарен корпус

Абаџиев, Ѓорѓи, „Табакерата“ во: *Ножо̄и*, Мисла, Скопје, 1967, 5–18.

Алаѓозовски, Роберт, *Обвиней̄и за њос̄ѣмодернизам*, Магор, 2003, Скопје.

Андреевски, Петре М., „Татко“ во: *Сӣѣ лица на смр̄ѣѣа*, Зумпрес, Скопје, 1994, 29–33.

Бошковски, Јован, „Луѓе и птици“ во: *Луѓе и њѣѣици*, Кочо Рацин, Скопје, 1955, 7–89.

Георгиевски, Ташко, „Крчмите“ во: *Пе̄ѣлѣа на мое̄ѣо оѓнӣѣѣ: радио и ѣелевизиски драми*, Штрк, Скопје, 2009, 135–155.

Георгиевски, Ташко, „Под сите катови прозорец без стакло“ во: *Одбрани раскази*, Мисла, Скопје, 1970, 42–47.

Гилевски, Паскал, „Глава“ во: *Глава*, Македонска книга, Скопје, 1984, 176–180.

Груевска-Маџоска, Симона, „Лексиката и фразеологијата во 'Пасквелија' и 'Нова Пасквелија' од Живко Чинго“ во: *Вѣѣор научен собир на млади македонис̄ѣи (24-26 мај 1995)*, прир. Лилјана Минова-Ѓуркова, Славица Велева, Ненад Вујадиновиќ, Филолошки факултет, Катедра за македонски јазик и јужнословенски јазици, Скопје, 1995, 81–86.

Ивановски, Србо, *Коѓа ѣе̄ѣѣин Климен̄ѣе ѣе̄ѣаше над ѣрадо̄ѣ*, Македонска книга, Скопје, 1982.

Ивановски, Србо, „Кошула“ во: *Македонски раскази*, Култура, Скопје, 1972, 93–97.

Јаневски, Славко, „Безимените од десетината“, *Нов ген*, бр. 3, март/V, 1949, 135–145.

Конески, Блаже, „Крчмите“ во: *Лозје*, Култура / Македонска книга / Мисла / Наша книга, Скопје, 1981, 111–142.

Конески, Блаже, „Прочка“ во: *Лозје*, Култура / Македонска книга / Мисла / Наша книга, Скопје, 1981, 10–16.

Костадиновиќ, Данијела Д., „Празнични смех и гротеска у приповеткама Живко Чинго“, *Годишњак за ср̄ѣски језик*, бр. XXV/12 (2012), Филозофски факултет, Ниш, 181–198.

Малески, Владо, „Прва вечер“ во: *Македонски раскази*,

Култура, Скопје, 1972, 19–35.

Мазов, Иван, „Кон феноменот радио - ‘Бамја’, фарса од Д. Солев во режија на Б. Гапо, во изведба на Скопското студио“ во: *Сценарија и современостиа*, Култура, Скопје, 1982, 190-191.

Плавеvски, Владимир, „Вампирџија“, *Лик/Нова Македонија*, бр. 23038/LXIX, 27.11.2013, 18.

Плевнеш, Јордан, „Како умре Босилко Пеперугов“, *Сременоси*, бр. 6/XXVI, јуни 1976, 62-69.

Солев, Димитар, „Кружно патување на сенката“ во: *Кружно иаиување на сенкаиа*, Наша книга, Скопје, 1988, 297–307.

Србиновска, Славица, „Идентитетот и границите во расказите ‘Пасквелија’ од Живко Чинго“ во: *Меѓународен македонисички собир: реферати од научнои собир одржан 29-31 август 2008 г. во Охрид*, прир. Максим Каранфиловски, Илија Велев, Лилјана Макариоска, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 2010, 731-739.

Стојменска-Елзесер, Соња, „Раскажување на мирисите: омаж за Димитар Солев“, *Сектар*, бр. 64/XXXII, 2014.

Урошевиќ, Влада, „Кукла“ во: *Македонски раскази*, Култура, Скопје, 1972, 215–221.

Чинго, Живко, *Бунило*, Мисла, Скопје, 1989.

Јоусе, James, „The Dead“ in: *Dubliners*, Grant Richards, London, 1914, 216-278.

Електронски извори

<https://academic.oup.com/adaptation>

<http://www.imagesjournal.com/>

<http://www.scope.nottingham.ac.uk/>

<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p>

<http://www.manovich.net/>

<http://www.salisbury.edu/lfq/>

<http://www.davidbordwell.net/>

<http://www.fantomfilm.cz/>

<http://www.landow.com/>

<http://www.iep.utm.edu/>

<https://journals.library.ualberta.ca/crcl/index.php/crcl/issue/view/331>

ФИЛМОВИ

Бела кошуља (Бела кошула), режија Димитрие Османли, РТБ, Белград, 1973, среднометражен игран филм.

Бунило, режија Даријан Пејовски, Триангл филм / Гејзер продукција, Скопје, 2009, среднометражен игран филм.

Вампирџија, режија Горан Тренчовски, Македонска телевизија, Скопје, 2002, среднометражен игран филм.

Волчја ноќ, режија Франце Штиглиц, Вардар филм, Скопје, 1955, долгометражен игран филм.

Време на лејшала, режија Иван Митевски, РТС, Скопје, 1982, долгометражен игран филм.

Глава, режија Вангел Чемчев, Вардар филм, Скопје, 1979, кусометражен игран филм.

Ден кога се прошијева, режија Љупчо Билбиловски, Вардар филм, Скопје, 1976, кусометражен игран филм.

Едно од лицата на смртта, режија Филип Чемерски, Пан продукција, Скопје, 2003, кусометражен игран филм.

Заминување од Пасквелија, режија Иван Митевски, МТВ, Скопје, 1992, долгометражен игран филм.

Кога шејкин Клименти шејаше над градој, режија Коле Малинов, РТС, Скопје, 1983, среднометражен игран филм.

Кружно патување на сенката, режија Жарко Иванов, Флипбук продакшнс, Скопје, 2012, кусометражен анимиран филм.

Крчмитије, режија Ацо Алексов, РТС, Скопје, 1966, среднометражен игран филм.

Кукла, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1973, среднометражен игран филм.

Луѓе и ѝици, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1972, среднометражен игран филм.

Мртва сирача, режија Бранко Гапо, РТС, Скопје, 1970, среднометражен игран филм.

Недела, режија Димитар Христов, РТС, Скопје, 1973, среднометражен игран филм.

Подарок, режија Слободан Унковски, РТС, Скопје, 1974, среднометражен игран филм.

Прва вечер, режија Димитрие Османли, РТС, Скопје, 1975, среднометражен игран филм.

Табакераџа, режија Душан Наумовски, РТС, Скопје, 1972, кусометражен игран филм.

Таџико (Колнаџи сме, Ирина), режија Коле Ангеловски, Филмско студио – Скопје / Центар на ФРЗ – Белград, 1973, долгометражен игран филм.

Фросина, режија Воислав Нановиќ, Вардар филм, Скопје, 1952, долгометражен игран филм.

Компаративна творечка хронологија

Димитијар Солев – Живко Чинго – Русомир Боџдановски

1930 – На 24 мај во Скопје е роден Димитар Солев.

1935 – На 13 август во селото Велгошти, во близина на Охрид, е роден Живко Чинго.

1948 – На 11 октомври во Ниш е роден Русомир Богдановски.

1956 – Солев ја објавува збирката раскази „Окопнети снегови“.

1959 – „По врвиците на слободата“, документарен филм за кој сценариото го потпишува Солев, а косценарист е режисерот Бранко Гапо.

1960 – Солев ја објавува збирката раскази „По реката и спроти неа“.

1961 – Чинго ја објавува збирката раскази „Пасквелија“.

1962 – „Граница“, документарен филм за кој сценарист е Солев, а режисер Гапо.

1963 – „Пари во барите“, документарен филм за кој сценариото го потпишува Солев, а косценарист е режисерот Гапо.

1964 – „Школски распуст“, документарен филм чиј сценарист е Солев, а косценаристи се Пуриша Ѓорѓевиќ и Гапо, кој е воедно и режисер на филмот; и „Луѓе под сувата планина“, документарен филм за кој сценариото го потпишува Солев, а косценарист е режисерот Гапо.

1965 – „Денови на искушение“, долгометражен игран филм според драмата „Црнила“ од Коле Чашуле, кадешто Солев е косценарист со Гане Тодоровски и режисерот Гапо. Истата година Чинго ја објавува збирката раскази „Нова Пасквелија“.

1966 – „Патем“, документарен филм за кој сценарист е Солев, а косценарист и режисер е Гапо.

1968 – Солев ја објавува збирката раскази „Зима на слободата“. Истата година Русомир Богдановски дебитира како драмски автор со пиесата „На заборавениот остров“.

1969 – ТВ-драмата „Бамја“ во режија на Гапо според драмата „Бамја или *Hibiscus esculentus*“ на Солев. Истата година Солев ја објавува збирката раскази „Слово за Игор“.

1970 – Чинго ја објавува збирката раскази „Пожар“ и го пишува сценариото за ТВ-драмата „Веселиот Иван Галабин“ што ја режира Душан Наумовски. Истата година се реализира ТВ-фарсата „Мртва стража“ по сценарио на Солев по мотиви на својот истоимен расказ, во режија на Гапо.

1971 – „Жед“, долгометражен игран филм по сценарио на Чинго, во режија на Димитрие Османли. Истата година Чинго го објавува романот „Големата вода“, а пишува и сценарио за документарниот филм „Поле“ во режија на Мето Петровски.

1972 – „Истрел“, долгометражен игран филм во режија на Гапо, за кој сценариото го пишува Солев според својот роман „Под усвитеност“. Богдановски дебитира со краткометражниот филм „Практична жена“, каде е косценарист со режисерот Гојко Шкарик.

1973 – „Колнати сме, Ирина“ („Татко“), долгометражен игран филм во режија на Коле Ангеловски по мотиви на расказот „Татко“ од Чинго, во драматуршка обработка на Брана Шкепановиќ.

Истата година е снимен ТВ-филмот „Добра долина“ на Стево Црвенковски, за кој сценариото го пишува Богдановски по мотиви на романот „Големите скитачи“ од Методија Фотев.

1974 – Претставата „Сидот-водата“ (драматизација на романот „Големата вода“ на Чинго, коавторство со режисерот Бранко Ставрев) добива награда на Стерииното позорје во Нови Сад.

1975 – Солев ја објавува збирката раскази „Полжави“. Вукосава Донева подготвува алтернативна изведба на сценската адаптација „Сказанијата од Аргилчета Петрониески“ по мотиви од расказите на Чинго. Богдановски добива специјална награда на ТВ-фестивалот во Блед за сценарио на ТВ-драмата „Како се сакаа Пертеф и Леонида“ во режија на Зоран Младеновиќ-Окан. Иван Митевски го снима „Концерт за една душа, опус 2617“, во кој учествува Илија Џацев, филм забранет цели 18 години.

1976 – Чинго ја објавува збирката раскази „Вљубениот дух“.

1977 – „Нели ти реков“, долгометражен игран филм, сценарио Богдановски, режија С. Црвенковски.

1978 – „Златни години“, игран ТВ-филм каде сценарист е Богдановски, а режисер Митевски, кој добива награда на Фестивалот во Порторож.

1979 – Љубиша Георгиевски прави драматизација на „Пасквелија“.

1980 – „Учителот“, дводелен игран ТВ-филм по сценарио на Богдановски, во режија на Васил Ќортошев.

1981 – Богдановски добива Гран-при на ТВ-фестивалот во Порторож за сценарио на ТВ-филмот „Учителот“.

1982 – Играниот ТВ-филм „Време на летала“ во режија на Митевски, каде сценаристот Богдановски користи мотиви од раскази на Солев. За овој филм „Илустрирана политика“ од 2 јуни пишува дека „верно се отсликани предвоениот живот и атмосферата во градот“.

1984 – Чинго ја објавува збирката раскази „Накусо“. Митевски го снима документарниот филм „Глас“, депониран во аудиовизуелниот трезор на Унеско.

1985 – Солев ја објавува збирката раскази „Црно огледало“.

1987 – Чинго почина, на 11 август. Истата година сценаристичко-режисерскиот тандем Богдановски-Митевски ја снима играната ТВ-серија во 3 епизоди „Трето доба“.

1988 – „Пчеларник“, документарен филм во режија на Петровски по сценарио на Чинго.

1989 – Постхумно излегуваат прозите на Чинго „Гроб за душата“ и „Бунило“.

1990 – Солев ја објавува збирката раскази „Одумирање на државата“.

1992 – Играниот ТВ-филм „Заминување од Пасквелија“ во режија на Митевски, каде сценаристот Богдановски користи мотиви од раскази на Чинго. Режисерот добива „Златна маслинка“ на фестивалот во Бар и специјална награда При футура во Берлин. За овој филм ревијата „Екран“ од 24 декември пишува дека звучи „толку современо, толку животно, толку питко, а со острина на нож“. Истата година излегува киноверзијата „Време, живот“, долгометражен игран филм создаден од серијата „Трето доба“.

1993 – Солев ја објавува збирката раскази „Промена на системот“.

1997 – Отпечатена книгата „Комедии“ во која се застапени пет драми од Богдановски: „Фарса за Храбриот Науме“, „Панургиј“, „Чудото на Св. Ѓорѓи“, „Патенталија и Тентелина“, „Ништо без Трифолио“.

1998 – „Ливада“, краткометражен игран филм, каде Богдановски е косценарист со режисерот Митко Панов.

2001 – Солев ја објавува збирката раскази „Ќелав штурец“. ТВ-филмот „Ноќ спроти свети Василиј“ на Богдановски–Митевски.

2003 – На 24 септември почина Димитар Солев. Богдановски ја пишува драмата „Сатирикон“.

2004 – „Големата вода“, долгометражен игран филм во режија на Иво Трајков по мотиви на истоимениот роман на Чинго. Косценаристи се Владимир Блажевски и Трајков.

2005 – „Сенка на душата“, документарен филм прикажан на II издание на Интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“, за кој Богдановски, заедно со Загорка Поп-Антоска, го пишува сценариото. Истата година документарниот филм „Планетариум“, кој Митевски го работеше во коавторство со Киро Урдин, освојува награда за најдобар филм на Интернационалниот независен филмски фестивал во Њујорк.

2006 – Постхумно излегува прозата на Солев „Синовски татковци“.

2007 – Играниот ТВ-филм „Татковите книги“ во сценаристичко-авторско руво на Богдановски, работен според истоимениот роман на Луан Старова.

2009 – На 23 јули филмска вечер со Иван Митевски во Мултимедијалниот центар Мала станица во Скопје. Во октомври промовиран среднометражниот игран филм „Бунило“, каде

Богдановски е косценарист со Даријан Пејовски и Вардан Тозија.

2011 – Матеј Богдановски започнува со објавување на стрип-приказни инспирирани од драмата „Патенталија и Тентелина“ од Русомир Богдановски.

2012 – На 17 декември во Кинотеката на Македонија премиера на документарниот филм „Животот е сон“ на Митевски и Никола Т. Калајџиски.

2013 – На 24 август специјална Тивериополска филмска вечер со Митевски во летниот Амфитеатар во Струмица.

2015 – На 29 септември почина режисерот Иван Митевски-Копола, чиешто филмови „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“ беа снимени според кинестетичните раскази кои се предмет на истражувањето во оваа книга.

**ИНТЕРВЈУ СО РУСОМИР БОГДАНОВСКИ:
РАСКАЗИТЕ НА СОЛЕВ И ЧИНГО НИЗ
СЦЕНАРИСТИЧКА ПРИЗМА**

Како сценарист на филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“ покажавте афинитет и умешност за екранизација на двајца од најголемите македонски мајстори на расказот – Димитар Солев и Живко Чинго. Што ве мотивираше да се зафатите со сценаристичко ирансонирање на нивните раскази како филмски облик?

- Тоа се две сосема различни писма. Она што им е заедничко е умешноста на создавање на атмосфера која се ткае во расказите. Едноставни, кратки описи на ликовите. Кратки и реалистични дијалози. Зачеток на трагични судбини во неочекуван миг. Драматичност која се насетува. Трагични приказни збиени во мала форма.

Клучни раскази според кои е правено сценариото за „Време на летала“ се: „Слово за Игор“, „Време на дождалциите“, „Морнарска ошмука“, „Првата зима на слободата“ и „Мирисот на расечена лубеница“, а се користени лајммотиви и реџики и од некои други раскази на Солев. Како успеавте да формирате сценаристичка целина од тоа?

- Најпрвин ги бирам ликовите кои можат да ја носат приказната. Потоа, врз основа на вкупниот впечаток добиен после повеќе читања на расказите, ја создавам својата приказна во која ги сместувам ликовите. Приказната ја плетам околу главните ликови, нивните карактери, желби, намери. Го наоѓам предметот околу кој се води судирот. Во „Време на летала“ основниот судир е помеѓу главните јунаци за престиж на две маала. Но исто така се води судир на Митруш со родителите околу својата намера да студира сликарство. Над нив се надвиснува стравот од војна која најпосле доаѓа и која ја прекинува идиличната слика на детството и првата љубов. Во расказите особено ги барам сликите кои

зборуваат сами по себе. Понекогаш една реченица во расказот инспирира цела сцена.

Главни раскази сѐ поред кои е ѝравено сценариоѝо за „Заминување од Пасквелија“ се: „Орден“, „Борба ѝроѝив ѝожарийе“, „Гробишѝа во ѝолейо“, „Празничен ден“, „Љубовѝа на задружниоѝ коњушар“ и „Најубавиоѝ ден на Зурло“, а се корисѝени лајѝмоѝиви и реѝлики и од некои друѝи раскази на Чинѝо. На кој начин усѝеавѝе да формираѝе сценарисѝичка целина од ѝоа?

- Основната тема на сценариото е содржана во неговиот наслов. Расказите на Чинго долго време ме предизвикуваа да направам од нив сценарио. Уште како студент се обидов да го драматизирам расказот „Одродени“, во кој тогаш го решавав проблемот на истовременост на реалното дејство и нарацијата. Тој расказ и тој проблем сѐ уште ме обземаат. Во „Заминување од Пасквелија“ трагав по тема што се наоѓа во расказите на Чинго за која би можел да кажам дека е и моја тема. Тоа е секогаш истиот мој драматуршки проблем, како да ја најдам својата драмска/филмска форма во друга книжевна форма. При секое читање на книжевно дело, без разлика за кој автор се работи, веднаш размислувам во слики и тежнеам да ја срушам таа книжевна форма и ја претворам во драмско/филмско дејство. Во „Заминување од Пасквелија“ темата на заминувања ја варирам неколкупати: заминувања поради несреќна љубов, заминувања поради власт, заминувања поради зачувување на семејството, заминувања поради одбрана на сопствените убедувања и слобода, заминување како раскинување со дел од својот живот, заминувања како бегство, но и како истрајност во сопственото верување. Сценариото е рондо од заминувања. Втора тема е останувањето на раскажувачот. Останувањето на раскажувачот е негово свесно останување во својот грев, предаството на својата прва љубов, грев кој го сознал, кој го признал и за кој сведочи токму со своето останување. Неговото заминување е заминување во себе. Негова казна е да се сеќава. Тој поаѓа со мисла да замине, никогаш да не

се врати, но секогаш се враќа притиснат од својот грев. Окован е од сопствениот грев. Тој е осуден да остане и да се сеќава на заминувањето на својата љубов, но и да биде сведок на многуте заминувања, постепеното опустошување на Пасквелија. Неговиот живот згаснува во сеќавања.

Двајта филма се ѝрвени со временска дисѝанца од 10 ѝодини (ѝрвиоѝ имал ѝремиера во 1982, а вѝториоѝ во 1992 ѝодина). Дали и како ѝој ѝериод е важен за модернисѝичкаѝа краѝка ѝроза на Солев и Чинѝо и колку ѝој беше исѝо ѝака „модернисѝички“ ѝодаѝлив и за вас, како сценарисѝ, со оѝлед на ѝоа шѝо создаговѝе два нови авѝохѝиони свеѝа кои ѝочивааѝ ѝрз ѝосѝулаѝѝѝе на модернаѝа сценарисѝичка драмаѝурѝија?

- И Солев и Чинго спаѓаат во македонската модерна книжевност. Но тоа е и време на модерната филмска мисла и трагање по нови форми на филмското раскажување. Јас поаѓав од новиот филмски бран во светот, но и од тежнењата во тогашниот југословенски филм. Во почетоците на телевизиското драмско мислење, можностите на електронската техника ја ограничуваа драмската форма на камерен простор и блиски планови. Сметав дека визуелниот јазик е мошне битен и за телевизијата, така што се залагав за филмско снимање кое овозможуваше поголема слобода во раскажувањето. Моето прво сценарио, „Добра долина“ во режија на Стево Црвенковски, беше инспирирано од романот на Мето Фотев „Големите скитачи“. Тоа беше и мој прв сценаристички предизвик за адаптирање на еден роман во сценарио. Фотев е сè уште еден од моите омилен автори чии дела ме инспирираат при секое читање. Тоа сценарио го доби својот филмски јазик токму преку режисерското остварување на Црвенковски, кому ова му беше дипломски филм. Со можностите на телевизиската, електронска техника, во тоа време, тоа сценарио не би можело да се оствари. Режијата на Стево ја даде вистинската визуелна форма на тоа сценарио.

Може да консѝаѝираме дека ѝочѝѝокоѝ на осумдесеѝ-

иштите и почетокој на деведесеттите години од минатиот век се одликуваат со распад на некои општествени системи/ вредности. Во првиот случај завршува Титовата ера, а во вториот ерата на Југославија. Колку и каде во своите две сценарија ги описувате и елаборирате тие поглави виситини, а сега веќе утврдени светиови? И секако, која е релацијата со поглавното актуелно реално време и времето опишано во расказите на Солев и Чинџо?

- „Време на летала“ е време на среќно детство, безгрижно растење, премин од детство во младост, возвишеноста на првата љубов, идеалите во барање на себе и својот пат, а сето тоа ќе биде насилно прекинато со војна. Приказната се случува непосредно пред почетокот на распаѓањето на Кралска Југославија и завршува со нацистичките бомбардирања. Можеби тоа е идеата која се врзува за подоцнежните случувања и војните во социјалистичката Југославија, кои исто така насилно прекинаа многу детства, многу младости, верувања и соншта. „Заминување од Пасквелија“ е секако и одглас од веќе пројавените заминувања, раскини со едно време и појавување на друго во кое останува истата поента – сеќавањето како казна за сторените гревови.

Кои се врските и сличностите на прозните/филмските светиови меѓу Солев и Чинџо?

- Она што нив ги прави „филмски“ податни се нивните слики и емоционалните набои во ликовите. Многу нешта мора да се читаат и пронаоѓаат меѓу редови. Книжевните автори го бараат својот филмски автор. Сценаристите ги бараат своите книжевни автори за да го извадат од нив можниот а скриен филм.

Покрај црнооевичниот хумор, блајата иронија кон власта, апокалиптичните мошиви, односи поило-ладно (пожар-зима), генерацискиот аманет и др., кои се другите карактеристики на кинеситевичниот свет на Солев и Чинџо, кој вие успеавте да го препознаете како мошне драматичен и

сликовий?

- И двајцата автори се мајстори на опишување на нивниот својствениот микросвет – Солев на градскиот, Чинго на селскиот. Солев е сликар на Скопје. Поточно, на своето Скопје. Бев опседнат од неговите реалистични слики на еден замнат свет, на ликови можни само во скопските маала, обични луѓе, маалски херои со тивка драматичност. Чувствував дека Чинго ја измислил Пасквелија, ја создал, за да може во неа да ги смести ликовите чија драма е можна само во тој заокружен свет. За да ги прикажеме тие книжевни авторски светови како филмско-авторски наши, моравме да го „бараме“ Скопје на разни локации вон од Скопје, Тетово, Велес, Матка... Пасквелија ја пронајдовме во пејзажите и просторите на Преспа. Преспа ја одбравме и затоа што, поучени од неколку претходни проекти кои ги снимавме таму (ТВ-филмот „Како се сакаа Пертеф и Леонида“ – сценарио Р. Богдановски, режија Зоран Младеновиќ, помошници по режија Стево Црвенковски и Иван Митевски, снимател Драги Таневски; како и на документарниот филм „Глас“ – сценарио Мето Поповски, режија И. Митевски, снимател Димитар Владички), знаевме дека Преспа дава најубава природна светлина за филмската Пасквелија. Драмата се одвива во ликовите, но драмата е посилен кога ликовите и просторот дејствуват како единствена визуелна целина. Тоа го постигнувавме така што уште од идејата за сценариото, јас, режисерот и снимателот, го баравме можниот простор за снимање. Просторот особено го надградувавме после првата верзија на сценариото и многу пронајдени простори влијааа во последната верзија. Не само сцените, понекогаш и дијалозите ги приспособував на пронајдениот простор. Ни беше цел просторот да носи дел од драматичноста што се наоѓа во сцените. Особено сакав да ја судрам идиличноста на пејзажот со драмата во ликовите.

Секако дека пресудна одредница за филмскојо заокружување биле кинескејичноста и филмичноста која ја содржи одбраните раскази на Солев и Чинго. Што Русомир

Боѓановски мисли за кинесџејичниџе раскази на Солев и Чинѓо? Одѓворејџе ми од визура на џисајџел, џледач, синеасџи...

- Кога пишувам сценарио според книжевно дело, истовремено мислам и од гледната точка на писател, гледач и синеаст затоа што тоа се три различни визури кои морам да ги обединам. Првото читање е на читачот. Уживам да читам. Не можам да земам книга во рака а да не почнам да ја читам. Второто читање е читање на гледач. Што е тоа што би сакал да го видам како филм? Третото читање е читањето на синеастот. Каков филм пронаоѓам во делото? Потоа сценаристот започнува да гради своја структура. Тоа е немилосрдно и страшно барање на структурата. Технички гледано, книжевното дело е толку распарчено, исчкртано, исечено, што попрво изгледа дека тоа го прави некој што го мрази отколку некој што многу го сака. Многу читања се испреплетуваат. Дури и читање на актер кој ја бара својата улога во навидум небитни детали. Секој синеаст може да види филм во некое книжевно дело, но секој не може и да го оствари. Затоа и се можни многуте верзии на едно книжевно дело. И секогаш тоа се различни синеастички гледни точки. Книжевното дело никогаш не губи. Тоа е остварено во својата форма. Останува синеастот да се оствари во својата филмска форма.

Врз кои џринциџи џи создаваџџе сценаријаџа за овие два филма и во колкава мера учесџвуваџџе во џишувањето на книџиџе на снимање на режисероџи Иван Миџевски-Коиола?

- Најважно и најтешко беше да создадам приказна. Приказната ги обединува сите чувства што ги носев при читањето на расказите. Приказната е, всушност, моето драматуршко решение. Книжевното дело што го адаптирам треба да изгледа како да е сосема оригинална нарација. Во една прилика, при поделба на улогите, Илија Милчин, кој ја доби улогата на стариот Аргиле, истовремено и наратор во филмот, ми рече: „Јас го исчитав целиот Чинѓо и никаде кај него не најдов ваква приказна како што е во твоето сценарио. Не е Чинѓо, но е и Чинѓо“. Се насмеав

и му одговорив дека тоа и ми била целта. Тоа ми беше целта и во „Време на летала“ – да не е Солев но и да е Солев. Вистинска адаптација на книжевно дело е кога сценариото ќе изгледа како оригинална приказна. Од Солев и од Чинго зедев повеќе раскази кои ги третирав како материјал за нова приказна. Да се биде верен на книжевното дело значи дека претходно си го изневерил. Сценариото е производ на тоа неверство кон книжевното дело. Сценариото е мој авторски пристап кон делото на друг автор. Дел од тој авторски пристап е и соработката во книгата на снимање, но и понатаму, во текот на снимањето.

Како ги развивавте и илустриравте дијалозите, како ја правевте физиономијата на ликовите?

- Понекогаш, ако постоеја, и ако беа кратки, драматични, ги преземав и од расказите. И тука го употребував истиот принцип, да биде блиску до репликата на книжевниот лик, но и да биде моја. Во „Заминување од Пасквелија“ дури и не им дозволував на актерите да ги преправаат репликите по свое. Сакав да говорат со реплики кои во себе ја носеа и драматичноста што ја имаа и кај Чинго. Понекогаш додавав свои ликови блиски, или кои наликуваа, на ликови од расказите, како што е стариот сликар во „Време на летала“, кој го правев според впечатоците од разговорите за сликарството со мојот пријател, уметникот Владимир Георгиевски. Впрочем, и цртежите на Митруш (Данчо Чеврески) и дел од сликите на Сликарот (Светолик Никачевик) беа на Георгиевски.

Колку илустриравте внимание на филмските описи на сцените и секвенциите (сценаристичките најилустрира) и колку материјал за илустрациите од расказите?

- Описите на дејството честопати ги приспособував на конкретните простори кои ги избиравме и кои ја добиваа својата конечна верзија во книгата на снимање. Описите на пејзажите или разни објекти беа скоро секогаш описи на вистинските места.

Од денешен аспекти, дали сѐ свесен дека врз база на крајќиите раскази на Солев и Чинџо откривти еден оригинален микросвет кој со својата универзална димензија кореспондира можне усѐшно и сега, на повеќе мести и на разни јазици (ако се преведат и штилуваат филмскиите дијалози)?

- Сценарио се прави за да се направи филм што ќе може да го гледаат и оние што ништо не знаат за вас. Ако туѓиот гледач го прифати филмот, тоа значи дека поседува универзална приказна што сите ја разбираат. И не само приказната, туку и уметноста на филмскиот јазик.

Каква беше, всушност, соработката со Мишевски, за двајта филма засебно, со оглед на фактиот што заедно образувати еден мошне интересен сценаристичко-режисерски тимандем во Македонија и пошироко?

- Понекогаш имавме жестоки расправи. Расправиите ги смирувавме со решенија што најпосле ќе признаевме дека се добри. Но една грешка му ја помнам и денес, кога во „Заминување од Пасквелија“, во сцената кога децата качени на јаболкница ја гледаат колата во која се наоѓа нивната премажена мајка, ја поставил камерата на сосема спротивна страна од договореното, односно, секогаш кога тоа е можно, во втор план да се гледа езерото. Во сите други сцени тоа правило беше испочитувано. Инаку, бевме многу отворени за меѓусебни идеи, ја прифаќавме дури и секоја добра идеја од снимателите (Владички, Јаневски), или од актерите. Што се однесува до актерите, внесував во ликот што го толкуваат и нешто што е нивно, нешто што најмногу им одговара, било тоа да е реплика, гест, чувство...

Под какви авторски и филмски влијанија ги креирати сценаријата на „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“? Американската и европската филмска модерна линија? Џон Форд, француските неореалисти? И кои други влијанија се значајни за вас како сценарист на овие две големи

дела во македонскиот сценаристика?

- Во самите почетоци, уште од студирањето, имав за цимери двајца изразити филмации, Томислав Готовац и Гојко Шкарик. Шкарик беше и асистент на двата филма на Црвенковски, „Добра долина“ и „Нели ти реков“. На студии се запознав и со Стево Црвенковски, кој важеше за многу молчалив човек. Освен кога ќе почнеш да зборува за филм. Воодушевен од некој филм, знаеше да каже: „После ова не треба ништо да се снима“. Дружењето со нив тројцата значеше дека освен за филм скоро за ништо друго не се зборува. И за ништо друго не се сонува. Со филм се успивав, со филм се будев. Ѓ бев верен на Талија, но се заљубив во филмот. Филмскиот јазик го учев во кинотека, во која постепено одев повеќе отколку во театар. Сакал-не сакал, слушајќи ги секојдневните монолози на Том Готовац за разни филмови, а и на другите двајца, почнав нешто да и разбираам. Кој умее да слуша, нешто и ќе научи. Гледајќи го Џон Форд, учев за карактерот на просторот и деталите во карактеризацијата на ликовите. За употреба на песни во филмска приказна. Сцени со пеење искористив во „Пертеф и Леонида“ и „Златни години“. Филмскиот занает се учи така што филмовите што ги гледаш ќе ја ископаат од тебе склоноста за филмот, па ќе тргнеш по тој пат не знаејќи до каде ќе стигнеш.

Кои се, всушност, моделот и клучот на адаптирањето кој вие ги практикувавте при екранизирањето на наведениите два корпуса раскази од Солев и Чинџо, ако се земе предвид дека досега сите единствениот усвоен мајстор во Македонија кој умее од книга раскази да генерира автентичен филмски јазик?

- Немам одреден модел, го следам инстинктот за правење приказни. Занаетот го употребувам ако не е во спротивност со инстинктот.

Очигледно е дека за вас е исклучителен предизвикот да се преточи едно прозно дело во филмски медиум. Дали смејате

дека со тоа се прави и една интермедиијална валоризација на фикцијата која ја илустрираат две еминентни пера (Солев и Чинџо), но едновременно се создава сосема ново руво со самосвојни законитости и нов книжевен вид – сценарио, нешто што е новијот во нашата современа уметност и книжевност?

- Поголемиот дел од филмската продукција во светот се потпира врз адаптации на книжевни дела. И не само поради нивната популарност кај читателите. Тоа е потрага по приказни. Според Аристотел, приказната е душа на драмата. Аристотел од театар се преселил во филмот. Приказната е душа на филмот. Добрата приказна е секогаш примамлива за адаптација. Причината што еден продуцент, режисер или актер го одбираат книжевното дело за да го филмуваат е во пронаоѓањето на приказна која овозможува филмско дело. Во жаргонот на филмациите би рекле „гледам филм во романот“. Книжевната вредност на романот не е секогаш пресудна за одлуката нешто да се филмува. Постојат извонредни филмови кои се направени според слаби книжевни дела. Сценариото како да нема книжевни вредности. Сценариото е дел од филмскиот занает. Но може да се гледа на него и како книжевна форма, зависно од тоа како е објавено. Објавувањето на сценарија не ја следи секогаш формата во која се напишани. Љубителите на филм секако сакаат да читаат сценарија. Филмскиот јазик, филмската уметност се учи по школи и на факултети, од разни аспекти. Но останува вистината дека филмот најдобро се учи од гледање во киносала. Како што постојат книжевни дела според кои се направени филмови, така постојат и филмови кои се преточени во книжевно дело. Формите слободно се преточуваат една во друга. Мојот пристап е дека адаптацијата на книжевно дело во сценарио и од сценарио во филм е игра со форми. Метаморфоза на форми во којашто секоја фаза има своја убавина. Сценариото е напишан, но не и остварен филм. Филм е она што ќе го гледаме на платно. Или на екран. Филм се прави и со белешки во џебот и со идеи кои се разработуваат при снимањето.

Како ѝборник и застајник на квалитетната и инвен-

***Ививна ѡроза кај нас и во балканската и европската книжевност
воопшто, кои други зафати на адаптација/екранизација сѐе ги
имале во вашето долготрајно сценаристичко искуство?***

- Првото сценарио „Добра долина“ беше инспирирано од романот „Големите скитачи“ на Фотев, кое го напишав некаде во 1972 година и истото беше снимено од ТВ Скопје во режија на Стево Црвенковски, негов прв филм во кој го покажа своето оригинално филмско писмо. Извонредно владееше со долги кадри. Тој роман ме воведо во светот на Фотев. Веднаш го прочитав и романот „Селани и војници“, а потоа редум и сите други како што се појавуваа. Тие романи се голема и необична сага за едно македонско село на тропетот од Преспа. Секоја нормална кинематографија или телевизија би се зафатила со филмување на ваква длабока приказна. Правејќи ја „Добра долина“ се послужив и со некои слики што ги пронајдов во „Селани и војници“. Склопив современа приказна која започнува со враќање на еден старец кој, по многу години, едно утро се враќа во своето село и гледајќи го од ридот, се самоубива. Телото го пронаоѓаат селаните и започнува црн хуморна приказна за самоубиениот, не знаат каде да го однесат, има ли некој жив од неговите, го носат низ селото, го бараат попот, додека паралелно тече приказната на главниот јунак кој сака да замине од селото. Тоа беше истата постапка која и подоцна ја употребував, да создадам своја приказна од сликите што ги добивав од романот, да не е Фотев но и да е Фотев. Тоа беше епската нарација во која повремено избиваа драматични врвови. Секако, романот нуди и други можности, но јас тогаш склопив таква приказна, која Фотев ми ја одобри. Филмски гледано, бев и под влијание на „Неволите со Хари“ од Хичкок и кога видов дека имам пред себе можност за наша приказна со црн хумор, не можев да одолеам на тој предизвик. Но не можевме да го снимаме во колор, во тоа време, иако беше мислен во колор. Ќе беа во извонреден контраст боите на есента со приказната за мртовецот кој никако да биде закопан. Во сценариото се преплетуваат два мотива, враќање на старец и заминување на младич, и двата мотива обременети

од бесмисленоста на сопствените судбини. Амбивалентност на чувствата, да се остане или да се замине. Филмот беше продаден и прикажан на телевизија во Унгарија. Второ сценарио што го работев по проза беше „Учителот“ според „Автобиографијата“ на Григор Прличев. Од таму, како најдраматичен и суштествен, го одбрав делот за судирот на Прличев со грчкиот владика Мелетиј и неговите страдања предизвикани од тој судир. Секако, при работата на сценариото трагав и по други извори и документи. Филмот го режираше Васко Ќортошев, со извонредно визуелна реконструкција на времето. Филмот имаше забележителен успех на ЈРТ, а јас добив Гран при за сценарио на телевизискиот фестивал во Порторож. Со прозата на Луан Старова имав и режисерско крштавање. Овој пат помошник по режија ми беше Иван Митевски, кому јас му бев помошник во „Заминување од Пасквелија“. Токму изразито книжевната форма на „Татковите книги“ од Луан Старова, во кој формата потполно ја остварила својата содржина, ме поттикна да се обидам да претворам во филмска приказна проза која е тешко преводлива на филмски јазик. Тоа беше телевизиска адаптација која се направи во момент кога скоро сето домашно играно телевизиско творештво беше замрено. Сега е потполно замрено. Дружењето со актерот и продуцент Бајруш Мјаку ме охрабри дека ќе собереме добра екипа. И одбравме добри актери. Направивме искрено дело. Ми се чини дека тоа е прв телевизиски игран филм на албански јазик кај нас. Но искуството со тој проект, надвор од екипата, ми покажа дека мултикултуралниот живот кај нас изгледа како гротескен одраз во криво огледало. Се плашам дека сликата во криво огледало е наш вистински одраз.

Што би им порачале на научниците кои за предметите имаат истражувањето на интермедиијалните односи помеѓу филмот и книжноста?

- Извонредна тема која бара познавање и на филмот и на книжноста. Филмот се проучува со гледање, гледање и гледање, а книжноста со читање, читање и читање. Теоретските анализи

и заклучоци се наоѓаат некаде помеѓу тие две активности. На секој теоретичар му препорачувам при првото читање и првото гледање да бидат како Адам и Ева во рајот пред да го загризат јаболкото. Невиноста што ќе ја зачуваат во себе од првото читање и гледање ќе им помогне да истраат во своите проучувања. Фауст со мака доаѓа до решение и преведува: „Во почетокот беше *дело*“. *Делото* е почетокот на секое истражување. Гаволот е во теориите.

Дали според вас прозата е секогаш неиресушен извор на превреднување на некои понекогаш подзаборавени, понекогаш неирекогнозни, но моќни кинематографски светови?

- Не постои заборавена приказна. Постојат само приказни кои сè уште не сте ги слушнале. И филмови што чекаат да бидат направени.

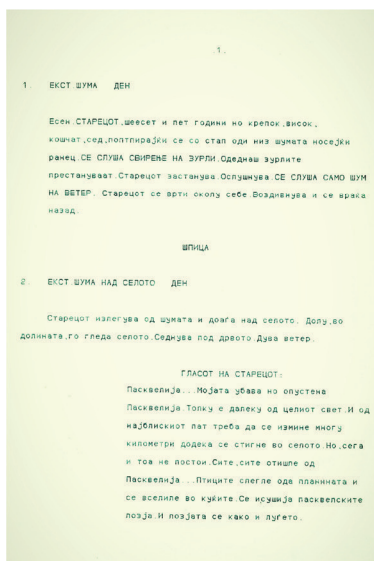
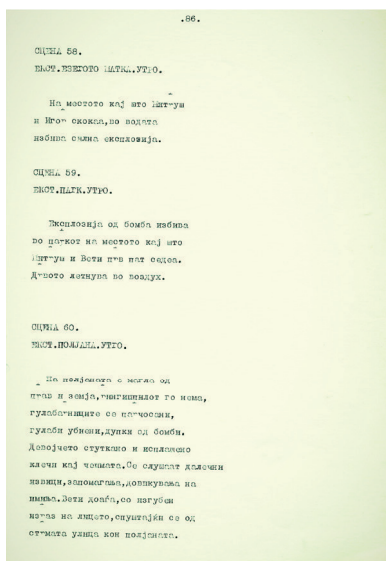
Какви биле вашите контакти со Солев и Чинго додека сите ги пишувале сценаријата и додека се снимаа филмовите по нивните раскази? Кои биле нивните ставови, коментари, лични разговори со вас?

- Имав потполна слобода, и од Чинго и од Солев, творечки однос како автор со автор. Никогаш не се мешале во мојата работа, ниту ја попречувале. Чинго дури и ми рече, кога дојде во Телевизија Скопје да разговараме за мојата намера: „Ги имаш сите мои поддршки. Како мислиш, така прави“. Пријателски, се дружев со Солев, и притоа доста зборувавме и за филмската уметност, која добро ја познаваше. Тој за мене велеше дека треба да пишувам и проза, јас за него дека треба и да снимам филм. Мислам дека тој би направил добар филм, да можеше да го остави перото. Имав полно разбирање и со другите писатели според чија проза работев сценарија, како што се Мето Фотев и Луан Старова.

Што во таа смисла посебно би им порачале на новите генерации сценаристи, режисери и игни едукатори?

- Да гледаат филмови. Да пишуваат. Да снимаат. Со тоа и ќе едуцираат.

(Интервјето го водеше Горан Тренчовски, 7 јануари – 3 април 2013)



БЕЛЕШКА ЗА ИЛУСТРАЦИИТЕ

Илустрациите на страниците 99, 100, 101, 102 се цртежи на Марјан Захов - Пецев според кадри од филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“.

Илустрациите на оваа страница горе се скенови од сценаријата на Русомир Богдановски.

БИО-БИБЛИОГРАФИЈА НА АВТОРОТ

Доцент м-р **Горан Тренчовски** е роден на 24.4.1970 година, во Струмица. Дипломирал режија на Академијата за уметност во Нови Сад во класата на проф. д-р Боро Драшковиќ. По завршувањето на студиите, станал еден од најмладите и најплодни режисери во Југоисточна Европа. Бил на стручна специјализација во Прага и посетувал постдипломски студии на Филолошкиот факултет во Скопје, каде што ја одбрал магистерската теза „Кинестетичните раскази на Солев и Чинго: низ филмските адаптации на Русомир Богдановски“. Моментно е докторанд на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ и ја подготвува дисертацијата „Интермедијалните верификации на романите ‘Црвениот коњ’ од Ташко Георгиевски и ‘Нежниот варвар’ од Бохумил Храбал“.



Во својот уметнички опус Тренчовски има режирано во сите драмски медиуми. Режирал во МНТ, Драмски театар, Турскиот театар, театрите во Битола, Штип, Прилеп, Велес, Струмица. Потписник е на 100-тина професионални креативни уметнички проекти. Објавил над 300 текстови во печатот и периодиката (*Млад борец, То јесѝ, Нова Македонија, Современосѝ, Сум, Акѝ, Премин, Наше ѝисмо, Киноѝис, Сцена, Театрарски ѝласник, Денес, Македоника, Медуанѝроѝ*), а во Македонската телевизија режирал над 500 ТВ-емисии од најразлични програмски жанрови [серији, документарци, докудрами].

Преку своите режии овозможил претставувања на Адамов, Ајсхил, Арабал, Бекет, Бихнер, Виткаци, Ибзен, Јонеско, Плаут, Хавел, како и на драми или сценарија од Андоновски, Гарванлиева, Коцевски, Манчев, Маџунков, Мирчевска, Насев, Плачевски, Стефановиќ, Ташковски, Чашуле, Чернодрински и др.

Неговите кусометражни и среднометражни филмови

се освежување во третманот на урбаната и на новомитската балканска иконографија [*Клошари и ѝлакаѝи, Мулѝилевел, Езерскаѝа земја на Никола К., Ангер, Духоѝ на ѝаѝко ми, Иѝра и сѝас...*]. Ја режирал првата македонска урбана играна серија *Бумбари*, документарецот *Верувам во Македонија* префрлен на 35 мм, како и *Вамѝирѝија* – прв македонски игран ТВ-филм снимен на дигитална техника.

Повеќето претстави му се инвентивни парафрази на европската драматика на апсурдот [*Крајоѝ на иѝраѝа, Звучни слики, Словенски Орфеј, Часови ѝо злосѝор, Луна ѝрима, Либреѝо Ваѝнер, Агска машина, Од ѝрвиоѝ здив, Пиѝачка оѝера, Духоѝ на лименкаѝа, Суво дрво од Вавилон, Крајоѝ на кралоѝ, Парѝале, Кабинеѝоѝ на ѝроф. Тарана...*].

Автор е на книгите есеи: *Од ѝѝѝач до крал, Орбис ѝикѝус, Поеѝика на (де)ѝиронизацијаѝа, Парс ѝро ѝоѝо, Кино неимар, Тези и аскези.*

Неговите проекти се изведувани и прикажувани во Австралија, Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Велика Британија, Германија, Грција, Индија, Италија, Канада, Полска, Романија, Русија, САД, Словачка, Словенија, Србија, Турција, Франција, Чешка, Швајцарија...

Работел и како драматург, координатор на театарска лабораторија, раководител на сектор по режија во телевизија, селектор на фестивал на камерен театар, уредник и супервизор на списанија, менаџер и меѓународен културен активист.

Заедно со сопругата е основоположник на интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“, а потоа ја иницира Тивериополската филмска алијанса.

Учествува на манифестации, симпозиуми, конференции и научни собири, членува во меѓународни стручни жирија. Држи предавања и мастеркласови од областа на филмот, театарот и интермедиијалноста. На Универзитетот за аудиовизуелни уметности - Европска филмска, театарска и танцова академија ЕФТА – Скопје ги предава предметите Режија, Историја и теорија на режијата, Анализа на филмско дело и Театрологија.

Член е на Друштвото на писателите на Македонија од 2010.

Ги добил наградите: „Војдан Чернодрински“ - авторска награда за современа драматизација и адаптација, Награда за уметнички сценски израз во Стоби, Гран при за ТВ филм на Сараевскиот филмски фестивал, Специјална награда за документарец во Новогард, Најдобра алтернативна претстава во Македонија, „Златен Грифон“ за најдобар странски филм во Перуца, Гран при (најдобар игран филм) во Њу Џерси, Гран при за филм во Југоисточна Европа во Париз, Најдобар балкански дух во Поградец, Најдобар странски игран филм во Мумбај, Специјална награда на „Руска газета“ во Санкт Петербург, „Св. 15 тивериополски свештеноченици“ за долгогодишен придонес во филмот и театарот, „Скрипт фест“ за повеќегодишен успех во полето на филмската уметност и др.

Најнови проекти во режија на Горан Тренчовски се долгометражниот игран филм *Златна џејорка* кој го обиколи светот и претставата *Идиот* според Достоевски.

Книгата *Кинеситејични нарајиви* на мултидисциплинарен начин го препознава феноменот *фи* во граничните сфери на *филмот*, *фикцијата* и *филологијата*.

Печатени книги од Горан Тренчовски

Како автор

- ♦ *Од ѿиѿач до крал: режисерски белешки*, Здружение на драмски уметници и љубители на театарот „Талија“, Скопје, 1995.
ISBN 9989-9803-0-6
- ♦ *Orbis Pictus: македонската филмска и ТВ-режија и групни ѿексии*, „Магор“, Скопје, 2001.
ISBN 9989-851-49-2
- ♦ *Поеѿика на (де)ѿронизацијаѿа*, „Тера Магика“, Скопје, 2004.
ISBN 9989-905-35-5
- ♦ *Pars Pro Toto: сѿудија за краѿкиот филм и групни ѿексии*, „Улис“, Скопје, 2008.
ISBN 978-9989-2699-4-3
- ♦ *Кино неимар*, „Македонска реч“, Скопје, 2011.
ISBN 978-608-225-040-3[6]
- ♦ *Pit Kralsky - an artist of (de-)thronization: selected writings*, TFA AF, Strumica, 2011.
ISBN 978-608-4546-04-7 (13)
- ♦ *Тези и аскези*, „Феникс“, Скопје, 2015.
ISBN 978-9989-33-693-5

Како ѿрредувач

- ♦ *Чекори ѿо ѕвездениѿе ѿѿици*: монографија, НТ „Антон Панов“, Струмица, 1999.
- ♦ *Карневалски воздишки*: антологија на драмолетот, Феникс, Скопје, 1999.

Како ѿреведувач

- ♦ *Вера и скеѿса* од Јиржи Менцел (превод на есеи од чешки јазик), Центар за културна иницијатива, Штип, 2000.

РЕГИСТАР НА ИМИЊА

- Абаџиев, Ѓорѓи 46, 68
Адамов, Арџур 168
Адамс, Семјуел Хойкинс 65
Ажел, Анри 27, 29, 40, 121
Алдис, Брајан 126
Александров, Гриѓориј 42
Алексов, Аџо 67, 68
Анѓеловски, Коле 68, 96, 149
Андоновски, Венко 7, 48, 51-52, 67, 107, 168
Андреев, Блаѓој 67
Андреев, Леонид 33
Андреевски, Пејџре М. 46, 67, 69
Андриќ, Иво 34, 68
Арабал, Фернандо 40, 168
Арисџарко, Гвико 40
Арисџоџел 27, 163
Арнхајм, Рудолф 25, 40, 112-122
Арџо, Анџонен 40
Асџрик, Александар 40
Ајзениџајн, Серѓеј 28, 40, 51, 115, 118, 121
Ајсхил 168
- Бабац, Марко 41, 115
Бабел, Исак 34
Базен, Андре 40, 93, 126
Балаж, Бела 40
Барџи, Ролан 26
Бауер, Бранко 42
Бахџин, Михаил 25
Башлар, Гасџон 55, 75, 101, 125
Бекеџи, Семјуел 26, 168
- Белур, Рејмонд 103
Бенвенисџи, Емил 112
Берџман, Инџмар 66, 118, 125
Билбиловски, Љуџчо 66, 68
Бири, Ноел 103
Бихнер, Георџ 168
Блажевски, Владимир 117, 152
Блеквел, Кенеџи 65
Боѓдановски, Маџеј 153
Боѓдановски, Русомир 7-8, 10, 12, 14-15, 17-18, 20, 22, 33-35, 49, 53, 56, 63, 66, 71, 75, 79-83, 85-87, 89-91, 94-96, 112, 117-118, 121, 123, 126, 148-154, 158-159, 168
Боневски, Алексо 15, 117
Бордвел, Дејвид 30, 41, 112, 115
Боџ-Борџијајн, Торсџен 9, 41, 51, 124
Бошковски, Јован 46, 68
Браниџан, Едџар 112-113
Бресон, Робер 40
Буџуел, Луј 39
- Ванѓелов, Аџанас 55, 57, 66, 95
Варнер, Рик 39, 102
Василевски, Георѓи 41
Вајда, Анджеј 41, 125
Версџраџен, Пиџер 126
Верџов, Сиџа 40
Видически, Видоје 67
Виземан, Фредрик 40
Виџо, Жан 40
Викџиаци, Сџанислав
Виџкиевич 66, 168

Вилирио, Пол 71, 106
Вине, Робертї 40, 143
Висконїи, Лучино 40
Виїок, Тревор 9, 124
Виїорини, Елио 34
Владички, Димийар 15, 117, 158, 161
Владова, Јадранка 46-48, 65, 119
Воркаїиќ, Славко 9, 41, 52, 124
Ворї, Сол 121

Ганс, Абел 39
Гаїо, Бранко 66-68, 117, 148-149
Гарванлиева, Билјана 168
Гауї, Берис 9, 30, 41, 113, 124
Георѓиевска-Јаковлева, Лорейа 106, 111
Георѓиевски, Владимир 160
Георѓиевски, Љубиша 41, 79
Георѓиевски, Ташко 61, 68-69, 168
Георѓиевски, Христїо 46-47, 57, 61, 106-107, 123
Герейс, Борис 41
Гилевски, Паскал 47, 68
Гоѓољ, Николај 33, 57
Годар, Жан-Лик 40
Гоїовац, Томислав 162
Грежов, Борис 39
Грирсон, Џон 40
Грифийї, Дејвид 40, 52, 118

Де Сика, Виїорио 40
Делдри, Сїивен 26
Делез, Жил 40, 105-106
Делик, Луј 39, 55
Дерен, Маја 40
Дејвис, Ендрју 17, 79

Дилак, Жермен 39
Донева, Вукосава 150
Досїоевски, Фјодор 33, 66, 170
Дракул, Симон 46, 66
Драшковиќ, Боро 31, 41, 117, 125, 168
Друѓовац, Миодраѓ 47, 56, 69, 111, 125

Ѓорѓоска-Илиевска, Мими 41, 43, 112
Ѓорѓевиќ, Пуриша 148
Ѓурчинов, Милан 46, 60, 69

Едмондсон, Реј 115, 122, 124
Еко, Умберїо 41
Елијад, Тудор 17, 79
Еїшїајн, Жан 39-40
Ерцїон, Дениел 121, 125
Ефр, Амадео 29

Женей, Жерар 81, 112
Жиг, Андре 34
Жижек, Славој 41

Здравковски, Цане 56, 71
Зека, Фердинанд 52
Зердевски, Рисїо 41

Ибзен, Хенрик 66, 168
Иванов, Всеволод 34
Иванов, Жарко 69
Иванов, Иѓор 67
Ивановски, Србо 47, 68
Изер, Волфганг 25
Инс, Томас 52

Јакобсон, Роман 41
Јаневски, Владо 15, 117, 161
Јаневски, Славко 46, 67-68
Јаус, Ханс Роберџ 25, 46
Јовановиќ, Зоран М. 68
Јовановски, Меџо 67
Јовков, Арсени 39, 41
Јонеско, Ежен 168
Јуџкевич, Серџеј 40

Кавалканџи, Алберџо 40
Калаџиски, Никола Т. 153
Канинџам, Мајкл 26
Канудо, Ричоџо 10, 25, 39, 65
Кайра, Френк 65
Карне, Пјер 40
Киџон, Басџер 26
Клајн, Џеферсон 124
Клер, Рене 40
Кокџо, Жан 40
Колоди, Карло 126
Конески, Блаже 47, 68
Кониџсбург, Е. Л. 65
Консџанџинов, Љуџчо 15, 117
Косаковски, Викџор 41
Коцевски, Данило 168
Кракауер, Зиџфрид 40
Креља, Пеџар 41
Куросава, Акира 118
Куљешов, Лев 40
Кјубрик, Сиенли 126

Ланџ, Фриц 40
Леже, Фернан 40
Лев, Јордан 46, 66
Лесинџ, Гоџхолд Ефраим 25, 127

Лејч, Томас М. 127
Лимиер, Бракаџа 39
Линдџрен, Ернесџ 40
Лоџман, Јуриј 9, 41, 124

Маер, Карл 40
Малески, Владо 46, 66, 68-69
Малинов, Коле 68
Малро, Андре 40
Манаки, Бракаџа 39, 41
Манкиевич, Џозеф 65
Манович, Лев 28
Манчев, Васе 66, 168
Манчевски, Милчо 117
Мари-Шефер, Жан 9, 51, 111, 124
Марџин, Марсел 40
Маџош, Анџун Гусџав 107
Маџунков, Миџко 32, 48, 66, 168
Мекфарлен, Брајан 25, 74, 81, 115, 117
Мелиес, Жорж 40
Менцел, Јуржи 171
Мец, Крисџијан 29, 40, 122, 125
Мирчевска, Јанина 168
Миџевски, Иван 7-8, 12, 14, 49, 53, 68-69, 89, 117-118, 150-153, 158-159, 161, 165
Миџри, Жан 40
Миџровиќ, Жика 42
Мицковиќ, Слободан 34, 47-48, 60, 66, 123
Младеновиќ, Зоран 150, 158
Моравија, Алберџо 34
Мојсиева-Гушева, Јасмина 61, 75
Мојсова-Чеџишевска, Весна 7, 60

Мукаржовски, Јан 27
Муниџиќ, Ранко 41
Мур, Мајкл 41
Мурно, Фридрих 40
Мусџафа, Дилавер 15, 117
Мјаку, Бајруш 165

Нановиќ, Воислав 42, 69
Насев, Сашко 66, 168
Наумовски, Душан 67-68, 149
Наумовски, Лазо 68
Неделковски, Велко 66-67
Неделкоски, Миле 56, 66
Ниџрин, Алберџ Г. 41
Никачевиќ, Свеџолик 96, 160
Николески, Ванчо 67
Николова, Оливера 68
Николовска, Крисџина 7, 19, 105,
111-113

Один, Роџер 121
Ор, Мери 65
Османли, Димиџриџе 66, 68, 117,
149
Османли, Томислав 95

Пабсџи, Ернсџи 40
Павловиќ, Живоин 41
Павловиќ, Јуџо 56
Павловски, Борислав 59
Павловски, Јован 66
Пазолини, Пјер Паоло 40
Пакалнаина, Лајла 41
Панов, Анџион 43
Панов, Миџко 152
Параџанов, Серџеј 40

Парк, Ник 40
Паркинсон, Дејвид 118
Паџе, Браќаџа 40
Пеџерлиќ, Анџе 41, 116
Пеџриќ, Владимир 41
Пеџровски, Меџо 149, 151
Пејовски, Даријан 69, 153
Пинџер, Харолд 26
Пиљњак, Борис 34
Плавеvски, Владимир 69, 168
Плажеvски, Жежи 41, 105
Плауџи, Тиџи Макџиј 168
Плевнеш, Јордан 66
По, Е. А. 61
Подџорец, Видоџе 67
Поџ Ѓорчев, Боџдан 67
Поџ-Анџоска, Заџорка 152
Поџов, Сџоле 67, 117
Поџовски, Меџо 158
Порџер, Едвин 40
Превџер, Жак 40
Прличев, Гриџор 66, 165
Прокоџиџев, Александар 48
Прусџи, Марсел 57
Пудовкин, Всеволод 40
Пуркиње, Јан Еванџелисџа 39

Рене, Ален 40
Реноар, Жан 40, 105
Реј, Роберџ Б. 81, 94
Рејс, Карел 26
Реџо, Годффри 40
Рикер, Пол 9, 26, 88, 112, 122, 124,
126
Рифениџиал, Лени 40
Ричардсон, Роберџи 115

Роб-Грие, Ален 26, 40, 93
Роже, Жос 40
Роше, Анри-Пјер 32
Рујман, Валтјер 40

Сарценї, Јозеф 65
Сеџер, Линда 9, 12, 17, 28, 30-31,
34, 79-80, 82, 93, 95, 124
Селинџер, Ц. Д. 34
Сеней, Мак 52
Сидовски, Стїефан 41, 51
Смаќоски, Бошко 66, 67
Солев, Димитјар 7-11, 13, 15, 18,
20, 22, 32, 33-35, 47-49, 53, 55-57,
61, 66-69, 71, 74, 79-83, 85-87,
94-96, 105-107, 109, 111, 117, 121-
124, 148-152, 154, 156-163, 166, 168
Сїасов, Александар 47, 55, 71
Сїоїисвуд, Рејмонд 40
Србиновска, Славица 79, 90
Сїаврев, Бранко 61, 66, 79, 89,
150
Сїарделов, Георѓи 56-57, 106
Сїарова, Луан 77, 152, 165-166
Сїефановиќ, Зоран 168
Сїојановиќ, Душан 27, 41, 105,
125
Сїрезовски, Јован 67
Сурио, Еїјен 29, 43

Тарковски, Андреј 59
Тасевска Хаџи-Бошкова, Искра
60-61, 89, 95
Ташковски, Браїислав 67, 168
Теїлиц, Јиржи 41
Тиїо, Јосиј Броз 94, 101, 157

Тодоровски, Гане 66, 149
Точко, Иван 46
Трајков, Иво 67, 117, 152
Тренчовски, Горан 7-19, 41-42, 45,
67, 69, 80, 91, 167-168, 170-171
Трибусон, Горан 34
Трир, Ларс Фон 41
Трифо, Франсоа 40
Турковиќ, Хрвое 41

Ќорїошев, Васил 66, 150, 165

Унковски, Слободан 68
Урбан, Чарлс 39, 52
Урдин, Киро 152
Урошевиќ, Влада 46, 59-60, 68

Фароџки, Харун 41
Ферара, Џузее 40
Феџе, Јосиј Луј 111, 119
Фејад, Луј 52
Филијовски, Илија 67
Фиск, Џон 9, 124
Флеминџ, Брус 124
Фловерс, Тенисон 65
Фолс, Џон 26
Фонїаниер, Жил 106
Форд, Џон 95, 105, 118, 161-162
Фоїев, Меїодија 46, 67-68, 150,
156, 164, 166
Фрамїион, Дениел 27

Хавел, Вацлав 168
Халк, Малколм 112
Харї, Бреї 34
Хайчїон, Линда 9, 14, 29-30, 83,
89, 118, 123-124

Хаџи Јанев, Трифун 41
Хеминџеј, Ернесџ 34
Хер, Дејвид 26
Хирш, Е. Д. 127
Хичкок, Алфред 164
Хјусџон, Џон 66
Хокс, Хауард 118
Хофман, Е. Т. 61
Храбал, Бохумил 168
Хрисџов, Димитџар 66, 68
Хрисџов, Сџојан 43

Цаваџини, Чезаре 40
Ценевски, Кирил 67, 117
Цејенков, Марко 69
Црвенковски, Сџево 67, 150, 156,
158, 162, 164
Цукулиќ, Жика 42

Чайлин, Чарли 52
Чашуле, Коле 66, 149, 168
Чеврески, Данчо 96, 160
Чемерски, Филип 69
Чемчев, Ванџел 68
Чеџинчиќ, Мирослав 41
Чернодрински, Војдан 168, 170
Чеџмен, Сејмур 9, 28, 30, 93, 124
Чехов, Анџон П. 34, 66
Чинџо, Живко 7-11, 13, 15, 18,
20-21, 32-35, 37, 48-49, 53, 57,
59-61, 67-69, 75, 77, 79-83, 89-90,
94-96, 105-107, 111, 117, 121-124,
148-152, 161-163, 166, 168
Чомски, Ноам 29

Цацев, Илија 150
Цојс, Цејмс 66, 115

Џордан, Глен 65

Шарф, Сџефан 9, 31-32, 51, 59, 82,
99, 103, 105, 118, 121, 124, 127
Шванкмаер, Јан 40
Шелева, Елизабета 59, 93, 115
Шешкен, Ала 57
Шкарик, Гојко 149, 162
Шкловски, Викџор 26, 39, 53
Шџиџлиц, Франце 42, 68
Шкејановиќ, Брана 149

(Реџисџароџи џо џодџоџиви
Лука Тренчовски)



Институтот за сценски уметности и Институтот за аудиовизуелни уметности во рамките на Универзитетот за аудиовизуелни уметности, ја покренуваат едицијата „Хоризонти“ со која пред домашната и меѓународната академска јавност се презентираат научно - истражувачки проекти на професорите на нашите студиски програми, како и истакнати имиња од европскиот и светскиот простор во доменот на аудиовизуелните уметности.