



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“, СКОПЈЕ
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ



м-р Борјан Зафировски

„24 МОМЕНТИ ОД ЖИВОТОТ НА РОКСАНА“ –
ЕСТЕТСКИ ПОГЛЕДИ И ПСИХОЛОШКИ ИСКУСТВА НА
АВТОРОТ

докторска дисертација

Скопје, 2026

Ментор: проф. д-р Сашко Насев
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје
Членови на Комисијата:
проф. д-р Ана Стојаноска (претседател)
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје
проф. д-р Сашко Насев
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје
проф. д-р Антонио Митриќески
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје
вонр. проф. д-р Илија Циривири
УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје
Студиска програма: Докторски уметнички студии по сценскоизведувачки и
аудиовизуелни уметности – Филмско и ТВ-сценарио
Лектура: Јана Петревска

СОДРЖИНА

АПСТРАКТ

ABSTRACT	8
1. ВОВЕД	9
1.1. Идентификување и формулирање на проблемот	12
1.2. Предмет на истражувањето и истражувачки прашања	13
1.3. Цели на научното и уметничко истражување	14
1.4. Основна и помошни хипотези	15
1.5. Методолошки пристап	16
1.5.1. Теориски дел од истражувањето	17
1.5.2. Избор на авторската теорија како методолошка рамка (Бергман)	18
1.5.3. Индикатори за авторски филм (Андру Сарис)	19
1.5.4. Методолошки техники во истражувањето (примена на авторскиот пристап)	19
1.5.5. Методологијата и мојата авторска позиција	20
1.5.6. Креативна практика (arts-based research)	21
1.6. Структура на трудот	22
1.7. Научна и општествена оправданост на трудот	22
2. СЦЕНАРИСТИЧКИОТ ТЕК И СЦЕНАРИСТИЧКИОТ БЛОК КАКО КРЕАТИВЕН ПРОЦЕС	24
2.1. Поимот „тек“ (flow) во теоријата на креативноста и неговата применливост во сценаристичката практика	25
2.1.1. Дефиниции и параметри на „тек“ и „блок“ како креативни состојби	26
2.2. Сценаристички блок: причини, манифестации и интерпретации	27
2.3. Телото, просторот и психофизичката состојба во сценаристичкиот процес	28
2.4. Авторските методи и ритуали како предуслов за сценаристички тек	29
2.5. Од теорија кон практика: подготовка за анализа на авторската практика	30
Заклучок на глава 2	31
3. АВТОРСКАТА ПРАКТИКА КАКО ИСТРАЖУВАЧКО ПОЛЕ: СЦЕНАРИСТИЧКИ ТЕК И БЛОК ВО ПРОЦЕСОТ НА ПИШУВАЊЕ	33
3.1. Контекст на настанување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ и авторската позиција	34
3.2. Тек-дневникот како процесна и истражувачка алатка: двојна функција и методолошки статус	35

3.3. Сценаристички тек: анализа на процесни манифестации	36
3.4. Сценаристички блок: процесна состојба и продуктивен сигнал	37
3.5. Механизми на премин помеѓу сценаристичкиот блок и тек	38
3.6. Анализа на авторските вежби и процесните задачи	39
3.6.1. Локацијата како активатор на сценаристички тек	40
3.6.2. „Чист сценаристички тек“: процесна епизода	41
3.6.3. Сцена Б – пример на сценаристички блок	47
3.6.4. Телесен ритам и природна перцепција како активатори на сценаристичкиот тек	51
3.6.5. Визуелни асоцијации и сценаристички тек	55
3.7. Синтеза на практичните сознанија од авторската практика	58
4. СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ: „24 МОМЕНТИ ОД ЖИВОТОТ НА РОКСАНА“	60
4.1. Вовед во студијата на случај	60
4.2. Роксана како централна фигура	60
4.3. Односот помеѓу просторот и внатрешната состојба	62
4.4. Клучни сцени на сценаристички тек: сцената со возењето	62
4.5. Наративна напнатост и сценаристички блок: сцената со извршителот	63
4.6. Сценариото како целина: процес и резултат	64
5. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ И АВТОРСКИ МЕТОДИ	66
5.1. Заклучни согледби за сценаристичкиот тек	66
5.2. Односот меѓу сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок во авторската практика	66
5.3. Авторски методи за влегување во сценаристички тек	68
5.3.1. Аналитичка синтеза	68
5.4. Вовед во авторските методи	68
5.4.1. Медитација	69
5.4.2. Пливање/вода	70
5.4.3. Пешачење	70
5.4.4. Музика	70
5.4.5. Изолација	71
5.4.6. Замор	71
5.4.7. Кога ништо не функционира	71
5.4.8. Заклучок	71
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	73

Биографија на кандидатот

Борјан Зафировски е роден на 2 април 1976 г. во Скопје, Р Македонија. Дипломирал во 1999 година, во класата на проф. Столе Попов, на Катедрата за филмска и ТВ-режија при Факултетот за драмски уметности. Во 2000-та година станува стипендист на Нордиската филмска фондација и оди во Данска, каде што го завршува престижниот Европски филмски колеџ „ЕФЦ“. Веднаш потоа, добива германска стипендија за едногодишен престој во фондацијата „Нипков“, Берлин (Германија), каде што работи на развој на сценарија и проекти на играни и документарни филмови. По враќањето во Скопје запишува магистерски студии на Факултетот за драмски уметности во Скопје, во класата на професорот Сашко Насев, отсек Филмско и ТВ-сценарио. По магистратурата запишува и докторски студии на истоимениот факултет, насока Филмска и ТВ-режија. Борјан Зафировски уште во средношколските денови покажува интерес за филмот. По снимањето на неколку успешни кратки филмови, добитник е на награда од Град Скопје за посебни придонеси и развој на полето на културата, како и на наградата 13-ти Ноември. Во 1990 година, со својот краток филм „Мртвиот гулаб“ ја освои првата награда и златен медал во Макарска (Југославија) на државно ниво. За време на студиите на Факултетот за драмски уметности во Скопје, Борјан Зафировски има изработено неколку забележителни кратки филмови: „Бои“ (12') во 1996 година, документарниот филм „Инер сити лајф“ (Inner City Life) (15') во 1997 година, а во 1999 година дипломира со краткиот игран филм „Егзит“ (22'), кој е дел од омнибусот „Срчинг фор“ (Searching 4), игран филм (100'), составен од четири кратки играни филмови. Следен позабележителен креативен циклус на кратки филмови, кои се прикажани на повеќе европски фестивали за краток филм, се кратките филмови што ги напишал и ги режирал по школувањето во Данска. Краткиот филм „Портрет на младиот уметник во 21-от век“ (8') освои неколку европски награди, од кои најзабележителна е наградата Гранд при на Хамбуршкиот фестивал за краткометражни филмови и наградата за најдобар краткометражен филм, прогласен од страна на студентското жири на Фестивалот за краткометражен филм во Мајнхајм, Германија. Овој филм беше прикажан на повеќе од 30 европски фестивали и на повеќе биеналиња низ Европа. Забележителен е и краткиот филм „Алеф“ (15'), кој во 2006 година доби главна награда за најдобар краток игран филм на „Берлин Балкан блек бокс“ (Berlin Balkan Black Box), како и наградата за најавтентичен авторски филм на филмскиот фестивал во Кршко, Словенија. Во периодот од 2006-та до 2009-та, Борјан Зафировски се занимава со режија на повеќе музички спотови и реклами. Значајни авторски видеа од овој период се спотовите насловени како трилогија „Хаику“, а кои ги изработи за композиторот Александар Пејовски. Во 2009-та, Борјан Зафировски ја основа својата прва независна продукција за филм и видео „Ново Македонско Видео“, со која го реализира долгометражниот игран омнибус филм „Скопје Ремикс“ (140'). Како идеен креатор на овој филмски омнибус, беше продуцент, сценарист и режисер на еден од деветте филма. Овој филм имаше значајна улога во активирањето на помладата генерација режисери, кои преку „Скопје Ремикс“ го имаа своето прво филмско деби. Филмот беше интернационално презентираан на фестивалите во Дижон (Франција) и Лајпциг (Германија). Од 2014-та година, Борјан Зафировски бил ангажиран како демонстратор на Факултетот за драмски науки при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, а во септември 2017-та година од Научно-наставниот совет на ФДУ е избран и за доцент по предметот Филмска и ТВ-режија. Истовремено, од академската 2017/2018 година, тој заснова редовен работен однос на Факултетот и во својство на доцент е вклучен во наставата по предметот Филмска и ТВ-режија со професорот Антонио Митриќевски. По покана од угледниот Европски филмски колеџ од Данска во 2020 година, шест

недели е вклучен во наставата како визитинг-професор од Македонија. За време на промоцијата на неговите филмски остварувања добива награди на разни фестивали, преку многубројни интервјуа, објавени во релевантни медиуми, говори на јавни собири за филмот и неговата улога, објаснувајќи ја магијата на филмската уметност. М-р Борјан Зафировски е докторант на Филмска и ТВ-режија и за потребите на докторските студии има изработено научно-истражувачки проекти за „Авторскиот филм на Ингмар Бергман“, за природата на успешноста на филмот „Животот е убав“ на режисерот Роберто Бенини и за врската меѓу човековата среќа и филмот, во рамките на подготовката на неговиот филмски проект и снимањето на филмот „Ефектот на среќата“. М-р Борјан Зафировски е режисер и сценарист на 9 (девет) краткометражни играни и документарни филмови, а на 2 (два) долгометражни играни филмови се јавува како сценарист, режисер и продуцент. Во моментов работи на сценарио за долгометражен филм „Дваесет и четири моменти од животот на Роксана“, кое се очекува да почне да го снима идната година. Кандидатот м-р Борјан Зафировски бил повеќепати наградуван за неговите филмови на фестивалите во Албанија, Германија, Словенија и во Хрватска. Како визитинг-професор на Европскиот филмски колеџ, добива посебни пофалби и благодарност. Присутен е во македонската јавност со неговите јавни размислувања и ангажмани за подобрување на условите за создавање филмска уметност и унапредување на положбата на филмските работници.

АПСТРАКТ

Оваа докторска дисертација го истражува креативниот процес на пишување сценарио преку анализата на две клучни состојби што го одредуваат авторското искуство: сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек. Истражувањето тргнува од претпоставката дека овие состојби не се исклучиво спротивставени, туку претставуваат динамични и меѓусебно поврзани фази во рамките на еден сложен, нелинеарен креативен процес. Наместо сценаристичкиот блок да се третира исклучиво како негативна или нефункционална појава, трудот го разгледува како потенцијално продуктивна состојба, која може да придонесе за подлабоко разбирање на авторската позиција, драматуршката структура и односот меѓу свесното и несвесното во процесот на создавање.¹

Методолошки, истражувањето е поставено во рамките на *practice-based* и *arts-based research*,² при што авторот е истовремено истражувач и практичар. Централно место зазема автоетнографскиот пристап, преку кој се анализира сопствениот процес на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“.³ Сценариото, заедно со тек-дневници, авторски белешки, фотографии, визуелни опсервации и конкретни сцени, се третира како истражувачки материјал и како средство за производство на знаење.

Теориската рамка на трудот се темели на концептот на „flow“⁴, теориите за креативниот процес, *embodied cognition*⁵ и современите пристапи кон уметничкото истражување. Особено внимание им се посветува на улогата на телото, просторот, ритмот и психофизичката состојба на авторот во влезот во сценаристичкиот тек, како и на условите под кои се појавува блокот. Истражувањето покажува дека сценаристичкиот тек не е случајна или мистична состојба, туку резултат на одредена подготвеност, контекст и отвореност кон процесот.

Целта на трудот е да понуди систематизиран увид во креативниот процес на пишување сценарио, кој има теориска, уметничка и педагошка вредност. Резултатите од истражувањето можат да бидат корисни за сценаристи, режисери и студенти по филм и драматургија, како и за пошироката академска заедница што се занимава со проучување на креативноста и уметничката практика.

Клучни зборови: сценарио, сценаристички тек, сценаристички блок, креативен процес, автоетнографија, уметничко истражување.

¹Carl Gustav Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Collected Works, Vol. 8 (Princeton: Princeton University Press, 1969).

²Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2010).

³Carolyn Ellis, Tony E. Adams, and Arthur P. Bochner, “Autoethnography: An Overview,” *Forum Qualitative Sozialforschung* 12, no. 1 (2011).

⁴Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper & Row, 1990).

⁵Francisco J. Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

ABSTRACT

This doctoral dissertation explores the creative process of screenwriting through the analysis of two key states that shape the author's experience: screenwriting block and screenwriting flow. The research is based on the assumption that these states should not be understood as strictly opposing categories, but rather as dynamic and interrelated phases within a complex and non-linear creative process. Instead of treating screenwriting block exclusively as a negative or dysfunctional condition, the dissertation examines it as a potentially productive state that can contribute to a deeper understanding of the authorial position, dramaturgical structure, and the relationship between conscious and unconscious processes in artistic creation.

Methodologically, the research is situated within the framework of practice-based and arts-based research, with the author assuming the dual role of researcher and practitioner. A central methodological approach is autoethnography, through which the author analyses his own creative process while writing the screenplay "24 Moments from the Life of Roxana." The screenplay itself, along with flow journals, authorial notes, photographs, visual observations, and selected scenes, is treated as primary research material and as a mode of knowledge production.

The theoretical framework draws on the concept of "flow," theories of the creative process, embodied cognition, and contemporary approaches to artistic research. Particular attention is given to the role of the body, space, rhythm, and the psychophysical state of the author in entering a state of screenwriting flow, as well as to the conditions under which creative block emerges. The research demonstrates that screenwriting flow is neither accidental nor mystical, but rather the result of specific forms of preparation, context, and openness to the creative process.

The aim of the dissertation is to offer a systematized insight into the screenwriting process that possesses theoretical, artistic, and pedagogical value. The findings of the research may be relevant to screenwriters, directors, and students of film and dramaturgy, as well as to the broader academic community engaged in the study of creativity and artistic practice.

Keywords: screenplay, screenwriting flow, screenwriting block, creative process, autoethnography, artistic research.

1. ВОВЕД

Пишувањето сценарио претставува сложен и повеќеслоен креативен процес во кој се преплетуваат интелектуални, емоционални, телесни и интуитивни фактори. За разлика од другите форми на писмено изразување, сценариото истовремено функционира како автономен текст и како работна основа за колективна уметничка практика, што дополнително ја усложнува авторската позиција. Сценаристот не создава само наративна структура, туку конструира потенцијален свет што подоцна ќе се трансформира во слика, звук, ритам и актерска игра. Во таа смисла, пишувањето сценарио не може да се сведе на исклучиво рационален чин, туку претставува процес во кој телото, просторот и психофизичката состојба на авторот имаат суштинско значење.⁶

Во практиката на филмската и телевизиската продукција, сценариото често се третира како производ што треба да биде реализиран во строго дефинирани рокови и под влијание на финансиски, институционални и продукциски притисоци. Ваквиот пристап неретко го редуцира процесот на пишување на низа технички задачи, при што креативната димензија се маргинализира или се подразбира како нешто што треба спонтано да се случи. Во реалноста, овие услови често резултираат со состојби на застој, фрустрација и креативна блокада, особено кај автори што работат на подолги и покомплексни наративни форми.⁷

Сценаристичкиот блок е појава со која се соочуваат и почетници и искусни автори. Тој може да се манифестира како неможност да се продолжи со пишување, како сомнеж во сопствените идеи, како губење на смислата на проектот или како физичка и ментална исцрпеност. Во традиционалните педагошки и професионални дискурси, блокот најчесто се третира како проблем што треба што побрзо да се надмине, без подлабоко да се разгледа неговата природа и функција. Овој труд поаѓа од поинаква перспектива, поставувајќи го прашањето *дали сценаристичкиот блок секогаш мора да се разбере како негативна состојба или пак може да се согледа како составен дел од самиот креативен процес*.⁸

Наспроти состојбата на блок, авторите често сведочат за моменти на исклучителна креативна јасност и леснотија, кога пишувањето се одвива без напор, а идеите се појавуваат спонтано и логично. Оваа состојба, во современата теорија означена како „flow“⁹, се опишува како момент на целосна вклученост во активноста, при што се губи чувството за време, се намалува самосвеста, а вниманието е целосно насочено кон процесот. Во контекст на сценариото, сценаристичкиот тек претставува состојба во која авторот не чувствува отпор кон материјалот, туку има впечаток дека сцените се развиваат органски и речиси самостојно.

И покрај присутноста на концептот на тек во различни дисциплини, неговата примена во сценаристичката практика ретко е систематски разработена, особено во локалниот академски контекст. Повеќето автори за текот говорат интуитивно, како за лично и тешко преносливо искуство, без обид да ги артикулираат условите под кои тој се појавува. Овој труд има за цел да го надмине тој јаз, поврзувајќи го субјективното авторско искуство со теориски и методолошки рамки што овозможуваат подлабока и поартикулирана анализа.¹⁰

⁶Francisco J. Varela, Evan Thompson, and Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

⁷Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982).

⁸Carl Gustav Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Collected Works, Vol. 8 (Princeton: Princeton University Press, 1969).

⁹Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper & Row, 1990).

¹⁰Graeme Sullivan, *Art Practice as Research: Inquiry in Visual Arts* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2010).

Особено внимание во истражувањето му се посветува на односот меѓу телото, просторот и креативниот процес. Пишувањето сценарио не се одвива во апстрактен вакуум, туку секогаш е условено од конкретни локации, дневни ритми, физички навики и психофизички состојби. Во таа смисла, просторот во кој работи авторот, како и неговата телесна подготвеност, можат да функционираат и како поттик и како пречка за влез во состојба на тек. Овие аспекти, иако често занемарени во класичните теории за креативност, во практиката се покажуваат како клучни за разбирање на креативниот процес.¹¹

Во поширока перспектива, овој труд го разгледува сценаристичкиот процес како динамична и често противречна целина, во која периодите на јасност и флуидност се испреплетуваат со моменти на застој, сомнеж и внатрешен отпор. Наместо да се стреми кон идеализација на креативниот тек или кон негативна редукција на блокот, истражувањето настојува да ги разбере овие состојби како меѓусебно поврзани фази во еден континуиран процес.

Оттука, централното прашање што го отвора овој труд е дали *токму преку прифаќањето и анализата на сценаристичкиот блок, наместо негово елиминирање, може да се создадат услови за подлабок, поавтентичен и поконзистентен креативен тек*. Овој пристап подразбира поместување од продукциски ориентирано разбирање на пишувањето кон процесно, рефлексивно и авторски свесно практикување на сценариото како уметничка форма.

Продолжувајќи од претходното, овој труд ја поставува сценаристичката практика во поширок културен и продукциски контекст. Современиот филмски и телевизиски пејзаж се карактеризира со зголемено производство, забрзани рокови и постојана потреба од нови наративи. Во такви услови, сценаристот сè почесто се наоѓа во позиција на континуиран креативен напор, при што времето за развој, созревање и експериментирање со материјалот е ограничено. Оваа динамика директно влијае врз психофизичката состојба на авторот и врз квалитетот на креативниот процес.¹² Во академската литература, креативноста често се анализира од аспект на конечниот резултат, односно уметничкото дело како завршен производ. Процесот на неговото настанување, со сите свои прекини, дилеми и внатрешни трансформации, останува во втор план. Овој труд тргнува од спротивна позиција, при што фокусот е ставен токму на процесот, а не само на резултатот. Сценариото не се третира како статичен текст, туку како динамичен процес, кој се развива низ време, под влијание на внатрешни и надворешни фактори.¹³

Еден од централните проблеми што се разгледуваат во трудот е прашањето за контролата во креативниот процес. Традиционалните модели на пишување често инсистираат на јасна структура, планирање и рационално управување со материјалот. Иако овие елементи се неопходни, во практиката тие можат да доведат до прекумерна контрола, што пак резултира со креативен застој. Во тие моменти, сценаристичкиот блок не се појавува како недостаток на идеи, туку како последица на прекинат тек помеѓу интуицијата и рационалната обработка.

Спротивно на тоа, состојбата на сценаристичкиот тек се карактеризира со намалена свесна контрола и зголемена доверба во процесот. Авторот во таа состојба не ја напушта структурата, но престанува да ѝ се спротивставува. Овој парадоксален однос меѓу контрола и препуштање претставува една од клучните точки на интерес во

¹¹Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 1962).

¹²David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries* (London: Sage Publications, 2019).

¹³Donald A. Schön, *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* (New York: Basic Books, 1983).

истражувањето. Трудот се обидува да покаже дека креативната слобода не произлегува од отсуството на структура, туку од флексибилниот однос кон неа.

Дополнително, истражувањето ја разгледува улогата на повторливите авторски ритуали и навики во процесот на пишување. Активностите како пешачење, пливање, слушање музика или престој во одредени простори не се третираат како периферни, туку како составен дел од креативниот процес. Овие практики создаваат услови за телесна и ментална усогласеност, кои го олеснуваат влезот во состојбата на текот. Во тој контекст, сценаристичкиот тек се појавува како резултат на подготвеност, а не како случајна инспирација.

Особено значајно за овој труд е и прашањето за преносливоста на креативното искуство. Дали состојбите на блокот и текот се исклучиво индивидуални и неповторливи или, пак, може да бидат анализирани, артикулирани и педагошки применети? Истражувањето не се стреми да понуди универзални формули, туку да покаже дека преку внимателна анализа на сопствениот процес, авторот може да стекне поголема свесност и одговорност кон сопствената креативна практика. Во таа смисла, овој труд има и изразена педагошка димензија. Како професор по Филмска и телевизиска режија, авторот го поврзува истражувањето со сопственото наставно искуство и со потребата да им се понудат алатки за разбирање на сопствениот креативен процес на студентите. Наместо да се фокусира исклучиво на резултатите, трудот предлага пристап што ја вреднува свесноста за процесот како суштински дел од уметничкото образование.

Во завршницата на овој воведен дел, неопходно е да се нагласи дека истражувањето не се стреми кон романтизација на креативниот процес, ниту, пак, кон идеализација на состојбата на сценаристичкиот тек. Напротив, трудот се обидува да го прикаже процесот на пишување сценарио како нестабилен, флуиден и често контрадикторен, во кој периодите на јасност и леснотија се испреплетуваат со моменти на сомнеж, застој и внатрешен отпор.

Во таа динамика, сценаристичкиот блок не се појавува како исклучок, туку како редовна и очекувана фаза во процесот. Истражувањето го поставува прашањето *дали токму преку прифаќањето на блокот, а не преку негово насилно надминување, авторот може да создаде услови за подлабок и поавтентичен креативен тек*. Оваа перспектива подразбира промена на доминантниот дискурс за продуктивност и ефикасност во уметничката практика, кој често го игнорира внатрешниот ритам на авторот.¹⁴ Во контекст на сценариото, ваквиот пристап овозможува поинаков однос кон времето, во кој паузите, застојот и тишината добиваат продуктивна функција.

Особено внимание во трудот му се посветува на односот меѓу авторот и материјалот што го развива. Наместо сценариото да се третира како објект што треба да биде „контролиран“, истражувањето предлага да се гледа како процес во кој авторот влегува во дијалог со сопствените идеи, искуства и опсервации. Во таа смисла, сценаристичкиот тек не значи губење на авторството, туку трансформација на авторската позиција – од контролор кон медијатор на наративниот процес. Овој труд, исто така, ја проблематизира границата меѓу приватното и професионалното во креативниот процес. Белешките, дневниците, телесните состојби и личните ритуали на авторот не се третираат како нешто што треба да остане надвор од академскиот дискурс, туку како легитимен истражувачки материјал. Ваквиот пристап е во согласност со современите тенденции во arts-based research, кои ја препознаваат субјективноста не како слабост, туку како извор на знаење.¹⁵

¹⁴Byung-Chul Han, *The Burnout Society* (Stanford: Stanford University Press, 2015).

¹⁵Shaun McNiff, *Art as Research: Opportunities and Challenges* (Bristol: Intellect Books, 2013).

Во рамките на истражувањето, сценаристичкиот процес се разгледува и низ призмата на просторната и културната контекстуалност. Локациите, амбиентите и конкретните простори во кои се одвива пишувањето не се неутрални, туку активно учествуваат во формирањето на наративните импулси. Овој аспект ќе биде понатаму детално разработен преку анализа на конкретни примери, особено во однос на пишувањето на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“.

1.1. Идентификување и формулирање на проблемот

Проблемот што го отвора ова истражување произлегува од јасниот јаз меѓу реалната практика на пишување сценарио и начинот на кој таа е претставена во теоријата и во наставата. Иако сценариото е еден од темелните елементи на филмската и телевизиската продукција, самиот процес на пишување ретко се разгледува како сложена, динамична, креативна состојба. Во најголем дел од теориските и образовните модели, вниманието е насочено кон структурата, наративните модели и драматуршките правила, а психофизичките и процесните димензии на авторската работа остануваат на маргините.¹⁶

Во секојдневната практика, сценаристите често се соочуваат со моменти на застој, несигурност и губење на насоката во сопствениот материјал. Овие состојби најчесто се опишуваат како „креативен блок“, термин кој во професионалниот дискурс носи изразито негативно значење и се третира како пречка што треба што побрзо да се надмине. Ваквото гледиште ја поедноставува комплексноста на проблемот, сведувајќи го на лична слабост или недостаток на дисциплина, без да ги земе предвид пошироките услови во кои се одвива креативниот процес.¹⁷

Во исто време, од сведоштвата на авторите произлегува и јасна свест за постоење спротивна состојба – моменти кога пишувањето тече со леснотија, концентрација и внатрешна кохерентност. Оваа состојба, често нарекувана „сценаристички тек“, најчесто се опишува интуитивно, без јасна термилошка и методолошка рамка. Иако концептот на „flow“ е добро разработен во психологијата на креативноста, неговата конкретна примена во сценаристичката практика ретко е систематизирана и уште поретко се поврзува со реалните работни услови на авторите.¹⁸ Ситуацијата дополнително се усложнува во современиот продукциски контекст, каде што сценаристите работат под постојан временски и институционален притисок. Роковите, апликациските процеси, развојните фондови и очекувањата на продуцентите често го диктираат темпото на пишување, независно од внатрешниот ритам на авторот. Во такви услови, сценаристичкиот блок не се појавува како изолиран инцидент, туку како симптом на поширок систем во кој креативниот процес е подреден на надворешни барања.

Оттука, основниот проблем што го поставува ова истражување може да се формулира на следниов начин: сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек се реални, повторливи и значајни состојби во процесот на пишување, но тие сè уште не се доволно јасно артикулирани ниту теориски, ниту методолошки – особено кога станува збор за нивната меѓусебна поврзаност. Наместо да се гледаат како спротивности, трудот поаѓа од претпоставката дека блокот и текот се дел од ист континуум и дека нивното заедничко разгледување може да отвори подлабоко разбирање на креативниот процес.

¹⁶Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (New York: HarperCollins, 1997).

¹⁷Julia Cameron, *The Artist's Way* (New York: TarcherPerigee, 1992).

¹⁸Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience* (New York: Harper & Row, 1990).

Дополнителен аспект на проблемот е односот меѓу телото, просторот и самиот чин на пишување. Традиционалните модели на сценаристичка анализа ретко го земаат предвид фактот дека пишувањето е телесно искуство – зависно од енергијата, заморот, движењето и конкретната средина во која авторот работи. Исклучувањето на овие фактори од академскиот дискурс создава поедноставена, редуктивна слика за процесот, која не кореспондира со реалното авторско искуство.

Затоа, проблемот на ова истражување не е само во постоењето на сценаристичкиот блок туку и во начинот на кој тој се разбира и се третира. Трудот настојува да го преосмисли блокот – не како дефект, туку како сигнал и транзициска фаза што може да отвори нови можности за креативен пристап. Во исто време, сценаристичкиот тек се разгледува не како мистична појава, туку како состојба што произлегува од конкретни услови, кои можат да се препознаат, анализираат и до одреден степен да се поттикнат.

Со вакво поставување на проблемот, истражувањето ја поставува основата за понатамошна разработка на целите, хипотезите и методолошкиот пристап, кои ќе бидат детално обработени во следните потпоглавја.

1.2. Предмет на истражувањето и истражувачки прашања

Предмет на ова истражување е сценаристичкиот процес сфатен како жива креативна практика, со посебен фокус на две состојби, кои суштински го обликуваат авторското искуство при пишувањето: сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек. Наместо да се задржи само на сценариото како финален текстуален производ, истражувањето се насочува кон самиот процес на неговото настанување – со сите негови психофизички, просторни, временски и методолошки димензии.

Во таа рамка, сценаристичкиот блок се разгледува како состојба што може да се појави во различни фази од креативниот процес и да се манифестира на повеќе начини: како целосен застој, како сомнеж во сопствените идеи или како чувство на исцрпеност и губење контакт со материјалот. Наместо да се сведе на изолиран психолошки проблем, истражувањето го поставува блокот во поширок контекст, земајќи ги предвид продукциските услови, личните работни навики и односот на авторот кон структурата, контролата и неизвесноста во процесот на пишување.

Паралелно со тоа, предмет на истражувањето е и сценаристичкиот тек – состојба на засилена креативна флуидност, фокус и внатрешна кохерентност. Текот не се разгледува само како субјективно чувство на инспирација, туку како состојба со препознатливи карактеристики и одредени обрасци. Истражувањето настојува да утврди под кои услови се појавува оваа состојба, каква улога имаат телото и просторот во нејзиното активирање и на кој начин таа се одразува врз драматуршката структура на сценариото.

Посебен акцент се става на односот помеѓу сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек. Наместо да се третираат како спротивставени и исклучиви категории, тие се разгледуваат како дел од еден ист креативен континуум. Во тој контекст, блокот се анализира како потенцијален преоден момент, кој доколку се препознае и прифати, може да води кон подлабок и пофокусиран тек. Овој пристап отвора поинаква перспектива кон динамиката на креативниот процес и кон улогата на авторот во неговото обликување.

Истражувањето се темели на конкретна авторска практика, при што сценариото „**24 моменти од животот на Роксана**“ претставува централна студија на случај. Процесот на неговото пишување – заедно со авторските белешки, дневниците, фотографиите и анализите на сцените – служи како примарен истражувачки материјал.

Преку анализа на конкретни ситуации на блок и тек, трудот настојува да понуди продлабочено и автентично разбирање на сценаристичкиот процес од перспектива на практичар.

Во рамките на вака дефинираниот предмет, истражувањето се води од следниве клучни истражувачки прашања:

1. Кои се основните карактеристики на сценаристичкиот блок во процесот на пишување сценарио?
2. Под кои услови се појавува сценаристичкиот тек и како може да се препознае?
3. Каква е улогата на телото, просторот и психофизичката состојба на авторот во креативниот процес?
4. Дали сценаристичкиот блок може да се третира како продуктивна состојба, а не исклучиво како пречка?
5. Како авторските методи и навики влијаат врз преминот од блок кон тек?
6. На кој начин состојбите на блок и тек се рефлектираат во драматуршката структура и во конечната форма на сценариото?

Со поставувањето на овие прашања, истражувањето ја дефинира својата аналитичка рамка и ги поставува темелите за понатамошна разработка на целите, хипотезите и методолошкиот пристап. Овие прашања не се насочени кон добивање еднозначни одговори, туку кон продлабочено разбирање на комплексниот и често парадоксален процес на сценаристичко создавање.

1.3. Цели на научното и уметничко истражување

Целите на ова истражување се поставени во согласност со неговата двојна природа: од една страна како научно истражување во областа на филмските и драматуршките студии, а од друга како уметничко истражување што произлегува од конкретната авторска практика. Трудот поаѓа од ставот дека сценаристичкиот процес не може целосно да се разбере доколку се разгледува само преку теориски модели или преку анализа на завршени дела, без директен увид во самиот чин на создавање.

Научни цели

Основната научна цел на истражувањето е да го артикулира и систематизира креативниот процес на пишување сценарио, преку анализа на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек како негови клучни состојби. Намерата е да се воспостави концептуална рамка во која овие состојби нема да се гледаат како изолирани појави, туку како дел од еден динамичен и континуиран процес. На тој начин, трудот има за цел да придонесе кон подлабоко и посуптилно теориско разбирање на сценаристичката практика.

Една од централните научни цели е рedefинирањето на сценаристичкиот блок. Наместо да се третира исклучиво како негативна состојба или знак на неуспех, истражувањето го разгледува блокот како процесен сигнал – како индикација дека е потребна промена во пристапот, ритмот или односот кон материјалот. Ваквиот поглед отвора простор за поинакво толкување на застојот во пишувањето и за негово вклучување во самата креативна динамика.

Паралелно со тоа, истражувањето има за цел да го анализира сценаристичкиот тек како состојба на засилена креативна усогласеност, концентрација и драматуршка јасност. Целта не е текот да се идеализира или митологизира, туку да се идентификуваат неговите конкретни карактеристики, предуслови и начини на појавување во реална сценаристичка практика. Преку оваа анализа, трудот настојува да покаже дека текот може да се препознае и да се поддржи, иако не може целосно да се контролира.

Дополнителна научна цел е поврзувањето на индивидуалното авторско искуство со поширок теориски и педагошки контекст. Преку внимателна артикулација на сопствениот процес, истражувањето предлага аналитички модел што може да биде релевантен и за други автори, студенти и истражувачи. Овој модел не се нуди како универзален рецепт, туку како пример за свесен, рефлексивен и критички пристап кон креативната практика.

Уметнички цели

Уметничката димензија на истражувањето се остварува преку развојот и анализата на сценариото „**24 моменти од животот на Роксана**“, кое функционира истовремено како авторски проект и како истражувачка платформа. Процесот на неговото пишување се третира како своевидна практична лабораторија, во која се испитуваат состојбите на блок и тек, нивното влијание врз наративната структура, како и нивната улога во обликувањето на ликовите, атмосферата и драматуршкиот ритам.

Една од клучните уметнички цели е да се покаже дека уметничката практика не е само резултат на истражувањето туку и негов активен и неразвоен дел. Во рамките на *practice-based* и *arts-based* пристапот, сценариото не се гледа само како завршен продукт, туку како отворен процесуален простор – место на истражување, рефлексija и создавање знаење.

Посебен акцент се става на улогата на телото, просторот и секојдневните ритуали во сценаристичкиот процес. Истражувањето настојува да покаже дека креативноста не е исклучиво ментален чин, туку дека е длабоко поврзана со физичката состојба на авторот, неговото движење, непосредната околина и начинот на кој го доживува времето. Ваквиот пристап има за цел да го прошири доминантниот дискурс за сценаристичката практика и да вклучи аспекти што често остануваат невидливи или потценети во академските анализи.

Поширока цел на трудот

Во поширока смисла, трудот има за цел да придонесе кон развојот на сценаристичките и филмските студии во локалниот и регионалниот академски контекст. Преку поврзување на теоријата со практиката, истражувањето настојува да ја афирмира уметничката практика како рамноправен и легитимен облик на научно истражување. Истовремено, трудот отвора простор за понатамошни истражувања во областа на креативните процеси, поттикнувајќи подлабоко и посистематско разгледување на односот помеѓу создавањето, искуството и знаењето во уметноста.

1.4. Основна и помошни хипотези

Во согласност со поставениот предмет и целите на истражувањето, оваа докторска дисертација се темели на јасно дефинирани хипотези што произлегуваат и од сценаристичката практика и од теориските согледувања за креативниот процес. Тие се формулирани со намера да воспостават врска меѓу теоријата и уметничката практика, овозможувајќи систематско разгледување на состојбите на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек.

Основна хипотеза

Основната хипотеза на истражувањето гласи:

Сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек не се спротивставени и меѓусебно исклучиви состојби, туку претставуваат поврзани фази во рамките на еден континуиран и динамичен креативен процес, при што блокот може да функционира како предуслов или преоден момент за влез во сценаристичкиот тек.

Оваа хипотеза се темели на претпоставката дека процесот на пишување сценарио не се одвива линеарно, туку низ циклуси на отворање, застој и повторно активирање. Во таков контекст, сценаристичкиот блок не се појавува како дефект или прекин на процесот, туку како негов составен дел – момент што може да сигнализира потреба од промена во пристапот, ритамот или односот кон материјалот.

Помошни хипотези

Освен од основната хипотеза, истражувањето се води и од неколку помошни хипотези, кои дополнително ја прецизираат и продлабочуваат анализата на креативниот процес:

Хипотеза 1:

Сценаристичкиот тек не зависи само од когнитивни и интелектуални фактори туку и од телесната состојба на авторот, просторот во кој се пишува и ритамот на секојдневниот живот.

Оваа хипотеза поаѓа од идејата дека пишувањето сценарио е телесно искуство, при што факторите како замор, движење, локација и психофизичка состојба директно влијаат врз квалитетот и континуитетот на креативниот тек.

Хипотеза 2:

Сценаристичкиот блок често произлегува од прекумерна контрола и рационализација на креативниот процес, наместо од недостаток на идеи или талент.

Со оваа хипотеза се преиспитува доминантното сфаќање на блокот како личен неуспех и се предлага негово разбирање како сигнал за нарушена рамнотежа меѓу структурата и интуицијата во процесот на пишување.

Хипотеза 3:

Авторските ритуали, навики и начини на подготовка имаат значајна улога во преминот од состојба на блок кон сценаристички тек.

Ова се однесува на практиките како пешачење, пливање, медитација, слушање музика или престој во специфични простори, кои можат да создадат услови за психофизичка усогласеност и да го олеснат влезот во креативниот процес.

Хипотеза 4:

Процесната анализа на сопствената сценаристичка практика може да придонесе за развој на свесен и педагошки применлив модел за разбирање на креативниот процес.

Оваа хипотеза ја оправдува автоетнографската и *practice-based* методологијата на истражувањето, поврзувајќи ја индивидуалната практика со поширок академски и образовен контекст.

Преку проверка и анализа на овие хипотези, истражувањето настојува да изгради аргументирана и систематска рамка за разбирање на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек како суштински аспекти на процесот на пишување сценарио.

1.5. Методолошки пристап

Методолошкиот пристап на ова истражување се темели на поврзување на теориската анализа со уметничката практика, при што сценаристичкиот процес се разгледува истовремено како креативен и истражувачки чин. Овој пристап произлегува од самата природа на проблемот, кој не може целосно да се опфати со традиционални квантитативни или дескриптивни методи. Наместо тоа, истражувањето се позиционира во рамките на современото уметничко истражување, каде што знаењето не се добива само преку анализа туку и преку самата практика.

Трудот поаѓа од идејата дека сценаристичкиот процес не е нешто што може да се набљудува од дистанца, туку искуство што мора да се проживее, анализира и рефлектира одвнатре. Затоа, авторот ја презема двојната улога на истражувач и

практичар, што овозможува непосреден увид во состојбите на сценаристички блок и сценаристички тек. Наместо да се избегне субјективноста, овој пристап ја прифаќа како важен извор на сознанија и аналитички увиди.

Методолошката рамка е интердисциплинарна и ги поврзува филмските и драматуршките студии, психологијата на креативноста и современите пристапи кон уметничкото истражување. Наместо строга граница меѓу теоријата и практиката, трудот настојува да воспостави дијалог меѓу овие две сфери, при што теориските концепти постојано се проверуваат и преосмислуваат преку конкретна сценаристичка работа.

1.5.1. Теориски дел од истражувањето

Теорискиот дел се темели на систематска анализа и критичко читање на релевантна литература поврзана со креативниот процес, концептот на тек (*flow*), сценаристичката теорија и уметничкото истражување (*practice-based* и *arts-based research*). Во овој сегмент се применува квалитативен и интерпретативен пристап, со цел да се постави јасна и стабилна концептуална рамка во која ќе се разгледуваат сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек.

Овој теориски пристап не се сведува на едноставно пренесување на постојните концепти, туку вклучува нивно критичко преиспитување и нивно поставување во контекст на реалната сценаристичка практика. Особено внимание им се посветува на теории што ја разбираат креативноста како динамичен процес, а не само како финален резултат. Токму ваквиот фокус овозможува поместување од анализа на готовото дело кон анализа на неговото настанување.

Концептот на „flow“ служи како почетна теориска основа за разбирање на состојбите на зголемена креативна флуидност, концентрација и внатрешна усогласеност. Сепак, истражувањето не останува во рамките на неговата психолошка интерпретација, туку настојува да го приспособи на сценаристичката практика, земајќи ги предвид специфичностите на пишувањето сценарио како процес што е истовремено личен, колективен и условен од продукциски фактори.

Во рамките на теорискиот дел се разгледуваат и различни пристапи кон сценаристичката структура, авторството и драматуршките модели, со цел да се согледа како доминантните наративни парадигми влијаат врз креативниот процес. Оваа анализа овозможува да се идентификуваат и разберат тензиите меѓу структурата и интуицијата – тензии што често се манифестираат како сценаристички блок.

Теорискиот дел, затоа, не претставува изолиран преглед на литературата, туку основа врз која се надградува практичниот и автоетнографскиот дел од истражувањето. Преку поврзување на концептите со конкретната авторска практика, се создава аналитичка рамка во која подоцна ќе се интерпретираат процесните белешки и сценските примери.

1.5.2. Избор на авторската теорија како методолошка рамка (Бергман)

Во рамките на ова истражување, авторската теорија за филмот е избрана како методолошка рамка со цел да се пристапи кон декодирање на стилот и креативната позиција на режисерот Ингмар Бергман, преку анализа на три од неговите најзначајни филмови. Овој избор произлегува од потребата режисерската практика да се разбере не само како техничка реализација на сценариото, туку како конзистентен авторски израз,

во кој се препознаваат повторливи теми, мотиви, визуелни структури и егзистенцијални прашања.

Авторската теорија за филмот се појавува во Франција во 1950-тите години, кога Франсоа Трифо, пишувајќи како критичар во списанието „Каје ди синема“ (Cahiers du Cinéma [1954]), го формулира концептот на режисерот како автор во својот есеј „Некои тенденции во францускиот филм“. Во овој текст, Трифо прави јасна разлика меѓу режисери со препознатлив авторски печат и оние што функционираат во рамките на студискиот систем, следејќи однапред зададени сценарија и индустриски правила

. Според Трифо, највлијателните филмови произлегуваат од режисери што не само што режираат, туку активно учествуваат во развојот на сценариото и концептот, внесувајќи лична и препознатлива визија. Како примери за ваков авторски пристап, тој ги наведува Алфред Хичкок и Хауард Хокс – режисери чие творештво се одликува со јасна стилска и тематска конзистентност.

Неколку години подоцна, американскиот филмски критичар Андру Сарис го систематизира и понатаму го развива овој концепт, именувајќи го како „авторска теорија“ (*auteur theory*). Во рамките на овој пристап, режисерот се гледа како примарна креативна сила во филмот – фигура што ги обединува сите елементи, од сценариото и камерата до музиката, монтажата и целокупната визуелна и наративна структура, во кохерентна авторска целина.

Иако филмот по својата природа е колективна уметност, авторската теорија укажува дека финалната синтеза на сите елементи во голема мера зависи од режисерската визија. Во таа смисла, режисерот не се третира како единствен творец, туку како централна креативна инстанца, која го обликува уметничкиот идентитет на делото.

Примената на оваа теорија во рамките на истражувањето е особено релевантна кога станува збор за Бергман, чиј опус се одликува со силна тематска и стилска конзистентност: егзистенцијални прашања, тишина, вера и сомнеж, односот меѓу телото и духот, како и специфичен минималистички визуелен јазик. Анализата на неговите филмови овозможува подлабок увид во начинот на кој авторската визија се манифестира низ сценариото, режијата и целокупната драматуршка структура.

Во контекст на оваа дисертација, авторската теорија не се користи само како алатка за историска или стилска анализа туку и како методолошки пристап за разбирање на односот меѓу авторот и сопствениот креативен процес. Преку анализа на Бергмановата практика, се отвора простор за паралелно преиспитување на сопствената сценаристичка работа – особено во однос на интуицијата, тишината, егзистенцијалната напнатост и авторската одговорност.

На тој начин, изборот на авторската теорија не претставува изолиран теориски интерес, туку функционална методолошка рамка што овозможува продлабочено разбирање на креативниот процес како личен, авторски и во исто време структурно артикулиран чин.

1.5.3. Индикатори за авторски филм (Андру Сарис)

Американскиот филмски критичар Андру Сарис, развивајќи ја авторската теорија во англо-американскиот контекст, укажува дека не секој режисер може автоматски да се смета за автор, ниту секој филм за авторско дело. Со цел попрецизно да го дефинира овој поим, Сарис предлага три основни критериуми – индикатори преку кои може да се препознае авторскиот филм.

1. Техничка компетентност

Првиот критериум се однесува на техничката компетентност на режисерот. За да може да се говори за авторство, режисерот мора да поседува високо ниво на професионална умешност и способност да ги координира сите аспекти на филмската продукција

Во овој контекст, режисерот функционира како централна креативна точка – еден вид „команден мост“ од кој се синхронизираат сценариото, камерата, монтажата, актерската игра, музиката и целокупната визуелна композиција. Без ваква техничка сигурност, авторската визија останува нереализирана, бидејќи не постои капацитет таа да се претвори во конкретно филмско дело.

2. Препознатлив стил

Вториот критериум се однесува на постоењето на јасно препознатлив стил. Авторскиот режисер создава дела во кои може да се препознаат повторливи теми, мотиви и естетски избори, како и специфичен начин на изразување.

Овој стил се манифестира преку:

- тематска доследност,
- карактеристичен начин на раскажување,
- уникатна визуелна и драматуршка структура,
- континуирана употреба на одредени мотиви и симболички обрасци.

Токму стилската конзистентност овозможува поединечните филмови да се читаат како дел од поширок авторски опус, наместо како изолирани производи на индустрискиот систем.

3. Внатрешна димензија и значење

Третиот критериум, кој Андру Сарис го смета за најсуштински, се однесува на внатрешната димензија на филмското дело. Авторскиот филм не се исцрпува ниту во техничката изведба ниту во стилската препознатливост, туку отвора простор за подлабока рефлексивност за човекот, егзистенцијата и условите во кои таа се одвива.

Во оваа димензија се препознава способноста на авторот преку филмот да создаде нови значења, да постави суштински прашања и да ја активира интелектуалната и емоционалната перцепција на гледачот. Авторскиот филм, во таа смисла, има потенцијал да ја обнови „животната сила“ на филмската уметност преку доследна и лична визија.

Во контекст на ова истражување, овие индикатори служат како аналитички критериуми преку кои се пристапува кон опусот на Ингмар Бергман, со цел да се утврди на кој начин неговото авторство се манифестира низ тематската доследност, стилската препознатливост и егзистенцијалната длабочина на неговите филмови.

1.5.4. Методолошки техники во истражувањето (примена на авторскиот пристап)

За анализа на филмовите на Бергман, истражувањето се потпира на холистички пристап, односно на разгледување на филмското дело како интегрирана уметничка целина, а не како збир од изолирани елементи. Овој пристап овозможува поцелосно разбирање на начинот на кој различните компоненти на филмот меѓусебно се поврзуваат и функционираат.

Методолошката постапка вклучува:

- анализа на темите и проблемите со кои се занимава авторот, како и нивната доследност низ неговиот опус;
- анализа на наративната структура и начинот на раскажување;
- анализа на филмската техника (кадрирање, монтажа, ритам, композиција) во функција на создавање специфични ефекти;

- анализа и интерпретација на симболите, иконографијата и повторливите визуелни мотиви;
- анализа на улогата на камерата, светлото и музиката во создавањето на атмосферата и драматуршката напнатост.

Со цел да се проникне во суштината на препознатливиот режисерски стил на Бергман, истражувањето комбинира холистички и дедуктивен пристап. Поединечните елементи се анализираат, класифицираат и вредносно се оценуваат, за на крајот да се изведат синтетизирани заклучоци за неговото авторство.

Дополнително, истражувањето се потпира на моделот за уметничко истражување на Кристофер Фрајлинг, кој прави разлика меѓу три форми на истражувачка активност:

- истражување во уметноста (*research into art*);
- истражување за уметноста (*research for art*);
- истражување преку уметноста (*research through art*).

Во рамките на оваа дисертација, овие три нивоа се меѓусебно испреплетени. Анализата на Бергмановите филмови претставува истражување во уметноста; развојот на сопственото сценарио функционира како истражување за уметноста; додека автоетнографската анализа на сопствениот процес претставува истражување преку уметноста.

Со ваквата комбинација на авторската теорија и *practice-based*-методологијата, истражувањето воспоставува врска меѓу анализата на еден канонски автор и сопствената сценаристичка практика. На тој начин се создава интегрирана рамка во која теоријата и уметничкото искуство не се спротивставени, туку меѓусебно зависни и комплементарни.

1.5.5. Методологијата и мојата авторска позиција

Изборот на авторската теорија во овој труд не е случаен, ниту, пак, произлегува исклучиво од академски интерес. Како режисер и сценарист, мојот однос кон творештвото на Ингмар Бергман е длабоко личен и практичен. Неговите филмови за мене претставуваат пример за автор што не само што раскажува приказни, туку создава целосен духовен, естетски и егзистенцијален универзум со јасно препознатлив печат.

Во рамките на ова истражување, не постои намера за имитација или стилска апропријација. Наместо тоа, фокусот е ставен на разбирање на процесот преку кој еден автор успева да изгради конзистентна визија низ повеќе дела. Авторската теорија тука не се користи како догма, туку како методолошка алатка што овозможува да се согледа врската меѓу личната визија, тематските преокупации и конкретните режисерски одлуки.

Истражувањето, во таа смисла, функционира како двоен процес. Од една страна, се стреми кон аналитичко декодирање на авторството кај Бергман; од друга, отвора простор за рефлексивно преиспитување на сопствената авторска позиција. Преку анализа на неговата тематска доследност, визуелна редукција и егзистенцијална длабочина, индиректно се отвораат прашања и за мојот сопствен пристап – за личниот печат, повторливите мотиви и одговорноста на режисерот како носител на значењето во филмското дело.

Во тој контекст, мојата позиција во истражувањето е двојна:

- како аналитичар на туѓ авторски опус и
- како практичар, кој паралелно го гради и го преиспитува сопствениот креативен процес.

Оваа двојна позиција не се третира како слабост, туку како предност. Таа овозможува подлабока рефлексивност и поорганско поврзување на теоријата со практиката.

Наместо стремеж кон дистанцирана објективност, истражувањето се ориентира кон рефлексивна транспарентност – пристап во кој авторската позиција е јасно артикулирана и свесно вклучена во самиот аналитички процес.

1.5.6. Креативна практика (arts-based research)

Креативната практика претставува централна методолошка оска на ова истражување. Трудот е позициониран во рамките на *arts-based* и *practice-based research*, при што процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ функционира како примарен истражувачки простор.

Сценариото не се третира како илустрација на теориските поставки, туку како активна лабораторија во која се испитуваат, артикулираат и преиспитуваат состојбите на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек. На тој начин, уметничката практика не е краен исход на истражувањето, туку негов составен и продуктивен дел.

Креативната практика вклучува:

- водење тек-дневници;
- авторски белешки;
- визуелни опсервации;
- фотографии од локации;
- анализа на конкретни сцени во различни фази на развој.

Овие материјали се третираат како релевантни истражувачки податоци, кои овозможуваат рефлексивна анализа на процесот и воспоставување врска меѓу субјективното искуство и теориската рамка. Ваквиот пристап отвора можност за подлабоко и контекстуализирано разбирање на сценаристичкиот процес – разбирање што тешко би се постигнало преку исклучиво текстуална или структурна анализа на финалното дело.

Во овој сегмент се применува автоетнографски пристап, при што авторот свесно ја анализира сопствената позиција, работните навики, реакциите и психофизичките состојби во текот на креативниот процес. Автоетнографијата овозможува препознавање на повторливи обрасци, идентификација на моменти на застој и разбирање на условите под кои се појавува сценаристичкиот тек.

Овој пристап не се стреми кон објективност во класична, позитивистичка смисла, туку кон рефлексивност, транспарентност и критичка самосвест. Субјективното искуство тука не се третира како анегдотско, туку како валиден и релевантен извор на знаење во рамките на уметничкото истражување.

Комбинирањето на теорискиот и практичниот дел обезбедува методолошка кохерентност и создава основа за проверка на поставените хипотези. Преку овој интегративен пристап, истражувањето покажува дека сценаристичката практика може да биде истовремено:

- предмет на анализа;
- средство на истражување и
- простор за создавање ново знаење.

На тој начин, уметничката практика се афирмира како легитимен облик на научно истражување, во кој самиот процес на создавање е подеднакво значаен како и финалниот резултат.

Со ваквата структура, трудот воспоставува кохерентна и методолошки оправдана рамка за анализа на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек, обезбедувајќи балансиран однос меѓу теориската разработка и практичната примена.

1.6. Структура на трудот

Оваа докторска дисертација е структурирана така што овозможува јасен и постепен премин од теориско-методолошка поставеност кон практична анализа и конечна синтеза на сценаристичкиот процес. Организацијата на трудот ја следи неговата двојна природа – како научно и како уметничко истражување – при што теоријата и практиката се развиваат во континуиран дијалог.

Трудот е составен од пет главни поглавја, кои се надоврзуваат едно на друго и водат кон формирање интегриран модел на креативниот процес.

Првото поглавје ја поставува теориско-методолошката основа на истражувањето. Во него се формулира проблемот, се дефинира предметот, се поставуваат целите и хипотезите и се образложува избраниот методолошки пристап.

Второто поглавје ја разработува теориската рамка на сценаристичкиот процес. Во него се анализираат клучните концепти поврзани со креативноста, сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек, како и нивниот меѓусебен однос.

Третото поглавје ја пренесува анализата во полето на авторската практика. Во него се разгледува процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ како истражувачка практика, преку тек-дневници, белешки и конкретни примери.

Четвртото поглавје се фокусира на динамиката на креативниот процес, особено на односот меѓу структурата и интуицијата, како и на улогата на телото и просторот. Петтото поглавје претставува синтеза на истражувањето и предлага авторски модел на сценаристичкиот процес, во кој се интегрираат теориските согледби и практичните искуства.

Во завршниот дел се сумираат резултатите од истражувањето и се отвораат можности за понатамошни истражувања.

Сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ е составен дел од истражувањето и ја претставува неговата практична димензија, преку која се проверуваат и артикулираат поставените теориски и методолошки претпоставки.

1.7. Научна и општествена оправданост на трудот

Научната оправданост на оваа докторска дисертација произлегува од потребата за продлабочено и систематско истражување на сценаристичкиот процес како креативна и истражувачка практика. Иако сценариото претставува темел на филмското и телевизиското дело, самиот процес на неговото создавање ретко е предмет на детална академска анализа, особено во однос на психофизичките и процесните состојби на авторот. Во доминантната литература преовладуваат анализи насочени кон структурата, жанровските модели и наративните техники, додека состојбите на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек остануваат недоволно теориски артикулирани и методолошки разработени.

Овој труд придонесува кон проширување на теориското поле на филмските и драматуршките студии преку воведување процесно ориентиран пристап кон сценаристичката практика. Со третирање на блокот и текот како легитимни аналитички категории, дисертацијата ја позиционира креативноста како динамичен, флуиден и контекстуално условен процес. Научниот придонес се гледа во рedefинирањето на сценаристичкиот блок од маргинализирана и негативно конотирана појава во релевантен индикатор на процесна трансформација, како и во концептуализацијата на сценаристичкиот тек во конкретен уметнички и продукциски контекст.

Посебна научна вредност на трудот претставува примената на practice-based и arts-based research-методологијата во областа на сценаристичките студии. Преку

интеграција на авторската практика како примарен истражувачки материјал, дисертацијата придонесува за легитимирање на уметничката практика како валиден облик на производство на знаење. Ваквиот пристап е во согласност со современите тенденции во уметничките и хуманистичките науки и нуди методолошка рамка што може да биде применета и во други истражувања поврзани со креативните процеси.

Општествената оправданост на трудот се поврзува со неговиот потенцијал да придонесе за подобро разбирање на условите под кои се создаваат филмските и телевизиските наративи. Во време на интензивна продукција, забрзани рокови и зголемен притисок врз авторите, прашањата за креативниот замор, професионалната одржливост и психофизичката благосостојба добиваат сè поголемо значење. Истражувањето на сценаристичкиот блок и тек нуди концептуални алатки за препознавање и артикулирање на овие состојби, што може да има позитивни импликации врз професионалната практика.

Дополнително, трудот има и значајна педагошка оправданост. Како истражување што произлегува од наставната и авторската практика, дисертацијата нуди рамка што може да биде применета во образовниот процес. Преку освестување на фазите на креативниот процес, студентите по филм и драматургија можат да развијат повисоко ниво на саморефлексија и професионална одговорност, наместо состојбата на блок да ја доживуваат како личен неуспех.

Во локален и регионален контекст, истражувањето придонесува кон збогатување на академскиот дискурс за филмот и сценариото – области што често се маргинализирани во однос на други хуманистички дисциплини. Со фокус на авторска практика создадена во конкретен културен и просторен контекст, трудот ја нагласува релевантноста на локалното искуство во формирањето на пошироки теориски согледби. Со оглед на наведеното, оваа докторска дисертација е научно и општествено оправдана како истражување што го поврзува теориското знаење со уметничката практика и нуди аргументирана рамка за разбирање на сценаристичкиот процес во современата културна продукција.

2. СЦЕНАРИСТИЧКИОТ ТЕК И СЦЕНАРИСТИЧКИОТ БЛОК КАКО КРЕАТИВЕН ПРОЦЕС

Во современата теорија на креативноста, сè почесто се нагласува потребата креативниот процес да се разгледува како динамична, нелинеарна и флуидна појава. Наместо анализата да биде насочена исклучиво кон завршените уметнички дела, фокусот се поместува кон самото создавање – кон состојбите низ кои поминува авторот и кон условите што го овозможуваат или го попречуваат креативниот чин. Во контекст на сценариото, ваквиот пристап е особено значаен, бидејќи пишувањето сценарио претставува долг и слојевит процес што се одвива низ повеќе фази и често вклучува периоди на интензивна продуктивност, но и на застој.

Ова поглавје има за цел теориски да ги разработи поимите „сценаристички тек“ и „сценаристички блок“, поставувајќи ги во поширок контекст на истражувањата за креативноста, уметничката практика и авторскиот процес. Наместо да се третираат како психолошки состојби изолирани од медиумот и контекстот, тие овде се анализираат како феномени што се обликуваат во интеракција со драматуршката структура, продукциските услови и телесното искуство на авторот.

Сценаристичкиот тек, како состојба на зголемена фокусираност, јасност и креативна флуидност, често се опишува од авторите како момент во кој пишувањето се одвива без отпор, а сцените и ликовите добиваат сопствена логика и автономија. Иако интуитивно препознатлива, оваа состојба ретко се анализира во однос на конкретните услови што ја овозможуваат. Во рамките на ова истражување, сценаристичкиот тек не се разгледува како спонтан инспирација, туку како резултат на комплексен спој од подготовка, телесна состојба, просторна средина и однос кон драматуршката структура.

Наспроти тоа, сценаристичкиот блок се појавува како состојба во која креативниот процес се прекинува или значително се забавува. Во доминантниот професионален дискурс, блокот најчесто се перципира како негативен феномен – знак за недоволна дисциплина, мотивација или талент. Овој труд го проблематизира таквото гледиште, предлагајќи анализа на блокот како процесна состојба што може да има различни функции и значења во рамките на креативниот континуум.

Во теориската литература, поимот „тек“ (flow) најчесто е поврзан со истражувањата на оптималното искуство и состојбите на целосна вклученост во активноста, при што исчезнува чувството за време, а вниманието е целосно насочено кон задачата. Сепак, примената на овој концепт во конкретни уметнички дисциплини, како што е сценариото, бара дополнителна адаптација и критичко преиспитување. Сценаристичкиот процес е обременет со специфични барања – наративна кохерентност, структурни ограничувања и идно преведување во визуелен медиум – што го прави различен од други креативни активности.

Оттука произлегува централната теза на ова поглавје: сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок не можат да се разберат одделно, туку само во нивната меѓусебна поврзаност. Наместо бинарна поделба на „успешен“ и „неуспешен“ креативен процес, се предлага модел во кој блокот и текот функционираат како наизменични фази во рамките на еден динамичен континуум, секоја со своја функција во развојот на сценариото.

Ваквиот модел овозможува подлабоко разбирање на авторската динамика и создава основа за поинаков педагошки и професионален пристап кон пишувањето сценарио. Наместо инсистирање на постојана продуктивност, се предлага прифаќање на креативниот процес како ритмична смена на концентрација, застој и повторно отворање на материјалот.

Во продолжение на поглавјето, сценаристичкиот тек ќе биде разгледан низ призма на теориите за креативноста и оптималното искуство, а сценаристичкиот блок ќе биде анализиран како феномен што произлегува од судирот меѓу интуицијата, структурата и продукциските притисоци. Преку оваа теориска рамка, поглавјето го подготвува теренот за подоцнежната анализа на конкретната авторска практика и студиите на случај.

2.1. Поимот „тек“ (flow) во теоријата на креативноста и неговата применливост во сценаристичката практика

Поимот „тек“ (flow) во теоријата на креативноста се однесува на специфична состојба на свест во која поединецот е целосно вклучен во активноста што ја извршува, со високо ниво на фокус, јасност и внатрешна мотивација. Во оваа состојба, дејствувањето се одвива со чувство на леснотија и континуитет, а субјектот има впечаток дека активноста тече сама по себе, без потреба од дополнителен напор или свесна контрола. Иако концептот на тек е развиен во рамките на психологијата, неговата примена во уметничките дисциплини отвора значајни можности за разбирање на креативниот процес.

Во контекст на уметничкото создавање, состојбата на тек често се поврзува со моменти на зголемена продуктивност и автентичност, кога авторот има чувство дека е во склад со материјалот што го создава. Оваа состојба не е резултат на случајна инспирација, туку произлегува од сложена интеракција помеѓу вештината на авторот, јасно дефинираната задача и соодветното ниво на предизвик. Кога овие елементи се во рамнотежа, се создаваат услови за влез во тек, при што вниманието е целосно насочено кон процесот, а надворешните distrакции губат значење.

Во сценаристичката практика, примената на концептот на тек е особено комплексна. За разлика од други уметнички активности, кои можат да бидат спонтани и краткотрајни, пишувањето сценарио е долготраен процес што вклучува повеќе фази: развој на идеја, изградба на структура, разработка на ликови, дијалози и постојани ревизии. Во таков процес, состојбата на тек не се појавува како трајна состојба, туку како серија на фрагментарни моменти, кои се појавуваат и исчезнуваат во зависност од контекстот и фазата на работа.

Сценаристичкиот тек може да се препознае преку неколку карактеристични обележја. Прво, постои силно чувство на фокус и присутност, при што авторот е целосно вклучен во сцената или секвенцата што ја пишува. Второ, времето се доживува поинаку – часовите можат да поминат незабележливо, без чувство на замор. Трето, одлуките поврзани со дијалогот, ритмот и дејствието се носат интуитивно, без прекумерна анализа. Во овие моменти, авторот има чувство дека материјалот има сопствена логика, која треба да се следи, а не да се наметнува.

Сепак, сценаристичкиот тек не може да се разбере како состојба на целосна слобода од структурата. Напротив, искуството покажува дека токму добро поставената драматуршка рамка може да создаде услови за тек. Кога основната структура е јасна, авторот може да му се препушти на процесот на пишување на сцените, без постојано да ја преиспитува насоката на приказната. Во таа смисла, текот се појавува како состојба на флексибилна дисциплина, каде што структурата не го ограничува, туку го поддржува креативниот процес.

Важно е да се нагласи дека состојбата на тек не е универзална и не се појавува под исти услови кај сите автори. Во сценаристичката практика, условите за тек често се

поврзани со индивидуалните навики, ритуали и психофизичката состојба на авторот. Факторите како локацијата на пишување, телесната активност, слушањето музика или претходната ментална подготовка можат значително да влијаат врз можноста за влез во текот. Ова укажува дека сценаристичкиот тек не е само ментална состојба, туку интегрален телесен и просторен феномен.

2.1.1. Дефиниции и параметри на „тек“ и „блок“ како креативни состојби

Ова потпоглавје има цел да воспостави **јасна поимна рамка** за двете централни состојби во сценаристичкиот процес – текот и блокот – преку нивно систематско споредување.

Табела 1: Компаративни параметри на „сценаристички тек“ и „сценаристички блок“

Параметар	Сценаристички тек	Сценаристички блок
Основна дефиниција	Состојба на зголемена креативна флуидност, јасност и фокус.	Состојба на застој, прекин или забавување на креативниот процес.
Когнитивно искуство	Интуитивно донесување одлуки со намалена самоконтрола.	Прекумерна рационализација, самокритичност и парализа при избор.
Емотивна состојба	Внатрешна усогласеност и чувство на смисла.	Фрустрација, анксиозност и сомнеж.
Телесна состојба	Релаксираност, стабилен ритам, често активирана преку движење.	Замор, напнатост, психофизичка блокада.
Однос со просторот	Просторот делува како активатор и инспирација.	Просторот станува дистракција или неутрален фактор.
Однос кон структурата	Структурата поддржува и овозможува флуидност.	Структурата делува ограничувачки или преоптоварувачки.
Временско доживување	Губење на чувството за време.	Времето тече забавено, чувство на заглавеност.
Продуктивна функција	Генерирање материјал и проширување на наративот.	Селекција, прочистување и реструктурирање.

Табелата претставува аналитички модел, кој не ја редуцира комплексноста на креативниот процес, туку служи како алатка за негово појасно концептуализирање.

2.2. Сценаристички блок: причини, манифестации и интерпретации

Сценаристичкиот блок претставува една од најчестите, но и најмалку систематизирани појави во процесот на пишување сценарио. Во професионалната и образовната практика, овој феномен најчесто се споменува анегдотски, како личен проблем на авторот, без подлабока анализа на неговите структурни причини и процесни функции. Во доминантниот дискурс, блокот се перципира како негативна состојба што треба што побрзо да се надмине, што дополнително го зголемува притисокот врз авторот и ја засилува фрустрацијата поврзана со самиот чин на пишување.

Една од основните причини за сценаристичкиот блок може да се лоцира во судирот помеѓу креативната интуиција и рационалната контрола. Пишувањето сценарио подразбира постојано балансирање помеѓу слободното генерирање на идеи и потребата тие идеи да се вклопат во јасна драматуршка структура. Кога рационалниот ум доминира над интуитивниот импулс, авторот може да се најде во состојба на прекумерно анализирање, при што секоја сцена, дијалог или одлука се преиспитува пред да биде напишана. Во такви моменти, пишувањето се забавува или целосно запира, а блокот се појавува како симптом на нарушена рамнотежа помеѓу создавањето и контролата.

Друг значаен извор на сценаристички блок се продукциските и институционалните притисоци. Современата сценаристичка практика е обележана со рокови, апликации, развојни програми и очекувања од продуценти и финансиери. Овие надворешни фактори го наметнуваат темпото на работа и ја ограничуваат можноста за органски развој на материјалот. Кога авторот пишува под постојан временски и институционален притисок, блокот може да се појави како форма на психофизички отпор кон наметнатиот ритам – како сигнал дека внатрешниот процес не е усогласен со надворешните барања.

Сценаристичкиот блок може да се манифестира на повеќе нивоа. Во некои случаи, тој се појавува како целосна неможност да се напише нов текст, иако основната идеја е јасно присутна. Во други ситуации, авторот продолжува да пишува, но со чувство дека текстот е механички, без енергија и автентичност. Постојат и случаи кога блокот се манифестира како постојано преработување на веќе напишани сцени, без реален напредок во целокупната структура. Овие различни форми укажуваат дека блокот не е еднодимензионален феномен, туку комплексна процесна состојба со когнитивна, емоционална и телесна димензија.

Важно е да се нагласи дека сценаристичкиот блок не секогаш произлегува од недостаток на идеи. Често, токму спротивното е случајот: авторот располага со повеќе можни насоки, што создава парализа при изборот. Високото ниво на самокритичност и свест за драматуршката одговорност може дополнително да го засили овој ефект. Во таков контекст, блокот се појавува не како знак на слабост, туку како индикатор за сериозноста со која авторот му пристапува на материјалот.

Од теориски аспект, сценаристичкиот блок може да се интерпретира како неизбежна фаза во креативниот циклус. Наместо да се гледа како неуспех, блокот може да се разбере како период на инкубација, во кој идеите се преобликуваат и созреваат на несвесно ниво. Во оваа фаза, иако не е видлива продуктивноста во форма на нов текст, процесот не е запрен, туку трансформиран. Оваа интерпретација го приближува блокот до концептот на тек, покажувајќи дека двете состојби не се спротивставени. Во тој контекст, може да се направи паралела со Брехтовата естетика, каде што, како што посочува Насев, **„прекилот или застојот во драмскиот тек не се слабост на формата,**

туку свесен естетски гест“¹⁹, односно функционален момент што ја отвора можноста за ново значење.

Во контекст на ова истражување, сценаристичкиот блок се разгледува како потенцијално продуктивна состојба, под услов авторот да ја препознае и да не ѝ се спротивставува насилно. Наместо обид за директно „пробивање“ на блокот преку зголемен напор, се предлага пристап што подразбира промена на ритамот, просторот или телесната состојба. Со вакви интервенции, блокот не се елиминира механички, туку се трансформира во услов за повторно воспоставување на сценаристичкиот тек.

Со ова, сценаристичкиот блок се позиционира како значаен аналитички поим, чија функција не е да го прекине креативниот процес, туку да го преориентира. Неговата појава може да означува потреба од промена, продлабочување или структурна корекција. Ова разбирање претставува основа за понатамошната анализа на односот меѓу блокот и текот.

2.3. Телото, просторот и психофизичката состојба во сценаристичкиот процес

Во анализата на сценаристичкиот процес, телото и просторот често остануваат на маргините на теориските разгледувања, иако во практиката тие имаат суштинско влијание врз креативната работа. Пишувањето сценарио најчесто се перципира како исклучиво ментална активност, поврзана со идеи, структури и наративни одлуки. Ваквиот пристап ја занемарува фактичката состојба дека креативниот процес секогаш се одвива преку телото на авторот и во конкретен простор, кои директно влијаат врз квалитетот, ритамот и интензитетот на пишувањето.

Телото на авторот претставува примарен медиум на креативниот чин. Овој пристап е во согласност со феноменолошките теории на перцепцијата.²⁰

Заморот, напнатоста, физичката активност, ритамот на движење или одмор не се периферни околности, туку состојби што ја обликуваат способноста за концентрација, фокус и интуитивно донесување одлуки. Во моменти на психофизичка исцрпеност, сценаристичкиот процес често се соочува со застој, наспроти, состојбите на телесна усогласеност и енергетска стабилност, кои создаваат предуслови за полесен влез во сценаристичкиот тек.

Во таа смисла, сценаристичкиот блок не може да се разбере исклучиво како когнитивна појава. Често, блокот претставува сигнал дека телото не е во состојба што овозможува континуиран креативен ангажман. Наместо да се третира како проблем што мора да се „реша“ преку зголемен интелектуален напор, истражувањето предлага пристап во кој телесната состојба се препознава како рамноправен фактор во креативниот процес.

Промена на ритамот, движење, одмор или привремено дистанцирање од текстот можат да функционираат како предуслов за повторно воспоставување на сценаристичкиот тек.

Освен телото, просторот во кој се одвива пишувањето има значајна улога во обликувањето на креативниот процес. Просторот не е неутрален контејнер, туку активен учесник во сценаристичката практика. Амбиентот, светлината, акустиката и визуелните елементи²¹ влијаат врз расположението и фокусот на авторот. Пишувањето во простор со лично или емотивно значење може да го олесни влезот во состојбата на текот, додека стерилните, пренатрупани или дистрактивни средини можат да го засилат чувството на блок.

¹⁹Сашко Насев, *Естетика на епиката: естетичките погледи на Бертолт Брехт* (Скопје: Епоха, 1998).

²⁰Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 1962).

²¹Сашко Насев, *Естетика на епиката: естетичките погледи на Бертолт Брехт* (Скопје: Епоха, 1998).

Особено значајна е врската помеѓу просторот на пишување и просторот на дејствието во сценариото. Кога авторот пишува инспириран од конкретна локација, просторот функционира како активатор на наративни импулси. Присуството или непосредното искуство на локацијата овозможува сензорна поврзаност со материјалот, што може да ја засили интуицијата и да го намали отпорот во процесот на пишување. Во вакви случаи, сценаристичкиот тек се појавува како резултат на синхронизација помеѓу телото, просторот и наративната структура.

Психофизичката состојба на авторот претставува пресек помеѓу телесното и менталното искуство. Стресот, анксиозноста, прекумерната самокритичност или надворешниот притисок можат значително да го нарушат креативниот процес, дури и кога постојат јасни идеи и структурни решенија. Во вакви ситуации, сценаристичкиот блок може да се појави како заштитен механизам – индикатор дека процесот е преоптоварен или дисхармоничен.

Во контекст на сценаристичкиот тек, психофизичката рамнотежа овозможува состојба на зголемена присутност, фокус и внатрешна кохерентност. Авторот во тие моменти доживува усогласеност помеѓу внатрешниот импулс и надворешните услови, што резултира со непречено движење низ сцените и драматуршките одлуки. Оваа состојба не може механички да се форсира, но може свесно да се поддржи преку внимателен однос кон телото, просторот и ритмот на работа. Со ваквата анализа, телото, просторот и психофизичката состојба се позиционираат како структурни компоненти на сценаристичкиот процес, а не како периферни околности. Нивното вклучување во теорискиот модел овозможува поинтегративно разбирање на условите под кои се појавуваат сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок и создава основа за премин кон практичната анализа на авторската работа во следните поглавја.

2.4. Авторските методи и ритуали како предуслов за сценаристички тек

Сценаристичката практика, авторските методи и ритуали често се третираат како лични навики без посебна теориска релевантност. Во академскиот дискурс, овие аспекти ретко се анализираат систематски, иако во реалниот креативен процес тие имаат суштинска улога во создавањето услови за влез во сценаристичкиот тек. Ова истражување поаѓа од ставот дека авторските ритуали не се случајни или периферни активности, туку структурирани начини на подготовка на телото и умот за креативна работа.

Авторските ритуали можат да се дефинираат како повторливи активности, временски структури или психофизички состојби што му овозможуваат на авторот да воспостави континуитет во работата и да се поврзе со материјалот што го развива. Тие не мора да бидат директно поврзани со самиот чин на пишување; напротив, често се одвиваат надвор од работната маса, преку движење, престој во одреден простор или ментална подготовка. Во таа смисла, ритуалите функционираат како транзициска зона помеѓу секојдневниот живот и креативниот процес.

Во контекст на сценаристичкиот тек, ритуалите имаат стабилизирачка функција. Повторливоста на одредени активности создава чувство на предвидливост и внатрешна сигурност, што ги намалува отпорот и анксиозноста поврзана со започнувањето или продолжувањето на пишувањето. Наместо да се потпира на случајна инспирација, авторот преку ритуал создава предуслови за постепено влегување во состојба на фокус и присутност.

Еден од клучните аспекти на авторските методи е нивната индивидуалност. Не постои универзален модел на ритуали што гарантира влез во сценаристички тек. Она

што функционира за еден автор може да биде неефикасно за друг. Затоа, ова истражување не предлага рецептурен пристап, туку нагласува значење на самонабљудувањето и развивањето сопствена процесна свесност. Авторските методи стануваат ефикасни тогаш кога произлегуваат од автентично искуство и се интегрирани во личниот креативен ритам.

Посебна улога имаат телесните ритуали. Пешачењето, пливањето или други форми на движење можат да функционираат како механизми за редистрибуција на вниманието и ослободување од когнитивна напнатост. Во овие состојби, авторот не се обидува свесно да реши драматуршки проблем, туку му дозволува на материјалот да се преобликува на несвесно ниво. Често, токму по ваквите телесни активности се појавуваат структурни решенија или јасни драматуршки одлуки што претходно биле блокирани.

Освен телесните практики, значајна улога имаат и сензорните и менталните ритуали. Слушањето музика, особено музика со стабилен ритам или емотивна конзистентност, може да создаде атмосфера на фокус и внатрешна кохерентност. Во сценаристичката практика, музиката често функционира како емоционален катализатор, кој го поддржува ритмот на сцените и интензитетот на драматуршките импулси. Овие стимули не се декоративни, туку структурни елементи на процесот.

Во рамките на ова истражување, авторските методи и ритуали се разгледуваат како дел од поширока процесна стратегија. Преку анализа на сопствената практика и идентификација на повторливи обрасци, се создава можност за артикулирање модел на креативна подготовка, кој има педагошка и методолошка вредност. Ваквиот пристап ја зајакнува позицијата на уметничката практика како легитимен извор на знаење и ја проширува теориската рамка на сценаристичките студии.

Со тоа, авторските ритуали се позиционираат не како гаранција за инспирација, туку како процесна структура што му овозможува на авторот да биде подготвен, присутен и отворен за појавата на сценаристичкиот тек.

2.5. Од теорија кон практика: подготовка за анализа на авторската практика

По разработката на теориските аспекти на сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок, како и нивната поврзаност со телото, просторот и авторските ритуали, неопходно е да се воспостави јасен и методолошки оправдан премин од теорија кон практика. Овој премин не претставува напуштање на теориската рамка, туку нејзина конкретизација и проверка во реален креативен контекст. Во рамките на ова истражување, практичниот дел не функционира како илустрација на претходно изложените концепти, туку како нивен критички соговорник.

Целта на овој потдел е да ја постави концептуалната и методолошката основа за анализа на сопствената сценаристичка практика. Наместо теоријата механички да се „применува“ врз практиката, се воспоставува рефлексивен однос меѓу нив. Тоа подразбира постојано движење помеѓу пишувањето, самонабљудувањето, бележењето и аналитичката обработка, при што секоја фаза влијае врз следната. На тој начин, процесот станува истовремено предмет и средство на истражување.

Авторската практика што се анализира во овој труд се однесува на процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“. Овој процес се разгледува како временски и просторен континуум во кој се испреплетуваат состојбите на тек и блок, периодите на интензивна продуктивност и моментите на застој. Фокусот не е ставен исклучиво на финалната верзија на сценариото, туку на патеката што води до неа – со сите прекини, преиспитувања и повторни започнувања.

Во практичниот дел особено значење имаат процесните материјали: авторските белешки, тек-дневниците, визуелните опсервации, фотографии од локациите и анализата на конкретни сцени. Овие материјали се третираат како валидни истражувачки податоци, преку кои може да се реконструира динамиката на креативниот процес и да се идентификуваат обрасци поврзани со појавата на сценаристичкиот тек и блок. На тој начин, анализата го прави видливо она што вообичаено останува скриено зад завршената форма на текстот.

Методолошки, оваа анализа се темели на рефлексивен и автоетнографски пристап. Авторот ја презема двојната улога на творец и истражувач, при што субјективното искуство не се елиминира, туку се артикулира и контекстуализира. Ваквиот пристап овозможува препознавање на повторливи психофизички состојби, просторни услови и авторски ритуали што влијаат врз преминот од блок кон тек и обратно.

Посебен акцент во подготовката за практичната анализа е ставен на идентификување на преодните моменти помеѓу двете состојби. Токму овие моменти ја откриваат внатрешната динамика на креативниот процес и улогата на авторските одлуки во неговото насочување. Наместо да се формулираат универзални правила, анализата се фокусира на конкретни, контекстуални услови под кои се случуваат трансформациите во процесот. Овој пристап кореспондира со класичните модели на сценарио, каде што структурата се поставува како основа на наративот.²²

Со ваквиот пристап, практичниот дел не се појавува како одделен сегмент, туку како логично продолжение на теориската рамка изградена во ова поглавје. Теоријата обезбедува поимник и концептуална структура, а практиката нуди конкретност, сложеност и проверка на тие поими во реални услови на работа. Оваа дијалектичка поврзаност претставува основа за научната и уметничката валидност на трудот. Со завршувањето на овој потдел, глава 2 го заокружува својот теориски опсег и воспоставува цврста методолошка основа за премин кон следното поглавје, во кое фокусот ќе биде ставен на детална анализа на авторската практика и на конкретните процесни искуства поврзани со сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок.

Заклучок на глава 2

Глава 2 ја постави теориската основа за разбирање на сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок како суштински и меѓусебно поврзани аспекти на креативниот процес. Наместо да се третираат како спротивставени состојби – едната посакувана, другата непожелна – тие беа разгледани како делови од динамичен континуум во кој креативноста се движи низ фази на флуидност, прекин, преосмислување и повторна активација.

Анализата покажа дека сценаристичкиот тек не е мистична или случајна инспирација, туку резултат на комплексна интеракција помеѓу вештината на авторот, драматуршката структура, психофизичката состојба и просторниот контекст. Истовремено, сценаристичкиот блок беше редефиниран не како дефект или личен неуспех, туку како процесен сигнал и потенцијално продуктивна фаза, која овозможува дистанца, корекција и продлабочување на материјалот.

Особено значајно сознание од ова поглавје е интеграцијата на телото, просторот и авторските ритуали како активни фактори во сценаристичкиот процес. Пишувањето сценарио не се одвива во апстрактен ментален простор, туку преку телесно искуство и

²² Robert McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (New York: ReganBooks, 1997).

во конкретни амбиенти што директно влијаат врз динамиката на текот и блокот. Со тоа, традиционалниот когнитивен модел на креативност беше проширен кон поинтегративен пристап, во кој менталното, телесното и контекстуалното се разгледуваат како неразделни компоненти.

Глава 2, на тој начин, ја воспоставува клучната теза на трудот: сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок не се спротивставени состојби, туку заемно зависни механизми преку кои сценариото постепено ја добива својата форма. Оваа теориска рамка претставува темел за понатамошната анализа на конкретната авторска практика, во која овие поими ќе бидат проверени, конкретизирани и продлабочени низ процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“.

3. АВТОРСКАТА ПРАКТИКА КАКО ИСТРАЖУВАЧКО ПОЛЕ: СЦЕНАРИСТИЧКИ ТЕК И БЛОК ВО ПРОЦЕСОТ НА ПИШУВАЊЕ

Оваа глава го претставува централниот практично-аналитички сегмент на докторската дисертација и има за цел да ја демонстрира применливоста и валидноста на претходно разработените теориски концепти во рамките на конкретна авторска практика. По воспоставувањето на теориската рамка за сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок, како и нивната поврзаност со телото, просторот и авторските ритуали, фокусот овде се префрла кон анализа на реален процес на пишување сценарио. Теоријата не се користи како апстрактен систем на поими, туку како аналитичка алатка за рефлексивно разбирање на сопственото креативно искуство.

Авторската практика во ова истражување се третира како автономно истражувачко поле, а не како илустративен пример. Процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“²³ се анализира одвнатре, преку непосредно искуство, белешки, тек-дневници, визуелни опсервации и анализа на конкретни сцени. Овој пристап овозможува пристап до оние аспекти на сценаристичкиот процес што обично остануваат невидливи при анализа на финалниот текст, но имаат суштинско влијание врз обликувањето на наративот.

Основната претпоставка на ова поглавје е дека сценаристичкиот процес не може целосно да се разбере преку анализа на резултатот, односно завршеното сценарио. Напротив, токму процесните состојби – моментите на јасност, флуидност, застој, сомнеж и преиспитување – го содржат најголемиот истражувачки потенцијал. Сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок се разгледуваат како динамични состојби што се појавуваат во однос на конкретни услови, а не како трајни карактеристики на авторот.

Во рамките на ова поглавје, сценаристичкиот процес се третира како временски и просторен континуум. Пишувањето на сценариото не се одвива во изолиран временски интервал, ниту во неутрален простор, туку во контекст на секојдневниот живот на авторот, неговите движења, навики и психофизички состојби. Овој контекст не претставува позадина на процесот, туку негов активен конститутивен елемент.

Посебен акцент се става на процесната документација. Белешките, тек-дневниците и визуелните записи не се користат како илустративен материјал, туку како примарни истражувачки податоци. Преку нив се реконструира динамиката на креативниот процес и се идентификуваат повторливи обрасци поврзани со појавата на тек и блок. На тој начин се овозможува аналитички пристап кон субјективното искуство, без негово поедноставување или романтизирање.

Важно е да се нагласи дека ова поглавје не настојува да понуди универзални заклучоци, применливи за сите сценаристи. Анализата е свесно позиционирана како студија на конкретната авторска практика, чија вредност произлегува од нејзината деталност, транспарентност и рефлексивност. Преку внимателна артикулација на сопствениот процес се отвора можност за препознавање на динамики што можат да бидат релевантни и за други креативни практики.

Со тоа, ова поглавје ја афирмира авторската практика како легитимен извор на знаење и ја позиционира во рамките на современите методологии на уметничко истражување. Анализата на сценаристичкиот тек и блок во конкретен процес на пишување не претставува лично сведоштво, туку рефлексивен истражувачки чин што ја поврзува теоријата со живото искуство на создавањето.

²³Борјан Зафировски, *24 моменти од животот на Роксана* (необјавено сценарио, 2024).

Во продолжение, авторската практика ќе биде разгледана низ неколку аналитички целини: најнапред контекстот на настанување на сценариото и неговата просторна и временска условеност; потоа улогата на тек-дневникот и процесните белешки; и понатаму анализа на конкретни примери за сценаристички тек и сценаристички блок. На тој начин, поглавјето воспоставува структурирана и методолошки јасна рамка за продлабочена анализа на креативниот процес.

3.1. Контекст на настанување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ и авторската позиција

Ова поглавје ја поставува контекстуалната рамка што му дава смисла на целото поглавје 3 и директно ја подготвува територијата за 3.6. (сведоштва и автентични извадоци од сценариото). Наместо распарчени потточки, тука следи континуиран текст во кој просторот, секојдневието, времето и авторската позиција се испреплетуваат како активни фактори на процесот.

Охрид е повеќеслоен креативен активатор: езерото, старото градско јадро, тесните улички и специфичниот ритам на градот создаваат сензорна матрица што постојано ја поддржува имагинацијата. Просторот не е пасивна позадина, туку медијатор меѓу реалноста и фикцијата: визуелните и звучните впечатоци (светлина, промени на времето, шумови, чекори) се преточуваат во наративни импулси и сцени со јасен тон и атмосфера. Личната припадност кон локацијата – чувството на „дома“ – ја намалува внатрешната отпорност, создава стабилна психофизичка основа и ја олеснува појавата на сценаристичкиот тек. Овој избор на средина е свесен и методолошки мотивиран: контактот со живиот простор ја зголемува веројатноста за тек, а изолацијата или психолошкото дистанцирање често иницира застој.

Пишувањето се вградува во „натурална методологија“: пешачење, пливање, набљудување луѓе и места и спонтано бележење на фрагменти. Овие активности не се периферни, туку токму условот што го намалува прекумерниот когнитивен притисок и ја отвора вратата за спонтани поврзувања. Ретроспективната анализа покажа дека таквата телесна и сензорна активност често го активира текот – идеите се појавуваат без насилна контрола, а материјалот стекнува органска логика. Истовремено, кога се појавува блок, промената на активноста (отстапување од работната маса, враќање кон тело/движење) функционира како практичен прекинувач назад кон флуидност.

Процесот не тече рамномерно; тој е цикличен. Постојат периоди на зголемена продуктивност со компресирано чувство за време, јасност во одлуките и интуитивно носење структурни решенија, а потоа следат фази на застој, самокритичност и враќање кон веќе напишаниот материјал. Иако на површината изгледаат како „празен од“, токму овие паузи ја реорганизираат драматуршката логика. Преодите од тек кон блок и обратно ретко се нагли, а најчесто се случуваат преку промена на ритамот, намалување на притисокот или привремено дистанцирање од текстот.

Пишувањето во лично значаен амбиент го стабилизира процесот и гради доверба кон материјалот. Текот не е искра, туку постепено акумулирана состојба од повторлив контакт со истите сензорни координати. Овде секојдневните сцени (разговори, гестови, ритам на движење, светлина во одредени часови) се претвораат во драматуршки материјал, но остануваат втемелени во реален простор, што е важно за автентичноста што ќе се види во 3.6.

Контекстот не е случаен, тој е резултат на одлука да се работи во средина богата со визуелни, звучни и емотивни импулси. Овој избор не гарантира траен тек, но создава

предуслови за негово повторно појавување и истовремено нè учи блокот да го читаме како сигнал за изместена рамнотежа меѓу авторот и средината, а не како дефект.

Просторот, секојдневието, времето и психофизичката состојба се структурни компоненти на процесот и објаснуваат зошто автентичните сведоштва и извадоци во 3.6. имаат тежина: тие не се извадени од вакуум, туку се резултат на континуиран допир со локација, ритам и телесна присутност. Така, 3.1. не само што ја поставува сценографијата на процесот туку и ја оправдува методолошката вредност на материјалите што следат во 3.6., каде што контекстот станува видлив во самиот текст и сведоштвата.

3.2. Тек-дневникот како процесна и истражувачка алатка: двојна функција и методолошки статус

Тек-дневникот е еден од централните инструменти во практичниот дел на истражувањето и има јасно изразена двојна функција: од една страна како лична алатка за следење на креативниот процес (непосредно бележење состојби, сомнежи, пробиви и прекини), а од друга страна како примарен истражувачки материјал за анализа на сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок (реконструкција на динамиката преку повторливи обрасци и услови). Наместо наративно заокружен текст, дневникот е фрагментарна документација на тековни мисли, идеи, чувства и одлуки; вредноста лежи во неговата неполираност и непосредност – запишувањето се случува во моментот на искуството, без ретроспективно уредување или рационално преформулирање.

Карактеристично е дека записите се намерно нелитерарни и несредени: тие ја зачувуваат „суровата“ енергија на идејата пред да биде рационално структурирана. Ова овозможува подоцнежнo следење на патеката од импулс до драматуршка артикулација. Дневникот така функционира како мост меѓу субјективното искуство и аналитичката рамка на истражувањето: не се стреми да создаде кохерентна приказна за процесот, туку да ја документа неговата флуидност и непредвидливост, што подоцна може да се анализира и концептуализира.

Дневникот се води паралелно со секојдневните активности на авторот – пешачење, престој покрај езерото, набљудување на луѓето и просторот, телесна активност или одмор – и на тој начин го документа и „невидливото“ време на инкубација: периоди кога формалното пишување мирува, но процесот продолжува. Ова ја потврдува тезата дека сценаристичката работа не се исцрпува во моментот на седнување пред компјутер, туку таа се одвива континуирано, низ различни контексти и психофизички состојби.

Во записи што кореспондираат со состојби на тек, препознатливи се телесна релаксација, намален притисок и зголемена сензорна присутност; содржината често е составена од слики, тонови, кратки дијалози или насоки за ритам на сцени што се појавуваат како интуитивни целини. Во записи од периоди на блок, пак, доминираат кратки забелешки, прашања, недовршени реченици и маркери на сомнеж: ова не значи прекин на процесот, туку сигнал за промена во квалитетот на вниманието и односот кон материјалот. Дневникот обезбедува континуитет во набљудувањето и кога продукцијата е минимална, претворајќи го блокот во документирана, а не „празна“ фаза.

Ретроспективната анализа на дневникот овозможува идентификување повторливи обрасци и услови за појавата на тек и блок (простор, телесна состојба, ритам/ритуали), како и препознавање на логиката на нивната наизменичност. На тој начин процесот станува видлив како динамична целина со сопствен ритам, наместо серија изолирани настани. Овие наоди имаат методолошка тежина: дневникот ја

легитимира субјективноста како податок, во согласност со автоетнографскиот пристап и овозможува вкрстување на личното искуство со теориската рамка од претходните глави.

Практиката на одложена артикулација е клучен механизам: идеите не мора веднаш да се насилуваат во финализиран текст, тие може намерно да останат фрагментарни сè додека не созреат и не се поврзат со други елементи. Така, фрагментот ја носи енергијата што подоцна се кондензира во сцена. Ова ја намалува потребата од моментална продуктивност и создава органски премин од блок кон тек, без „пробивање“ на застојот со чист волунтаризам.

Сумирано, тек-дневникот не е споредно средство, туку централна аналитичка структура на трудот: тој ја евидентира процесната динамика, го материјализира невидливото време на инкубација, ги поврзува телесните и просторните координати со драматуршките одлуки и создава емпириска основа врз која се поткрепуваат последователните анализи во поглавје 3 (вклучително и 3.6., каде што автентичните сведоштва и извадоци се поставуваат на подлога што е веќе методолошки оправдана).

3.3. Сценаристички тек: анализа на процесни манифестации

Овој дел претставува премин од теоретските поставки кон нивната практична манифестација во процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“. Наместо текот да се третира како ретка, апстрактна или идеализирана состојба, тука тој се разгледува како конкретно препознатлив процесен феномен што оставил траги во тек-дневникот, белешките и раните верзии на сцените. Овие појави не се случајни, туку се поврзани со одредени услови што повторно се појавуваат низ целиот процес, овозможувајќи систематско набљудување и анализа.

Состојбата на текот најчесто се појавува во моменти кога авторот е ослободен од очекувањето на непосредна продуктивност и од притисокот за „правее сцена“. Наместо формално седнување на работна маса со цел да се пишува, текот се активира во состојби на движење, олабавување и присутност во просторот – пешачење покрај езерото, набљудување луѓе, кратки прекини во кои телото се синхронизира со околината. Тие моменти ја намалуваат внатрешната контрола и ја отвораат можноста материјалот спонтано да се јави.

Јасен индикатор на текот е она што во дневникот се евидентира како „појавување на сцена како целина“: не поединечни идеи или расцепкани слики, туку сцена што се појавува со одредена логика, простор, ритам и емоционален контур. Таквите сцени не се финализирани, туку носат силна почетна структура, која подоцна може да се развие и усогласи со драматуршката поставеност. Овој тип на „целосна појава“ е значајно различен од сцените создадени во услови на аналитичка доминација, каде што секој избор мора свесно да се аргументира.

Просторот функционира како активатор на наративни импулси: одредени локации во Охрид: пристаништето, старото градско јадро, патеките покрај езерото го поттикнуваат појавувањето сцени со препознатлива атмосфера. Овој „просторен импулс“ подоцна се препознава и во конечната верзија на сценариото, каде што сцените имаат јасна амбиентална заснованост. Тоа укажува дека текот не е само ментална состојба, туку резултат на интеракција меѓу телото, сетилата и контекстот. Честа појава во состојбата на текот е промената во доживувањето на времето. Во записите се забележува „губење чувство за време“, брзо поминување на времето или целосно потопување во процесот. Оваа временска дезориентација не се романтизира, туку се третира како индикатор на длабока фокусираност и непречено донесување одлуки, што овозможува поголема флуидност на сцените и дијалозите.

Во многу случаи, резултатот на текот не е готова сцена, туку фрагмент – слика, тонска насока, краток дијалог или ситуација без целосна драматуршка обработка. Овие фрагменти ја носат основната енергија, интензитет и интуитивна насока на сцената. Подоцна тие се претвораат во структурно комплетни делови, што покажува дека вредноста на текот не е во количината на напишан текст, туку во квалитетот на наративниот импулс.

Сцените создадени во состојба на тек често стануваат јадра околу кои се организира драматуршката целина. Тие поставуваат тон, клучни релации меѓу ликовите, емотивна насока или ритам, што подоцна влијае врз другите сцени. Ова покажува дека текот игра стратешка улога во развојот на сценариото, а не само моментна креативна „олеснетост“.

Важно е да се истакне дека текот е привремена и условена состојба: иако повторливо се појавува под одредени контексти (движење, простор, релаксација, отсуство на притисок), тој не може насила да се предизвика. Авторот може да создаде услови што ја зголемуваат неговата веројатност, но не и да го контролира целосно. Ова сознание не поттикнува пасивност, туку развива свесност за процесните услови што го поддржуваат пишувањето.

Овој дел создава мост кон анализата на блокот во следните подделови: како што сценаристичкиот тек може да се идентификува преку повторливи обрасци, така и блокот има свои манифестации, причински контексти и улоги во процесот. Разбирањето на текот овозможува појасно толкување на блокот, бидејќи тие не се спротивставени, туку меѓусебно зависни состојби на динамичен креативен континуум.

3.4. Сценаристички блок: процесна состојба и продуктивен сигнал

Овој дел ја разгледува состојбата на сценаристичкиот блок како реален и повторлив феномен во процесот на пишување, не како личен неуспех, туку како процесен сигнал. Наместо блокот да се доживува исклучиво негативно, тука се анализира неговата функција во динамичниот континуум со текот – како момент што бара промена на пристапот, ритамот или односот кон материјалот и често претставува преод кон подлабока фаза на работа.

Причини: блокот често произлегува од нарушена рамнотежа помеѓу интуицијата и рационалната контрола. Прекумерната аналитичност и потребата секоја одлука однапред да се оправда, создаваат парализа при избор, дури и кога идеите постојат. Дополнително, продукциските и институционалните притисоци (рокови, очекувања, апликации) го наметнуваат темпото независно од внатрешниот ритам на авторот, што често резултира со психофизичка исцрпеност и отпор кон материјалот.

Манифестации: блокот се појавува во различни облици: целосна неможност да се продолжи со пишување; видлива продукција со чувство на механичност и отсуство на енергија; или постојано преработување на веќе напишани сцени без структурен напредок. Во сите случаи, постои промена во квалитетот на вниманието: од интуитивно движење низ материјалот кон тврда самоконтрола, сомнеж и фрагментирано враќање кон истото.

Интерпретација: наместо да се третира како дефект, блокот се разбира како период на инкубација и реорганизација. Иако на површината изгледа како застој, на процесно ниво се одвива тивко пренаредување на драматуршките односи и цели. Токму затоа блокот има продуктивен потенцијал: обезбедува дистанца по која следува појасна артикулација или нова насока во сценариото.

Контекстуални фактори: телесната состојба (замор, напнатост), просторот (стерилен/дистрактивен амбиент) и ритамот на секојдневието се рамноправни со когнитивните причини. Кога телото не е усогласено или просторот не поддржува внимателна присутност, блокот се појавува како сигнал за нарушена синхронија помеѓу авторот и условите за работа.

Преод од блок кон тек: блокот најчесто не се „пробива“ со волунтаризам, туку се „преоркестрира“ преку промена на ритамот и условите: кратко оддалечување, движење, ритуали (пешачење, пливање, музика), промена на локацијата или на телесниот режим. Овие интервенции не го „решаваат“ блокот механички, туку го трансформираат во услов за повторно воспоставување на флуидноста.

Структурна улога: во циклусот експанзија → компресија → експанзија, блокот ја игра фазата на компресија: селектира, прочистува и стабилизира материјал генериран во текот. Така, блокот е коректив на неконтролираната флуидност и посредник кон појасна драматуршка архитектура.

Методолошка валидност: во рамката на овој труд, блокот е документиран преку тек-дневникот и процесните белешки: кратки прашања, недовршени фрази, белези на сомнеж, паузи во записите. Оваа документација покажува континуитет и во фазите на ниска продукција, обезбедувајќи емпириска основа за анализа на условите и преодите.

Мост кон 3.6.: поедноставеното читање на блокот овозможува читателот лесно да ја следи динамиката што води до автентичните сведоштва и извадоци во 3.6. Таму блокот ќе се види не како празнина, туку како регистрирана и разбирлива фаза чија функција е веќе методолошки оправдана во 3.1.–3.4.

3.5. Механизми на премин помеѓу сценаристичкиот блок и тек

Овој дел ја систематизира динамиката на преминот помеѓу двете клучни процесни состојби во сценаристичката практика – блок и тек – со цел читателот да може јасно да ги препознае механизмите што го предизвикуваат движењето од едната во другата. Наместо бинарна опозиција, блокот и текот се разгледуваат како комплементарни фази во еден креативен континуум: блокот сигнализира потреба од преориентација и структурно прочистување, а текот означува засилена генеративност и интуитивна кохерентност. Преминот не е моментален прекинувач, туку процес со препознатлива микродинамика.

Телесни и сензорни механизми: преминот кон тек најчесто започнува преку смирување на прекумерната когнитивна контрола и активирање на телесна/сензорна присутност: кратко движење (пешачење, растегнување), промена на ритамот на дишење, контакт со конкретна локација (езеро, двор, улица) или музичка стимулација со стабилен ритам. Овие мали интервенции не се декоративни, туку имаат функционална улога: ја пренасочуваат внимателноста од „резултат“ кон „процес“, што ги омекнува внатрешните блокади и создава услови материјалот да почне сам да се организира.

Простор и задачи со пониска отпорност: преминот често се олеснува со промена на работната средина (излегување од стерилен/пренатрупан простор) или со краток контакт со локации што имаат емоционална конзистентност. Паралелно, ефикасно е започнување со „задачи со ниска отпорност“: минимални драматуршки корекции, именување сцени, подредување фрагменти, ознаки за тон/ритам. Овие активности ја одржуваат линијата на контакт со материјалот без да бараат висока когнитивна напнатост, а често предизвикуваат органско надградување во подлабок тек.

Ритуали и временски прозорци: воспоставувањето персонален сет на ритуали (утринско кратко пешачење, 10–15 минути слободно бележење, фиксна музичка плејлиста, работа во конкретни часови со стабилна светлина) создава предвидливост и сигурност. Наместо гаранција за инспирација, ритуалите обезбедуваат енергетска стабилизација и транзиција од секојдневен шум кон креативна фокусираност. Преминот од блок кон тек често се случува во овие временски „прозорци“, кога когнитивната контрола се намалува, а вниманието станува поеластично. Когнитивни техники со минимум сила: кога е потребна свесна интервенција, се применуваат техники што најмалку ја засилуваат самоконтролата: преформулирање на прашањето („Што ако сцената се случи подоцна/на друга локација?“), правење две алтернативи наместо десет, брз синопсис на еден лик во 5 реченици или „една сцена – еден фокус“ наместо „мултитаскинг“. Овие алатки не ја заменуваат интуицијата, туку ја ослободуваат од прекумерно планирање.

Маркирање на преминот во дневникот: тек-дневникот има клучна улога: бележењето на моментот кога се почувствувало поместувањето (телесен сигнал, промена на тон, ненадејна јасност за редослед) овозможува ретроспективно препознавање на шемите. Со тоа премините стануваат учливи и повторливи – не во смисла на ригидна формула, туку како сет на услови што може свесно да се реконструираат.

Управување со микроблокови: наместо да се чека „големото отпуштање“, корисно е да се третираат микрозастоите како сигнал за микроинтервенција: 5 минути пауза, кратка промена на телесната положба, запишување на едно прашање наместо борба со цела сцена. На овој начин, блокот останува во зоната на управливост и не ескалира во целосно замрзнување на процесот.

Етика на темпото и очекувањата: преминот е полесен кога авторот го намалува императивот за моментален резултат и дозволува сцените да созреваат. Ова не значи пасивност, туку промена на односот кон временското искуство во корист на процесот: се прифаќа дека флуидноста има свој ритам и дека блокот понекогаш ја врши функцијата на коректив, а не казна.

Сумирање и мост кон 3.6.: преодните механизми што ги артикулиравме (телесно-сензорни активатори, простор/задачи со ниска отпорност, ритуали/прозорци, минимално-инвазивни когнитивни техники, дневничко маркирање и микроинтервенции) создаваат читлива логика за тоа како се движи процесот од застој кон флуидност. Оваа логика е важно да биде видлива пред 3.6., каде што автентичните сведоштва и извадоци ќе ја покажат токму оваа динамика во конкретни текстуални траги и сцени.

3.6. Анализа на авторските вежби и процесните задачи

Во продолжение на претходната анализа, ова потпоглавје се фокусира на конкретните авторски вежби и процесни задачи како практична реализација на сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок. За разлика од теориските разгледувања и синтетичките анализи од претходните делови, овде акцентот е ставен на материјали создадени во текот на самиот креативен процес: авторски белешки, сценаристички вежби, процесни задачи и визуелни асоцијации.

Овие материјали не се третираат како спореден или дополнителен дел од истражувањето, туку како негов централен емпириски корпус. Преку нив се овозможува директен увид во начинот на кој теоретските поими за сценаристички тек и сценаристички блок функционираат во реална авторска практика. Наместо ретроспективно објаснување на процесот, вежбите и задачите ја документираат

динамиката на создавањето „одвнатре“, во моментите кога сценариото сè уште е во настанување.

3.6.1. Локацијата како активатор на сценаристички тек

Во процесот на пишување на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, свесно одлучив да работам со локацијата како примарен извор на инспирација и како активатор на сценаристичкиот тек. Дејствието на сценариото е сместено крај Охридското Езеро, а токму во тој простор се одвиваше и самиот процес на пишување. За мене беше важно сценариото да не произлезе од апстрактна замисла, туку од директен контакт со просторот во кој живее приказната.

Овој пристап не беше нов во мојата практика. Уште како студент, моите професори, меѓу кои и проф. д-р Антонио Митриќевски, често ни даваа задачи да напишеме кратко сценарио инспирирано од конкретна локација. Тоа имаше практична и педагошка вредност. Локацијата ми овозможуваше полесно да замислам конкретни случувања на конкретни места, но истовремено и да размислувам реално за изводливоста на проектот. Особено во контекст на студентски или нискобуџетни филмови, работењето со постоечки локации е клучно, бидејќи избегнува скапи сценографски интервенции и го прави проектот поодржлив.

Во моето претходно искуство со игрален филм, за време на продукцијата, значителен дел од буџетот беше потрошен за изградба на студио и сценографски елементи. Како последица од тоа, другите сегменти на филмот постојано беа на границата на можностите, што создаваше тензии во различни фази од процесот. На крајот, дури и постпродукцијата и промоцијата беа сериозно ограничени. Овие искуства директно влијаеја врз мојата одлука следниот проект да го пишувам инспириран од веќе постоечки локации, кои нема да бараат големи сценографски интервенции. Освен овој принцип, одлучив да воведам уште еден метод со цел да ја зајакнам автентичноста на материјалот. Свесно користев сценографски елементи и реквизити што ги наоѓав во непосредна близина на локацијата, најчесто во радиус од педесет метри од местото каде што би се снимала сцената. На тој начин, самиот просторот почнуваше да го диктира наративот, без потреба од дополнителни, наметнати решенија.

Прошетките низ тивките охридски сокачиња, престојот покрај езерото и постојаното присуство на звукот на водата многу брзо ме доведуваа во состојба на сценаристички тек. Објектите, предметите и луѓето околу мене почнуваа да „зборуваат“, а приказната да се појавува спонтано. За да не го прекинам овој тек, не се обидував веднаш да пишувам цели сцени. Наместо тоа, ги бележев само есенциите: кратки слики, идеи, фрагменти од дијалози или ситуации што сум ги забележал или наслушнал од локалното население.

Во текот на овој процес направив околу петстотини кратки белешки во мојот телефон и повеќе од двесте фотографии. Овие материјали ми служеа како процесна меморија. Кога подоцна ќе седнев во работната соба да ги испишувам сцените, тие ми помагаа повторно да ја активирам состојбата на сценаристички тек што сум ја доживеал на самата локација.

Паралелно со ова, често користев и медитативни техники, како и слушање водени медитации, со цел дополнително да ја продлабочам состојбата на фокус и отвореност. Во истиот период работев и на подобрување на мојата психофизичка состојба, така што границата помеѓу креативниот процес и личната грижа за себе стануваше сè понејасна. Поради тоа, дел од белешките што ги правев истовремено функционираат и како сценаристички идеи и како лични рефлексии.

Како резултат на овој начин на работа, во моите белешки се појавија низа кратки опсервации од секојдневието, кои подоцна се трансформираа во сцени во сценариото. Овие опсервации сведочат за состојбата на сценаристичкиот тек во која границата помеѓу реалноста и фикцијата е флуидна, а животот и сценариото постојано се преплетуваат.



с1



Оваа состојба ја препознав како чист сценаристички тек, бидејќи сцената не настана како резултат на одлука, туку како непрекинат внатрешен процес. Возев покрај брегот на Охридското Езеро, потполно бесцелно, набљудувајќи ги празните плажи во есен. Беше пладне, малку ветровито и облачно. Чувствував длабок мир и тишина во главата и телото. Радиото во колата ми беше расипано, па имаше тишина во текот на целото возење. Гледав во површината на езерото, од другата страна се најавуваше дожд. На хоризонтот, во далечината, облаците и езерото беа споени. Изгледаше како долниот и горниот свет да се сплотени и да комуницираат преку дождот. Од другата страна на патот поминав покрај неколку цркви. Се сетив на моите претходни визуелни експерименти со камера, кога за еден спот снимах пејзажи со „огледало-ефект“. Кога облаците се снимени со огледален ефект (како „Роршах“), почнуваа да се појавуваат различни светци во облаците и во езерото. Одеднаш во мојата глава почнаа да се редат слики и дијалози помеѓу Роксан и Луи. Не ни бев свесен дека тоа се случува – само возев. Немаше метеж по патот и изгубив осет за времето. Возев бавно и често други автомобили ме поминуваа. Поминав веројатно дваесет километри пред да се освестам од трансот. Застанав на еден паркинг кај заливот на коските. Го зедев телефонот и веднаш почнав да ги запишувам сите импресии – слики и дијалози. Во моментот на овој „download“ чувствував дека сум само медиум на идеите и посредник помеѓу горниот и долниот свет. Немаше „јас“ во тие моменти.



Сценски исечок од „24 моменти од животот на Роксана“ (напишан во чист сценаристички тек)

ЕНТЕРИЕР. БАЗЕН. ДЕН.

Мал осумметарски хотелски базен, кој е празен и руиниран. Во него има стара фотелја. Роксан шета во базенот. Луи е од спротивната страна на базенот на штица предвидена за скокање, со цигара во раката.

РОКСАН:

Ќе ги кренам во воздух, не се свесни што ќе им се деси ако дојдат.

ЛУИ:

Ќе ја дигнеш куќата?

РОКСАН:

Подобро јас, него некој друг.

ЛУИ:

(На француски.) Нема ли некое друго решение?

РОКСАН:

Очигледно нема, вистината е на моја страна, куќата е моја, шо сакам ќе праам.

ЛУИ:

(На француски.) Вистината е релативна работа, Роксан, дури и да си во право, тоа така не личи пред законот, не може ли некако да најдеме некое решение на пола пат, многу си накурчена, не знам баш дали резонираш правилно.

РОКСАН :

(На француски) Каква ти е таа релативна вистина? Не постои релативна вистина, постои само апсолутна вистина, куќата е моја...

ЛУИ:

Е, ова ви е единствениот проблем тука, мислите секогаш дека сте во право и дека сè е црно-бело, нема простор за сива зона кај вас...

РОКСАН:

Нема, да... или правиш нешто или не го правиш воопшто. Ако веќе се бориш, тогаш победи, нема пола вистина, нема пола правда, нема пола мисија...

ЛУИ:

(Ја гледа лименката со пиво.) Нема ни пола пиво. *(Ја допива целата лименка.)*

РОКСАН:

Дедо ми го убиле бидејќи баба ми ги криела партизаните кај нас у подрум, ама заради таквите како неа што не биле ни пола херои сме победиле у војната.

ЛУИ:

(Климнува со главата. Роксан сè уште шета нервозно во базенот) Војната е одамна завршена, Роксан.

РОКСАН:

(На француски.) Војната само што започна, драг мој. *(Луи со скокање се симнува во базенот, се приближува кон Роксан и ја гледа в очи.)*

ЛУИ:

(На француски.)

Да, тоа е едната опција, втората опција е – војна нема! Живееме во мир, правиме едно дете, како нормални луѓе. *(Роксан како да бега од него и излегува од празниот базен качувајќи се на металните скали. Луи останува долу.)*

РОКСАН:

Јас не знам како живеат нормалните луѓе, ние нормални не сме, а светот е пренаселен за да правиме деца. *(Роксан кружи околу базенот. Луи ја гледа.)*

ЛУИ:

(На француски.) Секојпат кога ќе пробам да ти се приближам, како да ме удира струја.

РОКСАН:

(На француски.) Во некое друго време, на некое друго место, можеби да!

ЛУИ:

(На француски.)

Немаме друго место, не постои друго време.

(Роксан молчи. Седнува на штицата за скокање како што седеше Луи претходно. Луи е под неа, ја гледа. Роксан легнува на штицата за скокање на грб и гледа во плафонот.)

РОКСАН:

(На француски.) Мојот живот е мојата мисија, никогаш нема да разбереш дури и да пробам да ти објаснам.

(Роксан замолчува кратко, Луи ја погледнува со исчекување.)

ЛУИ:

Обиди се.

РОКСАН:

(Вдишува длабоко и издишува. Замижува.) Не знам дали можам да сакам како што сакаш ти. Јас сум... нешто друго. И се плашам дека еден ден ќе ме мразиш поради тоа.

ЛУИ:

Можеби е веќе касно за да можам да те мразам.

РОКСАН:

Јас сум чудовиште, Луи.

ЛУИ:

(Со подбив.) Тоа не е тајна.

РОКСАН:

Кога бев дете, нуркав во езерото... ловокрадци фрлија динамит... Од експлозијата прво изгубив физичка свест, моето тело почна да тоне. За момент не знаев дека сум мртва, само почувствував дека целата тежина на постоењето исчезна и тогаш... мојот дух... отиде некаде на некое друго место. Брод. Сјаен, тивок. Суштества со очи како езерото во зима. Ми рекоа дека сум нивна. Дека не можам да умрам додека не ја завршам мисијата. Плејадијанци. Ми рекоа дека сум една од нив, дека татко ми е еден од нив, дека не се секавам, но јас сум доброволец тука, на Земјата, да ја спасам природата.

ЛУИ:

(Се насмевнува, мисли дека е дел од халуцинација. Шеговито) Значи си вонземјанка? Тоа е ново.

РОКСАН:

(Зборува како да е во благ транс.) Не е шега. Не можам да умрам додека не ја завршам мисијата. И имам... способности, кои ми го прават животот комплициран. Кога ќе допрам нешто, ја гледам неговата историја. Кога и да се потпрам на сидот на куќата ја гледам смртта на мојот дедо. Стојат во ред... на сидот... дедо ми ме гледа, иако не сум родена... *(Се фаќа за главата)* Ги слушам куршумите. Мирисот на барут...

ЛУИ:

Роксан, трипаш. Пукнала бомба, си била во шок. Си била дете, си халуцинирала. Како и сега.

РОКСАН:

(На француски.) Би сакала да е така. Само еден сон. Кога ќе допрам дрво, ги гледам сите капки дожд што паднале на него, сите сончеви денови, сите зими. Кој го посадил, кој се потрел на него... Понекогаш кога ќе те допрам тебе, Луи...

ЛУИ:

(Се повлекува малку, вознемирен и загрижен)

Тоа мора да е тешко.

(Роксан ги отвора очите, го погледнува кратко.

Повторно замижува.)

ФЛЕШБЕК. ЕКСТЕРИЕР. ЕЗЕРО. ДЕН.

(Роксан лебди во хоризонтална положба над езерото, во несвесна состојба е и ги држи очите затворени. Нејзините раце висат надолу. Езерото е немирно од големите бранови.)

РОКСАН:

Во бродот бев во рацете на еден голем човек со брада. Многу личеше на... *(Покажува кон својата тетоважа на рамото на која го ледаме светецот од Охрид, Св. Еразмо.)*

ЛУИ:

Свети Еразмо е елиен?

РОКСАН:

(Климнува. Со десната рака се фаќа преку левото рамо на кое има тетоважа со Св. Еразмо.) Сите светци се од други понапредни галаксии.

ЛУИ:

Ако ти се појави Свети Еразмо ќе живееш, ако ти се појави Света Екатерина ќе умреш.(Роксан повторно потврдува со климање. Се гледа тетоважата на другата рака, која е тетоважа со Св. Екатерина.)

РОКСАН:

Тој ме држеше, а некои светли суштества – Плејадијанци, ми објаснија преку мисла дека се од далечен кластер на ѕвезди. Стигнав во градина со непознати бои и мирис; таму ме пречекаа баба ми и дедо ми, насмеани, први ми кажаа дека сум умрела. Сите сетила ми беа појасни, го гледав светот од сите агли, се чувствував како подобра верзија од себе. Кога умираш, не се распаѓаш, туку си поцелосен од кога било. Таму имаше млади луѓе од разни епохи, сите љубезни, млади. Мојот живот помина како миг, а Свети Еразмо не ме осуди за ништо. Симфонија од звуци на природа ме исполни со мир – толку убаво што сакав таму и да останам. Докторите велат дека сум била мртва десет минути, а мене ми беше како вечност. Кога еднаш ќе стигнеш таму, не сакаш да си одиш – тоа е домот. Свети Еразмо ми рече: „Саkana си, не плаши си од ништо.“ Ми го покажа универзумот, сите галаксии, планети, виножита од гасови и прекрасни ѕвездени експлозии, преполн со ѕвезди. Го видов дрвото – корените впираат, лисјата чистат, сè е поврзано, Господ е во сè. Потоа ми ја покажа иднината: војни, пустош, но ми рече: „Ние можеме да промениме, можам да се вратам и да сменам нешто.“ Му реков дека не сакам да одам назад, премногу е убаво овде, но така било договорено – одиме без да се сеќаваме на нашата мисија, како јагулите што го наоѓаат патот. Се разбудив во болница, секоја коска ме болеше, сè повторно стана грдо. Мора да ги спасам јагулите пред да си одам, не сакам пак да ми ја земат границата. Ќе ја донирав куќата да не беше оваа мафија... Не можам повеќе, сакам да си одам дома, да одам кај баба ми, дедо ми, татко ми... Сите сме делови од нешто големо, искуство што се распрскува низ вселената – сакам конечно да се вратам полна, целосна, дипломирав овде... (Се гледаат само затворените очи на Роксан. Таа лежи на штицата и изгледа како да лебди во воздухот. Се фака за челото како полека да се буди од приказната и состојбата во којашто беше. Луи е во базенот и седи на фотелјата искривено.)

ЛУИ:

(На француски.) Роксан, луда си.

РОКСАН:

(На француски.) Знам.

Заклучок

Кога подоцна дојдов дома, седнав и ја испишав целата сцена во еден здив. Во подоцнежните фази, во нови драфтови, оваа сцена речиси и не претрпе никакви промени. Ова беше редок пример кога сцената беше напишана без никаков напор. Ваквите сцени не можат да се форсираат – понекогаш треба да им се дозволи да се случат сами, без напор и без обид за контрола.

3.6.3. Сцена Б – пример на сценаристички блок

Во ова потпоглавје анализирам сцена од сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, која настана во услови на изразен сценаристички блок. За разлика од сцената анализирана во претходното потпоглавје, која се појави спонтано и без напор, оваа сцена е резултат на процес обележан со физичка исцрпеност, ментален замор и силен временски притисок. Токму поради тоа, таа претставува значаен пример за разбирање на блокот не како крајна точка на креативниот процес, туку како негова трансформативна фаза.

Сцената е избрана затоа што можам прецизно да го реконструирам контекстот во кој настана, телесната и психичката состојба во која се наоѓав, како и начинот на кој блокот постепено се трансформираше во сценаристички материјал.

Процесен запис: сценаристички блок (автентично искуство)

5 август – Охрид

Тоа беше еден од најтоплите денови во годината. Толку беше топло што претходната ноќ малку спиев и се препотував. Наскоро требаше да ја предадам финалната верзија од сценариото. Продуцентите ме чекаа за аплицирање во Агенцијата за филм. Имав помалку од една седмица. Утрото пробав да напишам нешто, но не одеше. Требаше да ја напишам сцената со инспекторот, за која имав само базичен нацрт, но таа беше многу технички напишана, без атмосфера и без добар, квалитетен дијалог.

Околу 12 часот одлучив да одам до градот и уште еднаш да ги погледнам опциите за куќата на Роксана. Повторно го поминав стариот дел на Охрид, анализирајќи ги куќите. Беше претопло и се препотував. Правев долги паузи во ходниците под куќите, каде што имаше провев и малку ладовина. Размислував активно, но немав решение.

Немав ништо јадено од утрото и веќе немав сила, се чувствував помалку празно. Одлучив да одам да ручам во едно кафеанче до „Св. Канео“, сместено на самиот брег на езерото, на голема тераса со стакла од сите страни и со силни вентилатори на таванот, кои личеа на авионски пропелери.

Полека почнав да се ладам и нервниот систем почна да ми се смирува. Хаотичните мисли се стабилизираа. Повторно почнав да чувствувам мир. Јадејќи, почнав да го опсервирам брегот преку големите стаклени прозорци. Тогаш забележав една куќа изградена во карпите, покрај самата вода. Од таму сум поминувал безброј пати, но никогаш претходно не сум ја загледал.

Куќата на прв поглед изгледаше неуредно, со неколку превртени кајчиња пред влезната врата. Делуваше дека е изградена одамна и дека веројатно е копано директно во карпата. Го завршив ручекот и отидов да ја набљудувам куќата одблизу.

Влезната врата беше од страната, во една мала уличка ископана во карпите покрај куќите. Вратата беше високо поставена и имаше скали за да се стигне до неа. Го замислив извршителот како тропа на вратата, а полицијата седи наредена околу овие скали.

Локацијата изгледаше совршено за таа сцена.

Почнаа да ми навираат слики и дијалози. Конечно сцената почна да добива автентична



слика и атмосфера. Оеднаш, во сцената извршителот почна да се поти од горештината; тој беше на работ на онесвестување.

Почнав да правам фотографии од локацијата. Потоа отидов дома и продолжив да ги разгледувам фотографиите. Иако сè уште се чувствував како да имам сончаница, одлучив таа состојба на замор да ја искористам во сцената.

Тој ден заклучив дека и состојбите на замор и сценаристички блок понекогаш можат да бидат продуктивни и креативно да се искористат.

Исечок од „24 Моменти од животот на Мариан“

ЕКСТЕРИЕР. КУКА. ДЕН.

Пред вратата на куќата на Роксан стои Извршителот (64 год.) во придружба на петмина полицајци. Извршителот, кој го видовме утрото, сè уште има лонгета на едната рака и завој на другата, се гледа и преврска на окото.

РОКСАН:

Што бараш тука? (Зема една палка којашто стои покрај вратата. Извршителот уплашено се повлекува еден чекор.)

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Роксан, знаеш многу добро.

РОКСАН:

Појма немам.

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Роксан, не идам јас приватно тука. Немам друга работа со тебе ќе се објаснувам. Сега да можам пиво би пиел онде под сенкана. Пирка ветре, летаат мисли над езерото... *(Погледнува надолу кон езерото. Гестикулира со главата дека би бил таму.)*

РОКСАН:

Овојпат ќе ти ги искршам и нозете. Џабе ти се џандариве. *(Полицајците благо се вознемируваат. Се фаќаат за половината каде што им стојат пендраците. Неколку сеирции застануваат зад полицајците да видат што ќе се случи.)*

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Роксан, немам раце да се тепам, а немам ни нерви да се расправам. Десет дена не можам да мочам ко човек. Жена ми мора да ми го држи. Бројам денови до пензија. Сакам да се пензионирам жив и здрав.

РОКСАН:

Што сакаш?! *(Прави еден чекор кон извршителот во знак на закана.)*

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Ти истече времето. Куќава мора да се руши. *(Неговиот глас и став стануваат несигурни.)*

РОКСАН:

Преку мене мртва. Куќата договорив да ја продадам на Љац за двеста илјади. Сè ќе ви вратам, а со другите ќе ја завршам мисијата на татко ми.

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Роксан куќата веќе не е твоја. Не одлучуваш ти. Зошто се убедуваме? Стопати сме дојдени. Куќата беше на банката, ја купи општината, ја продаде на инвеститорот со што ги покри сите ваши долгови... Ти дадов на писмено. Јас сум тука да ти помогнам. Мојата институција сака да биде хумана. Потпиши кај што треба да потпишеш и ќе добиеш... помош.

РОКСАН:

Помош? Ако не потпишам, што? Пак у затвор ќе ме ставите или сега можда кошула ќе ми врзете?

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Никој не ти врзува кошула. Има за вакви случаи помош. Каква-таква, помош. Вака ништо нема да добиеш. Проблеми со органиве... апсења, прислно исфрлање

покуќнина, што се вика – газење по спомени...(Полицајците во позадина климаат со главите сакајќи да го охрабрат извршителот, кој ја губи „битката“.)

РОКСАН:

Ќе се гради нова зграда? Кој ќе гради?
Колку те плаќа тебе урбаната мафија?
(На прозорците од околните куќи се појавуваат две баби, кои се потпираат за да начујат подобро што се случува.)

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Мафија?! Ти си малку луда, исто како татко ти Перо... Бог да го прости, секоја сабота им го пушташе Моцарт на рибите... Не си ти крива, татко ти те остави во долгови, не ја стави ти куќата под хипотека... Ама што да ти правам? Куќата не е веќе твоја. Кој што ќе прави, не е веќе твоја работа, а ниту моја.(Бабите на прозореците палат цигари и гледаат возбудено како да гледаат телевизиска серија.)

РОКСАН:

Ти си криминалец и го кршиш законот.

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Ако продолжиш со ова темпо ќе завршиш повторно во затвор! Таму можда ти е најбезбедно, слушам долгиш пари по лихвари.

РОКСАН:

(речиси крикнува) Куќата беше договорено да ја продадам, да се раздолжам и со остатокот да направам канал за јагулите и да ја завршам мојата мисија! Ама тогаш се појавивте вие и го заебавте целиот план!? *(Покажува со раката кон езерото.)*

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Мисија? Вие сте луди цела фамилија, со тапија. Каква ебена мисија! Не слушаш што ти зборам? Немаш куќа!
(Извршителот станува толку гласен што го вознемирува комшиското куче, кое почнува да лае. Во исто време и петелот почнува да кукурика.
Настанува мал хаос на уликата.)

РОКСАН:

Само доближете ѝ се на куќава и ќе видите кој е луд со тапија.

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Разбрав.(Роксан гестикулира дека ќе му го исече вратот. Извршителот се обидува да остане смирен.)

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Ова ти е последна шанса за мирна спогодба. Од полиција ми ветија дека ако помине сè во ред ќе ти биде вратен и пасошот. Знаеме дека сакаш кај мајка ти во Франција. (Роксан молчи. Извршителот едвај некако со скршената рака вади документ од џебот. Му дава знак на еден од полицајците да ѝ го предаде документот на Роксан. Таа го зема, го отвора и го чита. По два реда читање, го фрла на земја.)

РОКСАН:

Да ви се мочам на опоменава! Ако дојдете ќе наебете. Само толку да знаете.

ИЗВРШИТЕЛОТ:

Добро бе, Роксан, зошто не можеш да бидеш малку нормална како другите? Верувај ми, ќе бидеш многу посреќна.

РОКСАН:

Зошто желбата за комфор ја убива душата!

ИЗВРШИТЕЛОТ:

(Налутено.) Ова е последна опомена.

РОКСАН:

Еби се! Еднашка бев кај мртвите, не ми е проблем следниот пат да ве земам со мене. Ќе ви се допадне. (Извршителот воздивнува тешко, ја гледа Роксан како да зборува глупости. Тој се препотува од топлото време.)

ИЗВРШИТЕЛОТ:

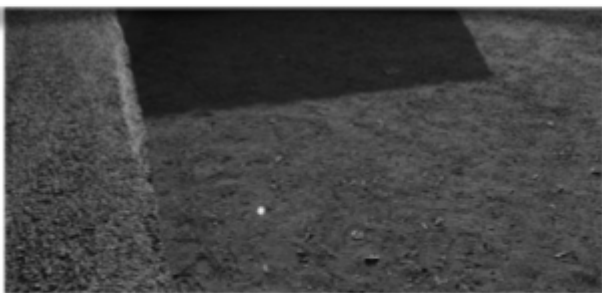
Роксан, никој ништо не решил со агресија.

РОКСАН:

Да, ама ни со глупоча.

3.6.4. Телесен ритам и природна перцепција како активатори на сценаристичкиот тек

Во овој пример, сценаристичкиот тек не се активира преку внатрешен транс или асоцијативен тек на дијалози (како во 3.6.2.), туку преку телесен ритам и засилена перцепција во природна средина. Пливањето во езерото, како повторлива телесна практика, создаде состојба на смиреност, чист фокус и сензорна присутност во која набљудувањето спонтано премина во драматуршка слика.



10 јуни – Охрид

Водата во Охридското Езеро за првпат беше доволно топла за подолго пливање. Талкајќи по охридските улочки често се прашував во која кука би можело да живее ликот на Роксана. Преку Потпеш дојдов до малата плажа кај црквата „Св. Канео“. По патот ги набљудував сите куки што се наоѓаат на брдото покрај брегот. Некои беа изградени во класична охридска архитектура, а некои модерни. Во ниедна од нив не можев да ја замислам Роксан како живее.

Размислувајќи, се најдов на малата плажа под „Св. Канео“. Неколку холандски туристи лежеа на карпестата плажа. Отидов до водата. По неколку сончеви денови, таа конечно беше доволно топла за подолго пливање. Одлучив да направам подолга тура под „Св. Канео“ до плажата Лабино.

Водата беше сина и просирна и можев да ги видам карпите под црквата. Пливајќи, почнав да забележувам разни предмети на дното, кои не требаше да бидат таму: остаток од стар тепих, искршен телевизор, пластични шишиња, лавабо, старо излитено и полураспаднато македонско знаме. За момент застанав и почнав да ги опсервирам карпите на чиј врв се наоѓа „Св. Канео“. Местото беше потполно непристапно и единствениот најкраток начин некој да ги извади овие предмети беше преку дворот на црквата.

Во тој момент ја замислив Роксан како со јаже од дворот на црквата го влече телевизорот преку карпите.

Сценски исечок

ЕКСТЕРИЕР. ОХРИДСКО ЕЗЕРО. НОЌ/УТРО.

Свездено небо, најсветла е звездата Сириус, којашто пулсира со светлина. Полека се разденува.

ЕКСТЕРИЕР. ОХРИДСКО ЕЗЕРО. ДЕН/УТРО.

Изгрејсонце. На голема карпа на брегот на Охридското Езеро ја гледаме црквата „Св. Јован Канео“. Од неа се слуша тивко хорско црковно пеење. Водата е потполно мирна. Над нејзината површина има утринска магла. Речиси надреална глетка: над површината на водата полека излегува стар дрвен телевизор од осумдесеттите. Низ пукнатините на неговиот екран протекува вода .

Во офф се слуша гласот на Судијата (55 год.).

СУДИЈАТА:

Роксан Перо Манева, родена на 17-ти април 2000-та година, осудена на четири месеци затвор поради следните сторени дела во име на наводен „екоактивизам“... Блокирање на автопатската делница Кичево-Охрид на 15.7.2022 година во 9 часот наутро. Кршење на излогот и инвентарот на претпријатието „Кожатекс Охрид Доел“, на адреса 152, ул. „Климент Охридски“ на 20.7.2022 година. Заканување и доведување во животна опасност на лицето И. Б., во функција на градоначалник во повеќе наврати во текот на јули и август во 2022 година. Користење воздушна пушка со сериски број 245 – ц на 11.10. 2022, притоа доведувајќи ги во опасност животите на рибарите Б. П. и К. Ч.

(Под површината на водата ја забележуваме Роксан, [на француски: Roxanne], [24 год.], чиешто тело е целосно истетовирано со мотиви на флора и фауна, цветови, водни алги, риби... на десната рака ја има охридската светица Св. Екатерина, а на левата – охридскиот светец и чудотворец Св. Еразмо. Роксан го носи телевизорот на глава, а притоа дише со помош на боца кислород. Нејзината цел е да го извлече на копното.)

РОКСАН:

(Во офф, на македонски.) Се викам Роксан, велат дека не личам ни на машко, ни на женско, ни на човек, ни на риба... (Роксан е сега на копното, ја симнува боцата со кислород, на нејзиниот грб се гледа голема тетоважа на јагула.)

РОКСАН:

(Во офф, на француски.) Ниту на Македонка, ниту на Французинка, јас сум нешто измеѓу, како јагула. Јагула од друга галаксија.

ЕКСТЕРИЕР. ОХРИД. ДЕН/УТРО.

Утро е, се слушаат камбани. Градот Охрид се буди. Се гледаат паралелни дејствија на повеќе локации. Неколку стари охридски куќи на чии прозорци се потпреле баби и дедовци.

ЕКСТЕРИЕР. ПЛАЖА. ДЕН/УТРО.

Десетина „хипици“ прават „стој на глава“ на една мала плажа зад брдото на црквата „Свети Јован Канео“.

ЕКСТЕРИЕР. ЦРКВА. ДЕН/УТРО.

Се гледа црквата „Света Софија“, каде што свештени лица се молат.

ЕНТЕРИЕР. СТАН. ДЕН.

(Извршителот со едната рака во гипс, а другата во завој, се обидува да моча, иако откопчувањето на панталоните му оди тешко.)

ЕКСТЕРИЕР. ЦРКВА. ДЕН/УТРО.

(Луи [35 год.], истетовиран „хипик“, се буди на клупа покрај црквата „Свети Климент“. Покрај него има големо пластично шише со пиво. Луи гледа во една од фреските на ѕидот на којашто е насликан Свети Еразмо.)

ЕКСТЕРИЕР. ОТПАД. ДЕН/УТРО.

(Ерол [40 год.], Ром со избланширана коса, се буди во картонска кутија, на еден голем отпад над кој летаат птици.)

ЕНТЕРИЕР. РЕСТОРАН. КУЈНА. ДЕН.

(Две готвачки раце сечат глави од риби и продолжуваат со чистење на главите.)

ЕНТЕРИЕР. СТАН. ДЕН.

(Мал охридски стан со 5 девојки со размачкана шминка, кои стуткани спијат во заеднички брачен кревет. На подот има неколку празни шишиња од алкохол.)

ЕКСТЕРИЕР. ЕЗЕРО. ДЕН.

НАСЛОВ – „24“

Роксан нурка со голем „рамбо“ нож, приближувајќи се до рибарски мрежи. Ги сече мрежите. Ги влече и ги вади на копното.

Забележуваме дека веќе извлекла повеќе предмети од езерото и ги оставила на малата плажа во подножјето на карпите: лавабо, афтомобилска внатрешна гума, метална чешма, мала масичка трножец, стари гумени чизми, македонско излитено знаме, повеќе пластични шишиња, пластичен часовник на којшто пишува „24“. Роксан се обидува да го донесе телевизорот којшто претходно го видовме во близина на купот најдени предмети и седнува да се одмори.

Потоа Роксан оди до една карпа на плажата и ја остава боцата за кислород, како тоа да е нејзиното скришно место. Оттаму вади кутија со средства за чистење. Таа доаѓа до количката со собраните предмети од езерото. Ги допира еден по еден, замижувајќи. Дофаќа една чинија и ја држи мижејќи. Од нејзините очи потекува по една солза. Ја враќа назад во купот. Потоа го трие лавабото, кое е позеленето од алги и чешмата, која е ’рѓосана. По некое време тие изгледаат како нови. Веднаш ги пробува чизмите што ги нашла и гледа дали ѝ се точни. Ги собува. Пред карпата виси јаже, кое е повлечено од дворот на црквата „Свети Јован Канео“. Таа со јажето го врзува телевизорот.

ЕКСТЕРИЕР. ДВОР. СВЕТИ „ЈОВАН КАНЕО“. ДЕН.

Роксан го влече јажето од дворот на црквата „Свети Јован Канео“, кој се наоѓа на работ од карпата. Се гледа телевизорот, кој бавно се влече нагоре по вертикалата на карпата. Од едно прозорче, свештеник ја набљудува сцената.

Аналитичка рамка

Овој пример го прикажува сценаристичкиот тек како постепено „палење“ на сцената од реален визуелен проблем (отпадот на дното на езерото) кон наративна акција

(Роксан извлекува предмети), а потоа кон симболичка вертикала (црквата, хорското пеење, надреалниот телевизор што излегува од водата).

Клучно е што сцената не произлезе од претходно рационално планирање на конфликт, туку од засилена телесна и сензорна присутност. Пливањето создаде стабилен ритам на дишење и движење, што го намали внатрешниот шум и ја засили перцепцијата. Сликата се појави прво како визуелна интуиција, потоа како драматуршко дејство, а дури потоа како наративна структура.

Во подоцнежните верзии, основната атмосфера и драматуршката логика останаа стабилни, а корекциите беа претежно јазични и ритмички. Овој пример потврдува дека телесната состојба може да биде свесна процесна алатка за влез во сценаристичкиот тек.

3.6.5. Визуелни асоцијации и сценаристички тек

Во ова потпоглавје се фокусирам на улогата на визуелните асоцијации како посредник помеѓу надворешната перцепција и внатрешниот сценаристички процес. За разлика од претходните потпоглавја, каде што анализирав конкретни локации и состојби на тек и блок, тука вниманието го насочувам кон начинот на кој визуелниот стимул сам по себе може да го активира сценаристичкиот тек, без директна наративна намера и без претходно дефинирана драматуршка задача.

Во текот на работата на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, често користев визуелни набљудувања и визуелни експерименти како средство за отворање на имагинацијата. Овие визуелни импулси не ги користев како илустрација на веќе постоечка идеја, туку како почетна точка од која сцената допрва треба да се појави. Во тие моменти, визуелното не функционира како симбол што треба да се „дешифрира“, туку како набој што ја активира внатрешната динамика на слики, состојби и дијалози.

Особено значајни во овој процес беа моите претходни визуелни експерименти со камера, во кои користев т. н. „огледален ефект“. Кога пејзажите, облаците или површината на езерото се прикажуваат симетрично, тие почнуваат да создаваат нови, неочекувани форми. Во таквите слики често се појавуваат фигури, лица или асоцијации што објективно не постојат во реалниот простор, но субјективно се доживуваат како смислени и набиени со значење. Овој визуелен феномен ја суспендира рационалната контрола и го отвора просторот за интуитивно поврзување – состојба што директно кореспондира со сценаристичкиот тек.

Во тие моменти, сценаристичкиот тек не започнува од приказна или конфликт, туку од слика. Таа слика постепено се надградува со емоција, а дури потоа со наративна логика. Визуелната асоцијација функционира како праг: кога ќе се помине прагот, сцената почнува да се формира без насилна интервенција. Наместо авторот да ја „гради“ сцената, тој ја следи нејзината појава. Овој процес го препознав како особено значаен за сцените во кои атмосферата, состојбата и внатрешниот свет на ликот имаат примарна улога во однос на надворешното дејство.

Фотографиите што ги користев во овој процес не беа наменети за естетска



е функционираа
“ кон состојбата на
авиле. Особено во
од локацијата,
ен настан, туку во
состојбата на отвореност, сензорна засиленост и интуитивна поврзаност, што го
карактеризира сценаристичкиот тек.

**Визуелниот стимул како метод за
активирање тек**





Во контекст на овој труд, визуелните асоцијации се покажуваат како ефикасен метод за иницирање сценаристички тек, особено во моменти кога рационалниот пристап е исцрпен или води кон блок. Наместо обид за директно решавање на драматуршкиот проблем, вниманието се пренасочува кон визуелното, што овозможува промена на когнитивниот режим – од аналитички кон интуитивен.

Овој метод не гарантира појава на сцена, но создава услови во кои сцената може да се појави. Во таа смисла, вежба 4 не претставува техника за „производство“ на материјал, туку метод за создавање простор во кој сценаристичкиот тек може да се случи. Таа функционира како посреднички механизам помеѓу перцепцијата и наративот, помеѓу гледањето и пишувањето.

Со тоа, визуелната асоцијација не е само инспиративен момент, туку конкретна процесна алатка, која во рамките на оваа дисертација се позиционира како валиден и повторливо применлив метод во сценаристичката практика.

3.7. Синтеза на практичните сознанија од авторската практика

Потпоглавјата 3.6.1.–3.6.4. ја прикажаа авторската практика како истражувачко поле во кое сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок не се апстрактни категории, туку конкретни, проживеани состојби. Преку анализата на локацијата како активатор, процесните записи, сценските примери и визуелните асоцијации, јасно се покажа дека сценаристичкиот процес не се одвива линеарно, туку во динамична интеракција помеѓу интуицијата, телесната состојба и надворешните стимули.

Практичните примери потврдуваат дека сценаристичкиот тек најчесто се појавува во услови на намалена рационална контрола и отсуство на свесен притисок за продуктивност, кога авторот е во состојба на отвореност кон просторот и сопствената перцепција. Наспроти тоа, сценаристичкиот блок се јавува во моменти на временски притисок, физичка исцрпеност или структурна преоптовареност, но не функционира исклучиво како пречка. Во одредени услови, блокот се трансформира во продуктивна состојба, која овозможува реорганизација на материјалот и поинаков регистар на сценаристичко пишување.

Особено значајно сознание е дека телесната состојба на авторот игра активна улога во креативниот процес. Заморот, жештината, гладот или психофизичката напнатост не се само надворешни околности, туку директно се впишуваат во драматуршката атмосфера на сцените. Телото, во овој контекст, функционира како

медијатор помеѓу реалното искуство и фикционалниот наратив, оставајќи траги во ритмот, напнатоста и интонацијата на текстот.

Визуелните асоцијации се покажуваат како ефикасен метод за иницирање и повторно активирање на сценаристичкиот тек. Наместо да служат како илустрација на веќе оформена идеја, тие функционираат како праг кон внатрешни слики и емоционални состојби од кои сцените допрва се раѓаат. Овој пристап ја потврдува важноста на визуелното размислување како составен дел од современата сценаристичка практика.

Сумирано, авторската практика претставена во оваа глава ја потврдува тезата дека сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок се заемно зависни фази на истиот процес. Наместо да се третираат како спротивставени состојби, тие се покажуваат како комплементарни механизми преку кои сценариото постепено ја добива својата финална форма.

Оваа синтеза создава методолошка и концептуална основа за следното поглавје, во кое сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ ќе биде разгледано како целосна студија на случај, со акцент на односот помеѓу процесот и финалниот драматуршки резултат.

Премин од теориско-практичната рамка кон студијата на случај

Во претходната глава поимите *сценаристички тек* и *сценаристички блок* беа разгледани преку спој на теориски согледби и конкретна авторска практика. Преку процесни записи, анализа на сцени и разгледување на визуелните асоцијации, овие поими беа третирани како динамични состојби што се појавуваат во реалниот тек на пишувањето, а не како апстрактни или исклучиво психолошки категории. Со тоа се постави методолошка рамка што ја поврзува креативната практика со истражувачкиот пристап.

Оваа рамка овозможува сценариото да се разгледува не само како финален текстуален производ туку и како резултат на низа процеси, состојби и одлуки што се случуваат во текот на неговото создавање. Анализата на текот и блокот отвора простор за подлабоко разбирање на тоа како авторското искуство, телесната состојба, просторот и визуелните стимули директно влијаат врз наративната структура и атмосферата на сценариото.

Во следната глава, овие теориски и практични сознанија ќе бидат применети во анализа на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ како целосна студија на случај. Наместо повторување на веќе изнесените поими, фокусот ќе биде ставен на конкретните драматуршки решенија, развојот на ликовите и структурата на сценариото, со цел да се покаже како сценаристичкиот процес се материјализира во финален наративен облик. На тој начин, студијата на случај функционира како практична верификација на претходно поставените теоретско-методолошки позиции.

4. СТУДИЈА НА СЛУЧАЈ: „24 МОМЕНТИ ОД ЖИВОТОТ НА РОКСАНА“

4.1. Вовед во студијата на случај

Во ова поглавје сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ се разгледува како целосна студија на случај, со цел да се испита како процесите на сценаристички тек и сценаристички блок, анализирани во претходните поглавја, се материјализираат во конкретна драматуршка структура. Наместо сценариото да се третира исклучиво како финален текстуален производ, тука фокусот е ставен на неговото создавање, трансформации и внатрешна логика.

Студијата на случај не претставува класична анализа на наративната структура според однапред зададен модел, туку процесна анализа, која ја зема предвид авторската позиција, контекстот на создавање и креативните состојби во кои сценариото е пишувано. Овој пристап овозможува сценариото да се чита како резултат на динамичниот однос помеѓу интуицијата, телесното искуство и свесната драматуршка работа.

Сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ е избрано како студија на случај затоа што неговата структура, фрагментираната наративна и силната зависност од атмосфера и состојба директно кореспондираат со поимот *сценаристички тек*. Истовремено, процесот на неговото создавање вклучува јасно документираните моменти на блок, па затоа сценариото претставува соодветен материјал за истражување на релацијата помеѓу овие две состојби.

Во ова поглавје, сценариото ќе биде анализирано преку неговата структура, ликовите и клучните сцени, со акцент на тоа како процесните искуства опишани во глава 3 се рефлектираат во финалниот наратив. Целта не е вредносна евалуација на сценариото, туку аналитичко разбирање на начинот на кој авторскиот процес се впишува во драматуршката форма.

4.2. Роксана како централна фигура

Ликот на Роксана претставува централна оска околу која се организира целокупната наративна и симболичка структура на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“. За разлика од класичните драматуршки модели во кои главниот лик се развива преку јасно дефиниран надворешен заплет, Роксана е конципирана како лик на состојба. Нејзиниот драмски лак не се темели примарно на серија надворешни настани, туку на постепено продлабочување на внатрешната тензија помеѓу мисијата, идентитетот и чувството на припадност.

Роксана е фигура на меѓупростор: помеѓу две култури, помеѓу рационалното и духовното, помеѓу активистичката борба и интимната потреба за љубов, мир и нормалност. Таа не му припаѓа целосно ниту на францускиот, ниту на балканскиот контекст, што директно се рефлектира во нејзиниот однос кон просторот, телото и времето. Оваа егзистенцијална „неприпадност“ ја позиционира како аутсајдер, но не во социјална, туку во длабоко внатрешна смисла.

Во продолжение е прикажан авторскиот профил на ликот, како оригинален работен материјал создаден паралелно со процесот на пишување на сценариото. Овој профил не служи како опис за продукциски цели, туку како алатка за одржување на внатрешната кохерентност на ликот и како емоционален компас во текот на сценаристичкиот процес.

Авторски профил на ликот: Роксана

(извадок од оригинален работен материјал)

Пол: Жена

Возраст: 24

Националност: Македонско–француска

Јазици: Македонски, француски

Место на живеење: Стариот дел на Охрид, сегашно време

Професија/статус: Екоактивистка, нуркачка, самоук борец за природата

Состојба: Невработена/на „црна листа“ поради судски процеси

Семејство: Керка на Клое (Французинка, која се вратила во Париз) и покоен македонски татко Наум (еколошки активист, трагично загинат)

Физички опис: Млада жена со тетоважи на целото тело – флора, фауна, светци и митски суштества, кои служат како обид да ги прикрие траумите и лузните од детството. Половината од лицето ѝ е истетовирано, а вратот и грбот носат трајни белези од експлозија преживеана при нуркање како дете. Има магнетна, хипи-аура, со движења и поглед во кои се чувствува скриена ранливост. Често носи едноставна екооблека и практична опрема за нуркање.

Психолошки портрет: Нејзината главна мотивација е да ги ослободи јагулите и да го спаси езерото од урбана и еколошка катастрофа, со што ја исполнува мисијата што ѝ ја оставил татко ѝ. Преку таа борба, Роксана трага по смисла и по чувството на „дом“, како дел од нешто поголемо од себеси. Таа живее распната меѓу две култури – француската и балканската – меѓу бунтовната потреба за правда и тивката желба за љубов и нормалност. Меланхолична и инаетлива, ја прогонува чувството дека е „чудна“, туѓинка меѓу своите и нецелосна без завршувањето на мисијата. Тетоважите ја штитат од светот, но истовремено ја кријат вистинската болка. Верува дека е „избрана“ уште од детството и дека не може да умре пред да ја спаси природата, инспирирана од визији поврзани со светци и космички суштества.

Надворешен конфликт: Роксана е во директен судир со екокорупцијата, судовите, полицијата и локалните инвеститори поврзани со мафијашки структури. Поради овие конфликти, таа се наоѓа во состојба на постојан „статус кво“: пасошот ѝ е одземен, не може да замине и секогаш е на работ да изгуби сè. Притисокот кулминира со заканата за рушење на нејзиниот дом и нејзино протерување.

Емоционален лак: Роксана се движи од позиција на бунтовен аутсајдер кон фигура што се соочува со сопственото минато, го надминува стравот и се жртвува за повисока цел – и егзистенцијална и космичка. Нејзиниот најголем триумф не е победата над системот, туку постигнувањето мир со себеси и прифаќањето на сопствената различност.

Посебни белези и темелни мотиви: Опседнатоста со водата и јагулите – суштества што мигрираат, се трансформираат и постојано трагаат по слобода – ја отсликува нејзината сопствена судбина. Нејзиниот светоглед вклучува силна духовна и езотерична димензија, во која се спојуваат македонската православна традиција и визиите за вселената. На моменти делува психолошки нестабилна, на граница меѓу реалното и халуцинаторното, но токму во таа маргина се наоѓа нејзината филмска и драматуршка моќ.

По овој авторски профил, сценариото може да се чита како низа ситуации во кои Роксана не дејствува како класичен херој, туку како медиум преку кој се пренесуваат состојби, визији и етички позиции. Нејзиниот лик не се движи кон „решение“ во класична смисла, туку кон внатрешна консолидација, што го прави суштински поврзан со поимот на сценаристички тек како креативна и егзистенцијална состојба.

4.3. Односот помеѓу просторот и внатрешната состојба

Во сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, просторот не функционира како неутрална сценографска подлога, туку како активен носител на внатрешните состојби на ликот. Локациите не се избрани според наративна функционалност, туку според нивната способност да ја апсорбираат и рефлектираат психолошката и емотивната состојба на Роксана. На тој начин, просторот станува продолжение на нејзината внатрешност, а не надворешен контекст во кој се одвива дејството.

Охрид и Охридското Езеро се централни просторни оски на сценариото. Езерото не е претставено само како природен пејзаж, туку како архетипски простор – место на потекло, меморија и трансформација. За Роксана, езерото претставува единствен простор во кој таа се чувствува целосно присутна и телесно смирена. Нуркањето, водата и тишината под површината функционираат како привремено ослободување од надворешниот притисок и како враќање во состојба на тек.

Стариот дел на Охрид, со своите тесни улички, камени куќи и скриени премини, ја одразува состојбата на внатрешна затвореност и истовремена потреба за засолниште. Просторот е истовремено интимен и клаустрофобичен, што кореспондира со чувството на Роксана дека е заробена во „статус кво“ состојба – физички присутна, но егзистенцијално заглавена. Куќите, ходниците и скалите не служат само за движење на ликовите, туку го обликуваат ритмот на сцените и нивната атмосфера.

Особено значајно е тоа што просторот во сценариото често го иницира дејството, наместо да биде негов резултат. Многу сцени настануваат како директна реакција на просторот: поглед кон езерото, влегување во напуштена куќа, движење низ камените сокачиња или престој во граничните зони помеѓу водата и копното. Овие просторни ситуации ја активираат внатрешната динамика на ликот и го отвораат сценаристичкиот тек без потреба од класичен драматуршки конфликт.

Односот помеѓу просторот и внатрешната состојба е особено видлив во сцените во кои Роксана е физички исцрпена или под притисок. Жештината, тишината, оддалеченоста или празнината на просторот директно се пренесуваат во нејзината психолошка состојба. Просторот, на тој начин, функционира како медијатор помеѓу телесното искуство и драматуршката форма, при што границата помеѓу надворешното и внатрешното станува флуидна.

Во контекст на сценаристичкиот тек, просторот се појавува како клучен активатор. Наместо сцените да се „конструираат“ од внатре кон надвор, тие често се раѓаат од непосредната перцепција на просторот. Овој пристап ја потврдува авторската намера сценариото да функционира како искуство на присутност, каде што просторот не ја следи приказната, туку ја води. Така, односот помеѓу просторот и внатрешната состојба станува еден од темелните драматуршки принципи на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“.

4.4. Клучни сцени на сценаристички тек: сцената со возењето

Сцената со возењето покрај Охридското Езеро претставува јасен пример за тоа како сценаристичкиот тек се материјализира во конкретна драматуршка сцена. За разлика од сцени што се резултат на свесно планирање и структурна логика, оваа сцена настанува како директен продукт на состојба на тек, во која авторот не ја „гради“ сцената, туку ја прима и фиксира. Токму поради тоа, сцената функционира како еден од клучните емотивни и атмосферски јазли во сценариото.

Во драматуршка смисла, сцената нема класичен конфликт ниту надворешна акција. Нејзината сила произлегува од состојбата: движењето низ просторот, тишината, погледот кон езерото и чувството на стопено време. Возењето не е средство за премин

од точка А до точка Б, туку самото возење станува драматуршки настан. Просторот и движењето ја заменуваат наративната акција, што е карактеристично за сцени родени во состојба на сценаристички тек.

Визуелната слика на хоризонтот, каде што езерото и облаците се спојуваат, функционира како метафоричка оска на сцената. Таа визуелна состојба не е рационално објаснета во сценариото, туку е доживеана. Дијалозите и сликите што се појавуваат во сцената не се резултат на логичка конструкција, туку на асоцијативно поврзување, што ѝ дава на сцената квалитет на внатрешен монолог преточен во движење.

Значајно е тоа што сцената го задржува чувството на „безвременост“, кое било присутно и во моментот на нејзиното настанување. Во сценариото нема јасни временски маркери, а ритмот е бавен и флуиден. Ова не е случајна одлука, туку директна последица на состојбата на тек во која сцената е напишана. Авторското искуство на губење на осетот за време се пренесува во структурата на сцената и станува дел од нејзината драматуршка функција.

Во рамките на целото сценарио, сцената со возењето функционира како момент на внатрешна кохезија. Таа не носи нова информација за заплетот, но ја зајакнува врската помеѓу ликот и просторот, како и чувството дека Роксана е дел од поширок природен и духовен систем. На тој начин, сцената ја подготвува гледачката перцепција за подоцнежните одлуки и жртви на ликот, без тие да бидат експлицитно најавени.

Овој пример потврдува дека сценаристичкиот тек не продуцира „недовршени“ или „нефункционални“ сцени, туку сцени со поинаков тип на драматуршка логика. Наместо конфликт и пресврт, тука доминираат состојбата, ритмот и атмосферата. Сцената со возењето, токму поради својата настанатост во состојбата на тек, претставува еден од најавтентичните сегменти на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“.

4.5. Наративна напнатост и сценаристички блок: сцената со извршителот

Сцената со извршителот претставува клучен пример за тоа како состојбата на сценаристичкиот блок може да се трансформира во драматуршка напнатост. За разлика од сцените што настануваат во состојбата на тек, оваа сцена се формира под услови на притисок, замор и временска ограниченост. Токму тие услови, кои вообичаено се доживуваат како пречка во креативниот процес, овде стануваат активен генератор на наративна тензија.

Во процесот на нејзиното создавање, сцената првично постоела како технички нацрт без јасна атмосфера и без органски дијалог. Овој момент може да се идентификува како класичен сценаристички блок: авторот има јасна драматуршка функција што сцената треба да ја исполни, но нема пристап до нејзината внатрешна логика. Наместо сцената да се развива интуитивно, таа се појавува како задача што треба да се „реши“, што дополнително го засилува чувството на отпор.

Пробивот на сцената не се случува преку рационална анализа, туку преку промена на контекстот и телесната состојба на авторот. Откривањето на конкретната локација, жештината, физичката исцрпеност и чувството на притисок се пренесуваат директно во драматуршката структура на сцената. Извршителот, наместо да биде апстрактна фигура на системот, станува телесно присутен лик: тој се поти, се заморува, губи контрола и се наоѓа на работ на онесвестување. На тој начин, надворешниот притисок на сцената е рефлексција на внатрешниот притисок во процесот на пишување. Наративната напнатост во оваа сцена не произлегува само од конфликтот помеѓу ликовите туку и од конфликтот помеѓу телото и системот. Просторот – скалите, карпите, тесната уличка – ја засилува оваа напнатост, создавајќи чувство на опсада и

неминовност. Сцената функционира како концентрирана точка во која институционалната сила се судира со ранливоста на поединецот, но и со неговата решителност.

Во рамките на целото сценарио, сцената со извршителот претставува јасен контрапункт на сцените родени во состојбата на тек. Додека сцените на тек се карактеризираат со флуидност, тишина и внатрешна слобода, оваа сцена е тешка, компресирана и исполнета со притисок. Токму преку таа разлика, гледачот интуитивно го чувствува преминот од внатрешен мир кон надворешна закана, без потреба од експлицитна наративна експозиција.

Овој пример потврдува дека сценаристичкиот блок не мора да биде елиминиран за сцената да функционира. Напротив, кога авторот ќе дозволи блокот да стане дел од материјалот, тој може да резултира со сцени со висока драматуршка густина. Сцената со извршителот, токму поради условите во кои е создадена, станува една од најнапнатите и најтелесни сцени во сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, претставувајќи ја состојбата на блокот како продуктивна и значајна фаза во сценаристичкиот процес.

4.6. Сценариото како целина: процес и резултат

Сценариото „24 моменти од животот на Роксана“, разгледано како целина, претставува резултат на динамична интеракција помеѓу процесот на пишување и финалната драматуршка форма. Наместо сценариото да биде производ на однапред дефинирана структура, неговата форма постепено се обликуваше преку состојбите на сценаристички тек и сценаристички блок, анализирани во претходните потпоглавја. На тој начин, процесот и резултатот не можат да се разгледуваат одвоено, туку како заемно условени аспекти на истото креативно дејствување.

Фрагментираната структура на сценариото, концептот на „24 моменти“ и доминацијата на состојбите над класичниот заплет произлегуваат директно од начинот на кој настанувале сцените. Сцените создадени во состојбата на тек носат флуидност, тишина и асоцијативна логика, додека сцените родени во состојбата на блок носат компресија, телесна напнатост и чувство на притисок. Наместо овие разлики да се порамнат во финалната верзија, тие се задржани како свесен драматуршки избор, што ѝ дава на целината пулсирачка и нееднородна структура.

Ликот на Роксана функционира како интегративен елемент, кој ги поврзува овие различни состојби. Нејзината внатрешна логика, телесност и односот со просторот овозможуваат сценариото да остане кохерентно и покрај отсуството на класична наративна линија. Роксана не е лик што „го носи заплетот“, туку лик преку кој заплетот се распаѓа и повторно се составува во форма на состојби, визии и етички позиции.

Особено значајно е тоа што сценариото ја задржува трагата од својот процес на создавање. Наместо да ги прикрие моментите на сомнеж, замор или блок, тие се впишани во текстот како драматуршки елементи. Овој пристап ја нагласува идејата дека сценаристичкиот процес не е линеарен пат кон „совршена“ форма, туку отворен систем во кој различни состојби оставаат видливи слоеви во финалниот резултат.

Во контекст на ова истражување, сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ може да се чита како практична верификација на тезата дека сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок не се спротивставени, туку комплементарни состојби. Текот овозможува спонтаност, отвореност и асоцијативно поврзување, а блокот воведува отпор, концентрација и драматуршка густина. Нивната интеракција создава сценарио во кое формата е директен одраз на процесот.

Со ова, студијата на случај ја заокружува анализата започната во претходните поглавја и ја потврдува централната теза на трудот: дека разбирањето на

сценаристичкиот процес како телесно, емоционално и интуитивно искуство овозможува подлабоко и поавтентично сценаристичко пишување. Сценариото не е само текст што треба да се реализира, туку запис на состојби низ кои авторот поминал и токму во таа трага на процесот се наоѓа неговата уметничка вредност.

Методолошка рефлексивност за студијата на случај

Студијата на случај на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ беше реализирана преку методолошки пристап, кој комбинира авторска практика, процесна анализа и рефлексивно пишување. Наместо сценариото да се третира како изолиран уметнички производ, истражувањето го разгледува како резултат на низа креативни состојби, телесни искуства и интуитивни одлуки, кои се случуваат во текот на сценаристичкиот процес. Овој пристап овозможи продлабочено разбирање на односот помеѓу процесот и финалната драматуршка форма.

Методолошки, студијата се потпира на принципите на practice-based research, при што авторот истовремено настапува како истражувач и како субјект на истражувањето. Оваа двојна позиција не се третира како ограничување, туку како предност, бидејќи овозможува пристап до процесни податоци што вообичаено остануваат невидливи. Процесните записи, сцените и авторските профили на ликовите функционираат како примарни истражувачки материјали, врз основа на кои се гради аналитичката рамка.

Особено значајно е тоа што анализата не се стреми кон универзализација на сценаристичкиот процес, туку кон негово продлабочено, контекстуално разбирање. Сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок се разгледуваат како состојби што се појавуваат во конкретни услови – просторни, телесни и психолошки – и што остават траги во самата структура на сценариото. На тој начин, методологијата овозможува сценариото да се чита како запис на процес, а не само како наративна конструкција.

Оваа методолошка позиција создава основа за заклучните согледби на трудот, во кои сценаристичкиот процес ќе биде разгледан како комплексен, нелинеарен и суштински поврзан со авторското искуство. Студијата на случај, преку својата конкретност и автентичност, ја потврдува валидноста на избраниот пристап и неговата применливост во современите сценаристички истражувања.

5. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ И АВТОРСКИ МЕТОДИ

5.1. Заклучни согледби за сценаристичкиот тек

Ова истражување тргна од потребата да се разбере сценаристичкиот тек не како апстрактен или мистифициран феномен, туку како реална, повторлива и препознатлива состојба во процесот на сценаристичко пишување. Преку теориските согледби и анализата на сопствената авторска практика, сценаристичкиот тек се покажа како состојба во која пишувањето се одвива без напор, без внатрешен отпор и без свесно контролирање на материјалот.

Во текот на истражувањето, се потврди дека сценаристичкиот тек не се појавува како резултат на дисциплина или рационално планирање, туку како последица на усогласеност помеѓу телесната состојба, просторот и внатрешната концентрација. Кога овие услови се присутни, сцените се појавуваат како целини, со сопствен ритам, атмосфера и логика, без потреба од дополнително „градење“.

Важно согледување е дека сценаристичкиот тек не е состојба што може трајно да се задржи, ниту, пак, треба да биде цел сама по себе. Наместо тоа, тој функционира како момент на отворање, во кој материјалот станува достапен, а подоцнежната работа се состои во неговото обликување и структурирање. На тој начин, текот не го заменува занаетот, туку го активира.

Во рамките на ова истражување, сценаристичкиот тек се покажа како суштински поврзан со авторската автентичност. Сцените напишани во состојбата на тек ја задржуваат трагата од моментот на своето настанување, што им дава особена емоционална и визуелна густина. Токму тие сцени често стануваат носечки точки во сценариото, околу кои подоцна се организира целината.

5.2. Односот меѓу сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок во авторската практика

Во текот на ова истражување, односот меѓу сценаристичкиот тек и сценаристичкиот блок се покажа како динамичен и меѓусебно условен процес, а не како бинарна спротивставеност. Во авторската практика, блокот и текот често се појавуваат во ист временски континуум, при што едната состојба постепено се трансформира во другата преку промена на просторот, телесната состојба или сетилната стимулација. Овој премин не се случува рационално или планирано, туку како резултат на дозволување и отвореност кон состојбата во која авторот се наоѓа.

Следните процесни записи, водени во форма на дневник, ја документираат токму таа транзиција од блок кон тек и ја потврдуваат тезата дека сценаристичкиот материјал често се појавува во моментите кога авторот престанува активно да „бара решение“.

Процесен дневник – 15 јуни (Охрид)

Седев во собата со лаптопот и не можев да смислам што е следно со ликовите. Почувствував јасен сценаристички блок. Тогаш одлучив да излезам на прошетка по улиците на Велестово во Охрид. Ставив слушалки и го пуштив Чајковски. Додека пешачев, ги гледав сивите облаци над езерото; сè изгледаше како ренесансна слика на Веласкез. Музиката совршено се совпаѓаше со атмосферата.

Почнаа да ми се редат слики во главата: Роксана и Луи се во хотелот „Палас“, се појавува првата романтична сцена меѓу нив. Во офф оди Чајковски. Тие се бакнуваат и целата соба полека се врти околу нив.

Сцена (извадок)

(Роксана се трга со мало разочарување. Додека Роксана и Луи разговараат, печурките почнуваат да делуваат; тие полека и речиси незабележливо почнуваат да ротираат во собата, како да се седнати на бавна вртелешка. Во офф се слуша Чајковски со дел од „Четвртата симфонија“.)

ЕЛИПСА

(Луи ја гледа Роксана.)

РОКСАНА:

Што сакаш?

ЛУИ:

Објаснување.

РОКСАНА:

Друго?

ЛУИ:

Тебе?

РОКСАНА:

Колку?

ЛУИ:

Колку бурека на Плаошник во пет сабајле, колку што го сакам сонцето што изгрева зад гората, колку дванаесет кајчиња, колку последната цигара „Голуаз“, колку слободата од осумдесеттите, колку три Џејн Биркини...

РОКСАНА:

(Уста полна со печурки.)

(Просторијата е темна. Бидејќи Роксана и Луи се во црни маички, се гледаат само нивните истетовирани лица. Почнуваат да се бакнуваат и ротираат во темниот простор. Во офф се слуша Чајковски –

„Шестата симфонија“, *Pathétique*.

Овој пример јасно покажува дека сценаристичкиот тек се активира во моментот кога авторот го напушта работниот простор и влегува во состојба на телесно движење и сетилна стимулација. Музиката и визуелниот пејзаж не служат како илустрација, туку како катализатор за појавување на сцената во целина, со јасен ритам и атмосфера.

Процесен дневник – 2 јуни (Охрид)

Седнав на кафе покрај езерото, но луѓето околу мене беа прегласни и не можев да се концентрирам. Одлучив да прошетам низ сокачињата на стариот дел на Охрид. Сонцето светеше силно, а охридските куќи правеа остри сенки по калдрмата. Сè изгледаше како слика од Де Кирико. Под куќите имаше улички како тунели, со пријатно струење на воздух. Застанав да се оладам.

Тогаш почнаа да ми навираат слики за Роксана како трча кон плажата за да стигне до сандакот. Го видов контрастот меѓу туристите, кои безгрижно се шетаат и Роксана, која се бори за опстанокот на својата кука и мисија.

Сцена (извадок)

ЕКСТЕРИЕР. УЛИЦА. ДЕН.

(Роксана трча надолу по калдрмата, која претходно ја качуваше. Овојпат количката што ја турка е празна. Двајцата полицајци незабележливо ја следат низ улчките, обидувајќи се да не ја изгубат од видокругот. Сонцето е силно; се слушаат гласни штурци. Сенките од белите охридски куќи паѓаат по улицата како на слика на Де Кирико.)

ЕКСТЕРИЕР. ПРИСТАНИШТЕ. ДЕН.

(Тинејџерки играат синхронизирано на гласна трап-музика. Роксана трчајќи закачува една од нив со количката.)

ТИНЕЈЦЕРКАТА:

Ало, глупачо, ни го заеба постот!
(Роксана продолжува без да се заврти.)

ЕКСТЕРИЕР. ПЛАЖА. ДЕН.

(Роксана одврзува старо кајче, влегува во него и весла во разбрануваното езеро. Полицајците остануваат заглавени на плажата, гледајќи ја оддалеку.)

5.3. Авторски методи за влегување во сценаристички тек

Овие записи покажуваат дека сценаристичкиот тек се појавува во контакт со конкретен простор и со јасна телесна реакција на тој простор. Блокот, кој се појавува во бучниот и нефункционален контекст, исчезнува со промена на локацијата и со влез во визуелно и телесно организирана средина.

Во таа насока, следниот дел ги систематизира авторските методи што произлегуваат од сопствената сценаристичка практика и кои се покажале како функционални во процесот на влегување во сценаристичкиот тек.

5.3.1. Аналитичка синтеза

Во овие примери, сценаристичкиот блок не е неуспех, туку сигнал за потреба од промена на условите. Преминот кон тек не се случува преку зголемен напор, туку преку дозволување, движење и сетилна отвореност. Односот меѓу блокот и текот, во авторската практика, се покажува како цикличен процес во кој двете состојби се неопходни за создавање драматуршки богат и автентичен материјал.

5.4. Вовед во авторските методи

По повеќегодишно искуство со пишување сценарија, дојдов до неколку различни методи за влегување во сценаристичкиот тек. Тие секогаш не функционираат на ист начин и секогаш не ги користам во иста фаза од процесот, но овие генерални насоки и методи ми носат најмногу резултати.

Ова не значи дека станува збор за универзален клуч што може да се примени кај сите автори. Напротив, методите што ги користам се силно индивидуални и зависат од моменталната психофизичка состојба. Дел од нив се телесни, дел просторно условени, а

дел ментални. Токму оваа разновидност ми овозможува флексибилност и адаптација во различни фази од сценаристичкиот процес.

Методите што се презентирани во овој дел не се разгледуваат како техники за „контрола“ на креативноста, туку како услови што овозможуваат поголема отвореност кон процесот. Нивната функција е да создадат состојба на психофизичка усогласеност во која авторот може полесно да влезе во текот, да го одржи или повторно да го активира по состојбата на блокот.

Следните потточки претставуваат конкретна разработка на овие методи, преку анализа на нивната примена и ефект во рамките на авторската сценаристичка практика.

5.4.1. Медитација

Медитацијата е една од главните алатки што ги користам за отклучување на сценаристичкиот тек. Овој метод е користен од многу автори, од кои најпознат е Дејвид Линч, преку применување на трансценденталната медитација. Јас започнав со практикување различни видови медитација уште пред дваесетина години, но тогаш, главно, ја користев како метод за справување со стресот пред и за време на снимање филмови, што како процес може да биде исклучително напорно.

Со текот на годините експериментирав со различни типови медитација. Според духовниот учител од Индија, Ошо, во светот постојат стотина различни типови медитација и барем една од нив е соодветна за секоја индивидуа. Со текот на времето забележав дека медитацијата не само што ме смирува, туку често, како нус-појава, носи зголемена креативност и наплив на идеи, не само за филм туку и во други аспекти од животот.

Иако во различни периоди од животот медитирав во различни делови од денот, се покажа дека најголем бенефит чувствувам од утринската медитација. Наутро мозокот сè уште не е оптоварен од дневните обврски и контакти со луѓе, кои често функционираат на различни фреквенции и расположенија. Во текот на спиењето, мозокот и телото влегуваат во енергетски тек на одмор, кој често се прекинува веднаш по будењето со помислите на проблемите од „вчера“ и обврските за тековниот ден. Пред да започне овој тек на мисли, седнувам и медитирам.

Пред неколку години го завршив курсот за трансцендентална медитација, кој се базира на повторување на еден свет збор – мантра. Овој збор е уникатно одбран за секоја индивидуа и го доделува специјализирана личност по претходна проценка. Техниката се состои од седење во медитативна положба и тивко повторување на мантрата. Според Махариши, кој ја развил оваа техника, а подоцна и според научни истражувања, мозокот е свесен за повторувањето, но бидејќи зборот нема асоцијативна вредност, тој влегува во состојба на длабок одмор. За разлика од зборовите како „пенкало“, кои веднаш активираат слика и одредени мозочни региони, мантрата не активира конкретна асоцијација. Ова доведува до смирување и на умот и на телото, создавајќи внатрешна тишина погодна за наплив на идеи и поврзување со идеи од повисоко вибрационо ниво.

Понекогаш за време на медитацијата ми се појавуваат идеи за следните сцени или за решавање на веќе напишаните сцени. Во некои случаи, по медитацијата ги земам белешките од претходните денови како дополнителен активатор за сценаристички тек. Најчесто во следниот час воопшто не го вклучувам мобилниот телефон, бидејќи постои опасност од нарушување на овој тек. Често ми се случувало токму поради вклучување на телефонот да бидам изваден од сценаристичкиот тек.

5.4.2. Пливање/вода

Пливањето е вториот метод што го практикувам на дневна основа. Во зависност од сезоната, го користам во различни периоди од денот. Во зимскиот период пливам во затворен базен, најчесто околу 14 или 15 часот, во зависност од обврските. Овој термин го користам како нов „рестарт“ на денот и нова можност за сценаристички тек. Кога утринскиот тек и медитацијата ќе бидат „потрошени“ или кога ќе дојде до ментален замор, пливањето претставува форма на активна медитација.

Водата е средина во која телото природно се опушта. Моментот на „еурека“ кај Архимед се случил токму во вода, што симболично ја потврдува нејзината инспиративна моќ. За мене, пливањето е комбинација од фитнес, јога и медитација. Како и секоја аеробна активност, пливањето го активира допаминот – хормонот на задоволство. Ритамот на пливање, „white noise“ од водата и намалениот сензорен инпут често водат до спонтано талкање на мислите, состојба поврзана со дивергентно размислување и создавање нови комбинации на идеи.

По пливањето обично постои временски прозорец од околу триесет минути во кој чувствувам целосен мир. Овој период го користам за контемплација и доразвивање на идеите што сум ги имал претходно. Во летниот период, кога можам да пливам повеќепати дневно, често решавам делови од сцените токму во водата. Еден од омилените моменти ми е пливањето за време на зајдисонце, кога сам, далеку од врвата, го набљудувам хоризонтот и ги согледувам сценаристичките проблеми во поширока, поуниверзална перспектива.

5.4.3. Пешачење

Пешачењето го користам како поттик за сценаристички тек, особено кога шетам во природа, најчесто слушајќи класична музика. Чистиот воздух и обсервацијата на природата ми овозможуваат да влезам во тек. Екхарт Толе често зборува за влегување во сегашниот момент преку свесна обсервација на просторот и неговата „присутност“. Пешачејќи, ги набљудувам крошните на дрвјата и мирот што го носат, а со тоа и јас станувам дел од тој мир. Границите меѓу мене и природата се намалуваат, што ми помага да се поврзам со колективното несвесно и изворот на идеи.

Вториот облик на пешачење го користам при обсервација на можни локации за снимање. Ова најчесто го правам без музика. Бавното движење и отсуството на цел ми овозможуваат подлабока обсервација, не само техничка туку и на подлабоките слоеви на присутноста на локацијата. Во оваа состојба елементите „оживуваат“ и почнуваат да создаваат различни визии и можни сценаристички решенија.

5.4.4. Музика

Од претходните искуства во пишување сценарија заклучив дека класичната музика е значајна алатка во процесот. На секое долгометражно сценарио работам преку повеќе драфтови, при што сцените постојано се менуваат. Забележав дека сцените што најмалку ги менував се токму оние пишувани под влијание на класична музика. Поради тоа, овој метод свесно го користам, особено кога сум во сценаристички блок.

Музиката брзо ми го менува расположението и ми отвора нови емоционални и драматуршки слоеви. Често песните што ги слушам за време на пишувањето подоцна стануваат дел од саундтракот на филмот. Методот го користам во две фази: првата – при пешачење, кога генерирам идеи и белешки и втората – кога пишувам врз база на тие

белешки или кога сум заглавен. Музиката ми ја дава динамиката на сцените и емотивната состојба на ликовите.

5.4.5. Изолација

Изолацијата е техника од која многу автори имале корист. Чарлс Буковски, на пример, опишува дека колку е подалеку од луѓето, толку е посреќен. На сличен начин, јас често се повлекувам од Скопје и заминувам во Охрид, каде што можам да си дозволам поголема изолација. Со денови талкам низ улиците или седам на балконот, размислувајќи за приказната и ликовите.

Во периодите кога пишувам, често го исклучувам телефонот по неколку часа дневно, при што фокусот е целосно насочен кон сценариото. Во оваа тишина, ликовите оживуваат и можам да ги доживеам низ континуитет од повеќе сцени. За разлика од градската средина, каде што времето е расцепкано, изолацијата ми овозможува подлабоко и покохерентно сценаристичко размислување.

5.4.6. Замор

Заморот е уште еден метод што со текот на времето научив да го користам како потенцијален влез во сценаристичкиот тек. Прекумерното размислување често води до блокада, бидејќи прашањата и одговорите не се на иста фреквенција. Заморот е состојба во која се откажувам од контролата и дозволувам одговорите да дојдат спонтано. Во тој момент амбицијата исчезнува и се појавува поезија.

Сепак, постои праг меѓу продуктивен и претеран замор. Ако заморот е преголем, се губи способноста за концентрација и претворање на идеите во текст. Овој праг го препознавам со искуството, слично како кај актерите во методската глума, каде што умерената исцрпеност може да биде корисна, но екстремната – контрапродуктивна.

5.4.7. Кога ништо не функционира

Кога ниеден од гореспоменатите методи не функционира, одлучувам привремено да го напуштам сценариото. Иако често постои притисок да се биде „одговорен“ автор, за мене ништо не е поважно од сопствената благосостојба. Верувам дека уметноста создадена во состојба на присила се приближува повеќе до бизнис-концепт отколку до автентично дело. Како во природата, и тука форсирањето создава привид на перфекција, но ја губи суштината. Враќањето кон секојдневната реалност често ми носи нови идеи и енергија, со што сценариото добива поголема слоевитост и зрелост.

5.4.8. Заклучок

Оваа докторска дисертација беше насочена кон истражување на сценаристичкиот блок и сценаристичкиот тек како суштински, но често невидливи состојби во процесот на пишување сценарио. Наместо овие состојби да се третираат како апстрактни или исклучиво психолошки феномени, трудот ги разгледува како конкретни, телесно и просторно условени искуства, кои директно влијаат врз драматуршката структура, ликовите и атмосферата на сценариото.

Преку комбинација на теориската рамка и авторската креативна практика, истражувањето покажа дека сценаристичкиот тек не е стабилен или репродуктивен состојба, туку динамичен процес, кој се појавува под различни услови и во различни фази од пишувањето. Истовремено, сценаристичкиот блок не се потврди како

спротивност на креативноста, туку како нејзин составен дел – сигнал за потреба од промена на ритамот, просторот или односот кон самиот процес.

Анализата на сценариото „24 моменти од животот на Роксана“ овозможи овие состојби да се разгледуваат не теоретски, туку преку конкретни примери: процесни записи, сцени и авторски дневници. Овој пристап покажа дека сцените што настануваат во состојба на сценаристички тек често поседуваат поголема органиченост, емотивна длабочина и автентичност, а периодите на блок, доколку не се форсираат, можат да доведат до структурни или тематски продлабочувања на делото.

Посебен придонес на трудот е систематизацијата на личните методи за влез во сценаристички тек – медитација, вода, пешачење, музика, изолација и свесно прифаќање на заморот – не како универзални рецепти, туку како авторски мапи, кои ја нагласуваат важноста на слушањето на сопственото тело и интуицијата. Овие методи ја потврдуваат тезата дека сценаристичкото пишување не е исклучиво интелектуален чин, туку комплексен психофизички процес.

Истражувањето, исто така, укажа дека сценаристичките блокови на ликовите често се огледало на авторските внатрешни состојби и дека преку нивното артикулирање во сценариото, се отвора простор и за лична рефлексивност и трансформација. На тој начин, сценариото не функционира само како наративен продукт туку и како процесен документ и форма на истражување. Со ова, дисертацијата придонесува кон проширување на сценаристичките студии преку интеграција на practice-based research и отвора простор за понатамошни истражувања што ќе ги разгледуваат креативните процеси од перспектива на телото, просторот и авторското искуство. Наместо да нуди конечни одговори, трудот предлага поинаков однос кон пишувањето: како жив, нелинеарен и чувствителен процес во кој блокот и текот не се спротивставени, туку меѓусебно поврзани и неопходни.

Поделен на Запад и Исток, тоа е првата транзициска фаза. Филмот станува масовен медиум, а неговиот експлозивен развој и комерцијализацијата ѝ овозможуваат на филмската пропаганда да се ослободи од државните стеги (но не сосема и од државните наративи) и филмскиот автор почнува да води дијалектичка игра помеѓу уметничката автономија и идеолошките структури што продолжуваат да влијаат врз филмскиот медиум.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА

1. Aristotle. (1996). *Poetics*. London: Penguin Classics.
2. Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
3. Bazin, A. (2005). *What Is Cinema?* Berkeley: University of California Press.
4. Bergman, I. (1994). *Images: My Life in Film*. New York: Arcade Publishing.
5. Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
6. Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
7. Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library.
8. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
9. Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: HarperCollins.
10. Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
11. Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
12. Eisenstein, S. (1949). *Film Form*. New York: Harcourt Brace.
13. Field, S. (2005). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta.
14. Jung, C. G. (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
15. Krishnamurti, J. (1991). *Freedom from the Known*. San Francisco: Harper.
16. Maslow, A. (1968). *Toward a Psychology of Being*. New York: Van Nostrand.
17. May, R. (1975). *The Courage to Create*. New York: Norton.
18. McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.
19. Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

20. Nasev, Sashko. (1998). *Естетика на епиката: естетичките погледи на Бертолт Брехт*. Скопје: Епоха.
21. Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
22. Snyder, B. (2005). *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City: Michael Wiese Productions.
23. Tarkovsky, A. (1986). *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press.
24. Truby, J. (2007). *The Anatomy of Story*. New York: Faber and Faber.
25. Zafirovski, B. (2024). *24 моменти од животот на Роксана* (необјавено сценарио).
26. Zafirovski, B. (2025). *Сценаристички дневник: тек и блок* (необјавен ракопис).
27. Zafirovski, B. (2025). *Режисерска експликација за филмот „Роксана“* (необјавен документ).