



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



Ѓорче Ставрески

СТИЛСКА АНАЛИЗА НА ФИЛМСКО ДВИЖЕЊЕ: ОД РЕАЛИЗМОТ НА
„ИСЦЕЛИТЕЛ“ КОН ФОРМАЛИЗМОТ НА „ТРАМПИ“

Докторски труд

Скопје, 2026



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



Ѓорче Ставрески

СТИЛСКА АНАЛИЗА НА ФИЛМСКО ДВИЖЕЊЕ: ОД РЕАЛИЗМОТ НА
„ИСЦЕЛИТЕЛ“ КОН ФОРМАЛИЗМОТ НА „ТРАМПИ“

Докторски труд

Скопје, 2026

Докторанд:
ЃОРЧЕ СТАВРЕСКИ

Тема:
СТИЛСКА АНАЛИЗА НА ФИЛМСКО ДВИЖЕЊЕ: ОД РЕАЛИЗМОТ НА
„ИСЦЕЛИТЕЛ“ КОН ФОРМАЛИЗМОТ НА „ТРАМПИ“

Ментор:
Проф. ВЛАДИМИР БЛАЖЕВСКИ,
Факултет за драмски уметности – Скопје

Комисија за одбрана:
Проф. д-р АНА СТОЈАНОВСКА (претседател)
Факултет за драмски уметности – Скопје

Проф. ВЛАДИМИР БЛАЖЕВСКИ (ментор)
Факултет за драмски уметности – Скопје

Проф. д-р АНТОНИО МИТРИЌЕСКИ,
Факултет за драмски уметности – Скопје

Проф. д-р НИКОЛА НАСТОСКИ,
Факултет за драмски уметности – Скопје

Проф. д-р ИЛИЈА ЦИРИВИРИ,
Факултет за драмски уметности – Скопје

Студиска програма и научна област:
СЦЕНСКО-ИЗВЕДУВАЧКИ И АУДИОВИЗУЕЛНИ УМЕТНОСТИ – ФИЛМОЛОГИЈА

Датум на одбрана:

**СТИЛСКА АНАЛИЗА НА ФИЛМСКО ДВИЖЕЊЕ:
ОД РЕАЛИЗМОТ НА „ИСЦЕЛИТЕЛ“ КОН ФОРМАЛИЗМОТ НА „ТРАМПИ“**

– А п с т р а к т –

Во време кога вештачката интелигенција, интернетот и социјалните медиуми нудат несразмерно многу информации, суштинското разбирање на светот се чини како да се вреднува сè помалку. Потребата да го согледам креативниот процес за мене е посилен од стравот дека продлабочувањето на знаењето ќе ме инхибира понатаму во мојата работа. Ако со дебитантскиот целовечерен филм *Исцелител* целта ми беше да го заокружам моето основно познавање кое до тој момент го стекнав, со вториот целовечерен филм решив да експериментирам како со содржината така и со формата, а резултатот е кинематографското дело *Трампи*. Целта на овој труд е како теоретичар да фрлам светлина на мојот интуитивен авторски пристап преку спроведување студиозна теоретска анализа на стилското движење од едниот кон другиот филм. Тезата претставува еден мисловен патоказ, теоретски прирачник и дисекција на еден кинематографски експеримент, кој во форма на мојот идеален замислен систем за напредок во уметноста е концептуално близок со феноменот објаснет од Томас Кун и наречен *промена на парадигмата*. Истражувањето беше спроведено употребувајќи три различни методолошки анализи: евристичка, теоретска и статистичка, секоја со свои карактеристики и придобивки. Систематизирајќи ги своите досегашни хипотези со проучување на филмската теорија, влечејќи искуства од мојата практика како филмски режисер и потпирајќи се на филозофско-научните алатки за анализа и споредба на културните облици на човечкото дејствување, целта ми е да ја сознаам кривата на моето уметничко поместување, за понатаму да ми помогне во некои идни теоретски и практични проекти, фрлајќи светлина на моите уметнички механизми. Сакам да одговорам на следното прашање, парафразирано од легендарната синтагма на брилијантниот филозоф Ајзеа Берлин: Дали сум филмска лисица или кинематографски еж? Со други зборови, дали во авторскиот пристап забележуваме линеарно и еволутивно поместување правејќи сличен филм на дебитантскиот или се работи за експоненцијална уметничка револуција создавајќи целосно друг израз. Се надевам дека предметното истражување нема да биде корисно само за мене, туку и за моите колеги филмски теоретичари и режисери, кои во изборот на теоретското ткиво, методолошкиот пристап и резултатите од анализите ќе можат да најдат битни информации за своите тековни и идни потфати.

Клучни зборови: филм, филмска теорија, научен метод, анализа, споредба, формализам, реализам.

**STYLISTIC ANALYSIS OF CINEMATIC MOVEMENT:
FROM THE REALISM OF “HEALER” TO THE FORMALISM OF “SWAPS”**

– A b s t r a c t –

In times when artificial intelligence, the internet and social media offer a disproportionate amount of information, the essential understanding of the world seems to be valued less and less. The need to understand the creative process is stronger for me than the fear that deepening knowledge will inhibit me further in my work. With my debut feature film *Healer* my goal was to round off my basic knowledge that I had acquired up to that point, but with my second feature film I decided to experiment with both content and form, and the result is the cinematic work *Swaps*. The aim of this paper as a theorist is to shed light on my intuitive authorial approach, by conducting a studious theoretical analysis of the stylistic movement from one film to another. The thesis represents a mental roadmap, a theoretical manual and a dissection of a cinematic experiment which, in the form of my ideal imagined system for progress in art, is conceptually close to the phenomenon explained by Thomas Kuhn and called *paradigm shift*. The research was conducted using three different methodological analyses: heuristic, theoretical and statistical, each with its own characteristics and benefits. Systematizing my previous hypotheses by studying film theory, drawing experiences from my practice as a film director and relying on philosophical-scientific tools for analyzing and comparing cultural forms of human output, my goal is to understand the curve of my artistic shift, to further help me in some future theoretical and practical projects, shedding light on my artistic mechanisms. I want to answer the following question, paraphrased from the legendary syntagm of the brilliant philosopher Isaiah Berlin: Am I a film fox or a cinematographic hedgehog? In other words, do we observe a linear and evolutionary shift in the author's approach, making a similar film to the debut one, or is it an exponential artistic revolution creating a completely different expression. I hope that the subject research will not only be useful for me, but also for my fellow film theorists and directors who, in the choice of theoretical fabric, methodological approach and results of the analyses, will be able to find important information for their current and future endeavors.

Keywords: film, film theory, scientific method, analysis, comparison, formalism, realism.

Неизмерно сум му благодарен на мојот ментор *Владимир Блажевски* за сите разменети зборови, особено за љубовта што ми ја пренесе за филмот и поради неговиот внимателен, нијансиран пристап кон филмската анализа, со кој ме натера да погледнам отаде очигледното, за креативно да ги преиспитувам своите авторски и теоретски позиции.

Докторскиот труд ѝ го посветувам на *мајка ми* поради љубовта и поддршката, но и поради нејзиниот воинствен и нескротлив дух кој ми претставува инспирација и патоказ.

Изјавувам дека докторскиот труд е оригинален труд што го имам изработено самостојно.

с.р.



Изјавувам дека електронската верзија на докторскиот труд е идентична со отпечатениот докторски труд.

с.р.



Содржина

1	Вовед.....	8
1.1	Инспирација: Пол Шредер	8
1.2	Инспирација: Арно Рубик и Томас Кун.....	10
1.3	Инспирација: Филмски еж или кинематографска лисица?	11
1.4	Еволуција на мојата уметничка парадигма.....	13
2	Претходни истражувања.....	16
2.1	Теоретичари-автори и автори-теоретичари	16
3	Контекст на создавањето на двата филма.....	19
3.1	Авторските подготовки за дебитантскиот <i>Исцелител</i>	19
3.2	Авторските подготовки за вториот целовечерен филм <i>Трампи</i>	20
3.2.1	Патот на <i>Трампи</i> : од филм за ситен криминалец до филм за математичар	23
4	Претпоставки, хипотези и евристички поглед на формата и на содржината	27
4.1	Евристичко разгледување на содржината.....	28
4.1.1	Тема и жанр.....	28
4.1.2	Наративна конструкција	31
4.2	Евристичко разгледување на формата	35
4.2.1	Формални карактеристики	35
4.3	Евристичко разгледување на режисерските и на продукциските постапки.....	40
4.3.1	Режисерска и продукциска методологија	40
4.4	Наративна споредба на елементите	44
4.5	Резиме на хипотезата	46
5	Филмски есенцијалисти, епистемиолошка рамка и теоретски споредби	48
5.1	Што е филмот? Сублимирано	53
6	Епистемиолошки координати	56
6.1	Зачетоците на теоретската дихотомија	56
6.2	Постмодерено нарушена дихотомија	58
6.3	Критика на Критичката теорија: Дадли и Сокал.....	59
6.4	Критика: Бордвел и Салт	61
6.5	Епистемиолошки заклучок.....	62
7	Потребен и доволен услов или семејна сличност	65
8	Дијалектичка анализа на филмовите	73
8.1	Теза: формалистички координати	73
8.1.1	Фотодрамата на Хуго Минстерберг	74
8.1.2	Филмот како уметност на Рудолф Арнхајм.....	76
8.2	Антитеза: реалистички координати.....	82
8.2.1	Што е филм? на Андре Базен	82

8.3	Формалистичка дијалектика: <i>Исцелител</i> наспроти <i>Трампи</i>	92
8.4	Содржинска дијалектика на филмовите.....	98
9	Статистичка анализа на <i>Исцелител</i> и на <i>Трампи</i>	100
9.1	Филмот — уметност и механика	101
9.2	Статистичка анализа низ призмата на cinematics.....	103
10	Резултати од статистичката анализа.....	107
10.1	Статистички карактер на монтажната структура на <i>Исцелител</i>	108
10.1.1	Распределба според времетраењето на кадарот во <i>Исцелител</i>	108
10.1.2	Распределба според големината на филмскиот план во <i>Исцелител</i>	109
10.1.3	Должина на кадрите распоредени низ нарацијата на <i>Исцелител</i>	112
10.2	Статистички карактер на монтажната структура на <i>Трампи</i>	114
10.2.1	Распределба според времетраењето на кадарот во <i>Трампи</i>	114
10.2.2	Распределба според големината на филмскиот план во <i>Трампи</i>	115
10.2.3	Должина на кадрите распоредени низ нарацијата на <i>Трампи</i>	116
10.3	Компаративна анализа на статистичките податоци на <i>Исцелител</i> и <i>Трампи</i>	117
10.4	Статистичка tertium comparationis анализа на <i>Исцелител</i> и <i>Трампи</i>	119
11	Резултати низ мрежа семејни сличности и авторски разлики.....	127
12	Заклучок.....	131
13	Библиографија	135
14	Биографија	139

1 БОБЕД¹

„You can outsource your thinking, but you cannot outsource your understanding.“ (kache, 2026)

Во време кога вештачката интелигенција, интернетот и социјалните медиуми нудат несразмерно многу информации, суштинското разбирање на светот се чини како да се вреднува сè помалку. Близок ми е начинот на кој Аристотел (Aristoteles et al., 2007) гледал на знаењето: „Искусните знаат што, но не и зошто, тие што умеат знаат не само зошто, туку ја знаат и причината.“ Со други зборови наместо линеарна акумулација на цивилизациско натрупување информации, лично и длабоко запознавање со механизмите на функционирање на светот и на луѓето. Во тој поглед, не ми значи многу денешната достапност на информациите кои се таму некаде, доколку самиот не успеам интимно да се запознаам со проблемот што го решавам.

Потребата да го согледам креативниот процес за мене е посилна од стравот дека продлабочувањето на знаењето ќе ме инхибира понатаму во мојата работа. Со дебитантскиот целовечерен филм *Исцелител* целта ми беше да го заокружам моето основно познавање што до тој момент го стекнав. Иако претходно направив многубројни реклами, кратки и документарни филмови, сметав дека масивноста на потфатот го прави целовечерниот филм посебен предизвик, а втурнат кон непознатото, со резултатот ќе се покаже во која мера сум ги совладал основните принципи на работење во професијата. Кога вревата стивна, ги сублимирам впечатоците и се соочив со поинаков предизвик: Кој е следниот чекор и како натаму? По долго размислување, за вториот целовечерен филм решив да експериментирам со содржината и со формата. Резултатот е кинематографското дело *Трампи*.

Целта на овој труд е како теоретичар да фрлам светлина на мојот интуитивен авторски пристап преку спроведување студиозна теоретска анализа на стилското движење од едниот кон другиот филм. Филмската уметност избобилува со режисери и теоретичари кои имаат значителен придонес во своите соодветни гранки на кинематографијата, меѓутоа ретки се примерите на комбинација на обете. Тука ја наоѓам силината на подвигот надевајќи се дека на еден идиосинкратски начин овие зборови ќе бидат од корист за идните теоретичари и практичари. Првите за да го запознаат креативниот процес и механизмите зад финалното дело — основа на нивните теоретски размисли, а вторите да се охрабрат и да ја збогатат својата практика со теоретска подлога. Се надевам дека најголема придобивка ќе имам јас самиот, со подлабок увид во моето уметничко придвижување, разработувајќи нова плодна почва за експериментирање со моите понатамошни филмови.

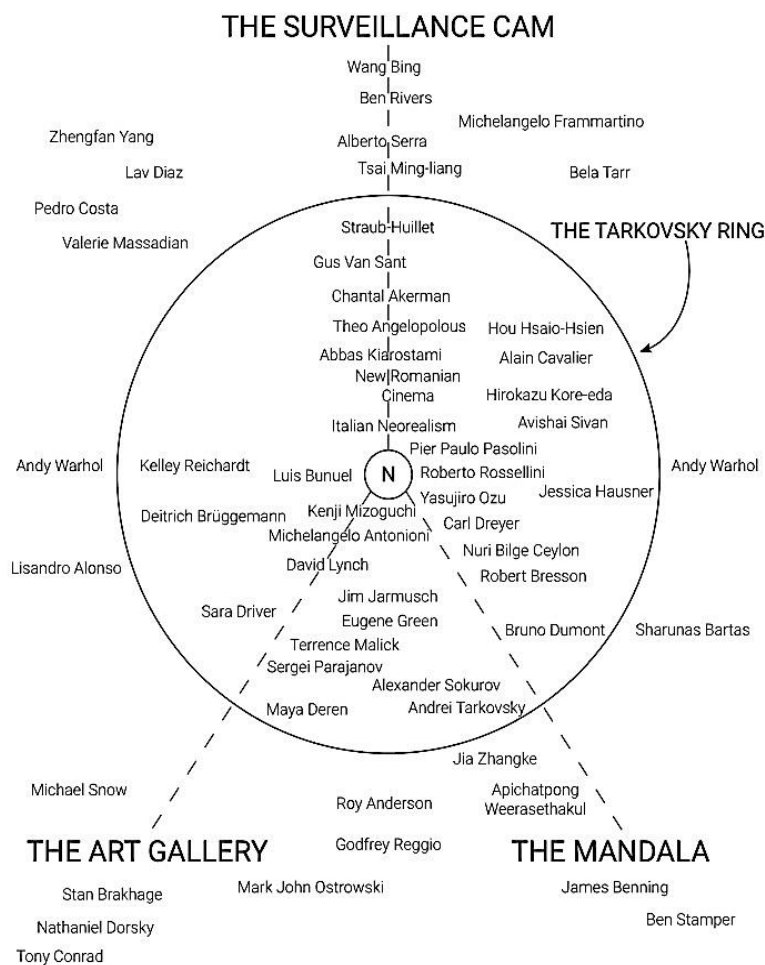
1.1 Инспирација: Пол Шредер

Имајќи ја на ум дискусијата за рамнотежата во истражувањето, несомнено едно од клучните прашања со кое ќе се соочам е на кој начин и со примена на кои системи ќе

¹ Додека напредуваше истражувањето, почна да станува јасно дека форматот на поднесената пријава е претесен за целокупната стилска анализа. Работните хипотези кои беа замислени во помал габарит, поради моето практично искуство во изработка на двата филма, а кое едноставно не можев да го игнорирам, прераснаа во сериозна евристичка анализа. Понатаму, како што добиваше контури дијалектичкиот формалистички пристап во споредбата, имав потреба на попрецизен начин да ги вкрстам карактеристиките на двете кинематографски дела. Сакав во целост да бидам сигурен со заклучоците за она што можеби само го насетував и решив да направам статистичка анализа. Филмската статистика во моментот доживува своевидна ренесанса, па наместо површно да се задржам на некои од особеностите меѓу двата филма, решив токму преку неа да ја направам таканаречената *споредба со третиот*. Трудот доби солиден темел и конструкција која можеме да ја наречеме: аналитичен триптих.

можам да бидам посигурен дека пристапот кон мерливоста на уметноста, во случајов филмот, ќе биде поставен на правилни темели, со јасен научен пристап. Одбраниот пат кон квантитативниот начин на уметничкото истражување активно ме става во позиција посветено да трагам по суштинските разлики меѓу двата филма, меѓутоа уметноста — а тука филмот не е исклучок — е историски тешка за прецизна анализа.

Дел од инспирацијата за докторскиот труд е координатниот систем на авторски филмови на познатиот сценарист и режисер Пол Шредер, кој може да се најде во предговорот на реизданието на книгата *Трансценденталниот стил во филмот* (*Transcendental Style in Film*, Schrader, 2018). Во него, авторот на луциден начин ги распоредува во една рамнина режисерите на авторскиот филм користејќи две клучни координати: првата е оддалеченоста од центарот што претставува одвојување од класичната нарација, а втората е аголот под кој таа точка е позиционирана во рамнината во која е обележан круг поделен во три засебни еднакви делови, дефинирани како посебни филмски стилови, идиосинкратски замислени од Шредер како: *камера за надгледување*, *уметничка галерија* и *мандала*. Сето тоа е опишано со кружница која тој ја нарекува *Кругот на Тарковски* и сите филмови кои се наоѓаат внатре во кружницата се наменети за пошироката публика, за разлика од тие надвор, кои повеќе би имале смисла да бидат прикажани во музејска галерија.



Сл. 1-1 Графикон на уметничките филмови на Шредер.

Колку и да е заводлив системот на Шредер, сметам дека стилските категории се многу широки и во некоја мера арбитрарно поделени, а наративноста е далеку покомплицирана отколку што сугерира неговата едноставна метричка категорија: одвојување од комерцијалниот центар. Сепак, јас се одлучив за поопсежен аналитичен теоретско-методолошки пристап. Филмот е синтетичка уметност, во исто време темпорален и ликовен, механички и реалистички, со свои карактеристични особини (како монтажата, на пример), но и мноштво други (како ликовните елементи) кои ги дели со останатите уметности. Токму поради таа широка палета уметнички координати, низ историјата бил интересен за анализа од теоретичари кои доаѓале од разни гранки на културата, филозофијата и науката, секој од нив работејќи со свои алатки, користејќи тези и постапки пренесени од своите матични области.

Меѓутоа, постои уште една специфична разлика која е од есенцијално значење за понатамошните дискусии, а тоа е изборот на третиот примерок со кој ќе ги споредуваме двата филма. Во случајот со графиконот на Шредер, тој примерок е сместен во центарот на кругот, дефиниран како класична нарација, но во нашето истражување наративната споредба е само една од мерливите категории, па сметам дека попрецизен репрезентативен примерок за анализата е стилот на комерцијалниот холивудски филм, како современиот така и класичниот. Свесно ги исклучувам примероците од уметничката кинематографија заводливо класифицирани во координатниот систем на Шредер, од едноставна причина што, како што кажав погоре, се работи за преопширен и распрснат урнек, а секоја избрана категорија има грст тангентно слични филмови кон кои е многу помалку корисно да градиме вектори на сличности и разлики отколку кон далеку побројниот комерцијален образец.

1.2 Инспирација: Арно Рубик и Томас Кун

Тезата претставува еден мисловен патоказ, теоретски прирачник и дисекција на еден кинематографски експеримент во форма на мој идеален замислен систем за напредок во уметноста. Следна инспирација ми беше од начинот на кој напредував додека учев да ја решавам рубиковата коцка со популарниот метод наречен *CFOP* или *Фридриховиот метод* (*Fridrich Method, System for Solving Rubik's Cube*, n.d.) според изумителката Џесика Фридрих, инаку верзија на решавање наречена спидкубинг (*speedcubing*) која подразбира постојано намалување на времето на решавање. Додека учев и вежбав, ме изненади сознанието дека иако времето се намалуваше, напредокот не беше чисто линеарно искуство, туку како да се работи за тесно поврзани, но сосема различни множества на методи и знаења, при што секое наредно *ниво* (употребено во контекст на терминологијата на видеоигри), иако ги користи придобивките и добива солидна основа од решавање на претходните нивоа, во поголемиот дел понатаму наликува на сопствен затворен систем. Резултатите се подобруваат сè додека не се достигне некоја горна граница на успешност на самиот систем, по што настапува период на криза, па потребно е да се совладаат нови методи и да се запознаат нови алатки и поради тоа, парадоксално, наместо намалување, следи зголемување на времето на решавање. Но, како што новите принципи стануваат рутина, одеднаш сведочиме на нов пробив и уште подобри резултати од претходните, со систем на знаења кој е порафиниран и пофлуиден и поинаков од множеството постапки и искуства од тој што го заменува.

Сепак, потемелен теоретски извор на инспирација ми е книгата *Структура на научните револуции* (Kuhn & Hacking, 2012) на филозофот на наука Томас Кун. Во своето семинално дело Кун на сличен начин го објаснува научниот прогрес. Тој ја отфрла идејата на линеарен напредок кој подразбира едноставно акумулирање на знаењето во науката, а наместо тоа објаснува процес во кој знаењето се движи низ различни системи

на знаење кои тој ги нарекува научни парадигми. Тоа се множества на методи и на практики кои ја водат научната мисла во една доминантна насока во даден период. Во рамките на таа парадигма, научниците творат, рафинирајќи ги веќе постојните хипотези, решавајќи проблеми врз основа на првичните постулати на таа епистемиолошка архитектура. Но, со текот на времето, во самиот систем се таложат хипотези и проблеми кои не само што изгледаат невозможни за решавање, туку се и надвор од опсегот на акумулирано знаење во рамките на самата парадигма, па така настапува период на криза. Доволно пролонгирана, особено доколку не се најдат решенија за клучните нерешени прашања, кризата предизвикува радикално преиспитување на постулатите на парадигмата до таа мера што доаѓа до таканаречената *промена на парадигмата* (paradigm shift), термин за чија популаризација е „виновен“ токму Кун. Оваа фраза означува своевидна научна револуција во која суштински се менуваат столбовите на знаењето од претходната парадигма, трансформирајќи ги постулатите на една научна дисциплина до таа мера, што дури и методолошките скалила на мерливост меѓу двата система се некомпатибилни, користејќи различни јазични форми, стандарди и вредносни категории. По турбулентниот период на научната револуција, во рамките на новата парадигма, следи период на стабилизација, во кој научниците го систематизираат новото знаење и ги усовршуваат хипотезите, сè додека повторно не почнат да се таложат нови нерешени проблеми, носејќи го повторно стабилен систем во состојба на криза.

1.3 Инспирација: Филмски еж или кинематографска лисица?

Една од инспирациите за овој труд е една заводлива теза која има нејасна генеза и само неколку траги кои можеме да ги најдеме како нејзин зачеток. Тезата се состои од тврдењето дека во филмската уметност има две групи режисери: едни кои постојано прават различни филмови, како прославениот Стенли Кјубрик на пример, и други кои го прават одново и одново истиот филм, како Јасуџиро Озу. Никој сериозно не посветил внимание за на студиозен начин, користејќи ги принципите на филмската теорија и критика, да ги провери овие тврдења. Иако со само примерок од два автора, оваа интересна ментална мамка мене ми беше инспиративна за да провериме дали тезата важи за мене, на пример, ако ги споредиме двете дела. Се прашувам колку има вистина, доколку сериозно почнеме да ги анализираме филмовите на споменатиот Кјубрик, на пример, па наместо да се задржиме на една површна видлива карактеристика, жанрот, на пример, да ги „ставиме“ затскриените. Очигледната разлика во жанрот помеѓу *Сјаење* (*Shining*) и *Оклопен куришум* (*Full Metal Jacket*) сметам дека не зборува доволно за да извлечеме јасен заклучок дека доколку на некој случајно избран гледач му ги прикажеме овие два филма и го прашаме дали ги правел ист или различен автор, недвосмислено ќе го каже второто. Можеби одговорот би бил поинаков ако нашиот случајно избран гледач е критичар или и самиот е режисер, меѓутоа ова е интересен агол за размислување. Зарем во двата филма не е очигледна употребата на симетрија во композицијата на кадрите, перфекционизмот во движењата на камерата и фаровите со употреба на *стедикем* кои во најголем дел фронтално или од заднина ги следат актерите во линија на движењето. Понатаму, употребата на долниот ракурс, широкаоголните објективи, ладнокрвната дистанца во употребата на целосните и средните планови за сметка на крупниот, но и неутралната актерска игра очигледно ги прават овие два филма многу послични отколку што сугерираат неговите различни жанрови. На сличен начин, доколку ги разгледаме делата на Озу, но тука да се фокусираме на разликите во неговите филмови наместо на сличностите, па следствено да извлечеме заклучок дека се напластени во доволен број, па можеме да покажеме дека без разлика на сличноста на темата и жанрот — семејните драми кои Озу постојано ги обработува — сепак не можеме недвосмислено да тврдиме дека човекот прави одново еден ист филм. Нормално, токму во деталите и сериозниот

аналитичко-теоретски пристап може да се распетла оваа дилема, меѓутоа ја распламти мојата љубопитност, па ми стана возбудлива сопствената проекција за можниот резултат како за филмовите на овие филмски великани, така и за оваа анализа пред вас, која несомнено ќе покаже на крајот кога ќе ги споредиме моите два филма.

Се обидов да најдам некој пример за посериозно третирање на оваа теза, надевајќи се дека човек со теоретски авторитет, анализирајќи нечији филмови успеал да ги смести режисерите во фиоката на овој или на оној тип автор, меѓутоа наидов на малку корисни информации. Пред да ја отфрлиме тезата, ќе се осврнеме на неколку карактеристични детали кои се можеби инспирација за еден дел на оваа заводлива и зајадлива теорија и можеби има теоретска поткрепа во тврдењето, меѓутоа доаѓа од друг дел на културата: филозофијата.

Првиот посериозен извор кој можев да го најдам и кој е надвор од целиот кинематографско-теоретски дискурс е на филозофот и историчар Аизаја Берлин, кој во својата книга *Ежот и лисицата* (*The Hedgehog and the Fox*, Berlin & Hardy, 2013) означува две категории писатели и мислители: *ежови*, кои истражуваат една генерална инспиративна идеја во рамките во нивното творештво и *лисиците*, оние што истражуваат творејќи во еклектичен стил, истражувајќи области кои не нужно се сродни во која било смисла. Концептот е популарен и се користи во споредбата на разни автори, филозофи, популарни фигури и мислители. На пример, самиот Берлин го споменува Фјодор Достоевски како типичен еж кој ги истражува постојано истите мотиви, а во таа смисла, прв автор кој мене ми паѓа на ум во спротивната насока, а кој би бил типична писателска *лисица* е веројатно Владимир Набоков. Меѓутоа, концептот никогаш не бил прецизно истражен во рамките на филмската уметност.

Цитат кој потсетува на тезата и кој успеав да го најдам е на познатиот француски режисер Жан Реноар, една од клучните фигури на францускиот поетски реализам, кој како правец, со своите филмови и автори имал огромно влијание врз формирањето на *неореализмот*, меѓу другото и поради просторот кој им бил даден за да го научат филмскиот занает на некои од најбитните претставници на италијанскиот филм како Микеланџело Антониони и Лукино Висконти. Исказот на Реноар (Renoir, 1962) е следниот: „Сите навистина прават само еден филм во својот живот, а потоа го расчленуваат на фрагменти и го прават одново, со само неколку мали варијации секој пат.“ Меѓутоа, како што можеме да видиме, неговото тврдење е само половина од нашата наведена почетна теза за постоење две јасно одвоени струи режисери, која во транспонирана форма ја наоѓаме во книгата на Аизеја Берлин.

Интересно, теоретски сродни развојни линии можеме да најдеме во *теоријата на автори* чија генеза ја следи историчарот Дејвид Кук во својата книга *Историјата на наративниот филм* (*The History of the Narrative Film*, Cook, 2016). Со прецизна временска дисекција, образложувајќи го патот од почетокот и нејзината прва формулација во зборовите на францускиот филмски критичар Александар Астрок, кој со својот популарен термин *камера-пенкало* што ќе ѝ овозможи на кинематографијата да прерасне во „средство за изразување, флексибилно и суптилно како пишаниот збор“ (Astruc, 1968), преку познатиот есеј *Извесни тенденции во француската кинематографија* (Truffaut, 1976) на легендарниот француски автор Франсоа Трифо објавен во *Филмските тетратки*, каде што се надоврзува на теоретските размисли на Астрок преку неговата формулација *политика на автори* и со неговите колеги од *тетратките* ќе отворат сериозна дискусија за авторството во филмот, за на крај, инспириран од тезите на француските синеасти, познатиот американски критичар Ендрју Сарис од неа да ја создаде својата позната *авторска теорија* (Sarris, 1962) која се темели на личните вкусови, преживеаните искуства и корпусот идеи што еден автор несомнено ги носи со себе во секој свој филм. Следствено, во нивните зборови несомнено се содржи барем дел

од претходно изнесеното дека сите режисери, гледано низ призмата на авторската теорија, прпејќи од сопствените искуства, го прават одново „истиот“ филм.

Во сличен дух е изјавата на познатиот германски режисер Рајнер Вернер Фасбиндер (Fassbinder, 1992): „Секој добар режисер има само една тема и на крајот го прави истиот филм одново и одново. Мојата тема е можноста за злоупотреба на чувствата, кој и да е тој што ги искористува. Никогаш не завршува. Темата е перманентна.“ Користејќи ги своите филмови за пример, Фасбиндер ги разоткрива своите чести мотиви како моќта на државата, неговиот амбивалентен однос со поимот на патриотизмот, презирот кон традиционалните семејни вредности, романтичните геј-врски кои се мешаат во една фузија од неговиот сопствен идентитет, мозаички пресликан во филмовите. Несомнено, во делата на голем број режисери провејуваат сродни теми. На пример, можеме да издвоиме линија семејни тематски и наративни сродности во филмовите на Хичкок, без оглед на различните жанрови или заплети, како на пример: воајеризмот, замената на идентитети, тежнењето кон градење тензија и една чиста детска љубов кон шокот како метод, како и хируршки прецизните композиции, брилијантната и ефикасна монтажа итн. Но, за мене најинтригантна е зајадливата контратеза на Алан Рене, кој со шармантен коментар (Foundas, 2009), цитирајќи го својот колега во однос на предметната дискусија ќе изјави: „Зборуваат дека еден режисер го прави одново истиот филм. Но јас се обидувам да го направам следниот филм — како што посочи Франсоа Трифо — во спротивна насока на оној што го направив претходно.“

Прашањето за сродноста на филмскиот стил кај поединечните автори започна да ме фасцинира од моментот кога одлучив да експериментирам со содржината и со структурата на филмот *Трампи*. Кога се согласив да ја сменам темата и да направам филм за математичар наместо за ситен криминалец, ми се појави некаква грижа на совест, како брзо да им завртев грб на моите неореалистички идоли и на нивниот ангажиран пристап, портретирајќи луѓе што доаѓаат од социјално загрозувани семејства, милје од кое и јас потекнувам, па затоа сум интимно запознаен со предизвиците што сиромаштијата ги носи со себе. Ме мачеше таа дилема и често размислував кон кој крај на филмскиот универзум ќе ме однесе мојата храброст и колкава ќе биде цената. Прашањето на кохерентност на авторскиот пристап има голема тежина во моите размислувања за секој филм, на пример елеганцијата и економијата во користење на филмските средства за мене се исклучително битни, без разлика на темата што ја разработувам. Меѓутоа, тоа може да се прелее, меѓутоа и не мора, од еден до друг филм, но можно е и да се лаже човек, а сличностите и разликите да се засилени поради свои авторски слепи точки и предрасуди. Токму тоа е една од интимните цели на оваа теза, да се фрли светлина на токму овие детали, преку сериозна анализа на стилското движење на овие две авторски дела.

1.4 Еволуција на мојата уметничка парадигма

Од теоријата на игри, преку филозофијата на наука, ќе го насочам вниманието повторно кон филмот и претходно изложеното ќе се обидам метафорично да го аплицирам на тезата на овој труд. За таа цел, како една попатна станица до срцевината на трудот, со неколку збора ќе се осврнам на есејот со наслов *Еволуција на филмскиот јазик* (Bazin, Renoir, et al., 2005) на брилијантниот француски филмски теоретичар и синеаст Андре Базен, за кој многу поопширно ќе дискутираме понатаму. Во споменатиот есеј, Базен се осврнува на клучни онтолошки прашања поврзани со филмот, преиспитувајќи ги неговите суштински темели, како на пример општоприфатената теза до тој момент во теоретските кругови на светската кинематографија дека монтажата е најбитниот елемент на филмската форма, дека таа е јазикот на кинематографијата, обединувајќи ги сите останати стилски елементи, кои во одреден дел од филмската

еволуција биле злоупотребени од разни филозофско-научни струи кои го гледале филмот од својата конкретна професионална матрица на размислување, често поставувајќи го филмот во подредена улога на останатите уметности како ликовната уметност, на пример, или театарот. Кога есејот бил објавен на почетокот на 50-тите години, филмот веќе почнал да се оформува во зрела класична уметност, претходно поминувајќи неколку трансформации: од предисториска фаза на технолошки развој, преку откривање на механизмите на монтажата, понатаму развој на неговите стилско-наративни елементи, а по период на формалните ликовно-монтажни експерименти во 20-тите години, уметноста да ја добие класичната форма на аналитичката монтажа со успешното додавање на звукот и како што ќе видиме натаму, во многу нешта сродна со современата кинематографија. Па така, од пошироката филозофска заедница не постоел сомнеж во теоретските постулати на авторите и мислители на руската монтажна школа, кои монтажата ја ставаат на пиедестал, крунисана како кралица на филмската уметност, ендемиска за филмот. Меѓутоа, Базен настапува со поинакво видување, а филмот за него е пред сè фотографски медиум, онтолошки поврзан со реалноста која е неговиот суштински материјал, а монтажата, која е во многу нешта клучна за филмот и несомнено неговиот јазик со темпоралното синтетизирање на парчињата од снимената реалност во уметничката форма каква што ја знаеме, сепак, според него, има подредена улога во однос на односот на филмската сликата со реалноста. Својата теза ја поткрепува со многубројни примери низ филмската историја, успешно поврзувајќи сродни автори од нејата епоха со тие што доаѓаат од помодерните филмски движења како неореализмот, врз други постулати, не нужно монтажни.

Следствено, теоријата на Андре Базен не е едноставно акумулирано знаење за филмот извлечено и надградено на линеарен еволутивен начин преку размислувањата на претходните формалистички автори и теоретичари, туку е суштински квалитативен скок во филмската теорија, а наликува на поместувањето на научните парадигми што ги објаснува Кун. Со своите храбри согледувања Базен чекори на „тенок мраз“, ставајќи се себеси во позиција да ја негира видливата и несомнена моќ на монтажните постапки и ставајќи се во опасност во очите на неговите современици да изгледа анахроно, враќајќи ја кинематографијата чекор назад во својата предмонтажна фаза табло (tableau). За среќа, крајно свесен за стапницата која си ја поставува и употребувајќи го својот елоквентен стил, дифракциски прекршен низ брилијантните метафори и асоцијации, тој многу вешто, фокусот на теоретско-онтолошката рамка го насочува назад кон реалистичките квалитети на филмската слика.

Ќе ги искористиме претходните размислувања за да го трасираме теоретскиот пат на ова истражување во кое се обидуваме да го одгатнеме стилското движење на двата филма. Меѓутоа, имам цел, во прв ред внимателно да ги обележам границите на трудот. Сопоставено на моќните тези и споредби наведени претходно, сакам да укажам на фактот дека немам намера во оваа теза да барам или да „откријам“ нови филмски и уметнички парадигми во некоја апсолутна вредносна кинематографска смисла, туку одлучувам своето внимание да го насочам авторефлексивно, барајќи ги парадигмите во креативните поврзувања на двата мои филма. Грандиозноста на откривање нови филмски парадигми не само што ми изгледа нескромно и несвојствено за мојот начин на размислување, туку како автор кој практиката ја вреднува исто колку и теоријата, сметам дека можам да постигнам повеќе доколку силата на теоретските анализи е сконцентрирана на помал авторски простор, затоа што сметам дека двата модула на моето дејствување треба да се движат паралелно, потхранувајќи се меѓусебно, па во таа смисла, би сакал теоријата да произлезе од мојата лична практика и обратно следниот филм да биде производ на теоретските обмислувања, без епски апетити. Се разбира, ќе ми претставува задоволство

доколку овие мои размислувања понатаму донесат теоретска свежина во некоја поширока смисла, меѓутоа од есенцијално значење е стартот да биде низок.

Но, како споредуваме два филма? Кои нивни карактеристики ги избираме за една споредба? Кои системи на размислување се клучни за да можеме да направиме ефикасна класификација и да дознаеме суштински детали за двете дела? Но, исто толку битно, кои се суштинските мотиви за анализата и на кој начин некои мои предрасуди би можеле да влијаат на конечниот избор на механизми за споредба? И во секој случај, за да можеме да споредиме два филма, прво и основно: знаеме ли што точно е филмот?

2 ПРЕТХОДНИ ИСТРАЖУВАЊА

Историјата на филмската форма има многубројни примери на филмски автори кои со својата неуморна посветеност и креативност постојано ги туркале границите на медиумот, преиспитувајќи ги наративно-естетските постулати на своите претходници. Разбирливо, како и во секоја уметност, има многу помалку теоретичари отколку практичари, што уште повеќе важи за филмот како најмлада од сите уметности, па корпусот на теоретска анализа се содржи откако медиумот заживеа последните стотина години. Филмските теоретичари со својот пристап и разноликост, еkleктичната мисла и синтетичките тези, ја разгледуваат кинематографијата од секогаш нови агли, носејќи свежи гледишта, туркајќи ги сè подалеку нашите разбирања за оваа уметност. Ако ги комбинираме овие две синеастички категории, на филмски автори кои се занимавале со филмска теорија и обратно теоретичари кои активно создавале филмови, тогаш во овој пресек наоѓаме сериозно малку примероци, а јас не успеав да најдам ниту еден случај каде што еден автор, на сериозен теоретски начин, споредува два свои целовечерни филма и изведува заклучок за движењето на својот стил.

2.1 Теоретичари-автори и автори-теоретичари

Како што спомнавме, од целокупната теоретска мисла, мал е бројот на теоретичари-автори, а повеќето биле филозофи, психолози, критичари или новинари. Филмската теорија изобилува со чудни особености. На пример, првата посериозна расправа за филмскиот медиум е од германскиот протогешталт психолог Хуго Минстерберг, кој на истекот на XIX век имигрирал од Германија во САД и тука во 1916 година го издал своето семинално теоретско дело, книгата со наслов *Фотодрамата: Психолошка студија* (Münsterberg, 1970), која зачудувачки останала заборавена сè до 70-тите години, а кога била реобјавена, голем број тогашни синеасти ја сфатиле големината на неговиот труд и неговата визионерска мисла која била далеку пред своето време. Меѓутоа, парадоксално еден од водечките правци во филмската историја - германскиот експресионизам, кој имал огромен креативен полнеж и бил инспирација за многу понатамошни автори, зачудувачки не произвел ниту еден битен тамошен ендемски теоретски корпус кој би ги анализирал неговите механизми. Од друга страна, *руската монтажна школа*, како ниту едно движење пред и потоа, изобилува со филмски автори кои истовремено биле и врвни теоретичари, кои ги користеле своите теории за да ги конструираат своите филмови, но и во повратна спрега се враќале кон своите филмски тетратки, рафинирајќи ги теоретските дилеми откако биле тестирани во нивните филмови.

Есеите на прославениот руски режисер Сергеј Ејзенштајн оставиле длабока теоретска трага. Позната е неговата дефиниција на монтажата како дијалектички конфликт транспонирајќи ги тезите на марксистичката дијалектика и самата инспирирана од дијалектиката на Хегел, како и Ејзенштајновите дефиниции за различните типови монтажа, имено метричката, ритмичката, тоналната, монтажата на призвучи и интелектуалната. Ејзенштајн се осврнува на некои од своите филмови во теоретските текстови, како на пример при анализата и споредбата (Eisenstein, 1942) на монтажата во секвенцата *Битка на мразот* од својот филм *Александар Невски* со музичките ноти на композиторот Сергеј Прокофиев содржана во неговиот теориски трактат *Нерамнодушна природа*. Но, тој не правел директна аналитичка споредба помеѓу два свои филма. Всушност, токму оваа споредба на монтажната постапка со музичката партитура е понатаму предмет на критика од Теодор Адорно, затоа што Ејзенштајн арбитрарно ги одбрал односите меѓу музичката нотација и ликовните карактеристики на сликата, принудувајќи го Ејзенштајн да ја признае произволната природа, бидејќи анализата е направена откако е сработена музичката подлога во креативната соработка

со Прокофиев. Критиката на Адорно (Adorno & Eisler, 1947) е јасно предупредување и до авторот на оваа дисертација да внимава да не влезе во слична замка, заведен од сопствените предрасуди и проекции кои несомнено можат да ја замаглат вистинитоста на тврдењата. Следна теоретска фигура од советската школа вредна за нашата дискусија е Всеволод Пудовкин, чија семинална книга *Филмска техника и филмска глума* (Pudovkin & Montagu, 1978) извршила големо влијание во стандардизирањето на филмската наратија што американските теоретичари ја нарекуваат монтажа на континуитет, а меѓу другото претставува и една од омилените книги на Стенли Кјубрик, кој го издвојува нејзиното влијание нарекувајќи ја „најкорисната книга за филмска естетика на која сум наишол.“ (Gelmis, 1970) Меѓутоа, покрај огромното значење на Пудовкин, кој меѓу другото е првобитниот извор за експериментите кои сега ги знаеме како *Кулешов ефект*, сепак, тој во своите теоретски текстови, слично како и Ејзенштајн, не го анализира стилското движење помеѓу своите филмови.

Понатаму, има неколку брилијантни примери на филмски режисери чии мисли не припаѓаат во категоријата филмска теорија, но сепак, на еден филозофски начин даваат подлабок увид во својата практика, како на пример познатиот руски автор Андреј Тарковски кој ги образложува своите методи во својата книга *Запечатено време* (*Sculpting in Time*) или *Белешките за кинематографот* на прославениот француски режисер Робер Бресон. Меѓутоа, повторно, не се работи за студиозна анализа на стилско движење во нивните филмови, туку повеќе една дисекција на нивниот креативен пристап и филмски техники. На крајот, ќе го насочиме нашето внимание кон синеастите, критичарите и авторите на *новиот бран*. Обединети околу легендарното списание *Филмски тетратки* и под жестоко влијание на тезите и зборовите на нивната филмско-родителска фигура, познатиот критичар и теоретичар Андре Базен, тие пишувале текстови, дискутирале за филмовите, за состојбата на француската кинематографија и насоката во која таа треба да се развива. Франсо Трифо, Жак Ривет, Клод Шаброл, Ерик Ромер како и Жан-Лик Годар ги направиле првите чекори во филмот како критичари и теоретичари, а дури потоа ги провериле своите тези правејќи ги сопствените филмови, стекнувајќи интернационална слава. Влијателниот есеј на Франсоа Трифо што го споменавме погоре, објавен во 1954 година во *Тетратките* и наречен *Извесни тенденции во францускиот филм*, ја критикува, со зборови на авторот „традицијата на квалитет“, напаѓајќи ја општоприфатената практика во етаблираниот француски филм во кој движечка сила е книжевниот пристап на сценаристите, во кој доминираат стилизираниот дијалог и литерарните наративни формули, а функцијата на режисерот всушност се сведува на слепо преведување на насоките на сценаристот во практика. Бунтувајќи се против овој систем, Трифо заговара правење филмови во кои тежината на авторството ќе се пресели од сценаристите и продуцентите во рацете на режисерите, кои според него, всушност, се вистинските филмски автори, докажано низ многубројни примери во филмската историја.

Ја разгледавме историската перспектива, обидувајќи се да ги лоцираме претходните истражувања на филмски автори кои пишувале теоретски текстови, но и критичари и теоретичари кои прераснале во филмски автори и можеме да кажеме со сигурност дека во пресекот на овие две групи, историски земено има малку примероци. Во потрага по генезата на познатата флоскула дека има две категории режисери, едни кои го прават одново и суштински истиот филм и тие што прават еклектични филмови, прашање кое задира блиску до суштината на мојата докторска теза, иако не најдовме конкретно истражување кое би ги потвредило или би ги оспорило овие зборови, беше корисно краткото истражување во кое навистина дојдовме до поставени тези на некои автори, како Жан Реноар или Рајнер Вернер Фасбиндер, кои сметале дека еден автор, не може да избега од својот корпус идеи, чувствителност, предиспозиции и размислувања,

па следствено го прави одново истиот филм. Овој аргумент може да биде есенцијален кога ќе дојдеме до заклучокот, затоа што лежи во суштината на целата дискусија: на кој начин споредуваме два филма, кои аргументи се во поткрепа на тврдењето дека се слични, а кои покажуваат дека се различни и зошто. Понатаму, ги разгледаваме авторите-теоретичари на руската монтажна школа кои иако имаат огромен придонес во филмската теорија, сепак не можевме да најдеме конкретни елементи на споредба на два филма кои би ни помогнале понатаму со нашето истражување. Ја разгледавме и *теоријата на автори* која произлезе од размислувањата на францускиот кружок на синеасти во орбитата на списанието *Филмски тетратки*, која потоа беше развиена во сериозен концепт и вистински исчекор во градењето на сериозната дефиниција за авторството во филмот, фрлајќи светлина на механизмите кои се од суштинско значење за оформување на еден личен, идиосинкратски стил кај авторите, нивниот поглед на светот, стекнатото животното искуство и афинитетите кон одредени лични теми. Но, таа сепак малку зборува за деталите кои би укажале на јасната разлика во пристапот и изведбата во движењето од еден авторски филм кон друг.

Од приложеното можеме да забележиме дека има мал број истражувања на автори-теоретичари кои на авторефлексивен начин, користејќи ги своите тези, но и претходните темели и принципи на филмската теорија, ги ставиле под лупа своите дела. Ако на ова го додадеме мојот емпириски и еkleктичен пристап и одлуката анализата да се аплицира на два последователни целовечерни филма, тогаш бројот на претходните хипотези доаѓа до нула. Следствено, доаѓам до заклучок дека има теоретски и интелектуален празен простор во кој би можел да најдам место со ова истражување кое сметам дека е вредно да се напише.

3 КОНТЕКСТ НА СОЗДАВАЊЕТО НА ДВАТА ФИЛМА

3.1 Авторските подготовки за дебитантскиот *Исцелител*

Споредбата на овие два целовечерни филма е меѓу другото и споредба на два различни авторски приода, но и на две многу различни човечки искуства. Филмот *Исцелител* беше концептуализиран кога немав суштинско искуство за наративната и стилската природа на целовечерниот филм во споредба со кратката форма, со која до тој момент имав многу солидна работна практика и тоа не само со неколкуте кратки филма кои дотогаш ги имав снимено, туку и со изработката на преку стотина рекламни комерцијални видеа за различни компании, клиенти и маркетинг-агенции во период од десетина години. Меѓутоа, инстинктот ми укажуваше на фактот дека се работи во многу нешта за различно уметничко битие од кратката форма.

На кој начин еден автор го прави тој исчекор кон непознатото? Се прашувам: колкаво е количеството нарација содржана во долг филм во однос на краткиот? Не зборувам за некаква бројка, пропорција во однос на краткиот филм или филмска флоскула, туку за суштинско искуство кое ќе ми даде патоказ. Меѓутоа, не постои замена за длабокото познавање на нештата кое може да го донесе искуството. За природата на овие нејасни големи потфати, зборовите се ништожни во споредба со практиката.

Во поткаст емисијата *Внатрешен космос со Дејвид Иглман (Inner Cosmos with David Eagleman)* на физичарот и еволутивен биолог Дејвид Иглман, во епизодата со наслов *Што им е заедничко на древните мозоци и идната вештачка интелигенција?* (*What Do Ancient Brains and Future AIs Have in Common?*, „Ep161 ‘What Do Ancient Brains and Future AIs Have in Common?’ With Read Montague,” 2026), го слушав разговорот со невронаучникот и информатичар Рид Монтањ, каде што тој пластично ја објаснува основната разлика во сегашниот пристап на развој на вештачката интелигенција и начинот на кој луѓето се справуваат со непознатото. Во првиот пристап клучни се зборовите, па преку таканаречено компримирано знаење низ веќе познатите расположливи концепти со кои се хранат посебните програмски нивоа во решетките на знаења, ВИ го стекнува своето искуство. Вториот пристап е клучното постојано човечко учење, унапредувајќи ги своите знаења за функционирање на светот во контакт со физичката реалност низ сите сетила со кои располагаме. Од своето раѓање, за само неколку години од својот живот, преку своето сетилно искуство, со постојано експериментирање, преку проверување на концептите на функционирање на видливата реалност, човекот прима и споредува неспоредливо многу информации преку каналите за вид, слух, допир, мирис, вкус и центарот за рамнотежа, на пример. Брзо се навикнуваме на основните постулати на универзизмот и точно знаеме по одреден број фрлања на предметите на земјата, за каузалната природа на туркањето на играчката од масата и нејзиното ново место каде што ќе го најде мирот на подот во собата. Во тој постојан контакт со дотогаш непознатите правила на светот кој нè опкружува, брзо ја учиме природата на материјалите, суштината на предметите од кои некои се тврди, други меки, водата е мокра и ни пречи кога ќе ја истуриме на нашите шпилхозни, дознаваме која сензација означува жешко, што е ладно и дека работ на масата не е добро да се најде во близина на нашето лице. Одново и одново го тестираме и го анализираме секој нов феномен.

Но, вештачката интелигенција мора да им верува на нашите зборови кога ќе ѝ раскажеме за сите овие сензации, иако во оваа денешна форма таа не може сама тоа да го провери. ВИ нема непосреден контакт со видливата реалност што би го преточила во знаење, туку само второстепени, прекажани информации кои статистички ги анализира. Во секој случај, како што може да се увериме со информатичката експлозија на големите јазички модели последните неколку години, нејзиното акумулирано синтетичко знаење

е од огромна корист и веројатно ќе станува сè пософистицирано и продлабочено. Меѓутоа, како што истакна Монтањ, тоа знаење никогаш нема да биде замена за посуштинскиот директен контакт со објективната реалност и токму заради тоа, тој смета дека иднината на новите модели ќе биде токму постојан тренинг врз искуства од директен контакт со принципите на реалноста.

Токму во зборовите на овие двајца научници ја видов комплицираната позиција во која се наоѓав додека се подготвував за дебитантскиот целовечерен филм кога се прашував како да се заштитам од сите непознати. Ќе го парафразирам поранешниот секретар за одбрана на Соединетите Држави, Доналд Рамсвелд, кој со својот контроверзен коментар (Rumsfeld & Myers, 2002) за поврзаноста на Багдад со талибанските терористи ќе ја популаризира познатата флоскула за знаењето, за која зборувал и Сократ, имено дека во светот има *познати-непознати* и *непознати-непознати*. Како филмски автор кој се подготвува за сериозен подвиг не ми даваа сон токму непознатите-непознати, затоа што за познатите-непознати, односно областа за која сепак бев свесен дека постои таму некаде надвор од моето тогашно знаење, сепак можев нешто да направам. И во таа фиока ментално ги сместив сите недостатоци на моето дотогашно формално знаење и одлучив со максимално вложување напори во дополнителна наобразба, колку што е можно да ги надополнам тие празнини во знаењето и да се надевам дека непознатите-непознати, чии изблици несомнено испливуваа одвреме-навреме, нема да бидат опасни за целокупниот потфат. Како што имам наведено на други места, тешко е да погодиш во центар на една цел ако не знаеш воопшто каде таа се наоѓа. Но, како една вештачка интелигенција, навикната само на компримираното статистичко редување на зборовите, почнав полесно да чекорам во реалниот свет „вооружан“ со знаење. Па така, со постојаното проучување на наративната форма на долгометражниот филм, внимателна споредба и аплицирање на клучните постапки во развојот на структурната драмска парабола, размислување за заплетот, шематизацијата и емотивниот лак на ликовите, почнав да се чувствувам посигурно, а контурите на целта почнаа да се појавуваат. Непознатите-непознати стануваа сè појасни до крајот на процесот, а токму тоа е работното искуство, кое како во примерот објаснет со тренирањето на вештачката интелигенција, едноставно не може да се надополни само со зборови и знаење. Морав да го поминам патот и да скокнам во неизвесноста.

3.2 Авторските подготовки за вториот целовечерен филм *Трампи*

Две години по премиерата на дебитантскиот *Исцелител* почнав да размислувам за следниот подвиг: нов целовечерен филм. Успехот на *Исцелител* тргна настрана дел од сомнежите на мојата немирна авторска мисла и ми стана јасно дека со продлабочување на знаењето сепак успеав да се заштитам од најголемиот број опасности кои несомнено доаѓаат во допир со непознатото. Можев конечно да земам креативен здив, знаејќи длабоко во себе дека со целата наобразба и практичниот пат што го поминав работејќи од почетокот до крајот на еден целовечерен филм, со стекнување на основното искуството на изработка во сите најбитни фази на оваа епска форма, клучниот елемент на мојата несигурност е отстранет. Почнав инстинктивно да се потпирам на темелот на знаењето и искуството за да бидам похрабар со експериментите на следниот филм. На почетокот *Трампи* беше концептуално во целост различен од крајната верзија што ќе биде прикажана во киносалите. Во рамките на поголемиот дел на мојот авторски живот бев под импресии на клучните филмови на италијанскиот *неореализам*, како воената трилогија на Роберто Роселини, понатаму *Крадци на велосипеди* и *Умберто Д.* на Виторио де Сика, но и првите филмови на Федерико Фелини, Микеланџело Антониони, Лукино Висконти, Пјер Паоло Пазолини итн. Од мноштвото карактеристики кои ме привлекуваат, ќе издвојам неколку битни за понатамошната дискусија, особено во

дефинирањето на мојот почетен филмски стил. Првата причина е тематска, следната е теоретска и последната е структурна и наративна.



Сл. 4-1 Фотографија од снимањето на *Исцелител*. Од личната архива на авторот.

Развојниот пат на *неореализмот* е тесно поврзан со економските услови во кои се најде поголемиот дел од италијанскиот народ по Втората светска војна. Хаотичниот крај на војната со промена на страните, маршот на сојузниците од истоварувањето на Сицилија, долгите битки за ослободување од фашизмот кои се одолжуваат до средината на 1945 година, како и формирањето на Република Сало, нацистичкиот протекторат во Северна Италија под водство на Бенито Мусолини, го донесоа италијанското општество до раб на колапс каде што обичниот човек бил соочен со големи предизвици. Филмските автори, соочени со општата морбидна состојба на државата, распаѓот на италијанските филмски студија, но и цензурата со која се соочувале, решиле да остават реалистичен филмски наративен запис од мизеријата што се одигрувала пред нивните очи. Повеќето филмови во овие услови било екстремно комплицирано, а како што наведува Дејвид Кук во својата книга *Историја на наративниот филм*, режисерот Роберто Роселини, поради недостиг на сурова филмска лента, бил принуден да купува на црниот пазар фотографски негатив кој самиот тој го спојувал во ролни за снимањето, а имало и случаи кога членови на екипата морале да го напуштат снимањето заради тековни борби со нацистичкиот окупатор во околината на Рим. Наместо да бегат од суровата реалност, режисерите на *неореализмот* ги насочиле своите камери кон трагедијата што се случувала и успеале да направат вековен документ што ќе сведочи за тие мачни денови. Тематски, нивната инспирација е суровата реалност. На сличен начин, релативно рано во мојата кариера ме маѓепса моќта на сликите од реалноста што ме опкружува, а со соголдувањето и портретирањето на мноштвото проблеми со кои несомнено се соочува обичниот човек во овие наши калливи краишта, се надевав дека ќе бидам од корист создавајќи документ на едно време, не толку далеку од насоката на размислување и дејствување на неореалистите.

Теоретската нишка која силно влијаеше на мојот почетен стил е еloquentно содржана во многубројните текстови на брилијантниот француски теоретичар Андре

Базен. Во *Онтологија на фотографската слика* (Bazin, 2004c) тој зборува за нераскинливата врска на филмските слики од нивниот предмет на анализа: видливата реалност. Базен ги поставува филмовите на *неореализмот* на пиедестал, истакнувајќи ги нивните реалистички квалитети. Ќе зборуваме понатаму поопширно за неговите тези, но прашањето за кое немам јасен одговор, туку само шпекулативни тези е следното: зошто сум под животно авторско влијание, искрена почит кон реалистичката природа на филмските слики и речиси догматски завет за уважување и активно, елаборирано размислување на кои начини во мојата практика да ги задржам постулатите на реалноста што ја портретирам? Имајќи предвид, како што elokвентно посочува во своите дискусии унгарскиот теоретичар Бела Балаш, за кој ќе зборуваме и понатаму, дека доминантната филмска форма кон која овој медиум тежнее е наративна фикција, се прашувам зошто полесно не се одвојам од стегите на реалноста, за да почнам да размислувам за теми и слики кои не се нужно со силна врска и котва во истиот видлив свет кој нè опкружува? Зошто, на пример, уште во студентските денови размислував на кој начин да ги искористам во своите филмови фотогеничните објекти и локации на кои наидував низ Скопје, а не ми паѓаше напамет да размислувам за сценографски подвизи и да измислувам досега невидени филмски сетови, идеално стокмени за некоја филмска фикција и наративна фантазија директно преземени од мојата имагинација. Можеби бев уплашен од неможноста да го контролирам квалитетот на студиската сценографска изработка во локални услови затоа што нашата филмска заедница е само тангентно поврзана со филмската индустрија, па терминот е целосно несоодветен затоа што дизајнирањето филмски сетови во студија е спорадичен и речиси непостојно. Но, се прашувам, дали тој целосно основан страв од немањето проверена практика беше првичната и клучна причина да се свртам во потрага по реални локации или можеби треба да погледнам и на друго место?

Сметам дека не постои уште еден дополнителен агол, туку фузија од причини меѓу кои чувствувам потреба да го издвојам следното. Јас сум всушност фасциниран од светот околу мене, од објективната видлива реалност која низ мојот еклектичен живот материјализира фотогенични слики, впечатливи и втиснати преку моите емоции и бесценети искуства. Пораснат сум во мултиетничка и жива средина во близина на скопската тврдина Кале, а голем дел од моето детство го паметам во поминување една стресна рута, чекорејќи од мојот дом во близина на Француските гробишта, инаку споменик од Првата светска војна и основното училиште кое се наоѓаше веднаш до Универзитетската библиотека, во близина на Основниот суд. Често одев по главната улица наречена „Самоилова“ која параболично се крваше и се спушташе кон Старата скопска чаршија и поминувајќи низ трговскиот центар „Мавровка“ доаѓав до училиштето. Јас бев бледа математичка бубалица и лесна цел за многубројните тинејџерски банди кои „оперираа“ на тој локациски потег од училиштето до дома, па најчесто кога го минував тој пат, активно размислував како да избегнам каков било потенцијален судир со можните мои мачители. Неброени случаи се вткаени во моите сеќавања, како продавање девизи „на црно“ пред трговскиот центар, постојаните физички пресметки на моите соученици меѓу себе или често со некои слични насилници од околните маала, моите учества на натпревари по математика, физика и програмирање, созревањето и првите љубови. Гледано од денешен агол, особено со напуштањето на научничките почетоци и изборот на мојата понатамошна режисерска професија, која во суштина е наративна, сите овие врежани слики ми претставуваат јасен сигнал дека најмногу од сè, реалноста ја гледав и сè уште ја гледам како научна студија што треба да се забележи и да се анализира. Моите емоции, стравовите, љубопитноста, страста и правдољубивоста во голема мера ги трансформирале тие сеќавања и „ѓавол знае“ која е суштинската вистина зад нив, меѓутоа убеден сум дека влијаеше на мојата искрена љубов

кон амбивалентноста и синтетичката природа на светот околу мене. Бев вдахен и фасциниран, како што сè уште сум, од многубројните контрадикции на коишто наидував содржани во искуствата во контакт со моите соученици и научив многу брзо да се воздржувам од дефинитивен суд за комплексните настани и „неправдите“ кои ги искусував на своја кожа. Со други зборови, научив да набљудувам наместо да судам, а тоа се покажа како бесценето искуство за раскажување приказни преку слики.

Последната карактеристика на *неореализмот* која остави длабок суштински печат врз моето творештво се наративните особености на движењето. Според концептот на *структура и текстура* на американскиот филозоф Монро Бердсли (Monroe Beardsley) преземен од неговото семинално дело *Естетика: Проблеми во филозофијата на критиката* (*Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Beardsley, 1981), естетските квалитети на еден труд може да се поделат на две големи категории од кои првата, структурната, ги разгледува односите помеѓу крупните елементи, а другата, текстурна категорија, ги анализира односите меѓу најмалите елементи. За Бердсли, секое успешно уметничко дело наоѓа совршен однос на овие две карактеристики, структурната битна за големата слика која му дава волумен и кохерентност на делото, додека со обрнување внимание на текстурата, уметникот му дава живот, густина и богатство на детали. Прашањето што мене ми беше од клучен интерес и го привлекуваше моето внимание терајќи ме кон активно размислување и потрага по мојот авторски правец е: на кој начин наративните постапки во *неореализмот* успеваат на текстурно ниво да се одвојат од класичната нарација на веќе етаблираниот комерцијален игран филм, попримајќи ги препознатливите контури на нивните филмови кои денес ги ставаме на пиедестал, но во исто време грижејќи се и за големата слика, за наративната структура на филмот, која не смее да ја напушти симбиозата на нејзините покрупни елементи, рамнотежата која несомнено го прави наративниот филм кохерентен и складен во неговата класична форма. Понатаму ќе го анализираме сижето и ќе се осврнеме на конкретните фабуларни разлики меѓу двата филма, но битно е да напоменам дека наративните детали и големата слика никогаш не исчезнаа од моите мисли додека ги правев двата филма и беа клучни за нивниот различен стил, што нормално ќе го провериме низ истражувањето што ќе покаже колку двата филма беа инспирирани од експериментите на неореалистите. Тоа што е битно за сегашната дискусија е контекстот кој ја обликуваше нарацијата на двата филма. Ако во времињата кога го смислував *Исцелител* сакав да ги совладам драматуршките темели на целовечерниот филм и бев тангентно заинтересиран за концептуалните разлики на неореалистичките филмови во однос на веќе востановените и етаблирани карактеристики на зрелиот наративен филм од 30-тите години, со *Трампи* бев ослободен од императивот на класичното и се втурнав во анализа на нетипичната нарација, прашувајќи се во која пропорција може човек да отклони од центарот и сепак да остане во рамките на препознатливата наративна форма на филмот каков што го препознаваме. Сепак, патот до сегашниот резултат беше трнлив.

3.2.1 Патот на *Трампи*: од филм за ситен криминалец до филм за математичар

Ќе се вратам на почетокот: *Трампи*, за разлика од замислата на самите почетоци, сега е многу поинаков филм. Првичната инспирација за филмот беше новинарска статија за човек кој следејќи ги насоките на еден интернет мит кој вели дека со стратешко менување предмети со луѓе, внимавајќи низ тие размени постојано да менуваш поевтин предмет за поскап, на крајот ќе се збогатиш, колку и да е мала разликата во вредноста меѓу нив. Под првичните импресии на новинарскиот текст, смислив приказна која на сличен начин како и *Исцелител* беше сместена во сиромашно милје. Јунакот во филмот

беше млад ситен криминалец кој излегува од затвор, привршувајќи ја едногодишната казна за грабеж, а понатаму во обид да им покаже на родителите на својата трудна девојка, со која сака да се венча за да живеат заедно, дека е способен да собере доволно финансии за да ја издржува и неа и нивното бебе, почнува серија размени на предмети со луѓе. Надевајќи се дека ќе успее да го оживее митот за размените за кој слуша од еден продавач на пазарот каде што работи, тој почнува со експериментот. Серијата размени почнува да функционира, нашиот протагонист поаѓа од шпенадла и низ неколку размени доаѓа до убаво сочуван „фолксваген голф 4“, меѓутоа набрзо се соочува со несовладлива пречка. Братот на неговата девојка е сериозен криминалец од локалното подземје, кој постојано ги менува условите и побарувањата за да му дозволи да се гледа со неа, па на крајот, слушајќи за успешната низа размени, го условува Боби да ја направи последната *трампа*: да ограби кука на локални добронамерни богаташи кои му помагаат на Боби додека работи на пазарот, во замена за среќен живот со неговата сестра.



Сл. 4-2 Фотографија од снимањето на *Трампи*. Од личната архива на авторот.

Како што беше замислен, филмот беше во многу нешта сличен со *Исцелител*, почнувајќи од економското дно во кое се наоѓаат ликовите, понатаму сличен беше профилот на младиот сиромашен јунак кој мора да помине мноштво пречки за да ја обезбеди својата гола егзистенција, криминалот и корупцијата која е присутна во секоја пора на приказната, како и динамичниот пресврт на крајот. Авторскиот пресврт се случи кога по покана од еден мој пријател Масимилијано Нардули бев примен на работилница за развој на филмски сценарија *Помалку е повеќе (Less is More)*. Од четирите групи во кои ги распределија проектите, јас влегов во таа во која ментор ни беше еден искусен ветеран од светот на коучингот за сценарија Пјер Хоџсон, меѓу другото и самиот сценарист, режисер и консултант. Уште на првиот состанок зајадливо ме нападна посочувајќи ја очигледната сличност меѓу *Исцелител* и новиот филм со работен наслов *Трампи* и на тој начин почна една долга, креативна и крајно интересна интелектуална игра која резултира со сосема поинаков филм од замислениот.

„Направи филм за математика, твојата љубов од детството.“ Тоа беше предизвикот кој Хоџсон го наметна како дискусија за *Трампи*. Уште од самиот почеток на работилницата беше јасно дека целиот негов пристап е со внимателно одбрана и осмислена стратегија која е креативно зајадлива и те насочува авторски да погледнеш таму каде што има многу материјал: во минатото, емоциите, таму каде што боли, каде што има најмногу страст. Планот функционира беспрекорно во креативна смисла, меѓутоа во емотивна насока, особено во однос на моето ментално здравје, концептот беше многу опасен. Мојот приватен живот беше некохерентен во тој момент, се наоѓав на една нејасна животна раскрсница, ми се случуваа лични премрежиња и се прашував колку е паметно да се чепка во тој ѓавол наречен *математичко минато*. Имам многубројни спомени од детството кои на непредвидлив начин знаат да испливаат во некој даден момент. Се интересирав за сè што беше поврзано за логиката, како шах на пример. Читав како на кирилица така и на латиница уште во претшколската возраст, што беше клучно да можам да се соочам со математичките и со физичките проблеми во пишана форма и живо се сеќавам на моментите кога дедо ми, сфаќајќи ја мојата фасцинација со логиката, ми даваше да решавам разни ребуси, загатки и задачи со кои можев да се занимавам со часови. Љубовта кон математиката и науките се пресели и во училишните денови и уште во петто одделение почнав да одам на градските и на републичките натпревари. Но, како и повеќето работи во мојот живот, така и математиката е полна со емоции, страст, победи и порази, солзи од радост, но и од страв, игра со нервите на моите најблиски и со своите.

Во книгата *Уметноста на учењето* (*The Art of Learning*, Waitzkin, 2007), поранешниот јуниорски шаховски првак на САД, Џош Ватскин, зборува за еклектичните стилови на играње шах со кои се соочил во својата кариера. Претпоставувам дека повеќето од нас слушнале за поделбата на дефанзивни и офанзивни играчи чиј стил е очигледен од дефиницијата, меѓутоа сретнав во неговите зборови уште една поделба што сè уште одсвонува во моите мисли, а откако ја прочитав книгата, конечно ја разбрав својата кршлива детска психологија, контекстот во кој се развивав како натпреварувач, условите во кои функционирав како немањето суштинска психолошка поддршка, стратегија и патоказ за суровиот талент да се преточи во понатамошен животен пат. Ватскин станал јуниорски шаховски првак на САД на 9-годишна возраст и бил инспирација за филмот *Во потрага по Боби Фишер* (*Searching for Bobby Fischer*, 1993), кој го направил светски познат. Во книгата, меѓу другото зборува и за својата втора љубов, таи чи и интернационалните натпревари на кои ги освојува врвните награди. Ке се вратам на втората поделба на младите шахисти која Ватскин смета дека е клучна за нивните успеси, без разлика на талентот што го поседуваат: порцелански играчи и улични борачи.

Клучната разлика меѓу едните и другите е односот кон поразот: првите немаат стратегија за психолошко справување со ефектите на неминовниот повремени пад, додека другите ја имаат и ја развиваат. Ватскин го развивал својот натпреварувачки дух на улиците на Њујорк, во улични шаховски борби во кои неретко се употребувале неспортски стратегии како психолошки притисоци со намерна вербална провокација, па дури и повремено кошкање под масата на одредени натпревари. Силната поддршка и стратешкиот пристап на неговите ментори во моментите на повремени пораз и нијансираниот психолошки пристап кој го применувал татко му, биле голема поткрепа. Наместо да му подметнува лажни и бескорисни флоскули од типот „не е битно да се победи, битно е да се учествува“, обајцата работеле заедно како побрзо да се премине преку поразот, да се научат потребните лекции, брзо да се застане на нозе и да се продолжи понатаму. За разлика од нив, *порцеланските играчи*, без оглед на својот талент, по првиот пораз, се кршат на парчиња и никогаш не наоѓаат начин да се рехабилитираат.

Јас бев порцелански натпреварувач. Веројатно не бев за обвинување, немав ментор да ме насочи, ниту родителска фигура со доволно знаење за да ги менаџира неминовните порази, а дополнително, наместо да се одлучам за една дисциплина, јас одев да се натпреварувам на сите предмети секаде каде што бев повикан поради моите таленти: математика, физика, програмирање, конструкторство, хемија и што уште не. Згора на тоа, беше недостоинствено за мене да имам каква било друга оценка освен највисоката и тоа за сите предмети во училиштето, што успевав да го постигнам од почетокот во основното училиште до крајот на школувањето во тогашната природно-математичка гимназија. За сите мои успеси на натпреварите по математиката и науките ја добив националната награда *13 Ноември*, меѓутоа, тоа не го промени фактот дека првиот пат кога не бев на врвот на листата на победниците, нешто се скрши во мене или во терминологијата на Ватскин, порцеланот пукна и никогаш повеќе не успеа да се состави. Беа потребни години и многу трнливи моменти низ кои минував, за конечно да разберам дека животот е всушност прилепена порцеланска вазна, скршена на многу места и исто толку пати залепена, а пукнатините и сувиот лепак зборуваат за историјатот на тие психолошки војни. Ќе ми беше многу полесно доколку некој ми го предочеше ова кога бев дете и се натпреварував, меѓутоа веројатно ќе беше погубно за мојот следен филм *Трампи* кој жестоко се потпра на искуствата од таа моја лична кршлива војна која се сочуваше со совршената математичка порцеланска глазура.

„Направи филм за математика.“ Ги слушнав зборовите на Хоџсон и иако знаев дека тоа што ме чека ќе биде комплицирано и до некаде опасно искуство, а ќе биде речиси невозможно да останам на површината на таа емотивна каша, одлучив да го прифатам предизвикот кој резултира со пеколен ритам, многу експерименти со формата и содржината, но и мое лично соочување со духовите од минатото. По три сесии распоредени во текот на 2019 година, неисцрпни дискусии со менторот и со останатите мои колеги, по многубројни неспиеени ноќи, неброени верзии на приказната и повторно вкрстување на аргументите со Пјер, добивме форма на сценариото кое беше зачудувачки и необичен производ, вреден за понатамошно разгледување. Одлучив да аплицирам на конкурсот на Агенцијата за филм и на мое големо задоволство проектот ја доби поддршката на управниот одбор. Во тој момент не знаев какви бури ме чекаат со дополнителното финансирање, следеше претстојната криза со пандемијата на вирусот ковид-19, но и многу останати лични пречки што ме демнеа. Сепак, во тој момент бев среќен дека овој необичен филм, предмет на моето долгогодишно експериментирање, конечно имаше шанси да биде снимен.

4 ПРЕТПОСТАВКИ, ХИПОТЕЗИ И ЕВРИСТИЧКИ ПОГЛЕД НА ФОРМАТА И НА СОДРЖИНАТА

Очигледно е: *Исцелител* е поинаков филм од *Трампи*. Во однос на претходно изнесеното, зошто воопшто еден автор би правел ист филм и во која форма има смисла прашањето? Нормално, прво што мора да направиме е да се прашаме што воопшто значи фразата *ист филм*? Сигурно не мислиме во едноставна логичко-јазичка дефиниција на зборот *ист*, затоа што сигурно не е возможно да се направи еден ист филм, дури и ако одлучиме да го снимиме двапати на ист начин со истите актери, на истите локации со истиот креативен и продукциски тим или со познатите зборовите на Хераклит: „Човек не стапнува двапати во иста река.“

Повеќе од јасно е дека кога ќе кажеме *ист филм*, мислиме на една подлабока, асоцијативна смисла која може да значи сродност во јадрото на идеите, слична инспирација, конгруентни односи меѓу ликовите, блиски филмски постапки и формални средства. Се прашувам, можеби ќе најдеме една сличност, можеби многу повеќе и во кој момент ќе кажеме: авторот прави *исти* филмови, во дух на претходно изнесената флоскула дека постојат автори кои одново го прават истиот филм, но и такви кои прават различни филмови.

Пред да ги поставам претпоставките во ова поглавје, сметам дека не само што ќе биде корисно, туку гледам игривост и заводливост во продолжување на мисловниот и шпекулативен експеримент за кој дискутиравме претходно. Доколку Јасуџиро Озу е несомнен филмски еж во погорната аналогија, ако ништо друго поради посветеноста на семејната драма како жанр, тогаш Стенли Кјубрик мора да е лисица, поради шаренилото на жанрови. Со други зборови, доколку Озу одново и одново го прави *истиот филм*, Кјубрик е еклектичен и прави филмови кои се *очигледно различни*, барем жанровски. Меѓутоа, како што рековме, токму во анализата на деталите се крие комплицираноста на оваа теза. Ќе се обидеме уште еднаш да нурнеме, сега подлабоко, во анализата на сродноста на неговите филмови. Зарем нема една аналитичка фригидност и дистанцирана емотивна пресметливост во сите филмови на Кјубрик? Имам импресија дека не постои друг автор во филмската историја во која ликовите и актерите кои ги играат истите, се до таа мера клинички и безмилосно третирали, што неговата камера личи повеќе на око на една свирепа порота отколку емпатичен поглед на нивниот создавач. Несомнено ефектот е постигнат со внимателно и студиозно спроведување на неговата авторска волја, преку перфекционистичкиот формален третман на филмските елементи, инсистирањето на симетријата во фотографијата, широкоаголните објективи, широките планови, воздржаната глума. Можеби ќе биде неумесно да кажеме дека Кјубрик на еден мизантропски начин ги мрази сите свои ликови, меѓутоа сигурно не е ни благонаклон кон нив, или ако сакаме да се обидеме да го урамнотежиме ставот, веројатно не е далеку од вистината дека тој воајерски и садистички ги набљудува, одземајќи им го задоволството да разберат што им се случува, како секој од нив да е некоја кукла која одново и одново е шокирана од сознанието дека е нема жртва на една чудовишност и детерминираност на овој суров универзум во кој слободната волја едноставно не постои.

Следствено, зарем не го прави Кјубрик *истиот филм*? Зошто, ако ни е полесно да направиме врска помеѓу тематските елементи кај Озу, а потешко помеѓу формалните кај Кјубрик, би натежнале првите во однос на вторите во нашето тврдење за *истноста* на филмовите на едниот за разлика од тие на другиот? За мене, на пример, од сите филмови на Кјубрик, по прашањето на сличност, најмногу отскокнува *Д-р Стрејнџлав или: Како научив да не се грижам и да ја засакам бомбата* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) токму заради поголемата емотивна близина

до ликовите, но и нивното шаренило, апсурдниот хумор и хуманоста на темата. Ми се чини како авторот да го спуштил постојаниот гард кој го има во остантите дела, несомнено клучен за неговиот препознатлив стил, а со намалувањето на емотивното растојание до неговите субјекти резултатот е забавен, емпатичен, но и филозофски филм. Конечно, хирургот Кјубрик, кој можеби и не се ослободил до таа мера за да го остави настрана својот остар скалпел затоа што му е длабоко врежано во неговата срцевина да сече хируршки прецизно, се чини дека во оваа негова комедија се приближил до својот пациент кој е под делумна анестезија и за разлика од претходните оперативни потфати кога ладнокрвно и од далеку гледа во скаменетото лице на пациентот, сега речиси незабележливо, како Мона Лиза, му се насмевнува.

Од претходното, јасно е дека конгруентноста е комплициран концепт во споредбата меѓу две дела на една уметничка форма, а доколку го третираме прашањето со формално-логичка ригорозност, можеме лесно да го турнеме кон апсурд. Токму затоа во делот за методологијата ќе посветиме целосно внимание во потрагата по методот кој ќе ни донесе максимум полза и минимум недоследности. Споредбата погоре ни беше корисна за да покажеме дека особеностите што ќе ги анализираме, а кои одат во прилог на нашите претпоставки ќе бидат исто толку битни за нашето истражување како и оние што ги оспоруваат, затоа што сметам дека чесниот методолошки пристап може само да ни помогне во согледувањето на крајните резултати наместо да одмогне. Поголема аналитичка „анксиозност“ ми предизвикува мислата дека со премногу самоуверен пристап и нерасветлени слепи точки, како автор на овој труд, се ставам во опасност целосно да ја промашам целта. Но, со чесен пристап ќе се обидеме да внимаваме на ненамерните грешки, за понатаму да можеме да ги коригираме и да бидеме што е можно поблиску до центарот на целта.

4.1 Евристичко разгледување на содржината

Исцелител и *Трампи* се во многу нешта различни филмови, но во некои се слични. Наместо да талкаме низ океанот на променливи и да ги сопоставиме сите можни карактеристики на овие два филма, особено ако се земе предвид дека сум автор на двете дела, во првиот дел на оваа анализа се одлучувам за дедуктивен еврестички пристап на споредба на однапред одбрани особености што ќе ги сопоставиме во следните пасуси. Како што спомнавме погоре, се надевам дека со оваа стратегија на брза анализа ќе успееме на најекономичен начин да стигнеме до првичните резултати, за потоа да ги продлабочиме со следниот одбран методолошки пристап.

4.1.1 Тема и жанр

ИСЦЕЛИТЕЛ е филм за син кој се обидува да му помогне на болниот татко, обајцата железничарски механичари, едниот во моментот вработен во железничкото депо во Скопје, а родителот работел на истото место, меѓутоа сега е во пензија. Приказната се случува во сегашноста, а филмот има силен социјален призвук: синот се обидува да го спаси таткото болен од рак, но тие се наоѓаат на најдолното социјално скалило, а соочен со проблемите на немаштијата, тој одлучува да украде пакет со марихуана за да му помогне на стариот да се справи со своите болки. Тие живеат во остарен стан во едно далечно маало на границите на градот, а истите социјални координати важат и за останатите ликови што се појавуваат. Со исклучок на крајот, кој се случува во камп на едно вештачко езеро, во остатокот од филмот доминираат двете клучни локации: станот, заедно со зградата во маалото каде што живеат таткото и синот и железничкото депо во близина на пругите. Жанровите што го дефинираат филмот се: социјална драма - комедија со криминалистички елементи. Додека се развива приказната,

има назнаки дека на таткото и синот им се случила некоја семејна несреќа, меѓутоа дури на крајот, во разврска та ги дознаваме деталите. Кратката најава за романс на синот со некогашната девојка завршува исто како што и започнува, меланхолично и недоречено.



Сл. 4-3 Фрејм од *Исцелител*. Од личната архива на авторот.

ТРАМПИ е филм за меланхоличен математичар кој на почетокот на филмот излегува од затвор и за време на својот обид да се самоубие среќава еден исцанчен бездомник кој тврди дека е психијатар, нудејќи му помош на математичарот со психијатрискиот метод за самопомош кој самиот го развил, наречен *трампи*. Приказната се одвива во сегашноста и додека се случуваат размените во филмот гледаме шаренило на ликови од различни социјални слоеви. Заради особеностите на структурата на приказната, за која ќе зборуваме засебно, гледаме шаренило на локации низ Скопје каде што се случува дејството: затворот Идризово, станот во кој престојува математичарот, населбата Железара, скопскиот планетариум, напуштениот базен „Плаја виста“, мостот „Близнаци“, полето расадник во Кисела Вода, скопскиот плочник, железничката станица и уште многу други. Жанровите на кои филмот припаѓа се: мистерија, драма, романс и елементи на црна комичност. Можеме да речеме дека филмот изобилува со различни теми како семејната драма за која, на сличен начин како и кај *Исцелител*, ќе дознаеме подоцна во филмот, мистериозната приказна со необичниот бездомник, романсата со физичарката која математичарот ќе ја сретне низ системот на трампите, математичките филозофски дилеми кои провејуваат од почетокот до крајот, како и загадочната енигма вградена во нарацијата и во тесна врска со структурата на размени.



Сл. 4-4 Фрејм од *Трампи*. Од личната архива на авторот.

Табела 4-1 Тематски сличности и разлики

	<i>Исцелител</i> (раз.)	<i>Исцелител</i> (сл.)	<i>Трампи</i> (сл.)	Трампи (раз.)
Главен лик	Математичар, излегува од затвор	Млад маж	Млад маж	Механичар, работи во железничкото депо
Главен спореден лик	Постар маж: татко му, механичар од железничкото депо			Млада девојка: физичарка
Сличност кај спореден лик вредна да се издвои		Поранешна девојка во помала улога, помалку битна во приказната	Поранешна жена во помала улога клучна за приказната. Централен лик.	
Движечки инцидент (<i>Story</i> , McKee)	Таткото и синот се преживеаните во сообраќајната несреќа. Другиот син и мајката се погинати.	Семејна сообраќајна несреќа во минатото во која животот го губат најблиски.	Семејна сообраќајна несреќа во минатото во која животот го губат најблиски.	Жена му на математичарот е преживеана и ја запознаваме на крајот. Керката им е погината во сообраќајната несреќа.
Време	Се развива во рок од неколку месеци. Има	Се случува во сегашноста, не	Се случува во сегашноста, не	Се развива во рок од неколку недели.

	<i>Исцелител</i> (раз.)	<i>Исцелител</i> (сл.)	<i>Трампи</i> (сл.)	Трампи (раз.)
Локација	поголем скок во време. Доминраат: станот и маалото и железничкото депо. Излегува од Скопје	е историска приказна Поголемиот дел сместен е во Скопје	е историска приказна Целосно сместен е во Скопје	Нема голем скок во време. Многу различни локации целосно низ Скопје.
Жанр и социјален контекст	Силен социјален елемент. Видлива сиромаштија. <i>Suspense</i>	Комедија, драма, криминал клучен во приказната	Драма, комедија, криминал спореден во приказната	Мистерија, филозофски филм, загатка

4.1.2 Наративна конструкција

ИСЦЕЛИТЕЛ е наративно поделен на два јасни дела: 1) црниот вовед на филмот кој кулминира со крадењето на пакетот со дрога и правењето на колачот со марихуана кој синот му го дава на таткото; и 2) остатокот од филмот кој се случува еден месец по воведот и наративно се развива во континуитет со исклучок на вообичаените кратки филмски елипси како временските скокови од ден во ноќ или помалите временски компресии во рамките на една сцена од еден кадар до друг. Клучниот движечки инцидент на фабулата кој ѝ дава рамка на приказната се случува во минатото. Се работи за сообраќајна незгода во која таткото и синот ги губат двајцата членови на семејството: мајката и вториот син. Главен лик во филмот е младиот механичар, но главен спореден и централен лик е татко му околу кој се плете наративот низ неколку клучни елементи: неговата болест ги турка обајцата под нивото на сиромаштијата, па синот е принуден да ја помине границата на легално дозволеното, а крадејќи го пакетот со дрога тој навлегува во светот на криминалот; понатаму таткото е тој што го рекламира чудесниот колач кај блискиот комшија, а потоа приказната се шири низ маалото, што му ги стеснува опциите на синот кој се обидува да функционира „под радарот“; а во крајниот дел на филмот движечкиот наративен конфликт се емотивно спротиставените погледи на стариот и синот за загубата во сообраќајната несреќа.



Сл. 4-5 Фрејм од *Исцелител*. Од личната архива на авторот.

Филмот има две споредни *б*-приказни кои ја олеснуваат драмата: првата е другарството на протагонистот Боби со неговиот колега механичар од депото Џем, врска која не само што носи комичност и релаксирање на тензијата од централниот наративен тек, туку понатаму, во последните сегменти прераснува во битна нитка на ткаењето на главната наративна линија затоа што другарот ги провоцира криминалците кои ја бараат дрогата во депото и непотребно го привлекува нивното внимание кон протагонистот, па на крај Џем ќе ја плати цената откако крвнички ќе го натераат. Втората споредна наративна линија е романсата на механичарот со некогашната девојка, а за разлика од претходната *б*-приказна, кај оваа нема рефлексии на причинско-последични врски со главната линија, а нејзината функција е да отвори еден метафорички портал во времето кога протагонистот имал некаков друг, понормален живот во контраст со денешницата, каде што без оддишка е соочен со наталожени проблеми, а секој ден се обидува да врзе крај со крај. Финалето во *Исцелител* се случува во митскиот камп *Крани* каде што често престојувале семејно на одмор и каде што се случила фаталната несреќа. Тука се случува и пресметката со криминалците, а по неколку динамични драмски осцилации во која доминира насилството и тензијата, одеднаш се случува драмски пресврт, па филмот завршува со среќен крај, што суштински ја менува рамнотежата, па филмот прераснува во комедија наместо драма. Можеме да забележиме дека структурата на нарацијата се движи во релативно класични координати. Имаме главна *а*-приказна, споредни *б*-развојни линии, еден главен лик, еден централен лик, неколку споредни лика, тричинска драматургија и петнаесетина одделни секвенци.

ТРАМПИ е концептуално далеку похрабро структуриран за разлика од стандардната нарација во дебитантскиот филм *Исцелител*. Филмот почнува со кратка полудокументарна секвенца во која гледаме призори од улици со сообраќај на главниот град со фокус на сигнализационските системи, а низата завршува со жестока сообраќајна несреќа на железнички премин, кога рампата се отвора, автомобил тргнува да го помине преминот и во тој момент во него удира воз со полна сила. Следи експозицијата во која еден млад математичар излегува од затвор, патува до станот кој привремено му го обезбедува затворската администрација и по одредено време поминато внатре, излегува надвор и бесцелно талка во околината каде што е сместено живеалиштето. Наидува на еден напуштен базен, се обидува да чита книга, но по кратко размислување, станува, се качува на највисоката скокалница и очигледно е во обид да се самоубие скокајќи во

бездната, меѓутоа животот му го спасува еден бездомник кој случајно се појавува и тврдејќи дека е бивш психијатар, му нуди психолошка помош на математичарот со неговиот метод наречен *трампи*. Му дообјаснува: секој втор ден ќе му остава по една белешка во напуштениот базен, а математичарот, следејќи ги неговите насоки треба да оди и да менува предмети со луѓе. По седмата размена наводно тој ќе излезе од својата ментална бездна и ќе се препороди.



Сл. 4-6 Фрејм од *Трампи*. Од личната архива на авторот.

Можеме да забележаме — ако ја исклучиме полудокументарната секвенца на самиот старт — дека од почетокот на филмот до наративната кулминација со сцената во напуштениот базен, следи еден стандарден развој каде што јунакот, измачен од некаква длабока психолошка криза, се обидува да си го одземе животот, но е спасен од необичниот бездомник. Понатаму работите стануваат комплексни и драматуршки несвојствени: протагонистот ги следи насоките на бездомникот - психијатар и почнува да менува предмети со луѓе низ градот, низ навидум бесмислен редослед на случајно избрани карактери и локации со кои математичарот е принуден да ги заврши започнатите размени инаку методот наводно нема да проработи. Филмот одеднаш добива структура на таканаречена омнибус нарација каде што се чини дека случајноста во драматургијата станува побитна од каузалноста. Секоја одделна приказна има свој развој, сите имаат свои услови за размената, една од „трампите“ понатаму ќе се претвори во *б*-приказна (романса со млада физичарка), додека за време на претпоследната размена, кога протагонистот оди кај својата поранешна жена за да го менува со неа последниот предмет што го добил од претходната размена, ќе се разоткријат причините за неговата болка, а со тоа ќе се објасни дел од психолошките состојби низ кој поминувал. Меѓутоа, на самиот крај математичарот открива дека бездомникот - психијатар е шизофрен, и не само што не го препознава, туку и го исмева математичарот поради бесмисленоста на истите размени кои тој му ги наметна како метод за самопомош. Па така, нашиот херој не може да ги заврши *трампите* и тоа го турка во една психотична епизода во која тој помислува дека сите места на кои се одвиваат размените формираат правилен хептагон на мапата на Скопје, меѓутоа тоа е плод на неговата имагинација, а тој понатаму тоне во еден надреален сон. Романсата со физичарката Нина во последниот дел завршува трагично: сакајќи да отпатуваат неколку дена надвор од градот, се договараат да се најдат на железничката станица, каде што Боби пристигнува порано од Нина и присуствува на

несреќа кога едно девојченце случајно ќе падне на шините, а математичарот без размислување ќе се фрли да го заштити и ќе го спаси, но и ќе загине од ударот на возот.

Табела 4-2 Наративни разлики

	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
Тип на драматургија	Вид класична тричинска драматургија со петнаесетина секвенци и каузална причинско-последична нарација.	Хибридна драматургија со мал степен класични драмски елементи, а во поголемиот дел нетипична конструкција која наликува на омнибус филм.
<i>а</i> -линија, <i>б</i> -линија	Приказната логично се плете околу болеста, направениот криминал и колачот од почетокот до крајот на приказната. Едната <i>б</i> -линија логички ја надополнува главната, а другата е романтична оддишка.	Иако филмот има <i>а</i> -наративна линија, имено размените кои се дел од загатката на бездомникот - психолог, сепак <i>п</i> -линиите на размените се кратки филмови, а заедно создаваат некарактеристична форма на омнибус филм и исто толку се битни, ако не и побитни, во целокупната структура. Класична <i>б</i> -линија во филмот е романсата со физичарката Нина, меѓутоа е само тангентно во функција на <i>а</i> -линијата.
Крајот на филмот	Среќниот крај го балансира насилството кое му претходи, а хуморот во последната сцена јасно укажува на доминантниот жанр: комедијата.	Трагичниот крај несомнено го сместува филмот во жанрот кој доминира: драмата. Меѓутоа енигматичноста на размените, филозофските расправи за математиката и зачудувачката разрешница го истакнува вториот жанр по значење: мистеријата.
Реални-надреални елементи	Филмот во целост е изграден од елементи за кои сметаме дека се дел од видливата реалност на главниот лик.	Иако поголемиот дел структурата е изградена од реални елементи, во филмот има психотичен елемент во форма на хептагонот на мапата на Скопје, но и една сон секвенца. Дополнително, во неколку различни сцени филмот сугерира дека можеби бездомникот е измислен лик, со што се дополнува мистериозноста на нарацијата.
Концентрација на ликови распоредени низ нарацијата	Главен лик со најмногу концентрација на присуство во кадрите, централен лик (таткото) со помалку и спореден лик (колегата) со уште помалку. На крајот се епизодните улоги.	Главен лик со најмногу концентрација присуство низ нарацијата, спореден лик (физичарката) со помалку и речиси еднаков број минути кај останатите учесници на размените

4.2 Евристичко разгледување на формата

Во сличен стил на анализата на содржината ќе го спроведеме прегледот на формалните особености на двата филма. Во ова поглавје на претпоставките, ќе го третираме ова теоретско прашање на стилот инстинктивно и наративно, а понатаму со длабок фокус, емпириски ќе се осврнеме на елементите и подробно ќе ги согледаме сличностите и разликите.

4.2.1 Формални карактеристики

ИСЦЕЛИТЕЛ е снимен речиси во целост со камера од рака, со ретки исклучоци каде што тоа беше непрактично како на пример во сцените на возење во кои моравме да ја прицврстиме камерата на хаубата или од страните, но и во некои ретки широки планови во филмот за кои оваа постапка беше несоодветна резултирајќи со премногу наше видливо присуство. Камерата од рака беше избрана за да го засили документарниот призвук на филмот, особеност за која сметавме дека е битна во истакнување на современиот социјален ангажман, а следствено на тоа филмот имаше незначителен број фар движења и ниту едно движење со кран. Нашиот активистички „крик“ беше акутноста на филмот: оваа приказна се случува сега и овде, меѓу нас и сите сме дел од ова секојдневие и тонеме во истите проблеми и во истата кал. Искрено, имаше и многу практични елементи со изборот на користење на техниката камера од рака, на пример, брзината на менување позиции на камерата, што донесе зголемен број копмпозициски пермутации, користење различни големини на плановите и мизансценски варијации. Едноставно, сè течеше побрзо и поефикасно, а за мене како дебитант режисер, тоа беше од основно значење. Дополнително, во опширната книга на снимање имавме обележано исклучително голем број потенцијални позиции на камерата и бевме свесни дека сите не е возможно да се снимат во текот на еден снимачки ден, меѓутоа мене ми беше битно тие да бидат на хартија: прво авторски, затоа што сметав дека разновиден избор на агли на камерата ќе придонесе за ритамот на филмот, но чувствував и дека е од исклучително значење да имам разновиден и квалитетен материјал во монтажа затоа што немав точна претстава колку е доволно од истиот за потребниот квалитет кој го посакував. Жонглирав многу креативни променливи во мојов ум и сакав да се заштитам од непознатите непознати елементи за кои зборувавме претходно. Поголемиот дел од дијалогските сцени во филмот беа решени со вообичаената техника план-контраплан, а ракурсот во однос на линијата на погледот на актерите, речиси секогаш беше понизок затоа што сметавме дека им дава на карактерите една дополнителна отвореност, разголеност и искреност во нивната изведба, клучно за акутноста и документаризмот, дополнително истакнувајќи ја на тој начин врската со тековната реалност која се обидуваме да ја доловиме. Понатаму ќе ги разгледаме и статистичките податоци, меѓутоа во филмот има многу резони и иако не сум сигурен каква е таа бројка во однос на современиот комерцијален американски филм, сметам дека филмот има солидно брз ритам, можеби не толку како некоја холивудска акција, на пример, меѓутоа претпоставувам близок до драмите и комедиите. Филмот е снимен на дигитална камера *Arri Alexa Mini* со *Zeiss Ultra Prime* објективи. Соодносот на големината на сензорот на дигиталната камера споредена со површината на експонираниот негатив кај аналогната, а во комбинација со објективите кои ја покриваат дијагоналата на сензорот, тие се стандардни во аголот на гледање на соодветната камера *Super35mm*, типична во историјата на филмската форма. Со други зборови, ако ги оставиме настрана боите и

контрастот на сликата, карактеристични во однос на избраниот филмски негатив, како и острината на користените објективи, остатокот, како аголот на гледање и длабинската острината е идентичен со аналогните камери кои би користеле слична или иста оптика. И покрај разновидноста на филмските композиции, сметам дека во *Исцелител* има солидно количество крупни планови, особено присутни во емотивните дијалогски сцени полни со драма.



Сл. 4-7 Фрејм од *Исцелител*. Од личната архива на авторот.

ТРАМПИ е снимен во целост со камерата монтирана на статив или на движечки фар, без ниту еден кадар од рака. Акутноста и фокусот на современи актуелни теми беше далеку од нашите размислувања, а со статичната камера сакавме во филмот да постигнеме неутрална позиција на набљудување, трансформирајќи ја во метод за психолошка дисекција на состојбите на протагонистот. Дополнително, со користење прецизини композиции и повеќе простор околу субјектите, сакавме да ги изолираме и да ги „разголиме“ нивните интеракции и емоции. Со други зборови, патоказот кој ни ја покажуваше насоката на нашата уметничка филозофија во суштина беше следниот: не обраќајте внимание на филмските постапки и оставете го светот во заднината да потоне во една ненаметлива присутност, а сега погледнете го овој мистериозен човек, очигледно живее некаква силна бура сместена длабоко во неговиот дух. И понатаму: да ја погледнеме даденава интеракција, битни се нијансите на секоја реакција, секое движење на актерите, а елементите на реалноста кои пулсираат тивко во заднината, на еден суптилен начин го покажуваат контекстот. Книгата на снимање имаше минимален број позиции на камерата и речиси непостојни пермутации во планот или аголот на снимање откако ќе се одлучевме за специфичните ликовно-композициски елементи за секој кадар засебно. Свесни за стапицата која си ја наметнуваме со редукција на бројот на возможни снимачки варијанти, посветувавме големо внимание на секој детал, особено во сцените во кои свесно одлучивме дека тој аскетски пристап може да предизвика лавина проблеми понатаму во монтажата. Во филмот има солиден број сцени кои се снимени во само еден кадар, меѓутоа тоа не беше крајната цел на режисерскиот пристап, затоа што ни се чинеше догматски и непотребно таа постапка да ја спроведеме некритички. Методот што го избравме за осмислување на бројот на позициите и движењето на камерата, мизансцената и соодветните ликовни композиции всушност би можел да го карактеризирам како: економичен недогматски аскетизам. На пример,

доколку дејството, со еден еклектичен и монтажерски приод би можеле да го расчлениме на максимум M позиции кои ќе ни овозможат солидно монтажно покривање (*coverage*), со овој приод се прашувавме кој е бројот на економичност E во една дадена сцена кој би бил над минималниот со една до две позиции на камерата, доволен за потребното ниво информации и солидна експресивност на актерите потребна за психолошкиот реализам што го посакуваме. Во *Трампи* има солиден број дијалогски сцени кои се решени со техниката план-контраплан, меѓутоа останатиот дел беше изведен со мизансценски постапки. Точната бројка ќе се покаже во деталната статистичка анализа на филмската форма понатаму во истражувањето, меѓутоа поради сите овие различни постапки од дебитантскиот филм, видливо е дека бројот на резони во некоја нормализирана стандардизирана форма единица наротивно време е со сигурност помал во однос на дебитантскиот *Исцелител*. Или ако сакате, во далеку посоодветна употребна форма во понатамошниот статистички модел: просечната должина на кадрите ASL (Average Shot Length) е поголема кај вториот отколку кај дебитантскиот. Уште една суштинска разлика од *Исцелител*: *Трампи* беше снимен со друга технологија. Камерата е *Arri Alexa LF*, а објективите беа *Cooke s7i*. Без премногу да навлегуваме во техничките детали, како разликата на контрастот во објективите или сензитивноста на сензорот во камерите употребени во едниот или во другиот филм, ќе се задржам кратко на клучната карактеристика: големината на сензорот на камерата. Филмската камера *Alexa LF* на која беше снимен *Трампи* има електронски сензор со поголема површина од стандардниот сензор на *Alexa Mini* на која беше сработен дебитантскиот филм. Што значи тоа и зошто е битно за нашата споредба? Дискусијата околу техничките детали и изгледот на сликата кои ги носи различната големина на сензорите воопшто не е едноставна, па така не значи дека „ако е поголемо, тогаш е подобро“, а најмногу зависи од тоа каков ефект сака да постигне авторот. Нашиот план за овој филм беше да имаме поголема издвоеност на субјектите од заднината, но да не изгубиме од ширината на кадарот, со други зборови не сакавме таа сепарација да ја добиеме со користење на телеобјективи зацврстени на камера со помал сензор и да немаме јасно видливи контури на заднинските објекти во композицијата. Поголемиот сензор го нуди токму тоа: користење објективи со нормална или широка оптика и истовремено суптилно издвојување на заднината со една нежна заматеност во однос на предниот дел и нејзините субјекти кои се совршено остри, меѓутоа со доволно јасни контури на заднинските објекти за да може сцената да остане во координатите на реалистичкиот третман и да не биде премногу стилизирана со екстремно дефокусирана рабови што се добива доколку се користат телеобјективи и камера со помал сензор. Има одлична споредба со која можеме попрецизно да ја дефинираме разликата во различниот пристап: поголемиот сензор на втората камера е сроден со стандардната големина на *фотографскиот* сензор или површината на фотографскиот филм кој се нарекува денес *целосен фрејм* (full frame) или *лајка формат*, а на првата до *кинематографскиот Super35*. Оваа особеност нè носи до еден интересен заклучок: во однос на длабинската острина како производ на големината на сензорот и користените објективи, *Трампи* е поблизок до карактеристиките на фотографијата како медиум низ историјата, а *Исцелител* е поблизок до карактеристиките на кинематографијата како медиум низ историјата. На крајот, битно е да се спомне дека во филмот *Трампи* има значително повеќе широки планови во дијалозите и многу малку крупни, но сепак точната бројка ќе се добие понатаму во деталната статистичка дисекција на двата филма.



Сл. 4-8 Фрејм од *Трампи*. Од личната архива на авторот.

Табела 4-3 Формална споредба

	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
Статив-камера од рака	Со неколку исклучоци, речиси целосно филмот е снимен со камера од рака.	Целосно снимен со цврста врска на камерата за статив или фар резултирајќи со статични кадри и прецизни движења.
Филозофија зад техничкиот метод	Постигнување акутност, реалистичност и документарност, битна за активистичкиот призвук, потенцирајќи го социоекономскиот агол.	Психолошката реалност беше побитна од документаризмот, сакавме колку што можевме да продреме до видливите ефекти на мисловниот процес со изолирање на субјектот од заднината.
Движења на камерата	Солиден број кадри беа со движење на камерата, но никогаш од фар, исклучиво со држење на камерата од страна на операторот, во овој случај директорот на фотографија.	Сите движења на камерата беа со цврста врска со користење на фар, ниту едно не беше со користење камера од рака.
Број на агли во една сцена и варијации.	Максимум број позиции на камерата кој продукциски можевме да си го дозволиме. Ритамот во филмот ми беше од основно значење, а тоа го наметна монтажниот пристап наспроти мизансценскиот. Користење варијации од една позиција.	Со аскетски пристап, се грижевме да има доволен број позиции на камерата за ефикасно да се раскаже акцијата и наративниот дел, но имајќи предвид да не се изгубат актерските изведби во методот. Без варијации од една позиција.
Формален дијалошки пристап	Со неколку исклучоци, повеќето од сцените во филмот беа изведени со техниката план-контраплан со	Филмот има хибриден пристап: дел од решенијата се со користење на постапката план-контраплан, останатите се со користење на

	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
Ракурс	поставување на камерата во две позиции кои се со поголем меѓусебен агол од 90 степени. Филмот интензивно користи умерени ниски ракурси во композиција на актерите, битни за импресијата на блискост и искреност во актерската игра.	еден мизансценски кадар во рамки на сцената. Умерени ниски ракурси се користат во <i>Трампи</i> како и во дебитантскиот филм за добивање на ефект на поголема ранливост и чувствителност во изведбата на актерите.
Боја	Филмот е сработен во боја, а во процесот на корекција на сликата во постпродукцијата одлучивме боите да бидат пастелни, а особено зелените со намелен интензитет, со цел да предизвикаме ефект на ефемерност и топлина.	Филмот е сработен во црно-бела техника, за да се истакне безвременскиот агол и апстрактноста на математиката како тема на филмот, меѓутоа и психолошки да им дадеме максимален простор на актерите во потрага по нивните психолошки состојби.
Длабинска острина (големина на сензор и објективи)	Користена е стандардна кинематографска технологија и филмот од агол на длабинската острина со користените објективи наликува на поголемиот дел кинематографски дела низ историјата.	Филмот е снимен на камера со поголем сензор од стандардниот и речиси идентичен со фотографскиот лајка формат или таканаречениот <i>full frame</i> . Заради тој избор, во контекст на длабинската острина наликува на фотографскиот историски корпус.
Сценографија, костим, шминка	Цела креативна насока на размислување и дејствување беше во служба на реализмот и автентичноста.	На сличен начин како во дебитантскиот филм, бирањето на елементите беше во целост да се постигне максимална уверливост и автентична изведба во служба на приказната и ликовите.
Звучна кулиса	Реалистичен мимезис беше стратегијата во делот со снимањето на звукот која продолжи во иста насока понатаму во монажата во која посветивме огромно внимание на обогатување на звучната слика. Во последната фаза, за време на миксот на звукот, целта беше да се истакнат психолошките нијанси и драматургијата.	Ист пристап како во дебитантскиот филм: цел на снимањето беше близу совршен запис на продукцискиот звук добиен на филмскиот сет. Го комплетиравме звучниот пејзаж во монтажа и на крајот работевме на психолошкото и драматуршкото нијансирање во фаза на миксот.
Музика	Во <i>Исцелител</i> музиката имаше двојна функција: подражавање на психологијата на главниот лик, но и поткрепа на	Во <i>Трампи</i> музиката е исклучително користена во функција на психолошката состојба на протагонистот, помагајќи му на гледачот да ги

<i>Исцелител</i>	<i>Грамп</i>
атмосферата и духот на одредени сцени: комични, напнати, меланхолични, итн.	разбере нијансите во емоциите на ликот додека се движи низ лабиринтот на размена на објектите.

4.3 *Евристичко разгледување на режисерските и на продукциските постапки*

Во претпоследниот дел на ова поглавје ќе се осврнеме на режисерските и на продукциските постапки, нужни за оформување на големата слика за да се разберат сличностите и разликите во двата филма кои се неизбежно испреплетени, нормално во најголема мера поради тоа што ги отсликуваат потребните методи и алатки засебни за секој филм поради кои несомнено ќе се разликуваат филмовите, но и фрлаат јасна фокусирана светлина на мојот личен работен метод од кој ќе ги извлечеме сите сличности.

4.3.1 *Режисерска и продукциска методологија*

ИСЦЕЛИТЕЛ, во почетната фаза на формирање на приказната беше развиван околу три години. Првите елементи на фабулата почнав да ги спојувам во работен синопсис уште во 2011 година кога добив грант за развој од тогашниот Филмски фонд на Република Македонија. Сиџето трпеше големи промени до моментот кога го напишав сценариото и аплицирав за продукциски грант во 2013 година. Во самиот зачеток, филмот требаше да биде чиста драма за двајца браќа и нивниот татко, а за тоа зборував поопширно на други места, но резимирано кратко, додека работев на структурата нешто суштински недостигаше, па кога се обидов да го модифицирам жанрот и да воведам силна комична линија во форма на еден исцелителен колач со марихуана, се чинеше како уметничкото истражување да застана на здрави нозе. Го добивме грантот за продукција од Филмскиот фонд и брзо потоа влеговме во натпреварувачка конкуренција во Трст на работилницата за „пичинг“ *Кога Истокот се среќава со Западот (When East Meets West)* и за нашата презентација го освоивме второто место кое значеше влез на една од најпрестижните школи за продукција и понатамошно развивање на филмот, гигантот *EAVE*. Сценариото уште долго го рафинирав, а во „жешки“ подготовки се впуштивме пролетта 2015 година. Продукцијата изнајми канцеларии во Младинскиот културен центар, па почнавме да ги планираме кастинг сесиите и да ги бараме соодветните локации за засебните сцени во филмот. Ни требаа околу 6 месеци подготовки за да дојдеме до почетокот на снимањето на крајот на септември. Сè е подеднакво битно за време на подготовките, меѓутоа потрагата по соодветните актери за улогите кои се потребни е процес кој бавно се развива и е мошне неизвесен, па како режисер инсистирам да се почне што е можно порано за да имаме време сериозно да размислиме за секоја одлука. На второ место по акутност се локациите соодветни за сцените. Инсистирав да работиме на реални локации во станови и надворешни простори кои имаат некако минато и впиен живот во себе и тоа од две причини: реализмот кој го посакувавме кој е, како што напоменав, основен постулат за темелите на содржината, но и дополнително, ние не сме моќна филмска сила со веќе постојни филмски сетови за човек лесно да се потпре на студискиот пристап. Нормално, немам однапред никаква предрасуда или одбивност кон градењето кулиси и се надевам можеби во иднина ќе имам шанси да работам тема соодветна за студискиот систем и за која би имале финансиски услови да ја реализираме, меѓутоа во сегашниот контекст, несомнено ова е недоразвиен дел на нашата филмска дејност. Аудициите или таканаречените кастинг сесии ги спроведовме низ еден стандарден систем на „кругови“ или етапи во кои мене ми се од критично значење неколку елементи: конгруентноста на актерските особености со ликот од

сценариото, суровиот талент за брза и видлива трансформација во насока на индикациите што ги добиваат без промена на текстот како професионализмот, односно доаѓањето на време, учењето текст итн. Последната постапка на која ќе се осврнам е изработката на книгата на снимање. Суеверно, речиси религиозно сум посветен на нејзино целосно комплетирање пред снимањето, до таа мера што губам секаква верба дека филмот евозможен без сериозна разработка, прецизирање, визуализирање и обмислување на секоја позиција на камерата во сите сцени одделно и во сите неопходни варијации. Парадоксално, на снимањето понекогаш се случува да не се држиме слепо до планот опишан во книгата на снимање, меѓутоа само кога ќе го поминам целокупниот комплициран дизајн и движење на секој кадар, кога ќе го „видам“ филмот пред моите очи уште пред да го снимиме, психолошки се опуштам и подготвен сум за тоа што претстои. Снимањето на *Исцелител* траеше 36 дена распоредени во 6 недели. На постпродукцијата се работеше активно 14 месеци и беа потребни 2 години од крајот на снимањето до премиерата на фестивалот *Црни ноќи* во Талин, Естонија.



Сл. 4-9 Фотографија од снимањето на *Исцелител*. Од личната архива на авторот.

ТРАМПИ во многу нешта во методологијата на режисерските и продукциските постапки наликува на дебитантскиот филм. Веројатно е и нормално човек да продолжи по принципите кои претходно се покажале како успешни, барем во градењето на продукциските и режисерските кулиси врз кои треба да се потпрат креативните експерименти кои беа храбри и ризични. Во комплицирана дејност како филмот, не може човек да ризикува во секоја фаза и со секоја постапка, да снима ризично сценарио и ризично да ги постави концептите на продукцијата, затоа што секоја погрешна одлука може многу да чини. Во иднина не ја исклучувам можноста да експериментирам со организациските постулати, меѓутоа за вториот филм тоа не беше ни предмет на дискусија. Зборувавме поопширно на друго место во тезата, за развојот на сценариото за *Трампи*, но во интерес на продукциските параметри, ќе се осврнам само на временската рамка. Уште пред да ја поднесам апликацијата за продукциски грант во Агенцијата за филм, бев поканет да бидам дел од работилница *Помалку е повеќе* за

развој на сценарија, која е интернационална подружница на познатиот франкофонски конгломерат *Ле Груп Вест (Le Groupe Ouest)*. Од неколкуте различни идеи кои ги имав за идни филмски проекти, ја одбрав според мене најсоодветната, најразвиената и најпрактичната, но не се секавам која беше причината зошто беше поднесена таа верзија на синопсисот, а не некоја понапредна, но, за среќа, ме примија со приказната. Во текот на развојот веќе аплицирав за грант од Агенцијата за филм, а работата на сценариото продолжи во следните неколку години. Подготовките беа стресни и хаотични, прво поради ефектите од пандемијата од вирусот ковид-19, но и поради објективно непрофесионалното функционирање на Агенцијата за филм и нејзиниот тогашен директор кој постојано го одлагаше потпишувањето на договорите на одредени автори, не ни ги исплати потребните финансии навреме и едноставно нè блокира на секое можно поле. Тоа влијаеше, на пример на аудициите, затоа што во еден момент, откако добивме сигнал од состаноците кои ги организира агенцијата дека ако почнеме на своја рака со подготовките, институцијата нема да има избор и ќе започне со префрлање на почетните финансии. Па така, се организиравме и почнавме со аудициите, но некаде на половина од процесот ни стана јасно дека тоа што го слушнавме нема да биде спроведено и бевме принудени да ги прекинеме сесиите, свесни дека тоа ќе влијае на сликата што ја оставаме пред актерите, но и пред пошироката филмска заедница. По турбулентните неколку години, со смената на власта конечно дојдоа извршни претставници на Агенцијата кои едноставно нè одблокираа, ни ги дадоа иницијалните финансии и почнавме со работа. Продолживме со аудициите таму каде што застанавме, па дополнително ја комплетиравме екипата, почна потрагата по локациите, костимите и сценографијата и сè останато. Како што се приближуваше снимањето така почна да ми расте тензијата во однос на сè уште неутврдената книга на снимање на која почнав да работам на неполн месец од првиот снимачки ден. Под жесток притисок, работејќи по 16 часа дневно, конечно беше сработена и тргнавме со снимање. Па така, процесот на подготовките траеше приближно 6 месеци, а основниот дел на снимањето беше 36 дена распоредени во 6 недели, но имавме и 3 дополнителни дена за специјални потфати како сообраќаен судир, подводно снимање и документарни кадри низ Скопје. На монтажата и постпродукцијата се работеше активно 10 месеца.



Сл. 4-10 Фотографија од снимањето на *Трампи*. Од личната архива на авторот.

Табела 4-4 Режиерско-продукциска споредба во методолошкиот пристап

	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
Развој на приказната и проектот	Процесот траеше три години, интернационално помогнат од <i>When East Meets West</i> , а понатаму, за време на процесот на финализирање на финансиската конструкција, развиван беше преку продукциската мрежа <i>EAVE</i> .	Процесот траеше три години, а сценариото беше развивано преку работилницата за развој на сценарија <i>Less is More</i> , инаку интернационална подружница на <i>Le Group Ouest</i> .
Доделани грантови и копродукции	Доделени средства од Филмскиот фонд на тогашна Република Македонија и Грчкиот филмски центар. <i>Исцелител</i> е прва македонско-грчка копродукција на целовечерен игран филм.	Доделени средства од Агенцијата за филм на Република Северна Македонија, Чешкиот филмски фонд и Аудио-визуелниот центар на Република Српска, а филмот доби помош и од бугарскиот копродуцент.
Времетраење на предпродукцијата	Претпродукцијата траеше приближно 6 месеци.	Претпродукцијата траеше речиси 6 месеци.
Детали за предпродукцијата	Стандарден процес на аудиции кои беа ораганизирани во посебни етапи или кругови со времетраење од неколку месеци. Во исто време почнавме потрага по соодветни локации. Последните неколку	Слично како дебитантскиот <i>Трампи</i> следеше конвенционален начин на водење на кастинг сесиите, работејќи етапно, а низ актерско сито ги намалувавме

	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
	недели беше изработена прецизна книга на снимање со основи или тлоцрти и прецизно објаснување на секој кадар засебно.	потенцијалните кандидати за да дојдеме до конечниот ансамбл. Во исто време почна процесот на барање локации. Неполн месец пред почетокот на снимањето беше изработена прецизна книга на снимање со нацртани основи на локациите, позиции на актерите и камерата и објаснување на секој кадар засебно.
Општи детали за снимањето	Снимањето на филмот беше изведено во 36 снимачки дена, со снимање од 12 часа дневно, распоредени во 6 недели. Успеавме да не пречекориме ниту еден снимачки ден.	Основниот дел на продукцијата на филмот <i>Трампи</i> траеше 36 снимачки дена, распоредени во 6 недели, но имавме и 3 дополнителни дена за специјалните потреби како подводно снимање, документарни кадри и кадар со замислена сообраќајна незгода испланиран да се доработи со специјални ефекти.
Општи детали за постпродукцијата	14 месеци постпродукција	10 месеци постпродукција

4.4 Наративна споредба на елементите

Во претходните делови, на наративен и толковен начин, инстинктивно, повикувајќи се на практичните искуства во процесот на создавање на двата филма се осврнавме на некои од нивните сличности и разлики. Пред да поминеме на следните поглавја во кои ќе нурнеме кон теоретските темели на анализата, ќе напишеме неколку збора во кои ќе ги резимираме сличностите и разликите или со други зборови ќе ги поставиме хипотезите на истражувањето. Ќе почнеме од крајното поглавје и веднаш следи очигледниот заклучок.

Продукциските и режисерските елементи, се чини дека од методолошки агол, кај двата филма следат сосема ист терк. По одреден период на развој на приказната и филмот како аплициран проект на интернационалните работилници, филмската продукција аплицира за грант за финансирање во Агенцијата за филм, потоа продолжува до комплетирање на финансиите со регионалните и интернационалните партнери, а по добиените средства почнува процесот на подготовки и претпродукција кои, ако ги тргнеме настрана објективните пречки како пандемијата со вирусот ковид и административните проблеми на претходната политичка гарнитура која раководеше со Агенцијата, во суштина се со речиси идентично времетраење со еднакво внимание посветено на аудициите, потрага по локациите и правење на книгата на снимање. Речиси идентичен број снимачки денови беа потребни креативно и продукциски да се сработат филмовите, а сличен план и изведба следеше во делот со постпродукцијата. Со други зборови, методологијата на работниот процес во делот на продукцијата и режијата се потпира во целост на претходните искуства.

Тематски и жанровски филмовите се во некои елементи слични, но во останатите многу различни. Несомнено ќе најдеме и други сличности и разлики понатаму, меѓутоа во оваа фаза да се задржиме на очигледните. Прво, главниот лик во двата филма е млад маж на слична возраст, меѓутоа нивните карактери, професиите кои ги одбрале, погледот на животот, како и личната цел и потребите во филмот, се воочливо различни: едниот механичар, другиот математичар, едниот потонат во сиромаштија бара начин да му помогне на татка си, другиот со егзистенцијален поглед се обидува да се самоубие. Една од ретките карактерни сличности е нивниот заеднички капацитет за ризични постапки, но ги прават од суштински други причини: едниот го краде пакетот од депото за да најде пари и да го спаси својот татко, другиот сизифовски го прифаќа предизвикот на бездомникот и решава да менува објекти со луѓе за да избега од своите темни мисли. Понатаму, во едниот филм се појавува поранешна девојка на механичарот, а во другиот поранешната жена на математичарот, со битна разлика дека во *Исцелител* драмската линија со поранешната девојка не е клучна за приказната, додека поранешната жена во филмот *Трампи* е еден од темелите на приказната, таа е централен лик со слична суштинска тежина како таткото на механичарот во *Исцелител*. Клучен инцидент поради кој воопшто постојат приказните во двата филма е судбински акт: сообраќајни несреќи во двата случаја. Меѓутоа, има битни разлики во исходот: во едниот случај братот на механичарот и мајка му се погинати, во вториот случај малата ќерка на математичарот. Понатаму двата филма не се историски, туку современи и се случуваат во сегашноста, а со исклучок на воведот кај едниот и кај другиот филм, поголемиот дел од нарацијата е растегната во слично времетраење од две-три недели. Со исклучок на крајот во *Исцелител* снимен во кампот *Треска*, остатокот на локациите во двата филма се случуваат во Скопје, меѓутоа *Трампи*, поради својата специфична нарација е многу разновиден. Жанровскиот амалгам е сличен во драмските, комичните и криминалистичките елементи, но различно се измешани. Кај *Исцелител* доминира комедијата, веднаш потоа драмата и блиску до нив е криминалистичкиот жанр, додека кај *Трампи* мистеријата и драмата се подоминантни, а криминалистичкиот жанр и комедијата се маргинални.

Наративно, со исклучок на почетокот во кој наликуваат, остатокот на филмовите драстично се разликува. *Исцелител* ја следи класичната тричинска драматургија со блиску 15-ина филмски секвенци и речиси целосна причинско-последична нарација која е исткаена околу кражбата на пакетот со дрога и правењето на колачот. *Трампи* е хибриден драматуршки производ кој повеќе личи на нетипичен омнибус филм со верижната логика на својот пристап отколку до класично наративен. Дополнително, ако можеме да кажеме дека *Исцелител* со својата битна главна наративна *a*-линија и споредна *b*-линија е конгруентен со раскажувачките драматуршки постапки на повеќето сценаристички прирачници, во *Трампи* следиме хибриден пристап на фрагментрана драматургија во која *b*-линиите, во форма на различните мини-приказни во рамки на ситемот на размените и романсата која се развива со физичарката, се во во многу погледи побитни од главната *a*-приказна која прераснува во опсесија на еден психички болен човек. Драматургот Роберт Мекки во својата книга *Приказна (Story, McKee, 1997)* тврди дека крајот на филмот во однос на целокупниот дизајн на приказната многу помага во дефиниција на жанрот, па доколку ја аплицираме неговата теза преку овие два филма, се чини дека е точно: *Исцелител* завршува со секвенцата во кампот, во која емоциите се движат од една бура на гнев и лутина на почетокот, меланхолија на средината, опасност по животот на протагонистот, па конечно пресврт и среќен крај. Токму последните среќни моменти како да ја поместуваат рамнотежата кон комедијата како клучен жанр на филмот. За разлика од *Исцелител*, *Трампи* завршува трагично и шокантно, но во исто време и мистериозно и некомплетно, затоа што во некоја смисла крајот може да има

неколку различни читања: иако протагонистот е мртов, се чини дека трампитите се завршени со последната размена на неговиот живот со животот на непознатото девојче, па така мисијата која ја има математичарот во филмот е исполнета. Беспомошноста што ја чувствува затоа што не може да му помогне на своето дете е балансирана со спасувањето на девојчето кое е на слична возраст со ќерка му. Вредна е да се спомене и разликата во третманот на реалноста, затоа што ако *Исцелител* е целосно изграден од елементи за кои наративно може да кажеме дека се одраз на објективната реалност што го опкружува главниот лик, во *Трампи* има една сон секвенца, но и психотични состојби на протагонистот кога тој верува дека гледа правилен хептагон исцртан на мапата, но во суштина на мапата има неправилна форма на седум поврзани линии.

Формалните карактеристики во многу нешта се разликуваат. Прво најочигледната: *Исцелител* е филм во боја, а *Трампи* е црно-бел. Понатаму, во дебитантскиот камерата е постојано во раката на снимателот, а во вториот ниту еднаш. Во едниот филозофијата зад креативната методологија е засилување на видливиот реализам, во другиот зајакнување на субјективниот психолошки и магичен реализам. Понатаму, заради истакнување на динамичноста и монтажниот ритам, дебитантскиот филм избобилува со поголем број агли и варијации во однос на одбраните позиции отколку кај вториот во кој има економично избран број кадри, без варијации во избраниот план, со голема контрола на движењата што се исклучително во служба на внимателно смислената и испланирана мизансцена на актерите. Во *Исцелител* најголем дел од дијалозките сцени се решени со техниката план-контраплан, додека во *Трампи* методот е хибриден: некои се на истиот тој начин, меѓутоа има и солидна употреба на дијалози изведени во само еден кадар. Ретка сличност е што во двата филма доминира умерениот долен ракурс, под линијата на очите, со што се засилува ефектот на ранливост и чувствителност во изведбата на актерите, но длабинската острина во сооднос на користените објективи е различна: *Исцелител* го носи креативниот длабински печат на филмовите од историјата на кинематографијата, а *Трампи*, поради користење на поголемиот сензор кој е во димензии колку фотографскиот *лајка* формат, е конгруентен во длабинската острина со историскиот корпус на фотографијата. Сценографијата, костимот и шминката, кај двата филма се производ на истиот креативен механизам: мимезис на видливата реалност. Филозофијата зад продукцијата на финалниот *саундтрак* беше слична, па така снимањето и дизајнот на звукот кај двата филма беше со истата функција, имено едноставно обогатување на реалноста со соодветни сонични детали, меѓутоа имаше јасна драматуршка разлика во звучниот микс: со ретки исклучоци, во дебитантскиот филм, за време на миксот целта ни беше логичен и едноставен баланс на музичките стемови, но во вториот филм, покрај реалистичкото подражавање, целта беше зајакнување и појаснување на психолошките состојби. На крајот музиката во дебитантскиот имаше двојна функција: оцртување на психолошките карактеристики на главниот лик, но и сериозна емотивна поддршка на карактерот на некои сцени, додека во *Трампи* музиката е исклучиво во служба на психологијата на протагонистот.

4.5 Резиме на хипотезата

Да резимираме и конечно да ја поставиме хипотезата: во моите авторски дела, целовечерните филмови *Исцелител* и *Трампи*, кои се производ на речиси истиот долгогодишен разработен режисерско-продукциски метод, забележуваме јасни разлики во изборот на темата, жанрот, содржината и формата. Дебитантскиот во најголема мера е комедија и социјална драма со криминалистички елементи, додека вториот филм е филозофско-математичка мистериозна драма, со криминалистички призив и хумор. Филмовите имаат солиден број содржински и формални разлики и малку сличности, но кои зборуваат многу за мене како автор: инцидентот кој ја придвижува нарацијата во

двете фабули е судбинска семејна несреќа со жртви, протагонистот е млад маж кој живее изолирано во метафорично ментално чистилиште, осамен и меланхоличен, но зачудувачки посветено и издржливо се обидува да истрае во своите одлуки. Следните сличности се дека во еден момент во двата филма се појавува некогашна партнерка на протагонистот, а филмовите се мешавина на жанрови, со слични состојки во трагичните елементи, апсурдниот хумор и ситниот криминал од рабовите на општеството.

По цена да изгледа дека следните редови премногу застрануваат од теоретскиот пат, пред да ги тргнеме настрана во понатамошните дискусии, би сакал уште еднаш да се осврнеме на кратко на некои од тематските сличности во филмовите. Зошто, на пример, протагонистот е маж во доцни дваесетти и рани триесетти години во обата филма? Меѓутоа, да не се разбереме погрешно, не сакам да туркам некакви непобитни потсвесни тези. Нормално, јас имам свои психолошки објаснувања за мојот личен мотив зад изборот, меѓутоа во духот на целото истражување ќе ги оставиме шпекулативните фројдовски интерпретации настрана и ќе се фокусираме на содржинско-практичните. Прво, сметам дека возраста е многу заводлива во однос на активната, непредвидлива филмска нарација која е дел од двата филма, затоа што маж на таа возраст е доволно млад и силен за да може да ги издржи сите екстремни удари и ризиците низ кои го впушта нарацијата, како криминалот, обидот за самоубиство, затворската казна, условите во железничкото депо, брканиците и политички некоректниот хумор на сметка на протагонистот. Искрено, не можам да го замислам истиот сплет на околности со постар маж, на пример. Нормално, секогаш има начин како да се адаптира приказната, меѓутоа ако ја земеме за пример сцената кога протагонистот е физички нападен во *Исцелител* од криминалците, или заканите по живот упатени кон математичарот во сцената со коцкарите во *Трампи*, јасно е дека со поинаков избор, тие ќе изгледаат изнасилени и невкусни. Понатаму, зошто во обата филма има нефункционални семејства? Речиси сигурно е затоа што јас доаѓам од едно такво, меѓутоа не сметам дека треба да влегуваме премногу во детали, затоа што денес поголемиот дел од младите потекнуваат од нефункционални семејства. И на крајот, сметам дека следниот детал е специфичен и интересен за дискусија, имено мотивот зад двете секвенци со тетовирањето присутно во двата филма. Објаснувањето, во форма на филмска *тривија* е следното: многу сакав да се истетовирам кога бев помлад и кога беше популарно кај мојата генерација, меѓутоа секојпат кукавички се повлекував затоа што бев вкочанет од страв од перманентноста на техниката. До таа мера сум несигурен во проекцијата на мојот иден светоглед, што за секоја можна содржина на којашто ќе помислев за да биде истетовирана, бев сигурен дека ќе ми пречеше веднаш истиот ден, до толку што мојата скромна процена е дека од панични напади ќе мораа докторите да ми препишат антидепресиви.

Откако и овие прашања поврзани со тематските сличности ги расчистивме, во понатамошниот дел, низ теоретскиот и статистичкиот модул, ќе ги разгледаме деталите, за да ги провериме сите нијанси и претпоставки што произлегоа од ова поглавје.

5 ФИЛМСКИ ЕСЕНЦИЈАЛИСТИ, ЕПИСТЕМИОЛОШКА РАМКА И ТЕОРЕТСКИ СПОРЕДБИ

Најмладата од сите уметности, кинематографијата била принудена брзо да созрее и да го фати приклучокот во време на екстремна анализа, деконструкција и бескрајни метаморфози својствени за модернистичките и постмодерните движења на дваесеттиот век. Следствено, на самиот почеток, уште пред да созрее и да ја достигне својата класична форма, овој медиум бил ставен под лупа на мислителите кои доаѓале од различни предели на човечката култура. Новинари, писатели, театарски и книжевни критичари, синеасти и теоретичари, се обидуваале да ги одгатнат механизмите на функционирање на оваа загадочна форма. За да откриеме кои суштински карактеристики се битни за ова наше истражување и споредба, ќе нурнеме во првиот и клучен дел на теоретската филмска мисла, онаа која се занимава со есенцијалните, нужни квалитети на филмот кој го разликуваат од останатите уметнички и комуникациски медиуми, за потоа да го свртиме вниманието на посовремените теоретски текови.

Што воопшто претставува овој амалгам, оваа форма која успешно го комбинира фотографскиот медиум, снимениот звук и нивната временска димензија во еден аудио-визуелен систем? Луѓето на почетокот се прашувале дали воопшто има капацитет да биде уметност? Кога магионичарот Жорж Мелиес, на една од првите филмски проекции на браќата Лимиер во *Гранд кафе* во Париз, ги прашал организаторите дали е возможно да купи една од нивните камери, таткото на изумителите Антоан му кажал дека не ја продаваат направата и дека Мелиес ќе му биде благодарен еден ден затоа што бесцелно ќе ги потроши своите пари, нарекувајќи го кинематографот научен механизам со само привремена вредност, никако солидна инвестиција (Méliès, 1937). Ете како ја гледале дури и неговите создавачи, како зачудувачка машина која единствено што е во состојба да направи е да ја регистрира реалноста, а во најдобар случај ова технолошко чудо можеби ќе можат да го искористат некои идни научници за анализирање на феномените во видливиот свет. Па така, на самите почетоци, овие и останатите пионери, ја употребувале камерата како атрактивен „саемски“ технолошки производ, прикажувајќи ѝ на публиката егзотични prizori од земји на светската мапа кои со сигурност овие не би можеле да ги посетат.

Уште на самиот почеток очигледен бил капацитетот на филмскиот целулоид како средство за комуникација, а една од првите функции на филмот за која зборува познатиот протогешталт психолог и филозоф Хуго Минстерберг на чии тези ќе се осврнеме подоцна, е токму можноста за споделување информации. Тој вешто ја одвојува оваа функција од останатите уметнички, нарекувајќи го филмот „весник на екранот“ во неговото семинално дело и првата сериозна теоретска расправа за филмот наречена *Фотодрамата* уште во 1915, која зачудувачки останала непозната за пошироката публика сè до 70-тите години на претходниот век. Токму Минстерберг бил еден од првите кој го препознал наративниот квалитет на филмот и неговиот суров потенцијал да се претвори во самостојна уметност. Читајќи ги неговите зборови, се добива впечаток на инстант заљубеник во новиот медиум, осамен со своите согледувања дека пред очите се раѓа нова уметничка форма вткаена во навидум една обична забава за сиромашните Американци. Посетувањето на некоја од првите проекции во нашироко распространетите протокиносали, а всушност мали импровизирани излози наречени *николодеони* за цена од еден *никел*, како што Минстерберг самиот изјавува во краткиот текст *Зошто одиме на кино* (*Why We Go to the Movies*), објавен во списанието „Космополитен“ во 1915, би требало да биде недостоинствено за интелектуалец од негов калибар како професор на Харвард (Münsterberg, 1915), па заедно со негов пријател тој одел надвор од Бостон, водејќи грижа да не биде препознаен.

Првата задача која си ја поставиле овие рани теоретски љубители на филмот е да ги најдат клучните особености кои ќе го одвојат од останатите уметности и медиуми. Употребувајќи есенцијалистички логички механизам познат уште во времето на Аристотел како *потребен и доволен услов*, овие мислителци се обидуваале да го кренат филмот на нозе, трагајќи по неговите есенции. На почетокот на векот младата уметничка форма имала многу интелектуални „непријатели“. Културниот естаблишмент, навикнат на раскошни театарски изведби, едноставно не можел да разбере на кој начин оваа заробена дводимензионална симулакрумска реалност може да е супериорна или во најмала рака да стои рамо до рамо со живи актери од крв и месо застанати на сцена, поставени пред бравурозни парчиња сценографија, со своите софистицирани актерски изведби моќно ги претставуваат своите емоции, а нивните импресивни гласовни можности допираат и до најдалечниот ред.

Доблеста, но и клетвата на филмот е што тој е синтетички медиум во кој се комбинирани различни карактеристики својствени за останатите уметности. Како сликарството, филмот има рамка во која на естетски начин се распоредени елементите на ликовната композиција, темпорално и емотивно се развива на сличен начин како и музиката, свесен е за просторот и го истражува како архитектурата, наративно прогресира на многу сличен начин како романот, ги распоредува актерите низ мизансцената и ги развива нивните односи како театарот, а како што често знаат да посочат психолозите, близок е до нашиот надреален модус на соништата.

На самиот почеток, додека сè уште медиумот не бил оформен, не било очигледно што точно е филмично во филмот и на кој начин е можно да биде засебен од останатите уметности. Движењето *Film d'Art* во Франција во предвечерјето на монструозната Прва светска војна, го ставил филмот во функција на театарот, продуцирајќи скапи снимени претстави во вид на долгометражни филмови кои биле прикажувани за публика од пониските економски слоеви која немала можност да си дозволи полна карта за една врвна театарска изведба, чин резервиран за богатите елити кои од своја страна гледале на филмот како технолошки куриозитет. Сепак, иако го ставиле филмот во позиција да му слугува на театарот, движењето *Film d'Art*, преку интернационалните комерцијални успешни продукции како филмот *Љубовниците на кралицата Елизабета* извршиле и позитивно влијание врз развојот на филмот, убедувајќи ги продуцентите и дистрибутерите дека филмот како медиум е комерцијално одржлив, дури и лукративен и вреден сам по себе. Дополнително, на тие скапи продукции биле вработени врвни драматурзи, актери и театарски режисери, кои иако суштински не излегле целосно од шаблонот на снимена претстава, сепак му донеле престиж на филмот. Сепак, најбитното значење на движењето е всушност реакцијата што ја предизвикало.

Легендарниот филмски теоретичар Ричото Канудо, работејќи во Париз во 1911 година, во обид да го тргне филмот од канците на театарот, провокативно го прогласува медиумот за седма уметност и зачудувачки предизвикува реакции најмногу од надреалистите на кои им пречела претенциозноста на тврдењето, па се бунтувале во обид филмот да го задржи својот провокативен и популарен статус како дел од нивната културна, анархистична и антиестаблишментска матрица. Но, во исто време, околу идејата се обединуваат други сериозни авторски сојузници и истомисленици, ангажирани, слободно обединети и познати како *француска авангарда* и кои од своја страна почнуваат храбро да ги спроведуваат своите филмски експерименти. Клучните филмски дејци како Луј Делик, Жан Епштајн, Жермен Дилак, Абел Ганс, но и токму надреалистите како Луис Буњуел и Салвадор Дали, во 20-тите години преку своите експерименти ќе покажат дека филмот е во голема мера ликовен, ритмичен, темпорален и апстрактен и постојано туркајќи ги границите на медиумот во екстреми, самите ќе бидат инспирација на некои идни брилијантни теоретичари како Бела Балаш, на пример,

за филмот да го сместат во попрецизни координати. Авангардистите беа автори на импресивни апстрактни филмови, користејќи само форми, на пример, како и првите целосно надреалистички потфати, покажувајќи ја моќта на медиумот да продере длабоко во потсвеста на гледачот, укажувајќи на силна врска на филмот со соништата, способен да ги ангажира најосновните сурови човечки емоции, распламтувајќи ја човечката имагинација, произведувајќи дотогаш невидени шокантни слики. Работејќи во рамките на истото движење, Карл Теодор Дреер го снимил во Франција своето чудо *Страдањата на Јованка Орлеанка*, снимен речиси исклучително во крупни планови, покажувајќи дел од океанот можности на новата уметност.

Еден од првите кој ќе се обиде да го скроти овој навидум бесконечен избор на средства достапни на новата уметност е споменатиот унгарски теоретичар Балаш, социјалист и близок соработник со *руските формалисти*, легендарните книжевни теоретичари и критичари кои се обидуваа на емпириски, научнички начин да проникнат во тајните механизми на литературата и поезијата и да откријат што е книжевно во книжевноста. Балаш во своето дело *Теорија на филмот* (Balázs, 1970) користи брилијантна аргументација во своето истражување на новата уметност, прашувајќи се, ако на двете крајности на филмскиот медиум стојат суштински ненаративните форми: документарниот филм на една страна и францускиот апстрактен авангарден бран на друга, дали тоа значи дека сè останато измеѓу или со други зборови срцевината на филмот не е суштински токму наративна? Дополнително, насочувајќи ги очите кон апстрактната авангарда, а величејќи го „народното“ во новиот медиум, Балаш ги обвинил авангардистите и нивните апстракции дека „формата која си ја креира сопствената содржина.... води кон фрустрација и плиткост“. За среќа, неговиот коментар е далеку поурамнотежен и не толку ригорозен како „формалистичката грешка“, флоскула која комунистите, откако спласнале бранувањата на Октомвриската револуција и почнале да јакнат авторитарните тенденции, ја користеле за да ги напаѓаат филмските, но и останатите уметници, лепејќи им ја етикетата. Сепак, ако го тргнеме настрана идеолошкиот набој, тој поставува хуман заклучок: „На самиот крај на анализата, единствено што е битно се луѓето“. Колку е интелектуално понизна оваа реченица. Зарем не треба филмот да е човекомерен и следствено човекот да биде во центарот на оваа нова уметност, а не безживотните апстрактни форми? Иронично е дека Балаш кој се смета за дел од формалистичката филмска теорија е мислител кој на крајот го насочува филмот назад кон хуманото. Тој зборувал за моќта на крупниот план и е еден од првите кој сметал дека сценариото е уметничка форма само по себе.

Како познатиот парадокс со Ахил и желката на Зенон, се чини дека колку и да продираме подлабоко во суштината на медиумот, исто толку сме далеку од неговото дешифрирање. Во слична позиција биле чинителите од културната сфера во моментите кога се раѓал филмот, кои се прашувале дали воопшто е можно да се зборува за уметност и уметничко во медиум кој својот материјал го забележува со ладнокрвно регистрирање на реалноста, употребувајќи механичка направа со внатрешен механизам на функционирање во кој — доколку ја изземеме селекцијата на објектите кои се регистрираат како и одбирањето на основните елементи како типот на лентата и објективот — понатаму човечка рака нема удел во клучните моменти кога светлосните зраци поминуваат низ леќата и остануваат засекогаш регистрирани на целулоидот. Зарем е возможно, во ера во која сликарството полеа, но сигурно се ослободува од репрезентативноста, Дишан го прогласува писоарот за уметничко дело, музиката е повеќе апстрактна од кој било период низ историјата, а театарот експериментира со танцот и ненаративноста, да тврдиме дека е можно да создадеме уметничко дело со речиси непроменети парчиња од видливата реалност? Можен ли е *кубизмот* во филмот?

На кој начин, со филмскиот јазик може да се преведе класичната музичка атонална авангарда? Што е споредбено со модерниот танц во филмот?

Психологот Хуго Минстерберг, кого го споменаваме погоре, е еден од првите филмски теоретичари кој бил воодушевен од моќта на подвижните слики, споредувајќи ја тремавоста на театарот со експресивната природа на филмскиот рез, кој на филмот му овозможува инстантна промена на контекстот, транспортирајќи го вниманието на гледачот во моментот на сечење на целулоидот, од едно на друго лице или од една на друга заднина. Присуствувајќи на безграничните филмски можности на моментна промена на сцените и наративните секвенци, скокови од сон во сон, па на јаве, како во *Андалузискиот пес*, во сегашноста или во минатото со користење флешбекови и промени дури од една во друга временска епоха, како во еден од првите примери на паралелна монтажа без брканција во епот *Немтрпеливост* на Дејвид В. Грифит, Минстерберг се прашувал дали конечно сведочиме на медиум кој е најверен до човечката мисла? Зарем нашето постојано свесно и несвесно रहेње на менталните слики, со безгранична моќ на имагинацијата и брзина на светлината, не е идентично со капацитетот на филмот? Што е филмот, точно? За Минстерберг, ни помалку ни повеќе, филмот е огледало на човечкиот ум.

Дијалектичкиот судир на идеи со посредство на монтажата, која е неговиот јазик и дефинирачка карактеристика, ендемична за новиот медиум, е во срцевината на филмот, според Сергеј Ејзенштајн, еден од најголемите практичари и мислители во филмската уметност, подеднакво битен поради неколкуте беспрекорни ремек-дела, но и поради теоретските темели на кинематографијата кои ги образложил во своите есеи. Транспонирајќи ја Хегеловата и марксистичка дијалектика во судирот меѓу два соседни кадра, Ејзенштајн ќе развие елаборирана теорија на монтажата, втемелена на филмовите на Грифит, размислувањата и експериментите на Кулешов, Сига Вертов и на Пудовкин, тези тестирани во филмовите како *Штрајк*, *Крстарицата Потемкин* и *Октомври*. Монтажата го дефинира филмскиот медиум, а содржината на кадрите видливо се менува во меѓусебниот судир, создавајќи нови значења на што укажуваат експериментите на Лев Кулешов. Како што потенцира историчарот Дејвид Кук во својата книга *Историјата на наративниот филм*, погрешно е да ги гледаме идеите на руската монтажна школа во изолација, затоа што филмовите и зборовите зад нивната теорија се, сепак, производ и во повратна спрега со тие на нивните колеги уметници конструктивисти, а Ејзенштајн, меѓу другото, се инспирирал од јапонските идеограми и идеите на авангардниот руски режисер Мејерхолд. Но, јасно е дека советските филмски автори, понесени од бравурозните квалитети на сечењето на филмовите на Дејвид В. Грифит, ги однеле сознанијата за монтажата на далеку посоефистицирано интелектуално ниво, формирајќи цврста синонимна врска меѓу филмот и неа.

Филмот е фотографски медиум, онтолошки поврзан со реалноста. Филмот е нејзин отпечаток, асимптотата на видливата реалност на која постојано ѝ се приближува, но никогаш не можејќи да ја достигне поради своите вградени недостатоци. Монтажата е сепак во подредена улога во однос на фотографската природа на филмот во елковентните поетски реченици во есеите на брилијантниот француски теоретичар Андре Базен. Во неговиот легендарен есеј *Онтологија на фотографската слика*, Базен од една страна ја следи еволуцијата на ликовниот израз и вечниот стремеж на сликарството и скулптурата кон верната репродукција на перспективата, контрастите, пропорциите и боите на видливата реалност доведени до совршенство во барокното сликарството и од друга сопоставена страна го следи раѓањето на фотографијата која за Базен конечно го ослободува сликарството од неговата вековна опсесија со реалноста. Во златното време на рационализмот во 19 век, во ера на рапиден раст на идеите на науката, се раѓа изумот наречен фотографија, која е инстант победник во трката за верна

репродукција на реалноста. Мојам само да ги замислам генијалните барокни сликарски умови во судир со ладнокрвната прецизност на фотографијата, соочени со застрашувачки поразителното сознание дека потрагата по идеалната репрезентација е дојдена до крајот, конфликт кој во многу нешта наликува на нашиот судир со рапидниот раст на вештачката интелигенција. Како што сме ние соочени со егзистенцијална провалија гледајќи го потенцијалот на ВИ, размислувајќи како понатаму во светло на сознанието дека можеби нашата човечка креативност, широк пат кој до вчера беше прооден, сепак е само една слепа улица во милениумската еволуција на човечката когниција? Фотографијата несомнено урна голем дел од вековните идеали на сликарството, но за Базен во исто време и го ослободи истото да истражува таму каде што во некои аспекти застана во ерата на средниот век: кон симболизмот, апстракцијата, чистите форми и концепти. Истовремено, раѓањето на фотографијата го овозможи и раѓањето на филмот, но механизмите на нејзиното создавање кои филмот ги наследи беа и неговата клетва, осудувајќи го на слепа верност на реалноста, слугувајќи ѝ засекогаш.

Збирот на сите елементи кои се разликуваат од реалноста го прават филмот уметност — според Рудолф Арнхајм, уште еден гештalt психолог кој се обидува да ги одгатне мистериите на филмските подвижни слики. Познат по своето семинално дело *Филмот како уметност* (*Film as Art*, Arnheim, 2000), Арнхајм се обидува да ја премости пречката за која зборува Базен, дека филмот е нужно и судбински поврзан со реалноста. Кои се механизмите кои му овозможуваат на овој млад медиум да ги претстави своите идеи со нас, а сепак да остане доследен на суровиот материјал, нераскинливо во симбиоза со видливата реалност. Сите останати човечки дејности што ги знаеме како уметност, го земаат материјалот од природата и го деформираат оформувајќи го во значајна форма, користејќи постапки својствени за самиот медиум. Од еден голем блок мермер, скулпторот, користејќи ги своите алати, прави објект наречен скулптура, кој во таа форма не може да се најде во природата. Музичарот користи специјално направени инструменти со кои произведува звуци комбинирајќи ги во хармонии и аранжмани кои исто не можеме да ги слушнеме додека ги живееме нашите животи во објективната стварност што нè опкружува. Сликерот ги добива своите бои со мешање пигменти и специјални масла и ги нанесува на платното во комбинации кои не ги препознаваме околу себе. Како е можно тогаш, се прашува Арнхајм, но и многу интелектуалци пред него, филмот да биде уметнички медиум ако со механички средства, без посредство на човечката креативност, едноставно ги забележува односите и распоредот на објектите во реалноста и ги комбинира тие исечоци на континуирано простор-време, но без дополнителна можност да ги деформира до непознавање, како што тоа го прават останатите уметности? На Арнхајм му доаѓа на памет брилијантна идеја: сите недостатоци на филмот како медиум поинаков од реалноста го прават уметнички. Почнува да ги набројува: филмот е проектиран на дводимензионално платно, реалноста е тридимензионална; филмот е црно-бел, реалноста е во боја; филмот има рамка во која ги распоредуваме елементите во композиција, реалноста е безгранична и ентропична; во филмот се застапени само двете сетилa вид и слух од традиционалните пет наспроти трите дополнителни кои ги искусуваме во реалноста односно мирис, вкус и допир.

Колку била длабока и суштинска оваа потрага по филмичното во филмот зборуваат многубројните кинематографски „бранови“ низ овие стотина и повеќе години филмска историја, сите со свои клучни авторски фигури кои неуморно ги туркале меѓите на медиумот сè подалеку, обележувајќи огромно уметничко и комуникациско пространство, секој со засебен придонес во потрагата и употребата на методите кои решавале практични проблеми со кои се соочувале, како на пример скокот на планови по оска и приближувањето на камерата во *Механичарската ракавица* на Грифит, но и еloquentно излагање на теоретските принципи од мислителите кои како што видовме

погоре активно размислувале за есенцијални карактеристики кои на филмот му даваат право да биде вклучен во престижната лежа на одамна востановените уметности.

Има уште многу клучни концепти во зачетоците на филмската теорија, а вреден за споменување е феноменот на *фотогенија*, со кој биле опседнати француските авангардисти, кој иако е феноменолошки опишан со нивните зборови и суштински недофатлив, прерасна во есенцијален термин во претставувањето на мистериозните квалитети на привлечност на одредени фотографски форми, меѓу кои најбитната е човечкото лице. Рационално и теоретски имам тешкотии да ги зграпчам и да ги балсамирам импресиите на авангардата поврзани со концептот на фотогеничност, но авторски суеверно стојам зад тоа дека некои слики се поавтентични од други. Луј Делик во својот есеј *Фотогеничност и мечтаење* го проблематизира концептот, кој според него не е еднаков на чист естетски склад во филмот, критикувајќи ги тогашните француски филмови со зборовите: „Дури и нашите најубави творби на целулоидот — нема да ги именувам — празни се како убави кутии.“ (Delluc, 1920) И понатаму продолжува: „Нека нема повеќе фотографија и филм! (алудирајќи на естетски складната фотографија во филмот која често не му носи ништо корисно.) Нека сите средства на фотографијата и ингениозноста на оние кои ја преобразуваат фотографијата се потчинат — каква светкава потчинетост — на грозничавоста, остроумноста, ритамот на филмот.“

За Всеволод Пудовкин клучната стилска фигура во филмот е елипсата. Филмската монтажа го компримира времето со отстранување на деловите кои не се од интерес за нарацијата, кои се нормални, тривијални. Оваа ефикасна компресија е незамислива за театарот во која дејството мора да се изигра од почеток до крај во една сцена, колку што трае во реалноста. Нормално, во една претстава има отстранување на времето меѓу чиновите, меѓутоа во филмот тоа е возможно да се направи и во најмал размер: во рамките на едно човечко движење, на пример. Во познатата збирка есеи *Филмска техника и филмска глума* Пудовкин тврди дека времето и просторот претставени на платното му се потполно потчинети на филмскиот уметник, а основната постапка на филмскиот израз, имено создавање целосна колажна слика од поединечните делови и елементи со отфрлање на сè што е вишок, оставајќи ги само најсилните и најважните моменти, крие како техника во себе исклучителни можности. Надоврзувајќи се на таа економија во изразувањето, тој продолжува понатаму: „Гледачот не троши одвишок енергија додека го следи филмот. Со кратење на преодните моменти, режисерот му поклонува на гледачот конзервирана енергија со која го напојува, а ликот создаден од низа прецизни детали се перципира од платното поубедливо отколку што би било во стварноста.“

5.1 Што е филмот? Сублимирано

Разгледајќи во груби црти една поширока естетско теоретска и еклектична мисла од разни теоретичари, почнувајќи од оние што го анализирале филмот во зародок до тие што го сведочеле неговото созревање кон средината на претходниот век, во период на клучни децении во кои несомнено се обликуваше оваа уметност во верзија во којашто денес, со можеби неколку различни особености, ние ја познаваме. Но, дали сме поблиску до одговарање на прашањето: „Што е филмот?“ Како што рековме на почетокот, за да можеме да споредиме два филма и да видиме во која насока стилски се придвижил вториот филм во однос на првиот, мора да најдеме некоја рамка во однос на која ќе го спроведам истражувањето, а по цена следните зборови да се чинат излишни, едноставно не гледам друг начин освен да се обидеме повторно, но сега уште покомпримирано.

За изумителите на кинематографот, филмот е *технолошки изум способен да ја регистрира реалноста за понатамошна анализа*, а подвижните слики ги користеле во своите комерцијални проекции со кои се збогатиле, прикажувајќи им на гледачите

егзотични призори од далечни краишта, користејќи го филмот во насока на онаа Минстербергова флоскула: *весник на екранот*. Токму за Минстерберг, оваа функција на сурово бележење на реалноста е само попатна станица до полниот креативен капацитет на овој медиум, а понатаму елаборирајќи низ тезите во првата целосно оформена теорија на филмот *Фотодрамата*, тој доаѓа до заклучокот дека кинематографијата на вешт начин ја отсликува *човечката мисла и човечкиот ум*. Францускиот импресионизам и апстрактната авангарда, во обид да го оддалечи филмот колку што е можно подалеку од неговиот милениуми постар ментор, а како реакција на уметничката апропријација на движењето Film d'Art кое без оглед на позитивните елементи, сепак го става филмот во потчинета улога во однос на театарот, ги турка границите на филмскиот медиум кон дотогаш непознати краишта, експериментирајќи со *чисти форми* на движење, *визуелен ритам* и *надреални слики*, одејќи толку далеку со своите ставови што почнале да ја негираат и наративноста, која ги потсека на драмата и на романот. Филмскиот теоретичар Бела Балаш, социјалистот и пријател на книжевните теоретичари познати како руски формалисти, инспириран од нивните дискусии за книжевноста, гради свој корпус знаења низ своето истражување и со исклучување на екстремните форми на документарниот филм и токму апстрактната француска авангарда, доаѓа до заклучок дека токму тоа што ги обединува, имено отсуството на наративен модел во нивната структура, е доказ дека останатите филмски форми сместени измеѓу мора да се нужно *наративни*. Дополнително, како што спомнавме погоре, иако спаѓа во формалистичкиот табор, за него филмот е *човекомерен*, па следствено тој го става *крупниот план* на пиедестал за сметка на апстрактните форми и дополнително за него *сценариото е уметничка форма* само по себе, на сличен начин како што е драмскиот текст. Понатаму, за истакнатите автори и теоретичари од руската монтажна школа *монтажата* е јазикот на филмот на која сите останати елементи ѝ се потчинети. Секој од нив ѝ пристапува од свој агол, па така за Ејзенштајн *монтажата* се раѓа во *дијалектичкиот судир* меѓу два кадра формирајќи синтеза на двете идеи содржани: како теза на едниот и антитеза на другиот кадар. На сроден начин Лев Кулешов ја објаснува промената на значењето во даден кадар кога е сопоставен со неколку останати различни, во експеримент познат по неговото име *Кулешов ефект*, а нивниот колега Пудовкин зборува за клучната стилска фигура во филмот: *елипсата* или компресијата на времето во филмот со исфрлање на тривијалните моменти од приказната, супермоќ која ретко која од уметностите ја содржи во капацитет на филмот, а во комбинација со колажната техника на изолација на најбитните елементи од човек, објект или од настан и нивно комбинирање, го прави филмот беспрекорна машина за ефикасно раскажување приказни. Секоја особина поинаква од реалноста за Арнхајм е филм. Но, сепак, теоретската „забава“ им ја растура францускиот теоретичар Андре Базен за кого фотографската природа на филмскиот медиум нужно го прави закотвен во *реалноста*, а *монтажата*, колку и да е нужна и битна, сепак е второстепена во однос на реализмот.

Се враќаме одново на клучното попатно прашање кое се надеваме ќе нè донесе поблиску до предметот на нашето истражување. Што точно е филмот? Во екстремна компресија: технолошки медиум за регистрирање на реалноста за понатамошна анализа? Весник на екранот? Совршен урнек за човечката мисла и ум? Чиста движечка форма, визуелен ритам и идеален медиум за потсвесното и надреалното? Наративен човекомерен медиум? Ејзенштајнова монтажа како дијалектички судир? Кулешова монтажа на промена на значење во судирот меѓу два кадра? Пудовкинова монтажа на компресија на време со користење елипси? Фотографски медиум закотвен во реалноста? Или сите недостатоци кои медиумот го прават поинаков од реалноста?

Нормално, одговорот е *сè* од приложеното. Филмот е широк, комплициран и синтетички медиум способен да комуницира, раскажува, предизвикува емоции, шокира

и агитира. Се поставува прашањето како ќе продолжиме натаму и од сите овие елементарни есенцијални гледишта да ги одбереме клучните за нашата споредба? Споменаваме дека во овој прв дел ќе бидеме фокусирани на есенцијалистички теоретски согледувања во време кога филмскиот медиум созрева во класична уметност каква што ја знаеме. Моќта содржана во овие први теоретски зборови на созревање лежи токму во страста да се одбрани или да се нападне некоја појдовна филозофска и уметничка позиција во време кога филмот сè уште го немал најдено својот уметнички калап, меѓутоа во исто време тоа е и клучната мана во контекст на нашата споредба бидејќи повеќето тези се радикални и исклучувачки, обидувајќи се да го сведат филмот на една клучна водечка карактеристика, а својот корпус на размислувања го движат низ познатиот принцип на *потребен и доволен услов* кој ги дефинира или ги елиминира формите на подвижни слики врз основа на таа клучна карактеристика, не обрнувајќи внимание на нијансите измеѓу.

Пред да ги земеме предвид погорните теоретски дефиниции за филмот кои ќе ни помогнат во анализата помеѓу двата филма, ќе се осврнеме на методите за споредба во уметноста.

6 ЭПИСТЕМИОЛОШКИ КООРДИНАТИ

6.1 Зачетоците на теоретската дихотомија

Кинематографијата ја немала таа можност како останатите уметности да се развие во својата класична форма осмотски и непречено, без обид за присвојување од другите уметнички форми, ниту без будното око на критиката, филозофијата и екстремната анализа својствена за минатиот век. Ќе го парафразирам историчарот и теоретичар Ендрју Дадли кој во својата книга *Главните филмски теории* (*The Major Film Theories*, Andrew, 1976) го опишува тековниот век, како доба на анализа и теоретизирање, време кога деконструкцијата на некоја активност станува исто битна, ако не и побитна од самата активност. Анализа на соништата наместо длабок сон, анализа на сексуалните односи наместо нивно практикување, анализа на уметничкото творење наспроти самата практика на создавање уметнички дела, анализирање на духовното и сакралното наместо верување во некоја религија. Теоретска анализа на два сопствени последователни филма наместо подготвување и снимање на третиот, на пример.

Филмската теорија е стара колку и зрелиот филм, а ако ги тргнеме настрана ретките изблици и обиди за нејзина унификација со филмската историја — експеримент што се обидоа да го спроведат повоените француски синеасти уште во 1947 година воведувајќи го терминот *филмологија* (Cohen-Séat, 1946) кој денес повеќе или помалку носи административно наместо теоретско значење — таа е како филозофска гранка еkleктична, дијалектички склона кон формирање табори со тези и контратези и често присвоена од широките културни и доминантни филозофски струи на дваесеттиот век. Зошто е филмот толку тежок за теоретско дефинирање и претставува своевидна модерна естетска загатка? Не само загатка, јас би додал и уметничка стапица, затоа што има многубројни филмски експерименти низ историјата кои завршиле неуспешно поради непочитување на неговата во суштина контрадикторна, дуалистичка природа. Во срцевината на таа загатка е следниот парадокс: филмот е *уметничка форма* чиј материјал е верната *репродукција на реалноста*. Но, пред да го објасниме дихотомскиот конфликт кој ја дефинира природата на медиумот и е клучен за анализата на формата на филмовите, ќе се осврнеме на битните струи низ кои се развивала филмската теоретска мисла.

Почетните теоретски размислувања за филмот се без исклучок формалистички што е сосема нормално, затоа што ако на младиот медиум му требаа дваесетина години од првата проекција за да застане на своите кревки уметнички нозе, а потоа уште толку за да ја достигне својата зрела звучна фаза до средината на триесеттите години на минатиот век, тогаш на самите почетоци, со креативните експерименти, финансиски ризици и безграничната имагинација на цела генерација филмски пионери, филмот беше организиран околу методите, техниките, формата и облиците. Како што посочува Ендрју Дадли во предговорот во неговата семинална историја на филмската теорија *Главните филмски теории*, што ја споменаваме погоре, првата голема ера на филмско теоретизирање била хомогено формативна, па речиси и да нема суштинска контратежа на формалистичките тези на Хуго Минстерберг, Рудолф Арнхајм, Бела Балаш и Сергеј Ејзенштајн. Со појавата на францускиот синеаст, критичар и теоретичар Андре Базен и формирањето на легендарното списание *Филмски тетратки* каде што ќе бидат објавувани не само неговите есеи, туку битни критички текстови на филмските автори и синеасти од *новиот бран* како Франсоа Трифо и Жан Лик Годар, почнува посериозното третирање на реализмот во филмскиот медиум.

Со несреќната смрт на Базен француските млади филмски автори обединети околу *тетратките* изгубија влијателна централна фигура околу која беа обединети, учејќи ги од него практичните и филозофските концепти за филмот, создавајќи идиосинкратски филозофски кинематографски корпус. Меѓутоа, се покажа дека

кинематографијата изгуби многу повеќе со смртта на Андре Базен отколку само една влијателна менторска фигура на талентирани француски синеасти и автори. Базен беше котвата на реализмот во филмот, гласот на разумот кој со своите споредби и метафори беше контратег на заводливиот шарм на навидум бесконечното поле изразни средства на дофат на филмските автори, кои можат да ги употребат за видливо да ја деформираат физичката реалност речиси совршено забележана од сè пософистицираните камери и останати филмски орудија. Меѓутоа, Базен не им даваше мир на младите автори и ги враќаше назад кон изворниот материјал кој пред да биде деформиран, тие мораа да научат да го почитуваат. Со секој збор од неговите есеи објавени во два дела под името *Што е кинематографијата?* (Bazin, Gray, et al., 2005), Базен како да сака да каже дека секој еден автор што непромислено ѝ го врти грбот на реалноста во филмскиот медиум, не разбирајќи ја нејзината центрипетална филмска сила, скапо ќе ја плати цената. Реалноста ќе дојде по своето во филмовите на маниристите казнувајќи ги заради ексцесите на нивната неавтентичност, површност и минлива помодност. Неговите зборови можеби не само што звучат премногу ограничувачки за еден млад автор, туку дидактично и професорски, како да му го скратуваат просторот за креација ограничувајќи го на далеку помал простор за уметнички маневар, меѓутоа доколку авторот на еден стоички начин ја прифати демаркацијата на реалистичките принципи транспонирани врз мапата на возможни филмски креативни постапки, тогаш Базен ветува, ни помалку ни повеќе, пат до филмскиот уметнички рај. Во овој денешен екстреман критички постапокалиптичен постструктуралистички филмски дискурс, потребни се — би рекол нужни се — реалистички и рационални ментори како Андре Базен, за повторно да го насочат филмот кон неговата неизбежна природа.

Многу нешта се случија од тие мајсторски кинематографски теоретизирања на Андре Базен, а тој не би можел ни да претпостави колку се далеку денешните нови критички текови од неговите сликовити филмски патокази. Не само што целосно се заборавени неговите пророчки метафори, туку и намерно се тргнати далеку од блескавите светла и гламурозните црвени кадифени теписи на помодните филмски фестивали, туку тие епски идеи за моќта на филмскиот медиум не само да ги разголи и да ги разоткрие механизмите на функционирање на реалноста и одново и одново да ја истури пред нас нејзината несомнена магија, се опасни за денешната памфлет кинематографија. Како автор и теоретичар, секогаш кога се обидував ги разберам неговите зборови, се навраќав одново на една ментална слика: колку навистина брзо ни исчезнува реалноста пред нашите очи. Среќа човештвото нашло начин — базеновски да се изразам — да ги балсамира сите тие моменти како инсект зачуван во килибар. Само ако ги замислиме сите нијанси и финеси кои сме ги размениле во еден разговор со некој непознат човек на улица и можеме да сфатиме колку неизбежно губиме. Богатството на гримаси и погледи, несмислено поставени прашања и нејасни одговори, процена на намерите на соговорникот и некомплетната разделба, кои само неколку чекори понатаму ќе исчезнат засекогаш, „како солзи во дождот“, ако дозволувате да ги цитирам последните зборови пред смртта на андроидот Рој Бати одигран од Рутгер Хауер во култниот филм *Истребувач* (*Blade Runner*) на Ридли Скот.

Таа дихотомија како клучен дијалектички конфликт за која зборував претходно е вградена во филмскиот медиум од самите почетоци. Познатата флоскула дека секој филм е суштински близок или до играната оставина на Мелијес или до документарната на браќата Лимиер не е без поткрепа. Како што укажува понатаму Дадли во предговорот на *Главните филмски теории*, битно е овие движења да се прикажат во спрега, како теза и контратеза, токму заради таксативниот редослед на практично-теоретскиот дискурс кој историски наизменично се менувал. Продолжува Дадли: „Теоретичарите формалисти ги пишуваа своите теории како одговор на суровиот реализам промовиран од страна на

филмските продуценти и кој публиката некритички го консумира. Подоцна, реалистите прецизно ги напаѓале формалистите бидејќи овие свесно го отфрлуваат специфичното кинематографско потпирање на реализмот, додека истовремено се обидуваат да го кренат филмот рамо до рамо со престижните уметности.“

6.2 Постмодерено нарушена дихотомија

Меѓутоа, овој суштински естетско-дијалектички конфликт кој е длабоко вграден во срцевината на филмскиот уметнички медиум, одеднаш беше тргнат настрана со појавувањето на еден систем на идеи кој со своите тези и свеж — за тоа време во 60-тите, сега веќе сериозно потрошен — епистемиолошки пристап, успеа сериозно да се наметне, да го насочи кон себе целокупното внимание не само во филмот, туку во целокупниот филозофски, културен и уметнички дискурс. Корпусот на тези и идеи кој започна како критички систем за анализа и деконструкција на текстот, ја префрли пајажината на својата моќ многу подалеку, а денес можеме слободно да кажеме дека таа филозофска струја стана до таа мера доминантна и мејнстрим, што ниту една дискусија не е возможна без да се земат предвид нејзините постулати. Нејзината генеза е комплицирана за да се објасни во скромните рамки на овој труд, меѓутоа од исклучително значење е да се обидам да ги разјаснам моите дилеми, особено заради чесниот пристап кој се обидувам да го наметнам во ова истражување.

Да пишував во некое друго време, на пример во средината на минатиот век, целиот контекст ќе беше поинаков. Западниот свет, во културната сфера во која работам сè уште не беше обременет со релативизмот на постмодерните струи, а интернетот не беше измислен и со тоа немаше можност да ги засили сите овие, за мене барем во големината во која нараснаа, проблематични интелектуални трендови, па целиот етички агол всушност би се свел на чесноста на авторот и неговата или нејзината искреност кон својата професионалност и занаетот, вредности кои во претходните времиња беа ставени на пиедестал. Меѓутоа, годината кога го пишувам трудот е 2026, а ние неколку пати го пробивме интелектуалниот сид, носејќи ја западната културна струја во нејасни води, сè подалеку од рационалните модернистички позиции. Следствено, се чувствувам должен да почнам со обележување на епистемиолошката рамка, чиј избор, во мојот систем на вредности, е во сферата на етичкиот дискурс. Прашањата на јасност, чесност и каузалност за мене интелектуално и етички се на спротивниот крај од софизмот, намерното матење на водата, макијавелистичка злоупотреба на логичките грешки, а особено адхоминем нападите и замената за тези.

Зачудувачката моќ што успеа да ја акумулира овој модел на идеи е застрашувачка. На почетокот беше замислен како критичка филозофска матрица која има цел да зборува за односите, прво меѓу знаците во форма на семиологијата и семиотиката, а потоа меѓу разните културни и општествени структури во форма на еден поширок епистемиолошки метод наречен структурализам, кој понатаму се разви во дополнително релативистичка верзија наречен постструктурализам или сè почесто *Критичка теорија*, за која можеме денес без да да згрешиме да тврдиме дека е јадрото на уште поголемо множество идеи кое целосно доминира во модерниот културен свет наречено: постмодернизам. Како што напоменав претходно, издржаноста на овие критички идеи е комплицирана и наполнета со жесток емотивен набој како од нејзините следбеници, така и од противниците, па како таква е невозможно да се расчлени и да ѝ се даде доволно простор за сериозна дискусија во овие редови. Меѓутоа, токму поради огромните културно-критички пространства освоени од овој модел на размислување, за кој слободно можеме да речеме денес дека успеа во целосната апропријација како на филмската теорија, така и на критиката и филмската историја на модерниот филм, па едноставно немам избор туку да се обидам да објаснам зошто не ги земам предвид токму најдоминантните идеи во анализа на

филмовите. Затоа што ако стана сосем вообичаено, па никој повеќе не ја преиспитува одлуката на одреден теоретичар да се задржи целосно во епистемиолошките граници на *Критичката теорија*, спротивната одлука во очите на нејзините следбеници ќе изгледа ретроградно или ако се земе предвид претерано наметливото поведење на нивното движење, сигурно некому ќе му биде сомнителна оваа одлука, или во најлош случај, за најзлонамерните, зборовите кои се наоѓаат на овие страници ќе доаѓаат токму од непријателот.

6.3 Критика на Критичката теорија: Дадли и Сокал

Проектот на семиолозите, структуралистите и постструктуралистите е амбициозен. Овој систем на идеи се обидува децении наназад да потчини сè околу себе, вклучувајќи ја книжевната критика, лингвистиката, литературата, но и тоа што е клучно за нашата дискусија, филмската критика и теоријата. Неброени се обидите да се објасни филмот низ нивната матрица. Па така, една од клучните фигури, човекот кој се надевал дека филмската теорија ќе ја претвори во формално научна дејност, во стил на науките и математиката на пример, применувајќи ги идеите на семиологијата врз филмот е Кристијан Мец. Интересен е развојот на идеите на Мец, кои ако на почетокот изгледаат кохерентно и чесно, особено поради неговиот искрен пристап во примена на методите на семиотиката врз филмскиот медиум, но и неговиот обид за чесна и прецизна методолошка демаркација од една постара кон друга понова верзија на неговите сознанија, подоцна, под влијание на француските радикали обединети околу списанието *Тел Кел*, Мец јасно отклонува кон непроверени идеолошки тези кои се во спротивност од неговиот претходен балансиран пристап.

Дадли се осврнува на пресвртот во светогледот на Мец во спомнатата негова *Главни филмски теории*, објаснувајќи го на следниот начин „...револуционерната треска е често присутна во оваа нивна таканаречена наука на знаците.“ Тој посочува, иако „Кристијан Мец се држеше релативно настрана од предвидувањата и програмите за иднината на уметноста, дури и неговата дневна практика е потчинета на повисока цел, ставајќи го филмот во имплицитен политички контекст.“ Очигледно разочаран, Дадли ја продолжува својата анализа за неговата трансформација говорејќи за „најновите трудови на Мец кои дискутираат за психолошката и политичка репресија која е суштинската приказна зад историјата на филмот. Застранувајќи надвор од класичната семиотика и впуштајќи се кон фројдовската психологија, сегашното истражување на Мец тежнее да ги открие вистинските причини за нашите преференци. На каков начин конвенционалната кинематографија ни се обраќа?“

Дадли не застанува тука, туку продолжува да ја објаснува и демаскира целата идеологија зад трансформацијата на Мец: „Милитантните критичари на *Филмските тетратки* и *Синетик (Cinéthique)* одат чекор понатаму обвинувајќи ја конвенционалната наративна кинематографија дека ја поддржува доминантната идеологија на модерната репресивна култура.“ Иако Дадли е свесен за политиката и идеологијата која има удел во финансирањето, продукцијата, цензурата и критиката на филмовите, сепак тој истакнува дека „овие критичари се првите кои тврдат дека самата основа на кинематографското означување е корумпирана од лага која ја уништува секоја можност за какво било значење со исклучок на невротичното повторување на доминантната идеологија.“

Понатаму, Дадли: „Марксистичко-ленинистичките критичари напаѓаат и тука, тврдејќи наводно дека камерата како научен инструмент е делеку од нетурален и дека како и секоја наука ѝ служи на владејачката класа. Ова го постигнува со промовирање на визуелните кодови на ренесансниот хумаизам или перспективата, што го става индивидуалецот во центар на еден своевиден театрален спектакл кој се распетлува пред

него.“ Според нив, Дадли посочува, „...на конвенционалниот филм мора да се гледа како безумна репетиција користена од културата која ја потенцира реалноста на светот во кој живееме и начинот на кој живееме во него. И мораме, тие замолуваат, да создадеме нова култура, нова реалност, таква која ќе престане да ги репресира сите, освен буржујските желби и сите освен одредени социјални слоеви. Потребна е целосно нова визија за светот, а филмот може да помогне да се создаде.“ Тој продолжува: „Марксистите повикуваат на критичка кинематографија кое ќе се *деконструира* себеси во секој даден момент. Наместо да фабрикува илузии, оваа кинематографија ќе му овозможи на гледачот да погледне подалеку од сликите и приказната сè до самиот процес на создавањето. Најновите филмови на Годар се сметаат за модели на овој тип филм. Предизвикувајќи го гневот на гледачот кој е убеден дека само ќе биде пренесен во еден однапред создаден фиктивен свет, наместо тоа, Годар го принудува да се мачи со градењето нови означувања, онеспособувајќи го да ги користи своите нормални (и идеолошки заразени) кодови на гледање.“

Водам долга дискусија со себе и години наназад се прашувам зошто овој отпор кај мене? Зошто сум вцашен одново и одново од моќта на овие мисловни текови, но сега веќе и легислативи впрегнати во менување на системот. Кога се појавија овие идеи во форма на таканаречената *политичка коректност*, додека сè уште бев студент, го имав истиот инстинкт, дека однесени до нивниот логички апсурд овие навидум добронамерни концепти, неминовно ќе резултираат со идеолошка догма, цензура и постигнување културен ефект во многу нешта сличен на ефектите на тогашната доминантна идеологија против која се борат. На пример веќе се навикнав на адхомином нападите во културната сфера каде сè освен делото е битно, па научив да ги игнорирам милитантните софисти и следбеници на оваа идеологија, но искрено се прашувам, зошто толкав отпор кога сум дел од истата таа либерална и наводно слободумна заедница? Интимно го знам одговорот: без разлика, колку и да им се добри намерите со кои е поплочен нивниот пат, имам вграден ментален отпор кон кој било догматски и идеолошки систем кој не дозволува скептично и логичко преиспитување. На пример, токму поради мојот отпор кон догми, јас сум атеист од кога се познавам себеси, но искрено ги презирам и останатите „малцински“ религии како и својата, понатаму го презирам национализмот, како на „нашите“ така и на туѓите, никогаш нема да ѝ кимам на која било „моја“ идеолошка страна, а нивната догма во моите очи е потребно да биде преиспитана како и секоја друга. Се прашувам, дали можеби тој ревносен отпор кон идеи кои не дозволуваат да бидат непобитни, што во филозофија на науката е смртен грев и доказ дека се работи за идеологија наместо за систем на докази и правила, е можеби поради мојата склоност од детството кон логика, наука и математика?

Токму математичарот и физичар Алан Сокал се обидува децении наназад да фрли светлина на интелектуалната корупција на таканаречените „културни студии“. Во 1996 година Сокал напишал шеговит текст со наслов *Пречекорување на границите: Кон трансформативна херменевтика на квантната гравитација (Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity)* користејќи го помодниот постмодерен жаргон својствен на „научните“ трудови на нивните следбеници. На негово изненадување едно од најпрестижните списанија посветени на критичката теорија, *Социал текст (Social Text)*, го објавил текстот, не сфаќајќи ја измамата. Целото искуство и неговите понатамошни размислувања, Алан Сокал ги изнесува во својата книга *Зад измамата: наука, филозофија и култура (Beyond the Noax: Science, Philosophy and Culture, Sokal, 2010)* со која дополнително ѝ дава поткрепа на својата теза, обидувајќи се да ја разобличи интелектуалната измама на постмодернистите. Но, скандалот кој следеше многу малку ги промени работите, па

така „културните студии“ продолжија да функционираат непречено во рамките на својата идеолошка матрица.

Во ист дух, но во поголем размер, во 2017 година, тројца автори, Џејмс Линдзи, Хелен Плакроуз и Питер Богосијан (James Lindsay, Helen Pluckrose и Peter Boghossian), инспирирани од потфатот на Сокал, ја повторија академската измама (Mounk, 2018) и на сличен начин, користејќи помоден постмодерен новогвор, успеаја да објават неколку текста во престижни постмодерни списанија. И повторно, нивниот труд не само што не резултира со видливо преиспитување на академската ригорозност која отсуствува од споменатите филозофско-научни дисциплини, туку меѓу другото, еден од нив беше обвинет од својата матична институција за наводна измама бидејќи не ги известил своите субјекти за експериментот (Mangan, 2019), кршејќи го академското етичко правило за кое зборува Брајман во шестото поглавје на својата книга *Методи на општественото истражување* (Clark et al., 2021) во делот наречен *Недостиг на согласност со информирање*. Меѓутоа, Брајман препознава истражувања во кои клучниот елемент на успехот е токму незнаењето на субјектот за истражувањето, што е всушност и самата суштина на англискиот збор *hoax* употребен погоре како објаснување на експериментот.

6.4 Критика: Бордвел и Салт

Истата културна, помодна и постмодерна матрица доминира во филмската критика и теорија во овој момент, а ќе се осврнам на уште два примера на автори кои со своите зборови се обидуваат да ги разоткријат некохерентните постулати на постмодернистите, но доаѓајќи од страна на филмската теорија, порелевантни за моето истражување. Овие мислители всушност доаѓаат токму од таа емпириска, научна алеја својствена за аналитичката струја на филозофијата.

Силна контратежа на догматскиот пристап на критичката теорија е движењето наречено *неоформализам*, оформено од познатиот филмски теоретичар и историчар Дејвид Бордвел, кое тој го објаснува во својата книга *Поетика на филмот* (Bordwell, 2008). Ќе се осврнам кратко на неговите ставови и тие на неговиот колега, познатиот филмолог Ноел Керол, изложени во воведот на збирката есеи од филмска теорија наречена *Посттеорија: реконструирање на студиите за филм* (*Post-theory: reconstructing film studies*, Bordwell & Carroll, 1996), за да ги поставам епистемиолошките координати кои ќе се обидам да ги почитувам во својот труд. Користејќи остри реченици, авторите го критикуваат корпусот на идеи за кои зборувавме погоре и кои доминираат децении наназад во филмологијата, нарекувајќи ги *Големата теорија* или едноставно — *Теоријата* со големо Т. Како што објаснуваат, се работи за „збир на доктрини произлезени од психоанализата на Лакан, структуралистичката семиотика, постструктуралистичката книжевна теорија и различни форми на Алтузеровиот марксизам.“ Во спротивност на „сидентираната догма“ на *Големата теорија* која заговара пирамидален теоретски пристап на филмска анализа „од горе надолу“, обидувајќи се насила да ги смести сите филмски феномени во рамките на својата идеолошки обоена матрица, тие како противтежа ги нудат старите добри принципи на критичко размислување. Наместо догматскиот начин на теоретизирање во рамките на *Теоријата*, нивната дефиниција за успешна филмска теорија со мало т е академска истражувачка практика од средно ниво, во која „се дефинира одреден кинематографски проблем кој е недогматски дефиниран и кој потоа се решава со логичка анализа, емпириско истражување или комбинација на двете.“

Последниот автор кој ќе го цитирам е филмскиот теоретичар, синеаст и теоретски физичар Бери Салт кој е влијателен поради популаризацијата на неговиот статистички метод за филмска анализа претставен во неговото семинално дело *Филмски стил и технологија: историја и анализа* (*Film Style and Technology: History and Analysis*, Salt,

2009a). Во предговорот на книгата Салт се осврнува на тешкотиите со кои се соочил кога сакал да го објави своето дело, поради отпорот на издавачите кон првите три поглавја од неговата книга во кои, меѓу другото тој пишува остра критика упатена кон постмодерните филозофи. Сакајќи да им дадат на своите идеи емпириски призвук коментирајќи ги концептите на науката, тие употребуваат, објаснува Салт: „фундаментални грешки базирани на нивната игнорантност“, како на пример Мишел Фуко кој „постојано ги опишува математиката, физиката и хемијата кои се во група на чисто дедуктивни науки, во спротивност на биологијата, економијата и лингвистиката, кои тој ги карактеризира како емпириски науки, постојано тврдејќи дека математизацијата е единствениот есенцијален елемент на природните науки“.

Уште еден пример на еклатантно непознавање на природата на научниот метод Бери Салт го наоѓа во пишувањата на Луј Алтисер кој „...постојано тврдел дека сè што е потребно за да се воспостават концептите на една наука е да има засебен субјект и исто да се има теорија и техника.“ Салт коментира дека по овој критериум „безброј активности како вештерството, пророштвото, поправање автомобили, играње фудбал, бидејќи сите од нив имаат дефиниран субјект, теорија и техника, би биле науки на исто ниво како физиката, неврофизиологијата и ботаниката.“ Салт набљудува „...очигледно е дека Алтисер не ја разбира едноставната логичка дистинкција помеѓу потребните услови... и потребните и доволни услови“. На крајот заклучува дека „... логичкото расудување, каузалното размислување, споредбата на теоријата со експериментот и набљудувањето, како и воспоставувањето одредени стандарди во демонстрација на истото, се исто така неопходни за вистинската наука, иако, за жал, недостигаат во теоретизирањето на Фуко, Алтисер, Лакан...“ Бери Салт продолжува со својата бескомпромисна критика, наведувајќи многубројни примери за неконзистентност и некохерентност на француските филозофи, осврнувајќи се, меѓу другото и на семиологијата на Кристијан Мец за кого зборувавме погоре.

Интересен е фактот дека двајца од споменатите критичари на постмодернистите се сериозни математичари, а двајца се и теоретски физичари, што зборува многу и за мојот револт за шпекулативната, непрецизна, непобитна, намерно нејасна и софистичка природа на постмодернистите и нивниот обид да ги протнат своите тези како научни и кохерентни. Логичкиот, каузален и емпириски начин на размислување го стекнав во детството додека се занимавав со мојата прва љубов математиката, па можеби, се прашувам, да не бев задоен со научниот метод, нивните бесмислени реченици ќе ми беа полесни за консумирање.

6.5 Епистемиолошки заклучок

Откако ги разгледавме можните епистемиолошки рамки, време е за теоретски одлуки. Накратко уште еднаш, филмската теорија во своите почетоци се движеше во еден дијалектички конфликт на две централни идеи: моќта на реалистичките слики и формалното организирање на тие слики во кохерентна уметност. Во зародокот на кинематографијата, јасна и доволно заводлива беше силината на снимените prizori и технолошката новина на самиот медиум за да ги привлече гледачите во импровизирани киносали како што им успеа на пионерите Лимиер кои се збогатија од проекциите. Меѓутоа, откако свежината на пронајдокот почна да бледнее, камерите се најдоа во рацете на раскажувачките визионери како Мелијес, Портер, Грифит, Вертов и останатите, кои со експериментирање и креативност, со адаптирање стилски фигури од книжевноста, преземање наративни закономерности од драмските текстови, со истражување и воспоставување на принципите на монтажната логика, како и со примена на ликовните естетски постулати врз филмскиот квадрат, успеаја да проникнат длабоко во природата на медиумот, а со своите формални експерименти и да го оформат во самостојна

уметност, издвоена и рамна на останатите. По децении отворен простор и владеење на формалистичките струи, кон крајот на 40-тите години околу ликот и делото на Андре Базен и малку подоцна околу списанието *Филмски тетратки* се собра кружок синеасти, чија теоретска мисла повторно почна да го враќа вниманието на моќта на реалистичките слики за сметка на формализмот. Како што споменавме, оваа дијалектичка војна беше прекината со појавата на семиологијата, чии принципи беа основа понатаму за структурализмот кој понатаму, со јакнење на постмодерниот дискурс, се претворија во моќна постструктуралистичка критичка теорија, која успеа за релативно кратко време да ги потчини сите останати филмски теоретски струи и идосинкратски никулци, оставајќи им незначителен простор на емпириските и аналитички теоретичари како Бордвел и Салт. Сепак, со својата посветеност и упорност, особено преку неформализмот на Дејвид Бордвел, Кирстен Томпсон и Ноел Керол, оставија доволно видлива трага за да продолжи да се развива рационалната филмска теорија, во можеби помал размер од постмодернистичката, но сепак видлива и жилава. Со овој труд, скромно се приклонувам кон нивниот начин на уметничко и научно истражување, надевајќи се дека ќе успеам да придонесам со продолжување на оваа мала, но битна филмска уметничка струја. Сметам дека има многу суштински прашања кои можат солидно да се формулираат, а да се надеваме дека на некои ќе може и да се одговори, истражувајќи ја таа постојана спrega, тензија помеѓу реализмот и формализмот во филмот. Дотолку повеќе ако зборувам како филмски автор со веќе два целовечерни филма зад себе.

Постојаното преиспитување на секоја одлука која произлегува од мојата долгогодишна практика, би можел лесно да ја ставам во рамките на споменатиот конфликт. Која позиција на камерата најавтентично го покажува односот во некоја сцена меѓу двајца соговорници? Дали е соодветно облечен главниот лик во дадениот простор и во контекстот во кој се наоѓа? Можеби ќе биде поуверливо и пореалистично доколку целокупната акција на дадената сцена биде снимена во еден единствен кадар. Тој статист одзади, со својата скапа облека не изгледа како да му припаѓа на ова скромно кафуле каде што е сместено дејствието. Јакната на херојката е премногу сочувана и нова за да биде нејзината омилена и често носена, но и не соодветствува на дивата природа на ликот што го толкува. Овој актер изгледа доволно „математички“ и сметам дека не треба да носи очила затоа што ќе биде премногу клишеизиран како математичар, но ако се работи за другиот актер во истата улога, тогаш мора да носи очила, затоа што има прегруба физиономија, на пример. Помалку шминка на тоа лице, повеќе на ова, на овој актер да му се скрати брадата затоа што го прави постар за улогата, косата на таа актерка пречи композициски во кадарот. Неброени практични ситуации постоеа каде што сме дискутирале со креативниот тим за контрадикторните елементи кои играат улога во барање некое решение. На пример, можеби капата што ја носи главниот лик е целосно несоодветна во реалистичко светло, но во рамките на кадарот, особено во контекст на улогата и неговиот партнер, изгледа сосем соодветна и пореалистична од некоја друга опција. Зборувавме претходно за различните фокусни точки на филмската теорија, а меѓу другото и за фасцинацијата на Луј Делик и француските авангардисти со терминот *фотогеничност*. Колку и да звучи феноменолошки, дури и наметливо лажно можеби, како практичар можам да сведочам за неброени дилеми кога активно сум се прашувал каква е таа моќ на трансформацијата, едно сосема вообичаено лице на кое можеби не би обрнале внимание на улица, со своето исцртување преку објективите на филмскиот сензор, се претвора во фотогеничен океан од емотивни асоцијации. Некој навидум небитен предмет, во една дадена композиција во кадарот станува клучен, краток поглед на херојката се претвора во судбинско прашање, а бавно и нежно отворање на усните во несомнен знак на љубов. Меѓутоа, никогаш не е клучна само суровата моќ на сликата, ниту, пак, исклучителното користење на техниката. Несомнено се работи за моќен

амалгам, дуализам кој не верувам дека некогаш ќе ги напушти спрегите на овој чудесен медиум кој го нарекуваме филм. И токму затоа ми е лесно да се приклонам на оваа дискусија која сметам дека не само што е заводлива за мене како теоретичар, туку и дека е исклучително блиска до мојот специфичен принцип на работа кој сметам дека ги опфаќа двата модуса на размислување и дејствување.

Ќе зборуваме и понатаму за неверојатната способност за трансформација која ја поминува секое актерско лице или значаен предмет ставен пред внимателно поставената камера, меѓутоа само низ призмата на таа дихотомија, оставајќи ги настрана прашањата релевантни за следбениците на критичката теорија, во која има несомнено доволно автори денес кои ги земаат предвид нејзините постулати. Во таа смисла, едноставно не можам да најдам подобар совет за тоа што сакам да го постигнам, а користејќи ги постулатите на таа вечна реалистичко-формалистичка дихотомија и во однос на неа ќе ги поставам вредносните рамки кои би сакал да важат за приготвувањето на мојот труд. Дополнително ќе се обидам да го водам моето истражување во духот на претходната епоха, таа на модернизмот, почитувајќи ги принципите на: рационализмот кој ѝ претходеше, каузалноста, научниот метод, љубовта кон креативноста, желбата за знаење, преиспитување, искреноста кон себе и почит кон филмот и моите читатели.

7 ПОТРЕБЕН И ДОВОЛЕН УСЛОВ ИЛИ СЕМЕЈНА СЛИЧНОСТ

Додека го разработував начинот на кој ќе ја водам споредбата помеѓу филмовите, дојдов до информација дека постхумно е објавен докторскиот труд на можеби, за мене, клучната фигура на современиот формалистички патоказ, теоретичарот Дејвид Бордвел. Објавена како отворено издание на интернет архивата, тезата со наслов *Францускиот импресионистички филм: филмска култура, филмска теорија и филмски стил* (*French Impressionistic Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film Style*, Bordwell, 1980) е првично издадена кога докторира на универзитетот во Ајова во декември 1974 година. Негов ментор и супервизор е познатиот филмски теоретичар и историчар Ендрју Дадли, кој ќе го спомнеме понатаму во ова поглавје поради битниот придонес со својот историски преглед на клучните фигури во филмската теорија, книга наречена *Главните филмски теории* (*The Major Film Theories*), која е несомнено една од најбитните книги во арсеналот на поголемиот дел светски школи посветени на филмската теорија и која еден наставник може да ја има во својот арсенал.

Бордвел преку својата теза прави детална анализа на филмовите на францускиот авангарден импресионизам, успевајќи емпириски да ја покаже нивната заемна припадност кон стил со свои идиосинкратски особености. Тој прво ја анализира филмската културна клима на оформување списанија, киноklubови и киносали со посебен фокус на независните продукции, понатаму бара особености во теоретските размислувања на главните автори и теоретичари, а на крајот прави детален пресек споредувајќи дефинирачки авторски и стилски особености на повеќе од 30-ина најбитни остварувања кои се дел од движењето. На крајот заклучува дека навистина се работи за издвоен филмски бран со низа карактеристики кои меѓусебно ги делат повеќето филмови.

Битно за нашата понатамошна дискусија е начинот на кој Бордвел се обидува да се заштити од идните логички грешки, одлучувајќи се за емпириски пристап својствен за аналитичката филозофска мисла, внимателно одбирајќи ги механизмите што ќе му дадат солидна основа за извлекување проверливи тези, за понатаму некој иден авторитет, филмски теоретичар или синеаст да може да открие неправилности, доколку постојат. Во дискусијата за филозофско-логичките алатки кои ќе ги користи, Бордвел ја избира техниката која смета дека е најфункционална за неговиот потфат: концептот наречен *семејна сличност* (Wittgenstein, 2009) на филозофот Лудвиг Витгенштајн. Патем се осврнува на познатиот метод за споредба на објекти, познат во филозофската и научна мисла како *потребен и доволен услов*, меѓутоа одлучува да не го користи во својата теза, бидејќи е драстичен и исклучувачки во изборот на карактеристиките на филмовите кои во различна мера може да содржат одреден број од овие карактеристики, а ниту една од нив да не е потребна ниту доволна како дефиниција за движењето.

Моето истражување се разликува во две основни карактеристики од тоа на Бордвел за францускиот импресионизам: прво, во мојот случај анализата се сведува на два целовечерни филма кои ги споредувам во спротивност од повеќе од триесетина импресионистички филма за кои тој се обидува да најде мрежа на сличности и разлики кои понатаму ќе покажат припадност на едно кохерентно стилско движење со свои карактеристични методи и техники. Втората клучна разлика е дека мојата цел не е да покажам дека двата филма се дел од ист филмски бран, на пример, туку емпириски да се обидам да дознаам колку и во која насока сум се придвижил со своите стилски особености. Со други зборови, мене ми е целта да ги издвојам разликите меѓу двата филма, додека Бордвел ги бара сличностите кај своите.

Пред да продолжиме со расправата за системот на споредби што ќе го одбереме како клучна алатка во истражувањето, сакам да се надоврзам на одлуката на Бордвел, своето истражување да го темели на објектно-фокусиран модел за разработка, во кој стилот дедуктивно се анализира и прецизира исклучиво низ делото, без да се земаат

предвид мислењата и детали поврзани за авторот. По повеќе од педесет години од објавувањето на овој докторски труд, во денешната клима на владејачките постструктуралистички и постмодерни догматски културни струи, објектно-фокусирано истражување чисто низ призма на делото и без да се земе предвид идентитетската група, сексуалноста, родот и полот на авторот, па дури и неговото поведение и памфлетот со кој авторот сака да му даде дидактична тежина на своето дело, е незамислив. По цена и самиот да ја пречекорам границата и да станам догматичен во обратна насока, ќе се навраќам одвреме-навреме на постојаниот шок во кој се наоѓам сведочејќи ја оваа идеолошка културна река што голта сè пред себе.

Во контекст на дискусијата за одвојување на делото не само од авторот, туку и од сите екстерни елементи, но и во врска со идеолошкото приклонување кон споменатите културни текови, ќе се осврнам на елегантната поделба што ја сугерира филмскиот семиолог Кристијан Мец во своето дело *Филмскиот јазик: семиотика на кинематографијата* (*Film Language: A Semiotics of Cinema*, Metz et al., 2007) во која сите елементи поврзани за филмот ги дели на филмични и кинематографски. Филмичните елементи се сите тие што не се содржани на филмската лента, како авторот, информациите за продукцијата на филмот, премиерата, релевантните статии во весниците, интервјуата и финансиската конструкција, на пример, а кинематографски се елементите на чистиот филм, кои Мец ги дели на пет канала со информации. Два визуелни: 1) филмската слика и 2) останатите ликовни материјали како дизајнот на шпицата и преводите, како и три звучни канали: 3) снимениот говор на актерите, 4) музиката и 5) сите останати снимени звуци како атмосферите, чекорите и специјалните ефекти. Мец одлучува, на сличен начин како и Бордвел претходно, да го насочи своето внимание на чисто кинематографските елементи или на сè што на крајот завршува на целулоидот во форма на слика и звук. Ја потенцирам оваа информација од две причини. Прво, пред експлозијата на постмодернистичкиот релативизам, општествените науки сè уште беа сродни по дух со природните и имаа идентична цел: продирање во тајните на објективната реалност. Втората причина е иронијата пред која не можам да останам мирен: токму семиологијата ќе биде клучна во формирање на тезите на структурализмот кој ќе мутира во постструктуралистичката догма што доминира во критичката теорија денес. Теоретичарот кој го спомнавме погоре Ендрју Дадли, во својата книга *Главните филмски теории*, зборува токму за наглата трансформација на тезите на Мец, кој поаѓа од една емпириска позиција, обидувајќи се да ги примени семиолошките принципи врз филмската теорија, меѓутоа под влијание на идеите на француските радикали обединети околу списанието *Кел Тел* во 60-тите години, почнува да скршнува кон идеолошки и догматски форми на резонирање. Вредно е да се напомене дека Мец е далеку од исклучок, туку целокупниот семиолошки дискурс фаќа приклучок кон догматските размислувања на структуралистите, а со нив и тој.

Значи објектно-фокусирано истражување. Тоа е заклучено. Со оглед на мојата врска во минатото со математиката и науките, интимно ми беше можеби јасен исходот на оваа полемика, но сега имаме и филозофско-теоретска врска со моите емпириски убедувања. Да се вратиме на методот на споредба кој го одбира Бордвел за своето истражување: *семејни сличности* на Витгенштајн изнесен во неговата филозофска расправа *Филозофски истражувања* (*Philosophical Investigations*). Во познатиот теоретски есеј наречен *Улогата на теоријата во естетиката* (*The Role of Theory in Aesthetics*, Weitz, 1956) објавен во 56-тата година, филозофот естетичар Морис Вајц, осврнувајќи се на жестоката критика на неговата книга *Филозофија на уметноста* (*Philosophy of the Arts*, Weitz, 1950), пишува текст во кој ги ревидира своите доскорешни ставови, а под влијание на идеите на Витгенштајн, тој тврди дека сите дотогашни теоретски дефиниции за уметноста: формализам, емоционализам, интуиционизам, органицизам и

волунтаризам, не успеваат во својата цел да создадат целосна дефиниција за уметноста, најмногу поради нивната есенцијалистичка и затворена природа, не успевајќи елегантно да ги заокружат сите потребни и доволни условености за едно дело да биде ставено во категоријата уметност. Витгенштајн покажува зошто е тешко, ако не и невозможно, да се има точна затворена дефиниција за концептот на игри: повеќето дејности што ние ги знаеме под тој назив имаат множество заеднички карактеристики, меѓутоа ниту една не е есенцијална во логичко-формалната дефиниција и употреба на исклучувачкиот *потребен и доволен услов*, ниту пак можеме да очекуваме дека, со појавување на потенцијални нови видови игри со свои нови особености, кругот објекти обединети околу терминот некогаш би бил целосно затворен. Па така, децении од влијателниот текст на Вајц, дискусиите за точните филозофски дефиниции за уметноста не стивнуваат. Комплексноста е експоненцијална ако се земе предвид сè поширокиот спектар на практики кои со себе го донесе постмодерниот дискурс, па естетичарите се принудени да ги растегнат границите за да можат правилно да ја обележат концептуалната уметност, на пример, која стана толку широко поле на експериментирање, што дури и необјектните дела не се веќе радикални.

Но, што ни кажува претходната дискусија во однос на филмот како уметност и на кој начин може да ни помогне за теоретската издржаност на сите „-изми“ кои се обидуваа да го сместат медиумот во едноставна дефиниција. Кинематографијата е сепак една од веќе етаблираните уметности и сигурно е полесно да ја дефинираме во таа потесна смисла. Иако се чини дека со скалестото стеснување на дискусијата од широкото поле на уметноста кон филмот, проблемот ќе биде поедноставен за ефикасно да се разреши, токму поради својата еклектичност, филмот не се потчинува лесно на естетските дефиниции кои, како што видовме во претходното поглавје, разни мислителци се обидувале да му ги наметнат. Како патоказ за понатамошниот правец на логичко-филозофските постулати низ призмата на кои ќе се обидеме да го водиме истражувањето, ќе нурнеме повторно во зборовите на Вајц.

Прво, тврдам дека основниот принцип на Вајц во неговата споредба на есенцијалистичките естетски теоретски рамки на уметноста како едно големо множество креативни човечки дејности е логички конгруентен со неколкуте клучни теоретски модели од првата есенцијалистичка ера на филмската теорија. На сличен начин како што формалистите, емоционалистите, интуиционалистите, органицистите и останатите се обидувале со едноставни и елегантни дефиниции да ги сместат сите форми на уметност во нивниот калап, истото се обидуваат во филмот да го направат формалистите, реалистите, негативистите, психолозите, монтажерите и семиолозите. На сличен начин како што Вајц заклучува во својот есеј — дека маната на *потребниот и доволен* услов како метод е што ригорозно исклучува нијанси и гранични случаи кои несомнено и постојано ги туркаат дефинициите за уметноста отаде дотогашните, правејќи им проблеми на есенцијалистите да ги вклучат тие објекти во нивната рамка — можеме и ние да извлечеме заклучок дека суштинскиот проблем во есенцијалистичките дефиниции и различни теории кои во одреден дел од историјата на овој млад медиум биле доминантни, се нужно радикални и ги исклучуваат граничните случаи. Да ја земеме за пример негативистичката теорија на Рудолф Арнхајм, кој поставува теза дека збирот на недостатоците на филмот во однос на реалноста го прават уметност. Во добата кога *Филмот како уметност* (*Film als Kunst*) била објавена во 1932 година, година пред доаѓањето на Хитлер на власт, кинематографскиот медиум сè уште не бил оформен во своите класични контури кои ги добил во декадата што следела. Па така, Арнхајм бил во најголема мера запознаен со немиот црно-бел филм кој несомнено и очигледно можеме да забележиме дека, барем во две клучни нешта, е различен од денешниот: нема звук и нема боја. Следствено, модерниот звучен филм во

боја има помалку недостатоци од реалноста и како таков, според неговата теза, е во помала мера уметнички. Меѓутоа, историјата на кинематографијата покажа дека во моментот кога филмските технолошки експерименти продолжија, па откако медиумот беше надополнет со боја и звук, уметничкото не исчезна, напротив можеме да кажеме дека само се зголеми изборот на потенцијални уметнички постапки достапни за филмскиот уметник. Па така, лесно можеме да издвоиме гранични експериментални филмови во боја (*Бојата на калинките* од 1969, на режисерот Сергеј Парацанов, на пример) за кои можеме да тврдиме дека се помалку реалистични отколку некои црно-бели филмови од немата епоха (*Улица без радост* од 1925 на режисерот Георг Вилхелм Пабст, на пример).

Лесно можеме да воочиме дека тогашниот став на Арнхајм има свои недоследности, но ова воопшто не претставува суштинска критика на неговата теорија од некоја модерна филозофска позиција, туку напротив критичните зборови ги користам за да дојдам до очигледната сродност со тезата на Вајс, кој укажува на сè поширокиот спектар уметнички примероци што ги тестираат дотогашните дефиниции, за да ја продлабочам истата насочувајќи ја кон кинематографските модули за да го решам проблемот со кој се соочувам: на кој начин, користејќи какви средства, преку кои теоретски модели ќе ги споредиме моите два целовечерни филма? Повеќето текстови кои ќе ги користиме во предметната анализа на филмовите се семинални трудови на автори кои со своите зборови отворале нови естетски филмски пространства во годините кога биле издадени, а децении подоцна, интересот и реизданијата зборуваат за нивната свежина и остроумност, а моите споредби и критички зборови треба да се земат со голема доза интелектуална понизност од моја страна. Се чувствувам повикан да ја кренам оваа ограда одново и одново ако е потребно, затоа што сметам дека мојот подвиг е експоненцијално поскупо од тоа што овие големци го постигнале и тоа во времиња кога сè уште не било јасно во кој креативен правец се движи оваа неверојатна уметност, или што точно претставува филмот.

Теоријата на уметноста е со различни дефиниции низ дваесетиот век, секоја есенцијалистичка и исклучувачка со своето демаркирање и користење на потребниот и доволен услов, сродна со пристапот на филмската теорија од почетокот на кинематографската форма до втората половина на дваесеттиот век, која со секој свој филмски фенотип на сличен начин есенцијалистички и ограничувачки суштински дејствуваше. Клучното прашање што го поставува Вајс е дали е нужно постоењето на само една крајна дефиниција за уметноста која би го затворила концептот? Следствено, неговиот интелектуален пробив е во елегантната употреба на концептот на *семејни сличности* обидувајќи се да изнесе на површина изведена теза од таа на Витгенштајн, имено дека е погрешно уметноста како отворен концепт јасно да се оградува, кога далеку е покорисно да се дефинира со множество слични карактеристики, кои иако постојано се менуваат и надополнуваат во креативниот и анархичен дух на уметноста и ниедна особеност не е есенцијална, би очекувале дека во која било дадена уметничка форма, се содржи одреден критичен есенцијален број од овие особености. Земајќи го за пример неговиот потфат, ќе се обидеме да изведеме наша дефиниција во намален опсег, земајќи го филмот како уметничка форма, со засебна споредбена линија.

Брилијантниот заклучок на Вајсовиот антиесенцијалистички есеј, инспиративен за мојот понатамошен теоретски пат, во кој Вајс — претходно сугерирајќи дека со употребата на диверзантската теза можеби не се потребни претходните целисходни едноставни дефиниции за уметноста, која рековме, според новата витгенштајновска гледна точка, повеќе наликува на отворен систем како што се игрите отколку цврст затворен логички систем како што е математиката — наместо да ги обезвредни претходните методолошки дефиниции, тој ги крева на пиедестал, укажувајќи на нивната

историска битна функција на квалитативна селекција на одреден уметнички аспект кој дотогаш бил запоставен за сметка на некој претходен модел. Во речиси бинарна симбиоза на есенција и контрадикција, дадените модели биле доминантни во еден период за потоа да бидат заменети со други напредни дефиниции, потоа заменети со следните, па со следните. Па така, доколку секоја од тие брилијантни дефиниции ги гледаме како една естетска мапа на придонес кон целокупниот корпус на освоена теоретска површина, тогаш резултатот на оваа субверзија во никој случај не би можел да биде негативен.

За да можеме претходното да го искористиме во нашиот кинематографски теоретски дискурс, ќе се обидеме да ги сопоставиме неколкуте различни дефиниции: филмот е фотографија во движење (Едвард Мојбриц); филмот е технолошка иновација (Томас Едисон); филмот е весник на екранот (браќата Лимиер); филмот е снимена фантастична театарска претстава со магични трикови (Жорж Мелијес); филмот е наративен медиум со сопствени изразни средства (Дејвид В. Грифит); филмот е снимен театар (движењето Film d'Art); филмот не е нималку театар, туку е слики и ритам (француската авангарда); филмот е монтажа (руската монтажна школа); филмот не е монтажа, пред сè е фотографски медиум (Андре Базен).

Слично како и кај поширокото естетско множество кое ги вклучува различните дефиниции на уметноста, така и во филмот, овие есенцијалистички теории навидум ги отсекуваат останатите, но всушност тие дијалектички се надоврзуваат на нив, субверзивно истакнувајќи некој елемент кој претходно бил запоставен како некое естетско сираче. Во колизија со општоприфатената хипотеза дека монтажата е јазикот на филмот и најбитниот суштински елемент кој го дефинира, Базен се прашувал, на пример, зарем не е очигледно дека фотографската реалност е основната онтолошка карактеристика на филмот? Зарем не е филмот фотографски медиум? Реалноста е основата на оваа зачудувачка уметност и не е возможно таа моќ на фотографската слика да биде запоставена поради несомнените моќи на монтажата. Всушност, тој на елоквентен начин покажува дека во филмската историја има филмови кои без оглед на временската епоха на која ѝ припаѓаат, се сродни во однос на почитувањето на ликовно-реалистичкиот дух на филмот и продолжува со елаборирање на својата теза дека дури има и силни позиции кога монтажата буквално би требало да е забранета, нешто за што ќе прозбориме подоцна. Но, неговата е контратеза. Во апсолутна доминација на формалистичките теории од почетокот на медиумот, па сè до 40-тите години кога се појавува Базен со своите размислувања, никој не теоретизирал толку убедливо за онтолошката природа на филмската слика, која е суштински реалистичка. Можеби овој факт се чинел премногу видлив и без потреба за објаснување, но често работите кои се најочигледни, се најзатскриени, но и кога се игнорираат, останатите елементи непречно доминираат. Со своите моќни метафори, како шумски предатор кој во синцирот на исхрана ефикасно ја контролира флората и фауната од преголемо ширење на одредени природни чинители, Базен се појавува како коректор на екцесите, злоупотребата и авто-видливоста на филмските постапки. Нели е нормално филмската слика да е реалистична? Зошто да се потенцира? Нели е очигледно? Не е, затоа што премногу доминира формата. На сите можни издадени прирачници за правилна употреба на филмските средства, теоретски расправи споредувајќи го филмот со говорниот јазик и потенцирање на разликите на филмот со реалноста, зошто некој би се занимавал со толку очигледна и тривијална особина: филмот е снимена реалност. Меѓутоа, како што ќе покаже Базен, дискусијата не е воопшто едноставна, а сите феноменолошки, метафорични и поетични споредби кои тој ги употребува обидувајќи се да го објасни односот на филмската слика со природата на која ѝ е сроден, укажуваат на тој комплициран однос помеѓу реалноста, филмскиот суров материјал кој е нејзин симулакрум, филмските техники кои ја

деформираат филмската слика и крајната филмска форма која е налик на реалноста, но и суштински различна, а разликите се толку тешко дофатни, што и денес, најупотребуваните метафори се „базеновски“. Следствено, можеме да заклучиме дека секоја следна дефиниција е одговор на претходната, а заедно се во дијалектички однос. Се наметнува прашањето, дали можеме воопшто да зборуваме за ист број есенцијалистички дефиниции во филмот како во пошироката гранка на естетиката, за конгруентно да го споредиме со тезите на Вајц и уште покрупно кон размислувањето на Витгенштајн.

Имајќи ги на ум претходните размислувања, уште еднаш ќе се осврнам на методите на *семејна сличност* и *потребен и доволен услов* за појасно да се искристализира нашиот теоретски патоказ. Како пример ќе ја земеме дијалектичката природа на теоретскиот двоец: руската монтажна школа од една страна и реалистичката теорија на Андре Базен од спротивната, како потенцијална појдовна позиција во анализа на двата филма. Како режисер и монтажер, познавајќи ги интимно двата филма, земено дедуктивно и од интуитивен агол најмногу поради авторскиот пристап на стилска определба соодветна на содржината, уште пред да провериме низ прецизни бројки самоуверено ја поставувам следната хипотеза: дебитантскиот филм *Исцелител* е поблизок до монтажните постапки на руската монтажна школа отколку реалистичките мизансценски замисли на Андре Базен, а во спротивност од вториот целовечерен филм *Трампи*, кој по духот и постапките е поблизок до кадрирањето во длабочина на Базен и следствено помалку близок до замислите на руските монтажери. Меѓутоа, есенцијата на нашата анализа се крие во деталите кои се содржани во следните прашања: дали е мерливо и доколку е, тогаш колку едниот филм е навален кон едниот правец, а другиот кон другиот? И понатаму, дали воопшто можеме да направиме реска граница во користените постапки кај едниот и другиот филм, за недвосмислено и бинарно да го донесеме следниот заклучок: *Исцелител* е монтажерски филм, *Трампи* е мизансценски? Не можеме да го занемариме фактот дека суштински, во практиката филмовите се амалгам на различни и понекогаш контрадикторни постапки, па во емпириска смисла овој бинарен заклучок не е вака како што е наведен, но дури и да е комплетен и вистинит, во смисла едниот филм да е типичен прототип на монтажниот начин на размислување, а другиот да е прототип на мизансценскиот, што точно добиваме, а што губиме со изоставување на останатите детали на споредбата? Овој бинарен заклучок не ни кажува ништо попрецизно во однос на целокупните монтажни постапки во едниот филм и мизансценските во другиот, за можните преклопувања на двата метода кои несомнено во некоја мера се застапени во двата филма, но и дополнително не ни кажува ништо во однос на суштинската наративна и емотивна разлика која постои со користење на едниот стил во однос на другиот во светло на тематските и содржински определби на авторот. На пример: што би добиле, а што би изгубиле доколку некоја сцена снимена во еден поширок кадар ја преснимиме во два сопоставени крупни плана? Па така, во однос на претходната дискусија за исклучувачките квалитети на логичкиот *потребен и доволен услов*, наспроти отворениот модел на *семејна сличност* на Витгенштајн, нели е попрактично да дефинираме одреден број карактеристики соодветни за различните теоретски стилови кои нема да се водат под диктатот на исклучувачкиот есенцијалистички *потребен и доволен*, туку ќе бидат ставени во координатен систем каде што некои од нив ќе може да припаѓаат во пресекот на две или повеќе стилски множества, за дополнително, по деталната анализа и откако ќе ги изброиме нивните употреби, ќе можеме да направиме попрецизна мапа на стилот? Во таа потрага по емпириски прецизен резултат, сигурно ќе сретнеме контрадикции и гранични примероци, но ќе се обидеме да ги разрешиме со користење наши и останати теоретски размислувања. Да ја земеме за пример техниката на користење на *камера од рака* својствена за документарниот филм,

но искористена во мојот дебитантски филм *Исцелител*. Дали како постапка е пореалистична од техниката на режирање во длабочина? И дали од друга страна, мизансценскиот долг кадар е поверен на нашиот начин на процесирање на реалноста отколку монтажниот колажен принцип на селекција, кој, поради човечките многубројни дигресији, трепкања, брзите поместувања на окото (saccadi), рапидната промена на контекстот и објектите додека сонуваме, можеби е тој кој наликува повеќе на нашата перцепција? Базен ја потенцира демократизацијата на вниманието во мизансценскиот кадар, меѓутоа колку често додека трае нашиот човечки ден ние сме свесни за таа наша слобода, а колку слепо ги следиме сензациите околу нас, целосно потчинети на диктатот на нашата физиологија и психологија.

На крајот, да се осврнеме и на методологијата која ќе ни овозможи да ги дефинираме нулите во координатниот систем на стилското истражување. Треба да најдеме компаративен систем на *нулата хипотеза* во статистиката. Првиот начин што ќе го разгледаме, кој би требало да претставува сидро или дури и контратежа на тезите што ги поставуваме е наречен споредено со третиот (*tertium comparationis*, Weber, 2014). Во секоја засебна дискусија на посебните теоретски шаблони, ќе прецизираме прототипови во однос на кои ќе ги споредуваме двата филма, за да имаме една јасна перспектива колку во однос на *нулата* тие се поместиле, за релативниот меѓусебен делта резултат да го ставиме во перспектива на поголемата слика. Ова е екстремно битно за нашата дискусија, затоа што доколку има мало релативно поместување помеѓу двата филма во однос на нивното заемно поместување од прототипот, тогаш гледајќи од дистанца, стилското придвижување не е толку значително за да биде клучно во целокупната дискусија за промена на авторската парадигма. Меѓутоа, ќе мора да бидеме внимателни и во изборот на прототипови, затоа што ќе биде погрешно да ги користиме тогашните филмски примероци во поткрепа на тезите на теоретичарите во време кога ги пишувале своите трудови, туку и ја земеме предвид целокупната промена на историскиот контекст кој следи, како и современи примероци на актуелната кинематографија.

Едно од основните прашања за поделбата на аргументите при анализата на двете филмски дела е дискусијата за сличностите и разликите како засебно разгледување на истите во однос на формата и во однос на содржината. Како што наведува Дејвид Кук во неговата *Историја на наративниот филм*, ограничувањата во однос на слободата за авторско експериментирање, кои ги наметнува кратката форма, биле одлучувачки за една од најбитните фигури во историјата на кинематографскиот медиум, Дејвид В. Грифит, да ги смени „боите“ и да го раскине договорот со дотогаш доминантниот монополски продукциски конгломерат *Биограф*, каде што продуцентите кои работеле под будното око на медиумскиот магнат и иноватор Томас Едисон не гледале потреба за подолга форма од едноролниот краток филм, наведувајќи причини кои се мошне актуелни денес во однос на доминантноста на кратката визуелна содржина наметната од моќните социјални медиуми, имено немањето верба во трпението на публиката која е навикната на многубројни дигресији за да ја издржи филмската нарација од преку 90-ина минути или збирно гледано, времетраење на тогашни неколку засебни кратки играни филма од петнаесетина минути. Меѓутоа, Грифит чувствувал дека до тој момент ги исцрпил сите можности за експериментирање во периметарот на кратката форма, формално-наративни постапки кои биле пресликани од книжевните стилски фигури на литературата од 19 век, а најголем дел биле преведени формално и незначително содржински. Бордвел, во својата анализа на францускиот импресионизам се оградува од тематската анализа и драматургијата бидејќи смета дека не само што тематски филмовите на францускиот импресионизам се еклектични, туку и не се разликуваат доволно од филмовите во неговите две контролни групи на француските филмови од истата епоха кои ги избира за својата нулта хипотеза: комерцијалните и апстрактните експериментални. Меѓутоа, во

дискусија за два целовечерни филма од ист автор, сметам дека содржинското движење на темата и нарацијата е исто битно колку и формалната анализа: прво затоа што сметам дека е точна опсервацијата на Грифит која е логички очигледна, а тоа е дека со зголемување на должината на делото, се зголемува комплексноста и со тоа можноста за наративни пермутации и експерименти. Втората причина е интимна затоа што одлуката за различниот креативен пристап во експериментирањето со содржината беше дел од стратегиите за двата филма одделно.

Движејќи се внимателно кон врвот, стапнуваме на уште едно теоретско скакило, па така можеме да дадеме една компримирана дефиниција за концептите кои ги утврдивме до овој момент: правиме стилска анализа на двата филма низ дијалектичките дефиниции за природата на медиумот, кои во даден историски момент доминирале, преку објектно-фокусирана методологија со земање предвид исклучиво на елементите вградени во филмскиот целулоид или во овој случај дигиталните подвижни слики и звучни стемови, со емпириски пристап ќе ги издвоиме нивните особености кои ќе ги споредиме со внимателно одбрана референтната точка таканаречена споредба со третиот (*tertium comparationis*), и потоа ќе ги разгледаме разликите градејќи мапа на сличности според методологијата на *семејна сличност* на Лудвиг Витгенштајн.

8 ДИЈАЛЕКТИЧКА АНАЛИЗА НА ФИЛМОВИТЕ

Во поглавјето за хипотезите на филмот, направивме детална, но брза, евристичка анализа на филмовите, а во поглавјата што следат, на еден подлабок начин ќе ги измериме нивните карактеристики, правејќи демаркација на нивните сличности и разлики, формирајќи множества со карактеристики кои би формирале семејна сличност на двата филма, или можеби со својата различност би биле во контрадикција со концептот на Витгенштајн. Во секој случај истражувањето јасно ќе покаже, каде на скалата на таа дихотомија помеѓу реализмот и формализмот се наоѓаат двата филма и се надевам дека ќе ни даде јасна назнака во која насока јас се развивам како автор, дополнително споредувајќи го стилското движење со заводливиот концепт на *ежот и лисицата* на британскиот филозоф Ајзаја Берлин.

Иако, како што објаснивме погоре, во филмот прво беше сликата, па потоа дојде формата, сепак првите напишани зборови беа од мислители кои со право ѝ дадоа примат прво на формата во времињата кога филмот се обидувахе да се отргне од останатите уметности и да застане на свои уметнички нозе. Па така, од почит кон историско-теоретската низа, ќе почнеме со разгледување на формалистите.

8.1 Теза: формалистички координати

Богат е формалистичкиот корпус, а од мноштвото теоретичари, подлабоко ќе се осврнеле на двајца: Хуго Минстерберг и Рудолф Арнхајм. Причините за оваа одлука се практични, но и теоретски соодветни за тезата. Прво во однос на практичните елементи на мојата одлука. Долго размислував и се обидував да воспоставам урамнотеженост во изборот, а потфатот да се направи сериозна селекција од повеќето формалистички ставови во скроман труд како мојот претставува преголем теоретски залак, но и се коси со целта на тезата, која колку и да претендира да е богата со информации од теоретски тип, не е историографска по дух. Идеалниот, а сепак доволно редуциран формалистички тим би бил следниот: Хуго Минстерберг, Сергеј Ејзенштајн, Всеволод Пудовкин, Рудолф Арнхајм и Бела Балаш, на пример. Меѓутоа, немам толку простор на овие страници, па мораше да се направи уште порадикална селекција и одлучив идеите на теоретичарите на руската монтажна школа да ги разгледаме како сопствени низ дијалектичкиот конфликт со зборовите на Андре Базен посветени на монтажата, подолу во делот на реалистичката теорија. На крајот, откако се направи оваа одлука, остана дилемата дали да се прошири текстот со тројца формалисти наместо двајца. Одлучив дека Минстерберг и Арнхајм ќе бидат теоретското јадро на формалистичкиот дел на дијалектичкиот двоец, но сепак сакав да најдам простор и за Балаш. Од мноштвото сличности — како на пример крупниот план кој провејува кај повеќето формалисти, но и фокусот на монтажните постапки и манипулации со времето — особеностите кај Балаш кои недостасуваат кај останатите, а беа клучни за тезата, се неговите брилијантни заклучоци во однос на неизбежниот наративен карактер на филмската уметност, како и неговите согледувања за значењето на сценариото, на пример. Следствено, одлучив да им посветам сериозно внимание само на тие ставови кои ми требаат во дискусијата.

Во однос на теоретските причини за изборот, сметам дека Минстерберг и Арнхајм се доволни како мислители за прецизно да се долови дијалектичката природа на мојот пристап. Првиот, пионер кој со својот психолошки метод во времиња кога филмот бил во зародок, несразмерно ќе ја обогати филмската теорија уште на самите почетоци споредувајќи го филмот со механизмите на човечкиот ум, а другиот, со своите сјајни формалистички заклучоци, како на пример концептот на одбирање карактеристичен агол за истакнување на особеностите на снимените објекти, толку близок до моите практични искуства, но и бесценетите негативистички согледувања на разликите на филмскиот

медиум од реалноста, конгруентни со неговиот естетски идеализам на своевидно бегство од првичниот природен материјал кон формите, а кои го имаат останатите уметности, ќе биде клучен во споредбата на филмовите највидливата разлика меѓу нив: бојата. Сметам дека подлабокиот увид во нивните множества од теоретски размислувања, заедно со неколкуте формалистички позиции кои недостигаат, а доаѓаат од останатите теоретичари, ќе бидат потребен и доволен услов, јасно да се оцртаат контурите на формалистичката теорија, барем во обем корисен за мојот труд.

8.1.1 *Фотодрамата на Хуго Минстерберг*

Првата сериозна филмска теорија, воопшто, е на германско-американскиот протогешталтист и филозоф Хуго Минстерберг наречена *Фотодрамата: психолошка студија*, објавена во 1916, годината кога тој умира во Соединетите Држави. Минстерберг бил високопрофилен психолог и филозоф, во еден момент претседател на друштвото на филозофи и психолози во САД, со голем придонес во разни сфери на применетата психологија, истражувајќи ги правните агли на форензичката психологија, на пример, па зачудувачки, *Фотодрамата* останала на маргините, а ретко кој воопшто знаел дека делото постои, не само меѓу обичната публика, туку и меѓу филмските критичари и теоретичари. Книгата била реобјавена во 1970 година од *Dover Publications* по иницијатива на филмскиот историчар Ричард Грифит со изменет наслов, сметајќи дека терминот што Минстерберг го користи за филмот — *фотодрама* е застарен. Под влијание на ова второ издание, истата година *Arno Press* ја реиздава книгата со нејзиниот оригинален наслов.

Мистериозни се причините за нејзината опскурност. Има неколку интересни детали кои веројатно во комбинација заедно се „виновни“ што книгата не го добила потребното внимание. Првата причина веројатно е раната смрт на Минстерберг, веднаш по објавувањето на книгата, па тој со сигурност немал доволно време да ја промовира. Понатаму, поради своите ставови, бранејќи ја Германија за време на Првата светска војна, Минстерберг бил обвинет за ширење на непријателска пропаганда, а неговата популарност брзо опаднала, до таа мера што едноставно никој по неговата смрт не се заложил за зачувување на неговото наследство, а неговите студенти јавно се откажале од него и се дистанцирале. За историчарот Ричард Грифит поствоената грижа на совест за некоректниот американски третман кон Минстерберг придонел кон бришење на сеќавањето (R. Griffith, 1970) како на Минстерберг така и на *Фотодрамата*, заклучувајќи дека тоа сепак е преголема цена што ја платил Минстерберг поради строгиот однос наметнат од неговите колеги интелектуалци кои се оградиле од него. Дополнително, книгата била далеку пред своето време затоа што филмот како уметничка форма, но и филмската теорија биле сè уште во зачеток и немало доволно интерес за целата област кај неговите колеги интелектуалци. Но, на крајот можеби клучната причина е што филмската теорија брзо по издавањето на книгата, почнала да се развива на спротивно место и во целосно различен контекст: низ размислувањата на авторите и теоретичари од руската монтажа школа.

Фотодрамата е поделена на два дела распоредени во 11 поглавја. Првиот дел, наречен *Надворешен развој на подвижните слики*, е зачудувачки јасна и прецизна историска перспектива за формирање на технолошките особености клучни за новиот медиум. Иако е едноставен и јасен и може да стои рамо до рамо со согледувањата на голем дел од останатите историчари на кинематографијата, сепак во вториот дел, кој е исто повторно поделен на две засебни содржински целини, е сместена суштината на трудот. Највредните теоретски елементи се поместени во првата содржинска целина формирана од третото до шестото поглавје.

Идентификувањето на филмот како посебна уметност, издвоена со своите идиосинкратски особини, различни од театарот и останатите уметности, е клучната теза на Минстерберг во *Фотодрамата*. Иако Ричото Канудо тоа го прави претходно, прогласувајќи го филмот како седма уметност — иницијално поставувајќи ја како шеста, но подоцна го додава танцот во етаблираните уметности — уште во 1911 година, Минстерберг ги гради своите позиции аргументирано, психолошки издржано и каузално со што прераснува во првиот сериозен теоретичар на кинематографијата. Од множеството брилијантни опсервации, речиси несфатливо зрели за таа рана фаза на развојот на филмот, ќе издвоиме неколку битни за нашите понатамошни анализи.

Ќе почнеме од крајот, а првиот елемент што ќе го потенцираме е извонредниот заклучок на Минстерберг дека филмот е калап за човечкото размислување, мапа на нашиот мисловен процес, особено за нашата способност за синтетизирање на елементите на видливиот свет во психолошки нијансирани приказни. Со негови зборови: „Фотодрамата ни ја раскажува човечката приказна преку надминување на формите на надворешниот свет, односно просторот, времето и каузалноста, преку приспособување на настаните на формите на внатрешниот свет, односно вниманието, меморијата, имагинацијата и емоциите.“ Ќе ги споменеме повторно зборовите на Дадли преземени од неговиот историски преглед на филмската теорија *Главните филмски теории*, во која тој за Минстерберг, анализирајќи го во однос на материјалната Аристотелова категорија, донесува заклучок дека според овој протогешталтист, материјалот на филмот е *умот на човекот*.

Понатаму, Минстерберг ги прецизира механизмите на филмската нарација транспонирани од човечкиот когнитивен синтетички мисловен процес. За него филмскиот ефект колоквијално познат со англискиот термин *флешбек* е упад во наративниот тек на сегашноста пресечен со спомените, метод кој е имплицитно филмски: „Сеќавањата пробиваат во настаните на сегашноста, враќајќи нè на сликите од минатото: *фотодрамата* успева ова да го направи со честите резони, вметнувајќи ги сликите од дамнешни настани меѓу тие на сегашноста.“ Понатаму, надоврзувајќи се на претходното, тој ја објаснува наративната разликата во третирање на времето во театарската уметност и кинематографијата: „Театарот може да ги претстави настаните од реалноста кои строго следат еден по друг; фотодрамата (*филмот* — моја заб.) може да ни претстави временски интервал од иднината, како и интервал од минатото и да ни покаже ден дваесет години помеѓу овој момент и следниот. Накратко, може да функционира како што функционира нашата имагинација.“

Следниот елемент што ќе го издвоиме, на кој Минстерберг му дава сериозен простор како еден од клучните на оваа книга која гравитира околу тезата дека филмот е најблизок до психолошките механизми на човечката мисла и перцепција, е крупниот план, кој за авторот е синонимен со човечкото внимание репродуцирајќи го начинот на кој ментално функционираме со изолација и фокус кон она што во моментот го сметаме дека е битно во психолошка смисла: „Човечкото внимание се насочува кон деталите на надворешниот свет, игнорирајќи сè останато: филмот го прави ова користејќи го крупниот план каде што деталите се зголемуваат, а сè останато исчезнува.“ Неговиот увид е воопшто првата психолошка дефиниција на крупниот план и веројатно клучниот елемент на неговите тврдења дека филмот е досега најблискиот медиум до функционирање на човечката мисла. Неговите пророчки зборови за моќта на крупниот план кои се провлекуваат независно низ формалистичката мисла, во чија категорија можеме да го сместиме и сродниот филмски детал како елемент на нашето насочено внимание, несомнено упатуваат на уште една битна филмска фигура: синегдохата или делот сфатен како целина. Синегдохата е моќна филмска алатка која ќе ја дискутираме и во формалистичките аргументи на Арнхајм.

Минстерберг продолжува со аргументите, насочувајќи го својот фокус кон синтетичките монтажни постапки, посочувајќи ја очигледната разлика меѓу реалноста и филмот: континуитетот. Временската димензија е суштински вградена во ткивото на универзумот и објективната реалност, меѓутоа филмот, на сличен начин како и мисловниот процес, не е нужно континуиран. Во неговите размисли за колажната природа на кинематографијата, несомнено ја препознаваме елипсата како една од најбитните стилски фигури на филмскиот израз, а заклучокот е дека филмот со својата монтажна конструкција, во голема мера се потпира на психолошките закони, повеќе отколку законите на видливата реалност, кои сепак мора до некаде да ги почитува.

Меѓутоа, наместо да ѝ слугува на видливата реалност, чиј уреди за регистрирање го прават овој медиум нејзина верна копија, за Минстерберг е сепак побитна психолошката реалност на која филмот, во име на својата наративна нужност, мора да ѝ се потчини, разголдувајќи ги емциите на ликовите: „Повеќе отколку во театарот, ликовите во фотодрамата за гледачот се пред сè субјекти со емоционални искуства. Нивната радост и болка, нивната надеж и страв, нивната љубов и омраза, нивната благодарност и завист, нивната симпатија и злоба му даваат смисла и вредност на филмот.“ Тој заклучува: „Претставувањето на емоциите мора да биде централниот фокус на фотодрамата.“ Минстерберг е естетски идеалист и заговара моделирање на изворниот материјал во форма која е урамнотежена и уметнички доволна сама за себе, која успеала да ги затвори сите отворени естетско-формални прашања, па доследно на своето убедување, осврнувајќи се на естетските квалитети на филмската слика заклучува дека „Секој еден фрејм од шеснаесетте илјади кои ни се прикажани во една ролна мора да се третираат со почит која еден ликовен уметник ја има кон унитарноста на формите.“

Па така, доследно со неговите претходни формалистички ставови и во многу нешта сличен во основните елементи на Рудолф Арнхајм, Минстерберг смета дека кинематографијата, која нема боја ниту звук во момент кога тој ја пишува тезата, само ќе изгуби од својата моќ како уметнички медиум доколку потребата за верна репродукција на реалноста, технолошки се спроведе до нејзиниот логички крај. Тој пишува: „Реалните луѓе и реалните пејзажи мора да ги оставиме зад себе, а како што видовме, тие мора да се трансформираат само во ликовни сугестии. Мора да бидеме силно свесни за нивните нереални ликовни карактеристики за да може таа прекрасна игра на нашите внатрешни искуства да се реализира на платното. Оваа свесност за нереалното сериозно ќе настрада со додавањето на бојата. На овој начин ќе бидеме уште еден чекор поблиску до светот кој навистина нè опкружува со своето богатство на бои, а колку повеќе му се приближуваме, толку помалку ја добиваме таа внатрешна слобода, таа победа на умот над природата, која останува да биде идеал на филмот. Боите се речиси исто толку штетни колку и гласовите.“

8.1.2 Филмот како уметност на Рудолф Арнхајм

Уште на самиот почеток, во предговорот на книгата *Филмот како уметност* (Arnheim, 2000), Арнхајм јасно го дефинира проблемот кој се обидува да го разреши, имено парадоксот на филмот: уметност од една страна и механичка репродукција на реалноста на друга. Објаснувајќи ги теоретските и практичните постулати на Макс Вертхајмер и Волфганг Келер за фундаменталните принципи на гештalt психологијата развивана на Институтот за психологија во рамките на Универзитетот во Берлин и користејќи ги принципите на новата психолошка матрица која „скршнува кон Кант“, тој посочува дека според овие доктрини „дури и елементарните процеси на гледањето не ги регистрираат на механички начин сликите на надворешниот свет, туку го организираат суровиот материјал на сетилата креативно според принципите на едноставност, ритмичност и рамнотежа кои владеат со механизмите на рецепторите.“ Ако се земе тој

гешталтовски модел на човечката психологија, кој според него е еквивалентно применлив на уметноста, тогаш „уметноста не е едноставна имитација или селективно копирање на реалноста, туку превод на опсервираните карактеристики во формите на еден даден медиум.“ Па така, тој продолжува, поставувајќи ја тезата: „Доколку уметноста е еквивалентна наместо деривативна, тогаш фотографијата и филмот претставуваат тест-примерок. Доколку една механичка репродукција на реалноста создадена од машина може да биде уметност, тогаш теоријата е погрешна.“

Во првото поглавје наречено *Филм и реалност*, Арнхајм укажува на суштинските разлики кои постојат меѓу реалноста и филмската слика, а во прв ред е бројот на видливите димензии. Реалноста се состои од три просторни димензии, но изненадувачки на филмот не му доделува веднаш две поради дводимензионалноста на платното. Тој е свесен дека филмот не е фотографија, а со самата временска димензија, распоредот на просторните елементи може да се менува во функција на времето и со самото тоа гледачот ги препознава објектите како тридимензионални. Следствено, тој смета дека „Ефектот на филмот не е ниту апсолутно дводимензионален, ниту апсолутно тридимензионален, туку нешто измеѓу.“ Два и полдимензионалноста го прави филмот близок до ликовните уметности, па филмскиот уметник може да ги организира објектите формирајќи геометрчки форми, светлосни површини и водечки композициски линии. На сличен начин, авторите се слободни да играат и со илузијата на длабочина, па во зависност од нивните креативни потреби, а со менување на карактеристиките на објективите, употреба на различни светлински извори, сценографија и различни агли на камерата, може да се добие различен ефект: од распоред на елементите во една рамнина до постигнување илузија на голем степен длабочина.

Недостигот од боја е клучен елемент со кој филмот се разликува од реалноста, но Арнхајм укажува на суштински парадокс, имено дека е „зачудувачки што отсуството на бои, за кое човек може да каже дека е фундаментална различност од природата, било толку ретко забележливо пред филмот во боја да го сврти вниманието кон проблемот. Сведувањето на сите бои на црно-белата палета... суштински ја менува сликата на реалниот свет. Сепак, секој еден што изгледал некој филм го прифаќа светот на екранот како верен на природата.“ Според него, ова се должи на ефектот наречен „делумна илузија“ во која нашиот ум ги пополнува празнините кои недостигаат или како што објаснува Арнхајм, „во реалниот живот ние сме задоволни со регистрирање на есенцијалните елементи, кои ни ги нудат сите информации што треба да ги знаеме“.

Рамката ги вклучува елементите на видливата реалност кои сакаме да ги прикажеме криејќи ги останатите, но за разлика од театарот, акцијата во филмот се одигрува во реалниот свет и заради тоа, целосно се задржани односите помеѓу прикажаните објекти во и надвор од кадарот. Самиот акт на селекција е авторски чин вреден како уметничка техника сам за себе. Понатаму, осврнувајќи се на филмските планови, тој укажува на фактот дека иако големините на објектите изгледаат различно за гледачите кои се седнати на друга дистанца од платното, сепак „големината во која еден објект се прикажува на платното е искористена од филмскиот режисер за добивање специфичен уметнички ефект.“ Фрагментарноста, парчосаноста на просторот и времето се во целосна колизија со континуитетот како темелен постулат на видливата реалност, а во филмот, на сличен начин како што Минстерберг посочува пред повеќе од шеснаесет години од книгата на Арнхајм, можеме и да манипулираме со временскиот редослед, давајќи приказ на настани што се случиле претходно. Меѓутоа мора да имаме на ум, како што посочува Арнхајм: „во рамките на флешбекот, времето минува природно на ист начин, а акцијата се случува надвор од временската рамка на главната приказна и нужно не мора да биде во прецизна временска врска.“

Во филмот не се содржат информации за сите наши сетила. На пример, филмот нема мирис, вкус и не можеме да го допреме. Дополнително, различно го искусуваме движењето во филмот бидејќи нашиот центар за рамнотежа не учествува целосно во акцијата што се случува на екранот: „чувството за рамнотежа кога гледаме филм се потпира само на визуелните информации кои ги пренесуваат нашите очи, не добивајќи ги кинестетичките стимулации како во реалниот живот.“ Токму заради тоа, додека гледаме некоја сцена, движењата се релативни, а со поставување на камерата во еден од два движечки објекта може да се добие илузија на спротивно движење. Осврнувајќи се на недостигот на звук во немиот филм, Арнхајм забележува: „Не постои човек кој непристрасно гледал нем филм на кој му недостигале звуците што би се слушнале од истите настани во реалниот живот. Никому не му недостигал звукот на чекорите, ниту пушкањето на лисјата, ниту отчукувањето на часовникот.“ И заклучува дека „само за човек кој знае дека звучниот филм постои како форма, недостигот на звукот е очигледен во немиот филм.“

Во поглавјето *Снимање филм*, Арнхајм на брилијантен начин покажува колку е битна позицијата на камерата во доловување на карактеристичен изглед на одреден објект. Арнхајм е свесен дека „филмскиот продуцент е под влијание на изразената сличност на неговиот фотографски материјал со реалноста. За разлика од алатите на скулпторот и сликарот, кои сами по себе не произведуваат ништо што личи на природата, кога камерата почнува да снима, таа ја забележува механички сличноста на светот.“ Тој продолжува дека ако „филмскиот уметник сака да произведе уметничко дело, битно е свесно да ги потенцира особеностите на неговиот медиум. Тоа, меѓутоа, треба да се направи на начин што карактерот на презентираниите објекти не смее да се уништи туку напротив да се зајакне, истакне и интерпретира.“ Арнхајм користи многубројни и сјајни примери на вешто позиционирање на камерата од страна на филмските автори за добивање карактеристичен уметнички ефект, меѓутоа постојано укажува на фактот дека креативните решенија мора да потекнуваат од внатрешната наративна логика на сцената. Погрешно е, со други зборови, авторот да ги избира арбитрарно своите позиции:

„Аглите на камерата често се избираат исклучиво во служба на нивната форма, а не поради нивното значење. Режиерот можеби открил некоја специјална гледна точка и инсистира да ја искористи иако таа ништо не означува. Во добар филм, секој кадар мора да придонесува кон дејството. Сепак, режиерите често си дозволуваат да бидат наведени во прекршување на овој принцип. Ќе прикажат двајца луѓе како разговараат и ќе ги снимаат од нивото на нивните погледи, но одеднаш кадарот се менува со поглед од таванот, гледајќи надолу кон главите, иако промената во гледната точка не открива, не докажува и не објаснува ништо. Сè што овие режиери успеале да постигнат е предавство на нивната уметност.“

Во овие моќни зборови ја сфаќаме софистицираноста на неговите недогматски тези. Иако важи за формалистички теоретичар, токму во овие моќни детали гледаме колку понекогаш е сличен до позицијата и анализата на реалистите кои следат. Сепак, нешто понатаму, меѓу објектот и начинот на кој е прикажан, тој покажува кој го држи приматот:

„Само постепено и на почетокот веројатно без свесна намера, можноста за користење на разликите помеѓу филмот и реалниот живот заради создавање формално значајни слики беше спроведена. Тоа што претходно беше игнорирано или едноставно прифатено, сега беше интелегентно развиено, прикажано и претворено во алатка за да се задоволи желбата за уметничко творештво. Предметот како таков веќе не беше прв земен во обзир. Неговото место во хиерархијата на битност го зазеде ликовното претставување на неговите својства, разоткривањето на некоја битна идеја...“

Има одлични детали низ целата негова книга, меѓутоа за мене како практичар, клинички прецизните дисекции на Арнхајм кои се однесуваат на креативното поставување на камерата и постојаната рамнотежа која се обидува да ја воспостави, прашувајќи се колку од тие необични агли на камерата се издржани и во каква функција на приказната и кој однос го имаат со филмот како уметничко дело воопшто, ја претставуваат црешата на шлагот на неговиот труд. Уште еден пример, интегрално:

„Ако на платното се појави обична слика од луѓе во чамец кои веслаат, гледачот веројатно само ќе забележи: *еве еден чамец* и ништо повеќе. Но, ако, на пример, камерата е поставена високо и гледачот го гледа чамецот и луѓето од горе, резултатот е приказ што многу ретко се гледа во реалниот живот. Интересот на тој начин се пренасочува од субјектот кон формата... На тој начин гледачот е ставен во позиција да види позната работа како нешто ново. Во овој момент тој станува способен за вистинско набљудување.“

Меѓутоа, повторно предупредува: „Сепак, мора да се напомене дека ако овој метод се примени нестручно, тој може да доведе до спротивен резултат и може да прикаже приказ на објектот правејќи го сосема препознатлив или прикажувајќи го толку различен од неговиот суштински карактер, што наместо да се засили ефектот, тој се губи.“ Продолжува и понатаму, повикувајќи се на познати филмови од светската кинематографија, како на пример *Дневникот на изгубената девојка* на Георг Вилхелм Пабст, коментирајќи дека во една од сцените Пабст, чисто формалистички и непотребно употребува два агла на камерата иако суштински, вториот кадар не ѝ додава ништо функционално на приказната. Па така, ќе го заклучи следново: „Се докажува дека најбитното и фундаментално средство за експресија е апсолвирано од некои филмски уметници — може да се снима од кој било агол ако тој агол раскажува најпрецизно.“

Неколку битни елементи од неговата книга не го издржуваат тестот на времето, како противењето за вклучување на бојата и звукот во филмот. Доколку, од една страна неговата теза вешто ја критикува чисто подражавачката природа на звукот во едноставна миметичка поткрепа на дијалогот, Арнхајм бил краткоглед во однос на формалниот потенцијал за креативно користење на овој есенцијален елемент во градење на звучните кулиси денес, проблематика која прерасна во елементарна професија која во современата кинематографија ја знаеме под терминот *дизајн на звук*. Дополнително, што се однесува до вклучувањето на бојата во современиот филм, како што ќе видиме понатаму во зборовите на синтетичката теорија на Перкинс, нели денес, во време на апсолутна доминација на бојата во филмот, уметничкиот капацитет на црно-белиот филм е експоненцијално поголем? Ако за време на неговиот филм, како што тврди Арнхајм, толку многу гледачите биле навикнати на немањето боја што едноставно не ја ни ставале во нивната реалистичка равенка и не ги ставале под лупа ниту под знак прашалник природните квалитети на тоа што го гледаат пред себе, тогаш во денешнава *обоена* кинематографија каде што гледачот е целосно навикнат на нејзиното присуство, отсуството е позабележливо и во суштинска смисла поформалистичко отколку за време на црно-белиот филм.

Филмот како уметност е теоретска ризница на брилијантни филмски опсервации на еден очигледен гениј, па овие негови „мани“, не само што не ѝ одземаат на неговата теза ништо суштински, туку им послужува на некои идни теоретичари да ги избистрат своите сопствени постулати, како на пример Бела Балаш, кој токму укажува на креативното користење на звукот како дополнителна формалистичка алатка во своите опсервации. Меѓутоа, токму тука во овие параграфи и редови, во разгледувањето на овие формалистички тенденции од теоретски агол, вредна е да се спомне креативната мајсторија на несомнено еден од најголемите автори во филмската историја, германскиот

режисер Фриц Ланг кој брилијантно го користи звукот уште во првиот свој звучен филм — *М*, пуштен во дистрибуција во 1931, една година пред да се појави книгата на Арнхајм.

Меѓутоа, Арнхајм продолжува да нè импресионира со своите луцидни опсервации и повторно во врска со позиционирањето на камерата, сега осврнувајќи се на негативниот простор, поточно делот од сликата кој не е вклучен во кадарот:

„Маргините на екранот биле разгледувани само во негативна смисла — тие не смеат да отсекаат делови на што било. Интересот бил сконцентриран целосно на тоа што треба да се сними, а воопшто не на начинот на кој треба тоа да се направи. Сознанието дека парчињата и изолираните детали може да бидат искористени креативно, претставувало револуција, иста револуција која морала да се случи за сите останати карактеристики на филмскиот медиум пред да има можност да стане уметност.“

Тој посочува одличен пример кога во филмот *Камерман* на Бастер Китон, девојката доаѓа утрото застанувајќи на своето работно место зад рецепцијата на една фирма, кога одеднаш камерата се придвижува и го открива седнатиот Китон, кој очигледно ја чекал цела ноќ да дојде, откривајќи ја креативната можност на кинематографијата, со едноставни средства да ги открива деталите на една сцена на неочекуван начин, а со самото тоа во дадениов пример, би дополниле и со шармантен комичен ефект. Сјајни се неговите опсервации за употребата на крупниот план и деталите низ многубројните примери што ги анализира:

„Во *Доквите на Њујорк* гледаме љубовна сцена помеѓу морнар и проститутка. Тие седат и пијат и не гледаме многу знаци на љубов. Следи еден крупен план, еден необичен и развратен детал: таа страсно ја гали неговата гола рака со непристојни тетоважи по целата должина, додека тој ги стиска мускулите на раката за нејзина забава. Истата сцена снимена во широк план не би била ни приближно толку ефикасна. Наместо целиот маж, се појавува само неговата рака, цврста и гола, развратно украсен објект — остроумна примена на принципот дел наместо целина (*pars pro toto*): оваа жена не гледа ништо од мажот освен моќ, голотија, мускули.“

И повторно сакам да се осврнам на зачудувачки нијансираниот и зрел поглед на некои од прашањата кои Арнхајм ги обработува. Да го земеме прашањето на монтажата кон која тој критички се осврнува во овој брилијантен пасус кој го оставам во целост:

„Русите беа тие кои први го разбраа уметничкиот потенцијал на монтажата и тие беа првите кои се обидоа да ги дефинираат нејзините принципи на еден системски начин. Во исто време нивниот ентузијазам ги однесе предалеку. Тие тежнеат да гледаат на монтажата како единствена уметничка филмска карактеристика — како што сведочиме преку нејзината прекумерна употреба. Навистина, впечатокот што се добива понекогаш е дека гледаат на едно непрекинато сурово парче филмска лента едноставно како дел од реалноста — како монитраниот филм да е, во некоја смисла, испресечена реалност... Ние се обидовме да покажеме погоре како дури и еден единствен кадар не е во ниедна смисла едноставна репродукција на природата; како дури и во еден самостоен кадар постојат клучни разлики меѓу природата и филмската слика и дека сериозни уметнички и формалистички процеси мора да бидат земени предвид.“

За реалистот Андре Базен обете употреби се формалистички, употребата на карактеристичниот агол при снимање на објектот и злоупотреба на монтажната постапка, меѓутоа гледаме една софистицирана делинеација во односот на Арнхајм: една формалистичка постапка (монтажата) не ја докажува како непотребна и небитна другата (карактеристичниот агол).

Во неговата одбрана на немиот филм, користејќи многубројни сцени од филмови, Арнхајм пластично ни покажува во која мера таа мана, тој недостиг од звук, всушност бил еден од најбитните креативни елементи за напредокот на визуелната филмска

нарација. Повторно, се извинувам, но толку е добра карактеризацијата што морам да го пуштам цитатот во целост:

„Веќе ја спомнавме сцената од *Доковите на Њујорк* на Стернберг, во која истрел од револвер е илустриран со полетување на јато птици. Ваквиот ефект не е само манир искористен од режисерот да се справи со пакоста на тишината користејќи индиректен визуелен метод за да ѝ објасни на публиката дека имало истрел. Напротив, ова парафразирање резултира со позитивен уметнички ефект. Ваквото индиректно претставување на настан преку несвојствен материјал, или пренесување не на самото дејство, туку само на последиците од него, е омилен метод во целата уметност. Еве уште еден пример: кога Франческа да Римини раскажува како се заљубила во човекот со кого имала навика да чита и само вели ‘Не читавме тој ден повеќе.’, Данте со тоа индиректно ни укажува, со едноставно предпочување на последиците, дека овој ден тие се бакнале. Оваа индиректност е шокантно импресивна.“

Пред неколку години, во ек на технолошката експлозија на *виртуелната реалност*, имав можност лично да ги пробам VR очилата и да присуствувам на „имерзивното“ сеопфатно реално чудо на новата технологија. Бев импресиониран и за среќа, во објектот каде што се рекламира новата форма на комуникација, игри и уметности, беше присутен еден експерт од Холандија кој ми ги објаснуваше предностите, но и предизвиците со кои се соочуваат во развојот на оваа атрактивна алатка. Додека дискутиравме за потенцијалот да се примени оваа технологија во филмот, се потсетив на многубројни најави за филмски VR експерименти од врвни режисери кои, заведени од новината, веројатно и од високите хонорари од VR гигантите и нешто ми падна на ум. Клучниот мисловен проблем кој постојано ме мачеше додека слушав за постојаниот раст на споменатата технологија и медиумската врева (buzz) која се создаваше, е следниот: каде е *резот* во нарацијата? Токму тоа го прашав експертот, надевајќи се дека ќе добијам некаков неочекуван, но разјаснувачки одговор, но тој се збунува и ми рече дека токму тоа е една најгорливите и ограничувачки теми за кои сè уште немаат решение. Ќе ја завршам оваа анализа на книгата на Арнхајм со неговата сјајна опсервација, пророчки изнесена на нецели сто години од денес и многу блиска до прашањето на резот во VR. Повторно интегрално:

„Ако филмската слика стане стереоскопска, повеќе нема да има рамна површина во рамките на екранот, па следствено не може да се оформи композиција на таа површина; тоа што ќе остане ќе бидат само елементи кои се можни и на театарската сцена. Зголемените пропорции на екранот ќе ги направи дводимензионалните или тридимензионалните композиции помалку привлечни, а формалистичките средства како што се монтажата и промената на аглиите на камерата ќе станат неупотребливи ако илузијата на реалноста е до таа мера зајакната. Очигледно, монтажата ќе изгледа како неподнослива акумулација на хетерогени поставки ако илузијата на реалноста е многу силна. Јасно е дека промената во положбата на камерата сега ќе се чувствува како вистинско поместување во просторот на филмот. Камерата ќе мора да остане неподвижна снимачка машина, а секој рез на филмската лента ќе биде сакатење. Сцените ќе мора да се снимаат во цела нивна должина и со стационарна камера и ќе мора да се прикажат такви какви што се. Уметничките потенцијали на оваа форма на филм ќе бидат токму оние на театарската сцена. Филмот повеќе нема да може во никаква смисла да се смета за посебна уметност. Ќе биде вратен назад уште пред своите почетоци — бидејќи филмот го почна својот пат со користење фиксна камера и неисечена лента. Единствената разлика ќе биде што наместо да ја има иднината пред себе, едноставно ќе нема кон што да погледне.“

8.2 Антитеза: реалистички координати

8.2.1 Што е филм? на Андре Базен

Реализмот е антитезата во оваа дијалектичка аналитичка постапка, а убедливо најбитната фигура на реалистичката мисла е критичарот и теоретичар Андре Базен. Тој е митска фигура на кинематографијата, завршил престижна школа за наставници, меѓутоа поради потешкотиите во говорот, односно поради пелтечењето, не му било дозволено да стане наставник. Тој почнал да пишува статии за филмот уште во 1943, а подоцна, заедно со уште двајца критичари го основале легендарното француско списание посветено на филмската критика и теорија *Cahiers du cinéma*.

Колку е голема оставината на наставникот Базен, зборува есејот посветен на него со наслов *Лекции со Базен: шест патишта кон една поетика* (Bordwell, 2018) на веќе споменатото легендарно име на филмската критика Дејвид Бордвел, кој смета дека толку е широка мислата на Базен, што посоодветен термин за неговите тези е филмска *поетика* наместо теорија. Бордвел го почнува есејот со сличниот конфликт и делинеација на филмската теоретска мисла, која чекори доминантно или на едната или на другата страна на споменатиот дијалектички теоретски двоец: формализам и реализам. Неговиот увид во догматската природа на теоретските табори е дека токму заради форсирањето на едниот или на другиот начин на гледање на филмот како медиум во целост е честото мешање на есенцијалистичките квалитети кои доминираат во дадената теорија со критичката евалуација на филмовите кои се анализираат, а најдобрите се нормално оние кои ги поседуваат квалитетите кои одат во прилог на теоријата. Меѓутоа, Бордвел посочува дека тој догматски пристап може да се заобиколи, а од теоретичарите да се присвојат тезите кои се најплодни и најкарактеристични за нивната мисла, само доколку есенцијализмот се замени со неесенцијалистички поглед на филмската теорија, кој тој го нарекува: *поетика*. Низ неколку прецизни постулати ја обележува таа интересна меѓузона на истражување што ја нарекува поетика: наместо апликација на тезите на целокупната кинематографија тој предлага одбирање периоди и карактеристики на одредени филмови, жанрови и трендови, потоа издвојување на квалитетите кои се оригинални и вредни, но и оградување од даден есенцијалистички став во однос на целиот филмски медиум; предлага користење индукција и барање на регуларности во формите и стиловите на одредена група филмови и на крај се прашува дали може да се замисли оваа нова форма на истражување како „дескриптивна, аналитична и објаснувачка, а не (барем како приоритет) евалуациска.“

Има многу детали во есејот кои зборуваат за жестокиот аналитички пристап и прецизност во согледување на сите клучни карактеристики на филмовите што Базен ги става под својата перфекционистичка лупа, како на пример, како што наведува Бордвел, тој бил единствениот критичар во тој момент кој знаел дека еден типичен тогашен холивудски филм бил со карактеристичен просек на должина на кадарот која се движела меѓу девет и дванаесет секунди. Базен го мерел времето на должината на филмските сцени и дополнително и импресивно, како што често укажуваат филмските историчари, често работел по секавање, фаќајќи прецизни белешки. Бордвел прави дестилат на битни поуки кои ги извлекува од *поетиката* на филмскиот наставник Базен, а ние ќе ги искористиме овие зборови и есејот понатаму во делот на синтезата на нашиот аналитички пристап, но и во заклучокот на крајот. Засега доволно е да разбереме дека пристапот на Базен е толку еклектичен, креативен и пробивен, но во исто време во јасна колизија со сè што претходно го граделе формалистите, што Бордвел предлага да се анализираат неговите идеи низ призмата на *поетиката*, термин на кој ќе се навратиме во заклучокот, кој во спрега со концептот на *семејна сличност* се надевам ќе фрли јасна светлина на разликата и сродноста во стиловите на двата филма што ги анализираме.

8.2.1.1 Кон Онтологија на фотографската слика

Неисцрпни и бесценети се зборовите на Базен кој пенетрира длабоко до срцевината на секој еден агол на кинематографијата што го анализира. Ќе го свртиме нашето внимание на неколку суштински елементи од неговите есеи кои ќе ни го дадат 'рбетот на реалистичката антитеза, спротивставена на формалистичките размисли од претходните поглавја. Иако не е целосно нужно за нашите стилски дилеми, едноставно сметам дека е битно да се почне од почеток, од првиот есеј на првиот дел на збирката *Што е филм?*, наречен *Онтологија на фотографската слика* (Bazin, 2004c), да ја зацврстиме котвата на неговиот светоглед, да видиме колку далеку дофрла со својот поларизирачки став, контроверзно спротивставен во море на безброј формалистички струи, но актуелен и денес, токму поради постмодерните центрипетални сили кои догматски и насилно — би додал и неуспешно — се обидуваат да го оттргнат филмот од неговата природа, едноставно неспособни да го разберат феноменот толку пластично објаснет од наставникот Базен. Тезата на *Онтологијата* е едноставна и моќна: вековната потреба на човекот за триумф над смртта низ употреба на ликовните уметности резултира со постојаното естетско приближување до реализмот, спасувајќи го мртвиот од втора духовна смрт, останувајќи во секавањето долго откако ќе исчезне, а фотографијата со својот супериорен механички начин на регистрирање на реалноста, конечно го ослободува барокното сликарство од неговата вековна потреба за мимезис, психолошка функција на „копирање на надворешниот свет“, давајќи му слобода понатаму да ја продлабочува и да ја следи својата естетска природа: „експресија на духовната реалност во која симболот успева да стане трансцендентен во однос на моделот“, следејќи ги своите симболички, апстрактни и концептуални амбиции. Па така, „фотографијата и филмот... се пронајдоци кои еднаш засекогаш и во сета есенција ја задоволуваат човечката опсесија со реализмот.“

За Базен оригиналноста на фотографијата за разлика од сликарството, на пример, се содржи во нејзината објективна природа. Личноста на фотографот се гледа само во селекцијата на објектите и целта која си ја поставува, што е различно од карактерот кој се излева низ боите на еден сликар. За него: „сите уметности се потпираат на присуството на човекот, освен фотографијата која ја извлекува својата предност од неговото отсуство.“ Базен зборува за очигледен факт на кој толку сме навикнати што го игнорираме, а тоа е дека фотографијата има карактеристика на верност, кредибилитет, отсутен од останатите ликовни уметности. Кога ние сме соочени со фотографија на одреден репродуциран објект, без разлика на естетските квалитети или мани, едноставно сме принудени да го прифатиме како реално присуството на тој објект. Тој продолжува, колку и да е вешто и вистинито претставен одреден објект преку цртеж, кој можеби и повеќе ќе ни ја долови суштината на тој објект отколку фотографијата, едноставно „нема да ја има таа ирационална моќ на фотографијата да ѝ веруваме.“ Сликата е инфериорен приказ на реалноста каква што е, за разлика од фотографијата која е повеќе од апроксимација на реалноста, таа, според него, е калап на реалноста, нејзин трансфер. Фотографијата, според Базен, е самиот објект, ослободен од спрегите на времето и просторот, а колку и да е некоја фотографија матна, дисторзирана или обезбоена, само заради процесот, тој прецизен механички трансфер кој ја создава, ја прави моделот на кој таа е репродукција. За него „таа е моделот.“

Филмот е само фотографија во време, па следствено, ако фотографијата е еден балсамиран момент во времето, слика на нештата, „во филмот е и слика за нивното времетраење, промена мумифицирана каква што била.“ Па така, естетските квалитети на фотографијата, како и на филмот, треба да ги бараме во „нивната моќ во разоткривање на реалноста“. Ладнокрвниот механизам на камерата може да ги забележи објектите на реалноста такви какви што се, незачинети со наталожени човечки предрасуди,

претставувајќи ја природата „во сета своја девествена чистина.“ Па така, тој продолжува, доколку естетскиот свет на сликарот е целосно различен микрокосмос од реалниот свет што го опкружува, фотографијата и самиот објект кој е фотографиран делат иста природа: фотографијата е отпечаток на реалноста. За Базен многу зборува фактот што за надреалистите фотографијата има силен уметнички капацитет и набој, затоа што за нив, „логичката граница помеѓу она што е имагинарно и тоа што е реално тежнее кон исчезнување“, па така сосема е разбирлива нивната фасцинација со медиумот кој „произведува слика која е реален приказ на природата и следствено на тоа халуцинација која во исто време е и факт.“

8.2.1.2 Кон Еволуцијата на јазикот на филмот

Вториот есеј на Андре Базен клучен за продолжување на нашата дискусија е наречен *Еволуцијата на јазикот на филмот* (Bazin, 2004b), каде што Базен го преиспитува доминантниот историски филмски наратив на естетската поделба на немиот и на звучниот филм. Тој се прашува дали навистина „технолошката револуција создадена со додавање на звучниот канал била во која било смисла и естетска револуција“ или со други зборови во првите години од воведување на звукот, „дали навистина сведочевме на раѓање нова кинематографија?“ Што се однесува до монтажата, Базен тврди дека историски гледано нема толку голема пукнатина колку што би се очекувала за претходното тврдење. Напротив, преку примери на одредени режисери, како што се Ерих фон Штрохајм, Жан Реноар, Орсон Велс, Карл Теодор Дреер и Робер Бресон, тој тврди дека со своите дела тие покажуваат дека очекуваните разлики од немиот кон звучниот филм може да се премостат со големите сличности и „одредени кинематографски вредности кои всушност се транспонирани од немиот кон звучниот филм и на крај дека е далеку помалку битно прашањето на тишината наспроти звукот, отколку што е контрастирање одредени семејства на стилови, одредени суштински различни концепти на кинематографски израз.“

Брзо ја поставува работната хипотеза, имено дека во кинематографијата меѓу 20-тите и 40-тите години на минатиот век тој разликува два широки и спротиставени тренда: „режисери што имаат верба во сликата и оние што веруваат во реалноста.“ Под „слика“, појаснува „во широки рамки, сè што секоја една репрезентација на екранот му додава на објектот кој е претставен.“ Признава дека тоа е „комплицирана оставина“, но во суштина смета дека концептот може да се сведе на две категории: ликовните елементи на сликата и капацитетот на монтажата, која во наједноставна смисла е редување на сликите во време. Ликовните елементи на сликата се релативно лесни за прецизирање, а тоа е дизајнот на сценографијата, костимот, шминката, стилот на актерската игра, осветлувањето и начинот на кадрирање со кој ја добиваме композицијата на сликата. Монтажните ефекти се потешки за објаснување, а овој елемент на филмот, често нарекуван и јазикот на кинематографијата, е толку вграден во ткивото на оваа уметност што во суштина е бесмислено да се зборува за овој медиум минус монтажните постапки. *Невидливата монтажа* на класичниот предвоен Холивуд е постапка која денес е нашироко распространета како доминантен модел, во кој, како што објаснува Базен, „сцените биле расчленети само со една причина, имено, анализа на дадена епизода според материјалот или драмската логика на сцената.“ Меѓутоа, тој напоменува, ова неутрално користење на таканаречената „невидлива“ монтажа не го користи целокупниот потенцијал на монтажата. Па така во повидливите примероци на оваа постапка наречени: паралелна монтажа, монтажа на забрзување и монтажа на атракција, нашироко употребени во филмовите на Дејвид Грифит, Абел Ганс и Сергеј Ејзенштајн соодветно, Базен го наоѓа ефектот на додавање значење со сопоставување на сликите кои инаку не го содржат истото значење сами по себе. Всушност, во таа акумулација на нови значења преку

елипси, сопоставувања, метафори и асоцијации го гледаме механизмот на познатиот експеримент наречен Кулешов ефект, според неговиот архитект Лев Кулешов, каде што тој покажува дека еден кадар го менува значењето во зависност од сликата која му претходи, па така, монтажните постапки кај Кулешов, Ејзенштајн или Ганс, кои иако поголемиот дел од значењето го извлекуваат од елементите на реалноста која ја опишуваат, сепак во нивните дела конечното означување на филмот „се состои во редоследот на овие елементи и тоа многу повеќе отколку во нивната реална содржина.“

Па така, резимира Базен, „со користење на содржината на филмската слика и ресурсите на монтажата, кинематографијата има на располагање цел арсенал средства за наметнување на нејзината интерпретација на одреден настан врз перцепцијата на гледачот.“ До крајот на немиот филм, Базен смета дека овој арсенал на креативни техники бил комплетиран, па доколку „уметноста на кинематографијата се состои во сè што ликовните елементи или монтажата можат да ѝ додадат на одредена прикажана реалност, немиот филм е веќе уметност сама за себе“, а звукот во најдобар случај може да биде искористен како контрапункт, со други зборови како придружба на визуелната слика, без начин суштински да ја помести рамнотежата во една или во друга насока. Овие капацитети за уметничко додавање и манипулација со реалните слики за Базен беа доведени до логички апсурд од двете големи кинематографски струи: советската монтажна школа, со екстремно користење на монтажните постапки и германскиот експресионизам чии приклоненици „им направија секаков можен вид насилство на ликовните квалитети на сликата преку сценографијата и осветлувањето.“ Гледано низ оваа призма, експресионистичките квалитети на монтажата и филмската слика, несомнено дејствуваат дека се есенцијата на кинематографијата. Но тој се прашува, што да правиме со група режисери од немата епоха како Ерих фон Штрохајм, Ф. В. Мурнау или Роберт Флаерти, во чии филмови „монтажата не игра улога, освен негативна, а тоа е неизбежната елиминација на елементите на реалноста кои се излишни.“ Нормално, Базен не ја оспорува моќта на селекција на авторот, а тука монтажата има улога само на спојување на селектираниот материјал, без експресионистичко додавање кое би се створило во спојот на сликите. Својот став го поткрепува со примери: од сцената со ловењето на фоката во *Нанук од северот* на Флаерти, која е решена во еден интегрален кадар, а ние во реално време присуствуваме на ловот, заклучувајќи дека „должината на самиот лов е супстанцијата на филмската слика, нејзиниот вистински објект“. Понатаму се осврнува на филмската композиција во филмовите на Мурнау, нивната моќ на разоткривање на „структурните длабочини“ и „постојните релации кои прераснуваат во конституенти на драмата“ и не ѝ додаваат ништо на реалноста со деформација и манипулација, и на крај, за него, најмногу од сите, Штрохајм е тој кој ги отфрла фотографскиот експресионизам и триковите на монтажата: „Во неговите филмови реалноста се разоткрива како осомничен кој сведочи под налетите на испрашувањето на полициски службеник.“ Според Базен, Штрохајм има само едно правило во својот авторски пристап: „Внимателно погледни го светот, продолжи да го гледаш, и на крајот ќе ти ја разоткрие целосно својата суровост и грдотија.“ Базен ја оградува својата теза и укажува на фактот дека човек може да најде елементи на оваа „неекспресионистичка кинематографија“ каде што монтажата не игра улога кај многу останати автори, па дури и Грифит, меѓутоа тој смета дека со овие примери успева да идентификува токму во „срцевината на немиот филм, филмска уметност која што е целосно спротивна на она што го нарекуваме филмски *пар екселанс*, јазик со семантичка и синтаксичка единица која во ниедна смисла не е кадарот и во кој сликата се цени не според тоа што таа ѝ додава на реалноста, туку според тоа што таа го разоткрива од неа.“ Па така, тој заклучува дека тие што веруваат дека со појавата на звукот произлезе нова кинематографија, се лажат, а „вистинската поделба треба да ја бараме на друго место.“

Во втората половина на есејот Базен ја доработува тезата, прво анализирајќи го развојот на филмот во двете доминантни кинематографии во 30-тите години: американската и француската. До крајот на деценијата, според Базен, звучниот филм ја достигнал својата зрелост прераснувајќи во класична форма особено во овие две водечки кинематографии, благодарейќи на разновидноста на одбраните теми, но и поради соодветниот развој на филмската форма, која благодарейќи на одредени технички иновации, како осетливиот панхроматски филм кој дозволува работа во услови со помалку светло или што е побитно за понатамошната дискусија, работа со помал отвор на блендата, а со тоа и зголемена длабинска острина во кадарот, нешто што креативно ќе го искористат филмските автори. Па соодветно, во рамките на филмската форма во првата декада на почетоците на немиот филм, Базен укажува на соодветен и паралелен развој на монтажата која и денес е доминантна форма, а тоа е *аналитичката монтажа*. Таа не е ништо повеќе отколку еден психолошки механизам на расчленување на сцената на посебни агли и позиции за подобро да се видат елементите на реалноста и логички да се потенцираат елементите, но исклучиво во функција на психологијата и нарацијата и со почит кон драмското и просторното единство. Со други зборови, Базен тврди дека ова расчленување типично за аналитичката монтажа не е многу различно од начинот на кој гледаме една театарска претстава од иделно место во гледалиштето, иако можеби е подетално од театарскиот пристап и дозволува поинаква глума,. Па така, со доаѓањето на звукот, особено затоа што „звучната слика е далеку понефлексибилна од визуелната слика“ следува соодветното засилување на реализмот, сè повеќе „елиминирајќи го и ликовниот експресионизам, но и симболичката релација меѓу сликите“ или со други зборови елеминирање на екцесите на монтажата. Ова тврдење го поткрепува со остроумна опсервација, имено исчезнување на голем број формални постапки кои биле својствени за екстремните примери на ликовно-монтажните постапки: како двојната експозиција, интелектуалната монтажа, па дури и во Соединетите Држави, исчезнување на крупниот план чиј ефект создава одредено естетско насилство правејќи ја публиката свесна за монтажното сечење. Брилијантно образложено, Базен го опишува начинот на сечење на типичниот филм од 1938 на следниот начин: „Приказната се раскажува низ серија позиции на камерата, кои типично бројат околу 600. Карактеристичната постапка е користење на план-контраплан или, поинаку кажано, во дијалогските сцени камерата го следи редоследот на текстот од сценариото, наизменично покажувајќи го ликот кој говори во сцената.“ Дури и по поминати девет децении оваа постапка на аналитичката монтажа остана стандарден начин на нарација во комерцијалниот филм.

И токму на овој вид аналитичка монтажа, карактеристична за комерцијалниот филм тогаш, но и денес, Базен го контрастира кадарот во длабочина, користен како постапка од двајцата гиганти на американската кинематографија, Орсон Велс и Вилијам Вајлер, кои успеваат во своите филмови, благодарейќи на длабинската острина, да ни претстават цели сцени во еден кадар кој се развива мизансценски во длабочина. Базен предупредува, не се Велс и Вајлер тие што го измислија мизансценскиот кадар со длабок фокус, сите пионери на немиот филм го користеле, а според него, *плиткиот фокус* се појавил со монтажата, „не само како техничка нужност како последица на сопоставувањето на кадрите еден со друг, туку тој е логичка последица на монтажата, нејзиниот логички еквивалент.“ Според Базен, нормално е кога режисер прикажува некој објект во крупен план и во изолација, да го изолира со фокусирање на објективот, резултирајќи со плиткиот фокус. Тој заклучува дека „плиткиот фокус на заднината следствено го потврдува ефектот на монтажата“ и прераснува во нејзин суплемент. Многубројни се придобивките за Базен со користењето на кадарот во длабочина. На пример, посочува на Жан Реноар кој успева да ги замени резевите со многубројните движења на камерата, влегувања и излегувања од кадарот и со тоа оддавање почит на

континуираното движење во просторот и реалното времетраење на дејството. Па така, режисерите и директорите на фотографија го претвораат сценскиот простор во своевидна шаховска табла на мизансценски движења со непрекинати блокови од акција во кои „објектите и ликовите се цврсто поврзани на начин со кој е недвосмислено нивното значење во сцената“, а за да се добие истиот резултат со користење на монтажните постапки би било потребно низа кадри и резони. Разликата во стилот меѓу аналитичката монтажа на Џон Форд и длабинскиот мизансценски кадар на Вајлер и Велс, не е толку во експресивноста на кадарот, туку во зачувувањето на унитарноста на сликата и времето во кадарот за постигнување на посакуваните ефекти. Несомнен е огромниот придонес на монтажата во развојот на филмскиот јазик, но за Базен, тоа има цена, платена во отсуството на некои останати вредности кои во иста мера се кинематографски битни.

Па така, неговиот заклучок е дека длабинската острина не е само една од можните алатки на директорот на фотографијата како користењето филтри или одреден стил осветлување, туку е „масивна придобивка на режијата — дијалектички чекор напред во историјата на филмскиот јазик.“ Доколку се користи правилно, според Базен, „длабинскиот мизансценски кадар не само што е поекономичен и и поедноставен, туку во исто време е посуптилен во доловувањето на срцевината на една сцена.“ Тој продолжува да ги набројува придобивките: длабинскиот кадар е поблизок до начинот на кој гледачот ја перципира реалноста, па затоа, без разлика на содржината, може да се каже дека структурно е пореалистичен, понатаму бара активно учество од гледачот во анализирање на сцената, за разлика од информациите „дадени на тацна“ во аналитичката монтажа, што резултира со своевидна демократизација на вниманието и следствено овозможува слоевитост и двосмисленост, нешто што аналитичката монтажа го негира. На сличен начин како Велс, неореалистите продолжуваат во иста насока, која можеби не е толку бравурозна како кај него, меѓутоа успеваат да ги избегнат ефектите на монтажното додавање „пренесувајќи го на екранот континуумот на реалноста“, блиску до идеалот на легендарниот италијански сценарист Заватини, за кого идеален филм е 90 минути од животот на човек кому ништо не му се случува. На крајот, осврнувајќи се на стилот на Реноар, Базен заклучува дека тој „сам ја открил оваа филмска форма што му дозволува да каже сè без да го расцепка светот на ситни фрагменти и што ќе ги открие скриените значења на луѓето и предметите без да се наруши унитарноста, заедничка за сите нив.“

8.2.1.3 Кон Доблестите и границите на монтажата

Анализирајќи ја сцената на јавање во филмот *Бела грива (Crim Blanc)* на Албер Ламорис, Андре Базен, покрај сите квалитети и доблести што ги наоѓа во неа, како ритмот на секвенцата, автентичноста, „просторната флуидност на акцијата“, тој наоѓа една клучна мана: во ниту еден кадар не се прикажани детето и коњот физички заедно, во близина. Во овој безвременски есеј наречен *Доблести и граници на монтажата* (Bazin, 2004d), читанка како на филмската теорија, така и на филмскиот занает, Базен зборува за границите на монтажата. Размислувајќи за начинот на кој е конструирана горната сцена, прашувајќи се зошто му пречи и дали може да се изведе некаков соодветен заклучок, тој храбро ја поставува следната хипотеза во вид естетски филмски закон: „Кога есенцијата на сцената побарува симултано присуство на два или повеќе клучни чинители на филмското дејство, тогаш монтажата е забранета.“ Понатаму може повторно да го стекне правото да се користи, меѓутоа доколку акцијата не зависи стриктно од физичката близина, иако на ова би можело да се алудира. За Базен ова не е прашање на естетски избор, туку за уверливост во односот меѓу природата на дејството и формата. Ако некои сцени кај *Амберсонови* на Велс или дури и *Јаже* на Хичкок, може да се замислат расчленети монтажно, ловењето на фоката кај *Нанук* е невозможна да се

замисли распарчена, а ако се раздвојат ловецот, фоката и дупката во различни кадри и со тоа не се почитува „просторното единство“, тогаш сцената ќе се претвори од вистината случка во имагинарна. Продолжувајќи со својата луцидна анализа, тој покажува дека не е толку битен редоследот, па така дури и по некоја низа на монтажни кадри кои не го почитуваат просторното единство на клучните чинители, доволно е понатаму да се одбере еден соодветен кадар што ќе ги обедини сите останати елементи монтажно прикажани, за повторно да се воспостави илузијата на реалност во сцената. Сепак, како што прецизно укажува Базен, во филмот *Циркус*, Чаплин е физички присутен заедно со лавот во рамките на композицијата на еден ист кадар, укажувајќи не само на реалната опасност со која несомнено се соочувал актерот додека се снимала сцената која можеби можела да се сработи и со некаков филмски ефект, туку и со почит кон писменоста на гледачот, кој можеби не може прецизно да ја посочи манипулацијата на монтажата, сепак можеби потсвесно, за него сцената губи од автентичноста.

8.2.1.4 Кон Естетиката на реалноста: неореализам

Последниот есеј (Bazin, 2004a) на Базен релевантен за нашата дискусија се осврнува на оставината на филмскиот правец наречен *неореализам* или како што тој го нарекува со својот поднаслов: *Кинематографскиот реализам и италијанската школа на ослободувањето*. Јасно и прецизно го обележува конфликтот, призмата низ која ќе ги разгледува неговите координати: „Дали не беше од самиот почеток потрагата по реализмот својствена за руските филмови на Ејзенштајн, Пудовкин и Довженко, револуционерни како во уметноста, така и во политиката, во контраст со експресионистичкиот естетизам на германските филмови и холивудскиот комичен култ кон филмските ѕвезди? *Пауза*, *Чистачи на чевли* и *Рим, отворен град*, како и *Потемкин*, означуваат нова ера во долгогодишниот конфликт помеѓу реализмот и естетизмот на филмскиот екран.“

Во првиот дел на есејот Базен ги согледува никулците на движењето уште во социјално ангажираните комедии спроти војната, а иако е тоа можеби тангентно битно за нашето стилско сопоставување, особено во однос на *Исцелител*, кој во многу нешта прилега на тие протонореалистички изблици на италијанската кинематографија, сепак ќе се задржиме на понатамошните наративно-стилски теоретски обработки во есејот. Првиот клучен факт за раѓањето на неореалистичкото движење е бавниот и мачен пат на Италија до ослободувањето, болни месеци исполнети со социјално-економски тешкотии, делумна окупација, политички премрежиња, револуции, дури и создавање паралелна држава на северниот дел на Италија. Па така, како што наведува Базен, темите на војната, отпорот и ослободувањето, не се третираат како одминат факт, туку буквално се случуваат додека италијанските филмски автори ги снимаат своите први неореалистички филмови: „Кога Роселини го правел *Пауза*, нарацијата во неговото сценарио ги обработува настаните што се случуваа истовремено со снимањето.“ Во таа смисла, според Базен, италијанските неореалистички филмови се пред сè *реконституирана репортажа*. Тие не се развиваат во некој историски неутрален контекст или апстрактна наративна заднина на тогашните американски, француски или англиски комерцијални драми и комедии. Следствено, Базен подвлекува: „Како резултат на тоа, италијанските филмови содржат исклучителен документарен квалитет, кој не може да се извади од сценариото без следствено да се елиминира целокупниот социјален контекст во кој се длабоко закотвени неговите корени.“ На тој начин, оваа кинематографија, за Базен, е непресушен инспиративен извор со своето инсистирање да се даде круцијално значење на актуелноста. Неговите зборови одекнуваат пророчки и во денешната филмска комерцијална клима со постојаното бегство од реалноста: „Во свет кој одново е опседнат со терор и омраза, во кој застрашувачки, реалноста веќе не е ставена на пиедестал како

таква, туку е отфрлена или ставена настрана затоа што е сметана за политички симбол, италијанскиот филм е во секој случај единствената кинематографија која во вителот на периодот кој го прикажува, успева да го зачувува револуционерниот хуманизам.“

Осврнувајќи се на мелодраматичните клишеизирани заплети на неореалистичките филмови, Базен се согласува со критичарите, сведени на сижето прочитано во нечиј критички осврт или промотивен материјал, тие несомнено се морализирачки мелодрами. Меѓутоа „на платното, секој еден во филмот е премногу реален. Никој не е редуциран во форма на објект или симбол што ќе му овозможи на гледачот да ги мрази без грижа на совест, без претходно да мора да ја прескокне пречката на нивната хуманост.“

Често се зборува дека тој нивни зачудувачки реализам, меѓу другото се должи и на користењето непрофесионални актери кои се користени и во претходните кинематографии како советската, на пример, меѓутоа Базен внимателно и прецизно укажува на битната разлика, формулирајќи еден кинематографски закон на амалгам:

„Не е отсуството на професионални актери тоа што, историски гледано, е обележје на социјалниот реализам ниту на италијанскиот филм. Напротив, конкретно се работи за отфрлањето на концептот на ѕвездите и лежерното мешање на професионалци и на оние кои повремено играат. Битно е да не му се додели улогата по која е познат некој професионален актер. Јавноста не треба да биде оптоварена со никаков претходен товар.“

Тој додава дека тоа не значи дека не треба да се користат актери, напротив, меѓутоа тој мора да биде флексибилен, а неговиот занает мора да се потчини на побарувањата на мизансценските решенија и на тој начин вешто да се вклопи во целината. Базен заклучува:

„Непрофесионалните актери логично се избираат поради нивната соодветност за улогата, затоа што физички одговараат или затоа што постои некаква паралела помеѓу улогата и нивните животи. Кога амалгамот ќе профункционира... резултатот е токму тоа извонредно чувство на вистинитост што се добива од актуелните италијански филмови. Нивното точно следење на сценариото кое силно ги мотивира и кое претпоставува минимум театарска наобразба, воспоставува еден вид осмоза кај актерската екипа. Техничкото неискуство на аматерот е потпомогнато од искуството на професионалците, додека самите професионалци го користат бенефитот од создавањето на една општа атмосфера на автентичност.“

Иако акутноста и вистинитоста на реализмот често се припишуваат на суровоста и грубата техника, сепак Базен тврди дека, токму неореалистичкото движење, но и советскиот социјален реализам, со своите внимателно смислени композиции во длабочина, мајсторски техники и беспрекорна глума, го докажуваат спротивното, дека всушност реализмот е естетски. Па така, за Базен, ако се прашува некој од каде се корените на таа советска доминација на нивниот монтажен бран, треба да ја бара во виртуозноста на филмските автори и професионалци, како Сергеј Ејзенштајн и неговиот директор на фотографија Едвард Тисе, кои несомнено, исто како и неореалистите, биле кремот на тогашната светска кинематографија. Како што спомнавме претходно, Базен укажува на трендот на тогашниот современ звучен филм да тежнее сè повеќе кон реализмот, јасно одвојувајќи се од поезијата, сликарството и од театарот и несомнено и постојано приближувајќи му се на романот. Но, тој предупредува на една естетска стапица, редуцирање до апсурд кој е во срцевината на мојата докторска теза: „Реализмот може да се постигне само на еден начин — со вештина.“ Проблемот со филмот, како што подвлекува Базен, е што во неговата срцевина лежи уметничка контрадикција. Сите уметности се темелат на селекција: кој материјал треба да се вклучи, кој да се отфрли. Филмот тука не е различен, меѓутоа еве ја иронијата: секоја селекција го оддалечува

филмот од неговата реалистичка онтолошка природа, меѓутоа немање никаква селекција нè враќа назад кон чистата реалност. „Апсурд!“ Токму во оваа тензија помеѓу „потенцијалот за апстракција и симболизам отелотворен во границите на самиот екран“ и неминовната сродност со реалното, според Базен, живее филмот. Па така, тој смета дека е нелогично човек да се противи на сè поголемата илузија на реалноста овозможена од технолошките иновации, сè додека постојат доволно особености на медиумот со кои може ефикасно да се моделира првичниот материјал. Тие механизми од своја страна можат да ја „зголемат или неутрализираат ефективностa на елементите на реалноста што камерата ги забележува.“ Па така, со различните уметнички процеси на забележување и претставување на реалноста, некои нејзини елементи се зајакнуваат, други се губат, а од првично регистрираната реалност се создава „илузија на реалноста формирана од комплекс на апстракции“ како црно-бела слика, филмска рамка, дводимензионална површина и монтажата во форма на идиосинкратско организирање, различно од автентичната појдовна точка на снимањето. Но, тој предупредува, дека иако сето тоа резултира со неминовна стилизација на реалноста, сепак филмскиот автор, за кој е несомнено заводлив овој отклон од реалноста, често поради „навика и мрзливост доаѓа до точка во која ни самиот не е сигурен каде почнуваат или завршуваат лагите.“ Во тој опасен момент, филмскиот уметник „не ја контролира повеќе својата уметност.“

Фасцинантна е посветеноста на Базен во неговиот поход на одгатнување на механизмите кои ја овозможуваат таа кривка рамнотежа и постојана спрега меѓу филмската форма и реалноста. На пример, придобивките на мизансценскиот кадар во длабочина кај Орсон Велс, несомнено се за него голема придобивка за зголемената илузија на реалноста, најмногу поради враќањето на временскиот континуитет и почитувањето на просторните односи на елементите во непрекинатиот долг кадар извлечени од канците на монтажата, меѓутоа снимањето во ентериери со стилизирано светло како и деформираните лица во предните планови на неговите широкоаголни објективи, несомнено се *барокни* техники кај Велс кои одат во стилизирана насока. Од друга страна, неореалистите, на пример, не ги снимале дијалозите на актерите за време на снимањето на филмскиот сет, туку ги додавале нивните гласови понатаму во постпродукцијата, преку процес кој го нарекуваме *нахсинхронизација*, што несомнено придонесува за намалување на илузијата на реалноста, меѓутоа, пак, за сметка на тоа, биле слободни да ја користат камерата необременета од техничките ограничувања нужни за вешто снимен продукциски звук, па придобивките на режисерите биле што со таа мобилност можеле да снимаат во екстериери, користејќи комплицирани мизансценски решенија во реални простори кои несомнено го зголемуваат коефициентот на уверливост и блискост со реалноста.

Во освртот за несомнено еден од најоригиналните филмови во светската историја, *Пауза* на Роберто Роселини, Базен вешто и креативно прави дисекција пред сè на наративниот метод на овој структурно необичен филм. Првата споредба му е брилијантна: „неутралната природа на модерниот роман со редуцирање до минимум на стриктно граматичките аспекти на својата стилистика ги разоткрива тајните есенции на својот стил.“ Како резултат на претходното, тој укажува на фактот дека „нивниот стил е речиси целосно идентичен со нивната наративна техника — редоследот во време на фрагментите на реалноста.“ Па така, стилот прераснува во „внатрешни динамички принципи на нарацијата“. Токму во силината на редоследот и „дистрибуцијата на тие фрагментарни парчиња реалност низ естетскиот спектрум на нарацијата“ Базен ја гледа сличноста со драматургијата на *Пауза*. Следната споредба е можеби уште полуцидна, но и посовремена ако го земеме предвид успехот на филмот *Земја на номади* на кинеската режисерка Клое Жао, на пример, кој не само што се закити со *Златна палма* на *Канскиот фестивал*, туку и триумфира освојувајќи оскар за најдобар филм, следејќи го истиот

патоказ кој Базен го разоткрива. Па така тој забележува дека на сличен начин како што репортажата со својата објективност кон која се стреми влијае на формирање на „новата естетика на романот“, така и методите на италијанските неореалисти, а тука особено го издвојува филмот на Роселини *Пауза*, носат свежина и оригиналност со својата специфична наративна естетика, која е во исто време „комплексна и оригинална“. На почетокот тој веднаш укажува на еден историски факт: *Пауза* е првиот филм воопшто кој потсека на збирка кратки приказни, нешто што денес го знаеме под терминот *омнибус* филм. Следиме шест кратки приказни, чија единствена папочна врвца е италијанската ослободителна војна. Како што посочува Базен, три се директно поврзани со ослободителните воени дејствија, останатите се тангентно сместени на рабовите на воената зона додека сојузниците напредуваат од Сицилија кон северот на Италија, по течението и делтата на реката По. Всушност, тоа е и единствената наративна прогресија низ целиот филм. Меѓутоа, „нивната социјална, историска и хумана суштина доволно ги обединува за да можат да се претворат во перфектно хомогена збирка и покрај нивната разновидност.“

Меѓутоа, во наративната анализа на последната епизода, Базен ја сублимира фрагментарната *поетика* на Роселини. Во неколкуте трагични настани кои се случуваат во периметарот на делтата на реката По, еден комплициран синцир настани кој завршува со убиство на цело семејство фармери од страна на нацистите заради нивното помагање на партизаните, со исклучок на нивното бебе, е сведен само на неколку издвоени сцени кои ги изнесуваат на површина само последиците, оставајќи огромни нејасни елипси измеѓу, принудувајќи го гледачот сам да ги пополни наративните празнини. Базен појаснува дека е нормално филмскиот автор да прави селекција, едноставно не може сите елементи на фабулата да се пренесат, меѓутоа вообичаено „настаните кои ги селектира и оние што ги изоставува тежнеат да формираат логички шаблон на начин на кој умот лесно се придвижува од причината кон последиците. Техниката на Роселини несомнено создава разбирлива низа настани, меѓутоа тие не се поврзани меѓусебно како синцир со запчаник на некое тркало. Умот е принуден да скокне од еден настан на друг како што човек чекори камен по камен кога преминува некоја река. Па така, може да се случи, поради несигурност во некој чекор меѓу два камења, да се препне и да се лизне. Слично и умот на гледачот.“

Фактите во наративната се нафрлени по редослед и се оставени на креативната анализа на гледачот да се обиде каузално да ги состави, меѓутоа причинско-последичниот синцир воопшто не е целта во начинот како се презентирани. Осврнувајќи се на класичната филмска наратив, со постапки преземени од романот и драмата, Базен укажува на стандардната постапка во која деталите на приказната и најбитните елементи се анализираат, па повторно се составуваат во причинско-последичен синцир. Меѓутоа, наративната кај Роселини е „омеѓена во апстракција“, а „фактите иако содржат значење, не се како алат чија функција ја детерминира неговата форма. Фактите следат еден по друг, а умот е принуден да ја согледа нивната сродност; па така, повикувајќи се еден на друг, на крајот создаваат значење на нешто што е вткаено во секој од нив и што, би се рекло, е суштината на приказната — суштина која умот не може целосно да ја согледа затоа што е извлечена директно од реалноста како таква.“

Па така, за Андре Базен, кадарот како еден апстрактен поглед на реалноста не е единицата филмска наратив во *Пауза*, туку *фактот*. Роселини презентира фрагментирани настани од една моќна реалност чие значење се изведува откако умот ќе најде сродност и релации меѓу останатите факти во сцената. Секоја слика „како фрагмент од реалноста“ на еднаков начин придонесува со иста густина, уште пред да биде јасно целото значење. На сличен начин, укажува Базен, неореалистите ги третираат и познатите актери, никогаш побитни од сценографијата, реквизитите,

непрофесионалците и толпата. Со една од многуте преубави алегии кои го красат неговиот креативен ум, Базен заклучува: „Човекот е само еден факт меѓу останатите и тој не треба да се стави априори на пиедестал.“

8.3 Формалистичка дијалектика: Исцелител наспроти Грампи

Ќе ги искористам зборовите на брилијантниот филмски теоретичар В. Ф. Перкинс кој во неговото семинално дело *Филм како филм: разбирање и критика на филмовите* (Perkins, Nineteenth century) објавено во 1972 година ќе го нападне филмскиот есенцијализам, како од едната така и од другата страна: „Потрагата по грациозност низ девственост е во спротивност со хибридниот карактер на кинематографијата. Таа се обидува да го сведе филмот на една од неговите функции. Од една страна механизам за снимање, но во исто време оптичка илузија, уметност втемелена на реалноста, но зависна и од магија, филмот е по својата природа валкан; можностите му се премногу разновидни и премногу во конфликт едни со други за да бидат апсорбирани во рамките на една единствена техничка формула. Истовремено, меѓусебно исклучувачките можности на филмот се суштински потребни за фактичкиот избор и неговиот концепт како стил.“

Во воведната сцена на филмот *Исцелител*, протагонистот Веле и неговиот другар Џем бараат лек кај некој скопски исцелител, кој се обидува да им го објасни принципот на функционирање на контроверзната алтернативна медицина наречена *хомеопатија*, чии следбеници веруваат дека водата има меморија и ги памти некогашните состојки кои биле растворени во неа. Елементите на приказната го потсетуваат Џем на филмот „Почеток“ (*Inception*), па тој влегува во конфликт набекувајќи го исцелителот „хомеопат“ дека ја украде приказната за памтењето на водата од познатиот филм на Кристофер Нолан, а овој ги губи нервите и ги брка обајцата од својата „ординација“.

За воведот во оваа дијалектичка анализа сакам да го искористам овој комичен драмски конфликт, кој не само што зборува за сопоставеноста на драмските елементи во филмот, туку и за судир на две различни кинематографии. Не случајно е избран овој филм на Нолан како асоцијативен прекинувач во мисловниот процес на младиот Џем, затоа што ако бараме филм со таква фантастична фабула кој е на слично имагинативно рамниште со креативноста на *хомеопатите* кои дошле до заклучок дека водата го помни минатото, тогаш *Почеток* со сигурност е силен кандидат. Па токму овој контраст се претвора во силен дијалектички патоказ: *Исцелител* е социјално сведоштво на сиромашен млад човек јасно позициониран во локални и временски координати, додека *Почеток* е монокултурен фантастичен производ, кој не е прецизно позициониран ниту временски ниту просторно, а дополнително поголемиот дел од филмот се случува во имагинацијата на главниот лик.

Па така, дифрактно прекршено низ тезите на Минстерберг, кој го спомнавме погоре, за кого филмот е најблизок медиум до мисловниот процес на човекот, своевиден калап на човечкиот ум, тогаш веројатно нема посоодветен пример од филмот на Нолан кој не само метафорично, туку и во буквална смисла е конципиран како своевиден мисловен процес. Минстерберг е фасциниран од можноста на филмот за ефикасна манипулација со времето, а само со еден рез и приказната е во истиот момент преселена во минатото, па во иднината и назад во сегашноста. Кога ги чита неговите зборови напишани пред сто и повеќе години, човек има чувство како тој да зборува токму за еден филмски примерок како *Почеток*, но и во целосна спротивност од линеарната каузална нарација на *Исцелител*. Па така, во однос на тежиштето на онтолошкиот теоретски светоглед или материјалната категорија што Дадли ја презема од Аристотел, би рекле дека *Исцелител* е подалеку од формалистичките согледувања на Минстерберг и поблизок до оние на Базен. За Минстерберг е погрешно филмот да ѝ слугува на видливата реалност и треба да ѝ се потчини на психолошката, па така и преку

„емоционалните искуства“ на карактерите, да се обиде да продре длабоко во нивната срцевина.

Несомнено, во овие негови зборови има суштинска нијансираност и не можеме догматски да се држиме до нив, поставувајќи погрешна теза, на пример, дека *Исцелител* не се грижи за психологијата на ликовите. Напротив, нарацијата на филмот се гради низ стравовите, очекувањата и надежите на протагонистот, неговата емотивна котва во минатото која не му дава да продолжи напред, но и постепеното губење контрола која очајно се обидува да ја воспостави. Низ голем број сцени камерата е зацврстена не само на неговото лице, туку и на лицата на останатите актери, за што говорат многубројните крупни планови кои филмот ги содржи. А токму крупниот план, заедно во тандем со неговиот пандан во кој не е вклучено човечкото лице, имено филмскиот детал, се издвоени како најспецифични од сите останати филмски изразни средства, истакнати не само од Минстерберг и Арнхајм, туку и од Бела Балаш, на пример. Па така, во однос на користење на крупниот план, кој за сите формалисти е значен филмски израз, *Исцелител* е формалистичен.

Трампи речиси и да нема крупни планови, а дел од дијалозите се претставени во само еден долг кадар (long take), а дел се стандардно решени со техниката план-контраплан, меѓутоа за разлика од дебитантскиот, тука нема дополнителна варијација на првично одбраниот кадар, па филмот, доколку го ставиме монтажниот дијалогски пристап настрана, во секој даден момент има само една избрана позиција која не се повторува и така во недоглед до крајот на филмот. Следствено, во однос на користењето на долгиот кадар, филмот е поблизок до режисерските постапки објаснети од реалистичкиот теоретичар Базен, за кого мизансценскиот кадар во длабочина ги почитува просторните односи меѓу објектите и актерите во сцената какви што се во реалноста. Како што напоменува Базен, не се работи за експресивноста на филмскиот кадар, туку за водењето грижа да се зачува заедништвото на елементите на сликата и нивниот темпорален редослед, за постигнување на драмските ефекти кои монтажно би морале да се расчленат на многу повеќе кадри. Меѓутоа, иако материјалните елементи во *Трампи* се преземени од реалноста со почит кон нејзините темпорално-просторни особености — со неколку исклучоци како секвенцата на сонот и психотичната сцена кога на математичарот му се причинува правилна геометриска фигура врз мапата на градот — сепак нарацијата несомнено е интровертна и гравитира кон комплицираниот емотивен и интелектуален лавиринт на протагонистот и тоа во директен линеарен сооднос со наративната прогресија. Филмот е многу поблизок до идеалот на Минстерберг: калап на човечкиот ум. Следствено, формалистички е позначаен примерок од *Исцелител*.

Првиот елемент кој е вреден за дискусија низ теоретската призма на Арнхајм е највидливиот: бојата во едниот или нејзиното отсуство во другиот случај. Да се потсетиме, Арнхајм е естетски идеалист и гештALT психолог и следствено за него уметноста е организација на суровиот материјал според принципите на едноставност ритмичност и рамнотежа, на сличен начин како што нашите сетила ги организираат впечатоците и сензациите кои ги регистрираат околу себе. Гледањето, на пример, за него не е еднонасочна алеја, туку активен повеќедимензионален процес на забележување шаблони додека комуницираме со видливата реалност, во која умот предвидува, сетилата регистрираат и му рапортираат назад и доколку сè е во рамките на очекуваното, биолошкиот апарат продолжува во режим на автопилот, но ако сетилата наидат на сензација која е несвојствена и неочекувана, умот почнува да работи и за да ја објасни новонастанатата ситуација. Како на пример денес што би бил црно-белиот филм. Во денешната кинематографија гледачите со сигурност ќе го забележат тој дефект на филмската слика, бидејќи најголемиот дел од филмовите се во боја. Но, кога Арнхајм ја пишува својата теза, ситуацијата е целосно спротивна и сите филмови се црно-бели, па

тој коментира дека умот е способен да ги пополнува недостатоците, особено по стекнатото искуство со црно-белиот филм, па гледачот го прифаќа светот на филмското платно како верен на видливата реалност. Тој ефект на делумна илузија, во која нашиот ум е задоволен со регистрирање на есенцијалните елементи на сликата ја прави дискусијата за бојата како формален елемент на филмската слика многу слоевит и комплициран. За Арнхајм токму отсуството на боја во филмот е „уметничко“ и формалистичко поради разликата од реалноста, меѓутоа во кинематографска епоха кога сите филмови се црно-бели, а рековме гледачот брзо се навикнува на таа условеност по стекнатото искуство со неколку филма, тогаш несомнено самиот елемент станува формално незабележителен и незначаен или колоквијално неуметнички. Меѓутоа, токму денес, кога најголемиот број филмови се во боја, токму црно-белиот третман на сликата претставува формален избор, а не нужност, а со самото тоа носи поголема видливост кон себе, самосвесност која несомнено е позначајна денес отколку тогаш. Следствено, можеме да заклучиме дека *Трампи* како црно-бел филм е несомнено поформалистички во денешниот кинематографски контекст на изобилие од бои, иако ќе напоменеме повторно, гледачот несомнено, но и за среќа, брзо по почетокот на филмот ќе го потисне тој факт и ќе го гледа филмот како да е исечок од видливата реалност. Нормално, ако му се допаѓа нарацијата и останатите елементи. Ќе го цитирам повторно теоретичарот Перкинс во *Филм како филм*: „Само со бојата како достапен елемент можеме да гледаме на употребата на црно-белата фотографија како резултат на уметничка одлука. Само во звучниот филм, режисер може да ја употреби тишината за драматичен ефект.“

Од мноштвото брилијантни пасажи во делото на Арнхајм, *Филм како уметност*, кои се и денес во иста мера свежи како и тогаш, како на пример неговите коментари за излишноста на едноставното звучно подражавање на елементите на филмската слика со моќ на предвидување на идните техники на драматургијата на звучниот микс, ќе се осврнеме кратко на тезата за карактеристичниот изглед на еден објект. Иако во однос на ова негово согледување мојот пристап кон дебитантскиот и вториот филм се идентични авторски гледано, па можеби и излишно за целокупната дискусија на уметничка споредба, сепак вредно е да се издвојат неколку детали за да успееме да ја разбереме тенката црвена линија меѓу кинематографскиот реализам и формализам. Објаснувајќи ја суштинската разлика меѓу алатите на сликарството и скулптурата со кои уметникот има можност да произведе дела кои во ништо не потсетуваат на видливата реалност, филмската камера нужно и конгруетно ги забележува односите на природата, па така според него, филмскиот уметник мора да ги потенцира особеностите на неговиот медиум со одбирање позиции на снимање кои ќе го зајакнат карактерот на објектите и низ кои ќе се истакнат нивните карактеристики, насока која е инхерентно формалистичка. Меѓутоа, како што видовме погоре, тој многу пати напоменува, користејќи брилијантни примери, дека аглите на камерата мора да бидат во служба на нарацијата и да придонесуваат кон дејството, а не арбитарно да се избрани затоа што се чисто естетски забележителни. И токму во оваа тензија меѓу естетското, значајното, наративното и реалистичкото се сместени нијансите на кинематографијата, позиција која е суштински блиска до таа на Базен, иако тој поаѓа од обратна страна, таа на реализмот. Како автор би можел непрестајно да зборувам за овој кинематографски конфликт за кој сум постојано свесен додека работам. Има неброени ситуации, кога со некој близок соработник, како директорот на фотографија, на пример, сме анализирале и дискутирале некој филмски план и позиција на камерата минути и часови понекогаш, вагајќи ги придобивките со одбирање и потенцирање на некоја карактеристика на некој актер или објект и видливоста кон самата техника која ја носи со себе истиот агол и со самото тоа упад и намалување на фотогеничноста и реализмот на одреден приказ. Истата затегнатост на аргументите во корист и контра некоја хипотеза сме ја почувствувале за време на

филмските аудиции, како на пример соодветноста на изгледот на некој актер во однос на улогата која треба да ја игра. Понекогаш, кога е однесена до нејзиниот логички апсурд, почнува да дејствува маниристички, па се прашуваме: дали има друг начин како еден човек да содржи некаква визуелна и психолошка нијансираност, освен најочигледната во однос на клишето. Со други зборови, во случајот со *Трампи*, на пример, дали има друга форма на *математичност* кај некој човек, освен таканаречениот *нердовски* изглед: запуштеност, очила со силен диоптер, разгорачени очи итн. Ако ја земеме предвид истата естетско-реалистичка тензија која се чувствува во зборовите на Арнхајм за советските претерувања во монтажните постапки, речиси идентична забелешка како тврдењата на реалистот Базен, полека ни станува јасно дека гравитацијата на филмскиот медиум незабележливо ги турка едниот и другиот, можеби не во спротивна насока на нивните првични постулати, имено формализмот за едниот и реализмот на другиот, но сигурно кон средишната маса во која двајцата брилијантни теоретичари знаат да воочат нијансиран филмски уметнички производ. Ќе го искористам овој кинематографски и теоретски „јин-јанг“ да укажам на можеби клучното сознание на оваа моја докторска теза: без разлика на нивната спротивна појдовна позиција, првиот во поголема мера реалистичен, вториот формалистички, сепак *Исцелител* и *Трампи* ги влече филмската гравитација едвај забележливо во спротивна насока од зададените координати, едниот да не застрани во ненаративна документаристика, вториот да не ја заборава моќта на реализмот кој ако премногу го игнорираме тежнее да ни возврати немилосрдно.

Понатаму, битен во оваа дијалектичка дискусија е односот на двата филма кон современата македонска реалност. Дебитантскиот *Исцелител* во секој поглед, наративно и ликовно се случува сега и тука, третирајќи ги проблемите на современиот млад македонски човек од нискиот социо-економски слој соочен со проблемите на денешницата. Како што укажува Базен во својата колекција есеи посветени на *неореализмот*, во нивните филмови приказните се случуваат истовремено додека снимањето е во тек. Воените дејствија меѓу нацистите и сојузниците претставени во *Рим, отворен град* се во тек додека филмот се работел, а на сличен начин обичниот работник во поствоена Италија едвај врзува крај со крај истовремено додека се снимал филмот *Крадци на велосипеди* на Виторио де Сика, кој не само што се инспирирал, туку сакал и да го сврти вниманието кон овие социјални состојби. Како автор многупати сум го посочил неореалистичкиот примерок како моја инспирација за *Исцелител* и несомнено тоа се гледа низ многубројните примери во филмот кои се инспирирани од реални тековни настани за кои постојано слушав додека работев во оваа наша сурова балканска транзициска средина, како барањето хомеопатски лек на групата луѓе кај локалниот исцелител, промената на цените на лековите за болните од рак, интернет кафулето кое е прецизен елемент што обележува крај на една ера, големата група пензионери пред станот на протагонистот кои чекаат ред мислејќи дека Веле има колач со натприродна моќ, меланхолична ноќ во запуштениот скопски забавен парк и уште многу други.

Трампи од друга страна, за разлика од дебитантскиот *Исцелител*, со еден чесен исклучок на кој ќе обрнеме внимание понатаму, не претендира да биде актуелен документ на еден простор-време, ниту, пак, филмот има намера да побегне од овие две специфични координати, туку се занимава со психолошките состојби на протагонистот сместен во една од можните реалности, со временска променлива и просторни координати со кои авторот се судира додека го работи филмот, меѓутоа без голема интеракција и каузален спој. Следствено, филмот не третира современи феномени на начин како што тоа го прави *Исцелител* и не ја разголува македонската реалност. Ќе напоменам, не се ни обидува да се дистанцира од неа, едноставно е неутрален и како да сака да каже: погледнете ја оваа приказна, за овој млад човек кој се бори со сопствените психолошки демони, кој се среќава со овие необични луѓе кои иако се производ на

средината, нивните судбини во најголем дел не се во причинско-последична врска со јадрото на нарацијата. Единствениот исклучок кој ја локализира нарацијата денес и тука е сообраќајната незгода во која умира ќерката на протагонистот, типичен транзициски производ на оваа земја, меѓутоа третирана само како експлозија што ќе предизвика нуклеарна емотивно-интелектуална *печурка* во умот на протагонистот со која понатаму се занимава филмот. Иако несреќата претставува еден од основните елементи на филмскиот заплет во *Трампи*, емотивната болка и начинот на кој со неа се справува главниот јунак е далеку побитен од актуелниот социјален елемент, па филмот можеме лесно да го замислиме со заплет кој произлегува од друг спој на околности, но во секој случај со истата монструозна болка. Претставува вистинска иронија дека иако во двата филма има во минатото сообраќајна незгода, токму во *Трампи*, кој е во поголем дел документарно неутрален, токму сообраќајката е со социјален предзнак, а во *Исцелител*, кој е социјално акутен и буден, сообраќајката нема ангажиран поттекст. Враќајќи се на споредбата, ќе употребиме уште еден показател за различниот пристап во третирање на реалноста, имено ако *Трампи* можеме да го замислиме во ист наративно естетски распоред, но во други кинематографски локалитети, *Исцелител* е амалгам, тој е едно со сегашниот (тогашен) локален контекст. Можеме да заклучиме дека во оваа дадена насока, дебитантскиот е поблизок до реалистичките постулати на Базен отколку другиот.

Имајќи го предвид претходното, дозволете малку посериозно да се осврнеме на еден од клучните есеи на Андре Базен, кој го разгледавме погоре, *Еволуција на јазикот на филмот* и да ги разгледаме двата филма преку согледувањата на авторот. Аргументиравме доволно за учинокот на ликовните елементи кај двата филма во светло на вечниот кинематографски конфликт меѓу реалното и естетското, па сега ни останува да ги одгатнеме монтажните постапки и нивните теоретски темели својствени за секој од нив. Во спомнатиот есеј, Базен ја следи генезата на филмскиот јазик кој поминува неколку различни фази, секој во некаков дијалектички одговор на претходните екцеси. Снимениот театар, кој како кинематографска постапка од неолитската фаза го практикувал *Мелиес* користејќи неподвижна филмска камера и резови само во функција на спој меѓу сцените изиграни идентично во типичен театарски манир, бил ефикасно заменет од Едвин Портер во *Големiot грабеж на воз* со воведување на можеби наједнаквиот од сите останати еднакви кинематографски елементи — филмската елипса, но и со неговото дополнително устоличување на филмскиот кадар како основна единица филмска нарација, наместо сцената кај Мелиес. Грифит и останатите ја продлабочија моќта на монтажата, а авторите од руската монтажна школа теоретски ги разработија нејзините концепти, ги произведоа најбрилијантните монтажни експерименти дотогаш, но и ги доведоа до логички апсурд со екцесите во форма на интелектуалната монтажа, но и преголемото значење кое ѝ го доделија, жестоко фаворизирајќи го Кулешовиот ефект за сметка на самостојните содржински елементи на кадарот. Меѓутоа, во текот на 30-тите години, на почетокот на звучната ера, монтажата се ослободи од екстремите на советите, оформувајќи ја класичната форма на наративниот филм и стана позната како *аналитичка монтажа* или *монтажа на континуитет*. Тезата на Базен развиена на средината на 50-тите години е дијалектичка контратежа на етаблираната декупажна сегментирана монтажна постапка: долгиот мизансценски кадар на Орсон Велс и Вилијам Вајлер со неговата длабока острина е одговорот на *плиткиот фокус* кој според Базен е логичка последица на монтажата, а демократизацијата на вниманието и почитувањето на темпоралните и просторни односи на елементите во долгиот кадар е за него огромен бенефит. Уметноста на долгиот кадар несомнено ќе игра голема улога понатаму во светската кинематографија, особено во таканаречениот арт-хаус (*Arthouse*) подвид или уметнички филм, меѓутоа ќе учествува многу малку во современиот комерцијален филм, кој, како што ќе видиме натаму, ќе граби со големи чекори кон уште поголема

фрагментација, сè побрз ритам и покрупни планови, па наместо демократизација на вниманието на гледачот, ќе инсистира на авторитарност во пристапот и целосна контрола во секој можен сегмент на вниманието на гледачот, а оваа филмска нарација на забрзување, која, како што тврди Бордвел, почнува да се оформува од 60-тите години наваму, кои некои ја нарекуваат посткласична, тој самиот ја нарекува монтажа на *интензивираан континуитет*. Каде се наоѓаат *Исцелител* и *Трампи* во овој теоретски многуаголник?

Ќе провериме понатаму со примена на статистичката анализа, меѓутоа *Исцелител* е несомнено колажен производ, а голем дел од емотивните и наративни елементи се добиени монтажно. Ритамот е брз, нарацијата со секој спој на кадрите е сè повеќе напластена и каузална, а филмот чекори низ јасно оформени монтажни секвенци. Во претпродукцијата и за време на снимањето, не само што ми беше од особено значење квалитетот на содржината на кадарот да биде во ист сооднос како и богатството на монтажни позиции — а имавме многубројни дискусии со креативните главешини на секој сектор како до совршенство да ги добиеме зацртаните резултати — туку и на еден суштински базеновски начин, јас се обидував да ги почитувам неговите постулати опишани во еден од неговите есеи кои претходно ги дискутиравме наречен *Доблестите и границите на монтажата* слободно објаснет како закон на *забранета монтажа*: ако суштината на некоја сцена зависи од постоењето на два или повеќе објекти во исто време, тогаш монтажата е забранета. Можам да наведам многу примери, а ќе издвојам два: во единствен непрекинат кадар од екстремно висок ракурс го гледаме протагонистот како се крие во покриените скали кои водат кон кровот, а неговите гонители стојат веднаш под него и не го забележуваат; понатаму, во низа пошироки кадри ја гледаме реката пензионери како се спуштаат по скалите и одат кон протагонистот, а во сите нив јасно ги гледаме заедно во истиот простор: механичарот и старците.

Трампи од друга страна е хибрид со поместена рамнотежа во другата насока, филм со побавен ритам, со далеку поголем број мизансценски кадри во длабочина, укупнување на филмското дејствие и дијалози снимени и измонтирани со далеку помалку позиции на камерата, а доколку ги изземеме дијалошките монтажни постапки, во филмот има безназначително повторување на филмските планови. Следствено, гледано низ согледувањата на Базен во однос на мизансценскиот кадар, *Трампи* е поблизок до реалистичките координати отколку дебитантскиот.

На крајот на оваа дијалектичка анализа, пред да се префрлиме на содржинските сопоставувања меѓу двата филма, ќе ги споредиме обата преку сјајниот увид на Базен за актерската поделба во неореалистичките филмови. Можеби и претходно голем број критичари укажувале на склоноста на авторите на неореализмот да избираат непрофесионални актери за улогите во своите филмови постигнувајќи поголем степен на автентичност и реалистичност, сепак Базен укажува на фактот дека не е недостатокот на професионалците тоа што е клучно обележје на правецот, туку отфрлање на багажот на филмските ѕвезди кои неореалистите ги третираше во манир на сè останато во нивната кинематографија, со еднакво внимание како и нивните локации, сценографии, но и непрофесионалните актери, и ниту една мерна единица внимание повеќе. Со тој третман овие автори успеваа да добијат совршен филмски амалгам каде што познатите филмски актери попримаат од автентичноста на непрофесионалците и обратно, со својот занает им помагаат на непрофесионалците во пристапот. Со резултат каде што никој не отскокнува и повикува на видливост на својата техника, авторите од неореализмот добиваат истовремена кохерентност и реалистичка уверливост. Во многу сцени во *Исцелител* го добивме тој амалгам со непрофесионалните актери, како што беа сцените во железничкото депо, каде што во помалите улоги играа реални механичари од депото, понатаму сцените со пензионерите кои чекаа пред вратата на протагонистот беа

непрофесионалци, како и сите помали улоги во забавниот парк, онколошката болница, итн. Во *Трампи* овој метод беше сведен на минимум, најмногу поради наративната природа на филмот во кој немаше масовни сцени како во железничкото депо во дебитантскиот филм, меѓутоа и поради постилизираниот пристап, во кој прецизноста и нијансите на актерската игра беа побитни за градење на психолошката реалност наместо видливата, а со исклучок на последната сцена со несреќата на железничката станица, речиси и да немавме сериозна потреба од непрофесионални актери. Па така, дебитантскиот *Исцелител* тука целосно се поклопува со постулатот на актерски амалгам на Базен и следствено, во уште една метричка категорија е поблизок до реалистичките темели отколку *Трампи*.

8.4 Содржинска дијалектика на филмовите

Есејот на Андре Базен посветен на Роселиниевият филм *Пауза* од гореспомнатата анализирана збирка есеи (Bazin, 2004a) посветени на неореалистичкото движење, претставува идеална појдовна позиција за нашата содржинско-формална анализа. *Пауза* има специфична наративна структура, која според Базен е во срцевината на идиосинкратскиот квалитет на филмот, па заради неа не само што ова необично кинематографско дело добива силна документарна автентичност, туку е и во целосен контраст со каузалната драмска природа на типичниот комерцијален холивудски филм. Како што тврди Базен, *Пауза* е првиот филм со наративна структура на колекција од кратки приказни, денес познат како филм *омнибус*. Метафорите на Базен се ненадминливи, а во ист манир, преку споредба со структурата на модерниот роман, тој сјајно го објаснува специфичниот стил на *Пауза*, кој произлегува од неговиот наративен сценослед. Со редукција на барокните граматички стилизации и користење јасни и едноставни книжевни постапки, во манир на еден писателски минимализам, Базен посочува дека стилот им се изедначува со наративната техника или со редоследот на наративните фрагменти на реалноста, а стилот ја добива формата на внатрешниот сооднос и корелација на наративните елементи. Следствено, токму наративната структура го прави *Пауза* стилски значаен. Но неговата понатамошна наративна анализа уште посуштински битна за нашата дискусија е особеноста и нијансите на употребениот наративен модел во филмот кој користи една фрагментарна ребусна драматургија која го отфрла каузалниот драмски причинско-последичен метод на класичниот наративен филм, а за сметка на таа логичка линија на настани, Роселини, како во некоја полициска истрага презентира внимателно одбрани факти без силен заклучок, меланхолични, аморфни и недофатливи, а публиката е принудена самата да ги пополнува празнините.

Ќе ја искористам анализата на Базен за да фрлам светлина на сопоставениот наративен пристап на двата филма. На многу сличен начин како *Пауза*, *Трампи* отклонува од класичниот наративен пристап кон кој *Исцелител* речиси во целост се приклучува. Ако во *Исцелител* следиме каузален редослед на настаните, развој на линија која ја потпомага главната струја обогатувајќи ја со комични елементи, давајќи ѝ оддишка, *Трампи* има крајно необична фрагментарна форма на синцир на навидум логички настани, меѓутоа чии внатрешно регулирани особености и елементи не се каузално поврзани, освен преку протагонистот кој повеќе како сведок отколку учесник е дел од нивните микро-космички наративни светови. Епизодично, секоја кратка приказна е затворена сама за себе, а единствената каузална излезна линија е преку протагонистот кој има задача по секоја цена да ги комплетира размените, кои се повеќе во корелациска отколку каузална врска меѓусебе, преку апсурдниот концепт на бездомникот психолог. Протагонистот математичар, научен да бара шаблони се обидува да најде смисла во размените кои се по случаен избор расфрлени низ Скопје и доколку втората размена со физичарката Нина прераснува во романса, а претпоследната е со неговата поранешна

жена, останатите остануваат драмски изолирани и недовршени. Токму во бесмисленоста на целиот систем е втемелена драмската поетика на филмот, таа е апотеоза на исцрпувачката психолошка војна на математичарот со суровиот универзум кој некогаш, по игра на случајот, знае да ни ги уништи или разубави нашите животи. Драматургијата на филмот, која плови низ корелацијата, каузалноста и бесмислената случајност, всушност е коментар на амалгамот на овие три елементи кои се чини како еднакво да се застапени во нашите животи. Нарацијата во филмот *Трампи* свесно ја отфрла причинско-последичната структура соодветна за *Исцелител*, затоа што претендира да биде поблиска до онтолошките механизми на нашите животи во кои разумот, хаосот и емоциите се често измешани во една густа плазма, а нашиот протагонист кој е аутистичен логичар се обидува да направи реска граница меѓу овие елементи, обидувајќи се на еден сизифовски начин да процени кои молекули во растворот се на водата, кои на солта.

Соодветно, драматургијата на двата филма, имено сценоследот, речењето на настаните, развојните линии на карактерите, почетокот и крајот, е нераздвоен чинител на нивниот стил, токму како што посочува Базен погоре коментирајќи го модерниот роман. Доколку одбереме која било сценаристичка „библија“ од мноштвото на пазарот, дали се работи за *Приказна: Содржина, структура, стил и принципите на сценаристиката* (Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting, McKee, 1997) на Роберт Мекки или *Снајде ја мачката! Последната книга за сценаристика што некогаш ќе ви треба* (Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need, Snyder, 2005) на Блејк Снајдер, ќе видиме дека дебитантскиот се обидува да ги следи добро познатите проверени шеми на комерцијалниот филм, меѓутоа сценариото на *Трампи* во голем дел одбива да се покори. И во едниот случај и во другиот, стратегијата беше обмислена однапред, а како што спомнав погоре, настрана прашањата врзани за потрагата на балансот меѓу формата и содржината, со дебитантскиот филм морав да ги обединам сите претходни искуства и знаења, но во вториот филм се препуштив во експериментирање свесно напуштајќи ги добро познатите постулати на драмската логика, качувајќи се на други, различни наративни врвови, размислувајќи на пример за количеството и распоредот на тоа што го нарекуваат драма наспроти хроника или сиже наспроти фабула.

9 СТАТИСТИЧКА АНАЛИЗА НА *ИСЦЕЛИТЕЛ* И НА *ТРАМПИ*

Ја разгледавме инспирацијата за тезата, имавме осврт на комплицираноста на медиумот давајќи еден историски преглед од птичја перспектива за мноштвото различни гледишта на автори кои од своја перспектива гледале на еволутивниот пат на филмот. Понатаму, продискутиравме за претходните истражувања на теоретичари-автори кои правеле анализа и извлекувале заклучоци врз основа на свои филмови и кои, историски гледано се малку, па следствено донесовме заклучок дека истражувањето е вредно да се спроведе. Меѓутоа, тој експериментален авторефлексивен агол, заради сите вградени предрасуди кои несомнено еден автор ги содржи во себе, си носи свои предизвици и токму затоа ги ставивме под лупа можните логичко-филозофски принципи кои ќе ни бидат етички патоказ во истражувањето. Потребниот и доволен услов поставува премногу високи и рески логички огради за ова уметничко истражување, па така се одлучивме да орбитираме околу концептот на *семејна сличност*, надевајќи се дека ќе резултира со две множества особености кои ќе ги опишат двата филма со засебна семејна припадност кон еден или друг посебен стил, но понатаму, кога ќе ги сопоставиме, ќе направиме јасен пресек на сличностите и делинеација на разликите. Филмот е веќе зрела уметност која постои безмалку век и половина во кој многу нешта се случија, а особено две брутални светски војни кои несомнено придонесоа во беспопштено преиспитување на сите претходни цивилизациски постулати, а тука не беше поштедена ниту уметноста ниту, пак, филмот. Дваесеттиот век беше век на постојано анализирање и концептуализирање, раѓање на мноштво уметнички и филозофски гранки, а особено критички струи, кои створија ефикасни софистички епистемиолошки системи напаѓајќи ја суштината на постулатите кои ги постави рационализмот. Па така, како што напредуваше истражувањето, моравме да ги воспоставиме нашите теоретско-истражувачки координати, ограничувајќи го истражувањето на срцевината која мене како теоретичар, но и како автор ме фасцинира: дијалектичкиот конфликт помеѓу формализмот и реализмот, суштински и контрадикторен за филмот, конфликт од кој овој медиум се храни и просперира. Одлучивме да ги оставиме настрана постмодерните рамки и да нурнеме во клучните тези на формалистите од една страна и реалистите од друга. Поставувајќи ги работните хипотези евристички и инстинктивно, ги издвоивме продукциските, тематските, наративните и формалните карактеристики на филмовите, понатаму ги споредивме филмовите низ теоретскиот двоец на формалистичките и реалистичките теоретичари и сега конечно ќе ги пуштиме филмовите низ една статистичка и емпириска алеја, можеби премногу стерилна и ограничувачка од една страна, меѓутоа прецизна и јасна од друга.

Моите почетоци беа математички и научни, а бев сигурен дека ќе завршам некаде во тромеѓето на моите опсесии од детството: математиката, физиката и информатиката. Судбината си поигра со моите планови и се најдов во една област во многу повеќе нешта различна, но и со неколку клучни особини слична на тие мои логички љубови. Филмот е уметност, меѓутоа таква која механички регистрира чудесни и вкочанети дупликации на реалноста наречени фотографии со одредена фреквенција, за која човештвото, заради доволната илузија која се создава, се одлучи да биде 24 такви слики во една секунда, кои потоа се групираат во една делумно непрекината низа која ние ја нарекуваме кадар, а со разнолико групирање на овие елементи создаваме сцени, секвенци и на крајот наративен филм. Можеби се лажам, меѓутоа токму во срцевината гледам толку регуларности, технолошки изуми, човечки физиолошки предиспозиции и психолошки трикови, што несомнено барем во една суштинска смисла овој филмски медиум е и научен.

Откако ги поставивме теоретските подлоги, да се вратиме одново на прашањата вткаени во срцевината на овој труд, па доколку сме сигурни дека сме поблиску до одговарањето на прашањето „Како се споредуваат два филма?“, следно ќе се обидеме да

одгатнеме „Дали има начин да бидеме попрецизни во мерењето на некои од особеностите на филмовите?“ Нашите претходни апроксимации изнесени во евристичките и формално-реалистички хипотези, првата како табеларен приказ на сличности и разлики, а втората во вид на филозофски зборови, беа добра појдовна точка, меѓутоа сигурно има начин да бидеме попрецизни? Имајќи го на ум ова прашање, истражувањето ме насочи кон мојата природна основа на научен пристап: Кои елементи се вистински мерливи во математичко-статистичка смисла, на пример? Меѓутоа, иако долго и неформално, особено на социјалните мрежи наидувајќи на некои интересни, но во многу нешта бесмислени методи како користењето палета разни бои кои ги користат популарните филмови, сепак едноставно ми беше јасно дека барем за оваа споредба не можам да извечам многу корист од таа информација, бидејќи ако ништо друго, филмовите тука јасно се разликуваат. Следниот патоказ беше клучен и отвори широк простор за продлабочување на моето знаење. Иако бев свесен за концептот на просек на должина на кадарот, исто неформално интересирајќи се за него додека бев во постпродукција со дебитантскиот *Исцелител*, одлучив да проверам колку може да придонесе во нашата понатамошна анализа.

9.1 Филмот — уметност и механика

Изблици на статистичка анализа во филмот има уште на самите негови почетоци. Првиот забележан документ за спроведена анализа на должината на филмскиот кадар е во Соединетите Држави во 1912 година, кога свештеникот Елијас Стоктон во соработка со филмскиот новинар Епес Винтроп Сарџент, користејќи штоперка и едноставна машина за броење, ги избројале кадрите на 25 едноролни филма, заедно со меѓунасловите и резултатите ги објавиле во списанието *Moving Picture World* (Sargent, 1912). Интересно е да се забележи дека тогашниот американски термин за кадарот бил: сцена. Меѓутоа, уште побитно за целокупниот контекст, а откако ќе ги добијат статистичките бројки, се неговите остри зборови во анализата упатени ни помалку ни повеќе кон митската фигура Дејвид Ворк Грифит, критикувајќи го неговиот филм од 1912, *Песоците на Ди* (*The Sands of the Dee*) за *Биограф* кој содржи 68 кадра насрпоти просекот од 28 на останатите анализирани: „Драма од дваесет сцени е снимена во педесет или шеесет сцени (кадри), со просечна временска должина од петнаесет до осумнаесет секунди секоја. Актерската игра не е возможна. Јасноста на приказната не е можна. Развој на заплетот не е можен ... Во овој момент, кога трипати поголем број кадри се користат од нормалното за да се прикрие плиткоста на приказните на режисерот Грифит, сите почнуваат ова да го практикуваат, а моќните, нијансирани и фасцинантни заплети се тргаат настрана во корист на кратката приказна со многубројни промени на аглиите.“

Уште поимпресивна е анализата во книгата *Фотодрамата* (Münsterberg, 1970) во 1915 година, на споменатиот психолог Хуго Минстерберг, кој можеби задоцнето прераснува во митска теоретска филмска фигура, заради, како што кажавме погоре, опскурноста и мистеријата на неговата книга која била релативно непозната до 1970 година. Овде тој, како еден од воопшто првите теоретичари и мислители, го користи просекот на филмскиот кадар за да извлече значајни заклучоци за филмскиот ритам: „Ако сцената се менува премногу често и ни едно движење не се одвива без прекин, фотодрамата може да не иритира со своите нервозни скокови од едно место на друго. При крајот на секвенцата на Теда Бара во *Кармен* (1915), во сцената има сто седумдесет промени за десет минути, во просек малку повеќе од три секунди за секоја сцена (кадар). Ги следиме Дон Хозе, Кармен и тореадорот одново и одново во нови фази на драмското дејство и постојано не пренесува авторот во родното село на Дон Хозе, каде што го чека неговата мајка. Таму, навистина драмската тензија има елементи на нервоза, за разлика

од верзијата на Кармен на Џералдин Фарар (1915) која овозможува помалку расчленет развој на целото дејство.“

Интересно е да се следи генезата на статистичката филмска анализа. Како што посочуваат авторите на студијата скокотливо наречена *Бројчана филмска историја? Синеметриката го гледа Грифит, Грифит ја гледа синеметриката (A Numerate Film History? Cinematics Looks at Griffith, Griffith Looks at Cinematics*, M. B. D. K. Y. Tsivian, 2016), на авторите Мајк Бакстер, Дарја Хитрова и Јуриј Цивијан (Mike Baxter, Daria Khitrova, Yuri Tsivian), историски гледано, по тие пионерски обиди во 10-тите години на минатиот век, следното скалило кое ни дава длабок увид за статистичкото размислување е од страна на гигантот Грифит. Нивната заводлива анализа на еден мистериозен текст, кој веројатно е напишан од Грифит, ни ги разоткрива механизмите на неговото математичко размислување во однос на филмскиот ритам. Тие го скрутинизираат малку познатиот есеј за кој укажуваат дека тешко се доаѓа до оригиналот и денес, а објавен во *The Liberty Magazine* во 1926 година, со наслов *Темното во филмовите (Pace in the Movies)*, D. W. Griffith, 1926). Грифит не пишувал многу и како што посочуваат авторите, за едно негово претходно популарно интервју денес има доволно докази дека е лажно, а други се потпишани од таканаречени коавтори, па така во првиот дел од нивната анализа, се обидуваат да најдат некаква поткрепа во корист на тезата дека сепак Грифит е авторот на овој есеј. Иако целото нивно излагање е корисно да се проучи, а особено се интересни деловите каде што авторите инсинуираат дека Грифит имал маркетиншки интерес да го напише и објави интервјето затоа што во дадената година се навршувале 10 години од дистрибуцијата на неговиот еп *Нетрпеливост*. Иако филмот несомнено остави голема креативна трага во светската кинематографија, во тогашниот филмски уметнички контекст, барем од одредени кинематографски институции, им се давал примат на „европската рафинираност и софистицираност“, па Грифит, тие сугерираат, веројатно се обидуваат да покаже дека сè уште е авторски конкурентен.

Елементите кои се посуштински за предметната дискусија се наоѓаат во вториот дел од нивниот есеј, а првиот детал на кој ќе му дадеме значење е начинот на кој Грифит го разложува темпото или брзината на режење, тврдејќи дека не само што во секој филм темпото мора да се забрзува од почетокот кон крајот туку и појаснувајќи понатаму дека тоа не е линеарен процес туку комплицирана синусоидна крива на растежи и падови, а секој климакс е поголем од претходниот кулминирајќи со најмоќниот врв на крајот на филмот. Втората теза на Грифит спомената во есејот е во исто време заводлива, но и феноменолошка и тешка за докажување, имено дека темпото на филмот го диктира крвниот пулс на гледачот, па колку е побрза една дадена сцена, пулсот ќе му биде побрз и обратно, во бавните сцени пулсот на публиката е побавен. Напоменуваат тука авторите, со оглед на фактот дека на насловната страница на списанието има фотографија со жена која си го мери пулсот со својот прст од едната рака поставен на глуждот на другата, несомнено е дека Грифит зборува за реалниот физиолошки феномен, а не за некаква метафорична смисла.

Колку и да е битно, за сега ќе ја оставиме настрана дискусијата за научната издржаност на овој негов исказ и ќе се осврнеме на следната негова теза, а тоа е дека во прашањето за филмскиот ритам постојат две различни школи на монтажа суштински посебни во пристапот: американскиот начин, со кој авторот му порачува на гледачот „да дојде и да *проживее* одлично искуство“ и германската верзија која не го држи темпото на филмот во синхронитет со пулсот на гледачот, туку оди во спротивна насока од „акцентот“ на ритамот и која го поканува гледачот „да дојде и да *види* одлично искуство!“ Како што укажуваат авторите на оваа студија, германската монтажна стратегија Грифит ја нарекувал „underpacing“ или на македонски дозволете да се обидам креативно: поттактирање. Со други зборови, како што со право појаснуваат авторите на

есејот, ако американската верзија на *проживување* на приказната е да бидеш во неа, германскиот пристап на *гледање* на приказната е истата да се држи на дистанца. Авторите напоменуваат дека авторството на Грифит за дадениот есеј е оспорено затоа што никаде претходно не го изнел тврдењето дека:

„Темпото во филмовите мора да се пресмета како што ги броиме чекорите додека танцуваме или пулсот ако чувствуваме дека играме пребрзо. За да се направи филмот правилно, секоја секвенца мора да биде ритмички разјаснета (*расе out*). Всушност *испулсирана* (*pulse out*), затоа што вистинското темпо на филмот е во функција на режисерското чувство на пулсирање.“

Ако сум искрен пред себе, имајќи на ум дека се работи за еден од најголемите инстинктивни филмски умови во историјата, ова тврдење навистина звучи шаблонски и неуверливо, меѓутоа од друга страна, треба да земеме предвид дека годината на објавување на текстот во списанието е 1926, а Грифит не е истиот од пред 10 години, оној во олујата на неговите епски успеси со *Раѓање на една нација* и исто толку шокантниот пад по *Нетрпеливост*, па можеме да замислиме некој позрел, можеби попресметлив и поогорчен човек кој, сакајќи да ја сврти светлината кон себе, макар и на еден интелектуален начин, ја наведува интелектуалната последица од неговата најуспешна техника на „спасување во последен момент“, имено прецизното забрзување речиси во форма на еден математички интеграл, но сега, десет полни години по тие турбулентни времиња, претставувајќи го исходот како испланиран метод на броење однапред, а не инстинктивна практика на еден јуродив гениј. Меѓутоа, како што и наведуваат авторите на текстот, ритамот е многу покомплициран концепт од чисто метричко наведување на должините на кадрите, нешто што и прославениот Сергеј Ејзенштајн го дискутира во својата поделба на типовите на монтажни постапки, во случајов релевантните метричка и ритмичка монтажа, затоа што ритамот не зависи само од должината на кадарот, туку пред сè од содржината, па така работите експоненцијално се комплицираат.

Меѓутоа, интересно е дека понатаму во нивниот есеј, Бакстер, Китрова и Цивијан, во едноставниот мисловен експеримент на Грифит во однос на варијациите на должините на една замислена сцена гледаат доказ за неговото тврдење дека темпото на филмот следи одреден синусоиден ритам каде што секоја амплитуда треба да е поголема од претходната. Без разлика што можеме да најдеме многу сомнежи за исправноста на нивните хипотези, на пример дека скалестата форма на користените должини на кадрите кај Грифит можеби е случајност или како што спомнавме претходно, дека има сериозни сомнежи во авторството на текстот, судејќи од нивниот заклучок, тонот на целото истражување е сепак до одредена мера неформално и шпекулативно. Меѓутоа, тоа и му дава шарм на целиот текст, особено кога ќе се земе предвид дека во заклучокот, преку неколку ласкави реченици, доаѓаат до темата на нашата тековно поглавје: потребен е пиедестал за авторите и теоретичарите кои знаат да се свртат и кон бројките анализирајќи ги своите, но и туѓите филмови, особен пиетет за сега веќе сериозно корисната платформа за која ќе продискутираме подолу, наречена синеметрика (*cinematics*). Во заклучокот тие ги цитираат зборовите на Дејвид Ворк Грифит од споменатиот текст *Темпото во филмовите*, кои се соодветни за ова наше поглавје: „Вообичаено е уметноста и механиката да се сметаат за вечни непријатели. Меѓутоа, тие не секогаш се.“

9.2 Статистичка анализа низ призмата на *cinematics*

Кога во 1974 година теоретскиот физичар, статистичар и синеаист Бери Салт го објавува својот влијателен есеј *Статистичка анализа на подвижните слики* (Salt, 1974) во списанието *Film Quarterly*, сериозниот пристап и примена на статистиката во филмот не била воопшто сериозно исползувана како средство за добивање подлабок увид во

структурното функционирање на кинематографскиот медиум како содржински, така и формално. Како што образложивме претходно, филмската теорија во тековната декада на објавувањето на неговиот есеј фати приклучок кон моќните и заводливи струи на семилогијата и структурализмот, па токму Салт во првите поглавја од својата книга која се темели на споменатиот есеј, наречена *Филмскиот стил и технологијата: историја и анализа* (Salt, 2009a), жестоко го напаѓа нивниот ненаучен пристап, а во следните поглавја, низ еден студиозен историско-технолошки пристап, се залага за употреба на статистички издржана методологија за броење на мерливите карактеристики на филмот. Како што самиот наведува во книгата:

„Интелектуалната позиција што одлучувам да ја применам во овој контекст би можела да се опише како *научен реализам*, што може во груби црти да се резимира како став дека постои реален свет и дека овој реален свет е објаснет од етаблираните природни науки. *Научниот реализам* е развој на еден здраворазумски реализам (или ‘наивен реализам’ како што некои би го нарекле), а односот помеѓу научниот реализам, здраворазумскиот реализам и реалниот свет е еден вид паралела на односот што постои помеѓу науката, технологијата и реалниот свет. Останатото се само зборови, од кои некои имаат некаков вид кореспонденција со реалниот свет како што е опишан од природните науки, а некои не.“

Иако и претходно, во поглавјето резервирано за епистемиолошкиот пристап на истражувањето, јасно е кон која филозофска струја јас сум наклонет, сепак во однос на чесниот интелектуален принцип што го применувам, принуден сум да поставам одредена ограда во однос на оваа позиција. Можеби можеме следното да го припишеме на мојата првична љубов — филмската практика, меѓутоа занимавањето со уметноста, како практично, така и теоретски, за мене не е чисто научнички конгруентна врска. Гледано од некој практичен агол, веројатно е јасно дека тој став е невозможен, токму и затоа се работи за две различни дисциплини, имено уметност и наука, меѓутоа теоретскиот пристап мора да *тежнее* кон објективност и мерливост, анализа, индуктивност и дедукција. Тука е битно да се потенцира овој глагол *тежнее*, бидејќи ако отидеме далеку и искористиме друг помокен активен глагол и решиме да исклучиме сè што не може да биде научно проверено, тогаш несомнено ќе мора да тргнеме настрана и добар дел од феноменологијата на Андре Базен, што би била несомнена загуба за разбирањето на овој несомнено научен, но и магичен медиум. Сметам дека посоодветен пристап и најзаокружен за формално-научна, но и феноменолошка анализа, особено во однос на придобивките кои може да се добијат со паралелно повикување на знаењата од двете страни, ја употребува филмскиот теоретичар и критичар В. Ф. Перкинс во својата книга *Филмот како филм*, на која ќе се повикаме кон крајот во заклучокот.

Со својата упорност Салт прерасна во стожер на статистичката филмска анализа, децении наназад вредно и континуирано забележувајќи ги во своите тетратки карактеристичните детали за секој кадар на повеќе илјади филма, формирајќи мала, но посветена заедница на истомисленици и заљубеници во статистичката филмска анализа, како што е филмскиот историчар и еден најистакнатите поборници на методот на Салт, Јури Цивијан. Како што наведува во еден од своите есеи (*Question 2*, n.d.) објавен на специјално оформената платформа за статистичко расчленување на филмовите, нивната еклектична група ентузијастички сочинета од синеасти, статистичари, научници и теоретичари, ретко за што се согласува во целост, меѓутоа вкрстувањето на аргументите, на видлив и мерлив начин донесе нова свежа крв во научниот и аналитички пристап на филмската анализа. На пример, во истиот текст понатаму Цивијан укажува на многубројни евристички наративно-монтажни претпоставки на руските синеасти кои до одредена мера се поклопуваат со статистичките анализи на нивни филмови, како на пример илустрацијата на прославениот документарист Сига Вертов преземена од

неговиот манифест *Ние: еден вид манифест* (Michelson & O'Brien, Twentieth century), која според анализата на Цивијан, верно соодветствува со дијаграмите на временско-нарративната низа на три негови филма. Слични хипотетични дијаграми кои повеќе им служеле како инспирација на синеастите отколку буквален прирачник, можеме да сретнеме и кај Лев Кулешов. Протостатистичка крива во нацртан дијаграм на наративен развој се наоѓа во книгата на драмскиот теоретичар Алфред Хенекин наречена *Уметноста на пишувањето драмски дела* (Hennequin, 2008) од 1890 година, линија која е речиси идентична на начинот на кој Грифит го објаснува својот наративен, монтажен пристап. Исто, сакам да посочам на легендарното предавање *Курт Вонегат за формите на приказните* (*Kurt Vonnegut on the Shapes of Stories*, 2010) на американскиот новелист Курт Вонегат кој, користејќи математички координатен систем, успева на еден шармантен хумористичен начин да се осврне на конструкцијата на приказните, нешто што далеку поригорозно го покажа една неодамнешна статистичката студија на нарацијата наречена *Со емоционалните лакови на приказните доминираат шест основни форми* (*The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes*, Reagan et al., 2016), која поголемиот дел од приказните ги сместува во 6 јасни категории. Статистичката анализа на филмот претставува само мало поглавје во големиот корпус на идеи, но од година во година мрежата на хипотези и докази се збогатува, па следствено доаѓаме до корисни информации кои на прецизен и емпириски начин зборуваат за постојаната еволуција на филмската форма. На пример, едно од клучните сознанија на Салт уште на почетокот на неговата кариера е постојаното намалување на просекот на времетраењето на филмскиот кадар во комерцијалниот филм.

Како што кажавме и претходно, за разлика од догматскиот призив на континенталната постструктуралистичка гранка која доминира во дискурсот на филмските студии, кинематографските статистичари се научници во вистинска смисла на зборот и токму затоа, според моите согледувања, оваа заедница, иако мала и во многу нешта разнолика и еклектична, во иднина може да прерасне во софистицирана водечка филмолошка струја. Следејќи го нивниот рационален емпириски пат, човек не може да не ја почитува нивната ригорозност, а тие се целосно отворени за критика и ги прифаќаат поинаквите гледишта доколку разликата е поткрепена со соодветен доказ, за разлика од догматичните гледишта на критичката теорија. На пример, сè уште не е до крај резрешена дилемата која статистичка ставка е посоодветна во стилскиот аналитички пристап на филмовите кога се разгледува најдискутираната и употребувана вредност во предметната дејност: должината на кадарот. Дали е попригодна аритметичката средина или медијаната? Пионерот Салт, во поголемиот дел од своите истражувања ја користи аритметичката средина, меѓутоа еден од најголемите негови критичари е филмскиот теоретичар Ник Редферн, за кого просекот не секогаш нè носи поблиску до вистинското согледување на реалната состојба и предлага посериозни статистички постапки за анализа на должината на филмскиот кадар. На пример, во неговиот есеј *Просечната должина на кадарот и еколошката грешка во филмските студии* (*The average shot length and the ecological fallacy in Film Studies*, Redfern, 2023) во кој ја разгледува примената на различните статистички алатки, на многу пластичен начин, со споредба на два филма на Годар кои имаат различен просек на времетраење на кадарот, тој покажува дека релативно малиот број сериозно долги кадри ја деформира статистичката крива до таа мера туркајќи ја во една насока, па така просекот на едниот и на другиот филм всушност го покажува спротивното од вистината: во филмот со поголема аритметичка средина на должината на кадрите во кој има одреден број многу долги кадри кои го влечат просекот нагоре, всушност поголема е статистичката веројатност случајно да се одбере пократок кадар отколку кај вториот филм во кој просекот е помал и сугерира пократки кадри. Тој предлага покомплицирани методи за споредба на должината на

филмскиот кадар кои ќе ги разгледаме понатаму во истражувањето, меѓутоа ќе се вратиме на неговата теза дека медијаната е посоодветна во филмската анализа од просекот што го употребува Салт. Од друга страна, ова тврдење е оспорено и урамнотежено од трет филмски статистичар Мајк Бакстер, кој во својот есеј *Филмска статистика: неколку согледувања* (Baxter, n.d.) посочува дека просекот и медијаната се еднакво битни за една сериозна филмска анализа. Но ако мора да се донесе некаков заклучок во однос на непригодноста на просекот за сериозен пристап, особено ако се земат предвид отстапувањата заради екстремните примероци во една статистичка крива, за него ова тврдење нема практична издржаност. Во нашето понатамошно истражување ќе се осврнеме на овие прашања за истражувањето да биде поверно до модерните статистички согледувања. Ќе ги измериме двете страни на дискусијата, надевајќи се дека ќе ни донесат избалансиран и верен приказ на стилските разлики. Оставајќи ги статистичките аберации и авторски особености настрана, со внимателна и умерена употреба на статистичкиот метод, не само што ќе се обидеме да им дадеме солидна почва на тврдењата околу разликите и сличностите на филмовите, туку ќе се впуштиме во потрага по соодветни примери од светската кинематографија кои ќе бидат сидро во споредбата, своевидна мерна единица во однос на особеностите кои нè интересираат.

Од мнозинството статистички анализи, за нас една од најкорисните е на легендарниот неоформалист Дејвид Бордвел, кого досега неколку пати го спомнавме, есејот наречен *Интензивиран континуитет: визуелен стил во современиот американски филм* (Bordwell, 2002) каде што Бордвел го објаснува монтажниот модел на современиот филм кој за него почнува да се оформува од 60-тите години до денес, и кој е не само продолжение на сечењето во холивудскиот комерцијален филм од неговите класични почетоци во 30-тите, туку и на американскиот независен, а можат да се видат и аспекти од оваа монтажна матрица и кај европскиот уметнички филм. Овој модел на интензивиран континуитет тој тврди дека е продолжение на *монтажата на континуитет* или таканаречената *аналитичка монтажа* претходно спомената од францускиот реалистички теоретичар Андре Базен, меѓутоа со низа клучни разлики, од кои Бордвел издвојува четири најбитни: поинтензивно сечење што резултира со пократка просечна должина на кадарот; разноликост или како што Бордвел ја нарекува *биполарна екстремност* во користењето објективи со различни фокални вредности; понатаму, покрупни композициски планови во дијалозите; и камера која е слободна во своите движења. Сметам дека оваа негова анализа, заедно со придружниот есеј објавен на неговиот блог и наречен *Повторно за интензивираниот континуитет (Intensified continuity revisited)*, во која тој убедливо, на еден брилијантен начин, споредувајќи сцена на филм од класичниот период на Холивуд со истата сцена од модерен римејк на тој филм, го потврдува претходно изнесеното, а неговите согледувања во голема мера ќе ни помогнат за понатамошната дискусија.

Уште еден текст кој сакам да го издвојам во воведот е *Поподвижни, побрзи, потемни: промените во холивудскиот филм во текот на 75 години (Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years, Cutting et al., 2011)* на психологот Катинг и соработниците, во кој авторите ги забележуваат клучните промени во комерцијалниот американски филм во последните седум декади, а најрелевантни прашања за нашата дискусија се тврдењата во есејот за поклопувањата на ефикасноста на човечкото внимание со сè поголемото намалување на просечната должина на кадарот, особено ако ги земеме предвид спомнатите тези на легендарниот теоретичар Хуго Минстерберг, изедначувајќи го филмскиот медиум со текот на човечките мисли.

10 РЕЗУЛТАТИ ОД СТАТИСТИЧКАТА АНАЛИЗА

Како што спомнавме погоре, синеастот и статистичар Бери Салт децении наназад трпеливо го забележува секој кадар на филмовите кои ги анализира, запишувајќи ги во табела клучните особености кои носат јасен статистички увид за нивниот кинематографски стил. Инспириран од неговата работа, филмскиот историчар Јури Цивијан, заинтересиран за потребите на своето истражување кое подразбирало откривање на аритметичката средина на кадрите во филмот *Нетрпеливост* на Дејвид Ворк Грифит се судрил со тежината и макотрпноста на потфатот кој подразбира бележење на потребните особености на буквално секој монтажен кадар во филмот, па затоа побарал техничка помош од латвискиот информатичар и статистичар Гунарс Цивјанс. Заедно дошле на идеја да смислат алатка која ќе го поедностави процесот, па единствено што е потребно од аналитичарот е да ги обележи резевите на филмовите, а понатаму апликацијата сама ќе ги пресмета останатите статистички детали. Откако техничкиот дизајн бил завршен, одлучиле да ја споделат технологијата со светската филмска заедница, поставувајќи ја алатката на интернет мрежата во ноември 2005 година под името *cinemetrics* (Y. Tsivian, 2009). За брзо време, концептот и онлајн апликацијата стануваат популарни кај многубројни синеасти во светски рамки, па во период од повеќе од 20 години од моментот кога е поставена, платформата се претвора во бесценета ризница на информации, а базата на податоци брои над 24 илјади наслова. Самиот Салт се придружува на иницијативата, па во посебна графа се забележани филмовите кои тој ги анализираше со сите придружни елементи.

На веб-локацијата на *cinemetrics* има и солидна документација за начинот на функционирање на веб-алатката за анализа и внесување на временските координати на резевите на филмовите, понатаму упатство за различните карактеристики кои се бележат, математички детали за користените статистички модели, дискусии за издржаноста на некои од концептите кои се користат во анализите, но и мноштво објавени трудови кои ги користат објавените информации. Една од најбитните веб-локации на страницата на *cinemetrics*, наменета за некој почетник аналитичар кој сака да започне со своето истражување, е есејот со прецизни упатства (Barry Salt, n.d.) на самиот Бери Салт, за употреба на неговиот метод за бележење на филмските карактеристики на секој кадар засебно. Дополнително, тој ја појаснува и неговата номенклатура во бележењето на големината на кадрите, но посочува и на битни детали како економичноста во пристапот, на пример, укажува на фактот дека е побавно да се бележат сите карактеристики на секој кадар посебно, отколку да се работи во кругови: се бележи еден детал преку цел филм, потоа друг итн. За потребите на неговите анализи, Салт ги бележи следните карактеристики на кадрите: нивната должина или времетраењето во секунди; понатаму, големината на кадарот, таканаречената ширина на планот или растојанието на актерите до поставената камера; движењата на камерата, каде што засебно го бележи движењето околу оската на камерата како швенк, тилт и нивна комбинација, понатаму поместување на камерата во однос на филмскиот сет кое тука го нарекуваме фар, како и движења со кран или дрон; и на крај бележење на техниката план-контраплан во дијалошките сцени, како и користење на зум објективи.

По опширното разгледување на избраните карактеристики од страна на Салт и размислувајќи дали некои останати — како избраниот ракурс, на пример — се можеби исто толку битни за анализата на двата мои филма, јас се одлучив да се фокусирам на двете клучни: времетраењето на филмскиот кадар и користените планови. Во кратки црти ќе ги наведам причините зошто ги исклучувам останатите. На пример, сметам дека основната разлика во однос на движењата на камерата, имено слободната камера од рака во едниот филм наспроти прицврстената и статична во другиот филм, е толку очигледна стилска особеност, што кое било друго движење е секундарно во однос на овој првичен

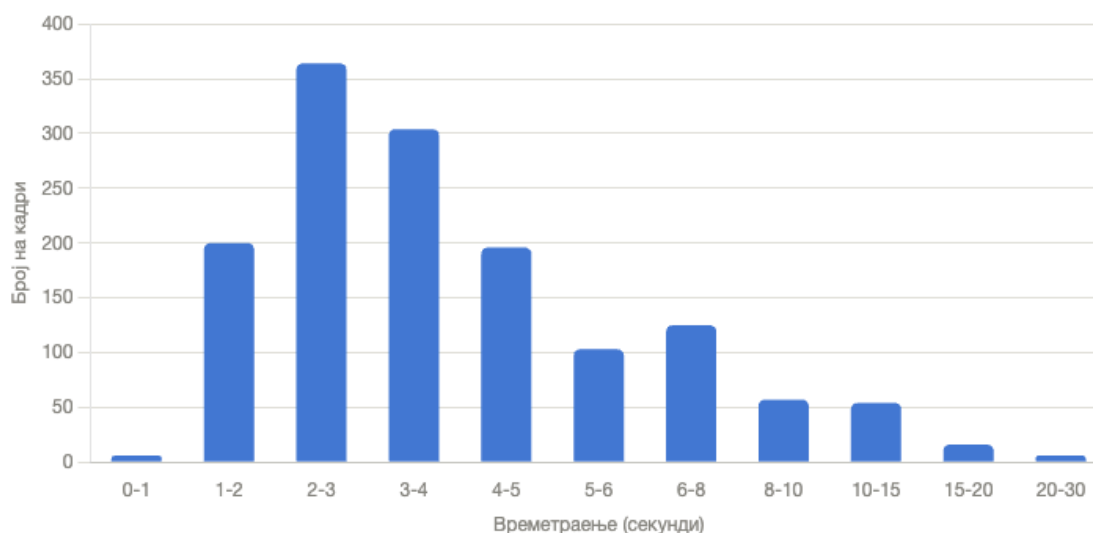
постулат и негов дериват. Па така, едноставно нема потреба да ги броиме поединечните кадри со движења кога е јасно дека се работи за целосно различен стилски пристап. Понатаму, во двата филма не се користат техниките кран, дрон, ниту пак зум објективи, па соодветно е да не се бележат тие карактеристики. Разновидноста на објективите, за кој зборува Бордвел во својот есеј кој го споменаваме погоре е со слична вредност за двата филма, а иако понатаму ќе продискутираме за користената оптика, сепак деталите и особеностите се содржат во друг елемент: амалгамот на леќите со различната големина на сензорот. Користените ракурси во двата филма се слични, нешто пониски од нормалниот поглед и конгруентни со типичниот начин на кадрирање во современиот филм следејќи ја сродноста на погледите кај актерите, како на пример во ситуација ако едниот актер е повисок, тогаш камерата е пониско поставена, ако другиот е понизок, камерата е повисоко поставена. Во двата филма се избегнати екстремните ракурси, освен кога тоа беше потребно во функција на приказната, како субјективните планови во *Исцелител* или на пример специфичен екстремно високиот план со мапа во кадарот, кој беше употребен за нарацијата во филмот *Трампи*. Најголемите дилеми во изборот на елементите на филмскиот кадар ги имав за бележењето на техниката план-контраплан во дијалошките сцени во филмовите. Иако можеби ќе можеме да извлечеме некој интересен резултат на различните нијанси во распределбата на употребата на техниката наспроти користењето некоја друга, сепак на крајот се одлучив да не ја спроведам таа анализа, затоа што сметам дека во друг детал е скриена различноста: во користењето разновидни планови во дијалошките сцени кај дебитантскиот филм и методолошки избор за користење само еден внимателно одбран план кај вториот филм.

Откако ги избравме клучните карактеристики што ќе ги искористиме во нашата статистичка анализа, време е да ги извадиме на површина долгоочекуваните резултати кои ќе ги ставиме под нашиот теоретски микроскоп.

10.1 Статистички карактер на монтажната структура на Исцелител

10.1.1 Распределба според времетраењето на кадарот во Исцелител

Во 105-те минути на филмот *Исцелител*, ако ги исклучиме шпиците, монтажно има распоредено 1431 кадар со просечно времетраење на кадарот (ASL: Average Shot Length) од 4,28 секунди, стандардна девијација од 3,10 секунди, додека медијаната на времетраењето на кадрите изнесува 3,42 секунди. За читателот кој не е доволно упатен во основните термини на статистиката, просекот го означува времетраењето на сите кадри заедно поделено со вкупниот број на кадрите, додека медијаната е број кој ја означува средната вредност ако кадрите се наредат растечки по времетраење. Таа е средната вредност, па следствено половина од кадрите се помали од оваа вредност, а останатата половина се поголеми од неа.



Сл. 9-1 Столбест дијаграм за просек на кадри во *Исцелител*.

Распределбата на должините на кадрите покажува изразена позитивна асиметричност, што посочува на присуство на релативно мал број долги кадри, значително поголеми од останатите кои ја поместуваат аритметичката средина кон повисоки вредности. Најкраткиот регистриран кадар е само 15 фрејма (0,625 секунди) додека максималната вредност на најдолгиот изнесува 27 секунди, што е показател за присутноста на изразена десна „опашка“ во начинот на кој се распределени кадрите во низата.

Табела 9-1. Дескриптивна статистика за просек на должина на кадарот во *Исцелител*

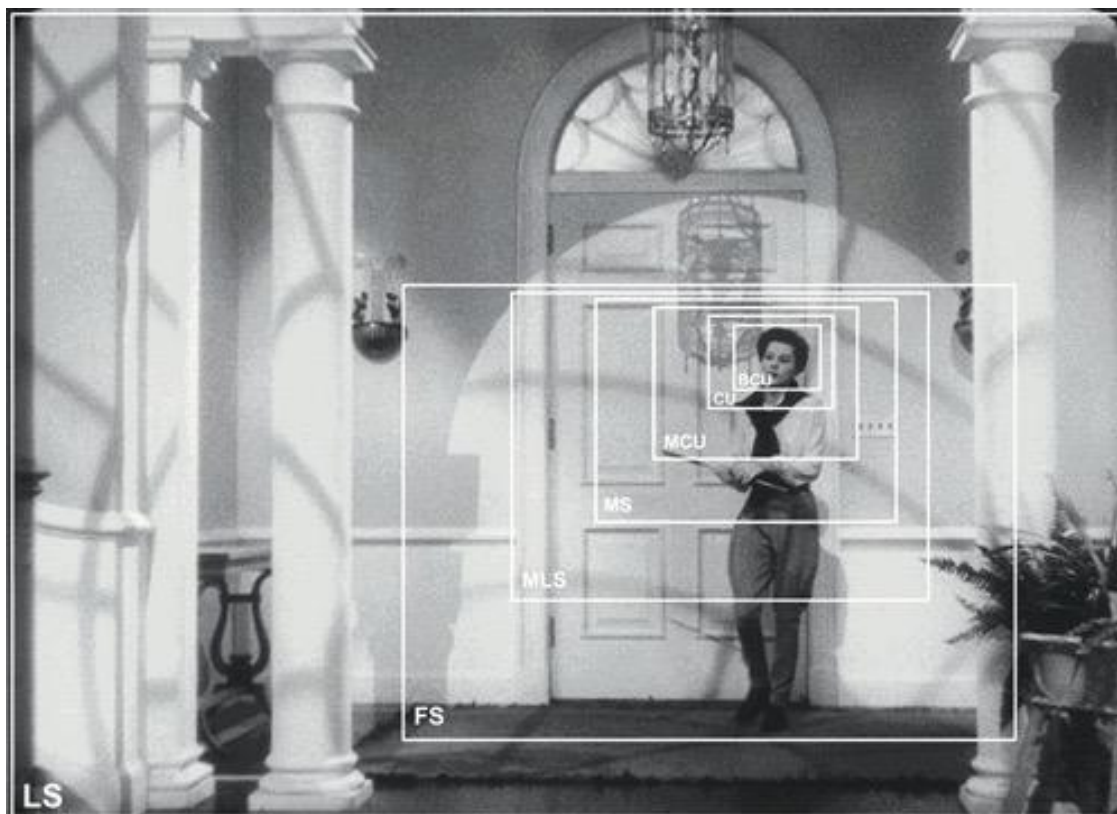
Мерка	Вредност
Број на кадри	1431
ASL (просечна должина)	4,28 s
Медијана	3,42 s
Мод	2,33 s
Ст. Девијација	3,11 s
Варијанса	9,64
Коеф. на варијација (CV)	0,73
Мин / Макс	0,63 s / 27,46 s
Опсег	26,83 s
Скјунис (asymmetry)	2,80
Ексцес (кутозис)	11,58

Доколку ги споредиме просечната должината на кадарот која рековме дека изнесува 4,28 секунди и медијаната со вредност од 3,42 секнуди, лесно можеме да согледаме дека типичниот кадар е значително помал од аритметичката средина. Уште еднаш ќе потврдиме дека оваа разлика помеѓу просекот и медијаната, во комбинација со високиот степен позитивна асиметричност на низата, укажува на фактот дека релативно мал број долги кадри имаат непропорционално големо влијание врз просекот.

10.1.2 Распределба според големината на филмскиот план во *Исцелител*

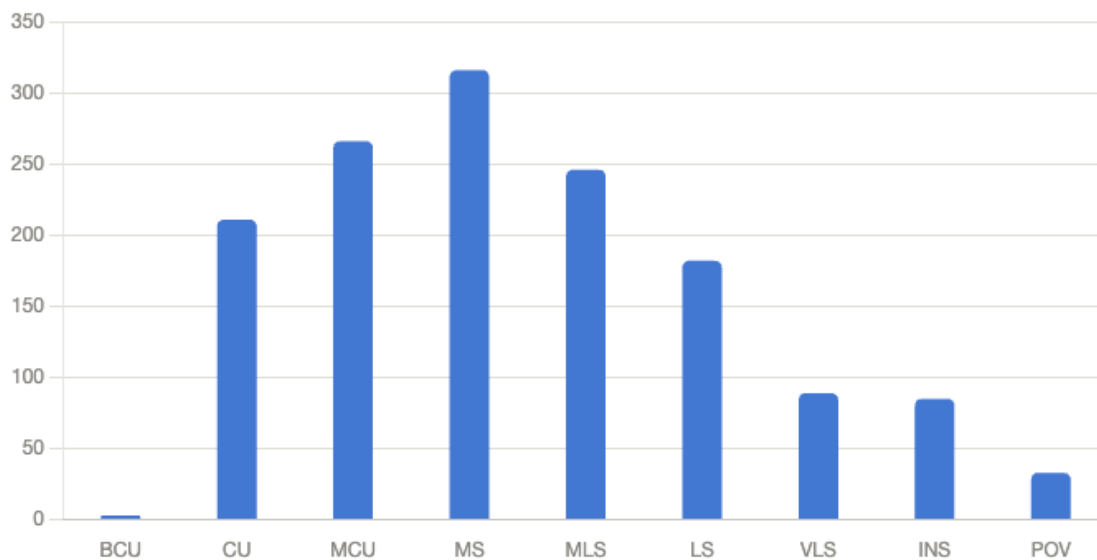
Следно, ќе се осврнеме на фреквенцијата на употреба на различните димензии на кадарот низ целокупното времетраење во филмот. Како што беше наведено во

претходното поглавје, номенклатурата е преземена од упатството на Бери Салт, наведено во неговиот воведен есеј и насоки кои тој ги препорачува за синеастите ентузијастички и кој може да се најде во базата на теоретски текстови на платформата *cinematics*. Се одлучив да ги користам неговите означувања од англиската номенклатура за композициските големини на кадрите, од две причини. Првата е чисто практична, затоа што со користење на соодветните ознаки, понатаму ќе можеме да ја искористиме базата на податоци на Салт, со филмски примероци од разни периоди низ историјата кои се педантно расчленети на планови, па така, соодветно ќе можеме да ги споредиме филмовите и да најдеме карактеристичен примерок кој би бил соодветен за нашата анализа. Втората причина е во врска со локалниот карактер на истражувањето, заради немање јасна јазичка локална стандардизација на терминологијата при користење на филмскиот план, како во практика така и во теорија. На пример во *Прирачникот за филмаџии* (User, n.d.) објавен на веб-локацијата на Друштвото на филмските работници, еден од двата англиски термина за големината на кадарот кој ја опфаќа целосната фигура на актерот, *long shot* е преведен како *општ план*, а во појаснувањето на планот во прирачникот, описот е соодветен за уште едно скалило во величината, наведен како *very long shot* во терминологијата на Салт, а исто толку познат и во широка употреба како *wide shot*, така што се создава еден терминологски хаос со користење на македонската номенклатура која не е стандардизирана. Вториот англиски термин кој е синонимен на *long shot* и кој го означува планот во кој се содржи целокупната фигура на ликот е *full shot*. Меѓутоа, ова ја зголемува конфузијата во користењето на плановите бидејќи македонскиот термин *среден план* кој е заведен во прирачникот со буквален превод од англискиот *medium shot*, иако би рекол дека лексички е соодветен, сепак од моето долгогодишно искуство, во практиката тој термин се користи за целокупната фигура на актерот, величина за која зборувавме претходно. Со други зборови, англиските синонимни термини *full shot* и *long shot* кај нас во практика, на филмскиот сет се преведуваат како *среден план*. Сè измеѓу крупниот план или делот на актерот од рамениците до темето на главата и целокупната негова фигура, кај нас се нарекува *средно-крупен план*, без дополнителни скалила кои се забележуваат во англискиот. Сметам дека целата конфузија би исчезнала ако се воведо соодветен термин за филмски план кој ќе ја опфати целата фигура на актерот, како на пример: *целосен план*. Па така, транспонираната низа на македонски термини објаснувајќи ја големината на филмскиот план според терминологијата на Бери Салт би била следната: строго-крупен план, крупен план, средно-крупен план, среден план, средно-целосен план, целосен план и општ план. За жал, македонската филмска заедница во многу нешта не покажува функционално заедништво, кое би било од полза на сите нас заедно, па така мојот предлог ќе остане чисто во едно теоретско согледување и насока за идно решавање на еден практичен проблем, но некои од термините ќе ги употребуваме понатаму во анализата.



Сл. 9-2 Номенклатура на планови на Бери Салт.јрег

Конечно, еве ја табелата на користените планови во *Исцелител*.



Сл. 9-3 Столбест дијаграм на користени планови во *Исцелител*.

Како што можеме да забележиме од наведените податоци, дистрибуцијата на плановите е сконцентрирана околу средниот регистар, со најголем број средни планови MS (22,08 %), понатаму средно крупни MCU (18,59 %), американ или целосно средни планови MLS (17,19 %), крупни планови CU (14,74 %) и целосни планови LS (12,72 %). Тоа што е визуелно карактеристично е дека нема силна доминација на една композициска големина во филмот, на што ќе обрнеме внимание во понатамошната

дискусија на сличностите и разликите на фреквенцијата на планови со други кинематографии и епохи.

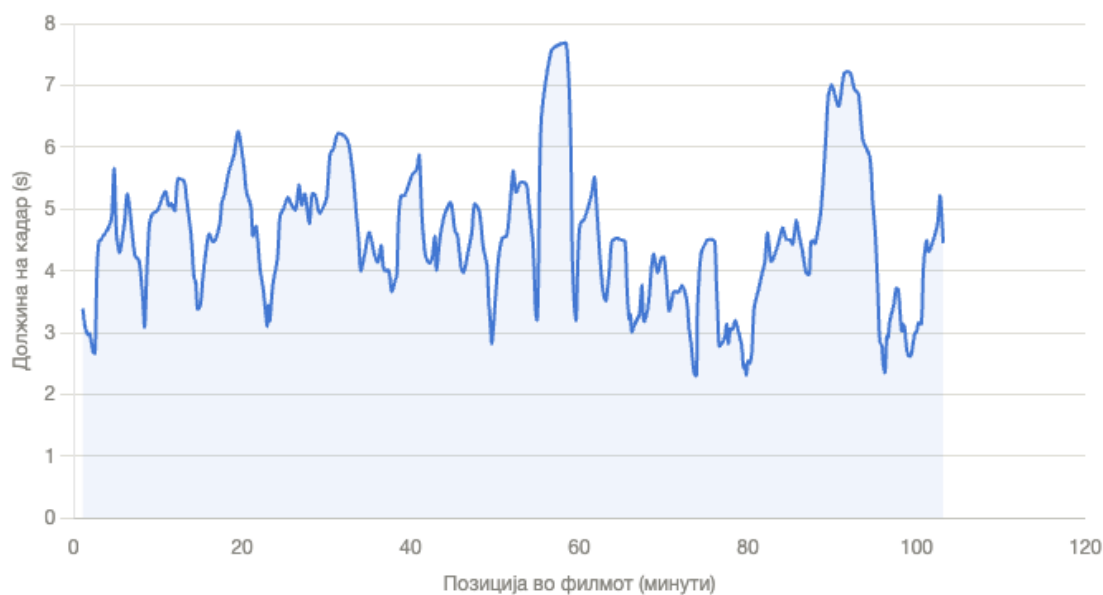
Табела 9-2 Проценти на времетраење на плановите во *Исцелител*

План	Број кадри	% вкупно	од вкупно (s)	траење % Ттраење	Просечна должина (s)
BCU	3	0,21 %	11,29	0,18 %	3,76
CU	211	14,74 %	789,31	12,88 %	3,74
MCU	266	18,59 %	1109,99	18,11 %	4,17
MS	316	22,08 %	1269,11	20,70 %	4,02
MLS	246	17,19 %	1051,12	17,15 %	4,27
LS	182	12,72 %	921,48	15,03 %	5,06
VLS	89	6,22 %	490,96	8,01 %	5,52
INS	85	5,94 %	340,66	5,56 %	4,01
POV	33	2,31 %	145,97	2,38 %	4,42

Следна битна карактеристика која можеме да ја издвоиме, која е мошне типична, полесна за објаснување и лесно видлива е инверзната корелација меѓу големината на филмскиот план и неговата должина. Па така, можеме да забележиме дека: аритметичката средина на должината на кадрите е во пораст колку сме подалеку од субјектот, па така просекот на времетраење на покрупните планови како CU, MCU, MS, INS кој се движи околу 3,7–4,2 секунди е во контраст со времетраењето на пошироките LS со 5,06 просек и VLS со просечна должина 5,52 секунди, кои очигледно се значително подолги. Овој пронајдок е во согласност со констатацијата на Салт дека во голем број филмски монтажни традиции (Salt, 2009b) на пошироките кадри им треба подолго време за да бидат соодветно апсорбирани од визуелниот апарат на публиката, што е и психолошки издржано бидејќи има поголем број информации за процесирање.

10.1.3 Должина на кадрите распоредени низ нарацијата на *Исцелител*

На крајот, ќе го разгледаме монтажниот ритам составен од времетраењето на кадрите транспонирано преку наративната структура на *Исцелител*.



Сл. 9-4 Распоред на должина на кадарот низ нарацијата кај *Исцелител*.

Табела 9-3 Поглед на истата структура поделена на блокови од по 10 минути:

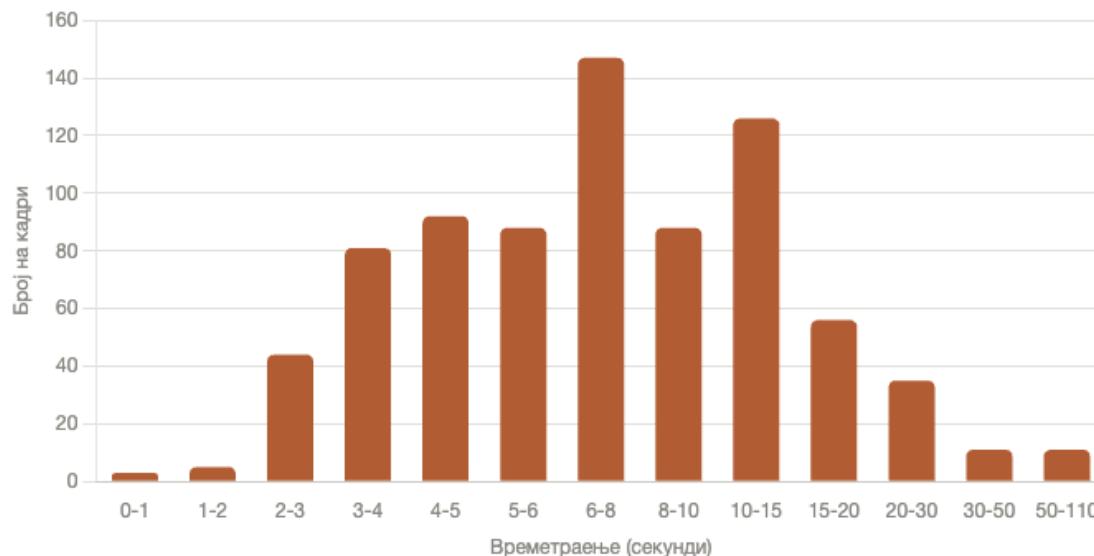
Блок (мин)	N кадри	Просек ASL (s)	Медиана (s)	Ст. дев.
0-10	131	4,11	3,42	3,39
10-20	122	4,86	3,86	3,00
20-30	132	4,58	3,96	2,77
30-40	124	4,82	3,71	3,52
40-50	139	4,33	3,50	2,73
50-60	121	4,98	3,46	4,30
60-70	146	4,10	3,08	2,97
70-80	186	3,23	2,63	2,22
80-90	140	4,27	3,58	2,55
90-100	145	4,15	3,04	3,33
100-103	45	4,25	3,46	2,88

Во филмот се забележува статистички значаен, но сепак многу слаб негативен тренд на вредностите на должината на кадрите, со други зборови филмот малку забрзува кон крајот, па така очекуваната должина на кадарот на почетокот од 4,71 секунда се претвора во статистички издржани 3,89 секунди на крајот на филмот, но благиот линеарен пад не го објаснува значајниот дел на оваа варијација. Па така, можеме да констатираме дека наративно не постои еден глобален тренд, а промените на ритмот во филмот се претежно локални и епизодични, наместо постепени низ целиот филм. Значи, ритмот е епизодичен, наместо еволутивен и со самото тоа не се потчинува на познатото клише за постепено забрзување кон крајот, типично за современата монтажа на комерцијалниот холивудски филм, а анализата треба да се насочи кон локализирани ритмички „бранови“ кои се во директна корелација со дадените сцени и секвенци, нешто на што ќе се осврнеме понатаму.

10.2 Статистички карактер на монтажната структура на *Трампи*

10.2.1 Распределба според времетраењето на кадарот во *Трампи*

На сличен начин како дебитантскиот филм, така и *Трампи* содржи изразено позитивна асиметрична дистрибуција со десна „опашка“, што всушност е многу типично за наративната кинематографска форма. Филмот содржи голем број кадри со кратка до средна должина и мал број екстремно долги кадри кои го влечат просекот нагоре. Медијалната вредност од 6,88 е значително пониска од аритметичката средина на кадрите или ASL од 9,71 секунда, што значи дека просекот е повисок од должината на еден случајно избран кадар во филмот.



Сл. 9-5 Столбест дијаграм за просек на кадри во *Трампи*.

Во *Трампи* има присуство на екстремно долги кадри во однос на просекот. Максималната должина на кадарот е 106.25 секунди, со други зборови една минута и 46 секунди, но дополнително има и низа останати кои се во регистарот од 80-100 секунди (101,92; 91,5; 89,25; 86,5) кои заслужуваат посебно внимание затоа што ја потврдуваат мојата авторска намера која статистички се потврдува со голема веројатност, дека се работи за долги континуирани кадри, колоквијално познати на англиски како *long takes*.

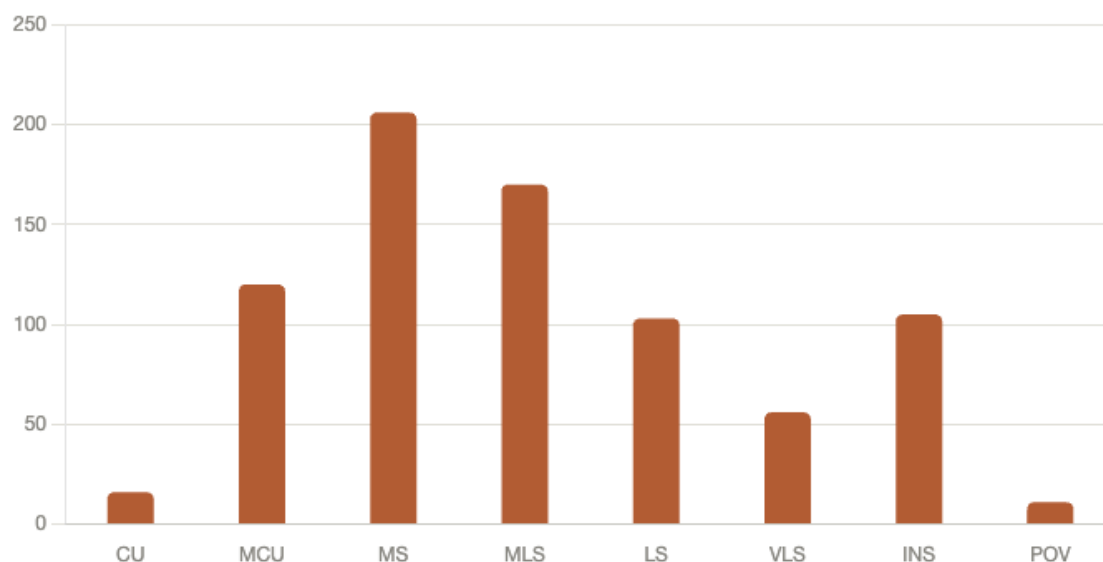
Табела 9-4 Дескриптивна статистика на просечната должина на *Трампи*:

Мерка	Вредност
Број на кадри	787
ASL (просечна должина)	9,71 s
Медијана	6,88 s
Мод	3,75 / 5,38 / 5,50 / 6,83 s (мултимодален)
Ст. Девијација	10,13 s
Варијанса	102,54
Коеф. на варијација (CV)	1,04
Мин / Макс	0,21 s / 106,25 s
Опсег	106,04 s
Скјунис (asymmetry)	5,01
Ексцес (кутозис)	35,25

Уште неколку статистички карактеристики се битни за споменување. Прво е високиот степен на варијација со стандарната девијација од 10,13 секунди која е речиси изедначена со просекот на кадарот од 9,71 секунда, што значи дека се работи за голема релативна варијабилност на времетраењето на кадрите и хетероген монтажен ритам на филмот. Дополнително, во филмот има мултимодален мод со неколку вредности кои се со највисока фреквенција (3,75с; 5,38с; 5,50с; 6,83с) што покажува дека нема една типична должина на кадарот што доминира. Тоа можеби е поврзано со слични монтажни решенија, карактеристични сцени или слична акција, но не е нужно и ако има потреба, понатаму ќе го провериме. Ако ја погледнеме дистрибуцијата на временски интервали, ќе забележиме дека најгустиот регион е меѓу 6-15 секунди или 45,87 % од сите кадри, додека кадрите под 5 секунди се застапени само во 28,59 проценти од филмот, што зборува за бавен монтажен ритам и фреквенција на подолги кадри.

10.2.2 Распределба според големината на филмскиот план во *Трампи*

Како што можеме да видиме во табелата, прво големо отстапување е дека во *Трампи* едноставно не постои категоријата BCU (Big Close-Up) или строго крупен план:



Сл. 9-6 Столбест дијаграм на користени планови во *Трампи*.

Во филмот доминраат пошироки планови: средниот MS со 26,18 % и средно-целосниот MLS со 21,60 % кои заедно ги сочинуваат речиси 48 % од вкупниот број заедно, што зборува за употреба на среден кон широк опсег на визури.

Табела 9-5 Фреквентна анализа на големината на планот во филмот *Трампи*

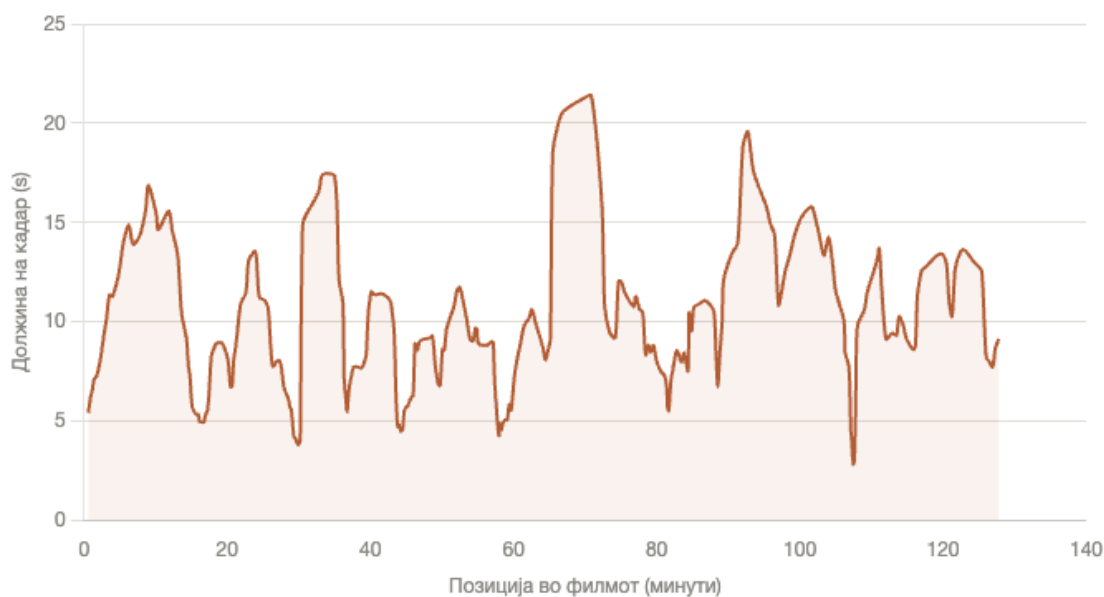
План	Број на кадри	% од вкупно	Вкупно траене (s)	% од траене	Просечна должина (с)	Медиана(с)
CU	16	2,03 %	194,55	2,55 %	12,16	10,04
MCU	120	15,25 %	1035,64	13,56 %	8,63	6,19
MS	206	26,18 %	1636,73	21,42 %	7,95	6,81
MLS	170	21,60 %	2025,50	26,51 %	11,91	7,21
LS	103	13,09 %	1353,26	17,71 %	13,14	9,17
VLS	56	7,12 %	743,56	9,73 %	13,28	11,07

План	Број на кадри	% од вкупно	Вкупно траење (s)	% од траење	Просечна должина (с)	Медиана(с)
INS	105	13,34 %	554,02	7,25 %	5,28	4,71
POV	11	1,40 %	96,83	1,27 %	8,80	6,54

Целосното отсуство на строго крупни планови и минималното користење крупни планови со застапеност од само 2,03 % е суштинска структурна карактеристика, што можеме да го преведеме со следните зборови: како филмот да се држи на одредена дистанца, избегнувајќи силни психолошки сугестии и градење интимност која би можела да се добие со користење на крупниот план. Дополнително, на спротивниот крај, во целокупната нарација има голема застапеност на широкиот регистар планови, па целосниот план LS и општиот план VLS заедно сочинуваат 20,21 % или една петтина од кадрите на филмот, што укажува на значително стилско користење на просторот и пејзажите во кадрирањето, употреба на поширока мизансценска разработка, факт кој може да биде клучен понатаму во дискусијата за користење на длабинскиот кадар. Како и претходно, има јасна позитивна корелација меѓу големината на планот и времетраењето, а поради користењето пошироки планови, се создава една дискрепанца во однос на процентот на застапеност на подалечните планови и процентот на нивната застапеност во времетраењето на филмот. Следствено, иако средно-целосниот план MLS е застапен со 21,60 % од целокупниот број кадри, истите тие заземаат дури 26,51 % од целокупното времетраење на филмот.

10.2.3 Должина на кадрите распоредени низ нарацијата на *Трампи*

Статистичката анализа на времетраењето на кадрите низ прогресивната нарација на *Трампи* укажува незначителна линеарна регресија. Значи филмот е во целосна спротивност на холивудскиот модел во кој се очекува забрзување низ развојот на филмот од почетокот кон неговиот крај, па овде следиме мало забавување, меѓутоа толку е незначително што можеме да донесеме конечен заклучок дека линеарен тренд практички не постои, значи нема значајно забрзување или забавување на филмската нарација.



Сл. 9-7 Распоред на должината на кадарот низ нарацијата во *Трампи*.

Табела 9-6 Приказ на нарацијата сегментирана на десетминутни блокови:

Блок (мин)	N кадри	Просек ASL (s)	Медиана (s)	Ст. дев.
0-10	51	11,19	9,33	6,87
10-20	71	8,43	6,17	7,59
20-30	76	7,86	5,69	6,02
30-40	62	9,64	5,27	16,75
40-50	75	8,01	5,88	7,48
50-60	78	7,71	5,54	6,28
60-70	46	13,30	7,06	18,78
70-80	57	10,33	8,08	7,76
80-90	72	8,71	5,92	8,71
90-100	39	14,88	11,67	13,00
100-110	61	10,17	7,13	11,40
110-120	54	10,88	8,43	7,51
120-130	45	10,20	8,92	7,56

Графиконот покажува осцилаторна структура со неколку изразени пика, а ритмот е во целост нерамномерен со забележителни локални растежи и падови. Отсуството на глобалниот тренд наспроти изразената локална варијација укажува на фактот дека *Трампи* функционира епизодично, па наместо монтажното темпо да се гради конзистентно и прогресивно, тоа варира од секвенца до секвенца. Пиковите во кои се забележува користење долги непрекината кадри, особено околу регистрите 65-71 и 91-93, каде што можеме да ги забележиме најекстремните вредности кои отстапуваат од просекот (кадрите со времетраење: 101,92с; 106,25с; 91,5с; 89,25с) дозволуваат прецизна локализација на користење на таканаречениот *мизанценски* или *долг кадар* за кој дискутиравме поопширно во формалистичко-реалистичкото сопоставување во претходните поглавја.

10.3 Компаративна анализа на статистичките податоци на *Исцелител* и *Трампи*

Ако ја погледнеме табелата во која се споредени вредностите од анализата на времетраењето на кадрите меѓу двата филма ќе забележиме суштински разлики. Земајќи ја предвид експоненцијалната разлика од огромни 227 проценти во аритметичката средина на времетраењето на кадрите меѓу едниот и другиот филм, односно од 4,28 секунди просек кај првиот до 9,71 секунда кај вториот, можеме да заклучиме дека во филмот *Трампи* се забележува двојно побавен монтажен ритам од дебитантскиот *Исцелител*, а оваа разлика не е акумулирана од само неколку екстремни кадри на рабовите, туку се потврдува и со двојната разлика кај двата филма или поточно 201 процент кај медијаната, вредност која е статистички отпорна на екстремните вредности. И двата филма имаат позитивно навалена лог-нормална рамка, што е конзистентно со согледувањата на Бери Салт и типично за монтажниот ритам на наративниот филм, меѓутоа *Трампи* покажува поизразена десна опашка, што во превод значи поекстремни вредности на крајот од типичната должина на кадарот, а максималната должина изнесува 106,25 секунди што е речиси 4 пати подолг кадар од максималниот кај *Исцелител* од 27,46 секунди.

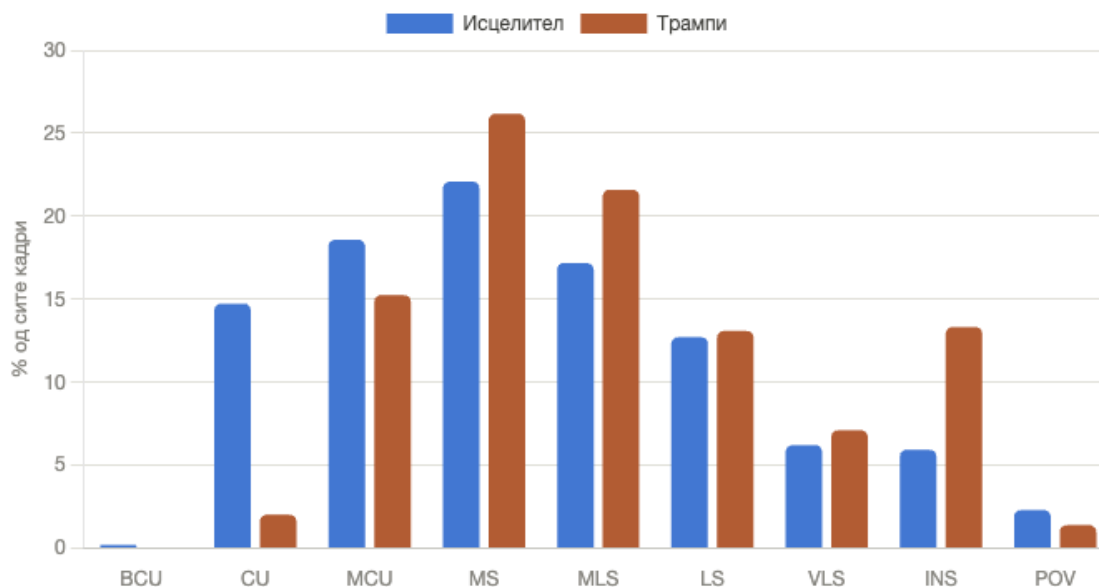
Табела 9-7 Компаративна анализа на времетраење на кадарот

Мерка	Исцелител	Трампи	Разлика
N кадри	1431	787	-
Вкупно траење	102,16 мин	127,93 мин	-

Мерка	Исцелител	Трампи	Разлика
ASL (просек)	4,28 s	9,71 s	x2,27
Медиана	3,42 s	6,88 s	x2,01
Ст. Девииаца	3,11 s	10,13 s	-
CV	0,73	1,04	
Мин / Макс	0,63 / 27,46	0,21 / 106,25	
Скрунис	2,80	5,01	-
Ексцес	11,58	35,25	-
Outlier- (IQR)	6,99 %	7,12 %	-

Во однос на разликата на користените планови во двата филма, можеме да забележиме дека има значајни статистички разлики и тоа во следните сегменти: во *Исцелител* крупниот план се употребува седум пати повеќе, а во *Трампи* од друга страна се содржат двојно повеќе детали или инсерти. Целосниот план и општиот се застапени со сличен процент кај двата филма, па така привидот за ширина доаѓа од намаленото користење крупни планови во *Трампи* и за сметка на тоа зголемен број инсерти, средно крупни и средни планови.

Иако се обидував, не успеав да најдам во истражувањата на моите колеги кои се интересираат за филмската статистика, интерес за формирање единствена ставка или коефициент на широчина која би била својствена за еден даден филм. Со оглед на тоа, колку што во моментов ми е познато, сметам дека ова е прв обид да се формулира ваков индекс на целокупна широчина. Врз база на приложениот пример на Салт, а според процентите на употребени планови во филмовите, ја замислив следната формула: $q = n_1 + n_2 + n_3 + n_4$.. каде што q е збирот на сите употребени планови заедно според процентите на застапеност на секој одделно. Се обидов различната големина на плановите да ја нормализирам според целосниот план или како што рековме *long shot* во англиската номенклатура. Па така, целосниот план или LS е со коефициент 1, а останатите бидејќи ги пресметував линеарно, значи геометриски се кренати на втор степен од линеарната разлика. На пример, средниот план како преполовен е $M(1/2)^2$ каде што M е процентот на средни планови во филмот, крупниот план е една осмина од целосниот значи е $K(1/8)^2$ итн. Следствено, кога според оваа формула ќе се соберат сите величини заедно, се добива коефициент за широчина на целокупниот филм. Резултатите се следни $q(\text{Исцелител})=0.50$, додека $q(\text{Трампи})=0.62$. Или со зборови, средната вредност на *Исцелител* е точно средниот план MS, додека средна вредност на *Трампи* е нешто поширок план, измеѓу средниот MS и средно-целосниот MLS.



Сл. 9-8 Споредбена анализа на големината на планот.

Можеме да увидиме погоре дека кај двата филма глобалниот линеарен тренд е суштински занемарлив, па така ниту едниот ниту другиот филм не покажува постојано и постепено забрзување или забавување на монтажниот ритам во наративната прогресија. Има разлика во амплитудите на локалните осцилации, па така *Исцелител* осцилира во потесен опсег на вредности на должина на кадарот додека кај *Трампи* се забележуваат далеку поголеми амплитудни монтажни скокови.

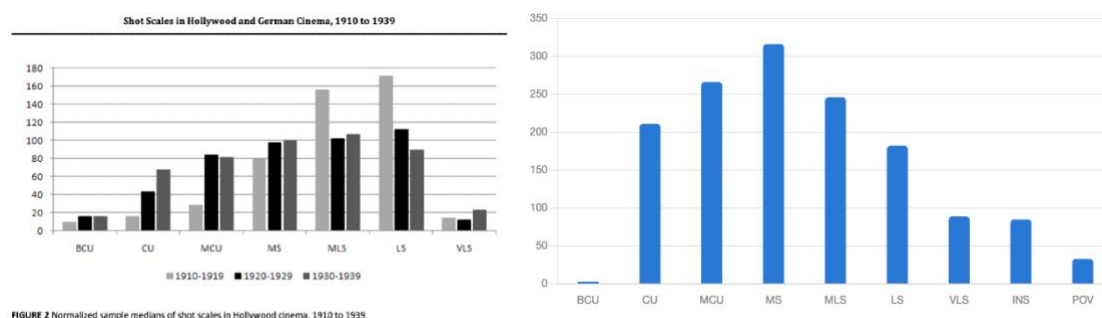
Да резимираме: 1) анализата на просекот на времетраењето на кадарот покажува дека *Трампи* е со двојно побавно монтажно темпо од *Исцелител* и со поекстремна дистрибуција, што укажува на формално и конзистентно користење на долгиот мизансценски кадар како изразно средство; 2) анализата на големината на филмскиот план покажува поголем индекс од 0.62 филмска широчина во однос на целосниот план кај *Трампи* споредено со идеалната половина на целосниот план или индекс од 0.5, ефект кој се добива заради драстично намалена употреба на крупниот кадар за разлика од *Исцелител* и благо проширување во средниот регистар и 3) во однос на темпоралниот ритам, двата филма немаа глобално забрзување или забавување што укажува на фактот дека разликите треба да се бараат во структурата и амплитудите во локалните сегменти. Во *Трампи* има изолирани и многу подлабоки џебови на екстремно бавни кадри и монтажа која сугерира користење мизансценски кадри во секвенците додека *Исцелител* осцилира поумерено и почесто.

10.4 Статистичка *tertium comparationis* анализа на *Исцелител* и *Трампи*

Крупниот план е во срцевината на филмската еволуција и денес е стожер на модерниот комерцијален филм. Фасцинацијата со оваа специфична филмска стилска фигура не прекинува ни денес, а за неа зборува неоформалистот Дејвид Бордвел анализирајќи го стилот на модерната кинематографија во неговиот есеј кој погоре го спомнавме наречен *Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film* (Bordwell, 2002). Рековме во него, следејќи ја генезата на современиот примерок на комерцијалниот холивудски филм кој на други места е опишан како „посткласичен“, со сите идиосинкратски особини развиени од 60-тите години до денес, Бордвел тврди дека всушност се работи за истите принципи на монтажниот наративен континуитет. Модерниот филмскиот автор е „далеку од отфрлање на традиционалниот континуитет во служба на фрагментацијата и некохерентноста, туку новиот стил е производ на

интензивирање на етаблираните техники.“ Па така, тој ја изнесува својата работна хипотеза дека „интензивираниот континуитет е всушност истиот класичен континуитет меѓутоа сега засилен“, прогласувајќи го за „доминантен стил на денешниот американски филм за широка публика.“ Од четирите клучни особености кои тој ги издвојува во аргументацијата на својата теза за интензивирање класичен стил, едната е: користењето на се покрупни планови во дијалошките сцени. Современите филмските автори, потпирајќи се речиси целосно во дијалошките сцени на таканаречените *singles* крупни планови, кога сакаат да потенцираат „некоја реплика или реакција на лицето“, тоа го прават со употребување на варијации на планот како стандардна пракса, како кадрирање преку рамото на актерите или со користење строго-крупен план.

За оваа еволуција на крупниот план и неговата сè поголема застапеност во современиот филм зборува и истражувањето на филмологот и статистичар Ник Редферн во две засебни анализи на филмскиот план: првата наречена *Големината на кадрите во холивудскиот и германскиот филм од 1610 до 1939* (*Shot Scales in Hollywood and German Cinema, 1610 to 1939*, Redfern, 1910) во кои се вклучени филмски примероци од трите декади на формирање на класичната холивудска кинематографија во периодот од 1910 до 1939 година, а втората анализа со наслов *Неколку белешки за големината на кадрите* (*Some Notes on Shot Scales*, March 11 & at 01:03, 2010) во која се вклучени две одвоени години во 1959 кога Бордвел и останатите го забележуваат диференцирањето на модерниот филмски пристап, како и 1999 година која е во стилски идентична на современиот филм.



Сл. 9-9 Споредба на планови на класичен Холивуд и *Исцелител*.

Редферн го бележи експоненцијалниот раст на крупниот план: од едвај 20-ина кадри во просек на нормализирани примероци во оформувачката фаза на кинематографијата во периодот од 1910 до 1919, па сè до 159 крупни примероци во 1999 година. Сличен раст се забележува во користењето на уште покрупниот строго-крупен план, кој од едвај постојни и минимално користен во трите декади на создавање на класичниот филм со 10 до 18 примероци, благо нараснува во 1959 година на 25, а во анализираните филмови во 1999 година просекот се зголемува до 64 примероци. Нормално, секој раст на една специфична категорија мора да биде за сметка на друга, па така, во истиот период се бележи исто толкав пад на средните планови, американот и целосните.

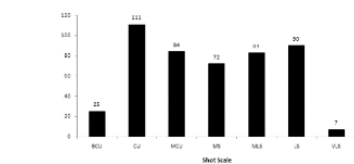


FIGURE 3 Normalized sample medians of shot scales in Hollywood cinema, 1959

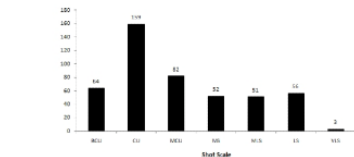
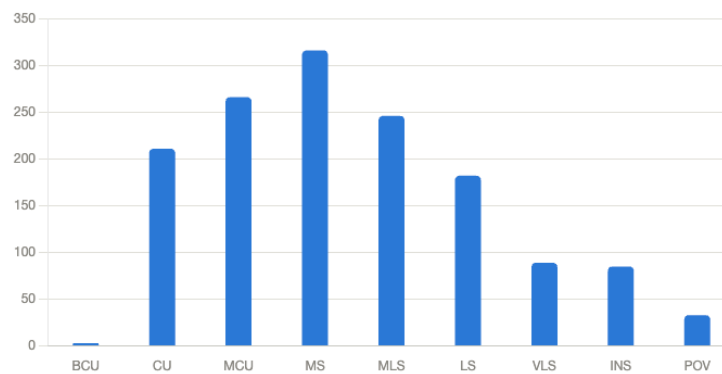


FIGURE 4 Normalized sample medians of shot scales in Hollywood cinema, 1999



Сл. 9-10 Споредба на планови на Холивуд 1959 и 1999 со *Исцелител*.

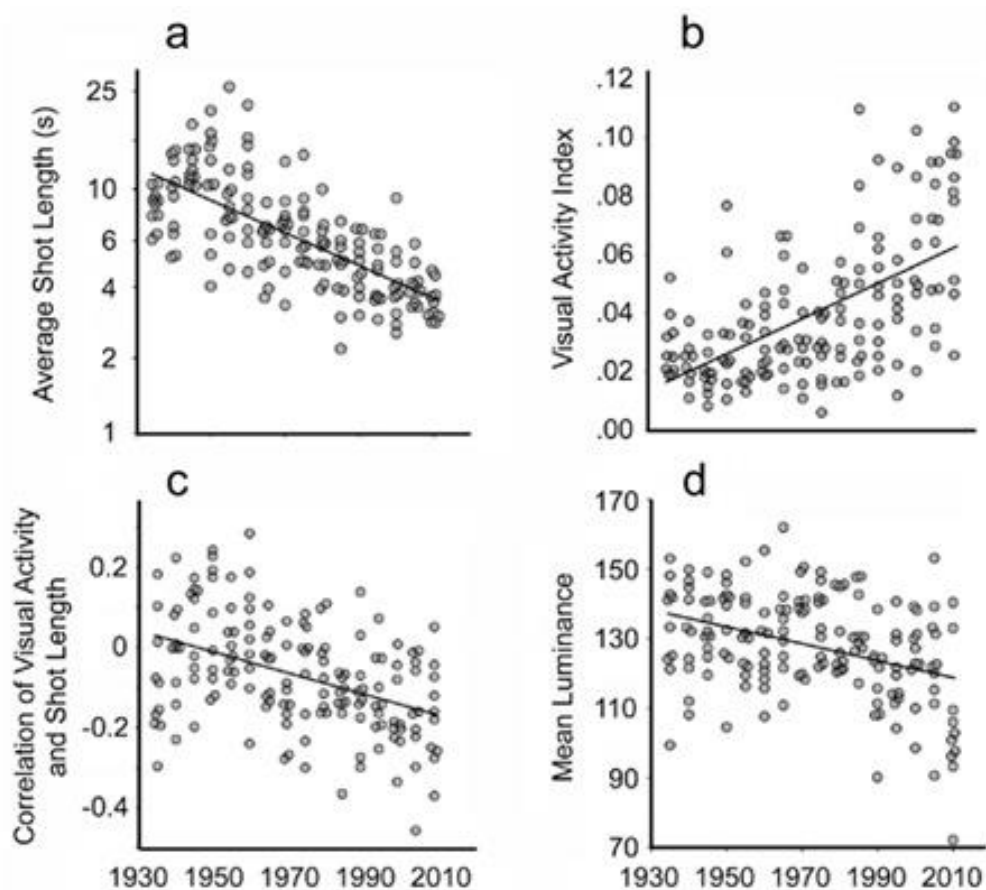
Со други зборови, наративно и ликовно филмот сè повеќе се приближува до човечкото лице, а се оддалечува од актерската игра на телото, декорот и пејзажите. Тоа си носи и свои стилски последици и како што забележува Бордвел во својот есеј, ако порано голем дел од филмскиот дијалог се одвива во таканаречениот кадар двоец или two-shot, снимен под половина во кој ги гледаме двете фигури на актерите, денес истата сцена е решена во сингл крупни планови, па како резултат на тоа, во првиот случај, голем дел од актерската игра е распоредена подеднакво како на гримасите на лицето, така и на екстремитетите и деловите од телото, а денес глумата е сведена само на внимателно одбраните експресиите на лицата. Следствено, актерите внимаваат дури и на најмалите нијанси како кревање на веѓите, мало закривување на устата или закосување на очите, затоа што нивното лице се претвора, како што брилијантно го нарекува Минстерберг, во еден своевиден човечки пејзаж.

Во споредбените графикони на процентуалната застапеност на филмскиот план во *Исцелител* со трите засебни табели на застапеност на филмскиот план на комерцијалниот холивудски филм во периодите анализирани од Редферн во двете посебни студии, можеме да забележиме дека иако во *Исцелител* е солидно искористен крупниот план, доминантен план сепак е средниот план, веднаш потоа се средно-крупниот и средно-целосниот план и на крај веднаш до нив е крупниот. Карактеристично е и незначителното користење на строго-крупниот план. Па така, можеме да заклучиме дека *Исцелител*, не само што е филм на средниот план на што укажува и коефициентот на планот кој претходно го пресметавме и беше $q=0.5$, дополнително се чини како филмот стилски да е позициониран некаде на половина на транзицијата на холивудскиот филм, кога од доминацијата на далечните средно-целосните и целосни планови типични во адолесцентниот филмски период, преку средно-широките декади во зрелата епоха и со експериментирањето со сè поголемата застапеност на крупниот план во 60-тите години поттикнати од, како што тврди Бордвел, појавувањето на widescreen технологијата, па сè до апсолутната доминација на крупниот план во примероците од 1999 година кои ги анализира Редферн. Значи филмскиот план во *Исцелител* е во духот на „една половина“: од човечкото тело и половина од еволуцијата на планот во комерцијалниот филм.

За ефикасно да ја заокружime дискусијата за филмскиот план, треба да се забележи и еден досега неспоменат елемент, кој понатаму ќе го искористиме во споредбата на двата филма. Во *Исцелител*, неговата закономерност на користење голем број позиции на камерата за добивање богат материјал во монтажа кој американците го нарекуваат *coverage* е надополнета со солиден број варијации во дијалогските сцени кои се снимени од повеќе од една позиција по учесник во дијалогот, нешто што, како што посочува Бордвел во своето истражување, претставува „стандардна тактика“ на

современиот филм комерцијален филм за добивање потребна наративна варијација во светло на огромната доминација на крупниот план. Тука, *Исцелител* е типичен со современата кинематографија.

Меѓутоа, во најупотребуваниот елемент на современата статистичка анализа, просекот или аритметичката средина на времетраењето на кадарот, *Исцелител* е зачудувачки модерен, а монтажниот ритам речиси во целост е конгруентен со холивудскиот филм. Во анализата на монтажниот ритам на психологот Џејмс Катинг (македонски: *сечење*) — кој веројатно по игра на случајноста има презиме кое е синоним за процесот на филмска монтажа или, пак, да не избрзуваме со заклучоци можеби одбрал да ја истражува филмската монтажа заради своето презиме — објавена како студија со наслов *Поживо, побрзо, потемно: Промените во холивудскиот филм во изминатите 75 години* (*Quicker, faster, darker: Changes in Hollywood film over 75 years*, Cutting et al., 2011), тој заедно со своите колеги укажува на јасен тренд на намалување на аритметичката средина на филмскиот кадар во 75 години. Почнувајќи од 1935, па заклучно со 2010 година анализирајќи 160 филма, тие покажуваат дека просекот на должината на филмскиот кадар *ASL* (*Average Shot Length*) „генерално линеарно опаѓа низ времето“, па ако во 30-тите и 40-тите години просекот бил 10 секунди, тој се спуштил на нешто под 4 секунди по 2000 година.



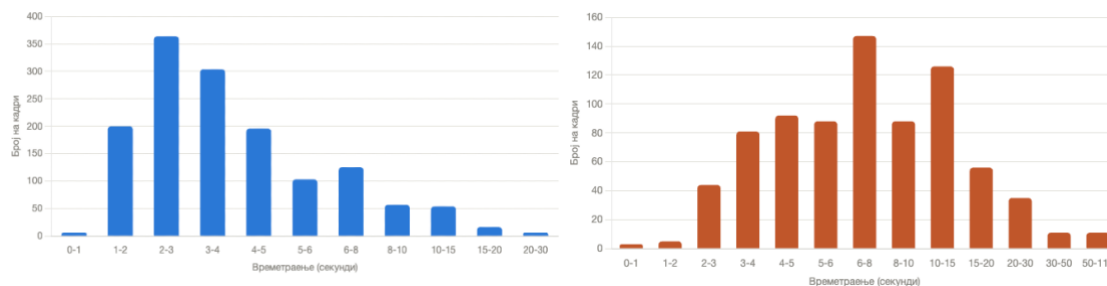
Сл. 9-11 Просечна должина на кадар во комерцијалниот филм 1935-2010.

Во статистичката анализа на *Исцелител* го пресметавме неговиот просек на времетраење на филмскиот кадар кој изнесуваше 4,28 секунди што е речиси идентичен со комерцијалниот и современ холивудски филм. Па така, можеме да заклучиме дека *Исцелител* го постигнува современиот ритам на комерцијалниот американски филм

користејќи во просек нешто поголем број средни планови отколку крупни и широки, па ако тоа го ставиме во сооднос со уште еден интересен резултат од истото истражување во кое Катинг укажува на користење сè подинамична акција во кадрите со слична линеарна крива, тогаш исходот станува уште поинтересен за интерпретација. Имено *Исцелител* го има истото монтажно темпо како современиот комерцијален филм, но во нешто пошироки кадри. Па следствено, можеме да го поставиме прашањето, доколку монтажното темпо е во директна каузална врска со динамичноста на акцијата во кадарот, дали тоа значи дека *Исцелител* е подинамичен филм од современиот комерцијален за да надомести во ширината на планот? Искрено се сомневам, затоа што во примероците на Катинг има филмови од подинамични филмски жанрови од *Исцелител*, но останува заклучокот дека мојот дебитантски филм го достигнува истото темпо со едноставно побрзо сечење на малку пошироки планови, па можеме да шпекулираме дека иако просекот е ист, перцептивно ритамот би можеле да заклучиме дека е побрз.

Интересно е да се спомне и вториот клучен аргумент на Бордвел во поткрепа на неговата хипотеза за интензивираниот континуитет на современата монтажна филмска нарација, а тоа е користење *биполарни екстреми на типот на објективите*. Ако ја земеме предвид оваа метричка категорија, *Исцелител* е релативно конзервативен или ако сакате со класичен пристап. На стандардната дигитална филмска камера со таканаречен *Super35* сензор, беше направен внимателен избор кој вклучуваше три клучни објектива: најкористениот 32мм објектив кој на дадениот сензор е во нормална визура, понатаму 50мм објектив кој го користевме за крупните планови и 28 мм објектив за повремениот пошироки планови. Со други зборови, користењето на објективите во *Исцелител* е во спротивност на луцидната забелешка на Бордвел и во контраст со современиот комерцијален холивудски филм на интензивиран континуитет.

За тоа колку е статистички значајна, видлива и очигледна разликата во монтажниот ритам на *Исцелител* и *Трампи* зборува разликата во просекот на времетраење на кадарот што го спомнавме погоре, со ASL кај вториот од 9,71 секунди или како што рековме двојно и повеќе од дебитантскиот со 4,2 секунди по кадар. Драстичната разлика е дотолку поголема ако истата ја ставиме во *tertium comparationis* со примерокот филмови на Катинг спомнат во претходната студија, а со само еден поглед ќе видиме дека според типичната должина на кадарот, филмот *Трампи*, како од некоја приказна на научно-фантастичен филм кој вклучува временска машина и патување во времето, буквално е транспортиран од една друга епоха, таа на зрелиот класичен филм со ASL од слични десетина секунди, на самиот почеток на издвоените комерцијални филмски примероци на Катинг и соработниците, а тоа се двете декади: од почетокот на 30-тите години до крајот 40-тите. Па следствено и споредено со репрезентативниот примерок од истиот графикон на Катинг, можеме да заклучиме дека монтажното темпо на *Трампи* е и двојно побавно од современиот холивудски филм.



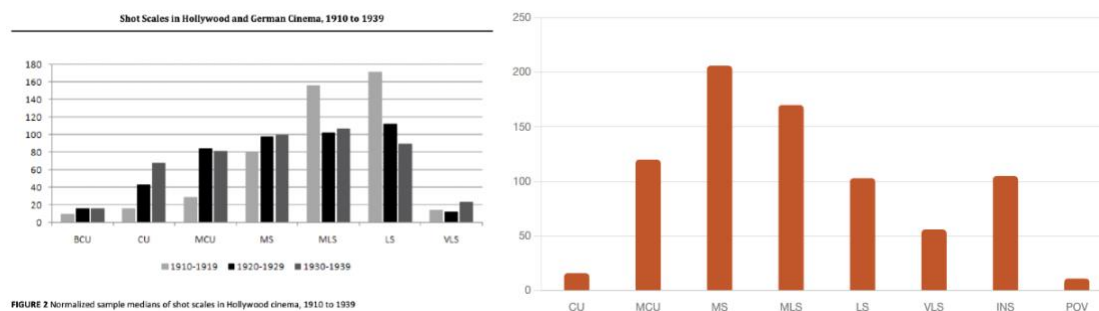
Сл. 9-12 Споредба на просекот на кадар меѓу *Исцелител* и *Трампи*.

Во *Трампи* има минимален број крупни планови CU и ниту еден строго-крупен BCU. Бројот на крупни планови е незначителен како и субјективните во филмот, а на сличен начин како и кај *Исцелител*, доминираат средниот MS и средно-целосниот американски план MLS, меѓутоа тоа е единствената сличност, а можеме да забележиме речиси еднаков број средно-крупни планови MCU и целосни LS. Индексот на широчина на целокупниот филм, во филмот *Трампи* изнесува 0,62 што претставува сериозен скок во однос на коефициентот на *Исцелител* кој изнесуваше 0,50 и јасен показател за разликата во пристапот. Уште една видлива разлика е двојно поголемиот број инсерти во *Трампи*, статистичка особеност која лесно се објаснува со еден од најбитните детали од сижето на филмот: протагонистот следи психолошки метод за самопомош кој подразбира менување *предмети* со луѓе.

Табела 9-8 Статистичка споредба на големината на планот

План	Исцелител (%)	ТРАМПИ (%)	Разлика (pp)
BCU	0,21 %	0,00 %	-0,21
CU	14,74 %	2,03 %	-12,71
MCU	18,59 %	15,25 %	-3,34
MS	22,08 %	26,18 %	+4,10
MLS	17,19 %	21,60 %	+4,41
LS	12,72 %	13,09 %	+0,37
VLS	6,22 %	7,12 %	+0,90
INS	5,94 %	13,34 %	+7,40
POV	2,31 %	1,40 %	-0,91

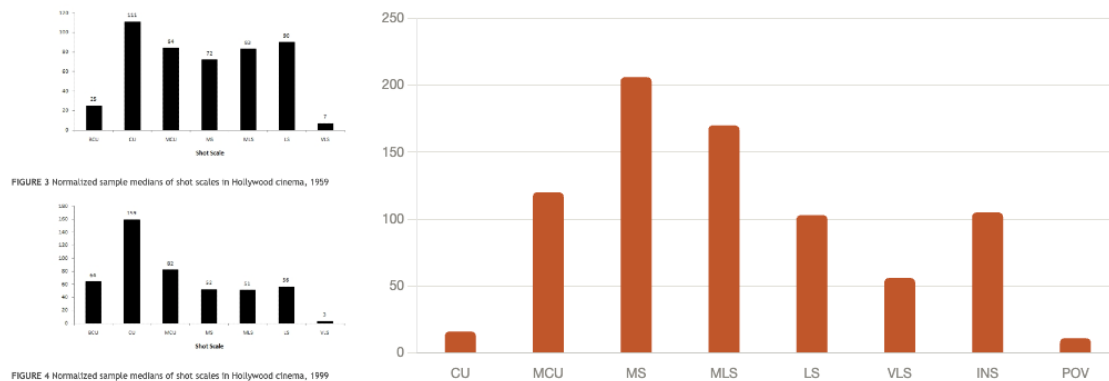
Стилски анализата се комплицира ако уште еднаш ја погледнеме распределбата на филмските планови во *Трампи* и истата ја споредиме со истражувањата на Редферн за историски гледано еволуцијата на филмскиот план од раната фаза на филмот до крајот на минатиот век. Во распределбата на големините на планот, статистички *Трампи* не потсека на ништо претходно кое е наведено во графиконите на Редферн.



Сл. 9-13 Споредба на планови во класичен Холивуд и *Трампи*.

Прва и највидлива особеност на филмот *Трампи* која е во целосна спротивност од глобалниот тренд на современиот холивудскиот филм кој се формира од 60-тите години сè до денес, е отсуството на крупниот CU и строго-крупниот план BCU. Понатаму, најмалата застапеност на средниот план MS кај современиот филм со исклучок општиот WLS е повторно во целосна спротивност на *Трампи* каде што средниот план е најзастапен. Меѓутоа, ако го споредиме *Трампи* со оформувачката декада на 30-тите години кога во многу карактеристики холивудскиот филм прерасна во класична форма видеоизменета, но препознатлива и денес, тогаш ќе забележиме дека *Трампи* има далеку помалку крупни планови дури и од таа декада, а единствениот период на кој потсека по избегнувањето

на крупниот план е адолесцентната декада на 10-тите. Враќајќи го назад вниманието на графиконот, ако се фокусираме на 30-тите и ако го тргнеме настрана крупниот план, останатите разлики од *Трампи* може да ги сублимираме на следниот начин: иако следиме слична употреба на средно-крупниот план, ја забележуваме доминацијата на средниот план во *Трампи* и опаѓачка крива кон општиот, за разлика од класичниот Холивуд каде што имаме доминација на средно-целосниот план MLS, нешто помалку е искористен средниот план MS и уште за толку помала употреба на целосниот LS. Во *Трампи* има поголема процентуална застапеност на општиот план за разлика од класичниот комерцијален американски филм.



Сл. 9-14 Споредба на планови во Холивуд 1959 и 1999 со *Трампи*.

Од дополнително значење за нашата анализа се елементите од теоретските согледувања содржани во есејот на Дејвид Бордвел наречен *Преиспитување на интензивираниот континуитет* (*Intensified Continuity Revisited, Observations on Film Art*, n.d.), објавен на неговиот блог во 2007, каде што Бордвел, како продолжување на својата претходна моќна теза на која се повикавме погоре, а изнесена во неговиот претходен есеј со наслов *Интензивираниот континуитет* (*Intensified Continuity*) во списанието *Film Quarterly* во 2002 година, споредува класичен холивудски филм со негов понов римејк и доаѓа до истите заклучоци од својата првична теза. Филмот од класичната филмска епоха е на прославениот германско-американски режисер Ернст Лубич, некогашен член на легендарниот театарски ансамбл на Макс Рајнхарт. Лубич до таа мера прераснал во комерцијален авторски могул во Холивуд што продуцентите и критиката смислиле феноменолошка флоскула за неговите филмови: *Допирот на Лубич* (*The Lubitsch touch*). Филмот кој Бордвел го анализира е наречен *Продавницата зад аголот* (*The Shop Around the Corner*) од 1940 година со Џејмс Стјуарт и Маргарет Саливан во главните улоги. Тој е сопоставен со неговиот модернизирани холивудски римејк *Ви стигна пошта* (*You've Got Mail*) од 1998 година со Том Хенкс и Мег Рајан во главните улоги, како двоец љубовен пар, верен на оригиналот.

Во анализа на љубовната сцена во двата филма во која низ една шармантна забуна меѓу протагонистите тие дознаваат дека анонимно се допишуваат еден со друг, Бордвел ги разголува клучните разлики во стиловите на класичната монтажа на континуитет и модерната верзија која тој рековме ја нарекува интензивирани континуитет. Прво што треба да напоменеме е дека избраната сцена во двоецот оригинал-римејк е мајсторски издвоена и тоа барем од две причини: должината на сцената е иста кај двата филма и дополнително во целост се задржани духот и нијансите во дијалозите, што му овозможува на Бордвел да споредува „баби со баби“. Двете основни разлики се клучни за нашата анализа: приоѓањето до ресторанот, разговорите меѓу двајцата другари и потоа дискусијата меѓу идните љубовници во ентериерот, во оригиналниот филм се снимени во многу помалку кадри, но и во пошироки планови кои на почеток варираат од целосно

средни во разговорот меѓу пријателите, до средно крупни во ресторанот, а крупните се резервирани само за клучните емоции на крај. Па така, за разлика од класичниот пристап на Лубич во кој поблиските планови се резервирани за срцевината на сцената за продлабочување на романсата во ресторанот, во римејкот „веднаш се употребени крупните singles“ планови, а просекот на сцената на модерната верзија е 4,2 секунди по кадар што е речиси идентично со просекот на *Исцелител* и во целосна спротивност од оригиналот на Лубич кој варира од просечно масивни 82 секунди во екстериерот и 21 секунда во просек на сцената во ресторанот. Да се потсетиме, ASL на *Трампи* е близу 10 секунди во просек што е двојно побрз просек од ентериерната сцена во *Продавницата зад аголот*, но е двојно помал од модерниот римејк со 4,1 секунди. Уште побитна е разликата во користење на плановите, затоа што во *Трампи* како што спомнавме нема варијации во дијалошките сцени што е концептуално блиску до класичниот холивудски пристап. Бордвел продолжува со анализата: Лубич е посуптилен во пристапот и не користи недиегетска музика во сцената, за разлика од режисерот на римејкот кој музички постојано ги потенцира емоциите на ликовите, а пристапот е дополнително различен заради користењето на пошироките планови во оригиналот кои дозволуваат „продолжени пасажи на игра со телото“ во изведбата на актерите, додека во римејкот „актерите најмногу играат со своите лица“. Слични се разликите и кај филмовите *Исцелител* и *Трампи*, во барем една дијалошка сцена во првиот, кога двајцата пензионери го бараат колачот употребена е недиегетска музика, додека во вториот дијалошките сцени се без музика која би ги оцртувала емоциите. Дополнително, за разлика од *Исцелител*, *Трампи* содржи голем број дијалошки сцени кои се делумно или целосно снимени во еден продолжен двоплан или two-take со двајцата актери заедно во средно-целосен план.

Целокупните резултати од паралелната анализа на која се повикувам, транспонирајќи ги заклучоците на Бордвел на споредбата меѓу дебитантскиот и вториот филм, укажуваат на тоа дека *Исцелител* е конгруентен со стилскиот пристап на комерцијалната холивудска монтажна нарација, додека *Трампи* е засебен и идиосинкратски, стилски хибрид кој по сè изгледа дека е поблизок до класичниот комерцијален филм од 30-тите и 40-тите години.

11 РЕЗУЛТАТИ НИЗ МРЕЖА СЕМЕЈНИ СЛИЧНОСТИ И АВТОРСКИ РАЗЛИКИ

Имаме екстремно мал можеби незначителен математички примерок кој содржи само два филма и затоа ќе ги искористиме податоците од статистиката само како една од трите клучни споредби: евристичката, теоретската и статистичката. Конечно, соочени со многубројни информации, дојдовме до моментот кога ќе се обидеме да ги сублимираме сите претходни сознанија формирајќи ја тезата на трудот. Осврнувајќи се уште еднаш на прашањето на споредбениот метод кој го одбравме претходно наречен *семејна сличност*, а во светло на теоретскиот пат кој го изминавме, предлагам концептуална адаптација наречена: *авторско движење*. Откако ќе ги споредиме особеностите на двата филма кои макотрпно и трпеливо ги бележевме низ претходните поглавја, ќе направиме формално-реалистичен пресек на сличностите и разликите и ќе оформиме множества авторски константи и променливи кои понатаму ќе ни покажат дали тоа авторско придвижување е мал еволутивен чекор или промена на парадигмата и следствено: дали сум филмска лисица или кинематографски еж.

Исцелител и *Трампи* се долгометражни филмови во кои протагонистот е млад маж во вителот на една лична одисеја турнат по трагична семејна трагедија. Меѓутоа тука сличностите завршуваат, затоа што ако во дебитантскиот, механичарот се обидува да го најде излезот низ пречките кои надворешниот свет му ги сервира, во вториот, математичарот се обидува да најде излез од лавиринтот на својот ум кој како автоимуна болест го јаде однатре. *Исцелител* е комедија и ангажирана социјална драма во боја, со криминалистички елементи и структура на класична драматургија, додека *Трампи* е црно-бела психолошка драма и филозофска мистерија, со ретки комични елементи и фрагментарна драматургија и необична варијација на *омнибус* филм. Во двата филма се појавуваат тангентни сличности како на пример одблесок на врски со претходни љубови и сцени со тетовирање, се случуваат во сегашноста во Скопје, во рок од неколку недели, меѓутоа додека го спроведувавме истражувањето разликите се таложеа со секој нов слој споредби.

Трампи со 9,76 секунди аритметичка средина на времетраење на кадарот има двојно побавно метричко темпо од *Исцелител* со 4,21 секунда, а разликата е толку суштинска што можеме да потврдиме дека се работи за две различни кинематографии. Првиот е конципиран, снимен и измонтиран конгруентно со модерниот холивудски ритам чиј ASL преку целокупниот спектар на филмските жанрови е речиси идентичен со дебитантскиот, а како што можевме да забележиме од истражувањето на Катинг и останатите, монтажното режење во вториот филм *Трампи* е поблиску до најспротивната можна епоха, таа на почетокот на звучниот филм во 30-тите во американската комерцијална кинематографија кога просекот на времетраење на кадарот бил околу десетина секунди. Анализата на филмските планови ги продлабочи разликите, па доколку *Исцелител*, кој иако користи голем број планови во средишниот регистар, сепак со процентот на крупни планови не заостанува многу зад холивудските, приближувајќи им се или изедначувајќи се со примероците во истата метричка категорија на современиот комерцијален филм. Во филмот *Трампи* има незначителен број крупни планови и ниту еден строго-крупен, што е повторно во целосна колизија со современите комерцијални трендови. Како што откривме низ истражувањето, целокупниот индекс е многу поширок од дебитантскиот, меѓутоа се разликува и од класичниот холивуд во 30-тите, во кој доминира двоецот средно-целосен MLS во комбинација со целосниот LS, за разлика од *Трампи* во кој рамнотежата или статистичкиот мев е поместен кон средниот MS план. Со други зборови, идиосинкратски хибрид на филмски композиции.

Како што можеме да забележиме, во тематската, наративната и статистичката анализа, разликите се толку суштински што едноставно нема простор за таксономско подредување на мрежа особености кои би формирале авторска семејна сличност.

Несомнено се работи за две одвоени кинематографии кои не се дел од истото семејство. Во прилог на дијаметралниот стил на двата филма зборува и истражувањето на Бордвел во два засебни есеја во кои ја објаснува спомнатата теза за таканаречен *интензивиран континуитет* во врска со наративно монтажниот стил на комерцијалниот холивуд, алутирајќи со употреба на својата флоскула на побрзото сечење. Дополнителните разлики кои ги воочува се: користење биполарна екстремна оптика, користење покрупни планови најчесто *singles*, нивни варијации во дијалозките сцени, понатаму употреба на *слободна движечка камера* која сè почесто не е во функција на нарацијата, како и „резови по оска на камерата, монохроматска слика со намален интензитет на бои, забавено движење или *slow-motion* и користење камера од рака.“ Ако ги споредиме двата филма со современиот концепт на *интензивиран континуитет*, ќе забележиме дека со своите карактеристики *Исцелител* покажува високо ниво на конгруетност со својот брз современ монтажен ритам, крупните планови и нивна варијација во дијалозите, понатаму користење на техниката камера од рака како и монохроматски третман на филмската слика со намалени бои, па лесно можеме да извлечеме заклучок дека е *семејно сличен* со современата кинематографија. *Трампи* во ниту една метричка единица не се согласува: има бавен монтажен ритам, понатаму не само што нема крупни планови туку и не користи варијации во дијалозите, објективите се со нормална оптика, сликата е црно-бела, камерата е прицврстена за статив и фар, не користи забавено движење и речиси и да нема немотивирано движење на камерата. Во целосна стилска спротивност на модерниот холивудски израз. Останува низ заклучокот да го провериме односот на естетско-содржинската дијалектичка анализа меѓу формализмот и реализмот, за да видиме дали има простор за дискусија за авторска сродност меѓу двата филма.

Ќе почнеме од најочигледната естетска разлика, имено со својот ангажиран социјален пристап, користење формални постапки преземени од документарниот израз како камерата од рака, *Исцелител* претендира да биде документ на едно транзициско време со сите свои особености: огромната корупција, криминалот и сиромаштијата, во кој контекст и милје е сместена приказната. *Трампи* нема никакви претензии да биде истото, па иако е сместен во современото Скопје, ниту наративно ниту естетски не се обидува да го сврти вниманието кон општествените проблеми. Корупцијата поради која се случила сообраќајката и која лежи во срцевината на приказната се обработува како тангентен елемент без понатамошна разработка, но и целосно е турнат на страна во наративното финале. Филмот не бега од современите призори, меѓутоа не ги ни потенцира, па ако можеме да зборуваме за некаков реализам, тогаш се работи повеќе за некаква специфична форма на психолошки, поетско-магичен реализам кој е во очигледен контраст со дебитантскиот. Меѓутоа, веднаш се појавува тензија, па следиме потешкотии кога се обидуваме да направиме јасна дистинкција. На пример, ако се обидеме да го турнеме *Трампи* во целосно спротивна насока, таа на жестока стилизација, филмот одбива да се потчини затоа што не е заробен во форма која повикува на својата видливост. Секое движење на камерата во *Трампи* е драмски мотивирано, повеќето од резевите се класични, понатаму монтажно не дозволува акцијата непотребно да глумари во долг кадар како во современиот ненаративен арт-хаус филм, а во него има солидно количество нарација и во таа смисла, барем како автор, се надевам дека ќе биде близок до публиката. Но и секој ликовен елемент, како сценографијата, костимот и шминката беа работени со реалистички постулати. Без разлика, несомнено, барем во однос на третманот на прашањето на користење на филмот како средство за документарна актуелност *Исцелител* е неколку октави над *Трампи* кој во најмала рака е неутрален и следствено поформалистички отколку дебитантскиот кој е пореалистичен.

Црно-белиот третман на филмската слика го прави *Трампи* несомнено повеќе формалистичен од *Исцелител* особено во време на филмска ера во која доминира бојата.

Модерната кинематографија, со зголемениот спектар и репродукција на бои, како и сè поголемата резолуција на дигиталниот формат, сè повеќе се приближува до видливата реалност. Како што ни покажа анализата низ согледувањата на Арнхајм, во времињата кога тој ја пишува тезата, филмот во боја е непосоен, па ако отсуството на боја кое гледачот тежнее да го игнорира по стекнатото искуство и особено поради нејзините просторни и временски поклопувања со природните поистоветувајќи ја сликата со реалноста, во истата таа епоха *Трампи* како црно-бел филм би бил ист со останатите и следствено помалку формалистичен за очите на тогашниот гледач.

Меѓутоа, стилски нештата се комплицираат ако го земеме предвид долгиот кадар и монтажните постапки, затоа што тука, низ призмата на тезите на Андре Базен, *Трампи* е пореалистичен со своето почитување на просторно-временските односи користејќи ги мизансценските решенија и статичните композиции. Иако дискусијата по прашање на режирањето во длабочина не е толку едноставна, па не можеме да речеме дека во дебитантскиот целосно отсуствува долгиот кадар или во вториот не постојат монтажни решенија, сепак размерот е недвосмислено поместен силно кон едниот и другиот филм, за што зборува и драстично различниот метрички монтажен просек. Понатаму, разгледувајќи ги разликите преку тезите кои гравитираат околу крупниот план на формалистите Минстерберг и Арнхајм, несомнено *Исцелител* е експоненцијално поформалистички, затоа што во *Трампи* речиси и да нема крупни планови, а нема ниту еден строго-крупен, па следствено филмот не повикува толку на видливост на сопствениот стил, за кој крупниот план е со сигурност еден од клучните чинители. Следствено *Трампи* е пореалистичен.

Сепак, во интерес на целосна теоретска транспарентност, битно е да се наведат и побројните детали или инсерти во вториот филм за разлика од дебитантскиот што ја прави дискусијата послоевита и вредна за дополнително разгледување можеби понатаму, во рамките на некое идно истражување. Рековме на многу места во *Исцелител* се појавуваат непрофесионални актери кои со својата природност и автентичност го зајакнуваат реализмот во филмот, додека во *Трампи* нивната употреба е сведена на незначителен процент. На крајот уште еднаш да се навратиме на драматуршката анализа, а тука го употребивме брилијантниот есеј на Андре Базен посветен на *Пауза* на Роселини, а следејќи ги неговите согледувања и ставови, несомнено *Трампи* со својата фрагментарна структура е поблизок до ненаративните квалитети на реалноста, отколку следењето на класичните драматуршки постулати кај *Исцелител*. Сите овие клучни формално-реалистични особености можеме да ги ставиме во табела, во која зачудувачки, бројот на формалистички и реалистички особености кај едниот и другиот филм се чини дека е изедначен.

Табела 10-1 Споредба на стилски карактеристики меѓу *Исцелител* и *Трампи*

Стилска карактеристика	<i>Исцелител</i>	<i>Трампи</i>
документ на едно време	реалистички	формалистички
боја на слика	реалистички	формалистички
долг кадар и монтажно темпо	формалистички	реалистички
крупен план	формалистички	реалистички
техника: камера од рака	реалистички	формалистички
драмска структура	формалистички	реалистички

Но, да не се лажеме, децении по моќните теоретски размислувања на Минстерберг, Арнхајм и Базен, филмската уметност се чини дека се раслои на комерцијален примерок, кој се чини дека воопшто не се ни осврнува на дискусијата околу реалистичката природа на долгиот кадар наспроти жестокиот монтажен ритам и

тука во целост се согласувам со тезата на Бордвел дека не присуствуваме на суштински посткласична современа кинематографија, категорички различна, туку една хипер-класична забрзана форма на истите постапки од 30-тите години кои ги нарекуваме аналитичка монтажа или монтажа на континуитет со истиот колажен пристап на цепкање и фрагментација на реалноста низ одреден (сега зголемен) број агли на камерата. Во однос на оваа сеприсутна форма на современиот филм која Бордвел ја нарекува *интензивиран континуитет* која рековме дека е во семејна сличност со *Исцелител*, ретко кој критичар денес би го сместил дебитантскиот во некаква чиста формалистичка фиока. Но, гледајќи од другиот формалистички агол на денешниот уметнички „arthouse“ филм, кој со својата екстремна злоупотреба на интегралната нарација, го користи долгиот кадар речиси исклучиво укажувајќи на сопствената видливост како постапка или парадоксално во формалистички манир наместо реалистички, па следствено формулациите дополнително се комплицираат. Можеби шпекулативно од моја страна, но ќе поставам хипотеза дека во денешната клима на несразмерна доминација на критичката теорија во дискурсот на филмската критика, не само што е излишна дискусијата затоа што ова прашање не е дел од нивниот систем на знаења, туку ретко кој од критичката матрица воопшто би го воочил долгиот кадар во *Трампи* најмногу заради големото количество нарација врз единица должина во него, што се коси со нивното разбирање на долгиот кадар кој единствено се анализира кога е маниристички јасно видлив низ ненаративните употреби во кинематографијата на Бела Тар, Апичатпонг Вирасетакул или дури и во последните филмови на Андреј Тарковски.

12 ЗАКЛУЧОК

Истражувањето започна интимно, во форма на директно прашање поставено до самиот себе: На кој начин и во која мера отклонив креативно и авторски од едниот филм кон другиот? Мојата фасцинација со системите на решавање на рубиковата коцка, која сè уште непречено осмотски се шири низ лавиринтот на мојот ум, беше првичниот креативен импулс, затоа што несомнено спрегите кои владеат со принципите на акумулација на новите знаења од едно првично ниво до следното напредно, суштински ме потсекаа на напластувањата и запознавањето со кинематографската методологија. Куновата промена на парадигмата претставуваше потемелна теоретска инспирација, затоа што моето разбирање на филмската практика доживеа слично уметничко сеизмичко поместување по долг период на совладување и таложување на првичните техники од првиот филм кон експерименталната архитектура на вториот. Меѓутоа, се прашував колку од ова уметничко поместување е мерливо, но и понатаму, како што напредуваше пишувањето на воведниот дел, дополнително ме мачеше прашањето дали сум јас, во терминологијата на Аизеја Берлин, авторски еж со архипелаг семејни сличности или сум филмска лисица, низ овие две последователни уметнички форми.

Резултатите покажаа дека стилски споредени, *Исцелител* и *Трампи* се до таа мера различни со своите особености што суштински сведочиме на две различни кинематографии: како тематски, така драматуршки и естетски. Разликите во нивните карактеристики се напластија толку што можеме слободно да кажеме дека авторското движење не е еволутивно и линеарно туку дифрактно и експоненцијално. Следствено, ми претставува голема чест да заклучам, дека метафорично земено во еден уметничко-авторски поглед во контекст на тезата на Кун, се работи за вистинска стилска *промена на парадигмата*. Во истражувањето не успеавме да најдеме доволно споредбени елементи кои акумулираат јасна низа сродни карактеристики, така што нема простор воопшто да се дискутира за некаква *семејна сличност* кога анализата упатува во драстична насока на авторска *стилска спротивност*, па следствено, барем низ споредбата на овие два филма јас сум во многу нешта повеќе филмска лисица, отколку еж.

Преку генезата на вториот филм *Трампи* ја следевме интересната и креативна филмска траекторија по која се движеше Берлинската лисица, отклонувајќи од обележаната патека на Бордвеловиот интензивираан континуитет на типичниот забрзан наративен холивудски филмски примерок, по која покорно чекореше *Исцелител*. *Трампи* во многу нешта отскокнува од денешниот комерцијален филм, меѓутоа поради солидното количество на единица нарација, не е суштински близок ниту до бавната трансцендентална артхаус кинематографија која го злоупотребува долгиот кадар заради своите уметнички екцеси. Повикувањето на видливост во користењето на овие уметнички стилски постапки е во една суштинска и теоретска сродност до слично видливите холивудски монтажни методи но и екстремната злоупотреба на крупниот план. Па така, доколку *Исцелител* е семејно сличен и припаѓа на ова модерно семејство на забрзана комерцијална нарација, *Трампи* се чини стилски бездомен, па најблиску што можевме да му се приближиме во однос на ликовно монтажните квалитети е всушност најдалечната созреана филмска епоха, таа на класичниот Холивуд од 30-тите и 40-тите години. Но, ако просечната должина на кадарот сугерира дека *Трампи* е близок до таа ера, филмскиот план покажа суштински разлики, па следствено можеме да заклучиме дека се работи за еден посебен примерок.

Меѓутоа, низ призмата на теоретските согледувања откривме креативно авторско жариште кое можеби најмногу зборува за моите особености, не само креативно во тесна врска со филмот, туку би рекол пулсирачка магма која задира во подлабоки сфери на мојата психологија и карактер. Зборувам за дијалектичкиот судир меѓу формализмот и

реалноста, спрега која несомнено го обликува мојот однос кон филмот, но и моите пошироки сфаќања за феномените на кои наидувам и кои свесно или несвесно ги набљудувам и анализирам. Ќе го земам за пример концептот на елеганција. Толку големо значење ѝ придавам што ми го менува односот не само кон филмот, туку и кон други сфери на културата. Па така, како маѓепсан ме привлекува прецизноста и леснотијата со која игра тенисерот Роже Федерер, а во мојот систем на вредности и карактер кој е нагласено натпреварувачки, зачудувачки неговата елегантна игра е крената на едно повисоко, речиси естетско рамниште, која ми е често побитна од резултатот. Но, внимавајте, постојано сум свесен за тензијата меѓу естетското задоволство поради флуидноста на движењата од една страна и резултатот на мечот од друга, па едноставно не можам да ја игнорирам чистата моќ, брзината и силината на дефанзивните удари на помалку елегантниот Рафаел Надал. Слично, постојат многу елегантни решавачи на рубиковата коцка кои можеби не се најбрзите, меѓутоа ми претставува големо задоволство да ги следам, иако надреалната брзина на првакот Јихенг Ванг е фасцинантна на еден Базеновски начин, како реалистичен факт, документарна актуелност битна сама за себе.

Да се вратиме назад кон размислувањата за филмот. Најголемото откритие за мене низ ова истражување е дека како режисер и автор, несомнено споменатиот дијалектички конфликт на естетското и природното суштински бил тука од самите мои почетоци. Како што се движев кон теоретската дисекција, размислувајќи за изборот кој морам да го направам одбирајќи автори од широкиот теоретски корпус на знаења, патот стануваше сè појасен и потесен, а почна да ми станува премногу очигледно дека јас од секогаш сум бил на средина на оваа децениска филозофско-уметничка пресметка во кинематографијата. Уште за време на студирањето на Факултетот за драмски уметности бев авторски растргнат од конфликтот, па ако првиот успешен филм во бруцошката година студии ми беше краток документарен, сè понатаму освен последниот беше жесток експеримент со играната форма. Иако дипломирав со среднометражен документарен филм, јас понатаму се посветив на играниот, но заветот кон моќта на реализмот се чини како да остана засекогаш втиснат во моите естетски постулати. На тој начин, гледано од перспектива на овие заклучни зборови, како да немаше друг избор освен разработка на оваа уметничка тензија која не прекинува да ме фасцинира, па сите останати алеи, есенцијалистички и постмодерни, едноставно колабираа под овој дијалектички масив. За истата оваа тензија меѓу реализмот и естетското во која постои филмот зборува и Перкинс (Perkins, 1972): „Филмот посветено бара рамнотежа меѓу подеднакво силните привлекувања, едното кон веродостојноста, другото кон обликот и значењето. Загрозен е со колапс од двете страни. Може да ја напукне илузијата со напрегањето во изразот. Може и да потоне во бесмислено подражавање, претставувајќи веродостоен свет кој е без значење.“

Сметам дека оваа повратна сила денес е побитна од секогаш и нека служат овие зборови како естетско предупредување до моите сегашни и идни колеги, како теоретичари така и практичари. Во времиња кога постмодерниот „артивистички“ бран се обидува целосно да ги пренасочи кинематографските текови кон својата идеолошка и знаковно-симболистичка догма, во што речиси целосно триумфира, успевајќи да ги претвори ликовните медиуми во концептуални памфлети за свои цели, битно е да се зборува подлабоко и теоретски зошто филмот е поинаков. Во интерес на елеганцијата на резимето на тезата ќе ги тргнеме настрана моите несогласувања поради авторитарната природа на овие активистички струи и ќе се фокусираме уште еднаш на природата на медиумот. Во филмот секој објект е истиот кој е снимен, а врската не е симболичка како што природно функционира во театарот каде што еден волан во рацете на актерот и столче на кое седи претставуваат автомобил, или како што е способна една поетската

метафора да ги пренесе феноменолошките квалитети од еден замислен објект на друг. Кај овој магичен и хибриден медиум, врската со објектите од реалноста кои ги претставува е директна, суштинска и базеновски онтолошка. Следствено, ќе ја парафразирам познатата реченица на Ајн Ранд, можете да ја игнорирате реалноста во филмот, меѓутоа не можете да ги игнорирате последиците од игнорирањето на реалноста во филмот. Овие зборови ги упатувам кон себе, но и кон останатите, а особено се соодветни за помладите колеги, затоа што формата, методите и техниките секогаш ќе бидат позаводливи од досадните реалистички постулати, особено во моментите кога се запознаваме со филмот, но и со која било уметност. Но, за разлика од останатите медиуми, во филмот котвата на реалноста е тешка и непоколеблива, а јажето е постојано во тензија со нашите креативни формалистички струи и доколку неприродно запловиме во естетски проблематични води, треба да имаме на ум дека врската може да се прекине и да се плати цената со производ кој не комуницира со никого, освен со агитаторскиот културен крем, на која му е сеедно за овие прашања, затоа што на филмот гледа само како средство за своја лична добивка, а не како на естетска нужност, егзистенцијална цел и давање смисла на животот. Со други зборови како што ми значи мене.

Во патот кој го поминав додека ја спремав тезата ја гледам дополнителната силина на трудот. Тоа што теоретски ми се разјасни, а инстинктивно како практичар можеби само интуитивно го чувствував, е моќно сознание и понатамошен патоказ. Затоа ги охрабрувам идните мои колеги-практичари храбро да зачекорат кон филмската теорија, затоа што нивната истрага може да открие многу особености за кои се несвесни, а плодовите се многубројни и носат неизмерно епистемиолошко богатство и креативен резервоар за следните потфати. Од друга страна, се надевам дека овие мои реченици кои фрлаат светлина на специфичниот начин на творење и авторефлексивно размислување, ќе бидат корисни за колегите теоретичари кои можат да извлечат свои заклучоци од оваа двонасочна улица на практика и теорија, кои би ги употребиле понатаму како урнек за разврска на некои нивни недоумици.

Несомнено, друг теоретичар би му пристапил на истражувањето на друг начин, почнувајќи со изборот на методолошките алатки, почетната епистемиолошка позиција, како и фокусот на теоретскиот корпус кој е разновиден. Можеме да замислиме различен пристап, од селекција на други формалистички мислител, чисто семиолошка знаковна анализа на двата филма или користење на моќниот постструктуралистички апарат на доминантната критичка теорија. Следствено, некој би донел многу поинакви заклучоци при споредбата на овие два филма, од поголема сродност во одреден знаковен семиолошки аспект кој тука не го земавме предвид, до можеби сознание дека ги повторувам големите наративи на доминантната застарена рационалистичка идеологија, гледано низ призмата на знаења на постмодерната критичка теорија. Дополнително, со отфрлањето на постмодерниот дискурс, тезата доби еден модернистички дух кој несомнено е застарен за постмодернистите. Мене тоа не само што не ми пречи, туку напротив горд сум на овие зборови кои се во спротивност на главниот културен тек, затоа што сметам дека нивните тези не само што не ме убедија во умешноста на нивниот пристап на анализа на филмот кој ми се чини нагласено догматски, туку сметам и дека нема никогаш да бидат во состојба суштински да ја сменат природата на филмскиот медиум кој е пожилав од останатите уметности. Сепак, во одбрана на збирната актуелност на концептите употребени во анализата, статистичкиот пристап е многу современ, како и неоформалистичките позиции на Бордвел и останатите, низ кои се обидов да му дадам свежина на дијалектичкиот конфликт за кој интензивно дискутиравме низ трудот.

На крај, со нетрпение гледам на некои идни времиња, кога во форма на теоретичар и практичар ќе се навратам на овие зборови откако се надевам ќе биде сработен следниот

авторски филм, за да видам дали тековниот производ авторски ќе комуницира повеќе со првиот или вториот филм, за следствено да се донесат дополнителни заклучоци.

Го сакам филмот и моето патување го започнав како практичар кој ужива да твори во рамките на оваа прекрасна уметност, но не се плашам од подлабоко теоретско знаење за мојата работа. Совладувањето нови хоризонти е суштински дел на мојот живот и напредокот не е секогаш во контури кои ние сме ги замислиле од почеток. Напротив, како што се обидов да објаснам, самиот процес на продлабочување на знаењето, а со тоа и уметничкото творење на начин својствен за мене додека работам е во повратна спрега со теоријата и не личи на едноставен линеарен прогрес, туку функционира во рамките на одредени лични или претходно востановени уметнички парадигми. Мојата задача со оваа теза беше со анализа на два мои последни филма да откријам дали воопшто постојат тие парадигми и колкаво е уметничкото поместување во мојот труд. Меѓутоа, колку и да ми годи крајниот резултат кон кој се движев додека го работев истражувањето, сепак патот кој го минувам ми е побитен. На крајот, во интерес на рамнотежата на трудот во кој несомнено ги фаворизирав реалистичките тенденции, последните зборови сакам да бидат формалистички. Од почит кон моите претходници, избрав љубовта кон оваа прекрасна уметност да ја пренесам сублимирана од еден од најголемите, Хуго Минстерберг, кој научнички и елоквентно, обидувајќи се да ја сублимира есенцијата на медиумот, ја пишува можеби најубавата дефиниција за филмската уметност:

„Масивниот реален свет ја губи својата тежина и се ослободува од просторот, времето и каузалноста, добивајќи облик на нашата човечка свест. Умот триумфира над материјата, а сликите се одмотуваат со леснотија на музички тонови. Ова е едно прекрасно уживање кое ниедна друга уметност не може да ни го овозможи.“

- Adorno, T. W., & Eisler, H. (1947). *Composing for the Films*. Oxford University Press.
- Andrew, D. (1976). *The major film theories: An introduction*. Oxford University Press.
- Aristoteles, Tredennick, H., & Aristoteles. (2007). *Aristotle. 17: The metaphysics: books I - IX / with an Engl. transl. by Hugh Tredennick* (Repr.). Harvard Univ. Press.
- Arnheim, R. (2000). *Film as art* (Nachdr.). University of California Pr.
- Astruc, A. (1968). The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo. In P. Graham (Ed.), *The New Wave: Critical Landmarks* (pp. 17–23). Doubleday.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the film: character and growth of a new art*. Dover Publications.
- Barry Salt: *Statistical Film Analysis - Cinematics*. (n.d.).
<https://cinematics.uchicago.edu/article/9890e39c-ead0-49ff-a800-37d83723836a?returnTo=%2Farticles>.
- Baxter, M. (n.d.). *Film statistics: Some observations*.
- Bazin, A. (2004a). An Aesthetic of Reality: Neorealism (Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation). In H. Gray (Ed.), *What Is Cinema? Volume II* (pp. 16–40). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520931268-003>
- Bazin, A. (2004b). The Evolution of the Language of Cinema. In H. Gray (Ed.), *What Is Cinema? Volume I* (pp. 23–40). University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520931251-006>
- Bazin, A. (2004c). The Ontology of the Photographic Image. In *What Is Cinema? Volume I* (pp. 9–16). University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520931251-004>
- Bazin, A. (2004d). The Virtues and Limitations of Montage. In H. Gray (Ed.), *What Is Cinema? Volume I* (pp. 41–52). University of California Press.
<https://doi.org/10.1525/9780520931251-007>
- Bazin, A., Gray, H., Andrew, D., Renoir, J., & Truffaut, F. (2005). *What is cinema?* University of California Press.
- Bazin, A., Renoir, J., Truffaut, F., Andrew, D., & Gray, H. (2005). What is cinema? *ACLS Humanities E-Book*.
- Beardsley, M. C. (1981). Structure and Texture in Visual Design. In *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (pp. 169–177). Hackett Publishing Company.
- Berlin, I., & Hardy, H. (2013). *The hedgehog and the fox: An essay on Tolstoy's view of history* (Second edition). Princeton University Press.
- Bordwell, D. (1980). *French impressionist cinema: Film culture, film theory, and film style*. Arno Press.
- Bordwell, D. (2002). Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(3), 16–28. <https://doi.org/10.1525/fq.2002.55.3.16>
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. Routledge.
- Bordwell, D. (2018). Lessons with Bazin: Six Paths to a Poetics. In *Observations on Film Art*. <https://www.davidbordwell.net/essays/lessonswithbazin.php>.
- Bordwell, D., & Carroll, N. (Eds.). (1996). *Post-theory: Reconstructing film studies*. University of Wisconsin Press.
- Clark, T., Foster, L., Sloan, L., Bryman, A., & Bryman, A. (2021). *Bryman's social research methods* (Sixth edition). Oxford University Press.

- Cohen-Séat, G. (1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Presses Universitaires de France.
- Cook, D. A. (2016). *A history of narrative film* (Fifth edition). W.W. Norton & Company.
- Cutting, J. E., Brunick, K. L., DeLong, J. E., Iricinschi, C., & Candan, A. (2011). Quicker, Faster, Darker: Changes in Hollywood Film over 75 Years. *I-Perception*, 2(6), 569–576. <https://doi.org/10.1068/i0441aap>
- Delluc, L. (1920). *Photogénie*. M. de Brunoff.
- Eisenstein, S. (1942). Synchronization of Senses. In J. Leyda (Ed.), *The Film Sense* (pp. 69–109). Harcourt, Brace and Company.
- Ep161 “What Do Ancient Brains and Future AIs Have in Common?” With Read Montague. (2026). In *Inner Cosmos with David Eagleman*. iHeartPodcasts.
- Fassbinder, R. W. (1992). I’ve Changed Along with the Characters in My Films: A Discussion with Hella Schlumberger about Work and Love, the Exploitability of Feelings, and the Longing for Utopia. In M. Töteberg & L. A. Lensing (Eds.), *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes* (pp. 16–30). Johns Hopkins University Press.
- Foundas, S. (2009). Form and Emotion: The Art and Life of Alain Resnais, at LACMA. *LA Weekly*.
- Gelmis, J. (1970). An Interview with Stanley Kubrick. In *The Film Director as Superstar*. Doubleday.
- Griffith, D. W. (1926). Pace in the Movies. *Liberty Magazine*, 28–33.
- Griffith, R. (1970). Foreword to the Dover Edition. In H. Münsterberg (Ed.), *The Film: A Psychological Study: The Silent Photoplay in 1916* (pp. v–xv). Dover Publications.
- Hennequin, A. (2008). *The Art of Playwriting: Being a Practical Treatise on the Elements of Dramatic Construction, Intended for the Playwright, the Student, and the Dramatic Critic*. Kessinger Publishing, LLC.
- kache. (2026). You can outsource your thinking but you cannot outsource your understanding. In *X*. <https://x.com/yacineMTB/status/2018886083120153046>.
- Kuhn, T. S., & Hacking, I. (2012). *The structure of scientific revolutions* (Fourth edition). The University of Chicago Press.
- Kurt Vonnegut on the Shapes of Stories*. (2010). YouTube.
- Mangan, K. (2019). Proceedings Start Against “Sokal Squared” Hoax Professor. In *The Chronicle of Higher Education* (News). <https://www.chronicle.com/article/proceedings-start-against-sokal-squared-hoax-professor/>.
- March 11, B. S., & at 01:03, 2010. (2010). Some Notes on Shot Scales. In *Research into film*.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting* (1st ed). ReganBooks.
- Méliès, G. (1937). J’ai construit le premier studio du monde il y a quarante ans. *Pour Vous*, 8.
- Metz, C., Taylor, M., & Metz, C. (2007). *Film language: A semiotics of the cinema* (Nachdr.). Univ. of Chicago Press.
- Michelson, A., & O’Brien, K. (Eds.). (Twentieth century). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* (Nachdr.). Univ. of California Press.
- Mounk, Y. (2018). What an Audacious Hoax Reveals About Academia. In *The Atlantic* (Ideas).

- Münsterberg, H. (1915). Why We Go to the "Movies". *The Cosmopolitan Magazine*, 60(1), 22–32.
- Münsterberg, H. (1970). *The photoplay* (Repr. [d. Ausg.] New York [u.a.] 1916). Arno Pr. [u.a.].
- Observations on film art : Intensified continuity revisited*. (n.d.).
- Perkins, V. F. (1972). *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Penguin Books.
- Perkins, V. F. (Nineteenth century). *Film as film: Understanding and judging movies* (Repr.). Da Capo Press.
- Pudovkin, V. I., & Montagu, I. G. S. (1978). *Film technique and film acting* (4th print., memorial ed., with a memoir and a rev. and compl. record of the author's film work). Grove Press.
- Question 2: What Do Lines Tell? - Cinemetrics*. (n.d.).
<https://cinemetrics.uchicago.edu/article/7b03328a-139f-4980-826f-ec3f0fe5a8b8?returnTo=%2Farticles>.
- Reagan, A. J., Mitchell, L., Kiley, D., Danforth, C. M., & Dodds, P. S. (2016). The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes. *EPJ Data Science*, 5(1), 31.
<https://doi.org/10.1140/epjds/s13688-016-0093-1>
- Redfern, N. (1910). *SHOT SCALES IN HOLLYWOOD AND GERMAN CINEMA, 1910 TO 1939*.
- Redfern, N. (2023). The average shot length and the ecological fallacy in Film Studies. *Humanities Bulletin*, 6(1), 172–180.
- Renoir, J. (1962). Conversation with Jean Renoir. *Sight and Sound*, 31, 78–83.
- Rumsfeld, D. H., & Myers, R. B. (2002). *DoD News Briefing: Secretary Rumsfeld and Gen. Myers*. U.S. Department of Defense.
- Salt, B. (1974). Statistical Style Analysis of Motion Pictures. *Film Quarterly*, 28(1), 13–22.
<https://doi.org/10.2307/1211438>
- Salt, B. (2009a). *Film style and technology: History and analysis* (Third edition). Starword.
- Salt, B. (2009b). *Film Style and Technology: History and Analysis* (3rd ed.). Starword.
- Sargent, E. W. (1912). Scenes and Leaders. *Moving Picture World*, 13(6), 542.
- Sarris, A. (1962). Notes on the Auteur Theory in 1962. *Film Culture*, (27), 1–8.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- Searching for Bobby Fischer*. (1993). Paramount Pictures.
- Snyder, B. (2005). *Save the cat! The last book on screenwriting that you'll ever need*. Michael Wiese Productions.
- Sokal, A. D. (2010). *Beyond the Hoax: Science, Philosophy and Culture*. Oxford University Press, Incorporated.
- System for solving Rubik's cube*. (n.d.). <https://ws2.binghamton.edu/fridrich/system.html>.
- Truffaut, F. (1976). A Certain Tendency of the French Cinema. In B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods: An Anthology* (Vol. 1, pp. 224–237). University of California Press.
- Tsivian, M. B. D. K. Y. (2016). A Numerate Film History? Cinemetrics Looks at Griffith, Griffith Looks at Cinemetrics. *Mise Au Point*, 8.
<https://doi.org/10.4000/map.2108>

- Tsivian, Y. (2009). Cinemetrics, Part of the Humanities' Cyberinfrastructure. In M. Ross, M. Grauer, & B. Freisleben (Eds.), *Medienumbrüche* (1st ed., Vol. 27, pp. 93–100). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839410233-007>
- User, S. (n.d.). <https://www.dfrm.org.mk/activities/prirachnik-za-filmadjii>.
- Waitzkin, J. (2007). *The Art of Learning: A Journey in the Pursuit of Excellence*. Free Press.
- Weber, R. (2014). Comparative Philosophy and the Tertium: Comparing What with What, and in What Respect? *Dao: A Journal of Comparative Philosophy*, 13(2), 151–171. <https://doi.org/10.1007/s11712-014-9368-z>
- Weitz, M. (1950). *Philosophy of the Arts*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674436626>
- Weitz, M. (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27. <https://doi.org/10.2307/427491>
- Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical Investigations* (G. E. M. Anscombe, P. M. S. Hacker, & J. Schulte, Eds.; 4th ed.). Wiley-Blackwell.

Ѓорче Ставрески е наградуван сценарист и режисер, роден на 28 декември 1978 во Скопје. Дипломира на Факултетот за драмски уметности во Скопје, на одделот Филмска и ТВ-режија. Автор е на кратки играни филмови, документарци, целовечерен игран филм и над стотина рекламни спота. Ги пишува, режира и продуцира своите филмови. За својата работа е добитник на интернационални награди. Како дете бил талентиран математичар и за неговите достигнуања е добитник на националната награда „13 Ноември“.

Неговиот дебитантски игран филм „Исцелител“ започна со дистрибуција во 2017 и беше селектиран на преку 60 фестивала за 16 месеца, 3 од нив од престижната А-категија во Талин, Гоа и Шангај. Освои 19 интернационални награди, од кои 5 за најдобар филм на фестивалите во Солун, Санта Барбара, Бергамо, Обањ и Виена. „Исцелител“ е првиот македонски филм во каталогот на „НВО Еуроге“, а филмот доби блескави рецензии од врвните светски списанија „Холивуд репортер“, „Вараети“ и „Скрин дејли“. Беше македонски кандидат за оскар во 2019.

Краткиот игран филм „Материјал за аудиција“ освои награда за најдобар филм на еден од најголемите фестивали во Јужна Америка, „Bogoshorts“ во Колумбија. „На изгрејсонце“ беше негов прв краток филм надвор од студиите и беше избран во официјална натпреварувачка селекција на најпрестижниот фестивал специјализиран за кратки филмови, францускиот „Клермон Феран“.

Своето образование го надополни како учесник на школата за развој на таленти „Берлинале талент кампус“ во Германија, беше дел од семинарот за развој на филмови организиран од врвната продукциска мрежа „EAVE“ и учесник на престижната школа за развој на идеи „Less is More“.

По големиот успех на „Исцелител“, одржа серија предавања, на фестивалот „Engage“, во Министерството за финансии, Факултетот за информатика и Факултетот за драмски уметности. Со селекторот на Берлинскиот фестивал, Берн Будар, одржа предавање на факултетот „ФИОФА“ во Охрид. Заедно со сценаристот Пјер Хоџсон одржа предавање за пишување сценарио во рамките на филмскиот фестивал „Браќа Манаки“ во Битола.

Покрај филмот, активно се занимава со фотографија и љубител е на логичките игри судоку и рубикова коцка.