

**Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје**



**Филолошки факултет „Блаже Конески“**

**Кандидат:**

**м-р Горан Тренчовски**

**ИНТЕРМЕДИЈАЛНИТЕ ВЕРИФИКАЦИИ НА РОМАНИТЕ  
*ЦРВЕНИОТ КОЊ* ОД ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ И  
*НЕЖНИОТ ВАРВАР* ОД БОХУМИЛ ХРАБАЛ**

*Докторска дисертација*

**Ментор:**

**проф. д-р Кристина Николовска**

**2021**

**„Ss. Cyril and Methodius University“ – Skopje**

**Faculty of Philology „Blaže Koneski“**

**Candidate:**

**Goran Trenchovski, M.A.**

**INTERMEDIAL VERIFICATIONS OF THE NOVELS  
*THE RED HORSE* BY TAŠKO GEORGIEVSKI AND  
*THE GENTLE BARBARIAN* BY BOHUMIL HRABAL**

***Doctoral Dissertation***

**Mentor:**

**Professor Kristina Nikolovska, Ph. D.**

**2021**

## АПСТРАКТ

Овој докторски труд има цел да ги истражи интермедијалните нишки и можности во структурата на романите *Црвениот коњ* (1975) од Ташко Георгиевски и *Нежниот варвар* (1973) од Бохумил Храбал.

Повеќемедиумската адаптабилност на овие прози се должи на значителното количество на драматични пасажии што го содржат. Сличностите и разликите меѓу нив овозможуваат контрапункти и варијации коишто се полигон за иследување на една нова европоцентрична книжевно-медијална херменевтика.

Применувајќи го методот на препознавање, насочени сме кон анализата на новосоздадените дела со драмски одлики, дискутирајќи за трансферите, дијалогичностите и ефектите произлезени од трансмедијалните особености на овие два романа.

Еден од бисерите во ризницата на балканското филмско творештво е играниот филм *Црвениот коњ* (1981), режиран од Столе Попов. Тоа е производ еднакво важен и во полето на филмската уметност и во полето на компаративната литература. Во тоа кинематографско дело централно место заземаат враќањата и искушенијата на Борис Тушев, прогонет од родното огниште. Самоодрекувањето и покајанието на главниот лик ни ги предочуваат длабоката пукнатина во неговата душа и неговиот осаменички крај сè до смртта. Од филмскиот материјал е изработена играна телевизиска серија во 1983 г., а од граѓата за романот е создадена радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев* (1977).

Храбал во *Нежниот варвар* располага со документарен материјал, а плејадата ликови од периферијата коишто ги обработува се во тесна врска со неговото бурно животно искуство. Делото изобилува со самоодбранбен цинизам и шармантна духовитост, одново пронаоѓајќи ги изгубените клучеви од младешката љубов на авторот. Кај него е пресудно пријателството на тројцата аутсајдери: уметникот Владимир Боудник, филозофот Егон Бонди и самиот Храбал олицетворен во ликот на Писателот. Романот е инсцениран неколкупати, а Петр Колиха го режираше играниот филм *Нежниот варвар* (1989), еден од најпоетичните европски филмови.

Двајцата автори со своите мајсторски потфати опстојале како филолошки константи во уметничката литература, едниот во бохемистиката, другиот во балканистиката, потврдувајќи ги безграничните можности на нивните култни романи надвор од словенските јазични рамки.

Корпусот на книжевноста на XX век детерминирана со *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* го верифицираме како непресушен извор за преоткривање на оригинални и неповторливи романескни и интермедијални дела.

### **Клучни зборови:**

Книжевност и филм, роман, адаптација, Ташко Георгиевски, Бохумил Храбал, *Црвениот коњ*, *Нежниот варвар*, сценарио, драмски медиуми.



## ABSTRACT

This PhD thesis aims to research the intermedial threads and possibilities in the structure of two novels: *The Red Horse* (1975) by Tashko Georgievski and *The Gentle Barbarian* (1973) by Bohumil Hrabal.

The adaptability of both these prose works can be related to the significant amount of dramatic passages in them. The similarities and differences between them allow for counterpoints and variations that can serve as a testing ground for exploration of a certain kind of new Eurocentric literary-medial hermeneutics.

By applying the method of recognition, this thesis seeks to analyse newly created works with dramatic features, discussing the transfers, dialogics and effects arising from the trans-medial characteristics of these two novels.

One of the masterpieces of Balkan filmography is the feature film *The Red Horse* (1981), directed by Stole Popov. It is a work of art of equal importance for both film and the field of comparative literature. The central space in the film is given to Boris Tushev's return home after his exile and his subsequent temptations. The self-denial and repentance of the lead character prefigure the deep rift in his soul and his loneliness that ends only with his death. A television series was produced on the basis of the film in 1983, while a radio play was produced earlier, on the basis of the novel in 1977, entitled *The Return of Boris Tushev*.

In *The Gentle Barbarian*, Hrabal availed himself of documentary material and cultivated a constellation of characters from the periphery, closely related to his own turbulent life experience. This novel abounds in self-defensive cynicism and charming wit, rediscovering the lost cues of the author's youthful love. The friendship of the three outsiders, Vladimír Boudník, the artist, Egon Bondy, the philosopher, and Hrabal himself, embodied as the character of the Writer, occupies the central place in the book. The novel has been staged several times, while Petr Koliha directed the feature film *The Gentle Barbarian* in 1989. It is one of the most poetic European films to date.

The masterly feats by two authors, not only firmly position them as philological constants, Hrabal in Bohemistics, Georgievski in Balkanistics, but also validate the endless opportunities of their cult novels beyond the Slavic linguistic boundaries.

We can verify that the literary corpus of the 20<sup>th</sup> century literature, determined by works such as *The Red Horse* and *The Gentle Barbarian*, is an inexhaustible source for renewed discoveries of original and unique novelistic and intermedial works.

**Keywords:**

Literature and film, novel, adaptation, Tashko Georgievski, Bohumil Hrabal, *The Red Horse*, *The Gentle Barbarian*, screenplay, dramatic media

## СОДРЖИНА

### 1. ВОВЕД

#### 1.1. Вовед во темата

### 2. ОСВРТ КОН ТЕОРИЈАТА НА АДАПТАЦИЈА

#### 2.1. Преглед на достигнувања низ светски и домашни примери

##### 2.1.1. Роман – филм

##### 2.1.2. Роман – театар

### 3. ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ И БОХУМИЛ ХРАБАЛ

#### 3.1. Кинематичките романи на Ташко Георгиевски и Бохумил Храбал

##### 3.1.1. Методологија на интермедијалното образување од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*

### 4. АНАЛИЗА НА НОВОРОДЕНИТЕ ДЕЛА СО ДРАМСКИ ОДЛИКИ

#### 4.1. Поттик: романот *Црвениот коњ*

##### 4.1.1. Филмот *Црвениот коњ*

##### 4.1.1.1. Анализа на филмското дело *Црвениот коњ*

##### 4.1.2. ТВ-серијата *Црвениот коњ*

##### 4.1.2.1. Прва епизода или „Сонот како мал грев“

##### 4.1.2.2. Втора епизода или „Секој пее своја песна“

##### 4.1.2.3. Трета епизода или „Галоп кон вечноста“

##### 4.1.3. Радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*

##### 4.1.4. Актерот Ристо Шишков во интермедијалниот триптих според *Црвениот коњ*

#### 4.2. Поттик: романот *Нежниот варвар*

##### 4.2.1. Моритатите и легендите како база за старо-нови филмови

##### 4.2.2. Филмот *Нежниот варвар*

###### 4.2.1.1. Анализа на филмското дело *Нежниот варвар*

##### 4.2.3. Драматизацијата *Нежниот варвар*

###### 4.2.3.1. Реконструкција на претставата *Нежниот варвар*

#### 4.3. Автореференцијален дискурс на адаптацијата врз примерот на филмот *Златна петорка*

### 5. РАСПРАВА ЗА ТРАНСМЕДИЈАЛНИТЕ МОЖНОСТИ НА РОМАНИТЕ *ЦРВЕНИОТ КОЊ* И *НЕЖНИОТ ВАРВАР*

#### 5.1. Интермедијални трансфери

#### 5.2. Кинестетична vs театрална дијалогичност

#### 5.3. Емоционален импакт на нарацискиот говор

#### 5.4. Дефенестрација, егзил, миграција, номадизам

#### 5.5. Постмедијални ефекти

### 6. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

### 7. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИ ИЗВОРИ

#### 7.1. Филмографија на *Црвениот коњ*

#### 7.2. Филмографија на *Нежниот варвар*

### 8. ПРИЛОЗИ

#### 8.1. Табели

#### 8.2. Список на фотографии и илустрации

### 8.3. Кратки творечки биографии на авторите застапени во трудот

8.3.1. Бохумил Храбал (1914 – 1997)

8.3.2. Вацлав Нивлт (1930 – 1999)

8.3.3. Ацо Алексов (1932 – 2005)

8.3.4. Ташко Георгиевски (1935 – 2012)

8.3.5. Иво Кробот (1948)

8.3.6. Столе Попов (1950)

8.3.7. Петр Колиха (1956)

### 9. БИОГРАФИЈА НА КАНДИДАТОТ

### 10. ЗАБЕЛЕШКИ

## 1. ВОВЕД

Во современата книжевна наука има низа актуелни релевантни проникнувања кои се поврзани со проучувањето на интермедијалните верификации на прозаистичните дела.<sup>1</sup> Тоа е поткрепено со соодветна теориска подлога којашто се повикува главно на преточувањето на романот<sup>2</sup> во друг (драмски) медиум и на истражувањето и потврдувањето на неговите адаптабилни својства во филмската и театарската компаративистичка сфера.

Низ примерите од балканската литература еклатантни примери за успешна трансмедијализација се филмските дела, т. е. играните филмови правени според раскази, новели, романи или драмски пиеси. Во Македонија имаме адаптирано вкупно шеесет и две романсиерски книги, од кои дванаесет се за деца и млади. Од *Солунските атентатори* (1961) до *Златна петорка* (2016), имаме дваесет македонски филмови правени за кино или телевизија, шеснаесет играни телевизиски серии и две телевизиски драми коишто се направени по мотиви или инспирирани од романи. Притоа се користени материјали или ткива од романите на Јован Бошковски, Панде Ташкоски, Димитар Солев, Ташко Георгиевски, Јован Стрезовски, Славко Јаневски, Методија Фотев, Венко Андоновски, Живко Чинго, Душан Калиќ<sup>3</sup>, Мето Јовановски, Братислав Ташковски, Видое Подгорец, Бошко Смакоски, Ванчо Николески, Видое Видически, Велко Неделковски, Зоран М. Јовановиќ, Лазо Наумовски, Оливера Николова, Трајче Крстески, Јово Камберски. На театарските сцени, пак, од претставите *Богомилска балада* (1965) до *Папагалот Историко* (2017), имаме триесет и една романсиерска книга драматизирани и реализирани како театарски инсценации. Притоа се користени, интегрално или фрагментарно, романите на Стојан Христов, Владо Малески, Јован Павловски, Живко Чинго, Петар Ширилов, Славко Јаневски, Владимир Костов, Ѓорѓи Абаџиев, Петре М. Андреевски, Ташко Георгиевски, Видое Подгорец, Коле Чашуле, Данило Коцевски, Иван Чаповски, Венко Андоновски,

---

<sup>1</sup> *Македонскиот роман: библиографија*, прир. Елизабета Стоименова, НУБ „Св. Климент Охридски“, Скопје, 2010.

<sup>2</sup> Романот како прозен литературен жанр се јавува уште во средниот век и потекнува од креативната потреба романските (римјанските) народи во склоп на Римската Империја да ги опишуваат човековите херојски страсти, борби, социјални противречности, стремежи и идеали. Од рицарските теми, преку авантуристички, сатирични, сентиментални, галантни, филозофски и психолошки поставености, тој еволуира во строго реалистични облици, прикажувајќи ги најмодерните текови на свеста коишто се мошне податливи за театарска и филмска адаптација.

<sup>3</sup> Душан Калиќ е писател и новинар кој значителен дел од својата творечка младост ја поминал во Скопје. Него може да го сметаме за дводомен автор, зашто е еднакво значаен и за македонската и за српската книжевност. Неговите први прозни објави се печатени на македонски јазик, како што е збирката раскази *Од оние дни*. (Душан Калиќ, *Од оние дни*, „Кочо Рацин“, Скопје, 1951.) Калиќ се појавува како авторско име и на шпицата на филмскиот журнал *Скопски репортер* бр. 2 во 1963 г.

Јордан Плевнеш, Стале Попов, Слободан Мицковиќ, Драги Михајловски, Гоце Смилевски, Љубиша Георгиевски.<sup>4</sup>

Меѓу сигнификантните дела на повоените словенски прозаисти, забележителни иновации се среќаваат кај Ташко Георгиевски<sup>5</sup> и Бохумил Храбал<sup>6</sup>, писатели чиито дела доживуваат светска слава.

Ташко Георгиевски (1935 – 2012) е македонски писател кој досега има реализирано најголем број сценарија за филмови. Неговите романи имаат доживеано неколку маестрални екранизации и драматизации. Книгите на Георгиевски „доаѓаат тихо, без најава, се продолжуваат една со друга, се дополнуваат“ (Атанас Вангелов 1970: 302). Трите романи на Георгиевски *Сидови*, *Црно семе* и *Црвениот коњ* се објавени под заедничкиот наслов *Земјата на Христос* во 1982 година. Низ сеопфатностите во неговата проза „судбината и перипетиите на Македонците од Егејска Македонија се посочуваа како главни мотиви“ (Никифор Робовски 1985: 103).

Бохумил Храбал (1914 – 1997) е несомнено најпреведуван и најинспиративен чешки прозаист за сите генерации адаптатори и драмски писатели. Неговите романи, исто како и на Георгиевски, имаат неколку бравурозни верзии што се филмувани и инсценирани. Дали Храбаловите јунаци сакале да станат гиганти, но се всушност најобични смртници? Давајќи соодветен одговор на вака поставеното прашање, Емир Кустурица во еден свој запис за Храбаловиот типичен јунак вели дека тој додека пие пиво, всушност, филозофира потпирајќи се на Хашековиот Швејк, и живее на маргините на историјата, потсмевајќи се буквално на сè. Можеби и поради тоа, Храбал ги нарекува своите сонародници „бестии кои се смеат“ (Кустурица 2018: 11).

Додека Георгиевски може да се нарече мудар и питом филозоф на македонското огниште, Храбал е неофицијално востолечен тажен крал на чешката книжевност со фолклорни импулси.

Режисерите Кирил Ценевски и Столе Попов се најзаслужни за екранизирањето на најслогевитите и најпопуларните прозни дела на Георгиевски, кој бездруго е „достоинство на нашата современа литература“ (Вангелов 1981: 195).

Благодарение пред сè на исцрпната животна заложба на чешкиот режисер, оскаровецот Јиржи Менцел за екранизирање на прозните дела на Храбал, тие дела стануваат светски препознатливи и се приближуваат до пошироката публика.

---

<sup>4</sup> Некои од овие автори во своите книги имаат создадено свој имажинативен свет-сон (Јаневски – Кукулино, Чинго – Пасквелија, Фотев – Долна Долина).

<sup>5</sup> *Повоени македонски прозаисти: антологија*, прир. Георги Старделов, Кочо Рацин, Скопје, 1960.

<sup>6</sup> *Hrabal – Bibliografie dodatky rejstříky*, ed. Claudio Poeta, Václav Kadlec, Pražská imaginace, Praha, 1997.

Досегашни достапни книжевни студии кои се поврзани со делата на овие двајца големи романсиери имаат: Донка Роус, Атанас Вангелов, Соња Стојменска-Елзесер, Мирољуб М. Стојановиќ, Венко Андоновски, Ефтим Клетников, Златко Крамариќ, Славица Србиновска, Георги Старделов, Борислав Павловски, Алфред Антковјак, Матеја Матевски, Маргарета Карајанова, Гане Тодоровски, Петар Ширилов, Славка Манева, Ристо Лазаров, Трајче Крстески, Валентина Миронска-Христовска, Неантос Тракитис, Јасминка Делова-Силјанова, Васил Тоциновски, Лорета Георгиевска-Јаковлева, Раде Силјан, Субиото Намита, Лоран Ковач, Христо Георгиевски, Вецко М. Домазетовски, Цане Здравковски, Вера Јанева-Стојановиќ, Миодраг Друговац, Радомир Ивановиќ, Ранко Младеноски, Марија Проскурина, Титус Вижеу, Димитар Солев, Благоја Иванов, Слободан Мицковиќ, Бранка Кубеш, Стојан Лекоски, Доне Пановски, Александар Спасов, Љубиша Станковиќ, Науме Радически, Санде Стојчевски, Чедо Цветковиќ, Весна Мојсова-Чепишевска, Томе Момировски, Биљана Рајчинова-Николова и др.

Покрај литературни, продуцирани се и поголем број филмски, сценски, телевизиски и радиофонски дела коишто инспиративното извориште го имаат црпено од романите на Георгиевски и Храбал, а нивните стојности и адаптациони карактеристики може научно да се разложат низ теориските начела на Линда Хатчион.

Подвлекуваме дека тематската дебата на овој труд се фокусира врз конкретните интермедијални верификации на антологиските романи *Црвениот коњ* (1975) од Георгиевски и *Нежниот варвар* (*Něžný barbar* 1973) од Храбал. Нивните англиски преводи се овековечени од страна на Љубица Арсовска (*The Red Horse*) и Џед Сласт (*The Tender Barbarian*).

По повод најпрвото излегување на романот *Црвениот коњ* (1975), на 7 октомври 1976 г. Георгиевски во интервјуте со Љубе Цветановски за Радио Скопје вели: „Пишувам за едно одредено место, за луѓе чии судбини меѓусебно се испреплетуваат и за едно историско и сегашно време, за едни историски неминовности, во кои се наоѓаат тие луѓе. Луѓето се Македонци, се наоѓаат на македонска земја“ (Златко Крамариќ, 2010: 17). Според Крамариќ, „Ташко Георгиевски не се разликува од деветнаесеттовековните патриотиромантичари, кои во нацијата-државата ги најдоа границите на своите соништа“ (Исто: 118).

Сумирајќи ги достигнувањата на научната дисциплина поврзани со предметот на овие истражувања, утврдуваме дека Ташко Георгиевски и Бохумил Храбал се две грандиозни писателски имиња од светски формат, а нивните раскошни романи *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* имаат изразито хиперреално-антрополошки димензии и поставености на ликовите со интермедијална поливалентност.



## 1.1. Вовед во темата

Еден од предметите на истражувањата при оваа тема се нарацијата и стилот, односно наративните и стилските теченија во посочените романи на Георгиевски и Храбал што лесно се преточуваат во возбудливи филмски, театарски и радио-телевизиски приказни. Според Дејвид Бордвел, главно „класичната нарација се однесува кон филмската техника како кон средство за сижејно пренесување на информацијата на фабулата“ (Бордвел 2013: 188). Иако кај Георгиевски и Храбал има евидентни модернистички отклони во склад со сижејните барања, класичниот стил кај таквите дела може да го одредиме „од ограничен број на посебни технички средства уредени во стабилна парадигма и пробабилистички рангирани“ (Исто: 189). При ваквите класични наративни фабулативни дејствија стилот на филмското дело го поттикнува гледачот да создаде кохерентни временски рамки, слободно пливајќи од модернистички во постмодернистички води коишто, според Андоновски, за македонскиот роман надоаѓаат во осумдесеттите години од 20 век, „паралелно со модернизмот кој има продолжен тек, паралелно и со еден вид критички реализам, кој исто така има свои сјајни претставници и дела, и паралелно со една парадигма историски романи посветени на разнебитеноста на македонскиот народ“ (Андоновски 2013: 36).

*Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* се книжевни дела нашироко препознатливи во светот, со свезден дострел, а од традуктолошки аспект преведувани на голем број јазици. Тие имаат доживеано повеќекратни книжни изданија и се здобиле со мошне позитивна критичка рецепција. Она што за нас е посебно интересно е тоа што тие се лесно адаптабилни и во други медиуми, пред сè од драмската сфера.

Токму трансмедијалноста на романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*, протомемориската граѓа што ја содржат тие и нивната интернационална верификација врз широкиот полигон на филмски и, воопшто, драмски уметнички израз, се основен предмет при длабинското истражување на оваа наша тема. При опсервирањето на нивната интермедијалност, воочливи се низа драматични ситуации и пасажи.

Гледано генерички, покрај стилските, мошне важни се и жанровските формации кај овие две дела. Кога дискутираме за литературата и филмот, ги земаме предвид семантичките и синтаксичките фактори интегрирани како текстуални употреби во знаковен систем, и во процесот на анализа влегуваме целосно линеарно, при што „линеарноста всушност не е повеќе од погодна фикција“ (Рик Алтман 2012: 210).

Во блескавата проза на Ташко Георгиевски е акумулирана голема изворна носивост со третманот на егејската тема, односно со драматичните настани на луѓето од Егејска Македонија по Граѓанската војна во Грција. Во неговите романи (циклусот *Црно семе* и најуспешниот во интермедијалното адаптирање – *Црвениот коњ*) суштествува валоризацијата на идентитетот, преиспитувањето на коренот, самопотврдувањето на свеста,

битот и родот. Самиот Георгиевски за генезата на своите романи проговорува дека при нивното создавање како да го гледал својот живот одблизу, со широко отворени очи. „Важно е дека моето село (Кронцелево) е сместено под самиот Кајмакчалан, дека сум се родил додека цветале црешите. Кронцелево не е бело само преку зимата, туку и во пролет тоа е бело од цветот на црешните, а преку лето црвено од црвени обетки“ (Георгиевски 1989: 48). Тој е убеден дека животописот на Македонците од Егејот е и негов животопис. Во контекст на сензибилитетот и изнијансираноста на раните прози на Георгиевски, се вели дека тие ги допираат границите на крајно можното на начин што „пред нас испакнуваат внатрешните немири на неговите луѓе од нашиот Југ со сите нивни бремиња, судири, стремежи и недосонувани занеси по трагедијата која ги исфрлила од сопственото тло“ (Доне Пановски 1970: 5). Јазикот на Георгиевски е поетски, а неговите реченици се преполни со чувства, со смисла за вникнување, натопени од еден поинаков живот кој недостасува. За неговите луѓе-ликови е повеќе од сигурно дека се дојдени од „зад насипот, откако пред тоа го оставиле својот живот, онаму на југ“ (Исто: 9-10). Вистинитоста на настаните и судбините на Македонците во лајтмотивскиот прогон врамен во различни географско-историски простори (Егејска и Вардарска Македонија, Војводина, Русија) се главен содржински фон во романите на Георгиевски, и притоа авторот покрај физичките, поставува и свои, фиктивни писателски граници: „некогаш вода како во *Црно семе*, етичка и морална како во *Сидови*, во *Црвениот коњ* откажувањето од самиот себе“ (Лорета Георгиевска-Јаковлева 1997: 72). Тој воедно прикажува за судбинскиот од на „протераните од родното огниште врз кои постојано демнела смртта поминувајќи низ малтретирања, тероризирања, војни, прогон во непознат правец, по затвори и логори, пренесувани со камиони и возови, психички уништувани, губејќи го човекот во себе, губејќи го сопствениот и националниот идентитет“ (Валентина Миронска-Христовска 2008: 195).

Фасцинантните романи на Бохумил Храбал се хиперреалистични, а неговиот стил е експресивен, луциден, и исто така визуелен како кај Георгиевски. Како „народски“ човек, лик од чаршиските познати но и најскрити кафеанско-крчмарски локации, Храбал во своите дела чесно и умешно ни раскажува дека животот е верност со громки убавини и за нив вреди да се бориме, понекогаш и по цена на сопствениот живот. Речениците му се прилично долги, проширени и сложени, изобилуваат со мноштво детали и валери на прикажувањето. Најпосле, Храбал на рафиниран начин, со суптилен хумор и специфична „прашка иронија“, раскажува за поразличните чешки индивидуи од вториот, и најчесто од третиот, маргинален граѓански ешалон, како и од последните колосеци на насушното живеење. За Храбаловата суровост, природност и неопходен хумор, за неговата неизмерна љубов кон животот без да се изгуби смислата за хумор, како и за неговиот однос кон сентименталноста и важноста на обредот, најпрецизно се изјаснува неговиот долгогодишен соработник Јиржи Менцел: „Господинот Храбал сите негови писанија за суровоста на животот ги има напишано без трошка депресија или безнадежност“ (Менцел 2000: 79).

Тематските поставености во *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*, љубовта и/или насилството и вонвременските патувања на нивните конзистентни ликови се во постојани, неминовни движења. „Нужноста за движење“, за којашто зборува Албер Лафе, открива неколку „големи теми на екранот“ според кои филмот „нужно го развива и организира светот“ (Лафе 1971: 91). Оттука и изобилното присуство на кинестетичност што струи во речиси сите дела на Георгиевски и Храбал и нивните допирни точки со големите гранични драмски феномени на 20 и 21 век. *Кинестезата* како феноменолошки облик е поврзана со филмската монтажа и таа „не е толку последица на движењето во самите кадри колку на спојување на двете движења, двете траења, двете брзини, двата визуелни импулса, на она што Славко Воркапиќ го нарекол ‘фи’ феномен“ (Владимир Петриќ 1968: 222).

Верзиите на екранизациите и инсценациите на Георгиевски и Храбал се овековечени низ ексклузивни филмски, театарски, радио и ТВ-дела, а во истражувањата разоткриваме голем број сличности и разлики што овозможуваат интересни контрапунктни варијации поврзани со култните дела на Георгиевски и Храбал. Во предметот на истражувањето поставуваме научни хипотези кои се однесуваат на наративите во романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*, видени низ конкретна интернационално изнијансирана филмолошка и драматуршка призма, носејќи се со предизвикот да се одговори на прашањето зошто во балканската, европската и светската ризница заслужено место имаат романите на Георгиевски и Храбал.

Во овој воведен нацрт за содржинската хронологија на истражувањето водиме сметка и за складот на шематските и базичните принципи во прозните дела на Георгиевски и Храбал. При ваквите согледби разјаснуваме и идентификуваме дека денешната тричинска структура во уметничките, посебно во драмските дела, се должи на амалгамноста на „‘метабазата’ на Аристотел, ‘климаксот’ на Фрајтаг и ‘средината’ на Филд, едноставно како ‘пресвртница’“ (Ерик Р. Вилијамс 2018: 57).

Согласно теоријата на адаптација, разликуваме прозна екранизација и прозна инсценација. „За читателот, гледачот или слушачот, адаптацијата како *адаптација* е неизбежен вид на интертекстуалност“ (Хатчион 2013: 21). Процесот на преточување на соодносот роман – филм се нарекува филмска адаптација, додека процесот на преточување на соодносот роман – театар се нарекува сценска драматизација. Литературата и филмот низ историјата и современоста мошне успешно се вкрстуваат и надополнуваат, а влијанието на филмот врз книжевноста преку модернистичките и постмодернистичките постапки меѓу првите го загатнаа Џејмс Џојс, Греам Грин и Роберт Кувер. Некои од светските и балканските прозни дела имаат одредени својства за адаптирање од литерарен во драмски медиум. И прозите на Георгиевски и Храбал се одликуваат со можности за автохтони адаптации во драмски медиуми. Георгиевски го има во кино, театар, радио и ТВ, а врвот на чешките прозаисти, меѓу кои и најекранизираниот од нив, Храбал, честопати е виден на сцена или екран. Георгиевски е синоним за поетиката на македонскиот прогон без одмазда, а Храбал за високата поетика за чешкиот сонувач од третата класа. Георгиевски и Храбал

се стремат кон тотален реализам и имаат неколку важни допирни точки со моќност за компаративни проникнувања. Во тие точки, всушност, се вкрстуваат славистичките тематски нишки обработени во делата произведени по мотиви на Георгиевски и Храбал. Трансмедијалните одлики, сличности и корелации во некои од романите на Георгиевски и Храбал нè водат кон исчекување и опсервирање на трансмедијалните можности на романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*. За да ги илустрираме таквите можности, ќе пристапиме кон анализа на играниот филм *Црвениот коњ*, истоимената телевизиска серија *Црвениот коњ* и радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*, како и кон анализа на играниот филм *Нежниот варвар* и театарските верзии на *Нежниот варвар*. Несомнено, *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* се клучни уметнички вредности и стојности во паневропски и светски филмолошки контекст. Тие, меѓу другото, се потврда за препознавање на домашниот и странскиот роман како нарациски двигател во драмската уметност, медиумите и популарната култура.

Една од основните цели при овие истражувања е да се докаже одржливоста на теоријата на адаптацијата, како книжевен, уметнички и културолошки феномен. Од наратолошки аспект, речиси секое модерно или постмодерно книжевно прозно дело (расказ, новела, роман) се одликува со можности за дефрагментација или компилација. Според тоа, авторот на делото уште во самиот процес на пишување е свесен за постапките на раскажување со план за евентуална литерарна градба или разградба, имајќи го предвид впуштањето во процесот на адаптација што значи адаптирање на веќе готовиот книжевен производ во друг интертекстуален облик, вид или жанр. Со таквиот феноменолошки приод се одликуваат големите, поопитни прозни писателски авторитети, отворајќи референцијален пат за една филмолошка херменевтика којашто се повикува на теориите и концептите за интермедијалност, трансмедијалност и аудиовизуализација. Литерарните принципи на филмот, како најперспективен и најкомплексен драмски уметнички вид, почиваат врз основната идеја произлезена од литерарниот извор (книгата на снимање, сценариото, романот), идеја која мора сама по себе да биде пиктографска, филмична. Во современата пракса, повеќето модернистички и постмодернистички писатели се обидуваат, самите или тандемски со режисерот, да проникнат низ лавиринтите на својот романескен микросвет.

*Црвениот коњ* најпосле го имаме верифициран како долгометражен игран филм, како играна телевизиска серија во три епизоди и како радиодрама, а *Нежниот варвар* го имаме како долгометражен игран филм и како театарска претстава. Пред нас имаме ретроспектива на стамениот режисерски квартет со своја интермедијална оптика – Столе Попов, Ацо Алексов, Петр Колиха и Иво Крбот и сите тие се цел на крајните истражувања во оваа дисертација.

За да ги образложиме хипотезите и тезите на овие истражувања, неминовно би се навратиле кон поводот за пишувањето на овој труд, а тоа е занимавањето на авторот со главните аспекти на теоријата на адаптацијата, како и неговите долгогодишни

комплементарни теориско-практички достигнувања во полето на драмската уметност и медиумите.

Врвни достигнувања во македонската кинематографија се долгометражните играни филмови *Црно семе* (1971) во режија на Кирил Ценовски и *Црвениот коњ* (1981) во режија на Столе Попов, настанати како екранизации на истоимените романи на Ташко Георгиевски, а романот *Рамна земја* (1981) којшто има своевидна прстенеста конструкција, е поставуван во театар во 1985 г. како сценска адаптација, т. е. драматизација. Во радиомедиумот се реализирани пет забележителни авторски радиодрами на Ташко Георгиевски: *Огнови* (1961), *Пепелта на моето огниште* (1962), *Земјата на Христос* (1967), *Враќањето на Борис Тушев* (1977) и *Сандак со срцето на татко* (1978). Ташко Георгиевски, исто така, е потписник на сценаријата за филмот *Преку езерото* (1997) во режија на Антонио Митриќески, за ТВ-филмот *Крчмите* (1966) во режија на Ацо Алексов, за ТВ-драмите *Недела* (1973) во режија на Димитар Христов и *Пустина* (1967) во режија на Душан Наумовски, за 10-епизодната играна ТВ-серија *Волшебното самарче*<sup>7</sup> (1975) во режија на Ацо Алексов, за краткиот игран филм *Лифт горе – лифт долу* (1967) во режија на Душан Наумовски, а се појавува и како сценаристички соработник во подготовката на играниот филм *Мементо*<sup>8</sup> (1967) во режија на Димитрие Османли.<sup>9</sup>

Во периодот од 1964 до 2015 г. се снимени вкупно четиринаесет кино и телевизиски играни филмови според прозата на Храбал, од *Досадно попладне* (1964, режија Иван Пасер) до *Вљубена* (2015, режија Јан Пахл), меѓу кои е и филмот *Нежниот варвар* (1989, режија Петр Колиха).<sup>10</sup> Вацлав Нивлт и Петер Сахер имаат печатено две верзии (чешка и германска) сценски драматизации според еден од најчудесните Храбалови романи *Нежниот варвар*, а од него се реализирани неколку интересни театарски претстави. Здењек Потужил и Сватоплук Вала имаат интерполирано фрагменти од прозата *Тажна убавина* и од романот *Нежниот варвар*, и така настанала драматизацијата *Пост стрижено-косено* (1980).<sup>11</sup> Од поновата чешка театарска продукција се издвојува претставата *400 грама од*

<sup>7</sup> Ташко Георгиевски во серијата *Волшебното самарче* е косценарист заедно со Драгољуб Димовски и Ацо Алексов. Насловите на епизодите се: „Враќање“, „Средба“, „Дрварчето“, „Самарчето“, „Партизански курир“, „Непожелните“, „Непокор“, „Одмазда“, „Малиот затвореник“ и „Знаменосец“.

<sup>8</sup> Ташко Георгиевски, заедно со Јован Бошковски и Димитрие Османли, во почетната фаза на пишувањето бил коавтор на сценариото за *Мементо*.

<sup>9</sup> На 6 ноември 2008 г., во МАНУ, во Скопје, беше претставен циклусот романи на академик Ташко Георгиевски под наслов *Црно семе*. Во таа прилика, Гане Тодоровски, како еден од промоторите, нарекувајќи го Георгиевски „врвен летописец на јужномакедонската црна судбина“, го рече следново: „Неговата црна епска сказна за македонските луѓе од јужните региони на земјата, како супериорна белетристичка хроника или меморија добива своја актуелност токму денес, кога интернационалниот диспут за Македонија се обновува со несмалена жестина.“

<sup>10</sup> Најновите филмови инспирирани од прозите на Храбал коишто се подготвуваат и снимаат во периодот на пишувањето на дисертацијата се играните филмови *Тажна убавина* (сценарио и режија Марек Епштајн) и *Арлекински милиони* (сценарио и режија Онджеј Хавелка, косценарист Томаш Хорава).

<sup>11</sup> Главни ликови во *Пост стрижено-косено* се Писателот, Владимирек и Филозофот, а другите ликови се Мари, Францин, Пепин, Лојза, Сихрава, Фридрих, Деканот, Војникот на Црвената армија, Госпоѓицата

*Бохумил Храбал* (2014), во која Мирослав Хануш, во соработка со Јан Борна и Илона Смејкалова, прави драматизација користејќи прозни мотиви токму од Храбал.<sup>12</sup>

За наведените дела инспирирани од Георгиевски и Храбал има забележителни медиумски одгласи и референтни критички рефлексии.

Основната хипотеза во оваа дисертација ги допира интермедијалните нишки што провејуваат во структурата и содржината на романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*. Овие истражувања ги поставуваат и тезите за адаптација, стилизација, поетизација, фигуративна наратив, жанровска трансформација, транспозиција, интерполација и трансмедијална комуникација во/од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*. Притоа се применуваат научните методи: анализа (на филмски и драмски дела), интерпретација, синтеза, компаративен пристап, историцистички метод, рекогностирање, актуализација. Постапно со истражувачките методолошки постапки, се врши преиспитување, координирање и заокружување на постулатите на новозададената книжевно-интермедијална херменевтика. Посебен акцент при истражувањето се става врз метафориката на романите/филмовите, со постапки за филмолошко иследување и аудиовизуелна интерпретација „кадар по кадар“, врз примерите на Јуриј Лотман и Вјеслав Гоѓиц.

Во поглед на научниот придонес, преку овие научностудиски истражувања се овозможуваат неколку научни проникнувања кои се дефицитарни во славистичката книжевна наука, меѓу кои:

- (Ре)валоризирање на кохерентни поетски во пределите на уметничката фикција чиишто изворишта се романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*.
- Детектирање и лоцирање на допирни точки помеѓу самостојните дела произлезени од овие два големи романа: филмови, ТВ-серија, радиодрама, театарска претстава.
- Зајакнување на аксиомата за негување на драматуршкото и аудиовизуелното раслојување на аплицираните романи како едни од најполифоните жанровски и наративни облици.

Во *Црвениот коњ* се раскажува за двете страни на животот на прогонетиот Борис Тушев, „во туѓина и во неговото родно место. Двојна е болката од граѓанската братоубиствена војна“ (Неантос Трактис 2007: 45). А *Нежниот варвар* пулсира помеѓу

---

Власта, Планинорот, Момчето, Негувателката во пензионерскиот дом и Соученичката. Драматизацијата започнува со напатствието: „Inszenace se pohybuje ve dvou různých časoprostorových rovinách, které se nepřetržitě vzájemně prolínají (místa jejich přechodů jsou v textu značena vodorovnou čarou). První rovina se odehrává na konci padesátých let, rozvíjí se ‘kolem’ stolu v pražském předměstském bufetu a pohybují se v ní pouze Spisovatel, Vladimírek a Filozof. Druhá rovina, realizující vlastně Spisovatelovo vyprávění, se odehrává ve čtyřicátých letech a soustřeďuje se kolem pivovaru a malého městečka, navazujíc na Postřižiny.“

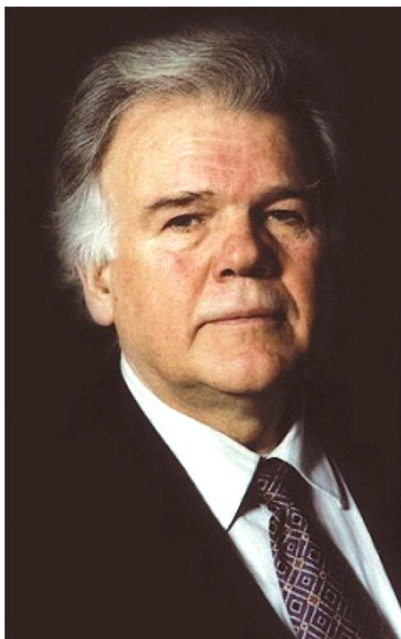
<sup>12</sup> Храбал, меѓу другото, има напишано литературна предлошка за филмот *Јас, жалниот Бог* (1969) во режија на Антонин Кахлик според расказот „Едвард и Бог“ на Милан Кундера од збирката *Смешни љубови* (1968). Сценариото за филмот, според Храбаловите посоки, го потпишуваат Кахлик и Кундера.

објективноста, субјективноста и авторството – „Храбал, господар на книжевната монтажа“ (Пиларж 2008: 64).

Применувајќи ги резултатите од овие компаративистички истражувања, воедно се уверуваме дека разложувањето на драмските проекти создадени од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* значи верификација на трансмедијалните можности на тие две ремек-дела кои се составен дел од една книжевна ризница со нови препрочитувања и воспоставувања нови интермедијални односи.

Веруваме дека со примена на заклучоците од истражувањата при оваа дисертација нема да запре континуираниот процес на транспонирање во драмски медиум на дела од поновата романескна книжевност. Исто така, би требало да се стимулира понатамошна интердисциплинарност во проучувањето на романот и афирмирање на нови адаптаторски зафати во современата сценаристика и драматургија. Еден од главните заклучоци на изворите, методите и пристапите во дисертацијата кореспондира со премисата дека „историскиот филм е место за истражување на сегашноста како и за популарното замислување на минатото“ (Чапмен, Гленси и Харпер 2009: 12).

Покрај сето тоа, евидентниот богат корпус на теми и мотиви од балканската и европската книжевност го верифицираме како непресушен извор за создавање на нови, уникатни интермедијални дела.



## 2. ОСВРТ КОН ТЕОРИЈАТА НА АДАПТАЦИЈА

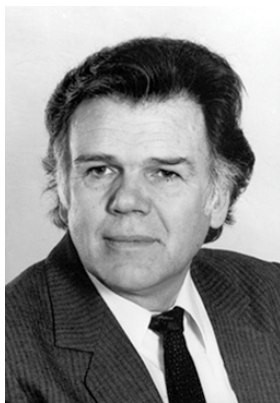
Сè е адаптација и истовремено, сè е режија.

Боро Драшковиќ

Осврнувајќи се на прикажувачките традиции во 20 век, може да забележиме дека фикционалната нарација на уметничкиот (игран) филм е пред сè модернистичка, а таа насока започнува уште од Џојс, Кафка, Пруст, Фокнер, Ками, преку Кортасар и претставниците на драмата на апсурдот Бекет, Јонеско, Пинтер, Стопард, Арабал, Адамов, Хавел и др. Пишувајќи за неразделната целовековна врска на филмот со книжевноста, Мартина Жоли вели дека „Кога филмот се појавил, во 1895 година, Музил имал 15 години, Џојс 17, Кафка 18, Ман 20, Пруст 24, Жид и Звево по 35“ (Жоли 2009: 42). Со текот на времето, состојбата со адаптирањето на литературни дела варира, некојпат има повеќе, некојпат помалку адаптации, а тоа најмногу зависи од глобалниот тренд и настојувањето на теоретичарите малку да се оддалечат од сувопарните дискусии за адаптацијата, за да почнат да создаваат конкретни дела, најпрво напишани, а отпосле реализирани. Тоа подразбира разграничување на филмичното од нефилмичното, како и *кинестетичното* од *синестетичното*. Кинестетичното повикува на имажинативно, а синестетичното на перцептивно доживување (Хрвоје Турковиќ 2016). Џејмс Нермор им сугерира на авторите повремено дистанцирање од темата „големи романи во големи филмови“, со надеж „во исто време да посветуваат помалку внимание на чисто формалните, отколку на економските, културните и политичките прашања. Треба да се посвети поголемо внимание на книгите, драмите, филмовите и телевизиските емисии кои се предмет на меѓукултурна адаптација“ (Нермор 1999: 8). Едноставно, адаптацијата на познати, славни или ветуваачки книжевни и драмски дела може да биде еден од сигурните начини на „разработка на современиот однос кон клучните вредности на сопствената култура, облик на толкување на тие вредности, нивно ‘припитомување’, ‘усвојување’, односно нивна ревитализација“ (Турковиќ 1996: 111). Адаптацијата не е буквален пренос, пресликување, удвојување, ниту, пак, размножување на даден книжевен извор или единица. „Адаптацијата не е транскрипција“ (Ерик Р. Вилијамс 2018: 34). Повеќето адаптација може да се објасни како еден вид „повторно пишување книжевност, а секое толкување на адаптацијата бара свесност за тие споменати ‘ограничувања’, како и за оние од нашата историја и култура“ (Кристине Шонфелд 2007: 24). Хатчион упросто објаснува која е патеката откако ќе најдеме приказна што ни се допаѓа, за да развиеме потоа варијации од неа преку адаптација. „...бидејќи секоја адаптација мора да си биде и самостојна, одвоена од палимпсестни задоволства на двојно искуство, не ја губи својата бендаминоvsка аура. Не е копија на репродукциски, механички или на кој било друг начин. Тоа е повторување, но без репликација, спојувајќи ги удобноста на ритуалот и признавањето со задоволството на изненадување и новитет“ (Хатчион 2006: 173). Според Шонфелд, самиот подвиг на правење



адаптација е еден вид повторно пишување книжевност, „а секое толкување на адаптација бара свесност за тие споменати ‘ограничувања’, како и за оние од нашата историја и култура“ (Шонфелд 2007: 24). Андре Базин ја одобрува естетската оправданост на адаптацијата независно од педагошката и општествената вредност, „бидејќи адаптираното дело до одреден степен постои посебно од она што погрешно се нарекува негов ‘стил’, мешајќи го овој термин со зборот *форма*. Освен тоа, стандардната диференцијација меѓу уметностите во деветнаесеттиот век и релативно неодамнешната субјективистичка идеја дека авторот е идентификуван со некое дело, веќе не се вклопуваат во естетската социологија на масите“ (Базин 2000: 25). Според него, киното е во рели-трка со романот и драмата и тоа воопшто не ги елиминира, туку ги засилува. Познато е дека Вагнер разликува три начини на адаптација, кои ги нарекува транспозиција, коментар и аналогича. Во транспозицијата „романот е директно даден на екранот, со минимално видливо мешање“ (Миреја Арагај 2005: 16). Џорџ Блустон во книгата *Романите во филм* пишува за методот на поврзување на филмските ленти, линии коишто треба да добијат основна формативна функција. Така двете ленти споени заедно стануваат „*tertium quid*, трето нешто што никако без лентите не може да биде независно.“ (Блустон 2003: 25). Тој преку примерот со лентите ја илустрира суштината на еден од најискористуваните филмски концепти од Ајзенштајн попознат како *монтажа*.



## 2.1. Преглед на достигнувања низ светски и домашни примери

Следејќи ја светската еволуција на драмските медиуми, забележуваме дека радиото е претходник на телевизијата, а паралелно со привременото доминирање на овие масовни медиуми над печатените, се институционализираат филмски претпријатија, институти, кинотеки, архиви. По откривањето на иконоскопот, кој е основа за понатамошниот развој на радискиот и телевизискиот пренос, започнува и спроведувањето на филмските принципи со поинаков технолошки пристап. Во 1926 г. Шкотланѓанецот Џон Логи Берд го демонстрира првиот телевизиски систем во светот. Радио Скопје на својата програма во попладневните часови на 21 ноември 1945 г. ја емитува првата радиодрама на македонски кодифициран литературен јазик, творбата *Шпекуланти* од Ристо Крле. Две години потоа, во 1947 г., претпријатието „Филмско Скопје“ започнува да создава документарни филмови, по што набргу се формира и првото производствено претпријатие, „Вардар филм“, кое започнува со реализација на серија филмски журнари под назив *Филмски преглед* во кои, меѓу другите, соработува и таткото на Столе Попов, Трајче Попов, кој е еден од пионерите на македонскиот и југословенскиот филм.<sup>13</sup> Македонската долгометражна играна филмска продукција (во рамките на ФНРЈ) официјално започнува со филмот *Фросина* во 1952 г., во режија на Воислав Нановиќ<sup>14</sup>, чиј асистент е Трајче Попов, а прв филм режиран од македонски режисер е комедијата *Мирно лето*<sup>15</sup> од 1961 г., во режија на Димитрие Османли<sup>16</sup> според сценариото на белградската публицистка Фрида Филиповиќ. Во првата деценија играна продукција на ТВ Скопје, ориентацијата во оригиналното аудиовизуелно творештво претежно се базира врз драматизација на литературни текстови. Во годината 1967, покрај ТВ-драмата *Домот на твојот татко* во режија на Димитрие Османли, по

<sup>13</sup> Покрај Трајче Попов, во журналите соработуваат и: Јован Бошковски, Благоја Дрнков, Вељо Личеноски, Бранко Гапо, Војне Петковски, Јово Камберски, Кочо Недков, Мишо Самоиловски, Киро Билбиловски и др.

<sup>14</sup> Генеалогските истражувања наведуваат дека семејните корени на Воислав (Војо) Нановиќ се од Дојран. За време на балканските воени немири неговите предци се префрлаат во Скопје, каде Воислав е роден, а по пет години се преселуваат во Белград. Воислав завршува филмски курсеви во Прага кај Отокар Вавра и Сергеј Ејзенштајн и во Лондон кај Торолд Дикинсон и Ентони Есквит. Тој со својот игран филм *Три чекора во празно* (1958) го најавува југословенскиот црн бран. Кон крајот на 50-тите, едно ревизионистичко крило на тогашната режимска критика ги оспорува неговите дела. По видно разочарување, во 1963 заминува во САД.

*Režija: Vojislav Nanović – poslednji pionir*, prir. Bogdan Zlatić, Miloje Radaković i Nebojša Pajkić, Jugoslovenska kinoteka / Prometej, Beograd i Novi Sad, 1993.

Мошне интересен текст за стрип-елементите во филмот *Чудотворниот меч* (1950) на Нановиќ, што всушност е елаборат за докторска дисертација, е: Зоран Стефановиќ, „Бајка српска, чаробни напиток руско-американски: преображај ‘Баш-Челика’ из фолклора у стрип и филм“, *Савремена српска фолклористика VIII*: зборник радова, темат „Словенски фолклор и книжевна фантастика“, Удружење фолклориста Србије, Београд – Тршић, 2020, 201-238.

<sup>15</sup> Инспириран од насловот на тој култен филм, во Струмица долго време постоеше трговско-угостителски локал под името „Мирно лето“, а во летото 2020, во време на пандемијата со ковид-19, летното кино на Кинотеката во Скопје се именуваше како „Мирно лето“ токму според тој филм.

<sup>16</sup> Димитрие Османли е македонски режисер/автор кој имал најголем афинитет за третманот на прозата и книжевноста воопшто, на телевизискиот екран и на киноплатното.

Екранизирани пасуси од романите *Она што беше небо* на Владо Малески, *Простум* и *Премрежија* на Коле Чашуле и *Две Марии* на Славко Јаневски има во ТВ-емисијата *Прозното творештво и литературата* во производство на ТВ Скопје во 1982 г.

сценарио на Симон Дракул<sup>17</sup>, филмуваните верзии на расказот *Крчмите* од Блаже Конески и на романот *Пустина* од Ѓорѓи Абациев се првите дела произведени во ТВ Скопје, за што секако е заслужен и Ташко Георгиевски, како автор на овие две филмски адаптации.<sup>18</sup> Ривалството меѓу авторите, поддржувачите, навивачите и оспорувачите на делата создадени од Телевизија Скопје / Македонска телевизија и „Вардар филм“ постои буквално од 60-тите па сè до крајот на 90-тите години, а последиците досегаат до денес. Меѓусебното негирање, потценување, создавање профитерски кланови и привилегирани групации, недостигот на заедничка комплетирана и систематизирана филмска и телевизиска архива се одразило и врз афирмацијата на поединечни висококвалитетни играни и документарни филмски производи, посебно на штета на оние од телевизиската продукција.<sup>19</sup> За жал, и ден-денес значаен дел од ризницата на филмската архива на ТВ Скопје е оставена на работ од заборавот, несоодветно евидентирана и неправедно минимизирана.

Трите раскази: *Селанката од Копачка*, *Прва вечер* и *Ѓурѓина алова*<sup>20</sup> на Владо Малески се првите појави на македонската повоена проза, печатени во списанието *Нов ден* од 1945 до 1948 г., додека *Прва вечер* (1946)<sup>21</sup> е екранизиран во истоимен филм во 1975 г. во режија на Димитрие Османли. Расказите на Живко Чинго од *Пасквелија* (1963) и *Нова Пасквелија* (1965), како и оние на Димитар Солев од *Зима на слободата* (1968), се екранизирани во филмовите *Заминување од Пасквелија* (1992) и *Време на летала* (1982), двата во режија на Иван Митевски и двата адаптирани за филмскиот медиум од сценаристот Русомир Богдановски. Меѓници на расказната адаптација во филмски медиум во Македонија се и расказот *Табакерата* (1949) на Ѓорѓи Абациев, преточен во истоимениот филм во 1972 во режија на Душан Наумовски, и расказот *Под сите катови прозорец без стакло* (1966)<sup>22</sup> на Ташко Георгиевски, филмски адаптиран како *Недела* (1971) во режија на Димитар Христов. Во оваа пригода би се задржале на стојалиштето што кажува дека досега се екранизирани дваесет и четири романи и прозни книги во долготражни и

<sup>17</sup> Всушност, тоа е еден чин од драмата *Столбови за небото* (1963) од Симон Дракул, којашто е во творечки континуитет со романот *Белата долина* (1962) од истиот автор.

<sup>18</sup> Во почетокот на април 1967 г. се емитува *Домот на твојот татко*, а на 2 мај 1967 г. се емитува *Пустина*, што се, всушност, првите емитувања на филмувана македонска ТВ-драма. Во 1976 г. во ТВ Скопје почнува да работи нова филмска лабораторија со можности за развивање колор-умкер, позитив и негатив. Истата година Душан Наумовски ја реализира играната серија во шест епизоди работена филмски на 35 мм во боја, *Пат кон иднината*.

<sup>19</sup> Можеби единствено привремено надминување на ваквиот вид пропусти се периодите кога Анте Поповски е директор, а Георѓи Старделов уметнички директор на „Вардар филм“, а Матеја Матовски директор на Телевизија Скопје. Токму тие се и некои од личностите со кои Ташко Георгиевски соработува како автор, склучувајќи привремени и постојани договори за некои свои сценаристички ангажмани.

<sup>20</sup> Трите раскази се поместени во збирката на Владо Малески, *Ѓурѓина алова*, Нопок, Скопје, 1950.

<sup>21</sup> Расказот е првобитно објавен во списание како: Владо Малески-Тале, „Прва вечер: расказ“, *Нов ден*, бр. 1-2/II, Скопје, 1946, стр. 57-63.

<sup>22</sup> Новите иследувања кон феноменологијата на македонската адаптација од расказ во филм нè доведуваат до податокот дека една година подоцна, во 1967 г., се појавува првата збирка раскази на Миле Неделкоски, *Јавачи на ветер*, каде што е поместен и расказот „Монструми“, кој е, всушност, основа за сценариото за ТВ-филмот *Јавачи на ветер* кој го потпишува и режира Љупчо Билбиловски во 1983 г., во производство на ТВ Скопје. Расказот „Човекот во сина облека“ (1969) на Мето Јовановски е екранизиран во краткиот игран филм *Човекот во црно* во режија на Бранко Ставрев во 1970 г. Една од поновите ТВ-серији за деца е *Зоки Поки* според истоимената прозна книга на Оливера Николова, во адаптација на Сашо Кокаланов и Билјана Црвенковска, во режија на Александар Поповски, Марија Апчевска, Даријан Пејовски и Радован Петровиќ, реализирана во Скопје, во 2020 г.

среднометражни филмови. Уште од самите почетоци на театарската, филмската и радио-телевизиската уметност, имаме примери на адаптирање на книги во друг(и) медиум(и). Дејвид Томсон вели дека „приказната“ во сите случаи постои само како споредба меѓу зборовите на страницата и нашата имагинација. „Кога читате роман, вие, всушност, не се губите во приказната – го знаете своето место во текстот. Ако ја испуштите книгата, можете да најдете каде сте биле“ (Томсон 2016: 71). Речиси идентични појави има и во театарската уметност, иако таа е многу постара од филмската и сродните на неа понови уметнички видови и родови.

Од наратолошки аспект, речиси секое модерно или постмодерно книжевно прозно дело (расказ, новела, роман) се одликува со можности за фрагментација или компилација. Според тоа, авторот на делото уште во самиот процес на пишување е свесен за постапките на раскажување со план за евентуална разградба или конструкција, имајќи го предвид впуштањето во процес на адаптација, што значи адаптирање на веќе готовиот литературен производ во друг интертекстуален облик, вид или жанр. Со таквиот феноменолошки приод референцијално се одликуваат големите, поопитни прозни писателски авторитети, отворајќи пат за книжевно-филмолошка херменевтика која се повикува на теориите и концептите за литерарна интермедијалност, трансмедијалност и аудиовизуализација. Книжевните основи на филмот, како најперспективен и најкомплексен драмски уметнички вид, почиваат врз основната идеја на литерарниот извор, водилка којашто мора сама по себе да биде филмична. Притоа треба да се има предвид плуралитетот на идеи, „нешто што е втемелено врз литерарна подлога, што значи дека една идеја никогаш не се јавува осамена, туку секогаш во склоп на поголем број придружни и периферни идеи“ (Бождар Недељковиќ 1971: 32).

Модерните синописи, тритменти и сценарија по својата структуралност наликуваат на романот, новелата<sup>23</sup> и расказот, иако, според Стефан Сидовски, филмот сè уште не успеал да досегне до совршени романескни, симфониски форми, туку повеќе до сонатни, новелистички форми.<sup>24</sup> Некои романи, било да се домашни или странски, имаат мошне квалитетна нишка која ги надградува или разложува нивните идејни насоки, што низ принципот на полифоничност доведува до (пре)создавање на ново дело, но во друг медиум. Честопати, новото аудиовизуелно дело создадено врз база на роман како да има и поголема вредност од него, „тоа се случува во филмските адаптации на класичниот роман, потпрен на конвенцијата на психолошката анализа. Филмот по својата природа ја брише оваа конвенција зашто сè мора да покаже непосредно“ (Михал Гловињски 2003: 63-64).

Од најадаптираните македонски романиери, предимствено место му припаѓа на Ташко Георгиевски, а исто така мошне адаптирани се и Чинго, Солев, Јаневски, П. М. Андреевски. Едни од најперманентните адаптатори и драматизатори се режисерите

---

<sup>23</sup> Како популарни облици, мошне распространети се киноновелата и ТВ-новелата.

<sup>24</sup> Стефан Сидовски, *Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот* (докторска дисертација), Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Филозофски факултет, Скопје, 2001.

Димитрие Османли и Бранко Ставрев, а најплодни екранизатори/сценаристи досега биле писателите Георгиевски, Абациев и Богдановски.

Чешките адаптатори и драматизатори се едни од водечките и најраскошните претставници на европската и словенската книжевност. За Милан Кундера, Храбал е најголем чешки писател, а Матс Ларсон го нарекува „контролор на возови“ (Ларсон 2003). Тој е нарекуван и „нежен варвар на златната Прага“. Според Милан Чолик, писателот на *Нежниот варвар* беше „крал на целата литература“, а Менцел и Храбал заедно говореле за „вечноста, моралот, а поплатно онака и за уметноста“ (Чолик 1997: 54). Меѓу чешките најадаптирани писатели, покрај Храбал, може да се вбројат и Јарослав Хашек, Владислав Ванчура, Павел Кохоут, Карел Чапек, Милан Кундера, Михал Вивек и др. *Авантурите на добриот војник Швек* (1912) на Јарослав Хашек е роман повеќекратно адаптиран и во театар и на филм. Прозата на К. Чапек е исто така податлива за сценско преточување и визуализирање на големото платно и низа проекти се направени токму според неговите дела. Ванчура е најпознат по филмовите *Маркета Лазарова* (1967, режија Франтишек Влачил), *Разуздано лето* (1968, режија Ј. Менцел) и *Крајот на старите времиња* (1989, режија Ј. Менцел), кои се, всушност, екранизација на негови прозни дела. Павел Кохоут е исто така значаен чешки автор (кој живее во Австрија) и чиешто романи се основа за играниот филм *Света Клара* (1996, режија Ари Фолман и Ори Сиван) и играната ТВ-серија *Крајот на големите празници* (1996, режија Мирослав Лутер). Кундера, кој како и Кохоут, речиси цел живот живее во емиграција (во Франција), е автор на познатите романи од кои произлегоа филмовите *Шега* (1969, режија Јаромил Јиреш) и *Неподнослива леснотија на постоењето* (1988, режија Филип Кауфман). Всушност, драмите на Кохоут постојано се инспирирани од познати литературни извори и мотиви (*Плеј Магбет*, *Сирано*, *Осамениот Хамлет*)<sup>25</sup>, *Темнина* според Андрејев, *Коцкарот и неговата среќа* според Достоевски, *Кралот Кола Брењон* според романот *Кола Брењон* на Ромен Ролан, *1984* на Орвел, како и драматизацијата на Кафкиниот роман *Америка* работена заедно со Иван Клима.<sup>26</sup> Слична постапка, по мотивите на романот на Дидро *Фаталистот Жак*, применува и Кундера во *Жак и неговиот господар* во 1975 г. Исто и Вацлав Хавел прави своја адаптација на Гејовата *Питачка опера* во 1972, филмувана од Менцел во 1991 година.

Зборувајќи за чешките романи од кои некои се преведени и на македонски, Весна Мојсова-Чепишевска истакнува дека некои од овие наслови стануваат уште попопуларни откако се адаптирани во другите медиуми,

---

<sup>25</sup> На сличен начин Бертолд Брехт го адаптира романот *Мајка* од Горки во 1932 г., а Артур Адамов го адаптира романот *Мртви души* од Гогољ во 1960 г.

<sup>26</sup> И Кундера и Лукач ја отфрлаат можноста за политичка интерпретација на Кафка, туку напротив, откриваат хомогена порака за паранојата, бирократијата и тоталитаризмот. Режиерот Петр Лебл прави инсценација на *Преобразба* на Кафка во 1988 г.

пред сè преку филмот и театарот. Така според делото *Хордубал*<sup>27</sup> се снимени два филма, едниот во 1937 (режија: Мартин Фрич – познат режисер од тој период) и 1979 (режија: Јарослав Балик). Режисерот Отокар Вавра (1911 – 2011) го снима филмот *Веитерски чекан*<sup>28</sup> во 1969 според истоимениот роман. Новелата *Бас саксофон*<sup>29</sup> инаку издадена 1967, излегува и во Торонто во 1982 во Sixty-Eight Publishers. Една година подоцна, според мотивите на оваа новела е напишан мјузикл што во Канада се дава како концертна изведба. *Родители и деца*<sup>30</sup> има и своја филмска верзија од 2008 со ист наслов, а во режија на Владимир Михалек. (...) *Парите од Хитлер* од Радка Денемаркова добива и своја драматизација и тоа во 2010 на сцената на Швандовиот театар.

(Мојсова-Чепишевска 2018: 238)

Кај Бохумил Храбал, најуспешно адаптираниот чешки прозаист, процесот на адаптација како творечки метод започнува со најразлични варирања, монтажи и комбинирања, преку колажирање и текстуални експериментални постапки, покажувајќи им го својот пат на драматизаторите, адаптаторите и режисерите. На таков начин, со спонтано монтажно спојување на *Нежниот варвар* и *Мошне бучна самотија*, тој, меѓу другото, ја создава и книгата *Клубови на поезијата* (1981), како еден вид варијатиска литерарна игра. Една друга книга на Храбал, *Прирачник за набителските ученици* (1993) опфаќа раскази кои се цензурирани во 70-тите години, а дел од овие раскази се објавени и во книгата *Празник на кокичињата* (1978) според која Менцел го сними истоимениот филм во 1984 г.

Од руските романи најадаптирани се *Злосторство и казна* и *Идиот* на Ф. М. Достоевски, *Ана Каренина* и *Војна и мир* на Л. Н. Толстој, *Мајсторот и Маргарита* на Михаил Булгаков, *Херој на нашето време* на Михаил Лермонтов, *Мртви души* на Н. В. Гогољ, *Доктор Живаго* на Борис Пастернак, *Обломов* на И. А. Гончаров, *Евгениј Онегин* на А. С. Пушкин, *На дното* на Максим Горки, *Ние* на Евгениј Замјатин и др.

Од американските романи најадаптирани се *Колибата на чичо Том* на Хариет Бичер Стоу, *Тутунски пат* на Ерскин Колдвел, *Глувици и луѓе* на Џон Штајнбек, *Лет над кукавичјото гнездо* на Кен Киси, *Мизери* на Стивен Кинг, *Лолита* на Владимир Набоков, *Последниот Мохиканец* на Фенимор Купер, *Ајништајновите сниишта* на Алан Лајтман, *Однесено со виорот* на Маргарет Мичел, *Американска трагедија* на Теодор Драјзер, *Малтешки сокол* на Дешиел Хамет, серијалите за *Тарзан* на Едгар Рајс Бороуз, научнофантастичните серијали на Исак Асимов, култниот *Хаклбери Фин* на Марк Твен, *Моби Дик* на Херман Мелвил, повеќето романи на Џек Лондон, Ирвин Шо, Џон Апдајк,

<sup>27</sup> Автор на *Хордубал* е Карел Чапек.

<sup>28</sup> Автор на *Веитерски чекан* е Вацлав Каплицки.

<sup>29</sup> Автор на *Бас саксофон* е Јозеф Шкворецки.

<sup>30</sup> Автор на *Родители и деца* е Емил Хакл.

Гвен Бристов, Луис Синклер, новелите на Реј Бредбери, додека Џ. Д. Селинџер забранил секаква екранизација на своите романи и прозни дела.<sup>31</sup>

Од британските романи најадаптирани се *Робинзон Крусо* на Даниел Дефо, *Џејн Ер* на Шарлот Бронте, *1984* на Џорџ Орвел, *Пеколниот портокал* на Ентони Бардис, *Дракула* на Брем Стокер, *Оливер Твист* на Чарлс Дикенс, *Невидливиот човек* на Х. Џ. Велс, *Сликата на Доријан Греј* на Оскар Вајлд, *Шогун* на Џејмс Клевел, *Островот со скриеното богатство* и *Црната стрела* на Роберт Луис Стивенсон, енигматскиот серијал за *Шерлок Холмс* на Артур Конан Дојл, сагата за *Полдарк* на Винстон Греам, серијалите за *Џејмс Бонд* на Јан Флеминг, криминалистичките серијали на Агата Кристи, шпионските романи и новели на Џон ле Каре, како и повеќе романи и новели на Сомерсет Мом и А. Ј. Кронин. Од англо-американските автори еден од најадаптираните е Олдос Хаксли, а од канадско-американските Сол Белоу.

Од француските романи најадаптирани се *Кандид* на Волтер, *Клетници* и *Богородичната црква од Париз* на Виктор Иго, *Пат околу светот за осумдесет дена* на Жил Верн, *Дамата со камелии* и *Тројцата мускетари* на Александар Дима, *Нана* на Емил Зола, *Жил и Џим* на Анри-Пјер Роше, *Без огниите* на Хектор Мало, *Опасни врски* на Пјер Шодерло де Лакло, *Белата грива*<sup>32</sup> на Рене Гијо, романите на Алфонс Доде, Антоан де Сент-Егзипери, Ги де Мопасан, Маргарет Дирас. Од германските романи најадаптирани се *Смрт во Венеција* на Томас Ман, *Лимениот барабан* на Гинтер Грас, *Погледите на еден клоун* на Хајнрих Бел, *Степскиот волк* на Херман Хесе, авантуристичките серијали за *Дивиот Запад* на Карл Мај, романите на Ерих Марија Ремарк, Ерих Кестнер, Вилхелм Хауф, Курт Хелд<sup>33</sup>. Од италијанските романи и новели најадаптирани се *Пинокио* на Карло Колоди, *Невидливи градови* на Итало Калвино, *Името на розата* на Умберто Еко, *Свила* на Алесандро Барико, сториите за *Сандокан* на Емилио Салгари, романите на Алберто Моравија, Марио Пузо, Едмондо де Амичис и др.

Од канадските романи најголема слава при адаптирањето постигнаа романите *Приказната на робинката* на Маргарет Атвуд и *Животот на Пи* на Јан Мартел, а од австралиските романите на Морис Вест, Томас Кенили и Џон Клири. Од аргентинските

<sup>31</sup> Кинотеката на Македонија од 2 до 14 ноември 1976 г., во Дом на млади во Скопје, има организирано циклус филмови под наслов „Екранизирани литературни дела“, при што се прикажани класичните филмови *Хамлет*, *Идиот*, *Место под сонцето*, *Раишомон*, *Убавината на ѓаволот* и *Големите очекувања*, работени според познати дела од книжевноста. Кинотеката, исто така, го има организирано циклусот под наслов „Американската литература на филм“, од 6 до 15 декември 2007 г., во чиешто рамки се прикажани играни филмови работени по книжевни дела, меѓу кои шест работени како адаптација на романи и новели: *Авантурите на Том Соер* (1938), *Џунгла на асфалтот* (1950), *Борецот* (1952), *Бунтот на бродот Кејн* (1954), *Далечна труба* (1964) и *Мали лисици* (1941).

<sup>32</sup> Albert Lamorisse, *White Mane*, Dutton, New York, 1954.

<sup>33</sup> *Дружината на Зора Црвенокосата* во режија на Фриц Умгелтер е култна играна ТВ-серија од југосферата емитувана во 1979 г. на програмите на ЈРТ, правена како адаптација на романот на Курт Хелд (Kurt Kläber). Kurt Held, *Rote Zora und ihre Bande*, Sauerländer, Aarau, 1941.

автори најадаптабилни се прозите на Хорхе Луис Борхес. Од швајцарските романи најадаптирани се *Опасна игра* на Фридрих Диренмат и *Хајди* на Јохана Шпири. Од шведските романи најадаптиран е *Пипи долгиот чорап* на Астрид Линдгрен, а од норвешките повеќето романи на Кнут Хамсун. Од шпанските – *Дон Кихот* на Мигел де Сервантес. Од полските – *Фердидурке* на Витолд Гомбрович, *Кво вадис* на Хенрик Сјенкиевич и романите на Јежи Анджеевски. Од унгарските најадаптиран е романсиерот Ференц Молнар. Од австриските најадаптирани се *Голем* на Густав Мејринк, *Сандомирски манастир* на Грилпарцер, како и некои новели на Петер Хандке и Штефан Цвајг. Од холандските најадаптирана прозна книга е *Дневникот на Ана Франк*. Од индиските автори најадаптирани се Сарат Чандра Чатопадхај, Р. К. Нарајан, Четан Багат, Мунши Премчанд, Јумпа Лахири и др. Од јапонските автори најадаптирани се Рјуносукe Акутагава и Јукио Мишима. Од албанските најадаптирани се романите на Исмаил Кадаре, а од грчките – на Никос Казансакис.

Во јужнословенската книжевност најадаптирани се романите и новелите од авторите Иво Андриќ, Мирослав Крлежа, Данило Киш, Меша Селимовиќ, Борислав Пекиќ, Милош Црњански, Иван Цанкар, Мато Ловрак, Иван Кушан, Милорад Павиќ, Филип Давид, Драго Јанчар, Арсен Диклиќ, Абдулах Сидран, Слободан Шнајдер, Момо Капор, Бора Ќосиќ, Ласло Вегел, Александар Тишма, Дубравка Угрешиќ, Видосав Стевановиќ, Бора Станковиќ, Стеван Сремац, Бранислав Нушиќ, Симо Матавуљ, Мирко Ковач и др. Една од најславните адаптации на просторите на некогашна Југославија е *Кога цутеа тиквите* според истоимениот роман на Драгослав Михаиловиќ, комплементарно со една од антологиските режии на Боро Драшковиќ, која е забранета во 1969 г.<sup>34</sup>

Од бугарските автори успешни театарски и филмски адаптации доживуваат романите на Иван Вазов, Димитар Талев<sup>35</sup>, Свобода Бочварова, Стефан Цанев, Антон Дончев, Ивајло Петров, Димитар Димов, Емилијан Станев, Захариј Стојанов, Блага Димитрова и др., а во последно време мошне адаптирана е прозата на Георги Господинов.

Исто така, адаптирани се и прозни дела и новели на Леонид Андрејев, Аделберт фон Шамисо, Албер Ками<sup>36</sup>, Ернест Хемингвеј, Густав Флобер, Џонатан Свифт, Џејмс Џојс, Франц Кафка, Франсоа Рабле, Хулио Кортасар, Габриел Гарсија Маркес, Вилијам Фокнер,

---

<sup>34</sup> По повод 50 години од забраната на претставата *Кога цутеа тиквите*, Музејот на театарска уметност на Србија во Белград организираше трибина на 2 декември 2019 г. <[https://youtu.be/GU\\_W2qmZsCY](https://youtu.be/GU_W2qmZsCY)> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>35</sup> Димитар Талев (1898 – 1966) иако со години бил забрануван во Македонија, во Бугарија е предложен за Нобелова награда, а по повод првата професионална сценска верификација во неговиот роден град Прилеп во 2007 г. режисерот Владо Цветановски изјавува: „Тој пишува за судбината на едни луѓе во кои секој од нас може да ги препознае своите дедовци и прадедовци“.

<sup>36</sup> Јордан Плевнеш во 1990 г. како визитинг професор престојува на Универзитетот на Тексас во Далас и пишува драма според романот *Падот* на Алберт Ками – *Падот-Ками*, којашто во режија на Роберт Кориган е изведена во Универзитетскиот театар во Далас, со Џејми Лоренс во главната улога.



Радјард Киплинг, Жан-Пол Сартр, Рудолф Ерих Распе, Андре Жид, Томас Пинчон, Луис Керол, Џозеф Конрад, Вирџинија Вулф, Јохан Волфганг фон Гете, Стендал, Митко Маџунков... Секако еден од најинспиративните и највлијателните автори на денешницата е Семјуел Бекет, а Пинтеровиот *Процес* според Кафка е еден од најзначајните примери на модерна/постмодерна адаптација.

Филмот, всушност, му е најблизок на романот во поглед на наратолошките постапки и техники, и затоа се појавило прашањето во кој степен постоењето на киното дејствува врз романот и на кој начин влијае врз одредување на неговата функција.<sup>37</sup> Според Гловињски, „со односот на романот кон филмот се занимаваа теоретичарите на ‘новиот роман’ исто така и во историска перспектива, а тоа значи не само со оглед на вакви или онакви проблеми на наратија“ (Гловињски 2003: 63). Анализирајќи филмско дело базирано врз роман, расказ или драма, компаративниот пристап најмногу се користи со цел да се оцени самиот филм во контекст на адаптацијата. Така, низ есеите во книгата *Процесот на транспозицијата* (2007), кои се осврнуваат на адаптацијата на компаративен начин, низ примери од германската литература и филм, се покажува дека проширувањето на теоретскиот и методолошкиот објектив има суштинско значење за целосно разбирање на некои од одлуките на режисерите кои го обликуваат конечниот филмски производ.

Адаптацијата на прозна фикција за екранот бара анализа на повеќе нивоа. Во исто време и од семиотичка гледна точка, бинарната врска меѓу роман (како вербален систем) и филм (како вербален и визуелен систем) е целосно суштинска за ова прашање. (...) Авторите на оваа книга главно се фокусираат на прашањата за наративот и јасно го нагласуваат самиот текст. Сепак, сите тие се свесни дека адаптациите се, на неколку нивоа, преводи на книжевен текст на јазикот на филмот. Секоја анализа на текст транспонира од еден медиум во друг, барајќи познавање и на наративните и на технолошките аспекти на филмот и на конкретниот вид транспозиција. Според тоа, секој што пишува за филм како адаптација, се става самиот меѓу два текста (книжевен и филмски) и нивните соодветни контексти, што значи разбирање на специфичностите на двете критични репрезентативни форми.

(Шонфелд 2007: 11)

Меѓу другото, постојано се поставува прашањето за филмот како уметност, што е особено забележливо во раната критика на адаптациите за киноекранот. И можеби затоа премногу често, извонредниот квалитет на романот ја ставал под знак прашање вредноста на филмот.

---

<sup>37</sup> Авторите на дваесеттиот век честопати создаваат *cinéroman*, дело со двоен облик, своевидна книга-филм.

Постојано, во центарот на вниманието се прашањата за независност на адаптацијата од својот книжевен извор, како и прашања во врска со независноста на филмот како уметничко дело и/или режисерот како уметник: ако оригиналниот книжевен текст или роман е уметничко дело, дали кинематографската адаптација на тој роман може да се споредува со неговиот уметнички квалитет? Може ли режисерот да се мери со оригиналниот гениј на писателот? Идејата за филмска адаптација на книжевен текст се чини дека означува подготвеност на режисерот да се откаже од својата автономија со цел да создаде нешто кое може да се нарече барем просечен производ. Како на режисер кој избира да направи филмска адаптација на роман, да мора да му недостасува независност на умот и духот, потребно за создавање уметничко дело.

(Исто: 14-15)

Следејќи ги линиите на истражување, Брајан Мекфарлен согледува дека две можни патеки се чинат вредни: „(а) во процесот на транспозиција, само што е можно да се пренесе или адаптира од роман во филм; и (б) кои клучни фактори, освен изворниот роман, имале влијание врз филмската верзија на романот?“ (Мекфарлен 1996: 22). Едни од факторите секако дека се „факторите во движење“, на што се осврнува Волф Вернер зборувајќи за описите во романите или филмовите, кои „може да се појават од аспект на набљудување фактори во движење, како што се ликови во автомобили, возечки или подвижни камери, и може да бидат центрирани или динамички настани, објекти и ликови кои се исто така во движење“ (Волф Вернер 2007: 23-24). Понекогаш таквите движења допираат и во скриените значења на одредени мотиви, ликови или детали, реплицирајќи им на познати, митски или култни места од литературата или европското митолошко наследство, како што е, на пример, драмската метарелација на *Вечна игра* (1996) од Митко Маџунков со *Ифигенија* (405 пр. н. е.) од Еврипид и *Пуста земја* (1922) од Томас Елиот<sup>38</sup>, зад што се насираат едни поинакви реалитети, досегнувајќи ги пределите на магичниот драмски реализам. Некои од најзначајните претставници на магичниот реализам во македонскиот филм се: *Црно семе*, *Планината на гневот*, *Жед*, *Заминување од Пасквелија*, *Добра долина*, и секако – *Црвениот коњ*.<sup>39</sup> Извесен магичен (над)реализам има и во првиот македонски ТВ-филм снимен дигитално *Вампирџија* (2002).<sup>40</sup> За него е карактеристично што после филмот се појави истоимен расказ од сценаристот на филмот Владимир Плаевски, за да прејде потоа тој во *новелизација* на некои мотиви од филмот, објавувајќи ги романите *Последниот сплавар на Вардар* (2010) и *Комита* (2015), а најпосле објавувајќи го романот *Вампирџија* (2019)<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Притоа лајтмотивски одсвонува познатата реплика „Во Аулида седиме, ветер од нигде“.

Митко Маџунков, *Вечна игра*, Наша книга, Скопје, 1996, 246.

<sup>39</sup> Соња Јаќоска-Самарџиева, *Магичниот реализам во македонскиот долгометражен игран филм* (докторска дисертација), Институт за македонска литература, Скопје, 2019.

<sup>40</sup> *Вампирџија*, игран ТВ-филм, сценарио Владимир Плаевски, режија Горан Тренчовски, Македонска телевизија, 2002. <<https://youtu.be/xXxF47MTIg>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>41</sup> Владимир Плаевски, *Вампирџија*, Арс либрис, Скопје, 2019.

којшто стилски и циклично се надоврзува на „цепенковската“ приказна промовирана во филмот:

Од појасот вади плоска и стрвно пие. Кога престана да пие, ми ја поддава плоската. „Млеко од црна мечка, три години стара... Пробај!“ Вртам одречно со главата, а тој со сласт ја доиспива течноста. „Ти си вампирција?“, го прашувам кога задоволно жригна неколку пати. „Што сакаш?!“ (...) Месо не јаде, вода, ракија и вино не пие. Пие само дождовница што ја собира во дрвена каца кога врне. Јаде корења од билки што сам ги собира по коријата. Ноќум не спие. Милува да седи врз бунарот и ревејќи како свер се свери околу себе во темнината. (...) Полната месечина нè полева со сина светлина. И, бесшумно почнаа да се виткаат гранките, да треперат лисјата, да се тресат ќерамидите, да се повиваат тарабите, да плиска вода од бунарот. Дувнува виор и сред дворот се направи вртлива магла што станува сè поголема и поголема. Екнува пукот, маглата експлодира, блеснува ровје сред двор. Сила немерена ме треснува во оградата на чардакот. Чалгациите се расфрлени низ дворот како партали. Престрашени, со мака стануваат и поревливо се губат низ портата.<sup>42</sup>

Во наведениот расказ/филм жанровскиот контекст се приближува кон психофантастична драматика во којашто се присутни повеќе избалансирани карактери, чиишто гротескно прифатливи судбини во дадените драмски ситуации се доведуваат до работ на имагинарното или надреалното, оставајќи ја отворена загатката за постоење на натприродни појави, за што, впрочем, пишува не само Марко Цепенков туку и други автори пред Плаевски.<sup>43</sup> Во секој случај, и во филмот и во театарот се евидентни низа творечки навраќања кон мотивите на приказните и записите на Цепенков од балканското и воопшто од сесловенското народно творештво.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Владимир Плаевски, „Вампирција“, *Нова Македонија/Лук* бр. 23038/LXIX, Скопје, 27 ноември 2013, 18. Расказот наоѓа свое место и во збирка: Владимир Плаевски, *Момини солзи*, Бран, Струга, 2018, 56-60.

<sup>43</sup> *Вампирција* е фикциона филм во кој поблиску се запознаваме со судбините на автентична плејада јунаци истргнати од балканската иконографија, живописно изважани и психолошки прикажани со сите свои добри и лоши особини. Ова е филмска драма за демистифицирањето на „инаквите сили“, со духовита, сугестивна и уникатна наратија. Триумфот над злото, празните верувања и лажните ветувања се само некои од наznakите во кои се развива повеќеслојното раскажувачко ткиво чиешто дејствие го водат Серафим, по професија вампирција, и неговиот помлад чирак Фидан. Гледано композициски, филмот е составен од три драмски дела („Средби“, „Привиди“ и „Разделби“), коишто ги врзува мотото *save canet*. Се алудира на песот како олицетворение на животинскиот нагон, беснилото и чувањето на тајните од задгробниот свет. Така и еден од протагонистите е предодреден да заврши со песја судбина. (Т. Георгиевски вели дека „бесен човек или бесно куче, се плаши да премине преку вода“.) Покрај протагонистите, со својата богата разновидност привлекуваат и ликот на Горазд, братот на вампирцијата кој избира свој пат за борба против злите сили, како и оној на Џемшит, темноликиот сердар кој лови комити. Мотото на филмот произлегува од запишаната мисла на Цепенков „На секоја болест има и лек: имаше во тоа време вампирции што ги тепаа вампирите“.

<sup>44</sup> Свртувањето на интересот кон Марко Цепенков и неговите собрани умотворби бил мошне возбудилив предизвик за создавањето на дузина проекти инспирирани од балканското народното творештво и наследство во 70-тите и 80-тите години и потоа, меѓу кои се и македонските театарски претстави: *Векутума века или Житие Адамово* и *Силјан штркот* на Бранко Ставрев, *Јане Задрогаз* на тандемот Горан Стефановски –

### 2.1.1. Роман – филм

И литературата и филмот се држат до ригорозни аналитички и теориски стандарди.

Мери Снајдер

Во современата уметничка творечка практика, повеќето модернистички и постмодернистички писатели се обидуваат самите или тандемски со режисерот да проникнат низ лавиринтите на својот романескен микросвет. „Предноста на филмот е голема, особено во денешно време, кога малку се чита: за два часа повеќе од стотина души ја читаат книгата, а преку телевизијата контакт воспоставува со милиони во исто време“ (Т. Георгиевски 1989: 53). Во македонската кинематографија, покрај *Црвениот коњ* и *Црно семе*, еклатантни примери за успешна трансмедијализација на романи се долгометражните играни и ТВ-филмови *Солунските атентатори* (1961) во режија на Жика Митровиќ (според истоимениот роман на Јован Бошковски), *Враќање во рајот* (1969) во режија на Димитрие Османли (според истоимениот роман на Душан Калиќ<sup>45</sup>), *Македонски дел од неколот* (1971) во режија на Ватрослав Мимица (според романот *Доследни на заветот* на Панде Ташкоски), *Истрел*<sup>46</sup> (1972) во режија на Бранко Гапо (според романот *Под усвитеност* на Солев), *Добра долина* (1973) во режија на Стево Црвенковски (според романот *Големите скитачи* на Методија Фотев), *Пресуда* (1977) во режија на Трајче Попов (според истоимениот роман на Јово Камберски), *Време, води* (1980) во режија на Бранко Гапо (според романот *Води* на Јован Стрезовски), *Слана во цутот на бадемите* (1983) во режија на Илија Филиповски (според истоимениот роман на Мето Јовановски), *Јазол* (1985) во режија на Кирил Ценевски (според романот *Две Марији* на Славко Јаневски), *Подгревање на вчерашниот ручек* (2002) во режија на Костадин Бонев<sup>47</sup> (според истоимениот роман на Миле Неделкоски), *Големата вода* (2004) во режија на Иво Трајков (според истоимениот роман на Живко Чинго), *Превртено* (2007) во режија на Игор Иванов (според вториот дел од романот *Папокот на светот* на Венко Андоновски), *Златна петорка* (2016) во режија на Горан Тренчовски (по мотиви на романот *Расцепен ум* на Братислав Ташковски), *Најтешкото нешто* (2020) во режија на Сердар Акар<sup>48</sup> (според истоимениот роман на Оливер Ромевски), а Петре М. Андреевски сценариото за филмот *Најдолгиот пат* (1976) во режија на Бранко Гапо го пишува врз база на книгата-зборник *Темни кажувања* приредена

---

Слободан Унковски, *Димна Јуда град градила* и *Гор јаболко* на тандемот Душко Наневски и Виолета Цолева и *Чук, чук Стојанче* и *Сребреното јаболко* на Оливера Николова и Коле Ангеловски. За одбележување е и проектот *Туку така под облака* на авторите Александар Поповски, Дарко Митревски и Русомир Богдановски, којшто беше замислен како сценска фантазија по народни мотиви.

<sup>45</sup> Душан Калиќ, *Повратак у рај*, Слобода, Београд, 1968.

<sup>46</sup> Работниот наслов на филмот *Истрел* бил *Божилак над градот*.

<sup>47</sup> Филмот *Подгревање на вчерашниот ручек* е реализиран како бугарско-македонска копродукција.

<sup>48</sup> Филмот *Најтешкото нешто* е реализиран како турско-македонска копродукција.

од Кирил Камилов, Славко Јаневски и Мето Јовановски.<sup>49</sup> При таквите примери мошне важно е да умееме да ги препознаваме својствата за адаптирање на прозните дела од литерарен во драмски медиум. Ежен Јонеско низ своето долгогодишно уметничко искуство си припомнува за „измисленоста“ којашто воопшто не му пречела во романот, а ја прифаќал и во киното. Таквата измисленост на романот соодветствува со неговите соништа, природно наметнувајќи се како некоја можна стварност. За разликата меѓу филмската и театарската изведба, тој вели: „Играта на филмските актери не ја предизвикуваше во мене онаа необјаслива нелагодност, онаа мака со која делуваше претставата во театарот“ (Јонеско 1965: 84). Со приближувањето кон духот на романот на некој начин се обработуваат преокупациите кои до неодамна ѝ беа достапни само на книжевноста, а во таа смисла Петриќ нотира дека „филмот влегува во зрела доба на својот развој и се потврдува како неумоливо изразно средство кое е во состојба да ги изрази сите предели на човековиот материјален и духовен живот“ (Петриќ 1968: 35).

Антологиски примери за македонски играни филмски серии за деца<sup>50</sup> и возрасни работени како адаптации на романи за деца и млади се: *Белото Циганче* на режисерот Ацо Алексов (според истоимениот роман на Видое Подгорец), *Големи и мали* на режисерот Душан Наумовски (според истоимениот роман на Бошко Смакоски), *Волшебното самарче* на режисерот Алексов (според истоимениот роман на Ванчо Николески), *Малиот одред* на режисерот Благој Андреев (според романот *Големата шума* на Видое Видически), *Втората смена* на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Велко Неделковски), *Булки крај шините* на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Зоран М. Јовановиќ<sup>51</sup>), *Сонце на дланка* на режисерот Наумовски (според истоимениот роман на Лазо Наумовски), *Девојките на Марко* на режисерот Димитар Христов (според истоимениот роман на Оливера Николова), *Опстанок* (според романот *Светлина зад ридот* на Трајче Крстески) на режисерот Миле Гроздановски, епизодата „Синов“ (според

---

<sup>49</sup> Тука може да ја додадеме и ТВ-драмата *Пустина* според истоимениот роман на Ѓорѓи Абациев во режија на Душан Наумовски. За поцелосен преглед, види ја табелата на стр. 182-184.

<sup>50</sup> Една од најадаптабилните литерарни предлошки за деца и млади е *Шеќерна приказна* (1952) на Славко Јаневски, која е напишана како сказна за деца, но може да се разгледува и како новела, „изградена на матрицата на македонската народна сказна со многу контаминации од европската народна и уметничка сказна“. За одбележување е ТВ-проектот *Шеќерна приказна* во режија на Благоја Андреев, своевидна музичка игра за деца, при што композитор, диригент и автор на либретото е Димитрије Бужаровски, во производство на ТВ Скопје во 1978 г. <<https://youtu.be/varбесеКnpA>> пристапено на: 27.3.2021. На ова му претходеа и претставите *Шеќерното дете* во Детско-куклениот драмски театар, каде драматург е Васил Куновски, а режисер Кочо Данов, постигнувајќи стилизирана бајковитост со премиерната изведба на 10 април 1955 г. на Куклената сцена на Младинско-детскиот театар во Скопје, како и претставата *Шеќерна приказна*, во адаптација на Хасан Мерџан, а во режија на Шерафетин Неби, поставена во Турската драма во Скопје, премиерно изведена на 29 април 1981 г. Со слична структура е и *Сказна за детето Вилен* (1960) на Глигор Поповски. Мошне популарни беа и ТВ-сериите *Чук, чук Стојанче* и *Првите цутови*, исто така правени како адаптација на кратки прози од македонски писатели.

<sup>51</sup> Зоран М. Јовановиќ, роден во Скопје, е босански писател со црногорско потекло, но може да го сметаме за дводомен или повеќедомен автор. Неговите први книги му се објавени на македонски јазик.

истоимениот роман на Јован Стрезовски)<sup>52</sup> на режисерот Димитар Христов од серијата *Другарувања* и др.<sup>53</sup>



<sup>52</sup> Во сценариото за епизодата „Синови“ е евидентна постапката на Јован Стрезовски на „полуадаптација“ на неговиот роман *Синови* (1968).

<sup>53</sup> Горан Тренчовски, *Кинестетични наративи*, ЕФТА, Скопје, 2018, 67-68.

Екранизација на пасуси од романот за деца и млади *Црвената рака* (1961) на Глигор Поповски е направена во ТВ-емисијата *ТВ лектура* емитувана на 23 октомври 1978 г. на ТВ Скопје, во чиешто производство и е снимена. Според најновите истражувања, екранизирани се и неколку раскази, како „Кино“ и „Јаготки“ од 1965 г. на Цане Андреевски, „Туника“ (1967) на Видоје Подгорец и „Илиевата мајка“ (1974) на Глигор Поповски, како епизоди под ист наслов во режија на Димитар Христов, во склоп на ТВ-серијата *Другарувања* на ТВ Скопје од 1984 г. Романи и книги за деца и млади со „егејска“ тема, кои останаа неадаптирани во филмски медиум, се *Вани* (1971) на Георги Ајановски, *Милосија* (1982) на Ката Мисиркова-Руменова и *Ринка* (1967) на Пени Трпковски.

Според романите *Скриена камера* и *Резервен живот* на Лидија Димковска се напишани и филмски сценарија. Автор на првото е Томислав Алексов, а на второто Сашо Огненовски. До овој момент овие книжевни адаптации не се филмски реализирани. Расказот „Проблемот на Тина“ на Румена Бужаровска од збирката *Осмица* од неодамна е преточен и во истоимен краток игран филм во режија на Радован Петровиќ.

### 2.1.2. Роман – театар

*Водата – како сон, но и сонот како вода.*

*Што е sud? Но, што има и зад sudот?*

Кристина Николовска

Покрај драматизациите на раскази, адаптациските зафати за приопштување на романите, новелите и подолгите прози на театарските сцени отсекогаш биле предизвик за продуцентите и режисерите. При театролошката анализа на дадено дело, Мишел Павловски се заложува за определување на контрапунктираноста на драматизацијата на делото. Компарациите помеѓу книжевното и сценското дело подразбираат систематични анализи, согледби и забелешки, било да станува збор за класично или современо дело.<sup>54</sup>

Драмата како театарски исказ, иманентно во себе ја носи и можноста за сценска реализација. Се разбира, оваа конфликтност или напнатост не е единствената карактеристика на драмата, поточно на материјалот кој треба или е изведен на сцената. Тоа е само една од цртите која во моментов ни се потребни за понатамошното излагање. Само како напомена: ако застанеме само на оваа и ваква карактеристика на драмата влегуваме во опасните води на преширока определба, па така, секое уметничко дело што во себе содржи конфликт, ќе го подведеме под драма.

(Павловски 2001: 71)

Како дел од истражувањето на релацијата роман – театар во сферата на театрологијата, приложуваме хронолошки список на позначајни македонски проекти кои доживеале драматизација, т. е. сценска верификација.

- *Богомилска балада*<sup>55</sup> е драматизација на романот *Она што беше небо* од 1958 г. на Владо Малески, во драматизација на Милан Ѓурчинов и Илија Зафировски и во режија на Тодорка Кондова-Зафировска, премиерно праизведена на 4 март 1965 г., на Вечерната сцена на Драмски театар во Скопје.
- *Тоа Радиовце во кое паѓам длабоко* е драматизација на истоимениот роман на Јован Павловски од 1972 г., во драматизација и режија на Душан Наумовски, премиерно праизведена на 16 октомври 1973 г., во Народен театар во Битола.

<sup>54</sup> Во таа смисла, интересна за сценска верификација е и досега непоставената драматизација на Елена Стојанова *Божилан Никогов* (2004), работена по мотиви на истоимениот роман на Сашко Насев од 1990 г.

<sup>55</sup> Истата драматизација на *Богомилска балада* е изведена на турски јазик во режија на Кемал Лила и Драган Вељановски, со премиера на 24 февруари 1984 г., во Турска драма во Скопје.

- *Сидот-водата*<sup>56</sup> е драматизација на романот *Големата вода* од 1971 г. на Живко Чинго<sup>57</sup>, во драматизација и режија на Бранко Ставрев, премиерно праизведена на 27 декември 1973 г., во Драмата при Македонски народен театар во Скопје.
- *Црноборје* е драматизација на истоимениот роман на Петар Ширилов од 1972 г., во сценска адаптација на Спасе Нелов и во режија на Ацо Алексов, премиерно праизведена во сезоната 1973/74 г., во Народен театар во Прилеп.
- *И бол и бес* е драматизација на истоимениот роман на Славко Јаневски од 1964 г., во драматизација и режија на Димитрие Османли, премиерно праизведена на 16 април 1975 г., на Вечерната сцена на Драмски театар во Скопје.
- *Свадбата на Мара* е драматизација на истоимениот роман на Владимир Костов од 1968 г., во драматизација и режија на Љубиша Георгиевски, премиерно праизведена на 30 октомври 1976 г., во Народен театар во Битола.
- *Пустина* е драматизација на истоимениот роман на Ѓорѓи Абациев од 1961 г., во драматизација и режија на Борко Зафировски, премиерно праизведена на 27 мај 1977 г., во Народен театар во Куманово.
- *Пиреј*<sup>58</sup> е драматизација на истоимениот роман на Петре М. Андреевски од 1980 г., во драматизација на Аљоша Руси и Владимир Милчин, кој ја потпишува и режијата, премиерно праизведена на 24 јануари 1982 г., во Народен театар во Битола.

<sup>56</sup> Драматизацијата на романот *Големата вода* под ист наслов е изведена во режија на Владимир Милчин на 12 ноември 1977 г., во Албанска драма во Скопје.

<sup>57</sup> Во 80-тите години мошне актуелни се драматизациските зафати на прозите на Живко Чинго, не само на македонските туку и на југословенските професионални и алтернативни, експериментални и студентски театарски сцени. Меѓу тие проекти се и претставата *Пасквелија*, како драматизација на истоимената прозна книга на Живко Чинго, во драматизација на Љубиша Георгиевски и во режија на Димитар Станкоски, премиерно изведена на 10 октомври 1980 г., во Народен театар во Куманово. Во афишот од претставата е запишано: „животот што се тркала во Чинговата Пасквелија е живот што ги урнал старите рамки, но на кој и овие новите му се тесни и несоодветни, тоа е живот кој еднаш исфрлен од лежиштето, не може одново да го најде својот вообичаен тек и кој мошне бргу ги прераснува сите облици во коишто го сместуваат“. Вреди да се спомене и алтернативната театарска претстава работена како своевидна хрестоматија од текстови на Живко Чинго *Живот и страдања пасквелски* во драматизација и режија на тандемот Симеон Гаврилов – Васил Шумански со Драмското студио при Домот на културата во Штип, премиерно изведена во 1980 г. којашто триумфирала на фестивалот БРАМС во Белград истата година. Интересот кон прозите на Чинго не спласнува и во првите години од новиот милениум. Претставата *Австралиски ветар* е драматизација на прозната книга *Гроб за душата* од Живко Чинго, во драматизација и режија на Бранко Ставрев, премиерно изведена на 23 мај 2001 г., во Народен театар во Битола, додека претставата *Лазаревото писмо и писание* според новелата на Живко Чинго, во драматизација на Томислав Спасовски, а во режија на Љубиша Георгиевски, премиерно е изведена на 18 јануари 1997 г., во Народен театар во Куманово.

<sup>58</sup> Драматизацијата на *Пиреј* во соработка со драматургот Ивана Нелковска ја изработи Љупчо Георгиевски, кој беше и режисер на истоимената претстава премиерно изведена на 27 април 2018 г., во Театарот „Војдан Чернотрински“ во Прилеп.



- *Рамна земја*<sup>59</sup> е драматизација на истоимениот роман на Ташко Георгиевски од 1981 г., во драматизација и режија на Владимир Милчин, премиерно праизведена на 28 септември 1985 г., во Драмата при МНТ во Скопје.
- *Скакулци* е драматизација на истоимениот роман на Петре М. Андреевски од 1984 г., во драматизација на Јордан Плевнеш и во режија на Владо Цветановски, премиерно праизведена на 14 ноември 1985 г., во Народен театар во Битола.
- *Македонска голгота* е драматизација на истоимениот роман на Видое Подгорец од 1978 г., монодрамски<sup>60</sup> проект на актерот Петар Темелковски, премиерно праизведен во 1985 г., во Дом на млади и во Салон 19,19 во Скопје.<sup>61</sup>
- *Керубин 2096* е драматизација на романот *Девет Керубинови векови* од 1986 г. на Славко Јаневски, во драматизација на Јордан Плевнеш и во режија на Љубиша Георгиевски, премиерно праизведена на 13 јули 1986 г., на Самуилова тврдина во Охрид, во продукција на скопскиот Драмски театар.
- *Грешниот Захарија* е драматизација на истоимената новела на Владимир Костов од 1969 г., во драматизација и режија на Љубиша Георгиевски, премиерно праизведена на 23 мај 1987 г., во Народен театар во Битола.
- *Роднокрајци* е драма според романескната книга *Канадски фрагменти*<sup>62</sup> од 1985 г. на Коле Чашуле, во режија на Рахим Бурхан, премиерно праизведена на 10 февруари 1989 г., во Народен театар Битола.

<sup>59</sup> *Изгонети во својата земја* бил работен наслов за книга-романот *Рамна земја* на Ташко Георгиевски.

<sup>60</sup> Како податливи за создавање монолошки композиции на македонските сцени се покажале и прозите на Петре М. Андреевски, Живко Чинго, Бошко Смаќоски, Бранко Варошлија и др. Едни од највпечатливите се монодрамите инспирирани од *Пиреј* на Петре М. Андреевски. Првата верзија има наслов *Велика*, во адаптација и режија на Илија Милчин, а во изведба на Вукосава Донева, која со успех ја игра во 80-тите и 90-тите години на разни сцени во Југославија и Австралија. Уште еден интересен монодрамски проект според *Пиреј* е *Секавањата на мојата баба Велика* во адаптација и режија на Кире Ѓоргиев, а во изведба на Зора Георгиева, премиерно изведена на 11 ноември 2008 г., во Струмица.

<sup>61</sup> Темелковски тука го толкува историскиот лик на Јане Сандански, зборувајќи за големината, широчината и бескомпромисната борба за слобода на „пиринскиот цар“, за доловувањето на неговата револуционерна врвица. Истата монодрама ја изведува на 1 февруари 1986 г. во САД, а ја преадаптира во 2015 г. под името *Јане Сандански 100 години после*, користејќи историски хронологии и архивски материјал збогатен со лични коментари.

<sup>62</sup> Во книгата на Чашуле *Канадски фрагменти* влегуваат три покртки романи (*Земјаци*, *Роднокрајци* и *Кралска визита*) и расказот *Конзулска ноќ*.

- *Белото Циганче* е драматизација на истоимениот роман на Видое Подгорец од 1966 г., во драматизација и режија на Ацо Алексов, премиерно праизведена на 22 декември 1989 г., во Турска драма во Скопје.
- *Одисеј* е драматизација на истоимениот роман на Данило Коцевски од 1991 г., во драматизација на Благој Самоников и во режија на Васил Шумански, премиерно праизведена на отворањето на ФААТ на 6 јуни 1993 г., на Споменикот на слободата во Кочани, во копродукција на Домовите на културата во Пробиштип, Штип и Кочани.
- *Магла* е драматизација на истоимениот роман на Иван Чаповски од 1985 г., во драматизација на Томислав Алексов и во режија на Ацо Алексов, премиерно праизведена на 14 април 1998 г., во Народен театар „Антон Панов“ во Струмица.
- *Последните селани* е драматизација на истоимениот роман на Петре М. Андреевски од 1997 г., во драматизација и режија на Бранко Ставрев, премиерно праизведена на 11 декември 1998 г., во Народен театар во Битола.
- *Смртта на Александар* е драматизација на романот *Александар и смртта* на Слободан Мицковиќ од 1992 г., монодрамски проект во адаптација, режија и изведба на актерот Сашо Огненовски, премиерно праизведена во летото 2000 г., во Битола.
- *Црквичето Четириесет маченици во Битола* е драматизација на истоимениот роман на Владимир Костов од 1984 г., во драматизација и режија на Љупчо Георгиевски, премиерно праизведена на 9 февруари 2001 г., во Народен театар во Битола.
- *Пророкот Василиј* е драматизација на романот *Пророкот од Дискантрија* на Драги Михајловски од 2001 г., монодрама во изведба на актерот Стојан Арев, во драматизација на Тодор Кузманов, во режија на Стојан Стојаноски, премиерно праизведена на 25 април 2002 г., во Народен театар во Штип.
- *Колку пати ќе умираме* е драматизација на романот *Небеска Тимјанова* од 1989 г. на Петре М. Андреевски, во драматизација на Сема Али и Владимир Милчин, кој е и режисер на претставата, премиерно праизведена на 14 мај 2003 г., во Народен театар во Битола.
- *Илинденски сновиденија* е драматизација на романот *Мара* на Стојан Христов од 1937 г.<sup>63</sup> и од други прозни текстови на Христов, во драматизација и режија на Васил Шумански, премиерно праизведена на 29 август 2003 г., во Штип.

---

<sup>63</sup> Stoyan Christowe, *Mara*, Thomas Y. Crowell Co., New York, 1937.

- *Папокот на светот* е драматизација на истоимениот роман на Венко Андоновски<sup>64</sup> од 2000 г., во режија на Златко Славенски, премиерно праизведена на 28 март 2004 г., во Драмата на МНТ во Скопје.
- *Осмото светско чудо* е драматизација на истоимениот роман на Јордан Плевнеш од 2005 г., во адаптација на Владо Ѓоревски, во режија на Владо Цветановски, премиерно праизведена на 1 јуни 2006 г., во Народен театар во Битола.<sup>65</sup>
- *Светилникот* е драматизација на романот *Железниот светилник* од 1952 г. на Димитар Талев, во драматизација на Трајче Крстески, во режија на Владо Цветановски, премиерно праизведена на 2 ноември 2007 г., во Народен театар во Прилеп.<sup>66</sup>
- *Сите лица на Петре М. Андреевски* е драматизација според романескните дела и прози на Петре М. Андреевски, во драматизација на Јелена Цветановска, во режија на Владо Цветановски, премиерно праизведена на 10 мај 2008 г., во Драмски театар во Скопје.

<sup>64</sup> Претставата *Папокот на светот* е своевиден „театарски роман“ драматизиран од самиот автор Андоновски.

<sup>65</sup> Предочуваме фрагмент од драматизацијата на романот *Осмото светско чудо* од Плевнеш.

*Осмото светско чудо*, адаптација Владо Ѓоревски, приватна архива на Јордан Плевнеш, Скопје, 2006, 31-32. „АМЕРИКАНЕЦОТ:

Да! Да, ние ја прифаќаме и утопијата на крошнизмот, на англиски Cradle-cradlisme, Ние веруваме дека „нема поголемо богатство и нема поголема сила од човекот на земјата“!

(Александар Симсар – Паднатиот си ги извади двете раце и прстите закопани во косата од неговата болна од хуманизам глава.)

(...)

АЛЕКСАНДАР:

Да не падне, не дај Боже, ќе се случи интернационален скандал, со несогледиви последици за иднината на Македонија! Македонија е „Крстопат на мртви империи“. Тука падна империјата на Александар, тука падна Римската Империја, тука падна Византиската Империја, тука падна Отоманската, тука падна Австро-Унгарската...

(...Сите го гледаа тој миг и си мислеа ќе падне или не, ќе се сруши или не, а тој се нишаше и плачеше како да му умрел најблизок, ќе падне или не, ќе падне или не, ќе падне или не...)

(...)

...Па целата историја на човештвото е всушност историја на падот, паднале империи, една по друга, па трета, па четврта, па петта, а не еден човек, капка во океанот, зрно во песокта на видливиот и невидливиот свет...

(...Тој одеднаш застапа цврсто во висините, го зеде куферчето што му беше пред нозете, го отвори и од него извади кларинет, го поврза, ја објави писката и почна да свири, ја засвири *Macedonian Lullaby* или Македонската приспивна песна од Бени Гудман).“

<sup>66</sup> Димитар Талев, *Железниот светилник*, Политички и литературни изданија, Скопје, 1964.

- *Крпен живот* е драматизација според истоимениот роман на Стале Попов од 1953 г. и по мотиви од други негови романи,<sup>67</sup> во драматизација на Блаже Миневски, во режија на Владо Цветановски, премиерно праизведена на 3 август 2009 г., во Народен театар во Прилеп.
- *Спиноза* е драматизација на романот *Разговор со Спиноза* од 2002 г. на Гоце Смилевски,<sup>68</sup> во режија на Зоја Бузалковска, премиерно праизведена на 1 јули 2010 г. на Скопско лето, во копродукција на битолскиот Мал драмски театар и скопските МНТ и Драмски театар.
- *Папагалот Историко* е драматизација на романот *Монументи на глупоста* од 2009 г. на Љубиша Георгиевски, кој и ја режира претставата, во драматизација на Сашко Насев, премиерно праизведена на 23 септември 2017 г., во Драмски театар во Скопје.<sup>69</sup>

Како што проникливо ќе забележи Кристина Николовска, драмата е „невидлив меѓужанр во кој се ‘бакнуваат’ поетизираниот есеј и науката“ (2018: 33).

Алтернативниот театарски активизам и лабораториските истражувања во постколониите на комунизмот во Источна и Централна Европа по 1989 г. олицетворуваа „најопаки форми на класна дискриминација и поделба“ (Весела С. Ворнер 2020: XVII).

Од поновата продукција би ги додале и театарските претстави *Умирам пеејќи: Наум Манивилов-Преспански*<sup>70</sup> според проза на Петре М. Андреевски, и *Мојот маж*, драматизација на истоимената книга раскази на Румена Бужаровска од 2014 г., при што се

<sup>67</sup> Стале Попов е непресушна инспирација и на современите драматурзи. Тој не само што е еден од основоположниците на македонската проза туку е и пионер во драматизирањето во македонската книжевност. Имено, *Свештениковата тајна* (1927) е негова драматизација на истоимениот расказ од Сергеј Васиљевич Кохомски. Види: С. Кохомски, *Свештениковата тајна*, Штампарииа Р. Кирјаса, Битола, 1925. Претставата *Калеш Анѓа дефинитивно* по текст на Катерина Момева, во режија на Драгана Милошевски-Попова, премиерно праизведена на 17 јули 2010 г., во Народен театар во Битола, прикажува една поинаква Калеш Анѓа од Старавина, предмет на коментар од современ ракурс, лик инспириран од Стале Попов, преку кој авторката прави обид, како што самата изјавува пред премиерата, „да направи демистификација на македонски јунаци“.

<sup>68</sup> Авторот Смилевски самиот го напишал драмскиот текст, додека го создавал романот, одредувајќи го проектот како „циркуска претстава со пет акробатски точки“.

<sup>69</sup> Драматизаторот на *Папагалот Историко* Сашко Насев во „Писмото до гледачите“ по повод премиерата пишува: „Ја пресоздадовме прозата на Георгиевски на сцена. *Монументи на глупоста* е крик против комунистичкиот волонтиризам низ минатите епохи, а *Папагалот Историко* е претстава која го поставува прашањето: дали сите сме Јуди, а еден е Исус?! Оценете сами, ни треба уметнички театар или не, прашањето е сега. Не се сомневајте во својот одговор затоа што господари на тајните и лажната вистина се оние што повторуваат како папагали. А ние сме луѓе. Автори и гледачи. Ние сме луѓе. Со големо л.“

<sup>70</sup> Театарската адаптација *Умирам пеејќи: Наум Манивилов-Преспански* според прозниот сегмент „Конечната цел на поетот Манивилов“ од книгата *Сите лица на смртта* (1994) на Петре М. Андреевски, ја прави Биљана Тодоровска, а режијата е на Сотир Чаушевски. Претставата е премиерно изведена на фестивалот Актерот на Европа во Амфитеатрот во Ресен, на 6 јули 2016 г.

преплетуваат шесте раскази „Супа“, „Празно гнездо“, „Прељубник“, „Осми март“, „Гени“ и „Лиле“, и документарниот материјал произлезен од авторските монолози на самите учесници.<sup>71</sup>

Честопати самите автори адаптираат или полуадаптираат свои прозни мотиви, делови од раскази, новели или романи, притоа додавајќи или одземајќи ликови и драмски ситуации за да (пре)создадат така нов текст во драмски медиум, инспириран од нивната проза. Еден од ретките писатели кој тоа умешно го прави е Митко Маџунков. Драмата *Портата на Леден* тој ја напишал по мотиви од неговиот роман *Кула на ридот* (1981).<sup>72</sup>

Првите изданоци на македонска драмска литература со оживувањето на т.н. *егејска тема*,<sup>73</sup> се драматизацијата *Црноборје* по романот на Ширилов, пиесите *Северно од рајот* на Ристо Јачев, *Еригон* и *Југословенска антитеза*<sup>74</sup> на Плевнеш, а најпосле и сценското преточување на романот *Рамна земја* на Георгиевски. Во претставата *Рамна земја* се користат и пасуси од книгите *Црно семе*, *Време на молчење*<sup>75</sup> и *Кука под калето*, како и секвенции од документарниот филм *Тулгеш* (1977) на Коле Манев. Според Иван Ивановски, „иако се определуваат за сценариска основа на драматургија, во која ликовите најчесто се сведени на визуелен знак, на крохеја, и во која сцените се кратки, доведени до одредени детали, до фрагментарни исечоци, сепак, авторите на драматизацијата на *Рамна земја* не се откажуваат од своите трагања по богатството на внатрешниот живот на индивидуата“ (Ивановски 1985: 9).

Македонскиот и балканскиот роман имаат освоено далекусежни јазични пространства и на светот му ги пренесуваат своите хуманистички пораки, а авторите на егејската тема фикционално и драматично ја пресоздаваат траумата на прогонуваните и

<sup>71</sup> Театарската адаптација *Мојот маж* ја прават Викторија Рангелова-Петровска и Нела Витошевиќ, која е и режисер на претставата, премиерно произведена на 15 февруари 2020 г., во Драмски театар во Скопје. Други постановки според прозите на Бужаровска се *Мојот маж* во режија на Ивана Ѓилас во Словенско народно гледалиште – Драма во Љубљана, со премиера на 8 октомври 2020 г., а понова верзија на *Мојот маж* е онаа во режија на Јована Томиќ во Југословенско драмско позориште во Белград.

<sup>72</sup> Митко Маџунков, *Три драми*, Магор, Скопје, 2005.

<sup>73</sup> Кица Колбе пишува за „метафората на замрзнатоста“ при актуелните навраќања кон т.н. егејска приказна: „Кога повторно ги гледав филмовите на Ангелопулос, пак се врати тагата. Заради долгото чекање на татко ми да се врати барем еднаш во љубеното Леринско Поле. Тоа, преку кое често полека се движи камерата на Ангелопулос. Во невидливата бавна линија на меланхолијата, толку типична за него. Но, и за татко ми, големиот сонувач и меланхоличар.“

Кица Колбе, „Грција и егејската приказна“, *Deutsche Welle*, 4 февруари 2019. <<https://p.dw.com/p/3CfCs>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>74</sup> За инсценацијата на Љубиша Георгиевски на *Југословенска антитеза*, се вели дека режисерот „создава свет или ликови кои се длабоко во својата сознајност за вистината во која живеат, иако доаѓаат и мислат од различни меридијани – Белград, Егејска Македонија, Косово, Полска, Чехословачка.“

Лилјана Мазова, *Тој и тие: театарски слојувалки*, Проект Растко – Македонија, 11 декември 2009. <<http://makedonija.rastko.net/delo/13609>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>75</sup> Романот *Време на молчење* на Георгиевски е спредуван и со *Демидан* на Хесе.

репресираните од своите изгубени родни краишта. „Пресоздавајќи ги недо(с)фатливите составки на роднокрајниот простор со средствата и со можностите на јазикот, го потврдуваа како сознанието на Конески за јазикот како неутуѓива и единствена татковина, така и хајдегеровското сознание за јазикот како дом на битието“ (Радически 2014: 136). Еден од најинтересните театарски проекти во кои се третира егејската тема е *Магла* според истоимениот роман на Чаповски, за кој Гане Тодоровски вели како во него да е кондензирана „хаотичната бура во душите на Македонците од повеќето поколенија, ламентот по некој свој тажен спомен за југот, семакедонскиот југ“ (Тодоровски 1990: 277).



### 3. ТАШКО ГЕОРГИЕВСКИ И БОХУМИЛ ХРАБАЛ

„Го сакаш ли кралот?“

„Му служам, господине.“

*Црно семе* (1966), Ташко Георгиевски

*Му служев на англискиот крал*

(1971), Бохумил Храбал

Постоењето на *невидливиот посматрач* во кинестетичните прози сепак не е најглавното нешто во филмскиот стил, туку тоа навестува присуство на стилска фигуративност во рамките на нарацијата. „Сеприсутноста на посматрачот, уверливоста на забележувањето и самото чувство дека светот кој е прикажан во филмот би можел да биде познат и сам по себе – сето тоа се формални ефекти. Како што се заповедничката свест на романописецот или имплицитниот гледач на слики, невидливиот посматрач е создаден да биде идеален...“ (Бордвел 2013: 23). За идеалното постоење на невидливиот посматрач може да се увериме и низ допирните точки и компарациите меѓу прозаистите Ташко Георгиевски и Бохумил Храбал.

Георгиевски и Храбал<sup>76</sup> се мошне истакнати припадници на една писателска генерација која се соочува со т.н. „забранет“ тематски приод. Во првиот случај, кај Георгиевски, тоа е темата за „Егејците“ кои остануваат без свој дом, но и проблемот со довчерашните браќа кои ги окупираат живеалиштата на прогонетите и проколнатите. Во вториот случај, кај Храбал, тоа е слободата на мислата кај некои уметнички души кои во сплетот од околности се најдени во „подземјето“ кое наведува на еден напреден и визионерски пат. Правејќи паралела помеѓу нивното ингениозно творештво, можеме да заклучиме дека кај првиот се присутни достаточни скриени релации со Достоевски, Кафка, Андриќ, Чехов, Хемингвеј и егзистенцијализмот (иако неговите романи не изгледаат воопшто камиевски)<sup>77</sup>, а кај вториот има индиректни релации главно со Унгарети, Фокнер, Селин, Кафка, Чехов. Како што можеме да забележиме, двајцата автори имаат извесни

---

<sup>76</sup> Храбал дебитира со збирката песни *Изгубена уличка* во 1948 г., а Георгиевски со збирката раскази *Ние зад насипот* во 1957 г.

<sup>77</sup> Ташко Георгиевски (1989) во беседењето со Христо Петрески споменува неколку имиња кои го поттикнале или охрабриле, меѓу кои и критичарите Георги Старделов, Петар Бошковски, Благоја Иванов, Димитар Солев, Влада Урошевиќ, Гане Тодоровски, како и преведувачите Ханс Јоаким Грим, Андриј Лисенко, Романа Гимеш, Јанко Модер, Бранко Каракаш, Гојко Јанушевиќ и др.

единствени сличности во одредени стилски слоеви преку заедничките корелации со Кафка и Чехов.<sup>78</sup>

Кај романите на Георгиевски основни одлики се: изгонот, носталгијата, пребродувањето на конфликтите (во новонастанатите социјални околности по губењето на Егејскиот дел од родината)<sup>79</sup>, композициската стегнатост, ексклузивната раскажувачка постапка и застапувањето на *филозофијата на огништето* која во еден момент ги приближува медитеранизмот и балканизмот. Тој како писател „јужномакедонските мотивски и тематски преокупации, најверојатно прв започна креативно да ги оживува, да ги омасовува и целосно да им се посветува веќе во неговите први книги“ (Радически 2014: 133). Академикот Луан Старова во Споменицата по повод смртта на колегата Георгиевски, пишува дека неговите ликови создаваат „една заедничка човечка протоплазма, обземени од антејската желба за враќање назад, обземени од невозможното враќање од егзил“ (Старова 2013: 16). Георгиевски е бездруго расен автор од редот на Никос Казансакис, Иво Андриќ, Мирослав Крлежа, Антон Дончев, Исмаил Кадаре и др. балкански писатели. Според Георги Старделов, пак, во прозата на Георгиевски преовладува „чувството на трагизам, се разлива низ целокупната негова проза“ (...) Кај него и кај неговите ликови „сè е на некој недооден, неизвесен и недостаслив пат. (...) Немилосрдниот свет на нужноста кој ги притиска и гнете го преодолуваат со светот на соништата, со неуништливата антејска желба за враќањето назад“ (Старделов 2000: 419). Низ обемиот раскажувачки опус на Георгиевски, всушност, е воведена „т.н. „егејска“ тема во македонската литература, којашто се однесува на случувањата во еден дел на Грција во Егејска Македонија во периодот помеѓу 1946 и 1949 година, во историјата означен како период на Граѓанска војна. Георгиевски на нему својствен авторски начин ја доживува и прикажува „или катарзата или потполниот човечки пад низ мачното себеиспитување“ (Цане Здравковски 1997: 64-65). Тој „опсесивно пишува за теророт и за раселувањето на дел од македонскиот народ кој живее на овие простори“ (Георгиевска-Јаковлева 2011: 371-372). Георгиевски до крајот на својот живот доследно ја следи судбината на оние на кои Историјата им го украде Коренот и Домот.

Романите на Храбал се одликуваат со: отворен облик, асоцијативност, екстравагантна раскажувачка моќ, истакнување на *ликови – пабители* (*pábitelé*), кои се на некој начин боеми, меланхоличари, лакрдации, дрдорковци, мрморковци, паламуди, всушност, „‘мали луѓе’, провинцијалци, маргиналици, во кои сепак тлее поривот кон убавото, кон радоста, кон среќата“ (Соња Стојменска-Елзесер 124: 2015). Храбал располага со автентичен животен материјал, а низата ликови кои ги обработува се во тесна врска со неговото бурно искуство. Тој избобилува со самоодбранбена иронија и суптилен цинизам, шармантна духовитост, пронаоѓајќи ги изгубените но сè уште неисчезнати клучеви од љубовта и младоста. „Во неговото дело нема кусок од комични или трагикомични ситуации и некоја дискретна политичка и социјална сатира, и не недостасува лингвистички,

<sup>78</sup> Во нивното творештво се среќаваат повеќе плаузибилни и тактилни симболи: кај Георгиевски тоа се коњот, маглата, сидовите, коските, а кај Храбал тоа се книгите, отпадот, мачките, пивото...

<sup>79</sup> Како последица на граѓанските конфликтни состојби, многу македонски „Егејци“ станаа натурализирани Чеси, успешни во своите професии, како, на пример, Никифор Робовски, Пандо Колевски, Иван Доровски и др.



честопати несвесен хумор до кој тие водат; повеќето е извлечен од втора рака од несвесните *pábitels* од светот во кој Храбал се движи како негов ‘запишувач’“ (Шорт 2004: 3). Тие се воедно и крчмагии, бифеции, палаверции, пабции кои се, всушност, кафеански, меанџиски, но сепак – (при)градски луѓе, своевидни урбани почетници во „пабителството“.<sup>80</sup> Бифето во прозата на Храбал е автомат (automat), што е угостителско-услужно и забавно катче, но и место за интелектуални судири и беседи меѓу неговите муштерии, кои се негов постојан инвентар. Тие ликови во дијалогската конверзација користат говор што еднаш звучи уметничарски, а другпат сленговски, создавајќи живописен жаргонски јазик којшто зборовно како да е механички препишан од „пабителските“ места каде што Храбал е постојан инвентарски жител. Храбаловата велика скромност одела дотаму што тој самиот не се сметал за писател, туку за „запишувач“. Во зборникот на Дејвид Шорт, авторскиот стил на Храбал е опишан полн со „нео-поетистичко и надреалистичко минато, но во комбинација со неговиот целосен реализам“ (Мартин Пиларж 2004: 56). Според Јиржи Пелан, пак, тој е христосовско-дионизиски наивец кој „ја претставува донизиската алтернатива“ (Пелан 2019: 54).

Метафорите и симболите се честа стилистичка одлика на романите на Храбал, кои како и кај Георгиевски, се присутни уште во самиот наслов на делата. Метафората во филмската нарација е и монтажна фигура којашто пронаоѓа или истакнува заеднички особини на два предмета или на две дејствија, а симболот се постигнува со одредување на симболички односи пред сè меѓу ликовите и звучните заднински длабочини. „Метафората може најдобро да се оствари по монтажен пат, т. е. со соочување на два кадра, за да се изведе одредена идеја во свеста на гледачот. (...) Симболот, во прв ред, се постигнува со композиција на кадарот, потоа со поставување на личноста во карактеристичен амбиент“ (Петрик 1968: 229-230). Симболиката за *коњското* и *варварското* е присутна во човештвото од памтивек.

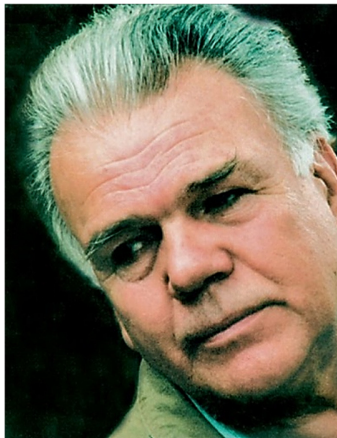
Коњите и коњската потковица се поврзани со староанглискиот ковач по име *Данстан* (Dunstan) на кој ѓаволот му влегол во дуќанот преправен, но Данстан го препознал и успеал да го зароби ѓаволот, за на крајот да го пушти. Откако ставил потковица над влезната врата, тој се договорил со ѓаволот никогаш повеќе да не влезе повторно во куќата сè додека потковицата виси над вратата. Данстан бил бил прогласен за Архиепископ на Кантенбери и за светец. Од дамнешни времиња се користи и изреката „Работи како коњ“, а глобално позната е и Шекспировата реплика од *Ричард III* „Кралство за коњ“<sup>81</sup>. *Варвара* е родена во Никомедија и се смета за заштитничка на рударите, железарите, пожарникарите и артилеријата. Еден ден, таа од нејзиниот строг татко, кој бил многубожец, побарала три наместо два прозорци: за Отецот, Синот и Светиот Дух. Поради тоа таткото ја предава ќерката на старешините во областа, сурово ја тепаат и мачат, а на крајот таткото ѝ ја отсекол главата. Подоцна е прогласена за светица, а моштите денес ѝ се наоѓаат во Киев. На денот што се празнува во чест на св. Варвара, оној кој прв ќе ја посети куќата/домот, им внесува среќа и добрина на домаќините за целата наредна година. Полезувањето и потковицата се

<sup>80</sup> Пабот како микросветовна локација.

<sup>81</sup> Не случајно коњот е често присутен мотив во хералдиката и на кованите монети и печатените банкноти.

среќни адети/знаци кои би требало да носат среќа, предвестувајќи го убавото и поништувајќи го лошото.

Романсиерската метафорика и симболика го осветлуваат патот кон уметничката кинематографија.



### 3.1. Кинематичките романи на Ташко Георгиевски и Бохумил Храбал

Писателот не суди, туку констатира, не дава одговори, туку поставува прашања.

Ташко Георгиевски

Поаѓам од фактот какво е нештото, а не какво би требало да биде.

Бохумил Храбал

Георгиевски и Храбал се автори кои имаат оставено капитални тиражни дела од светски размери, а меѓу нив посебно место заземаат ненадминливите (и по манир и по поента) кинематички романи *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*, стилски воедначени и целински заокружени.

Нивните метафорични и симболични слики со амблематски означености се слоевито содржајни и митски препознатливи.

Во *Библијата*, во Откровението на светиот апостол Јован Богослов<sup>82</sup>, описно го гледаме и слушаеме отворањето на првите шест печати, а таму покрај бел, има и црвен коњ:

1. И видов кога Агнецот скрши еден од седумте печати, и чув едно од четирите животни да зборува како со глас на грмотевица: „Дојди и види!“
2. И видов, ете, бел коњ, и на него јавач со лак; и Му беше даден венец, и тој излезе како победник, за да победи.
3. А кога го извади вториот печат, го чув второто животно да зборува: „Дојди и гледај!“
4. И излезе друг коњ, црвен; и на јавачот му беше дадено да го одземе мирот на земјата, та еден со друг да се убиваат; и му беше даден голем меч.

Кај Георгиевски, всушност, јавачот на црвениот коњ, Борис (Ѓорго) Тушев, со немир во душата, магнетно се враќа на локацијата на родното огниште. Нетрпеливоста меѓу него и неговите противници од селото прераснува во нечовечки чин на растргнување на неговиот коњ, обесен со главата надолу на дрвото под неговиот прозорец. Сета болка и тежина што ја збирала неговата напатена и расчережена душа е прикажана преку сцената со коњот од којшто капе крв. Убивањето на коњот на кој горделиво јавал како борец против апокалипсата на војната, означува распарчување на она на што подлегнале и неговата земја

---

<sup>82</sup> „Откровение 6: 4“, *Свето писмо*, Библиско здружение на Република Македонија, Скопје, 2006. *Свето писмо*, <<https://www.sveto-pismo.mk/nov-zavet/otkrovenie/>> пристапено на: 27.3.2021.

и неговата душа. Впрочем, Борис се борел во туѓи војски затоа што верувал во мирот, во слободата, во духот на космополитизмот, но сето тоа некој го уништил со својата злоба и пакост. Смртта на неговиот црвен коњ претставува навестување на идентитетската апокалипса на Тушевиот род, крај на мирољубива животна приказна на Борис.

Иако се работи за проза, сосем формативно, фигуративно, генеалошки и етимолошки, романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* имаат некои допирни точки и со поезијата. Забранетата, прва збирка поезија на Јуре Каштелан од 1940 г. има име *Црвениот коњ* и авторот низ оваа книга не алудира само на „црвен сон“ или „хрватска буна“, туку низ лирски симболи пее за светлината, зората, небото.<sup>83</sup> *Нежното срце на варварот* на Венко Андоновски од 1986 г. е книга со песни, но и со кратка лирска проза и таа уште во насловот содржи извесно оксиморонско<sup>84</sup> фигуративно значење.<sup>85</sup> Притоа, поетското искуство на авторот не се стреми само кон „амбиентацијата на сликата туку и кон ‘универзализацијата на драмата’“ (Силјан 1986: 789). Зборувајќи за некои противречности при толкувањето на лириката, но и за неминовната појава на *антиварваризмот* во културата, Мирослав Крлежа верува дека околу нас уште постојат пријатели на книгите кои „мислат дидактички со своја сопствена глава и кои го очекуваат од нас тоа наше пледоаје во одбрана на книжевноста“ (Крлежа 1939: 75).<sup>86</sup> Од друга страна, В. С. Причет во *Нежниот варвар*, каде што дискутира за животот и делото на Тургенев опишувајќи го феноменот на „нежниот варваризам“, за природното и принудното наследство на релација татковци – деца, ги споменува библиските кралеви, екстремниот деспотизам и цивилизирањето на историјата од европскиот ум, прераскажувајќи дека славјанска Русија поминала повеќе од 400 години од инвазијата на варварските племиња, додека 14 века има поминато откако Западноевропејците ја искусиле истата криза (Причет 1977: 7).

Уметничката поетика на Ташко Георгиевски може да ја озаглавиме како „поетика на македонскиот прогон без одмазда“ – тоа е поетски регион којшто почива врз неуморното

<sup>83</sup> *Црвениот коњ* на Јуре Каштелан е приватно отпечатена поетска книга во надреалистички дух, илустрирана со осум линорези на Едо Муртиќ, којашто била заплена и уништена. Бранимир Донат за Каштелановиот црвен коњ вели: „Неговиот лирски коњ, тој црвен Пегаз, не беше плаховит, не стравуваше пред химерите кои непрестајно израснуваа од мракот на историјата и од самракот на граѓанската свест“. Во песната *Автокритика* Јуре Каштелан запишал само еден стих: „Морам да зборувам за себе“, што неодоливо потсеќа на онаа Сократовата „Спознај се самиот себе“. Filip Erceg, „Jure Kaštelan: gromada od pjesnika“, *Most*, br. 182 (93-nova serija), godina XXX, januar/siječanj 2005, Mostar. <<http://www.most.ba/093/041.aspx>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>84</sup> Оксиморонот како стилска фигура може да го поимаме како своевиден подвид на метафората.

<sup>85</sup> Во песната „Зошто ја измислив Варвара“ на Андоновски се воочува парафраза на оксиморонскиот наслов на поетската збирка, а истото го има и во стиховите: „јас варварот со нежно срце / Согледувам сè / Господарам со сè...“ (Андоновски 1986: 22). Станува збор за „една сложена оксиморонска структура составена од метонимиската денотативно-конотативна синтагма *нежно срце* и конотатот *варвар*“ (Младеноски 2019: 242).

<sup>86</sup> Во поглед на номенклаторската асоцијативност со овие две дела, може да набројуваме многу примери на други дела кои во насловот содржат исти, слични или изведени зборови: *Црвената коњица* (Исак Бабел), *Црвената пустина* (Микеланџело Антониони), *Црвениот гусар* (Роберт Зиодмак), *Црвениот хипокрит* (Божин Павловски), *Нежниот бунтовник* (Паскал Гилевски), *Конан варваринот* (Џон Милијус), *Мрачниот варвар* (Дон Херон), *Варвара* (Жак Превер), *Варварство со човечко лице* (Бернар Анри-Леви), *Чекајќи ги варварите* (Сиро Гуера) итн. Црвената боја означува непокор, неприфаќање, отпор, водејќи кон судбински излез од животниот лавиринт, изнаоѓање одговор за прашањето на идентитетот, а „нежниот варваризам“ означува суптилен, фин, дури сентиментален облик на дисеминација на одредена желба, волја или намера.

следење на битот на авторовите семејни предци и сострадалници. Станува збор за прогон што како појава отсекогаш бил дел од македонската национална судбина, додека одмаздата никогаш не била круцијална опција или начин на однесување на Македонецот, иако има исклучоци. Семејната драма на прогонството кај Георгиевски станува олицетворение за националната трагедија на прогонетиот Македонец раселен насекаде по светот, далеку од родните корени.

Една од главните идеи во творештвото на Георгиевски е *мартирологијата*; во неговите прози има голгота, мачеништво, страдање, егзистенцијални дилеми, изодување на тунелот, просветлување, исцелување – мартирски препреки низ кои минуваат неговите ликови-маченици. Во иконистичката проза на Георгиевски е акумулирана голема изворна носивост со третманот на егејската тема, односно со прогонот и ужасната судбина на населението од Егејска Македонија по Граѓанската војна во Грција. Според Радически, Георгиевски како главен репрезент на оваа тема, преку своите „гласови од даминната“ создал монументален фрескопис за траумите на Македонците од јужните краишта во XX век, што всушност е „уметничка фреска на лицето и на многуте наличја на случувањата на историско-политичката мапа на македонскиот југ за време на Втората светска војна и особено во текот на уште подраматичните години што следеа по неа. (...) Таа фреска се простира како на бескрајните паноа на нивните родни огништа, така и на нивните поблиски или подалечни присилни егзистенцијални дестинации“ (Радически 2014: 134).

Во неговите романсиерски циклуси – во тетралогијата *Црно семе* (*Црно семе*, *Змиски ветар*, *Време на молчење* и *Рамна земја*) и во трилогијата *Земјата на Христос* (*Сидови*, *Црно семе* и *Црвениот коњ*) и посебно во можеби најуспешниот и најдалекосежниот негов роман – *Црвениот коњ*) суштествува валоризацијата на идентитетот, преиспитувањето на коренот, самопотврдувањето на свеста, битот и родот.<sup>87</sup> Според Силјан, во романите на Георгиевски „трагиката на откорнатиците, видена низ призмата на една општа и блиска реалност, е стожерната точка околу која се лоцираат сите дејствија, патешествија и настани“ (Силјан 1984: 472). Во неговите епски романи јунакот не е повеќе единка и ги надминува локалните јужнословенски рамки.<sup>88</sup> Кај него се спротивставуваат егзилот и населувањето, отпорите и насилствата, љубовта и омразата, историскиот и литературниот факт. Во таа смисла, според Христо Георгиевски, во складниот драмски триптихон од романите на Ташко Георгиевски „односот спрема општото и поединечното се менува и усовршува“ (Х. Георгиевски 1983: 180). Тука во голема мера е присутно перманентното обработување на „тематиката на откорнатиштвото и расколот на луѓето од Југот“ (Силјан 1984: 473).

---

<sup>87</sup> Името „црно семе“ (*nigella sativa*) означува антиканцероген агенс, природна самоодбрана на сопството, персонален автоимунитет; „земјата на Христос“ означува неутописки трагизам, маченичко распятие, психо-физичка болка. Фиктивниот гамбит на „црвениот коњ“ е алегоричка за жалната судбина на Македонецот во изгубената „земја на Христос“ каде што е посеано „црното семе“ на балканскиот XX век.

<sup>88</sup> Мария Борисовна Проскурнина, *Македонскиот роман 1980-х – 1990-х годов в югославянском контексте: основные тенденции, типология жанра* (диссертация), Институт славяноведения РАН, Москва, 1999.

Во автопоетичкиот дневник кон романот *Црвениот коњ*, насловен како „Вода пиј од својот извор“, преку дневничкиот запис датиран на 2 февруари 1974 г., самиот автор Георгиевски му објаснува на читателот:

*Црвениот коњ*

(мислам ова е вистинскиот наслов)

тоа е оној прекрасен коњ што го купува Вани на самиот ден кога се враќа Борис во селото, а подоцна, скоро во исто време умираат и Борис и коњот – коњот од далека а Борис од срце, едниот со болка во очите по сонцето, другиот со празнина, а и двајцата црвени – коњот оти влакното му е црвено, а Борис зашто е вратен од црвена Русија.<sup>89</sup>

Кога Георгиевски пишува за постанокот на книгата *Црвениот коњ*, којашто е составена од роман, дневник за романот и писмата на Борис Тушев пишувани од неговиот татко, тој вели дека тие биле вистинска инспирација, но и тајна.<sup>90</sup> На почетокот од романот авторот пишува: „Тајната е чинот на пишувањето. Магијата трае додека се нема свест за тоа, а кога се мисли дека се доловени внатрешните механизми на тајната, сама од себе се брише“. Кај Георгиевски има епска слоевитост со драмска тензиност, а хероите му дејствуваат впечатливо и потресно. „Тие често ги менуваат живеалиштата (понекогаш и сфаќањата), но со единствена цел повторно да стапнат на својата родна грутка“ (Силјан 1984: 477). Што е човекот и што е неговиот живот според Георгиевски? Тоа секако не е само името, местото каде што е роден и патот што го поминува. Во дневникот за *Црвениот коњ*, на 1 декември 1974 г. тој бележи: „Човекот е физички заробенник во времето и просторот. Само за неговата мисла нема граници“ (Георгиевски 2008: 132).

Кај него станува збор за една посебна *поетика на прогонот*, но без крвна или каква било одмазда, туку со дузина морални дилеми и премрежија, олицетворени во профилите на неговите психолошки изнијансирани протагонисти. И не случајно како посвета пред страниците на *Црвениот коњ* тој пишува: „на моето племе растурено по светот“.

Ликот на Борис Тушев, човек откорнат од родната грутка, го жртвува животот по бојните полиња за туѓи интереси, за да не знае на крајот дали така требало да го помине животот, во туѓина. И откако ќе изгради нов живот, крвта не мирува, се враќа во родното огниште каде што сè е запустено. Враќањето на Борис Тушев „ја надминува судбината на Македонецот и станува универзална тема за враќањето на сите прогонети“ (Мими Ѓоргоска-Илиевска 2005: 97).

Георгиевски е македонски писател когошто може да го разгледуваме и како автохтон автор во кино, театар, радио и ТВ. Тој има реализирано најголем број македонски сценарија за играни филмови, и совршено го познава и владее сценаристичкиот занает, храбро впуштајќи се во процесот на приопштување на своите дела за екранизација или инсценација. Георгиевски обично ги адаптира или преадаптира реалистичните приказни од

<sup>89</sup> Ташко Георгиевски, *Судови – Црвениот коњ*, Македонска книга, 1989, Скопје, 319-320.

<sup>90</sup> Борис Тушев живеел неполни 60 години: роден е во 1913 или 1914 година, а умира околу 1970-тите.

сопствените романи, но бара мотиви и ги преиспитува драматичните лајтмотиви кои зрачат и од неговите новели и подолги раскази.<sup>91</sup> Така, на пример, во играниот филм *Модерато кантабиле* (1960, режија Питер Брук), работен по мотивите на истоимениот роман на Маргарет Дирас напишан во 1958 г., „изложени се и обработени повеќе теми и идеи, но централното место е дадено во основната идеја: копнежот на духовно развиената личност по посполнет интелектуален и емоционален живот“ (Недељковиќ 1971: 33).

Едни од врвните остварувања во македонската кинематографија се долгометражните играни филмови *Црно семе* (1971) во режија на Кирил Ценовски и *Црвениот коњ* (1981) во режија на Столе Попов, настанати како екранизации на истоимените романи на Ташко Георгиевски, а неговиот роман *Рамна земја* е поставуван во театар, како сценска адаптација, т. е. драматизација.<sup>92</sup> Во радиомедиумот се реализирани пет забележителни авторски радиодрами на Георгиевски: *Огнови* (1961), *Пепелта на моето огниште* (1962), *Земјата на Христос* (1967), *Враќањето на Борис Тушев* (1977) и *Сандак со срцето на татко* (1978).

Георгиевски, исто така, е потписник на сценаријата за филмот *Преку езерото* (1997) во режија на Антонио Митриќески, за ТВ-филмовите *Крчмите* (1966) во режија на Ацо Алексов и *Недела* (1973) во режија на Душан Наумовски, за десетте епизоди за играната ТВ-серија *Волшебното самарче* (1975) во режија на Ацо Алексов, за краткиот игран филм *Лифт горе – лифт долу* (1967) во режија на Душан Наумовски, а се појавува и како косценарист за играниот филм *Мemento* (1967) во режија на Димитрие Османли.

По повод стогодишнината од појавата на филмската уметност, Георгиевски интимно кажува:

Напишав радиодрама, мотив: само оној ден кога Борис Тушев се враќа во селото со црвен коњ. Се вика *Враќањето на Борис Тушев*. Насловната улога мајсторски ја оствари Ристо Шишков. (...) *Црвениот коњ* го понудив како готово сценарио и покрај некои опструкции, сепак дојде до рацете на еден друг дебитант (Ценовски дебитираще со *Црно семе* и однесе прилично награди), младиот Столе Попов. Како што е познато, и тој забележа успеси со филмот. (...) Оваа малечка земја Македонија

<sup>91</sup> За разлика од Георгиевски, Ѓорѓи Абациев некои ТВ-адаптацији ги прави во соработка со косценарист или со режисерот, а Живко Чинго и Димитар Солев таа обврска му ја препуштаат на друг автор – сценарист.

<sup>92</sup> Станува збор за претставата *Рамна земја*, премиерно изведена на 29 септември 1985 г., на сцената во МНТ – Драма, Скопје. Драматизацијата е на Аљоша Руси во коавторство со режисерот Владимир Милчин. Сценограф: Бранко Костовски, костимограф: Елена Дончева, композитор: Тодор Бојадиев, кореографи: Тања Петковска и Дојчин Матевски. Во претставата учествувала следнава актерска екипа: Ристоски Кирил – Димостен, Светиев Владимир – Доне, Кочовска Елизабета – Пелагија, Поповска Јасмина – Ангелина, Костовска Ана – алтернација, Ќортошев Кирил – Дедо Костадин, Донева Вукосава – Баба Петра, Костовски Душко – Дине Бочаровски, Поповска Јоана – Риса Бочаровска, Џамбазова Анче – Тина, Колозова Шенка – Чана, Андреева Емилија – Трондафила, Колозов Ѓорѓи – Танаско, Андоновски Кирил – Попот, Коруневски Кирил – Гони Шелевски, Влахов Гоце – Марко Посков, Рубен Емил – Другарот Чучулев-Папокот, Псалтиров Кирил – Другарот Мандулски, Арсовски Петар – Корнулов, Бреслиски Љупчо – алтернација, Доновски Мирче – Капетанот/Иследникот, Димитров Братислав – Делегат, Крстевски Драги – Шефот на станицата, Гулевски Јусуф – Прв дојденец, Чамински Александар – Втор дојденец, Шехтански Александар – Трет дојденец, Аманатиду Ева – Маџирката, Рајковски Илија и Скубев Крсто – Војници.

во текот на изминатите сто години, покрај другите културни стојности, и во филмот имала што да му покаже на светот.

(Георгиевски 2005: 37)

Тој вели дека Борис Тушев е братучед на татко му, тие се од два брата деца, од нивниот Ѓорговски сој. Неговата физичка слика едноставно ја пресликал, го проследил и неговиот пат низ животот, значи тргнувајќи од вистински човек и задржувајќи му ги дури и името и презимето.

Уметничката поетика на Бохумил Храбал е висока поетика за чешкиот сонувач од третата класа. Фасцинантните романи на Храбал се суперреалистични, а неговиот стил е експресивен, луциден, визуелен. Речениците му се прилично долги и сложени, изобилувајќи со мноштво детали и валери на прикажувањето. Според Ивана Кочевски (2007) која ги разгледува надреалистичките елементи во поетиката на Храбал, кај него е евидентен извесен хиперреализам, но и напливи на благ надреализам.

По повод „заминувањето“ на Бохумил Храбал, големиот писател од златниот град Прага, Бранислав Петровиќ, негов другар, пријател и кумашин, како што самиот се нарекува, има напишано длабоко емотивен запис во стихови:

„Паднал од прозорецот на болницата  
Хранејќи ги гулабите.“

Така јавуваат агенциите.

А меѓутоа, не е убаво да се каже Паднат  
За господинот кој Одлетал.  
Да се падне и да се одлета не е исто.  
Таа непрецизност навистина го натажува духот.

И Бохумил Храбал не ги хранел гулабите  
Како што јавуваат скрибоманите  
Туку гулабите го хранеле него  
Во господска сиромаштија и во слава на староста.  
Со трошки светлина го хранеа него  
Гулабите на неговиот град.

Да му ги зајакнат крилјата.  
Да биде силен кога ќе полета.<sup>93</sup>

Иако многумина сметаат дека неговата апсурдна смрт наликува на изрежирана епизода од некој негов роман, официјално се смета дека животот на Храбал завршил при несрекен случај.

---

<sup>93</sup> Бранислав Петровиќ, „Одлазак Бохумила Храбала“, *Књижевне новине*, бр. 946-947/XLIX, Београд, 15.I и 1.II 1997, 1. Преп. Г. Тренчовски.



Делата на Храбал досега се преведени на многу јазици. Од 1968 до 1975 г., поради одлуката на режимот во тогашна Чехословачка, Храбал бил оневозможен да ги објавува своите дела во државните книгоиздателства, така што за време на тој период, како и други негови колеги, се препуштил кон „самиздат“, форма на објавување која е популарна за речиси сите тогашни личности кои биле етикетирани од комунистичкиот режим како „неподобни“ и „опасни“.

Стојменска-Елзесер ги детектира спецификите на целата Храбалова поетика, „неговата посебна храбаловска и чешка трагикомичност, неговата чешка варијанта на тек на свест, односно внатрешен монолог, неговиот чешки иронизаторски став кој во себе крие длабока љубов кон сè што е човечко, надреалистичкиот сенс за автоматско пишување и фројдистичкото метафизичко прочистување и смирување низ раскажувањето, чешко-поетистичкиот фантазмагоричен спој на неспоици нешта кој низ смеа и оптимизам го гледа светот“ (Стојменска-Елзесер 2015: 123).

Најпосле, Храбал на рафиниран начин, со суптилен хумор и специфична „прашка иронија“, раскажува за поразличните чешките индивидуи од вториот, и најчесто од третиот, маргинален граѓански ешалон. Но иако тој превосходно пишува за маргиналците, за симпатичните јунаци од периферијата, за антихероите од третата класа, тој не ги одминува, макар бегло, но сепак изнијансирано, и оние сатирични претставници од првата или втората (средната) класа. Кај Храбал „високото“ и „ниското“ се изедначуваат на еден мошне чудесен начин. Неговите прозни студии се собираани, запишувани и обработувани од т.н. кафеански кажувања и приказки, при што во традиционална смисла тој оди по стапките на Хашек. Како запишувач на секојдневието, тој својата инспирација ја црпи токму од приказните што ги слуша во кафеаните. „Храбал ја трансформира реалноста во фикција додека создава уметничко дело“ (Зузана Столц-Хладка 2008: 44). Раскажувачката постапка на Храбал станува „феномен на егзистенцијалното и фаталното“. Во неговите дела присутен е и мотивот на „смртта и доброволната смрт“. „Во таа насока сугестивно го интересираат формулациите на Рилке, во кои не наоѓа ништо морбидно, напротив. (...) Храбал создава естетски феномен што го нарекува ‘диктат на битието’“ (Ристо Лазаров 2011: 84).

Ако еден писател доживее критиката повеќе да не се занимава со дискурзивниот јазик во неговото дело, туку со неговиот исказ, ако не го споредува со другите туку на другите им служи како мера за вреднување и ако сè почесто во глобалното оценување на неговата творечка личност изостанува *еден од* во синтагмата *еден од нај...*, тогаш и му е наметната обврска да се држи во висината на тоа *нај*, таму каде што е навистина *најдобар*.

(Мирољуб М. Стојановиќ 1998: 196)

Храбал сите свои писанија за суровоста на животот ги има напишано без трошка депресија или безнадежност. За Храбаловата суровост, природност и инертен хумор, за неговата неизмерна љубов кон животот без да се изгуби смислата за хумор, како и за неговиот однос кон сентименталноста и важноста на обредот, се изјаснува Јиржи Менцел.

Зошто хуморот, катастрофата, ранливоста, несреќата и настаните коишто провејуваат низ неговите текстови ги погодуваат в очи повеќето луѓе со слаба нарав, каков што сум јас? Како тоа, додека ги читам, ми надоаѓаат солзи, а истовремено се смеам? Како тоа, за нешто над кое обично се тагува, се смеам, а притоа немам чувство за цинизам?

(Менцел 2000: 80)

Менцел, покрај Колиха, е на некој начин доживотно верен следбеник на поетиката на Храбал. Менцел, заедно со Храбал, е нарекуван великан на 20-тиот век на чешка почва, таму каде што своите бразди ги оставиле и Чапек, Дворжак, Хашек, Хавел, Хус, Кафка, Масарик, Муха, Јан Неруда, Палацки, Рилке, Сеиферт, Сметана...

И низ верата и скепсата,  
нè направи поосетливи за мирисот на ластовичките на жицата,  
та го наслика филмскиот пејзаж во знак на  
слугувањето не само на англискиот крал,  
туку и на целокупниот двор на транзициона Европа,  
и со тоа  
повторно ги воскресна своите поетско-боемски синтези  
кадрирани во стилот на еден велик мајстор на  
подвижните слики.<sup>94</sup>

Од врвот на чешките прозаисти видени на сцена или екран, Бохумил Храбал е несомнено најпреведуван и најинспиративен за новите генерации адаптатори и драмски уметници. Во периодот од 1964 до 2006 г. се снимени вкупно четиринаесет фикциони филмови според прозата на Храбал, од *Досадно попладне* (1964, режија Иван Пасер) до *Го имам служено англискиот крал* (2006, режија Јиржи Менцел)<sup>95</sup>, меѓу кои е и филмот *Нежниот варвар* (1990, режија Петр Колиха), едно од најрепрезентативните дела на чешката кинематографија. Последниот период од животот, меѓу другото, Храбал

---

<sup>94</sup> Јордан Плевнеш, „Беседа за Јиржи Менцел“, *Проект Растко – Македонија*, 20 јули 2009. <<http://makedonija.rastko.net/delo/13451>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>95</sup> Еден од најпознатите филмови на сите времиња е *Строго контролирани возови* (1966, режија Јиржи Менцел), игран филм работен според истоимениот роман на Бохумил Храбал, кој има добиено Оскар во 1968 г. Најнов филм што се подготвува според прозата на Храбал е *Арлекински милиони* во режија на Онджеј Хавелка.

другаруваше и со Вацлав Хавел, кој исто како и него, своевременно бил дисидент, иако Храбал себеси не се сметал за таков...<sup>96</sup>

*Авантурите на добриот војник Швејк* (1912) на Јарослав Хашек е чешки роман повеќекратно адаптиран и во театар и на филм. Прозата на Карел Чапек е исто така податлива за сценско преточување и визуализирање на големото платно и дузина проекти се направени токму според неговите дела. Владислав Ванчура е најпознат по филмовите *Маркета Лазарова* (1967, режија Франтишек Влачил), *Разуздано лето* (1968, режија Јиржи Менцел) и *Крајот на старите времиња* (1989, режија Јиржи Менцел), кои се всушност екранизација на негови прозни дела. Павел Кохоут, кој живее во Австрија, е исто така значаен чешки автор чиешто романи се основа за играниот филм *Света Клара* (1996, режија Ари Фолман и Ори Сиван) и играната ТВ-серија *Крајот на големите празници* (1996, режија Мирослав Лутер). Милан Кундера, кој како и Кохоут, голем дел од животот живее надвор од Чешка (во Франција), е автор на познатите романи од коишто произлегоа филмовите *Шега* (1969, режија Јаромил Јиреш) и *Неподнослива леснотија на постоењето* (1988, режија Филип Кауфман).

Вацлав Нивлт во 1981 година има направено чешка верзија на сценска драматизација според еден од најчудесните Храбалови романи *Нежниот варвар* и од неа се реализирани неколку интересни театарски претстави.<sup>97</sup> Она што е поново од чешката театарска продукција е претставата *400 грама од Бохумил Храбал* (2014), при што Мирослав Хануш, во соработка со Јан Борна и Илона Смејкалова, прави драматизација користејќи прозни мотиви токму од Храбал. Во култниот Театар Промена во склоп на новосадската Академија на уметности, на 8 април 2016 г. премиерно е изведена претставата *Паламуди*<sup>98</sup>, според прозни текстови на Храбал во драматизација и режија на Немања Лековиќ. Човекот и писател Храбал со неговата духовна мисија честопати е предмет на инспирација на други автори и дела.<sup>99</sup>

Храбал повеќепати за себе велел дека не е писател, туку „‘запишувач’ на настани или на зборовите со кои другите коментираат за нив“ (Шорт 2008: 4). Тој бил неверојатно заинтересиран „за мудроста и визијата на другите луѓе, било во излевањето чувства на кафеански пијаници или во пишувањето на будистички монах“ (Пиларж 2008: 54). По кафеаните и сличните говорливи збиралшта кои го привлекувале само седел „во својата

<sup>96</sup> Вацлав Хавел е познат и по екранизацијата на своите драми *Питачка опера* (1991, режија Ј. Менцел) и *Заминување* (2011, режија В. Хавел). Македонската праизведба на Хавеловата *Питачка опера* во режија на Горан Тренчовски беше на 21 април 1996 г., во Драмски театар во Скопје, кога се означил првите официјални чешко-македонски културно дипломатски односи, во присуство на тогашниот министер за надворешни работи на Чешката Република Јозеф Зиелениец, како специјален пратеник на Хавел кој тогаш ја извршуваше функцијата Претседател на Чешка.

<sup>97</sup> Германската верзија на драматизацијата *Нежниот варвар* ја има преведено Петер Сахер во 1987 г.

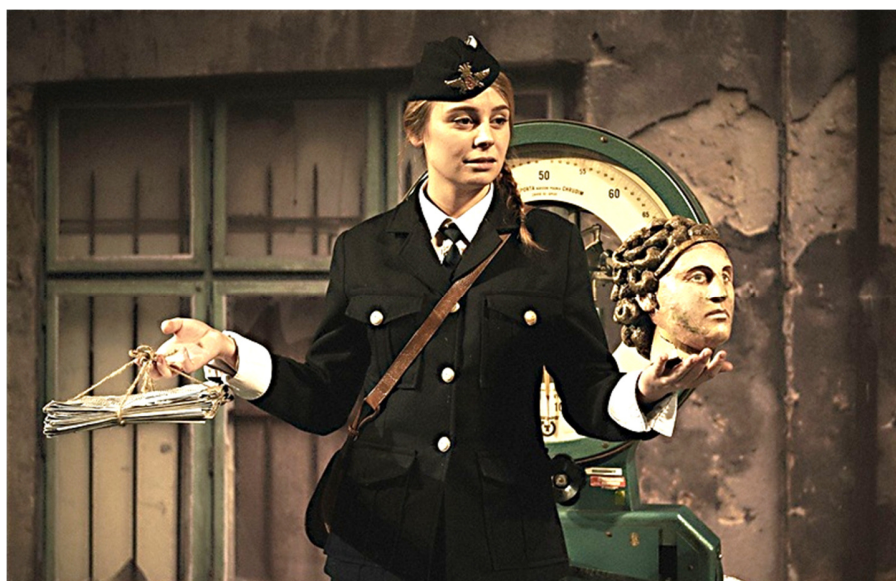
<sup>98</sup> Во претставата *Паламуди* играат: Иван Нинчиќ, Стефан Остојиќ, Софија Мијатовиќ и Младен Вуковиќ. Дизајнер на светлото е Бранислав Милинковиќ, а дизајнер на звукот е Александар Петровиќ.

<sup>99</sup> Péter Esterházy, *The Book of Hrabal*, trans. Judith Sollosy, Northwestern UP, Evanston, 1995.

*Hrabal und der Mann am Fenster*, Ecker, Hans-Peter; Ecker, Kirsta Viola (eds), University of Bamberg Press, 2015.

улога на набљудувач отстрана, слушајќи и собирајќи материјал за подоцнежна употреба, како што правеше целиот свој живот“ (Дејвид Шорт 2008: 1).

*Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* се кинестетични романи *par excellence* и нивните успешни интермедијални верификации се пример за креативна медиумска експлоатација на романот во киното и, секако, во сферата на другите изведувачки уметности.



### 3.1.1. Методологија на интермедијалното образување од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*

Главниот проблем на авторот/режисерот на говорниот филм е да знае да реши кога би требало неговите ликови да зборуваат. Познато е дека во класичниот театар секогаш се зборува, а во звучниот филм авторот точно знае кога неговите ликови треба да зборуваат, а кога да не зборуваат. Во добата на тотална дигитализација електронските линкови на хипертекстот ја одгатнаа помислата за проширените медиуми или мешаните медиуми, а Бахтиновата хронотопска теорија ја доживеа својата практична примена. Со пробивот на современата американска драматургија на сите јазици и во сите земји, по што уследи подемот на филмот, и со т.н. мултипликација на медиумите, се зачна една нова проблематика во којашто начинот и видот се конфронтираат и покрај нивните сродни одлики кои ги одржуваат медијалните форми во функција. Империјата на медиумите допре до остријата на човечкиот ум, сакајќи или не, во потрага по нови изразни облици, по нови суштествености.

*Интермедијалниот начин* е постапката на разграничување помеѓу драмските медиуми, а *мултимедијалниот вид* е обединувачкиот облик на драмските медиуми. Точката во која се прекршува нивниот заемен интерес може: или да се распрсне или да се анулира. Третата солуција значи тотализација на медиумот, при што би се изгубила смислата на посредувањето, а со тоа и на консумирањето, односно комуницирањето. Од тие причини, додека постои правилна рамнотежа помеѓу интермедијалното и мултимедијалното, ќе има и медиумски опстанок, односно прогресија на уметничката вредност на медиумот.

Мечтаејќи, човекот ги прифаќа последните предизвици на модата понесувајќи го со себе целиот товар од појавите на јавното манифестирање. *Феноменалното поле* на Мерло-Понти, што е предмет на нашата перцепција, е единствениот простор каде што се чувствуваме свои, бидејќи тука сме само ние, сами со нашите феномени. Од скелетите на постоечката драмска феноменална структура наоѓаме поткрепа за моделирање нов продукт: скица, сценка или акт, што може беспрекорно да се врзе со други слични облици. Уривајќи го што повеќе ѕидот помеѓу сцената и гледалиштето, оставаме можност за постигнување масовност на продуктот. Но и тогаш кога мислиме дека текстот како материјал е истрошен и дека вербалната артикулација треба да му припадне на друг елементарен состав, интертекстуалната постапка ни е повеќе од драгоцен. Односот на гледачот кон фотографијата (визуелната феноменална структура) до откривањето на плановите и нивната поделба, го прави доживувањето непосредно. Од друга страна, радиото (аудитивната феноменална структура) е во постојана тенденција да биде видено. Двете структури се предуслов за удирање на темелот на мечтата кон исполнување на новите естетски градби.

Реалистичната појдовна точка за омасовување на уметничките продукти не значи дека предмет на градењето ќе бидат само реалните, сетилно-опипливи материи. Кругот на теми и фабулативни мотиви, кои се во тесна врска со мешањето на реалното и фантастичното, е проширен. За да го артикулираме тој круг, сакале или не, се навраќаме

кон изворните медиумски облици на современото – театарот и филмот, за кои Андре Малро (1958) во една од неговите аскези мошне илустративно вели дека театарскиот актер е мала глава во голема сала, а филмскиот актер е голема глава во мала сала.

Театарот има постатична визура, а филмот е во постојана можност да ги менува визурите. Првиот медиум е изложен на контрастни колорити, со доминација на сивото, а вториот ја менува бојата и кога е црно-бел. Единствените недостатоци на театарот (или друг извор на вербализам) исчезнуваат кога се постигнува интермедијален модел, при што се врши *хибридизација* и се ослободува хибридна енергија. Кажано меклуановски, хибрирот, или средбата помеѓу два медиума, е откровение од кое се раѓа нова форма.

Новите дирекции на театарските, па и радиодрамските и ТВ-драмските стилови и жанрови, ја разнесуваат недовербата за иден развој на овие медиуми. Опасноста од замрување на фокусот на интерес кон театарот и радиото ја оневозможува афирмацијата на уметноста на перформансот.

Филмот може најчисто да раскаже приказна, при што и овој медиум, за разлика од театарот, му придава помалку важност на звучниот, изговорениот дијалог одошто романот, како модел на литературна законитост. Со текот на времето, надоаѓаа и си заминуваа други технолошки изуми, кои како да сакаа да го потиснат филмот, но не успеаа во тоа. Во суштина, филмскиот облик е нескршлив, а со тоа опстојлив во сите периоди на нестабилност, бидејќи кризите не го засегаат. И во добата на корона-пандемијата, кога кината привремено запреа со киноприкажување, филмациите изнајдоа онлајн облици за претставувања и пренесувања на филмскиот израз. Единствено холограмот се обиде да постигне комплетно оформување на имагинацијата, но само во сферата на димензионирањето. Филмот, сепак, останува ненадминливо откритие од крајот на деветнаесеттиот век. И покрај тоа што е на целулоид или на друг вид лента или носач на запис, аналоген или дигитален, тој синестетички влијае врз сетилата за допир, мирис, вид, слух, движење, возбуда, постигнувајќи нивна синхронизација. Смислата на логичната врска помеѓу театарското и филмското дело е експресијата, отелотворена преку актерот. Еуџенио Барба во текот на своите децениски театарски истражувања ја решава антрополошката задача како да се направи актерското физичко присуство видливо и како да се претвори тоа во сценско присуство. Поставувањето на таквите задачи на препознавање на интермедијалните начини vs мултимедијалните видови се ретки светли мигови во лимитираниот простор на медиумските конвенции (Тренчовски 2004: 131-140).

Александер Јацкјевич во зборникот на полски филмолошки текстови од шеесеттите, напомнувајќи за методологијата на истражувањето на филмското дело, вели дека постојат три предлози при постапката: „1. Секогаш да се остане кај делото; 2. Да се третира целосно; 3. Пред сè да се третира како фонофотографски производ“ (Јацкјевич 1982: 185). Методолошките постапки и последици кои произлегуваат при истражувањата подразбираат структурална анализа на филмските дела. Алисја Хелман предлага филмското дело да се истражува врз основа на следните чинители:

#### 1) хоризонтална инфраструктура

- 2) вертикална инфраструктура
- 3) ритмичка инфраструктура
- 4) динамична инфраструктура.

(Хелман 1976: 215)

Откако на киното почнало да се гледа како на наративна забава со функција, приспособувањето на изворниот материјал и процесите на адаптација траеле безмалку цело столетие. Продуцентите се обидуваа да купуваат права за книги, но развивањето во сценарио не било секогаш лесно. Режисерите имаат причина за континуирано соочување со овој феномен, балансирајќи меѓу комерцијализмот и почитта кон книжевните дела. „Без сомнение, тука е предизвикот за наслов продаден во претпродажба, очекувањето дека почитта или популарноста постигната во еден медиум може да се пренесе и во друг. Идејата за потенцијално профитабилна ‘сопственост’ јасно дека е барем едно големо влијание при екранизацијата романи, а можеби и режисери“ (Мекфарлен 1996: 6-7). Иако се работи за дебитантски долгометражни играни филмови, при интермедијална анализа на *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* согледуваме дека, сепак, според режисерските достигнувања и квалитетот на учинот, преовладува впечатокот дека Попов и Колиха имаат огромно филмско искуство зад себе, што впрочем кажува за нивната ерудитност, односот кон литературата, наклоноста кон сензитивните теми и професионалниот пристап при адаптирањето, односно екранизирањето на големи теми. Во промотивниот каталог во кој е поместено и последното издание на романот *Црвениот коњ* од 2015 г., пишува дека овој филмичен роман на Георгиевски е уникатно прозно дело кое треба да се разгледува во контекст на неговиот целокупен творечки опус што третира една цела своевидна сага со ликови, судбини и размисли за човекот во светот и светот во човекот. Токму црвениот коњ е една од средишните алки во таквиот опус.

Коњот што го купува Борис Тушев, главниот лик на романот, враќајќи се од Русија во своето родно место во Егејска Македонија, сосем спонтано станува симбол на делото. На крајот од трагичната приказна, раскажана збито и монолитно, умираат и Борис и коњот, еден до друг, во длабока тага: коњот поради смртта на кобилата на Сабрија, а Борис поради длабоката пукнатина во душата и осаменоста во светот од кој останува докрај неразбран. Црвениот коњ природно го симболизира црвениот пламен на вечно оптимистичната енергија на постоењето, но истовремено, во контекст на идеалот за кој се борел Борис, го симболизира и црвениот идеал на комунизмот, значи и на црвена Русија од која се враќа дома за да умре во самопрекор и самопокајание поради срамното парче хартија за самооткажување од себеси што морал да го потпише за да се врати во своето родно село.<sup>100</sup>

Столе Попов, најзаслужниот за екранизацијата и за филмското преобразување на *Црвениот коњ* од роман во филмски медиум, зборувајќи за Борисовата отуѓеност, ја нагласува исконска потрага по слободата, националното чувство, прометејското духовно

<sup>100</sup> *Каталог: капитални книгоиздателски проекти*, прир. Билјана Кулаковска, Министерство за култура, Скопје, 2015, 20.

опстојување. Филмологот од светски глас Роналд Холовеј го споделува признанието дека македонската кинематографија официјално созрева во 1971 година, кога Георгиевски го адаптираше својот познат роман *Црно семе* за филмска верзија со ист наслов и во режија на Кирил Цаневски. Слични суперлативи искажува и за *Црвениот коњ*.

Оваа приказна за трагичните последици на Граѓанската војна во Грција го доби своето филмско продолжение во 1981 година со *Црвениот коњ* во режија на Столе Попов, по сценарио на Ташко Георгиевски, кој повторно ја документираше болката и страдањето на невините Македонци од Егејска Македонија, собрани во Северна Грција за транспорт и прогонство во Средна Азија за време на сталинизмот.

(Холовеј 2012)

За Холовеј, наградуваните филмови *Црно семе* и *Црвениот коњ* ја создаваат сржта на македонската кинематографија.

И самиот автор Георгиевски во повеќе наврати за себе кажувал дека неговата определба кон филмот можеби влече и од тоа што неговото „размислување е многу блиско до филмската нарација“ (1989: 52). Тој во интервјуто со Христо Петрески вели:

Тргнувам од животот, тоа значи од човекот што го знам, што го набљудувам, што го проучувам. Меѓутоа, тоа не значи дека тргнувам од конкретни животни судбини. Би рекол дека тоа се типови, градени од повеќе физички и душевни слики. Скоро сите ние, во одредени ситуации, можеме да се идентификуваме со некоја литературна фикција. Во случајот на „Црвениот коњ“ имам тргнато од автентична личност, прв братучед на татко ми, проследен е сиот негов животен пат, вистински се имињата и топонимите – меѓутоа, како може да биде мојот Борис ист со Борис Тушев, братучедот на татко ми, кога јас од него носам само една слика од детството? Не зависи ли тоа од точката на која стои оној што чита? Ако е опфатен во кругот на авторовото интересирање, ќе рече тоа го знам, а ако не е опфатен во тој круг, ќе ја прими како чиста литературна фикција.

(Георгиевски 1989: 54)

Концентричниот тематски круг во *Црвениот коњ* на Георгиевски отвора епистоларен врукот со реактуализирани хоризонтални, вертикални и трансверзални на трауматизираната западнобалканска индивидуа од средината на XX век. Во писмото на Борис Тушев до таткото на Ташко Георгиевски, од 21 август 1963 г., пишува: „...да не си мислете оти ниа ки умриме а вија ки живите треба да знајте оти тркалото на секако са обраќа зато помагајте лошото и доброто не са забрава...“ (Георгиевски 2008: 171).

*Нежниот варвар* несомнено е едно од најпоетичните дела на Храбал, своевидна „белетристичка монографија“ со поетички автобиографско-мемоарски примеси од која се разгрануваат многу интермедијални нишки и мотиви. Тој раната светска слава ја постигнува со романот *Строго контролирани возови* според кој Менцел го сними истоимениот филм закитен со Оскар. Неговите први прозни книги се *Бисер на дното*, *Лакрдации* и *Часови по танц за постари и понапреднати*, а подоцна се истакнува и со прозните збирки од



автобиографската трилогија којашто ја сочинуваат *Вита нуова*, *Свадби во мојот дом* и *Празнини*, како и мемоарската, нимбуршка трилогија *Гратче крај водата* составена од *Стрижено-косено*, *Тажна убавина* и *Арлекински милиони*. Забележителни книги му се и *Прирачник за пабителските ученици* и *Домашни задачи*.<sup>101</sup> Филмот-омнибус *Бисери на дното* (1965) режиран од Менцел, Хитилова, Њемец, Пасер, Шорм и Јиреш е своевиден манифест на Новиот бран во чешкиот филм. Таму мошне важно место зазема и краткиот филм *Бифе Свет*<sup>102</sup> на Вјера Хитилова според мотиви на истоимениот Храбалов расказ чијшто мотив го има уште во неговата прва збирка раскази *Бисер на дното* (1963), а кој провејува и во подоцнежниот роман *Нежниот варвар*.

Zasklenou stěnou automatu stékaly stříbrné curůčky večerního deště, po náměstíčku kráčelo několik chodců v předklonu a drželo si klobouk nebo deštník.

A do automatu pronikala ze salonku v prvním patře veselá hudba a hovor, který propukal v nezávazný smích. Paní výčepní roztočila piva a šla na toaletu.

Když otevřela dveře, metr od podlahy visely perforované střevíce, pak do žlutočerveně kostkované sukně zastrčené nohy a potom kabátek se zplihlýma rukama z rukávů a dívčí hlavou vyvrácenou ke klopě...

(...)

A do automatu pronikala ze salonku v prvním patře veselá hudba a hovor, který propukal v nevázaný smích. Před zasklenou stěnou stálo několik zvědavců, tiskli dlaně na tabuli a ty ruce byly bílé a nepřírozeně velké. A nad nimi se leskly zvědavé oči.

Pak ke dveřím přišel vysoký mladík. Byl promoklý a oba rukávy měl zabílené, jak vrážel ode zdi ke zdi.

(...)

---

<sup>101</sup> Храбаловите мошне интересни подоцнежни текстови *Ноемвриски ураган* и *Понорни клисури* спаѓаат во групата на т.н. литературна журналистика.

<sup>102</sup> Кон Храбаловиот расказ „Бифе Свет“ може да направиме паралела со Андриќевиот расказ „Бифе Титаник“ според кој Кустурица снимил истоимен телевизиски филм во 1979 г. за ТВ Сараево, при што косценарист е Јан Беран. Petar Zec, *Dramsko u delu Ive Andrića (Andrić, skriveni dramatičar)*, doktorska disertacija, Filološki fakultet, Beograd, 1994. Една од поновите интересни студии за Андриќевите адаптации, меѓу кои се прави паралела и со расказот/филмот *Бифе Титаник*, е и оваа: Vesna Perić, „Ankinovo vreme i Mentin prostor: Bahtinoví pojmovi hronotor i hronotor susreta u Andrićevoj prozi i filmskim adaptacijama“, во: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 22, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2012, 195-207. Мошне сеопфатен труд за театарските драматизации според дела на Андриќ е и книгата: Весна Крчмар, *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, Матица српска, Нови Сад, 2007. Инаку, Андриќевиот роман *Проклета авлија* успешно ја има драматизирано и режирано Љубиша Георгиевски со премиерна праизведба на 29 септември 1985 г., во Турска драма во Скопје, а претставата според романот *Травничка хроника* на Андриќ, во драматизација на Дијана Мехеиќ, а во режија на Бранко Брезовец, премиерно е изведена на 30 октомври 2012 г., во Народен театар во Битола.

Vzal za ně a mocným cuknutím, jak se ulamuje větev nebo průvodčí zatáhne za řemínky v tramvaji, jedním škubnutím strhl z ní zbytek svatebních šatů.

Zablesklo se a nevěsta stála polonahá ve veřejném parčíku.

„Hele,“ řekla, „udělejte mi taky posmrtnou masku!“<sup>103</sup>

Во таа омнибусна епизода од храбаловскиот филмски пентаптих го среќаваме Владимир Боудник, идеен творец на *експлозионализмот*, уметничко движење основоположено врз асоцијативните дела. Случајот сака тој да присуствува на една свадбена веселба кога воедно се случува и една трагедија: самоубиство на една млада жена. Во овој сегмент од филмот *Бисери на дното* се чувствува една посебна логика на сонот со зачудна каузалност и спонтано кадрирање присутни во целиот омнибус, но и во следниот, самостоен долгометражен филм на Хитилова *Маргаритки*. Осврнувајќи се на омнибусната епизода на Менцел *Смртта на господинот Балтазар* (според расказот на Храбал „Смртта на господинот Балтисбергер“), Јозеф Шкворецки вели дека „целокупниот впечаток е нешто помеѓу песна, *dance macabre* и легенда“ (Шкворецки 1991: 173).

Храбал во интервјуто „Разговор со самиот себеси“ вели:

...Кога седнувам на машина за пишување, почнувам одново, како впрочем, и сите луѓе во животот. И така тој мој живот и животот на оние останатите одново во мене проработува и јас го набљудувам светот со очи кои како да имаат ослабен вид, како сега да добиле подобри очила. (...) Мислам дека во пишувањето и литературата најубаво е тоа што таа игра претставува забава со совладување на мотиви кои пркосат, тоа што човек кој пишува мора да се научи на вештината да ги сосредоточи сите свои сили на миговите на таа голема лудорија: како повеќедимензионалниот свет да се префрли во ретчиња еднодимензионален текст кој протекува.

(Храбал 2020)

Романот *Нежниот варвар* може да се разгледува и како своевидна посвета на Владимир Боудник, кој е еден од најголемите чешки визуелни уметници во 50-тите и 60-тите години, чијшто живот завршува ненадејно по советската инвазија во 1968 година. Храбал и Боудник се блиски пријатели и во раните 50-ти обајцата работат во топилницата во Кладно и живеат во иста зграда во Прага. Анегдотскиот портрет за Боудник приклучува уште еден лик, тоа е поетот Егон Бонди, кој се заложува за „тотален реализам“ за разлика од Боудниковите експлозионалистички заложби. Храбал е инспириран од необичната атмосфера и релациите помеѓу него, Боудник и Бонди. Во *Нежниот варвар* Храбал маестрално покажува како креативниот дух може да биде одбиван и игнориран од режимот,

---

<sup>103</sup> Bohumil Hrabal, *Povídky I*, Městská knihovna v Praze, 2014.  
<[https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/06/82/82/povidky\\_i\\_hrabal.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/06/82/82/povidky_i_hrabal.pdf)>

во една суперфикционална атмосфера, со хумор, така спасувајќи го своето интелектуално и творечко битие и уметничкото кредо на своите двајца пријатели.<sup>104</sup>

Режисерот Петр Колиха сакал да ја сработи темата *Нежниот варвар* уште во текот на студиите на прашката ФАМУ и по неколку години трагање по поинаков синопсис, го пронашол патот до готовото сценарио. Не снимале биографски филм, туку фикција врз база на Храбаловото дело и затоа во сценариото биле користени мотиви и од други раскази. Тој објаснува дека се стремеле да направат филм за едно единствено пријателство на три заеднички аутсајдери во педесеттите години, одметници од закоравените конвенции, кои останале верни на самите себе на сите начини во животот и творештвото.

Во официјалното инфо за *Нежниот варвар* на сајтот на Чешката филмска база на податоци, филмот е најавен како приказна за едно единствено пријателство, а меѓу другото, пишува дека филмските творци постигнуваат оригинална стилизирана евокација на добата:

Novela Bohumila Hrabala *Něžný barbar* vznikla na počátku sedmdesátých let a patří k těm autorovým prózám, které v Československu nevyšly „oficiálně“. Nicméně se kupodivu objevila v dramatisaci Václava Nývltů na divadelních scénách (mj. v pražském Činoherním klubu či v Divadle bratři Mrštíků) – dramatisátor je rovněž autorem filmového scénáře. Něžným barbaram byl Hrabalův důvěrný přítel, vynikající československý umělec, kreslíř a grafik Vladimír Boudník (1924 až 1968). Dílo se inspiroje touto výjimečnou osobností naší kultury. Zároveň je stylizovaným obrazem atmosféry počátku padesátých let, v níž se pohybují tři bohémové-outsideri V. Boudník, B. Hrabal (Doktor) a filosof Egon Bondy (pseudonym Zbyňka Fišera). Tragické vyústění Boudníkova trpkého osudu jakoby bylo vyvažováno přitakáváním prostému životu na periférii velkoměsta (Libeň) i společnosti.<sup>105</sup>

Менцел за трајноста и за постојаната занимливост на Храбаловите дела кажува дека тие имаат однос еднакво и со комичниот и со трагичниот живот:

Máte vážnou literaturu, která bere všechno strašně vážně, pak máte komediální spisovatele, kteří všechno berou tak, aby to byla legrace a zapomněli jsme na tu trýzeň života. A Hrabal, to je úžasný oblouk od tragického ke komickému, je to právě to, co je doopravdy život, že je vám dobře, a zároveň se vám může něco za chvíli stát. Že život je mnohostranný, že má mnoho zdrojů, podnětů a reflexí, že není plochý a že každá figura má mnoho odlesků.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> Во групната изложба „Современа чехословачка графика“ во Музејот на современа уметност, Скопје од 25 октомври до 10 ноември 1968 г. биле изложени и две графики на Владимир Боудник, *Активна графика IX* и *Композиција*. В. Изложба „Современа чехословачка графика“: каталог – 25.X-10.XI 1968, Музеј на современа уметност, Скопје.

<sup>105</sup> *Magazín filmové databáze*. <<https://www.fdb.cz/film/nezny-barbar/popis-obsah/14264>>

<sup>106</sup> „Hrabal není Kafka,“ říká Jiří Menzel, *ČT24*, 21 duben 2013.

<<https://ct24.ceskatelvizce.cz/archiv/1103508-hrabal-neni-kafka-rika-jiri-menzel>>

Покрај тоа што бил поборник на „пабителството“, името на Храбал отсекогаш алудирало на човек кој и во суровиот свет раскажува за убавината. Пабителите во преводот на Донка Роус добиваат балкански призив и меандриско интелегентен дискурс.<sup>107</sup>

Во науката за книжевноста, историјата на уметноста, изведувачките и драмските уметности и филмските студии, постои спектар на феномени кои се препознаваат како интермедиумски.

Примерите ги вклучуваат оние феномени кои долго време се именувани како *transposition d'art*, филмско пишување, *ekphrasis*, музикализација на книжевноста, како и оние појави како филмски адаптации на книжевни дела, „новелизации“, визуелна поезија, илуминативни ракописи, уметност на звук, опера, стрипови, мултимедиумски емисии, хиперфикција, мултимедијални компјутерски „текстови“ или инсталации, итн. Без сомнение, сиве овие појави мора на некој начин да се поврзани со преминувањето граници меѓу медиумите и засега се карактеризираат со квалитет на интермедијалноста во поширока смисла.

(Ирина О. Рајевски 2005: 50)

Еден од најголемите поборници и едукатори за адаптацијата на кинестетична проза е режисерот и писател Боро Драшковиќ, кој инаку има дадено голем придонес во европската режија. Тој со неговите заложби за екранизација и драматизација, всушност, ја унапреди, ја инспирираше и модернизирал режијата во 20 и 21 век.<sup>108</sup>

Лажните уметнички заложби, вештачките резултати, валкањето на егзистенцирачките медиумски принципи и многу други појави влијаат врз формирањето на сликата на некои квазимечтаења, коишто му попречуваат на вистинскиот творец. Во земјите на транзиција и во средините со проблематичен континуитет во развојот на медиумите, и таму каде што сè уште се заговара палење на книги, одржувањето на демократичноста е едно од последните настојувања на човекот.

Во некои денешни времиња медиумите произведуваат некакви нови продукти кои можеби носат поголем профит, а старите продукти постепено ги снемјува. Оној ден кога пресметката и конкурентноста меѓу медиумите поради нивната моќност ќе се претвори во нивно системско обединување, можеме да очекуваме подолгорочна хармонизација на интермедијалните односи. Единствено функционалното обединување на медиумите ќе ја зајакне нивната самостојност. Тогаш на повидок ќе има еден автономен уметнички вид:

---

<sup>107</sup> Бохумил Храбал, „Лакрдации“ во: *Строго контролирани возови и други новели*, прев. Донка Роус, Три, Скопје, 2013, 239-247.

<sup>108</sup> Боро Драшковиќ е и првиот добитник на регионалната награда за режија „Хуго Клајн“ во 2020 г. Инаку Клајн бил професор на Драшковиќ и ученик на Зигмунд Фројд и автор на реткиот учебник по режија *Основните проблеми на режијата*. Воедно, Драшковиќ е и еден од најголемите поборници на драматизацијата и екранизацијата во Југоисточна Европа, застапувајќи ја тезата дека режисерот е свој сопствен драматург и пренесувајќи им го сестраното знаење и интермедијалното искуство на неговите студенти. Градимир Гојер за него вели: „малку се европските култури кои имаат таков полихистор каков што е Боро Драшковиќ.“ Gradimir Gojer, „Kontinuitet traganja“, *Portal Tacno.net*, Mostar, 12 april 2015. <<https://www.tacno.net/kultura/kontinuitet-traganja/>>

*миксд медија (mixed media)* (Костеланец 1968) или *мултимедија (multimedia)* (Дик Хигинс 2001).

По повод 100-годишнината од раѓањето на Храбал, како еден од најзначајните чешки прозаисти на 20 век, режисерот Петр Колиха во текстот на Франтишек Цингер „Како денешните уметници се сеќаваат на Богумил Храбал“ се сеќава на нивниот тестаментален *Нежен варвар*:

Něžný barbar byl pro mne jeden ze splněných životních snů. V roce 1988, kdy jsem dostal nabídku na jeho realizaci od pana Václava Nývltu z barrandovské tvůrčí skupiny Jiřího Blažka, to byla neuvěřitelná věc. Především šlo o knihu pana Hrabala, která v té době ještě oficiálně nemohla vyjít a existovala pouze jako samizdat. Já osobně jsem se chtěl s touto předlohou setkat už proto, že společnost kolem Bohumila Hrabala a Vladimíra Boudníka jsem znal od dětství prostřednictvím své maminky, která s Vladimírem Boudníkem studovala na Státní grafické škole v Praze a s panem Hrabalem se setkávala. Takže jako debutující mladý režisér po FAMU jsem šel přímo na věc a hned si do hlavních rolí obsadil tři významné české osobnosti, též režiséry – Jiřího Menzela, Arnošta Goldflama a Bolka Polívku. A udělal jsem dobře, i když si mnozí za mémi zády poťukávali na hlavu.

Vzpomínám, jak jsme strávili dva měsíce kdesi v Braníku, kde jsme celý text nejprve nazkoušeli, repliku po replice, jako se zkouší divadlo. S architektem Zbyňkem Hlochem a kameramanem Vladimírem Smutným jsme prolezli každý dvorek v Libni. S panem Hrabalem jsem natočil záběry z jeho domku Na hrázi věčnosti č. 24 těsně před demolicí Metrostavem. Ty se nakonec do filmu nedostaly.

Vzpomínám na den, kdy jsem seznámil Bolka Polívku s panem Hrabalem v pivnici U Zlatého Tygra. Počáteční opatrnost rychle pominula a oba se pak přebíjeli svými názory na výtvarné umění. Já jsem tehdy do debaty vstoupil pouze poznámkou, že se už musím rozloučit, jelikož jedu do Berouna za spolužákem Vladimíra Boudníka, Jirkou Šmejkallem, který nám půjčí do filmu svoji satinýrku, a ještě jsem poznamenal, že Jirka na tom teď není nejlíp. Pan Hrabal šáhnul na věšák, kde visela naplněná síťovka, a podal mi ji.

„Prosím, dejte to Jirkovi, a ať Jirka také nezapomene na syna a kočky.“ Před pivnicí jsem nakoukl do síťovky, kde bylo nacpáno mnoho tisíc korun československých, asi nějaký honorář za knihu pana Hrabala.

V paměti mi vyvstane i vzpomínka na předpremiéru filmu v kině Blaník na Václaváku, kterou jsem celou prožil v neskutečné nervozitě vedle pana Hrabala. Po filmu mi stisknul ruku a aniž padlo slovo, byl jsem z toho dojatý. O sametové revoluci jsme stále ještě nic netušili, ta přišla až na podzim toho roku, a tak jsem jednou náhodou potkal pana Václava Havla v rybárně na náplavce, kde mi nabídnul, že film mi pomůže dostat do ciziny, abych mu dal kazetu. Před restaurací ho pak zatkli dva pánové a já se večer z Hlasu Ameriky dozvěděl, že tehdy odcházel založit Český Penklub. Pak přišla revoluce a ta všechno otočila

a také odvála lidi z kin, protože jsme všichni měli úplně jiné starosti. Jak s oblibou říkával Bohumil Hrabal, „nejdřív musí být přesdržka, aby bylo pohlazení...”

(Цингер 2014)

Фикционалните карактери на Владимир Боудник и Борис Тушев како првоборци на едно старо-ново време имаат соодветен миленаристички нагон. Низ нивниот животен одисејски пат со сите свои подеми и падови, обајцата освојуваат нови територии и пространства и толкувано од хилијастички аспект, тие безмилосно се стремат да ги поразат антихристовските сили и предапокалиптичните димензии на она рециклично време кое го живееле, до последниот свој здив.



#### 4. АНАЛИЗА НА НОВОРОДЕНИТЕ ДЕЛА СО ДРАМСКИ ОДЛИКИ

И контролирањето и гледањето се физички (оптички)  
и емоционални (иррационални).

Дејвид Томсон

Филмот, ТВ-серијата, театарската претстава и радиодрамата правени по мотиви, фрагменти или според цело прозно дело, се третираат како новородени дела со нови дефиниции и со драмски одлики коишто произлегуваат од книжевниот извор. Во нашиот компаративен случај, се занимаваме со реконструирањето и прераскажувањето на главните пунктови на релацијата драмски продукт – роман. Анализата е, всушност, интерпретација, но со прецизна методологија и во строго проверливи рамки. Сливните и звучните планови во драмските производи создаваат предуслов за воведување на термините план-контраплан (*champ-contrechamp*, поле-противполе) „што нужно прикажува најнапред еден сегмент на просторот, а потоа сегмент кој е точно спроти него, т. е. ‘спротивна страна’ или ‘противполе’“ (Бордвел 2013: 131). Таквите аудиовизуелни просторни планови се поттикнати од самиот книжевен извор (романот), односно матицата од која се раѓаат контурите на новонастанати дела од драмскиот вид (филмско и ТВ-сценарио, театарска пиеса, радиодрамски текст).

Метафоричноста и метонимичноста на аудиовизуелните дела може да се третираат како реторички модели, а метафората зазема посебно место во психоаналитичната рефлексивност. Покрај метафората, често присутни фигури се синекдохата, параболата и симболот. За да ја разбереме подобро филмската слика, може да ја направиме следнава поделба на елементи: парадигматика (денотација и конотација) и синтагматика (кадрирање и сценообразување). За Вјеслав Гоѓиц може важно е „синтагматичко-парадигматичкото“ поимање на филмската метафора (Гоѓиц 1984: 103). Толкувано според психоаналитичката концепција, метафората би била патека, преод, прозорец кон „трансценденцијата, космосот, универзумот“ (Исто: 154). проблемот на „филмската публичност“ (Исто: 162) води кон манифестација на филмски „пароли“ (Исто: 172).

Георгиевски и Храбал анкетно пристапуваат при собирањето на документарниот материјал подложен за фикционална обработка, а Попов и Колиха изнаоѓаат хиперреални режисерски решенија.

Во новите дела со драмски одлики коишто се родени од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* имаат *цврста кохерентност* во фабулите, ликовите и пораките, исто како и во нивните производни литературни градива.

#### 4.1. Поттик: романот *Црвениот коњ*

Во современата македонска проза Ташко Георгиевски значи почеток на еден нов период во нејзиниот развој.

Георги Старделов

Ташко Георгиевски во Енциклопедијата на МАНУ е претставен како писател со развиена историска меморија, но и со колоритен егејски хронотоп (тематски и стилски единствен во нашата литература, негуван и од П. Ширилов, К. Мисиркова-Руменова, И. Чаповски, П. Гилевски, Р. Јачев, К. Мангов).

Како приврзаник на поетиката на откорнатиштвото и егзодусот со проширени регистри на национални и универзални значења, тој во својата приказна скоро редовно тргнува од некој животен податок, од некој конкретен историски момент ситуиран во Втората светска војна и особено во време на Граѓанската војна во Грција, како и во егејскиот егзодус, и во македонската дијаспора воопшто. Во неговиот наративен исказ, со белег на миметичка конвенција, учествуваат и историјата, и идеологијата, и политичките и моралните идеи на времето, па и етосот на поединецот и на националниот колектив.

(*Encyclopaedia Macedonica* 2009: 351)

Исто така, можеби и Петре М. Андреевски „е авторот кој најсугестивно раскажуваше и страдаше и се соживуваше со егзодусот на своите ликови – маченици“ (Николовска 2018: 48). Додека, пак, Георгиевски го лоцира трагизмот на човекот отргнат од своето огниште, неговото бездомно талкање по туѓина, „неговото загубување по крстопатите на животот; неговата безмерна болка и бескрајна тага; неговата огромна носталгија повторно да се врати на родната грутка. Елементот на таа трагична, пеколна и нескротлива одисеја ѝ втисна на прозната уметност на Ташко Георгиевски еден доминантен *кинестетички* белег“ (Георги Старделов 2000: 419, подвл. Г. Т.).

Георгиевски во својата автопоетичка книга *Творечката лабораторија на писателот* (2011) напати ги споменува „големиот коњ“, „црвениот коњ“, иако приказната за коњот на Вани и враќањето на Борис речиси немаат допирни точки. Мотото на романот му е „животот е тркало“ и во него Георгиевски како автор докажува дека човек што се откажува од мислата што го туркала низ животот не е опасен за никаков режим. Тој отворено го поставува прашањето – што е тоа што го враќа Бориса назад? Дали е тоа носталгијата или нешто сосема друго, ќе дознаеме од развојот на настаните во приказната. А приказната е замислена да раскажува „за својот коњ и Борис Тушев кој се вратил од Русија, и за кобилата нивна што ја убиваат оси, и за коњот што не сака самар, тешко го учи, секаде оди само ако покрај него е кобилата и на крајот неговата смрт“ (Георгиевски 2011: 61). Понатаму, објаснувајќи го



значењето на насловот, Георгиевски споменува за маките, болката, патењето и празнината коишто до крајот ги поврзуваат коњот и Борис, бидејќи и двајцата се црвени, „коњот поради влакното, а Борис зашто е вратен од црвена Русија!“ (Исто: 66-67). Помеѓу човечкиот и анималниот бес, помеѓу инстинктивниот страв и одлучноста „да се премине водата“, да се урне предрасудата, да се скрши догмата, Борис е силен и издржлив колку неизмерни коњски сили. За Георгиевски, Борис е „единствениот Македонец кој се вратил дома не за да умре кај огништето, таму каде што умирале сите негови предци, туку за да биде уште еден повеќе во својата земја каде што не нè бројат. (...) Обичен смртник, скоро полуписмен, израснува во херој со тоа што се враќа дома. (...) Тој не може да се врати на своето огниште ако не се откаже од своето име, од партијата, од сè што му е минато“ (Исто: 69-70). За „лабораторискиот“ процес на писателското творење, Георгиевски вели дека постигнува „крадејќи си од сонот и од животот“ (Исто: 54). Дневничките записи за романот *Црвениот коњ*, всушност, ја дооформуваат неговата автентична приказна.

Неантос Тракитис го нарекува Борис хомеровски херој кој раскажува во прво лице за страдањата на бегалецот во местата на прогонството, за да на крајот „животот го загуби херојот, но затоа пак го добие човекот со своите ситници, злата, неправдите и непријателствата“ (Тракитис 2007: 44).

Сличностите и актуелностите во однос на современите антрополошки, социолошки и геополитички случувања, го прават *Црвениот коњ*<sup>109</sup> универзален и приемчив роман во секоја доба на искушенија и самосознанија, на секоја територија на неизвесности и противречности. Впрочем, и повеќето ликови на Георгиевски „низ функциската логика на избор ја избираат својата судбина: потврда на идентитетот / оспорен идентитет“ (Венко Андоновски 1997: 284). Така водејќи своја идентитетска битка во еден свој *армагедон*, Борис Тушев со сите свои собитија, всушност, се бори на сè или ништо.



<sup>109</sup> Романот *Црвениот коњ* денес го имаме објавен заедно со дневникот воден од 1967 до 1976 г., а малку парадоксално е тоа што ова дело интегрално првпат е објавено на словенечки во „Младинска книга“ во Љубљана, во изданието од 1979 г.

#### 4.1.1. Филмот *Црвениот коњ*

Филмот *Црвениот коњ* на режисерот Столе Попов е своевидна фреска за идеолошкиот и духовниот егзорцизам. Во автобиографската книга *Плочата на животот*<sup>110</sup> (1988), Георгиевски ја образложува генезата за „големиот коњ“ кој од идеја треба да се развие во проект:

Да му се понуди на Вардар филм прво како идеја, синопсис, ама со услов ако дојде ред да се прави јас да го напишам сценариото. Мето Фотев кажува дека Русите се заинтересирале за неговата *Добра Долина*, ама ако се напишело дека се случува во минатото, пред војната, како си дозволуваат, те молам, вели возбудено, а јас упагам: а зошто да не си дозволат! По што веднаш ме напаѓа, вели ти ги сакаш и отворено си за нив! А зошто да не ги сакам? Поблиски ми се од било кои други народи! На западот вели личноста и духот се слободни, а јас: оној дух, онаа личност што самата себе се купила со пари! Значи мислиш, ми вели, дека парите се основниот двигател на запад? Капиталот, вела, ако е соодветно насочен, да блесне идеја, да се наложи личност, да се појави авторитет, а на Исток, па и кај нас, сè уште се бориме за голиот живот, немаме можност да се ослободиме од потребите на стомакот. Само оној што живее во благодет може да се најаде, да се облече. Мислата, идејата, духот, можат да станат богатство. *Големиот коњ*! Сите ние сме големи коњи, не, сите ние сме коњи, само товарот не ни е на сите ист!

(Георгиевски 1988: 349)

Конечно, како соработник во филмскиот проект се вклучува тогаш младиот режисер Столе Попов, кој по неговото искуство со краткиот и документарниот филм, бил страшно заинтересиран за тематиката од романот и материјалот кој го нуди првобитниот синопсис.

Синопсисот за *Црвениот коњ* е веќе во Вардар филм. Оној мој Борис Тушев кој се враќа дома, во Грција, што е тој? Кукавица или херој? Врши предавство на својата идеја, на револуцијата, на сопствената жртва (оти и тој можел да загине) и потпишува дека бил во заблуда сите овие изминати години, дека црвена Русија не е ништо – и што уште не погазува со тој свој кукавички чин – ама јас се прашувам, и други околу себе (Гони, Бошко) не е ли тој и херој? Не е ли херојски акт тоа негово заминување? Оти враќајќи се кај децата (кои се веќе измажени) тој знае дека ќе биде сам, ама знае и дека ќе биде опасна, лоша болест што ќе се шири како ветер по зафрлените села! Борис Тушев не е свесен за таа своја улога. Тој како скот ќе умре, само другите ќе речат: ние бевме скотови, а тој умре како човек! Борис Тушев е херој! Тој не е кукавица!

(Исто: 353)

---

<sup>110</sup> Весна Мојсова-Чепишевска пишува дека „овие записи може да се читаат и како непретенциозни коментари на писателовата иманентна поетика, која пак отворено говори за генезата на темите и мотивите во неговите раскази и романи“. Весна Мојсова-Чепишевска, „Ташко Георгиевски“ во: *Encyclopaediae Macedonica 1 (A-Jb)*, МАНУ, Скопје, 2009, 351.

Иако во процесот на адаптација имало извесни творечки несогласувања помеѓу Георгиевски и Попов, сепак надвладува борбата за доминација на визуелните знаци и пораки, нешто што се надоврзува на драматичната граѓа што извира од романсиерскиот видокруг. Тоа секако се должи на наклоноста на режисерот Попов кон соработката со личности каков што е мултиталентираниот професор по географија Илија Џацев, кој е музичар на хавајска гитара, но и одличен поет, прототип за тринаесетминутниот дипломски филм *99* (1973), или пак со имиња какви што се писателските бардови Георгиевски, Божин Павловски, Живојин Павловиќ, Горан Стефановски, Горан Мухиќ, Мирко Ковач. Увертирата со различни теми пред неговото искуство со играниот филм, Попов ја постигнува со документарните филмови *Оган*, *Дае*<sup>111</sup> и *Австралија*, *Австралија*. Вака историчарот на филмот Петар Волк го најавува името на Столе Попов на тогашната современа филмска сцена: „Во кругот на познатите автори се појави и еден нов и исклучително занимлив творец – Столе Попов со својот динамичен и метафоричен филм *Оган*“ (Волк 1983: 109). Секако, окуражен од рецепцијата на неговите документарни филмови, големата инспирација на Попов од романот *Црвениот коњ* се надоврзува и на претходните одгласи на прозата на Георгиевски, сродни со успехите на сите романи што во меѓувреме ги создава. „Тие како граѓа му нудат егзодус на цел еден народ кој е осуден на прогонство, а со тоа и на губење на основните предуслови за минимум нормален живот. Таа дезинтеграција во романите може да се систематизира во неколку круга со концентричен облик:

- губење на личниот и човечкиот интегритет преку убиства, силувања и физички терор
- распаѓање на семејството со губење на домот, куќата
- губење на националниот идентитет преку уништување на населени места и раселување.

(Георгиевска-Јаковлева 1997: 41-42)

Филмот *Црвениот коњ* на Попов е балканска историска приказна која содржи многу емоционалности кои допираат длабоко во нашите души, претставувајќи ни ја тегобната судбина на македонските и грчките борци по Граѓанската војна во Грција, каде заеднички војувале против монархофашистичкиот режим и доживеале судбина на политичко прогонство од родниот кат. Основни драматуршки координати на филмот се: распадот на револуцијата, животот во Узбекистан, враќањето на Борис Тушев во родниот крај, прифаќањето ризик на повратник, потпишувањето дека ќе му биде верен на кралот, повторната женидба, градењето нова куќа и желбата да се умре таму каде што е роден. Ликот на Борис опседнат со сопствените трауми и копнежи, лавира помеѓу две одредници: предавството и херојството.

---

<sup>111</sup> Југословенскиот кандидат за Оскар, документарецот *Дае* на Столе Попов, е прикажан во ударен термин од 22:45 ч. на 15 ноември 1979 г. на првата програма на ЈРТ, во рамките на емисијата „Еден автор, еден филм“.



#### 4.1.1.1. Анализа на филмското дело *Црвениот коњ*

Филмот по природата на својот медиум е напoлно автохтоно уметничко дело.

Столе Попов

Знаејќи дека сценаристот уште во својата глава треба да го претпостави секој детаљ во секој кадар на идниот, уште нероден филм, ослушнувајќи ги дијалозите чишто зборови треба да оживеат од хартијата, Георгиевски е свесен за интермедијалниот досег на романот и затоа опсервира: „Филмот со сликата и изговорениот збор комуницира со публиката, но мислам дека може да му припомогне на филмот за подолго да трае ако изговорените зборови во него ги вратиме во книгата“ (Георгиевски 1997: 1). Секој сценарист има своја напишана формула за соработка со режисерот и јасно е дека тој треба „да го подели напишаното сценарио, снимајќи цел филм со чиста концепција во неговата глава, и расклопувајќи го по истиот водич“ (Рејмонд Спотисвуд 1973: 195-196). Така, и Георгиевски е свесен за подложноста на неговото сценарио кон разградба и надградба, во насока и очекување на образување нов, визуелен код.

Во 32-та глава од сценариото на *Црвениот коњ* Георгиевски опишува сцена во голема, светла, бела болничка одаја со многу болни. Во еден аголот, крај самиот прозорец е Борис кој лежи, спие.

*Се отвора вратата, влегува Вани, под едната мишка стиска грмошка, а под другата фишек од весник полн со нешто. Застанува крај креветот на Бориса.*

*Борис се сепнува од сон, се поткрева, и туку извикува:*

БОРИС: А бре Ванче, во сонот ми шеташ или пред мене стоиш! (*го гледа, се поздравува*) Си дошол онде на вратана, си ја подаде главата, ме виде и прсна да бегаш, јас се вдадов по тебе...

*Вани седнува на работ на креветот.*

ВАНИ: Е, како ќе сум бегал, стрико Борисе!... Држ, ти донесов троа јаболка!... (*му ги подава јаболката, а после не знае што да проговори и што да стори, туку му ја истопорува грмушката*) Ова, ова е грмошка, чуј како свири!...

*Вани повлекува лево десно а од мевот излегуваат гласни шурки...*

ВАНИ: Не се свирело само на чешел, на лист, на тревка (*по куса пауза, гледајќи како му светнува лицето на Бориса*) Одам на едно место... учам... Велат ќе биде!...

БОРИС: Браво Ванче, браво!... Како не ќе бидело!...

(Георгиевски 1997: 181-182)

Забележителни се надоврзувањата помеѓу јуродивоста на Борис Тушев од романот / филмот *Црвениот коњ* и Доне Совичанов од романот / филмот *Црно семе*. Станува збор за „драж на метаморфозите“, коишто почиваат врз сличностите, но и врз разликите одредени преку достоинственоста и обезличувањето на овие два лика-стожери. „Тие се препознатливи со бележитиот национален идентитет од македонското поднебје, но нивната човечка судбина е од универзална категорија. Тоа ги прави силни и филмски ликови кои можат да кореспондираат и на широки простори и во многуобразни заедници“ (Цветан Станоевски 1997: 428). Десет години по првиот планетарен успех на македонски филм, по номинацијата на *Црно семе* како југословенски кандидат за Оскарот, Роналд Холовеј наголемо го поддржува *Црвениот коњ* со приказот на фестивалот во Сан Франциско во 1982 г. Тој, меѓу другото, го потенцира моментот на одлуката на Борис Тушев дека е „време да се врати дома“<sup>112</sup>. Писателот и сценарист Георгиевски ги остава автентичните имиња на реалните личности,<sup>113</sup> сакајќи да ја поткрепи тезата дека литературата може да биде и фактографска и фиктивна. „Нема документаристичка, како што нема ни измислена. Сето тоа е само во зависност од точката на гледање на читателот; ако е во кругот на дејствието, тогаш таа е реална, вистинска, не е измислена, а ако тој, читателот, е вон тој круг, тогаш останува фикција, нешто е измислено, нешто што само сугерира живот“ (Георгиевски 2011: 69-70).

Почетокот на 80-тите ги носи скепсата и перспективата за визуелно глобализирање на филмските метафори, култот кон Тито веќе ослабнува, започнуваат експанзијата на видеоспотот и ВХС-рекордерите, на сцена доаѓаат тукушто дипломираните режисери на Прашката школа ФАМУ, а во тоа раздобје на обнова на југословенскиот и подем на македонскиот филм, Столе Попов создава филмска „одисејада“, една исклучителна епска фрескоструктура со паралелни видувања. Не е тешко да се прочитаат длабинските пораки на авторите и размислувајќи за скромниот, едноставен и храбар Борис Тушев, да се сознае дека

нему воениот пораз му го преполови душевниот свет на две неспоиви емоции. Борис со своето срце и со своите соништа остана сврзан со родниот крај, а со своите слободарски идеали ѝ остана верен на идејата за космополитските цели на револуцијата на која тој верно ѝ служеше. Но кога се најде далеку од родниот крај, тагата и носталгијата по селото, по семејството и по пријателските лица на соселаните, почнаа сè подлабоко да ги подјадуваат библиските надежи дека светот е единствен и дека им припаѓа на сите. Така почна решителноста на борецот да

---

<sup>112</sup> *San Francisco Film Festival*, 2006. <[http://history.sffs.org/films/film\\_details.php?id=4156](http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=4156)>

<sup>113</sup> Ташко Георгиевски во интервјото за *Млад борец* од 30 март 1977 г., објавено под наслов „Борис е вистинска личност“, ја открива паралелата која се намира помеѓу Доне Совичанов и Борис Тушев.



попушта под товарот на болката на туѓинецот, и тој, конечно, се согласи на уште едно понижување; револуционерот го потврди документот во кој ветува дека ќе му биде лојален на еден презрен режим кој не му дозволува да се нарече ни Македонец, ни комунист, ни граѓанин на светот. Враќањето во селото го значи со уште потрагични тонови патот на едно постравотно понижување кое не можеше да биде потиснато ни од митската сила на трпењето.

(Георги Василевски 2003: 191)

Во написот од ревијата *Екран* од периодот на завршна реализација на филмот, во антрфиле пишува дека првенецот на Столе Попов е пратен на титување во Љубљана заради преведување на македонски јазик на грчките и руски реплики и дека филмот е подготвен за премиерно галопирање. Исто така, се поставува прашањето зошто дошло до менување на насловот на филмот – *Црвениот коњ – Глужд* и повторно *Црвениот коњ*, а се најавува и југословенската премиера на ФЕСТ '81. Под фотопортретот на Столе Попов стои текстот: „Ми падна камен од плеките“. По тој повод, режисерот Попов изјавува:

Сценариото навистина го носеше насловот *Црвениот коњ*, според истоимениот роман на Ташко Георгиевски, кој е, како што е познато, и автор на тоа сценарио. Меѓутоа, во текот на снимањето идејата на *Глужд* ми се наметна сама по себе. Ставајќи го тој наслов имав желба да посочам дека се работи за глужд на дрво или во дрво. Концепциски, таквиот наслов многу добро ја изразува мојата авторска идеја, односно идејата на филмот во целина. Меѓутоа проблемите неочекувано настанаа во моментот кога „глужд“ требаше да се преведе на друг јазик. (...) „Глежањ“ во српскохрватскиот асоцира на зглоб на раката или ногата, додека зборот „чвор“ има директна асоцијација на нешто врзано, замрсно, испреплетено, она што на македонски го велиме „јазол“. Од друга страна *Црвениот коњ* почувствував и јас и другите членови на екипата во текот на снимањето веќе фатил корени, бевме свикнати на него, јавноста исто така, па дури и како наслов многу полесно се памти, атрактивен е и така натаму и така натаму.

(Д. Куркчиев 1981: 11)

Годината 1981 е несомнено година на филмот *Црвениот коњ*. На 6 мај во Кино „Вардар“ во Скопје е домашната премиера. По проекцијата и очекуваните аплаузи, пред киноплатното ги гледаме како радосно се поклонуваат актерите и поголемиот дел од авторската и филмската екипа. Во центарот стои режисерот Столе Попов, лево од него стои актерот Данчо Чеврески, а десно од него стојат Ташко Георгиевски и Ристо Шишков, збиени еден до друг. Во хронологијата на македонската кинематографија (1895 – 2014) за филмот *Црвениот коњ* во списанието *Кинопис* стои запишано:

Временскиот период што го зафаќа дејствието на филмот се протега од крајот на Граѓанската војна во Грција, па преку зенитот на сталинизмот во СССР и Сталиновата смрт во почетокот на педесеттите години, сè до почетокот на

шеесеттите години. Конфузијата на идеолошката свест пластично многу добро се вклопува со конвулзивноста на просторот во кој како изгнаници се приморани да егзистираат Борис Тушев и неговите другари. Борис е едноставен човек, патриот и неговата идеологија произлегува од чистотата на неговата душа. Таков е и во Ташкент, каде ги живее своите денови на прогонство, таков е и кога ќе се врати крај рушевините на татковото огниште. Но враќајќи се во родното село до израз ќе дојде и неговата сè повеќе изразена отуѓеност. Црвениот коњ што ќе го купи ќе биде предизвик повеќе во нетрпеливоста што соселаните ја покажуваат спрема него. И во една жестока тепачка ќе заврши животниот пат на страдалникот Тушев.

(Кинопис 2014: 39)

Во некои скопски критички осврти, како да се чувствува блага воздржаност кон филмот и веројатно уште се чекаат одгласите од проекциите во Белград и Пула. За Љубомир Костовски, враќањето на Борис Тушев во родниот кат и неговата копнеечка епопеја е „разлеана низ повеќе мисловни, стилски и жанровски талкања“, а ги споменува и „неенергичните настојувања на Попов да се ослободи од некои одвишни обременувачки детали“ (Костовски 1981: 20). И Ташко Георгиевски има одредени забелешки кон филмот. Но Столе Попов храбро го поднесува критицизмот, така што, како одговор на пребарувањето мани во неговиот голем филм, во поднасловот на интервјуто/блиската средба со Димитар Ќуркчиев во *Екран* по скопската премиера, вели дека, очигледно, според зборовите на писателот Ташко Георгиевски, „не сум успеал ‘прецизно да ги преведам неговите симболи’, нека ми биде дозволено скромно право – за нив имав свое лично видување и толкување“ (Ќуркчиев 1981: 14). Во антрфиле е ставена филмографска белешка за режисерот во која се наведени неговите дотогашни кратки и документарни филмови, признание и податокот дека дипломирал режија на ФДУ во Белград во класата на проф. Радослав Новакоски. На прашањето каква врска имаат неговите дотогашни документарци до појавата на *Црвениот коњ* во поглед на стилот при реализацијата, Попов одговара:

Мислам дека тоа е определба низ филмски јазик да ја претставам метафората, филмската метафора во нејзината глобала, онака како што тоа јас го разбираам. (...) Најблиска е врската меѓу *Австралија*, *Австралија* и *Црвениот коњ*. (...) Носталгијата кон родниот крај е заедничка, јунаците носат во својот внатрешен духовен свет очигледен немир во борбата за опстојување. (...) Тука се тие пориви за слобода и демократичност, напливи од патриотски чувства кои извираат од душата и срцето, напори да се триумфира, да се докаже сопствената личност во светот во кој живеат (...) Кај Борис Тушев, во *Црвениот коњ*, постои присуството на митот, она исконско прометејско чувство да се истрае, да се отстои пред сè и сешто... Оваа идеологија носи во себе длабоки хуманистички рефлексии.

(Исто: 15)



Понатаму, на прашањето околу адаптацијата на романот и за употребата на литературната граѓа во обликувањето на филмот, за разликите помеѓу литературата и филмот, и за отклоните, Столе Попов одговара:

Бидејќи филмот како определен медиум подлежи на свои законитости, различни од оние во литературата, пред сè тука мислам на ликовната и драматуршката смисла на зборот, бев принуден да го извлечам она есенцијалното од основните идејни компоненти. Тие основни мисловни компоненти го карактеризираат и романот и филмот, па оттаму одделни сцени се претставени на поинаков начин, како резултат на онаа филмска надградба за која зборував, што истовремено не значи дека постои дијаметрална разлика меѓу роман-сценариото и филмот. Јас мислам дека на тој план не постои речиси никаква разлика. Тоа што во одделни ликови преку моето филмско видување истражував со свој авторски приод во нивната психологија, барајќи го нивниот карактеристичен психолошки модалитет во севкупноста на драматуршката поставка на филмот, значи дека сум извршил надградба, комплетирање на целокупното филмско кажување. Се трудев низ одредени метафорични преточувања, преку моето естетско определување, гледање и следење на настаните – да го доловам она што приказната на *Црвениот коњ* ја носи со себе. Безбројните премрежија на јунаците, нивните судбини, доживувањата, длабоко лични и психолошки, егзистенцијални и политички, сето тоа во *Црвениот коњ* е вткаено во еден мозаик од најразлични фрагменти кои, на крајот, ја исфрлаат основната носечка порака.

(Исто)

На прашањето дали ова е и политички ангажиран филм, имајќи ја предвид претпоставката дека овој жанр веќе го добива своето право на граѓанство, Столе Попов, меѓу другото, одговара:

Моја единствена задача беше да направам филм за човековата судбина. (...) Значи дека сум успеал да ја изразам автентичноста на историската компонента за настаните за кои зборува филмот. (...) Вклучувајќи го и главниот јунак Борис Тушев, се трудев во свеста на гледачот да го сугерирам присуството на извесни политички рефлексии. Впрочем, (...) кој филм во ова наше денешно време не е политичен?

(Исто: 16)

На прашањето дали сцената на бродот, кога една група пее македонска, а друга грчка песна, ќе можат да ја разберат Англичани, Германци или Французи, Столе Попов одговара:

Ќе можат. (...) Зашто сцената произлегува и се вклопува во вкупната драматуршка структура на филмот. Сличен е, да речеме, и примерот во кафеаната кога оној млад

Грк игра под звуците на препознатливиот грчки мелос и ги тера присутните да му ракоплескаат по тактот. Значи сцените сами по себе не може да се третираат, туку нивното разбирање произлегува од драматуршкиот сплет на секвенците кои филмот ги реди во текот на дејствието.

(Исто)

Столе Попов, нормално, не се согласува со одделни произволни критичарски забелешки во поглед на стилската воедначеност.

Зарем конечната резултанта треба да биде заснована само на надреализам или само на чист реализам? (...) Јас сметав дека *Црвениот коњ* е резултат на еден чист документаристички надреализам, зашто сè она во него што е надреалистичко произлегува од неговата документаристичка основа, од очигледните животни ситуации на неговите јунаци. Затоа во *Црвениот коњ* и не постои апсолутно строга стилизација. Не постои апсолутен надреализам, апсолутен реализам, не постои ни апсолутна мелодрама... За мене главен императив беше да го решам проблемот околу универзалниот аспект на неговата порака: разни средини да ја доживеат идентификацијата со судбината на моите јунаци, филмскиот епилог да прозвучи во свеста на секој гледач низ неговите длабоки хуманистички рефлексии.

(Исто)

На прашањето дали тој зборува за универзалниот аспект на пораката, за егзодусот како еден од основните проблеми на човештвото, Попов одговара: „Во мојот игран првенец не станува збор само за проблемот на Македонците. (...) Според оценката на една комисија на Обединетите нации, денес во светот надвор од татковината и родните краишта живеат десет милиони луѓе. Политичкиот егзодус е проблем кој се провлекувал со векови. И сè уште е проблем – особено на овој 20 век“ (Исто). Зборувајќи за толкувачот на главната машка улога, Попов вели: „Бата Живојиновиќ одлично го одигра Борис Тушев, со сета негова слоевитост во креирањето на оваа компликувана и мошне сложена улога. Покрај него, одлично креации оствари речиси целата артистичка екипа. (...) Без нив, без нивната огромна помош, *Црвениот коњ* немаше да биде она што е денес“ (Исто).

Белградскиот ФЕСТ на почетокот на 80-тите се наоѓал во неколкугодишна криза, но во програмата има 60-тина филмови и ревијата се отвора со *Кагемуша* на Акира Куросава, кој во последен момент го откажува доаѓањето и праќа телеграма за таа пригода. Првпат се прикажуваат домашни југословенски филмови и најавени се *Се секаваш ли на Доли Бел* на Кустурица и *Црвениот коњ* на Попов.<sup>114</sup> Сепак, авторската екипа е позаинтересирана за

---

<sup>114</sup> Плакетата на ФЕСТ режисерот Столе Попов сепак ќе ја добие следната година, во февруари 1982, на изданието кога е прикажан и филмот *Стрижено-косено* на тандемот Храбал-Менцел.

солиден пласман во Пула, тогаш најпрестижната смотра на југословенскиот филм. На 28 Пулски филмски фестивал (познат и како Фестивал на југословенскиот игран филм), одржан од 18 до 29 јули 1981 г., е прикажан и *Црвениот коњ* на Столе Попов, меѓу вкупно 26 филмови. Во претседателството на Фестивалот, меѓу другите, се Фадил Хаџиќ, Предраг Голубовиќ и Коста Крпач, фестивалски директор е Мартин Бизјак, во официјалното жири има членови од сите републики и покраини, а македонски член е Георги Старделов. Филмот во рекламниот материјал на фестивалот и медиумите е најавен со логлајнот: „На македонско-грчката граница Борис и неговите другари ја трпат тортурата од грчката власт.“<sup>115</sup> Благоја Куновски по повод пулската проекција за режиските делови на Попов вели дека во првиот дел, кој му бил „подинамичен“, е прикажан „патот до далечната советска земја и животот на Борис и другарите таму, во постојаното очекување одново да се види родниот крај“, а во вториот, кој за хроничарот е „постатичен“, се прикажува „враќањето на Борис Тушев во родното место каде што драмските доживувања се ситуациски лоцирани“ (Куновски 1981: 128). Според таквиот извештај од Пула, Попов во филмските делови сепак успеал низ својата режисерска постапка „да ја сочува нивната припадност на една заедничка драмска структура“ (Исто). Во тоа патување и голготата долги „цел век“ Борис го обединува и инкарнира егзодусот – негов и на собраќата.

Според тогашниот неделник *НИН*, од сите прикажани филмови, најекспресивни и занаетски највешто режирани сцени поседува првиот долгометражен игран филм на Столе Попов.<sup>116</sup> Темата во филмот е само повод да се зборува за една општа тема на современото, трагичното враќање на еден човек во својата земја по долги години отсуство. Критичарот Богдан Калафатовиќ, известувајќи за пулскиот ритам на кризното раздобје, пишува дека сценариото на Георгиевски е „сведоштво за патриотската самосвест на македонскиот народ“ (Калафатовиќ 1981: 2139) и дека наспроти драматичниот репресивен режим како поетски контраст Попов оддава почит на „силното патриотско чувство и копнеж за национална слобода и самостојност на македонскиот народ“ (Исто: 2140). Под палката на Попов, филмот добива „обележја на потресна историска фреска која е опора и груба, но и снажна во својата емоционалност“ (Исто). Според критичарката Мира Боглиќ, „филмот *Црвениот коњ* на дебитантот Столе Попов е занимлив проект, и тоа не само по темата која открива некои нови аспекти на минатата војна и судбините на луѓето во неа, туку и како мозаична реализација со мноштво ликови и различни средини и амбиенти“ (Боглиќ 1985: 30). Сепак, во Пула наградите го заобиколуваат филмот, освен наградата за најдобра сценографија на Властимир Гаврик, претходно познат како сценограф на филмовите *Мис Стон* и *Солунски атентатори*, а воедно автор и на сценографијата на исто така тогашниот конкурент *Доротеј*, работен според истоимениот роман на Добрило Ненадиќ, во кој играат неколкумина македонски актери и кој е делумно снимен во Охридско.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> Pulski filmski festival, 2021. <<https://pulafilmfestival.hr/hr/filmovi/1816>>

<sup>116</sup> *НИН*, бр. 1593/XXXI, Београд, 12.7.1981, 29.

<sup>117</sup> Главната награда Златна арена во Пула во 1981 г. ја добил режисерот Лордан Зафрановиќ за *Падот на Италија*, наградени биле и сценаристот Абдулах Сидран за *Се секаваш ли на Доли Бел*, како и режисерот Емир

Филмот *Црвениот коњ* пополека се пробива низ орбитата на врвни филмски остварувања и не е поштеден ниту од ласкавите зборови од перата на светските филмски проследувачи. Холовеј во *Холивуд рипортер (Hollywood Reporter)* пишува: „Не пропуштајте ја пораката на длабокиот хуманизам во филмот *Црвениот коњ* на Столе Попов. (...) Филмот содржи некои сцени снимени во Кина, со неповторливиот Бата Живојиновик во една од неговите најсилни улоги, а сето тоа носи обележје и е направено од режисер со стил и визија.“ Ацо Штака во сараевско *Ослобођење* пишува дека „*Црвениот коњ* е епска повест за националниот морал, или подобро кажано, за моралот на националниот идентитет, тоа е драма на една колективна свест, којзнае по кој пат искушувана и потврдувана.“ Линда Грос во *ЛА тајмс (LA Times)* пишува дека „*Црвениот коњ* е жесток филм за егзилот, во режија на Столе Попов. (...) Со голема уверливост Бата Живојиновик игра херојски партизански борец кој обесхрабрен се откажува од сè, со цел да се врати дома, но само за да најде туѓа земја каде што повеќе не припаѓа.“<sup>118</sup>

Во 1981 и 1982 г. филмот *Црвениот коњ* на Столе Попов добил многу значајни награди, меѓу кои Диплома ФИЛМЕКС на фестивалот во Лос Анџелес, Диплома на ФЕСТ, Диплома на фестивалот во Сан Франциско, режисерот Попов ја добива наградата „11 Октомври“, актерот Чеврески ја добива наградата „Седум секретари на СКОЈ“, а актерот Мето Јовановски ја добива наградата за епизодна улога на Југословенскиот фестивал на актерски остварувања во Ниш.<sup>119</sup> Филмот и понатаму продолжува да се прикажува на фестивали, реви и циклуси, а емитиран е на многу балкански и европски телевизиски канали. Неговата актуелност не згаснува, напротив, таа зема сè поголем замав и колку повеќе одминува времето, филмот ја потврдува својата вредност како веќе класично дело во балканската кинематографија. Така, во рамките на панорамата „Од ризницата на македонскиот филм“, којашто е одржана во кинотечното Кино Тушканац во Загреб од 5 до 9 октомври 2018 г., прикажан е и филмот *Црвениот коњ* на 5 октомври 2018 г., претставен како играно филмско деби на Столе Попов, адаптација на истоимениот роман на Ташко Георгиевски, во чиешто средиште е тешката животна судбина на Борис кој после поразот на ДАГ е разоружен и натеран во егзил. Филм кој на стилизиран начин ја раскажува драмата за луѓето кои отргнати од својот роден крај, веќе како туѓинци, по повеќе десетлетија се враќаат на домашното огниште. Филмот е прикажан и на манифестацијата „Европски денови на културно наследство“ во Тирана, на 27 септември 2019 г., претставен како дело со балканска историска приказна со многу емотивни случувања, кое ни ја претставува тешката судбина на соборците по Граѓанската војна во Грција во која војувале против монархофашистичкиот режим, доживувајќи ја судбината на прогонството.

Филмот *Црвениот коњ*, како успешен пример за адаптација според книжевно дело, е вброен и во книгата *Романот во југословенскиот филм* на Драган Милинковиќ Фимон

---

Кустурица за истиот филм, потоа режисерот Рајко Грлиќ за *Само еднаш се љуби*, режисерот Зоран Тадиќ за *Ритам на злочинот*, актерите Мира Бањац и Драган Николиќ и други филмски работници. Фестивалската програма ја следеле 64.177 гледачи, имало 246 домашни новинари и 56 странски гости.

<sup>118</sup> Столе Попов / *Stole Popov: film director*, 2012-2021. <<https://stolepopov.com/>>

<sup>119</sup> Филмот *Црвениот коњ* е прикажан и на Југословенскиот фестивал на филмско сценарио во Врњачка Бања, во 1981 г.

(1999: 211), а Петар Волк во неговата *Историја на југословенскиот филм* пишува дека „авторите од Скопје, посебно Бранко Гапо, Кирил Ценевски и Столе Попов, докажуваа со своите филмови дека субјективниот израз и авторството може да биде присутно и во објективните прикази на тематиката од поблиското или подалечното минато“ (Волк 1986: 8).

Еден од најблескавите рецензиски осврти за *Црвениот коњ* и за „волшепството на еден маестро“ има напишано Илинденка Петрушева, во буклетот за 7 дигитално-реставрирани филмови од режисерот номиниран за Оскар – Столе Попов:

Играниот филм *Црвениот коњ* (1981) е деби на Столе Попов во играната продукција (тоа е факт), но во никој случај не е „дебитантско“ дело по своите несомнени драмски и визуелни квалитети. Со еден збор, *Црвениот коњ* претставува збир на естетски доблести, дотогаш парцијално постигнувани во нашиот игран филм. Треба да се каже дека со овој филм авторот следи една убава и потврдена традиција на македонската играна продукција, а тоа е врзувањето за современата македонска книжевна продукција. Имено, станува збор за истоимениот роман на нашиот познат прозаист Ташко Георгиевски во кој се следи судбината на прогонетите припадници на ДАГ. Особеноста на овој филм е тоа што направи една убедлива визуелна реконструкција на времето и амбиентите низ кои минува главниот јунак (Борис Тушев) со своите соборци. Но сакам да истакнам дека условниот полемички тон што провејува низ филмот е едноставно последица на тоа што се сака не само визуелно да се материјализира драмата на Борис Тушев, туку и на гледачот да му бидат презентирани и нејзините основни причини и тоа во форма во која тие објективно се имаат пројавено. Поставувањето на драмското дејствие во историски контекст резултира со подеднаков драматуршки третман и на историското и на индивидуалното. И токму тука доаѓа до израз режисерскиот исклучителен талент – Попов со невидена леснотија се движи низ времето и просторот користејќи притоа широк спектар на изразни филмски средства, често проткајувајќи го реализмот со надреалистички сцени. Вообичаено е јавноста со нетрпение да го очекува вториот филм на автор кој со своето дебитантско остварување постигнал несекојдневен успех.

(Петрушева 2012)

*Црвениот коњ* е еден од најубавите и најпоетичните филмови во македонската кинематографија, кој на моќен начин го прикажува мотивот на селидбите и прогонството од родното огниште. Во тој филмски монумент, среде насилството и теророт, се разоткрива еден длабок психолошки пустош не само на индивидуален туку и на колективен план. Симболиката на црвената боја е присутна во повеќе материјализации: црвениот коњ, црвениот пламен, црвената револуција, црвената Русија, црвената петокрака, црвената боја на родното огниште, црвената крв. Капењето на крвта на обезличениот коњ на кој му е одерена кожата, обесен на дрвото во дворот од Тушевата кука, може да биде и метафора за расчерчениот, одерен, обезличен Македонец Борис Тушев. Фигуративноста на црвениот коњ е алузија и на сликите од Јовановото евангелие со јавачите на апокалипсата. Дупката

која Борис ја копа во дворот е исто така грозоморна слика, небаре ќе ја прокопа земјата. Името Борис има претежно словенски корени.<sup>120</sup>

Во сцената од возот, Борис гледа низ прозорецот кон пустелијата и одеднаш неговата личност се дели на две: Борис го гледа Борис кој слегол таму и песок му го покрило лицето. Му подава рака за да го спаси, но лицето на Борис сè повеќе се скаменува. Преку оваа силна психолошка сцена е прикажан „расцепениот ум“ на Борис, неговата расцепена душа поделена помеѓу два простора, изгубеното „јас“ на Борис, неговиот речиси шизофренично подвоен и изгубен идентитет. Додека гледа низ прозорецот на возот, Борис доживува фатаморгана (привидение) во пустината. Борис го гледа сопственото „јас“, Борис го гледа Борис облечен во грчка војничка униформа како оди по пустината, а на крајот песокот сè повеќе му го покрива лицето.

„Борисе, што си слегнал долу? Ќе те зарие песокот... Дај ми ја раката да те кренам горе, дај, на, фати се... Што ќе рече дедо Ѓорѓо, ако те оставам овде... Раката, дај ми ја раката, само малку да те потфатам, јас тебе не те оставам... Како ќе излезам пред дедо Ѓорѓо... Раката, дај ми ја раката.“ Борис паѓа целиот покриен со песок. Актерската игра на Бата Живојиновиќ е импресивна, постигнат е ефект на скаменета скулптура. Кога останатите во купето од возот се обидуваат да го разбудат од неговото бунило, Борис им вели: „Тргајте се од мене, го загубив човекот“. Колку диогеновски звучи ова губење на човекот.

Според Стојан Синадинов, „возовите како ‘подвижен забревтан простор’, како што тој драмски простор го дефинира Чепинчиќ, ги има во дебитантскиот игран филм *Црвениот коњ*, кога Борис Тушев (Велимир Бата Живојиновиќ) како политички емигрант, заедно со соборците од ДАГ (Демократската армија на Грција), скита низ беспаката на истокот на Советскиот Сојуз, додека не се скрасат некаде, но само привремено“ (Синадинов 2020).

Филмските автори поставуваат круцијални прашања: Што останува кога ќе се изгуби човекот во себе, кога човек ќе го изгуби сопствениот идентитет, сопственото јас? Може ли човекот да се подели на две личности? Може ли да биде нешто што не е, а неговото битие да остане целовито и после тоа да живее нормално? Што ќе остане од човекот? Ништо? Или, човекот веќе се изгубил во лавиринтите на сопственото незнаење за самиот себе. Прашалниците што ги има Борис во однос на идентитетската дилема се сублимирани во само две реплики: „Каков Грк ќе станеш со еден потпис? Каков Македонец ќе бидам кога ќе ме покрие песокта?“

Во последната сцена од филмот, камерата гледа низ очите на главниот протагонист Борис Тушев: вртоглаво качување по скалите, жени завиени во црнина... Кадарот е насочен кон таванот. Тој поглед кон таванот означува премин кон другиот свет. Символиката на таванот наведува на горната граница којашто го дели земното од небесното. Во одајата Борис го чека неговата прогонета ќерка Јана.

---

<sup>120</sup> Борис е име кое етимолошки алудира на синтагмата „бори се“ и значи борец, воин, богоподобен, дарежлив, волчјак...

*Варваризмот* е присутен кај Борис во однос на неговата ќерка, обвинета зашто таа забременила пред да стапи во брак, нешто слично како легендата за Варвара. Борис има нежни и груби карактерни црти: нежен во однос со Русинката Олга, нежен со Вани Јосмов когошто го сакал како син.<sup>121</sup> Варварството, грубоста и суровоста тука се состојат во појавите на ускратување на основните човекови права на самоопределување, а изблиците на некој прикриен, перфиден, божемен *нежен варваризам* се изразени во потпишувањето на документ(и) со кои се одлучува за судбината на цел еден живот и поколение.

Според Антонио Митриќески, во овој игран филм „авторот ја применува стилистиката на документарните жанрови. Филмот зборува за драмата на луѓето кои се отргнати од своите домови и кои после неколку десетолетија се враќаат, но веќе како туѓинци, за да умрат покрај домашните огништа“ (Митриќески 2011: 211).

Покрај Борис на Бата Живојиновиќ, вонсериски се и индивидуалните актерски дострели на Данчо Чеврески како Вани Јосмов и на Ристо Шишков како Ставропулос. За улогата на Вани е напишано дека тој „не умее да се снајде во новата земја; потиснат со носталгија и болест, умира“ (Софија Тренчовска 2019: 67), а Чеврески е нарекуван „зограф на филмското актерство“ (Исто). Ото Реитер на филмското *Viennale* во 1993 г. подготвил специјален филмски фокус „Збогум Југославија“ / „Farewell to Yugoslavia“, и го селектира *Црвениот коњ* во антологијата од 33 филма од просторите на бивша Југославија, пишувајќи дека „филмот *Црвениот коњ* на Столе Попов ја дише силата на една античка драма, сликите на широки пејзажи, разочарани луѓе, кои се кријат во алкохолни опиени состојби и животни лаги, го документираат долгиот трагичен животен пат на еден дезилузиониран човек“ (Реитер 1993). Питер Кауви го поместува *Црвениот коњ* во лондонското издание на *Интернационален филмски водич* за 1983 г., а Дина Јорданова, која беше долгогодишна професорка по филмски студии на единбуршкиот универзитет „Св. Ендрјус“, одвојува за него посебна глава од капиталната книга *Филмот на Балканот* во угледната едиција „24 сликички“, ставајќи го *Црвениот коњ* на листата меѓу 24 антологиски балкански филмови на сите времиња, заедно со *Стела* на Михаел Какојанис, *Три* на Саша Петровиќ, *Кога ќе бидам мртов и бел* на Живојин Павловиќ, *Сплавот на медузата* на Карпо Година, *Лакираните чевли на незнајниот воин* на Рангел В’лчанов, *Падот на Италија* на Лордан Зафрановиќ, *Крадецот на праски* на Вуло Радев, *Рани трудови* на Желимир Жилник, *Враќање на мртвата војска* на Димитер Анагности и др.

Овој филм е прикажуван со повеќе должински верзии, некаде трае 135 мин., некаде е заведен со траење од 127 мин., најновата онлајн дигитализирана верзија трае 115 мин., а филмот на ДВД-носачот е 124 мин. Во меѓународната дистрибуција, покрај македонскиот изворен наслов *Црвениот коњ*, филмот е познат и преведуван на српски и хрватски јазик како *Црвени коњ* / *Crveni konj*, на словенечки *Rdeči konj*, на чешки како *Červený kůň*, на

---

<sup>121</sup> Во сцените од филмот *Црвениот коњ* мошне успешно си парираат актерите Бата Живојиновиќ (Борис) и Данчо Чеврески (Вани). Комплементарно сложени интерпретации на улоги Чеврески има и во култните ликови на Аргиле (Чинго) и Матеј (Стефановски). „Данчо Чеврески играл во филмови со одлични сценарија што се темелат на вонсериски книжевни извори. Тука се *Заминување од Пасквелија* и *Бунило* според проза на Живко Чинго; *Време на летала* според проза на Димитар Солев; (...) како и *Хај-фај* според истоимената драма на Горан Стефановски“ (Тренчовска 2019: 67).

англиски како *The Red Horse*, на руски како *Красный конь*, на унгарски како *A vörös ló*, на португалски како *O Cavalo Vermelho* итн.

Од сите македонски филмови досега, во *Црвениот коњ* има најголема застапеност на вокално-инструментална музика. Режисерот Попов внимателно ги бирал сите нумери, и не случајно во една сцена се појавува цубокс од кој се пушта музика. Автор на музиката е Љупчо Константинов (1946), кој гради свој препознатлив музички израз и според истражувањата<sup>122</sup> на публицистот и музички педагог Александар Трајковски, „успешно го вклопува во различните жанровски определби на филмските приказни, истовремено оставајќи еднакво сугестивен авторски печат во секој од нив“ (Трајковски 2018: 117). Времетраењето на музиката во овој филм е во должина од 48:07 мин. и филмот е музички покриен 37,9 % од своето траење (Исто: 118). Во овој филм композиторот прави музика во која „преовладуваат мелодиски линии со носталгичен карактер, потпирајќи се на суптилна обработка на фолклорен мотив“ (Исто: 120). Во него поголемиот дел од музиката е оригинален материјал – авторско дело на Константинов, а еден дел е фолклорен материјал (Исто: 126).<sup>123</sup> Трајковски пресметува дека во *Црвениот коњ* има 15 сцени со иманентна музика (Исто: 129)<sup>124</sup>, при што „првото појавување на музиката е токму како иманентна, а една од највпечатливите сцени е онаа на бродот, кога песната е употребена како средство за конфронтација меѓу довчерашните соборци, Македонците и Грците, кои истовремено пеат, секој на својот јазик, изразувајќи го на тој начин ривалитетот“ (Исто: 128). Константинов умешно ги користи капацитетите на инструментариумот на симфонискиот оркестар, при што партитурите „ги пишува за гудачи, лимени и дрвени дувачи (...) и харфа“ (Исто: 130). Понатаму, Трајковски го следи развојот на музичката линија преку машките вокали во придружба на гитара, женски вокал со гитара, но и соло вокали во придружба на бенд (Исто: 133). Како изведувачи на музиката се јавуваат Македонската филхармонија, непознат машки вокал, и актерските интерпретации на Данчо Чеврески, Коле Ангеловски и Радмила Живковиќ (Исто: 144). Во поглед на драмските локации, мошне функционално е пеењето на руските песни во Ташкент, а грчките песни во Егејска Македонија.<sup>125</sup>

За одбележување е дигиталната реставрација на седум (4 играни и 3 документарни) филмови на режисерот Столе Попов од страна на Кинотека на Македонија, при што е

<sup>122</sup> Книгата *Од 'Фросина' до 'Лазар'* (2018) на Александар Трајковски, што е, всушност, негова докторска дисертација, е и првата пообемна музиколошко-филмолошка анализа на македонскиот игран филм.

<sup>123</sup> Искористени се песните „Калино, моме убава“, „Елено ќерко“, обработка на мотиви од „Трба, трби Гевгелија“, искористен е и духовен материјал – фрагменти од православната музика „Кирие елеисон“ и муслиманска музика, а застапени се и грчки и руски песни.

<sup>124</sup> Според Трајковски, иманентната музика во филмот има вкупно времетраење од 24:25 мин., што е 50,7 % изразеност во однос на целокупното траење на музиката.

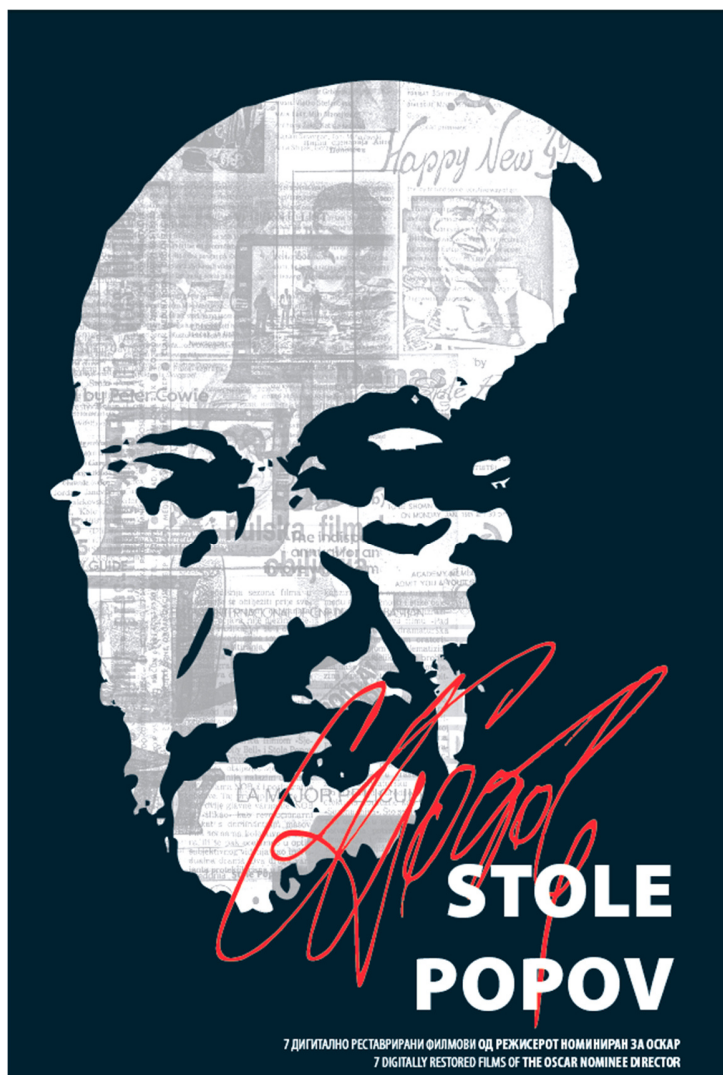
<sup>125</sup> „Она што може да се издвои за музиката во *Црвениот коњ* е дека таа сосема адекватно го следи драматуршкиот тек и сугестивно влијае во пренесувањето на емоциите врз гледачите. Покрај тоа, благодарение на употребените цитати, го пополнува реалистичниот приказ на филмските сцени, влијаејќи врз локациското вградување на дејствието“ (Александар Трајковски 2018: 135).



опфатен и филмот *Црвениот коњ*. На омотот од ДВД-изданието од 2012 г. со овие филмови на Попов детално е опишан процесот на реставрација:

Најпрвин сликата беше скенирана во 2К резолуција, а тонот, од магнетна лента беше дигитализиран, префрлен во дигитален формат. По скенирањето беше направена колор корекција на сликата на секој филм одделно, додека тонот беше исчистен и коригиран од шумовите кои настанале од физичко оштетување или од забот на времето. По завршената колор корекција сликата беше рачно реставрирана со дигитална постапка, при што се коригираа сите оштетувања, крацери и други гребнатинки. Така реставрираните слика и тон беа споени, и по направените контролни проекции, сите филмови беа префрлени на ЛТО4 ленти, за нивно архивирање, како и за изработка на нов дубл негатив и нови филмски копии.

(Игор Старделов 2012)



Официјален фотограф на филмот бил Владимир Плавеvски. Преку неговите фотографии навлегуваме понепосредно во атмосферата на овековечената филмска тактилноcт. Плавеvски во филмот бил филмски фотограф, задолжен за снимање на сцени од филмот и од екипата во црно-бела и колор техника на лајка формат, како и колор дијапозитиви (формат 6 x 6 см). Режисерот Попов и директорот на фотографија Михајловски го одбрале Плавеvски за филмски фотограф по консултации со тогашните познати фотографии, по личен разговор со него и проверка на фотографии по нивна нарачка. Од личниот приказ на сеќавањата на Плавеvски за *Црвениот коњ*, преку електронска кореспонденција, дознаваме дека снимањето на филмот се одвивало на повеќе терени: Сплит, Скопје и Љубојно.

Црно-белите фотографии, посебно за снимените сцени, морав да ги изработувам истиот ден за наутро, најчесто на доручек да му ги предадам на Столе и Бранко кои внимателно ги разгледуваа. Ретко се случуваше да најдат грешки во шминките на артистите или костумите, така за сцената да мораше да се пресними. За некои од актерите кои имаа главна улога морав да им изработувам портрети кои тие ги делеа со потпис на обожавателите кои им пристапуваа во тек на снимањето или во слободното време. Особено занимливо и тешко беше снимањето во Сплит, бидејќи снимахме со многу статисти на брод, како екстериери така и ентериери. Според сценариото, бродот поминува низ бури и плискањето вода со шмркови беше сериозен проблем за моите фотоапарати, два никони и хаселблад.

(Плавеvски 2021)

Понатаму, од Плавеvски дознаваме дека во Скопје се снимало во Градскиот парк и Зоолошката градина. На планината Китка се снимале сцени со многубројни статисти и со помош на војската поради потреба од вооружување на статистите и артилериски оружја. Згора, имало група пиротехничари од Белград кои постојано изведувале експлозии и пукање од пушки и артилерија.

Актерите и статистите секогаш беа исплашени од многубројните пиротехнички експлозии, но Бата Живојиновиќ, во главната улога на Борис, како тогашен југословенски филмски ветеран, беше дури и консултант на пиротехничарите. Најголем дел од филмот се снимаше во селото Љубојно, крај Преспанското Езеро. Екипата беше сместена во хотел во Преспа и секојдневно патувавме до Љубојно, кое е на три километри од грчката граница. Беше зима и во тек на снимањето падна снег, но тоа не беше повод за прекин на снимањето туку само обогатување на питорескниот екстериер крај Преспанското Езеро. Јас со себе носев комплетна црно-бела лабораторија и бев сместен во голема соба. По враќањето од снимањето мојата работа не завршуваше оти морав да ги развивам снимените црно-бели филмови, да копирам и развивам црно-бели фотографии. Скоро секоја вечер, после вечерата, во

мојата соба доаѓаше Бата Живојиновиќ за да ги види фотографиите како тој изгледа во кадрите.

(Исто)

Бидејќи по професија бил лекар, екипата секогаш се консултирала со Плаевски како да се одигра сцена кога некој е повреден, ранет или како да се однесува после сцена на тепачка. Неколкупати дури морал да интервенира и како доктор, оти се случувале полесни повреди кај артистите, статистите, а и кај Бата Живојиновиќ. Му доаѓале дури и селани од Љубојно, кои брзо разбрале дека Плаевски е доктор и дека носи со себе комплетна лекарска спрема.

Еден артист дојде болен од Скопје, со кашлица и температура. Загрижениот Столе Попов и Бата веднаш го донесоа кај мене во собата на хотелот. Го прегледав и му дадов инјекции, а на двајцата интересенти, Столе и Бата, има кажав оти утреден не ќе може да снима туку дека ќе го кренам болниот артист за еден ден. Тоа создаде паника поради промена на планот за снимање и нервоза кај водачот на снимањето, Панта Мижимаков, кој ми дојде лут барајќи да му ветаам оти по еден ден болниот артист ќе биде здрав како пушка. И, со лекови и инјекции, артистот беше потполно здрав за снимање на снегот со Бата Живојиновиќ.

(Исто)

Низ завршните сеќавања на Плаевски, една вечер Бата дошол растревожен кај него кажувајќи му оти утредента Столе ќе снима сцена која не е според сценариото – мртвиот Борис Тушев (Бата), го ставаат во мртвечки ковчег, го поклопуваат со капакот, го спуштаат во ископаниот гроб и врз него фрлаат земја. Сето тоа требало да биде снимено само во еден кадар.

Бата ме замоли да разговарам со Столе оти тоа е медицински неприфатливо – може да дојде до негово гушење во спуштениот, затворен ковчег во гробот покриен со земја. Но Столе беше заминал за Битола и се врати дури утредента. Бата, за секој случај, не знам од каде, во ковчегот стави боца со кислород. И сцената ја снимивме. Кога го извадивме од ковчегот, Бата кисело се насмеа: „Е, сега знам каков ќе бидам кога ќе умрам...“

(Исто)

Сепак, оваа сцена не влегла во конечната верзија на филмот.



Според Дина Јорданова, значително зрелото деби на Столе Попов *Црвениот коњ* настанало во времето на Титовата смрт, во периодот кога се имаат случено и други забележителни југословенски филмови, како *Кој тоа таму пее* на Слободан Шијан, *Само еднаш се љуби* на Рајко Грлиќ и *Се сеќаваш ли на Доли Бел* на Емир Кустурица. Таа го споменува и филмот *Погледот на Одисеј* на Тео Ангелопулос во кој една сцена реминисцентно наликува на сцена од *Црвениот коњ*: сцената во која Вани Урумов крикнува од мака и го слуша своето ехо во снежната планина.<sup>126</sup>

*Црвениот коњ* е филм со универзална тематика. Потпирајќи се на конкретен историски наратив, неговата суштина е во тоа да ја направи експлицитна егзистенцијалната неволја на емиграцијата, во разоткривањето на постојаната празнина и копнежот по корените што го предизвикува егзилот. Тоа е филм кој покажува како насилното протерување и раселување значи одвојување од верувањата и недостиг од идеи. Тој покажува како повратокот на изгубената татковина, колку и таа да е физички достижна, може да стане емоционално возможна.

(Јорданова 2006: 214)

При доделувањето на признанието „Голема ѕвезда на македонскиот филм“ на Столе Попов, во рамките на одбележувањето на 41 издание на ИФФК „Браќа Манаки“, вечерта на 19 септември 2020 г., во Битола, Попов изјави: „Секој што се занимава со филм знае за тешкиот и макотрпен пат да се дојде до филм, тоа се илјадници помали и поголеми битки, од најтешката битка со самиот себеси за да се оствари визијата која ја носите во себе и на најсугестибилен начин да ги придобиете соработниците со кои работите за да од практично ништо направите нешто што публиката ќе го засака и ќе го гледа и тоа нема да се изгуби со текот на времето. Моите филмови главно се занимаваат со вечната тема во кинематографијата, тоа е пред сè слободата и љубовта. Нема ништо поиманентно за слободата од идентитетот на човекот, неговиот јазик, неговата култура, неговата духовност и духовноста на средината во којашто живее. Би сакал да им го свртам вниманието на луѓето кои се занимаваат со политика да не забораваат и да не ги занемаруваат тие фундаментални вредности на светската кинематографија и демократија, кои сè почесто се занемаруваат и губат. Да имаат една работа на ум – дека *со сила и на сила убавина нема*“.<sup>127</sup>

Филмовите на маестро Столе Попов се овенчани со награди на многу светски фестивали, меѓу кои и тие во Сан Себастијан, Монреал, Монпелје, Пула, Сан Франциско, Лос Анџелес, Мадрид, Минхен, Каиро, Рио де Жанеиро, Стокхолм, Оберхаузен, Белград,

<sup>126</sup> Столе Попов во *Црвениот коњ* филмски го цитира советскиот филм *Жеравите летаат* (1957) на Михаил Калатозов.

<sup>127</sup> Стојан Синадинов, „Одбележано 41. издание на ИФФК „Браќа Манаки“ во Битола“, *Кинотека на Македонија*, 20 септември 2020. <<https://kinoteka.mk/одбележано-41-издание-на-иффк-браќа-ма/>> пристапено на: 27.3.2021. Подвл. Г. Т.

Мелбурн, Порто Алегре, Измир, Порторико, Москва, Валенсија, Брисел, Малме, Хонгконг, Будимпешта, Лондон, Берлин, Херцег Нови, Виена, Лил, Штутгарт, Ванкувер, Упсала...







#### 4.1.2. ТВ-серијата *Црвениот коњ*

Телевизијата е доминантно моќен мас-медиум што ни овозможува „внесување огромно количество драма во секојдневниот живот, од адаптации на класични романи и серии со повеќе епизоди, до вистински случки и сценарија на телевизиски реклами. Притоа, луѓето се прикажуваат како зборуваат, покажувајќи ѝ на публиката како ликовите се однесуваат во разни околности од нивните приказни“ (Кеј Ричардсон 2010: 3). Малиот екран изискува полема употреба на крупни планови и поради близината на човечкото лице телевизиската глумица е присутна во однос на онаа на филмот. Според Марко Бабац, „големите тотали ретко се идентификуваат јасно на телевизијата. Човековата фигура е изгубена во просторот кој доминира, додека широките простори и масовните спектакли се поефикасни на филм“ (2004: 45-46). Согласно тоа, телевизиската содржина може да биде и нетрадиционална и да делува поинтимно и посугестивно, понекогаш влијаејќи дури и едукативно за гледачот. Со можноста да гледаме сериски филмови, т. е. играни серии, серијали кои имаат ограничен број епизоди, ја согледуваме можноста за подредување на филмските целини на последователни делови кои претставуваат еден мал свет во продолженија. „Преодните прашања му го насочуваат вниманието на гледачот од крајот на една епизода кон почетокот на следната епизода“ (Радомир Д. Кокеш 2016: 84). Таквите преодни прашања, всушност, се наоѓаат на крајот од епизодата и го подготвуваат гледачот да ги заокружи нештата од тековната епизода со исчекување кон следниот свет на епизодата. Поимот *cliffhanger* го означува „просторот на обликување на напнатоста на крајот на епизодата и насочување на вниманието на гледачот за следната епизода“ (Исто: 85). Класичните ТВ-серии имаат најмалку по 3 епизоди. „Секоја епизода од серијата создава епизоден свет и со серијалноста всушност се означува односот меѓу поставеноста на нештата во макросветот на крајот од епизодата која завршува“ (Исто: 179).

Досега се произведени седум македонски играни телевизиски серии направени според готовите играни филмови: *Најдолгиот пат* (4 епизоди), *Непобедени*<sup>128</sup> (4 епизоди), *Црвениот коњ*<sup>129</sup> (3 епизоди), *Среќна нова '49*<sup>130</sup> (3 епизоди), *Викенд на мртвци* (3 епизоди), *Вампирџи* (3 епизоди) и *Љубов и предавство*<sup>131</sup> (5 епизоди). Копродуцент на сите тие играни серии е ТВ Скопје, односно Македонска телевизија.

<sup>128</sup> *Непобедени* е ТВ-серија произведена од долгометражниот филм *Пресуда*.

<sup>129</sup> Живојин Павловиќ за филмовите *Црвениот коњ* на Попов и за *Се секаваш ли на Доли Бел и Татко на службен пат* на Кустурица, во белградско *Интервју* изјавува: „Во овој момент верувам во Столе Попов и во Емир Кустурица. Тоа произлегува од мојата склоност кон филмовите кои имаат фуриозен карактер, кои се врзани за човековите страсти, како што се нивните филмови“. *Столе Попов / Stole Popov: film director, 2012-2021*. <<https://stolepopov.com/>>

<sup>130</sup> Милош Форман, како член на Американската филмска академија, за филмот *Среќна нова '49*, кој беше југословенски кандидат за Оскар во 1987 г., изјавува: „Длабоко сум трогнат. Ова е апсолутно импресивно достигнување...“ *Столе Попов / Stole Popov: film director, 2012-2021*. <<https://stolepopov.com/>>

<sup>131</sup> *Вампирџи* е ТВ-серија произведена од играниот ТВ-филм *Вампирџија*, а *Љубов и предавство* е ТВ-серија произведена од долгометражниот филм *Златна неторка*.



*Црвениот коњ* како играна ТВ-серија, т. е. како сериски филм, е најавен со следнава кратка содржина на печатениот седмичен програмски ТВ-прилог:

Филмот зборува за една сурова и потресна човечка драма како последица на воениот метеж, обидувајќи се да ги открие сложените етички, психолошки и социолошки феномени на човековата личност. Како мотив, филмот го зема високо моралниот чин на заедничка борба на грчкиот и македонскиот народ во Втората светска војна. Филмот е епски запис за оние што го напуштаат своето родно огниште за да се најдат по морињата и пустините на светот. Сите овие услови ја обликуваат и судбината на Борис Тушев. Неговата идеологија произлегува од неговото убедување, од неговата душа. И покрај тоа што човекот е искоренат, останува неговата душа. Некоја внатрешна сила го враќа Бориса да умре на своето родно огниште.<sup>132</sup>

Јасминка Јанева во рецензијата во ревијата *Екран* дава два плуса за серијата во три епизоди, потврдувајќи ги веќе искажаните позитивни оценки за визуелната страна, антологиските кадри и актерската игра.

Авторите на *Црвениот коњ*, сценаристот Ташко Георгиевски и режисерот и соработник на сценариото, Столе Попов, следејќи ги животот и страдањата на Борис Тушев, всушност, го сликаат пеколот на овој дел луѓе од Егејска Македонија, кои по виорот на Граѓанската војна ја војуваат и онаа сопствената, за живот и идентитет, кој им е оспорен. Таа долга и тешка борба, во случајот на Тушев, за жал, поразна, во ТВ-серијата беше дополнета со оригинални, дел за прв пат прикажани, документарни материјали, што на целата серија ѝ даде мошне фактографска, докрај реална основа. Тоа особено беше значајно во првата епизода, која заради воведноста на нејзиниот карактер, делуваше малку нејасно. Затоа, пак, втората епизода беше и најдобриот, најзначајниот дел од оваа мала трилогија. Во неа најјасно беа искристализирани карактерите, најизнијансирани метафорите, најсилна беше играта на комплетната артистичка екипа. Во завршницата, пак, во третиот дел од *Црвениот коњ* можеби малку на штета на другите ликови, блеска Бата Живојиновиќ и крајот на приказната за Борис Тушев. Рековме, сè е сврзано за главниот лик кој навистина мајсторски го толкува познатиот артист. Меѓутоа, и во таквата концепција, неколку артисти, иако во помали улоги, успеаја да остварат ретко добри креации. (...) И не само заради артистичките остварувања, заради убавите решенија на режисерот, туку, пред сè, заради актуелноста на темата и нејзиниот третман, *Црвениот коњ* секако беше убав настан во инаку прилично монотоната ТВ-шема.

(Јанева 1983: 34)

---

<sup>132</sup> *Екран*, 670/XIII, 16 септември 1983, Скопје, 24.

Премиерните емитувања на телевизиската серија *Црвениот коњ* биле на 18 септември (I епизода), 25 септември (II епизода) и 2 октомври (III епизода) 1983 г., во неделни термини со почеток во 20 часот на програмата на ТВ Скопје, а една недела подоцна (од 25 септември до 9 октомври) и на програмата на Југословенската радио-телевизиска мрежа.<sup>133</sup>



---

<sup>133</sup> „TV program“, *Glas Podravine*, br. 38/XXXVIII, Koprivnica, 23 rujna 1983, 10.

#### 4.1.2.1. Прва епизода или „Сонот како мал грев“

Таму каде што завршува играниот филм *Црвениот коњ*, всушност, започнува првата сцена од првата епизода на играната ТВ-серија *Црвениот коњ*. Завршната секвенција од филмот е почетна секвенција од серијата.

Бдеењето во одајата од куќата на Борис низ песната „Елено ќерко“ е своевиден прелудиум на првата епизода. На покојникот не можат да му ги обујат чевлите. Гласот почнува да раскажува дека решил да остави писание за својот живот. Се редат архивски документарни снимки од прогонот на Егејските Македонци...

Во еден момент од раскажувањето, Борис кажува дека сè им било забрането, и вели: „И кога ќе пееш да вардиш што ќе пееш“.

Јани Јосмов свири на лист. И тука се користени архивски документарни снимки: Черчил, Сталин и договорите што се потпишуваат.

Борис Тушев верува во она што мајка му му кажувала како дете кога си го скршил коленото, помирувајќи се со судбинската „така било пишано“. Совршено му е јасно дека кротката и трпелива душа на Македонецот отсекогаш се помирувала со судбината, без разлика на тоа колку тешка знаела да биде таа.

Мошне нтересна и впечатлива е средбата со Шујде (Коле Ангеловски) на бродот.

Борис ја сонува Франција. Вели: „Со тие пари ја направив куќата на село“.

„Сонот го чувствував како мал грев.“

Вани Јосмов (Данчо Чеврески) пее патриотска песна. Се натпеваат двата табора, македонскиот и грчкиот. На крајот грчките другари се откажуваат.

Вехементниот лик на Ставропулус се појавува првпат. Го игра Ристо Шишков.

Борис изустува: „Во глава сè ми се вртеше пустото сонце... требаше да се живее.“ Алузијата со сонцето го означува Борисовиот витален нагон за непокор, иако мрачните сили навјасуваат над животната борба.

#### 4.1.2.2. Втора епизода или „Секој пее своја песна“

Првата сцена од втората епизода започнува во леарница, каде што е прикажана фаза на кршење руда.

Борис одвреме-навреме добива писма од ќерките. Тој го чита писмото и плаче како дете. Вани ја пее песната „Елено ќерко“.

Слогата, сожителството и мултикултурализмот се најдобро изразени во свршувачката на Борис и Олга. Борис им кажува на другарите дека решил да ја земе Олга за жена. *Секој пее песни на својот мајчин јазик*. Вани пее на македонски, Никифор пее на грчки, а Олга пее на руски јазик.

Во епизодата се користени архивски снимки од прославувањето на Октомвриската револуција. По смртта на Сталин, политичките состојби видно се менуваат. Кога Вани го посетува Борис во болницата, му се жали: „Многу стегнаа. Не ме оставаат ни песна наша да запеам“. Во фон оди песната „Трба, трби Гевгелија“. Борис се дистанцира од Комунистичката партија на Грција: започнува тепачка со двајца партиски активисти и им дава до знаење дека треба да го остават на мира. Борис: „Вие, ако си верувате во вашите приказни, верувајте си... Се виде дека работата била гнила со нас и нашата комунистичка партија. По смртта на Сталин, сега немаше кој да ни донесе социјализам во Грција.“

Борис му велел на Вани Јосмов да си најде некое чупе, но Вани не сакал да се врзе, затоа што сакал да се врати дома. Таа желба никогаш нема да му се исполни, бидејќи Вани ќе умре во туѓина. Борис: „Јас на Кавказ на шетање, а ваму ми умрело Ванчето... Деветнаесеттиот ден по умирањето на Ванче Русите го пратија Гагарин во вселената. Ванче постојано гледаше во месецот, повеќе ни небото ни месецот не се она што беа.“

Борис му кажува на Никифор дека пишал до Грчката амбасада во Москва и му побарале да потпише сè по ред, дека не е комунист и дека е Грк. Никифор вели: „Каков Грк ќе станеш со еден потпис?“ Борис: „Каков Македонец ќе бидам кога ќе ме покрие песокот?“

Кога се враќа дома, Борис пред селото ќе сретне еден човек и ќе си купи црвен коњ. Повторното враќање на потомот од Тушевиот род во селото е крунисано со трофејниот питом домашен облик на црвен *Equus*. И најпосле, по многу години, се среќава со ќерка му и брат му.

#### 4.1.2.3. Трета епизода или „Галоп кон вечноста“

Во третата епизода, Борис ја бара утехата во љубовта на ќерките кои долги години ги нема видено. „Ќерките ја полнеа дупката што ја ископа смртта на Ванчето во Русија.“

Ќерките се радуваат за враќањето на татко им. „Солзите ни пресушија, татко“, велат тие. Секоја од нив се надева на некакво наследство. Борис не сака да го „дробиме“ тоа што го има, но отпосле им префрла по некое нивче. Борис живее со најмалата ќерка Јана, која ќе забремени уште неомажена и затоа Борис ужасно се налутува, бидејќи според неговото традиционално убедување, треба да се запамети кога Борис ја дава „задната мома“, но која и каква мома, кога таа неговата го посрамотила. Борис избекумено ја брка бремената ќерка од дома и ја удира. Насобраната толпа од народ му приговара, а и самиот се свестува, велејќи си: „Што направи Борисе, си ја отепа момата?“ Најпрвин останува недоречено прашањето дали Борис ја убил сопствената ќерка која е бремена или само многу лошо ја повредил. Целата фрустрација од насобраниот гнев Борис ја исфрла преку копачот со кој копа длабока дупка во неговиот двор. Уплашената толпа предлага да му се земе копачот додека не ја прокопал земјата.

Борис среќава една привлечна жена, Дрита, Албанка од Костурско. Тој ја посетува во нејзината скромна кука каде што таа се грижи за нејзиниот болен татко. Борис се обидува да си го обнови животот повторно. Се вработува сезонски на пругата. И се жени со Дрита.

Го напуштил селото и започнува да гради нова кука.

Борис вежба гол на снегот и се мачка со снег по целото тело.

Борис оди по дрва заедно со брат му, со кого веќе ги подобрил односите. Брат му му кажува дека Јана родила машко дете, живо и здраво. Борис исто така знае дека брат му не сакал да потпише да се врати во селото. Дијалогот меѓу браќата ги открива суштинските причини за нивните разнишани односи.

Во кафеаната каде што оди Борис се чувствува нетрпеливост. „Во кафеаната ти се припишуваат некои лафови што не си ги кажал“. Роднината Вани Урумов (Мето Јовановски) вели: „Само кога сум сам сум слободен“. Заедно со Борис одат на едно осамено планинско место со такси: Вани излегува од колата, се дере колку што го држи гласот и со шише ракија го крши стаклото на колата.

Откако ќе му го убијат коњот, Борис започнува жестока тепачка во кафеаната.

По снегот во приколка го носат Борис. Камерата со поглед кон таванот; жени во црнина се крстат.

Јана го чека во одајата, а над неа запалено кандило. Гробна тишина, духовен премин, созерцание.

*Борис го започнува својот галоп кон вечноста.*

Снежен тотал на селото.<sup>134</sup> Завесани гробишта. Инструментален мотив од „Трба, трби Гевгелија“. Одјавна шпица на серијата.



<sup>134</sup> На овој кадар од крајот на серијата *Црвениот коњ* наликува и завршниот кадар од филмот *Хај-фај* на Владимир Блажевски.

#### 4.1.3. Радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*

Во меѓувреме напишав радиодрама *Враќањето на Борис Тушев*!  
Борис Тушев го игра Ристо Шишков!

Ташко Георгиевски

Радиодрамата е автономен драмски вид којшто остварувајќи ја врската со слушателот, го надминува сидот меѓу реалното и иреалното. Радиодрамскиот текст е истовремено имажерија за сетилото за слух. Методот на раскажување приказни во роман е често премногу лежерен за радиодрамскиот медиум. Авторот може намерно или дури и ненамерно да не открие некои мани или скриени амбиции на ликот, меѓутоа на радио, општо земено, публиката ги бара тие информации уште на почетокот. Радиото во секој случај поттикнуваше драма која се раскажува, но формата на таа нарација беше суптилно различна од онаа која често се наоѓа во романот (Ијан Роџер 1982: 150).

Покрај тоа што е расен раскажувач, романсиер и сценарист, Ташко Георгиевски е автор и на неколку впечатливи радиодрами премиерно емитувани на брановите на Радио Скопје и високо рангирани во радиомрежата на тогашната Југословенска радио-телевизија. Тој напишал пет радиодрами: *Огнови* (емитувана на 19 јуни 1961), *Пепелта на моето огниште* (емитувана на 24 октомври 1962, според романот *Сидови*), *Земјата на Христос* (емитувана на 8 март 1967, според романот *Црно семе*), *Враќањето на Борис Тушев* (емитувана на 22 септември 1977, според граѓата од романот *Црвениот коњ*), и *Ковчег со срцето на татко* (емитувана на 20 април 1978, според расказот *Суви ветрови*). *Враќањето на Борис Тушев* е една од неговите најзначајни, навидум минијатурни книжевни творби, органски произлезена од граѓата за романот *Црвениот коњ*, создадена и премиерно емитувана во време додека писателот беше во зенитот на популарноста токму поради овој роман, но и поради меѓународните успеси со филмовите, сериите и ТВ-драмите.

„Радиодрамата не е драма, ама не е ни расказ, ни роман. Радиодрамата е синтеза на расказот, драмата, музиката. Податлива е, пред сè, за поетско транспортирање“ (Георгиевски 1989: 53).

Анализата на книжевниот материјал што треба да се преточи во друг медиум, значи поигрување со полифоните и полижанровските можности кои ни ги даваат популарните драмски медиуми на 20 и 21 век.<sup>135</sup> Затоа Кајл Мејкл во обидот да ја рематеријализира теоријата за адаптација зборува за „начинот при кој *интерматеријалниот* модел на адаптација ги составува *интертекстуалниот* и *интермедијалниот* модел веќе во игра“

<sup>135</sup> Во англискиот жаргон, кога се споменува литература адаптирана во филм, се употребува зборот *litflicks*, што наведува на трепкачкиот медиум на подвижните слики.

(Мејкл 2013: 175). Филмологот Вјеслав Гоѓиц, пак, промовира *иконографско-иконолошки метод* при истражувањето: „Иконографската анализа обично вклучува филмско дело не како целина (тоа се сите кофактори интегрирани во структура), туку плот шема способна за вербализација“ (Гоѓиц 1981: 155).

Кај радиодрамата, како специфичен драмски вид, слично како и кај ТВ-драмата, ги чувствуваме близините, далечините, температурите и тензиите во однос на гласовно изговорените текстови. Според Бабац, телевизиската содржина е „поинтимна, полична и ‘пообична’, бидејќи таа во крупните планови подобро ги открива пукнатините на ‘фасадата’ на традиционалните слики на возрасните“ (2004: 46). Речиси идентично (но со позасилен интензитет при делувањето на аудитивната комуникација), и радиодрамската форма предизвикува миметичко дејство врз сетилата на реципиентот/слушателот. Притоа дијалозите стануваат амалгам кој се наметнува на радиопубликата, активно влијаејќи врз нивните чувства и перцепции насочени кон драмското дејствие, создавајќи имагинарна тактилна претстава за просторот. Еминентниот теоретичар и практичар на радиодрамата Тим Крук вели дека „квалитетот на дијалогот е ограничен од присуството на активен, директен и емоционален јазик наспроти рефлексивната, пасивна и неутрална комуникација“ (2001: 188). Во нашиов случај, главниот лик недвосмислено води и предизвикува интерактивен однос со другите ликови (воедно и со публиката), наметливо обраќајќи се во средината на своето враќање:

БОРИС ТУШЕВ: А сега слушнете ме добро, мили селани, добри селани, вие старчиња со бели коси, сум признал ли јас зад вашите порти, ајде потргнете се од тука оти уште ќе копам.<sup>136</sup>

Рудолф Арнхајм радиодрамата како специфичен драмски вид ја нарекува *имажерација на увото*. Според него, „акустичките ефекти е потешко да опишат нешто за разлика од визуелните, а радиоуметноста користи далеку поапстрактни форми од филмот“ (Арнхајм 1936: 17). За разлика од театарот и филмот, кај радиодрамата е мошне важен концептот за вонвременска репрезентација на звучната содржина. Таа овозможува креативен спој помеѓу природни и артифициелни звуци. Притоа мошне важни изразни елементи се дијалозите, односно текстуалните сцени фабулативно предвидени и консеквентно водени од авторите (писателот и режисерот). Во теориска смисла, радиодрамата може родовски и жанровски да ја споредуваме со ТВ-драмата, иако тие на некој начин се разликуваат како немиот од звучниот филм – „немиот филм се развил во нова уметност во мигот кога на сликата ѝ е додаден звук, а кај радиото се случило спротивното – на звукот му е додадена слика“ (Томислав Гавриќ 1997: 47). За Гавриќ естетскиот говор во радиодрамата, со својот фикциски однос кон *вистинските личности*, се пренесува во сферата на *имагинативното*. „Зборовите – т. е. нивниот одглас во нас, градењето на простор – тоа секој слушател мора да го гради сам за себе. Секој фрагмент ни се јавува како насочен во однос на други

---

<sup>136</sup> *Враќањето на Борис Тушев*, радиодрама, 1977, 19:57.



фрагменти, но секој се јавува како фрагмент претпоставувајќи се врз основа на заборав или невнимание“ (Исто: 29). Иако романот *Црвениот коњ* изобилува со насушни факти, Георгиевски во радиодрамскиот зафат преобликува и внесува една друга книжевна димензија со суптилно нијансирање во прикажувањето. Така прозаистичните слоеви од романот *Црвениот коњ* кој е базична граѓа за авторот, се развиваат во радиофонична материја од која настанува радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*, инкорпорирана во низа драмски гласови придружувани со адекватни звучни ефекти и пригодна музичка илустрација. Во тој контекст е мошне важна премисата на Едвард Морган Форстер дека „прозата може да биде многу слична на музиката“ (Форстер 2014: 119).

Радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев* е авторска парафраза на граѓата од романот *Црвениот коњ*.

„БОРИС: Еее, мајкини, не ќе биде како што сакате вие, туку како што сакам јас. Не сум тргнал од крај свет та да играм како што ќе ми свирите вие.“<sup>137</sup>

*Црвениот коњ* и враќањето дома. При обидот да навлеземе во вака поставеното наратолошко толкување на радиодрамското дело, а и воопшто, во врска со херменевтичкото разбирање на таквиот тип на дела и структури, Јирген Хабермас тврди дека „не може без предрасуда да се продре во суштината, туку неизбежно е предодредено со контекст во кој разбирачкиот субјект најнапред се здобил со своја шема на толкувања“ (*Дело* 1973: 530). Во тие истражувања и разоткривања на значенските перспективи на радиодрамското дело *Враќањето на Борис Тушев*, неминовно е навлегувањето во карактеризациите на сите ликови кои се стојери во приказната и кои превасходно помагаат во драмскиот тек на дејствието. Затоа, „откривајќи ги психолошките длабочини во Борисовиот лик, Ташко Георгиевски всушност ја открива душата на колективот“ (Здравковски 1987: 149). Со таа негова констатација станува повеќе од јасно дека Борис е одраз на колективната состојба на духот на напатените „Егејци“ во времето по Втората светска војна. Георгиевски за својот Борис искрено се надева дека „црвената боја нешто друго ќе им каже за него на неговите луѓе, нешто сосема спротивно од она што го потпиша како услов за враќање назад“ (Исто: 152). Во таа суптилна игра со времињата, „особено е впечатлива авторовата постапка со примената на неопределеното глаголско време“ (Исто). И додека Борис е „жртва на огромната љубов кон својата земја, на која целосно ѝ припаѓа“ (Исто: 153), а симболично големиот, „црвен коњ“ никако не поднесува самар (Исто: 154), главниот протагонист Борис „умира како жртва не на сопствената болест, туку на отуѓувањето, што е колективна судбина на неговиот народ растурен по светот“ (Исто: 155). За Георгиевски, како зрел, искусен и ерудитен писател (исто како и за Бохумил Храбал), мошне важна е „гледната точка од која приказната може да биде раскажана“ (Форстер 2014: 60).

<sup>137</sup> Истото, 20:24. Имажеријата (*imagery*) е интегрирана со дикцијата, звукот и движењето и може поодблизу да се разбере низ примери како кај Шекспир, Елиот и други писатели. Таа има посебно „интелектуално“ значење. Harry Coombes, “Imagery” in: *Literature and Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1980, 43-63.

Интересирајќи се за генезата на ликот Борис Тушев Ѓоргов, многу работи дознаваме од мемоарската книга на Георгиевски *Плочата на животот*. Еве зошто, всушност, авторот сака да пишува за Борис Тушев, меѓу другото, предочувајќи ни го дневничкиот запис од 7 февруари 1974:

Со ништо не ја задолжил оваа малечка земја. Или можеби се лажеме сите? Ако за ништо друго, тогаш затоа што (ми се чини) е единствениот Македонец кој се вратил дома не за да умре кај огништето, таму каде што умирале сите негови, туку за да биде уште еден повеќе во својата земја каде што не ги бројат! Со ова и треба да ја почнам книгата. Борис Тушев, обичен смртник, скоро полуписмен, израснува во херој со тоа што *се враќа дома*, во Егејска Македонија!

(Георгиевски 1988: 337, подвл. Г. Т.)

Несомнено е дека радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев* е речиси целосно настаната од граѓата за романот *Црвениот коњ* кој подоцна беше транспониран и како филмско сценарио и како играна ТВ-серија. Таа, за разлика од филмот и серијата, ги прикажува само сцените по Борисовото враќање дома, како и неговите перипетии со коњот и заплетите со роднините.

БОРИС: Гледај научи го на самар, оти што ќе правиме ако не сака ништо да му се стави на грб. Слушај, десет педи е во газот. Со еден зобник не се преранува.

ГЛАС ОД ТОЛПАТА: Здраво-живо, стрико Ване.

БОРИС: А, брате, ти ли си?

ВАНИ: И самиот не знам, јас ли сум или не сум јас. Ако сум јас твојот брат, тогаш кој си ти?

БОРИС: Ако ти си ми брат, тогаш и јас тебе сум ти брат. Зар не, Ванче?

ВАНИ: Шегата настрана, брате, ама гледај да ми оставиш пат, другото си е твоја работа.

БОРИС: Е, Ванче, знаеш што ќе садам тука? Дебели патати. Нека се лути братот. Во Русија каде што бев, во песок растеше бубак. До кај око ти гледа само бели кадилки. О, Ванче... Бре, го нема...

РАЗНИ ГЛАСОВИ: Што е бре ова, луѓе?! Чудо невидено! Господиии, токму ли е човекот? Двор да се прекопува. Борис црвениот, си го копа дворот. Море каков црвен, коњот му е црвен. Лелеее...

(...)

БОРИС: Е, слушај малечок, слушај да ти кажам јас за стрико ти Пени. Во селото имаше една матошина. Нему му најдоа црвена свезда в џеб, го марментисуваа, коските од една две му ги правеа и го пратија сургун на островите. Ти кажувал ли за свездата? Јас не сакам метани да ми прави што му припомогува од Русија со плачки и парички, ама ред беше да ми го пресечи патот. Само не се чудам дека се крие, ако, кога е веќе надвор, му се оди пак таму на островите. А тебе кирја, проедро ти плоти мојот коњ, нели? Коњот си е коњ, зар е важно дека е црвен. Вани на Сабрија, поарно ги знае тие работи. Кога тргнував наваму мислевте не го знаев јас ова, ако сакате веднаш сторете му абер на стиномијата, нека ме зберат заедно со коњот.

(...)

ВАНИ: Длабок е снегот, стрико Борисе, не можам да те стигнам, покроце.

БОРИС: Е, добро де. Ти внучко да ми го пулиш коњот, не држи го постојано во катојот, рашетувај го по овој снег околу селото, нека знаат дека коњот на Борис сè уште се црвенее. Така, внучко, зајациите однеси му ги на татко ти. Толку многу ручоци и вечери сум изел кај вас.

ВАНИ: Стрико Борисе, што лафиш ти? Ете заедно ќе појдеме кај нас, а мајка убаво ќе нè нагости.

БОРИС: Биди ми здраво-живо, синко, ако сакаш да ме најдиш, кога ќе посакаш, ти побарај ме и сигурно ќе ме најдиш.

ВАНИ: Стрико Борисеее, стрико Борисеее, каде заминуваш, зошто бегааш... Замина, којзнае каде замина.<sup>138</sup>

Нарацијата на Борис плени со трогателна симпатија, а квадрофонските ситуации се исполнети со топлината на неговите земјаци, записнати од говорот со народни елементи.

Режисер на оваа исклучителна радиодрамата е Ацо Алексов, кој тогаш е режисер во подем и еден од столбовите на радио-телевизијата на Балканот.<sup>139</sup> Во неа играат актерите: Ристо Шишков, Душко Костовски, Димитар Костов, Чедо Христов, Кирил Андоновски, Томе Витанов, Љупка Џундева, Анче Џамбазова, Димитар Гешоски, Веска Вртева, Мите Грозданов, Александар Шехтански, Кирил Ристоски и Софија Гогова. Музиката илустрација е на Андреј Бељан, а тон-снимател е Стипе Чивариќ. Во ова сосема ново, автохтоно радиодрамско дело, премиерно емитовано во тогашниот стандарден четврточен термин, на 22 септември 1977 г., авторот Георгиевски инвентивно ја парафразира својата тема од романот, и воопшто не пародира, туку крајно сериозно му пристапува на

<sup>138</sup> *Враќањето на Борис Тушев*, радиодрама, 1977, фрагменти.

<sup>139</sup> Инаку, Ацо Алексов студирал на ФДУ во Белград, во класа заедно со Бата Живојиновиќ.

разгранувањето на драмското дејствие, вршејќи своја авторска „адаптација“ (Форстер 2014: 87).

БОРИС ТУШЕВ: Леле, што направив, си ја кутнав момата, каде да се скријам, каде да се закопам, леле... каде да се скријам...<sup>140</sup>

Борис Тушев е своевиден антијунак. Тој е полнокрвен и стамен лик, пресоздаден низ перото на Георгиевски, а одмереното запазување на историските елементи и заобиколувањето на т.н. историски случки и факти за сметка на создавање на едно ново, мултимедијално, аудиовизуелно дело бил единствениот пат за реализација на оваа голема книжевна идејна нишка за патувањето, прогонот и враќањето. Историчноста тука е сеприсутна, а „антиисторичноста почна да бива обележје на новите генерации“ (Мирослав Радоњиќ 1989: 57). Секој писател кој размислува за веродостоен третман на ваквите теми за човекот наспроти општеството, треба да биде поттикнат од самопотврдата дека тоа што тој го (пре)оформува е единствено поради уметничкиот тематски третман. Во таа смисла, Станко Ласиќ зборувајќи за *расцепот и разликата* (Ласиќ 1977: 9) во наративниот текст, наведува дека токму „процесот на трагањето по изгубениот идентитет, незадоволството со постоечкиот идентитет кој со самото тоа е негиран – е основа врз која се развиваат медитации: лепеза на партикулизирани структури“ (Исто: 11). Оттука, историјата на романот не значи ништо друго туку постојано обновување на „обидот да се дофати таква конечност, таква структура која нема да води никаде бидејќи ќе биде бесконечна“ (Исто: 13). Романите на *линеарна нарација*, како што впрочем е *Црвениот коњ*, се некој вид „нулта степен“ на романескната нарација: тоа е роман со цврсти фабулативни функции, (...) парадигма за наративната конечност, довршеност и затвореност“ (Исто: 14). Ако *Враќањето на Борис Тушев* ни ги предочува каузалните рефлексии на претходниот живот на протагонистот Борис Тушев, така и овој, вешто одбран од страна на Георгиевски начин на нарација, ни дава до знаење дека, всушност, „приказната го раскажува животот во времето“ (Форстер 2014: 26).

Авторски лицитирајќи со името „Големиот коњ“, Георгиевски преку самоиронија кажува: „сите ние сме големи коњи, не, сите ние сме коњи, само товарот не ни е на сите ист!“ (Георгиевски 1988: 349). Тој свесно повикува на паралелна оптика, правејќи споредба помеѓу анималното и човечкото, но не заради воочување на некои природни разлики меѓу коњите и луѓето, туку сакајќи да ја потенцира посебноста и мудроста која при носивоста на бремето зад себе ја носат овие дружељубиви домашни миленици од памтивек. Георгиевски алудира на товарот составен од искушенија и премрежја, давајќи му на главниот лик Борис карактеристики на отсечен, строг и храбар драмски лик и притоа мошне самосвојно ја реализира својата замисла, давајќи ни ја во облик на доследен и високоестетизиран книжевно-драмски производ. Георгиевски е вешт смислувач на заплети знаејќи точно што и колку да дозира, подосветли или осенчи, впрочем, како и секој голем автор кој „постојано

---

<sup>140</sup> *Враќањето на Борис Тушев*, радиодрама, 1977, 29:54.

преговара со себе како да ги промовира ликовите за да произведе најдобар впечаток“ (Форстер 2014: 72). Но сето тоа има поинаков призвук и значење кога ќе се стави во погонот на радиодрамската машинерија, давајќи еднаква важност и на техниката на радиодрамата и на драматуршката постапка. Всушност, „целите на карактерите во секоја сцена би требало да бидат различни и јазикот треба експлицитно или имплицитно да го драматизира ова...“ А што се однесува до дијалогот, важно е тоа што тој „треба да има континуитет со карактерите кои се означувани од друг, повторувајќи го последниот изговорен збор“ (Том Крук 2001: 188).

Според Георгиевска-Јаковлева, „антијунак по постапката, Борис станува јунак по етичката компонента, содржана во длабокото чувство и чиста свест за својот чин“ (1997: 94). И не случајно Георгиевски одлучува пред крајот на радиодрамата да му даде експлозивно монолошко парче на својот насловен лик, јунак кој раскрстил со дилемите, минати и сегашни, признавајќи ги сторените и доживевани мигови, со оправдание за неговото враќање дома:

БОРИС ТУШЕВ: ...Ама зар не сторив арно што се вратив, поарно ли ќе беше ако ги турев коските во онаа песок, тогаш кој ќе знаеше дека живеел некојси Борис Тушев... Што ме дотурка, ами нели знаев зошто се враќам, ми бараа да потпишам сè по ред, дека не сум комунист, дека партизаните насила нè собрале да се бориме против Кралот, дека сум Грк, и што ти знам уште што. И ако се пишам така што ми бараат ќе бидам ли друг Борис? *Какви сакаш перја налепи му на петелот, тој наутро пак ќе кукурига, така ме расцапи умот, само срцето да ми го остават на мира, да ми ја остават мислата во него...* А на крајот на краиштата, брат ми има право, оти *ако мислата не ја префрлиш во друго срце, што си постигнал?* Вани на Сабрија... Само по големиот коњ се вратив, ако влезам во него, а тој во друг, што сакам повеќе...<sup>141</sup>

Медијалните перспективи на ваквите материи се безгранични, а филмските наративи ставени во историска репрезентација „ни дозволуваат да го реevaluираме минатото, да ја ползуваме сегашноста, или да проектираме во иднината свет кој имажинативно ги продолжува нашите можности да функционираат како хумани“ (Аристидис Газетас 2000: 5). Во својата последна за својот живот, автопоетичката книга *Творечката лабораторија на писателот*, Ташко Георгиевски, меѓу другото, објаснува зошто ги оставил автентичните имиња на вистинските личности и нè уверува дека прозата може да биде и документаристичка и фиктивна. Така, на 31 јануари 1974 г., тој бележи:

Литературата за едни е фикција, за други документарна, вистински живот. Сето тоа е само во зависност од точката на гледање на читателот: ако е во кругот на дејствието, тогаш таа е реална, вистинска, не е измислена, ако тој, читателот, е вон

---

<sup>141</sup> *Враќањето на Борис Тушев*, радиодрама, 1977, 37:06, подвл. Г. Т.

тој круг, тогаш останува фикција, нешто измислено, нешто што само сугерира живот.

(Георгиевски 2011: 70)

Со афинитет кон сугестивната, реалистична наратија со модернистички наизнаки, Георгиевски се издигнува на пиедесталот на романсиер и драмски автор кој знае мошне прецизно да ги разграничува медиумските цели и барања, во зависност од поставените концепциски насоки и задачи. Со усет на прозен мајстор од европоцентричен ков, писател кој ги впивал и ги искусил сите драматични горчини и надежи на Балканот од бурниот 20 век, Георгиевски е автор кој создал дела со полимедијална структура. Едно такво дело секако дека е маестралниот роман *Црвениот коњ*, преведуван на повеќе светски јазици и транспониран во речиси сите медиуми. Радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев* беше токму еден од најзрелите плодови на авторовата повеќедецениска заложба за свеж, сестран и оригинален израз во полето на драмските уметности.



#### 4.1.4. Актерот Ристо Шишков во интермедијалниот триптих според *Црвениот коњ*

Огледалото – тоа си ти.

Иван Чаповски

Радискиот микрофон му дава на Ристо Шишков (1940 – 1986) голема шанса да го искористи материјалот од романот кој станува предлошка и за филм и ТВ-серија. Ташко Георгиевски е повеќе од среќен што насловната улога во радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев* режисерот Ацо Алексов му ја доверил на „Егеецот“ Шишков, кој е во зенитот на актерската кариера. Шишковиот глас е доминантен, сугестивен, низ напливи на пресвртничка експлозивност, со емоционални нијанси и карактерни валери. Умешно пленејќи ја радиската публика, охрабрен од успехот што оваа радиодрама го доживеала, Георгиевски се здобива со значителна самоверба во поглед на понатамошното експлоатирање на темата и лајтмотивите од романот *Црвениот коњ*, пишувајќи најпрвин синопсис,<sup>142</sup> а потоа и сценарио за долгометражен филм кој ќе биде измонтиран и како ТВ-серија во три епизоди. Шишков, кој веќе е во немилост поради апсурдните судски процеси, не ја добива насловната улога во филмот/серијата, но сепак добива друга улога, бидејќи е многу почитуван од режисерот Попов, а и како хабитус мошне уверливо би одговарал за улогата на Ставропулос.

Актерот Ристо Шишков е оската на творечка реализација околу која се прекршуваат дејствијата во филмот, серијата и радиодрамата правени според романот *Црвениот коњ*. За него се напишани научната монографија *Шишков*, приредена од Јелена Лузина, и публицистичката монографија *Така живееше и така умре Ристо Шишков* од Гоце Ристовски.<sup>143</sup> Од 1993 г. постои и театарски фестивал кој го носи неговото име,<sup>144</sup> а за него

<sup>142</sup> „Синопсисот за ‘Црвениот коњ’ е веќе во Вардар филм. Оној мој Борис Тушев кој се враќа дома, во Грција, што е тој? Кукавица или херој? Врши предавство на својата идеја, на револуцијата, на сопствената жртва (оти и тој можел да загине) и *потпишува* дека бил во заблуда сите овие изминати години, дека црвена Русија не е ништо – и што уште не погизува со тој свој кукавички чин – ама јас се прашувам, и други околу себе (Гони, Бошко) не е ли тој и херој? Не е ли херојски акт тоа негово *заминување*? Оти враќајќи се кај децата (кои се веќе измажени) тој знае дека ќе биде сам, ама знае и дека ќе биде опасна, лоша болест што ќе се шири како ветер по зафрлените села! Борис Тушев не е свесен за таа своја улога. Тој како скот ќе умре, само другите ќе речат: ние бевме скотови, а тој умре како човек! Борис Тушев е херој! Тој не е кукавица!“ (Ташко Георгиевски, 1988: 353, подвл. Г. Т.)

<sup>143</sup> Ристо Шишков е роден во Мрсна, Егејска Македонија, на 23 март 1940 г., а починал на 17 јуни 1986 г. Во Скопје. Актерот Ристо Шишков бил обвинет за непријателска дејност по линија на македонски национализам и шовинизам во СФРЈ. Парадоксалниот процес против него се водел во предметите „Табакера I/II“ и „Електрон“ изготвени од тајните служби. Причините за отворање досие на Шишков уште во 1972 г., како и прераното заминување на овој расен актер, до ден-денес се енигма.

<sup>144</sup> Како уметнички креатор на IX и X издание на Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица, организирајќи проекти на декалог филмови во кои настапувал актерот Ристо Шишков. Изборот на

се снимени неколку документарни филмови, меѓу кои и *Духот на татко ми*,<sup>145</sup> каде што Ристовски вели дека судбината на актерот Ристо Шишков е типично македонска приказна, бидејќи таа е исполнета

со креации, со високи остварувања, таа е исполнета со труд, со работа, со искрен и чесен патриотизам, на моменти дури и со висок хероизам, но, се разбира, тука го имаме и она што го нарекуваме антијунаци, можеби малку и лажен патриотизам, тука го имаме и она што се нарекува можеби и предавство или, ако сакате, синдром на самоуништување присутен кај македонскиот народ.<sup>146</sup>

Во антагонистичката различност во играта на овој исклучителен актер, егзистира и целокупната сугестивна моќност на снимката, како запис, документ или фикција. Вонсерискиот актерски филмски формат на Ристо Шишков можеме единствено да го дефинираме како збир од примери за негување природен однос со камерата, произведувајќи игра ослободена од стандардизирани шеми и решенија. Анализирајќи го неговиот маестрален интермедијален творечки опус, може да се верификуваат повеќе негови комплексни актерски креации, од кои поголемиот број потврдуваат дека е тој студиозен носител на главни улоги. Толкувајќи го неговиот специфичен модел на актерска игра и неговото учество во многу радио, телевизиски и филмски проекти, се потврдува постоењето на феноменот на медијалниот Шишков.<sup>147</sup>

---

филмовите го направи Илинденка Петрушева. Од 9 до 15 септември 2001 г. фестивалот се одвиваше под мотото „Во одбрана на посебната различност“, а во програмата беа проектирани *Македонска крвава свадба*, *Републиката во пламен*, *Црно семе* и *Најдолгиот пат*. Во програмата беа и радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*, краткиот филм *Табакерата* и ТВ-филмот *Нели ти реков*. Од 1 до 7 септември 2002 г. фестивалот се одвиваше под мотото „Лудилото на необичните смртници“, а во програмата беа прикажани филмовите *До победата и по неа*, *Истрел*, *Планината на гневот*, *Јад* и *Црвениот коњ*. На фестивалот беа присутни и режисерите Љубиша Георгиевски и Бранко Гапо, кои соработувале со Шишков.

<sup>145</sup> На 23 март 2010 г., во Струмица, во градот на раната младост на Ристо Шишков, премиерно беше прикажан 39-минутниот документарец за Шишков *Духот на татко ми* на Горан Тренчовски, а филмот го најави Илинденка Петрушева. Во филмот главен учесник е Васил Шишков (1970 – 2014), синот на Ристо Шишков. Филмот имаше повеќе фестивалски проекции, беше прикажан и на меѓународната конференција „Скршено огледало“ во Белград, на авторската ретроспектива „Лица, спомени“, а имаше и специјална проекција во Кинотеката на Македонија, при што Јасна Котеска го претстави филмот како „интересно филмско истражување во темата за комунистичката интима“. Документарецот симболично завршува со гласот на Шишков од радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*: „Оти ако мислата не ја префрлиш во друго срце, што си постигнал?“

<sup>146</sup> Горан Тренчовски, „Духот на татко ми: транскрипт од документарниот филм за Ристо Шишков“ во: *Кино неимар*, Македонска реч, Скопје, 2011, 50.

<sup>147</sup> Ристо Шишков „станува еден од најбараните македонски актери за улоги исполнети со силни емоционални и морални противречности“. „Шишков Ристо: биографија“, *Кинотека на Македонија*, 2012. <<http://www.maccinema.com/Person.aspx?p=198>> пристапено на: 27.3.2021.

Иако Шишков брилира во *Црно семе*, тој за толкувањето на улогата на Парис не добива ни една награда на фестивалите на кои филмот се прикажува. Сепак, за екранизациите на *Црно семе* и *Црвениот коњ*, наградени се актерите Дарко Дамески (Андон Совичанов), Данчо Чеврески (Вани Јосмов) и Мето Јовановски (Вани Урумов). Култните реплики на Шишков од *Црно семе* како ехо одсвонуват кај публиката: „Да, пееме! Само чија песна? Вашата или нашата?“



Филмската критика, разликувајќи ги приодите кон раслојување на стилската игра, на свој начин прави вивисекција на стилските концепти на актерската игра во филм, според номенклатурата на францускиот теоретичар Марсел Мартен, издвојувајќи го Шишков во примерите на хиератички, односно експанзионистички стил, поместувајќи го рамо до рамо со Лоренс Оливије, Николај Черкасов и Тоширо Мифуне. Во македонскиот „гол оток“, неплодниот остров на измачувањата, топонимот каде што се одвива *Црно семе*, натчовечки издржливиот студент Парис, еден од водачите и организаторите на бунтот во логорот, нема намера да попусти пред притисоците.<sup>148</sup> Една од антологиските сцени во филмот и во романот е онаа кога Парис на Шишков е ставен во вреќа заедно со една мачка и фрлен во море, при што ја задавува мачката со своите заби. Играта соодветствува и на описите на Георгиевски коишто, секако, зборуваат „за неуништливоста на човековиот дух и за силата и издржливоста на поробениот и тероризираниот човек“ (Ранко Младеноски 2003: 35).

Станува збор за вонсериски впечатлива актерска природност на стилот. Покрај неговите учества во драмските дела работени според романот *Црвениот коњ*, при анализирањето на постапките во артистичките дејствија на Шишков во филмските и телевизиски остварувања работени според македонска проза (*Црно семе*, *Истрел*, *Најдолгиот пат*, играните ТВ-проекти *Волишебното самарче* и *Табакерата*), заклучуваме дека станува збор за еден куриозитетен модел на актерска игра, кој соодветствува со модалитетите на врвни актерски имиња од светската кинематографија. (И сигурно, не случајно некои го нарекуваат Ристо Шишков – македонскиот Марлон Брандо.<sup>149</sup>) Низ таквите филмски примери може слободно да се опсервира процесот на зајакнување на стилските особености на овој сугестивен актер, произведени во неговата игра пред камерата. Првото емитување на краткометражниот ТВ-филм *Табакерата*, адаптиран од Т. Георгиевски, беше пресудно за понатамошната кариера на Шишков. Уште од овој ран пример се докажува сигнификантниот усет на овој актер за точен одбир на материја за градење лик. Хронотопичноста при мотивот на *препознавањето* во возот, моментот кога Сулејман-бег ќе го препознае Гоце Делчев, се потпира и на историски и на книжевен факт, нешто што е вешто трасирано уште во сценариото по мотиви на кусата проза на Абациев, при што поведуваат алузивноста на текстот и монтажната постапка, но и одличната поделба на улогите. Иако тука важни се повеќе фактори, од кои најпресудна е одлуката на режисерот, „и тогаш ќе ни се пристори дека изборот на артистите е најмала грижа во ‘преводот’ на книжевноста во филм“<sup>150</sup> (Јадранка Владова 1990: 57).

---

<sup>148</sup> Парис, родум од Серес, е член и активист на Партијата и се бори против монархофашистите, одбивајќи да потпише изјава да му биде лојален на Кралот. Парис и Борис се двосложни имиња коишто ефектно се римуваат.

<sup>149</sup> Igor Pop Trajkov, “Looking back on Macedonia’s Marlon Brando”, *Kinoeye*, Vol. 1, Issue 3, 1 October 2001. <<https://www.kinoeye.org/01/03/trajkov03.php>>

<sup>150</sup> Во *Табакерата* Гоце Делчев го толкува Ристо Шишков, а Сулејман-бег го толкува Благој Чоревски. По четири години двајцата пак ќе застанат заедно пред камерата, снимајќи ја ТВ-серијата *Пат кон иднината*.

Во монографијата *Шишков*, во студијата каде Шишков е анализиран како актер во ТВ-медиумот, наведено е дека камерата го снимала Шишков како уникатен, жив лик со биографични црти, налик на оние од неореализмот. Според кажувањата на неговите колеги и соработници, а и според сочуваните ленти со негови филмски и телевизиски ролји, повеќе од јасно е дека тој не се штедел во снимањето на дублови, играјќи секогаш со полн капацитет. Оттука, може само да се извлече несомнената поткрепа за Шишковиот оригинален прилог во македонската филмска и телевизиска уметност, валоризирајќи го неговиот респективен актерски опус во таа сфера како парадигматично посебен, со консеквентна стилска линија на натпросечната впечатливост (Тренчовски 2002: 97).

Во филмот и ТВ-серијата *Црвениот коњ*, помеѓу судбините и ликовите низ кои се допира историското време од пропаста на една револуција, Шишков го толкува ликот на Ставропулос на нивото на задачите од режисерот, рамо до рамо со толкувачите на другите улоги, кои се исто така врни актерски имиња. Тој мошне емотивно му пристапува на сценариото на Георгиевски, со оглед на фактот што неговиот татко и вујко своевременно лежеле во затвор на Крит, а тој самиот е едно од децата бегалци, носејќи го цел живот со себе инстинктот за праведност и вистина. Шишков е доследен на интенциите на Георгиевски од романот каде Ставропулос е опишан како синдроф, офицерче, дробно човече, полн со ентузијазам и оптимист. Тој е претставник на борбените единици на партизаните и е единствениот кој потсетува на борбата и на враќањето во татковината и трагикомично ги одржува војниците во кондиција. Црвениот коњ за него е своевиден фантом. „Упорно настојува да го отстрани разочарувањето од предавството од нивните мисли. Затоа секој ден ги охрабрува, ги вежба и ги држи во психичка готовност“ (Неантос Тракитис 2007: 44). Борис раскажува дека Ставропулос бил некое чудно човече, на кое секојпат не му се радувале:

Не ни даде да издишиме песот, а не да гргнеме во смев, измолкна едно свирче, го пикна во устата и свирна. Слушнавете сите, нели? праша, е, вели, кога ќе слушнете едно свирче значи дека треба да се упражнува вежбата број еден и тоа на местото каде што ќе се најдете!

(...)

Секое утро ни свиркаше, ние – ај, уј, ни живнаа малку дамарите, сила ни се врати и во рацете и во нозете, ама воздух никако да се надишиме. По страните имаше многу дупки, низ нив понекогаш морето ни ги прскаше жешките снаги, ама претчувствувавме дека ни Ставропулос не ќе може да нè додржи со своето свирче.

(...)

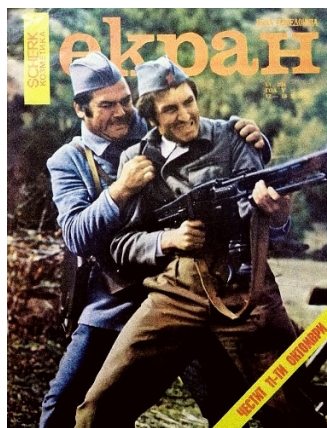
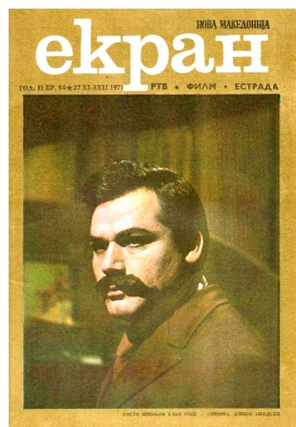
Тоа кучето Ставропулос беше добро дете, сега сите ја паметевме неговата свирка. Еден два еден два, налево, надесно, долу, горе, – без тоа не ќе можевме на нозе да си стоиме. Сега не нè чепна, не ни свирна, го немаше песот, а убаво ќе беше да ја

свиркаше вежбата број еден, којзнае каде беше напикан. Уште кога нè качија на тренчето го загубивме од очи.

(...)

Ставропулос пак се шеташе меѓу нас, ама овој пат молкнат и прозирен како лист. Рекоа дека нешто му се случило по пат. Во Црноно Море ни се покажа еднаш или двапати, и од таму вamu ни аш ни беш за него.<sup>151</sup>

Ставропулос на Ристо Шишков е на некој начин кормилар и тренер на витешката сила на соборците од бродот кој перипетиски плови низ водите на Егејското и Каспиското Море, со намера да се пристигне на копно, во Советскиот Сојуз. Траекторијата на пловидбата, идеалот за непознатото и нескршениот дух се она што ги спојуваат Ставропулос и Борис. На едниот му се губи трагата, а другиот – се враќа дома.



<sup>151</sup> Ташко Георгиевски, *Црвениот коњ*, Микена, Битола, 2008, фрагменти.





#### 4.2. Поттик: романот *Нежниот варвар*

Бохумил Храбал е огледало, пресек и крстосница на сè што кај нас и во светот се случило во уметноста во последниот половина век.

Вацлав Черни

Од романот *Нежниот варвар* на Бохумил Храбал извира неверојатно чудесен поетизам, а целото дело наликува на автобиографски белетристички литерарен колаж со мошне полифонична и кинестетична структура. Тројца центлмени ситуирани во 50-тите години, на либењската периферија – уметникот Владимир, поетот и филозоф Егон и писателот нарекуван Доктор – го живеат своето реално време водејќи низ лирски здив дискусии за суштината на животот и уметноста.

Во зборникот *Читање за Бохумил Храбал* (2016), своевиден прирачник во кој се поместени и три автопоетички текстови од Храбал, пишуваат петнаесет проучувачи на Храбаловото отворено дело, со предговор од приредувачката Аналиса Козентино.

Hrabalovy texty jsou jak známo těžko zařaditelné z hlediska žánrové klasifikace, a esejistickou inspiraci nelze popřít například u *Něžného barbara* (ps. 1973). Celek tří próz nelze definovat jednoznačně: je to takřka milostný román o hlubokém přátelství a osobní fascinaci; je to biografie; je to zároveň zasvěcené pojednání o dějinách (nejen) českého výtvarného umění 20. století. Ne náhodou sám autor opatřil *Něžného barbara* podtitulem ‘pedagogické texty’.

(Annalisa Cosentino 2016: 8)

Дејствието во романот поточно се случува во станот на уличката каде што Бохумил и Владимир<sup>152</sup> неколку години заеднички живееле, а Егон<sup>153</sup> бил повремен посетител. Делото покрива неодреден временски период, но на крајот претпоставуваме дека е годината 1968, кога се случува самоубиството на Владимир, и кога фактички започнува самракот на нивното идолопоклоништво, со што се растураат контурите на нивното триаголно дружељубие.

<sup>152</sup> Како и Борис Тушев, и Владимир е фикционален лик темелен според вистинска личност – Владимир Боудник (1924 – 1968). Неговото име етимолошки означува „владетел со мирот и светот“, „постојан принц“.

<sup>153</sup> И Егон е лик темелен според реална личност со вистинско име Збињек Фишер (1930 – 2007). Тој го зема псевдонимот Егон Бонди во 1949 г., според ликот на Чапековиот дистописки роман *Војна со дожделиците*.

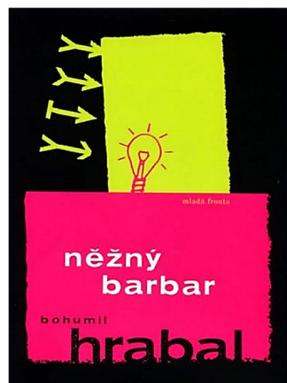
A Vladimír že dnes v noci odstartoval do Vesmíru po rozjezdové ploše, kterou si už dávno připravil, na kterou se trénoval, cvičil.<sup>154</sup>

Во *Нежниот варвар* нарацискиот тек е прецизен како швајцарски часовник: тројца другари ја бараат својата уметничка муза, а на крајот еден од нив завршува трагично. Идеја водилка им е Ничеовата „како да се филозофира со чекан“.

Основниот план на овој текст е изненадувачки едноставен: тој е структуриран како синцир на анегдоти, колаж базиран врз прост принцип на додавање (...) Сите тие фрагменти на приказната се пренесени низ гласот на катедрален кантор пеејќи реквием за мртвиот пријател, химна за пофалбата и ламент воедно.

(Пелан 2019, 56)

Меѓу најприсутните мотиви во овој роман се мотивите на пивото, крвта и смртта.



---

<sup>154</sup> Bohumil Hrabal, *Něžný barbar* (e-kniha), Městská knihovna v Praze, 2020.  
<[https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/53/08/44/nezny\\_barbar.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/53/08/44/nezny_barbar.pdf)>

#### 4.2.1. Моритатите и легендите како база за старо-нови приказни

Најважно е да се пишува животот.

Бохумил Храбал

Мошне богати и разноразни се Храбаловите моритати и легенди,<sup>155</sup> кои се бази, синопсиси за некои снимени и уште неснимени филмови. Бохумил Храбал го поистоветуваат со Јарослав Хашек, а со неговиот константен раблеовски поттик како да бил под влијание и на Алфред Жари, Едгар Алан По, Вилијам Фокнер, Брет Харт, Емброуз Бирс, Жан Жене, ги знаел делата на Марсел Пруст и Франц Кафка, а честопати ги истакнувал симпатиите кон Иво Андриќ, Меша Селимовиќ, Данило Киш. Во нему својствената стилска техника на раскажувачки негови имаат удел и изразните средства на филмациите Чарли Чаплин, Бастер Китон, како и на сликарите Едвард Мунк, Џексон Поллок и Пабло Пикасо.

Во книгата *Моритати и легенди* Храбал ги најавува повеќето свои големи теми во смешно-стравотни кратки новели, меѓу кои и „Легендата за Егон Бонди и Владимирек“, напишана во надреалистичка традиција, при што го доловува светот на уметничкото подземје за време на соцреализмот, а е посветена на неговите уметнички пријатели кои од идеолошки причини се надгледувани и прогонувани од припадниците на тајните служби. Надреалистичкиот кружок на Храбал „се спротивставува на ироничната релативизација на стварноста и предметниот свет во правец на експлозионизмот – гејзер на неограничена фантазија. *Ништото* може да значи *сеишто*, односно сè што допушта *фантазијата*“ (Александар Илиќ 2017: 203-4). Така Храбал и неговите пријатели се збогуваат со соцреалистичкото догматско копирање на вештачки разубавената стварност.

„Легендата за Егон Бонди и Владимирек“ небаре е тритмент за филм, како што своевиден тритмент може да биде и „Легендата за Каин“, од којашто се развиени романот, а подоцна и сценариото за филмот *Строго контролирани возови*.

Во фонот на главното дејствие од *Нежниот варвар*, се споменува и реченицата:

„На премиератата во киното се прикажуваше *Потопот*, американско филмиште, додека се појавуваше подземната вода од Влтава!“<sup>156</sup>

Тоа алудира на црно-белиот филм *Ноевиот кораб* во режија на Мајкл Кертис, според сценарио на Дарил Ф. Занук и Ентони Колдвееј; *Авантурата на Посејдон*, во режија на

<sup>155</sup> Моритатите се убиствени, крвави сцени и настани, а легендите прикажуваат за случките на свети личности.

<sup>156</sup> „Při premiéře biografu se hrála Potopa, americký velkofilm, ale spodní voda Vltavy!“ На чешки biograf значи кино.



Роналд Ним според романот на Пол Галико; *Десетте Божји заповеди* во режија на Сесил де Мил според книгите *Принцот на Египет* на Дороти Кларк Вилсон, *Столбови на огнот* на Ј. Х. Ингреам и *На орлово крило* на А. Е. Сјутон; полскиот дводелен филм *Потоп* според романот на Хенрик Сјенкјевич, но коинцидира и со *Потопот* во режија на Феликс Е. Феист според новелата на С. Фоулер Рајт, апокалиптичен, научнофантастичен филм кој ѝ припаѓа на ерата на производство во преткодовскиот Холивуд. *Кракатао, источно од Јава* (познат и под насловот *Вулкан*) на Бернард Ковалски, во дистрибуција на „Синерама“, е исто така катастрофичен филм.<sup>157</sup> Низ овие дигресији се назира уште една, дистописка, футуристичка димензија во *Нежниот варвар*. „Уште во спектаклот, ништо не било изедначено со приливот на вулканските и бранувачки секвенции од синерамскиот *Кракатао, источно од Јава*, за кои се тврдеше дека се приказ на најмоќниот експлозив, природен или создаден од човек во историјата... милион пати помокен отколку најголемиот од најголемите нуклеарни направи досега детонирани“ (Дејвид Анан 1975: 35-36).

Често употребувани филмски фрази, сентенции и зборови во романот *Нежниот варвар* се: „филм со голотија“,<sup>158</sup> кино „Свет“, „нем филм со пантомимски и танчарски точки“,<sup>159</sup> пристигнување до кино со цундап (*zündapp*) мотоцикл, „порнографски филм“,<sup>160</sup> милион круни и „журнали“<sup>161</sup>.

Мошне метафорична е содржината на реченицата:

„Возеше од пасажот до киното.“<sup>162</sup>

Симболично може да се прифати и реченицата:

„Филмот морал да се изврти до крајот.“<sup>163</sup>

Владимирековиот начин на однесување е типично уметничарски, тој ужива во своите потези, гестови и занеси. Со својата магма од визија е опседнат катадневно, добивајќи нови инспирации и осмислувајќи нови креации.

Владимирек се занесуваше експлозионистички, заради поголем нагласок го извади сидарскиот молив, повлекуваше контури на аналоген облик на сидот и натаму се

---

<sup>157</sup> Подоцна Мајкл Авалон направил новелизација од сценариото на Клифорд Гулд под истиот наслов *Кракатао*.

<sup>158</sup> Bohumil Hrabal, *Něžný barbar: pedagogické texty*, Mlada fronta, Praha, 2008, 30.

<sup>159</sup> Исто, 73.

<sup>160</sup> Исто, 30.

<sup>161</sup> Исто, 27.

<sup>162</sup> „Vešel do pasáže a pak do biografu.“ Исто, 27.

<sup>163</sup> „Film se musel dohrát do konce.“ Исто, 81. Преводот од чешки е на Г. Тренчовски.

занесуваше: „Глеј, Бондичек, оваа рака како да држи цигара, оваа пукнатина овде изгледа како да е чад.“<sup>164</sup>

Бонди напати предвестува нешта кои понатаму ќе му се случат или нему или на самиот автор Храбал. Таков е случајот и со споменувањето на скокање низ прозорец.

„Знаете“, вели Бонди, „мојата мајка скокна низ прозорец, постојано мислам на тоа, и затоа постојано носам со себе мала сигурација, луминал. Еве го овде во џебот, еве тука е... Или да се побегне оттука, нанадвор?...“<sup>165</sup>

Во белетристичкото портретирање, Владимирек според свирењето на мандолина понекогаш потсетува на Смердјаков од *Браката Карамазови* на Достоевски, а Егон потпевнува стихови од оперетата *Лилјакот* на Јохан Штраус.

Храбал и овој пат верува дека во светот има минимално толку легенди колку што има и луѓе. Тој во своите раскази, новели и романи го има акумулирано богатото прашко минато, во комбинација со модерните правци во европската уметност.

Во таквите анегдотско-профилни прозни скицирања се оформуваат базите за некои идни посложени дела со интермедијални можности.



---

<sup>164</sup> Bohumil Hrabal, “Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi” in: *Morytaty a legendy* (e-kniha), Městská knihovna v Praze, 2019, 14. <[https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/48/05/01/morytaty\\_a\\_legendy.pdf](https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/48/05/01/morytaty_a_legendy.pdf)>

<sup>165</sup> Исто, 22.

#### 4.2.2. Филмот *Нежниот варвар*

Од Храбал научив да гледам зад аголот,  
под валканото да ја барам убавината.

Ришард Каја

Логлајнот за филмот *Нежниот варвар* со кој се најавувало неговото емитување на програмата на Чешката телевизија гласи вака: „Живеел и творел за тројца, но морал да умре самиот за себе“ / “Žil a tvořil za tři, jen umřít musel sám za sebe”.

Ова е режисерско деби на Петр Колиха според истоимениот роман на Бохумил Храбал, во коешто релацијата меѓу Боудник, Бонди и Храбал го нагласува трагикомичното портретирање на животот во 50-тите години, за време на сталинизмот.

Сиџето на филмот е прилично едноставно, но ликовите, односите и пораките се мошне слоевити. Надарениот сликар и графичар Владимир Боудник (го игра Болеслав Поливка) е еден од ретките прашки интелектуалци кој не се согласува со тогашниот крут комунистички режим. Тој е повеќе наклонет кон боемски начин на живеење, претежно на периферијата, заедно со неговите најблиски пријатели и собеседници Докторот (го игра Лиржи Менцел), кој работи на отпад, и Егон (го игра Арношт Голдфлам), кој е филозоф. Тие тројцата најчесто се среќаваат во либењското бифе „Свет“. Најнов настан на Боудник е изложбата на графики во фабричката хала на ЧКД<sup>166</sup>. Дозвола за неа добил од референтот на РОХ<sup>167</sup> и за отворањето планира необична точка со чекан, што секако нема да ѝ годи на неговата драга Тереза (ја игра Ивана Хилкова). Тој и понатаму си поигрува, ставајќи се себеси на работ на животот и смртта. Повремено се расправа и пак се помирува со пријателите. Се обидува да му го објасни на светот својот уметнички стил експлозионизам. Луѓето понекогаш помислуваат дека тој попуштил или со нервите или со сопственото фантазирање. Сè до моментот додека „z hráze přítomnosti po hlavě skočí do srdce věčnosti...“ Тој се самоубива.

Според филмскиот критичар Јан Дочкал, да се пренесе сложеноста на ова Храбалово дело на филмското платно е „секако сизифовска задача“ којашто режисерот Петр Колиха ја решава одејќи по свој пат. Тој ја оценува „усилбата на младиот режисер за барање на свој личен пристап кон Храбал, исто како тоа што не подлегнал на подводливата тенденција за карикатурирање на истражувачките педесети години, што често предизвикува евтин ефект“ (Дочкал 1991: 174). Во овој амбициозен проект, во кој, секако, не е само сценариото „отскочна штица“, поетиката на Храбаловите прози, нивниот стил и јазик се анализирани и

<sup>166</sup> ČKD (Českomoravská Kolben-Daněk) е кратенка за една од најпознатите компании за машини и големи возила во некогашна Чехословачка.

<sup>167</sup> ROH (Revoluční odborové hnutí) е кратенка за Револуционерно-синдикално здружение на Чехословачка во времето на социјализмот.

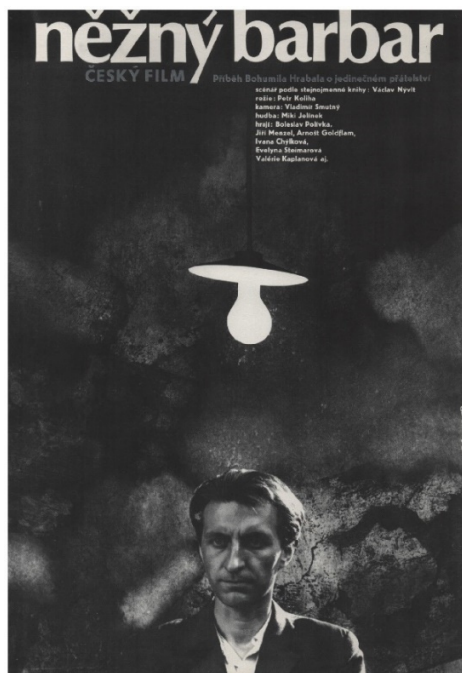
интерпретирани од поразличен начин во споредба со Менцеловите филмови и другите режисерски прочити.

Иво Михалик во фестивалскиот приказ кон *Нежниот варвар* на Колиха, по повод прикажувањето на филмот на „Кино на граница“ во 2015 г., пишува:

Především díky tvorbě Jiřího Menzela mají adaptace díla Bohumila Hrabala v českém filmu dlouhou a bohatou historii. Jejím dost možná nejméně známým celovečerním zástupcem je *Něžný barbar* Petra Kolihy, který podobně jako několik dalších snímků zapadl pod tíhou rozjásané atmosféry roku 1989. Ačkoli nedosahuje kvalit *Skřivánků* na niti nebo oscarových *Ostře sledovaných vlaků* z let šedesátých, zapomenutí si nezaslouží. Například pro tak trochu jiný přístup k jinak bytostně hrabalovské látce. Spisovatel vzdal v útlé novele hold undergroundovému grafikovi, malíři a tvůrci explosionalismu Vladimíru Boudníkovi. Ten ve filmu své názory na umění i život jako takový přibližuje v rozhovorech s filozofem Egonem Bondym a Hrabalem samotným. Osud členů ústřední trojice se stává vedlejším, mění se pouze prostředí, které je svědkem jejich disputací. I tím se Kolihův snímek vzdaluje divákům, kteří se chtějí primárně bavit. Ti přemýšlivější si však při jeho sledování dodnes přicházejí na své.

(17. *Filmová přehlídka Kino na hranici* 2015: 47)

Навистина е големо задоволството да се гледа филмувана прекраснотијата на Храбаловиот роман со „пабителски“ набој, поезија, досетки, гротескност, естетска убавина и многу повеќе од тоа.





#### 4.2.1.1. Анализа на филмското дело *Нежниот варвар*

Ликот на пан Доктор од филмот има доста биографски црти од Храбал: го сака Рабле, има карневалски темперамент, употребува парадоксален хумор. За своите другари Владимир и Егон, тој со восхит вели:

Viděl jsem dva lidi s otiskem palce božího na čele. Vladimíra a Egona Bondyho. Dvě ozdoby materialistického myšlení, dva Kristové přestrojení za Leniny, dva romantici, jimž bylo dopřáno, aby v pětadvaceti dovedli prozkoumat sítnicové pozadí univerzitní knihovny.<sup>168</sup>

Во едно интервју, самиот Храбал кажува дека сака да прима, да добива од средината, и во тоа се состои неговото животно кредо.

*И вие сте инструмент.*

Да, веројатно сум... Не знам како е, но чувствувам... дека...

*Вие сте инструмент. Вашиот Владимир во Нежниот варвар ја сака урбаната периферија, го сака хаосот. Зошто? И во Предговорот навестувате дека, во извесна смисла, и вие сакате хаос. И го оставате текстот како замаглена улица.*

Зашто тоа ме опкружува. Живеам во град, или подобро, на неговата периферија. Живеам со луѓе кои прибираат работи, а потоа едноставно пак ги фрлаат, луѓе кои сакаат малку хаос – а не го ни забележуваат. А истото го имате и на село. И јас сум речиси ист таков, не баш голем љубител на чисто и уредно; прилично сум неуреден, ако не и многу неуреден. Општеството во кое живеам, тие Словени кои се толку склони кон несреденост, овде се чувствуваат како дома, па и јас исто така; тоа не ме загрижува. Еднаш се обидов да морализирам дека обратното треба да биде вистина, но одеднаш сфатив дека „како што пишуваш, така изгледаат работите околу тебе“. Оттука, мојот стил е: барем го добивам тоа од мојата околина; полна е со недостатоци, но тоа е она што го прави мојот особен шарм.

(Бохумил Храбал 2004: 60)

Владимир Боудник е мултиталентиран, самоук уметник, графичар, меѓутоа и квалификуван фабрички работник, графичар, „со референца од гетеовскиот амалгам на поезија и вистина (*Dichtung und Wahrheit*) – во архетипска форма во којашто сликите на Христос и Дионис се попрекриени од оние на Орфеј и Антеј“. (Пелан 2019: 55) Тој е и херој и антихерој, којшто манифестно ја застапува паролата дека „Dnešnímu uspořádání světa odpovídá jedině *explosionalismus*“. Според Пиларж, тој во повеќе ситуации е претставен како чинител на добри дела, човек со извонредни квалитети, па дури и како светец чудотворец

<sup>168</sup> Bohumil Hrabal, *Něžný barbar: pedagogické texty*, Mlada fronta, Praha, 2008, 81.

со натприродни особини. „Храбал го споредува Владимир со ликови од христијанската и еврејската традиција“ (Пиларж 2008: 52).

За конципирањето на оваа режирана трагикомична приказна, Петр Колиха црпел многу ткиво од самиот роман, а притоа му помогнал Вацлав Нивлт, еден од најверните храбаловски адаптатори.<sup>169</sup> Насловниот лик е, всушност, уметникот Владимир Боудник (1924 – 1968), кој и самиот како камео-лик се појавува во епизодата *Бифе Свет* на Вјера Хитилова. Во сценариото Владимир е еден од тројцата мажи покрај Докторот (Бохумил Храбал) и филозофот Егон (Бонди). Тој работи во фабриката, каде што се вљубува во кафеварачката Тереза и каде што наоѓа изложбен простор за своите непотполно разбрани дела во духот на експлозионализмот. Тереза не сака да живее во сиромаштија, па ќе му сврти грб на Владимир, кој иако трагично си го одзема животот, останува и понатаму присутен во сеќавањата на пријателите. Колиха и Нивлт вешто ги раслојуваат филмичните и похерметичните пасажи од романот, приоѓаат класично кон екранизацијата, се служат со лесно поетизиран стил, давајќи доволно простор за екстравагантните протагонисти и епизодисти кои се органски поврзани, за да го придвижат во целина материјалот кон атрактивен модернички производ.

1) Во почетната секвенција од филмот *Нежниот варвар*, во почетната сцена, гледаме натуралистичка ситуација во леарница: индустријализација и постигнување точка на топење на железото.

2) Интересно осмислени и впечатливи се сцената со фрлањето на будилникот во водата, како и сцената со книгите коишто со лопата се фрлаат во контејнер или се ставаат под преса за да се уништат.

3) Жестокоста на варваризмот е прикажан преку ликот на жената која, држејќи цигара во устата, со лопата ги рине и фрла книгите во ѓубрето: триумф на примитивноста.

4) Докторот, пак, знаејќи за вредноста на книжевните и уметничките дела, се обидува нив да ги спаси од уништување и да го запре варварскиот чин.

5) Репродукциите на сликите на Владимир се битен ликовен елемент во филмот.

6) Мошне импресивна е и сцената со огледалата: огледалото како (де)тронизирачки знак.

7) Во еден момент се случува секвенција кога Владимир со чекан го крши лебот. Става посмртна гипсена маска на лицето на неговата девојка, која не може да дише. Рамката на сидот е, всушност, сликата на небото, односно слика на светот.

Меѓу другото, една од најинтелигентно режираниите сцени е и онаа со сидањето на сидот со тули во собата. Тоа може да има симболика и со Берлинскиот и со кој било друг комунистички сид: разделеното човештво, поделените територии, молчењето. Крајот на

---

<sup>169</sup> Единствено Нивлтовата филмска адаптација *Го имам служено англискиот крал* останала неискористена. Сценариото на тој филм го потпишува режисерот Менцел.



една бивша европска епоха. Човекот затворен во светот на сидови/граници. Почеток на едно ново, транзиционо време на нови подеми, падови и неизвесности.

Композитор на филмската музика е Мики Јелинек, а се појавуваат песните „Stavíme nový svět“, „Dobrý den“, „Rozkvetlý den“, „Se zpěvem a smíchem“, „Armádě zdar“, „Píseň o straně“, „Jeník úderník“, „Píseň komunistické straně“, „Narodil se Kristus pán“, „Už je ta láska, už je pryč“. Употребена е и клавијарската нумера „За Елиза“ („Für Elise“) од Бетовен.

Режисерот Петр Колиха ја добива Уметничката награда на Централниот одбор на Сојузот на социјалистичката младина (Umělecká cena Ústředního výboru Svazu socialistické mládeže) во 1989 година, во Прага, а на фестивалот Денови на чешкиот и словачкиот филм (Dny českého a slovenského filmu) во Братислава, во 1989, годишни награди добиваат Болеслав Поливка – Награда за машко актерско достигнување (Cena za mužský herecký výkon) и Владимир Смутни – Награда за камера (Cena za kameru).

Филмот *Нежниот варвар* трае 88 минути. Како датум на продукција ја има 1989 г., а официјалната чешка премиера на филмот била на 1 септември 1990 година.<sup>170</sup>



<sup>170</sup> „Tender Barbarian“, *Filmový přehled*, NFA, Praha, 2018.  
<<https://www.filmovyprehled.cz/en/film/397633/tender-barbarian>>





#### 4.2.3. Драматизацијата *Нежниот варвар*

...Знам дека те нема,  
Ја допирам празнината:  
но ти не си мртов!  
О, каква среќа твоја:  
го надмудри исчезнувањето.

*Поетовата смрт* (1995), Данило Коцевски

По планетарниот успех со филмот на Јиржи Менцел *Строго контролирани возови* според истоименото Храбалово дело, коешто е еден вид *Bildungsroman*, следуваат низа драматизации на истото, а се покажува дека речиси сите дела на Храбал имаат различни квалитетни рецепции и во театарот и на филмот.

Храбал како наратор е обично вон од сцената, дискретно е присутен но сепак раскажува, како во расказот „Детски дом“ (1952) од збирката со кривки и сурови теми *Пупки*, каде што машки глас се преплетува со женски, за што се заклучува дека нараторската улога на Храбал е „најдобро ограничена на ‘сценските режии’“ (Пелан 2019: 41). Во 1978 г. Храбал и Евалд Шорм напишале сценарио според *Премногу бучна самотија*, но до филмска реализација не доаѓа,<sup>171</sup> па од материјалот одлучуваат да направат театарска драматизација којашто е реализирана дури во 1984 г.

Уште од самиот вовед од *Нежниот варвар*, Владимир јасно дава до знаење кои се неговите посакувања, мечти, странствувања и имажинации:

*Vladimír miloval periférii, miloval stále rozkopané ulice, z jejichž útrob bylo vyrváno potrubí, elektrické vedení a telefony, všechny ty černé a vzduté pruty, které objímají svými chapadly zděšené konvenční chodce jako hadi Laokoonovo sousoší, Vladimír miloval vysypané čerstvě pálené cihly a dlaždice jen tak pohozené na hromádách surové hlíny... tu odhalenou metodu vnitřností velkoměsta a přirovnával ty rozkopané ulice ke své grafice, nacházel vždy ve zmatku tvůrčí postupy, takže podle Vladimíra by bylo nejlepší sice spravit všechny ty kanalizace a elektrické vedení, všechna ta potrubí a spoje, ale všechno pak nechat jen tak, jen tak přemostěné fošnami a narychlo sbitými mostky, zrovna tak, jak je to*

<sup>171</sup> Според романот *Премногу бучна самотија* режисерката Вера Цаисова прави свое сценарио и го реализира истоимениот филм во 1995 г., во чешко-германско-француска копродукција.

*pod katedrálou svatého Víta, když se objeví další rotunda, další kostelík. Vladimír se nikdy nemohl dosyta vynadávat na tu odhalenou krásu, ve které chaos má řád. Používám jeho metody při psaní vzpomínek na něj, taky nechávám text jako rozkopanou ulici a je na čtenáři, aby přes příkopy proudících a rozházených vět a slov, kdekoli se mu zlíbí, položil fošnu nebo narychlo sbitou lávku, po které by přešel na druhou stranu... Dichtung und Wahrheit.<sup>172</sup>*

Бифето „Свет“, како еден свет во мало, претставува жива и непресушна инспирација за авторите на театарската претстава, внурнати во храбаловскиот свет, пространство каде што денот и ноќта немаат интерпункција.

*Deník psaný v noci*

(...) Před pěti lety, na den svatého Mikuláše, který taky rád a s láskou rozdával všechno, co měl, Vladimír, děláje experiment sám na sobě a se sebou, netušil, ani ve své bezelstnosti tušiti nemohl, že poslední článek příčinné spojitosti nezapojí ten poslední očekávaný prsten... a klika klamně cvakne... a provázek utahující jeho hrdlo se utáhne ještě víc... ale lidské ruce, tak jako jindy, tentokrát na pomoc nepřišly... a Vladimír po hlavě skočil z hráze přítomností rovnou do srdce věčnosti.<sup>173</sup>

За театарските творци на *Нежниот варвар* бифето е место во кое не само што се пие пиво туку и се води дискусија за најдлабоките тајни на животот. Тоа е место каде што на Владимир, Егон и Докторот им се разголува душата, а пријателите со иста судбина си наздравуваат и се тешат дека со чукнувањето на криглите интимно ја прифаќаат нивната позиција на отфрлени мечтатели, без разлика колку е неправедна надворешната реалност.

Když jsme přešli kočárek opuštěný na chodníku, ve kterém plakalo dítě, Vladimír ztuhnul, analyzoval situaci, několika skoky se vrátil ke kočárku, od hlavičky v peřince vyzdvihl ještě kouřícího vajgla, divadelně jej ukázal a pak jako odporný hmyz zašlápnul.<sup>174</sup>

Меѓу тие центлменски варвари кои се опиваат неретко има големи филозофи со нежна душа. Тие, меѓу другото, расправаат и за немиот филм, за пантомимата, за танцот. Гротескноста е токму таа што ги поврзува нивните размисли за возвишеност и поинаквост.

Jednou jsme byli na Slavoji VIII, kde byl turnaj hluchoněmých jedenáctek. To dostal fotbal ještě baletní a pohybovou gestikulaci, při každém faulu se snažili gestickými pohyby hráči soudci vysvětlit, co se stalo, jak se cítí poškození, všechno v tom krásném němém filmu, pantomimou a taneční vložkou.<sup>175</sup>

<sup>172</sup> Bohumil Hrabal, *Něžný barbar: pedagogické texty*, Mlada fronta, Praha, 2008, 7-8.

<sup>173</sup> Исто, 16.

<sup>174</sup> Исто, 19.

<sup>175</sup> Исто, 73.

Аналитичната нарав на Владимир продира и во најскриените тајни на животот. Како извореден уметник со експлозионистички дух, тој навлегува во анатомијата на човечката суштина, допирајќи ја антрополошката и метафизичка страна на битисувањето.

*Dopis účastníkům vernisáže*

(...) A zase jsme stáli a vestoje jsme pili nádherná piva v automatu Svět a zase jsem uzřel na Vladimírově tváři ten úsměv, muselo na konci jeho očí být něco silného, protože Vladimír nevydržel ten nápor skutečnosti a klopil oči. Když se vzpamatoval, jako by nevěřil, zadíval se znovu přes moje ramena a tentokrát vydržel koketování s čímsi tam v pasáži vedoucí ke kinu Svět. Vladimír se vždycky díval na ty předměty a události, které patřily do jeho poetiky, zrovna tak, jako by se zamilovaně díval a byl opěvován očima krásné ženské.<sup>176</sup>

На крајот од текстот, на читателите/гледачите им се нуди опцијата секој да оди по своја патека, со полно право на сопствен избор.

*Doslov aneb Abdikace*

(...) Chceme jít svojí cestou, kterou ještě skoro vůbec neznáme. Nechceme se podobat ostatním lidem, jejich tváře se stále víc a více podobají tvářím idiotů. Na tomto zjištění ostatně mnoho nezáleží, vždyť oni nás také pokládají za idioty, tak to bylo vždycky. Nechceme být šťastni po jejich způsobu. Komu z nás bude zatěžko pokračovat v této cestě, není ještě ztracen. Otvírá se mu šťastná budoucnost v socialismu. Brána je dokořán otevřena.<sup>177</sup>

Драматизацијата *Нежниот варвар*, како и романот, е отворено дело, но со подзасилени драмски одлики и конкретни сценски интермедијални можности.



---

<sup>176</sup> Исто, 107.

<sup>177</sup> Исто, 118.

#### 4.2.3.1. Реконструкција на претставата *Нежниот варвар*

Обидот за реконструкција на чешката праизведба на сценската верификација на *Нежниот варвар* во 1981 г., во Драмски клуб (Činoherní klub) во Прага, во режија на Иво Кробот, го спроведуваме врз база на архивската видеоснимка, театарските фотографии и критичките одгласи. „Реконструкцијата на претставата ни е потребна и како емпириски елемент врз кој ќе се градат теоретските истражувања“ (Мишел Павловски 2001: 71). Покрај оваа мошне важна театарска верзија на *Нежниот варвар*, нашето внимание го привлекуваат и верзиите на режисерот Станислав Моша во 1986 г. и на режисерот Штјепан Халупка во 2003 г. На трите наведени верзии, автор на драматизацијата е Вацлав Нивлт, чијашто драматизација *Часови по танц за постари и понапреднати*, под насловот *Часови по танц за возрасни и напредни*, е преведена и печатена во списанието *Културен живот* во 1987 г.

Појавата на сценската драматизација на романот *Нежниот варвар* е своевиден настан за паметење. Рецензентката Ана Јилска прави пресек на репертоарот на прашкиот Драмски клуб од 1975 до 1989 г., паралелно пишувајќи за инсценациите на Гоголевите *Коцкари* и за Храбаловиот *Нежен варвар*. Таа ја препознава видната радост за игра, истакнувајќи го актерството – Владимир на Петр Чепек на кој компактно му парираат Егон на Јиржи Цислер и Јас (Храбал) на Јиржи Захајски:

Petr Čepěk vybavil Vladimírka až chorobně zjitřenou emocionalitou a vnitřní expresivností, která občas pronikne v neztlumených gejzírech na povrch -např. v monologu o tom, jak mu “utekla holka”. Dokáže strhujícím způsobem zahrát Vladimírkovo absolutní přesvědčení o správnosti vlastní umělecké cesty. Poťouchlý a sebeironizující filosof Jiřího Císlera se neustále ošívá a přešlapuje, mne si ruce a s komickým důrazem pečuje v zaplivaném bufetu o své “lakované botičky” -a pak, aniž pomine jeho věčné vtipkování a hra se slovy, z něho přímo sálá smutek v monologu o samotě. V závěrečné scéně, které je vlastně zprávou o Vladimírkově sebevraždě, vyprávějí jí oba zbývající přátelé, Hrabal a Egonek, o svém smutku. Divák snad ani nestačí sledovat záplavu básnivých slov dvou paralelně probíhajících monologů, snad nezachytí všechny informace o osobitých projevech zoufalství, ale od herců se z jeviště šíří, podporován zvukem houslí, zvláštní stesk a nostalgie, a do jakoby zastaveného času vejde Vladimírek – -a už klidně a vyrovnaně sděluje hledišti své poselství.

(Anna Jilská 1989: 149-150)

*Нежниот варвар* е една од ретките, ако не и единствена претстава во Драмскиот клуб чијшто текст составен од поединечни ситуации, случки и дејствија има вредносна

драматуршка линија што се потпира врз драмскиот простор – бифето – каде, впрочем, се случува целата драма, разоткривајќи го целокупното храбаловско животно разноличје.

Směšnost a smutek jdou zde pospolu a nečekaně přecházejí jeden do druhého. Něžným barbarem vrcholí snaha o postižení dvojlomnosti existence. Groteskno zde však pramení převážně z paradoxních a podivuhodných životních situací, postavy nejsou zrudý, ale lidé, Jejichž život nelze postavit jako model, neboť ho žijí příliš opravdově. Dochází k něčemu výjimeč němu: na půdorysu grotesky se setkáváme s komplexní -a tedy velikou - lidskostí. Něžný barbar ponechává prostor pro naději. Je to divadlo mluvící o palčivé lidské touze, o snaze, přátelství, o lásce a o smrti, a také o naší historii a o vztahu společnosti k umělci. Překračuje tak výšklebek a přibližuje se k tajemství.

(Исто: 150)

Драматизацијата *Нежниот варвар* на Вацлав Нивлт има полифонична структура и своја автохтона драмска напнатост. Главни ликови тука се Владимир, Егон и Јас<sup>178</sup>, а придружни се Марија (шанкерката), Еман и Циганката. Се појавуваат и други 15 епизодни улоги<sup>179</sup>: Шулова, Кочи, Емановиот учител, Невестата, СНБ претставникот<sup>180</sup>, Свадбарот, Вториот свадбар, Свадбарката, Втората свадбарка, Поштарот, Јагленцијата, Домарката, Молерот на соби, Санитарецот, Вториот санитарец.

Во воведното сценско напатствие, драматизаторот Нивлт напомнува дека дејствието се одвива на два просторни плана и стилски пространства. Во едниот сценски простор се сцените и разговорите на тројцата главни ликови коишто се одигруваат на светлиот праг од сцената пред темна заднина, и тие слики се мозаични секавања од целосно фиктивни дијалози, при што повремено има и директни обраќања кон гледалиштето. Во вториот сценски простор е сцената којашто го претставува бифето „Свет“ и таа делува целосно реалистично. Преовладува белата боја, која ја разбиваат наивистички цртежи од анонимни сликари, се истакнува шанкерскиот пулт за точење на пијалаци, а улицата се намира низ вратата којашто е еднокрилна и стаклена и на која пишува „Zavírá samo!“ Внатрешниот свет на тројцата главни ликови не се вклопува секојпат со реалниот свет од кој црпат творечка сила. Драматизаторот напомнува и дека преодите меѓу сликите на тие два сценски пункта и стилски површини би требало да бидат брзи и моментални, веројатно мислејќи на промените при користење на светлосната техника.

<sup>178</sup> Драматизаторот Вацлав Нивлт напомнува дека целата претстава може да ја одигра ансамбл од 7 актери и 5 актерки.

<sup>179</sup> Според сугестијата на драматизаторот Нивлт, целата група на улоги може да ја толкуваат 6-мина, од кои 3 жени и 3 мажи.

<sup>180</sup> SNB (Sbor národní bezpečnosti) е кратенка за силите на народна безбедност во некогашна Чехословачка.

Чешката прайзведба на *Нежниот варвар* била на 5 ноември 1981 г. Претставата била на репертоар цела деценија, од периодот на Чехословачката Република сè до посттранзициониот период, кога веќе Чешка стана независна и самостојна држава. Последната реприза е одржана на 22 декември 1990 година.

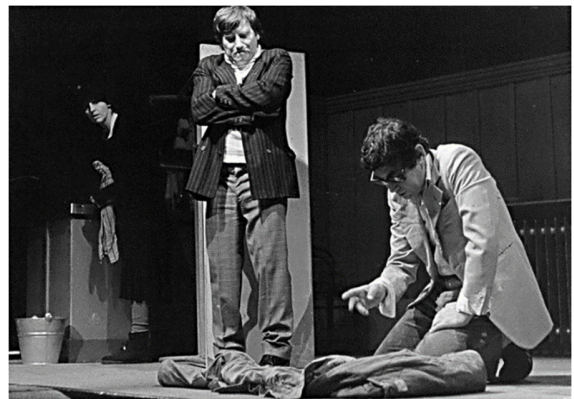
Од фотографиите на Мирослав Покорни ја откриваме атмосферата на оваа култна прашка претстава, која стана амблематска за новиот европски театар.<sup>181</sup>



---

<sup>181</sup> „Bohumil Hrabal: Něžný barbar“, *Činoherní klub*.  
<<https://cinoherniklub.cz/ck/bohumil-hrabal-nezny-barbar/>>







#### 4.3. Автореференцијален дискурс на адаптацијата врз примерот на филмот

##### *Златна петорка*

Филмот е измислена историја која ви ја прикажуваат.  
Тоа е роман во слики, илустриран роман.

Ежен Јонеско

Филмот е колективна уметност, базирана и градена врз сценариото, но сепак автор на филмот (филмската целина) е режисерот – личност и професионалец кој ја усогласува работата на сите други филмски соработници. Тој ја реконфигурира рамката од презентираниот реалност што ја нуди сценариото. „Нашата желба да бидеме (и задоволството да се биде) изманипулирани се користи од писателите во сите уметнички форми за да се интензивира нашата длабока инволвираност во световите кои тие ги создаваат“ (Џослин Камак 2013: 312). Крајна цел на режисерот е да стекне што поголема доверба кај публиката.

Возможно е да се разбере зошто на прашањето што е режија непрестајно се дава (понекогаш со исти зборови) – поинаков одговор. Темата е *отворена*, а неисцрпна, опфаќа сè: *од движење низ движење* и судбината на човекот во него, од заводливоста на практиката и теоријата на медиумите, техниката и технологијата, од недофатливите метафизички идеи за (бес)конечноста на светот...

Живеејќи го својот живот со сета сила, вклучувајќи се во процесите на мислење, талкајќи со *колективното паметење/заборавање* и со сопствените соништа, режисерите настојуваат, низ *пречекорување* и со извојувана слобода, од сеопштиот хаос да организираат *структура* со која ќе *дејствуваат* врз гледачите.

А сè што има да се каже за *претставувачката* уметност, таа најцелосно го кажува сама за себе – режијата во потполност го толкува единствено *немуштиот јазик* на самата режија: бескрајни вкрстени зборови. И дури сите можни *откритија*, вертикални и хоризонтални, би ја покажале, можеби, нејзината *конечна* смисла.

(Боро Драшковиќ 2013: 205)

Еден од последните македонски играни филмови, *Златна петорка* (2016)<sup>182</sup> е пример за слободна адаптација; покрај тоа што е инспириран од вистинит настан, работен е и по мотиви на романот *Расцепен ум* од Братислав Ташковски.<sup>183</sup>

Филмската приказна во *Златна петорка* е наратив за добрината што треба да докаже дека ниедна темна сила на планетата не е вечна. Во оваа длабоко интимна повест постои една мошне кинестетична потрага по историчната вистина. Боро Драшковиќ во врска со ова вели дека „Денешниот човек од филмот, во извесна смисла, кон историјата се однесува поинаку од тоа како кон неа се однесува Херодот, таткото на историографијата, кој своето дело го нарекува *histories apodeksis*“ (Драшковиќ 1985: 281). Во овој филм постојат цврсти контури на два карактерни триаголника. Едниот е триаголникот од минатото (1951), во кој се наоѓаат ликовите на девојката (Ката), младичот (Маки) и третиот (Џици), кој со клеветата мисли дека ќе напредува во животот и кариерата. Другиот, триаголникот од сегашноста (2016), се фокусира на сведоштвата, тајните и сознанијата на преживеаните ликови Алавантие, Ката и Џици. Сите тие биле составен дел од друштвото на илегалната „петорка“.<sup>184</sup> *Златна петорка* е филм за посттравматските состојби на просторите на јужнословенските народи, и како во секој друг уметнички филм, така и овде, „секој негов кадар ја покажува неговата географска и духовна припадност, неговата идеологија“ (Исто). Алката која недостига, или реквизитот до ниво на икона на препознавање, е златниот прстен со рубин, што како аманет концентрично патувал низ времето. „Филмот е непрестајно сегашно време, така и историјата е доведена пред гледачот, тој станува нејзин сведок, учесник, толкувач. Гледачот е обновена историја!“ (Исто). Рубинот во филмот има улога на интимен реквизит, медијатор помеѓу двете времиња, но и врска помеѓу љубовта, предавството и меморијата. Во таа „квинтесенција на рубинот“ локалната приказна станува универзална, изгубеното е пронајдено, а славата и тагата немаат граници, впрочем, како и секогаш, како во песна. „Имам срце во камен / Крв и вино во светлина / Зората ни е блиску / Крие тајна скарлетна...“<sup>185</sup> Нормално дека во филмот се внесени некои нови фикционални

<sup>182</sup> *Златна петорка*, долгометражен игран филм, режија Горан Тренчовски, „Революцион“, Скопје, 2016. <<https://youtu.be/R3VWxqoOyE>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>183</sup> Братислав Ташковски го објави новиот роман *Расцепен ум* во 2011 г., со кој ја затвори својата романеска трилогија составена од *Ако даде Господ* и *Кафез од гревови*, за кој го доби Рациновото признание. Данило Коцевски како препорака кон читателите за книгата пишува дека со овој роман Ташковски го продолжува своето книжевно мајсторство низ тема од постреволуционерното турбулентно време во Македонија, кога конфликтните ситуации и идеолошките недоразбирања доведуваат до своевиден климакс; Славе Ѓорго Димоски вели дека во ова дело на еклатантен начин е раскажана македонската безнадежност како судбина, која беше наметната во минатиот век; Лорета Георгиевска-Јаковлева потенцира дека во оваа прозна книга се портретира една приказна за приказните, со што се постигнува и новите и старите приказни да се надополнат на таков начин на кој го прикажуваат континуитетот и недоразбирањата во македонската историја, најчесто олицетворени преку омразата и не-љубовта. С. У., „Братислав Ташковски со ‘Расцепен ум’ ја затвори трилогијата“, *Утрински весник*, бр. 3638, 23 јули 2011.

<sup>184</sup> Во филмот петтемина студенти манифестираат слобода на говор, прогресивен начин на израз, полиглотизам, мултикултурализам, плурализам, толеранција, демократичност. Меѓу другото, слушаат плочи со дез-музика, а нивни омилените четива биле *Американска трагедија* од Теодор Драјзер, *Побуна на ангелите* од Анатоли Франс, *Мртви души* од Гогољ, *Среќната генерација* од Ференц Корменди, и секако, Библијата.

<sup>185</sup> Оваа песна „Рубин“, со текстот и аранжманот, ја осмисли и изведе музичката група „Баклава“.

нијанси во однос на историчноста, заради заокружување на филмската консеквентност. „Служејќи се со историјата, филмот може да го претвори екранот во плутарховско огледало во коешто гледачот ги споредува своите особини, но е нешто друго“ (Исто). Имаме сосем нови детали, типично филмски знаци, користени се флешбекови и елипси, но создадена е една сосема нова, филмска хронологија, со уметничка надградба на ликовите и локациите. Основната задача ни беше: како да се раскаже суштината и како да се доловат недоречените, интимни, а исконски битни нешта. Тука ни се најде харизматичниот Алавантие, кој по многу години поминати во емиграција, одлучува да ја открие тајната. Тој целиот свој живот го носи бремето на посттраумата.<sup>186</sup> Филмската нарација тече низ сликовити филмски знаци, разоткривајќи го спиралниот принцип на лудилото на бившите тоталитарни режими, а притоа, камерата и музиката се обединети во мојот изразито хиперреалистички режисерски концепт со магичниот реализам на „тивериополското“ култно милје.<sup>187</sup> Применувајќи ги искуствата од теоријата на адаптацијата, најнапред инспирирајќи се од вистински настан, од книга-роман<sup>188</sup> и од драма<sup>189</sup>, имав доволно материјал за интерполирање и транспонирање, за да се внурнам во интермедијалното творештво изразено како театарска претстава, долгометражен игран филм и, најпосле, телевизиска играна серија, охрабрен од верувањето на Грифит дека „во иднината историјата ќе (про)говори низ филмот“. Според филмологот Атанас Чупоски, *Златна петорка* е „вистински хит кај публиката, прв филм во македонската филмска историја што експлицитно се занимава со прашањето за злосторствата на поранешната југословенска комунистичка власт, истовремено третирајќи ја и темата за предавството, а е и првиот филм кој проговорува за потребата од помирување меѓу спротивставените страни – левицата и десницата во македонското национално и политичко движење“ (Чупоски 2019: 81).

Главното дејствие од приказните во трите филма, *Црвениот коњ*, *Нежниот варвар* и *Златна петорка*, се случува претежно во средината на XX век. Духовната емиграција, сигнатурата, варварството (убиство, прогон, уништување на добра) и мотивите на графиката се присутни и во трите филма. Во *Црвениот коњ* дознаваме за потпишувањето на Борис, а во *Златна петорка* дознаваме за потпишувањето на Џици. Борис своерачно потпишува документ што е некаков исход од жижата на турбулентните состојби и морални дилеми во коишто тој е западнат. Џици, иако под принуда, сепак става потпис на документ

<sup>186</sup> Во филмот *Златна петорка* го следиме оф нараторскиот глас на Алавантие: „Посттрауматските состојби на раселените Балканци“. Од тој реферат ќе се трогне секој во салата, од локалните активисти до странските набљудувачи кои и понатаму пазат дали сме во кафезот. А ние... Зад титулите и стручните наслови слабо ја криеме маката – трагедијата на откорнатите луѓе, оние кои се пресадија на друга почва. Но секогаш ќе боли почвата што не си ја понел, луѓето што си ги оставил. А и нив некое време ќе ги боли тоа што си заминал, и си го однел својот дел од тајната. И сето тоа ќе се заборави.“ (00:21:40 – 00:22:22)

<sup>187</sup> Во една од верзиите на „Сцена бр. 74: ЕНТ. ДЕН – 1951“, Џици и Ката го говорат следниот дијалог: „ЏИЦИ: Сакам побрзо да бегаме одовде.

КАТА: И јас. Премногу лоши спомени. Таму ќе ни биде помирно. Не сакам повеќе да стапнам во Струмица. ЏИЦИ: Америка е држава.“

<sup>188</sup> Братислав Ташковски, *Расцепен ум*, Макавеј, Скопје, 2011.

<sup>189</sup> Братислав Ташковски, „Беше еднаш“, *Акт*, бр. 42/VIII, 2011, 52-64.

што би требало да е лична изјава со која тој лажно сведочи и ги клевети своите петорица другари. Двата филмски случаја ѝ даваат отворена можност на публиката за превреднување и пресудување на постапките на споменатите ликови. Во *Нежниот варвар* насловниот лик е графичар, а во *Златна петорка* нараторот Алавантие во младоста учел печатарски занает. Ликовниот фон на трите филма преку натписите, плакатите и паролите ни ја предочува иконографијата чијшто составен дел се петокраката, српот и чеканот. Во овие филмски примери на романескна адаптација, на различен авторски начин се раскажува за варварските облици на деструктивност насочени кон младоста, духот, идеите.

*Film est magister vitae.*



## 5. РАСПРАВА ЗА ТРАНСМЕДИЈАЛНИТЕ МОЖНОСТИ НА РОМАНИТЕ *ЦРВЕНИОТ КОЊ И НЕЖНИОТ ВАРВАР*

Игра на формата.

Дејвид Бордвел

Интермедијалноста на книжевните дела едновременно значи мултимедијалност и трансмедијалност, односно отклонување кон хибридноста или хибридизација. Во таа смисла, трансмедијалната наратологија се коси со идејата дека фабулата останува непроменета со менување на медиумот. Имено, нишките од стожерната приказна со пренесувањето во друг медиум може да останат истоветни или пак видоизменети. Препознатливоста и разновидноста на изворниот наративен материјал зависат од можноста за трансформациона интермедијалност. Во денешната доба на интернет-конекции и помодарски разлики помеѓу *мини* и *мега*, Александра Миловановиќ (2019) се надоврзува на *трансмедијалните наративи*, правејќи пресек на наративната експанзија во единечниот медиум (серија, спин-оф, римејк) и мултиплицирање на продолженија (трансмедијален серијал, франшиза, мегасага) мапирајќи го патот кон новите медиуми, при што филмовите и ТВ-сериите се дел од една системска трансмедијална целина.

Можностите за трансмедијално адаптирање на прозните дела зависат од развојот на професионалната сценаристика. „Влијанието на едниот медиум врз другиот не го надминува влијанието на другите уметности“ (Драшковиќ 2013: 190). Десетте сценаристички правила, своевидни пишувачки заповеди што се мошне важни за да се запазат коректноста, почитта и верноста при партнерството кога имаме случај на заедничко коавторско пишување на живи автори за филм, телевизија и сродните медиуми, се следниве:

1. Проверете си го егото уште на почетокот.
2. Почитувајте го вашиот партнер.
3. Имајте ги предвид интересите на другиот.
4. Не бидете конкурентни и не водете евиденција за резултатите.
5. Бидете фер.
6. Не сфаќајте лично (...).
7. Правете компромиси.
8. Најдете конструктивни начини за справување со несогласувањата.
9. Создајте правила за да ја поправите врската.

## 10. Одржувајте перспектива (...).

(Клаудија Џонсон и Мат Стивенс 2016: 59)

Интермодалитетите и мултимодалитетите коишто произлегуваат од современите реалистички романи генерално се водени од сезнаен наратор и соодветен наративен систем. „Современото новинарство, исто така, го охрабрува ‘објективното’ известување и сезнајната нарација. Влијанието на овие видови наратори и наративни системи, сепак, е оспорено на разни начини – со техниката тек на свеста, слободен индиректен стил и епистоларна форма“ (Хамид Нафиси 2001: 101-102).

Од друга страна, трансмедијалната можност на книжевните дела подразбира транслација, преводност на таа (над)национална литература и нивна дифузија низ териториите на лингвистичкиот атлас на живите светски јазици. Мошне битен момент се англиските преводи на *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*. Првиот се појави во 2011 г. во Скопје, а вториот во 2019 г.<sup>190</sup> во Прага, и двата задоцнето поддржани од надлежните национални фондови.

Гледано телеолошки, историчноста, како исто така мошне важен момент при создавањето на едно аудиовизуелно дело, вклучува историско истражување и модалитети на промена низ процесот на осовременување на наративните постапки и стилови. „Филмскиот историчар може исто така да мисли за *филмскиот момент* како за драматизација на ‘натпреварувачките опции и приоритети’ што филммејкерите ги стекнуваат во културата чијшто дел биле“ (Ричард Даер 2020: 66).

Романите на Георгиевски и Храбал имаат неограничени трансмедијални можности коишто се зголемуваат експоненцијално, колку што повеќе се преведуваат на различни јазици. Диференцијацијата помеѓу романот и филмот кои поминале низ процесот на режирање е означена во три главни точки:

- „(i) разлики помеѓу два ‘јазични’ системи, од кои еден функционира сосема симболично, а другиот преку интеракција на кодови, вклучувајќи ги и кодовите на извршување;
- (ii) време: филмот не може да претстави дејство во минатото, како што е најчесто случајот со романите; и
- (iii) просторната (како и временската) ориентација која му дава физичко присуство, ја спречува линеарноста на романот.“

(Брајан Мекфарлен 1996: 29)

Столе Попов, кој голем дел од своето професионално режисерско творештво го посвети на интермедијалната примена на литературата на расни автори, во разговорот со Луси Фишер во специјалното зимско издание на магазинот *Tajm (Time)* во 1998/99 г. вели:

---

<sup>190</sup> Речиси во исто време *Нежниот варвар* се појави и во англиски превод на Пол Вилсон, а се очекува и преводот на Стејси Нект.

„Како дете никогаш не верував во вербална комуникација. Не ме интересираше да ги слушам луѓето како зборуваат, она што ме привлекуваше беше нивното однесување, гестикулации и емоции. Ме привлекуваа човечките лица, малите и небитни гестови и реакции, речиси невидливи за човечкото око.“<sup>191</sup> Менцел, пак, во документарниот ТВ-портрет *Јиржи Менцел и чешкиот филм*<sup>192</sup>, отворено зборува за трансмисијата на варваризмот денес: „Луѓето уште се големи сверови како што беа во средниот век. Таа варваризација е бесконечна. Благодарение на новите медиуми и на новите трендови во уметноста, литературата и културата, се чини дека луѓето стануваат уште поголеми варвари отколку што беа пред 500 години“. Тој, меѓу другото, вели дека современиот филм е во тешка конфронтација со другите медиуми и многу се дискутира за неговата вистинитост. „Всушност, вистинитоста загуби, зашто овие модерни филмови не се вистински, попрво се приказни, кои многу се разликуваат од вистинскиот живот.“ Камерманот Јаромир Шофр, кој беше директор на фотографија на оскаровскиот *Строго контролирани возови*, во портретот за Менцел вели дека тој својата работа секогаш ја засновал врз квалитетна литература и дека покрај литературата на факти и тековната литература, тој се ориентирал кон уметничка литература, како што се, на пример, делата на Храбал. „На филмот работат режисери кои се способни врз основа на литературата да направат некакво аудиовизуелно дело, некаква кинематографија. Се чини дека е тоа врвна можност за адаптација на литературата, односно за вербално изразување на некаква порака. Да адаптираат до изглед на убава кинематографија, која има слично емоционално влијание како оригиналната литература, но во областа на својот медиум.“<sup>193</sup>

Почетната секвенција на долгометражниот игран филм *Нежниот варвар* (1990) на Петр Колиха наликува на кадрите снимени во топилница за железо од краткиот документарец *Оган* (1974) на Столе Попов, кој за овој свој прв професионален филм вели: „Преку еден чисто кинестетичен пат, гледав човековата борба, надежи, стремежи, исчекувања, да ги издигнам до ниво на една отворена метафора, која ќе побуди повеќекратна асоцијација.“<sup>194</sup> Колиха, пак, сублимира: „Филмот е еден од најневеројатните начини да се надминат бариерите помеѓу континентите, културите и религиите“.<sup>195</sup>

Ако кај Георгиевски има силно психолошко понирање во личностите од неговата проза, и не само стриктно тематско, туку и стилско, емотивно и морално авторско определување, тогаш „Храбал правел како што пишувал и неговиот збор станал тело и така натаму – бесконечен циклус на метаморфоза“ (Столиц-Хладка 2008: 45). На свој начин, Хенри Џенкинс го опишува трендот во трансмедијалното раскажување приказни како

<sup>191</sup> “Ordinary People, Extraordinary Times”, *Столе Попов / Stole Popov: film director*, 2012-2021. <<https://stolepopov.com/ordinary-people-extraordinary-times/>> Accessed 25.12.2020.

<sup>192</sup> *Јиржи Менцел и чешкиот филм*, документарен ТВ-портрет, сценарио и режија Горан Тренчовски, 1999, Македонска телевизија, 39 мин. <<https://youtu.be/i9B8OqdsQIA>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>193</sup> Покрај таа изјава на кинематографскиот великан Јаромир Шофр во ТВ-портретот посветен на Менцел, подоцна е направен и разговор со него. Софија Тренчовска, „Јаромир Шофр – Креативноста на камерата треба да го истисне компјутерот“ во: *Дело и знак*, Македоника литера, Скопје, 2018, 143-146.

<sup>194</sup> Во некогаш актуелната емисија од областа на културата и уметноста 4 x 7 има прилог за филмот *Оган*, каде е поместен и разговор со режисерот на филмот Столе Попов. 4 x 7, водител Алдо Климан, режисер Мирослав Чепинчиќ, ТВ Скопје, 29:39-36:45, подвл. Г. Т. (Емитовано на 23 мај 1974 г.)

<sup>195</sup> “ECFA in persons: Petr Koliha” in: *ECFA Journal*, No. 2/May 2009, Bruxelles, 9.

Корпорациите се повеќе ги преработуваат постоечките приказни и обезбедуваат дополнителни содржини кои заедно создаваат поголем свет на приказни или франшиза. Ги поткрепуваат постоечките светови на приказни обезбедувајќи нови линии на заплет, информации во врска со заднината или ликови. Трансмедијалноста бара одреден вид активно гледање, бидејќи публиката која е запозната со сите текстови на франшиза ќе ја разбере приказната подобро или ќе се чувствува мотивирано меѓусебно да дискутира за неа.

[illegible]



## 5.1. Интермедијални трансфери

Елементите на романот се предмет на зафат на адаптација и тие се трансферабилни во филм. Кинестетичните текстови (поеми, прози, пиеси) индицираат дека тоа се отворени, интертекстуални дела со својства за адаптација и подложни на директен трансфер на значења во друг, кинематички медиум. „Принципот на транспозиција и трансформација е општиот принцип во уметничкото творештво“ (Столц-Хладка 2008: 44). Трансферот од еден во друг медиум означува медиумска промена, а интермедијалните трансфери вклучуваат различни видови на медиуми (говор, пишување, музика, филм, вебсајт) и почива врз постоењето на три главни концепти на медијалност: *мулти*, *транс* и *интер*.

Врз примерот на трансферот на романот *Приказната на робинката* (1985) на Атвуд<sup>196</sup>, го следиме движењето на иконографијата на насловниот лик во лепеза од печатени и подвижни медиуми, вклучително илустрации на корици од книги, балет, филм, телевизија и други разноличност. „Сликата на Робинката се трансферира низ процесот на адаптација што ги интерпретира визуелните маркери во различни модалитети“ (Кејт Њувел 2021: 34).

Новите медиуми и новата семиотика водат кон разрешување на парадигмите, стимулирајќи некои нови кинематографски апарати, при што репродуцираните слики не постојат целосно во екстремедијалната реалност, туку „компјутерската меморија и нивната проекција или емисија на дисплејните направи е само визуализација на алгоритмите“ (Анджеј Гвожд 1997: 337).

Интермедијалните трансфери имаат допирни точки и со *(де)тронизациите* коишто егзистираат низ тезата за детекција на драмските феномени што го одбележаа дваесеттиот век, како век во кој се случија најзначајните придвижувања во поглед на новите форми, прогресивни уметнички правци и културни еволуции. Теоријата и поетиката на *(де)тронизација* навлегуваат во сферата на современата феноменологија, олицетворена низ голем број примери од светската (драмска) уметност, напуштајќи ги традиционалните бариери помеѓу филмот, театарот, телевизијата и сродните уметнички видови. Таквите и имаат свои лимбуси и корпуси, а низ научните истражувања и компаративистички преиспитувања може да се врши декодирање на драматичната хиперреална стварност од минатото.

---

<sup>196</sup> Маргарет Атвуд, *Приказната на робинката*, прев. Кристина Димкова, Бегемот, Скопје, 2016.

## 5.2. Кинестетична vs театрална дијалогичност

Концептот на интертекстуалноста има витално значење за секоја теорија и пракса на генетско читање, при што се случуваат отстапувања или поклопувања од/со стручната валидност на изворниот текстуален материјал, тежнеејќи кон поправање на текстот, „како кога повредена пеперутка којашто ентомолог научно ќе ја дисектира. Интертекстуална анализа е можна само ако читателот прифати дека таквата анализа мора да се заснова врз спекулативната креативност на двосмисленоста“ (Мајкл Вортон 1986: 21).

Романите и расказите од кинестетичната проза и театралната проза првично комуницираат со публиката преку дијалози или слики. Токму *дијалогичноста* е одлика која им дава драмски карактеристики на прозите кои се подложни на екранизација и инсценирација. Притоа мошне важни единици се *драмските агли* (*драмски пресврти*, *драмски кривини*). „*Драмскиот агол* е момент каде што насоката на движењето се менува, каде што правата линија формира агол; тоа е драмска тензија на сцената, односно драмски пресврт“ (Младеноски 2018: 105). Ваквите локации во драмските структури, Горан Стефановски (2003) ги нарекува *драмски стапици*.

Примери на романи кои доживеале повеќекратни успешни филмски и театарски адаптации успешни во двата медиума се: *Театарски роман* на Булгаков, *Одвезано со виорот* на Маргарет Мичел, *Поштарот секогаш звони двапати* на Џејмс М. Кејн, *Волшебникот од Оз* на Л. Франк Баум, *Скарамуш* на Рафаел Сабатини, *Театар* на Сомерсет Мом, *Пеколниот портакал* на Ентони Бурцес, *Франкенштајн* на Мери Шели, *Големата вода* на Живко Чинго и др.

За автентичноста на романот *Црвениот коњ* се вели дека „покрај со просторната локација, е збогатена и со лексиката на тој простор“. Романот со својата тема „го продолжува сликањето на внатрешните немири и неговите луѓе од нашиот Југ со сите бремиња и невремиња, судири, желби и соништа во трагедијата што ги исфрла од родното, сопственото тло и ги истура по светот“, додека „животот на Борис останал во искршени парчиња од мозаикот со темни кажувања“ (Тоциновски 2006: 56-59). Како писател кој својата животна патека ја минува како дете бегалец, Георгиевски до последниот здив ги бруси приказните што ги раскажува.

Во случајот со Храбал, тој заклучил дека, како нем гледач на животворниот *theatrum mundi*, ќе биде помалку ограничен од неговите актери и од графичката омеѓеност на неговите долги реченици во *Нежниот варвар* коишто имаат своја мелодија и ритам. „Храбал наоѓа задоволство во нијансите на вербалното изразување и има вештина да си игра со нив. Не пишува за да го фати минливиот момент, туку за да ја развие и да ја нагласи неговата убавина“ (Пиларж 2008: 55-56). Иако е писател кој потекнува од работничката класа, тој се развива како елоквентен и повеќестручен раскажувач.

И двајцата автори, Георгиевски и Храбал, ги создаваат своите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* како кинестетички романи со одредени театрални проседеа и нивниот главен заеднички хронотопски мотив е кафеаната (крчмата, пабот) како нагонско, менталитетско и метафизичко место за општење.

### 5.3. Емоционален импакт на нарацискиот говор

Во наратологијата разликуваме неколку главни книжевни епски видови: епска песна, еп, расказ, новела, повест, роман. При рецепцијата на адаптираното литературно дело, се остварува емоционалниот импакт на нарацискиот говор, а да се постигне тоа, потребно е времето на фабулата да се смали, со или без елипси. Процесот на згуснувањето на времето се вика *компресија*. Времетраењето на фабулата и сижето „може да биде подолго од проектираното време, но тоа го прикажува текот на дејствието на таков начин да не може да се открие времето кое недостига“ (Бордвел 2013: 100).

Нараторот во *Црвениот коњ* не само што е лик во романот, туку претставува и средиште на приказната, па затоа неговиот смисловен склоп го чини тензијата помеѓу доживеаното и раскажувачкото „јас“. Романот е животна сторија на Борис Тушев, кој доаѓа во судир со општеството (поради вклученоста во револуцијата), потоа со моралните норми на својата средина (поради потпишувањето на изјавата дека се откажува од Комунистичката партија), за на крајот да дојде во судир со самиот себе си (изразен во дилемата: дали требало да остане верен на себе си и своите идеали или да се врати во татковината и по цена да се откаже од она што тој навистина е). Приказната ја раскажува самиот Борис од аспект на неговата остварена желба да умре таму каде што е роден.

(Георгиевска-Јаковлева 1997: 66)

Во романот *Нежниот варвар* за емоционалната изразност е мошне важна хармонијата во тријадата од ликови Владимир – Егон – Докторот. Владимир Боудник е уметник, претставник на експлозионализмот, графичар во расчекор помеѓу авангардата и андерграундот, а Егон Бонди, филозоф, поет и разузнавач. Владимирек, Нежниот варвар, како што го нарекувал пријателот Доктор (Бохумил Храбал), во 1967 г. пишува:

Pamatuji na údobí, kdy B. Hrabal mne prohlašoval za idiota, který za svého života nedokáže realizovat jedinou výstavu a po kterém zůstane pouze legenda, najde-li se pamětník, jenž bude schopen zachytit můj život. Byl jsem idiotem pro psychiatry, pro mého tchána, poloidiotem pro prokurátora (proto jsem dostal pouze 6 měsíců podmínky na rok a nešel jsem do vězení). Byl jsem idiotem pro jisté lidi v továrně, v okruhu příbuzných... Už skuhrám jako stará prostitutka. Raději končím.

(Josef Rautolf 2019)

Владимир живеел сè на сè 44 години; неговиот живот завршува во 1968, позната како година во којашто се случувале низа освестувања, протести и демонстрации во некои делови од Европа.

Во антагонизмот помеѓу суровото, грубото и варварското наспроти центлменското, благородничкото и суптилното, Иван Тургенев, претставен од В. С. Причет како „нежен

варвар“, велел за себе дека „има во себе повеќе од Дон Кихот отколку од Хамлет“ (Причет 1977: 103). Варваризам е и палењето на книгите во Рајхстагот и на други озлогласени места, одземањето на правото за самоопределување, бришењето на идентитетот, фалсификувањето на историјата и „дерењето на кожата“ до последната капка крв, за што зборуваат некои драми на Јордан Плевнеш. Таквиот патос останува незалечен, а раната постојано се отвора, што есхатолошки значи дека спиралата на варварството води кон некакво душло дно коешто се граничи со инфералната сфера, опозитна на хуманистичката.

Нарацискиот говор во филмското дело се развива во три етапи, при што имаме запазување на аристотелијанскиот импакт во модерен контекст:

#### Чин I

Приказната започнува со мала напнатост додека се поставува.

Се случува инцидент кој нè внесува во вториот чин и ја зголемува напнатоста.

#### Чин II

Напнатоста постојано се зголемува со текот на времето.

Серија настани (*Desis*) водат до промена (пресвртница) кај протагонистот и/или публиката.

Пресвртницата, последователно, предизвикува своја серија настани (*Lusis*) што продолжува да ја зголемува напнатоста.

#### Чин III

Зголемената напнатост кулминира во климаксот на приказната.

Расплетот ја враќа напнатоста на нејзиното првично ниво од чин I.

Приказната завршува кога протагонистот и/или публиката доживуваат откритие.“

(Ерик Р. Вилијамс 2018: 58)

Последните пасуси од *Црвениот коњ* со голема напнатост ни ја дораскажуваат приказната што предизвикува значаен емоционален импакт:

Телото сè уште ми беше големо и полно со месо, ама нешто имаше пукнато во мене и сега само лежев среде куќа и гледав во гредите. Дрита секако се обидуваше, и доктори м'кнеше, и баби се вртеа низ лозје пред изгрејсонце, ама ништо. Вани дојде уште еднаш, ама ме најде без лаф в уста, пласнат на земја и здрвен. Само очите под клепалата можеа да ми се вртат лево и десно. Стрико Борисе, што е ова со тебе? рече Вани, клекна крај мене и се стегаше да не заплаче. Неговите лафови влегуваа во мене,

ама јас не можев да му направам мои лафови. Не знам ни со очите дали нешто му кажав. Така, што се може со легнат човек! Се вртеше околу мене, се обидувахе да ме седне, да ме крене на нозе, ама попусто, *кога човек сам не се управува друг не може да го подмести*, тежи колку една планина. Што велат докторите, стрико Борисе?

(...)

Се измори стрико Борисе, вели Вани, ти папса снагата, а и лаф немаш в уста! Кој ќе ми каже сега што беше она што те истера од село? Светот пеш го имаш одено, нигде ништо не можело да те врзе – и сега така! Не е право ова стрико Борисе! се расплака како дете и прсна угоре прекутрупа низ шумата. Низ големата дупка што ја имав оставено за пенцере видов црвен пламен отаде падината и наеднаш влезе тој во пламенот и заедно се загубија угоре. А и како можев да зборувам, што можев да му кажам? *Дека се уплашив да не умрам во светот? Дека ги фрлив под нозе сите години борба само за да се вратам во селото? Знам што ме чека и уште колку ми е останато, ама не се плашам*. Сега можам да ви признам, ќе останев уште во црвената земја кај Олга, не ќе се наведнев метанин да му правам на Гркот за да ме пушти дома – само гледам годините изврвија, а јас без семка во светот. Реков да видам што останало од мојот корен, така. Само да се вратам и да им се напикам во мислите на луѓето и за зло и за добро, сега само за тоа ми е тешко што не им кажав зошто се вратив. Оти сега кој може да одбере што има во моите очи.

(...)

Дрита се наведна и со прегачот ми ја забриша водата од очите. Тогаш таа долго стоеше врз мене и ми гледаше во душата низ очите. Така и ми ти го чула мојот глас и убаво ме разбрала. Уште до вечерта забрче тракторот во лозјето и таа и Вани ме легнаа во приколка, ми ја наместија главата во нејзиниот скут и ме вратија во селото. Оти *гледав само горе, во небото*, не ни видов кога и како ја поминавме планината. Во мојот двор долго се вртеа додека не пронајдоа нешто како тезгере со кое ме префрлија во големата одаја. Таму ме легнаа врз ново веленце послано врз рогозината. Очите ми се наполнија со мојот таван. Мислам ништо повеќе не ми требаше.<sup>197</sup>

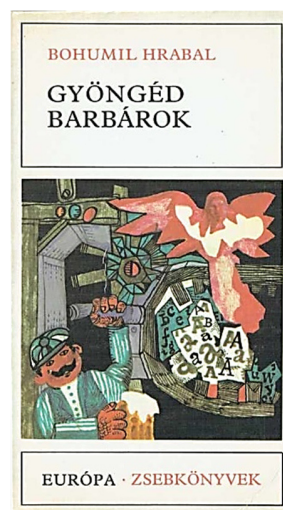
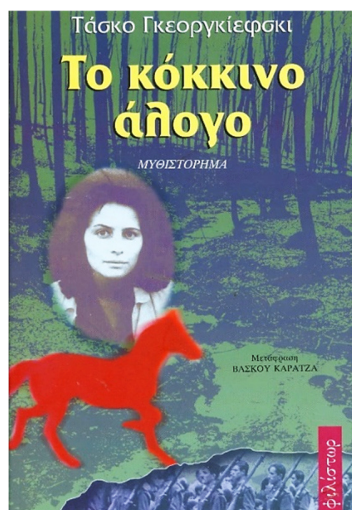
Во завршниот пасус од *Нежниот варвар* забележуваме иста напнатост како на почетокот и притоа емоционалниот импакт донесува извесно откритие кај рецепиентот:

Je nám snad skutečnost k smíchu? Je náš postoj k ní ironický? Či snad se pro nás hodí úloha povznesených kritiků? Dočista ne. Proto také termíny, které až donedávna měly určit a definovat náš vztah ke skutečnosti, mají příchut' schválnosti a ironie, a proto nejsou přesné, i když, hlavně ve výsledcích těchto termínů chápaných jako program, je hodně

---

<sup>197</sup> Ташко Георгиевски, *Црвениот коњ*, Микена, Битола, 2008, фрагменти. Подвл. Г. Т.

pravdy. Jsme tedy *na počátku cesty*. Je třeba, abychom ji na-stoupili a pokračovali v ní co nejdříve, abychom ji nastoupili vědomě, abychom byli připraveni, nebo bude pozdě. *To je potom ideologie, náš světový názor*, chcete-li. Je třeba, abychom se opravdu postavili sku-tečnosti tváří v tvář, jen u nás je to doopravdy možné. Je třeba usilovat o maximum vědomí všeho, co je kolem nás, je třeba to zaznamenávat co nejpřesněji, chápat to vše v pravdivých souvislostech. Bude to zpočátku těžké, ale je nutno již jednou začít a skoncovat se strašpytlovským váháním, přešlapováním na místě, ohlížením se zpátky anebo přežvykováním protestních litanií, které nejsou nic platné a už dlouho nejsou pravdivé. Dále je třeba nepočítat se souhlasem kohokoliv mimo nás. Ne že by na nich nezáleželo, záleží na nich pro ně samé, i nám jsou potřební, vždyť je to materiál, který denně ochotně přistupuje k té nejkrásnější pitvě pod naše nevzrušené prsty. *Vivisekce*. Záleží na každém z nás, nakolik se mu podaří zbavit se zájmů společných s ostatními lidmi. Ať nikomu ani ve snu nenapadne, aby zakládal nějakou novou církev. To se podařilo pouze komunistům, a ti měli před-poklady tkvící v podstatě jejich věci. Ne že by nám to uškodilo, ale zahubilo by to každého z nás, kdo by se o to vážně pokusil. A takový člověk by určitě hodně lhal sobě nebo druhým, anebo obojí najednou.<sup>198</sup>



<sup>198</sup> Bohumil Hrabal, *Něžný barbar: pedagogické texty*, Mlada fronta, Praha, 2008, 117-118. Подвл. Г. Т.

#### 5.4. Дефенестрација, егзил, миграција, номадизам

*Дефенестрацијата* е присилен чин на отстранување на неистомисленикот или непријателот од вашиот пат на што побрз можеен начин. Тоа за одредена личност означува целосна дискриминација, елиминација, екскомуникација, исфрлање и исклучување од социјалната средина. Со таа постапка наводно треба да ѝ се даде до знаење на таа личност дека повеќе не е пожелна.<sup>199</sup> И Георгиевски и Храбал како личности и автори имаат поминато низ своевидни дефенестрации. Нивното поле на уметнички интерес суптилно го изразува дефенестрацискиот порив наталожен од бурното биографско минато: минувајќи од диктаторство низ транзиција до посткомунизам, од Кронцелево и Жиденице, преку Гаково и Нимбурк, па сè до Скопје и Прага.

Според Георгиевска-Јаковлева, *егзилот* е трајна траума, а егејската тема е заборамена/забранета историска приказна. „Преживеаната траума и егзилот произведуваат неколку крупни симболи – маглата, коренот, сидот, коските – врз кои се гради сликата на свет на прогонетиот човек. Тие слики имаат симболично значење и прераснуваат во темелна метафора на потрага по изгубениот идентитет“ (2011: 372).

Зачестениот и масовен егзил води кон егзодус, а Црвениот коњ како анимален лик е алузија на митолошкиот Пегаз. При таквото толкување може да лоцираме два екстрема што водат кон отуѓеност, егзиланство и поделеност на идентитетот: „едниот, во целосна негација на своето наследство, другиот, во негација на традициите на земјата која го прифаќа“ (Гоце Смилевски 2020: 68). Борис, качен на својот коњ, ита кон Сонцето, кон топлината на родниот дом. И колку побрзо галопира, колку повеќе се извишува и приближува кон сончевите зраци, толку повеќе крилјата на неговиот Пегаз се топат како восочна свеќа исто како што постепено исчезнува светлината во неговата душа. Со крилјата на неговиот коњ одлетува и неговата осамена душа која се стопува и догорува како свеќа, а пламенот изгаснува како разлеан вдув во небесниот бескрај кон сонцето. „Светот како сончево огледало“ (Николовска 2018: 218).

„Прогонот, теророт и чувството за другост на илјадници македонски деца, старци, жени, девојки и на оние кои не знаеле зошто се обвинети“ (Миронска-Христовска 2018: 59), се тематскиот фон во романсиерската тетралогија *Црно семе*, како и во романот *Црвениот коњ*, и во нив „е инкорпорирана желбата за враќањето во родното огниште, методата преку која опстојуваат ликовите“ (Миронска-Христовска 2008: 186). Во речиси секој негов роман е проследуван прогонот на Македонците низ различни перспективи. Во *Црвениот коњ*

е опишан прогонот на група борци за слобода и нивното измачување при транспортот во Ташкент во 1949 година. Борис и другите од групата борци, биле

---

<sup>199</sup> Дефенестрацијата е, всушност, чин на насилно исфрлање од прозорец, најчесто од политички причини или поради спротивставени ставови, при што нема изгледи за ниеден начин на цивилизирана или каква било друга правна разрешница. Појавата датира уште од библиски времиња, а поимот започнува да се популаризира во 1618 г., при инцидентот во Прашкиот замок, по што започнува Триесетгодишната војна.

утоварени во камиони, па растоварани во Солун, па следувал утовар на брод од Пелопонез за некаде. Сокриени меѓу каци со јаглен, на дното од бродот без воздух, вода и храна, ги растовариле некаде, па ги качиле во вагони до црвената руска земја, во Ташкент. Таму некои умирале, некои заживувале, како Борис со Олга, но кој сепак живеел со мислата за своите, за родното огниште, за своето македонско име. Годиците течеа, но желбата за враќање не згаснувала. А враќањето имало цена: требало да се напише дека е Грк и дека не бил комунист. И Борис чекал, се мислел, па дури во 1965 година решил да се врати. (...) Кога пристигнал кај Кајмакчалан, во првото село, пресретнал човек со црвен коњ кој го продавал и го купил. Но неговото враќање не било прифатено: поради црвениот коњ и потпишувањето на документот. Тој бил друг за оние кои останале по војната. Останал сам, почнал да гради нова кука надвор од селото, но умрел.

(Исто)

*Миграцијата* на постмедиските генерации се движи по патеката од традиционалните медиуми кон дигиталните платформи. Оттука, индустријата на новите медиуми веќе не создава поединечни содржини, туку сериски наметнувања на навидум воедначени фрагменти. „Миграциите не се изолиран феномен: движењата на удобности и капитал секогаш ги поттикнуваат движењата на луѓето“ (Каслс и Милер 1998: 4). Таквите придвижувања од коишто не се поштедени ниту Борис ниту Владимир, имаат трансдисциплинарен пристап.

„Егзилот никогаш не е положба во која сте задоволни, спокојни и сигурни. (...) Егзилот е живот вон од вообичаениот ред. Номадски, без средиште, во контрапункт“ (Саид 2013: 191-192). *Номадизмот* е начин на живеење – штом човекот ќе се навикне на новата средина, на новиот вид на доживување на светот, немирите надвладуваат и се сраснува со номадскиот интелектуализам, припадност на еден уметнички и поетички универзум, не на национално ограничени култури и територии. Токму геопоетиката ги артикулира значењето на белината и моќта на молчењето, афирмирајќи „‘номадски’ тип на пишување“ (Вајт 1992: 176). Следствена на егзилот, миграцијата и номадизмот е појавата на дијаспоричност, при што се окрупнуваат одредени емигрирани заедници, групирајќи се главно според потеклото, јазикот, културата или некои национални особености.

Ако заминувањето од „дома“ значи разделба, одвојување, напуштање на една состојба за да се премине во друга и на свој начин станува синоним за напуштање на домот, тогаш враќањето означува пристигнување на местото на заминувањето, повторно освојување на напуштеното и загубено место, и едно заокружување на самото патување.

(Мојсова-Чепишевска 2015: 90)

Човекот интелектуално се раѓа, ги учи првите зборови на мајчиниот јазик и учи да пишува, ги прави првите креативни чекори, се усовршува, за во еден момент од кариерата да направи дело и – се сели на друго место, прифаќајќи номадизам, создавајќи си услови за



нешто ново. Така се појавиле и преселбите и номадството во глобалните хронотопски светови на Георгиевски и Храбал.



## 5.5. Постмедијални ефекти

Со подемот на медиумите, имаме појава на нови видови медиуми или постмедиуми. Следејќи го развојот на постмедиумите, разликуваме постмедијална состојба (Петер Вејбел), постмедијална естетика (Лев Манович) и постмедијална ера (Феликс Гатари). Покрај видеооблиците и мултимедијалните изведувачки проекти, прозата може да се адаптира уште и во стрип, кореодрама или опера, а со фрагментациски или мотивациски третман, по пат на цитатност, од неа може да произлезат и некои супкултурни форми: постери, графити, поп/рок-настапи, документарци,<sup>200</sup> онлајн емисии, потрошувачки продукти, пијалаци, брендови. „Медиумот на литературата го бара пишаниот збор (или отпечатениот збор), кој се пренесува преку читањето. Медиумот на филмот бара слики во движење кои се пренесуваат преку проектирање на екран“ (Џон Дин 2008: 105). *Постмедијалните ефекти* или појави, со други зборови, се своевидни феномени во полето на драмската сфера.

Мошне интересна е појавата кога по дистрибуцијата на филм се стимулира иницијација на новородени книжевни дела – раскази, новели, романи. Таквата појава се нарекува *новелизација*, т. е. поттикнување и објавување на нови книжевни дела, од култен филм, серија, претстава или вистинит настан, при што филмската историја може да се третира како новелизација (Невена Даковиќ 2006). Успешниот нем филм *Трговија со души* (1913) во режија на Џон Лон Такер, продуциран од најстарото американско студио „Универзал“, е прв филм адаптиран на Бродвеј кој не е базиран врз театарска пиеса и прв според кој Јустис Хејл Бол дополнително напишал истоимен роман,<sup>201</sup> и фактички претставува прв пример од низата феномени на новелизацијата – обратна трансмедијализација – од филм кон роман.

Во оваа расправа за трансмедијалните можности би се потсетиле на Фрајтаговата пирамида, која има три дела: А – почеток (долу), Б – врв (горе) или кулминација, и В – крај (долу), и пет точки: 1 – вовед, 2 – развиток или подем, 3 – пресврт или перипетија, 4 – катастрофа или пад и 5 – исход. Адаптацијата на секој од овие делови вклучува комбинирање, инверзии или пресоздавања. „Последователната инверзија на хиерархијата на облици на претставување, толку цврсто вградена во адаптационата студија од нејзините почетоци, е највпечатлив придонес кој аналогично меѓу адаптацијата и екфразијата може да го понуди во областа“ (Томас Лич 2012: 93). Во појасот на драматичните адаптации, литературната содржина е секогаш најбитна. Надворешноста (формата) можеби е побрзо подложна на заборавување, но внатрешната содржина, сегментите од приказната, тоа е она што го паметиме.

Може да е тешко да се забележи како даден медиум раскажува приказни на свој начин – ние сме толку навикнати на одредени норми поврзани со медиумите на

<sup>200</sup> Bohumil Hrabal: *Takže se stalo, že...*, dokumentární film, režie Oliver Malina Morgenstern, Global Entertainment & Media, 2014, 72 min. <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/400531/bohupil-hrabal-takze-se-stalo-ze>>

<sup>201</sup> Eustace Hale Ball, *Traffic in Souls*, G. W. Dillingham Co., New York, 1914.

книжевноста, филмот и телевизијата што често не размислуваме многу за конкретни атрибути. Корисен начин да се забележат уникатните својства на некој медиум е да се спореди со друг вид.

(Јазон Мител 2007:156)

Во светот на сличности и разлики, сè е востолчено со вредносен епитет. Споредбените вреднувања ги означуваат вредностите во постмедиумскиот систем и постмедијалната ефектуираност. Продолжувајќи го интердисциплинарниот пристап, земајќи ги предвид визуелните уметности, театарот, концертните сали, оперските куќи и други архитектонски зданија,

би било интересно да се прошири истражувањето на структурите *mise-en-abyme* од поединечни, веќе добро истражувани области (како што се приказни во приказни, или драми во драми) до области вон од книжевноста, особено филмови во филмови, опери во опери итн., зашто во сите овие случаи „кадрирачките“ делови, кои се непосредно пред деловите во рамка, редовно покажуваат висока густина „кадри“.

(Вернер Волф 2006: 32)

За совршенствата на многу подеми и падови во животната драма, на ликови од когот на големите страдалници, можеме многу да прочитае во есеите на Монтењ, кој метафорично ја елаборира технологијата на успехот/неуспехот. Кога тронизирачките и детронизирачките постмедијални фази не можеме да ги лоцираме со зборови, тие најдобро се разбираат со помош на ликовниот мотив: цртежот, фотографијата, илустрацијата... Невидливиот спој помеѓу мислата (текстот) и сликата е еден од основните мотиватори на *(де)тронизациите* во животот и уметноста.

И конечно: како медиумот (ТВ-филмовите, ДВД-изданијата вклучувајќи правење документарни филмови или подвижни слики направени за мобилни телефони) влијае врз процесот на кадрирање? Ако ги вклучиме интеркултурните, историските и трансмедиумските аспекти во идните истражувања за кадрирање и филм, *нашата* (критичка) уметност *нема* да овене.

(Рој Сомер 2006: 404)

Во современиот свет на видувања и привиди, вистини и лажни вести, правди и неправди, се обидуваме преку литература и со уметнички дела да го промениме светот, онака како што ѝ прилега на секоја нова генерација учена врз хуманистичките правци на XX век. И понатаму битисуваме во обрачот на спознајното, со божествена намера и мечти за нови спознавања, соочувајќи се со повторливите грешки на Борис Тушев и Владимир Боудник, правејќи морална категоризација на нивните дилеми.

Главниот лик во *Црвениот коњ*, Борис Тушев, низ Јас-формата, оставајќи впечатлива кинестетичка бразда, својата животна *одисеја* ја раскажува „и при случаи на паралелни раскажувања, на паралелни животни приказни, и при користењето на коментари од дигресивен, поетски или симболичен карактер, и при цели поетски пасажи, како поетско

згуснување, резиме или најава“ (Матеја Матовски 1986: 123). При таа голема тема на *враќањето*, Ефтим Клетников, пак, согледува дека „широкиот распон на судбината на неговиот главен лик го кондензира на мал простор и во еден речиси фуриозен раскажувачки ритам, небаре во стилот на филмската техника на кадрирање на секвенци со кои се згуснува времето и просторот“ (Клетников 2008: 13-14).

Кај *Нежниот варвар* пресудно е пријателството на тројцата аутсајдери од 50-тите години: ликовниот уметник Владимир Боудник, поетот и филозоф Егон Бонди и самиот автор (Храбал). Иво Кробот во монографијата *Виа Храбал*, потенцирајќи ги ситуациите во тој тријаден спој од ликови и пишувајќи за пробите на неговиот *Нежен варвар*, вели дека ансамблот се распространил „над текстот, под текстот, зад текстот и сјајните актери го обвиткуваат со маса длабока и уметничка опитност“ (2014: 86). Во тоа асоцијативно дело со поднаслов *педагошки текстови* се назира целата ерудитност на писателот, за кое Милан Јанкович во истото монографско издание вели дека провејуваат „естетските гледишта од *Теоријата на прозата* на Шкловски, *Поглавјата од чешката поезика* на Мукаржовски, *Светот кој се смее* на Тајге“ (Исто: 63).

*Црвениот коњ* го имавме како долгометражен игран филм, како играна телевизиска серија во три епизоди и како радиодрама, а *Нежниот варвар* го имавме како долгометражен игран филм и како театарска претстава. Пред нас имавме четири цврсти интермедијални режисерски системи – на Столе Попов, Ацо Алексов, Петр Колиха и Иво Кробот. Нивните режисерски концепти се промоција на една нова театарска, филмска и радиочувствителност кои биле поим за храбар, свеж, инвентивен и авангарден потфат за времето кога тие аудиовизуелни дела се продуцирани. Разложувањето на драмските проекти создадени од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* значи верификација на трансмедијалните можности на тие две ремек-дела кои се составен дел од една книжевна ризница со нови препрочитувања и воспоставувања нови интермедијални односи во компаративната литература и книжевната херменевтика.

Филмската емулзија сè повеќе се напушта како првичен запис. Доколку се сака да се направи архивска копија на филмска лента, прво се прави дигитален, а отпосле записот се трансферира на 35 мм емулзија. Ретроградниот принцип значи пронаоѓање на некои нови елементи во старото. Така е и со истражувањето на количествата литерарна визуелност во светот што го живееме.

Подвижниот музички театар ја продуцираше кореодрамата *Часови по танц за постари и понапреднати* во кореографија и режија на Сташа Зуровац, по музика на Марјан Неќак, премиерно изведена на 2 јуни 2016 г. во Загреб, на манифестацијата Недела на современиот танц.<sup>202</sup> Инспирирани од истоименото Храбалово прозно дело, во оваа танцова

---

<sup>202</sup> Претставата *Часови по танц за постари и понапреднати* / *Satovi plesa za odrasle i napredne* е во кореографија и режија на Сташа Зуровац, музиката е на Марјан Неќак, костимите се на Бјанка Аџиќ Урсулов, сценографијата на Жорж Драушник, обликувањето на светлото на Дени Шесниќ, а играат Тамара Пјевиќ, Јована Миросављевиќ, Луција Кукур, Касија Врбанац, Ени Весовиќ и Дора Кокољ. Во претставата се користени кадри од филмот *Строго контролирани возови* на Менцел, а видеото го обликуваше Марин

претстава учествуваат шест девојки низ редунантност на сликовити мотиви и гестови преземени од романот, со духовити сцени од современиот живот. Иако претставата е базирана врз принципот на цитатност, во неа речиси нема употребено зборови. Сепак, драматизацијата на Вацлав Нивлт очигледно е искористена како концептуална инспирација за проектот:

„Дијалозите на музичарите можат да се заменуваат меѓусебно, зависно од нивните артистички способности. Во случај на неопходност, дијалозите можат да се сведат само на две, па дури само на една единствена личност на музичар, а исто така инструментите можат да се заменуваат по потреба.“<sup>203</sup>

„(Учителот по танц и натаму виси на *круговите*, во устата му е белата шамија која му стрчи од устата: се обидува да го привлече вниманието на другите со принесување на рацете кон устата – наводно ќе молчи, но на него никој не обрнува внимание. Музичарите играат танц во ритамот на полката. Картите ги фрлаат врз капакот на пијаниното. Еман и 16-годишната девојка не се присутни, додека 40-годишната жена и 60-годишната старица стојат покрај музичарите кои играат карти и преку рамената им гледаат во картите.)“<sup>204</sup>

„(Учителот конечно е принуден да игра. Овој пат не танцува онака лесно *како во сонот*. Тешко успева, зашто е крут, постојано гази таму каде што не треба. Другите пеат и плескаат во ритам.)“<sup>205</sup>

„УЧИТЕЛОТ: Животот е толку убав, што човек просто може да споулави од таа убавина!“<sup>206</sup>

Операта при Народниот театар во Прага го реализираше оперскиот мегапроект *Дон Храбал* (животот на пабителот Бохумил Храбал на оперната сцена) според либрето<sup>207</sup> и музика од Милош Орсон Штједроњ, во режија на Линда Кепртова, премиерно изведен на 14 декември 2017 г. Главниот лик Храбал патува низ апсурдни ситуации и црн хумор придружуван трите судбински жени: Музата (спој на сите негови љубови), сопругата Елишка викана Пипси, и Мајката, а дополнително му помагаат симболични група мачки и јато гулаби коишто се сведоци при падот од болничкиот прозорец. Во проектот се комбинирани повеќе стилови и ритми, од џез, преку поп и денс, до модерна опера.

---

Лукановиќ. Претставата е во копродукција на Подвижен музички театар / Moving Music Theatre од Битола, Plesni studio Liberdance, Tjedan suvremenog plesa, Hrvatski institut za pokret i ples, Македонски народен театар од Скопје, Hrvatsko narodno kazalište од Вараждин, фестивалот Budva Grad Teatar и во соработка со Национална фондација за уметничку игру од Белград.

<sup>203</sup> Бохумил Храбал, „Часови по танц за возрасни и напредни: комедија во два дела“, драматизација Вацлав Нивлт, прев. од српскохрватски Милан Трајков, *Културен живот* бр. 3-4/XXXII, Скопје, 1987, 53, подвл. Г.Т.

<sup>204</sup> Исто, 62, подвл. Г. Т.

<sup>205</sup> Исто, 68, подвл. Г. Т.

<sup>206</sup> Исто.

<sup>207</sup> Либретото на ова современо оперско дело е инспирирано од писателот Ладислав Клима. Тоа го опишува животниот пат на писателот Бохумил Храбал од детските дни до староста, до мигот кога скокнува од прозорец. Храбал е претставен како осамен мохиканец, сонувач кој ја бара убавината во секојдневието и обичноста.

Отпосле се дозна

дека има и човеколики гулаби:

тие пак слетуваат на симсот на

петтиот кат на болницата

а тука веќе одамна нема ни трошки

ни човек што разбира што е глад.<sup>208</sup>

Слична мултимедиумска замисла имаше и проектот *Тутунски споменар* во режија на Г. Тренчовски, премиерно изведен во МНТ на 4 април 2001 г., во којшто главните текстуални цитати беа од Маџунковиот краток расказ *Спомен патување*<sup>209</sup>. Таму, аудиовизуелно сведочејќи за патувачките спомени низ некоја чудесна *Terra incognita*, покрај трите облици на Патникот (стар, зрел и млад), се појавува и ликот на Судбината (во стар и младешки женски облик, но и како женски дух), заедно доживувајќи симболички климакс низ „танцот на тутунот“ со музиката на Драган Даутовски и Влатко Стефановски и кореографијата на Рисима Рисимкин, инспирирано од антологиските стихови на Кочо Рацин „нашиов тутун – нашата мака“, „сонце да запре, да стои“, „куќа цел свет братски ми е“ од збирката *Бели мугри* (1939).<sup>210</sup>

Книжевните класици како Храбал и Георгиевски може да бидат успешно адаптирани и низ графички наративи. Еден од тие интермедијални облици е стрипот. Мишел де Доблер и Дитер де Бројн, пишувајќи за стрипот *Премногу бучна самотија* од Тран, Амбре и Берже<sup>211</sup> според истоимениот роман на Храбал, го поставуваат прашањето за адаптабилноста на пасажите од тој роман. Иако некаде како да се жртвувани одредени делови од романот, сепак, таму е задржана целовитоста на содржината и формата, како и карактеризацијата на протагонистите, којашто варира од гротескност до трагичност. Така, во еден момент, во стрипот се појавува корицата од Камиевиот *Пад*, со која, всушност, се открива интелектуалниот и филозофскиот интерес на ликовите. Авторите на студијата препознаваат дека во стрипот, прикажувајќи го контрастот помеѓу пивото и млекото како храбаловски потрошни реквизити при раскажувањето, „инвентивна ознака е приказот на шише кока-кола“ (Де Доблер и Де Бројн 2013: 183). Тие резимираат со верувањето дека чешкиот романескен дух би можел „да генерира уште погротескен и похумористичен пристап“ (Исто: 187). Таквите согледувања упатуваат на универзалната применливост на

<sup>208</sup> Ристо Лазаров, „Профрчува времето“ во: *Цедена*, Везилка, Скопје, 2018, 40.

<sup>209</sup> Митко Маџунков, „Спомен патување“ во: *Дрвото на Нарајана*, Македонска книга, Скопје, 1998, 160-161.

<sup>210</sup> Горан Тренчовски, „Тутунски споменар – тритмент за мултимедијален проект“ во: *Orbis Pictus: македонската филмска и ТВ-режија и други текстови*, Магор, Скопје, 2001, 136-137. Слична цитатност, од романот *Кон другата земја* на Маџунков, има во: *Езерската земја на Никола К.*, краток документарен филм, режија Горан Тренчовски, МТВ, 16 мин., 2006. <[https://youtu.be/N18LJBvH\\_ck](https://youtu.be/N18LJBvH_ck)> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>211</sup> Lionel Tran, Ambre, and Valérie Berge, *Une trop bruyante solitude: d'après le roman de Bohumil Hrabal*, 6 Pieds Sous Terre, Montpellier, 2004.

хуманистичката тематизација<sup>212</sup> од романот и докажуваат дека адаптацијата различно му реплицира на изворниот текст, којшто може да биде евидентиран со паратекстуални и графички елементи.

Филмот е седма, телевизијата осма, а стрипот деветта уметност и во времето на интермедијализацијата тие хибридно се надоврзуваат, вкрстуваат и надградуваат. Стрипот често се споредува со режисерската книга на снимање (*storyboard*) и сè повеќе зазема место на самостоен наративен медиум, иако стрипот и филмот имаат свои сличности и разлики. Кадрите во стрипот зафаќаат страница и се статични и неми, а на филмот го пополнуваат екранот/платното и се звучни и подвижни. Стрип-адаптацијата на книжевно дело е мошне распространета постапка поради својата популарност кај пошироката публика и затоа има книги кои често се „стрипувани“, при што нивниот стриповски живот честопати добива свој потполно нов облик.<sup>213</sup> Мошне индикативно е тоа што во колоквијалниот говор на јужнословенските народи зборот „роман“ е употребуван и кога се мисли на стрип-тетратка, графичко ротоиздание, цртана новела или популарен комикс.<sup>214</sup>

Стрипот како вербо-визуелен медиум, според Томислав Османли, носи древен јазик на ликовно изразување, јазик чии раскошни траги ги забележуваме во историското наследство на фрескосликарството и иконопиство.<sup>215</sup> Филмот *Мис Стон* како стрип е адаптиран од страна на Зоран Танев во 2000 г.<sup>216</sup>, додека романот *Волшебното самарче* како стрип е адаптиран уште во 1965 г. од Славчо Темков, а во 2001 г. е направена стрип-адаптација од страна на Ристе и Јован Секулоски, според истоимената играна ТВ-серија.<sup>217</sup> Мошне талентиран и луциден стрип-автор е Матеј Богдановски, кој покрај стрипот

---

<sup>212</sup> Во филмот *Татко, господар* на браќата Тавијани, нараторот во некои моменти го опишува тиранското искуство врзано за неговиот татко. И таму, како и во сите големи филмови и романи, никогаш не треба да се гледа со подбив кон ваквите „големи теми“, бидејќи почитта кон татковците се совпаѓа со идејата за христијанството и сите хуманистички учења, што подразбира и заемна почит кон децата, лоцираќи ја заедничката нишка во светот на рамноправните разлики. Во шеесеттите години Гари Соер го напиша четивото *Ничија земја*, а десетина години подоцна Харолд Пинтер напиша импозантен текст под ист наслов. Босанскиот филм *Ничија земја* на Данис Тановиќ е речиси школски пример за успешна визуализација на еден тематски проблем кој се провлекува од Колумбо, па сè до денес, но со примеси на едноставен, драматичен примитивизам внедрен во меѓунационалните релации на *Homo Balkanicus*-от. Во филмот, пак, на Никита Михалков *Лажливо сонце*, инспириран од едно „сончево залажување“, личностите влетуваат во спиралата на темата за „едноумната топлина“, каде грејната сезона трае онолку колку што е жив прокламаторот на таа лажлива, идеолошка матрица.

<sup>213</sup> *Култура*, темат ‘Стрип и идентитет’, прир. Зоран Стефановиќ, бр. 165/LI, 2019, 101.

<sup>214</sup> Како резултат на популарните ТВ-сери *Поважно од живот* (1968/69, режија Јануш Моргенстерн) и *Каде одам дивите свињи* (1971, режија Иван Хетрих) настана појавата на стрип-новелизација, по чијшто пример тргнаа и други веќе култни ТВ-продукции.

*Kapetan Klos* (1-23), tekst i crtež Andrzej Zbych, *Dnevnik*, Novi Sad, 1978.

*Crni Roko* (1-8), tekst Ivo Štivičić, crtež Jeljo Peternej, *Dnevnik*, Novi Sad, 1983.

<sup>215</sup> Томислав Османли, „Развојот на стрипот во Македонија – седум децении стриповно творештво“, Проект Растко – Македонија, 14.5.2010. <<http://makedonija.rastko.net/delo/13769>> пристапено на: 27.3.2021.

<sup>216</sup> *Мис Стон: според истоимениот филм*, текст и цртеж Зоран Танев, *Стрип арт*, Велес, 2000.

<sup>217</sup> *Волшебното самарче: според истоимената серија*, текст и цртеж Ристе и Јован Секулоски, Детска радост, Скопје, 2001.

*Патенталија и Тантелина*<sup>218</sup> според истоимената драма на Русомир Богдановски, го има нацртано и стрипот *Улица*<sup>219</sup> според истоимената повест на Славко Јаневски. Стрип-верзија доживеа и пиесата на Томислав Османли *Двајца во еден*, во визуелно руво на Александар Сотировски, а со театарската претстава *Папокот на светот* беше најавен и стрип.<sup>220</sup>

Ташко Георгиевски, меѓу другото, има напишано сценарија за цртаната серија „Хумористични народни приказни“, куклената серија „Јунак над јунаците“ и документарците за Мирка Гинова и Мирко Милески, коишто се емитувани на програмата на ТВ Скопје во 70-тите години.

Постерот за филмот *Црвениот коњ* е на Дарко Марковиќ, а постерот за филмот *Нежниот варвар* е на Јан Вебер. Двата се мошне асоцијативни, со фотографичка наративност којашто е оригинално осмислена и во корелација со филмската содржина. На плакатот за *Црвениот коњ* доминира средно-крупниот замрзнат план на Борис врз чиешто гради мозаично се расфрлени уште девет стриповски намалени крупни планови, меѓу кои што е и тој самиот, во љубовна прегратка. На плакатот за *Нежниот варвар* супериорен е крупниот план на Владимир околу кој колажно лебдеат дрвени боички, кибрит, саат, црвени женски нокти, жолто пиле, насмеана сонлива полумесечина и на дното – бело, дрвено детско коњче.

И пред крајот од расправата, да додадеме дека постојат специјални пива коишто ги носат имињата „црвениот коњ“ и „нежниот варвар“.<sup>221</sup>

Театарот, филмот и сите сродни драмски медиуми низ историјата на уметноста научија сè што требаше да научат еден од друг. Од технолошки аспект, филмот е во значителна предност од сите, иако Интернет наметна некои нови правила за восприемање, посебно по појавата на пандемијата со ковид-19. Останува уште многу простор да се експериментира со литерарно-монтажните постапки. Токму нарацијата беше таа која ја одржа позицијата на медиумите во дваесеттиот век. Што уште ни преостанува? Да се навраќаме на темите кои во минатото беа разработувани, но да им пријдеме од еден нов, макар утопистички агол. Со нови искуства, од ракурсот на новото авторство, коешто го афирмираат и прифаќаат и науката и уметноста, подеднакво (Тренчовски 2004: 113-115).

Животот е филмско тркало. Времето/просторот во интермедијалните дела од романите *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар* уметнички егзистираат и по хоризонтала, и по вертикала, и по дијагонала. Нивниот фикционален палимпсест веќе има вкоренето и оформено едни нови пространства за консумирање и проучување – георгиевскијана и храбалијана.

---

<sup>218</sup> Матеј Богдановски, *Патенталија и Тантелина: чиста десетка*, Библиотека „Григор Прличев“, Охрид, 2016.

<sup>219</sup> Матеј Богдановски, *Улица*, Фондација „Славко Јаневски“, Скопје, 2020.

<sup>220</sup> Томислав Османли, *Двајца во еден*, автор на стрипот Александар Сотировски, Ѓурѓа, Скопје, 1955.

<sup>221</sup> „Црвениот коњ“ е екстра јако светло пиво кое содржи 6,90 % алкохол и се полни во шишиња, лименки и буриња во пиварница на Филипините. „Нежниот варвар“ е полутемно пиво кое содржи 5,30 % алкохол, со вкус на карамела и мед, со значителна горкост, и се произведува во Нимбуршката пиварница во Чешка.





## 6. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

Овој докторски труд ги истражуваше интермедијалните верификации на романите *Црвениот коњ* (1975) од Георгиевски и *Нежниот варвар* (1973) од Храбал.

Повеќето прозни дела на писателите Ташко Георгиевски (1935 – 2012) и Бохумил Храбал (1914 – 1997) се присутни и во други медиуми, пред сè од драмската сфера. Повеќемедиумската адаптабилност на нивните романи се должи на значителното количество на драматични пунктови и пасажии што го содржат. Аудио-визуелните и сценските верзии на нивните романи, новели и раскази се овековечени низ референтни филмски, театарски, радио и телевизиски дела не само во Европската Унија и Балканскиот Регион, туку и во други јазични и културни средини (Велика Британија, САД, Русија), како значаен прилог во восприемањето на кино-театарска уметност.

Ако кај Георгиевски ја препознаваме егејската тема, кај Храбал ја откриваме колажната техника. Едниот е синоним за егзилот, другиот за самиздатот.

Зад литературните светови на Георгиевски и Храбал преовладува широк дијапазон на хиперреални ликови и мотиви: од суптилната иронија на маргиналците до чемерната судбина на откорнатиците.

Едни од класиците на балканското и европското филмско творештво се играните филмови *Црвениот коњ* (1981) на Столе Попов и *Нежниот варвар* (1989) на Петр Колиха и тие заземаат посебно место како филмски дела кои отклонуваат во XX век, кој е познат и како век на филмскиот подем.

Сценаристите/драматизаторите на тие дела при процесот на адаптација, покрај транспонирањето, пристапуваат и кон интерполација, применувајќи контаминирање и рециклажа на некои сегменти од изворниот книжевен материјал.

Ова е полигон на исклучителни саги од студиозни ликови, судбини и детали со мноштво размисли за човекот во глобални рамки, но и за макросветот претопен во човечката индивидуа.

Борис е лик протагонист, двајцата ликови Вани се придружници, Ставропулос е антагонист, а Дрита е катализатор.

Владимир го третираме како протагонист, Егон како деутерагонист, Докторот како тригонист, а Тереза како катализатор.

Новообразуваните интермедијални светови на Георгиевски и Храбал егзистираат помеѓу Истокот и Центарот, сервилноста и избувнувањето, трпението и бунтот, пацифизмот и глобализмот, уметничарењето и голата борба, бирократските стапици и школата на животот, скарлетноста и црнилата, лудилото и присебноста.

Храбал во минатото бил забрануван и воздигнуван, а Георгиевски прогонуван и раселуван. Но сепак, двајцата автори духовно и творечки опстојале како константи во уметничката литература, надалеку надминувајќи ги локалните, геополитичките и националните граници.

Со своите авторски постапки, Георгиевски и Храбал актуелно инспирираат и ги потврдуваат безграничните можности за промовирање на нивните брилијантни кинестетични и театрални романи надвор од словенските рамки, потврдени како култни дела, мошне податливи за екранизација и драматизација.

## 7. КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИ ИЗВОРИ

### Книги и зборници (азбучен редослед)

Андоновски Венко, *Нежното срце на варварот*, Мисла, Скопје, 1986.

Андоновски Венко, *Структурата на македонскиот реалистичен роман*, Детска радост, Скопје, 1997.

Андоновски Венко, *О / Абдукција на теоријата II: наратологија – шеесет години македонски роман 1952-2012*, Галикул, Скопје, 2013.

Аристотел, *За поетиката*, прев. Михаил Д. Петрушевски, Култура, Скопје, 1990.

Вангелов Атанас, „Аловото веленце“ во: *Време на молчење*, Мисла, Скопје, 1981, 185-195.

Василевски Георги, „Сојузници или опоненти: литературата и филмот“ во: *Време на филмот*, Македонска книга, Скопје, 1990, 163-188.

Василевски Георги, „Пионерскиот дух на македонскиот филм“ во: *Историја на филмот III*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2003, 174-198.

Георгиевска-Јаковлева Лорета, *Отворен круг: поетиката на романите на Ташко Георгиевски*, Култура, Скопје, 1997.

Георгиевски Ташко, „Крадејќи си и од сонот и од животот“ во: Христо Петрески, *Собеседници: разговори со писатели*, Наша книга, Скопје, 1989, 46-55.

Георгиевски Христо, *Македонскиот роман: 1952-1982*, Мисла, Скопје, 1983.

Домазетовски Вецко М., *Студии и согледби: во просторите на македонскиот роман*, Мисла, Скопје, 1984.

Драшковиќ Боро, *Режисерски белешки*, прир. Г. Тренчовски, Тивериополска филмска алијанса, Скопје и Струмица, 2013.

Друговац Миодраг, „Црвениот коњ“ во: *Повоени македонски писатели II*, Наша книга, 1986, 307-309.

Друговац Миодраг, „Македонската литература во 1975/76 година“ во: *Кон македонската книжевна синтеза*, Македонска книга, Скопје, 1990, 249-263.

Ѓоргоска-Илиевска Мими, *Книжевноста во дијалог со филмот: интермедијални односи меѓу македонската книжевност и филм*, Кинотека на Македонија, Скопје, 2005.

Здравковски Цане, „Судбината на еднката – колективна судбина (Ташко Георгиевски: ‘Црвениот коњ’“ во: *Романот како опсесија*, Студентски збор, Скопје, 1987, 147-155.

Здравковски Цане, „Хуманистичките пораки во македонската романескна литература“ во: *Годишен зборник / Annuaire*, 24/L, Филозофски факултет на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 1997, 53-67.

Иванов Благоја, „Чудесноста на говорот или неколку белешки врз остварувањата на радиодрамата во современата македонска литература“ во: *Петти Рацинови средби: Македонската драма*, ред. одб. Х. Поленаковиќ, Б. Пендовски и Н. Момировска, Титов Велес, 1969, 166-171.

Ивановиќ Радомир, „Романсиерска проза“ во: *Портрети на македонски писатели*, Мисла, Скопје, 1979, 121-168.

Идризовиќ Мурис, *Македонската литература за деца*, Наша книга, Скопје, 1988.

Јеврић, Милорад, *Македонски роман о рату и револуцији: 1956-1980*, Јединство, Приштина, 1989.

Клетников Ефтим, „Оглед за ‘Црвениот коњ’ на Ташко Георгиевски“ во: *Црвениот коњ*, Микена, Битола, 2008, 5-14.

Корда-Петровиќ Александра Љ., „Богумил Храбал: чудо чешке књижевности“ во: *Писци XX века*, Књ. 2, прир. Слободан Грубачић, уредници Александра Вранеш, Љиљана Марковић, Андрићев институт, Вишеград, 2016, 109-142.

Крамариќ Златко, *Идентитет, текст, нација: интерпретации на црнилата на македонската историја*, прев. Венко Андоновски и Јелена Лужина, Табернакул, Скопје, 2010.

*Култура*, темат „Стрип и идентитет“, прир. Зоран Стефановиќ, бр. 165/LI, 2019.

Кундера Милан, *Уметноста на романот*, прев. Анка Ѓурчинова, Култура, 1990.

Кустурица Емир, *Шта ми ово треба*, Вукотић медиа, Београд, 2018.

Лазаров Ристо, *Храбал – тажниот крал на чешката книжевност*, Везилка, Скопје, 2011.

Лукач Ѓерѓ, *Теорија на романот*, прев. Луан Старова, Македонска книга, Скопје, 1978.

Матевски Матеја, „Враќањата на Ташко Георгиевски“ во: *Црвениот коњ*, Мисла, Скопје, 1986, 117-124.

Менцел Јиржи, *Вера и скепс*, прир. и прев. Г. Тренчовски, Центар за културна иницијатива, Штип, 2000.

Митриќески Антонио, *Теорија и практика на документарниот филм: Казимиеж Карабаи, Столе Попов, Мајкл Мур* (докторска дисертација), Универзитет за аудиовизуелни уметности ЕСРА, Скопје, 2011, 211.

Младеноски Ранко, „Црно семе“ од Ташко Георгиевски, Феникс, Скопје, 2003, 35.

Младеноски Ранко, „Оксиморонот во ‘Нежното срце на варварот’ од Венко Андоновски, *ФИЛКО: зборник на трудови – 23-25 мај 2019 Воронеж*, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип, 2019, 240-247.

Младеноски Ранко, *Теорија на книжевноста*, Универзитет „Гоце Делчев“ – Филолошки факултет, Штип, 2018, 105.

Мојсова-Чепишевска Весна, *Семеен албум*, Матица македонска, Скопје, 2015.

Мојсова-Чепишевска Весна, „Чешката литература убаво вдомена во македонскиот јазик“ во: *Зборник на трудови од VII македонско-чешка научна конференција* (одржана во рамките на Меѓународниот славистички собир на 15-16 јуни 2017 г. во Скопје), прир. Јасминка Делова-Силјанова, Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје, 2018, 235-238

Мојсова-Чепишевска Весна, „Македонската литература за деца: мала студија за запознавање“, *Paidia i Literatura*, red. Bernadeta Niesporek-Szamburska, Małgorzata Wójcik-Dudek, Nr. 1, 2019, Katowice, 83-99.

*Наративните и естетските вредности на филмот 'Златна петорка': зборник на трудови*, прир. Софија Тренчовска, ТФА, Скопје и Струмица, 2018.

Николовска Кристина, *Светлинска*, Силсонс, Скопје, 2016.

Николовска Кристина, *Сончевина*, Силсонс, Скопје, 2018.

*Нова историја на филмот: извори, методи, пристапи*, прир. Џејмс Чапмен, Марк Гленси, Сју Харпер, прев. Марија Димовска и Магдалена Манчевска, Тримакс, Скопје, 2009.

Оуржедник Патрик, *Европеана: кратка историја на дваесеттиот век*, прев. Маргарета Карајанова, Темплум, Скопје, 2016.

Павловски Борислав, „Во потрага по изгубениот идентитет“ во: *Во знакот на компаративното читање*, Матица македонска, Скопје, 2000, 60-72.

Пановски Доне, „Предговор“ во: Георгиевски Ташко, *Одбрани раскази*, Мисла, Скопје, 1970, 5-14.

Никифор Робовски, *Македонија во современата чешка балканистика: прилог кон проучувањето на афирмацијата на македонската национална култура и творечка мисла надвор од границите на Македонија*, Мисла, Скопје, 1985.

Роус Донка, *Јазикот во прозата на Бохумил Храбал* (дисертација), Архива на Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 1992.

*Свето писмо*, Библиско здружение на Република Македонија, Скопје, 2006.

Силјан Раде, „Творештво со универзални пораки“ во: *Луѓе и волци – Сидови – Црвениот коњ*, Мисла, Скопје, 1984, 467-478.

Солев Димитар, „Ташко Георгиевски: ‘Ние зад насипот’“ во: *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност – критичко-есеистички текстови на Димитар Солев*, прир. Милан Ѓурчинов, МАНУ, 2002, 123-131.

*Споменица посветена на Ташко Георгиевски, редовен член на Македонската академија на науките и уметностите: 1935 – 2012 / Festschrift presented as a memorial to Taško Georgievski a member of Macedonian academy of sciences and arts*, прир. Владо Матевски, МАНУ, Скопје, 2013.

Србиновска Славица, *Подвижниот посматрач во романот*, Сигмапрес, Скопје, 2000.

Србиновска Славица, „Адаптација на македонскиот роман во филмот“ во: *50 години од македонскиот роман: научен симпозиум*, Скопје – 28-29 ноември 2002, прир. А. Прокопиев, Ј. Стојановска-Друговац, Л. Георгиевска-Јаковлева, Ј. Мојсиева Гушева, С. Стојменска-Елзесер, Институт за македонска литература, Скопје, 2004, 133-151.

Старделов Георги, „Во потрага по идентитетот: Ташко Георгиевски“ во: *Избрани дела VIII, Ѓурѓа*, Скопје, 2000, 417-435.

Стефановски Горан, *Мала книга на стапици: помагало за пишување драми*, Табернакул, Скопје, 2003. [Goran Stefanovski, *Little Book of Traps: a scriptwriting tool*, Dramatiska institutet, Stockholm, 2002.]

Стефановски Ристо, „Радио и ТВ-драма“ во: *Театарот во Македонија*, Македонска книга, 1976, Скопје, 169-172.

Столе Попов: *7 дигитално реставрирани филмови од режисерот номиниран за Оскар* (буклет), уредник Игор Старделов, Кинотека на Македонија, Скопје, 2012.

Стојановиќ Мирољуб М., *Делбите и преселбите на Ташко Георгиевски*, прев. Борка Митевска, Матица македонска, 1998.

Тодоровски Гане, *Книга нашинска сиреч наша славјанска*, Македонска книга, 1990.

Тоциновски, Васил, „Борис Тушев и црвениот коњ“ во: *Волшебности на зборот*, Друштво за наука и уметност, Велес / Академски печат, Скопје, 2006, 56-59.

Трајковски Александар, *Музиката во македонскиот игран филм: од ‘Фросина’ до ‘Лазар’*, Кинотека на Македонија, 2018.

Тренчовски Горан, *Orbis Pictus: македонската филмска и ТВ-режија и други текстови*, Магор, Скопје, 2001.

Тренчовски Горан, *Поетика на (де)тронизацијата*, Тера Магика, Скопје, 2004.

Тренчовски Горан, *Pars Pro Toto: студија за краткиот филм и други текстови*, Улис, Скопје, 2008.

Тренчовски Горан, *Кинестетични наративи*, Универзитет за аудиовизуелни уметности ЕФТА, Скопје, 2018.

Ќулавакова Катица, *Херменевтика на идентитети*, Македонска ризница, Куманово, 2006.

Форстер, Едгар Морган, *Аспекти на романот*, прев. Василка Пемова, Конгресен сервисен центар – Микена – Макавеј, Скопје, 2014. [Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1927.]

Хавел Вацлав, *Писмата до Олга*, прев. Стојан Лекоски, Култура, Скопје, 1991.

Чепинчиќ Мирослав, „Црвениот коњ“ во: *Македонскиот игран филм II*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1999, 155-168.

Черњенко Мирон, *Македонскиот филм*, Кинотека на Македонија, Скопје, 1997.

Ширилов Петар, „Одата на панегзистенцијата (филозофски и антрополошки димензии на прозата на Ташко Георгиевски)“ во: *Историја и револуција*, Развиток, Битола, 1973, 131-162.

*Шишков: монографија*, прир. Јелена Лужина, ФКТ „Ристо Шишков“, Струмица, 2002.

### Книги и зборници (латиничен редослед)

- A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, ed. Deborah Cartmell, Wiley-Blackwell, Malden and Oxford, 2012.
- Altman Rick, *Film / Genre*, British Film Institute, London, 2012.
- Annan David, *Catastrophe: The End of the Cinema?*, Lorrimer, London, 1975.
- Augustine Beyond the Book: Intermediality, Transmediality, and Reception*, ed. Karla Pollmann and Meredith J. Gill, Brill, Leiden – Boston, 2012.
- Arnheim Rudolf, *Radio*, Faber & Faber, London, 1936.
- Babac Marko, *Novo lice televizije i filma*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2004.
- Bahtin Mihail, *O romanu*, prev. A. Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989.
- Bal Mike, *Naratologija: teorija priče i pripovedanja*, prev. Rastislava Mirković, Narodna knjiga-Alfa, 2000.
- Birš Noel, *Praksa filma*, prev. Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1972.
- Biti Vladimir, *Interes pripovjednog teksta: prema prototeoriji pripovjedanja*, Liber, Zagreb, 1987.
- Bluestone George, *Novels into Film*, The John Hopkins UP, Baltimore and London, 2003.
- Boglič Mira, *Stojan Arandžević: život u filmu*, „Filmski susreti“ – Festival glumačkih ostvarenja jugoslovenskog igranog filma, Niš, 1985.
- Bonitzer Pascal, *Slikarstvo i film: dekadriranja*, prev. Ana A. Jovanović, Institut za film, Beograd, 1998.
- Books in Motion: adaptation, intertextuality, authorship*, ed. Mireia Aragay, Rodopi, Amsterdam / New York, 2005.
- Bordwell Dejvid, *Naracija u igranom filmu*, prev. Slavica Miletić, Filmski centar Srbije, Beograd, 2013. [Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin UP, 1985.]
- Bohumil Hrabal (1914-97): papers from a symposium*, Issue 63 of SSEES occasional papers, ed. David Short, School of Slavonic and East European Studies, London, 2004.
- Buckland Warren, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge UP, 2004.
- Castles Stephen and Mark J. Miller, *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, Macmillan Press, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1998.
- Chuposki Atanas, “Macedonian Cinema After the Fall of Communism” in: *Post-totalitarian Cinema in the Eastern European Countries: Models and Identities*, ed. Nadezdha Marinchevska, Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences, pp. 71-84.
- Coombes H., *Literature and Criticism*, Penguin, Harmondsworth, 1980.
- Cowie Peter (ed.), *International Film Guide 1983*, Tantivy Press, London, 1982.
- Crook Tim, *Radio Drama: theory and practice*, Routledge, London and New York, 2001.



Česká literatura v intermedialní perspektivě: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky: Jiná česká literatura (?), ed. Stanislava Fedrová, Ústav pro českou literaturu AV ČR / Akropolis, Praha, 2010.

Čtení o Bohumilu Hrabalovi: rukověť otevřeného díla, ed. Annalisa Cosentino, Institut pro studium literatury, Praha, 2016.

Daković, Nevena, "Film (Hi)Story as Novelisation" in: Alice Autelitano, Valentina Re (eds), *Il Racconto del Film / Narrating The Film*, Forum, Udine, 2006, 483-489.

Day Barbara, *Trial by Theatre: Reports on Czech drama*, Karolinum Press, Prague, 2019.

*Description in Literature and Other Media: studies in intermediality II*, ed. Warner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi, Amsterdam-New York, 2007.

Dražković Boro, *Rečnik reditelja*, Akademija umetnosti, Novi Sad, 2018.

Dudley Andrew, *What Cinema Is! Bazin's 'quest' and its charge*, Wiley-Blackwell, Malden and Oxford, 2010.

Dyer Richard, "Living stars" in: *The Film Studies: Reader*, ed. Joanne Hollows, Peter Hutchings and Mark Jancovich, Arnold, London, 2000, 128-134.

Eco Umberto, *Faith in Fakes: Travels in hyperreality*, trans. William Weaver, Minerva, London, 1997.

Eidt Laura M. Sager, *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in literature and film*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2008.

Eisenstein Sergei M., *The Film Sense*, trans. Jay Leyda, Brace Jovanovich, London, 1975.

Elliott Kamilla, *Rethinking the Novel / Film Debate*, Cambridge UP, 2003.

*Encyclopaedia Macedonica 1 (A-Љ)*, редактор Блаже Ристовски, МАНУ, Скопје, 2009.

Eskelinen Markku, *Cybertext Poetics: International texts in critical media aesthetics*, Vol. 2, Continuum, London and New York, 2012.

Enzensberger Hans Magnus, „Constituents of a Theory of the Media“ in: *The New Media Reader*, ed. Noah Wardrip-Fruin and Nick Montfort, The MIT Press, Cambridge and London, 2003.

Field Syd, *The Definitive Guide to Screenwriting*, Ebury Press, London, 2003.

*Film Moments: Criticism, History, Theory*, ed. Tom Brown & James Walters, BFI / Palgrave Macmillan, London, 2010.

*Film Adaptation*, ed. James Naremore, Rutgers UP, New Brunswick, 2000.

*Film Theory and Criticism: Introductory readings*, ed. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy, Oxford UP, 1999.

Frank Baldanza, "The Structure of Huckleberry Finn" in: *The Nineteenth Century Novel: Critical Essays and Documents*, ed. Arnold Kettle, The Open University Press, London, 1972, 274-282.

*Framing Borders in Literature and Other Media: Studies in intermediality I*, ed. Warner Wolf and Walter Bernhart, Rodopi, Amsterdam and New York, 2006.

Gavrić Tomislav, *Estetika radio drame*, Kalekom, Beograd, 1997.

- Gazetas Aristides, „Film narratives and historical representation“ in: *Counterpoints – Imaging Selves: The politics of representation, film narratives, and adult education*, Vol. 127 (2000), Peter Lang, New York, 1-8.
- Giddings Robert and Keith Selby, *The Classic Serial on Television and Radio*, Palgrave, New York, 2001.
- Gilić Nikica, *Uvod u teoriju filmske priče*, Školska knjiga, Zagreb, 2007.
- Glovinjski Mihal, *Red, kaos, značenje*, Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2003.
- Godzic Wiesław, *Film i metafora: pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Uniwersytet Śląski, Katowice, 1984.
- Goetz-Stankiewicz Marketa, *Good-Bye, Samizdat: Twenty years of Czechoslovak underground writing*, Northwestern UP, Evanston, 1992.
- Goulding Daniel J., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*, Indiana UP, Bloomington, 2002.
- Hačion Linda, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996.
- Hand Richard J. and Mary Traynor, *The Radio Drama Handbook: audio drama in context and practice*, Continuum, New York, 2011.
- Handbook of Intermediality: Literature – image – sound – music*, ed. Gabriele Rippl, De Gruyter, Berlin, New York, 2015.
- Hilander C. J. and Robert Harding Jr., *An Introduction to Television*, The Macmillan company, New York, 1941.
- Hoffmann Frank W and William G. Bailey, *Arts & Entertainment Fads*, Vol. 1, Harrington Park Press, New York and London, 1990.
- Hollingsworth Mike, *How to Get into Television, Radio and New Media*, Continuum, London and New York, 2005.
- Hopkins Anthony, “Contemporary Heroism – Vitality in Defeat” in: *Heroes of Popular Culture*, ed. Ray B. Browne, Marshall Fishwick, Michael T. Marsden, Bowling Green UP, Ohio, 1972, 113-123.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York and London, 2006.
- Hutcheon Linda, Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London and New York, 2013.
- Aleksandar Ilić, „Smešne i jezive priče Bohumila Hrabala“ in: Bohumil Hrabal, *Moritati i legende*, 2017, Laguna, Beograd, 187-206.
- Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*, ed. Werner Wolf, Walter Bernhart and Andreas Mahler, Rodopi, Amsterdam and New York, 2013.
- Impure Cinema: Intermedial and intercultural approaches to film*, ed. Lucia Nagib and Anne Jerslev, I. B. Tauris, London and New York, 2014.

- Ingam Michael, *Stageplay & Screenplay: The intermediality of theatre and cinema*, Routledge, London and New York, 2017.
- Iordanova Dina, „Crveniot konj / The Red Horse“ in: *The Cinema of the Balkans*, ed. Dina Iordanova, Wallflower Press, London and New York, 2006, 207-216.
- Intermedia: Enacting the liminal*, ed. Hans Breder, Klaus-Peter Busse, BoD, Norderstedt, 2005.
- Intermediality: The teachers' handbook of critical media literacy*, ed. Semali Ladislaus, and Ann Watts Pailliotet, Westview Press, Boulder, 1998.
- Intermediality and media change*, ed. Juha Herkman, Taisto Hujanen, Paavo Oinonen, Tampere UP, 2012.
- Intermediality and Storytelling*, ed. Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan, De Gruyter, Berlin, New York, 2010.
- Intermediality in Theatre and Performance*, ed. Freda Chapple, Chiel Kattenbelt, Rodopi, 2006.
- Intertextuality*, ed. Heinrich F. Plett, De Gruyter, Berlin, New York, 1991.
- Intertextuality: Theories and practices*, ed. Michael Worton, Judith Still, Manchester UP, 1990.
- Jankovič Milan, *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*, Torst, Praha, 1996.
- Jankovič Milan, Josef Zúmr, *Hrabaliana*, Pražská imaginace, Praga, 1990.
- Johnson Claudia and Matt Stevens, *Script Partners: How to succeed at co-writing for film & TV*, Routledge, New York and London, 2016.
- Jonesko Ežen, *Pozorišno iskustvo*, prev. Kaća Samardžić, Vuk Karadžić, Beograd, 1965.
- Kaštelan Jure, *Crveni konj*, Zadrúžna štamparija, Zagreb, 1940.
- Kattenbelt Chiel, „Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships“, *Cultura, lenguaje y representación*, Vol. VI (2008), Universitat Jaume, 19-29.
- Kladiva Jaroslav, *Literatura Bohumila Hrabala: struktura a metoda Hrabalových děl*, Pražská imaginace, Praha, 1995.
- Kokeš Radomír D., *Světy na pokračování: rozbor možností na seriálového vyprávění*, Akropolis, Praha, 2016.
- Kolar-Panova Dona, *Video, War and Diasporic Imagination*, Routledge, London and New York, 1997.
- Kostelanetz Richard, *The theatre of mixed means: an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, Dial Press, New York, 1968.
- Kramarić Zlatko, „Emancipacija ‘realističkog romana’ u makedonskoj književnosti“ in: *Novi Experimentum Macedonicum*, Revija, Osijek, 1988, 197-233.
- Lafe Alber, *Logika filma: stvaranje i predstava*, prev. Aiša Frangeš, Institut za film, Beograd, 1971.
- Lasić Stanko, *Problemi narativne strukture: prilog tipologiji narativne sintagmatike*, Liber, Zagreb, 1977.

- Literary Intermediality: The transit of literature through the media circuit*, ed. Maddalena Pennacchia Punzi, Peter Lang, Bern, 2007.
- Lipovecki Žil, Žan Seroa, *Globalni ekran: od filma do smartfona*, prev. Biljana Tutorov, Mira Popović, Akademska knjiga, Novi Sad, 2013.
- Lothe Jakob, *Fiction and Film: An introduction*, Oxford UP, 2000.
- Lotman Juri, *Semiotika filma*, prev. Mitar Popović, Institut za film, Beograd, 1976.
- MacCabe Colin, *Perpetual Carnival: Essays on film and literature*, Oxford UP, 2017.
- Machala Lubomír, „Hrabalova tvorba zpod normalizační kruchty“ *Život je jinde..?: Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století: Materiály*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2002, 107-115.
- Malraux André, „Sketch for a psychology of the moving pictures“ in: *Reflections on Art*, ed. Susanne K. Langer, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1958, 317-327.
- Makluan Maršal, *Poznavanje opštita: čovekovih produžetaka*, prev. Slobodan Đorđević, Prosveta, Beograd, 1971.
- Manović Lev, *Metamediji: izbor tekstova*, prir. Dejan Sretenović, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001.
- Marković Dragan, *Audio-vizuelna pismenost*, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2010.
- Marsh Clive, *Theology Goes to the Movies: An introduction to critical Christian thinking*, Routledge, London and New York, 2007.
- Marten Marsel, *Filmski jezik*, prev. Gordana Janković, Institut za film, Beograd, 1966.
- McFarlane Brian, *Novel to Film: An introduction to the theory of adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- McLuhan Marshall, *Razumijevanje medija*, prev. David Prpa, Golden marketing/Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Milinković Fimon Dragan, *Roman u jugoslovenskom filmu (1945-1990)*, Institut za film, Beograd, 1999.
- Milovanović Aleksandra, *Ka novim medijma: transmedijalni narativi između filma i televizije*, FDU, Beograd, 2019.
- Milton John, „Translation Studies and Adaptation Studies“, *Translation research projects II*, ed. Anthony Pym and Alexander Perekrstenko, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, 2009, 51-58.
- Mitri Žan, *Estetika i psihologija filma: strukture (I)*, prev. Božidar Marković i Svetlana Stojanović, Institut za film, Beograd, 1966.
- Mitri Žan, *Estetika i psihologija filma: strukture (II)*, prev. B. Marković i S. Stojanović, Institut za film, Beograd, 1967.
- Mitri Žan, *Estetika i psihologija filma: strukture (III)*, prev. Božidar Marković i Svetlana Stojanović, Institut za film, Beograd, 1971.

- Monaco James, *How to Read a Film: The world of movies, media, and multimedia*, Oxford UP, 2000.
- Morley David, Charlotte Brunsdon, *The Nationwide Television Studies*, Routledge, London and New York, 2005.
- Murphy Vincent, *Page to Stage: The craft of adaptation*, Michigan UP, 2013.
- Naficy Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton UP, 2001.
- Naremore James, *Film and the Reign of Adaptation – distinguished lecturer series X*, Indiana University Institute for Advanced Study, 1999.
- Nedeljković Božidar, *Filmski scenario*, Prosveta, Novi Sad, 1971.
- New Trends in Audiovisual Translation*, ed. Jorge Díaz Cintas, Multilingual matters, Bristol, Buffalo and Toronto, 2009.
- Newel Kate, “Transferring Handmaids: Iconography, Adaptation, and Intermediality” in: *Beyond Media Borders, Volume 2: Intemedial Relations among Multimodal Media*, ed. Lars Elleström, Palgrave Macmillan, London, 2021, 33-57.
- Nobbs George, *The Wireless Stars*, Wensum books, Norwich, 1972.
- Novaković Slobodan, *Film kao metafora ili kratki dah*, Institut za film, Beograd, 1990.
- Nöth Winfried, *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York, 1997.
- O multimedijalnom teatru*, prir. Miroslav Radonjić, Radio Novi Sad/Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 1989.
- Pelán Jiří, *Bohumil Hrabal: A Full-length Portrait*, Karolinum Press, Praha, 2019
- Peterlić Ante, *Osnove teorije filma*, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2016.
- Peters Jan M., *Pictorial Signs and the Language of Film*, Rodopi, Amsterdam, 1981. [Peters Jan M., *Slikovni znaci i jezik filma*, prev. Borivoj Kačura, Institut za film, Beograd, 1987.]
- Pethő Ágnes, *Cinema and Intermediality: The passion for the in-between*, Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Pethő Ágnes, „Intermediality in Film: A historiography of methodologies“, *Acta Univ. Sapientiae, Film, and Media studies*, No. 2 (2010), 39–72.
- Petrić Vladimir, *Uvođenje u film*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1968.
- Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling mediation in narrative*, ed. Peter Hühn, Wolf Schmid and Jörg Schönert, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2009.
- Porter Robert, *An Introduction to Twentieth-Century Czech Fiction: Comedies of defiance*, Sussex Academic Press, 2001.
- Pritchett V. S., *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev*, Random House, New York, 1977.
- Pytlík Radko, *Bohumil Hrabal*, Československý spisovatel, Praha, 1990.

- Pytlík Radko, *The Sad King of Czech Literature Bohumil Hrabal: His Life and Work*, Emporium, Prague, 2000.
- V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev*, Random House, New York, 1977.
- Processes of Transposition: German literature and film*, ed. Christiane Schönfeld in collaboration with Hermann Rasche, Rodopi, Amsterdam – New York, 2007.
- Rabiger Michael, *Directing: Film techniques and aesthetics*, Focal Press, Oxford, 2008.
- Rajewsky Irina O., „Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality“, *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, No. 6 (automne 2005), 43-64.
- Ravetto-Biagioli, Kriss, *Mythopoetic Cinema: On the ruins of European identity*, Columbia UP, New York, 2017.
- Rancière Jacques, *Filmska fabula*, prijev. Zlatko Wurzberg, Udruga Bijeli val, Zagreb, 2011.
- Retrovisions: Reinventing the past in film and fiction*, ed. Deborah Cartmell, I. Q. Hunter and Imelda Whelehan, Pluto Press, London, 2001.
- Richardson Kay, *Television Dramatic Dialogue: A sociolinguistic study*, Oxford UP, 2010.
- Rodger Ian, *Radio Drama*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1982.
- Said, Edward W., „Reflections on exile“ in: *Reflections on Exile and Other Essays*, Granta Books, London, 2013, 180-192.
- Setzwein Bernhard, *Hrabal und der Mann am Fenster*, University of Bamberg Press, 2015.
- Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC series*, ed. Louisa Ellen Stein and Kristina Busse, McFarland, Jefferson and London, 2010.
- Slavičková Miloslava, *Bohumil Hrabals literära collage* (dissertation), Lund University, 2003.
- Slika – Pokret – Transformacija: pokretne slike u umetnosti*, prijev. Jovan Čekić, Maja Stanković, Centar za medije i komunikacije, Beograd, 2013.
- Snyder Mary H., *Analyzing Literature-to-Film Adaptations: A novelist's exploration and guide*, Continuum, London and New York, 2011.
- Solar Milivoj, *Roman i mit: književnost, ideologija, mitologija*, August Cesarec, Zagreb, 1988.
- Spottiswoode Raymond, *A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique*, California UP, Berkeley and Los Angeles, 1973.
- Staging Postcommunism: Alternative Theatre in Eastern and Central Europe After 1989*, ed. Vessela S. Warner and Diana Manole, University of Iowa Press, 2020.
- Storyworlds Across Media: Toward a media – conscious narratology*, ed. Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon, Nebraska UP, Lincoln and London, 2014.
- Sudar Vlastimir, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrović*, Intellect Books, Bristol and Chicago, 2013.

- Svačina Jan, *Bohumil Hrabal na jevišti / Bohumil Hrabal on Stage*, Dilia, Praha, 1990.
- Šefer Žan-Mari, *Zašto fikcija*, prev. Vladimir Kapor i Branko Rakić, Svetovi, Novi Sad, 2001.
- Škvorecký Josef, „Portrét umělců jako mladých mužů a žen“ in: *Všichni ti bystří mladi muži a ženy*, Horizont, Praha, 1991, 81-220.
- Tajge Karel, *Vašar umetnosti*, prev. Aleksandar Ilić, NIP Mladost, Beograd, 1977.
- Teorija filma*, prir. Dusan Stojanović, Nolit, Beograd, 1978.
- Text-Sound-Text*, ed. Richard Kostelanetz and William Morrow, New York, 1980.
- The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman, Cambridge UP, 2007.
- The Literature/Film Reader: Issues of adaptation*, ed. James M. Welsh and Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Toronto and Plymouth, 2007.
- The Nineteenth Century Novel: Critical Essays and Documents*, ed. Arnold Kettle, Heinemann Educational Books / The Open UP, London, 1972.
- The Sentimental Mode: Essays in literature, film and television*, ed. Jennifer A. Williamson, Jennifer Larson, Ashley Reed, McFarland, Jefferson, 2014.
- Theatre and Adaptation: Return, rewrite, repeat*, ed. Margherita Laera, Methuen Drama, Bloomsbury, 2014.
- The Silk Road of Adaptation: Transformations across disciplines and cultures*, ed. Laurence Raw, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Thompson Kristin, *Storytelling in Film and Television*, Harvard UP, 2003.
- Thomson David, *How to Watch a Movie*, Profile Books, London, 2016.
- Travels in Intermediality: ReBlurring the boundaries*, ed. Bernd Herzogenrath, UP of New England, Dartmouth, 2012.
- Trhliny světa: kniha studií o Bohumilu Hrabalovi*, ed. Roman Kanda, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 2016.
- Turković Hrvoje, *Umijeće filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 1996.
- Turković Hrvoje, „Filmičnost“ in: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Dpkm, Zagreb, 2016, 97-137.
- Vágner Ivan, *Svět postmoderních her*, H&H, Jinočany, 1995.
- Via Hrabal*, ed. Tomáš Mazal, Novela Bohemica, Praha, 2014.
- Vodička Libor a Pavel Janoušek, „Sféra průniku: adaptace a dramatizace“ in: *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. díl*, red. Pavel Janoušek Nakladatelství Academia, Praha, 2008, 648-663.
- Volk Petar, *Savremeni jugoslovenski film*, Institut za film, Beograd, 1983, 109.
- Volk Petar, *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd, 1986.

Williams Eric R., *Screen Adaptation: Beyond the basics*, Routledge, New York and London, 2018.

Worton Michael, „Intertextuality: to inter textuality or to resurrect it?“ in: *Cross-References: Modern French theory and the practice of criticism*, ed. David Kelley and Isabelle Llasera, Society for French Studies, London, 1986, 14-23.

Zgustová Monika, *V rajské zahradě trpkých plodů: o životě a díle Bohumila Hrabala*, Mladá fronta, Praha, 1997.

Žiro Tereza, *Film i tehnologija*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Clio, 2003.

Žoli Martina, *Slika i njeno tumačenje*, prev. Aleksandar Luj Todorović, Clio, Beograd, 2009.

### Периодични списанија и весници (азбучен редослед)

Андревски Живко, „Македонските романи како можност за македонскиот филм“, *Кинопис*, бр. 33-34/XVIII, Скопје, 2006, 124-127.

Вангелов Атанас, „И конечно – змиски ветар“, *Разгледи*, бр. 3, Скопје, март 1970, 301-306.

Владова Јадранка, „Визуелизација на книжевен текст“, *Кинопис*, 2/II, Скопје, 1990, 55-59.

Воркапиќ Славко, „Кон вистинскиот филм“, *Кинотечен месечник*, бр. 22. Скопје, 1980, 45-54.

Георгиевска-Јаковлева Лорета, „Егзилот како трајна траума или егејската тема – заборавена / забранета историска приказна, *Спектар*, бр. 58/XXIX, Скопје, 2011, 368-378.

Георгиевска-Јаковлева Лорета, „Историското и романите на Ташко Георгиевски“, *Спектар*, бр. 27/XIV, Скопје, 1996, 59-70.

Георгиевски Ташко, „100 години македонски филм: Македонија во филмот имала што да му покаже на светот“, *Теа модерна*, бр. 265/VI, Скопје, 28 септември 2005, 37.

Георгиевски Ташко, „Пиј воду са својега студента“, *Књижевност*, књ. XLVII, св. 4/XXXIII, Београд, 1979, 686-704.

Делова-Силјанова Јасминка, „Чешката литература во Република Македонија“, *Studia Macedonica II*, ed. Ivan Dorovský, Masarykova univerzita, Brno, 2015, 109-113.

Дин Џон, „Litflicks: адаптирање на литературата во филм“, *Кинопис*, бр. 35/XIX, Скопје, 2008, 103-118.

Ѓоргоска-Илиевска Мими, „Интермедијалноста како сегмент на проучувањето на филмот“, *Кинопис*, бр. 29-30/XVI, Скопје, 2004, 49-60.

Ѓурчинов Милан, „Четири одломки од размислувањата на тема ‘литературата и филмот’“, *Кинотечен месечник*, бр. 14. Скопје, 1979, 14-16.

Емин Илхами, „Филм – со или без литература“, *Културен живот*, бр. 3/XIII, Скопје, 1968, 18.



Живковић Весна, „Бохумил Храбал, писац: човек који је контролисао возове“, *Политикин забавник*, бр. 3467/LXXX, Београд, 20.7.2018, 44-46.

Иванов Благоја, „Радиодрамата, нејзините слушатели и нејзината иднина“, *Разгledi*, бр. 10/XVI, декември 1974, Скопје, 1048-1053.

Ивановски Иван, „Сценско преточување на роман: кон праизведбата на драматизацијата на романот ‘Рамна земја’ од Ташко Георгиевски“, *Културен живот*, бр. 9-10/XXX, Скопје, 1985, 8-10.

Иљоски Васил, „За првата книга на Ташко Георгиевски“, *Стремеж*, бр. 10/XXI, Прилеп, декември 1977, 995-1001.

Јанева Јасминка, „Визуелност и артистичка игра“, *Екран*, бр. 673/XIII, 7 октомври 1983, Скопје, 34.

Јанева Јасминка, „Од Јадран преку Тетово до Кина“, *Екран*, бр. 671/XIII, 23 септември 1983, Скопје, 2, 10-11.

Калафатовић Богдан, „Ритам кризног раздобља – Пула 1981 (I)“, *Књижевност*, књ. LXXII, св. 11/XXXVI, Београд, 1981, 2129-2141.

Костовски Љубомир, „Кон филмот ‘Црвениот коњ’“, *Културен живот*, бр. 1-2/XXVI, Скопје, јануари-февруари 1981, 20.

Кочевски Ивана, „Екранизовање прозе Бохумила Храбала“, *Славистика*, X (2006), Београд, 259–267.

Кочевски Ивана, „Надреалистички елементи у поетици Бохумила Храбала“ во: *Надреализам у свом и нашем времену*, Филолошки факултет/Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, Београд, 2007, 357–365.

Крстески Трајче, „Во потрага по изгубениот интегритет“, *Стремеж*, бр. 7/XX, Прилеп, 1976, 649-653.

Куновски Благоја, „Пула 81“, *Современост*, бр. 8-9/XXXI, Скопје, 1981, 123-131.

Малро Андре, „Нацрт за една психологија на филмот (фрагмент)“, *Кинотечен месечник*, бр. 7, Скопје, 1977, 98-99.

Миронска-Христовска Валентина, „Историскиот прогон на Македонците во романите на Ташко Георгиевски“, *Slavia Meridionalis*, VIII (2008), Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 181-197.

Миронска-Христовска Валентина, „Македонскиот идентитет во услови на глобализацијата“, *Филолошки студии*, 16/2018, Скопје, 43-64.

Митри Жан, „Книжевноста и филмот“, *Кинотечен месечник*, бр. 15. Скопје, 1979, 96-104.

Павловски Мишел, „Драмската напнатост како модел за драматизација на Пустина“ во: *Ѓорѓи Абациев: живот и дело – материјали од симпозиумот одржан по повод 90 години од раѓањето на писателот* – Дојран, 4-5 октомври 2001 година, прир. Ј. Стојановска, Л. Георгиевска-Јаковлева, Институт за македонска литература, Скопје, 2001, 69-74.

Петровић Бранислав, „Одлазак Бохумила Храбала“, *Књижевне новине*, бр. 946-947/XLIX, Београд, 15.I и 1.II 1997, 1.

Радически Науме, „Гласови од дамнината – пораки благи, топли и – болни“, *Македоника*, бр. 9-10/IV, Скопје, февруари 2014, 129-138.

Рајчинова-Николова Биљана, „Романите на Ташко Георгиевски и Кица Бардиева-Колбе“, *Спектар*, бр. 71/XXXVI, Скопје, 2018, 77-94.

Роус Донка, „Некои јазични особености во прозата на Бохумил Храбал“, *Годишен зборник на Филолошкиот факултет*, Скопје, кн. 10, 1984, 301-307.

Силјан Раде, „Јасна поетска определба“, *Разглед*, бр. 9-10/XXVIII, Скопје, 1986, 788-789.

Смилевски Гоце, „Идентитетот и егзилот“, *Контекст*, бр. 22/XI, Институт за македонска литература, Скопје, 2020, 55-69.

Стојменска-Елзесер Соња, „Бохумил Храбал во Македонија“, *Studia Macedonica II*, ed. Ivan Dorovský, Masarykova univerzita, Brno, 2015, 120-126.

Стојменска-Елзесер Соња, „Литературата и филмот – дел од колективната меморија“ во: *XXXVII научна конференција на меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура* (Охрид, 15-16 јули 2010), ред. одб. Иван Доровски и др., Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ / Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Скопје, 2011, 153-157.

Субиото Намита, „Есенцијата на егзистенцијалната мачнина на прогонетиот/искорнатиот во прозата на Ташко Георгиевски“ во: *XXXIV научна конференција на XL меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Охрид 13-30 август 2007, прир. Е. Црвенковска, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2008, 221-229.

Субиото Намита, „Заокружување на циклусот ‘Црно семе’ од Ташко Георгиевски“ во: *XXX научна конференција на XXXVI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Охрид 16-17 август 2003, прир. М. Каранфиловски, Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје, 2004, 255-263.

Трактис Неантос, „Самосознанието на Едеса“, *Синтези*, бр. 6/III, Скопје, 2007, 44-45.

Тренчовска Софија, „Зограф на филмското актерство“, *Премин*, бр. 139/140, Скопје, ноември 2019/XIX, 65-67.

Ќулавкова Катица, „Наратолошките аспекти на расказите на Ѓорѓи Абациев“ во: *XXII научна дискусија на XXVIII меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура*, Охрид 21-22 август 1995, прир. М. Каранфиловски, Скопје, 1996, 375-382.

Ќуркчиев Д.[имитар], „Уште титловите и – готово: ‘Црвениот коњ’ – подготвен за премиерно галопирање“, *Екран*, бр. 534/XI, Скопје, 6 февруари 1981, 10-11.

Ќуркчиев Димитар, „Блиски средби: ‘Црвениот коњ’ е автохтоно уметничко дело“ (интервју со Столе Попов), *Екран*, бр. 551/XI, Скопје, 5 јуни 1981, 14-16.

„Хронологија на македонската кинематографија: 1895-2014“, редактор Илинденка Петрушева, *Кинопис*, 45/46(25), 2014, 7-67.

Црњански, Владимир, „Ослобађајућа алхемија“, *Дневник*, бр. 18363/LVII, Нови Сад, 13 март 1998, 14.

Чолић Милан, „На храбаловски начин о Храбаловој дефенестрацији (покушај аутоматског писања по и о Храбалу)“, *Мостови*, Ниш, бр. 109/XXVIII, 1997, 54-57.

Шелева Елизабета, „Проблемските рамништа на релацијата книжевност-филм“, *Кинопис*, 11/VI, Скопје, 1994, 19-24.

### Периодични списанија и весници (латиничен редослед)

17. *Filmová přehlídka Kino na hranici, Český Těšín, 28.04.-03.05.2015*, red. Agnieszka Szeffel, Stowarzyszenie Kultura na Granicy, Cieszyn, 2015, 47.

Arsenić Vladimir, „Štivo za sladokusce – Bohumil Hrabal: ‘Moritati i legende’“, *Polja*, 515/LXIV, Novi Sad, januar–februar 2019, 222-224.

Bandi Miklos, „The film from idea to applause“ in: *G: An Avant-garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film: 1923-1926*, ed. Detlef Mertins and Michael W. Jennings, Getty Research Institute, Los Angeles, 2010, 236.

Brabec Jiří, „Poznámky o vztahu filmu k literatuře a divadlu“, *Film a doba*, Roč. 53, č. 2, Praha, 2007, 74-80.

Chatman Seymour, „What novels can do that films can’t (and vice versa)“, *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), Chicago UP, 121-140.

De Dobbeleer, Michel and Dieter De Bruyn, “Graphic Grotesque? Comics adaptations of Bohumil Hrabal and Bruno Schulz”, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 57, No. 2, (Summer 2013), pp. 175-202.

„Der autor: Bohumil Hrabal“, *Theater Heute*, No. 2/XXX, Berlin, februar 1990, 44-57.

Dočkal Jan, „Něžný barbar“, *Film a doba*, č. 3 (podzim)/XXXVII, Praha, 1991, 173-175.

Dražković Boro, „Istorijsko vreme u filmu“, *Polja*, br. 318/XXXI, Novi Sad, august 1985, 281-282.

Engelking Leszek, “Menzel i inni. Adaptacje filmowe prozy Bohumila Hrabala”, 1/XII, Kraków, 2015, 105-124.

*Filmske sveske – Semiologija filma*, br. 2/III, Institut za film, Beograd, 1970/71.

*Filmske sveske – Film i druge umetnosti*, br. 1/IV, Institut za film, Beograd, 1972.

*Filmske sveske – Vorkapić i rana američka teorija*, 4/XII, Institut za film, Beograd, 1980.

*Filmske sveske – Poljska filmologija šezdesetih godina*, br. 3/XIV, Institut za film, Beograd, 1982.

*Filmske sveske – Češka filmska teorija 1908-1937*, br. 4/XV, Institut za film, Beograd, 1983.

*Filmske sveske – Film i istorija*, br. 1/XVI, Institut za film, Beograd, 1984.

*Filmske sveske – Film i pozorište, nova čitanja*, br. 4 (nova serija), Institut za film, Beograd, 2004.

Georgievska-Jakovleva Loreta, „Asymmetry of memory: the phenomenon of exile as a reflection of permanent trauma and the ‘forbidden’ tale“, *Literary Dislocations: 4th International REELC Congress*, ed. S. Stojmenska Elzeser, V. Martinovski, Institute of Macedonian Literature, Skopje, 2012, 83-90.

Godzic Wiesław, „Iconographic-Iconological Method in Film Research“, *Artibus et Historiae*, Vol. 2, No. 3 (1981), pp. 151-157.

Gwóźdź Andrzej, „On some aspects of intermedial film transfer“ in: *Semiotics of the Media: State of the art, projects, and perspectives*, ed. Winfried Nöth, Mouton de Gruyter, Berlin / New York, 1997, 337-345.

Helman Alicja, „Refleksje teoretyczne: Język filmu w perspektywie semiotycznej“, *Kino*, nr. 3, Warszawa, 1976, 33-34.

*Hermeneutika: teorija tumačenja i razumevanja – temat, Delo*, br. 4-5, godina XIX, Beograd, 1973.

“Intermedia: Dick Higgins with an Appendix by Hannah Higgins” in: *Leonardo*, Vol. 34, N. 1, February 2001, MIT Press, Cambridge, 49-54.

Holloway Ronald, „Crveniot konj / The Red Horse“ in: *Kino: Macedonian Film*, special issue, Cinematheque of Macedonia, Skopje, 1996, 53.

Hopkins Anthony, “Contemporary Heroism – Vitality in Defeat” in: *Heroes of Popular Culture*, ed. Ray B. Browne, Marshall Fishwick and Michael T. Marsden, Bowling Green University Popular Press, 1972, 113-123.

Jilská Anna, „Svět jako groteska“, *O divadle*, č. 5 (říjen 1989), Praha, 144-152.

Krleža Miroslav, „Dijalektički antibarbarus“, *Pečat*, br. 8-9/II, Zagreb, decembar 1939, 73-232.

Luboš Bartošek, „Něžný barbar“, *Filmový přehled*, č. 7, Praha, 1990, 25-26.

Meikle Kyle, „Rematerilizing adaptation theory“, *Literature/Film Quarterly*, Vol 41, No. 3 (2013), Salisbury University, 174-183.

Mojsova-Čepiševska Vesna, „Family memory: seen through the (auto)biographical prism of ‘Aegeans’“, *Культура / Culture*, No. 4/III, November 2013, Centar za kultura i kulturološki studii, Skopje, 185-193.

Perry John, „Adapting a Novel to the Stage“, *The English Journal*, No. 9, Vol. 57, (December 1968), 1312-1315.

Reiter Otto (ed.): *Abschied von Jugoslawien – Schatten und Lichter tanzen Tod: Filme Aus Den Jahren 1946-1992*, Wien: Viennale 1993.

Ružić Boris i Saša Vojković, „Filmska naratologija: dubina polja i pripovijedanje“, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 89/XXIII, proljeće 2017, 5-27.

Slavičková Miloslava, “O Hrabalovi z jiného konce: Vhled do Hrabalovy literární dílny”, *Tvar*, 15, 2004, č. 6, 16-18.

Tlustý Jan, "To See Oneself Through the Eyes of Others and Through the Eyes of Books: Perspective in Bohumil Hrabal's Autobiographical Texts", *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, issue 8(11), part 1, Warszawa, 2018, 85–98.

Širilov Petar, "Taško Georgievski: Story writer and novelist", *Macedonian Review*, No. 1/IV, Skopje, 1974, 64.

Vanča Jaroslav, „Cena adaptace“, *Film a doba*, č. 1/LIII, Praha, 2007, 54–56.

Vučo Aleksandar, „Razmišljanja o srodnosti romana i filma – roman i drama u filmu: nešto o problemu filmske adaptacije“, *Filmske sveske*, br. 2/V, Institut za film, Beograd, 1973, 179-189.

White Kenneth, "Elements of geopoetics", *Edinburgh Review*, 88, 1992, 163-178.

### Апликативен корпус на книги

Георгиевски Ташко, *Црвениот коњ*, Македонска книга, Скопје, 1975.

Георгиевски Ташко, *Плочата на животот*, Македонска книга, Скопје, 1988.

Георгиевски Ташко, *Црно семе – Црвениот коњ – Жолтиот трендафил*: сценарија, МАНУ, Скопје, 1997.

Георгиевски Ташко, *Црвениот коњ*, Микена, Битола, 2008.

Георгиевски Ташко, *Пепелта на моето огниште*: радио и телевизиски драми, Штрк, Скопје, 2009.

Георгиевски, Ташко, *Творечката лабораторија на писателот*, Дијалог, Скопје, 2011.

Храбал Бохумил, *Строго контролирани возови и други новели*, прев. Донка Роус, Три, 2013, Скопје.

Храбал Бохумил, „Часови по танц за возрасни и напредни: комедија во два дела“, драматизација Вацлав Нивлт, прев. од српскохрватски Милан Трајков, *Културен живот*, бр. 3-4/XXXII, Скопје, 1987, 53-68.

Georgievski Tashko, *The Red Horse*, trans. Ljubica Arsovska, NUB, Skopje, 2011.

Georgievski Taško, *Crveni konj*, prev. Elena Elimova Petković, Minerva, Subotica, 1984.

Georgievski Taško, *Schwarze saat*, trans. Hans-Joachim Grimm, Weimar: Aufbau Verlag, Berlin, 1974.

Georgievski Taško, *Rdeči konj*, prev. Janko Moder, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1979.

Gheorghievski Tachko, *Le cheval rouge*, trans. Maria Bežanovska, L'Age d'homme, Paris, 1989.

Гкеорѓиќевски Ташко, *То κόκκινο άλογο*, μετάφραση Βάσκο Καρατζά, Φιλίστωρ, Αθήνα, 1998.

Hrabal Bohumil, *Harlequin's Millions: a fairy tale*, trans. Stacey Knecht, Archipelago books, Brooklyn, 2014.

Hrabal Bohumil, *Něžný barbar: pedagogické texty*, Mlada fronta, Praha, 2008.

Hrabal Bohumil, *Něžný barbar*, zdramatizoval Václav Nývlt, Praha, 1981.

Hrabal Bohumil, *Rambling on: An Apprentice's Guide to the Gift of the Gab*, trans. David Short, Karolinum Press, Praha, 2014.

Hrabal Bohumil, *De tedere barbaar*, trans. Kees Mercks, Bert Bakker, Amsterdam, 1994.

Hrabal Bohumil, *Tendre barbare*, trans. Marianne Canavaggio, Susanna Roth, Avant-propos, Maren Sell & Oie, Paris, 1988.

Hrabal Bohumil, *Tierno bárbaro*, trans. Kepa Uharte, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2014.

Hrabal Bohumil, *Barbarul tandru*, trans. Ondrej Štefanko și Florin Bănescu, Ivan Krasko, Nădlac, 2000.

Hrabal Bohumil, *Un tenero barbaro*, trans. Annalisa Cosentino, Roma, 1994.

Hrabal Bohumil, *Pirouettes on a Postage Stamp: an interview-novel with questions asked and answers recorded by László Szigeti*, trans. David Short, Stamp Karolinum Press, Praha, 2008.

Hrabal Bohumil, *The Tender Barbarian: Pedagogic Texts*, trans. Jed Last, Twisted spoon press, Prague, 2019.

#### **Аудиовизуелни и сценски дела**

*Враќањето на Борис Тушев*, радиодрама, режија Ацо Алексов, Радио Скопје, Скопје, емитовано на 22 септември 1977.

*Нежниот варвар*, театарска претстава, режија Иво Кробот (Ivo Krobot), Драмски клуб / Театар на лозјата (Činoherní klub / Divadlo na Vinohradech), Прага, премиера на 5 ноември 1981.

*Нежниот варвар*, театарска претстава, режија Станислав Моша (Stanislav Moša), Театар на браќата Мрштик (Divadlo bratří Mrštíků), Брно, 11 октомври 1986.

*Нежниот варвар*, игран филм, режија Петр Колиха (Petr Koliha), Барандов (Barrandov), Прага, премиера на 1 септември 1990.

*Нежниот варвар*, театарска претстава, режија Штјепан Халупка (Štěpán Chaloupka), Моравски театар (Moravské divadlo), Оломоуц, 17 октомври 2003.

*Црвениот коњ*, игран филм, режија Столе Попов, Вардар филм, Скопје, премиера на 6 мај 1981.

*Црвениот коњ*, телевизиска серија, режија Столе Попов, Телевизија Скопје, Скопје, емитовано на 18 и 25 септември и на 2 октомври 1983.

## Електронски извори<sup>222</sup>

ACTA UNIVERSITATIS SAPIENTIAE, *Film and Media Studies* series: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/film-main.htm>

Библиографија на Ташко Георгиевски: <http://manu.edu.mk/wp-content/uploads/2016/10/Ta%C5%A1ko-Georgievski-Bibliografija.pdf>

Бохумил Храбал на IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0398518/>

Cinger František, „Jak vzpomínají na Bohumila Hrabala dnešní umělci“, *Právo*, Praha, 28 března 2014. Online: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/jak-vzpominaji-na-bohumila-hrabala-dnesni-umelci-223526>

Dutta Amar, „The Guide: Adaptation from Novel to Film“, *Postscriptum: An Interdisciplinary Journal of Literary Studies*, Vol: 1 (January 2016), 22-34: <http://postscriptum.co.in/wp-content/uploads/2016/09/AMAR-DUTTA.pdf>

Hopkin James, „Hrabal: The view from the fifth floor“, *The Times Literary Supplement*, n.d., London. Online: <https://www.the-tls.co.uk/articles/rememering-bohumil-hrabal/>

Hrabal Bohumil, „Razgovor sa samim sobom“, prev. Milan Čolić, *XXZ: Regionalni portal*, Beograd, 16 april 2020. Onlajn: <https://www.xxzmagazin.com/u-pisanju-je-najlepse-upravo-to-sto-niko-nije-prinuden-da-pise>

Larsson Mats, „Bohumil Hrabal – the Close Watcher of Trains“, *The Art Bin*, 2003, <http://art-bin.com/art/ahrabaleng.html>.

Официјален веб-сајт на Петр Колиха: <http://www.koliha.cz/>

Официјален веб-сајт на Столе Попов: <https://stolepopov.com/>

Pellizzi Federico, „Dialogism, Intermediality and Digital Textuality“, 29 gennaio 2006: [http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/pellizzi\\_dialogism.pdf](http://iasl.uni-muenchen.de/discuss/lisforen/pellizzi_dialogism.pdf)

Pärn Katre, „Adaptation of Text as Adaptation of Language: The problem of formalistic adaptation and beyond“, *Hortus Semioticus – online journal for the semiotic research*, Tartu, No. 3 (2008): [https://www.ut.ee/hortussemioticus/1\\_2008/pdf/parn.pdf](https://www.ut.ee/hortussemioticus/1_2008/pdf/parn.pdf)

Петр Колиха на IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0464092/>

Плавеvски Владимир, „Ре: Секавања за ‘Црвениот коњ’“, примено од Горан Тренчовски, 17 јануари 2021.

Радиодрамата *Враќањето на Борис Тушев*: <https://soundcloud.com/goran-trenchovski/vraaeto-na-boris-tushev>

Rauwolf Josef, „Vladimír Boudník, ‘idiot’, který předběhl dobu“, *ČT24*, 20 duben 2019. Online: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2789624-recenze-vladimir-boudnik-idiot-ktery-predbehl-dobu>

---

<sup>222</sup> Кон сите овие содржини од електронски извори преку Интернет е пристапено на 27 март 2021 година.

Синадинов Стојан, „Портрет на Столе Попов – еден кадар и магија се стори: воз, цуце и авторот par lui-même“, *Manaki Brothers: International Cinematographers' Film Festival*, 26 August 2020: <https://www.manaki.com.mk/mk/2020/08/26/portret-na-stole-popov-eden-kadar-i-magi%D1%98a-se-stori-voz-%D1%9Fu%D1%9Fe-i-avtorot-par-lui-meme/>

Столе Попов на IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0691354/>

Ташко Георгиевски на IMDb: <https://www.imdb.com/name/nm0313776/>

Филмот *Црвениот коњ* (со англиски титли): <http://maccinema.com/info/crveniotkonj.html>

Филмот *Нежниот варвар* (оригинал, на чешки): <https://youtu.be/oUKB6Q84Ej0>

Холовеј Роналд, „Македонија – еден поглед“, *Македонски информациски филмски центар*, 25 март 2012: <http://www.maccinema.com/Post.aspx?p=34>

Kamil Činátl, “Menzelův Hrabal aneb poezie normalizace”, *Cinepur*, Praha, 6 júl 2010. Online: <http://cinepur.cz/article.php?article=1850>

Шишева Иванка, „Завиден урок по филмова адаптация – Менцел и Храбал: авторският филм ‘Строго охранявани влакове’ през теориите за адаптацията“, *Littera et Lingua – електронно списание за хуманитаристика*, 4, зима 2012: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1896>

Wood James, Bohumil Hrabal, *London Review of books*, Vol. 23 No. 1, 4 January 2001: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n01/james-wood/bohumil-hrabal>



### 7.1. Филмографија на *Црвениот коњ*

Година на производство: 1981

Род: игран филм

Жанр: историски

Техника: вајдскрин

Колор, со звук, 35 мм

Должина: 3.470 м

Времетраење: 124 мин.

Производство: „Вардар филм“ – Скопје, „Македонија филм“ – Скопје

Режија: Столе Попов

Сценарио: Ташко Георгиевски

Соработник на сценариото: Столе Попов

Директор на фотографија: Бранко Михајловски

Монтажа: Димитар Грбевски

Продуцент: Анте Поповски

Главни улоги: Велимир-Бата Живојиновиќ, Илија Цувалековски, Радмила Живковиќ, Данчо Чевревски, Коле Ангеловски, Мето Јовановски, Столе Аранѓеловиќ, Лиле Георгиева, Душан Јаниќиевиќ, Ацо Јовановски, Илија Милчин, Владимир Светиев, Ристо Шишков

Музика: Љупчо Константинов

Сценографија: Властимир Гаврик

Костимографија: Зорица Тодорова-Младеновиќ

Тон: Јордан Јаневски

Директор на филм: Благоја Ангеловски.

## 7.2. Филмографија на *Нежниот варвар*

Година на производство: 1989

Род: игран филм

Жанр: драма

Колор, со звук, 35 мм

Времетраење: 88 мин.

Производство: Филмско студио „Барандов“ (Filmové studio Barrandov) – Прага

Режија: Петр Колиха

Сценарио: Вацлав Нивлт

Соработник на сценариото: Петр Колиха

Директор на фотографија: Владимир Смутни

Монтажа: Јиржи Брожек

Продуцент: Пржемисл Пражски

Главни улоги: Болеслав Поливка, Јиржи Менцел, Арношт Голдфлам

Останати улоги: Ивана Хилкова, Евелина Стејмарова, Валерие Капланова, Јаромир Ханзлик, Ленка Термерова, Рудолф Хрушински, Луба Скоржепова, Мирослава Плештилова, Павел Нови, Павел Зедничек, Властимил Венцлик, Јан Кехар, Леош Сухаржипа, Јиржи Халек, Антонин Зацпал, Иван Вискочил, Јиржи Новотни, Јан Шмидл, Милослав Штибих, Хелена Бартлова, Ладислав Бротханек, Ружена Једличкова, Јиржи Шмит, Уршула Клукова, Здењек Срстка, Филип Смољак, Густав Вондрачек, Петра Ханжликова, Мирослав Чижек, Леа Бернхардова, Алена ФишEROVA, Милан Харват, Надежда Крецлова, Владимир Салач, Јосеф Вондрачек, Ј. Вонашек, Здењек Хес, Ружена Рудницка, Јарослав Кинцл, Станислав, Тржишка, Б. Гајдош

Музика: Мики Јелинек

Сценографија: Збињек Хлох

Костимографија: Марије Франкова

Тон: Јиржи Моудри

Директор на филм: Јиржи Блажек.

## 8. ПРИЛОЗИ

### 8.1. Табели

| ПИОНЕРИ                                                | КЛАСИЦИ                                                | ОТКЛОНИ (I)                                                       | ОТКЛОНИ (II)                                        |
|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| <i>Патување до месечината</i><br>(1902, Ж. Мелиес)     | <i>Поштенска кочија</i><br>(1939, Џ. Форд)             | <i>Хороскоп</i><br>(1969, Б. Драшковиќ)                           | <i>Под удар на законот</i><br>(1986, Џ. Џармуш)     |
| <i>Големiot грабеж на возот</i><br>(1903, Е. Портер)   | <i>Граѓанинот Кејн</i><br>(1941, О. Велс)              | <i>Кабаре</i><br>(1972, Б. Фос)                                   | <i>Небото над Берлин</i><br>(1987, В. Вендерс)      |
| <i>Раѓањето на една нација</i><br>(1915, Д. Грифит)    | <i>Казабланка</i><br>(1942, М. Кертис)                 | <i>Се сеќавам (Амаркорд)</i><br>(1973, Ф. Фелини)                 | <b><i>Нежниот варвар</i><br/>(1989, П. Колиха)</b>  |
| <i>Кабинетот на доктор Калигари</i><br>(1919, Р. Вине) | <i>Пепел и дијамант</i><br>(1948, А. Вајда)            | <i>Дваесеттиот век</i><br>(1976, Б. Бертолучи)                    | <i>Кога јагнињата ќе стивнат</i><br>(1990, Џ. Деми) |
| <i>Нанук од северот</i><br>(1922, Р. Флерти)           | <i>Чудото во Милано</i><br>(1951, В. де Сика)          | <i>Таксист</i><br>(1976, М. Скорсезе)                             | <i>Мизери</i><br>(1990, Р. Рајнер)                  |
| <i>Носферату</i><br>(1922, Ф. Мурно)                   | <i>Раиомон</i><br>(1951, А. Куросава)                  | <i>Лакираните чевли на незнајниот воин</i><br>(1979, Р. В'лчанов) | <i>Европа</i><br>(1991, Л. фон Трир)                |
| <i>Тркало</i><br>(1923, А. Ганс)                       | <i>Диви јагоди</i><br>(1957, И. Бергман)               | <i>Апокалипса сега</i><br>(1979, Ф. Копола)                       | <i>Пијано</i><br>(1993, Џ. Кемпион)                 |
| <i>Кино око</i><br>(1924, С. Вертов)                   | <i>Мостот на реката Квај</i><br>(1957, Д. Лин)         | <b><i>Црвениот коњ</i><br/>(1981, С. Попов)</b>                   | <i>Шиндлеровата листа</i><br>(1993, С. Спилберг)    |
| <i>Крстосувачот Потемкин</i><br>(1925, С. Ејзенштајн)  | <i>Север-северозапад</i><br>(1959, А. Хичкок)          | <i>Се сеќаав ли на Доли Бел</i><br>(1981, Е. Кустурица)           | <i>Евтини приказни</i><br>(1994, К. Тарантино)      |
| <i>Генерал</i><br>(1926, Б. Китон)                     | <i>До последниот здив</i><br>1960, Ж. Л. Годар         | <i>Истребувач</i><br>(1982, Р. Скот)                              | <i>Поштарот</i><br>(1994, М. Редфорд)               |
| <i>Метрополис</i><br>(1927, Ф. Ланг)                   | <i>Минатата година во Мариенбад</i><br>(1961, А. Рене) | <i>Фицкаралдо</i><br>(1982, В. Херцог)                            | <i>Англискиот пациент</i><br>(1996, Е. Мингела)     |
| <i>Андалузискиот пес</i><br>(1928, Л. Буњуел)          | <i>Жил и Џим</i><br>(1961, Ф. Трифо)                   | <i>Којанискаци</i><br>(1983, Г. Реџо)                             | <i>Живо месо</i><br>(1997, П. Алмодовар)            |
| <i>Синиот ангел</i><br>(1930, Е. фон Штернберг)        | <i>Одисеја 2001</i><br>(1968, С. Кјубрик)              | <i>Полковникот Редл</i><br>(1984, И. Сабо)                        | <i>Животот е убав</i><br>(1998, Р. Бењини)          |

|                                                    |                                          |                                     |                                        |
|----------------------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------|
| <i>Светлата на велеградот</i><br>(1931, Ч. Чаплин) | <i>Дивата орда</i><br>(1969, С. Пекинпо) | <i>Амадеус</i><br>(1984, М. Форман) | <i>Пијанист</i><br>(2002, Р. Полански) |
|----------------------------------------------------|------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------|

**Табела 1: Векот на филмскиот подем (1902 – 2002)**

| ПРОЗНО ДЕЛО                                              | АДАПТАЦИЈА                                         | СЦЕНАРИСТ / ДРАМАТИЗАТОР                                           |
|----------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| СИДОВИ<br>(роман, 1962)                                  | ПЕПЕЛТА НА МОЕТО<br>ОГНИШТЕ<br>(радиодрама, 1962)  | Ташко Георгиевски                                                  |
| СУВИ ВЕТРОВИ<br>(расказ, 1964)                           | КОВЧЕГ СО СРЦЕТО НА<br>ТАТКО<br>(радиодрама, 1978) | Ташко Георгиевски                                                  |
| ПОД СИТЕ КАТОВИ<br>ПРОЗОРЕЦ БЕЗ СТАКЛО<br>(расказ, 1966) | НЕДЕЛА<br>(ТВ-филм, 1973)                          | Ташко Георгиевски                                                  |
| ЦРНО СЕМЕ<br>(роман, 1966)                               | ЗЕМЈАТА НА ХРИСТОС<br>(радиодрама, 1967)           | Ташко Георгиевски                                                  |
| ЦРНО СЕМЕ<br>(роман, 1966)                               | ЦРНО СЕМЕ<br>(долгометражен филм, 1971)            | Ташко Георгиевски,<br>соработник на сценариото<br>Кирил Ценовски   |
| ЦРВЕНИОТ КОЊ<br>(роман, 1975)                            | ВРАЌАЊЕТО НА БОРИС<br>ТУШЕВ<br>(радиодрама, 1977)  | Ташко Георгиевски                                                  |
|                                                          | ЦРВЕНИОТ КОЊ<br>(долгометражен филм, 1981)         | Ташко Георгиевски,<br>соработник на<br>сценариото Столе Попов      |
|                                                          | ЦРВЕНИОТ КОЊ<br>(ТВ-серија, 1983)                  | Ташко Георгиевски,<br>соработник на<br>сценариото Столе Попов      |
| РАМНА ЗЕМЈА<br>(роман, 1981)                             | РАМНА ЗЕМЈА<br>(театарска претстава, 1985)         | Аљоша Руси,<br>соработник на<br>драматизацијата<br>Владимир Милчин |

**Табела 2: Филмски, радио, телевизиски и театарски адаптации на проза од  
Ташко Георгиевски  
(1962 – 1985)**

| ПРОЗНО ДЕЛО                                                           | АДАПТАЦИЈА                                                                                                                                   | СЦЕНАРИСТ                                                                                  |
|-----------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|
| ДОСАДНО ПОПЛАДНЕ<br>(расказ, 1963)                                    | ДОСАДНО ПОПЛАДНЕ<br>(краток игран филм, 1964)                                                                                                | Бохумил Храбал, Иван Пасер                                                                 |
| БИСЕР НА ДНОТО<br>(раскази, 1963)                                     | БИСЕРИ НА ДНОТО<br>– Смртта на господинот Балтазар,<br>Измамници, Кука на среќата, Бифе<br>„Свет“, Романса –<br>(омнибусен игран филм, 1964) | Бохумил Храбал,<br>Лиржи Менцел, Јан Њемец,<br>Евалд Шорм, Вера<br>Хитилова, Јаромил Лиреш |
| БАРОН ПРАШИЛ<br>(расказ, 1965)                                        | СОБИРАЛИШТЕ НА ОТПАД<br>(среднометражен игран филм, 1965)                                                                                    | Бохумил Храбал,<br>Јурај Херц                                                              |
| СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ<br>ВОЗОВИ<br>(роман, 1965)                        | СТРОГО КОНТРОЛИРАНИ<br>ВОЗОВИ<br>(долгометражен игран филм, 1966)                                                                            | Бохумил Храбал,<br>Лиржи Менцел                                                            |
| ВЉУБЕНА<br>(расказ, 1969)                                             | ВЉУБЕНА<br>(ТВ-епизода, 2015)                                                                                                                | Јан Пахл                                                                                   |
| ОГЛАС ЗА КУКА ВО КОЈА<br>ПОВЕЌЕ НЕ САКАМ ДА<br>ЖИВЕАМ (раскази, 1965) | ЧУЧУРЛИГИ НА ЖИЦА<br>(долгометражен игран филм, 1969)                                                                                        | Бохумил Храбал,<br>Лиржи Менцел                                                            |
| ГО ИМАМ СЛУЖЕНО<br>АНГЛИСКИОТ КРАЛ<br>(роман, 1971)                   | ГО ИМАМ СЛУЖЕНО<br>АНГЛИСКИОТ КРАЛ<br>(долгометражен игран филм, 2006)                                                                       | Лиржи Менцел                                                                               |
| <b>НЕЖНИОТ ВАРВАР<br/>(роман, 1973)</b>                               | <b>НЕЖНИОТ ВАРВАР<br/>(долгометражен игран филм, 1989)</b>                                                                                   | <b>Вацлав Нивлт,<br/>соработник на<br/>сценариото Петр Колиха</b>                          |
| СТРИЖЕНО-КОСЕНО<br>(роман, 1976)                                      | СТРИЖЕНО-КОСЕНО<br>(долгометражен игран филм, 1980)                                                                                          | Бохумил Храбал,<br>Лиржи Менцел                                                            |
| МОШНЕ БУЧНА САМОТИЈА<br>(роман, 1976)                                 | МОШНЕ БУЧНА САМОТИЈА<br>(долгометражен игран филм, 1995)                                                                                     | Вера Цаисова                                                                               |
| ПРАЗНИК НА<br>КОКИЧИЊАТА<br>(раскази, 1978)                           | ПРАЗНИК НА КОКИЧИЊАТА<br>(долгометражен игран филм, 1983)                                                                                    | Бохумил Храбал,<br>Лиржи Менцел                                                            |
| ВАНБИНИ ДИ ПРАГА 1947<br>(раскази, 1978)                              | АНГЕЛСКИ ОЧИ<br>(долгометражен игран филм, 1994)                                                                                             | Вацлав Нивлт,<br>Душан Клајн                                                               |
| ТАЖНА УБАВИНА<br>(раскази, 1979)                                      | МОРСКА СИРЕНА<br>(краток игран филм, 1981)                                                                                                   | Магдалена Пшиходова                                                                        |
| Храбалов расказен мотив                                               | ПАПАГАЛ<br>(краток игран филм, 1999)                                                                                                         | Ѓула Немес                                                                                 |

**Табела 3: Филмски адаптации на проза од Бохумил Храбал  
(1964 – 2015)**

| РОМАН / ПРОЗНА КНИГА                                                                   | ИНТЕРМЕДИЈАЛНА ВЕРИФИКАЦИЈА                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| МАРА (1937) од Стојан Христов                                                          | ИЛИНДЕНСКИ СНОВИДЕНИЈА (театарска претстава, 2003) |
| ЖЕЛЕЗНИОТ СВЕТИЛНИК (1952) од Димитар Талев                                            | СВЕТИЛНИКОТ (театарска претстава, 2007)            |
| КРПЕН ЖИВОТ (1953) од Стале Попов                                                      | КРПЕН ЖИВОТ (театарска претстава, 2009)            |
| ЈАГОТКИ (1955) од Цане Андреевски                                                      | ЈАГОТКИ (ТВ-епизода, 1984)                         |
| ДВЕ МАРИИ (1956) од Славко Јаневски                                                    | ЈАЗОЛ (игран филм, 1985)                           |
| ПОД УСВИТЕНОСТ (1957) од Димитар Солев                                                 | ИСТРЕЛ (игран филм, 1972)                          |
| ОНА ШТО БЕШЕ НЕБО (1958) од Владо Малески                                              | БОГОМИЛСКА БАЛАДА (театарска претстава, 1965)      |
| ВОЛШЕБНОТО САМАРЧЕ (1959) од Ванчо Николески                                           | ВОЛШЕБНОТО САМАРЧЕ (ТВ-серија, 1975)               |
| ПУСТИНА (1961) од Ѓорѓи Абациев                                                        | ПУСТИНА (театарска претстава, 1977)                |
|                                                                                        | ПУСТИНА (ТВ-драма, 1967)                           |
| ПАСКВЕЛИЈА (1961) од Живко Чинго                                                       | ПАСКВЕЛИЈА (театарска претстава, 1980)             |
|                                                                                        | ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА (ТВ-филм, 1992)           |
| СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (1962) од Јован Бошковски                                        | СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ (игран филм, 1961)           |
| ТЕМНИ КАЖУВАЊА (1962)<br>Приредено од Кирил Камилов, Славко Јаневски и Мето Јовановски | НАЈДОЛГИОТ ПАТ (игран филм, 1976)                  |
|                                                                                        | НАЈДОЛГИОТ ПАТ (ТВ-серија, 1977)                   |
| БУЛКИ КРАЈ ШИНИТЕ (1963) од Зоран М. Јовановиќ                                         | БУЛКИ КРАЈ ШИНИТЕ (ТВ-серија, 1980)                |
| ЗОКИ ПОКИ (1963) од Оливера Николова                                                   | ЗОКИ ПОКИ (ТВ-серија, 2020)                        |
| И БОЛ И БЕС (1964) од Славко Јаневски                                                  | И БОЛ И БЕС (театарска претстава, 1975)            |
| ДОСЛЕДНИ НА ЗАВЕТОТ (1965) од Панде Ташкоски                                           | МАКЕДОНСКИ ДЕЛ ОД ПЕКОЛОТ (игран филм, 1971)       |
| ЦРНО СЕМЕ (1966) од Ташко Георгиевски                                                  | ЦРНО СЕМЕ (игран филм, 1971)                       |
| СЛАНА ВО ЦУТОТ НА БАДЕМИТЕ (1965) од Мето Јовановски                                   | СЛАНА ВО ЦУТОТ НА БАДЕМИТЕ (1982) (игран ТВ-филм)  |
| БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ (1966) од Видое Подгорец                                                | БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ (ТВ-серија, 1989)                   |
|                                                                                        | БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ (театарска претстава, 1989)         |
| СОНЦЕ НА ДЛАНКА (1966) од Лазо Наумовски                                               | СОНЦЕ НА ДЛАНКА (ТВ-серија, 1986)                  |
| ГОЛЕМИ И МАЛИ (1966) од Бошко Смакоски                                                 | ГОЛЕМИ И МАЛИ (ТВ-серија, 2000)                    |
| ЗИМА НА СЛОБОДАТА (1968) од Димитар Солев                                              | ВРЕМЕ НА ЛЕТАЛА (игран ТВ-филм, 1982)              |
| ВРАЌАЊЕ ВО РАЈОТ (1968) од Душан Калиќ                                                 | ВРАЌАЊЕ ВО РАЈОТ (игран ТВ-филм, 1969)             |
| СИНОВИ (1968) од Јован Стрезовски                                                      | СИНОВИ (ТВ-епизода, 1984)                          |

|                                                                   |                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| СВАДБАТА НА МАРА (1968) од Владимир Костов                        | СВАДБАТА НА МАРА (театарска претстава, 1976)                        |
| ГРЕШНИОТ ЗАХАРИЈА (1969) од Владимир Костов                       | ГРЕШНИОТ ЗАХАРИЈА (театарска претстава, 1987)                       |
| ГОЛЕМИТЕ СКИТАЧИ (1970) од Методија Фотев                         | ДОБРА ДОЛИНА (игран ТВ-филм, 1973)                                  |
| ГОЛЕМАТА ШУМА (1970) од Видое Видически                           | МАЛИОТ ОДРЕД (ТВ-серија, 1977)                                      |
| ГОЛЕМАТА ВОДА (1971) од Живко Чинго                               | СИДОТ-ВОДАТА (театарска претстава, 1973)                            |
|                                                                   | ГОЛЕМАТА ВОДА (игран филм, 2004)                                    |
| ЛЕГЕНДИ (1972) од Марко Цепенков                                  | ВЕКУТУМА ВЕКА ИЛИ ЖИТИЕ АДАМОВО (театарска претстава, 1974)         |
| ВОДА (1972) од Јован Стрезовски                                   | ВРЕМЕ, ВОДИ (игран филм, 1980)                                      |
| ЦРНОБОРЈЕ (1972) од Петар Ширилов                                 | ЦРНОБОРЈЕ (театарска претстава, 1973/74)                            |
| ТОА РАДИОВЦЕ ВО КОЕ ПАЃАМ ДЛАБОКО (1972) од Јован Павловски       | ТОА РАДИОВЦЕ ВО КОЕ ПАЃАМ ДЛАБОКО (театарска претстава, 1973)       |
| ЦРВЕНИОТ КОЊ (1975) од Ташко Георгиевски                          | ЦРВЕНИОТ КОЊ (игран филм, 1981)                                     |
|                                                                   | ЦРВЕНИОТ КОЊ (ТВ-серија, 1983)                                      |
| ПРЕСУДА (1975) од Јово Камберски                                  | ПРЕСУДА (игран филм, 1977)                                          |
|                                                                   | НЕПОБЕДЕНИ (ТВ-серија, 1986)                                        |
| МАКЕДОНСКА ГОЛГОТА (1978) од Видое Подгорец                       | МАКЕДОНСКА ГОЛГОТА (монодрама, 1985)                                |
| ПИРЕЈ (1980) од Петре М. Андреевски                               | ПИРЕЈ (театарска претстава, 1982)                                   |
|                                                                   | ВЕЛИКА (ТВ-драма, 1984)                                             |
| РАМНА ЗЕМЈА (1981) од Ташко Георгиевски                           | РАМНА ЗЕМЈА (театарска претстава, 1985)                             |
| КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ (1982) од Србо Ивановски    | КОГА ТЕТИН КЛИМЕНТЕ ШЕТАШЕ НАД ГРАДОТ (игран ТВ-филм, 1983)         |
| ВТОРАТА СМЕНА (1982) од Велко Неделковски                         | ВТОРАТА СМЕНА (ТВ-серија, 1988)                                     |
| СКАКУЛЦИ (1984) од Петре М. Андреевски                            | СКАКУЛЦИ (театарска претстава, 1985)                                |
| ЦРКВИЧЕТО ЧЕТИРИЕСЕТ МАЧЕНИЦИ ВО БИТОЛА (1984) од Владимир Костов | ЦРКВИЧЕТО ЧЕТИРИЕСЕТ МАЧЕНИЦИ ВО БИТОЛА (театарска претстава, 2001) |
| КАНАДСКИ ФРАГМЕНТИ (1985) од Коле Чашуле                          | РОДНОКРАЈЦИ (театарска претстава, 1989)                             |
| МАГЛА (1985) од Иван Чаповски                                     | МАГЛА (театарска претстава, 1998)                                   |
| ДЕВЕТ КЕРУБИНОВИ ВЕКОВИ (1986) од Славко Јаневски                 | КЕРУБИН 2096 (театарска претстава, 1986)                            |
| ТУНИКА (1987) од Видое Подгорец                                   | ТУНИКА (ТВ-епизода, 1984)                                           |
| ДЕВОЈКИТЕ НА МАРКО (1987) од Оливера Николова                     | ДЕВОЈКИТЕ НА МАРКО (ТВ-серија, 1987)                                |

|                                                          |                                                   |
|----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК (1989) од Миле Неделкоски | ПОДГРЕВАЊЕ НА ВЧЕРАШНИОТ РУЧЕК (игран филм, 2002) |
| НЕБЕСКА ТИМЈАНОВА (1989) од Петре М. Андреевски          | КОЛКУ ПАТИ ЌЕ УМИРАМЕ (театарска претстава, 2003) |
| СВЕТЛИНА ЗАД РИДОТ (1990) од Трајче Крстески             | ОПСТАНОК (ТВ-серија, 1990/91)                     |
| ОДИСЕЈ (1991) од Данило Коцевски                         | ОДИСЕЈ (театарска претстава, 1993)                |
| АЛЕКСАНДАР И СМРТТА (1992) од Слободан Мицковиќ          | СМРТТА НА АЛЕКСАНДАР (монодрама, 2000)            |
| ПОСЛЕДНИТЕ СЕЛАНИ (1997) од Петре М. Андреевски          | ПОСЛЕДНИТЕ СЕЛАНИ (театарска претстава, 1998)     |
| ПАПОКОТ НА СВЕТОТ (2000) од Венко Андоновски             | ПАПОКОТ НА СВЕТОТ (театарска претстава, 2004)     |
|                                                          | ПРЕВРТЕНО (игран филм, 2006)                      |
| ПРОРОКОТ ОД ДИСКАНТРИЈА (2001) од Драги Михајловски      | ПРОРОКОТ ВАСИЛИЈ (монодрама, 2002)                |
| РАЗГОВОР СО СПИНОЗА (2002) од Гоце Смилевски             | СПИНОЗА (театарска претстава, 2010)               |
| ОСМОТО СВЕТСКО ЧУДО (2005) од Јордан Плевнеш             | ОСМОТО СВЕТСКО ЧУДО (театарска претстава, 2006)   |
| МОНУМЕНТИ НА ГЛУПОСТА (2009) од Љубиша Георгиевски       | ПАПАГАЛОТ ИСТОРИКО (театарска претстава, 2017)    |
| РАСЦЕПЕН УМ (2011) од Братислав Ташковски                | ЗЛАТНА ПЕТОРКА (игран филм, 2016)                 |
|                                                          | ЉУБОВ И ПРЕДАВСТВО (ТВ-серија, 2017)              |
| МОЈОТ МАЖ (2014) од Румена Бужаровска                    | МОЈОТ МАЖ (театарска претстава, 2020)             |
| НАЈТЕШКОТО НЕШТО (2019) од Оливер Ромевски               | НАЈТЕШКОТО НЕШТО (игран филм, 2020)               |
| ВАМПИРЦИЈА (2019) од Владимир Плавевски                  | ВАМПИРЦИЈА (игран ТВ-филм, 2002)                  |
|                                                          | ВАМПИРЦИИ (ТВ-серија, 2007)                       |

**Табела 4: Познајќни домашни екранизации и драматизации на романи и прозни книги (1965 – 2020)**



## 8.2. Список на фотографии и илустрации

- Стр. 19 Лево – портрет на Ташко Георгиевски. Десно – портрет на Бохумил Храбал.
- Стр. 21 Горe – портрет на Ташко Георгиевски. Долу – портрет на Бохумил Храбал.
- Стр. 34 Горe – плакат за *Црно семе*. Долу – од снимањето на *Булки крај ишните*.
- Стр. 42 Плакат за *Рамна земја*.
- Стр. 46 Горe – портрет на Ташко Георгиевски. Долу – портрет на Бохумил Храбал.
- Стр. 56 Горe – кадар од *Лифт горе – лифт долу*. Долу – сцена од *400 грама од Бохумил Храбал*.
- Стр. 66 Флаери за *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*.
- Стр. 69 Корица за едно од последните македонски изданија на *Црвениот коњ*.
- Стр. 72 Кадри од *Црвениот коњ*.
- Стр. 85 Дизајн за ДВД-изданието со филмовите на Столе Попов.
- Стр. 88 Од снимањето на *Црвениот коњ*.
- Стр. 90 Горe – по премиерната проекција на *Црвениот коњ* во Скопје. Долу – по премиерната проекција на *Црвениот коњ* во Пула.
- Стр. 91 Кадри од *Црвениот коњ*.
- Стр. 94 Кадар од *Црвениот коњ*.
- Стр. 98 Насловна страница од *Екран* по повод емитувањето на ТВ-серијата *Црвениот коњ*.
- Стр. 106 Ацо Алексов на снимање.
- Стр. 111 Горe – кадар од *Црно семе*. Долу – насловни страници по повод емитувањата на *Табакерата* и *Пат кон иднината*.
- Стр. 112–113 Кадри со Ристо Шишков од *Црвениот коњ*.
- Стр. 115 Корица за едно од последните чешки изданија на *Нежниот варвар*.
- Стр. 118 Бохумил Храбал и Јиржи Менцел по добивањето на Оскар за *Строго контролирани возови*.
- Стр. 120 Флаер за *Нежниот варвар*.
- Стр. 121 Кадри од *Нежниот варвар*.
- Стр. 124 Петр Колиха на првиот ден од снимањето на *Нежниот варвар*.
- Стр. 125 Кадри од *Нежниот варвар*.

Стр. 128 Владимир Боудник.

Стр. 131–132 Сцени од претставата *Нежниот варвар* во режија на Иво Кробот.

Стр. 136 Плаер за *Златна петорка*.

Стр. 140 Плакат за документарец за Бохумил Храбал.

Стр. 146 Лево – корица за грчкото издание на *Црвениот коњ*. Десно – корица за унгарското издание на *Нежниот варвар*.

Стр. 149 Холандски цртеж со ситуација од Прашката дефенестрација од 1618 г.

Стр. 157 Официјалните плакати за *Црвениот коњ* и *Нежниот варвар*.

(Поголемиот дел од фотографиите и илустрациите од *Црвениот коњ* за потребите на овој труд се отстапени со љубезност на Кинотека на Македонија.)

### 8.3. Кратки творечки биографии на авторите застапени во трудот

#### 8.3.1. Бохумил Храбал (Bohumil Hrabal, 28.3.1914, во Жиденице, близу Брно – 3.1.1997, во Прага)

Култен чешки писател и сценарист преведуван на повеќе јазици. Завршил гимназија во Нимбург и правен факултет во Прага, каде што и докторирал. Работел како нотар, трговски патник, како пакувач на стара хартија и како декоратер во театарот во Либењ. Во 1963 започнува да се занимава со пишување. Повеќето свои дела ги објавил во 70-тите и 80-тите години како илегални изданија или во самиздатни едicii (*Нежниот варвар*, *Гратче во кое застанало времето*, *Го имам служено англискиот крал*, *Мошне бучна самотија* и др.). Некои од нив подоцна ги преуредува во нови целини. Според неговите романи и раскази произлегле повеќе играни филмови, каде Храбал се појавува како косценарист: *Бисери на дното* (1965), *Досадно попладне* (1965), *Собиралиште на отпад* (1965), *Строго контролирани возови* (1966, 1967 награден со Оскар), *Чучирлиги на жица* (1969), *Стрижено-косено* (1980), *Празник на кокичињата* (1983), *Нежниот варвар* (1989) и др. Со значителна инспирација неговите дела се драматизираат и за театар (*Нежниот варвар*, *Строго контролирани возови*, *Стрижено-косено*, *Лакрдаши*, *Часови по танц за постари и понапреднати*, *Бамбини ди Прага* и др.).

#### 8.3.2. Вацлав Нивлт (Václav Nývlt, 28.9.1930, во Червен Костелец – 16.8.1999, во Прага)

Сценарист, драмски писател и драматург. Студирал драматургија на прашката ФАМУ, бил драматург во Чешката телевизија и во филмското студио „Барандов“, но и сценарист и продуцент. Работел самостојно и како косценарист на адаптациите и на оригиналните дела на повеќе драми, радиодрами и сценарија, како *Малтешкиот сокол* (1968) според Самјуел Дашиел Хамет. Инспириран од делата на Бохумил Храбал, автор е на драматизациите на *Бамбини ди Прага* (1978), *Строго контролирани возови* (1980), *Нежниот варвар* (1981), *Часови по танц за постари и понапреднати* (1984). Како сценарист учествувал во реализацијата на околу деведесет филмови, меѓу кои: Храбаловите *Строго контролирани возови* (1966, режија Јиржи Менцел), *Нежниот варвар* (1989, режија Петр Колиха), *Ангелски очи* (1994, режија Душан Клајн), како и *Разуздано лето* (1967, режија Јиржи Менцел) според Владислав Ванчура.

#### 8.3.3. Ацо Алексов (3.11.1932, во Струмица – 13.1.2005, во Скопје)

Филмски, радио-телевизиски и театарски режисер. Дипломирал актерство на Театарската академија во Белград. Доајен на ТВ, филмската и театарската режија во Македонија. До своето пензионирање работи во Македонската телевизија (ТВ Скопје). Поважни режии на филмови му се *Премиера* и *Бог да ги убие шпионите*, а ги режирал и ТВ-сериите *Волшебното самарче*, *Белото Циганче*, *Шути и рогати*, драмите *Парадоксот на Диоген*, *Грдиот Нарцис*, *Романса за обесениот*, *Крчмите* и други играни проекти. Има напишано и неколку драми и сценарија, од кои повеќето самиот ги режирал. Едно од тие дела е драмата *Гревови на љубовта*. Во Народниот театар „Антон

Панов“ режирал 39 претстави. По иницијатива на Горан Тренчовски, од 2010 на Интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“ во Струмица се доделува Награда за најдобар филмски автор која го носи името „Ацо Алексов“. *Враќањето на Борис Тушев* е едно од неговите најдобри радиодрамски остварувања.

#### **8.3.4. Ташко Георгиевски** (15.3.1935, во Кронцелево<sup>223</sup> – 13.4.2012, во Скопје)

Култен македонски писател и сценарист преведуван на повеќе јазици. Студирал на Филолошкиот факултет во Скопје. Работел во редакцијата на весникот „Млад борец“ и во списанието „Современост“, а бил уредник во Македонската телевизија и во книгоиздателствата „Мисла“ и „Македонска книга“. Автор е на повеќе книги, меѓу кои: *Ние зад насипот* (1957), *Луѓе и волци* (1960), *Сидови* (1962), *Суви ветрови* (1964), *Црно семе* (1966), *Змиски ветар* (1969), *Црвениот коњ* (1975), *Кука под калето* (1978), *Време на молчење* (1978), *Рамна земја* (1981), *Плочата на животот* (1988), *Кајмакчалан* (1991), *Исчезнување* (1998), *Црна билка* (2006), *Творечката лабораторија на писателот* (2011). Членувал во МАНУ од 1983. Повеќе негови романи и прози се екранизирани и тој важи за најадаптираниот македонски писател во филмскиот медиум. Според негови сценарија се снимени играните филмови: *Мemento* (1967), *Црно семе* (1971), *Црвениот коњ* (1981), *Преку езерото* (1997), *Лифт горе – лифт долу* (1967), како и повеќе документарни и телевизиски филмови. Романот *Рамна земја* е драматизиран во театар во 1985 година. Напишал и пет радиодрами, од кои се издвојува *Враќањето на Борис Тушев* (1977).

#### **8.3.5. Иво Кробот** (Ivo Krobot, 28.10.1948, во Храбишин)

Режисер, сценарист и педагог. Најпрвин студирал театрологија и историја на уметност, а потоа се преориентирал на театарска режија на ЈАМУ. Од раната младост му била блиска поетиката на Бохумил Храбал, со кој другарувал и соработувал повеќепати. Работел во повеќе чешки театри, меѓу кои и во Činoherní klub, Divadlo pod Palmovkou, Národní divadlo. Во Divadlo Husa na provázku со соработникот Петар Ослзи ја поставува драматизацијата *Присетување* (1983) според романот *Го имам служено англискиот крал* на Храбал, како и *Бабичка* (2014) според Божена Њемцова. Во Махеновата драма во Брно ги инсценира *Жак и неговиот господар* (1992) на Кундера и сопствената драматизација *Строго контролирани возови* (2013) според истоимениот роман на Храбал, а во Divadlo U stolu ја инсценира сопствената драматизација *Мошне бучна самотија* (2010) според романот на Храбал. Во својот режисерски опус поставувал дела и од Достоевски, Стриндберг, Бихнер и др.

#### **8.3.6. Столе Попов** (20.4.1950, во Скопје)

Филмски и телевизиски режисер. Дипломирал филмска режија на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград. Од 1978 до 1988 година работи како режисер во „Вардар филм“, а од

---

<sup>223</sup> Воденско, Егејска Македонија. До 1926 година Кронцелево/Κροντσέλοβον, сега Κερασεία, Република Грција.

1985 до 1986 година ја врши должноста директор на филмската куќа. Од 1989 година работи како професор по филмска режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје, а бил и раководител на Катедрата по филмска режија. Тој е еден од основачите на приватното претпријатие за производство на филмови „Триангл“, во 1988 година. Од 1997 година е член на Европската филмска академија. Добитник е на повеќе од 50 врвни европски и светски филмски награди и признанија, од кои посебно се издвојуваат 8-те гран-прија на разни интернационални фестивали и двете номинации за Оскар на Американската, и за Феликс на Европската филмска академија. Ги снимил документарците *99, Оган, Австралија, Австралија, Дае*, како и долгометражните играни филмови *Црвениот коњ, Среќна нова '49, Тетовирање, Циги меџик, До балчак*.

### **8.3.7. Петр Колиха (Petr Koliha, 5.7.1956, во Прага)**

Режисер, сценарист, педагог. Завршил режија на прашката ФАМУ, каде сега предава на отсекот за режија. Како студент го режирал кусометражниот филм *Разбирање* (1979). Режирал во Чешката телевизија и во авангардниот прашки театар „А студио Рубин“, каде ја инсценирал *Вишиновата градина* од Чехов. Меѓу другото, бил асистент по режија на Вацлав Ворличек. Продуцирал низа ТВ-драми и серии кои ги режирале млади и искусни режисери, како Лордан Зафрановиќ, Хинек Бочан, Луција Белохрадска, Владимир Михалек и др. Во 1989 дебитирал со долгометражниот игран филм *Нежниот варвар* според истоимениот роман на Бохумил Храбал. Во 1996 година ја снимил ТВ-адаптацијата на *Плеј Стриндберг* од Диренмат, а истата година го снимил и својот втор долгометражен игран филм според бестселерот на Михал Вивек *Воспитувањето на девојките во Чешка*. Во 2003 ја режира претставата *Буре барут* од Дејан Дуковски. Бил уметнички директор на Филмскиот фестивал во Злин.

## 9. БИОГРАФИЈА НА КАНДИДАТОТ

**Горан Тренчовски** е роден на 24.4.1970 година, во Струмица. Дипломирал режија на Академијата за уметност во Нови Сад во класата на проф. д-р Боро Драшковиќ. По завршувањето на студиите, станал еден од најмладите и најплодни режисери во Југоисточна Европа. Бил на стручна специјализација во Прага и посетувал постдипломски студии на Филолошкиот факултет во Скопје, каде што магистрирал со тезата „Кинестетичните раскази на Солев и Чинго: низ филмските адаптации на Русомир Богдановски“. Моментно е докторски кандидат на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ со темата насловена „Интермедијалните верификации на романите ‘Црвениот коњ’ од Ташко Георгиевски и ‘Нежниот варвар’ од Бохумил Храбал“.

Во својот уметнички опус Тренчовски има режирано во сите драмски медиуми. Режираше во МНТ, Драмски театар, Турскиот театар, театрите во Битола, Штип, Прилеп, Велес, Струмица. Потписник е на 100-тина професионални креативни уметнички проекти. Објавил над 300 текстови во печатот и периодиката (*Млад борец, То јест, Нова Македонија, Современост, Сум, Акт, Премин, Наше писмо, Сцена, Театарски гласник, Денес, Македоника, Медиантрооп*), а во Македонската телевизија режираше над 500 ТВ-емисии од најразлични програмски жанрови (серији, документарци, докудрами).

Преку своите режии овозможил претставувања на Адамов, Ајсхил, Арабал, Бекет, Бихнер, Виткаци, Достоевски, Ибзен, Јонеско, Плаут, Хавел, како и на драми или сценарија од Андоновски, Гарванлиева, Коцевски, Манчев, Маџунков, Мирчевска, Насев, Плачевски, Стефановиќ, Ташковски, Чашуле, Чернодрински и др.

Неговите кусометражни и среднометражни филмови се освежување во третманот на урбаната и на новомитската балканска иконографија (*Клошари и плакати, Мултилевел, Езерската земја на Никола К., Андер, Духот на татко ми, Игра и спас...*). Ја режираше првата македонска урбана играна серија *Бумбари*, документарецот *Верувам во Македонија* префрлен на 35 мм, како и *Вампирџија* – прв македонски игран ТВ-филм снимен на дигитална техника.

Претставите му се инвентивни парафрази на европската и светската драматика на апсурдот (*Крајот на играта, Звучни слики, Словенски Орфеј, Часови по злостор, Луна прима, Либрето Вагнер, Адска машина, Од првиот здив, Питачка опера, Духот на лименката, Суво дрво од Вавилон, Крајот на кралот, Партале, Кабинетот на проф. Тарана...*).

Автор е на книгите есеи и студии: *Од питач до крал* (1995), *Орбис пиктус* (2001), *Поетика на (де)тронизацијата* (2004), *Парс про тото* (2008), *Кино неимар* (2011), *Тези и аскези* (2015) и *Кинестетични наративи* (2018), која на мултидисциплинарен начин го препознава феноменот фи во граничните сфери на филмот, фикцијата и филологијата.

Неговите проекти се изведувани и прикажувани во Австралија, Албанија, Босна и Херцеговина, Бугарија, Велика Британија, Германија, Грција, Индија, Италија, Канада, Полска, Романија, Русија, САД, Словачка, Словенија, Србија, Турција, Франција, Чешка, Швајцарија...

Работел и како драматург, координатор на театарска лабораторија, раководител на сектор по режија во телевизија, селектор на фестивал на камерен театар, уредник и супервизор на списанија, менаџер и меѓународен културен активист.

Заедно со сопругата Софија е основоположник и организатор на интернационалниот филмски фестивал „Астерфест“, а потоа ја иницира Тивериополската филмска алијанса.

Учествува на манифестации, симпозиуми и научни собири. Држи предавања од областа на филмот, театарот и интермедијалноста и е доцент на Универзитетот за аудиовизуелни уметности – Европска филмска, театарска и танцова академија ЕФТА – Скопје, каде ги предавал предметите Режија, Историја и теорија на режијата, Театрологија и Анализа на филмско дело.

Член е на Друштвото на писателите на Македонија од 2010, на Европската филмска академија од 2018 и на Британската асоцијација за компаративна литература од 2020 година.

Ги добил наградите: Авторска награда „Војдан Чернодрински“ за современа драматизација и адаптација, Награда за уметнички сценски израз во Стоби, Гран-при за ТВ-филм на Сараевскиот филмски фестивал, Специјална награда за документарец во Новогард, Најдобра алтернативна

претстава во Македонија, Златен грифон за најдобар странски филм во Перуца, Гран-при за најдобар игран филм во Њу Церси, Гран-при за филм во Југоисточна Европа во Париз, Најдобар балкански дух во Поградец, Бронзена сабја во Варшава, Најдобар странски игран филм во Мумбај, Специјална награда на *Руска газета* за доследно трагање по историската вистина во Санкт Петербург, Најдобар игран филм на странски јазик во Кардиф, Св. 15 тивериополски свештеномаченици за долгогодишен придонес во филмот и театарот, Скрипт фест за повеќегодишен успех во полето на филмската уметност и др.

Последни македонски проекти во режија на Горан Тренчовски се долгометражниот игран филм *Златна петорка*, кој го обиколи светот, и претставата *Идиот* според Достоевски.

Живее и работи во Велика Британија.

### **Објавени книги**

#### **Авторски дела**

*Од питач до крал: режисерски белешки*, Здружение на драмски уметници и љубители на театарот „Талија“, Скопје, 1995. ISBN 9989-9803-0-6

*Orbis Pictus: македонската филмска и ТВ-режија и други текстови*, „Магор“, Скопје, 2001. ISBN 9989-851-49-2

*Поетика на (де)тронизацијата*, „Тера Магика“, Скопје, 2004. ISBN 9989-905-35-5

*Pars Pro Toto: студија за краткиот филм и други текстови*, „Улис“, Скопје, 2008. ISBN 978-9989-2699-4-3

*Кино неимар*, „Македонска реч“, Скопје, 2011. ISBN 978-608-225-040-3[6]

*Pit Kralsky – an artist of (de-) thronization: selected writings*, TFA AF, Strumica, 2011. ISBN 978-608-4546-04-7 (13)

*Тези и аскези*, „Феникс“, Скопје, 2015. ISBN 978-9989-33-693-5

*Кинестетични наративи*, ЕФТА, Скопје, 2018. ISBN 978-608-4555-18-6

#### **Како приредувач**

*Нова балканска драма*, „Феникс“, Скопје, 1997.

*Чекори по ѕвездените иштици* (монографија за Народен театар „Антон Панов“, заедно со И. Василевски, В. Изова-Велева и Б. Грозданов), НТ „Антон Панов“, Струмица, 1999.

*Карневалски воздишки* (антологија на драмолетот), „Феникс“, Скопје, 1999.

*Режисерски белешки* (хрестоматија од Боро Драшковик), ТФА АФ, Струмица, 2013.

#### **Како преведувач**

*Вера и скепса* од Јиржи Менцел (превод на есеи од чешки јазик), Центар за културна иницијатива, Штип, 2000.

## 10. ЗАБЕЛЕШКИ

Работата врз овој докторат и теориските истражувања поврзани со него започнаа во Скопје, во мојот поранешен дом. Притоа ја имав целосната поддршка од моите родители, членовите на семејството и менторката. Исто така, фестивалските и студиските патувања низ светот во последниве пет години ме наведуваа на посети во етаблирани меѓународни научно-образовни институции и запознавања со еминентни академски личности од стручните области на мојот тематски интерес, при што црпев и применував различни искуства и модели на истражувања, меѓу кои и оние од американскиот Универзитет Ратгерс (*Rutgers University, Cinema Studies Program, New Brunswick*), како и оние од чешките и британските универзитетски програми.

Во доменот на практичните истражувања имав корисни вежби и согледувања со моите бивши студенти и постдипломци по режија, актерство, сценарио и драматургија на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ЕФТА [*EFTA University of Audiovisual Arts (Cinema, Music, Theatre) Skopje-Paris-Essen-Rotterdam*], како и средби, разговори и кореспонденции со врвни британски колеги, професори, писатели, научници и истражувачи.

Меѓу другото, при работата и истражувањата во голема мера го имав на располагање помошниот материјал од прашките библиотеки во Театарскиот институт (*Divadelní ústav*) и Филмскиот архив (*Národní filmový archiv*), како и во библиотеката на Британскиот филмски институт (*BFI Reuben Library*).

За време на изработката на трудот починаа и Љубиша Георгиевски, Горан Стефановски и Јиржи Менцел, славни мајстори на драмскиот занает и поклоници на адаптацијата, како и Данчо Чеврески, незаборавниот толкувач на улогата на Вани Јосмов во филмот *Црвениот коњ*.

Пишувањето на докторската дисертација го завршувам во Обединетото Кралство, мој сегашен дом, каде што живеам и творам од есента 2018 година.

Зима 2020 – пролет 2021

Велика Британија