

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СКОПЈЕ

У III 191

Инв. бр. 14733

М-р СТЕФАН Б. СИДОВСКИ

**ЕСТЕТИКАТА И ДИЈАЛЕКТИКАТА
ВО МОНТАЖАТА НА ФИЛМОТ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ментор

Проф. д-р Кирил Темков

СКОПЈЕ, 2001 година

СОДРЖИНА

Предговор	8
Прв дел: Кон поимот на филмската монтажа	21
Вовед	22
I. Етимологија на терминот „монтажа“	30
II. Историја на филмската монтажа	33
1. Почетниот период	34
2. Немиот период	38
Едвин С. Портер	39
Дејвид В. Грифит	40
Советската школа	41
Холивудската школа	43
Француската авангарда	44
3. Звучниот период	46
4. Втората половина на XX век	47
III. Теоретичарите за филмската монтажа	50
1. Почетни размислувања за филмот	51
2. Класичната теорија на филмот	58
3. Пост-класичните школи	61
4. Современите сфаќања	66
Втор дел: Филмската монтажа како посредување	71
Пристап	72
I. Понадворештвување	81
1. Идеја, тема, синопсис	83
2. Сценарио, третман, книга на снимање	87
3. Story board и снимање	94
II. Посредување	99

1. Филмски рез	106
1.1. За општите тонски карактеристики на филмската снимка	107
1.2. Насока на снимањето	108
1.3. Движење во кадарот и движење на камерата	110
1.4. Просторни грешки	111
1.5. Временски грешки	111
1.6. Грешки во ритамот	112
2. Сцена/сцени	124
3. Секвенца	128
III. Повнатрешнување	135
1. Филмска интерпункција	137
2. Темпо и ритам	141
3. Филмска проекција	146
Трет дел: Филмската монтажа и стварноста	155
Образложување	156
I. Видови филмски монтажи	158
II. Плуралистичка теорија на филмот од аспектот на повеќе-страната и дијалектичка димензија на филмската монтажа	165
III. Смислата на филмското дело	180
Заклучок	184
Додаток: Анкета меѓу монтажерите	189
Филмографија	202
Библиографија	211

„Кој ќе ве поучи за убавината на светот во кој живеете, за поезијата на брзината, на машините, на нехуманата и величествена неминовност на индустријата?... Кој, ако не вашата уметност, филмот.“

„Филмот е уметност мошне блиска, тесно поврзана со нашиот секојдневен живот.“

„...Вешта монтажа може секогаш да приближи, да испреплетети најразновидни глетки: бевме во полето, а сега сме во градот, верувавме дека тука ќе останеме, а за миг, тоа, нè враќаат пак во полето.“

Жан-Пол Сартр

ПРЕДГОВОР

Познатиот филмски режисер Андреј Тарковски, на едно предавање што го одржал за сценаристи и режисери во московското „ГОСКИНО“, за филмската монтажа рекол: „Тешко е да се согласиме со раширената заблуда дека монтажата е главен формативен елемент на филмот“.[316:77]*

Тарковски со овој исказ истапува наспроти Ејзенштејновото сфаќање за филмот како *уметносии на монџажаииа*.

Според Тарковски, таквото сфаќање го ограничува филмот до неможноста „да излезе од вон рамката на екранот“ [316:81], а при тоа и не смета на гледачот, на неговото право да го „приклучи и своето сопствено искуство кон она што го гледа пред себе на белото платно“.[316:77]

Андреј Тарковски смета дека монтажниот филм поставува пред гледачот енигми и крстозборови, го принудува да ги дешифрира симболите, да се насладува во алегориите и да „апелира на интелектуалното искуство на гледачот“.[316:81] Но, токму таквиот филм, според Тарковски, покрај тоа што задава загатки на гледачот, за жал има „своја прецизна формулирана одгатка“. [316:81] Со тоа режисерот ги скратува можностите на гледачот да го користи - во своите емоции - *својоѝ однос* кон виденото на екранот.¹

Андреј Тарковски, сосем категорички, за монтажниот филм ќе рече дека „играта со појмови воопшто не е прегоратив на филмот“.[316:77] Воедно, суштината на филмот „не е во монтажата на поимите“ [316:77], туку јазикот на филмот е во отсуството на „јазикот, поимите, симболите“.[316:77]

Според Тарковски, Ејзенштејновите тврдења за монтажата им противречат на самите основи на единствениот тек „со кој филмот влијае врз публиката“.[313:181] Можностите на филмот не смеат да се лишат од предимствата

* Во заградата, првата бројка значи редослед на наведеното дело во „Библиографијата“, а втората бројка е бројот на страницата во него, а римските броеви ќе го означуваат бројот на томот.

¹ Андреј Тарковски како пример за тоа го наведува Ејзенштејновиот филм „Октомври“, во кој се прави споредба на паунот со Керенски. А со тоа, смета Тарковски, „неговото (на Ејзенштејн - С.С.) средство станува рамно на целта“.[316:81]

Оттука следува дека начинот на кој е конструиран ликот станува сам на себе цел, а, со тоа, самиот автор „почнува да води тотална офанзива врз гледачот, да му *наметнува* свој сопствен однос кон збиднувањето“.[316:81]

што тој може да ги има во влијанието врз публиката, која „тоа што е на екранот, може да го доживува како сопствен живот..., може да го поврзе прикажаното со сопствениот живот“.[316:181]

Според Тарковски, Ејзенштејн мислата ја преобразува во деспот и не му остава слобода на гледачот, ниту, пак, му овозможува, со тоа што е недофатливо и неискажливо, во кое што можеби се наоѓаат „најголемите убавини на целокупната уметност... , на поединецот да се поврзе со филмот“.[313:181]

Но, никако не треба да се помисли дека Тарковски е воопшто против вредноста на монтажата. Напротив. Самиот вели: „Повторувам, монтажата постои во секоја уметност, како израз на селекцијата што ја прави уметникот, на селекцијата и соединувањето, без кои нема ни една уметност“.[316:82]

И, во што е улогата на монтажата во филмот?

На ова прашање Тарковски го дава следниов одговор: „Монтажата ги составува кадрите кои се исполнети со *време*, а не и со *поими*“. [316:77 - подвл. С.С.] Сета специфичност на монтажата на филмот би била во тоа да го „*сосџавува времето*“ забележано на снимените фрагменти“. [316:82 - подвл. С.С.]

Тарковски филмот го сфаќа како „*зајечайено време*“, а уметникот, пак, него *единствено го монтира* [315:42] Според Тарковски, филмската режија не е професија, „туку судбина, на која мора многу да се работи“. [315:52] За Тарковски, „уметноста е мошне интимна работа“ [315:136], како што размислувањето за филмот значи да се биде секогаш истражувач и експериментатор. Тој кон филмот пристапил „како можност за истражување на светот на рамниште на своите чувства и мошне чесни мисли“.[315:141]

Во духот на неговите сфаќања, следува дека „во монтажата се спојува самото време што протечува низ кадарот“.[316:79] Монтажата воопшто не дава нови квалитети, туку го „истиснува тоа што веќе е содржано во составените кадри“.[316:82] За Тарковски, секој филм, во целина, е „заклучен внатре во кадарот“.[316:77] За него, ритамот се сложува од „напонот на времето внатре во кадарот“.[316:82] Според негово убедување, „*ритамот е главен формативен елемент на филмот*“, а не е воопшто монтажата, „како што тоа вообичаено се мисли“.[316:82 - подвл. С.С.]

Ваквото сфаќање, произлегува од неговото credo дека „*филмот е најреалистична уметност*“ и тоа, во таква смисла, што неговите принципи се темелат врз идентичноста со стварноста, врз фиксирањето на стварноста во секој поединечен кадар“.[284:27 - подвл. С.С.]

Разидувањето со Ејзенштејн е токму во основната клетка на филмот, како што велеше Ејзенштејн, со кого Тарковски не се согласува кога вели: „Јас сум во основа против начинот на кој Ејзенштејн го користи кадарот во распоредувањето на интелектуалните фрази“.[313:181]

Тарковски сосем јасно го искажува своето разидување од Ејзенштејн кога тврди дека „принципот на реалистичка слика, на една страна, и принципот на монтажата, на друга страна“, се она кај што тие мораат да се разделат. [284:27]

Иако Тарковски го почитува Ејзенштејна, сепак неговата естетика му е туѓа и неприфатлива. Нему му се допаѓа, во „Крстосувачот Потемкин“ и во раните дела на Ејзенштејн, неговата љубов за деталите на „реалистичката патетика“ на неговите кадри, *а никако неговите принципи на монтажа, неговата „истетика на монтажите“*.[284:27 - подвл. С.С.]

Во однос на филмската монтажа, Сергеј Ејзенштејн стои на сосем друго стојалиште од Андреј Тарковски.

Ејзенштејн ќе започне во театарот и тука ќе ја открие монтажата на атракциите. Ќе ги согледа сите консеквенции на овој вид монтажа и неа подоцна ќе ја апсолвира во филмот. Нејзината примена во практиката, со сите импликации што ќе ги согледа, ќе биде неговата главна поставка во развојот на неговата теориска мисла за филмската монтажа.

Во театарот Ејзенштејн ја открива атракцијата во односот кон гледачот, т.е. во насочувањето на вниманието на гледачот во посакуваната насока на расположба. Атракцијата, според Ејзенштејн, значи „секој елемент кој може да се провери и математички да се пресмета со цел да се предизвикаат некои емотивни шокови според определен редослед и во рамките на целокупниот впечаток, што единствено овозможува прифаќање на крајниот идеен заклучок“.[1:29]

Откако ќе ги сними своите први филмови „Штрајк“ и „Крстосувачот Потемкин“, во кои монтажата на атракциите е доведена до својата ефектна

експресија, Ејзенштејн неа и теоретски ќе ја експлицира. Тој ќе го искаже следниов постулат: „Филмот е, *и*ред сè, *монџажа!*“ [1:57]

Во монтажата Ејзенштејн ја гледал сета специфичност на филмот. Според него, „монтажата е нервот на филмот“ [1:76], а од тоа следува дека, ако се „одреди природата на монтажата, значи да се реши специфичниот проблем на филмот“. [1:76]

Кој проблем се решава? Прашањето за гледачот, за неговиот однос кон филмот и неговото доживувањето .

Ејзенштејн ќе рече: „Силата на монтажата лежи во тоа - во творечкиот процес на доживувањето да го вклучува и чувството на гледачот“. [3:56] А со каква цел? Одговорот на Ејзенштејн е дека со монтажата му се овозможува на гледачот да го помине „истиот творечки пат кој авторот го минал при творењето на слики“. [3:56] Според Ејзенштејн, „монтажната форма, како структура, е реконструкција на законите на мисловните процеси“. [1:114] А со тоа, задачата на филмот е да ја натера публиката да се „послужи“, а не да „разонодува“. Да „држи“, а не да „забавува“, односно „да го снабдува гледачот со куршуми, а не да ја расипува енергијата што ја внел во киното“. [1:92]

Значи, филмот е револуционерен медиум, што ќе ја освестува масата.

Зошто? - Затоа што во основата на самата монтажа е *судирот*. А за Ејзенштејн судирот започнува во самата монтажна клетка, која, за него, е самиот кадар. Како што вели: „Кадарот е монтажна клетка, а никако елемент на монтажата“. [1:66] Кадарот и монтажата се основни „елементи на филмот“. [1:76]

Оттука следува дека она што е карактеристично за монтажата, а следствено и за кадарот, е „судир. Конфликт на две противставени парчиња“. [1:66] За Ејзенштејн монтажата „станува пројавување на уметничкото и философското мислење кое се движи според општите закони на дијалектиката“. [78:118] Тоа може да се види во филмовите „Штрајк“, „Крстосувачот Потемкин“ и „Октомври“, каде „настаните се развиваат според законите на дијалектиката“. [78:119]

Од ова следува дека „*монџажаџа сџанува најмоќно средсџво за нависџина суџџинско џворечко џреобликување на џприродаџа.*“ [1:34 - подвл. С.С.] Тоа е можно бидејќи „кадарот е дел на природата кој најмалку подлегнува на „искривување“, а монтажата е вештина на комбинирање на тие делови“. [1:34]

Судирот се содржи во самиот кадар², кој во монтажата доаѓа до својот израз. А судирот е „суштински принцип на постоењето на секое уметничко дело и на сеској вид уметност“.[1:74]

Така за Ејзенштејн „монтажата е судир“[1:66], а филмот е, „пред сè, монтажа“.[1:57]

Две искажувања, на Тарковски и на Ејзенштејн, се противречни во однос на филмската монтажа. Како и во поглед на функцијата и значењето во филмот. Како и воопшто во поглед на основната вредност за филмската уметност.

Тарковски и Ејзенштејн се судруваат во своите гледишта. Нивните позиции ги одредуваат и нивните ставови за монтажата во филмот.

Тоа јасно го истакнува грчкиот филмски критичар Христос Вокалопулос во разговорот за Тарковски, кога ќе забележи дека „тој (Ејзенштејн - С.С.) тврди дека од моментот кога имаме една машина, камера или монтажна маса, стануваме богови и можеме да правиме што сакаме. Сè можеме да промениме. Тарковски верува дека, како што за снимање на каква било слика е потребен некаков агол, позиција на апаратот, така и да се монтира еден филм постои еден и единствен начин. А тој начин е тајна, недостапен и невидлив. Монтажата е израз на тој начин, потребно е да се открие. Двава става се екстремни. Меѓутоа, додека Ејзенштејн, пред сè, го смета тоа за едно чисто идеолошко прашање, Тарковски го смета за превасходно духовното прашање. На тоа рамниште може да се зборува за судир“.[314:35]

Овој судир не е нов во однос на прашањето за филмската монтажа. Напротив. Во времето на подемот на советската кинематографија, во времето на најзначајните советски филмски режисери, Сига Вертов, Лев Кулешов, Всеволод Пудовкин, Александар Довженко..., се разви жестока расправа pro et contra филмската монтажа.

Овие дискусии одеа до апологетизирање на филмската монтажа, од една страна, и до нејзино отсечно негирање, од друга страна.

Во тие расправи бил инволвиран и Ејзенштејн. По изминат временски период, тој во своите „Сеќавања“ од 1938 година пишува: „Во нашиот филм постоеше период кога монтажата се прогласуваше за „сè“. Сега е периодот кога

² За тоа, види кај S. M. Ajzenštajn: "Montaža atrakcija" [1:67-69].

монтажата се смета за „ништо“. И не сметајќи ја монтажата ниту како „сè“ ниту како „ништо“, ние дека е потребно во овој момент да се потсетиме дека монтажата е подеднакво неопходна компонента на филмското дело, како и сите останати елементи. По бурата „за монтажа“ и по истапот „против монтажа“, ние треба одново да им пријдеме на нејзините проблеми“.[3:39]

Според Ејзенштејн, кога се зборува за филмската монтажа не смее да се заборави „основната цел и задача“, а таа за него е „улогата на спознавањето што ја има секое уметничко дело“, а која се состои во „сврзаното доследно изложување на темата, сижето, дејствието, постапките (...), движењата на филмските епизоди и во филмот во целина (...), емотивниот расказ (...) и логично доследниот, наративен, едноставно сврзан расказ, кој во многу случаи е загубен во делата дури и на истакнатите мајстори на филмот, како и во најразновидните жанрови“.[3:39]

Со тоа Ејзенштејн проблемот на филмската монтажа не го гледа толку во критиката на самите мајстори, колку што тоа за него „пред сè е борба за култура на монтажите“ [3:39 - подвл. С.С.] којашто мнозина ја загубиле.

А задачата на филмовите не е само да бидат логички поврзано раскажувани, туку и во нивната содржина да има „максимална емотивност и сила на поттик“.[3:39]

Проблемот „за или против“ филмската монтажа практично не бил ни тогаш дефинитивно завршен, во смисла решен, во историјата на филмот, туку во теоријата тој бил и понатаму актуелизиран и му се пријдувало од други теоретски гледишта.

Полскиот филмски теоретичар и критичар Жежи Плажевски во своето дело „Јазикот на филмот“ поопстојно пишува за теоретичарите кои биле „за и против монтажата“.[255:I/155-158]

Покрај советските филмски режисери и теоретичари, кои се за филмската монтажа, Плажевски го споменува и Рајмонд Спотисвуд. Тој во 1933 година го искажал мислењето за „поврзувањето на независноста на филмската уметност, речиси, исклучиво, за монтажата“.[255:I/156] Исто така, во оваа група се вбројуваат и италијанскиот теоретичар Ренато Мај, како и англискиот теоретичар Ернест Линдгрен.

Против филмската монтажа, пак, мошне отсечно истапува швајцарскиот теоретичар Ернест Ирос, кој во своето дело „Основите на филмот и на неговата драматургија“, напишано во 1938 година, монтажата ја става на последно место,

небаре потчинета на другите бројни компоненти на филмското творештво. Освен тоа, Ирос монтажата ја смета за техника на „тенденциозното творештво“, кое што во начело го исклучува, отфрла. [255:1/157]

Ернест Ирос истапува против монтажата и заради тоа што со помош на монтажата уметникот може да ги подесува своите спонтани афекти (кои, за него, се извор на секоја уметност) според однапред поставени концепции. Таквиот уметник, кој застапува одредена тенденција, тој го смета за фалсификатор. [255:1/157] Токму заради тоа Ирос и не ја прифаќа филмската монтажа како релевантна за филмот како уметност.

Исто така и познатиот филмски критичар и теоретичар Андре Базен ќе биде против филмската монтажа, не во смисла неа сосем да ја отфрли како филмски естетски елемент, колку што, поаѓајќи од својата онтологија на филмската слика и од реалистичноста на филмскиот кадар, ќе ги определи границите во коишто монтажата може да се користи. Поинаку, „таа нанесува штета на самата онџологија на филмската приказна“. [25:1/77 - подвл. С.С.]

Андре Базен го преферира долгиот кадар како замена за монтажата. Долгиот кадар е автентичен, континуиран во просторот и времето, реалистичен и онтолошки попрофатлив во однос со стварноста³, отколку монтажата, која врши анализа и расчленување на стварноста⁴. Со тоа „монтажата, како айџиракџиен џворец на смислаџа, одразува непотребна нереалистичност“ [25:1/76 - подвл. С.С.], што може да доведува до трик, шок и измама. Затоа е прифатлива онаа монтажа која овозможува што поверодостојно исполнување на онтолошката суштина на филмот.

³ Погледни кај Andre Bazin: "Šta je film?" (I. Ontologija i jezik) [25:1/79-80, фуснота 29], каде Базен анализира еден англиски филм „Каде лешинарите не летаат“ и покажува како без монтажа, туку со општ план, секвенцата има поинтензивно дејство на автентичност, отколку со монтажата. Тој заклучува: „Гледаме, значи, дека има случаи кога, далеку од тоа таа да претставува суштина на филмот, монтажата станува нејзина негација“. [25:1/80]

⁴ Погледни кај Andre Bazin: "Šta je film?" (I. Ontologija i jezik) [25:1/74-82], интересна анализа што ја изведува Базен врз филмовите: „Бела грива“, „Црвениот балон“ и „Необична бајка“. Од самата анализа може да се согледа дека монтажата не е потребна секогаш, дури дека и претставува и негација на филмот и на филмскиот свет во неговото реалистично својство.

Тој посебно пишува во кои и за кои видови филмови може, а за кои не треба да се користи монтажата, што е условено од видот на стварноста што се прикажува; подобар е изразот со еден кадар отколку да се сецка со монтажа. Андре Базен ќе забележи: „Монтажата се раководи од видовите на таа стварност [25:1/81], која е како замислена претстава на стварноста, кога е раскината со монтажата.

На исти позиции се и францускиот режисер Жак Риверт и германскиот теоретичар Зигфрид Кракауер.

Теоретичарот Владимир Петриќ мошне луцидно ги согледал проблемите на противставените стојалишта околу прашањето за филмската монтажа, нивните доблести и мани, предности и недостатоци. Но, исто така, и природата на самиот проблем на филмската монтажа.

Петриќ проблемот го лоцира во односот помеѓу формата и содржината. Според него, „самата форма не е доволна со својата игривост, макар колку да е ефектна, да стане длабока, сложена уметност“.[236:10] Каков впечаток ќе остави филмот на гледачите, пред сè, „зависи од содржината на филмот“.[236:101]

Поставувајќи го проблемот во релацијата форма - содржина, прашањето на филмската монтажа Петриќ го конкретизира на следниов начин:

„Односот помеѓу формата и содржината, помеѓу *монџажаџџа* и *џџоа џџџо џџаа џџреба да џо изрази*, ќе стане основен проблем како на теоретичарите, така и на творците на седмата уметност“.[236:101 - подвл. С.С.]

Врз вака поставениот проблем, практично се издиференцирале противставените гледишта, кои Петриќ мошне концизно ги окарактеризирал: на едната страна, ќе бидат тие кои „монтажата ќе ја подредат на содржината во толкава мера со што филмот ќе ги загуби своите специфичности кои како визуелно-динамичка уметност треба да ги има“[236:101], а на другата страна, пак, ќе се постават тие кои „прекумерно ќе се занесат со можностите на монтажните атракции, кои не само што не искажуваат никаква смисла, туку и кај гледачите не предизвикуваат емотивност“.[236:101]

Тоа што филмот треба да биде е синтезата на формата и содржината; со тоа и функцијата на монтажата е синтезата. Зошто? - Затоа што, според Петриќ, „*вистџинаџџа џџреба да се согледа во целина* и филмот неа мора да ја изрази во потполност, бидејќи таа е *душа која џ дава живоџџ на сликаџџа* “. [236:98 - подвл. С.С.]

Со тоа проблемот за филмската монтажа е поставен во релацијата: израз - вистина - стварност. Но, таа релација не е докрај апсолвирана, ниту експлицирана. Тоа и не е чудно, кога „филмската монтажа веќе подолго време не егзистира во филмолошките истражувања“.[184:389] Но, мора да се забележи дека „монтажата

не го заслужува таквиот однос“[184:389], кога ќе се земе предвид дека, сепак „монтажата спаѓа во сферата на изразот и со неа оправдано се занимава филмската естетика“ [184:391], како и онтологијата на филмот.

Овој проблем го актуелизираме во нашата дисертација, со оглед на тоа што, на философско и теоретско рамниште, не се согледани сите импликации и консеквенции што ги иницира прашањето на филмската монтажа.

Пред сè, филмската монтажа во релацијата филм - стварност е фундаменталниот извор на противречните сфаќања.

Воедно, тоа е *par excellence* философски проблем за односот идеја - стварност, како и за доживувањето на стварноста низ уметничките дела, односно низ филмот, за што посебна улога има посредувањето на филмската монтажа во тоа.

Стварноста е перципирана и аперципирана од луѓето во зависност од нивните потреби и желби, интереси и копнежи, пороци и доблести, погледи на светот и животот, како и од цивилизацијата и културата во којашто живеат.

Стварноста не е дофатлива како можност да се опише и прикаже како целина во својот просторно-временски континуум со сите собитија и збиднувања, со многукратните релации и соодноси, а воедно и да се сфати и осознае дијалектиката сепостоечкото и судирот на смислата и бесмислата на постоењето.

Стварноста⁵ како материјал во филмското дело се обликува низ среденоста и целината на просторно-временскиот континуум, како причинско-последична поврзаност во една форма, која претставува можност на доживување на стварноста. А тоа претставува изразување во и низ една дијалектичка и естетска стварност, што ја создаваат филмските кадри во нивното соединување според ним иманентна логика на експресијата, на техничко-драматуршките, интелектуално-асоцијативните и естетските законитости.

Доживувањето на стварноста и нејзиното изразување со супстанцијата што ја содржи е различно кај филмските уметници како субјекти кои создаваат филмски уметнички дела. Тоа обусловува и диференцирано организирање на филмските кадри во филмското дело како целина. Од тоа се определени и разните видови

⁵ За проблемот на стварноста на филмот и за доживувањето на филмот пишував во магистерскиот труд, *Естетската суштина на филмскиот кадар*, одбранета на Филозофскиот факултет во Скопје на 1 јули 1995 година. Оваа студија ја објавив како книга „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“, изд. „Епоха“ - Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, 246 стр. [352]

филмски монтажи и диференцираниот однос кон прашањето на филмската монтажа.

Проблемот не е во тоа дали филмската монтажа е „сè“ или „ништо“ во филмот, туку како стварноста и изразувањето на доживувањето на нејзината супстанција да се изрази во дијалектичката и естетска стварност на филмското дело. Филмската монтажа, ваква или онаква, е сегмент во творењето на дијалектичката и естетската стварност на филмското дело.

Односот стварност - филм е многукратна потврда за основниот философски проблем субјект - објект, искажан како релација свест - стварност и творештво - стварност.

Важно е да се согледа разликата помеѓу стварноста и естетската стварност во филмот, како и тоа што е естетското во создавањето на естетската стварност во филмското дело.

Филмската монтажа е еден сегмент со многукратни димензии и се користи на различни начини во творењето на дијалектичката и естетска стварност во филмот, а што најмногу зависи од субјективитетот на филмскиот творец во однос на стварноста во којашто тој живее и мисли за неа.

Пристапот на оваа дисертација е таков што не ги констатира само реалитетот и значењето на монтажата за филмот, туку и се обидува да биде согледано како тоа филмската монтажа - која е значаен сегмент во градењето на дијалектичката и естетска суштина на филмското дело - помага во доживувањето на стварноста и во изразувањето на нејзината супстанција во филмското дело.

Монтажата започнува од доживувањето кај филмскиот творец, па - преку идејата, синопсисот, сценариото, книгата на снимање, снимањето и техничката монтажа како синтеза на сликата и тонот во филмот во самата филмска проекција се одразува врз и во свеста на гледачот.

Дијалектиката во филмот, а со тоа и дијалектиката на филмската монтажа, започнува во самото доживување како судир и конфликт на творецот со стварноста, кој како идеја се развива во дејствие (фабула, приказна) и, натаму, во реализирано филмско дело. Естетското, пак, е во самиот израз и приказ на филмските кадри.

Оваа докторска дисертација е изградена поаѓајќи од неколку основни поставки:

Првата е категоријата на *доживување*. Тоа не е само психолошки феномен. Според Павао Вук-Павловиќ, доживувањето е дел од сферата на метапсихолошкото суштествување, форма на универзалната егзистенција, низ која се проникнуваат постоењето и сознанието, вредностите и осмислувањето. Доживувањето е всидрено во стварноста, како најширока категорија, а за човекот претставува можност за актуализирање, за себеостварување во стварноста⁶. Секое доживување е составено од субјективна и објективна компонента. За филмот доживувањето е битно како освестувачки процес на концентрираност кон аперцепирање на збиднувањата што се одвиваат во воспоставената релација на гледачите, во позиција на дистанца спрема филмската проекција, филмот што се проектира во нивната свест.

Филмот мора да биде визуелно (и аудитивно) технички беспрекорен за доживувањето да се одвива непречено и сосем глатко за да не се случува дезилузионизам на илузијата на стварноста во/на филмот.

Дистанцата овозможува свесност за содржината и нејзина аперцепција.

А со кадрирањето и со монтажата се создава стварност за естетско доживување.

Со доживувањето настанува особен психички процес што се случува во текот на гледањето на проекцијата на филмот. А по гледањето на филмот, кај гледачите се одвива рационализација и артикулација на доживувањето.

Втората е дека *филмот*⁷ е *проекција на филмска слика на филмски екран*, што се движи низ филмското прозорче, на филмскиот проектор, сликичка по

⁶ Нашиот професор по естетика Павао Вук-Павловиќ, врз категоријата *доживување* ја има изградено целата своја естетичка теорија, види Pavao Vuk-Pavlović: "Duševnost i umjetnost", [352]. Тука се расправа за проблемот на естетското доживување [352:74-84], за структурата на доживувањето [352:8-92], за комуникативноста на доживувањето [352:84-88], за предметувањето на душевноста [352:127-132], за естетската согледба [352:132-145] и за други аспекти на естетичката теорија и творечката практика

⁷ Со појавата на видео техниката и технологија, на информатиката и електронските медиуми, на дигитализацијата и виртуелната реалност се јавуваат мислења за крајот на филмот како техника и технологија. Се смета дека со тоа и самата филмска монтажа, која сега, веќе, се наречува *класична филмска монтажа*, ќе биде потисната од електронската, компјутерската и дигиталната техника на монтирање.

Ова ја наметнува теоретската задача за анализа на согледување на аналогијата и диференцираноста, на предностите и недостатоците меѓу сиве техники и технологии на монтирање. Во тој поглед, сè уште не се согледани сите импликации што можат да произлезат од разликите врз техниката и технологијата на монтирањето.

Тоа е неопходно да се стори, бидејќи не е проблемот толку во супституцијата на една техника со друга, колку што е прашањето, дали со електронските медиуми, компјутеризацијата и

сликичка (24 т.е. 25 сл./сек.). На екранот во затемнета кино-сала се гледа збиднување на драма со фактура на стварност, која е кинестетична и кај гледачите, со естетско перципирање, побудува и развива доживување на веродостојност на одвивање на животот⁸.

Оваа дисертација е структурирана во три дела.

По Предговорот, следува првиот дел, во кој се експлицира *еџимолоџијата* на самиот термин. Потоа се изнесува историја на филмската монтажа во нејзината генеза и еволуција, како и *рефлексии* на теоретичарите за монтажата. И со тоа се доближуваме до поимот на филмската монтажа.

Тоа овозможува во вториот дел да се даде експликација на филмската монтажа како *посредување* од доживувањето на авторот до доживувањето на гледачот со филмското уметничко дело како монтирано од кадри. Тие „што“ и „како“ на снимената стварност низ филмската проекција допираат во свеста на гледачот.

Во третиот дел се разгледува односот на филмската монтажа и стварноста низ детерминираноста за разните видови монтажи како *присаји кон стварноста* и како доживување на супстанцијата на самата стварност.

Во Заклучокот ги резимираме сознанијата за филмската монтажа, како и нашиот став за поставениот проблем.

дигитализацијата може да се реализира тоа што филмот сè уште не го досегна: да ја изрази и прикаже стварноста во својата автентичност, во едно естетско доживување на сеопфатноста во сиот тоталитет.

Оттука е потребно нејзината целосност и да се даде дефиниција на филм, заради несмасното и логички неоправдано употребување на разни синтагми: „видео-филм“, „телевизиски филм“, „компјутерски филм“. Мошне е индикативна најновата книга на Миодраг Медиговиќ: „Дигитален филм“ [186a]. Тоа ќе доведе до еден нонсенс, да се користи една синтагматска тавтологија „филмски филм“ за да се направи дистанца и диференцијација од спомнатите нови синтагми.

Во теоријата на филмот не е засегнато ова прашање за јасно семантичко и теориско анализирање и експлицирање на употребата на вака раширените и во практиката „веќе одомаќени“ синтагми. Затоа ние даваме дескриптивна дефиниција за да опишеме што е филмот. Го користиме таквиот поим за да се дистанцираме од сите видови новосоздадени синтагми за релативно нејасни поими.

⁸ Оваа дескриптивна дефиниција е неопходна, затоа што, со неа, најпрво се експлицира *genus proximum* како проекција на филмска слика што како онтолошки супстрат ја има филмската лента, за да се разликува од сите останати видови проекции како што се сон, дневно фантазирање и мечтаење, сè до видео, телевизиски и мултимедијални проекции.

А како *differentia specifica* е фактура на стварноста, дејствие на драма со сите кинестетични својства што ја одредуваат филмичноста на филмот во неговата експресија и рецепција, за тој да биде диференциран од сите електронски медиуми и видеото.

Потоа следи Филмографија, од која може да се види кои филмови послужиле за анализа на филмската монтажа. Исто така и Библиографија на користени публикации за оваа дисертација.

Приложен е и Додаток за извршената *анкејта за филмската монтажа*. Се приложува анкетниот лист, според кој се вршеше анкетањето. Потоа се изложуваат резултатите на оваа анкета меѓу филмските и телевизиските монтажери во Република Македонија, се обработуваат податоците и се дава теориско обопштување за сознанијата од анкетата, кои се аплицирани во текот на пишувањето на дисертацијата.

ПРВ ДЕЛ

**КОН ПОИМОТ НА ФИЛМСКАТА
МОНТАЖА**

ВОВЕД

Кога браќата Огист и Луј Лимиер, ја организирале филмската проекција на едноминутниот филм „Пристигнувањето на возот во станицата Сиота“, луѓето што гледале биле вчудовидени од подвижните слики.

Публиката била преплашена кога го гледала единствениот филмски кадар - како се приближува возот од длабочината, на средишната точка на екранот, па сè повеќе и повеќе се зголемува и се очекувало дека ќе ги прегази. Од страв, гледачите во паника почнале да бегаат од затемнетата сала, која овозможувала илузијата да биде толку *впечатлива*, што нивното доживување било *вистинито* во однос на *стварноста* на тоа што го *гледале*.

Доживувањето на филмскиот гледач е онтолошки предопределено да се случи во затемнета кино-сала.

Филмската проекција, во суштина, се одвива како доживување во свеста на гледачот. Во кино-салата гледачот е „должен на постојана будност“ [24:53], не е „слободен да ги затвори очите“ [24:53] доколку сака доживувањето да се одвива непречено во неговата свест. Филмот е „едноставна илузија“ [24:103] и, во неговото доживување, „неговата (на филмот - С.С.) визија е сонувачка“.[24:103]¹

Од феноменолошка гледна точка, кино-салата е архитектонски и амбиентално устроена со функција да се одвива непречено феноменот на *доживување на илузијата на стварноста* како *вистинита*² и *естетска*³ во сестраните

¹ Во делото „Светла комора“ [24:15-53] Ролан Барт мошне јасно ја издиференцирал разликата во гледањето на филм и на фотографија. Филмската проекција се разликува од гледањето фотографија во следново: „Лошо ја поднесувам приватната проекција на некој филм - *нема доволно публика, нема доволно анонимност*. А потребно ми е да бидам сам пред фотографијата што ја гледам.“ [24:87 - подвл. С.С.] Ролан Барт заклучува дека, кога е пред фотографијата, тогаш таа „ме гледа право во очи (ете, главно една нова разлика: во филмот никој никогаш не ме гледа; *тоа го забранува проекцијата*“ [23:98 - подвл. С.С.]

² За впечатокот на стварноста во филмот види во мојата книга „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ [283:191]. За овој проблем е важна изјавата на познатиот документарист Сига Вертов: „Ако не можеш да направиш филм, во којшто има вистина, не прави филм. Таков филм не е нужен. Сите средства за вистината!“ [235:98] Сига Вертов мошне експлицитно ќе рече: „Не „кино-око“ заради „кино-око“, туку *вистината* со средствата и можностите на „кино-окото“, т.е. кино-вистина“. [235:103]

³ Андреј Тарковски вели: „Убавината е скриена од очите на тие кои не трагаат по вистината, за кои таа е нешто непожелно“ [313:41], а можноста на гледачите за „разбирање на уметничката слика претставува естетско прифаќање на убавината на емоционално или над емоционално ниво“. [313:38] А што е убавина за Тарковски? За него „убавината е во рамнотежата на деловите“ [313:46], а тоа значи дека „совршенството е единствено.“ [313:46]

и противречни релации на појавите. Самото естетско доживување, како еден општ дијалектички⁴ процес, се одвива во свеста на гледачот.

Вистинските реалии на филмската проекција, од онтолошки аспект, единствено суштествуваат само во свеста на гледачот. Во гледачот е вистинскиот филм, а филмот на екранот, со најавна и одјавна шпица, претставува еден систем на подвижни слики кој има почеток и крај, систем кој дијалектички како еден свет се одвива во гледачот како доживување.

Феноменот на доживувањето на филмот во свеста на гледачот е транспонирање на еден свет со свои денотации и конотации во свет на гледачот, всадување во неговата социјална, психолошка и културолошка матрица на егзистирање. Тоа егзистирање со сета своја кодовност бидува декодирана со дијалектиката и естетиката на филмот како систем во гледачот, кој, како граѓанин во својот реален тек на живеење, партиципира во сеопштата дијалектичност на историско-општествените собитија.

Затоа секој филм се доживува во еден историско-општествен контекст и културно милје, во едно определено поле на значења, за истиот, во едно друго милје и контекст, да се доживува со поинаков екстензитет и интензитет на емотивност и конотации⁵.

Филмот е вистински, силен феномен за доживување уште од самите свои почетоци. Во него веднаш се согледани нови можности⁶ за емоционално и духовно

⁴ Андреј Тарковски тоа мошне јасно го забележал: „Уметничката слика не може да биде еднострана и таква да биде со право наречена вистинита; таа мора да биде способна во себе да ги соедини дијалектички сировивниите појави“ [313:53 - подвл. С.С.].

⁵ Еден филм не се доживува исто во годината на неговото создавање, или по дваесет или по педесет години. Исто така, се менуваат и аспектите на неговото значење во географска, антрополошка и етичка смисла. На пример, на еден начин бил гледан и доживуван филмот „Крстосувачот Потемкин“ во 1925 или во 1935 година, а сосем поинаку истиот филм се доживува во 1990 или во 2000 година, а разликите постојат и во рецепцијата во различните земји и општествено-политички системи. Промената на историско-општествените и политичко-идеолошките координати, како и културното милје и духот на епохата, го предодредуваат текот и видот на рецепцијата на филмот. Затоа понекогаш е потребно еден филм да се гледа по неколку пати за да се проверува неговото доживување во сета негова феноменалност. Слоевите на филмското дело се аперцепираат со сè нови и нови конотации, а со тоа и се шири и менува откривањето на смислата на филмското дело, како дело на еден филмски уметник, на неговата уметничка визија и творештво, како негова партиципација во вкупното филмско творење во еден поширок контекст.

⁶ Лав Толстој за филмот рекол дека е најпогоден за огромните маси, и при тоа за сите народи..., зашто е поблиску до животот. Токму промените и преминувањата се појавуваат брзо и одминуваат, а душевните доживувања се слични со ураганот.“ [235:15]

Владимир Мајаковски во филмот гледа „почеток на своето разбирање на светот, филмот е предвесник на движењето, филмот е новатор на литературата, филмот е храброст.“ Футуристите, всушност, први обрнале внимание на светската јавност за потенцијалите на филмот. Тие и теоретски

влијание, се истакнува дека тоа е нова уметност.⁷ Во текот на својата историја филмот сепак осцилирал помеѓу тенденцијата да биде уметност⁸ или да се користи предимно за агитационо-пропагандни и комерцијални цели⁹.

и практично ги апострофирале можностите на филмот, и тоа во време кога кинематографот уште бил сметан за панаѓурско средство за забава и за заведување на широките народни маси. За тоа погледни кај Бранислав Милтојевиќ: „Фотодинамика на футуристите“ [195:56-57], а особено фрагментите од футуристичкиот-филмски манифест на Маринети. Посебно футуристите обрнале внимание на „естетските можности на кинематографот, сосредоточувајќи го вниманието врз крајно истражувачките постапки, кои ја акцентираат свеста за строга автохтоност на тукушто пронајденото уметничко средство на изразување“. [195:58]

⁷ Жорж Садул, во своето дело „Моќта на филмот“, забележал дека Жорж Мелиес е првиот кој го употребил филмот како уметност“, додека, исто така, Томас Инс го „развиј вестернот во голема уметност“. [279:163]

И ништо не е чудно што Ленин на 27 јули 1919 година, потпишал декрет за важноста на филмот во Советскиот Сојуз [167:5], а самиот ќе рече: „Од сите уметности, за нас е најважната филмот... Важно е филмот да продре во секое работничко место, во секое село. Тоа е многу важно. Не, тоа е најважна работа“. [235:11]

Неговиот министер за култура Анатолиј Лунчарски во 1925 година, ќе забележи дека „филмот, без да го отфрлиме и без да го погизуваат другите форми на уметност, ќе стане посебна уметност, најважна за идниот век“. [235:29]

⁸ Славко Воркапиќ, без да ја оспорува користа од употребата на кинематографијата во репортерски, воспитни, социјални и забавни цели, сепак им порекнува некаква сопствена уметничка вредност на 99.99% од произведените филмови [341:33]. За него за да се разбере уметноста во филмот би требало да се погледне на ремек-делата во останатите уметности, каде што може да се забележи дека уметноста очигледно ја надминува буквалната содржина на претставените предмети“. Според него, „од секое ремек дело на било која уметност зрачи некоја неопишлива трансцендентност, некоја ирационална, неисцрплива содржина“. [341:32 - подвл. С.С.]

Питер Гринвеј, во една своја изјава, рекол дека во „златиот век на филмот“ тој бил само визуелна регистрација на текст, а не уметност.

А според Јуриј Андреев, филмот може да биде уметност сообразно со, како и литературата, „стремежот на човекот спрема сестраното, општо познавање на светот, па, сообразно на тоа, ниту еден вид уметност сама по себе не може да ја репродуцира самата стварност: *живојтој во целијта неговата полнојта* може да биде репродуциран само од самиот живот. Затоа, уметноста е во целина само можност од разни страни да се одразуваат неговите делови“. [5:176]

⁹ Филмот е мошне злоупотребуван, како во политичко-пропагандни, така и во комерцијални цели.

Уште во времето на Првата светска војна се согледале можностите на филмот „како средство за масовна агитација“. [101:1] Фурхамар и Исаксон Фолке мошне илустративно во делото „Политиката и филмот“ [101:4-5] зборуваат за тоа како филмот за време на Првата светска војна се користел за пропагандни цели, а за неговата моќ на влијание. Во тоа време, министерот за војна на Германија Лудендорф ќе изјави: „Војната ја демонстрира супериорноста на фотографијата и на филмот како средство за информирање и убедување. За жал, нашите непријатели ја искористија својата предност над нас на ова поле во толкава мера што нам ни зададоа огромна штета“. [101:8]

Историјата на советскиот филм сведочи за поврзаноста на политика и филмот [101:28]. Целта, во тој поглед, била да „се уйравува со менталниот процес на гледачиите така што влијанието на филмот да може да биде последица на режисерската намера, која во крајна анализа прокламира апсолутна нужност на револуција.“ [101:10 - подвл. С.С.] Така, масакрот на одеските скали од „Крстосувачот Потемкин“, „станува највозвишена пропагандна секвенца и најдобар пример за теорија на монџажа. [101:14 - подвл. С.С.] Во таа смисла, постои една основна формула за пропагандниот филм и неговите неброени варијанти. Таа формула се состои во следниве три фази: Прва, шие сме прикажани во идиличен мир и хармонично задоволство, што ги имаат нашите симпатии. Второ, надворешните сили се закануваат да ја загрозат идилата и да ја уништат со некои ужасни средства. Трето, потребни се херојски напори да се одбраниме“. [101:40] Оваа формула во разни контексти може да се види во пропагандните филмови на сите земји.

Исто така, можат да се констатираат и „бројни сличности помеѓу пропагандните филмови и комерцијалните хитови“ [101:40], со тоа што „работата за задоволување на кино публика е мошне

Филмот, од самиот почеток, го следи една двојност, што го прави двосмислен во неговата вредност и значење за човекот. Тоа мошне пластично го искажал на едно предавање познатиот француски филмски продуцент Даниел Тоскано де Плантие, кога рекол:

„Филмот нам ни говори за сонот, за светот кој би бил поубав од овој во кој што живееме или би бил кошмар... Филмот е место каде што се среќаваат индустријата и политиката, а тоа ќе биде уште повеќе така и во текот на наредниот век.“¹⁰

Во едно интервју Плантие го искажал и ова: „Филмот во исто време е економија и уметност. Значи, и мафија и утопија. Филмот има двојна природа. економија во најбанална смисла и уметност, која е, всушност, сон. И филмот секогаш плови помеѓу баналната и духовната реалност“.¹¹

Феноменот на доживувањето на филмот е во слоевитоста на денотациите и конотациите што ги содржи самиот филм како иманентни во себе.

Филмот е мошне комплексен феномен во неговата онтолошка определеност, а посебно во можноста во тоа да се одреди како уметност.

Така, Карл Дреер, дански филмски режисер од немиот период, инсистира на тоа дека ние мораме да го отргнеме филмот од прегратката на натурализмот. Тој инсистира дека *койрањето на стварноста е губење време*. [216а:4]

А Луис Буњуел ќе го искаже својот стремеж за филм кој ќе даде една *целосна слика за стварноста*. [216а:4]

Федерико Фелини, пак, сака да прикаже нешто што е зад нештата, зад видливото, а не само нешто што може да се види. [216а:4]

Микеланџело Антониони во филмот најповеќе го фасцинира сказната. Сликите се само средство со чија помош се сфаќа дејствието на приказната. И за него, да се биде заљубен во формата, значи да се биде заљубен во содржината на тоа. [216а:4]

тесно поврзана со нивната естетика, религија и политички склоности и норми. Судејќи според комерцијалниот успех, *идеолошкиите фактори* играат важна улога во постигнувањето на успех”. [101:40] А успешите секогаш мораат „да се засновуваат врз сигурни вредности - што е најчесто случај со пропагандата“. [101:41]

¹⁰ Во „Политика“, Београд, бр. 30.053, 24 јуни 1997, стр. 20 („Узвишеност филмског сна“ од Д. Лекиќ)

¹¹ Во „Политика“, Београд, бр. 30.054, 25 јуни 1997, стр. 21 („Европа без филмских граница“ од Д. Лекиќ)

За Ингмар Бергман снимањето на филм е *мошне лично доживување*. Тој се исполнува себе си со снимањето на филмови. Тоа за него е движечка сила, како што се гладот и жедта. [216a:4]

Џон Форд мисли дека филмот се компонира од претходно избраната композиција на исечоци. [216a:4]

Според Ален Рене филмот е еден *обид*, сè уште груб и несовршен. [216a:5]

Режисерот на андерграунд филмови Јонас Мекас мисли дека постои едно подрачје во човековата душа (или срце) до кое може да се допре само со филмот. Филмот треба да открие и опише, да ја издигне нашата свест, да го допре тоа што ние навистина сме или не сме. [216a:5]

Во овие широки рамки филмот како уметност фактички уште од самите почетоци се обидува да се одреди.

Кога бил откриен филмот, пронаоѓачите го поистоветиле филмскиот поим со општата и севкупната претстава на стварноста, а со тоа го претпоставувале создавањето на совршена илузија на надворешниот свет со звук, боја и релјеф. [25:15]

Основната мисла на сите пронаоѓачи на филмот била *идеален филм кој ќе ја даде идеалната илузија на живоидеално*. Тоа е митот за филмот со сите негови потенцијали, кој би бил „направен според примерот на стварноста, тоа е *идеален реализам*“. [25:15 - подвл. С.С.]

Според Андреј Тарковски, да се создава уметност е исто што и да се живее. [315:258] Уметноста секогаш му се обраќа на човекот [315:246], а уметникот мисли во слики и само така може да го прикаже својот однос кон животот. [25:28] Целта на уметноста е да *објасни зошто човекот живее, што е смислата на неговото постоење* [313:34], да ги покаже и раскаже дилемите на самиот човек, неговата противречност помеѓу духот и материјата, помеѓу духовните идеали и неопходноста да постои во материјалниот свет. [315:315]

Филмот тоа го овозможува со составување на филмските кадри, кои се континуум од простор и време на стварноста со естетска точка на гледање.

Составувањето на филмските кадри во една целина, кои што ќе го сочинуваат филмот, е *процес на монтирање*. И самата монтажа, од техничка гледна

точка, според Јежи Плажевски, е вештина на поврзување на две посебни парчиња филмска лента и се однесува на поврзувањето на најмалку два кадри. [255:I/141]

Монтажата во филмот е само еден вид примена на монтажата воопшто, вели Ејзенштејн. Монтажа има речиси, во сите активности на човековото творење, во сета цивилизација и култура, во сета историја на човештвото како создавањето на дела. Ејзенштејн забележува дека еден технички израз од процесот на производството, со кој се означува *својување*, монтажа на градежните машини, водовод, алатните машини, се вовлекол во секојдневниот јазик. [78:72 - подвл. С.С.]

Монтажата е еден универзален принцип на составување или спојување на делови во една целина со одредена структура и функција, што ја одредува целисходноста и смислата на сета целина, како во аксиолошка, така и во онтолошка смисла.

Самата монтажа, во првите две децении на дваесеттиот век, како и подоцна, ќе им големо влијание и во останатите уметности.

Литературата најпрво ќе ја позајми монтажата од филмот како облик на организирање на материјалот. [306:20]

Кај Шолохов веќе се среќава монтажа на историските документи [262:V/165] како и кај Томас Ман во романот „Доктор Фауст“.[203:224]

С. М. Ејзенштејн докажува дека принципот на монтажа може да се сретне кај Пушкин во „Полтава“, кај Грибоједов во „Страдање од ум“ и кај Дикенс во „Оливер Твист“. [262:I/85] Михаил Ром ќе укаже на монтажа и кај Лав Толстој во „Ана Каренина“ и кај Гистав Флобер во „Госпоѓа Бовари“.[262:I/85] Монтажа имаме и во делата на Илја Еренбург и на Валентин Катајев [262:I/87], како и во некои поеми на Мајаковски [262:I/87]. Исто така монтажа среќаваме и кај Џон Пасос, кој бил под непосредно влијание на Дејвид В. Грифит со неговата монтажа, потоа кај Џејмс Џојс и Карел Чапек. [262:I/86]

Монтажата се среќава и во театарот. Најпрво Ејзенштејн во неговите први театарски претстави ја применува монтажата на атракција како систем на емоционални ефекти кај гледачите. Третјаков ја користи монтажата во комедијата на Островски „Мудрец“, како и Меерхолд во „Шума“, „Ревизор“ и „Страдање од ум“. [262:I/84] Бертолд Брехт во неговиот епски театар систематски применува монтажа. [262:I/88] Во Западна Европа, во левиот, прогресивен театар, монтажата ќе

стане водечки елемент и ќе влијае врз структурата на драмата. [262:1/84] Без монтажата се незамисливи театарските експерименти во дваесеттите и триесеттите години кај Мсерхолд, Пискатор, Брехт и други. [262:1/84] Еуџенио Барба пишува за монтажа на изведувачите, актерите, како и на режисерите. За него монтажата е уметност на поставување на дејствија во контекст што ги менува нивните првобитни значења. [23:62]

Теоријата на монтажата ќе ја збогатат со свои размислувања и Шкловски и Тинјанов [262:1/85]. Бурни се и расправите за принципот на монтажата меѓу марксистичките естетичари во триесеттите години. Така, Ѓерѓ Лукач ќе смета дека монтажата е помалку вредна, наспроти Валтер Бенјамин и Ернст Блох, кои ќе ја бранат монтажата. [262:1/88]

Монтажата, Ејзенштејн ќе ја открие и во јапонското сликарство и кај Ел Греко. [262:1/85] Влијанието на монтажата се среќава во современото сликарство, како колаж кај Татлин, а на Запад кај дадаистите¹². [262:1/88]

Колажот ќе повлијае на појавата на фотомонтажата. Овој термин води потекло од берлинските дадаисти Раул Хаусман (кој вели дека фотомонтажата е статичен филм), Георг Грас, Џон Хартфилд и Хана Хах. [193:47] Карел Тајге за фотомонтажата ќе истакне дека изразува конструктивен и монтажен карактер. За него, монтажата претставува нов метод на *конструирање на целинама* од хетерогени елементи. [311a:157 - подвл. С.С.]

Тајге тврди дека монтажата е нов начин на работа во графиката, архитектурата и во индустријата. [311a:158]

Самата употреба на цитати во литературата¹³, како и во колажот, се под влијание на монтажата.

Меѓутоа, монтажата на слика и тон, како што забележал Жорж Садул, може да доведе - тоа е случај и со фотомонтажата - до искривување на изворните документи. Може во поголема или помала мера да ја менува снимената стварност [95:53], а особено при користење на архивски материјали како изворна граѓа: во рацете на монтажерите и продуцентите со монтажата може да се фалсификува стварноста. [95:76] Тоа може да се забележи во филмските новости и во

¹² За колажот во музиката погледни кај Ѓило Dorfles: „Odnos između vizuelnog kolaža i muzičkog kolaža: vertikaliteti i susedstvo heterogenih kombinacija“ [75].

¹³ За користењето на цитати погледни кај Herman Majer: „Citat u pripovedačkoj umetnosti“ [187].

документарните филмови, кои со монтажата можат да доведат до лажно претставување на она што реално се случува.

Иако монтажата е, речиси, универзален принцип, сепак во филмот не е исклучиво техничка постапка, колку што е постапка за емоционално дејство врз гледачите, како што тврдеше Ејзенштејн. Во споредба со другите уметности, монтажата во филмот има своја специфичност, што ја одредува нејзината посебност и типичност за филмот, што ја определува како „филмска монтажа“.

Инаку, самиот термин „монтажа“, според Еуџенио Барба, е замена за постариот термин „композиција“. Всушност, според Барба, да се компонира тоа значи да се состави, склопи, испреплетете дејствие. [24:158] И Ејзенштејн воодушевено ќе рече: „Убавината на зборот „монтажа“ е дека тој означува спојување“. [78:72 - подвл. С.С.]

Терминот „монтажа“ често се одредува токму како спојување или составување. Ова доведува до нејасност во семантичкото значење на терминот, а со тоа и на самиот поим. Затоа е неопходно најнапред да се изврши етимолошка анализа на терминот „монтажа“, да се даде преглед на историјата на филмската монтажа, како и да се споредат искажувањата на теоретичарите за монтажата - за да се согледаат суштината и вистинската интенционалност на самиот поим *монџажа*.

I. ЕТИМОЛОГИЈА НА ТЕРМИНОТ „МОНТАЖА“

Терминот „монтажа“, со значење на техничка постапка на лепење на парчиња филмска лента, бидува воведен во кинематографијата во второто десетлетие на XX век.

Оттогаш, принципот на монтажата е сестрано истражуван, како од теориски, така и од практичен аспект. Тоа е еден од клучните поими во текот на развојот на филмската уметност, а посебно во советската кинематографија.

Во текот на овие девет децении и терминот „монтажа“ се здобивал со пошироки значења и конотации, како што и поимот „монтажа“ се ширел во своите интенции.

Во редовна употреба, терминот „монтажа“ го вовел во филмот Французинот Кусте (Coustet) во 1914 година. [71:474]

Терминот води потекло од францускиот¹ јазик, од зборот „mont“, кој во XVII век етимолошки значел „рид, планина, гора; да се искачува сам, да се носи нешто нагоре“. А во XIX век се јавило и значењето на „составување, склопување во целина“. [71:478]

Терминот „le montage [mōtaʒ]“ подоцна го шири своето значење. Ги има следниве значења: “операција со која се собираат делови, честички (на некој механизам, на некој сложен предмет) за да се стават во функција (движење)“.

Се изведува терминот „monteur“ во значење „составувач на чевли (оној кој прави чевли). Составувач на моторот на пултот за проверка. Оној кој учествува во процесот на составување на полнеж на електрична струја“.

А потоа, терминот „монтажа“ почнува да значи и „состав на слики: фотомонтажа“, а уште подоцна „избор и состав на кадри на некој филм под одредени услови на редослед и време“ [161:819 - подвл. С.С.].

¹ Индискиот теоретичар Рамакантха Сарма си го поставил ова прашање: „Зошто токму француски збор“? Неговиот одговор е дека тоа е историски оправдано, бидејќи, во првите денови на историјата на филмот, француската кинематографија била прва во светот во техниката и уметноста на снимање на филмови. За ова погледни во неговото дело „Принципите, техниката и значењето на монтажата во филмот [280:8].

Терминот „un montage“ има и значење на „документарен филм за актуелноста, составен од претходно собрани елементи во целина“. [191a:819]

Денес овој термин се употребува во смисла на собирање на деловите во една смислена целина или на нивно подредување за да се добие некое дело - и во сите видови уметност, во индустријата на звукот и сл.

Терминот „монтажа“ од францускиот јазик се здоби со употреба или одзив и во останатите европски јазици.

Во германскиот јазик се употребува терминот „der Schnitt“, во значење на „акт на сечење, резултат на сечење, трага од остар предмет, рана од сечење, начин на кој што е нешто исечено“, со посебно значење во филмот на „обработка со исечување и повторно спојување (кадар)“. Мошне му е блиско значењето на „режија“, а се истакнува и во двојното значење од филмската продукција, т.е. дека „филмот има тврд (цврст) кадар - сликата непосредно минува од една во друга“, или дека „филмот има мек кадар - додека тече една слика, следната се појавува постепено станувајќи јасна“. [353:1137]

Во англискиот јазик се користи зборот „cutting“, со значење „сечење, монтирање“. Но, се користи и зборот „edit“, во значење „подготвува, составувајќи делови“. [78:317]

Во рускиот јазик зборот „монтёр“ има и значење на „монтер на машина, инсталации, стручњак за електрични уреди, за машини, за електрични жици-каблови“. [123:351]

Во македонскиот јазик зборот „монтажа, f“ значи: „1. составување и поставување на машини, уреди и сл., оспособувајќи ги за дејство, 2. одбирање на различни делови, одломки од уметнички дела и нивно составување во една смислена целина“; „монтажен-жна, adj. = монтажна куќа; „монтер, m. - работник што монтира куќа, машини, уреди и сл.“, „монтира pf. и impf. - врши монтажа“. [270:422]

Во самата етимологија на терминот „монтажа“ лежат и интенционалностите на поимот на монтажата.

Основно е составувањето, спојувањето и сместувањето на делови, фрагменти во една целина, како и постапките во активноста со која се врши самото поврзување на деловите во целината според еден редослед.

Во семантичка смисла, тоа би означувало одбир и избор на одделни делови или одломки на кадри, цртежи, слики, фотографии, музички секвенци и сл., нивно составување во нова хармонична целина во филмот, во сликарството, фотографијата, музиката итн. [31:153]

Интенционалноста на терминот „монтажа“ е *составување, спојување на делови во една целина.*

Целината има своја структура и функција, своја целисходност, што ги одредува смислата, суштината и квалитетот на целината, со иманентни вредности во себе, како и со трансцендентални можности за нови вредности.

Филмот како целина се состои од фрагменти или делови, што се одредуваат како филмски кадри. Кадрите ја детерминираат целината во својата смислотворност како филм.

Составувањето на кадрите се извршува со филмска монтажа, како постапка на поврзување на различни визуелни и звучни парчиња во една естетска, информациска, творечка целина.

Филмската монтажа има своја генеза и историја, тесно сврзана со историјата на филмот и филмската уметност.

II. ИСТОРИЈА НА ФИЛМСКАТА МОНТАЖА

Со првите почетоци на филмот започнала и историјата на филмот, а подоцна и на филмската уметност, како и на филмската теорија и критика.

Во почетокот, филмот се појавува во рудиментирани облици. И првите негови изразни средства, во својот зачеток, се рудиментирани. Подоцна ќе се откриваат и развиваат можностите на изразните средства.

И филмската монтажа има своја генеза, сè додека, во дваесеттите и триесеттите години на XX век, во немиот период на филмот, не се разви до максимален степен. Тогаш и режисерите и теоретичарите во советската кинематографија воделе жестока расправа за смислата и вредноста на филмската монтажа - која се здобиваше со форма на битка за и *против* филмската монтажа.

Со појавата на звучниот филм, филмската монтажа се видоизменува во споредба со онаа во немиот период. Со воведувањето на звукот, говорот и музиката, филмската монтажа претрпува метаморфоза, без да се напуштат веќе утврдените правила и принципи на монтажата од немиот период на филмот.

Од педесеттите години на XX век, кај одделни теоретичари, како што се Ирис, Базен, Кракауер и Ривет, филмската монтажа не се како третира нешто особено својствено за филмот како уметност.

Со појавата на „Новиот бран“ во француската кинематографија, со воведувањето на долгиот кадар, монтажата стапнува во самиот кадар. Во кадарот, кој го носи континуитетот на просторот и времето, се менуваат плановите и ракурсите, предниот и задниот план, мизансценот и остријата. Со тоа филмската монтажа е во кадарот. Тоа е ново гледање и промислување за монтажата во филмот.

И во постмодернистичкиов период монтажата веќе во својот развој станува непредвидлива со оглед на новата техника и технологија, како и со појавата на новите медиуми.

Историјата на филмската монтажа е мошне сложена. [310:120] А сепак е потребно да се проследи, за да може нејзиниот развој да се согледа во еден

континуитет, за да се види во што е есенцијалноста на монтажата за филмската уметност.

Од самите почетоци на филмот, бројни творци и теоретичари ќе согледаат дека филмската монтажа имала мошне значајна улога во создавањето на филмот, односно воопшто на филмската уметност.

Едгар Морен истакнува дека монтажата била плод на дваесет и пет години пронаоѓачки напор, смелост и плод на случајности, сè додека не го пронашла својот учител Ејзенштејн [202:39], кој и во теоријата и во практиката неа ја спознава и систематизира.

Не може со сигурност да се тврди кои се првите почетоци на филмската монтажа. Тешко е да се одреди кога почнале свесно режисерите да ги менуваат плановите, да го применуваат крупниот план или, пак, кога ја сфатиле улогата на монтажата во филмот како форма на творење на нова, филмска уметност - како што забележува С. Тимошенко во делото „Уметноста на филмот и филмската монтажа“.

Според Тимошенко, почетокот на филмската уметност настапил со почнувањето со *свесно применета организација на визуелното внимание* [321:483](-С.С.), што ќе рече - со филмската монтажа.

Сепак, иако во историјата на филмот, не се јасни првите почетоци на филмската монтажа, може да се согледа генезата на филмската монтажа.

1. Почетниот период

Како пионери на филмот кои ја измислиле филмската монтажа се сметаат Англичанецот Џејмс А. Вилијамсон и Американецот Едвин С. Портер, некаде помеѓу 1900 и 1903 година. [19:102]

Уште пред нив, веднаш по појавата на првите филмови, може да се забележат зачетоците на дејствата слични на монтажата. [19:102]

Веќе во 1897 година, Сесил М. Хепворт, англиски снимател, имал еден помошник кој бил задолжен да смета на времето на траењето на настанот што се снима пред камерата и да внимава кога ќе се заврши, пред филмската лента да се потроши во камерата. Веќе во првите филмови постоел *некој вид организирање на*

содржината пред камерата, како и некој вид непосредна монтажа во текот на снимањето. [19:103]

Во Њујорк во 1897 година, била популарна една визуелна презентација за Шпанско-американската војна, која се состоела од 20 кратки филмови поврзани со дијапозитиви.

Тогашните едноминутни филмови прикажувачите често ги спојувале во една ролна, за да не им се случи во текот на проекцијата да се прекине. Се случувало да слепат 12 и повеќе едноминутни филмови во една поголема ролна. Спојувањето не било директно, туку помеѓу секој филм лепеле парче црна филмска лента (бланк) во должина од 15 до 30 сликички, т.е. во траење од една до две секунди.

Со ставањето на бланкот се овозможувало да се ублажи мошне *осирнои* визуелен и *тимајски* *иремин* од еден филм во друг. Се сметало дека преминот од кадар во кадар, без предупредување и без вметнат бланк, може да предизвика непријатно доживување. А тоа е веќе еден вид *сџецифичен филмски јазик со своја конвенција. [19:104]*

Браќата Луј и Огист Лимиер¹ ги снимаат своите филмови, најчесто во еден кадар, во траење од една минута. Нивните кадри не биле неорганизирани и ненаместени, ниту случајно регистрирана стварност, туку секој снимен настан бил поврзан *со џочџок на самиот насџан и со неѓовојто ирприродно завршување*. Снимателите на браќата Лимиер ги спојувале сцените, кои ги снимале на различни места, а биле *меѓусебно иоврзани сџоред логичкиот развој* на реалниот настан.

Во јануари 1896 година, браќата Лимиер во париското „Гранд-кафе“ прикажале една серија од четири едноминутни филмови. Прикажано е поаѓање на пожарникарите, гаснење на пожарот и спасување на една жртва. Овие филмови ги прикажувале лионските пожарникари во акција и се смета дека пожарот е

¹ Во однос на почетокот на филмот и на филмската монтажа, полскиот теоретичар Жежи Плажевски има став дека „монтажата не е родена заедно со филмот“. Воедно, според него, „авторите на првите филмови, во годините помеѓу 1895-1905, воопшто не чувствувале ниту потреба за монтажа, а ниту корист што би можеле да извлечат од неа“. [255:1/142] Додека, пак, за филмовите на браќата Лимиер тој тврди дека се фотографии кои траат во време, а, во драматуршка смисла, дека се тоа филмови без движење. [255:1/142]

За браќата Лимиер во нивните филмови Петар Љубојев истакнува дека нема лепење на лента, а, со тоа, значи и дека немало монтажа. [174:75]

Рамакантха Сарма, пак, во филмовите на Лимиер среќава творечка монтажа во нивните снимки. Според него, кај Лимиеровците се забележуваат поетски предвестувања на творечката монтажа [280:18]

Сосем јасно се забележува дека меѓу самите историчари и теоретичари нема согласност во поглед на почетниот период на филмската монтажа.

инсцениран пред камерата. Филмовите биле посебно прикажувани, а сепак биле *поредени како делови на една долга монтажна секвенција* на еден цел филм.

Со тоа настанала првата драматуршка монтажа, која имала своја кулминација, кога една жртва на пожарот била спасена. [19:104]

Слично на ова, и британската Wogwick Trading Company снимила филм за пожар. Во својот филм „Големиот пожар“, во четири филма (кадри) а прикажува узбуна, брзо возење на пожарничарска кола кон пожарот, доаѓање на местото на пожарот и спасување од куќата која е во пламен. [19:104]

Жорж Мелиес² е заслужен за подолги филмови со фабула. Исто така и за идејата повеќе кадри да ги *пореди хронолошки и да ги сѝои заедно* за да раскаже некоја содржина. Воедно, Мелиес ќе користи *препојување како средство* за да не дојде до нарушување на целината помеѓу сцените. Дотогаш претопувањето не се користело за амортизиран визуелен премин од кадар во кадар, ниту, пак, за *суѓерирање на временски премин*. [19:105]

Се смета дека концепцијата за *континуитет на дејствието* како прво филмско средство за прв пат се појавува во играниот филм на Џорџ Алберт Смит „Бакнежот во тунелот“, снимен во три кадри во 1899 година. [19:107]

Во играниот филм на Џејмс А. Вилијамсон од 1901 година, „Држете го крадецот“ *имаме поврзување на дејствие во кое движењето продолжува од кадар во кадар*. [19:107]

На крајот на 1901 година Џејмс А. Вилијамсон го снима филмот „Пожар“, кој се третира како камен-меѓник на филмската монтажа, заради резевите во една сложена конструкција. Филмот се состои од пет кадри, кои се монтирани на следниов начин:

Прв кадар - еден полицаец открива пламен во куќата и истрчува од кадарот.

Втор кадар - полицаецот влегува во кадарот на пожарничарската станица и пожарничарската кола излегува од кадарот.

Трет кадар - на улица, пожарничарската кола се појавува од далечина, приоѓа кон камерата и поминува покрај самата камера.

² Жежи Плажевски смета дека Мелиес ја пропуштил можноста да ја користи монтажата. [255:1/142]

Четврти кадар - во собата на куќата што е во пламен, еден пожарникар, преку скалите, влегува низ прозорецот во собата, ја зема беспомошната жртва и чекори кон прозорецот и скалите.

Петти кадар - имаме рез, и пожарникарот се спушта по скалите, носејќи го онесвестениот човек; кадарот се завршува со движењето на неколкумина пожарникари кон камерата и нивното излегување од кадарот.

Во овој филма се забележува *паралелноста* помеѓу почетокот на акцијата и *логичкото продолжение од кадар во кадар*. [19:109]

Во 1899 година, Вилијамсон снима репортажа „Регата во Хенли“, во седум кадри: насобрана толпа, старт на чамците, чамците за време на трката, гледачите, а на самиот крај, доаѓањето на победникот на целта. Оваа репортажа е снимена од моторен чамец кој ја придружува регатата. [19:109]

Во 1896 година, Џорџ А. Смит го снима филмот „Доаѓање на возот во станицата“. Се гледа како возот се приближува и поминува покрај камерата. Камерата прекинува со снимање, а потоа се гледа како друг воз си заминува.

Со прекилот на снимање на камерата се исклучило празното време помеѓу двата воза. И ефектот е усовршен со употребата на *рез(оџ)*. Најпрво би се снимил целиот настан, а потоа еден негов дел би се исекол. На тоа место се користи резот како поврзување на два кадра. [19:109]

Првиот филм кој со сцена е поделен на повеќе кадри е Смитовиот филм „Зголемувачкото стакло на бабата“ од 1900 година.

Инаку, општ став е дека во историјата на филмот првата монтажна сцена снимена од повеќе кадри, не се појавила сè до 1901 или 1902 година.

На Балканскиот полуостров, во Македонија, Милтон Манаки со својата „Камера 300“, како и сите сниматели на тоа време, снима актуелности со документаристички пристап, автентични снимки и веродостојност во приказот. Филмовите се снимени со статични кадри или во панорамирање. Најчесто се во општ и полуопшт, среден и полусреден план. Во филмовите „Хуриет-Младотурска револуција“ и „Свадба во Битола“ се забележува менување на планови и ракурси. Тоа е спонтано и никулци на спојување на кадри, како и обид да се одбегне регистрација само од една точка на снимање, односно на еден ист настан да му се пристапи и од други точки на снимање на истата глетка.

Творците на актуелностите, што тогаш ги снимале и играните филмови, од секогаш биле блиски. И развојот на монтажата како изразно средство е дел од еден ист творечки процес. [19:111]

Самата нивна поврзаност³ се гледа во монтажните постапки при снимањето на актуелностите и во примената во играните филмови, со што се овозможени *форми на поврзување на кадриите*. [19:111]

2. Немиот период

Како што е утврдено од историчарите на филмот, филмската монтажа започнува некаде од 1900 година. Може да се смета дека напоредно почнал немиот период на филмот како историја на играниот филм. Во немиот период, филмската монтажа се развива, усовршува и го достигнува својот зенит.

Веќе Вилијамсон и Смит, кај кои сретнуваме зародиш на филмската монтажа во почетниот период, заедно со Гол, ја сочинуваат Брајтонската школа во Англија која прва започнала сцената да ја разложува на одделни кадри, да менува планови и да го воведува крупниот план.

Така, веќе Смит, во филмот „Малиот доктор“ од 1901 година, прикажува хранење на мачка со лажиче во општ план, а веднаш потоа, во крупен план, глава на мачката како јаде. Овие кадри сочинуваат една сцена.

Овде монтажерот, свесно или несвесно, мора да си поставил прашање, треба ли да појде од *ојшиојо кон јоединечнојо* (анализа) или од *јоединечнојо кон ојшиојо* (синтеза). [255:1/143]

Поврзувањето на кадрите и изборот на нивниот редослед, претпоставуваме, не е само творечко решение. Со тоа се наметнувал и поимот за монтажа.

³ Во истражувањата на играните филмови се поаѓа од 1900 година. Со тоа е запоставен придонесот на документарните снимки и снимените актуелности, чии сниматели, иако најчесто анонимни, биле иноватори во откривањето на некои постапки, што подоцна ќе влезат во самата монтажа како изразно средство.

Според Марко Бабац, тие откриле промена на точката на гледање, промена на големината на планот, со кои се менува содржината на кадарот. И, најпосле, тие ги навестиле и откриле изразните можности на монтажата за успешен развој на филмот. [19:112]

Реализацијата на овие концепции и конкретни филмски зафати претставува вистинска историја на филмската монтажа³.

Едвин С. Портер

Со Портер, дефинитивно, монтажата не само што се развива, туку и се востановува како занаетско-техничка, но и како драматуршко-паралелна монтажа.

Во својот прв филм „Животот на американскиот пожарникар“ во 1902 година, од суровинскиот визуелен материјал⁴ Портер со монтажа создава филм чија содржина се обликува со поврзувањето на кадри во еден контекст; во некој друг контекст тие кадри би обликувале друга содржина.

Со тоа се согледани можностите на монтажата. Со Портер започнува творечката монтажа, кога тој открил дека настаните можат да бидат (по)возбудливи ако кадрите се монтираат во соодветен континуитет. [280:18]

Со поврзувањето на кадрите Портер открива дека целината има *ново значење*, кое не се содржи во секој поединечен кадар. [280:19] А воедно се постигнува напрегнатост и тензија на исчекување.

Се смета дека во филмот „Големiot грабеж на возот“ од 1903 година, Портер користи паралелни дејствија, трансформирање на просторот и времето во филмски простор и време, континуитет во темпото, како и ритам, кои се во тесен сооднос со драматургијата на филмот. Нему му се оддава заслугата за откритието на крупниот план и на двојната експозиција.

А за нашиот проблем е најважно тоа што Портер го открил принципот и методот на монтажата⁵ со која се создава драмската конструкција на филмот, соодветниот филмски простор и време, паралелно одвивање, темпото и ритамот на филмот.

³ Во книгата на Ѓорѓи Василевски „Период на немиот филм“, како I том од неговата четиритомна „Историја на филмот [330] е даден опстоен приказ на творештвото, творците и нјзначајни филмски дела во оваа епоха.

⁴ Некои тврдат дека Портер го снимил филмот на репортерски начин, а други дека тој целиот филм го измонтирал од готов материјал најден во Едисоновите архиви. [255:1/143]

⁵ Според Радош Новаковиќ, теоријата до ден-денес уште на му дала вистинско признание на Едвин С. Портер. Сè уште многу негови заслуги му се препишуваат на Дејвид Грифит, кој мошне успешно ги искористил откритијата на Портер. И во многу теоретски дела, откривањето на монтажата му се припишува на Грифит. [130:259] Лежи Плажевски, пак, смета дека придонесот на претходниците е откриен отпосле, откако е согледано влијанието. [255:1/144]

Тоа што Портер го открил, Грифит го презел и развил, го довел до невидени можности. За него се врзуваат новите форми на филмската монтажа.

Грифит бил мајстор во создавањето на напнатост и драматика, мошне вешт во паралелното поврзување на кадри во создавање возбудливост. Тоа се гледа во неговите филмови „Доживувањата на малечката Доли“ (1908), „По многу години“ (1908), „Осамената самовила“ (1909), „Рамона“ (1910), „Телефонисткињата во Лондејл“ (1911), „Пекол“ (1912), „Доме, слатки доме“ (1914) и други.

Со Грифит, монтажата станува естетика на немиот филм. [236:108] Суштината на монтажата во немиот период на филмот ќе биде компарацијата, не само во поглед на содржината на кадрите, туку и на нивните визуелни карактеристики.

Кај Грифит се забележува анализа на сцената со многу кадри. Многу сцени тој ги монтира скратено, со многу детали кои се релевантни за сцената.

Тој открива невидени можности на драматуршката монтажа. Тоа може да се види во неговите познати филмови „Нетрпеливост“ и „Раѓањето на една нација“, во кои паралелната монтажа со драматуршки извонредно конструирани дејствија ја доведува до перфекција. Со тоа се покажува дека монтажата на немиот филм не е само единствена во изразувањето, туку дека таа во својата суштина е паралелна. [130:272]

За паралелната монтажа кај Грифит Ејзенштејн смета дека е преземена од писателот Чарлс Дикенс [1:242], со што филмот го ослободил од театарската традиција и вистинските литературни извори. И самиот Грифит се повикувал на Дикенс во поглед на паралелната монтажа.

Овој вид монтажа истакнува Ејзенштејн, кај Грифит ќе биде доведен до праволиниско забрзување и интензивирање на темпото. Со тоа тој ќе им дава ритам на своите филмови, кои Грифит ќе ги доведе до невидени граници на забрзаноста на темпото на драмските конструкции.

Сепак, според Ејзенштејн, Грифит не можел да се натпреварува во поглед на темпото и ритамот со младата школа на советскиот филм.

Во неговиот период на филмот филмската монтажа ќе ги открие своите творечки можности со експериментирања за да се дојде до нови сознанија. Тоа особено дошло до израз по Октомвриската револуција, во Советскиот Сојуз, со експериментите на Лев Кулешов, како и на Сига Вертов. Во нив подоцна ќе се вклучи и Сергеј Ејзенштејн, најпрвин со својата монтажа на атракциите и со своите теоретски размислувања околу интелектуалната монтажа, како и со практичната примена на овие ставови во своите филмови.

Советските режисери ја развиле монтажата до невидени граници. На тоа биле принудени, како заради оскудноста во технички поглед и недоволното количество на филмска лента, така и заради големиот број на неписмени луѓе во Русија, кои говореле на разни јазици, па режисерите морале во своите филмови пред сè со визуелни средства да се служат.

Во однос на советските режисери, неоспорно е влијанието на Грифит со неговата паралелна монтажа. Тоа го признава и самиот Ејзенштејн кога вели дека „кај нас концепцијата за монтажата ја надмина класичната Грифитова дуалистичка монтажна естетика“.[1:288]

Во советската кинематографија постепено се создавала теоријата за филмската монтажа, која, како што вели Шкловски, многу порано се применувала во Америка. [310:166]

И за советските режисери монтажата станува средство за постигнување на единство од повисок ред, т.е. се истакнува како принцип на единство во разликите. [1:288]

Лев Кулешов е првиот експериментатор во советската кинематографија во однос на филмската монтажа. Неговите сознанија подоцна ќе ги користат мнозина советски режисери.

Кулешов, врз основа на експериментите, ќе се обиде и теориски да ги експлицира своите сознанија. [153-156,158-159]

Тој е првиот во историјата на филмот, што ќе ја постави тезата дека *монтажата е основа на филмот*. Тоа ќе стане, во дваесеттите и триесеттите

години, камен-темелник на сета филмска монтажна естетика на младата советска кинематографија. Тоа, воедно, и ќе предизвика многу отпори и расправи, што ќе ги подели советските режисери и теоретичари на две групи - за и против монтажата.

Лев Кулешов со своите експерименти со артистот Можухин покажа дека кадарот е потенцијал на значења и воедно дека треба да се користи како суровина. Кадарот е во можност да воспоставува различни врски на значења во одредена содржинска целина.

Со своите експерименти Кулешов ги согледал можностите на монтажата и во поглед на создавањето на просторот и времето во филмот.

Основачот на групата „Кино-око“ во 1921 година, *Сиџа Вертов* монтажата ќе ја *аисолуџизира* до крајна можна мера. Вертов ќе се обиде со монтажата, сечејќи и составувајќи ја секоја секвенца, да создаде ритам поврзан со целокупната должина на филмот.

Сиџа Вертов посебно обрнувал внимание на асоцијативноста.

Вертов ја развил посебно асоцијативната монтажа како креативна, кога ја применил во своите познати филмови „Човекот со камера“ (1926) и „Кино-око“ (1924).

А во поглед на стварноста, тој неа најпрво ја анализира и атомизира, а потоа елементите ги собира и синтетизира во целина. Со тоа, *филмскојо дело насџанува во џекојџ на џроцесојџ на монџажайџа*.

Групата „Кино-око“ и Вертов биле против било какво инсценирање, како и против играниот филм, кого го третирале како измислица на буржоаската естетика. [235:146] Тие се залагале, како документаристи, да не се мешаат во стварноста и да не ја менуваат.

Всеволд Пудовкин монтажата ќе ја третира како средство за изразување и објаснување на содржината на филмот.

Монтажата како средство за прикажување, Пудовкин ќе ја нарече *консџрукџивна*, затоа што со спојот на два кадри се добива континуитет и можност да се гради самата содржина.

И како теоретичар Пудовкин ќе се обиде да направи една класификација на видовите монтажи. [264]

Со своето театарско искуство на примена на монтажата на атракции како дејствување врз гледачите со шокови, а подоцна користејќи ги експериментите на Кулешов, Сергеј Ејзенштејн ќе ја прошири својата монтажа на атракции во *монџажа на анџиџези* до интелектуална монтажа.

Кај Ејзенштејн *инџелекџуалнаџа монџажа* е асоцијативна монтажа. Неговата идеја беше да создаде апстрактен филмски јазик според примерот на јапонското хиероглифско писмо.

Ејзенштејн во судирот на два различни елемента гледал можност да настане нов, трет елемент. А потоа, со низа возбудливи експлозии се привлекува вниманието и се пресметува времето за очекуваната реакција на гледачите. Со тоа ќе се постигне *свесно водење со реакциџе на гледачиџе*.

Со филмот Ејзенштејн мислел дека може да се делува идеолошки и политички пред сè во насока на воспитување на широките народни маси на Советскиот Сојуз.

Несомнен е придонесот на советската филмска монтажна школа. Колку и да претрпеле критики, сепак се први кои ги откриле сестраните можности на монтажата во творечката примена.

Холивудскаџа школа

Ако Грифит повлијаел врз советските режисери и теоретичари, исто така патот е и обратен - советската филмска монтажна школа повлијаела врз Холивуд и американската филмска монтажа. Несомнено е влијанието на руските филмови нврз Холивудската продукција и тоа посебно во поглед на *џворечкаџа монџажа*.

Овој вид монтажа ја развива Славко Воркапиќ, за кого се смета дека прв ја употребил синтагмата „творечка монтажа“. Воркапиќ е заслужен во популаризацијата на овој вид монтажа. Тој придонел таа да биде прифатена, речиси, за сите видови филмови. Творечката монтажа ја користеле и сценаристите и режисерите, продуцентите и студијата.

Творечката монтажа⁶ овозможува да се изрази многу нешто во релативно кратко време, како што тоа го покажал Ворканиќ во своите два филма „Мајско доба“ и „Освојувачи“. Во првиот филм со неколку моментални слики го прикажува успонот на Џенет Мекдоналд до славна оперска ѕвезда. А во вториот филм прикажува финансиски процут во релативно кратко време.

Влијанието на руските филмови врз Холивуд е пред сè, во тоа што го забрзале процесот на прифаќањето на творечката монтажа во Америка. [280:24]

Француската авангарда

Во дваесеттите години француската авангарда создава нов тип монтажа, која, по аналогија на музичките структури, ќе ја наречат *полифона монтажа*.

Полифоната монтажа се состои не толку во монтажните поврзувања, колку што во визуелните целини. Таквите целини се создаваат со бројни кратки кадри, со кои нападно се го дразнело сетилото за вид кај гледачот. Импулсите биле оркестрирани и ритмизирани. Полифоната монтажа имала чисто сензитивен и ирационален карактер.

Во однос на овој вид монтажа се појавиле две тенденции: импресионисти и надреалисти.

Импресионистите Епштејн, Делик, Ганс со полифоната монтажа се служат за синтетизирање на некои расположенија и впечатоци. [255:1/153] Позната е секвенцата на забрзаниот воз во филмот на Абел Ганс „Тркало“ (1922), која се состои од мошне кратки кадрови.

Надреалистите, меѓу кои е и Луис Буњуел, полифоната монтажа, и воопшто монтажата, ја прифатиле како можност да се ослободат од робувањето на стварноста, за да се препуштат на ослободената подсвест. Тие создаваат надреален свет, во кој поврзувањето на кадрите не е според логиката на разумот, колку што е според логиката на сонот, како што е тоа со филмот „Андалузиски пес“ на Луис Буњуел и Салвадор Дали. Кадрите се поврзуваат слободно според парадоксите на потсвеста. [255:1/153]

⁶ Подетално за целите и улогата на творечката монтажа во американскиот филм види во делото на Ramakantha Sarma „Принципите, техниката и значењето на творечката монтажа во филмот“ [280: 27-33, 33-48].

Во немиот период на филмот филмската монтажа е исклучиво визуелна, *монџажа на слики*. Благодареејќи на отсуството на тон односно говор, звук и музика, во немиот период, во технички поглед, монтажата овозможувала да се постигнува темпо и ритам на филмот. Тоа доведувало до музичка оркестрација и *ритмичносѝ*, како што е во филмот на Валтер Рутман „Симфонијата на Берлин“. Драматургијата е непосредно иманентна со визуелните и ликовните елементи на филмската слика.

Во овој период монтажата, од естетски аспект, со својата ликовност и кинестетичност е главно изразно средство за асоцијативност.

Се изнаоѓаат и обликуваат разни видови монтажи. Монтажата станува начин на мислење и израз на сензибилитет на режисерот, како и негов став кон стварноста. Секој режисер има свој индивидуален пристап кон монтажата, а со тоа и свој ритам.

Во немиот период, со развојот на филмската монтажа, се разви и филмската стилистика и стилски фигури, како и соодветни принципи и правила, не само во поглед на техничката монтажа, туку и во естетски поглед, т.е. во однос на експресијата на монтажните поврзувања.

Исто така, се поставуваат и теоретските поставки и категории на мислење за монтажата.

Иако 1927 година со појавата на звучниот филм „Дез пеач“ на Алан Кросланд, се одредува како година на озвучениот филм, сепак крајот на немиот филм, т.е. завршетокот на филмската монтажа на немиот период, се сместува околу 1930 година⁷.

Оваа година се зема како завршеток на историјата на визуелната монтажа, заради тоа што од тоа време се „менува ѝоимойѝ на монџажа“ [255:V154] и се развива во нови форми под влијанието на новата техника и технологија, а тоа е воведувањето на звукот во филмот,

⁷ За тоа Жежи Плажевски пишува: „Се завршува, не заради тоа, како што тврдат едни, дека во областа на поврзувањето на сликата било сѐ откриено, ниту, пак, како што тврдат други (можеби се делумно во право) - што до запоставеност на монтажата довел апсолутниот прекин со нови експерименти на тоа поле. [255:I/154]

Со воведувањето на звукот во филмот, практично говорот, дијалогот и музиката внесуваат промена во монтажата. Тоа се одразува во теоријата и практиката на филмската монтажа по 1930 година. Главно, монтажата се одвива следејќи го тој развој во правецот на звукот. И сега се појавува нова монтажа, покрај визуелната и аудитивната монтажа.

Монтажата на звукот, главно, е во координатите на синхронитет и асинхронитет. Контрапунктот помеѓу сликата и звукот е фундаменталната претпоставка за новата онтологија на звучниот филм. Сега можело да се манипулира со три категории на спротивности: слика и слика, звук и звук, слика и звук. Со тоа се отвараат нови можности на монтажа во филмот.

Но, преовладувањето на говорот и музиката, не се случува како нивна иманенција на филмот, колку како трансценденција, т.е. како нивно користење по линија на најмал отпор, како што тоа во филмската практика најчесто се користи. Тоа довело до забавување на самата филмска уметност во изнаоѓањето на нови монтажни решенија и изрази.

На самата слика ѝ е наметната наративната функција. Според Јежи Плажевски, акцентот се става само врз *усовршување на техничката монтажа* [255:1/154], а се запоставуваат драматуршката и асоцијативната монтажа⁸.

Монтажата во звучниот период не може да се замисли без принципите и правилата на визуелната монтажа на немиот период на филмот.

Иако доминираат наративноста и континуитетот, сепак, со воведувањето на звукот, сега стварноста во филмот стекнува своја автентичност на реалниот свет.

Во звучниот период, филмската монтажа е во функција да го воспостави единството помеѓу сликата и звукот како единствена стварност што се перципира со видот и слухот во онтолошкиот реалитет на постоењето.

Звучниот филм не е истата уметност што беше немиот филм, ќе рече Душан Стојановиќ [298:72]. Според него, звучниот филм е уметност на синтеза на слика и

⁸ Затоа се појави ставот, кој често се истакнува со оправданост, дека денес единствено е можно експериментирања со монтажата во непрофесионалниот филм и тоа во категоријата: експериментален филм.

звук. Но, без ритам нема ниту слика, ниту звук, туку само во ритамот се остварува синтезата.

Темпото и ритамот на звучниот филм повеќе се остваруваат преку градење на фактурата на стварност во самата илузија на стварност, која во перцептивен поглед, станува автентична и убедлива како единствена глетка, како филмска глетка, која го содржи филмскиот кадар како автентичен исечок на стварноста.

Филмската монтажа во звучниот период, покрај фундаменталната визуелна монтажа, ја вклучува во својот процес на создавање на филмското дело и монтажата на звукот во единствен процес на креирање на филмската слика.

4. Втората половина на XX век

По Втората светска војна, во Италија се појавува *неореализмот*, кој со своите автентични сцени и секвенци, со документаристички филмски кадри, како една нова појава во филмот, донесе нова филмска естетика и пледоае. Тоа се одрази и во поглед на филмската монтажа, која, во одделни филмови, како кај Лукијано Висконти „Земјата се тресе“, Роберто Роселини „Рим, отворен град“ и други, е рудиментирана во поврзувањето на кадрите, со цел за сè поизразита автентичност на филмската глетка во поглед на стварноста.

Со појавата на *Новиот бран* во Франција се воведува долгиот кадар, кој го среќаваме кај Годар и Трифо, Шаброл и Ромер. Со него филмската монтажа не е повеќе аналитичка во поглед на стварноста, колку што е во континуитетот на просторот, времето и дејствието, со што ќе се влијае врз доживувањето на гледачот со сета своја веродостојност на континуум на стварноста.

И Андре Базен ќе се јави како теоретичар кој ќе истапи против филмската монтажа каква што беше таа со својата аналитичност на расцепување на стварноста. Самиот ќе инсистира на долгиот кадар како единствена автентичност на стварноста.

Во филмската практика во педесеттите, шеесеттите и седумдесеттите години на XX век, со Антониони, Јанчо, Ангелопулос и Тарковски *долгиот кадар* ќе претставува своевидна негација на филмската монтажа, каква што дотогаш се познаваше. Со овие автори и нивните долги кадрови, монтажата се метаморфозира

внатре во кадарот, во неговиот континуум на простор и време, темпо и ритам, драматургија и значења. Оваа метаморфоза на монтажата, внатре во кадарот што трае, ја приближи, апроксимативно погледнато, самата стварност да се прикаже како стварност.

На крајот на дваесеттото столетие со постмодернистичката култура, со електронските медиуми, телевизијата и видеото, информатиката и дигитализацијата, кога се случува некоја своевидна интерактивност, како и виртуелна реалност, со новата електронска и дигитална техника и технологија на монтажата како израз на самава постмодернистичка култура и уметност - доаѓа, во поглед на монтажата, до нови постапки, како што се брзи резони, дисконтинуитет и често прекинување на вниманието, монтажни противставувања, кои, според Марко Бабац, водат кон афирмација на монтажниот процес и рез во филмот, телевизијата и видеото.

Иднината на филмската монтажа, која денес се наречува класична монтажа, е тешко предвидлива.

Филмската монтажа во текот на својот развој, од почетокот па сè до денес, како што покажува историјата на филмот, секогаш е во зависност од техничко-технолошкиот развој на филмот и воопшто на цивилизацијата и културата. Напоредно со нив таа ги менувала своите форми, односно во зависност од тоа се развивал поимот на монтажа во филмот.

Монтажата во филмот не само што треба да се анализира и промислува историски, туку и во однос со техниката и технологијата, кои повратно влијаат брз самата монтажа во нејзината онтолошка и гносеолошка одреденост на функцијата.

Историјата на филмската монтажа е своевидна дијалектика помеѓу видовите филмски монтажи со своите онтолошко-гносеолошки и естетски импликации и развојот на филмската техника и технологија во рамките на дијалектиката на цивилизацијата и културата, а што се одразува во творењето на филмските уметнички дела, во нивните стилски⁹ - асоцијативни и значенски структури, како и во самата експресија на филмот.

⁹ Погледни ја книгата на Bogi Salt: „Историја на технологијата и стилот на филмот“, [276], каде што евидентно може да се согледа меѓусебниот однос помеѓу технологијата и стилот на филмот во текот на историјата на филмот од 1895 година до седумдесеттите години на XX век.

Како таква филмската монтажа е една од многуте изразни средства на стилистиката на режисерот, што зависи од дијалектиката на содржината и формата на филмот.

III. ТЕОРЕТИЧАРИТЕ ЗА ФИЛМСКАТА МОНТАЖА

Како што самиот филм, а со тоа и филмската монтажа, има своја историја, така и рефлексите за филмот се менувале заедно со развојот на филмската уметност.

Промислувањата за филмот воопшто, како и посебно за филмската монтажа, се систематизирале и обликувале во теории¹. Секоја од нив во дадениот историски-општествен контекст, како и цивилизациско-културно милје, со своите претпоставки и гледишта настојува не само да го објасни филмот во тоа што е, туку и што треба да биде.

Секоја теорија настанала врз основа на одредена филмска практика², во одреден период на развојот на филмот и како таква во себе иманентно ги содржи сознанијата кое се трајни и ефемерни за филмот и неговата суштина.

Од почетокот на појавата на првите размислувања за филмот па до денес, се создале многу теории, кои ја сочинуваат историјата на филмските теории. Меѓу нив се и рефлексите за филмската монтажа.

Во поглед на филмската монтажа, теоретичарите, со своите теоретски стојалишта и експликации, се систематизирани според некои сродности, што можат да бидат според различен критериум на определби и систематизирања.

Во нашата определба, ние ја преземаме систематизацијата на Душан Стојановиќ,³ за која сметаме дека е систематична и историски оправдана. Во

¹ Се разбира дека секое размислување за филмот значи вообопштување. Но, иако обопштувањето е нужно потребно и е „составен дел на „теоријата“ [322:5], сепак секое обопштување не „ја гради теоријата“. [322:5] И Ендрју Тјудор, повлекува мошне внимателна дистинкција помеѓу филмскиот есист и филмскиот теоретичар. Според него, „теоретичарот става акцент врз *систематичноста* [322:5](-С.С.). Се разбира, занимавањето со теорија нужно подразбира *мерило на логичка доследност* и тоа во онаа мера во која доведува до поставување на *различни чиниители во односи* кои можат да ја обликуваат теоријата [322:6](-С.С.).

И на теоријата треба да ѝ се постават некои барања. Според Тјудор, минималното барање е „тие кои пишуваат за филмот своите максимални претпоставки да ги објаснат“, како и „систематски среден обем на емпириско знаење за филмот“. [322:6]

Инаку, теоријата има за цел, според Тјудор, да ни помогне да го „сфатиме филмот... и да сфатиме зошто на некои и од нас самите - некои филмови ни се чинат подобри од останатите“. [322:8]

² Филмскиот теоретичар Мирослав Чепинчиќ тврди дека „почетна точка на теоријата се, всушност, *одделниите филмови*“. [62:16](-С.С.)

наредниот преглед ќе ја изложиме панорамата на разните погледи на филмот од првите рефлексии за него до денес.

1. Почетни размислувања за филмот

Од значајните теоретичари на филмот, меѓу првите се француските *миракулистии*:

1.1.1. Ричото Канудо (1879-1923), француски теоретичар и критичар, писател и есеист, кого го сметаат за прв теоретичар на филмот, филмот го сфаќа како *психичка уметност*. Во филмот, уметноста се состои во *наметнувањето на емоции*, а не во изложувањето на факти. Филмот треба да го претстави нематеријалното.

Канудо е првиот кој ги набројува изразните средства на филмот, меѓу кои и самата монтажа со која се овозможува движењето и, воедно, вистината на животот да се транспонираат во уметничко дело.

1.1.2. За Луј Делик (1890-1924), француски теоретичар и критичар, режисер и сценарист, *фотогеничноста* е основен елемент на филмот.

Под влијанието на филмовите на Грифит, тој гледа во монтажата изразно средство. Монтажата ја смета како можност за поврзување и противставување на сегашноста со минатото, на стварноста и сонот, како можност за гледање на внатрешни и надворешни паралелни движења. За него, монтажата е најпечатливата можност за создавање фотогенична уметност, како и за истовремено сменување на различни слики и за претставување истовремено на различни глетки. [15:22]

1.1.3. Жермен Дилак (1882-1942), француска режисерка, сценарист и теоретичар, смета дека со монтажата се овозможува *движење и ритам*. Филмот и музиката имаат заедничка врска, а тоа е движењето. Движењето е единствен

³ Погледни ја систематизацијата кај Dušan Stojanović: „Sistematizacija teorije filma u svetu i u nas“, izd. Institut za film, Beograd i Filmoteka 16, Zagreb, 1974 [297], како и во неговиот „Leksikon filmskih teoretičara“, izd.: „Naučna knjiga“, Institut za film, Beograd, 1991 [300a].

естетски потенцијал, чија што единствена функција е ритамот. Филмот треба да биде *оркестрација* на светлост, форма и линија.

1.1.4. Леон Мусињак (1890-1964), француски критичар, историчар и теоретичар, го зема *ритамот* како основа на филмот. И на самата слика треба да ѝ се даде ритам. Тој монтажата ја доведува во непосредна врска со ритамот на филмот. Според него, да се монтира значи на филмот да му се даде ритам.

1.1.5. Ели Фор (1873-1937), француски историчар на уметноста и теоретичар, во своите дела „Кинопластика“, „Мистиката на филмот“ и „Функцијата на филмот“ говори дека филмот, пред сè, е пластична уметност и дека, во некоја рака, е *архитектура во движење*. Со камерата се влегува во срцето на стварноста, која во суштина, е движење.

Ели Фор ја подржува *полифонската монтажа* и тоа посебно за документарниот филм. Со монтажата, филмот може да побуди *музички емоции*, кои се скаменуваат во просторот, со посредување на визуелните емоции, кое се скаменуваат во времето.

1.1.6. За Жан Епстен (1897-1953), француски теоретичар, режисер и сценарист, движењето е примарно естетско својство на филмот. Филмот овозможува преобразба на дисконтинуитет во континуитет, синтеза на дисконтинуираните и неподвижни елементи во *континуирани и подвижни целини*. Во тоа е улогата на монтажата.

1.1.7. Според Андре Левинсон (1887-1933), француски теоретичар, монтажата овозможува преобразување на просторот во време и времето во простор. Се постигнува *асоцијации на слики и ирационалност во доживувањето*.

Монтажата постои како промена во кадарот и како менување на кадри, менување на статичност со динамичност, игра на вредноста на должината, а се предвидува и можноста за *асоцијативна комбинаторика*.

1.1.8. За Рене Швоб, француски писател и теоретичар, вистинската димензија на филмот, во суштина, е *мeтaфизичка* и треба да го открива тоа, што е *зaд видливошћo*. Во тоа монтажата треба да има свој придонес.

1.1.9. Абел Ганс (1889-1981), француски режисер и сценарист, ритамот го гледа во *менувањeтo на една слика во друѓа*, на која претходно се надоврзува. Со тоа што, првата е снимено забавено, втората има нормален ритам, а третата забрзано. Со тоа ги доведува во прашање тродимензионалните сфаќања за просторот. А веќе тука самата монтажа е присутна на свој начин.

1.1.10. Рене Клер (1898-1981), француски режисер и сценарист, е следбеник на сфаќањата за ритамот, слично на Абел Ганс. А со тоа и самата монтажа ја има улогата во *одредувањeтo на ритамот*.

1.1.11. Артуро Лучијани (1894-1950), италијански теоретичар, го смета филмот за супериорна уметност според тоа што оперира со *слобода во однос на ѝпроспoрoт и времeтo*. Како основа на *лиризмот* во филмот тој го зема ритамот на внатрешното движење, кој се остварува со монтажата.

И останатите теоретичари на филмот почетокот на дваесеттиот век даваат мошне интересни споредби за суштината на филмската монтажа.

1.2.1. Хуго Минстерберг (1863-1916), германско-американски теоретичар и психолог, уште во 1916 година, пишува за *специфичношћo филмско движење*, кое што не може да се сретне во природата. Тоа движење настанува со монтажата врз основа на дејствувањето на *Fi-ефектoт*, што е последица на посебните својствата на визуелната перцепција на човековото око.

Инаку, целта на уметноста, а со тоа и на филмот, според Минстерберг, не е во мимезисот на стварноста, туку во менувањето на светот со одбирање на посебни одлики од самиот свет заради нови цели. Подражавањето на стварноста е механички процес, а *преобразувањeтo на светoт во убавина* е целта на уметноста. Во тоа е и функцијата на монтажата во филмот.

1.2.2. Надреалистите, особено активни во дваесеттите и триесеттите години на XX век, ја прифаќаат монтажата како ослободување од стварноста и *слободно поврзување на кадри* во ослободувањето на потсвеста. Тие особено користат *брза монтажа*.

1.2.3. Зигфрид Кракауер (1889-1966), германско-американски критичар, историчар и теоретичар, иако му припаѓа на експресионизмот на дваесеттите години, сепак, во шеесеттите години (заедно со Андре Базен) ќе биде *против монтажата*, затоа што, смета дека монтажата го раздробува текот на вистината за животот на екранот, а отсуствува и континуитет со самото кадрирање како анализа. Монтажниот рез, пак, му дозволува на режисерот самоволие во градењето на содржината.

1.2.4. Футуристите, а посебно Филипо Маринети (1876-1944), италијански писател и теоретичар, ќе укажат на можностите на филмот во остварувањето на *ајсолујна динамичка деформација на свештои* со посредување на испреплетеност на различни амбиенти и времиња, кои ќе развиваат *чувство на симултаност и сејрисујност*. А за тоа е неодминлива монтажата.

1.2.5. За Фридрих Мурнау (1888-1931), германски режисер, филмската монтажа е суштината на филмската уметност. Според него, филмската целина се засновува на *хармонијата на нижењето на поединечније сцени-кадри*. А тоа не може да се постигне без монтажа.

Неколку теоретичари на филмот се сметаат за предвесници на класичните сфаќања за филмот и филмската монтажа.

1.3.1. Лев Кулешов (1899-1970), советски режисер, педагог и теоретичар, уште во 1917 година говори за монтажата како постапка и метода за создавање на осмислена целина со изделени поединечни филмски кадри. А во 1920 година веќе сосем јасно ја искажува мислата дека во филмот *специфично средство на*

уметничкојто изразување е монтажа. Монтажата е најважниот творечки и технички елемент во создавањето на филмовите.

Монтажата оперира со кадрите. Свое место во целината на филмот како знак на значења секој кадар го стекнува со монтажа. Со тоа и се реализира ритмичко менување на поединечните кадри, било статични, било во движење.

Суштината на филмот е во монтажајта. Монтажата се состои во составувањето на посебни парчиња на дејствие, според еден редослед, во една филмска целина. Кадровите се монтираат во сцени, а овие во секвенци, а секвенците во ролни и ролните во филм.

Кулешов до своите сознанија дошол по низа експерименти, меѓу кои и со актерот Можухин⁴, со кадар на неговото безизразно лице, вметнат по кадри со разни содржини: чинија со топла супа, дете кое се игра, убавица која предизвикува или револвер вперен кон гледачите. Доживувањето на безизразното лице на Можухин се менува како во израз сходно на кадарот што следува: радост, љубов, тага и страв.

На основа на своите истражувања, Кулешов поставил една едноставна равенка $A+B=C$. Два споени кадра даваат трет кадар со трето, ново значење. Овде веќе се појавува *дијалектика во монтажајта*, што подоцна Ејзенштејн ќе го експлицира во своите теоретски размисли и практично ќе го користи во своите филмови.

Со монтажа се создава филмски простор и филмско време. Монтажата е организација на филмскиот материјал, на филмските кадри во една целина.

Со своите експерименти и со своите сознанија Кулешов ќе повлијае врз останатите советски филмски режисери и теоретичари на советската кинематографија.

1.3.2. Сига Вертов (Денис Аркадевич Кауфман, 1896-1954), советски теоретичар, режисер и сценарист, ќе рече: „Јас сум око, јас ги земам рацете од најагилните, најбрзите и најцврстите нозе од другиот, од третиот ја земам најубавата и најизразитата глава и со монтажа создавам сосем совршен човек“. [332:75](-С.С.)

⁴ Погледни кај Доминик Шато за експериментите на Кулешов [60:100-107].

Со монтажата може да се постигне сè. Светот може да се менува. Вистината за стварноста, согледана со камерата, дури во процесот на монтажата може да се осознае и со тоа да се изградува животот.

Вертов многу експериментирал со филмската монтажа. Бил против играниот филм. За него само документарниот филм е вистина. Како основач на хрониката „Филм-вистина“ (1922-1925), тој истражува со монтажата, што подоцна ќе дојде до израз во неговите дела „Кино-око“ (1924), „Единаесеттиот“ (1928) и „Човекот со филмската камера“ (1929). Во овие дела ја применува монтажата во разни експериментирања.

За Вертов, монтажата не е само методско-техничка постапка за поврзување на настани, туку *создавање на нови значења*. Не е доволно само да се снимат делови од стварноста, колку што со монтажата тие да се организираат на начин со кој вистината на стварноста во една тематска целина би се видела далеку појасно отколку во одделните фрагменти на снимената стварност.

Со монтажата се постигнува *кинестетичност*, што се содржи внатре во кадрите, а низ синтезата на кадрите се стапува во една целина. Токму заради тоа, треба да се има предвид следново: промената на големината на планот, ликовно-графичката композиција на сликата, ракурсот и аголот на снимањето, движењето внатре во кадарот во повеќе насоки, различни брзини на снимање и проекции создаваат илузија на забрзано или забавено движење на екранот. А со тоа се постигнува кинестетичко дејство врз гледачот.

За Сига Вертов монтажата е *семоќен конструктивистички принцип*, кој како *синтетички фактор* може автентичните снимени кадрови да ги трансформира во *нова стварност*. Со ваквата моќ на монтажата Вертов верувал дека може, заедно со камерата, да предизвика „кинетичка експлозија“ кај гледачите, да ја разниша „заспаната“ свест на гледачите. А тоа е целта на монтажата, што Вертов и го покажал во своите филмови.

1.3.3. Сејмон А. Тимошенко (1899-1958), советски сценарист, режисер и теоретичар, во своето дело „Уметноста на филмот и филмската монтажа (експеримент за воведување на филмот во теорија и практика)“ објавено 1926 година [321], пишува за монтажата како *најважно изразно средство*. Со филмската

монтажа може да се *организира начинот на гледањето на злејќајта* и воедно да се води вниманието на гледачот.

Тимошенко наведува *тејнаесет монтажни постојайки* [321:488-504] кои, според него, режисерите треба да користат, бидејќи со нив тие ќе имаат *алгебра на филмот* за создавање на ритмички целини, односи меѓу деловите во целината на филмот и за нивниот интензитет, како и за движењето во филмот воопшто.

1.3.4. Виктор Б. Шкловски (1893-1984), советски писател, истражувач на литературата, сценарист, есеист, критичар, историчар и теоретичар, основач и еден од родоначалниците на руската формалистичка школа, мисли дека монтажата е *неопходна во филмот*. Со монтажата уметникот ги составува деловите на предметите и со тоа го *изразува својот однос кон предметот*.

Со воведувањето на звукот, Шкловски ја согледал можноста на синхронитет и контрапункт помеѓу звукот и сликата. А тоа е мошне важно за монтажата.

1.3.5. Јуриј Н. Туњанов (1894-1943), советски истражувач на литературата, сценарист, есеист и теоретичар, еден од водечките претставници на руската формалистичка школа, монтажата ја разгледува од аспектот на семантичките истражувања на филмот. И за него, монтажата е *диференцирано нижење на сликите* што треба да ја *истакне кулминационата точка*. Тој монтажата не ја сфаќа само како вообичаено поврзување на слики. Сликите на филмот сами по себе не се значајни, туку исклучиво само како *семантички знаци*. Светот во филмот се создава со семантичката меѓуврска на предметите и личностите, кои со стилските преобразби ги творат не само „филмскиот предмет“ и „филмскиот човек“, туку и филмскиот простор и време, сите метафори и изразни постапки, кои се последици на семантичкото менување на една појава со друга. Монтажата ја има својата семантичка улога во тој поглед.

1.3.6. За Борис М. Ејхенбаум (1886-1959), советски теоретичар и есеист, мошне контроверзен следбеник на руската формалистичка школа, монтажата е семантичка постапка на стилот, со тоа што, со монтажата низ нејзината семантика, се гради од филмот *конвенционализиран јазик* и се постигнува *метафоричност*.

Семантичкото поврзување на структурираните слики во филмот овозможува градење на просторно-временско движење. Со тоа, филмот гради конвенционализиран јазик. Во тоа, монтажата се појавува како *семантички чинијел на сџилој*.

1.3.7. Владимир С. Нилсен (р. 1905) советски снимател и теоретичар, во однос на филмот како уметност истакнува два динамизма што него го овозможуваат, а тоа се: монтажата, која, за него, не е специфична за филмот, бидејќи е позната во сите останати уметности, и движењето во кадарот, што постои само во филмот, по што тој и се разликува од сликарството.

2. Класичната теорија на филмот

2.1. Бела Балаш (1894-1949), унгарски теоретичар, сценарист, писател и драматург, во изразните средства на филмот како уметност ги вбројува следниве: променливо растојание на снимање, променлив агол на снимање, детални кадрови, при што посебно го нагласува крупниот план и, се разбира, монтажата.

Монтажата ја одредува како *подвижна архитектура во филмој*, со која се создава *ритам на кадровијте* и *тешек на асоцијацијите*. Со монтажата се воспоставува *просторно-временски континуитет*. Но, она што е важно за монтажата е, пред сè, режисерот да може токму со неа да го *води доживувањето на гледачој*.

За време на монтирањето се утврдува местото на кадрите, на самите тотали и крупни кадрови, со чувство за мера, за да не се загуби средината и смислата на фабулата. Потребно е чувство за одредување каде ќе се сечат кадрите и каде ќе се спојуваат меѓусебно за да се создаде ритам. А ритамот е многу важен за текот на кадрите. *Монтажајта е имулсација и здив на филмој*. Монтажата е еден вид „поетски ножици“, од кои сè зависи во филмот.

Со монтажата, за разлика од кадарот кој познава само сегашно време, може да се наруши времето, да се вратиме во минатото или, пак, да заминеме во иднината, како и филмот и доживувањето да се забрза или забави.

Кога се појави звукот, Бела Балаш го прифати како таков и говори за звучна монтажа, која наметнува *визуелно-аудијтивен ритам на филмој*. Со поединечните

звуци во нивното последователно редување се создава звучна монтажа. Така се осмислува нивниот поредок во филмот.

2.2. Всеволод И. Пудовкин (1893-1953), советски режисер, сценарист и теоретичар, ѝ придава на монтажата посебно значење, која оперира со пластични слики, како одделни кадри на снимената стварност. Самите кадри се редат според некоја *логика*, со која режисерот ја експлицира темата, а воедно со монтажата настојува да го води вниманието, посебно емоциите и мислите на гледачот.

Нема монтажа без мисли. Монтажата е *начин на мислење*. Со монтажата се анализира настанот. Се создава нов филмски простор и време, кои не се исто што и реалниот простор и време.

Монтажата е *есетейска основа на филмот*. Со распоредот на одбраниот пластичен материјал посредно се изразува *личноста на творецот*. Како што за писателот тоа е стилот, така за режисерот тоа е неговиот индивидуален начин на монтирање.

Пудовкин пишува за монтажа на една сцена во која кадрите се редат така што секој кадар треба да го буди интересирањето кај гледачот за следниот кадар, а со тоа да се обезбеди *континуитет*.

Потоа пишува за монтажа на група на збиднувања која опфаќа големи акциони блокови и се засновува врз градење на *внатрешна најнајоси*.

Пудовкин мисли дека филмската приказна треба да е така структурирана што во моментот на најголемата напнатост да биде на завршување.

Во однос на звукот, тој него го прифаќа како монтажен елемент. Но, самиот не е за синхронитет, колку што е за асинхронитет помеѓу сликата и звукот. *Контрапунктот помеѓу сликата и звукот* влијае силно врз гледачот.

Сликата и звукот треба да бидат во таков монтажен спој, што сликата да биде носител на една замисла, а звукот на друга. И заедно да дадат, во монтажниот спој, нов впечаток кај гледачот.

Монтажата им дава ритам на кадрите во нивната поврзаност. А ритамот е мошне важен за доживувањето на гледачот на филмот. И во тој поглед Пудовкин ги анализира монтажните постапки со кои може да се влијае на гледачите, како што се

контраст, паралелност, споредување, симултаност, лајмотив - постапки со кои режисерот може да го води доживувањето на гледачот.

2.3. Сергеј М. Ејзенштејн (1898-1948), советски режисер, е и еден од најпознатите теоретичари на филмот. Покрај она што веќе е спомнато за него во Предговорот, како и во одделот за историјата на филмската монтажа, ги истакнуваме неговите еколку важни теориски обиди за филмската дијалектика⁶. Ејзенштејн ќе рече дека филмот започнува таму каде што започнува судирот на разни филмски димензии на движења и двоумења. Се истакнал во заложбите за различни монтажи: полифоната монтажа, вертикалната монтажа, интелектуалната монтажа, како и во образложувањето на видовите монтажи: 1. *метричка*, со која се одредува должината на кадрите и нивното монтирање, 2. *ритмичка*, со која се постигнува исполнетост на кадрите, 3. *тионална*, - каде што емоционалноста на кадрите се одредува во монтажата, и 4. *горно-тионска* монтажа, која е одредена од мелодиско-емоционалната обоеност во непосредната физиолошка сетилност.

Исто така, при воведувањето на звукот во филмот, заедно со Пудовкин и Александров, Ејзенштејн се искажа за тоа звукот да се користи како асинхронитет. Со тоа ќе може во монтажата да се гради ритамот. Како што самиот ќе рече, тонот е стадиум на ритамот. [296:197]

2.4. Рудолф Арнхајм (1904-), германско-американски теоретичар, публицист, есеист и истражувач во психологијата на уметноста, смета дека *монтажата не е основа на филмот*. Тој е против советската монтажна школа. За него, поголемо значење има кадарот, независно од местото што го има во монтажата. Самиот прави разлика помеѓу содржината и начинот на монтирање.

За Арнхајм монтажата претставува спојување на кадри, кои прикажуваат ситуации што се случиле во разни времиња и на разни места.

Рудолф Арнхајм, незадоволен од класификацијата на принципите на монтажа кај Пудовкин и Тимошенко, дава своја, мошне обемна и теориски конзистентна

⁶ Види во делото на Сергеј М. Ејзенштејн: „Како да се сними капитал“ [80:89-96] за обидот на Ејзенштејн да го сними Марксовиот „Капитал“ со воведување на дијалектиката во монтажата.

Интересна е изјавата на Андреј Тарковски, што ја искажал во интервјутото со Мишел Симон, дека Ејзенштејн при крајот на својот живот се откажал од своите принципи на филмската монтажа. [284:27-28].

класификација на принципите на филмската монтажа [10:85-89]. Тоа е само скица, а сепак обид да се даде општ преглед.

3. Пост-класичните школи

Во посовремената епоха на филмот, мошне развиена е англиската филмска теорија.

3.1.1. За Пол Рота (1907-1984), режисер, сценарист, продуцент, критичар, историчар и теоретичар, кадарот сам по себе е важен, а монтажата ја ослабнува неговата улога. За него, уметноста на филмот е во *ритмиот*, кој се постигнува со техничката монтажа, а се засновува на природата врз снимениот филмски материјал.

3.1.2. Според Рајмонд Спотисвуд (1913-1970), теоретичар, продуцент и технички стручњак, монтажата е *механизам на посредување*, кој е присутен како во поголемите, така и во помалите делови на филмот што се гледаат. А, пак, резот е стар колку и контрастот. Без рез нема монтажа. Монтажата е од најголема важност за филмот.

Монтажата обезбедува *синтеза*. Со нејзиното основно средство резот се овозможува дисконтинуирано претставување на стварноста според принципите на информација или на асоцијација, давајќи ѝ на глетката подлабока смисла како резултат на судир или импликација.

Основна метода на творештвото, на создавањето на филмот е монтажата. Постојат повеќе видови монтажи: ритмичка, имплицативна и идеолошка.

За Спотисвуд, *социјалниот филм е дијалектичко единство*. И тој пишува за поврзаноста на монтажата и механизмите на дијалектичкото мислење.

Основното својство на филмот е испрекинатата нарација, при што основа на филмската уметност е монтажата, која се засновува на сударот на два спротивни елементи.

3.1.3. Ендрју Бухнен, теоретичар, критичар и поборник за документаризам. њ придавал големо значење на монтажата. Монтажата има *одлучувачка улога* во творештвото на филмот. Со монтажата се организира најважниот вид на движење во филмот. Таа ги поврзува кадрите, кои, сами по себе, не се богати со значења. А освен тоа, монтажата го оживува светот на мртвите предмети.

3.1.4. Арнолд Маневел (1909-1987), историчар, есеист и теоретичар. филмот го сфаќа како феномен кој е синтеза на суштински елементи. Покрај останатите (како што се агол на снимање, движење на камерата, подвижна композиција, кадар, секвенца, актерска игра...), и монтажата е битен елемент на филмот.

3.1.5. Ернест Линдгрен, теоретичар, сметал дека и во однос на иднината на монтажата нема да загуби од своето значење. Сè додека постои филмската уметност, дотогаш монтажата ќе има важна улога за филмот.

Штом монтажата успеала да ја преживее појавата на звукот, Линдгрен истакнува таа нема да се загуби ни по воведувањето на бојата во филмот, ниту на телевизијата, па и на тродимензионалниот филм. [170]

Италијанските теоретичари во поновиот период исто така дадоа значаен придонес во развивањето на теоријата на филмот и на филмската монтажа.

3.2.1. Умберто Барбаро (1902-1959), режисер, сценарист, критичар и теоретичар, како пропагатор на марксистичкото сфаќање на филмот, застапувал идеја за *единство на уметноста*.

Инаку, за филмот и филмското творештво ги зема предвид разните техники со кои се служи режисерот во обработката на пластичниот материјал. Монтажата, за него, е најважното средство, своевидна можност за *идеализирање на просторот и времето*.

3.2.2. Луиџи Кјарини (1900-1975), теоретичар и критичар, сценарист и режисер, монтажата ја третира како специфично средство на изразување со која филмот се одделува од другите уметности. Тој нејзе њ придава исклучително

значење, кога вели дека монтажните проблеми не смеат да му се препуштат само на монтажерот. Претходно е потребно сè да се предвиди на хартија, за потоа да се решаваат проблемите на монтирањето. Дури по монтажата може да се види што е остварено и да се говори за квалитетот на глумата, за осветлувањето и аглите на снимањето.

3.2.3. Ренато Мај (р. 1909), теоретичар, режисер и монтажер, им придава исклучителна важност на кадарот и на монтажата. [185]

Емотивната функција се остварува со монтажата, како и со композицијата, рамнотежата и во сообразност со авторовата творечка субјективност, што се регулира со правилата на граматиката и синтаксата. Со нарушувањето на тие правила, делото губи од уметничкиот карактер но, може да се прифати, ако е оправдано со својата структура.

Германскиот културен круг даде, исто така, неколку значајни теоретичари на филмот и монтажата.

3.3.1. Според теоретичарот Хајнрих Опферман, монтажата е врвен чинител на филмот.

Во филмот кадрите се поставени во меѓусебен однос, а тоа се реализира со монтажата. Така тие можат да побудат мисловна и имагинативна активност кај гледачите, а со тоа да се поттикнат асоцијации на идеи и емоции. Инаку, прецизна и детална книга на снимањето претставува основа за монтажата аргіогі.

3.3.2. Гунтер Грол (1914-1982), теоретичар, е под влијанието на Арнхајм. И тој тврди дека филмскиот кадар е уметничка творба, а монтажата е само едно од многуте средства што ги има филмот. Според него, звукот треба да се потчини на сликата и да има концизна и логичка функција.

3.3.3. Ернест Ирос (1885-1953), швајцарски писател и теоретичар, ја негира монтажата, која, според него, не е толку важна за филмот колку што е тоа кадарот

со сите негови својства. Значи, за Ирос, монтажата не е основа на филмот. Таа е постапка слична на составувањето на машината од нејзините делови.

3.3.4. Според Арнолд Хаузер (1892-1978), унгарско-германски историчар на уметноста и теоретичар, монтажата овозможува да се доведат во допир елементите на еден хетероген реалитет, на една духовна и една материјална стварност како израз на идеологијата и историскиот материјализам.

И во овој период Франција даде неколку значајни филмски теоретичари.

3.4.1. Андре Малро (1901-1976), писател, политичар, режисер и теоретичар, *мисли дека филмот може да раскаже некоја фабула*. Со монтажата, комбинирајќи ја сликата и звукот, филмот постанал средство за раскажување и анализа, која се изведува со прикажување на човековото однесување.

3.4.2. Роберт Баталие, есеист и теоретичар, монтажата ја третира како елемент на поврзување на кадрите според сите граматички правила, синтакса и реторика, по аналогија на говорниот јазик.

3.4.3. Бертомије (1905-1960), режисер и теоретичар, слично на Батаиле, монтажата ја разгледува во духот на граматичарското сфаќање на филмот. Слично на Батаиле.

3.4.4. Жан-Исидор Исоу (р. 1925), теоретичар, поет, есеист и режисер на авангардни филмови, ги негира ритамот, актерот и монтажата во филмот. Тој е под влијанието на авангардните сфаќања на времето.

И во САД се развија разни сфаќања за филмот и монтажата.

3.5.1. Маја Деран (1917-1961), режисер на авангардни филмови и теоретичар, смета дека со монтажата се конструира *динамична целина на филмот*. Самата

целина ги содржи деловите, кои што се така динамички поврзани што да создаваат нешто *ново*, што не може да се предвиди врз основа на деловите.

3.5.2. Мортимер Адлер (р. 1902), есеист и теоретичар, изложува граматичарско сфаќање на филмот. Монтажата ја споредува со создавање поглавја во литературата. Монтажниот блок е одреден со единството на местото во дејствието.

3.5.3. Џон Ловсон (1895-1977), писател, сценарист и режисер, врз основа на своето сфаќање на филмот како совладување на реалноста со посредување на свеста, чија цел е да оствари *орѓанско единство на емоциите и разумот*, во поглед на монтажата нејзе ѝ одредува одлучувачка улога во филмот.

Монтажата овозможува визуелно-аудитивниот судир свесно да ги организира односите време - простор во постојано движење и да се создаде целината со нејзините делови.

3.5.4. Славко Воркапиќ (1894-1976), југословенско-американски режисер, стручњак за монтажни ефекти, педагог и теоретичар [341-346], е познат како претставник на творчката монтажа сметал дека филмот е *визуелно комјонирање во време*. Монтажата, за него, е творечко здружување на различни ликовно-динамички елементи на содржината кои се поврзуваат во нови, живи целини со богато поетско значење на *нови слики*, кои вербално не можат да се опишат.

Со монтажата режисерот и монтажерот можат да создадат чудесно темпо и ритам на филмот, што настанува од противставени различни кадри во монтажата.

Со монтажата се изразуваат чувства и мисли, се подзасилува возбудливоста на настаните, на брзите или жестоките акции, како што се битките, потерите, танцот итн.

Монтажата е специфично средство за стеснување и драматизирање на фабулата, за поврзување на временски одделени делови на дејствието, за поврзување на различни простори, за обликување на ликови или за создавање на одредени деликатни расположенија.

4. Современите сфаќања

Меѓу втемелувачите на современите сфаќања за филмот и монтажата најзначаен е французинот Андре Базен.

4.1.1. Андре Базен (1918-1958), критичар и теоретичар, како следбеник на персонализмот на Емануел Муније, своето сфаќање на филмот го одредил како онтолошко. [25] Онтолошкото сфаќање на филмот за Базен значи дека филмската слика е *реалистичко сведоштво за реалната стварност* врз тоа се засновува и психолошката убедливост на филмот.

Поаѓајќи од овие поставки, Базен ќе биде против апсолутизирање на монтажата, како што беше во советската кинематографија. Тој мисли дека монтажата може да ја уништи убедливоста на сведоштвото на филмската слика, односно да ја раздробува вистината на животот на екранот со својето расцепкување а стварноста. Андре Базен е за континуитет на просторот и времето, како и на самото дејствие, што настанува и се одвива во тек.

Освен тоа, монтажниот рез му дозволува на режисерот самоволие во градењето на содржината. И врз таа основа се можни трикови, измами и шокови, а што за него не е филмски, естетски правилно. Специфичноста на филмот, според Базен, е во фотографскиот одраз на единството на просторот.

Базен за монтажата смета дека е повеќето литературен и антифилмски поим. Монтажата настанала заради стеснетоста на класичниот екран, што ги принудувало режисерите да ја разложуваат стварноста.

Самиот Базен разликува два вида монтажи. Еден вид е оној во немиот филм, каде што сликите се спојуваат според апстрактните начела на мотивацијата, драмата или формата. Вториот вид настана со воведувањето на звукот. Неа Базен ја одредува како психолошка монтажа, која настаните ги разложува на делови.

Базен ги почитува долгиот и длабинскиот кадар со компликувани движења на камерата, акцијата во повеќе планови, острината на кадарот, мошне реалистичен со континуитет на просторот и на дејствието, што му остава на гледачот слободен избор за тоа што ќе гледа, а воедно му обезбедува и засилена ментална активност и перцептивна слобода, која е слична со вонфилмската перцепција на стварноста.

Една од централните современи териски концепции за филмологијата, која привлече голем број автори.

4.2.1. За теоретичарот Александар Астрик (р. 1923) фундаментален проблем за филмот е да ја изрази мислата. [180-181] За него постојат различни пристапи кон стварноста. Монтажните облици постојат со цел да може да се изрази мислата. Тоа за него е главниот проблем на сите творечки форми во филмската уметност.

Немиот филм веруваше дека во тоа успева со помош на монтажата и поврзувањето на сликите. А што се однесува до звучниот филм, тој главно се задоволил со прилагодување на театарските постапки.

4.2.2. Марсел Мартен (р. 1926), критичар и теоретичар, монтажата во филмот ја третира како специфично изразно средство, со кое се организираат кадрите под одредени услови на редослед и на траење.

Монтажата претставува составување на целината од деловите според одреден план. Со монтажата се обезбедува континуитет на дејствието и фабулата и сесоздава впечаток на просторно-временска целина. Воедно со монтажата се создаваат нови значења, кои ги надминуваат оние буквалните во поединечните кадри.

Марсел Мартен разликува два вида монтажа: наративна и експресивна.

Наративна е онаа монтажа во која кадрите следат еден по друг во логичен или хронолошки редослед со цел да се изложи одредено дејствие, а секој кадар, како носител на еден дедел од содржината, според принципот на причина-последница придонесува за развојот на филмското дејствие во целост.

Експресивната монтажа, пак, како монтажа на изразот, се засновува на споредување на кадровите со цел да се предизвика одредено дејство кај гледачот со помош на судирот на две слики.

4.2.3. Жак Ривет (р. 1928), француски режисер и теоретичар, како истомисленик со Андре Базен, и самиот е против филмската монтажа. Тој смета дека филмот брзо ќе се ослободи од монтажата. Во тоа го гледа правилниот развој на филмската уметност.

4.2.4. Жежи Плажевски, полски критичар и теоретичар, како следбеник на сфаќањето на филмот како јазик, во своето дело „Јазикот на филмот“ [255: kn.], монтажата ја одредува како организација на филмскиот материјал, со редување - на хартија или на монтажната маса - на кадрите според одреден временски редослед (драматуршка монтажа), или накаузален начин (асоцијативна монтажа), како и давање на соодветно темпо и ритам на материјалот (техничка монтажа).

Од тоа тој ги дедуира и монтажните задачи и принципи, што ги групира како техничка, драматуршка и асоцијативна монтажа. Во секоја од нив ги одредува подвидовите на монтажи.

Со монтажата се овозможува филмот како јазик да ги изрази мислите и чувствата и да се води дејствието во континуитет.

Семиологијата на филмот даде значајни автори и резултати.

4.3.1. Жан Митри (1907-1988), француски естетичар и теоретичар, тврди дека холивудската монтажа е *status quo*, кон која се одредуваат сите останати видови монтажни замисли. Инаку, Митри смета дека филмот е само едно средство за монтажно дејство. Тој е против тоа монтажата да обавува задачи на јазик и да изрази поими. За него, тоа е погрешно сфаќање на можностите на медиумот. Од таа позиција го критикува Ејзенштејн и неговата замисла да го сними Марксовиот „Капитал“.

Жан Митри ги поддржува и почитува сите видови монтажи. А холивудската наративна монтажа ја смета како метод за градење на совршено измислен свет.

4.3.2. Кристијан Мец (р. 1931), француски семиолог и теоретичар, истакнува дека специфичноста на филмот е самата форма. И од семиолошки аспект, монтажата се сместува во изучувањето на парадигматиката и синтагматиката. Монтажата е осмислена организација на синтагматски соокожности во филмскиот ланец. Филмот започнува со низа од слики и се организира во раскажување првенствено низ поврзување и распоредување на тие слики. Редоследот во низата гради јазик во широка смисла.

4.3.3 Според Пјер-Паоло Пазолини (1922-1975), италијански теоретичар и режисер, есеист, сценарист, поет, писател и новинар, монтажата ја одзема реалистичната стварност на кадарот и го преобразува во негација на стварноста, а сегашноста, со тоа што ја преобразува субјективната слика во филмот, го фалсификува реалното време.

Пазолини мисли дека субјективноста е крајна точка на реализмот, кој се доведува во прашање штом кадарот ќе дојде во контекст со другите кадри во монтажата. Со тоа, монтажата ја одзема реалистичноста на кадарот.

4.3.4. Џанфранко Бететини (р. 1933), италијански теоретичар, истакнува дека во современиот филм, погледнато од структуралистички аспект - а што може да се забележи во делата на Антониони, како и кај подоцнежниот Бергман и Годар - монтажата го губи значењето.

4.3.5. За Јуриј Лотман (р. 1922), советски лингвист, историчар, семиолог и теоретичар, филмот е јазик и систем на дискретни единици-кадри, кои се истовремено впечаток на стварноста и условност. Тие единици-кадри со монтажата се поврзуваат меѓусебе во недискретно единство на текстот. [169]

Семиолошките, феноменолошките, структуралистичките, психолошките и други школи во филмската теориска мисла ја прифаќаат монтажата или, пак, ја вклучуваат во толкувањето на општата природа на филмскиот медиум како средство за комуникација.

Искажувањата на теоретичарите за филмската монтажа главно се градат врз основа на емпиријата и практиката, или се изведувани од некоја теорија, најпрвин општо за уметноста, а потоа, посебно, за филмската уметност.

Оттука и следуваат разни погледи во однос на филмската монтажа, нејзината улога и значење за филмот и воопшто за филмската уметност.

Едно од можните објаснувања за разидувањето и разликите во поглед на монтажата е односот кон стварноста, како потенцијал и цел на филмот, а со тоа и ставот за можностите на монтажата во поглед на изразувањето на стварноста во нејзината автентичност и супстанцијалност.

Воедно, исказите на теоретичарите зависат и од историско-општественото време и културно милје во кое тие живееле и мислеле. Иако тоа директно не се согледува, имплиците се претпоставува.

Со самиов историски преглед на искажувањата на теоретичарите, може да забележи дека поимот филмска монтажа не може точно да се определи, ниту во суштина, ниту пак во неговиот обем и досег.

Оттука може да се извлече следниов став:

Филмската монтажа како поим е отворен во можноста да се осознава и не е докрај спознаен. Низ историјата на филмот и филмската уметност поимот на монтажата се менувал и еволуирал, како историски низ самата практика, така и во самите теориски размисли за филмот и филмската монтажа посебно.

Врз основа на етимологијата на терминот и семантичката анализа на значењето на терминот „монтажа“, а воедно и низ историскиот преглед на развојот на монтажата во филмот, како и на промените на самиот поим на монтажата, може да се согледа дека без поединечни делови, наречени филмски кадри, не може да се одвива постапката и процесот на монтирање.

Без филмски кадри нема филмска монтажа.

Монтажата претпоставува да се соединат или спојат кадрите според некој редослед со одредено траење во една целина. Тоа е филмското дело, во кое секој кадар има свое место на функција и значење, како во однос на претходниот и во однос на следниот кадар, така и со останатите кадри што го сочинуваат филмското дело како една целина во своето временско одвивање со одредено темпо и ритам.

Во натамошниот дел од дисертацијата ќе расправаме за тоа што ги одредува кадрите да се спојуваат во целина, а, со тоа, што е онтолошката претпоставка на монтажата како процес на составување, спојување, поврзување. Всушност, за тоа што е тоа што одредува: што и како кадрите ќе се состават, спојат?

ВТОР ДЕЛ

**ФИЛМСКАТА МОНТАЖА КАКО
ПОСРЕДУВАЊЕ**

ПРИСТАП

Човек - е - во светот. Нераскинливо е сврзан и сплотен во постоењето. Не може да се из земе од егзистенцијата во светот како постоење, како тука-суштествување, искажано хајдегеровски.

Човек се затекнува во светот со спознание и самопознание. Го осознава светот и се осознава себе како самоспознавање. Се освестува во свест и со свест се освестува за светот и за себе како свест што суштествува во светот.

Човек е во акција на дејствување во светот како суштество на потреби и на желби. Желбите стануваат потреби, а потребите се метаморфозираат во желби.

Потребите и желбите се искажуваат како копнежи и идеали, кои како вредности го ориентираат човека во дејствувањето врз светот, за да го преобразува сходно на самата интенционалност на вредносниот карактер и според смислотворноста на вредностите.

Со вредностите доживувани како идеали, човек е во дискрепанција со самиот свет.

Светот каков што е човек не го прифаќа според самата нужност на нештата., Него го детерминира и менливоста на сепостоечкото и тоа што како суштество е затекнат во ланецот на нужноста на сите нешта и на сеопштата минливост.

Вредностите го одредуваат него во реакцијата на доживувањето на светот како свет што не е ниту според негова мера, ниту по негови вредности. Воедно тој е во светот без своја волја и без своја определба.

Човек постои во светот без да е однапред свесен во каков свет ќе егзистира. Се затекнува - во - светот без негова одлука. Во светот е со свест на освестеност за себе и за светот.

Светот - е - во човекот. Светот е мистерија, тајна и загатка. Светот е недопирлив за одгатнување, човек се судира со и неможноста да се проникне во мистериумот на постоењето.

Постоењето е енигмата на светот и за светот во човека, во неговата свест на освестеност на тука-суштествувањето.

Светот феноменолошки е само феномен на доживувањето, а загатката на постоењето како „постои“ е недофатлива и неодгатлива мистериозна отпорност за човекот, што светот го доживува како тајна.

Свет без постоење е само илузија. Постоењето е онтолошки супстрат на одредувањето на светот како стварност, а не како илузија.

Стварноста како постоење и постоењето како стварност е сета мистерија за човекот.

Постоењето е сега и овде, како што и секое „сега“ и „овде“ не постои, туку исчезнува и како просторна и како временска точка во димензијата на менувањето и минливоста во сеопштиот тек на неповратноста, незнајно каде и откаде.

Постоењето е на граница да е нешто и ништо. Нешто е само со постоење во стварноста, а ништо е ништожност без постоење. Постоењето е тајната, а не нешто и ништо.

Ништо и нешто се релации на постоењето во одредувањето, не на постоењето, туку на нешто само во однос со ништо, а ништо во однос со нешто во функција на во-себе-освестена затекнатост на *Е, ес̄ӣи, ес̄ӣвувачко Е*, што е како *Е*, во одредувањето на постоењето на таквоста.

Освестена свест е мистериум што е во однос со ништо-и-нешто како функционална релационост. Одреденоста на таквоста на постоењето, е да се проникне во тој мистериум, што ќе се рече свест-во-самата-себе-свест е мистериум.

Свест-на-самата-себе е мистериум на доживувањето на претпоставениот *АПСОЛУТ* за тоа *ЛОГОС* како *ГОВОР И МИСЛЕЊЕ* е немоќен.

Секој говор и мислење се можни само во расцеп на субјект и објект; само во релацијата објект и субјект се говори и мисли. Да се трансцендира релацијата субјект и објект и да се говори и мисли е неможно за сеопфатноста, туку останува само *ДОЖИВУВАЊЕ* како сега(шност) на безвременско време и време во безвременоста на доживувањето, кое како обид да се искаже е веќе минато и останува само да се *ИЗРАЗИ* во тоа *ш̄ӣо БЕШЕ*. *Изразо̄ӣ е реминисценција на доживувањето!*

Во доживувањето на претпоставениот апсолут единствено се останува со *МОЛК. МОЛЧЕЊЕ*¹ е израз на доживување во зачуденоста и запрашаноста пред молкој на-и-во АПСОЛУТОТ.

Апсолутот е вон од било каква релационост, тој е вон од граница на можноста за определување, туку само-свеста затекната во занеменост на мистериумот и во сопствената зачуденост на *есвијувачкој* *Е* се запрашува (во форми на прашања) како експресија на доживувањето на дискрепанцијата на само-себе-свеста и *Е*, како противречност што се артикулира како проблем(и) во самиот човек од неговото постоење-во-светот.

Човек-е-во-светот и свет-е-во-човекот се затекнати во светот во кого се освестуваат - себе си и светот како себе.

Сам на себе човек си поставува прашања: Кој сум? Откаде сум? Зошто сум? Тие прашања се и за самиот свет: Од каде е светот? Зошто е? Во што и како е? Секое прашање за светот е прашање за човекот, и обратно.

Човекот поставува прашања, а одговорите ги одговара со нови прашања. Како што вели Тартанг Тулуку, тибетански мистичар, „одговарањето не е исто што и одговор. Одговарањето води кон запрашаност, а запрашаноста само го повторува циклусот“. Прашањата и одговорите не водат никаде, „тие се хранат едно со друго“.[326:87]

Во таквата непрестајност на поставување на прашања и во неможноста да даде дефинитивни и категорички одговори, човек сфаќа дека „што повеќе прашања поставува, сè повеќе се појавуваат нови прашања. И конечно сфаќа дека не може да поставува прашања, бидејќи нема конечни одговори“.[326:86]

Човек со онтолошка противречност во самиот себе како човек-во-светот и свет-во-човекот, не може да остане без никаков одговор, а со тоа ни без прашања, сè додека не доживее како сознание, како стварност и како смисла, зошто е во самиот свет.

¹ Андреј Тарковски децидирано вели: „Ако Бог го поистоветиме со АПСОЛУТОТ, тогаш би можеле да започнеме мошне долга философска дискусија. Но, веднаш да кажам дека јас го немам тој орган преку кој се чувствува Бог. Готов сум да говорам за проблемот на апсолутот во философска смисла, и тоа многу ме возбудува. Но, мошне тешко ми е да зборувам за Бог, бидејќи за мене Бог молчи и не сум јас прв кој тоа го забележува“. [317:120]

Човек ќе престане да прашува и да одговара само тогаш, кога вистината како *ајсолоуїна* ќе ја осознае и доживее како смисла на себе-во-светот и на светот-во-себе.

Самата противречност помеѓу човек-с-во-светот и свет-е-во-човекот е една дијалектичка релација, која се одвива во својата противставеност на надминување. Човек живее во стварноста на општествен реалитет на меѓучовечки односи на плурализам на интересите. Индивидуите кои се судруваат меѓусебно се противставени во противречности, кои ги поставуваат пред проблеми што самите мораат да ги надминат низ можноста на нов (општествен) реалитет на живеење како стварност сходно на вредностите што ги доживуваат за еден нов свет на меѓучовечки односи.

Овде се појавува, исто така, една дискрепанца помеѓу општествениот реалитет на меѓучовечките односи и аксиолошкиот идеалитет на меѓучовечките односи, што се одразува како противречност меѓу луѓето, кои низ својата историја настојуваат да ја надминат.

Човек се обидува противречностите да ги решава² со наука или да очекува философијата да ги разрешува.³ Но, ниту науката, ниту философијата се во можност исцело да ги решат и разрешат. Затоа што „умот е логичен, а животот е дијалектичен... логичниот ум значи да се движи линеарно..., а животот е дијалектичен, тоа значи дека животот се движи помеѓу спротивности, а не во една линија“. [230:56]

Оттука се покажува дека „живеењето е судбина на сè што е родено. Да се доживува и да е доживувано му е досудено на човекот“. [352:79] На самото голо живеење му е додадено тоа особено живеење, т.е. доживување-дигувеано, кое е „акт на свеста“. [352:79]

² Во поглед на науката Микеланџело Антониони луцидно забележува: „Денес во светот постои мошне сериозен амбис помеѓу науката, од една страна, која е сета свртена кон иднината и секогаш е готова да го негира она што важело пред тоа, ако тоа нејзе ѝ овозможува да освои макар и најмал дел од иднината..., и од друга страна, еден крут, вкочанет морал за кого човекот е совршено свесен, а кој, сепак, продолжува да важи.“ [9:1]. Да заклучи на негов начин: „Човек кој не се плаши од непознатото во науката, се плаши од непознатото во моралот“. [9:2]

³ А философијата се служи со поими. Поимите се секогаш мисли. А мислите „по себе се засновуваат на свесност. Без свесност нема мисли“ [362:92]. И поимите се ограничени во можноста да се опфати непосредноста на живеењето како искуство во сета сестраност и сеопфатност на стварноста.

А свеста се разликува од мислите⁴. Врз основа на тоа и може да се диференцираат свеста и доживувањето односно содржината на доживувањето и доживуваното. Затоа што „доживувањето е нешто надворешно, а доживува самото наше суштество, нашата свест. Содржината е доживување. Без содржина, останува сама(та) свест.“ [230:262] Така доживеаното и “доживувањето можат да се именуваат како настани“[352:80], случувања, дејствија кои се одвиваат како живеење и се освестуваат од самата свест. Со тоа, со самото доживување, „се запечатува настанот“, што може да биде „извор на творечки побуди“.[352:80] Доживувањето е секогаш вредносно определено, без оглед дали „позитивна или негативна насока...“, што може решавачки да управува со опстанокот“[352:80] на човекот-во-светот и на светот-во-човекот.

Човек со мислите го мисли светот за да го осознае и сфати што ё, значи во неговата стварност и вистина⁵. Создава поглед на светот и животот како философија. Но, светот не е секогаш според мерата и вредностите на некој поглед на светот и животот. Со тоа настанува судир на човекот и мислите што ги мисли. Тоа е така, бидејќи „процесот на мислење нè одделува нас од доживувањата.“ [326:88] Непосредноста на доживувањето како полнота на искуството“[36:И/103], е непосредноста на живеењето кое е секогаш во тек, во спротивности, се одува низ дијалектички процес. Токму таквиот тек на одвивање на животот, човек не е во состојба да го живее и доживува. И постојано е во судир со самиот себе, со другите и со светот, кого се труди да го преобрази според мерата и вредноста на својот копнеж, а според идејата и визијата на слободата и убавото.

Сиот напор и стремеж на философијата е тоа, како што Шелинг еднаш рекол: „Почеток и крај на секоја философија е слободата“. И според Николај Берѓаев „тајната на слободата - тоа е пробен камен на вистинската мистика и на вистинската философија“.[36:Ш/136] Тоа е затоа што, како што вели Берѓаев, „личноста и слободата се едно“[36:Ш/136] и само во „умниот поредок е слобода(та), а не во природниот поредок“.[36:И/67], само „слободата е цел и крај... и да се живее

⁴ За феноменот на свеста, како и за односот кон мислите, погледни во книгата „Свест: научен предизвик на 21-от век“, [305a:25-31,32-40,42-77]. Како и делото на д-р Стево Божиновски „Вештачка интелигенција“ [52:43-95].

⁵ „Вистината е тоа што ё. Да се спознае вистината значи да се осознае што ё. Да се знае вистината значи да се биде вистинит“, вели Берѓаев во „Философија на слободата“. [36:И/109]

слободен живот значи да се раскине ланецот на природната нужност и ропство“[36:И/136].

Како? На кој начин тоа човек во-светот, може да го направи? Со творештво и култура. Во творењето се согледува тоа што го нема во „овој свет“, во природната стварност, „во творењето природата се надминува себе и во самото творештво е нешто повеќе отколку во стварноста, а во уметноста е повеќе отколку во природата“.[36:Ш/137]

И само во творењето, „доколку е вистинско, било тоа творењето на поетот, на философот или на некој друг творец - што претпоставува аскетизам - е ослободувањето од светот“.[36:Ш/136] Зошто? Затоа што „творештвото е како пат кон нов Космос. Света е љубовта, света е уметноста, света е и философијата како творечки успон и вдохновение, како творечки пат кон нов Космос, за кое човештвото од Бога е повикано да го создаде“.[36:Ш/136] А што е тоа?

Како што забележува Бергаев, „убавинаџа во живоџоџи е највистџинскатаџа реалноџи... - ете каде е тоа *шџио Е* [36:Ш/118] (-С.С.) И Андреј Тарковски ќе открие дека „убавината е скриена од очите на оние кои не трагаат по вистина(та)“.[313:41]

А Жан-Пол Сартр еднаш има речено дека културата бара убавината да се здружи со вистината.

Со и низ творечкиот акт, според Тарковски, „Апсолутот е дофатлив (достапен)“ [313:37]. Самиот Тарковски е убеден дека „единствено само уметноста може да го *сџознае и дефинира айсолуџоџи*“.[313:120](-С.С.) А како што Бергаев забележува, „уметничкото творештво е од онтолошка, а не одпсихолошка природа [38:46]. И секоја уметност, „секоја вистинска уметност е мост кон друг свет“[38:58], а „убавината не е само цел на уметноста, туку и *цел на живоџоџи*. А конечната цел не е убавината како културна вредност, туку *убавинаџа како биџице*, т.е. преобразување на хаотичната изопаченост на светот во убавина на космосот“.[36:Ш/36](-С.С.)

Императив на творештвото е „*да се живее во убавина* [36:Ш/64] (-С.С.). Со творењето, човек го „доживува светот во убавина, значи се прави пробив кон друг свет..., слободен свет“[36:Ш/45], во кој човек со самоослободување „од себе се доведува во себе“[36:Ш/7] за да се „*создава убавина секаде и во сѐ, во секој живоџиен акџи*“.[36:Ш/64]

Зошто? Емил Сиоран во своето дело „Крикот на безнадежноста“ одговара дека „сè во убавината наоѓа смисла во самото себе, внатрешна рамнотежа и интегрално оправдување“[288:84] и воедно дека „убавината нема да го спаси светот, но брзо ќе ги доведе до среќа оние кои чекорат по неа“. [288:84] Човек за „суштинските и органските контрадикции не е свесен во моментите на контемплацијата на убавината“.[288:85] И радоста од убавината е важен услов за среќата, како и за хигиената на телото [278:124]. И само со убавината⁶ може да се „афирмира полнотата на битието во светот кое значи афирмирање на *дрӯ вистински свей̄*, а не на природниот поредок“.[39:69](-С.С.)

Затоа човек стварноста сака да ја менува според мерата на слободата и на убавината. Човек суштествува во човечност само со слобода и убавина. Без слобода е нечовечно суштество, а без убавина човек живее бесмислено. И сопствената бесмисла ја проектира врз светот како бесмислен, без да спознае за светот дали вистински е бесмислен или има смисла.

Со доживувањата човек го открива во себе светот во неговата смисла или бесмисла, доколку тоа доживување е исполнето со убавина или е испразнето од убавина. Како што вели Сиоран: „Да се посматра светот под знакот на убавината значи да се тврди дека овој свет треба да биде таков каков што е“.[288:84]

Во доживувањето се одвива процесот на освестувањето на човекот за светот во неговата менливост и минливост, која не е во можност да ја спознае целосно и сеопфатно.

Ваквата ограниченост човек ја доживува како противречност на стварноста, и тоа како противречност на себе во стварноста. А тоа е самата дијалектика на доживувањето на светот.

Во самото доживување се содржи иманентно судир на авторот со стварноста како реакција на неприфаќање на таква стварност што не е според мера на слободата и убавината. Воедно, истото доживување се разрешува во експресија, во која се „објективизира бесконечноста во одреден облик“[288:85] во вид на дело што

⁶ За убавината како онтолошка, аксиолошка, естетска и биолошка вредност, погледни кај: Љубомир Савковиќ: „За убавината“, Кришнамурти: „Продир во слободата“ [147:99-103], Ото Вајнинггер, „За крајните животни цели“ [328:177-193].

се доживува на дистанца⁷ и станува естетско⁸ доживување⁹ со кое убавото е израз на вистината.

И парадоксот на естетското е во тоа, што „естетскиот феномен го изразува *ај̀солуџиој̀ во облик*“(-С.С.) [288:85] А самиот облик се изразува во целина. Целината е сè, вели Жан Реноар [269:6]. Целината се состои од делови кои се вклопуваат меѓу себе во една рамнотежа која зависи од секој посебен дел. А тоа ја чини хармонијата на делото. И неговото совршенство е во единството. Делото е убаво, бидејќи убавината е во рамнотежата на деловите“[313:46], вели Тарковски.

И Жан Реноар ќе истакне дека во уметноста сè зависи “од *рамној̀ежатиа*”. (-С.С.) [269:6] И уметничкото дело е „еден емоционален и интелектуален склоп чија логика е целиот негов облик“¹¹ [69:30], ќе рече Маја Деран. А тоа дело е изнедерео од творечкиот процес на уметникот кој е двоен: уметниковото доживување на

⁷ Во Скопје, во Музејот на Современата уметност, во април месец 1997 год., англискиот вајар Тони Креј одржа предавање за својот животен пат во уметноста, како и сфаќањето за скулптурата.

На крајот од предавањето, тој раскажуваше за тоа, како утрото, од хотел „Континентал во кој бил сместен, од прозорот гледал кон врвовите со снег на планината Скопска Црна Гора, и рече: - Почувствував убавина!

Се обиде теоретски да објасни:

Човек кој е нахранет, и кога е безбеден и кога на растојание гледа ја *доживува убавинај̀а* (-С.С.).

А тоа е естетска релација на воспоставен однос во доживувањето.

Исто така, во Музејот на град Скопје, на 23 јули 1997 год., професорот по историја на уметност и уметник-фотограф Кеит Арнет (Keith Arnet) одржа предавање за своето бавење со фотографијата. Тоа го илустрира со слајдови од периодот на минимализмот во шеесетите години со подбив кон тој вид концепт во ликовната уметност.

И покажа слајдови на фотографии на детал на гомненца од неговото куче во неговата градина.

На почетокот, без да каже, што е на фотографијата фотографирано, сите присутни го доживуваа како убаво. А кога рече дека тоа е фекалија од неговото куче, настана мало смешкање со насмевка мошне непријатна.

Таквата реакција кај присутните покажува, како една појава од стварноста, која е грда за луѓето, фотографирана во една рамковност и композирана во таа рамка, постанува естетска и гледана од растојание, дистанца е убаво. За проблемот на дистанцата и можноста за доживувањето на убавото, погледни во мојата книга „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ [289] во одделот „Доживување на филмскиот кадар“ на стр. 209-224, како и во „Заклучок“ на стр. 225-226.

⁸ За естетското, погледни кај Pavao Vuk-Pavlović: „Duševnost i umjetnost“ на стр. 132-145 за „Estetski uvidaj“.

⁹ Во Скопје, во Музеј на град Скопје, на 26 септември 1997 год., ликовниот уметник Мира Абрамовиќ одржа предавање на тема „Преформирано тело“. Меѓу останатото, таа изјави дека во идниот век уметноста нема да биде како што била досега, туку телепатски ќе се *пренесува доживувањето* (-С.С.).

¹¹ За обликот, погледни кај Pavao Vuk-Pavlović: „Duševnost i umjetnost“, за „Estetska cjelina“ на стр. 162-176 и за „Estetsko promatranje“ на стр. 176-192.

стварноста, на една страна и неговото манипулирање на тоа доживување во уметничка стварност, на друга страна“[69:31] ќе рече Маја Деран.

Од самото доживување како екстракт се изнедрува во еден сублимат *идеја* која што постанува *средишна точка и ориентациона линија во обемот на целината на делото*.

Со тоа, во авторот започнува процесот на понадворештвување.

I. ПОНАДВОРЕШТВУВАЊЕ

Доживувањето на филмскиот уметник, како негово лично доживување на себе-во-светот и на светот-во-себе, се појавува целосно и комплексно. Во него се иманентно, тој самиот, стварноста и доживувањето-доживуваното, како фокус, во кое што се концентрирани во едно, не сосем јасно, противречностите на егзистирањето во светот и воопшто на самиот свет.

Така, Фредерико Фелини смета дека филм може да се работи и да започне од еден безначаен детал, како што е доживување на некоја боја, сеќавање на некој поглед или музички мотив, кој се врти во главата, ја обзема можноста и ја мачи со денови. [92:49]

А потоа самиот ќе рече дека своите филмови ги доживува како сведоштво за себе, секоја приказна што ја раскажува е еден дел од неговиот живот или обид него да го прикаже. [92:132]

За Фелини, филмот во почетокот е само сомнеж, предвестување на фабула, блесок на идеи, матни чувства. И токму во тој прв неопишлив контакт, филмот, според него, е веќе свој, комплетен, животен, беспрекорно чист. [105:123]

Александар Довженко, пак, мошне потресни доживувања од детството¹, особено умирањето на своите браќа, мошне потресни, ги преточил во своите филмови. Самиот вели: „Закопувањата се провлекуваат низ сите мои сценарија, низ сите мои филмови и во сите мои филмови постојат разделби“. [76:3]

Славниот Ингмар Бергман² во својата триесет и седма година бил во една криза. Поводот бил судирот со своите родители. Тоа го преточил во филмот „Диви јагоди“, во кој ликот на својот татко го изразил низ во улогата на универзитетскиот професор, кого го игра (прочуениот режисер на немите филмови) Виктор Шестрем. Заради тоа Бергман ќе рече: „Тие (режисерите - С.С.) имаат несфатливи можности да сами обликуваат свои *сѝварносѝи* или судбини или животи“. [28:13](-С.С.)

¹ Во книгата „Живот и дело“ на Александар Довженко, објаснува како неговото детство со сите доживувања е присутно во неговите филмови. Така, во неговиот познат филм „Земја“, ликот на дедото фактички е неговиот покоен дедо. Самиот Довженко вели: „Од него (дедо му - С.С.) потекнуваат во моите филмови оние ликови на дедовци кои секогаш со љубов се дадени. Тоа е топлината на детството.“ [76:3]

² Погледни во делото на Ингмар Бергман: „Мојот Живот - Латерна Магица“, [29:108-181] како своите доживувања и ликовите од стварноста ги трансформира во ликови во своите филмови.

Во својот работен дневник, за време на снимањето на филмот „Лице в лице“ Бергман ќе запише на 13 април 1974 година, „Желба да проникнам во тајната зад *sidoi* на *sivarnosi*. Да пронајдам максимален *израз* со минимум *надворешна жестикулација*.“ [28:44](-С.С.)

Доживувањето во себе содржи иманентно противречност, што, од една страна, води кон тоа, да се дистанцира и ослободи самиот филмски уметник, а од друга страна, пак, тоа да го преточи во некој израз, за да може ослободувањето да се одвива како трансформирање во некоја обликуваност - како дело кое ќе биде нешто друго, нешто и за-друг.

А се ослободува од суштинската противречност во доживувањето, од судирот на самиот себе со стварноста. Токму овој судир станува мотивационен двигател на дијалектички процес на одвивање на делото, во вид на содржина, што ќе одговара на тоа „*што*“ ќе се прикажува. Со воспоставената дистанца, кон суштинската противречност (што ќе се рече и кон самиот себе во идентичноста со стварноста во доживувањето) ќе се одвива, пак, процесот на можноста да се ослободи од таквата противречност во обликувањето како естетски процес, што одговара на тоа „*како*“ ќе се изрази.

Веќе во самото доживување се одвиваат дијалектиката на содржината и естетиката на нејзиното изразување што како единство ќе се вообличат во делото на филмскиот уметник.

Така, Ингмар Бергман во пишува за поводот на снимањето на своето познато ремек-дело „Седми печат“: „Седми печат - е дефинитивно еден од последните изрази на моите манифестирани верски претстави, претстави што сум ги наследил од својот татко и сум ги носел со себе од детството“. [28:145]

Тој зборува мошне искрено за стравот од смртта, кога вели: „Колку што се сеќавам, ме мачеше тежок облик на страв од смртта, кој во текот на пубертетот и раните дваесетти години можел да нарасте до неиздржливост.“

Сопствениот страв тоа го совладува така што го преточил во сценариото, кога, вели, успеа „одеднаш да собирам храброст и да ја преобразам смртта како бел клоун, лик кој разговара, игра шах и, во суштина, не носи никаква тајна. Тоа беше првиот чекор во борбата против стравот од смртта“. [28:146]

Сопствениот страв Бергман го победил во текот на снимањето на филмот „Седми печат“, во кој се наоѓа познатата сцена кога рицарот (кој се враќа од Крстоносните војни) на песочна обала со камени блокови, покрај утринското малку разбрането море, ја предизвикува Смртта на партија шах. Победата на рицарот би значело дека ќе добие подолг живот.

Иманентната дијалектика на доживувањето, како и неговата естетика водат кон екстраполација, низ еден процес на понадворештвување, кој се состои во *трансформација на импресиите³ во експресија*, што се поставува, првин, како идеја.

1. Идеја, тема, синопсис

Низ творечки акт и процес импресиите се преобразуваат во експресија⁴ при создавањето на идното филмски уметничко дело.

Во таквиот процес веќе е присутна монтажата како *одлука и селекција, избор и одбир, извлекување и менување, соѕивавање и сјојување*, пропратено со афектација во разни интензитети, во поглед на сето тоа што се одвива во самиот филмски уметник.

Во таквите мигови на творечкиот процес, во сето тоа што се одвива како преобразба на импресиите во експресија, како што е тоа и монтажата веќе се насетува дека ќе има дејствие во тек, во време, со некој ритам, а просторот, сè уште неопределен и неодреден, се доживува во апстрактен вид во самата фантазија.

Но, за да се случува креативниот акт на монтажата во самата фантазија, при метаморфозирањето на импресиите во експресија, неопходно е да се чувствува и мисли идејата, која што го овозможува таквиот креативен монтажен процес во творењето.

³ Погледни како Бергман своите впечатоци од Берлин во триесеттите години се обидел да ги преточи во филмовите „Тишина“ и „Змијско јајце“ [29:139]. Исто така кога бил во Париз во 1949 година, бил сместен во угледен хотел, неговиот прозорец имал поглед кон градината. Во асфалтираниот двор имало неколку прозорци низ кои од подрумската хотелска кујна доаѓало нешто светло. Луѓе облечени во бело се движеле таму доле како некои црви на трупот. Од тоа подземје се кривала смрдеа на отпадоците и на прегреаното масло. Бергман за ова посочува на љубовничката соба во филмот „Тишина“, кој е снимен на крајот од шеесеттите години. [29:170-171]

⁴ За тоа како импресиите се користат во творењето и создавањето на филмското дело, погледни во книгите на Александар Довженко: „Живот и дело“ [76], Ингмар Бергман: „Мојот живот - *Laterna magica*“ и „Слики“ [29:28], Луис Буњуел: „Мојот последен здив“ [53], Акиро Куросава: „Нешто како автобиографија“ [148], Фредерико Фелини: „Како да се направи филм“ [92], Џон Хјустон: „Отворена книга“ [115], Франсоа Трифо: „Хичкок“ [323], Питер Богдановиќ: „Разговори со Хичкок“ [49], Антоњин Л. Лими: „Милош Форман“ [171], и Анџеј Вајда: „Филмот наречен желба“ [327].

Етимолошки терминот „идеја“ води потекло од грчкиот збор „edios“, во значење на вид, облик, т.е. мисла, поим, претстава, замисла, гледиште, праслика, тип, слика што духот во себе ја создава за некој предмет, водечка мисла, теоретска или практична цел. [31:97]

Идејата во филмот е основна поетска-драмска замисла. Според својата природа тоа може да биде материјална, а според можностите за реализација филмична. [210:32]

Владимир Петриќ истакнува дека идејата е суштинска замисла на идниот филм, изложена можеби само усно или најкратко напишана на хартија. [239:21]

Идејата обично, според Петриќ, може да биде формулирана во неколку реченици, а сепак да укажува на *суштината на проблемот* (на противречноста) што ќе биде обработуван во филмот.

Идејата претставува единство на спротивности. Спротивностите се во меѓусебна обусловеност. Тие го започнуваат и водат судирот, што се изнедрјува од нив во вид на дејствие, што ќе биде изложено во синописот и во сценариото.

Идејата, според нас, е *сюжетна точка и ориентациона линија на обемот на филмот*, со која се овозможува *редослед* на сликите, што како сцени и секвенци ќе се склопуваат во една целина - филмското дело.

Идејата бидува освестена кај филмскиот уметник, како што и самиот тој се освестува низ идејата, која го води да ја изрази со цел сето доживување да дејствува врз гледачот, кој, исто така, во текот на филмската проекција, низ самото доживување, ќе се освести во идејата.

За филмскиот уметник идејата е мотивација, која со своите творечки импулси го води и развива дејствието во време и во соодветен ритам. Воедно, тоа е можност доживувањето да се објективизира во една стварност што ќе има свој простор и време. Во таа стварност ќе се случува дејствие на ликови со свои темпераменти и карактери, во одреден амбиент и милје, кои ќе бидат носители на идеи што меѓусебно ќе се судираат, а нивните конфликти ќе ја одразуваат дијалектиката на живеењето во самата стварност, изразена на соодветен доживувачки начин со белег на естетска перцепција и аперцепција на вистината во филмското дело, во кое се гледа и слуша филмската стварност, што се доживува во време и со одреден ритам.

Кај Сергеј Ејзенштејн, идејата за филмот „Крстосувачот Потемкин“ е: Револтот на морнарите, стопен со револтот на народот против царското самовластие, преминува во револуција.

Во филмот на Робер Бресон „Дневникот на еден свештеник“, идејата е судир помеѓу идеализмот на младиот свештеник и реалноста на меѓучовечките односи.

Кај Лукијано Висконти, во неговиот филм: „Роко и неговите браќа“, идејата е судирот помеѓу сиромашниот југ и богатиот север на Италија.

Во филмот на Пјер Паоло-Пазолини „Птичишта и птичиња“ е, човекот од културата како безнадежен бунтовник во време на криза на современиот свет.

Кај Вернер Херцот идејата за филмот „И цуцињата започнуваат како малечки“ е бунт против власта, поредокот и редот.

Идејата е субјективна категорија која се однесува на *темата* како објективна категорија.

Идејата и темата се во нераскинливо единство. Меѓусебно се поврзани и се детерминираат во сопствениот развој.

Според Владимир Михајлович Волкенштајн, „надвор од темата нема уметничка идеја“.[217:418]

А за Лев Кулешов идејата и темата се во неразделно единство.[157:13]

Етимолошки, терминот „тема“ води потекло од грчкиот збор „thema“, во значење составено, поставено, односно предмет, основна мисла, главна мисла, предмет на некој говор, напис, уметничко дело. [31:244]

Темата е објективна даденост како појава, а од друга страна, таа пак, идејата е своевидна интерпретација и став на филмскиот уметник. Во тоа, темата и идејата се испреплетуваат и дијалектички се и во единство и во противставеност. Низ таквата дијалектика на идејата и темата, се одвива креативноста на монтажа во вид на извлекување и избор, а потоа и експресијата на темата, што ќе се рече естетиката на прикажувањето на темата.

Кај Ејзенштејн, во неговиот прв филм „Штрајк“, темата е штрајкот како бунт и израз на економско-социјални неправдите во судир со постоечката ненародна власт.

Во филмот на Франсоа Трифо „400 удари“ темата е одраснувањето на дете во нездраво семејство и општество, неговото созревање во малолетнички дом, бегство

од него и бегане кон морето, неговата мечтаење за слобода и љубов да биде морнар.

Кај Жан-Лик Годар, во неговиот филм „Made in U.S.A.“, темата е политички дискурс за левицата и десницата во политиката, кои се само обични друпки.

Во филмот на Вернер Херцог „Знакови на огнот“ темата е полудувањето на војникот Штросек, откако ќе ја доживее бесмисленоста на војувањето, штом ќе се освести за цивилизацијата и културата на старите Грци и нивната философија.

Кај Раул Волш, во неговиот филм „Високата Сиера Мадре“, темата е гангстерот кој за последен пат се обидува да направи грабеж на банка и да започне нов живот со саканата девојка. Но, нема да успее, ќе биде застрелан на високата планина Сиера Мадре. Судир помеѓу поединец и општество.

Низ дескрипцијата на идеите и темите се согледува дека секоја идеја содржи противречност, што е одраз на темата како објективна даденост. Со идејата авторот има однос кон стварноста, т.е. реалноста на живеењето, со еден аксиолошки априоризам на преферирање на вредности од позиција на хуманистичко пледоаје.

И во идејата и во темата се забележуваат, позицијата и пристапот на авторот кон самата противречност во обидот да се согледа можноста за нејзино разрешување.

Самата дијалектика што идејата ја иницира, а темата веќе ја развива, а ја поддржува креативноста на монтажата, се проширува во *синоисисоџ*, каде што судирот и конфликтите се експлицираат низ ликови и дејствија.

Синописот - како што објаснува и самата етимологија на терминот: „*sinopsis*“, грчки збор во значење преглед, нацрт, скица [31:219] кој може да биде отчуван на два-три листа за темата, за ликовите и нивните односи, за дејствието односно фабулата.

Синописот е скица на филмската драма со кратко изложување на содржината и на драмската конструкција.

Синописот веќе ја навестува и претставува дијалектиката на ликовите низ главниот судир. Но, исто така, тука се предвестува ритмот со самото дејствие, кој не треба да биде само надворешен, туку и внатрешен.

Со синописот, како што забележува Владимир Петриќ, треба јасно да се рече што со одреден филм се сака да се изрази. А тоа би значело дека веќе и

естетиката се поставува со самиот синопсис на филмот што ќе се снима, бидејќи „однапред треба да се знае да се одредат неговите претензии.[239:12]

Еве го кратко изложениот синопсис на филмот на Абас Киаростами „Ветерот нас ќе нè однесе“: Неколкумина стигнуваат од Техеран во кратка посета на селото во иранскиот дел на Курдистан. Никој не знае што тука бараат и зошто се дојдени. Но, кога си заминале, селаните биле убедени дека тие барале некакво скриено благо, ама не го откриле. [161] Оттука може да се почувствува атмосферата, темпото и ритамот на дејствието. А тоа претпоставува дека монтажата се визуелизира со синопсисот, која се конкретизира низ експлицираност на дијалектиката и на естетиката на филмот во форма на сценарио.

2. Сценарио, третман, книга на снимање

*Сценарио*⁶ е преведување на доживувањето на идниот филм на јазик, кој е со друга структура отколку што ќе биде самото филмско дело.

Сценариото се пишува на јазик како систем на знаци со кои се преточува доживувањето на филмскиот уметник во форма со која ќе може, потоа, да се преведува на визуелно-аудитивен начин во филмски слики⁷.

Невозможно е да се определи еднозначно, во една единствена дефиниција, што е сценариото.

Етимологијата на терминот, кој води потекло од латинскиот збор „scaenarium“, посочува на значењата: книга, опис на сцена, упатство за промена. [31:214]

Во немиот период на филмот сценариото претставувало само дескрипција на визуелното збиднување во кадрите и на нивното сукцесивно сменување, евентуално опис на вметнатите титлови. Сценариото претставувало низа од технички упатства за снимање на кадрите.

⁶ Погледни во делото на Луис Херман: „Сценариото за филм и телевизија“ [117:18-21] за историјатот на настанокот на сценариото од почетокот на кинематографијата па сè до денешната негова форма.

⁷ Во делото на Божидар Недељковиќ „Филмското сценарио“, [210:46-62] се претставени разните облици на сценарио, од научно-фантастичен до цртан филм. Луис Херман [117:21-22] зборува за видовите сценарија и нивните подвидови, што се однесуваат на жанровите и нивни подвидови: вестерн, комедија, криминални филмови, мелодрами итн.

Сценариото на модерниот филм мора да содржи како визуелни, така и аудитивни карактеристики врз чија основа ќе се засновува дејството на идниот филм.

Според својата структура, модерното сценарио се приближува кон романот, затоа што настаните ги прикажува без некакви ограничувања, опфаќајќи повеќе ликови и амбиенти. [239:15]

Како што забележува Петриќ, денес сценариото сè повеќе се развива во целосно и детално опишување на дејствието на филмот со објаснување и толкување на карактерите, нивната психологија, постапки, со прецизно претставување на атмосферата, која треба визуелно да се оживува на платното со назначениот или целосниот дијалог. [239:15]

Ејзенштејн пишуваше дека суштината на сценариото е неоформен материјал, само една фаза во структурирањето на материјалот на патот од *едно сѝрасно оїределување (избор) на шемаїа до неїзиноїо визуелно маїтеријализирање* [94:63].

За Ејзенштејн сценариото е стенограмски запис на емоционалното возбудување кое треба да се транспонира во множество кинестетички елементи.

Инаку, самиот тој се залагал за форма на сценариото во вид на новела, која што со својата структура и експозиција на материјалот со емоционалното возбудување и со интензитетот би требало да го освои гледачот.

И Жан-Лик Годар сценариотот го третира како еден вид техничка основа за снимање на филм.

Некои, пак, како што тоа беше во советската кинематографија, сценариото го третираат како литературен вид.

Ова само укажува на фактот дека не може да се даде една, единствена дефиниција за сценариото, ниту, да се опише прецизен образец за неговиот изглед⁸. [239:16]

⁸ За тоа како изгледа формата на пишување на сценарио, види кај Мишел Шион: „Како да се напише сценарио“ [309], Тјудор Елиед: „Како да се напише и продаде сценарио“ [85], Двајт В. Свејн „Пишување на филмско сценарио“ [77], Вилијам Милер: „Пишување сценарио за игран филм и телевизија“ [197], Всеволд Пудовкин: „Сценарио и книга на снимањето“ [264], и други.

Погледни кај Ингмар Бергман како тој пишува сценарио за филм, кој не соодветствува на американскиот начин на пишување, што е вообичаено во светот на филмот. Овде Бергман не прави поделби и насловувања на сцените со сите занатски сценаристички параметри при пишувањето на едно сценарио, како што е тоа вообичаено во светот на филмот.

Затоа овде ќе ја цитираме дефиницијата на Умберто Барбаро, која е преопширна, но сепак, апроксимативно зборува за суштината и елементите на самото сценарио.

„Сценариото е систематски и среден средувачки обид на предвидувања на идниот филм во сите негови детали, предвидувања што практично се остваруваат во еден текст кој содржи, сцена по сцена, кадар по кадар, опис на акција, дијалог, знаци на шумови и музичко пратење, решавање на сите технички и уметнички проблеми кои што се поставуваат за време на реализацијата на филмот“. [76:62]

Или, пак, најкратко сценариото може да се одреди како „опишување на замислениот филм“. [215:12]

Инаку, пишувањето на сценариото е мошне макотрпна и тешка работа. Ингмар Бергман за себе вели: „Пишувањето на сценарио е напорен⁹ и макотрпен период. Но корисен, бидејќи ме принудува логички да ја проверувам оправданоста на моите идеи“. [267:33]

За Фредерико Фелини, пак, пишувањето на сценариото значи дека филмот истовремено се приближува и оддалечува. Тоа е обид да се открие на кој начин тој немир може да се конкретизира. Се појавуваат конфузни, контрадикторни или подбивни јасни први слики, кои искрснуваат од некаде, тоа се привидности, недофатливи ситуации. А потоа тие слики исчезнуваат, сценариото треба да се напише, да му се даде, значи, литературен ритам, а тој е различен, неспоредлив со филмскиот. [92:123]

Во сценариото веќе се огледува идниот филм со сета драматургија,¹⁰ дејствие, ликови со нивните карактери и темпераменти, мотиви и акции, мизансцен и амбиент, костими и шминка, судири и акции, тука веќе се конкретизира просторот, времето се претставува со сета пулсација на ритамот. Бергман вели дека ритамот на филмот се замислува во сценариото. [29:78]

Самото дејствие во сценариото ја експлицира не само идејата како стожерна точка, туку и множеството идеи кои ќе се судираат преку ликовите. Во тие судири и низ самото дејствие, што ќе се развива во тек како време, се одвива дијалектиката

⁹ Роберт Меки, познат професор за пишување на сценарио во Англија, во поглед на пишувањето на сценарио тврди: „Пишувањето сценарио е најтешка форма на уметност што ја познавам“ [191].

¹⁰ Погледни во делата на: Ернест Ирос: „Битие и драматургија“ [90], Аристотел „За поетската уметност“ [13], Милан Буњевац: „Времето во драмата“ [54], Џ. Ј. Стаен „Елементите на драмата“ [303], за драматургијата воопшто, како и за таа на и во филмот.

на сцените и секвенците, а естетиката се огледува во описот на самите сцени и секвенци, во самата атмосфера, во впечатокот и темпото, низ самиот внатрешен ритам во мизансценот и во доживувањата на ликовите, како и во самата акција и движење.

Во сценариото, монтажата е присутна со селекцијата и одлуката, изборот, редоследот и спојувањето на сцените и секвенците.

Сценариото го содржи единството, т.е. идејата околу која гравитираат сите ликови, заплети и расплети. Сето тоа се одвива во континуитет, кој се одразува и го преферира темпото и ритамот на филмот.

Веќе во сценариото, монтажата ја добива својата видлива легитимност со тоа што придонесува доживувањето да се одвива во континуитет, „глатко“ и незабележително, како што и ја конституира и води сета драматургија.

Самата драматургија е детерминирачка за монтажата. Но, и ограничувачка, како што и монтажата е обусловувачка за драматургијата и ја шири во нови можности на опфаќање на стварноста.

Имено, филмот ја наследи традиционалната драматургија од театарот, од Аристотела со трите единства на просторот, времето и дејствието, како и структурата на експозиција, заплет, кулминација и расплет, која за филмот е ограничувачка и претесна.

Ваквата драматургија не е во можност да ја опфати стварноста во нејзината сеопфатност како тоталитет. Иако и самиот филм има свои ограничувања како медиум, сепак се направени обиди да се надминува класичната драматургија. Тоа може да се види во филмовите на Акиро Куросава, Луис Буњуел, Ингмар Бергман, Микеланџело Антониони, Жан-Лик Годар, Андреј Тарковски, Пјер-Паоло Пазолини, Бернер Херцог, Орсон Велс: Со тоа и филмската монтажа се здобива со пошироки можности да се опфати стварноста во поширока целина на сеопфатноста на доживувањето.

Со тоа, драматургијата и монтажата се покажуваат како единство на спротивности, што се одвива како дијалектички процес на развој на дејствието во континуитет и го одредуваат ритамот на филмот.

Во сценариото се огледува единството во синтезата на дијалектиката и естетиката на филмското дело, напишано на јазик, со друго писмо.

Така во XXXV сцена од сценариото на Александар Петровиќ за филмот „Собирачи на пердуви“ можеме да забележиме:

Тотал на широк и пуст банатски шор...

Огромно бескрајно небо...

Куќите како кутии кибрит.

А сиот преден план е исполнет со огромно јато гуски, бели банатски ангели...

Во кадарот влегуваат Боро и Тиса...

Боро ѝ се обраќа на Тиса:

Боро: Чекај ме... Сега, јас ќе...

Оди кон влезот на најблиската куќа.[245:102]

Сцената XIV од сценариото на Ингмар Бергман за филмот „Тишина“ е вака напишана:

Над светилката веќе се разденило, од црквата одекнуваат свонења кои повикуваат на првата утринска миса.

Ана пожудно пие вода што капе од сливникот над умивалникот, ја погалува косата, се гледа во огледалото. Утринска сива светлост ја исполнува собата.

Остри рабови и слаб здив на свежина.

Маж лежи на стомак, во длабок сон, едната рака му виси преку работ на крветот, а со прстите го допира подот, црни влакна на брадата израснале по вилиците и образите.

Ана не го буди, без шушкање ја притиснува кваката и се обидува да ја отвори.

Нешто притиска на вратата и полека попушта. Таа притиска со сета снага.

Сега се назира рамо, глава, нога испружена на подот. Таа ја затвора вратата, се подвитува кон подот и ги пружа рацете кон подигнатата глава. [26:161]

Во фрагментите може да се забележи самото доживување на филмот во сета негова комплексност. А тоа е и целта на сценариото, кое сега ќе се конкретизира во визуелно-аудитивна форма што во себе ќе го содржи доживувањето.

По обработката на сценариото се преминува на *тјрејманой*.

Етимолошки терминот води потекло од англискиот збор „treatment“, во значење постапка, обработка на нешто. [31:244]

Како што синопсисот е подготовка за сценариото, така и третманот е подготовка за книгата на снимањето. [239:39] Со третманот практично глобално се определува визуелно-монтажниот изглед на филмот што ќе се снима.

Инаку, не постои едногласие во околу поимот „третман“. Едни го сметаат како премин од синопсис кон сценарио, а други, пак, го третираат како фаза на разработка на манускрипт од сценарио кон книга на снимањето. [239:37]

Во практиката се покажува дека третманот е подготвителна фаза за трансформирање на сценариото во книга на снимањето.

Според Шарл Фолд, третманот е дескрипција на идниот филм кој треба да биде замислен филмски. А то значи дека треба да се раскажат дејствието, акцијата, фабулата¹¹ на филмот. [239:37]

Самиот третман треба да ги содржи и истакне изразните средства и кинестетски вредности со кои филмот ќе биде снимен.

Естетиката на филмот започнува да се појавува со сите свои димензии. Асо тоа и кинестетските вредности на филмоте веќе се назначуваат. И овде монтажата е сосем јасна. И не е чудно, што во пракса, третманот секогаш го прави режисерот во соработка со директорот на фотографијата, монитжерот и други соработници.

Монтажата веќе сосем се покажува во текот на пишувањето на книгата на снимање.¹²

Некои режисери прават „предкнига на снимањето“ со цел што попрецизно да ја утврдат *монџажнаџа сџрукџура* на идниот филм. [239:42]

Самата книга на снимањето дава детални технички упатства за снимањето.

Книгата на снимањето е веќе техничка структура на книговодствен преглед на доживувањето, како превод на зборовите на сценариото во техничко писмо на комуникација на сите членови на екипата во нивните практични задачи и постапки за реализација на доживувањето на филмска лента со фактура и структура на стварност во облик на илузија на стварноста.

¹¹ За фабулата погледни кај Аристотел „За поетиката“ [13:26], глава 6; како и кај Хрвоје Турковиќ „Привлечноста на фабулизмот“ [324].

¹² За книгата на снимањето и како изгледа книга на снимањето, погледни во делото на Всеволод Пудовкин: „Сценарио и книга на снимањето“ [264], а посебно кај Лев Кулешов: „Основи на филмската режија - сценарио“ [157:123-126].

Во книгата на снимањето во *действи* се одредува на кој начин ќе бидат снимени одделни сцени.

Обично книгата на снимање има лева и десна страна. На левата се запишува тоа што ќе се гледа на екранот, а на десната што ќе се слуша.

Книгата на снимањето е поделена според редоследот, каков што ќе биде филмот во филмската проекција - на кадри, сцени и секвенци. Таа содржи и рубрики: број на кадарот, опис на кадарот со мизансцен и дијалог, план, ракурс, состојба на камерата, композиција на кадарот, шумови, музика и времетраење на кадарот.

Постои и таканаречена „железна книга на снимање“. Тоа е таква книга на снимањето во која, е определено како треба да се снимат и најмалечок детал на филмот. Во таквите книги на снимања *филмој е веќе однајред монџиран* [239:42].

Ваков вид на книга на снимањето преферира американскиот режисер Вилијам Вајлер, додека, пак, Жан-Лик Годар врз основа на груба книга на снимањето слободно импровизира за време на снимањето.

Во самата книга на снимањето треба да се решат премините од кадар во кадар, од сцена во сцена, од секвенца во секвенца за да не се случи визуелен скок или монтажаен скок. Тоа значи дека монтажата во книгата на снимање е сосема обмислена.

Кај некои модерни режисери, монтажаите премини не се обмислуваат, туку имаме слободен премин од сцена во сцена, од секвенца во секвенца со филмски рез, а не се интерпункциски знаци. Тие и сиот мизансцен го импровизираат пред камерата за да постигнат што повеќе спонтаност на глетката на екранот.

Двете екстремности во однос на книгата на снимањето, како „железната книга на снимање“ и слободната, спонтаната импровизација при снимањето, според Влада Петриќ треба да се во хармонија, со тоа што треба секој кадар да се планира прецизно, но и да се има простор за инспирација, вдахновение во моментот на снимањето.

Книгата на снимањето е визуелизација со аудитизација на доживувањето низ технички јазик и писмо.

Во подготовките за снимање книгата на снимањето се преведува во статичен облик на визуелизација во форма на стрип. А тоа е story board.

Story board е визуелна скица на анализирани кадри со своите елементи, од естетска гледна точка во континуитет: кадар по кадар, сцена по сцена, секвенца по секвенца и премините помеѓу нив.

Тоа е филм на хартија во вид на цртеж-стрип. Така снимањето се подготвува според кадрите со сите позиции на камерата, композицијата, планот и ракурсот, светлото и мизансценот, статиката и динамиката на камерата.

Тоа е подготовка за снимање на кадри како филмски единици и нивна синтеза во форма на филмска проекција за доживувањето на филмското дело што ќе биде достапно за другиот. Тоа ќе го овозможи самата монтажа, која веќе во оваа постпка се гледа сосем јасно, иако сè е поставено уште на хартија.

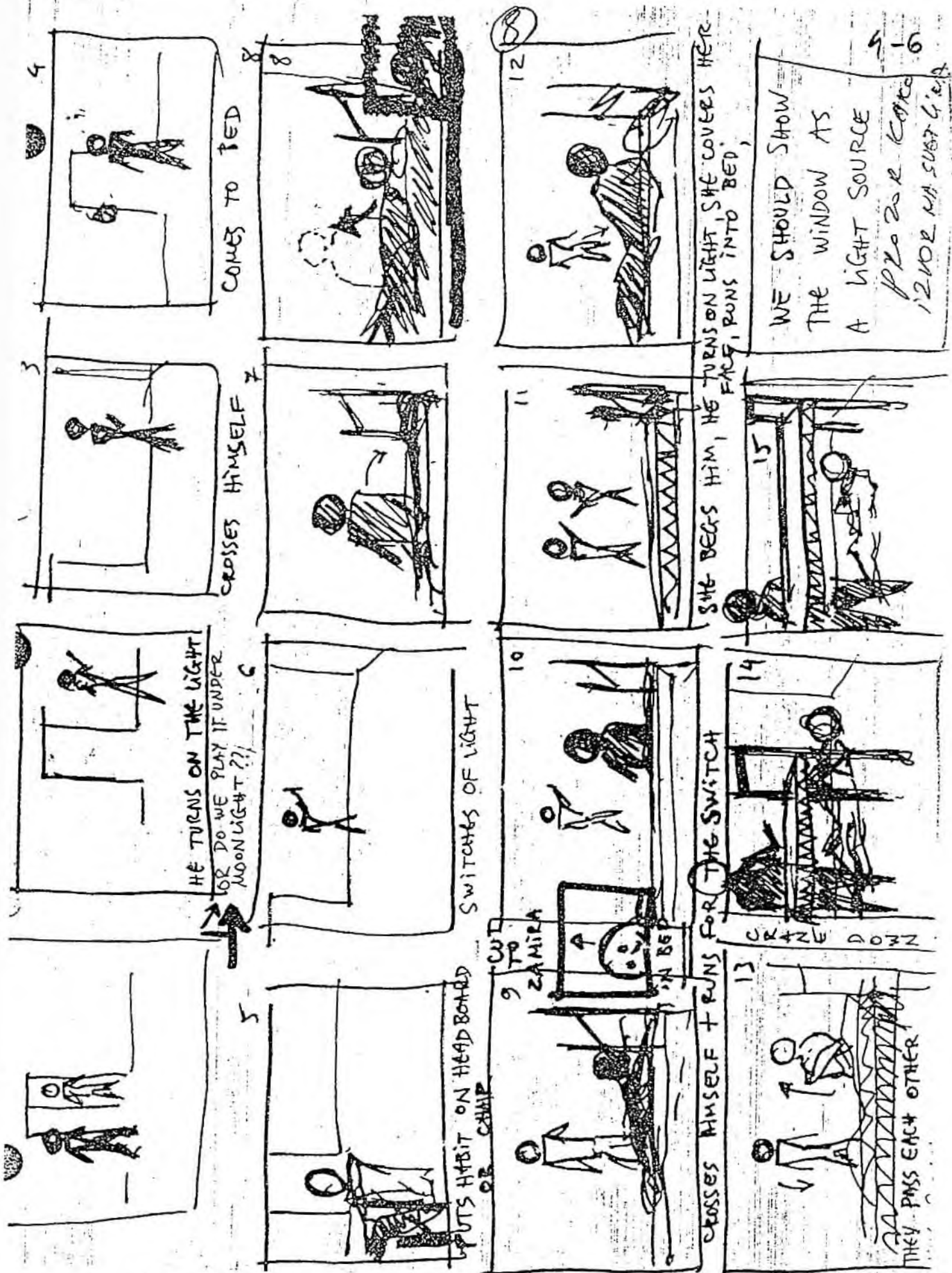
Тука веќе монтажата се појавува како *посредување* помеѓу филмскиот уметник и гледачот. Монтажата се провлекува од почетокот на доживувањето до самиот story board и ќе продолжи во текот на самото снимање, кога дефинитивно се спојуваат во една целина, „*што*“ се снима и „*како*“ се снима во кадарот.

Дали, сега сме подготвени за снимање? - го прашуваат Алфред Хичкок. А стариот Хичкок веднаш реагира и им вели: Не, бидејќи темата треба уште еднаш да ја прегледам и во неа да извршам некои корекции, измени, па и *мониторно сечење*. Затоа што сега е моментот да се изврши таа работа. Монтажниот рез треба да се внесе во книгата на снимањето пред камерата да започне да снима, а не откако камерата ќе заврши со снимањето. [88:1]

Во текот на снимањето, мнозина режисери го монтираат филмот.

Јапонскиот филмски режисер Китано Такеши вели: „Вообичаено, јас снимам во секвенци и го монтираам филмот за време на снимањето... Додека продолжува снимањето, експериментирам со најразновидни *редоследи* на секвенците и можеби заради тоа филмовите изгледаат дека се елиптични, а не линеарни“. [145:12](-С.С.)

Снимањето е време, период на рационално организирање, кога е замислено во идеални услови на работа да се снимаат *филмските кадри* кои претставуваат единици на доживувањето, што ќе се спојат во текот на техничката монтажа.



4
COMES TO BED

3
CROSSES HIMSELF

HE TURNS ON THE LIGHT
FOR DO WE PLAY IF UNDER
MOONLIGHT??!

SWITCHES OF LIGHT

5
PUTS HABIT ON HEADBOARD
OR CHAIR

9
CUT
TO
ZAMIRA
IN BED

10
CROSSES HIMSELF + RUNS FOR THE SWITCH

14
CRANE DOZZ

12
SHE BEGS HIM, HE TURNS ON LIGHT, SHE COVERS HER
FACE, RUNS INTO BED.

WE SHOULD SHOW
THE WINDOW AS
A LIGHT SOURCE

9-6
PLOZOR KOTKO
12 HOR. NA SUST 4.20

Одломка од Story board-от од филмот „Пред дождот“ на Милчо Манчевски

Во процесот на снимањето се создаваат кадрите, амалгамирани со енергија на возбуда, страст, мисла, цел еден поглед на светот и животот.

Секој кадар треба да е снимен со сите елементи и параметри сосем беспрекорно во секој поглед, за доживувањето да биде непречено во илузијата на стварноста. Сите грешки и технички недостатоци, воопшто од било каков вид, ќе доведат до дезилузионизам.

А тоа е веќе работа на филмскиот режисер,¹³ кој ја координира работата на сите соработници и ги подредува на својата уметничка концепција. Може да се рече дека режисерот е *автор¹⁴ на филмот*. [239:105]

Суштината на режисерскиот талент, според Петриќ, е „во тоа *својата замисла верно и вичајливо да ја пренесе на филмскиот платно*“. [239:106](-С.С.) Режисерот настојува да го изрази своето „*видување на својот, своето доживување на својот*“. [239:107](-С.С.)

Што е филмската режија? - тоа мошне добро го искажал режисерот Андреј Тарковски, кога вели:

„Режијата не започнува во моментот на режисерската соработка со сценаристот, ниту, пак, во работата со композиторот, туку многу пред тоа, кога во *неговиот внатрешен свет ќе се роди визија на идниот филм*, било во вид на детален редослед на епизодите, било како чувство на емоционална атмосфера или согледување на фактурата во која ќе биде остварен филмот“. [239:108]

Оној режисер кој јасно ја гледа својата замисла, а потоа, работејќи со група соработници, умее неа да ја доведе до конечно и прецизно материјализирање, тој може да се нарече автор. (-С.С.)

Во текот на снимањето на дело се естетиката и дијалектиката на филмскиот кадар како основна единица на филмската монтажа.

Естетиката на филмската монтажа е во естетските својства на кадарот,¹⁵ а дијалектиката, пак, е во својствата на стварност¹⁶ на филмскиот кадар и во

¹³ Работата на режисерот, според теоретичарот Петриќ, во кратки црти, би било во следново: „избор на актери и работа со нив, потоа инсценирање на сцената пред камерата, одредување на мизансценот, композиција на кадарот (во соработка со директорот на фотографија) и сè она што се подразбира под филмски јазик“ [239:105].

¹⁴ Погледни во книгата на Гордон Греам: „Филозофија на уметноста - вовед во естетиката“ оддел под наслов „Авторот во филмската уметност“ [107а:141-144], како и публикацијата на Музејот на современа уметност во Скопје, од 7 март 1995 година, за филмската и видео програма „Стефан Сидовски“ со текст на Стефан Сидовски „Автор во аматерскиот филм“ [282а:2-5], како и книгата на Богдан Калафатовиќ: „За политиката на авторот“ [131а].

значенската слоевитост на кадарот како целина што содржи спротивности кои водат кон следниот кадар и ја обусловуваат естетиката на кадрите, сцените и секвенците на филмот како целина.

А самата естетика на кадрите ја условува дијалектиката на кадрите, сцените и секвенците на филмот, што во себе ја содржат супстанцата на развивање. Тоа е идејата на филмот како целосно и потполно доживување на естетската стварност на филмот.

Филмската монтажа веќе во текот на снимањето, кога се подготвува филмскиот кадар со сите елементи како својства на стварноста, така и на естетските својства, дејствува всушност на самото место на снимањето, со местењето на светлото, со реквизитите, костимите и шминката, со пробата и реализацијата на мизансценот итн. Сè се тоа дејствија и постапки во вид на избор и одбир, селекција и одлука за монтажата на целината и за сообразноста на снимањето на кадрите.

Во процесот на снимањето се спроведува идејата за монтажа со оглед на тоа дека филмскиот кадар треба да биде обликуван според сите технички правила на спојување на кадрите. А тоа е избор и внимание, кои на крајот на краиштата, треба да одведат до непречен тек на илузијата на доживувањето на стварноста што се снима со филмската камера „сега“ и „овде“ на теренот на снимањето¹⁷.

Секоја техничка грешка и непридржување за правилата ќе доведат до низа проблеми во техничкиот аспект на монтажата и до дезилузионизам во доживувањето.

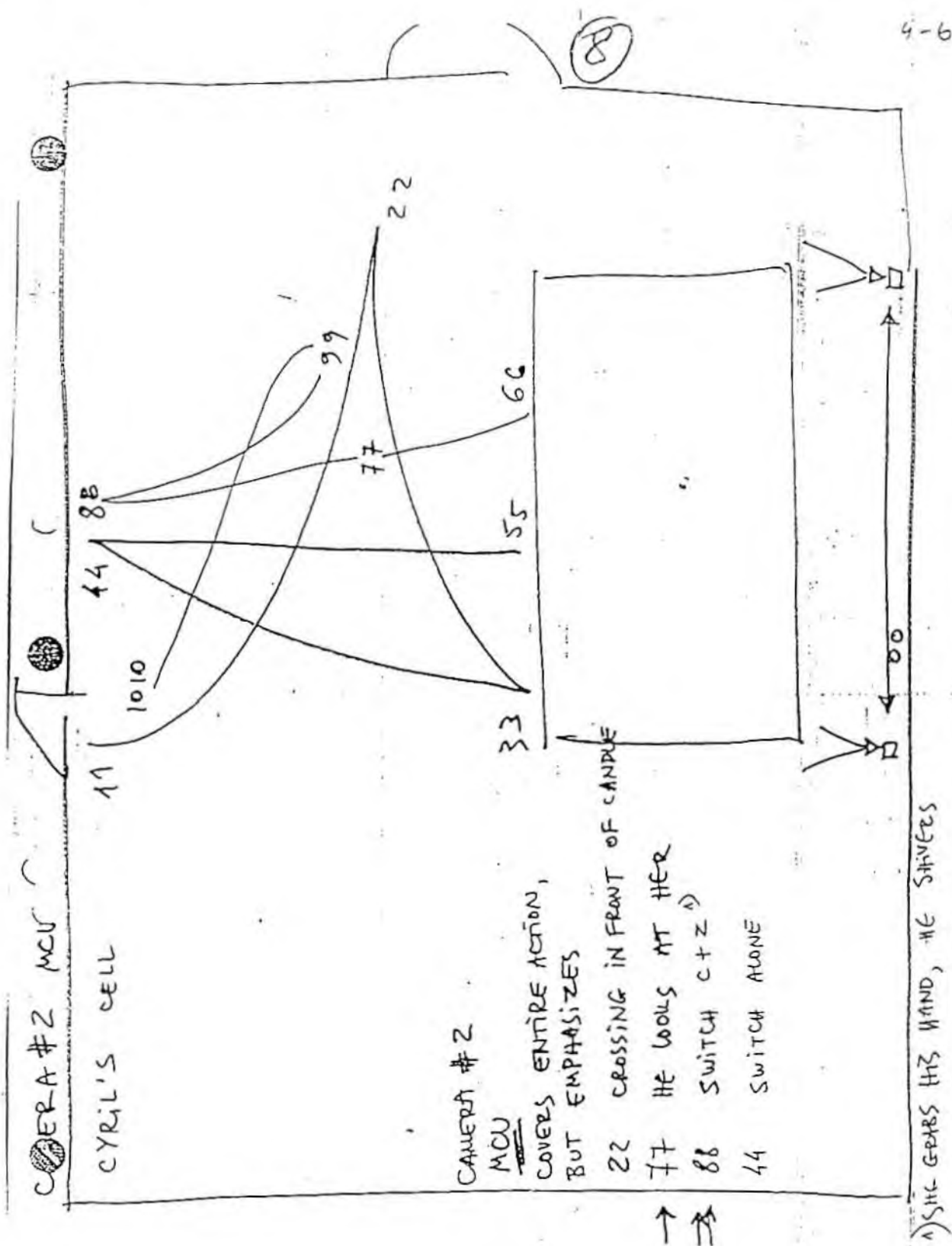
Креирањето на идеја и тема, синопсисот, сценариото, третманот, книгата на снимањето, story bord и снимањето се технички, технолошки и креативни етапи на посредување на доживувањето од авторот кон гледачот. Тоа се овозможува со филмската монтажа, која се провлекува од доживувањето кај авторот па сè до снимањето, кога на филмската лента се материјализира латентна филмска слика, која, по лабораториска обработка, ќе биде филмска слика за монтирање на кадри во нивниот состав и спој според одреден редослед, што ќе биде овозможено со

¹⁵ Погледни во книгата на Стефан Сидовски „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ [283:95-180], за естетските својства на филмскиот кадар.

¹⁶ Во истото дело види за содржинската анализа на филмскиот кадар [283:63-95].

¹⁷ Во истото дело погледни за просторот и времето во филмот во текот на снимањето [283:63-69].

Филмскиот рез, како пат на дијалектичко и естетско посредување во филмското творештво.



Скица за подготовка на кадар за време на снимањето на филмот „Пред дождот“ на Милчо Манчевски

II. ПОСРЕДУВАЊЕ

Низ творечкиот процес на авторот на филмското дело се провлекува монтажата во функција на посредување од непосредноста на доживувањето на авторот до завршеното филмско дело. Тој процес се развива во и низ противречностите, кои во единство ги одржува идејата, која со понадворештвувањето и монтажата е во процес на движење низ други форми, кои претставуваат само минливи етапи до фазата во која монтажата, како посредување, ја доведува идејата до нејзино доживување само за себе во форма на филмското дело.

Токму тоа движење и развој се дијалектиката на филмската монтажа. Филмската монтажа е само посредување во развојот на доживувањето.

А движењето и развојот се *par excellence* суштината и смислата на дијалектиката.

Дијалектиката во своето изворно значење беше расправа, во која низ откривање на противречностите се открива вистина(та). На дијалектиката ѝ е иманентно движењето. А движењето, како што Фридрих Енгелс спомнува во своето дело „Дијалектиката на природата“, е начин на постоење на материјата, нејзин битен атрибут, и ги опфаќа сите промени и процеси кои се случуваат во вселената, почнувајќи од едноставните промени па сè до мислењето. [86:74]

Движењето се одвива низ противречности кои низ единството преминуваат во други облици на развој. Станува збор за процесот на движењето, а тоа значи за минливата страна на постоењето. [182:25] Како што и Хегел самиот ќе рече, дијалектиката е, воопшто, принцип на секое движење, на сиот живот и на секоја активности во стварноста. [114:164]

Во поглед на дијалектиката, Енгелс ги смета два историски облика на дијалектика и дијалектичка философија како мошне плодносни за модерната природна наука. Првиот е грчката философија, со оглед на тоа што овде дијалектичкото мислење во својата првобитна едноставност на природата гледа како на целина. А вториот е класичната германска философија од Кант до Хегел.[86:48]

Веќе „темниот“ Хераклит ќе проникне во космосот и природата, па ќе открие дека спротивното се обединува..., дека од „различни нешта произлегува најубавата хармонија“, дека „сè настанува низ борба“. [116:123, фрз. 8](-С.С.)

Во самата спротивност се спојуваат целото и нецелото, сложеното и несложеното, созвучието и разносозвучие, „од сè едно и од едно сè“. [85:123, фрз. 10](-С.С.)

И зад сè појавно, што е видлива хармонија, за Хераклит е посила невидливата хармонија. [116:135, фрз. 54]

Но, со тоа Хераклит не ја минимизира видливата хармонија, туку, напротив, го претпочитам тоа што е податливо на видот, слухот, сетилното восприемање. [116:135, фрз. 55]

Со тоа се заедно почетокот и крајот на работ на кругот [116:149, фрз. 103], сè е една целина, во која сè е промена. А во таа промена е и самата хармонија, со тоа што *низ промената се одмора* [116:145, фрз. 84a].

Тие согледби можат да бидат основа за сознание на филмското дело како една стварност. Тоа одмарање во филмското дело, како целина и хармонија, се одвива и збиднува кога се менуваат сцени и секвенци, односно кога имаме т.н. пасажни сцени за релакс.

Со Платон, дијалектиката сосем јасно се поставува и сфаќа како вештина да се открие вистината. Така, во делото „Парменид“, Зенон му вели на Сократа дека простите луѓе не знаат дека е невозможно да се открие вистината и воедно да се разбере, ако не се испитуваат во детали сите патишта, во секоја смисла. [136-Е: 254:19]

Без дијалектиката не може да се осознае вистината. Во таквата вештина треба човек да се вежба, како што Парменид го советува Сократа: Вежбај сè повеќе во онаа вештина која се смета некорисна и која простите луѓе ја наречуваат дрдорене, бидејќи, ако така не работиш, ќе ти се измолкне вистината. [135-D;254:18]

Само со дијалектиката може да се осознае идејата која за Платон е секогаш, секоја идеја, во нејзиното единство. [254:13] А единството е фундамент на сè. Па и самото битие, кое е разделено во сета реалност и кое е многустрано, не е отсутно од било што постои, ниту од најмалото, ниту од најголемото. [144-B;254:30]

А доживувањето, она што е најкомплексно кај авторот на филмот, се понадворештвува врз основа на идејата како принцип, односно единството на сето тоа доживување, што низ монтажата, како посредување, ќе се оприсутни во филмското дело како супстанција.

Користа од дијалектиката Аристотел ја гледа во тоа што, заради нејзината истражувачка вештина, таа ни овозможува да ни се отвори патот кон принципите на сите испитувања. [12:373] Со дијалектиката како метод би требало, практично, да се оспособи човек од веројатни премиси да изведе заклучок за секој поставен проблем. [12:371] А сè се одвива во мислењето во вид на форми на заклучувања, што е само неосвестен силогизам. Па, и дијалектички силогизам е оној во кого се заклучува на основа врз веројатни премиси. [12:371]

Доживувањето оприсутено во филмското дело, како една целина, што има почеток (најавна шпица) и крај (одјавна шпица), претставува еден своевиден силогизам во кого се одвива сета дијалектика на тоа доживување, така што филмскиот гледач ќе ја открива низ своето доживување самата вистина за проблемот што во филмот авторот го иницирал.

Кант, пак, смета дека дијалектиката, воопшто, е само логика на привидот, привидноста. [131:267]

Тој тврди дека дијалектиката за античките Грци не била ништо друго туку само логика на привидот, една софистичка вештина за на своите намерни измами да им се даде *изглед на вистина*. [131:95]

Сепак, Кант е свесен, кога ни дава едно мошне сигурно и корисно предупредување: општата логика, посматрана како органон, секогаш е логика на привид, т.е. таа е дијалектичка. [131:95] Со тоа, треба да сме свесни за можните заблуди кои можат често да се појават со таквиот привид (за кои и самиот Кант пишува во своето дело „Критика на чистиот ум“).

Во самото доживување на авторот се провлекува идејата, која што се развива низ доживувањето, што се опосредува со монтажата во филмското дело како илузија на стварност, што ја открива вистината низ таквата филмска стварност како привид(ност). Но, додека трае филмската проекција таквата филмска стварност е толку „реална“ што доживувањето е вистинито. Токму тоа го овозможува дијалектиката на доживувањето што авторот го опосредува со филмската монтажа.

Кај Хегел се среќаваме со мошне јасно искажување дека битието е апсолутно и испосредувано. [112:20]

За него, појавата е егзистенција поставена во својата противречност [113:240], која што е во движење. А тоа значи дека се менува и развива. И само исклучиво во целина и како целина. Затоа што, како што ќе забележи Хегел, вистината е целина. Целината е само онаа суштина која, по пат на својот развој, се завршува како самонастанување. [112:11]

Ова самонастанување се одвива низ движење, кое е самонаставување или посредување со самопреиначување (самоизменување) на самото себе си. [112:10] Самото посредување, според Хегел, не е ништо друго туку самата еднаквост што се движи или тоа претставува рефлексивност во самото себе. [112:11] Самиот тој резултат е едноставна непосредност. Резултатот, според Хегел, е исто што и самиот почеток, бидејќи почетокот ја претставува целта (смислата). [112:12]

А тоа е самото доживување, кое од авторот во самиот гледач, со перципирање и аперцепирање на филмот низ филмската проекција, ја открива смислата, идејата. Тоа се случува на таков начин што со преиначување (самоизменување) се враќа назад, што претставува посредување. [112:11]

Тоа посредување го врши монтажата како движење и развој на доживувањето како себепреиначување (самоизменување) во филмското дело, кое, доживувано од гледачот, е *едноставна непосредност на доживувањето*, што на почетокот беше и кај авторот. Тоа се целта и смислата на творечкиот процес на авторот во создавањето на филмското уметничко дело.

Снимените кадри претставуваат суровина (граѓа) која треба да се обликува низ творечки процес на режисерот¹ и монтажерот², а врз основа на сценариото и од

¹ Лени Рифенштал нејзиниот филм „Тријумфот на волјата“ го снимала само за 6 дена, а го монтирала денонојно шест месеци. Веќе тоа може да покаже во што е творечкиот напор кога дефинитивно се монтира филм. Самиот творечки процес, пак, може со оглед на еден ист филм да се одвива и по самата премиера, во неговото *јремонтирање*, како што тоа го сторил Вим Вендерс со својот филм „Крај на насилието“, кој бил прикажан на Канскиот филмски фестивал. Отпосле одново ги монтирал некои сцени. [263a]

² Погледни во делото на Властимир Гаврик: „Игран филм - професионални занимања“ [102:173-185] за оперативноста, функциите и должностите на монтажерот и неговите два асистенти, како и за супервизорот монтажер [102:180-181] особено описот на работата и должностите на монтажерот во детали. Меѓу останатото, монтажерот „детално се запознава со книгата на снимањето и прави нејзина разработка од аспектот на монтажата (воочува: предвиден стил на монтажата, однос помеѓу долгите и кратките кадри, однос меѓу секвенците; предвиден ритам на траењето и сменувањето на кадровите, монтажни премини, улога на дијалогот, на шумовите и на музиката) и го извршува сето останато што е од интерес за подоцнежната реализација на монтажата“ [102:180].

него изведената книга на снимањето која, сега, станува монтажен план за составување на кадрите според редоследот и нивните својства.

Составувањето на кадрите не е збркано, туку се прави според соодветен редослед на планови, ракурси, композиција, движење во кадарот и на кадарот, според тоналитет на светлото, темното и сивото, како и на боите, според значења... Тоа составување треба да ја оформи целината на филмот со свој почеток и крај. А по гледањето на филмот, гледачот врз основа на содржината треба да ја открие, низ доживувањето, кое е и естетско, идејата на филмот.

Ова *составување на кадрови во една целина*, всушност значи монтирање на филмот.

Филмската монтажа е, пред сè, творечки, креативен процес, низ кој се составуваат кадрите во една целина која има идеја, смисла.

Значи, *филмската монтажа е творечки процес на составување на филмските кадри со нивните значења во една целина која содржи идеја*.

Во стварноста ние практично се движиме и мируваме во простор и време, кои се во континуитет со сите збиднувања. Реалноста ние не можеме да ја перципираме во еден миг, од едно место со сите детали и од разни точки на гледање.

Ако стоиме на тротоарот и гледаме како по средината на улицата минува маса луѓе која вика и скандира, гласно коментирајќи и во рацете носејќи транспаренти со разни натписи, а сообраќајот е запрен, тогаш ние оваа маса на луѓе ја гледаме од местото на кое стоиме на тротоарот. Ако сакаме, оваа појава да ја осознаеме, ние ќе треба да се вмешаме меѓу луѓето и нашето внимание да го насочиме кон неколку транспаренти, да го впериме погледот кон неколку лица, па да ги гледаме од назад, па од напред, па од некој балкон одозгора...

Веќе обидот да ја прикажеме оваа појава во сета нејзина феноменологија од нас бара да го менуваме местото и точката на гледање, како и да го насочуваме нашето внимание. Доколку се обидеме оваа појава да ја регистрираме со камера и доколку сакаме да ја прикажеме поцелосно, со сите или со многу детали, ние нема да снимаме само од една точка на снимање, туку од повеќе.

Во општ план ќе ја снимиме целата улица и маса луѓе; во среден план ќе снимиме група луѓе со транспаренти во рацете; во крупен план и со нормален ракурс лицата на неколкумина кои викаат, бесно пцујат, разгневно скандираат; а

во детали ќе снимаме шаки кои цврсто држат транспаренти; во крупен план со долен ракурс ќе ги снимиме натписите; од зграда, од балкон во општ план и горен ракурс, со панорама од десно кон лево ќе ја следиме масата луѓе како река што бруи со гласови; со полуопшт план и долен ракурс ќе ја снимиме масата луѓе како се оддалечува од камерата.

Снимените кадри ние ќе ги спојваме така како што е најлогично и најсоодветно за експресијата за доживувањето на оваа појава да ја прикажеме во време од две-три минути; во реалноста таа ќе се одвива подолго отколку што ние ја прикажуваме. Но, тоа не ја менува суштината на појавата. Ние сме успеале со неколку кадри со разни планови и ракурси да ја прикажеме појавата без да ја снимиме толку колку што таа трае во стварноста.

Во тоа е суштината на монтажата: одредена појава и тема да се прикажат и изразат со најкарактеристични моменти и одлики на филмски начин со филмски изразни средства.

Монтажата е замисла на режисерот на темата и содржината на филмот.

Монтажата како техника³ и технологија се состои од неколку фази.

Првата е кога се врши преглед и гледање на снимениот филмски материјал. Притоа веднаш се отфрла сè што е технички некоректно: преекспонирано или подекспонирано, шлаерисувано и крацерирано, и сл. Потоа се врши одбирање и селекционирање на најдобрите снимени кадри, во секој поглед дублови од секој снимен кадар, и се одредува местото на кадрите во редоследот, според книгата на снимањето.

Втората фаза е кога се врши редување на кадрите според бројот (редоследот) во книгата на снимањето без да се одреди дефинитивно должината, т.е. траењето на

³ Погледни во делото на Марко Бабац: „Техниката на филмската монтажа“ [18:52-84,93-143] за техниката на филмската монтажа, за уредите за монтажа на филмовите, [18:145-154, 164-182, 200-209] односно за монтажните маси, за техниката и технологија на монтирањето. Во неговото дело „Филм во ваши раце“ [17] се изложени принципите и методи на она што денес се наречува класична филмска монтажа. За техниката на неklasичната „филмска“ монтажа, погледни во книгата на Рихард Клајн: „Електронска монтажа и постпродукција“ [143] Живојин С. Лалиќ: „Симултана електронска монтажа“ [165] кои повеќето се однесуваат на телевизијата, а со компјутеризацијата и дигитализацијата веќе се појавува друга техника и технологија на монтажата во однос на филмот.

Со овој вид - неklasична - монтажа имаме двојна посредничка улога на монтажата. Класичната монтажа е непосредна и директна. Некласичната монтажа е посредна и индиректна. А тоа е мошне битно за онтологијата на филмското дело. И овој сегмент на развојот на технологијата на монтажата и на создавањето на филмското дело воопшто, допрва ќе се чека да се истражува и промислува од онтолошкоонтички аспект.

кадрите. Во оваа фаза е најважно да се одреди местото на секој кадар и редоследот за да се согледа целината на филмот. Потоа се гледа неколку пати филмот за да се утврди кој кадар треба да се скрати, како да се преместат местата на некои кадри или сцени, па и секвенци. Оваа фаза е наречена „груба монтажа“.

Третата фаза е наречена „фина монтажа“, кога практично се одредува должината, траењето на кадрите, сцените и секвенците, дефинитивно се определува местото на кадрите во редоследот, се обликуваат сите врски и преоди меѓу шив, заедно со монтажата на звукот⁴ и на музиката⁵.

Потоа филмот се гледа неколку пати за да се согледа каков е впечатокот што ќе го остава кај гледачите со своето темпо и ритам на доживување.

Значи, без готов, по можност совршен филмски кадар не може да се обави филмска монтажа. Тоа е онтолошка претпоставка за монтажата - која по можност, исто така треба да биде совршена.

И во филмската монтажа важи старото естетско правило: треба да се води сметка ШТО ќе составуваме и КАКО ќе ги составуваме филмските кадри во целина(та) за да се добие единство на множество елементи.

Сите елементи на филмските кадри се синтетизираат со филмската монтажа, која, исто така, станува сегмент - естетски, дејствен, функционален - што се синтетизира во филмот како целина.

Филмската монтажа има еден императив, кој се однесува на нејзината улога да го прави јасно доживувањето на содржината, да ја одредува разбирливоста на драматургијата, а со темпото и ритамот да ги води емоциите на гледачот непречено во континуитет на доживувањето - во целина во еден здив, како едно вдахновение.

Монтажата, пред сè, служи:

а) за да се материјализира и изрази доживувањето;

б) за да се изрази супстанцијалноста на стварноста низ своите сегменти како теми и поттеми;

⁴ За монтажата на звукот, за техниката и технологијата на звукот во филмот заедно со сликата, погледни во делата на Алек Нисбет: „Снимање и обработка на звукот“ [211], Мишел Шион: „Звуот во филмот“ [308], Звукот - изразно средство на филмот ина телевизијата“ [358] и Марвин М. Кернс: „Вештината на монтажите на звучните ефекти“ [139].

⁵ За монтажа на музиката во филмот погледни во книгите на Зоран Симјановиќ: „Применета музика“ [290], Милтон Лустиг: „Монтажата на филмска музика“ [176], и Анри Колпи: „Сведоштво за филмската музика“ [144].

в) како фактор што ја гради естетската стварност на филмот во доживувањето на филмот како естетски феномен;

г) за да се одвива незабележително филмот со можност за одржување на континуитетот на просторот, времето и дејствието;

д) како сублимат на мислењето и промислувањето на темата.

Значи, *без монџажа не може да се создава филм*, ниту филмски да се изрази доживувањето.

А доживувањето се изразува со ритамот на филмот, кој е одреден од секвенците кои се споени помеѓу себе. Секоја секвенца се состои од сцени, кои, исто така, се споени меѓу себе, а посредно со сцените во останатите секвенци. Сцените, пак, се составени од филмски кадри, кои се споени меѓу себе.

Фундаменталната онтолошка спојка, без која што филмот не може да постои како филмска проекција, која постои (се воспоставува) најпрво помеѓу два кадра, па помеѓу повеќе кадри во сцената, па помеѓу повеќе сцени во секвенците и помеѓу секвенците во филм, е *филмскиот рез*.

1. Филмски рез

Секој кадар е потенцијал од значење. А значењата на кадарот се изразуваат во неговиот спој со претходниот и со последователниот кадар.

Така е со секој филмски кадар, започнувајќи од првиот, со најавната шпица, па до последниот, со одјавната шпица. Со тоа смислата на филмот низ филмската проекција е изразена и аперципирана од гледачите како реципиенти.

За да се спои со претходниот и со последователниот, кадарот треба да се сече на точно одредено место, а воедно двата кадри да се спојат на одреденото точно место, кое се смета како најсоодветно за континуитет на кадрите според дејствието и со сите нивни својства.

Местото каде што се сечат и спојуваат кадрите во процесот на монтирањето на филмот се наречува *филмски рез*.

Филмскиот рез е најелементарен и фундаментален врзувачки изразен спој помеѓу два кадри, со кој се овозможува градење на филмски простор¹ и време², како и топографија и географија на амбиенталноста, ориентација на актерите во нивниот мизансцен и непречено гледање на гледачите на континуитетот на дејствието, на ликовите и нивните судбини.

За да се реализираат овие функции на филмскиот рез, неопходно е да се води сметка при спојувањето на кадрите за повеќе елементи.

1.1 За општите тонски карактеристики на филмската снимка

Од дејствието што се снима на одредено место и време, дури и доколку имаме единство на просторот и времето, во монтажата не можат да се спојат кадри со различна експонажа т.е. оние кои се преекспонирани со оние кои се подекспонирани.

Ваквиот спој на кадри кај гледачот ќе предизвика визуелен шок. Така исто не можат да се спојат кадри кои за истото дејствие што се случува на исто место и време, де се снимени на сонце, де во облачно (ако за тоа нема никакво оправдување во дејствието). Со тоа ќе се загуби континуитетот на дејствието, а со тоа ќе се изврши дезилузионизам на самата илузија на стварноста во доживувањето на гледачот.

¹ Погледни во книгата на Душан Стојановиќ: „Монтажниот простор во филмот“ [299:11-18, 19-30, 41-57, 58-73] за тоа како со помош на монтажата се гради простор во филмот, и тоа филмски простор кој се овременува, односно кој станува феномен на времето и непосредно е зависен од доживувањето.

Изложено е и како може да се отстапи од правилата на монтажниот простор кога творештвото нужно мора нив да ги крши за да се изрази она, што авторот како доживување интендира да го изрази [299:111-122]. А тоа е доказ за дијалектиката на доживувањето и за обусловеноста на монтажата.

Исто така, погледни во делото на Ноел Бриш „Практика на филмот“ [44:5-15], како се гради простор-време, а особено за пластиката на монтажата, за статичните ракорди, како и за динамичните ракорди со пластиката на филмската слика [44:28-41]. Прикажана е и дијалектиката во едноставните структури на филмот: ракордите, просторот-време, како и низ сложеноста на секвенците [44:43-83]. Кај Светозар Губерниќ: „Структура на просторот на филмската слика“ [108:280-318]. Погледни за тоа како се создава простор со монтажата во самата структура на филмската слика.

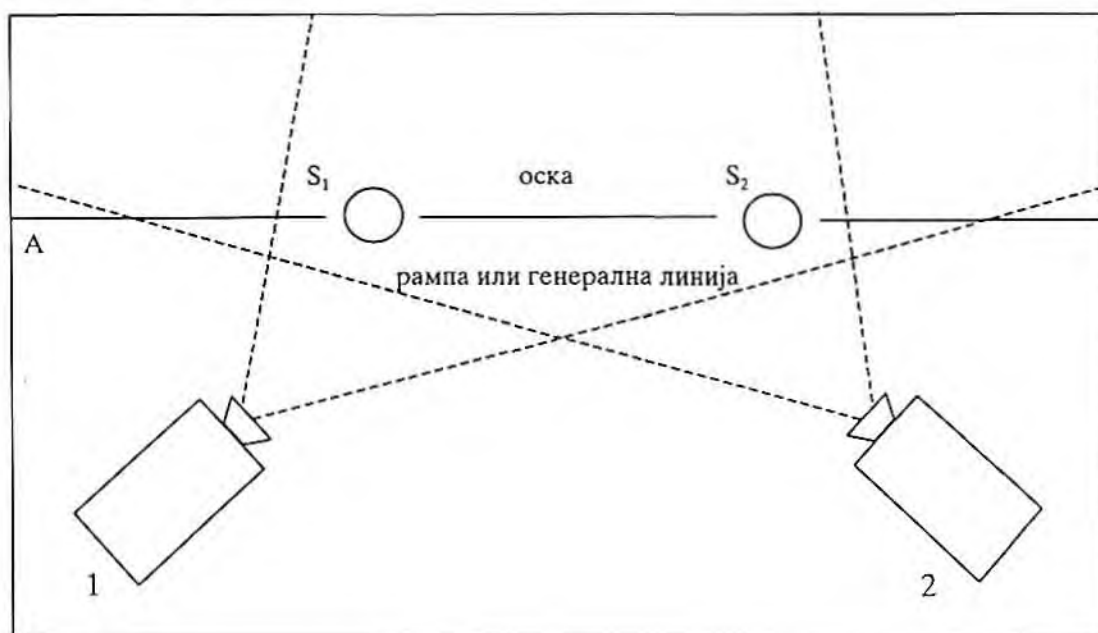
² Во делото на Анте Петерлиќ: „Поим и структура на филмското време“ [247:168-208] е прикажано како се создава филмското време; во тоа дело инструктивно се зборува за интензитетот на доживувањето на филмското време, за поимот на филмското време и за неговата структура [247:209-244]. Погледни и во делото на Џорџ Блустон: „Роман на филмот“ [41:70-77] за времето во филмот како хронолошко време и како психолошко време.

1.2. Насока на снимањето

Во филмското снимање постои така наречено правило за *непреминување на рампајата* (*генералнајта линија*).

Тоа води потекло од театарот, каде што помеѓу сцената, каде што играат актерите, и публиката, „рампата“ е линија што нив ги дели, разделува. Тоа е сценска линија што ја разделува сцената од просторот за публиката, од каде што оваа најдобро ќе ја гледа актерската игра на сцената.

Во филмот тоа значи - следниот кадар на една сцена не може да биде снимен под агол (хоризонтален) поголем од 180° (поточно 179°) од аголот на снимањето на претходниот кадар.

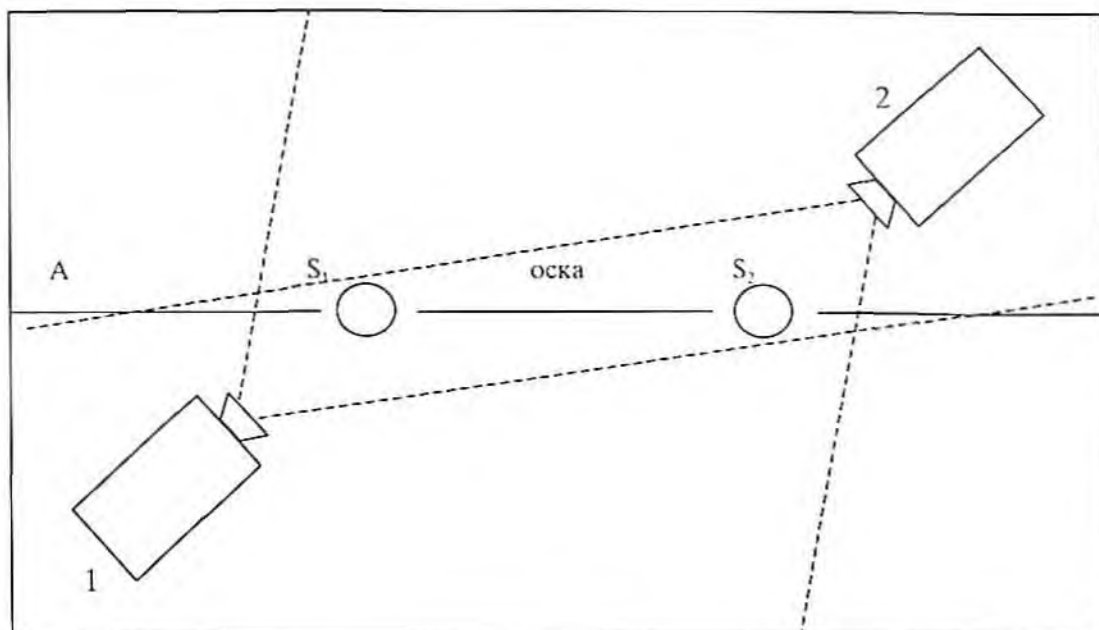


Линија А е рампата. Положбата на камерата на место 1 и 2 е правилно и гледачот има ориентација во дијалогот помеѓу S_1 и S_2 .

Во еден кадар се снимени двајца, еден наспроти друг, кои водат дијалог. Камерата снима од грбот на првиот, со тоа што левата рака ќе биде на левата страна на камерата.

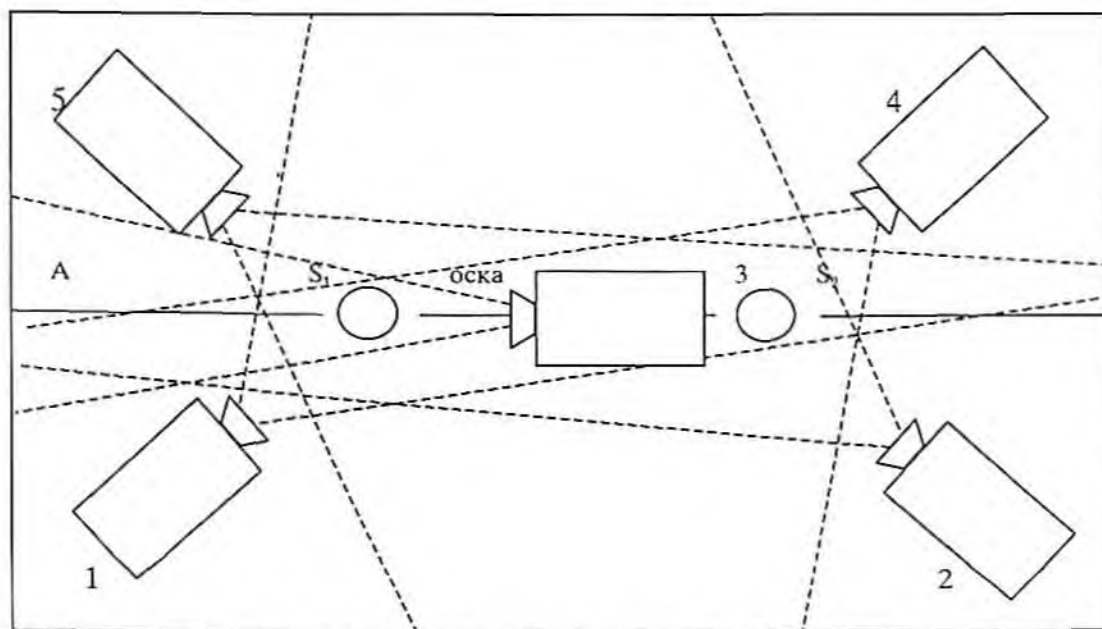
Вториот кадар ќе се снимат и монтира од грбот на вториот, со тоа што десното рамо и рака ќе бидат на десната страна на камерата. Така наизменично ќе се менуваат кадрите и ние ќе знаеме кој на која страна се наоѓа. А тоа се постигнува со придржувањето за филмската рампа (или насока) на снимањето. Доколку не се

придржуваме за ова правило, ќе настане дезориентација во перцепцијата на гледачот.



Гледачот ќе биде збунет заради преминување на рампата (оската A) од местото бр. 1 на местото бр. 2

Но, тоа не значи дека рампата и не може да се премине во текот на снимањето. Може. Само треба да се знае дека со секое снимање на нов кадар во однос на двајца што водат дијалог тие треба да се снимаат со друг план, како што е крупниот (на сл. 5, камера на местото бр. 3) и да се одреди нова рампа.



Рампата може да се премине кога камерата ќе биде на местото бр. 3, а потоа на бр. 4 и бр. 5, и пак нова рампа, и гледачот нема да е збунет.

Ова не значи дека мора секогаш сосем стриктно да се следи ова правило на забраната да се прескокне рампата. Напротив. Самото творештво може да ги крши правилата кога е неопходно да се изрази доживувањето, а сепак да не изгледа дека има грешка во перцепцијата на гледачот. Тоа мошне евидентно го покажува анализата на филмовите на Вилијам Вајлер „Демонска жена“, Луј Мал „Немирниот пламен“, Луј Мајлстон „На Запад ништо ново“ и на Ингмар Бергман „Диви јагоди“, каде што се гледа дека прескокнувањето на рампата не може секогаш да биде грешка³. Од самата анализа следува сознанието дека при соодветен распоред на структурните чинители, и оската на акцијата или оската на погледот може да се јави во улога на генерална линија и ако претходно во таа ракордна комбинација вршела улога на рампа. [300:152]

Исто така, секое менување на растојанието меѓу камерата и снимениот објект, бара и промена на насоката на снимањето. Ако снимање од една насока, а менуваме планови од општ, па среден, па крупен план, при монтирањето и проекцијата ќе имаме скокови, што е мошне непријатен визуелен шок.

1.3. Движење во кадарот и движење на камерата

При снимањето, снимајќи нечие движење (чекорење) во неколку постапни кадри, без да се води сметка за движењето во кадарот, како и на самата камера, ќе се случи збрка во перцепцијата на гледачот, без да знае кој каде и кон што се движи.

Затоа, постојат неколку основни правила:

а) Лице кое се движи кон камерата и излезе од лева страна на кадарот, во следниот кадар мора да влезе од десната страна со лицето свртено кон камерата. Ако би влегол од левата страна, тоа би значело дека е сменета насоката на движењето.

б) Лице кое се движи кон камерата со лицето и излезе лево од кадарот, може во следниот кадар да влезе со грб кон камерата само од десната страна. Ваквото излегување по кое би следело влегување со грб од истата страна, исто така би создало впечаток на промена на насоката на движењето.

³ Погледни ја анализата на Душан Стојановиќ: „За прескокнувањето на рампата кај разни големи автори“ [300:147-152].

в) Лице кое чекори пред камерата од десно кон лево, во следниот кадар треба да ја задржи истата насока за гледачот да не би имал впечаток дека се враќа.

Ова се однесува не само за снимањето на луѓе, туку и на сè друго што се движи: возила, животни итн.

Исто така, во однос на насоката треба да се внимава, кога се спојуваат кадрите, за тој кој од нив е субјективен (кога некој гледа) и објективен (што се гледа). Притоа, насоката на снимањето треба да биде таква што во која насока гледа субјектот, глетката треба да е снимена од соодветната насока.

Во монтажата најчесто се случуваат грешки во поглед на просторот, времето и ритмот. Тие можат да се случат во секоја фаза на создавањето на филмското дело.

1.4. Просторни грешки

Има повеќе грешки во однос на просторот:

а) Некористење на ориентациони (општи и полуопшти) планови кои му овозможуваат на гледачот ориентација не само во просторот, туку и во дејствието.

б) Преголема употреба на крупни планови; нивното натрупување води кон губење на ориентацијата.

в) Неправилни насоки на движење на камерата и на објектите во кадарот.

г) Прекумерна употреба на исти или слични планови, кои создаваат монотонија.

д) Недоволно и непрецизна поврзаност на движењата во соседните кадри.

1.5. Временски грешки

Најчестите временски грешки се:

а) Неправилен редослед на кадрите во однос на хронолошкиот редослед.

б) Некористење на потребни фигури на интерпункција: затемнување, отемнување и претопување.

в) Светлосно несовпаѓање на соседните кадри.

1.6. Грешки во ритамот

Најголеми грешки во однос на ритамот настануваат:

а) Заради несообразност помеѓу ритамот на монтажата и темпото на содржината.

б) Заради несообразност на брзината на движењето на камерата во соседните кадри.

Правилата за избегнување на сите спомнати (и неспомнати) грешки, се со цел и функција да не се случи дезилузионизам на илузијата на стварноста, да се запази континуитетот на доживувањето и да се овозможи непречено доживување на филмската стварност.

* * *

Секој кадар со својата содржина го одредува темпото на одвивањето, што зависи од психолошката состојба на ликовите, драматичноста на ситуацијата, интензитетот на говорењето, од карактерот на акцијата што се одвива, како и од мирувањето или движењето на самата камера.

Темпото го одредува ритамот на сцените, на секвенците и на филмот во целина.

Посебно влијае звукот со разните шумови и тонови во еден кадар, сцена и секвенца. А како додаток, и музиката со својата мелодиозност и ритмичност.

Покрај монтажа на сликата имаме и монтажа на звукот, најпрво во една сцена, а потоа во секвенците. Некои звуци се слушаат во преден план, а некои во заден план. Како што се разликуваат според интензитетот, некои се акцентираат, а некои се стивнуваат. И во тоа се гради филмскиот простор на разни начини: со приближување, оддалечување, со ехо и сл. Исто така со нив се обликува и филмското време, со репродуцирање, репетирање, реминисценција итн.

Затоа се одредува од кој кадар до кој кадар кои звуци ќе се слушаат; како и која и каква музика ќе биде: иманентна или трансцедентна во сцените и секвенците.

Ритмот на филмот, исто така, зависи и од тоа дали имаме статични или динамични, кратки или долги кадри. Ритмот е мошне релевантен за филмот, бидејќи влијае врз општиот впечаток на доживувањето на гледачот.

Во филмот на Ален Рене „Хирошимо, љубов моја“ филмскиот рез се користи со звуци, како што се кадрите пред хотелот, кога шумот од камионите и лимузините, како автентичност на глетката, секогаш незабележително го одредуваат континуитетот на резовите.

Таму често се користи рез со претоп во ретроспектива, како враќање во времето и просторот, како мешање на сегашноста со минатото, и обратно (во кадрите со Јапонецот и кадрите со Французинката: час во Хирошима, час во Париз, низ раскажување - ден и ноќ, за време на војната, со што тие ја преиспитуваат својата љубов).

Во филмот „Земјата трепери“ на Лукијано Висконти филмскиот рез својот континуитет го реализира со и низ ефектно користење на шумолење на брановите од морето, звонење на камбаните, гласови на луѓето и нивно пеење на песни. Во сето тоа има една своевидна поетика, а монтажата гради стварност што се случува пред нас. Филмскиот рез е во функција на континуитет на хроничарско пратење на судбината на рибарите и на нивната онеправедност. Монтажата е сосем незабележителна и мошне убедлива во документарноста.

Во филмот на Клод Шаброл „Братучеди“ филмскиот рез е покриен со џез-музика и со симфонија од Рихард Вагнер.

Нешто слично и Жан-Лик Годар во филмот „Необична банда“ користи мешање на шумови во кафеаната, кога разговараат Одил, Франц и Артур. Жагор од улицата, од кафеаната, музика од џу-бокс - филмскиот рез е загубен и безначаен.

Или, пак, филмскиот рез се покрива со лавез на кучиња, кукурикање на петли, ветрец..., како што е во филмот на Абас Киаростами „Каде е куќата на мојот пријател“.

Во филмот на Жан Реноар „Буди, спасен од вода“ звукот се појавува како монтажен рез-спој; кога камерата се приближува кон сликата на сидот, на војник-гренадир со труба во устата се слуша свирење на трубата, а потоа следи кадар и кадри на сцената на оркестар на улицата со трубач на чело.

Кај Кирил Ценевски, во неговиот филм „Црно семе“, во еден долг кадар на самиот почеток на филмот, кој трае непрекинато, имаме монтажа на звук. На задниот дел на камионот седат војници и е спуштена цирадата. Меѓу војниците е и Андон Совочанов и Христос. Еден војник скрипува да бега. Се слушаат пукотници, чекори од војнички-цокули, тишина. Го ставаат убиениот војник во камионот. Камионот поаѓа. Звукот дава ритам со својата монтажа.

Во филмот на Ален Рене „Минатата година во Мариенбад“ филмскиот рез е во функција и во зависност од експонираноста на кадрите, кога имаме еден нормално експониран кадар и вториот преекспониран, со блескава светлост (инаку филмот е во црно-бела техника - со цел да се разликува сегашноста од минатото, во самата реминисценција).

Исто така, во овој филм, филмскиот рез е во функција и на драматичноста, на создавањето на динамика, кога кај шанкот се приближува келнерот и му паѓа чашата од послужавникот, а со мошне кратки и брзи кадри на повторување и со звук нагласен на кршење на чашата филмскиот рез е драматско изразно средство.

Кај Ингмар Бергман, во филмот „Поуки за љубовта“, имаме филмски рез со неострина и флеш-бек.

Кај Акиро Куросава, пак, во филмот: „Рашамон“, филмскиот рез е во вид на претоп, од лицето на свештеникот кон лицето на дрвосечачот.

Филмскиот рез како претоп и со претоп се користи и Ерих Ромер во филмот „Во знакот на лавот“ од кадар во кадар на градацијата на станувањето на клошар, питач.

Кај Ларс Фон Триер, во филмот „Спроти брановите“, филмскиот рез од кадар во кадар се поврзува со немирна и репортерска камера. Сè е во континуитет. Самата репортерност на камерата го оправдува резот да биде таму каде што не треба да биде, но со тоа се запазува автентичноста и документаристичката фактура на филмот.

Филмскиот рез во функција на врзување на кадар на кадар по иста линија со менување на планови го среќаваме во филмот на Ањес Варда „Клео од 5 до 7“, кога Клео, младата жена, слегнува по скалите, откако ќе ја напушти гледачката на карти. Ова мошне брзо менување на кадрите оддава впечаток на несигурност и двоумење.

Фредерико Фелини во филмот „Осум и пол“ музиката од Рихард Вагнер „Враќањето на Валкира“ ја користи како монтажен спој меѓу кадар-секвенцата на стварноста, кога режисерот е во творечка криза, со кадар-секвенцата во бањата, кога го замислува идниот филм.

Филмскиот рез како можност за метафора е направен во филмот „Девојка“ на Луис Буњуел, кога ласица влегува во кокошарникот и зграпчува кокошка, а останатите бегаат и гледаат. Ласицата ја јаде кокошката. Рез. Тогаш девојката бидува од својот вујко, со порив и страст, со раката галена по нозете и бедрата. Слични резови има и во неговите филмови „Фантом на слободата“, „Дискретниот шарм на буржоазијата“, „Дневникот на една собарка“ и др.

Филмскиот рез може да се користи во разни функции, како што може да ги изразува и засилува значењата на самите кадри. Секој кадар е со значења. И значењата на секој кадар се изразуваат во самиот спој што го овозможува филмскиот рез.

Филмскиот рез е онтолошки модус со кој се создава филмското дело, кој е дијалектичко-естетски спој според принципот кадар - рез - кадар, што ги претпоставува основните начела на составувањето за запазување на континуитет, без кој не може да се одвива доживувањето, преку проекцијата на филмската стварност како естетска стварност во својот дијалектички развој во свеста на гледачот. Резот е воедно и гносеолошки фундамент за спознание на стварноста и за разоткривање на вистината за стварноста донесена со филмските планови, ракурси, објективи, композиција итн. Исто така, резот е и естетски чинител за непречено естетско доживување на (естетската филмска) стварност на филмското дело.

Додека пак, од технички аспект, резот е лепење на два кадри, со што се овозможува физичко опстојување на филмското дело.

Филмскиот рез е онтолошки спој на континуум и дисконтинуум на просторот и времето, во кое просторот се овременува и станува временски феномен, а самото време се опросторува.

Исто така, резот е психолошки феномен кој овозможува кај гледачот илузијата да се доживува како стварност.

Филмскиот рез ја процесуализира идејата и темата како супстанца во пулсацијата на спој на два кадри, а потоа во сцени и секвенци, како и помеѓу нив, со

што слоевите на значењата се развиваат во кругови со спирална форма на дијалектиката на доживувањето во свеста на гледачот.

Решението за одредување на резот се збиднува под влијание на многу фактори, кои се од онтолошко-гносеолошка, логичко-психолошка, естетски-драматуршка и техничка природа.

Тоа мошне добро го воочил американскиот режисер и теоретичар Едвард Дмитрик, кога вели: „Резот треба да се прави заради одредени вредности, а не заради одредено поврзување“.[73:215] И за него, пред сè, ритамот е главен фактор во подигнувањето на идентификацијата на гледачот до најголемо можно ниво.[73:248] Решението за резот, што практично треба да ја донесат авторот и монтажерот, е мошне деликатна психолошка состојба. Всушност, секој рез е резултат на свесно решение, тешко или лесно; „донесувањето на решението е трауматско искуство. Што повеќе можности, толку е потешко решението“. [73:244] А решението треба да биде точно, како што вели Дмитрик: зборот „точно“ е нагласен заради тоа што тој верува дека правилен рез може да се направи само на *едно место*. [73:243] Многу е важно да се има *високинска причина* резот да се направи токму на тоа место.

А што би било тоа? Дмитрик забележува дека резот никогаш не треба да се прави само заради тоа што монтажерот чувствува дека некој кадар трае „премногу долго“. Не! Напротив! „Долго“ е мошне растеглива мера. *Естетски гледано*, еден кадар може да биде премногу долг при должина од 30 см., а да не биде доволно долг при должина од 150 метри. [73:243]

Всушност, резот на три или четири сликички од претпоставениот „перфектен рез“ ќе направи разлика од вкупно три дваесетчетвртинки или четири дваесетчетвртинки од секундата, која не може да му пречи на гледачот, пред чии очи треперат 24 сликички во секунда. Но, се прашува Дмитрик, зошто да се биде 1/8 секунда непрецизен, кога може да се биде *сосем точен*“. Покрај овој чист философски аспект, кога се прави рез на движење, три сликички повеќе или помалку на едниот или на другиот крај на кадарот можат навистина да ја расипаат спојката. [73:243]

А тоа е многу битно за доживувањето на гледачот, односно дали резот ќе биде забележан резот или не со оглед на тоа дали неговото доживување е

континуирано. А тоа се однесува на фактот дали монтажата ќе биде видлива или невидлива⁴. Тоа е детерминирано од резот, како е направен во однос на движењето. А тоа е прашање за карактерот на резот: тој треба да биде гладок, невидлив рез.

Невидливата, незабележителна монтажа, е многу релевантна за наративен филм со затворена драматургија. Наспроти тоа, во ненаративниот филм со отворена драматургија, резот може да биде видлив, како во експресивната и интелектуалната монтажа, како кај Ејзенштејн, каде што се смета дека таквиот карактер на резот е во функција на асоцијативноста.

Прашањето за филмскиот рез е философско прашање за односот кон стварноста - во поглед на нејзиното континуирано или дисконтинуирано доживување, а тоа е обусловено од самото доживување на авторот и супстанцијата на тоа доживување што се развива во филмот со и низ идејата, која во доживувањето на гледачот се одвива дијалектички во перципирањето и аперципирањето на естетската филмска стварност.

Значи, кога се прави филмски рез треба да се биде мотивиран и да се знаат разлозите што наведуваат да се прави токму таквиот рез⁵. [73:243]

Основите за решенијата за резот можат да бидат многу и различни: боја⁶ или црно-бела техника⁷, форматот на филмот, композицијата на кадарот, светло-темните површини, остријата на шарф-во-шарф, длабинската острина во кадарот, движењето на објектите во кадарот и брзината на нивното движење, како и брзината на снимениот кадар: нормално, забавено или забрзано. На тоа влијаат и оската, и рампата, насоката на погледот и насоката на движењето, сменувањето на плановите и ракурсите, како и мимиката и гестот, говорот и дијалогот, звукот и музиката, итн.

⁴ Се вели дека најдобрата филмска монтажа е онаа која не е видлива, забележлива. Зошто? Затоа што со тоа се настојува да се одржи континуитетот на перципирање на стварноста како што е во самата стварност, независно од доживувањето кое е дисконтинуирано, а станува во целина во вид на конструиран континуитет на субјектот како емотивно-волева-интелектуална рефлексивна за стварноста како до-живеана, како до-живувана.

⁵ Погледни во делото на Хрвоје Турковиќ: „Теорија на филмот (слика, монтажа, тематизација)“ за мотивите на спојувањето на кадровите, т.е. за филмскиот рез. [325:12-13, 13-15, 18-22, 44-76, 83-98, 162-163, 167-168, 175-180]

⁶ Рудолф Сремец во трудот „Филмот ја освојува бојата“ [294] зботубс за тоа како бојата во филмот влијае на монтажата, посебно на филмскиот рез.

⁷ Во зборникот за американскиот Б-филм [16] се говори за тоа како со снимањето на филмови во боја престанало да се снимаат црно-бели филмови. Овој бран во американската кинематографија настанал токму заради тоа што црно-белиот филм условува поинаква монтажа за разлика од филмот во боја.

Решението на резот е акт на целокупниот творечки хабитус на авторот и на монтажерот, со што стануваат одговорни за доживувањето, за тоа како во гледачот ќе се одвива аперцепцијата на еден свет и која вистина ќе се доживува низ дијалектиката и естетиката на монтажата на филмот.

Во филмовите кои се со долги кадри или со кадри-секвенци, како што е кај Антониони, Годар, Ангелопулос; Јанчо, Тарковски, филмскиот рез е, главн, е редуциран на технички спој, а самата монтажа е во самиот кадар, во менувањето на плановите во континуитетот на траење на кадарот, како во простор, така и во време. Непрекинатоста и стварноста во кадарот е автентична во однос на стварноста на вистинската стварност.

Филмскиот рез својата релевантност и смисла ја покажува во зависност од односот спрема доживувањето на стварноста во филмското дело. Со тоа се претставува онтолошката детерминираност и на самата монтажа во својата.

Филмската монтажа е неможна без филмските кадри. Со кадрите и низ кадрите, монтажата го изразува континуитетот, единството, апроксимативната сестраност и сеопфатност, односот на деловите и целината. Тоа се дијалектички категории кои монтажата ги претпоставува.

Со филмскиот рез се спојуваат два кадра. Тој спој поврзува различности и навестува спротивности и нивна наминовна соегзистентност. Веќе со третиот кадар тие прават своевидна дијалектичка тријада, најчесто на теза, антитеза и синтеза.

Во првиот кадар, имаме субјективен кадар на поглед на лице со љубопитство. Во вториот, како објективен кадар, човек се приближува кон камерата со лутина на лицето. Во третиот кадар, пак, лицето од првиот кадар се здобива со израз на стравување.

Со кадрите и монтажата се одвива самата дијалектика на дејствието во своите спротивности. Филмските кадри и монтажата се единство на спротивности. Дијалектиката на дејствието ја обусловува естетиката на филмската монтажа во експресијата, а естетиката на кадрите ја овозможува дијалектиката на монтажата на самото дејствие во развој изразено и аперципирано во свеста на гледачот.

Во филмот на Сергеј Ејзенштејн „Крстосувачот Потемкин“ филмскиот рез овозможува кинестетичност на статичните кадри и воедно дијалектички тек: прв кадар, човек спие; втор кадар, човекот се поткренува и е зачуден; трет кадар,

човекот е станат и зазел заканувачки став. Даден е дијалектички тек од една состојба на мир до состојба на борбеност.

Или, пак, следнава монтажа низа: кадар топовска цевка; кадар, лавот спие; кадар, плотун; кадар, лавот се подигнува; кадар, плотун врз оградата на царскиот двор; кадар, лавот е станат. Тоа е метафора на противречноста помеѓу царската власт и побунетиот народ. Класна непомирливост.

Филмскиот рез се појавува како дијалектички функционален спој на изразување на спротивностите и на нивната конфликтност до борба, како и на нивно разрешување, кое значи, укинување и премин во друг квалитет. Тоа го преферира филмот „Крстосувачот Потемкин“.

Ејзенштејн се послужува со overlapping монтирање. И тоа мошне динамично, и драматично, и асоцијативно. Кадар, морнарот е удрен со камшик по грб. Кадри, мие чинија, со едната рака мие и чита на чинијата: „Дај ни леб наш насушен...“ Кадри на гнев на лицето. Кадри со замав на раката со чинијата, лево и десно, ја удира од масата и се крши.

Филмскиот рез е со дијалектичка функција, што го изразува не само револтот на морнарот кон претпоставените, туку го искажува и конфликтот што тлее како социјална неправда, што во филмот подоцна, ќе се манифестира како општ народен револт (револуција). Овде се движи од поединечно кон општото. Во поединечното се содржи општото. Тоа е дијалектиката на нештата, филмскиот рез ја има таа онтолошка, дијалектичка димензија.

Веќе во првиот филм на Ејзенштејн „Штрајк“, на крајот од филмот го имаме кадарот кога бикот се коли и од вратот прска, блика со остри млазеви крв и паѓа на земјата. И веднаш кадар, штрајкувачите се стрелаат и убиените тела паѓаат едни врз други. Сите се потепани.

Филмскиот рез сосем дијалектички ја овозможува асоцијативноста во полидимензионалноста на суштината на социјалните неправди изразени преку штрајк. Во овие два кадри, како завршеток на филмот, тоа се акумулира со сите значенски вредности. Тие стануваат сублимат на парадигматичноста за тоа што е штрајк.

Овде филмскиот рез е во функција на дијалектиката на социјалните противречности на општеството во сета негова дехуманизираност.

Во филмот на Луис Буњуел „Земјата се буди“, од филмскиот рез, односно од изразувањето на противречностите на општеството е овозможено дијалектиката во спојот на кадрите: на брегот, на карпите над морето, се појавуваат тројца кардинали, па черепот, фосилите и формите на живот во песокот. Иако надреалистички, тоа е дијалектика со која што филмскиот рез во спојувањето на кадрите ги открива значењата, како внатре во кадарот, така и во релационоста на кадрите полна со алузии и асоцијации на идеи, кои ја изразуваат противречноста на капиталистичкото општество и на буржоазијата со сета нејзина малограѓанштина и декадентност.

Во филмот „Андалузиско куче“ Буњуел со филмскиот рез консеквентно спојува филмски кадри според принципот на надреализмот. Во привидноста на хаотичност преовладува логиката на сонот, која е кохерентна и овозможува спојување. Дијалектиката е во целината. Со филмскиот рез, кога со сечилото на бричот се сече по зеницата на окото - рез - се влегува во светот на сомнабулноста, од реалноста во иреалноста. Сега се одвива спротивноста, што своето значење го изразува во целината, тоталитетот на филмот.

Филмскиот рез со естетска функција низ елементите на естетското во кадарот се среќава во филмските дела што ја гради естетската филмска стварност на делото.

Така, во филмот на Ингмар Бергман „Седми печат“, кој е снимен во црно-бела техника, среќаваме елементи на ритам внатре во кадарот со пластичност на филмската слика со светло-темни површини.

Даден е филмски кадар на патувачките артисти со колата, сместени на падината, до самото дрво. Актерот што игра шут со жената и децата седи покрај колата. Во еден миг, има визија и гледа пред себе до дрвјата и грмушките како Богородица го води со радете детето Исус да чекори. Сиот кадар е на полјана, околу грмушки и дрвја, а од страна сенки, а осветлени се Богородица и Исус со таков интензитет на светлина, што му дава етеричност на кадарот, се чувствува ветерче, се гледаат сенките од лисјата што треперат и сиот кадар оддава отсјај на етернална кинестетичност и импресионистичка трансцендираност на визијата на актерот, за кого ова е сушта стварност. Овде, помеѓу двата кадра, филмскиот рез е со естетска функција што овозможува да дојде до израз вториот кадар со светлината.

Слично имаме и во филмот на Акиро Куросава „Рашамон“ во кадарот, кога разбојникот седи до дрвото, под сенките на густите лисја на гранчињата. По патот иде жена на коњ, облечена во бело, прозирен фустан со шапка на главата и прозирен превез врз лицето. Коњот го води самурајот, нејзиниот маж кој оди пеш.

На следниот кадар лисјата треперат, продираат сончеви зраци. На лицето на разбојникот се гледаат сенките на треперењето на лисјата, и сончевите зраци, заедно со ветреот што го милува по лицето, го будат разбојникот. Веќе во следниот кадар, ветреот го крева превезот сосем млако, но достатно за разбојникот да го види лицето на жената. Овој ирационален и метафизички момент со лисјата и ветреот го подвижува разбојникот на повтеж по убавото лице на жената. И тоа се клучни мотивирачки кадри во филмот, во кои ритамот, со светлината, сенките и ветреот, ја изразува мотивацијата и ирационалноста на случајот.

Светлото како ритам го среќаваме во филмот „Минатата година во Мариенбад“ на Ален Рене, во кадарот од верандата на дворецот. Со преекспонираност на кадарот се гледа сета алеја, тревнаци, водоскоци и дрвја со грмушки. Луѓе стојат, а никако не мрдаат, но како статуи стојат без никакви сенки, туку во интензивна бела светлост. Сè е статично, минатото засекогаш утврдено во меморијата на ликот. Сето е изразено со светлината што го одредува ритамот на запрено време во димензијата на овековеченост во неменливоста на траењето.

Во филмот „Мајка и син“ на Александар Суковров бојата на кадарот е зелена боја на резеда, темникава и размачкана како акварел. Облачно е, тешки и темни облаци. Се слушаат грмотевици. На сред патот со сончева светлост што продира е осветлен синот кој се враќа дома да ја види мајка си.

Андреј Тарковски во филмот „Иваново детство“ се служи со негатив црно-бел филм во кадрите на Ивановото бегство во својот аутистички свет на одбрана од ужасот на војната, како премин од реалноста во идеалноста.

Кај Марсел Карне, пак, во филмот „Брегот во магла“ последната сцена е кадар на брегот, ноќ. Магла, црно-сива. Во куќата љубовници осудени на трагичен крај. Во темницата на ноќта, маглата, и таму осветлена со улични светла, оддава психолошки ритам на тегобност, мачнина на исчекување, меланхолична носталгичност на неповратност и судбинско исчезнување на љубовта.

Бојата како монтажен елемент во филмот на Микеланџело Антониони „Црвена пустина“ може да се види во кадрите со темно-валкана зелена боја, синкасто прашлива. Магла и чадови - асоцијација на загаденост и алиенираност на човекот во современиот свет.

Времето што одминува и ритам во еден кадар, имаме во филмот на Јержи Кавалеровите „Фараон“: архисвештеникот е со раширени раце кон сонцето, со светлоста се покажува замрачување и одмрачување на сонцето. Во еден кадар имаме темпо на постепено замрачување - бавно и застој, и побавно одмрачување. Тоа е еден ритам, во кој се чувствува минувањето на времето.

Кинестетичноста на филмскиот рез може да се реализира во кинестетични кадри снимени со телеобјектив, како во филмот на Кането Шиндо „Онибаба“, паралелно, трка со коњи на самураи, еден кон друг во пресрет. Во преден план, се осветлени трски, а во среден план коњот и облеката на самураите. Контраст на површини, светло, бело и црно. Камерата со телеобјектив е мошне секавична во движење, речиси до графички динамизам, физиолошки неподносливо за перцептивност. Брзината е поддржана со шумови на тропот на копитата и р’жење на коњите, нивната задашеност, како и на здивот на самураите.

Филмскиот рез во функција на спој на кадри, а не во функција на монтирање, среќаваме: во филмот на Микеланџело Антониони „Професија репортер“, пред последниот кадар кој трае 10-15 минути, непрекинато снимен од собата. Камерата се приближува до решеткастиот прозорец. Излегува помеѓу две решетки, надвор се свртува кон решеткастиот прозорец, а репортерот лежи мртов на креветот.

Додека трае овој долг кадар, гледачите гледаат, кога камерата е излезена надвор и додека се врти кон решеткастиот прозорец, старец кој седи, дете трча, полиција со цип, па друга лимузина која крева прав. Луѓе поминуваат. Стварноста сама се одвива во континуитет со сите шумови. Монтажата е во кадарот на самата стварност во нејзината иманентност, а не е трансцедентна, однадвор, со филмски рез.

Или, пак, во филмовите на Миклош Јанчо „Свезди и војници“, „Ете, така дојдов“, „Божје јagne“, „Електра, љубов моја“, „Унгарска рапсодија“ и „Алегро Барбаро“. Тоа се филмови со долги кадри, кои се постојано во движење, а плановите се менуваат внатре во кадарот. Филмскиот рез е излишен и е редуциран

на техничка спојка на кадрови, кои се во непрекинатост на континуитетот на просторот и времето со сета автентичност и одвивање на темпото и ритамот на стварноста, а не на кадарот, кој повеќе не се забележува, со отсутност на монтажата како трансцедентна во анализата на стварноста со рез.

Во споментатите филмови на Јанчо, камерата е во движење со мизансценот. Во тоа Јанчо е кореограф и со камерата и со мизансценот. Камерата сосем прецизно постојано ја менува местоположбата и го освојува просторот. Ист таков и односот меѓу мизансценот и камерата.

Со минимален број на кадри (15-30), а максимално долги гледачот практично е во дејствието, во мизансценот, а сепак е неутрален опсерватор. Камерата не е ниту субјективна, ниту објективна, активен набљудувач. Монтажата не е во филмскиот рез, туку во самите кадри се менуваат во секој миг се менуваат планови, ракурси, композиција..., самата стварност се одвива во својата есенцијалност за гледачот.

И во филмовите на Андреј Тарковски „Огледало“, „Соларис“, „Сталкер“, „Жртвување“, „Андреј Рублов“ имаме долги кадри во кои монтажата е во кадарот. Тоа се кадри мошне долги по времетраење. Но, затоа имаме континуитет на просторот и времето, како и на самото дејствие, а самата стварност се одвива како стварност во перцептивноста на гледачот, кој не може да одолее на таквата убедливост на автентичноста на стварноста во континуитет.

Така, во филмот на Тарковски „Носталгија“ монтажата е во кадарот со промена на планови и ракурси. Долги кадри, бавно темпо и ритам на одвивање на дејствието. Посебно е долг кадарот кога поетот со запалена свеќа треба да помине во бањата на Св. Катарина. Дури во третиот обид успева. Сето тоа се снима во континуитет, без прекин, непрестајно. Камерата е во паралелен фар и го следи поетот напред, па назад..., непрекинато и монтажата е во самиот кадар, кој завршува во крупен план на свеќата што гори.

Кога ќе се земе компаративно да се разгледуваат филмовите на Ејзенштејн и Тарковски, ќе се забележи нивната спротивност: кај Ејзенштејн - монтажа меѓу кадрите, а кај Тарковски - отсуство на монтажа меѓу кадрите, туку монтажа во самиот кадар.

Кај Ејзенштејн обилие на кадри, монтажа на статични и кратки кадри. Со монтажата се постигнува темпо, ритмичност и кинестетичност.

Кај Тарковски, кај кого преовладуваат долги кадри, сè со бавно темпо и ритам, стварноста се одвива пред нас во континуум. Камерата како да е отсутна, а ние сме инволвирани во стварноста во еден синтетички акт на доживување и ја перципираме стварноста во сеопфатноста на траењето.

Кај Ејзенштејн е аналитички пристап кон стварноста, а кај Тарковски синтетички пристап.

Ние сме кај Ејзенштејн шокиран со брзото сменување на кадрите, во нивната аналитичка монтажа се огледува динамиката на стварност, која низ монтажата нао дисконтинуитет на шокови тежнее да воспостави континуитет на доживување на целина. Додека, пак, кај Тарковски имаме во кадарот, во неговата континуираност имаме континуум на простор и време во единство, се одвива континуираноста на стварноста и онтолошки, и хронолошки, и психолошки пред сетилата гледачите.

Филмскиот рез кај Ејзенштејн е од извонредно онтолошко-естетско, гносеолошко-психолошка релевантност; а кај Тарковски е само нужен технички спој за онтолошка континуираност на естетската стварност на филмот.

Со спојувањето на кадрите, со што потенцијалот на значења на секој кадар се изразува во поврзаноста низ филмските резони, се создаваат целини пошироки по обем - сцени и секвенци.

2. Сцена/Сцени

Штом со филмскиот рез се спојат два кадри, а потоа неколку кадри, меѓу кои се воспоставуваат значења, тогаш доживувањето, во својата процесуалност, се развива во слоевитост со интенција на експандирање во пошироки целини, кои што ќе ја отворат можноста кај гледачот не само за доживување на стварноста, туку и за спознавање и освестување на самиот себе низ таквата стварност. Филмскиот рез посредува да се следат кадри во континуитет кои по хоризонтала и вертикала се шират со значења и со откривање на супстанцијалноста на дијалектичката и естетската стварност на филмското дело.

Таква најмала целина, која може да биде од два или повеќе кадри, е *сцена*.

По етимолошко потекло, терминот „сцена“ доаѓа од грчкиот збор „skini“, во значење дрвена скела, театар, и од латинскиот збор „scena“, во значење театар. свет. [31:212]

И сцената во филмот, главно, е драматуршки заокружена целина, која има почеток, средина и крај. Сцената се одликува со единство на просторот, времето и дејствието. На пример, на улицата се случува тепачка, во кујната се расправаат маж и жена, во ресторанот се запознаваат маж и жена, и сл.

Сцената е наративна целина. Како таква, таа е важен елемент за сценариото, негова драмска единица. Сцената го информира гледачот *што* се збиднува (дејствие), *каде* се случува (простор) и *кога* се случува (време).

Значи, имаме едно единство на простор, време и дејствие, што го одредуваат кадрите во нивниот монтажен склоп. Оттука следи правилото дека *една сцена не може да биде составена од кадри кои прикажуваат различен простор*. Секоја промена на просторот е истовремено премин на нова сцена, а со тоа и почеток на создавање на секвенца.

Секоја сцена мора да има свое оправдување во монтажата, не само во секвенцата, туку и во целината на филмското дело. А тоа значи дека сцената треба да му открива на гледачот нешто ново за ликовите и дејствието, со што доживувањето во свеста на гледачот ќе биде во тек, во континуитет.

Секоја сцена е во однос со претходната и со последователната, а со тоа се овозможува континуитет на доживувањето на дијалектиката и естетската стварност на филмското дело. Токму заради тоа, со тоа, што се гледа, се говори и се слуша во неа, сцената практично треба да покаже одредена идеја која ќе го овозможува понатамошниот тек на дејствието.

Како што имаме редослед на кадрите во монтирањето, така и сцените се монтираат според некој редослед, што се реализира со системот на прашања и одговори за местото и оправданоста на сцената во составот на секвенцата и во целината на филмот. Обично, должината на сцената зависи од нејзиното место и улога во структурата на филмот.

Во зависност од тоа што преовладува во сцената како доминантен елемент: говор, акција или некое расположение, сцените се делат на:

Дијалошки сцени - главно статични, со актери кои го говорат дијалогот, стоејќи, седејќи, лежејќи или чекорејќи, со некои движења на телото, рацете или главата, со гримаси и мимика на лицето, со што на дијалогот му се дава драмско или друго значење и интензитет во важноста за дејствието.

Монтажата на кадрите тука е најчесто со кадри на комплементарни агли на снимање, приближување и оддалечување по оската на објективот, инсерти и меѓукадри за воспоставување на ориентација во просторот со општи планови.

Акциони сцени - главно замислени и организирани според принципот на акција и реакција.

И во акционите сцени, основната монтажна постапка е паралелна монтажа.

Во однос на овие два вида сцени, Марко Бабац забележува дека тука имаме два основни начини на конструирање на сцените: *прогресивен*, од општ план кон крупниот, и *регресивен*, од крупниот план кон општиот план. [19:280] Тоа значи, принцип на анализа и синтеза, како аналитичко-синтетички метод на приод кон стварноста за нејзиното адекватно доживување кај гледачот.

Психолошки сцени - такви во кои се прикажуваат психичката состојба, расположението или атмосферата на чувствување кај ликовите, со и преку амбиентот и просторот, со малку дијалог или акција, кое се забавени.

Тука една сцена со друга се поврзува монтажно - во нивниот премин - најчесто со рез (барем во современиот филм), а се користи и претоп, а во повеќето случаи, последниот кадар на една сцена и првиот кадар на другата сцена се слични или контрастни: како чад од отпушок на цигара и чад од фабричкиот оцак, или клање на говеда во кланица и убивање на маса работници, како што е филмот на Ејзенштејн „Штрајк“.

Сцените имаат значења, кои својата слоевитост ја откриваат во зависност од местото и релевантноста во целината на филмот. А тоа претпоставува дека во редоследот ќе зависи кои сцени претходеат и кон ќе следат. Во таквиот континуитет на сцените се одвива дијалектиката на филмската стварност, како и нејзината естетската перцептивност во целосното доживување на филмското уметничко дело.

Кај Фриц Ланг, во филмот „Убиецот М“, имаме сцена кога убиецот М е на тротоарот со девојче. Него го следи агентот. Убиецот вади нож. Се очекува да го убие девојчето. Во следниот кадар, го сече јаболкото што ќе ѝ го даде на девојчето. Мошне напрегнато, драматично и релаксирачко.

Во филмот „Опсесија“ на Лукијано Висконти имаме сцена на утро. Во собата пријателот на Џовани се разбудува. Во другиот кревет го нема Џовани. Се слуша бродска сирена и веднаш кадар со Џовани на докот. Се гледа бродот и се слуша бродска сирена. Овде звукот како рез и спој на кадри и сцени.

Во филмот „Фауст“ на Фридрих Мурнау имаме сцена, во првата секвенца на филмот, кога чумата се шири, а проповедникот со поворката говори за гревовите. Оваа сцена е слична со сцената во филмот „Седми печат“ на Ингмар Бергман, кога проповедникот говори за чумата, а поворката, што го носи крстот, се движи со јанси, крикови и извици на страдање.

Структурата на појавата од стварноста ја одредува монтажата како ќе биде изразена тој феномен. Стварноста условува, а естетиката обликува со композиција, светло-темни површини, звуци...

Во филмот „Трагачи“ на Џон Форд сцената на читањето на писмото е со флешбек - кадри за дејствие кое е во тек. Додека се чита писмото, Итн и Мартин се во потрага по Деби, внуката на Итн. Слична е сцената во филмот на Ингмар Бергман „Волчја ноќ“, кога жената го чита дневникот на својот маж, при што следат со флешбек-кадри од нејзиниот маж. Иако тоа е минато, за гледачите тоа е sukcesивно одвивање со следните настани во континуитет.

Оваа аналогија покажува дека иста појава стварноста со својата структура ја детерминира сличната монтажна постапка, иако се однесува за вестерн филм и на филм со метафизичко-психолошка тема.

Појавата на стварноста во експресијата е дијалектички определувачка за монтажата, која низ естетското обликување ќе ја одреди како естетска стварност за перципирање.

Просечно земено, во играниот филм има 20 до 50 сцени. [31:212] Со спојувањето на две и повеќе сцени се создава *секвенца* како поширока монтажна целина.

Според етимологијата, терминот „секвенца“ доаѓа од латинскиот збор „sequor“, во значење на следење, да се оди по некој, да се придружува некој. [31:217]

Главни карактеристики на секвенцата се *драматуршка целина* на дејствието и *ритмичка организација* на елементите на содржината. Во секвенцата отсуствува единството на просторот, времето и дејствието, тука има само единство на идеи или на расположението. [19:281]

Во секвенцата може да се променат повеќе простори и времиња, ликовите можат од еден простор и време да се најдат во друг или трет простор и време. [19:281]

Според Бабац, единствениот услов во секвенцата е, кадрите да бидат кратки и во брз ритам да се нижат еден по друг. [19:282]

Така, на пример: Полицискиот инспектор во канцеларијата, преку телефон, им јавува на инспекторите на аеродромот дека слетува авионот со таа и таа ознака и број.

Таксистите чекаат на влезот. На контролниот оддел се прегледува багажот. Инспекторите чекаат и гледаат.

Средовечен човек со изразито црни мустаќи и црни наочари гледа кон контролорите. На неговото лице одвај се забележува страв. Гледа кон својот багаж.

Таксистот вика за превоз. Инспекторите гледаат, средовечниот човек го зема миговно багажот и со брзи чекори чекори кон таксистот.

Од контролата викаат по него. Човекот со багажот трча заедно со таксистот кон излезот. Инспекторите трчаат по нив.

Таксистот и човекот со багажот со лимузината се оддалечуваат од аеродромската зграда. По нив инспекторите со кола.

Оваа секвенца може да се подели на сцени. Секоја сцена е една драматуршка целина-елемент. Заедно составени овие сцени го одредуваат ритамот на секвенцата.

Во филмот на Фриц Ланг „Уморна смрт“ имаме три свеќи, кои на почетокот сите горат. Како завршуваат секвенците, така една по една свеќа згаснува. На крај, сите три се згаснати. И симболички, можностите да се надвлее смртта се безуспешни.

Во филмот на Луј Мал „Лифт за губилиште“, клучната секвенца е кога љубовницата (Жана Моро) цела ноќ шета по улиците и баровите, а љубовникот (Морис Роне) е заглавен во лифтот. Овде се одвива паралелна монтажа на сцени кои изразуваат и љубов и злосторство до својата кулминација, кога утрото ќе се открие злосторството и злосторникот. Оваа секвенца (како и целиот филм) е придружена со возбудлива автентичка музика од Мајлс Дејвис, импровизирана за време на монтажата на филмот.

Филмот „Да се живее свој живот“ на Жан-Лик Годар се состои од 12 секвенци. Главно, есеистички, со егзистенцијалистичка философска тематика. Кога Нана во барот философира со стариот што чита книга за слободата, изборот и одговорноста, камера се движи од Нана до стариот човек, и обратно. Така се одвива дијалогот. Монтажата во филмот е во самите кадри-секвенци.

Во филмот на Сем Пекинпо „Дива орда“, во првата секвенца, грабежот на банката, е користен мошне функционално звукот и блех музиката, која на улицата се слуша поинтензивно, посебно кога минува поворката на жени и деца, додека во просторијата на банката е сосем тивко, при што се доживува просторноста со самиот звук.

Пресметката во оваа секвенца е монтирана со *slow-motion* и стоп-кадри, нагласени звуци, истрели и шумови, со кратки кадри. Се создава општ метеж на суровоста на пресметката. Тоа е една оргијастична еуфоричност на убивање. Слична е и последната секвенца, кога камерата е во панорамско движење, со општ метеж, викотници, пукање, бликање на крв во остри млазеви, рафално пукање, крици и болка, па монтажа со забавени кадри... една оргијастична секвенца на крв, насилие и убивање. Монтажата на сликата и тонот во синхронитет го прави доживувањето интензивно, речиси неиздржливо во градицијата на темпото и ритмот на општото клање.

Компаративно гледано, во филмот на Фриц Ланг „Д-р Мабузе - инферно“ имаме секвенца на метеж на берзата, кога дилерите и буржуите, облечени во фракони и со цилиндри на главата, се во општа паника заради кревањето на цената на акциите, што го прави Д-р Мабузе.

Слична секвенца имаме и во филмот на Микеланџело Антониони „Помрачување“, кога дилерот (Ален Делон) на берзата, со банкири и брокери, успева со трансакција на акциите да направи општ метеж.

Овие две секвенци се мошне слични во динамиката на монтажата: општ план на берзата, па полукрупни планови со неколкумина буржуи, па Д-р Мабузе - дилерот (Ален Делон), крупни планови на бројките на таблицата на цените. А потоа, пак, општ план на берзата.

Една иста појава: берза, со иста структура, во монтажата се одразува на сличен начин во два различни филма, снимени во разни периоди, а различни по тематиката и структурата.

Исто така, во филмот на Фриц Ланг „Нибелунзи“, секвенцата со волшебникот е слична со секвенцата на бајачката во филмот на Акиро Куросава „Крвавиот престол“. Воедно, во двата филма, имаме и друга слична секвенца. Во филмот „Нибелунзи“, при масовни сцени на нападот на тврдината на Германците со стрели кон ѕидините, браќата на Кримхилда се штитени со штитови од германски војници. И во „Крвавиот престол“, кога војската напаѓа на тврдината на Вишицу (Тоширо Муфуне), прикажана е заштита од стрелите што се забодуваат на ѕидовите од дрвото на тврдината.

Првиот филм се случува во митско време, а во вториот во историско време (Среден век во Јапонија, борба за власт меѓу феудалците). Но, монтажата е одраз на стварноста, на самата структурираност на тврдината и на релационоста на војската во однос на тврдината, освојувањето и крајниот исход. Монтажата е потенцијално предопределена од таквата структура и релационост, со самото кадрирање и промена на плановите, редоследот и мизансценот.

Секвенцата може да биде од еден долг кадар. Таквата секвенца се наречува *кадар-секвенца*. Дејствието се одвива непрекинато со континуитет на просторот и времето, со автентичност и веродостојност на стварноста во нејзиниот тек на дејствие, со нејзиното време и простор. Се одликува со сложен мизансцен на актерите во кадарот; со сложени движења на камерата во следење на актерите. Се открива нов простор со менување на преден, среден и заден план внатре во кадарот, со длабочинска композиција. А монтажата е во самиот кадар, со менувањето на планови, ракурси, острина, композиција..., што се извршува во текот на снимањето.

Тоа го среќаваме во филмовите на Андреј Тарковски „Жртвување“, Миклош Јанчо „Свезди и војници“, Тео Ангелопулос „Патувачки артисти“, Жан-Лик Годар „Машки и женски род“.

Во еден просечен игран филм, главно, бројот на секвенците е од 8 до 12.

Во поврзувањето, при спојувањето на секвенца со секвенца, најчесто се користат интерпункциските филмски знаци: оттемнување, затемнување и претоп, а и други знаци.

Според Марко Бабац, во поглед на улогата што ја имаат во драматуршката структура на филмот, секвенците се делат на:

Воведни секвенци - кои го воведуваат гледачот во амбиентот на дејствието и во времето во кое тоа се случува, го запознаваат гледачот со главните ликови, со нивните карактерни и темпераменти, како и со нивните меѓусебни односи.

Дескриптивни секвенци - кои додаваат нови детали кон карактерот на ликовите, ги опишуваат и објаснуваат емоционалните состојби на ликовите во филмот.

Акциони секвенци - кои ги менуваат ситуациите и меѓусебните односи на ликовите, развиваат судири и конфликти, кои доведуваат до кулминација.

Ретроспективни секвенци - се обично приклучени да им покажат на гледачите некои непознати или намерно изоставени детали од минатото на ликовите.

Згуснајќи секвенци - за кратко и ефективно информирање на гледачите за некои детали од животот на ликовите; главното дејствие се прекинува со вклучување на кратки содржини, што се коментираат.

Документарни монтажни секвенци - во вид на низа кадри кои прикажуваат реални амбиенти и настани со нережирано дејствие, за што се користат архивски снимки од војна, снимки на пазари, плоштади и улици, од сегашноста или минатото. Тоа се вметува во фиктивната наративна наратив на филмот, (како што тоа го среќаваме во шеесетите години кај Новиот бран во Франција).

Финални секвенци - кои даваат разрешување на конфликтот и со кои се завршува фабулата, нарацијата, дискурсот.

Во секвенците се оформуваат авторовите замисли, идеи и пораки.

Преминот од една секвенца кон друга се остварува според принципот на континуитет, или со слика или со звук (или со музика), главно со филмската слика, и тоа по аналогија, или со интерпунциски знаци, што веќе ги спомнавме.

На пример, последниот кадар на една секвенца треба да се замисли така што може да се поврзе со првиот кадар на следната секвенца.

Во соба се собрани сомнителни типови, кои заговараат диверзија. Меѓусебно се договараат, а часовникот отчукува тик-так, тик-так. Се расправаат, пушат и си ги делат задачите. Последниот кадар од оваа секвенца е чад од пепелникот на масата и од испушените цигари и слушањето на отчукувањето на саатот: тик-так.

Првиот кадар на следната секвенца може да биде звук на тркалата на локомотивата трак-траката-трак и чад од оцакот на парната локомотива. Се гледа возот во кого ќе се случи диверзијата.

Звукот може да се користи како средство за поврзување на секвенците по сличност, музички мотив, континуитет на мислите на ликот или континуитет на логиката на дијалогот, распоред на тоналните површини или доминирање на бојата. Сето тоа и многу други нешта можат да бидат поврзувачки изразни средства од секвенца до секвенца.

Во современиот филм, најчесто се користи *осџар рез*, од секвенца во секвенца.

Инаку, традиционално, вообичаено е да се користат *интерпунциски знаци* за спојување и разделување на секвенците.

Оттемнување (осветлување на кадарот) означува почеток на филмот (и не воведува во фабулата или дискурсот) или почеток на новата секвенца.

Во филмот „Седми печат“ на Ингмар Бергман, првиот кадар, по најавната шпица, започнува со оттемнување на небо, облаци, три птици во лет, сончева светлост, и се слушаат гласови.

Затемнување обично се користи на крајот на секвенцата, а особено на крајот на филмот, со што се завршува дејствието.

Филмот „Крвавиот престол“ на Акиро Куросава завршува со затемнување на кадарот на столбот ограден со ограда и на долината каде што е сместен гробот, со измаглица наоколу.

Често се користи едно по друго *затемнување* и *ојттемнување*, завршување на една и започнување на друга секвенца.

Прејојување е кога една слика се заменува истовремено со друга, едната постепено исчезнува, а другата се појавува.

Ингмар Бергман во филмот „Волчја ноќ“ со претоп од ликот на жената (Лив Улман) кон ликот на мажот (Макс Фон Сидов), и обратно, го предочува текот на времето и нивните недоумици.

Слично прави и Акиро Куросава во „Рашамон“, на крајот од филмот, со претоп од ликот на свештеникот на ликот на дрвосечачот, и обратно. Сè додека не престане дождот. Време да помине.

Претопот обично се користи за премин од една сцена во друга, од еден простор во друг, за поминато време: психолошко и онтолошко.

Постојат и други филмски знаци на интерпункција: филаш, двојна експозиција, избелување на сликата, неострина, бришач (вертикална линија која преминува од левата кон десната страна, или обратно, и притоа заменува една слика со друга), отворање или затворање на блендата, што често се користело во немиот период на филмот.

Со спојувањето на секвенците се составува целината на филмот. Со тоа се артикулираат во една синтеза значењата во единството на многуслојноста на филмското дело, што ќе го одредуваат доживувањето да се изрази низ целината на филмот, од најавната до одјавната шпица.

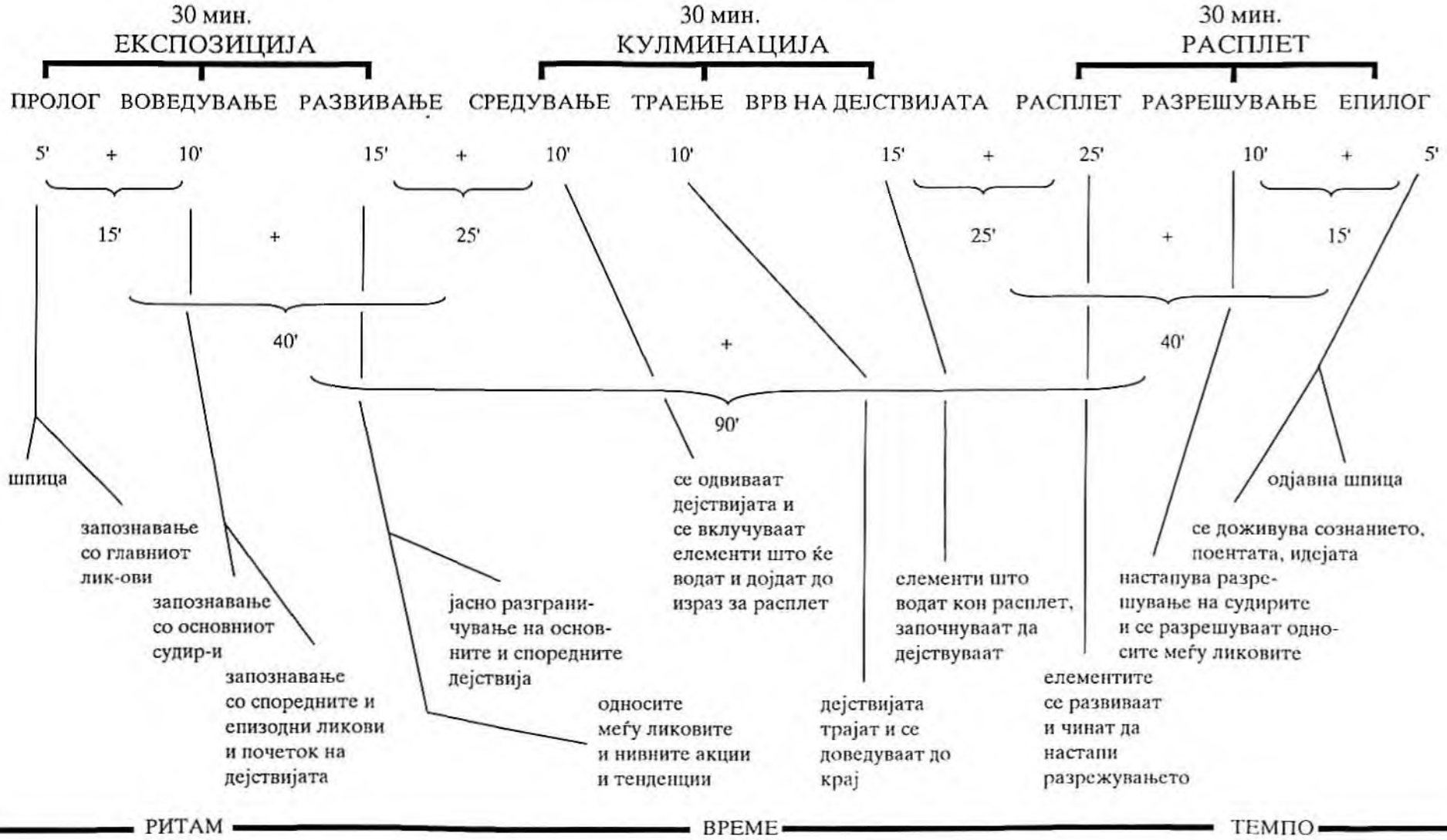
Тоа може да се види на шематскиот приказ за еден просечен, наративен филм, како во него се одвива текот на доживувањето низ дејствието во траење од час и половина, или два часа - во чии рамки се случуваат воведување, кулминација и расплет на дејствието.

Онтолошкото суштествување на филмското дело, практично и единствено се случува само низ филмската проекција.

ОСНОВНА СТРУКТУРНА ФОРМА

- раскажување -

1 час и 30 минути до 2 часа



А со тоа започнува да се одвива, нов процес, кој ја комплетира суштината на постоењето на филмската уметност. Наспроти процесот на понадворешување, од авторот кон создавањето на филмското дело, до филмската проекција и контактот со филмскиот гледач и неговото доживување се доаѓа преку посредувањето, во кое во целината на создавањето на филмот значајно место има и монтажата, за да се дојде до дело кое гледачот ќе го перципира и аперципира, како дефинитивна комуникација помеѓу авторот и гледачот.

Овој процес претставува како повнатрешнување на филмското дело во гледачот.

III. ПОВНАТРЕШНУВАЊЕ

Со филмскиот рез спосените кадри, сцени и секвенци во една целина - со почеток на лентата, со бланк за шнирање на проекторот, како и со бланк за манипулирање на крајот од лентата - претставуваат *измонтирана филмска лента* подготвена за проекција низ кино-проекторот.

Кино-проекторот со својата сијаличка, грајфер, филмско прозорче и катури ќе овозможи филмот сликичка по сликичка да се проектира на белото филмско платно, на кое ќе се вообличи правоаголен, рамковен *екран*, на кого ќе се огледува стварност, свет на меѓучовечки односи, кои ќе се рефлектираат во свеста на гледачот, кој со концентрираноста на вниманието ќе ги аперципира содржината и кинестетичноста на дејствието. А сето тоа ќе се одвива, исклучиво, само во неговата свест како - онтолошки одредено - континуирано доживување на стварноста на филмското дело, во што е вградена и реалноста на филмската монтажа.

Филмската монтажа е стварност, со својата аналитичност и синтетичност, кинестетичност и драматичност, како и со своето чувствување и градење на простор и време, темпо и ритам на стварноста, со дијалектичноста и естетичноста на доживувањето кои произлегува од неа. Но, од онтолошки аспект, монтажата суштествува само во свеста на гледачот. Тој и самиот е вклучен во филмската монтажа, со тоа што измонтираните кадри, сцени и секвенци, ги доживува глатко и непречено или нелагодно и несоодветно. Тие може да му создаваат илузија на стварноста или неа да му ја дезилузираат. А тоа се одразува врз неговото доживување на филмот и врз артикулирањето на импресиите по гледањето на филмот во вид на искази за делото.

Филмската монтажа се одвива како реалитет во свеста на гледачот. Токму тука авторот и гледачот се во *директна посредувана комуникација*, комуникацијата се збиднува во доживувањето. Филмската монтажа овозможува да се воспостави ваква комуникација помеѓу гледачот и авторот во однос на стварноста во која живеат и светот што го доживуваат и вреднуваат. Воедно тие така ги изменуваат и проверуваат сопствените мечти и копнежи за свет на слобода и

убавина. При тоа заемно се освестуваат. А во тоа, филмската монтажа е посредник со својот реалитет и вистина, кои ги открива само со и низ филмската проекција.

Со филмската проекција започнува процесот на повнатрешнување. Тоа е процес на перцепција и аперцепција на гледачот во кино-салата за време на филмската проекција.

Ова време е мултиплицирано - најнапред како онтолошко (космичко)-хронолошко време од час и пол или два (и повеќе) на една стварност што се поминува во темната кино-сала со испразнетост на свеста, бидејќи со гаснењето на светлоста во кино-салата, времето во свеста на гледачот се трансформира во време на филмска проекција како траење на филмот во својата иреверзибилност. Филмот може да се повтори во проекцијата, но тоа секогаш е нова иреверзибилност на доживување. Колку и да се мултиплицира проекцијата, тоа секогаш е ново доживувањето.

Потоа, тука е времето на филмското дејствие, на одвивањето на нарацијата, на фабулата, при што со разни изразни филмски средства се менува филмското време на сегашноста, минатото и иднината.

Исто так, тука е и времето на перцепција со аперцепција на филмскиот свет како впечатоци и нивно траење, мошне субјективни и променливи, што се изразуваат во реакциите на организмот, гримасите и мимиката додека се одвива филмската проекција во кино-салата, кога доживувањето се повнатрешнува во сето битие на гледачот како порој на доживеалици, кои, по гледањето, се синтетизираат во поимањето на видената стварност во својата супстанца, изразена како идеја низ дијалектиката и естетиката на доживувањето на филмското дело во кино-салата.

Повнатрешнувањето се одвива со посредување на филмската монтажа низ филмската интерпункција како можност на следење на филмскиот свет во неговото перципирање и аперципирање, како еден свет кој дава можност да се спознава и вреднува.

Под филмска интерпункција, според Владимир Петриќ, би требало да се поразбираат премините од еден кадар во друг, од една сцена во друга, од секвенца во секвенца. [239:123]

Филмската интерпункција е артикулација на доживувањето на гледачот во неговата јасност, континуитет и идентификација со ликовите и дејствието во психолошка, аксиолошка и гносеолошка смисла.

Знаците за интерпункција се користат и за тоа гледачот да се одмори, да размисли, да се присети на претходните кадри и сцени и да се подготви за нови информации и пораки при следењето на следните сцени и секвенци.

Филмската интерпункција има своја историја, која започнала уште од самите почетоци на филмот.

Во почетокот, секој кадар се одделувал од друг кадар со таблои со помош на краток претоп, кој најчесто се изведувал во камерата. Авторите се плашеле од резот, бидејќи го сметале како постапка која е премногу радикална во однос на впечатокот што го остава кај гледачот. Таблото со натпис се користело за разјаснување на односите меѓу ликовите, на просторот и времето на дејствието.

Со звучниот филм се напуштаат натписите-таблоа, а за премин во друг простор и време и за одвивање на дејствието се создале нови знаци на интерпункции, кои се изведувале или во камерата или во трик-лабораториите.

Вообичаено било, речиси традиционално, филмот да започне со оттемнување, а да завршува со затемнување.

Тогаш е прифатен филмскиот рез, и кого современиот филм најчесто го користи, додека, пак, старите востановени знаци на интерпункција се напуштаат во модерниот филм.

Со филмскиот рез се преминува не само од кадар во кадар, туку и од сцена во сцена, од секвенца во секвенца, без оглед што дејствието се случува на друг простор и во друго време.

Тоа е прашање на естетиката на модерниот филм, кој настојува да го одбегне филмот како јазик, а повеќе да го сфати како „битие“, како што вели Петриќ. Модерниот филм настојува според својата структура да биде целосен и интегрален

во приближувањето кон „тотална илузија“ [239:125], за стварноста да биде целосно опфатена.

Вообичаено, традиционално, има повеќе знаци на филмска интерпункција.

Затемнување и оттемнување - се најчесто користени видови знаци на интерпункција. Обично одат заедно, но не мора така. Може по затемнувањето да се направи рез и новиот кадар да почне без оттемнување или пак, кадарот да заврши со рез, а новиот да започне со оттемнување.

Затемнување е постепено намалување на светлото во кадарот што завршува, додека сликата не стане сосем темна. Потоа, може постепено со оттемнување да се појавува нова слика во која ќе се дојде до нормална експозиција на светлоста.

Брзината и должината на траењето на затемнувањето и оттемнувањето можат да бидат различни.

Местото на потполна темнина, помеѓу затемнувањето и оттемнувањето, се наречува *нулџа слика*.

Оттемнувањето се користи за започнување на филмот и нè воведува во дејствието на самата приказна, како и на почетокот на секвенцата.

Затемнувањето се користи на крајот на секвенцата и при завршувањето на дејствието, на крајот на филмот.

Филмот „Седум самураи“ на Акиро Куросава, започнува со оттемнување и завршува со затемнување. Парот затемнување и оттемнување Бергман во филмот „Волчја ноќ“ го користи за премин од една секвенца во друга, како и помеѓу сцените.

Претоп - една слика се заменува, истовремено, со друга. Едната постепено исчезнува, а другата се појавува.

Овој интерпункциски знак најчесто се користел на самиот почеток на филмот. За прв пат се среќава кај Жорж Мелиес.

Задачата на претопот е да го олесни поврзувањето на соседните кадри. Обично се користи за премин од еден простор во друг, од едно време во друго. Претопот во доживувањето на гледачот сугерира поминато време.

Исто така, претопувањето е важно средство за постигнување ритам или расположение во творечката монтажа.

Претопувањето може да има различни должини на траење: нормално (околу 2-3 секунди), долго (5-6 секунди) и кратко (1-3 секунди). Тоа најчесто зависи од содржината, брзината на акцијата и расположението.

Во филмот „Кралот Едип“ Пјер-Паоло Пазолини мошне функционално го користи претопот во сцената кога народот е кај пророчицата. Трае мошне кратко и го сугерира поминатото време.

Избелување - постепено осветлување на сликата до потполно исчезнување на сликата во белина. Има иста функција, како и парот затемнување и оттемнување, но со спротивни светлосни ефекти.

Оваа постапка често се среќава во експерименталните филмови, како и кај режисерите на Новиот бран во Франција, а посебно кај Ален Рене во филмот „Минатата година во Мариенбад“.

Со избелувањето се овозможува да се држи вниманието на гледачот за екранот, не се дозволува да попушти напрегнатоста (за разлика од затемнувањето).

Најлив, бришач - механичка постапка, своевидно бришење на сликата, кога една слика се истиснува со друга слика, кога една вертикална (а ретко хоризонтална) линија се движи од работ на екранот од едната страна кон другата, при што едната слика се бутка, а на нејзино место се мести друга.

Оваа постапка има и разни варијанти, во вид на експлозија (распрскнување од центарот кон рабовите на екранот), спирала, дијагонала, две вертикални линии кои од средината на екранот, симетрично се движат кон рабовите на спротивните страни на екранот, и сл.

Жан-Пјер Мелвил во својот филм „Самурај“ мошне умешно го користи напливот од десно кон лево, и обратно, кога еден кадар се заменува со друг. Со тоа имаме динамично менување на сцени и секвенци. Се скратува просторот и времето, а сепак имаме континуитет.

Исто така, и Акиро Куросава во филмот „Рашомон“ го употребува напливот во секвенцата на судењето, а особено при борбата помеѓу самурајот и разбојникот.

Филаш - брзо движења на камерата, во правец лево-десно или десно-лево, кога како краток швенк преминува од еден кадар во друг. Мошне визуелен, брз интерпункциски знак, јасен и динамичен, остар и разделен.

Со овој знак се остварува преместување во друг простор и време. Брзината на филашот е најчесто до секунда и на гледачите дејствува мошне возбудиливо.

Поделена слика - во еден кадар, поделен на две или три слики, истовремено се одвиваат две или три акции во нивна комбинираност.

Мултиплициран екран - своевиден каледоскоп од слики, кои го прават кадарот да има мозаична структура.

Двојна експозиција - истовремено проектирање на две слики, една преку друга. Со овој знак мошне волшебно се спојуваат просторот, времето и акцијата.

Двојната и многукратната експозиција имаат карактер на синтетизирање на различни простори и содржини.

Покрај овие знаци, како интерпункција можат да се користат и бојата, острината-неострината (како што е шарф-во-шарф), композицијата на кадарот, дијалогот, говорот, звукот, музиката итн.

Сиве знаци на филмската интерпункција ја откриваат својата техничка и механичка природа. Со тоа грубо делуваат врз доживувањето на гледачот и можат да ја нарушуваат илузијата на реалноста на просторот и времето, односно идеалната фактура на филмската стварност. Но, тоа е веќе прашање за естетските сфаќања на филмот во однос со стварноста.

Сиве побројани интерпункциски знаци биле мошне популарни во одредени периоди на развојот на филмот во соодветност со тогашната естетика на филмот.

Модерниот филм често се служи со филмскиот рез, а повеќето автори настојуваат стварноста да е во континуитет на дејствието, просторот и времето, за да се добие автентичност, каква што е во долгите кадри и кадри-секвенци.

Сепак, филмската интерпункција има своја функција, посебно во психолошко-релаксирачка функција. Таа врз темпото и ритамот на доживувањето кај гледачот, врз неговото забрзување и забавување, врз определувањето на интензитетот и екстензитетот на впечатоците, како и врз меморирањето на редоследноста на сцените и на секвенците. А со тоа дејствуваат врз синтетизирањето и компрехирањето на филмот во едно негово целосно доживување со својот темпо и ритам.

2. Темпо и ритам

Филмскиот рез и интерпункциските знаци, не само што го артикулираат доживувањето, туку се и во функција на создавање на темпото и ритамот на филмот.

Темпото и ритамот се во дијалектичко единство на меѓусебно обусловување и детерминирање.

Темпото и ритамот се онтолошки супстрат на доживувањето. Доживувањето не би имало свој тек ако темпото на кадрите со своите „*што*“ и „*како*“ не би биле конституенти, кои во поврзувањето, спојот на сцените и секвенците, го условуваат ритамот на филмот, кој е онтички фундамент за доживувањето на филмот во неговата филмичност, стварност и естетичност.

Без ритам не би имало уметност, вели Ели Фор во својата „Историја на уметноста“.[98:244]

Во основата на ритамот е движењето. А движењето е голем учител на нашиот лиризам, ќе нагласи Ели Фор.

Самиот ритам е закон на повторување, групирање и игра на броеви, со цел да се обезбеди хармонија на движењето и негов континуитет. [98:245] А самата хармонија е естетското во ритамот. Хармонијата со ритам се доживува како форма [33:84] на целиот филм. Ритамот е местото на кое се соединуваат моторичноста со доживувањето, сетилноста со свеста, емотивноста со церебралноста. [295:54]

Ритамот доведува до доживување на екстаза, која е производ на самиот ритам на филмот кај гледачот. [295:268]

Душан Стојановиќ ќе истакне дека ритамот е единствената платформа за остварување на врвното единство на *есџејскиот феномен*, највисок и сеобединувачки *есџејски чиниџел* на филмот [295:54]

Тоа што првично се забележува во перцептивноста на ритамот, секако дека се физичките движења како основни одредници на филмскиот ритам [46:387]

Ритамот на филмот започнува од најавната шпица и се одвива низ кадрите, сцените и секвенците, завршувајќи со одјавната шпица.

Така, во филмот на Јержи Кавалерович „Фараон“ имаме темпо и ритам во кадар, кога свештеникот е со раширени раце кон сонцето: Во овој непрекинат кадар, времето се случува не како едноличност, туку низ постепеноста на интензитетот и екстензитетот на светлоста со појавата на затемнување и оттемнување.

Во филмот „Среќна Нова 49“ на Столе Попов, во секвенцата кога возот пристигнува на станицата во Југославија, во сцената на купето, кога офицерот, сиот избекумен, го вперува пиштолот, монтажно, со звук на истрел, се доживува просторност. Со менувањето на кадри во една префинета ритмичност со завесата се предвестува самоубиството. Потоа се смирува кадрирањето и имаме смирен кадар кој трае подолго. На завесата крв и се сознава дека офицерот се самоубил.

Валтер Рутман во својот филм „Берлинска симфонија“ се служи со статични кадри и со монтажно-ритмичка динамика на нивното менување. Според тематски целини, го прикажува Берлин од утро до вечер, животот во неговата пулсација, од пристигнувањето на возот во Берлин до неговото заминување. Тоа е документарен филм со изворно темпо и ритам на една симфонија за еден голем град - Берлин.

Во филмот на Робер Бресон „Дневникот на еден селски свештеник“ - кој е снимен во црно-бела техника, темпото во кадрите - е одреден од осветлението и композицијата на кадарот кој е со извонредна фотографија во распоредот на светли и темни површини. Сообразен е и мизансценот со бавноста на движење.

Кадрите се исполнети со лаење на кучиња, кукурикања на петли и кокодакање на кокошки. Целокупната селска атмосфера и амбиенталност прават ритамот да се одвива пропорционално: сцена на пишување на дневник, па секвенца на дејствие, па сцена на пишување на дневник, па секвенца на дејствие итн. А секогаш со затемнување и оттемнување, како и со претопи. Сиот ритам на филмот е

една меланхоличност и идеализам во издржливоста, без оглед на реалноста и нејзината суровост.

Филмот на Андреј Тарковски „Сталкер“ е во кадри-секвенци. Времето реално тече низ кадарот, ритмот е во стварноста што се одвива пред нас во непрекинатост.

Целиот филм е глобална метафора за човекот во светов како непознатлив и за потребата од вера, што ја има Сталкер, а не научникот кој се сомнева, ниту, пак, писателот кој нема цврста вера. Но, Сталкер е водач низ непознатата зона, т.е. светот. Инаку, Сталкер го сметаат за малоумен, па дури и неговата жена така го третира. Во кадарот-секвенца Сталкер ги води, и снимен е од една страна, во движење и од профил ги следи камерата. Камерата се движи така како се движат Сталкер, писателот и научникот. Нивното темпо е темпо и на самиот кадар; ритмот на стварноста е ритам на кадарот, а не обратно.

Ритмот е во секој кадар и темпото се одвива низ параметрите на кадарот, на тоа „што“ и „како“, како по интензитет, така и по екстензитет на перципирањето и аперципирањето на својствата на кадрите, од сцена во сцена, од секвенца: во секвенца; Со тоа, акумулативно, низ слоевитоста на значењата, се одвива доживувањето во својот дијалектичен тек на идејно-тематско, сужејно-драматуршко рамниште, како и на естетска перцептибилност на формално-естетските својства (план, ракурс, композиција итн.).

Во однос на ритмот на филмот, секако дека тој не може да се создаде без филмскиот кадар со сите негови параметри. И секој кадар има темпо во себе.

Секој кадар за да биде разбирлив во доживувањето мора да трае одреден минимум време. А тоа ќе зависи од сите параметри на кадарот.

И самата содржина на кадарот го условува односот со претходниот и со последователниот кадар. А од тоа веќе се одредуваат и меѓусебните односи на кадрите во просторно-временски спој, така и во ритмичко-динамичкиот тек на одвивањето на доживување, со драматуршки консеквенци во односите на кадрите.

Во самиот кадар, темпото е брзината на одвивањето на дејствието, на движињето во мизансценот, на актерската игра и на изговорувањето на дијалогот, како и на брзината на движењето на камерата во еден кадар, сцена, секвенца и во целината на филмот. [19:308]

Значи, темпото веќе може да се утврди во еден кадар - од самата акција во кадарот, од музичкиот и дијалогски ритам, од темпото на звуците и шумовите, од интересните детали во кадарот, како и од вниманието на гледачот и расположението на публиката, како и од брзината на дијалогот или монолот, или од самото раскажување.

Самото темпо може да биде нормално, брзо или бавно.

Ова покажува дека во филмот *не зависи сè од монтажајта*, туку и од сите својства на филмскиот кадар, како естетските, така и оние на стварноста.

И ритамот на филмот не доаѓа исклучиво од монтажата, иако, ритамот е битен квалитет на монтажата, во чија основа, според Бабац, е принципот на споредување. [19:303]

Така, врз основа на периодичноста и правилноста, што се одлики на филмскиот ритам, кои се забележуваат со сменување и повторување на некои воочливи единици во некое востановено временско или просторно растојание, ритамот се доживува со споредување на два кадри, две дејствија, и веќе претпоставува некој редослед, а тоа е најпроста ритмичка рамномерност. [19:303]

Бранко Белан смета дека три кадра се веќе ритмички, а два кадра, во споредбата, се аритмички. Со пет кадри се има впечаток на ритам, а со четири дејствува аритмичноста. [33:93] Ритамот зависи веќе од еден кадар и тоа со целесходната употреба на сите перцептивни чинители на самиот кадар. [246:199]

Според тоа, филмскиот ритам започнува од кадарот. Но, се создава со менувањето на кадрите, со нивната должина и временско траење во правилна организираност, што се остварува со монтажата. Ритамот е рамномерно редење на различни елементи во траење, забрзано или забавено, со напрегнатост или опуштеност во некое движење или некој тек. [19:301]

Впрочем, самиот термин „ритам“ во своето етимолошко потекло од грчкиот збор „*rhythmos*“ јасно укажува на тек, течение.

Ритамот содржи цикличност, повторување или одредено разликување. Ритамот е субјективен квалитет на текот на времето како ритмичка организација на движењето. [19:302]

Самата ритмичка организација на филмското дело е мошне важна за драматургијата на филмот, како и за доживувањето на гледачот.

Ритамот на филмот е одраз на персоналитетот на авторот, на неговото доживување на светот и животот. Со филмската монтажа тој го создава својот ритам на доживување на самиот свет.

Ритамот во филмот го води и одредува доживувањето. И темпото и ритамот се онтолошки детерминанти на доживувањето, кое во гледачот е перципирано и аперципирано во зависност од кадрите и нивната монтажа како израз на авторот (заедно со монтажерот), на неговиот темперамент и карактер, како и на неговиот поглед на светот и животот, што гледачот може да го доживее низ ритамот на филмот како експресија на авторот.

Во филмот, според Марко Бабац, може да се разликуваат два вида ритмови, надворешен и внатрешен.

Надворешниот ритам се однесува на ритамот на физичко дејствие во кадарот кое може да биде дејствие на актерот, на било кој човек, животно или машина.

Исто така, таков е и монтажниот ритам, кој се создава во спојот на два или повеќе кадри во зависност од нивната должина.

Секој кадар по себе има своја експозиција, кулминација и епилог, разрешување. И секој кадар се заменува со друг во моментот кога опаѓа интересирањето за кадарот (за она што тој го донесува). Со филмскиот рез се врши промена на содржинката, но и на афективниот тон на секој кадар, сцена и секвенца во целина на филмот.

Надворешниот ритам се однесува и на она што е внатре во кадарот, кога во еден статичен кадар се одвива дејствие или кога камерата се движи во швенк преку некоја статична содржина. Таков е и ритамот на ликовно-динамичките решенија на композицијата на кадарот.

Музиката со својата метричка или ритмичка структура, исто така може да биде надворешен динамички елемент на сликата или на монтажата. Такво нешто се создава и со ритамот на звучните ефекти, ако постои јасен ритмички распоред на акцентите. Ритам кој се пренесува врз кадарот, сцената и секвенцата, давват и изговорените зборови на ликовите и ритамот на говорниот коментар.

Всушност, станува збор за едно богатство од ритмички потенцијали на аудио-визуелниот распоред на акцентите.

Внатрешниот ритам произлегува од множеството реални и естетски елементи - од ритамот на актерската игра во мизансценот, од ритамот на дијалогот и текстот на коментарот, од ритамот на ликовните вредности на кадарот, од ритамот на употребената музика како дополнителна естетска вредност, од ритамот на звучната атмосфера, од ритамот на излагањето на содржината на сцената, на секвенцата и на целиот филм.

Внатрешниот ритам, главно, се определува од квалитетот на карактеристиките на содржината, а не од должината на кадрите во монтажата и од динамичките својства кои влијаат врз надворешниот ритам.

Со внатрешниот ритам се постигнува психичка и драматуршка напрегнатост кај гледачот, во зависност од квалитетот и густината на информациите на екранот во единица време. [19:306]

Во практиката, внатрешниот ритам се наречува *режисерски ритам* и е повисока ритмичка структура на филмското дело. [19:307]

И надворешниот и внатрешниот ритам на филмот се планираат и организираат во текот на самото настанување на делото - од доживувањето на авторот, преку процесот на понадворештвување и со посредувањето на филмската монтажа. Во процесот на повнатрешнување, низ филмската проекција, ритамот на филмот ќе се доживува од гледачот како негово доживување.

Според нас, во однос на прашањето на темпото и ритамот, идеален филм би бил оној кој би бил како *симфонискајќа музичка форма*, со своја сеопфатност, величественост и ритмика на доживувањето.

Во текот на филмската проекција, гледачот би бил во *експлицитност* на доживувањето на *свештој* и *живој* со идентификација на дистанца во доживувањето на противречностите во единство со откривање на вистината низ естетското (убавината). А тоа онтолошки не е возможно без филмска проекција, како што и самата филмска монтажа онтолошки не постои без филмска проекција.

3. Филмска проекција

Филмската проекција е онтолошка експликација на филмската монтажа.

Филмската проекција е синтетичка форма на доживување на филмот во свеста на гледачот во сета негова процесуалност и кинестетичност.

Кино-салата, филмскиот екран и проекцијата низ проекторот ја овозможуваат онтологијата на перцептивноста на филмската лента во нејзиниот тек на екранот како сукцесивност на сликички, низ аперцептивноста на синтетичноста на доживувањето низ што филмот, онтолошки како филмско дело, суштествува во актуалитетот на процесуалноста, што се одвива во време, во самата свест на гледачот.

Без рецепција, без свест нема филмско дело. Во комуникацијата со филмското дело, со свест, за неговата содржина, со доживување на неговата идеја суштествува филмското дело. Онтолошки филмската проекција е начин на суштествување на филмот.

Свеста е сведоштво за на актуалноста на филмското дело, а неговото доживување е реалитетот на суштествувањето на филмот. Тоа е воедно и комуникација помеѓу авторот и гледачот, размена на вредностите и нова дијалектичка стапка на одредена содржина. Кино-салата, проекторот и екранот, онтолошки погледнато, ја овозможуваат оваа комуникација.

Симболично филмот на Керол Рид „Третиот човек“ започнува со доаѓањето на Холи Мартинс на железничката станица во Виена. На крајот на филмот е дадена улица, Холи Мартинс се потпира на лимузината и гледа кон девојката на Хари Лајм, која без да го погледне си заминува право по улицата.

Филмот на Вим Вендерс „Небото над Берлин“ започнува со небо. Око. Улица. Луѓе, згради. А крајот на филмот е со небо и титл „Продолжува“.

Луис Буњуел својот филм „Фантом на слободата“ го започнува со градот Толедо во 1803 година. Наполеон води војна во Италија. На стрелиштето, тукушто ќе бидат стрелани заробеници кои извикуваат „Долу слобода!“ А на крајот, филмот завршува со зоолошка градина. Ној. Улица. Инспекторот. Се слушаат пукотници и демонстрантите викаат „Долу слобода!“

Дим Цармуш својот филм „Down by low“ го започнува во соба. Жак седи на кревет со девојка, полуоблечена, која со гнев зборува за него и неговите планови. И крајот на филмот завршува со тоа што Џек и Жак се разделуваат. Џек оди по

левиот, а Жак по десниот за Лос Анџелес. А Робертино останува со својата сонародничка.

Ингмар Бергман својот „Седми печат“ го започнува со оттемнување. Небо и облаци. Три црни птици летаат меѓу облаците. Разбрането море. На песочниот брег рицарот, коњот и шаховската табла со наместени шаховски фигури. Смртта во облик на човек со обезличено лице и во црн плашт.

Филмот го завршува со сртот по кој Смртта ги води господарот (рицарот), слугата, жената на господарот, жената на слугата, ковачот, а сето тоа од спротивната страна го гледа актерот-комедијант во својата визија.

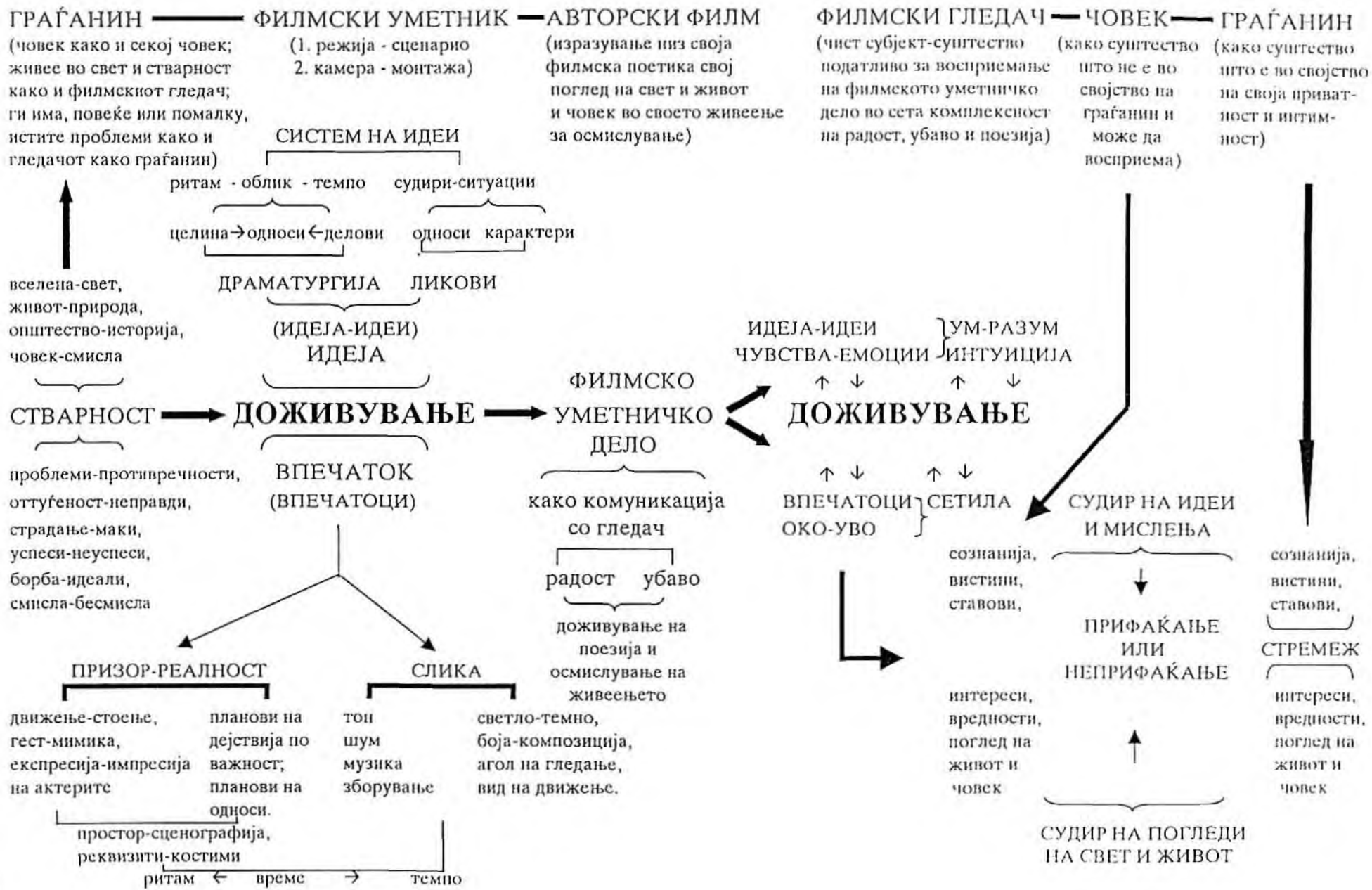
Додека, пак, Акиро Куросава својот филм „Крвавиот престол“ го започнува и завршува на ист начин. Во долината измаглица, а е осветлен камен столб, ограден наоколу и се слуша пеење на хор со длабок и бавен глас за повеста на еден силен и храбар воин како подлегнал на слабоста на својата жена, која го поттикнала на амбициозноста за власт и моќ да го убие својот господар и пријателите, за самиот на крај да биде убиен, а неговата жена да полуди. Филмот завршува пак со камениот столб, кој е осветлен, во долината измаглица и хорот со длабок и бавен глас ја пее епски повеста за силниот и храбар воин кој...

Помеѓу почетокот и крајот на филмот се одвива филмската стварност низ проекцијата во кино-салата во која гледачите неа ја доживуваат како стварност што се одвива дијалектички, а во форма на естетска вообличеност и перцепција.

Киното и кино-салата имаат своја онтолошка релевантност, не само за авторот, туку и за гледачот. Тука се збиднува комуникацијата, која е непосредна, низ посредуваноста од филмската монтажа, која со филмската проекција, станува како непосредност на доживувањето на гледачот на филмот.

А во тоа е комуникацијата и односот на автор-гледач, како што се обидовме да го прикажеме на следниов шематски приказ.

Во темницатаа кино-салата се открива осветлено платно со црна рамка, со мал лак на кошињата, за не изгледа остро и грубо како правилен геометриски квадрат, туку како хармоничен естетски простор кон екранот кон кого се насочени



погледите на посетителите, небаре ќе гледаат „настанување на нов, хомоген и хармоничен, единствен и богат свет со сменување“ [173:65], како што пишуваше познатиот унгарски философ Ѓерѓ Лукач во својот есеј „Размислување за една естетика на киното“, уште во мугрите на филмската уметност во 1913 година.

Меѓу останатото, Лукач ќе ја антиципира, основната вистина за киното „Сè е можно“ - тоа е погледот на светот на киното [173:64], во кого се менуваат светови, драми, сновиденија, мечти и мелодрами, трагедии и комедии, каков што, е впрочем, и самиот живот на човекот.

Очите на гледачите максимално отворени и сконцентрирани кон филмскиот екран. И одеднаш започнува магијата со снопот на зраци на светлина над нивните глави кои се дисперзираат рамномерно и незабележително на површината на платното. Волшебнички, светлоста, за миг, го создава почетокот на еден нов свет, како што со big bang започнал универзумот.

Светлоста е суштина на филмот, не само да се создава свет на филмската лента, туку и истиот свет да се доживува на филмскиот екран. Светлоста го открива битието на сите нешта, како од светлата, така и од темната страна на нивното суштествување.

Исто како што и прачовекот во предисторијата, во ноќите, во мракот на пештерите, со пламенот на запалениот огин, светлоста му ја давала сигурноста и му ја откривала волшебноста на играта на сенките, што се одразувале на нерамномерните каменести површини на внатрешноста на пештерите во кои престојувал како во живеалишта - така магијата на светлоста и сенките, нивното треперење и возбудливоста, стравопочитувањето и вчудовиденоста од таквата светлосна игра е архетипска парадигма на кино-гледачот како амалгам наслоена во длабочините на несвесното на модерниот гледач. Кај него, истиот парадигматичен архетипски начин на реагирање е присутен во секој миг на следење и доживување на филмот во кино-салата, во која темнината е супстанца за можноста филмот да постои како реалност со сите својства на стварност и во сета уверливост на вистинитост.

Играта на светлоста и треперењето на сенки продолжува како *голема човекова космичка авантура со незгаслив мейџафизички коинез во ВИСТИНА(ТА), АПСОЛУТ(ОТ).*

Започнувајќи од кинескиот театар на сенките, преку camera obscura, па со Ниепс и Дагер, кои на површина со слој од фоточувствителна емулзија го отсликуваат ликот на човекот и глетката пред објективот, преку Мејбриџ и Едисон, кои успеаја да го заживеат фотографираниот лик и глетка во живо, подвижно пулсирање, за да дојдеме до браќата Лимнер, кои со првите, подвижни снимки на автентичното приближување на возот во железничката станица Сиота во 1895 година, го оживеаја архетипот на реагирањето на прачовекот во цивилизираниот човек, кога на првата филмска проекција во Париз, во салонот на Grand Café, гледачите избежумени од самата глетка, во темнината, започнале да бегаат за да не ги згази возот. Тоа го покажа и докажа дека подвижните слики со фактурата на стварност го счудовидоа светот. Филмот полека се инкорпорираше во културата на граѓанското општество со соодветниот нов архитектонски објект: КИНО, кое ги претпостави како онтички одредници на филмското постоење: сала, седишта, проекционен простор, екран и, пред сè, светлост и темнина.

Палеонтологијата на перцепцијата на филмот е сочувана во затемнетата кино-сала, а археологијата на доживувањето на филмот е конзервирана на филмскиот екран. Киното станува новиот храм на новиот медиум на цивилизацијата на XX век: ФИЛМ, а граѓанската култура се здоби со нова уметност: ФИЛМСКАТА УМЕТНОСТ!

Но, уште од самата појава на филмот, него го придружува двосмисленоста која трае сè до денес (а најверојатно сè додека постои како таков): од една страна, како индустрија, а од друга, како уметност. А тоа се одразуваше и сè уште се одразува на киното да биде амбивалентно во своите функции.

Герг Лукач сосем јасно ќе забележи во споменатиот есеј дека „киното“ се сфаќа како инструмент на некоја очигледна настава, како некоја нова и евтина конкуренција на театарот, значи, од една страна, педагошки, а од друга, економски.[173:62] Но, Лукач исто така го согледал, она што не било воочено во однос на киното кога ќе запише дека тоа е „една нова убавина..., чие определување ѝ припаѓа на естетиката; на тоа, денес, мислат само малкумина“.[173:62]

Токму оваа естетско-метафизичка димензија е во заден план на киното, а во преден план е конфорно-хедонистичката димензија.

Без оглед на сето тоа, сепак можеме да се запрашаме заедно со Андреј Тарковски, прочуениот руски филмски режисер: Зошто луѓето одат во кино?

Неговиот одговор е: „Луѓето одат во кино заради живото искуство, бидејќи филмот, како ни една друга уметност, го проширува, збогатува и го собира човечкото искуство“.[313:62]

И не само тоа, како што вели Тарковски, туку киното му овозможува, на „гледачот да трага да го исполни духовниот вакуум кој настанал како сплет на посебни околности на модерното човечко постоење, како што се постојаната активност, отсутност на длабок човечки допир и материјалистичката цел на современото образование“.[313:82]

Токму тие возвишени, посупстанцијални, витални и духовни аспекти, се збиднуваат во кино-салата додека се одвива филмската проекција, која ја воспоставува комуникацијата меѓу луѓето на мошне својствен начин како филмски гледачи и публика. Таа комуникација е, најпрво, во правец со авторот на филмот и светот што го преферира, а потоа и немата, мошне динамична пулсација на секого со секој во салата со своите реагирања низ воздишка, плач, смеа, восхит, гнев, извик, урлање, ракоплескање..., што се своевиден израз и однос на ставот кон светот и драмата што се одвиваат пред нивните очи на филмскиот екран.

Додека трае проекцијата, сите разлики меѓу луѓето, од секаков вид, се поништуваат. Тие стануваат филмски гледачи и се едно исто: човечки род во доживувањето на драмата на постоењето во светот. Во тоа е хуманистичката димензија на киното и филмската претстава. Мошне вехементно, тоа го покажа францускиот философ Анри Бергсон по повод на бурлеската на немата филмска комедија, кога ќе констатира дека за смеа во кино-салата се потребни гледачи (множина), а не сам гледач (еднина).

Оваа хуманистичка димензија на киното и кино-салата со ништо не може да се замени. Секој обид во тој поглед, речено бодријаровски, ќе биде само симулација и симулакрум на кино-салата.

Затоа, ниту телевизијата, ниту видеото, ниту каков-годе било современ високо софистициран електронски медиум не можат да го одведат филмот и киното во археолошкото доба на информатичката цивилизација, сега е на прагот на новото

столетие, туку само можат него деструктивно да го елиминираат без да се знае од какви мотиви.

Филмот ќе трае како филм сè дотогаш додека ќе се снима *човековата драма на постојење во светот, по којра за висината на своето живеење на филмски линија*, со објектив и светлост, со одбир на материјалот (монтажа), со грајфер што подвижува 24 сликички во секунда, со проекција во затемнета кино-сала, со публика која ја насочува својата свест кон комуникација со него. Кога сиве овие одредници ќе се елиминираат, тогаш филмот онтолошки ќе престане да постои.

Секој медиум треба да си ја спознава и открива својата иманентност и својственост на пристапот кон стварноста. Стварноста не е овластена само за еден медиум, туку за сите и за оние што допрва ќе се откриваат. Апсолутната вистина за стварноста е оставена да се открива.

Во тој поглед, филмот има своја иманентна естетика, свој онтолошко-гносеолошки пристап кон стварноста, како и своевидна филмичност во откривањето на вистината за човековото живеење во светот.

Тоа што доведува до недоумици со филмот, пред сè, се должи на „неодреденото место на филмот помеѓу уметноста и индустријата“, како што ќе напише Тарковски во својата книга „Вајање на времето“.[313]

Тарковски го искажува ова, мошне познато, сознание: „Штетно влијае на публиката сружувањето на критериумите во комерцијалните филмови или продукциските стандарди на телевизијата, кои публиката ја расипуваат до недозволив степен, не дозволувајќи да ја доживува вистинската ументност.“

Едноставно, проблемот е во философијата на цивилизацијата, во дијалектиката на капиталот и профитот во однос со техниката и технологијата, а посебно во културата на општеството, која го претпоставува киното како архитектонски објект, проектиран и дизајниран за естетика за доживување на филмот и за публика во која се реализира хуманистичката димензија на комуницирање со гледањето на филмот, во затемнетата кино-сала, во која човекот се соочува во себе со архетипот на прачовекот од пештерата во перцепцијата на сублимиран начин на *доживувањето на висината и убавината*.

Таквото кино ќе биде храм на културата во мапата на градот и мегаполисите, во кого што луѓето, понесени од доживувањата, ќе се збогатуваат со нови сознанија и искуства, содржини и вистини за себе и другите.

Киното е одраз и огледало на сјајот и бедата на духот, на етичката доблест и декаденција, на естетската возвишеност и комерцијализација, на достоинството на човекот и на протитуираната егзистенција.

Одјавната шпица на филмот завршува, се запалуваат светлата во кино-салата, во која што тукушто е одгледан филмот како целина. Гледачот гледаше еден свет на филмскиот екран. Впечатоците, по проекцијата, и понатаму траат и го побудуваат да се прашува за тоа, со што филмот остави такви импресии на него и кои се тие елементи кои го одредија неговото доживување, како и да размислува за вистините што ги искажа филмот.

Филмот, како уметничко дело е комуникација помеѓу авторот и гледачите со која се пренесуваат чувства и мисли за човековиот живот и судбина и за неговото место во светот во кој што живее и мечтае за подобар свет.

ТРЕТ ДЕЛ
ФИЛМСКАТА МОНТАЖА
И
СТВАРНОСТА

ОБРАЗЛОЖУВАЊЕ

Филмската проекција е вистинскиот реалитет на филмското дело.

Од онтолошка гледна точка, филмското дело е постоечко само кога е проектирано и гледано од гледачот како субјект, кој, покрај останатите својства што му се иманентни, во кино-салата го актуелизира и својството на филмскиот гледач.

Филмското дело, речено онтолошки, се случува во свеста на гледачот. Во самата свест се одвива посредувањето, со филмското дело, помеѓу авторот и гледачот во однос на стварноста во која што тие се, биле или ќе бидат. А со тоа, и филмската монтажа, како онтолошка детерминанта на посредување при создавањето на филмското дело, се експлицира и во однос на/со стварноста.

Во филмското дело, супстанцијалноста во стварноста се посредува со филмската монтажа помеѓу авторот и гледачот за тие истата стварност да ја менуваат, аксиолошки искажано, кон вредности на човеково ослободување и суштествување во слобода и убавина.

Со тоа, и смислата на филмското уметничко дело е *освесетување*, што е иманентна функција на доживувањето.

Стварноста е посредувана помеѓу авторот и гледачот, со филмската монтажа, што се експлицира во филмското дело, низ филмската проекција во свеста на гледачот како начин на спознавање на самата стварност.

Со доживувањето на делото, гледачот и сам себе си се освестува во реалитетот на тоа дело, а посредно и во стварноста во која што егзистира.

Супстанцијата на филмот е *доживување(шо)*, што го гради филмската монтажа со темпото и ритмот, кои се детерминанти за конституирање на доживувањето во континуитет, полно со значења и целосно, а што се одвива сукцесивно во создавањето на естетската стварност на филмскиот свет, чија супстанција е во развој од почеток (од згаснувањето на светлото во кино-салата и најавната шпица) до крај (до одјавната шпица и запалувањето на светлото во кино-салата), а која супстанција гледачот ја интроизира во својот свет на доживелици.

Смислата на доживувањето на филмот, за гледачот е во неговото освестување на „што“ во филмот (материја, содржина) низ тоа „како“ во филмот (форма, естетика).

Функцијата на освестувањето е да го направи гледачот свесен за светот во кој живее.

Освестувањето за човекот има смисла за ширење на свеста, самосвеста и на неговата слобода.

И филмската монтажа во однос со стварноста е обусловена да се пројавува во разни видови монтажи како разни начини на пристапи кон стварноста за осознавање и откривање на супстанцијата на самата стварност што се изразува низ филмското дело.

I. ВИДОВИ ФИЛМСКИ МОНТАЖИ

Додека стварноста, во својот тоталитет и единство, непосредно не може да се доживува, дотогаш ќе постојат ограничувања и избор. Овие постапки и ја одредуваат филмската монтажа во посредувањето на стварноста со дијалектиката и естетиката на филмската стварност во филмското дело.

Односот кон стварноста одредува каков ќе биде пристапот кон посредувањето на стварноста со филмската монтажа во филмското дело.

Пристапот кон стварноста никогаш не е одреден догматски за било кој творец на филмската уметност, туку, сообразно на неговата творечка импулсивност, инспирација и имагинација, така и ќе пристапи кон стварноста во нејзиното посредување во филмското дело што ќе го создава.

Во текот на историјата на филмската уметност се изнајдувани разни форми на посредување, а со тоа филмските монтажи станале своевидни модели или парадигми за одреден вид на пристап кон стварноста.

Со појавата на разни видови филмски монтажи се поставил и теоретскиот проблем на систематизирање и класифицирање на филмските монтажи.

Во тој поглед, до ден-денес, во теоријата не се успеало да се даде една, единствена класификација на филмските монтажи.

А тоа е своевиден прилог кон доказот дека стварноста може да биде посредувана различно помеѓу авторот и гледачот во зависност од изразувањето.

Сите досегашни класификации кои се направени во теоријата, кај разни теоретичари, главно се засновуваат на разни принципи, во терминологски поглед се служат со разни термини, а во суштина се совпаѓаат.

Веќе Всеволд Пудовкин се обиде да даде една класификација на филмски монтажи, како што се: спротивност, споредување, сличност, истовременост-паралелност, повторување на тема „лајтмотив“.

А потоа Ејзенштејн вака ќе ја подели монтажата на атракциите, метричка, ритмичка, тонална, хармонична и интелектуална. [1;79;3].

Бела Балаш ги наведува следниве видови монтажи: идејна, метафоричка, поетска, алегорична, интелектуална. [20]

Слични се и обидите на Сејмон Тимошенко [321:488-504], а особено на Рудолф Арнхајм [10:85-89], кој незадоволен од Пудовкиновата ќе се обиде да даде посистематична класификација.

Така и Рајмонд Спотисвуд, Анри Анжел, Ренато Мај [185], Пол Рота, Јежи Плажевски [255:1/163-185], Марсел Мартен [180:108-115] и многу други даваат свои класификации. Речиси нема теоретичар кој не се обидел, според на своите стојалишта и критериуми, а да не даде некоја класификација на видовите на филмската монтажа. Сè се тоа само обиди за систематизација и класификација на монтажите.

Кај некои теоретичари се среќаваме со некој вид принципи за поделба на филмската монтажа, како што е кај Алексеј Соколов, кој ги зема предвид следниве: монтажа според големината на планот, според ориентацијата во просторот, според насоката на движење на објектот во кадарот, според фазата на движење на објектот во кадарот, според темпотот на движење на објектот, според композицијата, светлоста, бојата, според оската на објективот, според насоката на движење на основната маса во кадарот. [73:202]

Или пак, се даваат низа правила, како што е кај Едвард Дмитрик: никогаш не прави рез без вистински разлог; ако не сте се решиле кај која одредена сликичка ќе направите рез, секогаш сечете подолго, отколку пократко; колку што е можно, резот треба да се прави на движење.

Сите принципи и правила се со интенција да се воспостави поврзаност помеѓу кадрите, сцените и секвенците во нивниот континуитет, да се постигне тек на самата наративна во нејзиното драматуршко одвивање, а доживувањето кај гледачот да се одвива непречено.

Но, видовите монтажи само покажуваат свој историски тек на настанувањето и развојот како начините на изразување и развој како начини на изразување на идеите во однос со стварноста.

Обидот да се изрази стварноста и таа да се доживува во сета слоевитост и противречност со сета можна значенска структура на доживување условува да се изнајдуваат вакви или онакви монтажи: монтажа со гладок рез, невидлив или воочлив, видлив остар рез; монтажа на наративниот тек на дејствие или на ненаративниот тек на дејствие, за филм со затворена или со отворена драматургија.

Потребата за осознавање и прикажување на стварноста во сета сестраност и целина води кон творечки пристап и соодветен начин на снимање на стварноста и на спојувањето на кадрите, сцените и секвенците во филмот, што ќе се рече кон одреден тип на монтажа.

И можноста разните видови монтажи да се класифицираат [19:243-270] се покажува како неможна, кога не може да се изнајде еден принцип за тоа или би се извело во строго систематска определеност и изведеност на сите видови монтажи.

Може да се земе историски да се изврши поделба на монтажата во немиот, озвучениот и во звучниот период на филмот. Потоа, може да се дели на родови: монтажа за игран, за документарен филм итн. Може да биде и според жанровската определеност на филмовите. Секој жанр има своја структура и кодовност, а со тоа и си преферира свој вид монтажа.

Се покажува дека сè зависи со кои принципи и методологија се пристапува во обидот да се класифицираат видовите филмски монтажи.

Тоа што може да се забележи во однос на видовите монтажи е дека секој вид на монтажа е своевиден модел на мислење и чувствување, со кој се обидува да се изрази стварноста и, соодветно на тоа, таа да биде доживувана од гледачот.

Обидот да се направи поместување во таквиот модел на монтажа како начин на мислење и чувствување доведува и до поместување во пристапот кон стварноста, во нејзиното откривање и осознавање. А со тоа настанува и метаморфоза на одреден вид на монтажа сообразно на развојот на техниката и технологијата и според цивилизациско-културните поместувања во човештвото низ историјата.

Тоа може да се покаже низ една синописничка анализа на вестерн филмот, во неговото менување и исчезнување, а со тоа и на сообразниот вид на монтажа.

Доколку ги исклучиме филмските снимки на браќата Лимиер, како и филмовите на Жорж Мелиес и на Брајтонската школа во Англија, тогаш историјата на филмот, а посебно на американскиот филм, во своите кинестетски и драматуршки одлики на филмичност, пред сè, започнува со вестернот на Едвин С. Портер „Големиот грабеж на возот“ (1903).

Во овој филм имаме акција (парадигматска онтолошка претпоставка на американскиот филм), паралелно одвивање на дејствие (фундаментална матрица на филмската монтажа на трансцендирање на просторот и времето, и создавање на

филмско време и простор, како единство на дејствие според принципот на каузалитет), пукање и престрелки (*spiritus movens* за одвивање на дејствието, психолошка тензија и релаксација во рецепцијата на мотивот на дејствието) и тема: грабеж, пари и закон (морална и етичка матрица на американскиот филм во дискурсот за односот добро и зло). А наратијата е линеарна (што, со некои исклучоци, е типична за американскиот филм, речиси, во сите жанрови) и фабулата ја има структурата: вовед, заплет, перипетија, кулминација, расплет (и *happy end*). Сета кодовност и митологема на вестернот во својата рудиментарност и архаичност се содржи веќе во филмот на Едвин С. Портер.

Но, генезата на вестернот, како што тоа го покажа познатиот француски теоретичар Жан-Луј Рјеперу [272] во својата книга „Големата авантура на вестернот (1894-1964)“, започнува од средбата на една митологија на Дивиот Запад и неговата иконографија со едно изразно средство какво што е филмот, кое се покажало, мошне погодно за вакви филмови.

Популарноста и привлечноста на вестернот ја објаснил познатиот документарист Роберт Флаерти, кога вели дека вестернот е движење: постојано се бркаат, во ниеден момент не се запираат и постојано е потеря, а публиката се заморува гледајќи ги коњите како во галоп поминуваат низ преријата. А движењето е фундаментално онтолошко својство на филмот и категорија од теоријата за филмот.

Вестернот, како матрица за американскиот филм, во себе има инкорпорирано три конститутивни онтолошки елементи: динамична акција, типизирани ликови и драматуршка функција на пределот (прерија, коњаници, ранч, каубои, река). Тоа што го прави вестернот филмичен е неговата кинестетичност, која е консеквенца на кинестезијата на кадрите, на динамичното менување на кадрите со нивната ритмичка монтажа, како и честото поместување на камерата.

Самите кодови на вестернот, коњот и опремата, шерифовската значка и канцеларија со затворот, кафеаната, коцкањето, блудниците, гробарот, улицата како простор на пресметка и престрелка, па митологемите, како што е митот за жената: љубов помеѓу добриот каубој и чедната девојка, и пречките што ја спречуваат нивната љубов, денес за холивудскиот филм се анахронизам и архаични. Веќе од крајот на четириесеттите, па во педесеттите и шеесеттите години.

вестернот се психологизира со „Поштанска кола“ на Џон Форд, „Точно напладне“ на Фред Цимерман, „Шејн“ на Џорџ Стивенс. Потоа се иронизира и пародизира, како што е во филмот на „Баладата за Кет Балу“, се истакнуваат антихеројството во „Дива орда“ на Сем Пекинпо и моралната декадентност во „Непростено“ на Клинт Иствуд. Со тоа, вестернот се затвора во сопственото атрофирање како архаичен жанр и анахронизам. Доведен до сопственото разградување како жанр, во пост-индустриското општество и информатичка револуција, како и времето на дигитализација, вестернот не може да биде инспиративен и компензаторски со ликови на каубои, како што биле Бронко Били..., Гари Купер, Џејмс Стјуарт, Џон Вејн, Берт Ланкастер, Кирк Даглас, Чарлтон Хестон... Сета кодовност на вестернот се истрошила и конвенционалностите на вестерн филмот не кореспондираат со ерата на високо софистицираната технологија, глобализација и мондијализација, на која не ѝ се потребни херои со архаични и рудиментирани морални категории на добро и зло, правда и неправда, јасен етички судир, туку ѝ се потребни ликови кои од поинакви антрополошко-етички карактеризации и позиции ќе се соочуваат со злото како корупција, криминал од планетарен карактер, со природни непогоди и космички сили или вонземјани, за што се неопходни поинакви карактерни особини и етички кодекс, отколку оние на каубоите.

Од скицираната анализа на вестерн-жанрот може да се види како филмската монтажа се стандардизира од Едвин С. Портер па сè до четириесеттите и педесеттите години, кога се психологизира, за Сем Пекинпо веќе во монтажата на филмот „Дива орда“ да врши поместување во самиот жанр, а со тоа стварноста да бидува посредувана со еден вид на монтирање кој го доведе вестернот до сопствено исчезнување.

Тоа покажува дека моделот на мислење и чувствување, кој се петрифицирал во модел на еден вид монтажа станува конзервативен во однос на стварноста и на можноста да се изразува и воедно да се доживуваат нови вистини. Впрочем, одговор без и филмовите на Андреј Тарковски, Миклош Јанчо и Тео Ангелопулос, кои користат долги кадри, кадри-секвенци, во кои монтажата на рез е исклучена, туку се прави во самиот кадар со менувањето на плановите, ракурсите, во движење, во една кореографска оркестрација, за стварноста да се дофати во автентичноста, низ

континуитет на просторот, времето и дејствието, за да се открие својата вистина, на начин, што самата стварност ќе се покаже како *сйварносй̄*.

Видовите монтажи се историски облици на модели на мислење и чувствување на стварноста низ субјективитетот на авторот во потребата за откривање на вистината за стварноста.

И штом еден одреден вид монтажа, како модел на мислење и чувствување, се стандардизира, конвенционализира и кодифицира, со самото тоа, тој станува петрифициран и конзервативен во однос на стварноста, која се менува во своите противречности. За стварноста во нејзиниот дијалектички тек секогаш е потребен нов израз на естетско обликување за доживување. А со тоа и иманентна филмска монтажа како посредување на стварноста во релацијата автор-гледач.

Во филмот „Спортски живот“ на Линдзи Андерсон имаме паралелна монтажа со флеш-бекови на две дејствија кои се испреплетуваат. А особено во првата секвенца, на игралиштето на рагби натпреварот, на рагбистот му се мешаат минатото и сегашноста, неговиот спортски и интимен живот, дејствија што во паралелен тек го искажуваат каузалитетот на испреплетеност.

Кај Ингмар Бергман во филмот „Поуки за љубовта“ флеш-бековите се во функција да се анализира стварноста.

Кај Сергеј Ејзенштејн во филмот „Штрајк“ монтажата е асоцијативна, на шок. Така, имаме секвенца на асоцијативност според овој редослед: надзорници - директор - капиталист - министер, па полициски генерал - полициски капетан - кодоши поврзани со телефон, со една рака, се слуша од една страна, а со другата рака, со телефон, се јавува на другата страна. Цел еден апарат, систем на власт и владеење.

Во филмот на Вим Вендерс „Небото над Берлин“ имаме мозаична монтажна структура. Слики и глетки од животот, на тротоар, во метро, во кафулиња и сл. Таква мозаична структура на монтирање среќаваме и во филмот на Жан-Лик Годар „Made in U.S.A.“, која е во вид на есеистичка, разбиена монтажа. Без наративност, со поп-арт пристап и стриповска иконографија и со карактеристики на американските трилер филмови.

Своевидна мозаичност на монтажата од гледна точка на неколку ликови во реконструкција на случка од стварноста, во нарративна драмска форма, имаме во филмот на Стенли Кјубрик „Залуден грабеж“.

Филмската монтажа на играни елементи со документарни снимки среќаваме во филмот на Душан Макавеев „Мистерија на оргазмот WR“, како што е во секвенцата со асоцијација и алузија, кога на терасата играат партизанско коло што го води таа (Милена Дравиќ) и тој (Зоран Радмиловиќ) и веднаш по аналогија документарни снимки на МаоЦедунг со свитата како оди по терасата и со крената рака го поздравува илјадниот народ кој го гледа со обожавање.

Луис Буњуел во својот филм „Андалузики пес“ применува монтажа според логиката на самиот сон, како еден мозаик кој навидум е хаотичен во неспоивоста. Но, има сопствена логика на кохерентност и споивост.

Кај Пуриша Ѓорѓевиќ во филмовите „Сон“ и „Утро“, монтажата е поетска и лирична со говор и дијалог во стихови.

А во филмот „Повраток“ на Живоин Павловиќ монтажата е со рез и затемнување, со документаристички пристап кон стварноста и понирање во битието на настаните, во сегментацијата на реалноста.

Во понирањето во стварноста, во осознавањето и изразувањето на вистините, авторите се обидуваат да го постигнат тоа со изнаоѓање на нови монтажни форми.

И токму новото видување на стварноста од страна на авторите и доведува до различни пристапи кон стварноста, а сообразно на тоа и до изрази што соодветно се преточуваат низ филмските кадри и филмската монтажа.

II. ПЛУРАЛИСТИЧКА ТЕОРИЈА НА ФИЛМОТ ОД АСПЕКТОТ НА ПОВЕЌЕСТРАНАТА И ДИЈАЛЕКТИЧКА ДИМЕНЗИЈА НА ФИЛМСКАТА МОНТАЖА

Пристапот кон стварноста никогаш не е на еден и единствен начин. Тоа никогаш не може да биде спознаена и објаснета на еднозначен начин за сите. Таа не може на еден и единствен начин да биде изразена и доживувана.

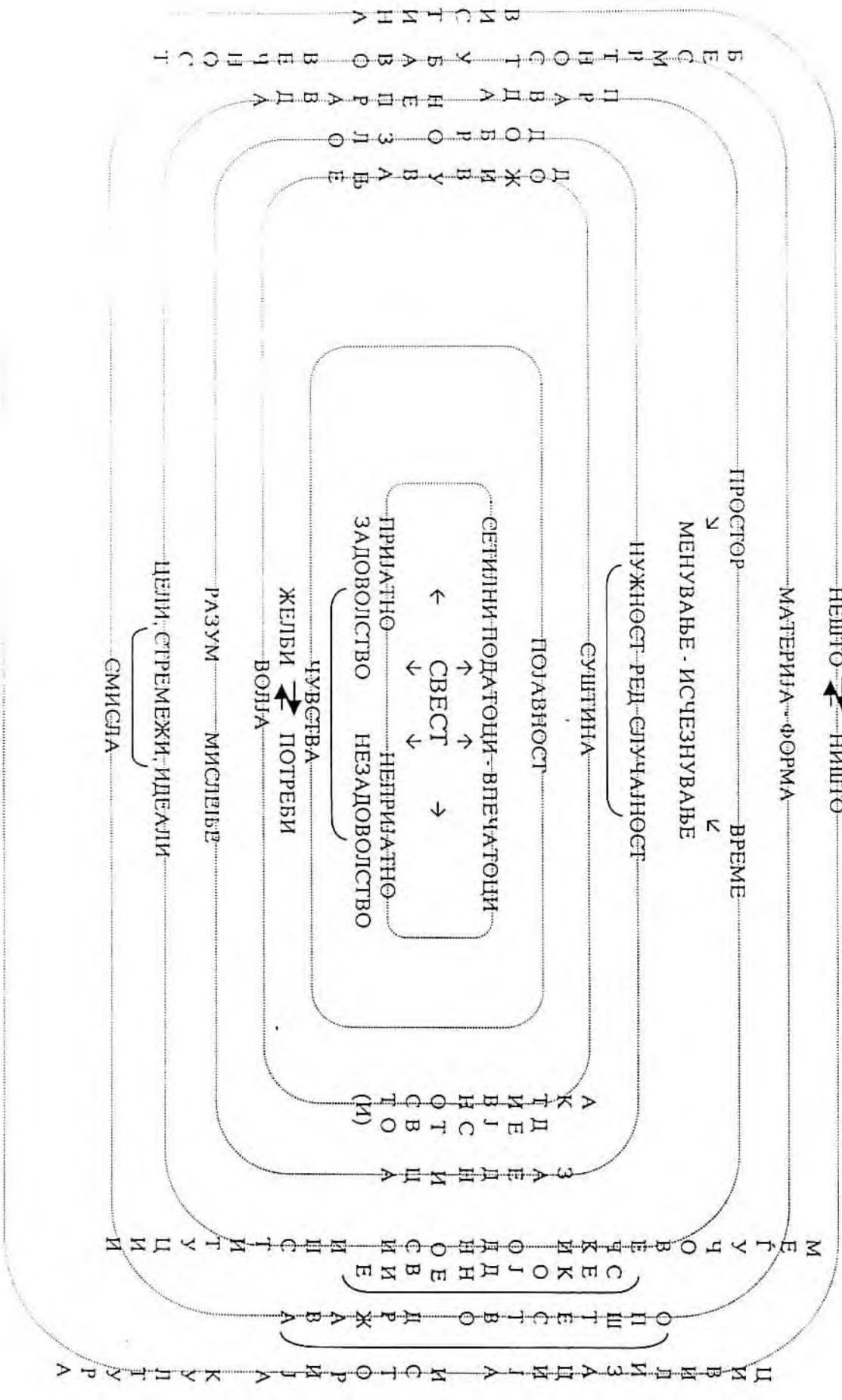
Стварноста е *misterium*. Отсуството на познание на апсолутната вистина, на *АПСОЛУТ(ОТ)* овозможува трагање по таква вистина, т.е. кон стварноста да се присуствува на разни, не докрај испитани можности на познание и доживување.

Стварноста е една и единствена. [230:251] Но, стварноста е недофатлива во сеопфатноста како тоталитет заради самиот расцеп на субјект и објект. И со субјектот наспроти објектот, секогаш се останува во таквата релационост. Стварноста како сеопфатна, искажана јасперовски, не може да се спознава со субјектот, кој секогаш е наспроти објектот, туку само со трансцендирање на себе како субјект во единството на стварноста, како е една и единствена. *А тоа е веќе misterium.*

Стварноста е постоење на појави, предмети и суштества како нешта што се постојано на границата помеѓу нешто и ништо, кои се во простор и, сегашност (што е во тек, сегашно време помеѓу она што изминало и што следи) и се случуваат по некој ред што човек не може да го менува (иако - можеби - сака да го промени). Сето тоа, околу себе, човек го доживува како вистинито и е свесен дека е стварност, како што и себе се доживува како стварност, врз основа на податоците што ги восприема преку сетилата (во зависност од бројот и квалитетот на податоците).

И секој создава претстава за тоа што го опкружува и живеејќи (чувствувајќи низ болка и пријатност, мака и задоволства, страдање и среќа, тага и радост) оформува мислење, искажано низ ставови и термини, постапки и поведенија, активности и дела, и, воедно, изразено низ целите (потребите, желбите и идеалите) што си ги поставува.

Тешкотиите и проблемите при остварувањето на плановите и целите на секого му укажуваат на стварноста во која што живее дека не е таква како што тој



Шематски приказ на онтолошката и аксиолошката димензија на овекувањето

ја сфаќа и посакува, дека е спротивна од неговите мечтаења за среќа. И посакува да ја менува и создава стварноста според својата потреба за слобода и убавина. (Види ја шемата за онтолошката и аксиолошката димензија на човекувањето.)

Но, човек се судрува со стварноста, со проблемите што си ги создава во непознавањето на целосноста на тоталитетот и сеопфатноста.

Соочувањето со проблемите значи да се мисли. А животот пружа милиони проблеми. И затоа мислењето е неопходно. [230:307]

Мислењето е да ги решава проблемите. А проблем е нешто што е дадено да се реши. Но, стварноста како една и единствена е мистериум, а не проблем. А мистериум како сеопфатност и тоталитет е нерешлив. [230:307] Со мислење не може да се објасни животот. Животот е дијалектичен, а умот е логичен. Животот, како дијалектичен, се одвива помеѓу спротивности, а не една линија. А самиот ум како логичен се движи линеарно. [230:56]

Дијалектиката на животот, на стварноста не може да се објаснува исклучиво со поими. Не може да се осознава само со поими. Самиот ум е ограничен во поим, а свеста е неограничена во аперцепцијата.

Недосеглив идеал е со поим и поимање да се спознае сеопфатноста на стварноста како сепостоечка. Во трагањето по вистината на сепостоечкото, умот е ограничен во своите поими, со кои не можат да се дофатат противречностите на животот, на стварноста.

Но, кон самата стварност се однесува и доживувањето на свеста. Доживувањето има нешто надворешно, тоа е неговата содржина а тоа што доживува е нашето битие. Без содржина останува само свест. [230:262] Свеста е неограничена во аперцепцијата на стварноста и во изразувањето на аперципираното. Самото изразување е естетско според својата природа. Тоа е како низа слики, кои се интенционално насочени од свеста.

Сликата како израз е привидна стварност. И како таква е апстрактна. Но, таа се гледа и контемплира и сосем е адекватна на доживувањето како непосредност и искусвено богатство во понирањето на стварноста.

Самата слика, како израз на естетското во доживувањето на светот, е интенционална аперцепција на свеста. А свеста е неограничена во аперцепцијата на

слики и значења во интерактивноста на сетилата и предметите и во динамиката на нивните меѓурелационости.

Со изразувањето како екстраполација на доживувањето на стварноста се овозможува во сублимат да се доживува супстанцијалноста на стварноста, на човекот во неговата драма на постоењето во светот. Тој сублимат станува само голема метафора на супстанцијата на сепостоечкото во неговата тајна (misterium) во структурираноста во дело како стварност низ однос на мотиви и теми, импресија и експресија.

Мотивите и темите ја одредуваат дијалектиката, а импресијата и експресијата естетското во делото.

И во својот пристап кон стварноста, филмскиот автор создава слика, која се оформува како филмски кадар. Авторот во самиот кадар ја поставува стварноста за да ја обликува како израз на своето доживување. Во таквиот израз, како што е снимањето на филмскиот кадар, се одвива дијалектиката на стварноста како својства на реалност на филмскиот кадар, а обликувањето на кадарот низ својствата на естетското¹ го оцелоснуваат изразот на доживувањето на авторот.

Филмскиот кадар ја презентира филмската слика како единство на стварноста и нејзина обликуваност како израз на доживувањето на авторот. Филмската слика е кинестетична и со фактура на стварност.

Филмската слика по содржина е дијалектична, а по форма е естетска. А тоа е самиот филмски кадар. Филмскиот кадар е онтичка единица на филмот - база за неговата онтологија и естетика. Кон него е сосредоточена творечката свест на филмскиот творец и од него зависат сите активности околу обликувањето на филмското дело. *Без филмски кадри нема ни филмска монтажа. И сè не е во филмската монтажа, туку сè зајочнува од филмскиот кадар.*

Филмскиот кадар и филмската монтажа се во единство на спротивности, во дијалектички и естетски однос на меѓузависност во процесуалноста на развивање и обусловување во оцелоснувањето на филмското дело.

¹ Погледни во книгата на Стефан Сидовски „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“ за содржинската анализа на филмскиот кадар [283:63-95] како и за естетските својства на филмскиот кадар [283:95-191].

Доживувањето на филмот е доживување на светот и животот на авторот. И филмот е дело податливо за доживување. Филмот е слоевито дело и филмското доживување е слоевито.

Целосно доживување на филмот значи целосно аперципирање на филмот во неговата слоевитост, чија слоевитост на доживувањето е на авторот на филмот.

Доживувањето на авторот е доживување на гледачот. Филмот посредува помеѓу авторот и гледачот. Со филмот низ доживувањето се одвива комуникација помеѓу авторот и гледачот; таа комуникација е одвивање на вистината за стварноста од авторот кон гледачот во форма на естетско обликување кое е во функција на доживување на вистината на филмот.

Во неможноста животот во тоталитет да се доживее во неговиот дијалектички тек, сестрано и во единство - а човек има потреба за тоа - филмот е супститут за такво доживување. Филмската монтажа е единствениот онтолошки модус за такво доживување да се конституира во филмот како уметничко дело.

Можеби во следново столетие, под напливот на високософистицираната техника и технологија, информатика и дигитализација, ќе исчезне филмот и филмската уметност. Евентуалната загуба филмот и филмската уметност ќе донесе тага за тоа што не досегна во својот развој не досегна до откривање на сите свои можности што ги содржат како реалистична фактура и уметност, со мошне голема уверливост на илузија на стварноста, да го изразат и прикажат во целосност и сеопфатност човековото живеење со сите противречности на меѓусебни односи на судири на страсти и мечтаења, копнежи и интереси.

Филмот со своите изразни средства, како и филмската техника, не се развија во можностите да се шират границите на филмот во изразувањето и прикажувањето на сестраноста и сеопфатноста на стварноста.

Филмот сè уште не успеа да досегне до романескни, симфониски форми, туку повеќе до сонатни, новелистички форми.

До израз сосем не е доведена ни дијалектиката во филмот заради ограниченоста на драматургијата во филмот која не е во соодветство со дијалектичкиот принцип на сестраноста.

Филмот мошне малку се развил во филмската драматургија, како и во формите што би овозможило стварноста да биде прикажана сеопфатно во сета

супстанцијалност. Исклучок се филмовите на Буњуел, Фелини, Антониони, Бергман, Тарковски, Годар..., кои низ новите филмски форми и ним соодветна драматургија, мизансцен и филмска монтажа се обидуваат есенцијата на човековото постоење да ја изразат низ супстанцијата на стварноста во сеопфатност.

Да се опфати живеењето во тоталитет, нужно инсистира да се отфрлат законите на драматургијата кои се наследени од театарската традиција, која се засновувала врз Аристотеловото дело „За поетиката“. Се покажаа како ограничување наративните и затворени драмски форми и ним соодветни жанрови, за кое се изнаоѓаа монтажни облици со кои се обидуваше да се артикулира соодветно доживување во филмот. Но, со ненаративните и отворени драмски форми и низ новите монтажни облици се покажа дека се правилни обидите стварноста да се изрази поцелосно, а доживувањето на авторот да биде далеку посеопфатно. А тоа значи да се надминат ограничувањата што произлегуваат од досегашната драматургија, за филмот да биде во можноста да го зафати животниот процес во неговата дијалектичност и сеопфатност како симфонија на живеењето - како што тоа може да се види во филмовите на Фелини „Сладок живот“ и „Осум и пол“, на Вендерс „Небото над Берлин“, на Бертолучи „Дваесеттиот век“.

Самото живеење инсистира на поинаква драматургија во филмот, со која тоа ќе може да се прикаже сеопфатно. Станува збор за драматургија која во хоризонтала ќе се рашири во обем на мноштво ликови во меѓусебни односи, а по вертикала слоевито ќе ги прикаже односите меѓу ликовите во сите нивни меѓусебни релации на живеење во светот.

Животот е дијалектичен. Сите судири и конфликти се сестрано поврзани. А филмот со својата драматургија и соодветна форма зафаќа еден или два конфликти, кои ги откинува од сестраноста и ги прикажува линеарно логички, со почеток и крај.

Во филмот, дијалектиката е содржината структурирана како драматургија. Таа одговара на прашањето „што“. Естетиката, пак, е во обликувањето на доживувањето во форма што ќе се доживува на дистанца. Таа одговара на прашањето „како“. Со тоа, филмската слика со монтажата овозможува да се контемплираат и освестувачки да се разберат противречностите на живеењето во светот.

Неможноста стварноста да се доживее во сета многустраност, слоевитост и сестраност на многурелационости помеѓу нештата во сиот целосен тек на одвивање како менување, без знаење за почеток и крај, претставува ограниченост за човековиот ум и моќ на доживувањето во еден потполн, целосен и сегашен акт на согледба на вистина(та) - тоа детерминира во филмот да постои монтажа како онтолошки нужна претпоставка за да може да се одвива доживувањето во филмот со свој почеток и крај на стварноста, заснована врз доживувањата на самиот автор и неговиот израз и исказ во форма на филмот.

Кога би можело во еден миг да се доживува согледба во сета стварност, би немало потреба од уметност, ниту од филмска уметност, како ни од филмска монтажа.

Филмската монтажа е онтолошки модус за постоење на филмот како можност стварноста да биде зафатена во еден сублимиран исечок и отсечок, со почеток и крај, со миг на доживување на супстанцијата на стварноста што е во тек и како во тоа е како *Е (ЕСТВУВАЧКА)*, во еден блесок, илуминација на сознание и промена во себе со вклучување во текот на стварноста.

Супстанцијата е односот на мотивите и ликовите, темата и стварноста на филмот, што се развива во и низ судири и конфликти како драма. Тоа е и реакција со самата стварност, во која се и авторот и гледачот, со тоа имајќи ја можноста супстанцијата да се развие во доживување.

Доживувањето ја одредува монтажата и видот на монтажата. Со монтажата се дефинираат и сублимираат просторот и времето, се врши општ избор со и низ ограничување на есенцијалноста.

А тоа филмската монтажа треба да го овозможи незабележително, глатко, со создавање на просторот и времето, на географијата и топографијата и хронологијата на ориентација во еден свет со мизансцен на драма, автентична во уверливоста и естетски перцептивна.

Монтажата се јавува како сегмент на филмскиот ентитет што го изразува доживувањето. Тоа го прави, пред сè, со темпото и ритамот. Ритамот на кадрите и темпо го одредуваат темпото и ритамот на сцените и секвенците, оттука и ритамот и темпото на целиот филм.

Филмската монтажа го конституира и води доживувањето кај гледачот, истакнувајќи го придружниот естетски слој и обојувајќи го доживувањето на филмот.

Филмската монтажа се јавува, онтолошки гледано, заради ограниченоста на човековата перцепција и доживување на стварноста во сета сеопфатност од поединечното кон општото, и обратно, во еден тоталитет. Таквата ограниченост филмската монтажа ја компензира како создавање на естетска стварност, свет како „глобална метафора“, супститут за сеопфатноста и тоталитетот со супстанција што се изразува во дејство, како што е драмата низ меѓучовечките односи на ликовите во нивните судири на интереси и копнежи, во просторот и времето, на кинестетска форма на доживување.

Монтажата онтолошки овозможува надминување на човековата ограниченост на перципирање и доживување на стварноста во тоталитет, создавајќи ја можноста да се перципира светот на филмската стварност како тоталитет во еден акт на доживување, како што е филмската проекција.

Човек не може перцептивно, во еден акт, да ја перципира и спознава стварноста сеопфатно - иако, во него постои мотив за тоа. Филмската монтажа претставува супститут за тоа, во гносеолошки поглед.

Сообразно на тоа, ограничувањето, изборот и селекцијата се конституенти на посредувањето во вид на монтажа, како аспект на создавање на стварност и на спознавање од таков аспект, што се изразува како доживување. Доживувањето е есенција и екстракт на стварноста, на живеењето на човекот, на неговиот напор и грч во барањето на смисла(та) на мистериум(от).

На авторот филмската монтажа му овозможува доживувањето како есенција да го преточи во филм, кој гледачот ќе го доживува како естетско доживување низ дијалектиката на содржината како драматургија.

Монтажата треба да води кон освестување на гледачот низ драматуршката структурираност и естетската обликуваност.

Филмската монтажа треба да ја активира свеста во откривањето на значењата со возбудување и водење на емоциите. Авторот го води доживувањето на гледачот така како самиот гледач сам да си создава доживување, кое е толку уверливо колку што филмот има фактура на стварност. И секој автор, свесно или

несвесно, го предлага и експлицира во своите филмови *доживувањето на светот и живото!*

Смислата на филмската монтажа е во освестувањето. А освестувањето значи, ослободување од идентификации со светот на нештата и себе-во-светот доведување до неидентитетност со било што, освен само до свест-за-себе-свесност. Тоа монтажата го прави со својата незабележливост, ненаметливост, „легнатост“ низ темпото и ритмот на кадрите, со доживување низ кое гледачот сам ги согледува идејата, вистината, смислата како негово само откритие за себе-во-светот.

Во тој поглед, критериумот за филмска монтажа би можело да се одреди на следниов начин - колку и како стварноста е опфатена сестрано, разновидно, многу слоевито, конкретно и сеопфатно во противречностите во самото случување, а без да се забележува самата монтажа како интервенција, туку стварноста да се огледува *како стварноста*.

Невидливата монтажа е најдобрата монтажа. Колку повеќе е присутна и забележлива монтажата како интервенција, толку стварноста станува нестварност и апстракција.

Како супститут за стварноста со сите својства се појавува драматургијата со ликовите со нивните карактери и темпераменти, мотиви и меѓусебни односи, како и нивните конфликти. А воедно и филмската форма како симулација за стварноста во тек.

Драматургијата и формата ја предопределуваат филмската монтажа, која, исто така, повратно ги определува драматичноста и филмичност на филмот.

Недостатокот на филмската монтажа во филмот е временската димензија на одвивање на филмот како сукцесивност, а не симултаност. Принципот на сукцесивност овозможува развој на дејствието праволиниски и еднодимензионално. Принципот на симултаност што филмот го реализира - обиди со внатрешен глас, монолог, коментар, флешбек, проекција во иднина, мозаична структура - се отвора пат стварноста да се види во тек и многустрано, од многу аспекти на видување, како Андре Тешине во филмот „Крадливци“, Акиро Куросава во „Рашамон“, Ингмар Бергман во „Фани и Александар“.

Филмот, а посебно филмската монтажа, сè уште не ги развија во широчина можностите за симултано изразување на стварноста. Симултаноста ја забележуваме

во долгите кадри на Тарковски, Јанчо, Антониони, Ангелопулос, Годар, Трифо, Рене, Ромер..., каде што со камерата сме (и не сме) во филмската стварност како стварност.

Како што во животот живееме и доживуваме, така и симултаноста треба да ни даде шанса да сме во филмската стварност, а да сепак да сме на дистанца, што ќе ни овозможи доживувањето да се конституира како естетски акт.

Филмската монтажа има еден императив - да ја направи јасна содржината, да се одвива разбирливо драматургијата, а со темпото и ритмот да ги води емоциите непречено кај гледачот, во кого да се конституира доживувањето во еден здив, во едно вдахновение, во една целина.

Во тој поглед, техничката монтажа си останува незаменлива со своите законитости и правила, без кои нема монтажа и без кои филмот не би можел непрекинато и непречено да се доживува. Сè што е грешка во кадарот и монтажата, како и филмот во целина, всушност доведува до дезилузионизам на илузијата на стварноста во филмот, а со тоа до *разнебиеност* на *вистинијосија* на филмот. Тоа ќе доведе кај гледачот до непријатно доживување на неуверливост, неверодостојност и неvistинитост, а со тоа се придонесува за нецелосност на естетското доживување на филмот и за неуспешност на филмското дело како уметничко дело.

Освен тоа, техничката монтажа останува незаменлива во поглед на можноста за непречено доживување на просторот и времето, топографијата и ориентацијата на движењето на ликовите во нивниот мизансцен и меѓу објектите. Исто така, таа е извор на ритмиката на кадрите во нивниот спој.

Творечката, креативна монтажа создава свет на дијалектичко одвивање на дејствието и естетска стварност за доживување, со кое што гледачот се здобива со свест - за светот - во текот на гледањето на филмот. По гледањето на филмот, кај гледачите се одвива артикулација на доживувањето.

Од онтолошка гледна точка филмската монтажа се појавува заради неможноста да се изрази тоталитетот на стварноста и животот на човекот со сите противречности во нивното менување и течение како процес. Заради таквиот онтолошки недостаток, филмската монтажа станува еден модус на рефлектирање на постојното, на битието со селектирање, редување и спојување на отсечоци на

стварноста во една нова целина, која има налик на стварноста што е во менување, со естетска форма на доживување. Тој нов свет како рефлектираност се изразува и искажува за есенцијата на реалноста како супстанција.

Филмот не е во можност да го опфати тоталитетот заради темпоралната димензија на одвивањето на избраното дејствие како сукцесивност. А во стварноста имаме симултаност, што филмот не може директно да го постигне. Затоа се служи со филмска монтажа.

И самата драматургија претставува пречка заради своите законитости на сукцесивно движење: вовед, заплет, кулминација и расплет. Заради тоа, не можат да се вклучат симултано множество ликови во сите својства и меѓусебни односи, туку само неколку главни ликови кои како средишен круг го сочинуваат јадрото на филмското дејствие, па потоа во кругови споредни и епизодни ликови во релации со главните ликови.

Со филмската монтажа се настојува да се имплементираат оние кадри, сцени и секвенци кои се парадигматични за феномените и сегментите од стварноста и за феноменологијата на секојдневието во тек, кои не можат да се прикажат сосем континуирано. Низ самата испрекинатост на селекцијатаст, континуираноста ја пополнува гледачот низ доживувањето со своето гледачкото и животно искуство. Неа низ кадрите, сцените и секвенците тој ја восприема континуираноста на текот на стварноста како реципиент и активно низ аперцепција ја воспоставува неа низ естетското во доживувањето.

Монтажата, така, е синтетички процес на конкретизација на филмот.

Дијалектиката и естетиката во монтажата се случуваат во една целина наречена *доживување*, кое е обусловено од ритамот, кој зависи од темпото на монтажата на филмските кадри - што сега веќе се обмислува во фазата на предпродукцијата, со создавање на идеја, тема, синопсис, сценарио, книга на снимањето, се подготовките за снимање и во текот на снимањето.

Сите подготовки не се ништо друго, туку само творечки напор во фантазијата некако да се доживее филмот во неговата, сè уште, нереализирана проекција, за да може да се согледа ритамот на кадрите, нивното спојување во целината на филмот, со што ќе се изгради доживувањето во неговата експресија.

Целта на подготовките во целост и потполност да се реализира доживувањето во неговата експресија со посредство на филмската монтажа.

Дијалектиката на монтажата е да ја открива вистината на кадрите, а естетиката на монтажата да ја покаже убавината, естетското на кадрите, кои, во сцени и секвенци во целината на филмот, ќе ја изразат вистината низ убавото.²

Дијалектиката и естетиката во монтажата се во сооднос: со откривање на вистината се покажува убавината, а претставување на убавината е и откривање на вистината.

Филмската монтажа оваозможува вистината да се изрази низ убавото, а убавото да ја исјае вистината, како што тоа мошне концизно го искажува Андреј Тарковски кога вели дека *вистината е секогаш убава*. [313:111]

За авторот на современиот филм основниот принцип е - вистината како највисока форма на уметничкото творење. А тоа творење кај авторот секогаш води до тоа доживувањето на светот и животот да биде вистинито како убавина. [164:154]

На крајот на краиштата, ако стварноста како една и единствена во своето единство, е мистериум, тогаш изразувањето на доживувањето на стварноста значи пристап кон стварноста како настојување тајната на мистериумот да се доживее како вистина и како убавина.

Зашто, вселената, светот се преобразуваат во фикција ако не се стои на стојалиштето на *илуралистичка метафизика*, а, според тоа, и на позицијата на *индивидуалистичка*. Да се потврдат светот и неговите вредности, да се оствари полнотата и совршенството на универзалното битие е можно само со афирмација на *трансцендентна индивидуалност* со извршување на својата лична мисија во светот.

Негирањето на вонвременското, вонпросторното битие на индивидуалноста, на судбински начин води кон порекнување на секое битие, до нихилизам. [39:176]

Во тој поглед, со филмот и со филмската монтажа авторот овозможува своето доживување на светот и животот да стане како откривање на стварноста низ комуникација со која и гледачите егзистираат со потребата за откривање на истата стварност.

² За убавината во филмот види во текстот на Џовани А. Бјанко: „Убавината во филмот“ [40а].

Филмската режија е обид да се изрази и прикаже стварноста во нејзината супстанцијалност на откривање на самата тајна на постоењето во светот.

Во таа смисла, пристапите на авторите кон стварноста се разновидни и различни. А тоа го прави богатството на филмската уметност со разновидни уметнички дела. Така, компаративно гледано, филмот „Човекот со филмската камера“ на Сига Вертов и филмот на Валтер Рутман „Симфонијата на Берлин“ се два документарни филма со автентични филмски кадри, а со монтажа за различна цел.

Првиот го фаќа во мигот на секојдневното пулсирање на животот, а вториот го следи животот на градот од утро до вечер со ритмично сменување на пасажи од кадри и сцени.

Првиот се користи со мошне интелектуално, церебрално спојување на кадрите за да ја открие суштината на пулсацијата на живеењето на луѓето, на човекот. Вториот со ритмична монтажа го прикажува комплексното живеење на градот.

Иста структура на стварноста се структурира во филмска стварност со ритмичка монтажа на брзо темпо и ритам на кадри.

Потоа, ако се споредат филмовите на Џон Форд „Моја драга Клементина“, на Сем Пекино „Дива орда“ и на Серџо Леоне „Добриот, грдиот, лошиот“ ќе се забележи дека тие различно ја водат творечката постапка. Форд се користи со статични кадри, автентични, речиси документаристички, во црно-бела техника. Кадрите не се сменуваат со брз ритам, туку сосем нормално во своето темпо. Пекино, пак, со кратки и стоп кадри, и со мошне секавична монтажа, инсистира на артифициелноста и стилизацијата на експресијата. А Леоне користи монтажа на планови невообичаена за вестерн-филм, од општ на крупен, и обратно, особено во последната секвенца на пресметката меѓу добриот, грдиот и лошиот. Со ваква монтажа на плановите, и со статични кадри, ритмично монтирани, се создава напрегнатост и исчекување.

Три вестерн-филма, тројца режисери различни по темперамент и три различни пристапи. И монтажата е различна.

Два филма, како што се на Акиро Куросава „Седум самураи“ и на Џон Старџерс „Седумината величествени“, се со иста тема, исто сиже, но се однесуваат

на две различни поднебја, простори и историски времиња: првиот се случува во Јапонија, во феудалното доба, а вториот во Мексико во втората половина на XIX век.

Монтажата кај Куросава е динамична, мошне ритмична во секвенците и философска според интенциите, а кај Старџерс акциона, во духот на вестерн-филмот.

Двајца режисери со два темпераменти и погледи на светот, што обусловува во однос на стварноста пристапот да им биде на ним својствен начин.

Филмовите на Лукино Висконти „Роко и неговите браќа“ и на Линдзи Андерсон „Спортски живот“ се снимени со црно-бела површина и контраст. Двата филма се со социјална тематика и се однесуваат на работничката класа.

И во двата филма е спроведена паралелна монтажа. Сепак, вториот е подинамичен со флешбековите.

Социјален феномен, два пристапа кон стварноста, монтажата во првиот филм со бавен ритам, а во вториот со брз ритам се стреми да ја изрази стварноста, експресивно да ја апострофира.

Кај Ален Рене во „Забрането пушење“ и Ханс-Јирген Зиберберг во „Хитлер - еден филм од Германија“, пак, имаме две различни теми во однос на стварноста, а сосем ист пристап. Минималистички. Камерата и монтажата се редуцирани на минимум. Слични се на снимен театар. Со стилизирана сценографија. Снимени во студио. Монтажата, речиси, отсуствува. Снимени се со долги кадри. И двата филма долго трајат и бараат концентрација во рецепцијата. Ист пристап кон две разни појави од стварноста со цел да се открива есенцијата на појавата, самата стварност. Филмовите „Петпарачки приказни“ на Квентин Тарантино и „Пред дождот“ на Милчо Манчевски се со една иста филмска форма, кружна. Почетокот е на крајот, а крајот е со почетокот.

Кај Манчевски монтажата е брза, спотовска, ритмична, особено во првата секвенца, кога се берат домати. А кај Тарантино е брза во сцената на пресметката и пукањето во собата, кога се открива дрогата. Инаку овој филм е со бавен ритам. А кај Манчевски со забрзан ритам. Инаку се слични во прикажувањето на пресметката, кај Манчевски во ресторанот, а кај Тарантино во собата.

Истата амбиенталност и структура на мизансценот, сличниот драматуршки мотив детерминира иста монтажа: кратки и брзи кадри во монтажата.

А кај филмот на Луис Буњуел во „Фантом на слободата“, во „Сладок живот“ и „Осум и пол“ на Федерико Фелини, како и кај Вим Вендерс во „Небото над Берлин“ монтажата е обид да се прикаже на симултаноста на стварноста во сеопфатноста низ претставување на животот на луѓето.

Стремежот да се изрази самата супстанција на стварноста се забележува, при се компарација на филмовите на Жан-Лик Годар „Презир“, на Андреј Тарковски „Жртвување“ и на Миклош Јанчо „Свезди и војници“. Ќе се воочи дека се користат долги кадри. Монтажата е во кадарот. Кадрите се во движење, плановите и ракурсите се менуваат во кадарот во континуитет.

Трите филма се во тематско-драматуршки поглед различни: првиот е есенстички, вториот е медитативно-философски, а третиот е историско-реминисцентен. Но, во трите филма имаме отсуство на монтажа однадвор, туку монтажата е внатре, во самиот кадар.

И пристапите се различни, сообразно на сообразно на индивидуалноста на авторот и неговиот поглед на светот и животот, како и на доживувањето на можноста темата да се изрази на свој својствен начин сходно на можностите на филмот и филмската монтажа во обидот да се открива самата тајна на човековото постоење во светот.

Идеален филм, во таа смисла, би можел да биде спореден со *симфонијата* [19:381], а со тоа и со *величественото доживување на единството на стварноста*.

III. СМИСЛАТА НА ФИЛМСКОТО ДЕЛО

Длабокото проникнување во стварноста, како и доживувањето на вистината за самата стварност, ќе одреди каков ќе биде изразот на уметникот, обликуван во соодветна форма. А во тоа и филмската монтажа има своја онтолошка втемеленост. Без неа, впрочем, не би можело да се создаде филмско уметничко дело.

Филмската монтажа не е важна без останатите елементи што го сочинуваат филмот во неговата феноменалност и филмичност, која се реализира низ естетскиот процес на доживување. А тоа доживување започнува со дистанцата кон живеењето како доживеано со естетски квалитети.

Со уметничките дела инспиративно се доживуваат естетските квалитети. Со уметничките дела свесно се доживуваат светот и човековата драма на постоење во светот.

Човековиот живот не е само тоа како реално живееме, туку и тоа како него го замислуваме и како го мечтаеме. [250:104]

Драмата на човековото постоење во светот е секогаш и за секогаш слободата. Тоа мошне јасно го искажал Роже Кајоа во својот „Естетички речник“: „Малку се работи до кои човек треба толку да се држи во државата колку што е до слободата“. [136:19]

Со уметноста може да се рече сè [136:59] за човековата драма на постоење во светот. Тоа е моќта и на филмската уметност со своите уметнички дела. Основата за сфаќањето на естетиката на филмот е *сликаџа* [250:111], која што е „препуштена на доживувањето на гледачот.“ [250:105] Низ доживувањето гледачот станува свесен за себе и за светот. Уметничкото дело е артефакт кој, без оглед на своите останати функции, ја *побудува свесноста*, која што сама себе се наградува и ја поткрепува перцепцијата на повисоко ниво на интензитет и целосност [218:257] со цел да биде во служба на човековите желби и идеали. [280:165]

Во тоа е смислата и на филмското уметничко дело, а со тоа и на филмската монтажа, да го *ОСВЕДУВА ГЛЕДАЧОТ* низ доживувањето на филмот, низ неговото темпо и ритам, како сам да ја осознава *ВИСТИНАТА НИЗ УБАВИНАТА* како негово самооткритие за себе-во-светот!

Низ филмските дела зрачи вистината за човекот и неговата драма на постоење во светов.

Во филмот „Штрајк“ на Ејзенштејн го доживуваме штрајкот како израз на револт против социјалните неправди и бездушната репресија на власта кон работниците.

Во неговиот филм „Крстосувачот Потемкин“ се соочуваме со парадигмата на бунт и револуција на широките народни маси и на суровата репресија на самовластието.

Во филмот „Земја“ на Александар Довженко земјата е дом и радост на живеењето, татковина на суштествувањето, површина на опстојувањето и хранењето, починка на постоењето.

А во филмот „Мајка“ на Всеволд Пудовкин имаме парадигма на мајка револуционер станата против насилието и дехуманизацијата воопшто.

Дејвид Грифит во филмот „Нетрпеливост“ ќе ја прикаже нетрпеливоста низ историјата на човечкиот род, а во филмот „Раѓањето на една нација“ генезата на новата нација на новиот континент.

Карл Дрејер мошне рафинирано и суптилно ќе ги изрази фанатизмот и догматизмот, верскиот занес и догма, слободата и репресијата во филмот „Страдањето на Јованка Орлеанка“.

Роберт Винер, пак, во филмот „Кабинетот на д-р Калигари“ мошне експресионистички ќе ја прикаже пореметената психа во сета своја остроумност за злосторство и патолошкото влијание на ужасот и теророст.

Чарли Чаплин со иронија и карикатуралност го прикажува Адолф Хитлер и големата опасност од националсоцијализмот и фашистичката идеологија во филмот „Големиот диктатор“. А филмот „Злато на треска“, се занимава со симболот на големите надежи и измами. Во филмот „Модерни времиња“ ја изрази мошне пластично сета отуѓеност на работникот, дехуманизацијата на човекот и неговата редуцираност на шраф во машинизираното производство во модерното време на капитализмот.

Во „Поштанска кола“ Џон Форд умешно низ психолошкото портретирање на карактерите на луѓето во ситуации на искушение ги покажува скриените пороци и докажани доблести.

А Фред Цимерман во „Точно напладне“ го претставува двосмисленото поведење на луѓето кога ќе ја откажат поддршката на шерифот, кој, осамен, сам се пресметува со гангстерите.

Виторио де Сика, речиси, документаристички анализира како општеството со сета своја хипокризија го принудува човекот, заради социјалната онеправедност, да стане крадец, во филмот „Крадци на велосипеди“.

Алфред Хичкок во „Психо“ ја прикажува пореметеноста на една болна низ патологијата на едно злосторство со сета негова суровост и ужас.

Кензо Мизогучи во „Легендата за Угец“ покажува два света на реалност и иреалност, кои подеднакво изгледаат стварни и илузионистички.

Во „Граѓанинот Кејн“ Орсон Велс го прикажа тоа, дека за изгубената детска игра и среќа со ништо не може да се компензира, ниту со енормното богатство што воопшто може да го замисли човек.

А Акиро Куросава во „Рашамон“ ја покажува неможноста без морална и етичка доблест да се знае вистината.

Микеланџело Антониони во „Авантура“ мошне суптилно го прикажува немирот во потрагата на себеоткривањето со започнувањето на нов живот и напуштање на блазираноста и анемијата на високата класа во која се живее.

Во филмот „Диви јагоди“ Ингмар Бергман мајсторски го прикажува стравот од смртта на универзитетскиот професор, после успешната професорска кариера, и заминувањето од овој свет. Во „Седми печат“, пак, Бергман покажува дека сè е безуспешно во можноста да се надитри смртта, туку останува само чедноста и наивноста како начин да се биде без страв пред неа.

А Федерико Фелини во „Осум и пол“ ја изразува творечката и интимна криза на филмскиот режисер како доживување транспонирано во иден филм, со кој се надминува таквата криза.

Робер Бресон во филмот „Случајно Балтазар“ ја покажа глупоста на човекот и мудроста на магарето Балтазар, како и ситуацијата на човекот во неговата онечовеченост и недоблесност на живеење на овој свет наспроти мудроста на Балтазар.

Ален Рене во „Хирошима, љубов моја“ како мотив против дехуманизацијата, насилието и војната ја поставува љубовта.

Жан-Лик Годар во филмот „До последниот ѕдив“ го покажува индивидуалниот бунт во модерниот свет како своевиден ескапизам осуден на неуспех.

Во „Андреј Рубљов“ Андреј Тарковски го прикажува односот помеѓу индивидуата и тоталитарниот систем, репресијата и слободата, творештвото и цензурата.

Во „2001-та Одисеја во свемирот“ Стенли Кјубрик го прикажа човекот во неговиот копнеж по своето потекло, како и потрага по вистината во загубеноста на бескрајните вселенски пространства.

Филмското уметничко дело е израз на една поетика, на животниот и естетски ставав на чие доживување на светот и животот е обликувано во филмско дело како творечки чин на препознатливост на самиот автор. Тоа е неговиот стил.

Филмските уметнички дела стануваат културни добра со кои и преку кои се комуницира и се освестува секој за себе-во-светот.

Тоа е идеалитетот на вистинското уметничко филмско дело, кое настанува низ доживувањето на дијалектиката на стварноста и преку естетската визија и творештво на својот автор. Во тоа тој се потпира врз моќта и вредноста на монтажата, која има своја паралелна и идентична дијалектичка и естетска функција.

Зошто се случува да сме незадоволни од бројноста и дострелите на вистинските филмски уметнички дела? Зошто мислиме дека надвладуваат неестетските тенденции и дека имаат право оние кои укажуваат на творечката криза на филмот?

Затоа што во модерново (постмодерново) време уметноста, играта и животот воопшто ја загубиле својата врска со најприродното. [64:89]

ЗАКЛУЧОК

Врз основа на тоа што го поставивме како тема на оваа дисертација, т.е. актуелизирањето на проблемот во однос на филмската монтажа, како и врз основа на спроведената анализа во првиот, вториот и третиот дел на дисертацијата, можат да се искажат следниве сознанија како заклучоци:

Прво, филмската монтажа во својата генеза, историски гледано, се откривала од самите почетоци, онака како што се развивал филмот како техника и како уметност. Таа минувала низ фази на развивање и усовршување за во неговиот период да го достигне својот врв на откритија, на востановување на правила и закони, како и на експресивни можности.

Впрочем, во нејзината епоха на филмот и најмногу се теоретизира и мошне остро се поставува расправата *pro et contra* филмската монтажа, т.е. дали филмската монтажа е најважно филмско изразно средство.

Во периодот на озвучениот филм, со воведувањето на тонот, звукот и говорот што доминира, филмската монтажа, опаѓа. Падот се одразува врз експресивноста, како и врз исчезнувањето на монтажни стилски фигури.

Со звучниот филм започнува творечкото користење на тонот, звуците, дијалогот и музиката во синхронитет и асинхронитет. Со тоа, полека, филмската монтажа се преобразува - со напуштање на монтажни стилски фигури, од неговиот период, кон вклопување во епоха во која филмската реалност се гради со фактура на стварноста што естетски се перципира и аперципира со тенденција на тотална илузија на стварноста. Покрај визуелната слојност, во звучната епоха на филмот, филмската монтажа мошне релевантно оперира и со аудитивната слојност на филмот. Со тоа филмската монтажа станува визуелно-аудитивна монтажа, која постави нови барања и цели за постигнување на тотална илузија на стварноста во филмот.

Сето тоа е обусловувано и определувано од развојот на филмската техника и технологија, што, во крајна инстанца, е диктирана од економски мотиви за профит. Сепак, истиот развој морал да ги решава естетските проблеми на филмската монтажа во нејзините експресивни можности. Тоа уште поевидентно се огледува во современиов миг со информатиката, компјутеризацијата и дигитализацијата, што во технолошки поглед ја презема филмската монтажа и како технологија ќе изврши нејзина нова преобразба, за која, засега, не може конкретно да се рече општо егзактно во теоретска и естетска смисла.

Самиов историјат на филмската монтажа во својата многурелациона зависност во техничко-технолошка, економска-социјална и културолошко-естетска смисла, наметнува теоретски да се промисли дијалектиката на филмската монтажа од сите можни аспекти, кои сè уште не се согледани, ниту поставени, ниту разгледани.

Второ, светот на меѓучовечките односи ги одредува мотивите на луѓето во нивната меѓузависност со сите свои интереси и желби, мечти и идеали, што ја градат стварноста на човековото живеење во светот.

Истите мотиви се развиваат низ противречностите на филмските ликови, нивните постапки и поведение, карактери и темпераменти, што сочинуваат судири и конфликти, чија драма се одвива во еден филмски свет, чија дијалектика ја условува филмската монтажа во своето темпо и ритам, врз основа на филмските кадри, да создава сцени и секвенци со соодветни форми што се доживуваат естетски. Благодарейќи на естетските својства на филмските кадри, како и нивните својства на стварност во еден низ на спојување на специфичен начин ја гради формата на филмот како целина и дело, што се доживува како естетска стварност на филмскиот екран.

Трето, проблемот околу филмската монтажа што се постави и се расправаше во дваесеттите и триесеттите години во Советскиот Сојуз мошне жолчно „за или против монтажата“, денес е веќе беспредметен со оглед на досегашниот развој на филмската техника и технологија, како и на историјата на филмот како уметност.

Во тој поглед, филмската монтажа, гледано историски, сè уште не е сосем исцело и сестрано проучена од сите можни аспекти, како политичко-идеолошки, комерцијално-пропаганден, педагошко-дидактички, антрополошко-етички ентитет.

Од психолошки аспект, филмската монтажа е фактор што го конституира доживувањето во целина со своето темпо и ритам, интензитет и трасње на емотивните состојби, кои гледачот го доведуваат низ идентификацијата да го аперципира значењето на доживеаниот свет на филмскиот екран.

Од логички аспект, филмската монтажа е визуелно-аудитивен полисилогизам на конституирање на нарацијата или на текот на филмското дело со цел низ доживувањето да се спознае убедливо вистинитоста на филмскиот свет.

Од драматуршки аспект, филмската монтажа е еден од конститутивните чинители во визуелно-аудитивното водење и обликување на дејствието на филмот.

Четврто, поимот „филмска монтажа“ не може да има една, единствена дефиниција, туку сè зависи од кој аспект се разгледува.

Од онтолошка гледна точка, филмската монтажа е модус на конституирање на филмските кадри со нивната суштина на „ШТО“ и „КАКО“ - низ редување во еден ред, низ нивна слеаност, со почеток и крај, низ обликување на просторот и времето како филмски елементи, во чии координати се одвива филмски свет, што се доживува како естетска стварност низ одредениот ритам и темпо на филмскиот свет.

Од гносеолошка гледна точка, филмската монтажа е осознавање и освестување на значењата на филмските кадри и нивната експликација во логичкиот тек на дејствијата и при случувањето на филмскиот свет како вистинит или не, додека се одвива проекцијата на екранот во темната кино-сала.

Од естетска гледна точка, филмската монтажа е естетски процес на обликување на филмското дело со и низ естетските својства на филмските кадри во целина со форма на естетско допаѓање.

Од техничко-технолошка гледна точка, филмската монтажа е редување и лепење на филмските кадри во една целина со цел филмската визија и дело да се одвиваат глатко за непречено перципирање на филмскиот свет што ќе се проектира на филмскиот екран како стварност.

Петто, нашиот став во однос на поставениот проблем е:

Без филмска монтажа не може, но не е сè во филмската монтажа.

Онтолошки гледано, филмот како медиум не е во можност да го изрази и прикаже тоталитетот на живеењето на луѓето и сите меѓучовечки односи во сеопфатност и целина. Тоа е така и заради техничко-технолошкиот процес на создавање на филмот.

Затоа филмските автори Годар, Ромер, Антониони, Бресон, Тарковски, Вендерс, Јанчо... настојуваат со разни филмски форми, драматуршки иновации и кадрирање да ја изразат стварноста не толку во сеопфатноста, колку во *есенцијалноста*.

И филмската монтажа се појавува како *посредување*.

Но, не е сè во монтажата, бидејќи својствата на стварност и естетските својства на филмските кадри далеку повеќе делуваат со своја експресија, драматичност и естетичност, отколку преку монтажната вештина, која заради нејзината артифициелност, стилизираност и егзибиционизам, а нарочно со исуфициентноста на примената да се реже во постигнувањето на динамика, доведува стварноста да не може да се огледува во својот тек на уверливост на вистинитоста на дејствието. Тоа во најлош случај, може да одведе во апстракционизам и монтажна игра, што значи манипулација со гледачот.

Во посредувањето филмската монтажа овозможува да се изрази доживувањето на авторот и перципира и аперципира од гледачот низ доживувањето на филмското дело со филмската проекција во кино-салата. Со тоа, филмската монтажа го овозможува процесот на освестување на гледачот со доживувањето на кое што му е иманентна функцијата на освестување.

Во освестувањето е смислата на филмските уметнички дела.

„Понекогаш ме прашуваат што барам во своите филмови и каква е мојата цел. Прашањето е тешко и опасно. Јас обично одговарам со лага или воопшто одбегнувам да одговорам. Обично велам: „Се обидувам да ја изнесам вистината за луѓето, вистината онакава каква што јас ја гледам“.

Таквиот одговор ги задоволува луѓето и јас често се прашувам како тоа никој не го забележува мојот блеф, бидејќи одговорот навистина би требало да гласи:

„Чувствувам голема потреба со филмот да го изразам она што на постојано субјективен начин се формирало некаде во мојата свес. Во тој случај, јас сум сам на себе цел, целта ми е мојот секојдневен леб, забава и почитување на публиката, некој вид висина што ја чувствувам токму во тој миг додека работам.“

Ингмар Бергман

ДОДАТОК

(Анализа и коментар на спроведената анкета за филмската монтажа
меѓу филмските и телевизиските монтажери
на Република Македонија)

Оваа анкета е спроведена со цел да се добијат мислења за монтажа токму од оние творци кои неа ја прават во уметноста на подвижната слика. Анкетата е спроведена во година меѓу 13 филмски и телевизиски монтажери во Република Македонија.

АНКЕТА

1. Филмска монтажа е редување на филмски кадри во еден редослед на траење врз основа на идејата и драматургијата на дејството, нивното темпо и ритам, како и логиката и естетиката на филмските кадри.

ДА

НЕ

Одговорете со заокружување на еден од одговорите.

2. Фази на филмската монтажа се:
- а) Преглед на снимениот филмски материјал;
 - б) Избор на филмските дублови на секој филмски кадар и нивно селекционирање по сцени и секвенци;
 - в) Средување според еден редослед на кадрите како „груба“ монтажа;
 - г) Гледање на филмот во целина;
 - д) „Фина“ монтажа, преместување на кадри, нивно скратување и спојување;
 - ѓ) Гледање на филмот во целина и мали корекции.

Одговорете со заокружување на еден, два или на сите одговори.

3. Дали разликата помеѓу филмската и телевизиската монтажа е исклучиво само во техниката и технологијата?

ДА

НЕ

4. Дали со компјутерскиот начин на монтирање ќе исчезне филмската монтажа?

ДА

НЕ

5. Филмски рез е спој на два филмски кадри во редоследот на кадрите што го сочинуваат филмот како целина?

ДА

НЕ

6. Дали филмскиот монтажер, кој монтира филм, донесува одлуки врз основа на:

- а) идејата, сценариото и драматургијата на дејствието;
- б) сугестиите на режисерот;
- в) техничката коректност на филмските кадри;
- г) композицијата на филмските кадри;
- д) композицијата на боите, светлите и темните површини на и во кадрите;
- ѓ) движењата во кадрите;
- е) движењата на самите кадри;
- ж) дијалогот;
- з) шумовите и музиката.

7. Филмското темпо и ритам, кога се монтира, зависи:

- а) Од кадрите: статични или динамични, кратки или долги;
- б) Од движењата внатре во кадарот (на актерите, предметите, животните итн.);
- в) Од композицијата на кадарот (бои, темни и светли површини);
- г) Од дијалогот, звуците и музиката.

8. Со филмската монтажа, истовремено, со создавање на филмскиот простор се создава и филмското време, како и обратно. Филмското време и простор се во заемност и меѓусебна зависност.

ТОЧНО

НЕТОЧНО

9. Дали тонот (шумови, звуци и музиката) и дијалогот влијаат врз темпото и ритамот на филмот кога се монтира?

ДА

НЕ

10. Дали темпото и ритамот на филмот треба да се обмислуваат уште во текот на пишувањето на сценариото, на книгата на снимањето и во текот на самото снимање?

ДА

НЕ

11. Дали филмскиот монтажер треба да земе учество со своите сугестии за монтажата на филмот уште во текот на пишувањето на сценариото, на книгата на снимање и во текот на снимањето?

ДА

НЕ

12. Дали односот помеѓу филмскиот режисер и монтажер во текот на монтирањето на филмот треба да биде: отворен, соработување и приемчив за сугестии за најдобри решенија?

ДА

НЕ

13. Дали се смета дека филмската монтажа е добра ако е забележлива, нападна и се наметнува?

ДА

НЕ

Или, пак, ако е незабележителна и глатко се одвива во текот на гледањето на филмот?

ДА

НЕ

14. Во што е креативноста на филмската монтажа:

- а) Во јасно и глатко одвивање на фабулата (приказната);
- б) Во градење на континуитет на дејствието;
- в) Во можност на асоцијации на доживување;
- г) Во пренесување на пораки?

15. Дали филмската монтажа може да изврши фалсификување и политичко-идеолошка пропаганда со филмот?

ДА

НЕ

16. Дали филмскиот монтажер, кога монтира филм, пристапува кон филмскиот материјал така како самиот да е гледач, како и сите гледачи во кино салата?

ДА

НЕ

17. Дали филмските жанрови диктираат свои посебни видови филмска монтажа што соодветствува на самиот жанр?

ДА

НЕ

18. Дали филмскиот монтажер треба да биде во постојана соработка со монтажерот на тонот додека се монтира филмот?

ДА

НЕ

19. Дали монтирањето на документарен филм е слично со монтирање на игран филм?

ДА

НЕ

20. Дали во иднина сосема ќе исчезне филмската монтажа?

ДА

НЕ

Анкетата содржи 20 прашања, во форма на неколку типа: во вид на предложени одговори, во вид на набројување, во вид на дилеми и можни алтернативи. Начинот на одговарање е најчесто со заокружување помеѓу „да“ и „не“, како и со „точно“ и „неточно“, или со заокружување на сите или на одбрани предложени одговори.

Анкетата ги содржи следниве сегменти:

- Прв, поим за филмската монтажа;
- Втор, етапи (фази) во филмската монтажа, како и креативност во неа;
- Трет, местото, значењето и одговорноста на филмскиот монтажер во текот на обмислувањето и монтирањето на филмот во соработка со режисерот;
- Четврт, определба на филмскиот рез како основна (онтолошка) спојка во монтирањето на филмот;
- Петти, простор и време, темпо и ритам, звуци и музика во филмската монтажа;
- Шести, филмската монтажа како манипулативно средство за политичко-пропагандни и идеолошки цели и фалсификувања;
- Седми, родот и жанрот на филмот како детерминанти за видот на применетата филмска монтажа;
- Осми, аналогија и диференција во техниката и технологијата на филмскиот, телевизискиот и компјутерскиот начин на монтирање;
- Деветти, иднината на филмската монтажа (изчезнува или не?).

Анкетата е спроведена меѓу тринаесетмина филмски и телевизиски монтажери во Скопје, како во државната Македонска телевизија, така и во приватните телевизии и во „Вардар-филм“.

Од тринаесетмината анкетирани лица, пет се машки, а осум се женски.

Врз основа на одговорите од спроведената анкета меѓу филмските и телевизиски монтажери, се изведуваат следниве сознанија:

Анкетата ги содржи сите сегменти значајни за филмската монтажа, односно сите важни прашања за монтажата, како во техничко-технолошки, така и од теоретско-структурален аспект.

Целта на спроведената анкета беше да се потврдат или одречат некои претпоставки за секој наведен сегмент за филмската монтажа, а, со тоа, сознанијата да се инкорпорираат во елаборирањето на тезите во самата докторска дисертација.

За целите што сме си ги поставиле, ги издвојуваме следниве сознанија:

На прашање бр. 1: одговорено со „да“ = 13

На прашање бр. 2: одговорено: 12 целосно, 1 непотполно

На прашање бр. 3: одговорено со „да“ = 7, а со „не“ = 6

На прашање бр. 4: одговорено со „да“ = 6, со „не“ = 6, и 1 колебливо

На прашање бр. 5: одговорено со „да“ = 13

На прашање бр. 6: одговорено : целосно = 8, нецелосно = 5

На прашање бр. 7: одговорено : целосно = 6, нецелосно = 7

На прашање бр. 8: одговорено : со „точно“ = 11, неодговорено = 2

На прашање бр. 9: одговорено со „да“ = 13

На прашање бр. 10: одговорено со „да“ = 11, со „не“ = 2

На прашање бр. 11: одговорено со „да“ = 12, со „не“ = 1

На прашање бр. 12: одговорено со „да“ = 13

На прашање бр. 13: одговорено: А. со „да“ = 4, со „не“ = 8

Б. со „да“ = 7, со „не“ = 5

На прашање бр. 14: одговорено: целосно = 7, нецелосно = 5,

не одговориле = 1,

На прашање бр. 15: одговорено со „да“ = 13

На прашање бр. 16: одговорено: А. со „да“ = 9, со „не“ = 2

Б. со „да“ = 4, со „не“ = 7,

не одговориле = 2,

На прашање бр. 17: одговорено со „да“ = 12, 1 колебливо

На прашање бр. 18: одговорено со „да“ = 10, со „не“ = 3

На прашање бр. 19: одговорено со „да“ = 3, со „не“ = 10

На прашање бр. 20: одговорено со „да“ = 4, со „не“ = 9

Врз основа на овој статистички преглед може да се забележи следново:

А. Првото, второто, петтото, деветтото, единаесеттото, дванаесеттото, петнаесеттото и седумнаесеттото прашање се целосно и апроксимативно одговорени едногласно и потврдно. А токму тие прашања се релевантни за филмската монтажа, особено првото, второто и петтото прашање, кои иницираат потврдена низ практиката на предложените одговори во тие прашања.

Така, на првото прашање за поимот (дефиницијата) за филмската монтажа, сите тринаесетмина анкетирани монтажери едногласно го прифаќаат предложениот одговор. Според тоа, сите елементи што ја одредуваат филмската монтажа се опфатени во целост. И се применети во текот на елаборирањето на нашите сознанија.

На второто прашање, за фазите на филмската монтажа кои се мошне важни од техничко-технолошки аспект, речиси од сите анкетирани, со еден непотполн одговор, се потврдува низ практиката тоа што теоретски се апстрахирали и генерализирале. А ова сознание за неопходноста на овие фази се доведува во релација за нивната нужност заради можноста да се вообличи целосно, континуирано и глатко одвивање на доживувањето (на филмот). А токму тоа во дисертацијата настојувавме да покажеме за филмската монтажа како посредување во доживувањето од авторот кон гледачот.

На петтото прашање, за филмскиот рез, сите анкетирани монтажери се сосем согласни со предложениот одговор за поимот филмски рез и неговата функција. Тоа за нас е потврда за онтолошкиот статус што го има филмскиот рез во филмот низ филмската монтажа, без кој филмот не може да постои.

Посебно, се обрнува внимание на единаесеттото и дванаесеттото прашање, кои се во сооднос заради местото и значењето на филмскиот монтажер

во текот на создавањето на филмот и во неговата соработка со филмскиот режисер. А тоа на посреден начин ја потврдува нашата теза дека филмската монтажа започнува уште во сценариото и се одвива низ ситот процес на вообличување на филмот и дека во тој процес филмскиот монтажер е мошне релевантен чинител со својот креативен придонес, покрај техничкиот аспект на монтажата.

Така, на единаесеттото прашање сите анкетирани се согласни во потврдувањето дека монтажата е присутна уште во самата визија на идниот филм, па во сценариото и сè до дефинитивното монтирање на сировиот снимен филмски материјал во вид на филмски кадри.

Дванаесеттото прашање, пак, покажува дека сите анкетирани едногласно потврдуваат дека без креативен заеднички пристап кон монтирањето на филмот не може да се води успешно монтажата на филмот. Како посебно го издвојуваме седумнаесеттото прашање, во кое се иницира тезата дека жанрот ја предопределува филмската монтажа со своите специфичности и детерминанти што ќе бидат адекватни на самиот жанр. Сите анкетирани се сложуваат во тоа дека постои релација помеѓу филмскиот жанр и нему иманентната филмска монтажа со сите типолошки одредници за секој филмски жанр.

Ове сознание покажува дека различните пристапи кон стварноста во вид на филмски жанрови обусловува и различни филмски монтажи како најадекватни во интерпретација на стварноста во сегментираноста, што ја артикулира жанрот во контекстот на својата кодовност ја артикулира. А филмската монтажа е израз на стварноста во и низ кодовноста на жанрот, а воедно и посредување помеѓу авторот (филмскиот режисер) и филмскиот гледач.

Интересно е петнаесеттото прашање за можноста со монтажата да се изврши фалсификување во филмот заради политичко-пропагандни и идеолошки цели. На ова прашање сите анкетирани сосем се сложуваат. Со ова, низ нивната практика се потврдува тоа, што веќе е видно во историјата на филмот во низа периоди.

Се покажува дека филмската монтажа може да ја искривува стварноста, што ќе се рече вистината. Оттука следи одговорноста не само на филмскиот

монтажер, туку на авторот на филмот за неговата етика и естетика во неговото творештво.

На деветтото прашање за релевантноста на звуците и музиката, како и дијалогот, и за нивното влијание врз темпото и ритамот на филмот, анкетираниите едногласно потврдуваат дека овие влијаат. А тоа значи, во конституирањето на доживувањето на филмот фундаменталниот чинител е ритамот, кој со темпото се одредени и од дијалогот (со неговиот акцент, интензитет и тек), од музиката (иманентна и трансцедентна), од звуците во нивниот разновиден распон на звучење и созвучувања. Во филмската монтажа исто така и монтажата на филмскиот тон е конститутивен елемент, без кој не може да се монтира филмското дело.

Б. На останатите прашања, анкетираниите монтажери не се согласуваат во целост. Се забележува мала дисперзија на една група прашања, додека за преостанатите прашања дисперзијата е голема. И овде можат да се извлечат сознанија, кои ги користевме во нашата дисертација.

1. Во првата група вакви прашања со мала дисперзија се: осмото, десеттото, осумнаесеттото и деветнаесеттото прашање.

На осмото прашање, анкетираниите одговориле со „точно“ за односот помеѓу просторот и времето и нивната заемна обусловеност. Само двајца не одговориле на ова прашање. И тоа се, главно, телевизиски монтажери, кои, претпоставуваме, не монтирале игран филм. Сепак, без оглед на тоа, индикативно е дека единаесетмина одговараат потврдно. Тоа значи дека практиката го потврдува ставот, оти филмската монтажа, создавајќи го филмскиот простор, истовремено го конституира и филмското време, кое повратно го одредува филмскиот простор. Филмскиот простор и време се во дијалектички однос на процес на одвивање на филмот на екранот и неговото доживување од гледачот, во неговата свест.

На десеттото прашање, за тоа дека темпото и ритамот на филмот треба да се обмислуваат уште во сценариото и книгата на снимањето, како и во текот на снимањето, единаесетмина одговараат потврдно, а двајца одречно. И овде имаме една индикативност - анкетираниите филмски монтажери одговараат потврдно на

ова прашање. За нас, тоа е доволен факт од практиката дека темпото и ритмот на филмот мораат да се чувствуваат уште во самата визија за идниот филм, а да се градат веќе во процесот на негово создавање сè до конечното монтирање на филмот, кога, треба да се внимава на темпото и ритмот, особено во етапата на снимањето на филмските кадри.

Исто така, веќе во самото доживување на авторот, во неговата првична пројава, веќе се чувствува импулсацијата на ритмот на идниот филм; филмската монтажа, како онтолошки модус на материјализирањето, го посредува ритмот (и темпото) на доживувањето, како филм во аперцепцијата на гледачот како негово доживување кое ќе биде изразувано и искажувано како впечатоци, импресии.

На осумнаесеттото прашање, за односот помеѓу филмскиот монтажер и монтажерот на тонот, десетмина (меѓу кои се и филмските монтажери) одговараат потврдно, додека тројца одречно. Тоа значи дека е мошне битно да се зема во предвид во текот на монтирањето и влијанието на тонот (звучи и музика) врз темпото и ритмот на филмот. Тоа е, пак, доказ за дијалектичката сестрана поврзаност на сите елементи во текот на монтажата на филмот, како и за естетиката на филмот.

Мошне е интересен одговорот на деветнаесеттото прашање за сличноста или не во монтажата на документарен и игран филм. Десетмина одговараат одречно, а само тројца потврдно (меѓу кои и филмски монтажер). Ваквиот одговор е индикативен за следново сознание: дека и филмските родови детерминираат своја специфична филмска монтажа, а на посреден начин покажуваат дека нивниот пристап кон стварноста и нејзиното филмско артикулирање и експресија е различен кај различните филмски родови. Со тоа се потврдува дека филмската монтажа, на некој начин, е обусловувна од стварноста, од дијалектиката на стварноста. А тоа се огледува и во посредувањето што таа го врши во однос на гледачот.

2. Во втората група на прашања, отклонувањата се мошне евидентни во одговорите на монтажериите.

Така, на третото прашање за разликата помеѓу филмската и телевизиската монтажа, дали е исклучиво само во техниката и технологијата, се појавува голема подвоеност: седуммина одговараат потврдно, шестмина одречно.

Слична поделеност среќаваме и кај четвртото прашање, за тоа дали со компјутерскиот начин на монтирање ќе исчезне филмската монтажа. Шестмина одговориле потврдно, шестмина одречно, а еден е колеблив.

Оваа поделеност на монтажерите во однос на овие две прашања е последица на два медиума, а со тоа и на технологија и електроника, кои имаат свои специфичности, што не се докрај осознани за да се биде сигурен во тоа. Тоа што нашите прашања го иницираат како одговор, и тоа го очекувавме.

За нас е мошне деликатно да се коментираат шестото и седмото прашање, каде што очекувавме едногласни одговори.

Сепак, на шестото прашање апроксимативно се забележува дека повеќемина (осумина) се сложуваат со предложените чинители во донесувањето на одлуките кога се монтира филм: како што и останатите петмина, иако целосно не ги прифаќаат сите фактори за одлуките, сепак и тие ги потврдуваат најрелевантните фактори во одредувањето на одлуките кога се монтира.

Тоа за нас беше драгоцено во потврдноста за тоа што го претпоставувавме како елементи што влијаат, како во однос на филмскиот рез, така и во однос на должината на кадрите.

Слично нешто среќаваме и кај седмото прашање, за темпото и ритмот, од кои чинители тие зависат во филмот и неговото монтирање. Од предложените, шестмина во целост ги прифаќаат, додека седуммина не ги прифаќаат по целост, но сепак ги потврдуваат најважните. И тоа за нас, исто така беше драгоцено како потврда за претпоставеното, што го очекувавме и го искористивме како сознание.

Додека, пак, на тринаесетото прашање, кое е од два дела, одговорите на анкетираниите монтажери, со исклучок на еден кој не одговорил, и со отклонувањата што ги имаме во првиот дел под „А“ и под „Б“, потврдуваат дека филмската монтажа е добра ако е незабележителна и глатко се одвива во текот на гледањето на филмот. Ова сознание, кое го претпоставувавме, го искористивме за нашето тврдење дека филмската монтажа ја има и таа функција да овозможи

непречено и континуирано одвивање на доживувањето како естетско доживување на целиот филм.

Со ова прашање е непосредно поврзано и четиринаесеттото, каде што, исто така, еден не одговорил, а отклонувањата не се така драстични, па би можело да се воочи дека креативноста на филмската монтажа е во целосното и потполно создавање и обликување на доживувањето, кое во себе како иманенција, ќе ги содржи сите елементи што ќе го сочинуваат филмот како уметничко дело. И на крај, кај шеснаесеттото прашање, кое е од два дела, имаме ситуација кога двајца не одговориле, а во првиот дел А деветмина потврдуваат дека филмскиот монтажер треба да пристапи кон филмскиот материјал за монтирање така како и тој самиот да е гледач како и сите гледачи во кино-салата. Тоа значи, дека монтажата треба да го овозможи најсоодветниот начин на можност на доживувањето на филмот.

Додека, пак, на вториот дел, под Б, седумина одречно одговараат за тоа дека монтажата треба да го пренесе изворното доживување и идејата на авторот, а четворица одговараат потврдно. Коментар на ова отклонување е во следново: авторот (филмскиот режисер) во текот на снимањето на филмот доколку успее своето доживување (идеја) да го инкорпорира во снимениот филмски материјал во вид на филмски кадри, тогаш филмскиот монтажер и да пристапи кон материјалот како филмски гледач, тој ќе го монтира филмот така како што е изворното доживување (идеја) на авторот. Сè е до самиот филмски уметник.

А во поглед на иднината на филмската монтажа, четворица потврдуваат дека ќе исчезне, а деветмина одречуваат дека ќе исчезне. Тоа е повеќе сврзано со општото прашање, дали филмот ќе исчезне како медиум и уметност или не, а на кое не може да се одговори со сигурност.

Врз основа на анкетата што ја спроведовме меѓу анкетираниите филмски и телевизиски монтажери, како и обработката на податоците, сите наши сознанија ги искористивме во текот на пишувањето на докторската дисертација, како драгоцености за нас во потврдувањето на нашите претпоставки и очекувања.

ФИЛМОГРАФИЈА

(Филмови кои се анализирани при истражувањето на филмската монтажа)

1. АНГЕЛОПУЛОС, Тео: „ПАТУВАЧКИ АКТЕРИ“ (O THIASOS), Грција, 1975, ц/б, 70 мм.
2. АНДЕРСЕН, Линдзи: „СПОРТСКИ ЖИВОТ“ (THE SPORTING LIFE), Англија, 1963, ц/б, монт. Питер Тејлор (Peter Taylor)
3. АНТОНИОНИ, Микеланџело: „АВАНТУРА“ (L'AVVENTURA), Италија, 1960, ц/б, монт. Ералдо да Рома (Eraldo da Roma)
4. АНТОНИОНИ, Микеланџело: „ЗАТЕМНУВАЊЕ“ (L'ECLISSE), Италија, 1952, монт. Ералдо да Рома (Eraldo da Roma)
5. АНТОНИОНИ, Микеланџело: „ЦРВЕНА ПУСТИНА“ (IL DESERTO ROSSO), Италија, 1964, колор, монт. Ералдо да Рома (Eraldo da Roma)
6. АНТОНИОНИ, Микеланџело: „ПРОФЕСИЈА РЕПОРТЕР“ (PROFESSIONE: REPORTER), Италија, 1973, колор, 70 м.м. мон: Микеланџело Антониони (Michelangelo Antonioni), Франко Аркали (Franco Arcalli)
7. БЕРГМАН, Ингмар: „ПОУКИ ЗА ЛЈУБОВТА“ (SOMMARNATENS LEENDRE), Шведска, 1955, ц/б, монт. Оскар Росандер (Oscar Rosander)
8. БЕРГМАН, Ингмар: „ВОЛЧЈА НОЌ“ (VARGTIMEN), Шведска, 1967, ц/б, монт. Ула Риге (Ulla Ryghe)
9. БЕРГМАН, Ингмар: „СЕДМИ ПЕЧАТ“ (DET SJUNDE INSEGLET), Шведска, 1956, ц/б, монт. Ленард Вален (Lennart Wallén)
10. БЕРГМАН, Ингмар: „ДИВИ ЈАГОДИ“ (SMULTRONSTÄ LLET), Шведска, 1957, ц/б, монт. Оскар Росандер (Oscar Rosander)
11. БЕРГМАН, Ингмар: „ТИШИНА“ (TYSTNADAN), Шведска, 1963, ц/б, монт. Ула Риге (Ulla Rughe)
12. БЕРГМАН, Ингмар: „ФАНИ И АЛЕКСАНДЕР“ (FANNY OCH ALEXANDER), Шведска, 1982, колор, монт. Силвија Ингемарсон (Sylvia Ingeemarson)

13. БЕРТОЛУЧИ, Бернардо: „ДВАЕСЕТТИ ВЕК“ (NOVECENTO), Италија, 1975/76, колор, 70 мм, монт. Франко Аркали (Franco Arcalli), Енцо Оконе (Enzo Ocone)
14. БРЕСОН, Робер: „ДНЕВНИКОТ НА ЕДЕН СВЕШТЕНИК“ (LE JOURNAL D'UN CURE DE SAMPAGNE), Франција, 1950, ц/б, монт. Полет Робер (Paulette Robert)
15. БРЕСОН, Робер: „СЛУЧАЈНО БАЛТАЗАР“ (AU HASARD BALTHAZAR), Франција, 1966, ц/б, монт. Рејмон Лами (Raymond Lamy)
16. БУЊУЕЛ, Луис: „АНДАЛУЗИСКИ ПЕС“ (UN CHIEN ANDALOU), Франција, 1928, ц/б, монт. Луис Буњуел (Luis Buñuel)
17. БУЊУЕЛ, Луис: „ЗЛАТНИ ВРЕМИЊА“ (L'ÂGE D'OR), Франција, 1930, ц/б, монт. Луис Буњуел (Luis Buñuel)
18. БУЊУЕЛ, Луис: „ДЕВОЈКА“ (LA JOVEN), Франција, 1960, ц/б
19. БУЊУЕЛ, Луис: „ДНЕВНИКОТ НА ЕДНА СОБАРКА“ (LE JOURNAL D'UN FEMME DE SAMBRE), Франција, 1963, ц/б, 70 мм, монт. Луизет Откер (Louisette Hautecoeur)
20. БУЊУЕЛ, Луис: „ДИСКРЕТНИОТ ШАРМ НА БУРЖОАЗИЈАТА“ (LA CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE), Франција, 1972, колор, 70 мм, монт. Елен Племиников (Hélène Plemiannikov)
21. БУЊУЕЛ, Луис: „ФАНТОМ НА СЛОБОДАТА“ (LA FANTÔME DE LA LIBERTÉ), Франција, 1974, колор, 70 мм, монт. Елен Племјаников (Hélène Plemiannikov)
22. ВАРДА, Ањес: „КЛЕО ОД 5 ДО 7“ (CLÉO DE CINQ À SEPT), Франција, 1961, ц/б
23. ВЕНДЕРС, Вим: „НЕБОТО НАД БЕРЛИН“ (DER HIMMEL ÜBER BERLIN), Германија, 1987, ц/б, монт. Петер Призгода (Peter Przygodda)
24. ВЕЛС, Орсон: „Граѓанинот Кејн“ (CITIZEN KANE), САД, 1941, ц/б
25. ВЕРТОВ, Сига: „ЧОВЕКОТ СО ФИЛМСКАТА КАМЕРА“ (ЧЕЛОВЕК С ФИЛЬМОЙ КАМЕРОЙ), СССР, 1929, ц/б

26. ВИНЕ, Роберт: „КАБИНЕТОТ НА Д-Р КАЛИГАРИ“ (DAS KABINET DES DR. CALIGARI), Германија, 1919, ц/б
27. ВИСКОНТИ, Лукино: „ЗЕМЈАТА СЕ ТРЕСЕ“ (LA TERRA TREMBA), Италија, 1947, ц/б, монт. Марио Серандреи (Mario Serandrei)
28. ВИСКОНТИ, Лукино: „ОПСЕСИЈА“ (OSSESSIONE), Италија, 1942, ц/б, монт. Марио Серандреи (Mario Serandrei)
29. ВИСКОНТИ, Лукино: „РОКО И НЕГОВИТЕ БРАЌА“ (ROCCO E I SOI FRATELLI), Италија, 1960, ц/б, 70 мм, монт. Марио Серандери (Mario Serandrei)
30. ВОЛШ, Раул: „ВИСОКАТА СИЕРА МАДРЕ“ (HIGH SIERRA), САД, 1941, ц/б, монт. Џек Клифер (Jack Kllifer).
31. ГОДАР, Жан-Лик: „ДО ПОСЛЕДНИОТ ЗДИВ“ (AU BOUT DE SOUFFLE), Франција, 1960, ц/б, монт. Сесил Декижис (Cécile Decugis), Лила Ерман (Lila Herman)
32. ГОДАР, Жан-Лик: „ДА СЕ ЖИВЕЕ СВОЈ ЖИВОТ“ (VIVRE SA VIE), Франција, 1962, ц/б, монт. Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard), Ањес Гијмо (Agnés Guillemot)
33. ГОДАР, Жан-Лик: „МАШКИ-ЖЕНСКИ РОД“ (MASCULIN-FEMININ), Ањес Гијмо (Agnés Guillemot) Маргарит Реноар (Marguerite Renoir)
34. ГОДАР, Жан-Лик: „НЕОБИЧНА БАНДА“ (BANDE À PORT), Франција, 1964, ц/б
35. ГОДАР, Жан-Лик: „ПРЕЗИР“ (LE MÉPRIS), Франција, 1963, колор, 70 м.м. монт. Ањес Гијмо (Agnés Guillemot), Лила Лаксман (Lila Laksmann)
36. ГОДАР, Жан-Лик: „MADE IN U.S.A.“, Франција, 1966, колор, монт. Ањес Гијмо (Agnés Guillemot)
37. ГРИФИТ, Дејвид В.: „НЕТРПЕЛИВОСТ“ (INTOLERANCE), САД, 1916, ц/б, монт. Дејвид В. Грифит (D. W. Griffith), Џејмс Смит (James Smith), Роз Смит (Rose Smith)

38. ГРИФИТ, Дејвид В.: „РАЃАЊЕТО НА ЕДНА НАЦИЈА“ (BIRTH OF A NATION), САД 1915, ц/б, монт. Џозеф Хербери (Joseph Herabery), Џејмс Смит (James Smith), Розе Смит (Rose Smith), Раул Волс (Raul Wols)
39. ДРЕЈЕР, Карл Теодор: „СТРАДАЊЕТО НА ЈОВАНКА ОРЛЕАНКА“ (LA PASSION DE JEANNE D'ARC), Франција, 1928, ц/б, монт. Маргарит Боже (Margurite Beaugé), Карл Теодор Дрејер (Carl Theodor Dreyer)
40. ДОВЖЕНКО, Александар: „ЗЕМЈА“ (ЗЕМЛЯ) СССР, 1930, ц/б.
41. ЃОРЃЕВИЌ, Пуриша: „СОН“ (САН), СФРЈ, 1967, ц/б, монт. Мирјана Митиќ
42. ЃОРЃЕВИЌ, Пуриша: „УТРО“ (ЈУТРО), СФРЈ, 1968, ц/б, монт. Мирјана Митиќ
43. ЕЈЗЕНШТЕЈН, Сергеј: „ШТРАЈК“ (ШТРАЙК), СССР, 1924, ц/б
44. ЕЈЗЕНШТЕЈН, Сергеј: „КРСТАРИЦА ПОТЕМКИН“ (БРОНЕНОСЕЦ ПОТЁМКИН) СССР, 1925, ц/б
45. ЗИБЕРБЕРГ, Ханс Јирген: „ХИТЛЕР - ЕДЕН ФИЛМ ЗА ГЕРМАНИЈА“ (HITLER - EIN FILM AUS DEUTSCHLAND), Германија, 1977, колор, монт. Јута Брандшедтер (Jutta Brandstaedter)
46. ИСТВУД, Клинт: „НЕОПРОСТЕНО“
47. ЈАНЧО, Миклош: „ЕТЕ, ТАКА ДОЈДОВ“
48. ЈАНЧО, Миклош: „АЛЕГРО БАРБАРА“
49. ЈАНЧО, Миклош: „СВЕЗДИ И ВОЈНИЦИ“ (CSILLAGOSOK KATONAK), Унгарија, 1967, ц/б, 70 мм, монт. Золтан Фаркаш (Zoltán Farkas)
50. ЈАНЧО, Миклош: „ЕЛЕКТРА, ЉУБОВ МОЈА“ (SZERLEM, ELEKTRA), Унгарија, 1975, колор, 70 мм.
51. ЈАНЧО, Миклош: „БОЖЈЕ ЈАГНЕ“
52. ЈАНЧО, Миклош: „УНГАРСКА РАПСОДИЈА“ (MAGYAR RAPSZÖDIA), Унгарија, 1978, колор, 70 мм.
53. КАРНЕ, Марсел: „ОБАЛА ВО МАГЛА“ (QUAI DES BRUMES), Франција, 1938, ц/б
54. КАВАЛЕРОВИЧ, Јержи: „ФАРАОН“ (FHARAN), Полска, 1966, колор, 70 мм.

55. КЈУБРИК, Стенли: „ЗАЛУДЕН ГРАБЕЖ“ (THE KILLING), САД, 1956. ц/б.
монт. Бети Стенберг (Betty Steinberg)
56. КЈУБРИК, Стенли: „2001-та ОДИСЕЈА ВО СВЕМИРОТ“ (2001: A SPACE
ODYSSEY), САД, 1968, колор, 70 мм. монт. Реј Лавџој (Ray Lovejoy)
57. КЈАРОСТАМИ, Абас: „ВЕТЕРОТ ЌЕ НÈ ОДНЕСЕ“, Иран, 1999, колор
58. КЈАРОСТАМИ, Абас: „КАДЕ Е КУЌАТА НА МОЈОТ ПРИЈАТЕЛ“, Иран.
1987, колор
59. КУРОСАВА, Акиро: „РАШАМОН“ (RASHOMON), Јапонија, 1950, ц/б, монт.
Акиро Куросава (Akira Kurosawa)
60. КУРОСАВА, Акиро: „СЕДУМ САМУРАИ“ (SHICHININ NO SAMURAI).
Јапонија, 1954, ц/б, монт. Акиро Куросава (Akira Kurosawa)
61. КУРОСАВА, Акиро: „КРВАВ ПРЕСТОЛ“ (KUMUNOSO-JO), Јапонија, 1954.
ц/б, монт. Акиро Куросава (Akira Kurosawa)
62. ЛАНТ, Фриц: „УМОРНА СМРТ“ (DER MÜDE TOD), Германија, 1921, ц/б
63. ЛАНТ, Фриц: „НИБЕЛУНЗИ“ (DIE NIBELUNGEN, SIEGFRIED-KRIMHILDS
RACHE), Германија, 1922/24, ц/б
64. ЛАНТ, Фриц: „УБИЦА М“ (M), Германија, 1931, ц/б, монт. Пол Фалкенберг
(Paul Falkenberg)
65. ЛАНТ, Фриц: „Д-Р. МАБУЗЕ КОЦКАР“ (DR. MABUSE DER SPIELER),
Германија, 1921/22, ц/б
66. ЛЕОНЕ, Серџо: „ДОБАР, ГРД, ЛОШ“ (IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO).
Италија, 1966, колор, 70 мм, монт. Еуџенио Албисо (Eugenio Alabiso), Нино
Барагли (Nino Baragli)
67. ЛИМИЕР, Луј: „ПРИСТИГНУВАЊЕТО НА ВОЗОТ ВО СТАНИЦАТА
СИОТА“ (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE), Франција, 1895, ц/б
68. МАНАКИ, Милтон: „СВАДБАТА ВО БИТОЛА“, Македонија, 1905, ц/б
69. МАНАКИ, Милтон: „ХУРИЕТ - МЛАДОТУРСКА РЕВОЛУЦИЈА“.
Македонија, 1908, ц/б
70. МАКАВЕЕВ, Душан: „МИСТЕРИЈА НА ОРГАЗМОТ - W.R. “
(МИСТЕРИЈА ОРГАЗМА W.R.) СФРЈ, 1971, ц/б, колор, монт. Иванка
Вукосавиќ

71. МАНЧЕВСКИ, Милчо: „ПРЕД ДОЖДОТ“, Македонија, 1996, колор, монт. Нокалас Гостер (Nocalas Goster)
72. МАЛ, Луј: „ЛИФТ ЗА ГУБИЛИШТЕ“ (L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD), Франција, 1958, ц/б, монт. Леонид Азар (Léonide Azar)
73. МЕЛВИЛ, Жан-Пјер: „САМУРАЈ“ (LE SAMOURAI), Франција, 1958, колор, монт. Моник Боно (Monique Bonnot)
74. МИЗОТУЧИ, Кенџи: „ЛЕГЕНДАТА ЗА УГЕЦ“ (UGETSU MONOGATARI), Јапонија, 1953, ц/б, монт. Митцу Мијата (Mitsuzō Miyata)
75. МУРНАУ, Фридрих: „ФАУСТ“ (FAUST), Германија, 1926, ц/б
76. ПАЗОЛИНИ, Пјер-Паоло: „ПТИЧИШТА И ПТИЧИЊА“ (UCCELLACCI E UCCELLINI), Италија, 1966, ц/б, монт. Нино Барагли (Nino Baragli)
77. ПАЗОЛИНИ, Пјер-Паоло: „КРАЛ ЕДИП“ (EDIPO RE), Италија, 1967, колор, монт. Нино Бараљи (Nino Baragli)
78. ПЕТРОВИЌ, Александар: „СОБИРАЧИ НА ПЕРДУВИ“ (СКУПЉАЧИ ПЕРЈА), СФРЈ, 1967, колор, монт. Мирјана Митиќ
79. ПАВЛОВИЌ, Живојин: „ВРАЌАЊЕ“ (ПОВРАТАК), СФРЈ, 1966, ц/б, монт. Олга Скригин, Нева Хабиќ
80. ПЕКИНПО, Сем: „ДИВА ОРДА“ (THE WILD BUNCH), САД, 1969, колор, 70 мм, монт. Лоу Ломбардо (Lou Lombardo)
81. ПОРТЕР, Едвин: „ГОЛЕМИОТ ГРАБЕЖ НА ВОЗОТ“ (THE GREAT TRAIN ROBBERY), САД, 1903, ц/б
82. ПОПОВ, Столе: „СРЕЌНА НОВА 49“, СР Македонија, 1986, колор, монт. Лаки Чемчев
83. ПУДОВКИН, Всеволд: „МАЈКА“ (МАТЬ), СССР, 1926, ц/б
84. РЕНЕ, Ален: „ХИРОШИМО, ЉУБОВ МОЈА“ (HIROSHIMA, MON AMOUR), Франција, 1959, ц/б, монт. Ан-Мари Котре (Anne-Marie Cotret)
85. РЕНЕ, Ален: „МИНАТАТА ГОДИНА ВО МАРИЕНБАД“ (L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD), Франција, 1964, ц/б, 70мм, монт. Јасмин Шасне (Jasmine Chasney), Анри Колпи (Henri Colpi)

86. РЕНЕ, Ален: „ЗАБРАНЕТО ПУШЕЊЕ“ (NO SMOKING), Франција, 1993, колор, монт. Жан-Пјер Бернар (Jean-Pierre Bernard), Алберт Јургенсон (Albert Jurgenson), Елен Сикар (Hélène Sicard)
87. РЕНОАР, Жан: „БУДИ, СПАСЕН ОД ВОДА“ (BOUDU SAUVÉ DES EAUX), Франција, 1932, ц/б, монт. Маргерит Реноар (Marguerite Renoir), Сузан де Трој (Suzanne de Troeye)
88. РИД, Керол: „ТРЕТИОТ ЧОВЕК“ (THE THIRD MAN), Англија, 1949, ц/б, монт. Освалд Хафенрихтер (Oswald Hafenrichter)
89. РОМЕР, Ерих: „ВО ЗНАКОТ НА ЛАВОТ“ (LE SIGNE DU LION), Франција, 1959, ц/б, монт. Ан-Мари Котре (Anne-Marie Cotret)
90. РОСЕЛИНИ, Роберто: „РИМ, ОТВОРЕН ГРАД“ (ROMA, CITTA APERTA), Италија, 1945, ц/б, монт. Ералдо да Рома (Eraldo da Roma)
91. РУТМАН, Валтер: „БЕРЛИН, СИМФОНИЈА НА ЕДЕН ВЕЛЕГРАД“ (BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSTADT), Германија, 1927, ц/б
92. СИКА, Викторио де: „КРАДЦИ НА ВЕЛОСИПЕДИ“ (LADRI DI BICICLETTE), Италија, 1948, ц/б, монт. Ералдо да Рома (Eraldo da Roma)
93. СТАРЦЕРС, Џон: „СЕДУМИНАТА ВЕЛИЧЕСТВЕНИ“ (THE MAGNIFICENT SEVEN), САД, 1960, колор, 70 мм, монт. Ферис Вебстер (Ferris Webster)
94. СУКОРОВ, Александар: „МАЈКА И СИН“, Русија, 1998, колор
95. ТАРАНТИНО, Квентин: „ПЕТПАРАЧКИ ПРИКАЗНИ“ (PULP FICTION), САД, 1994, колор, 70 мм, монт. Сели Менк (Sally Menke)
96. ТАРКОВСКИ, Андреј: „ИВАНОВО ДЕТСТВО“ (ИВАНОВО ДЕТСТВО), СССР 1962, ц/б, 70 мм, монт. Љуба Фејгинова (Lyuba Fejginova)
97. ТАРКОВСКИ, Андреј: „АНДРЕЈ РУБЉОВ“ (АНДРЕЙ РУБЛЁВ), СССР, 1969, ц/б, 70 мм, монт. Љуба Фејгинова (Lyuba Fejginova), О. Шевкуненко (O. Shevkunenko), Татјана Јегорчева (Tatyana Yegorycheva)
98. ТАРКОВСКИ, Андреј: „СОЛАРИС“ (СОЛАРИС) СССР, 1972, колор, 70 мм, монт. Љуба Фејгинова (Lyuba Fejginova)
99. ТАРКОВСКИ, Андреј: „ОГЛЕДАЛО“ (ЗЕРКАЛО) СССР, 1975, колор, ц/р, 70 мм, монт. Љуба Фејгинова (Lyuba Fejginova)

100. ТАРКОВСКИ, Андреј: „СТАЛКЕР“ (STALKER) СССР, 1979, колор, 70 мм.
101. ТАРКОВСКИ, Андреј: „НОСТАЛГИЈА“ (NOSTALGHIA), Италија, 1983, колор, 70 мм, монт. Ерминиа Марани (Erminia Marani), Амедео Салфа (Amedeo Salfa)
102. ТАРКОВСКИ, Андреј: „ЖРТВУВАЊЕ“ (OFFRET), Шведска, 1986, колор, 70 мм, монт. Хенри Колпи (Henri Colpi), Михаил Лесезиловски (Michal Leszczylowski), Андреј Тарковски (Andrei Tarkovsky)
103. ТРИЕР, Ларс Фон: „СПРОТИ БРАНОВИТЕ“ (BREAKING OF WAVES). Данска, 1996, колор, 70 мм, монт. Андерс Рефн (Anders Refn)
104. ТРИФО, Франсоа: „400 УДАРИ“ (LES QUATRE CENTS COUPS), Франција, 1959, ц/б, монт. Мари-Жозеф Јојот (Marie-Joséphé Yoyotte)
105. ФЕЛИНИ, Фредерико: „СЛАДОК ЖИВОТ“ (LA DOLCE VITA), Италија, 1960, ц/б, 70 мм, монт. Лед Матоцо (Led Cattozzo)
106. ФЕЛИНИ, Фредерико: „8 1/2“ (OTTO A MEZZO), Италија, 1963, ц/б, 70 мм, монт. Лед Матоцо (Led Cattozzo)
107. ФОРД, Џон: „ПОШТАНСКА КОЛА“ (STAGE COACH), САД, 1939, ц/б, монт. Олхо Ловеринг (Olho Lovering), Валтер Реснордс (Walter Resnords), Дороти Спенсер (Dorothy Spencer)
108. ФОРД, Џон: „МОЈА ДРАГА КЛЕМЕНТИНА“ (MY DARLING CLEMENTINE), САД, 1946, ц/б
109. ФОРД, Џон: „ТРАГАЧИ“ (THE SEARCHERS), САД, 1956, ц/б, монт. Џек Муреј (Jack Murray)
110. ХЕРЦОГ, Вернер: „ЗНАКОВИ НА ОГНОТ“, Германија, колор
111. ХЕРЦОГ, Вернер: „И ЦУЦИЊАТА ЗАПОЧНУВААТ КАКО МАЛЕЧКИ“, Германија, ц/б
112. ХИЧКОК, Алфред: „ПСИХО“ (PSYCHO), САД, 1960, ц/б, монт. Џорџ Томасини (George Tomasini)
113. ЦЕНЕВСКИ, Кирил: „ЦРНО СЕМЕ“, СР Македонија, 1971, колор, монт. Лаки Чемчев
114. ЦИМЕРМАН, Фред: „ТОЧНО НАПЛАДНЕ“ (HIGH NOON), САД, 1952, ц/б, монт. Елмо Вилијамс (Elmo Williams)

115. ЧАПЛИН, Чарли: „ЗЛАТНА ТРЕСКА“ (THE GOLD RUSH), САД, 1925.
ц/б, монт. Чарли Чаплин (Charles Chaplin)
116. ЧАПЛИН, Чарли: „МОДЕРНИ ВРЕМИЊА“ (MODERN TIMES), САД, 1936.
ц/б
117. ЧАПЛИН, Чарли: „ГОЛЕМИОТ ДИКТАТОР“ (THE GREAT DICTATOR).
САД, 1940, ц/б, монт. Вилард Нико (Willard Nico)
118. ЦАРМУШ, Цим: „DOWN BY LOW“, САД, 1986, ц/б, монт. Мекоди Лондон
(Mecody London)
119. ШАБРОЛ, Клод: „БРАТУЧЕДИ“ (LES COUSINS), Франција, 1958, ц/б, монт.
Жак Гајар (Jacques Gaillard)
120. ШИНДО, Кането: „ОНИБАБА“ (ONIBABA), Јапонија, 1965, ц/б, 70 мм.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Ajzenštajn, S. M.: „Montaža atrakcija”, изд. „Nolit”, Београд, 1964, 289 стр.
2. Ајзенштајн, С. М.: „Органско јединство и патос у композицији филма *Оклопњача Појемкин*, „Градина“, Ниш, 1991 (год XXVI), бр. 1 (јануар), стр. 24-31.
3. Ајзенштајн, Сергеј М.: „Четири студије о филмској монтажи”, изд. „Филмска библиотека“, Београд, 1959, 218 стр.
4. Alesandro, Andelo: “Televizijski scenario”, изд. Umetnička akademija u Beogradu, 1970. 157 str.
5. Андреев, Јуриј: „Филмот и литературата“, „Трета програма на Радио Скопје“, бр. 20, 1984, стр. 165-176.
6. Antoniћ, Aleksandar: „Filmska kamera u rukama amatera”, изд. „Техничка књига“, Београд, 1964, 272 стр.
7. Antoniћ, Aleksandar: „Ideje i knjige snimanja za amaterske filmove”, IV изданје, изд. „Техничка књига“, Београд, 1981, 137 стр.
8. Antonioni, Mikelandelo: „Događaj i slika”, „Filmske sveske”, изд. Institut za film. Београд 1969, год III, стр. 3-5, број 1 (јануар).
9. Antonioni, Mikelandelo: „Nepoznato u moralu”, „Filmske sveske”, Београд, 1969 (год III), број 1 (јануар), 1969.
10. Arnhajm, Rudolf: „Film kao umetnost”, изд. „Narodna knjiga”, Београд, 1962, 259 стр.
11. Arnhajm, Rudolf: „Umetnost i vizuelno opažanje” (Psihologija stvaralačkog gledanja), нова verzija, изд. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981, 435 стр.
12. Aristotel: „Organon”, изд. „Kultura”, Београд, 1965, 687 стр.
13. Аристотел: „За поетиката“, превод Михаил Петрушевски, предговор Георги Старделов, изд. „Македонска книга“ и др. Скопје, 1979, 125 стр.
14. Aristarko, Gvido: „Istorija filmskih teorija”, изд. Univerzitet umetnosti u Beogradu. Београд, 1974, 403 стр.
15. Ažel, Anri: „Estetika filma”, изд. BIGZ, Београд, 1978, 155 стр.

16. „В. Film Reader“ (Зборник на американскиот Б-филм), приредувач: Љубиша Петрушевски, II издание, изд. Музеј на современата уметност, Скопје, 1997, 319 стр.
17. Babac, Marko: „Film u vašim rukama“, II izdanje, izd. „Tehnička knjiga“, Beograd, 1979, 385 str.
18. Babac, Marko: „Tehnika filmske montaže“, drugo, dopunjeno izdanje, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1986g, 239 str.
19. Babac, Marko: „Jezik montaže pokretnih slika“, izd. Clio-Univerzitet u Novom Sadu i Akademija umetnosti, „Beograd“, 2000, 429 str.
20. Balász, Béla: „Filmska kultura“, izd. „Cankarjeva založba“, Ljubljana, 1969, 402 str.
21. Balaš, Bela: „Scenarij“, „Film“, Beograd, 1947, br. 2 (mart) str. 16-20.
22. Balvanović, Vlado: „Kršćanstvo i marksizam na filmu“, „Sineast“, Sarajevo, br. 8/9, 1969, str. 96-101.
23. Barba, Eudenio i Nikola Sovareze „Rečnik pozorišne antropologije - Tajna umetnost glumca“, izd. Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996, 272 str.
24. Bart, Rolan: „Svetla komora“ izd. „Rad“, Beograd, 1993, 135 str.
25. Bazen, Andre: „Šta je film?“, I-IV (I. Ontologija i jezik, 114 str., II. Film i ostale umetnosti, 85 str., III. Film i sociologija 113 str., IV. Estetika realnosti i neorealizam 113 str.) izd. Institut za film, Beograd, 1967.
26. Bergman, Ingmar: „Filmska trilogija“, izd. „Matica Hrvatska“, Zagreb, 1966, 188 str.
27. Bergman, Ingmar: „Prizori iz bračnog života“, izd. „Mladost“, Zagreb, 1976, 194 str.
28. Bergman, Ingmar: „Slike“, izd. Jugoslavenska kinoteka, Beograd, i „Prometej“, Novi Sad, 1996, 338 str.
29. Bergman, Ingmar: „Moj život - *Laterna magica*“, izd. „Grafički zavod Hrvatske“, Zagreb, 1990, 303 str.
30. Bergman, Ingmar: „Ja sam magioničar“, „Film danas“, br 13, oktobar- decembar 1959, str. 29-31, izd. Jugoslovenska kinoteka, Beograd.
- 30a. „Бергманова исповест“, „Политика“, Београд, бр. 30.187, 5 новембар 1997.

31. Beran, Jan: „ABCD Rječnik filmske umjetnosti”, izd. Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1971, 263 str.
32. Berthomieu: „Eseji o filmu” (Filmska gramatika), izd. „Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske”, Zagreb, 1947, 31 str.
33. Belan, Branko: „Film i ritam (Razmišljanja Žana Mitrija)”, „Filmska kultura”, br. 121. Zagreb, 1976, str. 83-93.
34. Belan, Branko: „O scenariju dokumentarnog filma”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 2. mart-april 1951, str. 83-93.
35. Belan, Branko: „Sintaksa i poetika filma (Teorija montaže)“, izd. „Filmoteka 16”, Zagreb, 1979, 284 str.
36. Берђајев, Николај: „Философија слободе“, I-II, изд. „Логос Ант“, Београд, део први, 1996, 142 стр., део други, 1997, 139 стр.
37. Берђајев, Николај: „Смисао стваралаштва“ (Покушај оправдања човека), книга прва, изд. „Логос Ант“, Београд, 1996, 180 стр.
38. Берђајев, Николај: „Трагедија и свакодневица“, изд. „Логос“, Београд, 1997, 200 стр.
39. Betetini, Đanfranko: „Film: Jezik i pismo”, izd. Institut za film, Beograd, 1976, 156 str..
40. Bianco, Giovanni: „Ljepota u filmu“, „Filmska kultura“, Zagreb, br. 120, 1979, str. 48-62.
- 40a. „Битка око речи (филмска планета)“, „Политика“, Београд, бр. 29.883, 3 јануар 1997, стр. 20.
41. Bluestone, George: „Roman na filmu”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 134, 1981, str. 60-78.
42. Bloem, Walter: „Duša filma”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 131-132, 1981, str. 68-80.
43. Birš, Noel: „Razmišljanja o sižeu”, „Filmske sveske”, izd. Institut za film, Beograd, 1969, broj 5, (maj), str. 289-311.
44. Birš, Noel: „Praksa filma” (Ogled), izd. Institut za film, Beograd, 1972, 138 str.
45. Birš, Noel: „Plastika montaže”, „Filmske sveske”, izd.: „Institut za film”, Beograd, 1972 br. 1, (januar-mart), str. 113-126.

46. Bošković, Boško: „Osnovi filmske režije”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981. 545 str.
47. Бодријар, Жан: „Историјата како ретросценарио“, „Кинопис“, изд.: „Кинотека на Македонија“, Скопје, бр. 5, 1991, стр. 28-35.
48. Bonicer, Paskal: „Slepo polje” (Ogledi o filmu), izd. Institut za film, Beograd, 1997, 132 str.
49. Bogdanović, Piter: „Razgovori s Hičkocom”, izd. „Prometej, Novi Sad, i Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1994, 134 str.
50. Bogdanović, Žika: „Veliki vek filma”, izd. „Epoha”, Zagreb, 1960, 274 str.
51. Bogdanović, Žika: „Rađanje američkog zvučnog filma” (istorijski esej), izd. „Prosvjeta film”, Sarajevo, 1957, 75 str.
52. Божиновски, Стево: „Вештачка интелигенција“, изд. „Гоцмар“, Скопје, 1994, 267 стр.
53. Bunjuel, Luis: „Moj posledni uzdah”, izd. Institut za film, Beograd, 1983, 230 str.
54. Bunjevac, Milan: „Vreme u drami”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1980, 75 str.
56. Carné, Marcel: „Droôle de drame”, ed. Balland, Paris, 1974, 525 p.
57. Carné, Marcel: „Les visiteurs du Soir”, ed. Balland, Paris, 1974, 251 p.
58. Carné, Marcel and Jaques Prévert: „Le Jour se leve”, Lorrimer Publishing, London, 1970, 128 p.
59. Chaplin, Charles Spencer: „Članci, rasprave i dokumenti”, izd. „Komisija za kinematografiju vlade NR Hrvatske”, Zagreb, 1948, 215 str.
60. Chateau, Dominique: „O efektu Kulešov”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 176/77, 1989g str. 100-107.
61. Cheshire, David: „Snimanje kamerom”, izd. „Mladost”, Zagreb, 1980, 292 str.
62. Чепинчиќ, Мирослав, „Теориски фрагменти“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 12, 1995, стр. 14-20.
63. Чепинчиќ, Мирослав: „Етичките простори на филмот“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 2, 1990, стр. 58-64.
64. Čiksentmihalji, Mihalj: „Ток (psihologija optimalnog iskustva)”, izd. „Forum”. Novi Sad, 1999, 310 str.

65. Dži, Ju: „Um je mit”, uredio: Teri Njulend, izd. „Esotheria”, Beograd, 1996, 157 str.
66. Damjanović, Milan: „Marksistički pogledi na film”, „Filmske sveske”, izd. Institut za film, Beograd, 1974, sveska broj 1 (januar-mart) str. 1-6.
67. Данојлић, Милан: „Најнижа мера ослушкивања тла (4)”, „Политика”, Београд, бр. 29.757, 24 август 1996, стр. 20.
68. Delaej, Mišel: „Leni i vuk (razgovor sa Leni Refenštal)”, „Sineast”, Sarajevo, br. 20. 1973, str. 76-89.
69. Deran, Маја: „Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu”, „Filmske sveske”, izd. Institut za film, Beograd, 1975, br. 1, (januar-mart) str. 14-53.
70. Делез, Жил: „Покретне слике”, изд. „И.К. Зорана Стојановића”, Сремски Карловци - Нови Сад, 1998, 255 стр.
71. Dictionnaire de poche de la langue française: VI: „Etymologique - nouveau et historique, Librairie Larousse, Paris, 1971.
72. Димитров, Венец: „Местото на снимателот (камерманот) во творечкиот процес при создавањето на играниот филм”, „Кинопис”, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 12, 1993, стр. 112-120.
73. Dimitrijević, Andrija: „Gladak rez”, izd. „Fakultet dramskih umetnosti - Institut za pozorište, film, radio i televiziju”, Beograd, 1996, 294 str.
74. Дифрен, Микел: „Филмскиот гледач”, „Кинотечен месечник”, изд.: „Кинотека на Македонија”, Скопје, бр. 19-20, 1980, стр. 138-148.
75. Dorfeles, Ђило: „Odnos između vizuelnog kolaža i muzičkog kolaža: vertikaliteti i susedstvo heterogenih kombinacija”, „Treći program Radio Beograda”, br. 39, 1978, str. 287-301.
76. Dovženko, Aleksandar: „Život i delo”, izd. Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1964, 76 str.
77. Dwight, V. Swain: „Film Scriptwriting“ (A Practical Manuel), Communication Arts Books, Hastings House Publishers, New York, 1976, 373 p.
78. Ejzenštejn, Sergej M.: „Sećanja”, izd. Institut za film, Beograd, 1991, 127 str.
79. Ејзенштејн, Сергеј М.: „Вертикална монтажа”, изд. „Еин-Соф”, Скопје, 1997, 257 стр.

80. Ejzenštejn, Sergej M.: „Snimiti *Kapital*“, „Sineast“, br. 34, 1976/77, str. 89-96.
81. Ejzenštejn, Sergej M.: „O formi scenarija“, „Sineast“, Sarajevo, br. 20, 1973, str. 63-64.
82. Ejzenštejn, Sergej M.: „Монтажа атракција“ (одломки) „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 5, 1977, стр. 81-83.
83. Eisenstein, Sergei: „Ivan the Terrible“, edited by Ivan Montagu, Secker and Warburg, London, 1963, 319 p.
84. Eisenstein, Sergei: „Battleship Potemkin - October - Alexander Nevsky“, edited by Jay Leyda, Lorrimer Publishing, London, 1974, 189 p.
85. Elijed, Tjudor: „Kako napisati i prodati scenario“, изд. Institut za film i Univerzitet umetnosti, Beograd, 1982, 143 str.
86. Engels, Fridrich: „Dijalektika prirode“, изд. „Kultura“, Beograd, 1970. 435 str.
87. Endru, Dž. Dadli: „Glavne filmske teorije“, изд. Institut za film, Beograd, 1980, 174 str.
88. Eridžon, Deniel: „Gramatika filmskog jezika“, drugo izdanje, изд. „Univerzitet umetnosti u Beogradu“, 1988, 557 str.
89. Ердован, Асан: „Категоријалните проблеми на естетиката на филмот“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 4, 1991, стр. 41-44.
90. Ernest, Iros: „Biće i dramaturgija“, „Filmska kultura“, Zagreb, br. 161, 1986, Zagreb, str. 83-103.
91. Epsten, Žan: „Inteligencija jednog mehanizma“, изд. Institut za film, Beograd, 1981, 104 str.
92. Felini, Federiko: „Napraviti film“, изд. „Institut za film“, Beograd, 1991, 147 str.
93. Filmska enciklopedija“, I-II, glavni urednik: Ante Peterlić, изд. Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb, 1990.
94. „Filmski žanr“, изд. Institut za film, Beograd, 1981, 259 str.
95. „Film i istorija“, изд. Institut za film, Beograd, 1987, 84 str.
96. „Film kao sredstvo za komunikaciju u suvremenom svetu“, „Filmska kultura“, Zagreb, str. 129, 1981, str. 42-64.
97. „Филмска режија“ - хрестоматија, книга II, саставио Ј. Геника, редакција и предговор Ј. Дзигана, изд. „Филмска библиотека“, Београд, 1949, 280 стр.
98. Faure, Élie: „Povijest umjetnosti (Duh oblika)“, изд. „Naprijed“, Zagreb, 1959, 369 str.

100. Frank, Manfred: „Kazivo i nekazivo”, izd. „Croatia Liber”, Zagreb, 1997, 355 str.
101. Furhammar i Isaksson Folke: „Politika i film”, izd. Katedra za filmsku i televizijsku montažu (za studente FDU), Beograd, 1992, 234 str.
102. Gavrik, Vlastimir: „Igrani film - profesionalna zanimanja”, izd. Vlastimir Gavrik. realizacija izdanja: Institut za film, Beograd, 1973, 210 str.
103. Gavrić, Tomislav: „Intelektualni film - Ejzenštejnova nova kino-dijalektika”, „Sineast”, Sarajevo, br. 34, 1978, str. 85-88.
104. Gavrić, Tomislav: „Film i estetička realnost”, „Sineast”, Sarajevo, br. 40/41, 1978, str. 130-133.
105. Gavrić, Tomislav: „Metode filma“ (ogledi), izd. „Yu-film danas”, Studentski kulturni centar, Beograd, 1991, 127 str.
106. Гарони, Емилио: „Филмски јазик“, „Кинопис“, VI год., изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 1994, стр. 37-45.
- 106а. „Филмска историја: „Годаров поглед“, „Политика“, Београд, бр. 30.164, 14 август 1997, стр. 22.
107. Grant, Žak: „Istaknuti smisao realnosti” (Razgovor sa Rajner Verner Fasbinderom), „Sineast”, Sarajevo, br. 34, 1976/77, str. 40-48.
- 107а. Grejam, Gordon: „Filozofija umetnosti (Uvod u estetiku)“, izd. „Clio“, Beograd, 2000, 263 str.
108. Gubernić, Svetozar: „Struktura prostora filmske sveske”, „Filmske sveske“ (VI) izd. Institut za film, Beograd, 1974, br. 3, jul-septembar, str. 280-318.
109. Hornby, A. S.: „The Advanced Learners Dictionary of Current English”, Oxford University Press, London, 1963.
110. Hampton, Čarls S.: „Film Samjuela Beketa”, „Treći program”, „Radio Beograda” br. 67, 1985, str. 353-358.
111. Hans-Erik, Filip: „Zvuk kao izražajno sredstvo filma” (razgovor za poznatim režiserima), izd. FDU - (samo za studente), Beograd, 1991, 77 str.
112. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: „Fenomenologija duha”, izd. „BIGZ”, Beograd, 1976, 477 str.

113. Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: „Nauka logike (prvi deo)”, izd. „BIGZ”, Beograd, 1976, 372 str.
114. Хегел, Георг Вилхелм Фридрих: „Наука логике“, изд. „Просвета“, Београд, 1973, 348 стр.
115. Hjuston, Džon: „Otvorena knjiga”, izd. Institut za film, Beograd, 1990, 381 str.
116. Хераклит: „За природата“, превод и коментар Витомир Митевски, изд. „Матица Македонска“, Мелбурн - Скопје, 278 стр.
117. Herman, Luis: „Scenario za film i televiziju”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1976, 226 str.
118. „Historija čovječanstva - kulturni i naučni razvoj”, svezak šesti/knjiga četvrta: „Dvadeseto stoljeće”, treći i četvrti deo: „Težnja naroda svijeta i njihove predodžbe o sebi; Umjetničko izražavanje”, izd. „Naprijed”, Zagreb, 1969, 475 str.
119. Ниџкок, Алфред: „U režiji ne postoje pravila”, „Film danas”, Beograd, izd. Jugoslavenska kinoteka, br. 3, 15 jul 1958, str. 1-9.
120. Хокин, Стивен: „Кратка историја на времето“, изд. „Култура“, Скопје, 1991, 213 стр.
121. Hulke, Malcolm: „Pisanje za televiziju”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978, 180 str.
123. Иванович, Ожечов Сергей: „Словар русскога јазыка“, издание V, Москва, 1963.
124. Imami, Petrit: „Filmski scenarij (u teoriji i praksi)“, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978, 402 str.
125. Izidorizu, Žan: „Estetika filma”, „Filmske sveske”, izd: Institut za film, Beograd, 1973, br. 1 (januar-mart), str. 26-98.
126. Irzykowski, Karol: „Deseta muza, kraljevina pokreta”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 160, 1986, str. 82-99.
127. Jovanović, Živojin: „Francuski film juče i danas”, izd. „Mladi borac”, Beograd, 1957, 16 str.
128. Jovanović, M.: „Montaža-tehnički proces i umetničko stvaranje”, „Film”, Beograd, br. 4-5, 1948, str. 56-58.

129. Јовичиќ, Стеван: „Потсетување дека филмот е културно добро“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 31/32, 1985, стр. 165-168.
130. „Jugoslovenska teorija filma (1946-1956)“, изд. Institut za film, Beograd, 1981, 328 str.
131. Јуткевиќ: „Џовек на биоскопском платну“ (Џетирѝ разговора о филмској умјетности. Дневник редитеља), изд. „Државно филмско издавачко предузеће“, Москва, 1947, књ. II, 140 str.
- 131a. Kalafatović, Bogdan: „O politici autora“, изд. Institut za film, Beograd, 1981, 80 str.
132. Kant, Imanuel: „Kritika čistog uma“, изд. „Kultura“, Beograd, 1970, 687 str.
133. Канудо, Ричото: „Теоријата за седумте уметности“, „Кинотечен месечник“, бр. 22, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 1980, стр. 7-10.
134. Kanudo, Ričoto: „Estetika sedme umetnosti“, „Filmske sveske“, изд. Institut za film, Beograd, 1976, br. 1, (januar-mart), str. 56-89.
135. Kasdan, Margo: „Ellijar, Borhes, Godar“ - „Literarna dijalektika u Alfavilu“, „Трећи програм Радио Београда“, бр. 39, 1978., str. 275-286.
136. Кајоа, Роже: „Estetički rečnik“, изд. „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1982, 76 str.
137. Казин, Александар: „Уметнички лик или документ“, „Трета програма на Радио Скопје“, бр. 20, 1984, стр. 185-191.
138. Kaminski, Stjuart M.: „Žanrovi američkog filma“ (pristup kritičkoj teoriji popularnog filma), изд. „Prometej“ - Novi Sad i Jugoslovenska kinoteka - Beograd, 1995, 354 str.
139. Kerner, Marvin M.: „Veština montažera zvučnih efekata“, изд. FDU - Katedra za filmsku i televizijsku montažu“, Beograd, 1991, 91 str.
141. Khatchadourian, Haig: „Film kao umetnost“, „Filmska kultura“, Zagreb, br. 153, 1985, str. 82-101.
142. Klajn, Rihard: „Elektronska montaža i postprodukcija“, изд. Univerzitet umetnosti - Fakultet dramskih umetnosti (Katedra za filmsku i TV montažu), Beograd, 1993, 200 str.

144. Kolpi, Anri: „Svjedočanstvo o filmskoj muzici“, „Sineast“, Sarajevo, br. 49/50, 1980/81, str. 4-10.
145. Китано, Такеши: „Сакам да ги изневерувам очекувањата“ (интервју што го водела Марина Костова), „Вечер“, Скопје, бр. 11.106, 29 и 30 мај 1999, стр. 12-13.
146. Коси-Sea, Џилбер: „Ogled o načelima jedne filozofije filma“, izd. Institut za film, Beograd, 1971, 132 str.
147. Krishnamurti, Jiddu: „Prodor u slobodu“, izd. „C i D“, Zagreb, 1994, 146 str.
148. Kurosava, Akira: „Nešto kao autobiografija“, izd. Institut za film, Beograd, 1986, 205 str.
149. Kurosawa, Akira: „Seven Samurai“, Lorrimer Publishing, London, 1970, 224 p.
150. „Knjiga o filmu“ (zbornik tekstova), izd. „Spectar“, Zagreb, 1979, 627 str.
151. Kučera, Jan: „Montaža na filmu i televiziji“, izd. Umetnička akademija u Beogradu, 1969, 175 str.
152. Kučera, Jan: „Knjiga o filmu“, izd. „Hrvatska seljačka tiskara“, Zagreb, 1948, 296 str.
153. Kulješov, L. V.: „Osnovi filmske režije“, izd. „Državno izdavačko poduzeće Hrvatske“, Zagreb, 1950, 432 str.
154. Kulješov, L. V.: „Osnovi filmske režije“, izd. „Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske“, Zagreb, 1948, 254 str.
155. Kulješov, Ljev: „Osnovi filmske režije“, izd.: „Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske“, Zagreb, 1948, 50 str.
156. Kulješov, Ljev: „Osnovi filmske režije (kadar i montaža)“, izd. „Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske“, Zagreb, 1948, 182 str.
157. Kulješov, L. V.: „Osnovi filmske režije - Scenarij“, izd. „Biblioteka komisije za kinematografiju Vlade NR Hrvatske“, Zagreb, 1948, 137 str.
158. Kulješov, Ljev: „Umetnost filma“, „Filmske sveske“, Beograd, izd. Institut za film, (april-jun) broj 2, 1972, str. 214-277.
159. Кулешов, Љев: „Монтажата како основа на филмот“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, бр. 22, 1980, стр. 29-41.

160. Кулешов, Љев: „Од уметноста на филмот: за сценариото“, „Кинотечен месечник“, бр. 14, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 1979, стр. 68-73.
161. Лакић, Дубрава: „Кад отписани засвирају (хроника Венецијанског фестивала), Разговор са Абас Киаростами, „Политика“, Београд, бр. 30847, 8 септември 1999.
162. Lafe, Alber: „Logika filma“, изд. Institut za film, Beograd, 1971, 132 str.
163. Лазиќ, Радослав: „Режијата како монтажа - интермедиј“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 33/34, 1986, стр. 106-107.
164. Лазиќ, Радослав: „Доверба во режијата“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 35, 1987, стр. 150-154.
165. Lalić, Živojin S.: „Simultana elektronska montaža (video miksovanje)“, изд. Fakultet dramskih umetnosti (katedra za filmsku i TV montažu), Beograd, 1993, 150 str.
166. Leksikon filmskih i televizijskih pojmova“, I-II, glavni urednik: Marko Babac, изд. „Naučna knjiga“, Univerzitet umetnosti u Beogradu, i Fakultet dramskih umetnosti. Beograd, I tom, 1024 str., 1993, II tom, 474 str.
167. Lenin, Stalin a vks(b): „O filmu“, изд. „Orbis“, Praha, 1950, 159 str.
168. Лора, Освалд: „Семиотика или деконструкција“, „Трета програма на Радио Скопје“, бр. 35, 1988, стр. 169-187.
169. Lotman, Juri: „Semiotika filma i problemi filmske estetike“, изд. Institut za film. Beograd, 1976, 102 str.
170. Линдгрен, Ернест: „Уметност филма“, изд. „Матица српска“, Нови Сад. 1966, 267 стр.
171. Lim, Antonjin J.: „Miloš Forman“, изд. Institut za film, Beograd, 1987, 166 str.
172. Linubacher, James E.: „Kako je počelo“ „Sineast“, Sarajevo, br. 49/50, 1980/81, str. 12-13.
173. Лукач, Ѓерѓ: „Размислување за една естетика на киното“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 4, 1977, стр. 62-67.
174. Љубојев, Петар: „Масовне комуникације (штампа, филм, радио-телевизија)“, изд. „Позорница драмских уметности“, Нови Сад, 1996. 261 стр.

175. Лучић, Милка: „Реч против стварности“, „Политика“, Београд, бр. 29.887, 7 јануар 1997, 19 стр.
176. Lustig, Milton: „Montaža filmske muzike“, изд. Факултет драмских уметности - Катедра за филмску и телевизијску монтажу (samo за студенте FDU), Београд, 1994, 96 стр.
177. „Master Mark of the French cinema“, Lorrimar Publishing, London, 1974, 350 p.
178. „Master Mark of the British cinema“, Lorrimar Publishing, London, 1974, 352 p.
179. „Master Mark of the German cinema“, Lorrimar Publishing, London, 1973, 300 p.
180. Marten, Marsel: „Filmski jezik“, изд. Институт за филм, Београд, 1966, 214 стр.
181. Marten, Marsel: „Vizuelno učenje dijalektičke metode“, „Sineast“, Сарајево, бр. 34, 1976/77, стр. 96-97.
182. Marx, Karl: „Kapital (Kritika političke ekonomije)“, I-III том, изд.: „BIGZ“ i „Prosveta“, Београд, 1973, 2086 стр.
183. Makavejev, Dušan: „300 čuda“, изд. „Film forum - Studentski kulturni centar“, Београд, 1988, 259 стр.
184. Marinović, Milomir: „Obavezna montaža po Bazenu“, „Filmske sveske“, изд. „Институт за филм“, III година, Београд, бр. 4, лето 1971, стр. 389-396.
185. Maj, Renato: „Filmski jezik“, изд. Комисија за кинематографију Владе НР Хрватске“, Загреб, 1948, 167 стр.
186. Matujevski, Boleslav: „Oživljena fotografija, šta ona jeste, šta treba da bude“, „Filmske sveske“, изд. Институт за филм, Београд, 1984, бр. 1 (zima) стр. 13-31.
- 186a. Medjović, Miodrag: „Digitalni film“, изд. Институт за позориште, филм, радио и телевизију i Факултет драмских уметности, Београд, 1999, 208 стр.
187. Mejer, Herman: „Citat u pripovedačkoj umetnosti“, „Treći program Radio Beograda“, бр. 39, стр. 207-221.
188. Mez, Kristijan: „Film ili jezik“, „Filmske sveske“, изд. Институт за филм, Београд, 1970/71, бр. 2, (zima) стр. 129-185.
189. Mez, Kristijan: „Ogledi o značenju filma“, изд.: „Институт за филм“, Београд, I-II, I knj., 1973, стр. 215, II knj., 1978, 160 стр.
190. Mez, Kristijan: „Jezik i kinematografski medijum“, изд. Институт за филм, Београд, 1975, 228 стр.

191. Меки, Роберт: „Најтежи облик уметности“, „Политика“, Београд, бр. 30.442, 24 јул 1998, стр. 22.
- 191a. „Micro-Robert, Le“, Dictionnaire d'apprentissage de la langue Française, Rédaction dirigée par Alain Rey, Paris, 1988.
192. Михайловска, Елена: „Кино и сџвремена култура“, изд. „Партиздат“, Софија, 1975, 221 стр.
193. Милевска, Сузана: „Пролиферација на филмот со другите медиуми“, „Кинопис“, изд.: Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 8, 1993, стр. 45-50.
194. Mikić, Krešimir: „Uvod u kino-amaterizam“, izd. Narodna tehnika SR Hrvatske i Kino-savez Hrvatske, Zagreb, 1983, 170 str.
195. Милтојевић, Бранислав: „Фотодинамика футуриста“, „Градина“, Ниш, 1991, бр. 1, стр. 54-58.
196. Милчо, Даниел: „Функционалниот карактер на филмскиот јазик“, „Трета програма на Радио Скопје“, бр. 35, 1988, Скопје, стр. 188-198.
197. Miller, William: „Screenwriting for Narrative Film and Television“, Hastings House Publishers, New York, 1980, 256 p.
198. Minghella, Anthony: „The English Patient“, Michelin House, London, 1997, 172 p.
199. Michel, Chion: „Zvuk u filmu“, „Filmska kultura“, Zagreb, br. 185-186, 1990, str. 88-97.
200. Mitri, Žan: „Estetika i psihologija filma“, I-IV, I tom, 1966, 270 str., II tom, 1967, 199 str., III tom, 1971, 172 str., IV tom, 1972, 292 str., izd. Institut za film, Beograd.
201. „Montaža“ (izbor predavanj z Jesenske filmske škole: (24-27 novembar 1986), izd. Revija „Ekran“, Ljubljana, 1987, 206 str.
202. Moren, Edgar: „Film ili čovek iz mašte“ (antropološki esej), izd. Institut za film, Beograd, 1967, 186 str..
203. Mozes, Stefan: „Tomas Man i Oskar Goldberg: primer „montaže“ u Doktoru Faustusu“, „Treći program Radio Beograda“, br. 39, 1978, str. 223-299.
204. Morel, Žan Pjer: „Kolaži, montaža i roman kod Deblina i Dos Pasosa“, „Treći program Radio Beograda“, br. 39, 1978, str. 241-257.
205. Munitić, Ranko: „O dokumentarnom filmu“, izd. Institut za film - Beograd i Filmoteka 16 - Zagreb, 1975, 95 str.

206. Munitić, Ranko: „Dokumentarni film, da ili ne?“, izd. Institut za film, Beograd, 1982, 88 str.
207. Мунитић, Ранко: „Те слатке филмске лажи“, изд. „Вук Караџић“, Београд, 1977, 232 стр.
208. Munsterberg, Hugo: „Fotodrama“ (odlomci - psihološka studija), „Filmska kultura“, Zagreb, br.103-104, 1976, str. 156-172.
209. Нановић, Воја: „Циганка“, Књига снимања по сценарију А. Вуча, изд. „Авала филм“, Београд, 1957, 78 стр.
210. Nedeljković, Božidar: „Filmski scenario“, izd. “Prosveta”, Beograd - Novi Sad, 1971, 62 str.
211. Nisbet, Alek: „Snimanje i obrada zvuka“, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1990, 472 str.
212. Nicolas, Макс: „Kulešov: od ogleda do efekta“, „Filmska kultura“, Zagreb, br. 178, str. 86-94.
213. Nosalj, Ana: „Jednostavna i složena scena“, „Filmske sveske“, izd. Institut za film, Beograd, 1983, br. 1-2 (zima-proleće), str.121-132.
214. Novaković, Radoš: „Montaža kao osnov filmske režije“ (Elementi montaže nemog filma), „Film“, Beograd, br. 3, avgust 1947, str. 29-33.
215. Novaković, Radoš: „Scenario i knjiga snimanja“, „Film“, br.2, mart 1947, Beograd 1947, str. 12-16.
216. Norboni, Žan; Pjer, Silvi; Rivet Žak: „Montaža“, „Filmske sveske“, izd. „Institut za film“, Beograd, 1972, br. 1, januar-mart 1972, sveska IV, str. 93-112.
- 216a. „O filmu - šta je, kome i čemu služi“ (govore najpoznatiji reditelji), „Sineast“, Sarajevo, br. 29, 1980/81, str. 4-6.
217. „Osnovi dramaturgije“ priredio Ljubiša Đokić, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989, 750 str.
218. Osborn, Harold: „Šta je to umetničko delo?“, „Treći program Radio Beograda“, br. 64, str. 257-267.

219. Osho: „Trava raste sama od sebe - Zen”, izd. „Slobodan Vučković”, Sutomore, 1990, 114 str.
220. Osho: „Buntovnik”, izd. „Slobodan Vučković”, Sutomore, 1990, 94 str.
221. Osho: „Narandžasta knjiga”, izd. „Slobodan Vučković”, Sutomore, 1990, 139 str.
222. Osho: „Božanski spjev”, izd. „Lotos knjiga” - „Slobodan Vučković”, Sutomore, 1993, 237 str.
223. Osho: „Nebesko seme”, izd. „Esoteria”, Beograd, 1994, 480 str.
224. Osho: „Moj put, put belih oblaka”, izd. „Esoteria”, Beograd, 1994, 282 str.
225. Osho: „Baš tako - Sufi priče”, izd. „Esoteria”, Beograd, 1996, 255 str.
226. Osho: „Vrhovna alhemija”, I tom, izd. „Esoteria”, Beograd, 1996, 414 str.
227. Osho: „Psihologija ezoteričnog”, izd. „Esoteria”, Beograd, 1997, 199 str.
228. Osho: „Ja sam mistična kapija”, izd. „Esoteria”, Beograd, 1997, 187 str.
229. Osho: „Jutarnje kontemplacije”, nakladnik „Nova arka”, Zagreb, 1990, 280 str.
230. Osho: „Meditacija” (Prva i poslednja sloboda), izd. „Esoteria”, Beograd, 1990, 308 str.
231. Ouspensky. P. D.: „Psihologija moguće evolucije čovečanstva” (Uvod u učenje Gurđijeva), izd. „Opus”, Beograd, 1997, 83 str.
232. Панцова, Виолета (приредила): „Значењето и вистината“, зборник, изд. „Ѓурѓа“, Скопје, 1998, 349 стр.
233. Pavlović, Živojin: „Dva razgovora”, izd. „Film forum - studentski kulturni centar”, Beograd, 1981, 91 str.
234. Pavlović, Živojin: „Tehnički i kreativna montaža“, „Film danas”, Beograd, br. 8, 1 decembar 1958, 4 str.
235. Петров, Емил: „Мисли за киноизкуството“. Антологија, том први, изд. „Наука и искусство“, Софија, 1972, 386 стр.
236. Petrić, Vladimir: „Čarobni ekran”, izd. „Narodna knjiga”, Beograd, 1962, 304 str.
238. Petrić, Vladimir: „Razvoj filmskih vrsta”, izd. Umetnička akademija u Beogradu, 1970, 423 str.
239. Petrić, Vladimir: „Uvođenje u film”, izd. Umetnička akademija u Beogradu, 1968, 342 str.

240. Petrić, Vlada: „Za duboku analizu filma”, „Sineast”, Sarajevo, br. 35/36, 1977, str. 31-47.
241. Петриќ, Влада: „Нацрт за структурална анализа на филмот“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 29, 1983, стр. 101-116.
242. Peters, Jan-Marie: „Struktura filmskog jezika”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 110-111, 1973, str. 240-255.
243. Peters, Jan-Marie: „Slikovni znaci i jezik filma”, изд. Institut za film, Beograd, 1987, 73 str.
245. Petrović, Aleksandar: „Skupljači perja”, изд. „Prometej, Novi Sad, i Jugoslavenska kinoteka, Beograd, 1993, 151 str.
246. Peterlić, Ante: „Osnove teorije filma”, изд. „Filmoteka 16”, Zagreb, 1977, 219 str.
247. Peterlić, Ante: „Pojam i struktura filmskog vremena”, изд. „Školska knjiga”, Zagreb, 1978, 224 str.
248. Перчинкова, Билјана: „Филм, наука, гноза“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 8, стр. 41-43.
249. Поповић, Мирослав (приредувач): „Вим Вендерс и неговите филмови“, изд. Музеј на современата уметност, Скопје, 1996, 119 стр.
250. Pondjeliček, Ivo: „Filmska svijest”, „Sineast”, Sarajevo, br. 8/9, изд. Kino-klub „Sarajevo”, 1969, str. 102-118.
251. „Столе Попов“, изд. Фестивал документарних и краткометражних филмова, Тузла, 1990, 49 стр.
252. Poul, Rotha: „Opći i posebni zadaci filma”, „Filmska kultura”, Zagreb, br. 66-67, 1969, str. 119-126.
253. Поповић, Богдан: „О васпитању укуса“ (књижевна студија), друго издање, изд. „С. Б. Цвијановић“, Београд, 1921, 67 стр.
254. Platon: „Parmenid”, изд. „BIGZ”, Beograd, 1973, 62 str.
255. Plaževski, Ježi: „Jezik filma”, I-II, изд.: „Institut za film”, Beograd, I knjiga, 1971, 234 str.; II knjiga 1972, 205 str.

262. „Pojmovnik ruske avangarde”, I-V, uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić. izd. „Grafički zavod Hrvatske” - Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakultetu u Zagrebu, Zagreb, I svezak, 1984, 221 str.; V svezak, 1987, 240 str.
263. Pogačić, Vladimir: „Dramaturgija scenarija”, „Film”, Beogra, 1948, br. 6-7, str. 29-34.
- 263a. „Премонтиран Краљ насиља”, „Политика”, Београд, бр. 30.084, 25 јул 1997. стр. 22.
264. Pudovkin, Vsevolod: „Scenario i knjiga snimanja” (štampano kao rukopis), izd. „Filmska biblioteka”, Beograd, 1949, 125 str.
265. „7 reditelja, 7 razgovora” - izbor tekstova iz časopisa „Cahiers du Cinema”. izd. „Institut za film”, Beograd, 1967, 264 str.
266. „8 reditelja, 8 razgovora” - izbor tekstova iz časopisa „Cahiers du Cinema”, izd. Institut za film, Beograd, 1967, 108 str.
267. „Razgovor s Bergmanom” (život, režija, teatar, film), priredio: Radoslav Lazić. izd. „Prometej, Novi Sad, i Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1995, 337 str.
268. Renoir, Jean: „La grande illusion”, ed. „Balland”, Paris, 1974, 251 p.
269. Renoar, Žan: „U cjelini je sve”, „Sineast”, Sarajevo, br. 29, 1975, str. 6-7.
270. „Речник на македонскиот јазик”, I-III изд. „Просветно дело”, Скопје, 1961.
271. Rejs, Karel i Milar, Gejvin: „Filmska montaža”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983, 369 str.
272. Rjeperu, Žan-Luj: „Western ili pravi američki film”, predgovor Andre Bazen, izd. Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1955, 160 str.
273. Rossellini, Roberto: „The War Trilogy” („Open city”, „Paisan”, „Germany year zero”), Edited and with an Introduction by Stefano Roncoroni, „Crossman Publishers”, New York, 1973, 467 p.
274. Rože, Žos: „Filmska gramatika”, izd. Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1960, 36 str.
275. Rože, Žos: „Filmska gramatika”, „Film danas”, Beograd, 1959, br. 11, str. 61-70; br. 12 str. 64-74.
276. Salt Barry: „Istorija tehnologije i stil filma”, izd. Fakultet dramskih umetnosti i Institut za pozorište, film, radio i telefoniju, Beograd, 1999, 564 str.

277. Sartr, Žan-Pol: „Film nije rdava škola”, „Film danas”, Beograd, 1958, str. 4.
278. Савковић, Др. Љубомир: „О лепоти“ (одломак једне биолошке философије).
изд. „С. Б. Цвијановић“, Београд, 1927, 133 стр.
279. Sadul, Georges: „Моћ филма”, изд. „Младинска knjiga”, Ljubljana, 1962, 189 str.
280. Sarma, Ramakanhtha: „Principi, tehnika, i značaj stvaralačke montaže u filmu”
(objavljeno kao rukopis), изд. Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1959, 86 str.
281. Selenić, Slobodan: „Dramski pravci u XX veku”, изд. Umetnička akademija u
Beogradu, 1971, 240 str.
282. Setl, Ervin i Los, Vilijem: „Istorija američke televizije”, (izvodi za internu upotrebu
studenta Fakulteta dramskih umetnosti), изд. Univerzitet umetnosti u Beogradu,
1978, 156 str.
283. Сидовски, Стефан: „Автор во аматерскиот филм“, во публикацијата за
филската и на видео програма „Стефан Сидовски“, изд. Музеј на
современа уметност“, Скопје, 7 март 1995, стр. 2-5.
284. Siman, Mišel: „Intervju sa Tarkovskim”, „Sineast”, Sarajevo, br. 20, 1973, str. 27-35.
285. Siman, Mišel: „Kao detektiv istorije“ (razgovor sa Kubrikom o „Beri Lindonu”).
„Sineast”, Sarajevo, br. 34, str. 72- 77.
286. Siman, Mišel: „Svi moji filmovi zanimaju se za čovjeka“ (razgovor sa Vernerom
Hercogom), „Sineast”, Sarajevo, br. 34, 1976/77, str. 32-38.
287. Siami, Anri: „Poetika”, изд. „Biblioteka XX vek” - Zemun i „Plato” - Beograd.
Beograd, 1988, 126 str.
288. Сиоран, Емил: „Крик безнађа“, изд. „Октоих“, Подгорица, 1993, 86 стр.
289. Сидовски, Стефан: „Филмскиот кадар и неговата естетска суштина“, изд.
„Епоха“ и Кинотека на Македонија, Скопје, 1995, 246 стр.
290. Simjanović, Zoran: „Primjenjena muzika”, изд. „Bikić studio”, Beograd, 1996, 275 str.
291. Solar, Milivoje: „Teorija književnosti”, VIII izdanje, изд. „Školska knjiga”, Zagreb.
1983, 278 str.
292. Solaroli, Libero: „Kako se organizuje film (Vodič direktora filma)“, изд. Univerzitet
umetnosti u Beogradu, 1992, 85 str.

293. Solit, Bert: „Statistička stilska analiza filma”, str. 44-55, „Filmske sveske”, izd. Institut za film, Beograd, 1976, sveska br. 1 (januar-mart), str. 44-55.
294. Sremec, Rudolf: „Film osvaja boju”, „Film”, Beograd, 1947, br. 2 (mart), str. 8-11.
295. Stojanović, Dušan: „Film kao prevazilaženje jezika”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1975, 287 str.
296. Stojanović, Dušan (priređio): „Teorija filma”, izd. „Nolit”, Beograd, 1978, 565 str.
297. Stojanović, Dušan: „Sistematizacija teorije filma u svetu i u nas”, izd. Institut za film, Beograd i „Filmoteka 16”, Zagreb, 1974, 28 str.
298. Stojanović, Dušan: „Velika avantura filma”, izdanje autora, Beograd, 1969, 174 str.
299. Stojanović, Dušan: „Montažni prostor u filmu”, izd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1978, 125 str.
300. Stojanović, Dušan: „O jednom preskakanju rampe”, vo zbornikot: „Kodovi predstavljanja i kriza znaka”, izd.: „Institut za film”, Beograd, 1987g., str. 147-152.
- 300a. Stojanović, Dušan: „Leksikon filmskih teoretičara”, izd. „Naučna knjiga” - Institut za film, Beograd, 1991, 188 str.
301. Стоименов, Стоян: „Творечество и схема в киното”, изд. „Българска академия на науките, Софиа, 1980, 156 стр.
302. Stone, Oliver: „Nixon”, edited by Eric Hamburg, „Bloomsbury Publishing”, London, 1996, 216 p.
303. Stajen, Dž. L.: „Elementi drame”, izd. Umetnička akademija u Beogradu, 1970, 248 str.
304. Sternberg, von Josef: „The Blue Angel”, „Lorrimar Publishing”, London, 1968, 111 p.
305. Surio, Etjen: „Ritam i jednodušnost” (Izveštaj o jednom eksperimentu), „Filmske sveske”, izd. Institut za film, Beograd, 1971, br. 4 (leto), str. 474-477.
- 305a. „Svest; naučni izazov 21 veka”, priredili: prof. Dr. Dejan Raković i prof. Dr. Đuro Koruga, izd. Evropski centar za mir i razvoj (ECPD) - Univerzitet za mir Ujedinjenih nacija, „Čigoja štampa”, Beograd, 1996, 313 str.
306. Шелева, Елизабета: „Проблемските рамништа на релацијата книжевност - филм”, „Кинопис”, Скопје, изд.: „Кинотека на Македонија”, бр. 11, 1994, стр. 19-24.

307. Šejka, Leonid: „Traktat o slikarstvu“, izd. „Zlatna grana“, Sombor, 1995, 148 str.
308. Šijon, Mišel: „Zvuk u filmu“, izd. Fakultet za dramske umetnosti, za internu upotrebu. Beograd, 1991, 40 str.
309. Šijon, Mišel: „Napisati scenario“, izd. „Naučna knjiga“ i Institut za film, Beograd, 1989, 221 str.
310. Шкловски, Виктор: „Сергеј Ејзенштејн“, изд. Културно - пропагандни центар, „Замак културе“ (сепарат бр. 13), Врњачка Бања, 1977, 366 стр.
311. Schrader, George: „The „I“ and the „We“, Reflectiones on the Kantian Cogito“ in: „Revue Internationale de Philosophie“, No 136-137, Bruxells, 1981, pp.358-382.
- 311a. Tajge, Karel: „Vašar umetnosti“, izd.: „Mladost“, Beograd, 1977, 384 str.
312. Tarantino, Quantin: „Pulp Fiction“, publ. „Faber and Faber“, London-Boston, 1984, 198 p.
313. Тарковски, Андреј: „Вајање у времену“, изд. Уметничка дружина „Аноним“, Београд, 1999, 242 стр.
314. „Тарковски у огледалу“, Разговор са Андрејом Тарковским, водио Донела Болвио, изд. „Простор“, Нови Сад, 1994, 118 стр.
315. „Tarkovski“ Zbornik, priređivač Marina Tarkovska, izd. Jugoslovenska kinoteka. Beograd, i „Prometej“, Novi Sad, 1998, 327 str.
316. Tarkovski, Andrej: „Lekcije iz filmske režije“, priredio Radoslav Lazić, izd. „Prometej“, Novi Sad, 1992, 159 str.
317. Tarkovski, Andrej: „Jedino umetnost može definisati i apsolutno“, „Sineast“, Sarajevo. br. 40/41, 1978, str. 120-122.
318. Težak, Stjepko: „Metodika nastave filma“, izd. „Školska knjiga“, Zagreb, 1990, 554 str.
319. Темков, Кирил: „Октомври и филмот“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 8, 1977, стр. 104-108.
- 319a. Темков, Кирил: „Поп-културата и филмот“, „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 22, 1980, стр. 144-149.
320. „Teorija žanra“, izd. Institut za film, Beograd, 1987, 103 str.
321. Timošenko, Sejmon: „Umetnost filma i filmska montaža (eksperiment uvođenja filma u teoriji i praksu)“, „Filmske sveske“, Beograd, 1971, br. 4, str. 478-518.

322. Tjudor, Endru: „Teorija filma”, izd. Institut za film, Beograd, 1973, 84 str.
323. Trifo, Fransoa: „Hičkok”, izd. Institut za film, Beograd, 1987, 219 str.
324. Турковиќ, Хрвоје: „Привлечноста на фабулизмот“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 8, 1993, стр. 33-40.
325. Turković, Hrvoje: „Teorija filma (prizor, montaža, tematizacija)“, izd. „Meandar”. Zagreb, 1994, 339 str.
326. Tuluku, Tartang: „Uvod u novi život”, izd. L. O. M., Beograd, 1998, 135 str.
- 326a. „Творештвото на браќата Манакѝ“, изд. Архива на Македонија и „Магица Македонска“, Скопје, 1996, 540 стр.
327. Vajda, Andžej: „Film zvani želja”, izd. „Narodna knjiga”, Beograd, 1988, 155 str.
328. Vajninger, Oto: „O krajnim životnim svrhama”, izd. „Paideia”, Beograd, 1997, 218 str.
329. Василевски, Ѓорѓи: „Дали публиката е дел од филмот“. „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 31/32, 1985, стр. 169-174.
- 329a. Василевски, Ѓорѓи: „Филмската слика наспроти сликата од стварноста“. „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 33/34, 1986, стр. 101-105.
330. Василевски, Ѓорѓи: „Историја на филмот I: Период на немиот филм; изд. Кинотека на Македонија, Скопје, 2000, 405 стр.
331. Василевски, Ѓорѓи: „Синтетичкиот карактер на филмската уметност“. „Трета програма на Радио Скопје“, бр. 20, 1984, 177 стр.
- 331a. „Вечита непролазност *Тријумфа воље*“, „Политика“, Београд, бр. 30.012, 14 мај 1997, 6 стр.
332. Вертов, Дзига: „За киноокото“ (предавање), „Кинотечен месечник“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 12, 1978, стр. 71-76.
333. Вилен, Доминик: „Окото на камерата“, изд. „Кинотека на Македонија“, Скопје, 1994, 201 стр.
334. Вилен, Доминик: „Мислење, снимање, монтирање“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 12, 1995, стр. 108-111.
335. Vidaković, Mihajlo: „Komično u filmu”, izd. Institut za film, Beograd, 1955, 298 str.

336. Vitekar, Rod: „Jezik filma“, izd. Katedra za filmsku i televizijsku montažu (za internu upotrebu za studente FDU), Beograd, 1989, 139 str.
337. Владова, Јадранка: „Визуелизација на книжевен текст“, „Кинопис“, изд. Кинотека на Македонија, Скопје, бр. 2, 1990, стр. 55-57.
338. Волк, Петар: „Изазов стварности“, изд. „Светлост“, Крагујевац, 1976, 234 стр.
339. Volen, Piter: „Знаси i значење u filmu“, изд.: Institut za film, Beograd, 1972, str.76.
340. Волен, Питер: „Две авангарде“, „Градина“, Ниш, бр. 1, 1991, стр. 36-45.
341. Воркапић, Славко: „Може ли филм бити уметност своје врсте“, „Градина“, Ниш, бр. 1 (јануар), 1991, стр. 32-35.
342. Vorkapić, Slavko: „O pravom filmu“, изд. Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1998, 350 str.
343. Vorkapić, Slavko: „Razgovori“ (vodio Nikolo Lorencin), „Sineast“, Skopje, br. 8/9, 1969, str. 82-83.
345. Vorkapić, Slavko: „Kritika teorije intelektualnog filma“, „Film danas“, Beograd, 1959, br.10, str. 16-24.
346. „Vorkapić i rana američka teorija“, изд. Institut za film, Beograd, 1981, 117 str.
347. Vrabec, Miroslav i Težak, Stjepan: „Uvođenje u umjetnost filma i televizije“, изд. Radnički univerzitet Radivoje Čirpanov“, Novi Sad, 1977, 275 str.
348. Vučetić, Veljko: „Antička tragedija i film“, изд. Nakladni zavod „Marko Marulić“, Split, 1971, 190 str.
349. Ву, Џон: „Од Хонг Конга до Холивуда“, изд. Југословенска кинотека - Београд, „Бандур-филм“ - Београд и „Прометеј“ - Нови Сад, 1996, 78 стр.
350. Вукадиновић, Маја: „Полиглоте у свету покретних слика“, „Политика“, Београд, бр. 29.886, 6 јануар 1997, стр. 18.
351. Vudi, Alen: „Kratak, ali koristan vodič kros građansku neposlušnost“, изд. „Solaris“, Novi Sad, 1996, 116 str.
352. Vuk-Pavlović, Pavao: „Duševnost i umjetnost“, изд. Sveučilišna naklada „Liber“, Zagreb, 1976, 257 str.

353. Вук Павловиќ, Павао: „Творештвото и музејската естетика“, (Принципите на Естетичката лабораторија), подготвил Кирил Темков, предговор Георги Старделов, изд. „Метафорум“, Скопје, 1999, 198 стр.
354. Wahrig, Gerhard: „Deutsches Wörterbuch, mit einem Lexicon der deutschen Sprachlehre“, Herausgegeben im Zusammenarbeit mit zahlreichen Wissenschaftlern und anderen Fachleuten, Neuausgabe, „Mosaik Verlag“, München, 1986.
355. Wajda, Andrezej: „Ashes and Diamonds“ - „Kanal“ - „A generation“, Lorrimer Publishing, London, 1973, 239 p.
356. Wagner, Geoffrey: „The Novel and the Cinema“, Tan Tivy Press, London, 1975, 394 p.
357. Wiene, Rober: „The Cabinet of Dr. Caligari“, Lorrimer Publishing, London 1972, 100 p.
358. „Zvuk izražajno sredstvo filma i televizije“, priredio Rihard Merc, izd. Fakultet dramskih umetnosti - katedra za filmsku i televizijsku montažu (za potrebe nastave). Beograd, 1996, 130 str.