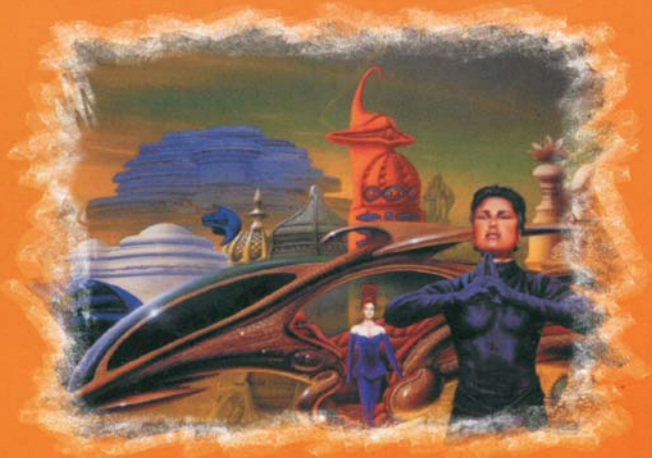


ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ



ПОЕТИКА НА
(ДЕ)ТРОНИЗАЦИЈАТА

Горан Тренчовски
**ПОЕТИКА НА
(ДЕ)ТРОНИЗАЦИЈАТА**

Моїтив на корицата:

Jim Burns (1948) - *To Hold Infinity* (1997)

(Преземено од книгајата на Dick Jude "Fantasy Art of the New Millennium", London, 1999)

ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ

**ПОЕТИКА НА
(ДЕ)ТРОНИЗАЦИЈАТА**

*електронско издание
2009*

На

*Софи
Лука
и
Јуџо*

СОДРЖИНА

<i>Пролегомена: крај на мийовиџе, џочешок на игриџе</i>	9
---	---

Прв дел

1. Вовед во феноменолоџијаџа на драматичноџо	23
1.1. Тиџови драмски сџрукџури.....	28
1.2. Феноменолоџко разоџкривање.....	31
2. Поеџичносџа на драмскиџе медиуми	37
2.1. Изразоџи на умеџникоџи.....	40
2.2. Есџеџскиоџи чин	42
2.3. Неоџходносџа оџ џоеџика.....	44
3. За ММ феномениџе	47
3.1. Дваесџџиоџи век	52
3.2. Реџикличносџи на коџоџи.....	60
4. Тронизациџи и деџронизациџи	65
4.0. Горе, долу и џомеџу	66

Прилоџ

5. Преџознавање на ММ драматичниџе феномени	73
5.1. Теми.....	77
5.2. Ликови	79
5.3. Знаџи.....	83
5.4. Дела.....	88
5.5. Пораки.....	96

Вѡор дел

6. Уѡойија, режија или хийерреално мислење.....	101
6.1. Еден авѡолоѡ.....	105
6.2. Три монолози.....	109
6.3. Два дијалоѡа.....	110
7. Миленарисѡички имѡеријализам	117
7.1. Нов ѡоредок	123
7.2. Обнова на освоеноѡо.....	126
8. Инѡермедијални начини vs.	
муѡимедијални видови	131
8.0. Човечкиѡе ѡоследни мечѡи.....	133
9. Орѡанон на (де)ѡронизацијаѡа	141
9.1. Моѡивација.....	142
9.2. Верба.....	143
9.3. Искреносѡи.....	145
9.4. Концеѡи.....	146
9.5. Реалносѡи и реализација.....	147
9.6. Визионерсѡиво	148
9.7. Поѡекло/ѡоѡомсѡиво	150
9.8. Цел на мисијаѡа.....	151
 Намесѡо заклучок: ѡирамидален	
скок на иѡрачоѡи.....	155

ПРОЛЕГОМЕНА:

КРАЈ НА МИТОВИТЕ, ПОЧЕТОК НА ИГРИТЕ

Просторот на иницијација е место на повторниот почеток, без присуство на конечен крај. Времето е само детерминанта која ќе ја загради иницирачката битствена маса со црти од бројната скала. Со ставањето на единката во погон, во движење, се оформува и најнеразјаснетата состојба - духовноста. Оттука почнуваат да светнуваат и да згаснуваат духовните пространства, кои некогаш можат да бидат толку мали, но толку моќни, што ниедна сила не може да ги разори. Во вечнотрајноста на човечкиот дух се крие една цела метафизика на постоењето. Хуманата духовност, како значаен сегмент од астралната димензија, доаѓа во непосредни и посредни контакти со останатите извори на духовност. Некои од тие извори се производ на уметничка, а некои на техничка матрица. Во секојдневниот су-

.....

дир/размин на енергии се манифестира егзистенцијата на низа природни појави, кои во револуционерната трка за ново осознавање добиваат синоним на митско место.

Дали пред мигот на нашето биолошко раѓање и по мигот на нашето физичко умирање постојат широчини, височини и длабочини, кои, едноставно, можеме само умствено да ги разграничиме, но не и тактилно да ги доживееме? Да, сите истражувања, сите науки, кажуваат дека постојноста на хомо имагинанс подразбира актанцијална потреба за пополнување на празнините, во најразумната и најпозитивистичката рамковност на создавањето. Дури откако ќе се извајаат контурите на тоа што како ирационална желба го има исполнето, човекот започнува да се бори со митовите, кршејќи ги (веќе) закоравените состави, бегајќи од здодевноста, летаргијата и ограничувачката стереотипност. Патеката е бистра: секоја пречка да се урне со соодветна акција, низ продолжено препознавање¹.

Во светот на пречките, акциите неминовно се омеѓени со игри. И драмата можеме да ја сфатиме како игра². Трансцендентната поука извлечена од реалноста на игрите³, нè доведува во предносна положба за да можеме да познаеме и запознаеме значителен вид или дел на игрите⁴, вклучи-

.....

телно и нивните правила. Притоа, игрите целосно ги потиснуваат митовите, до степен на анулирање, по што слободно можат да се удираат темели на некој нов мит. Ремитологизацијата е едно од најодржувачките својства на игрите. Понекогаш на стариот мит му се додава или одзема по некој дел, за да се моделира нешто сосема ново, новоизградено. Така настануваат *вечниџе игри*, без кои не може да се објасни цикличниот континуитет на митологијата, во која се случува и преместување на митовите⁵. Меклуан е во право кога вели дека уметноста и игрите ни овозможуваат да стоиме настрана од материјалните притисоци на шаблони и конвенции, набљудувајќи и прашувајќи (96: 238)*.

Обезвреднетото време во кое се одиграле некои „вистинити“ митови, сепак постои, макар со најмалку достаточна артикулирана вредност, или на хартија, или на каков и да е друг носач на запис, или во колективната меморија. Денешните примери на веродостојно сликање на сè што „игра“ покажуваат дека ништо не е до тој размер избришливо, како што тоа го правеле глорификаторите на антихуманизмот, национализмот, расизмот, а некогаш и на

* Првиот број во заградата го означува *делоџо* наведено во библиографијата, а вториот *сџраницаџа* на цитираното дело.

.....

етничкото чистење. Изминатиот, дваесетти век беше голем век за потврдување на опстанокот на човечкиот ум, со сите негови достигнувања и лудории. Во случајот нè интересира само артифициелната страна на векот, поточно, онаа што ги содржи драмските квалификувати на уметничкото. Точката во која се сечат уметничкото и реалното е зрно од кое може да се изроди една феноменологија на *реал-фикцијајџа*. Според тоа, можеме да тежиме кон премисата дека митот е Ур-медиум, а историјата е подлога за општење помеѓу минатото и иднината. Во тоа нè увериле многумина „патувачи во последниот минат век“, а во тоа се уверуваме и ние, од ден на ден сè повеќе, со помош на технолошките помагала на умот. Умберто Еко (Umberto Eco, 1930), еден од најеклатантните проучувачи на феномените на денешнината, врши пресек на моментите и појавите кои својот темел го имаат во дваесеттиот век, а чиишто концентрични кругови се протегаат до сегашен момент, и го нарекува *џџување во хиџерреалностџ*⁶. Содржината на митот честопати е конвенционализирана или стилизирана приказна која не е во потполност прилагодена на веродостојноста или реализмот. Преку богатството на книгите и современите медиуми, дознаваме факти коишто од

денешен аспект ни делуваат изедначени со нивото на фикцијата.

Ерудитниот Монтењ уште на четвртата страница од првиот том есеи спомнува за античкиот вистински јунак Александар Македонски. Најновите (но и најбезобразните) историчари не можат да го пренебрегнат круцијалниот удел на Теодора, сопатничката на императорот Јустинијан, во реформата на претставувачката уметност, која започнала токму од краиштата на македонскиот (сегашен) дел од (тогашното) византиско царство. Во Хамлет, пак, митот може да се третира како тип на говор⁷. Во оваа драма, според Лакан, како да постои „еден вид апарат на мрежа, на пајажина, каде што е артикулирана човечката желба“ (79: 411). Сигурно не само од таа причинска побуда, почетокот и крајот на изминатиот век (а со тоа и крајот на вториот милениум) ги поентираат визуелизациите на првиот „Хамлет“ во 1900-та со Бернар (Sarah Bernhardt) и последниот во 2000 година со Хок (Ethan Hawke)⁸.

А како да ги протолкуваме детските „флипери и нинтенда“, освен како една голема желба на возрастните за приближување на светот на најмладите, при што во повеќето обиди, илустрацијата на желбата е погрешно, девијантно курсирана? Одамна

.....

не се родил нов лик како некој од оние на Марк Твен (Mark Twain, 1835-1910) кој со подеднаков респект и на децата и на возрасните ја напиша „Хаклбери Фин“ (The Adventures of Huckleberry Finn, 1885). Во таквите дела треба да се гледа умешноста на правилно водење на играта. Наспроти тоа, Бејкон есеистички му пристапува на проблемот со маските и триумфите (15: 150-2), сосредоточувајќи се на нивната заемност, но и подла хипокритичност.

Ако борбата со петли уште во дванаесеттиот век е претходница на дресираните животни во циркусот и сродните видови во кои има простор за „животинско“, тогаш комплетниот спој помеѓу дивината и цивилизацијата, прикажано во шоу (show), почнал да се реализира пред самиот почеток од изминатиот век. Во 1883-та Бафало Бил (алијас William F. Cody, 1845-1917) го прикажува „Шоуто од Дивиот Запад“ (Wild West Show), а во 1885 година во неа ќе настапи и поразениот индијански поглавица Бикот кој седи (Sitting Bull), со учество на каубои, Мексиканци и Индијанци. На ваков начин, „претставувачите се мети пред гледачот. (...) Тие го шират нивното присуство и исто така консеквентно ја шират гледателската перцепција“ (Барба, 9: 62). Постепено, врз поимот на играта како продолжеток на човекот⁹, се развиваат и формулациите: кине-

.....

тички театар (kinetic theatre), хепенинг (happening), настан (event), перформанс (performance). И скечевите вметнати во мјузикхолот се своевидна интермедијална драмска форма.

На 14 октомври 1898 година во Московскиот художествен театар ќе биде изведена „Цар Фјодор“ на Толстој во режија на Станиславски, како прва режирана, во модерното значење на режисерската професија, целовечерна салонска театарска изведба - од концепт до реализација. Првиот игран филм е „Приказната на Кели Генг“ (The Story of Kelly Gang, 1906) снимен во Австралија¹⁰. Подоцна, за „тотален театар“ се заложува Гропиус (Walter Gropius) во „Баухаусот“ што стана олицетворение на европската авангарда која во дваесеттите години од минатиот век направи продор во сликањето, градежништвото и дизајнирањето. Откако компонентите на аудитивното, визуелното, или пак на аудиовизуелното дело ќе бидат слепувани врз принципот на атрактивност, се раѓа еден нов креативен принцип, познат како *монџажа на айракции*.

...Секој елемент кој ги извлекува на површина оние чувства на гледачот или психолошки состојби кои можат да влијаат на неговото искуство - секој елемент кој може да се провери и математички да се пресмета во целта на

предизвикувањето на одредени емотивни шокови по одреден редослед и во рамките на целокупниот впечаток...

(Ејзенштајн, 50: 230-1)



Глобалниот атракционизам, некаде повеќе, некаде помалку присутен, се распрнува во сите сфери од живеењето. Па, дури и во спортските игри. Така, „во случајот со фикционалните филм и драма, каде што

стартната точка е расказ, карактер и драматична тензија, спортот е користен како начин на атракција“ (Роу, 107: 146). Во животот веќе немаме одделни облици и чисти видови, туку експанзија на „театарот на мешани средства (mixed means)“¹¹. Каналите, кодовите на посредување помеѓу тие мешани средства денес се учат уште од најмали нозе во игротеките и забавиштата.

По комунистичката утопија, како една од највлијателните општествени утопии, културната логика на доцниот капитализам¹² почна да оди во ултрабрза примена. Новомонтираниот олигархизам, продукт на искривоколчената транзиција изобилува со: средства за јавно информирање, најсовремени медиуми и начини за нивна интерактивност. Фиск ги класифицира медиумите како: презентативни медиуми - гласот, лицето, телото; репрезентативни медиуми - книгите, сликите, фотографиите, архитектурата, внатрешното декорирање; механички медиуми - телефонот, радиото, телевизјата, телексот¹³. На ова би ги додале и мобилната телефонија и интернетот, чијшто замав е неверојатно продорен и влијателен врз менувањето на свеста кај оние што ги користат овие медиуми.

Меѓу другите имагинативни облици, животната стварност е составена од слики

во кои геометриската перспектива е автоматски инкорпорирана. Кругот, тркалото, орбитата, прстенот, се мотиви кои ја потврдуваат рецикличноста во фикцијата. Од таквото поаѓалиште, Џон Толкин (J. R. R. Tolkien, 1892-1973) ја напиша „Господарот на прстените“ (The Lord of the Rings, 1954), таа библија на контракултурата, која во 1968 година беше продадена во три милиони примероци во САД, во 1980-та во осум милиони во светот, а денес е и ефектно филмувана¹⁴.

Во добата кога верувањата во среќните знаци (четирилисна детелина, одење во дожд, туѓ пес околу вашиот двор, потковица) и несреќните знаци (испуштање ракавица, да се изнесе што и да било на Нова година, кршење огледало) се сметаат за бесмислица, а кога на магичната сила на билките се гледа со подбив, очекувањата од науката се неизмерно огромни. Таа наука понекогаш си дозволува да продре и во парапсихолошките полиња на умот и да предизвика појави кои се граничат со нормалата. Постмодернизмот ги оправдува овие интенции, доколку имаат уметничка намена. Доколку не, одговорноста му припаѓа на самиот научник-уметник. Имало и ќе има бројни обиди за балансирање на драматичното со медиќалното, поточно психодраматско¹⁵ подрачје. Таа постапка, драмоте-

рапијата „наликува на достоино способна за достигнување на деколонизацијата на грижливото тело, таа транзиција од отпор кон ослободување“ (Коен, 155: 69). Постмодерното некогаш се поистоветува, а некогаш си опонира со постиндустриското¹⁶. Интердисциплинарните постреалистични постапки го создадоа и пастишот, а политичкиот хип секогаш е во дослук со хиперреалноста. Мошне едноставна формула за анализа на хиперреалното е: дистракција + дисторзија + децепција = реалност. Во тој океан од аудиовизуелни средства и медиумски влијанија, телевизјата сè уште е најцврстиот медиум кој на човекот влијае „и како гледаателски и како слушателски магнет“ (Кешмор, 153: 185).

Стварноста станала протагонист во твојата драма, токму поради тоа што се надеваш дека таа уште може да се измени, но ако еднаш конечно би се уверил дека ништо не се менува, би застанал да живееш со својот живот, а твојата одговорност би била многу помала.

(Вегел, 32: 17)

Митовите се речиси истрошени. Сите митски поставености се изветвени, потребна е свежа супстанција за креирање нови митски меѓници, низ доменот на играта - најновата, најактуелната, најдраматичната и секогаш митолошки асоцијативна.



П Р В Д Е Л

1. ВОВЕД ВО ФЕНОМЕНОЛОГИЈАТА НА ДРАМАТИЧНОТО

Од памтивек постоела насушната потреба за т.н. драмско манифестирање на одредени природни појави или пак на човечки расположенија, било да станува збор за нивно свесно стимулирање, било да се работи за чисто спонтано измислување на активен чин кој би ги содржел цртите на *драматичној*о. Најпрвин од древните шамански ритуали, маскирањето¹, гладијаторските борби и дионизиските игри, преку карневалските свечености (*carne vale!*), па сè до религиозните, спортските и другите масовни спектакли, катарзичното поимање на драмскиот чин е основна одлика на дејството што се одвива на работ помеѓу принесувањето жртва и забавата. Ако најпрвин извор на драматичното била голата и праеклектична регистрација, восхитот од космичките промени, но и од оние на планетата Земја, подоцна, со развојот на мислата за префинето креирање, човечкото

.....

битие станува главен, а честопати и единствен поттикнувач на драматичното. Затоа постојат и чествувањата и празнувањата. Според Христов, василичарските празници на Балканот се повод при кој мошне добро се отелотворуваат елементите на комедијата и трагедијата. Притоа, луѓето екстатично се стремат да постигнат „одделување на духот од телото и негово спојување со бог“ (145: 78). Во светот постојат и други примери на појави врзани за ткивото на драматичното дејство, а феноменолошката област која настојува да се изучуваат појавите, феномените, тоа што е дадено во врска со драмското, но и релацијата која нè спојува со конкретното присуство на драматичниот феномен се нарекува *феноменологија на драматичното*.



Драмскиот литературен, а потоа и книжевен опус се надоврзува на претставувачката уметност на еден, па на двајца, и најпосле на тројца и повеќе носители на драмската игра (актери), зададена од драмскиот писател. За да бидат интерпретацијата и конечното оформување на делото исполнети со животна смисла, улогата на втемелувач, инструктор и

.....
водач на активната изведба (претставата) во поново време ја презема лицето профилирано како режисер. Тој станал посредник помеѓу претставувачите и консументите (публиката). Не случајно неговата личност почнала да се нарекува примус интер парес. Благодарение на тоа посредство, драмската енергија може непречено да се осмислува, дозира, командува и - пренесува. Тука почива потеклото на една релативно нова и специфична уметничка дисциплина, *режијаџа*.

Драмската уметност е директно поврзана со визуелното. Таа неразделна врска со сликовитиот начин на прикажување на нештата, упатува на постоењето на едно континуирано стремење од творечката имагинација да се создаде тензија, со активно учество на чинителот. Ако феноменологијата му дава предност на актуелниот миг, тогаш феноменологијата на драматичното² се занимава со детекција на актуелни драматични мигови произведени од активниот човечки ум или од природата. Во ова истражување ќе нè интересираат фотопоетските феномени, кои зависат од светлосниот извор. Оттука, и зборот ставен на хартија можеме да го третираме како визуелен знак, иако во практичната употреба тој добива говорна димензија. Зборот и светлина-

та овозможуваат гласност, а во тоа е и онтолошката суштина на легендите и преданијата, дадени како библиум пауперум.

Краткото време дава светлина од еден друг систем или „свет“ што не може да го осветли една трајна светлина. Тој свет (кому не треба да му се додаде метафизичка вредност - што е некорисно и бесмислено) суштински е непостојан. Не ли е тоа можеби свет на сопствената слобода на поврзување привидни средства на духот? Свет на привлечност, на најкратки патишта, на резонанција...

(Валери, 31: 96)

Како сведоци на мноштво стари и нови феномени, од ден на ден ја елиминираме границата помеѓу ефектите што ни ги предизвикува природата и оние што ги предизвикуваме ние, во облик на уметнички плод. Човечкото научно-истражувачко љубопитство во своите првенствени задачи настојува да го проследува и мимезисот, имитирањето на движењата и однесувањата на човекот. Токму поради тоа, феноменот, односно медиумот што се нарекува сцена, би имал употребна валидност за сите сфери на активно, трансформативно присуство на човекот. Старите феномени на драмата и драмскиот род се елаборирани уште во времето на Аристотел: драми (дејствувања), зашто

прикажуваат лица што дејствуваат. Шахот е исто така древен драмски феномен со потекло од Исток, но со амалгамична структура од сферата на забавните, мисловни игри исполнети со симболика и философско-космички значења. Преку проследувањето феноменологија на неизмерното, ретроспективно доаѓаме до современите драматични феномени, кои многу посуптилно посредуваат со внатрешните пориви на творецот. Од друга страна, пак, современиот творец има тенденција да комуницира со средината, поблиската или подалечната. Така, преку комуникацијата, се исполнува условот за внатрешен мир на индивидуата, постигнувајќи размена на идеи, како во неговото непосредно поле на опстанок, така и во сè уште недофатните предели на пулсирачкиот космос.



1.1. Типови драмски структури

Ако драмските творби се тие преку коишто најлесно можеме да допреме до суштината на драмскиот полнеж, тогаш уште од самата појава на драмата како литературен вид постои потреба од драматологија. Во оваа проблематика е мошне важно да се лоцираат местата на вкрстување и разграничување на поетичките поими лирско, епско и драмско. Тука некаде се и корените на науката за проследување на драматичното, кое отсекогаш е комплементарно со поетичното дејство. Не е исклучено да постојат наједноставни, прости, но и најсовршени, сложени драмски поврзаности или структури. Еве што вели авторот на најпознатата поетика со таквата, фикциска тематска нишка:

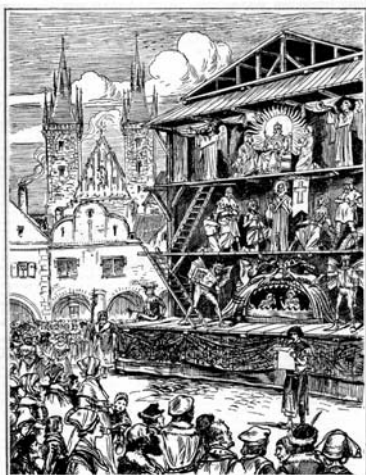
Под просто дејство го разбираам она дејство што се врши, како што е определено, во својата внатрешна поврзаност и единство, развивајќи се без пресврт или препознавање; а заплетено е она дејство што се развива низ препознавање или пресврт, или пак и со едното и со другото.

(Аристотел, 3: 50)

Меѓутоа, поврзаноста помеѓу драмата и сцената е од високорафинирана органска

природа. Во театриката, чистиот тоналитет на драматичното го одредува инсценацијата, а не литературниот драмски спис. Во таа насока, за сценското и за драматичното може да го примениме односот анимус - анима, при што во антагонизмот тие заеднички се надополнуваат, за да на крајот образуваат неразделно кохерентен пар. Кинематографијата, која пополека го зазема приматот на една од најсупериорните можности за уметнички запис (најпрвин архиварски, а потоа и фикциски) заснована е од моментот кога почнало да се гледа движењето во сликарството, вајарството и архитектурата, но пред сè со откривањето на камера обскура (фотографија³ овозможена преку малата и камерна, темна и опскурна соба). Еволутивниот редослед на оптичките играчки кои го застануваа здивот до ниво на фасцинација од 1825 до 1895 година, првите обиди за „движечки слики“ врз принципот на стробоскопичност, беше следниов: тауматроп, зоотроп, праксиноскоп, хроматроп, кинематограф. Новата направа започна да ја дава можноста за хипнотичка





моќ што ни оддалеку не можеше да се поистовети со онаа привестерн-спектаклите „во живо“⁴. Кинестетичката слика на телата според психологичноста на творечкото гледање веќе овозможува перципирање на

движењето и негово адекватно разложување на фази⁵. Воркапиќ, давајќи ги насоките за креативната употреба на медиумот, кажува дека „човечкиот перцептивен механизам е таков што може да толкува како движење одредени феномени каде што видливо движење вистински и нема“ (34: 86). Тоа произлегува од гешталт-учењето, според кое тоа привидно движење се нарекува *фи-феномен*. Но, од нарациска гледна точка филмот работи на губењето, губењето на деловите, дисконтинуетите, отсуствата на структури (Хет, 139: 82). Задоеени од визуелните можности на драматичното, долго време ќе бидат најпрепознатливи овие три типа драмски структури: театарот,

стрипот⁶ и филмот⁷. Понатаму проникнаа и други, исто така моќни медиумски облици, како што се радиото, телевизијата, интернетот и многу други хибридни облици на сликовито и звучно-сликовито структурирани содржини. Во својот подолг развиток, тие всушност меѓусебно се надоврзуваат, градејќи поливалентна врска, а сепак и понатаму можат посебно да функционираат. Нивната способност за делумно или целосно обединување им придава оркестрирачка карактеристика за да можат да (се) оркестрираат. Всушност, „оркестрацијата е суперструктура што ја следи различноста на елементите“ (Шарф, 122: 168). Токму ваквото почитување на различноста, упатува на потребата за типологија на посебните драмски структури, односно нивна спецификација, со примена на Хусерловата ејдетска анализа⁸.

1.2. Феноменолошко разоткривање на драматичното

Театарот и филмот, како уметности во кои присуството на човекот е неминовно, се нешто повеќе од обична, драмска игра. Тие, исто така, како и сите други животни сфери на интерес, подлежат на присуство на одредени феномени, без чиешто препознавање

не можеме да навлеземе во јадрото на уметничката композиција. Феномените се насекаде околу нас, но не ретко феноменот е набљудуван и како фиктивен предмет. Кажано аристотеловски, човекот е најмиметички феномен од сите суштества, а оттука нужноста од каузално поврзување изнудува гносеолошка веројатност при нивното вистинско, научно раслојување. Од картезијанска гледна точка, уметничкиот феномен треба да се набљудува со неговата вистинска смисла, трасирана и диктирана од човечкото рацио. Со философски предзнак, феноменолошките научни постапки ги усовршуваат Штајгер и Лиотар. Таквите постапки овозможуваат најсистематско учење за гледањето на драмската суштина и за свеста која ја забележува суштината, извлекувајќи поука.



Што ли е тоа што често во човекот се буни против феномените и толкувањата? Ако Гамов го афирмираше тврдењето дека на една искривена површина десностранниот предмет може да се претвори во

.....

левостран, и обратно, со тоа што ќе се пренесе преку тоа искривување, доказ за исправноста на тоа тврдење беше Мебиусовата лента⁹. Според тоа, дали кога имаме обостран затворен предмет, за сатисфакција ја сметаме потребата за *допирање* на внатрешноста? Одговорот се обидува да го даде Хусерл (148) и тоа во третото предавање на тема „феноменологија“, објаснувајќи дека феноменолошката редукција се потпира на примарните, а не на секундарните факти, што значи внесување во самото дело, без оглед на генералиите или временските и географските прилики. Од сосема други поаѓалишта, Башлар мошне компаративно спомнува за „феноменологијата на населената школка“ (16: 162), затоа што човекот е *подојворено* суштество, кое се инхибира штом ќе биде загрозена неговата надворешна и внатрешна индивидуалност. Но, каде да се случи тоа допирање? Нормално е тоа да биде на сцената. Било на животната, било на уметничката. Сцената, сепак, е единствено најподатливо средство за една нова поезија, а напнатоста како драмски стил ја одредува историчноста. Така, драмската сцена на вагата од историскиот тек се мери со животната сцена. Резултатот може да биде комичен, но и трагичен.

...Трагичарот својата работа може да ја спроведе до крај кој уништува само ако, на завршетокот, наместо во бездна од ништожност, падне на тлото на комичното и на урнатините на својот свет се фрли во исконска смеа како онаа која знае дека духот не е кадарен да биде стварен без физичка основа, ама физичката основа може да се лиши од духот и да си остане на себе доволна во елементарното задоволство.

(Штајгер, 164: 182)

Можност за есенцијално и мошне илустративно декодирање на најсовремените драмски феномени дава Бјелица преку дисертацијата „Сајбер Аристотел“¹⁰...

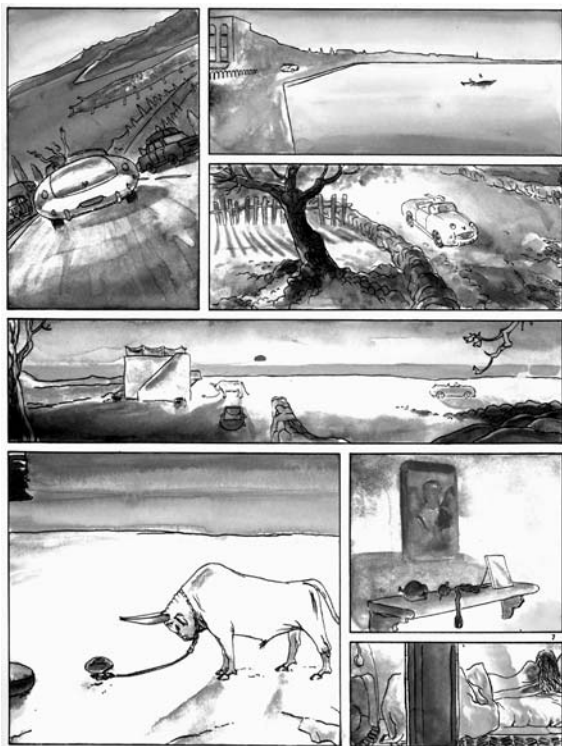
*

* *

Стереоскопијата и 3Д ефектот во раните 80-ти години од минатиот век со филмот „Ајкула“ (Jaws) значеа додавање на третата претставувачка димензија, а паратеатарот „Зингаро“ со коњи што играат како актери значеше воспоставување знак на равенство помеѓу претставувачката интелигенција на анималното и рационалното¹¹. Генетичкиот инженеринг и компјутерското програмирање денес може да нè одведе во кој било правец на непознато-

то. Единствено деструктивноста, нихилизмот кои надвиснале над нас, жителите на дваесет и првиот век, можат да доведат до помислата за исчезнување на тоа што со години е придобивано во прилог на разоткривање на феномените. Кадаре вели: „ако уништувањето на човечкиот род во изминатите дваесет и пет векови беше шпекулантска фантазија и требаше да го причека дваесеттиот век за да стане реалност, заменувањето на човештвото, неговото обезличување, уште во времето на трагичарите било реална опасност и како таква продолжила да опстанува низ вековите и уште долго време ќе опстане како можна катастрофа со забавено дејствување“ (63: 61). Тогаш, не ни преостанува ништо друго, освен да ги зачуваме и препознаеме новите феномени, со надградување на нивната база, започнувајќи поход по хуманата драматичност.





2. ПОЕТИЧНОСТА НА ДРАМСКИТЕ МЕДИУМИ

...Сликата зачудува: тоа е услов на нејзината сила. Но, исто така, потребно е таа да биде оправдана и да се наметне: збунувајќи на евтин начин, лишена од вистината, таа набргу престанува да биде убедлива, па дури и да остава впечаток. Таа се наоѓа растргната помеѓу две непомирливи задачи: да биде очигледна и да изненадува. Ако се одлучиме да го жртвуваме изненадувањето, сликата станува слаба; ако ја укинеме очигледноста, таа е апсурдна, то ест без значај, и конечно, уште послаба. Нужно е членовите, која таа ги поврзува, од една страна да се привлекуваат, а од друга да се одбиваат.

*Кајоа, во деветтијата стајија оу
„Естетичкиот речник“*

Драмскиот медиум се напојува од континуираното потврдување на активноста на драматичната супстанција во средината на дејствувањето. Во таквите средини, ако сакаме да имаме доволен драмски материјал за обликување, треба да се впуштиме во строг избор, во зависност од критериумите

.....

на феноменот кој претендира да биде драматичен. Откако ќе го избереме соодветниот драматичен феномен, не ни преостанува ништо друго, освен да пробаме да ги запознаеме карактеристиките и секако, релациите преку кои тој ќе кореспондира со интересентите. Бал мошне есенцијално ја опишува врската помеѓу медиумите и нивната експлоатација¹. Во тој контекст, медиумите се подложни на постојана проверка на моќта за општење. Застарениот медиумски облик се исфрла од употреба, а конкурентноста појавува нов облик кој може да трае и подолго време, но не повеќе од еден човечки век.

Јазикот на драмскиот медиум е мошне важен фактор за одржување на независноста на комуникацијата. Тој е составен од референци: колку повеќе референци² има, толку поширока ќе биде можноста за комуникативност. Во актуелните конфликти на сè или ништо, се навраќаме на прашањето за (пост)модерната³, која на витешки начин го одбележа изминатиот век, а од нас направи да се чувствуваме како пост-луѓе.

Постмодерната би била тоа што во модерната укажува на непретставливото во самото претставување: она што ја отфрла утехата на добрите форми, консензусот на вкусот кој би

овозможил заеднички да се искуси носталгијата по невозможното; она што се интересира за нови претстави, не за да ужива во нив, туку со цел подобро да се почувствува дека постои непретставливото.

(Лиотар, 86: 17)

За носталгијата на невозможното, недофатливото, често дебатираат меѓу себе „лунатикот, љубовникот и поетот“⁴, тие три страни на личноста на драмскиот творец. Дебатата застанува до поглавјето наречено напуштање на митовите. Современиот патник одамна го има започнато бегството од архетипскиот епски свет⁵, впуштајќи се во градење нови митологии.



Динамичното време на уметникот потврдува дека борхесовскиот свет со кафкијански метафори произведува една *сајбер поетичност*, нова и храбра, а сепак цврсто вкоренета во аристотеловската поетичка шема.

Својствено на нивната естетичност, театарските претстави, филмовите, стриповите и другите уметнички дела, имаат своја поетика. Таа е константа на постоењето и одржувањето на нивното автохтоно естетско руво.



2.1. Изразот на уметникот

Смислата на вистинските вредности би се изгубила доколку минијатурите се толкуваат во простиот релативизам на големото и на малото. Стракчето мов може лесно да биде елка, но елката никогаш нема да биде стракче мов. Имагинацијата не функционира во двете насоки со истата убедливост.

(Башлар, 16: 228)

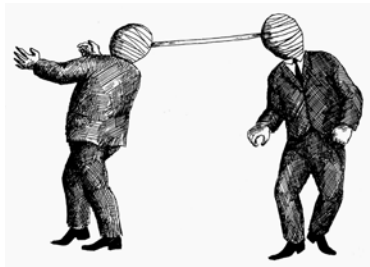
Поетиката на светот може да се разбере единствено преку изразот на творечкиот акт, без оглед дали зад него стои природата или само човекот. Малите и големите нешта⁶ се исти по тоа што ги персонализира и интегрира заедничка сила - силата на создавањето. Релативизмот на големото и на малото, но и на повиското и пониското, пополното и попразното мора да има своја оригинална смисла. Не постои боја која е поубава од некоја друга, постојат само вкусови. Се работи за „издвојување на бојата од конкретниот феномен кој бил нејзин единствен извор за посвоечкиот комплекс на сфаќања и асоцијации“ (Ејзенштајн, 50: 140).

Физиката на уметничкиот збор исто така може да создаде израз, достоин за респект. Медиумска репрезентација на текстот е исто што и портретирање лице, место или настан, со употреба на граматички, логички, но и - метафизички законитости. „Ако сакаме да обновиме еден јазик, тоа не е возможно со примена на вербално жонглерство, со ‘новаторски’ вариетети во постоечката состојба на јазикот, туку со посегнување по метафизика“

(Вајт, 30: 385).

Изразот е одраз на осмислената суштина, а уметноста не е статична презентаци-

ја, како чист одраз од огледало, туку динамична област (Сувин, 120: 60). За да биде поопиплив до публикумот, изразот е пожелно да не биде буквален, туку алегоричен⁷. Сè зависи од одлуката на авторот, односно од неговиот пристап и однос кон феномените на светот во кој живееме. Во краен случај, ако светот го поимаме како изложбен простор, а креациите изразен дел од просторот на уметникот, можеме да ја примениме Екоовата „теорија на изложбите“⁸. Така суштините полесно ќе се имагинализираат.



2.2. Естетскиот чин

Зошто да е можно да се има причина за верување, ако е неможно да се биде сигурен?

Вийџенијтајн, ирисја седумдесет и ирејта белешка во „За извесноста“

Тоа што предизвикува чувства на привлекување или одбивање, симпатија или

антипатија, покренувајќи ја духовноста, се вика естетско. Естетските вредности се човечки фокус од дамнаина. Секој уметник изработува тези за заокружување на естетичноста на сопственото дело. Естетичкото скенирање на визуелните сфери бара нови суштини на уметничките феномени. Честопати, поради потребното проникнување на новодимензионалните вредности, доаѓа до побивање на досегашните естетички теории. Компаративистичката естетика се грижи за востоличување на новите естетички феномени, во споредба со поранешните. Секоја уметност и уметничка категоризација си подредува скалила на сензибилни квалитети и феноменални суштини. Со тој збир на квалитети и суштини се служат уметничките дисциплини. Затоа, неминовен е *којнежой* за визуелизација на мислата, зборот.

Копнежот како естетска состојба претставува рефлектиран однос кон целината, како целосна посредуваност. Човекот ја напушта природната мера на своето постоење како непосредност во бесконечната целост на природата, тој го избира оној пат на присвојување на истата припадност, што оди преку сè поголемото супституирање на непосредноста и сè поголемото префрлување на посакуваното, имагинарното, утопиското, отсутното.

(Барџиева-Колбе, 13: 275)

Ако посакуваното има врска со естетската состојба, и перцепциите имаат естетска основа. Впечатоците припаѓаат во домени на материјалноста и духовноста, а можат да егзистираат посебно или заедно. Повеќе впечатоци групирани како целовитост водат кон изградување позиција кон нешто, предметот. Според тоа, естетскиот чин значи и формирање став, а поетиката е систематска естетика со начела, ставови.

2.3. Неопходноста од поетика

За да се сондираат драмските феномени и нивната суштина, мора да се повикуваме на основните поими на поетиката. Не смеат да се заобиколат епското, лирското и драмското. Фундаменталната поетика (Штајгер, 164: 34) настојува да ги разграничи драмското дело на хартија од оформеното, сценско, што им дава тон на зборовите. Разликувањето на уметничките правци⁹ и вклопувањето на естетичките норми во правецот на актуелниот миг, овозможува полесно прифаќање на поетичките начела. На почетокот од новиот, третиот милениум, во времето на потполна интелектуална номадизација¹⁰, и покрај обидите за инфилтрирање апокалиптични слики во видокругот на уметникот/естетичарот, доведени сме

во ситуација без застој да ги преиспитуваме начелата на поетиките. Оградувајќи се од веќе нефункционалните и анахрони начела, а имајќи ја предвид предодреденоста за креирање, не ни преостанува ништо друго, освен да градиме и негуваме своја - арс поетика.





3. ЗА ММ ФЕНОМЕНИТЕ

Се возиме со авион. Во дваиполчасовниот лет, доколку ни дозволуваат временските прилики и ако навистина е облачно, најмалку дваесет минути се наоѓаме непосредно над облаците. Ако сме на висина која дозволува поглед, има што да видиме: динеста снежна пустина. Но, тоа не е она што го гледаме, туку облачна маса која од визура на авион изгледа како светла широчина со облик на тло. Првичната детекција на оваа примамлива глетка укажува на згуснатата површина, но по констатацијата дека тоа било само оптичка измама, се помируваме со реално прифатливата стварност под нас, која наликува на нешто надреално. Растежот на ваквите опсервации ни го овозможува фактот што леталото е хиперсонично. Тоа летало е плод на дваесеттиот век, а појавите кои се предизвикуваат со неговите функционирачки опции, кај човекот оформуваат претстави кои, пред да се качи во него, му биле туѓи, непоз-

.....

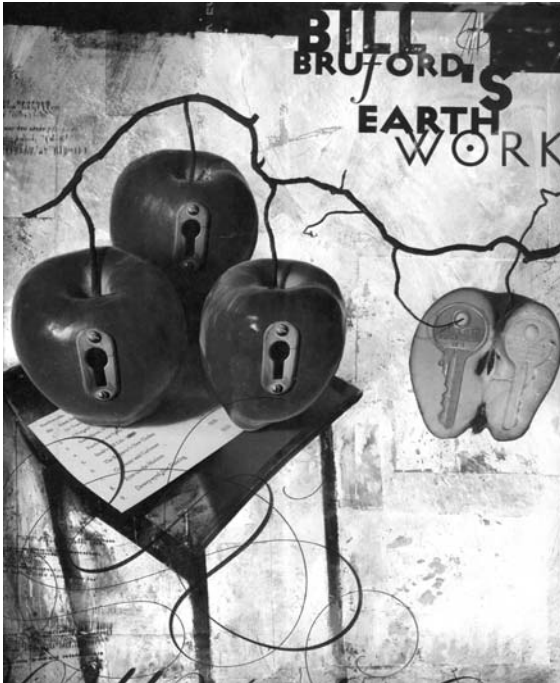
нати. Ако имаме предвид дека сè ова се случува во дваесеттиот век, но можноста за таквото случување трае и до денешен ден, со потполна точност ваквата појава можеме да ја крстиме *феномен на дваесеттиот век* или *XX феномен* или *MM феномен* или *20C феномен*. (Етимологијата на префиксите XX, MM и 20C е во скратениците и обележувањата за одредницата „дваесетти век“.) Поради неверојатно големата распространетост на феномените, истите можат да се детектираат во разни полигони на драматичното опкружување на човекот. Повеќепати еден феномен ќе ни заличи на друг, а некој ќе биде подреден на друг. Во современиот свет на глобализација, а во прилог на иследувањето на проблематиката на драматичното, можеме да разликуваме седум главни групи на феномени. Сите, освен првиот и последниот, своите модуси на примена ги практикуваа во кибернетичко-утопистичкиот дваесетти век, односно последните сто години од вториот милениум. Во тој временски дијапазон од енормна критична маса на сјај и беда, војни и пронајдоци, падеми и падови, се случуваат (сепак!) револуционерни нешта, како во поглед на научно-технолошкиот развој, така и во поглед на драмската уметност, комуникациската културологија и хуманитарните науки.

- а. Феноменот на променливото битие
- б. Феноменот на различните фреквенции
- в. Феноменот на фантастиката
- г. Феноменот на отуѓувањето
- д. Феноменот на насилна (зло)употреба
- ѓ. Феноменот на интер(-текстот/-медиумот)
- е. Феноменот на исчезнувањето



Целата егзистенција на (драмските) феномени се потпира на перфектно простудираното *феноменално поле* од страна на Мерло-Понти¹. Всушност, секој феномен сам по себе е драмски, тргнувајќи од мимикриската придвижливост на природата, активните земјени и космичките објекти што се извор на жива енергија. Задржувајќи се на феноменологијата на драматичното, од сите седум феноменални доминанти, можеби феноменот на различните фреквенции во дваесеттиот век (а веќе и во дваесет и првиот) е најпродорен кон луѓето и затоа, од денешна дистанца е најинтересен за проучување. Тој, всушност, се базира врз непрестајната активност на светлосните и звучните бранови и се однесува на готовите објекти кои се во форма на запис, а со кои посредуваме по пат на вид и(ли) слух. Тој е единствен од феномените кој има футуристичка моќ, за разлика од феноменот на исчезнувањето, кој се занимава со конечноста. Феноменот на променливото битие ја

има својата генеза уште во постанокот, но својот најсофистициран стадиум го постигнува во дваесеттиот век, со можност и понатаму да се развива. Феноменот на фантастиката е граничен феномен со феноменот на различните фреквенции и тој во себе ја содржи мотивацијата за натприродното, вселенско осознавање, кое постојано го копка човекот. Феномените на отуѓувањето и насилната (зло)употреба имаат допирни



.....

точки со социолошките аспекти на дејствување. Еден исто така возбудлив феномен, кој го одбележа дваесеттиот век е феноменот на интертекстот, односно интермедиумот. Тој повремено се надоврзува на феноменот на различните фреквенции и за очекување е еден ден потполно да се слее со него.

Феноменот на променливото битие е детерминиран со способностите на човечкото битие; феноменот на различните фреквенции ги содржи потфеноменалните форми на ликовно, музичко, писмено, театарско, фотографско, филмско, телекомуникациско изразување со нивната отворена опција за меѓусебно фузионирање; феноменот на фантастиката е апстрактен феномен во доменот на парареалните облици на спознанието; феноменот на отуѓувањето ја фокусира главната одлика во миграциските процеси на битието, но и на духовната страна одделно; феноменот на насилната (зло)употреба или катахрезисот има исто така широк спектар на присуство во последните сто години², со тенденција за прекумерно внесување во сите општествени системи; феноменот на интер (-текстот/-медиумот) е најнов, со профилација за најкомплетно и најкомпонентно феноменално флукутирање; феноменот на исчезнување-

то³ е можеби единствен антифеномен, кој води кон поништување на сите претходно наведени феномени и битката на човечкиот ум во следните сто години треба да се води токму против дифузијата на ваквите феноменални правци.

3.1. Дваесеттиот век

Неразрешливата криза на главната и сè уште доминантно прифатена форма доведе до исклучиво богата пролиферација на алтернативни форми, но, исто така, до сосема нови состојби на фрагментација. Тоа што се случуваше во театарот беше повторувано, во неизмерно широк дијапазон, во киното и телевизијата, кои станаа главни драматични институции.

(Вилијамс, 33: 193)

Неоспорен факт е дека процутот на дваесеттиот век имаше свој предусловен мотив во експерименталниот дискурс на делувањето. Откако се востановија сите прифатливи облици на изразување и институционални обележја, започна да се јавува потреба од барање алтернативни решенија во сите уметнички видови, а најмногу во визуелните⁴.

Со соочувањето на едни и исти вредности, човечката волја за творештво се вгнездуваше и во минатите (наизглед умрт-

.....

вени) фази на феноменолошката дескриптивност. Пополека започна и прифаќањето на некои од прастарите форми и начини, наоѓајќи покрите во стојалиштето „што е тука, мое е и ми припаѓа сега“. Така, низ јазикот на претколумбиско Мексико *санџиро* значи човек кој прави маски и разни црковни фигури. „Сантерото е добро обучен резбар од чијашто работа се бара да има висок степен на реализам“ (Хауард, 144: 340). Дали археолошките артефакти откриени во дваесеттиот век значат детекција на феномен кој подеднакво припаѓа на овој, но и на некој друг век? Дали египетските хиероглифи и сличноста помеѓу обележјата на некои модерни правци укажуваат на интерферентноста на вековите?! Одговорите во најголем процент се позитивни.

Според Годоров, културата има двојна функција: „сознајна (когнитивна)“ и „чувствена (афективна)“ (126: 117). Таа може да се манифестира само со помош на човечката моќ за перцепција. Оттука, делата што зад себе ги оставил човекот на дваесеттиот век⁵, стануваат втемелен дел во ризницата на вредностите направени од раката и умот на најсовршеното и најопстојното битие на мајката природа. Во тој контекст, „Крикот“ на Мунк значеше опомена за катастрофите кои вршеа застој на прогресивните насоки

на продуктивноста, а феноменот „Титаник“ пораз на технолошките дострели. Анализата на субјектот можеме да ја сфатиме и како „драматична репресија“ (Кристева, 75: 134), поврзувајќи ја со Едип и правејќи паралела со митовите кои секогаш не водат во точна насока. Но, постојат уверувања дека таквите митски точки се исправни. Дали во тој случај станува збор за некој *нов примитивизам*, или за нешто друго, покажуваат резултатите кои понекогаш се непростливи. Навистина, во историјата сè зависи од карактерот на човекот, од неговиот избор, но и од неговото однесување кон тој избор. Гестикулацијата на рацете, на пример, е олицетворение на внатрешната изразност, но строго кодифицирана и применлива единствено врз начелата. На сличен начин размислувал и Булвер (John Bulwer) во својата „Чирологија“ (*Chirologia or the Natural Language of the Hand*, 1664).

На кој начин се инспирирале луѓето додека ја граделе вавилонската, а на кој начин додека ја конструирале Ајфеловата кула?! А на кој начин добивал инспирација Хари Худини (Harry Houdini, 1874-1926) во своето магионичарско прикажување⁶? На кој начин Ерно Рубик (Erno Rubik, 1944) ја измислил рубиковата коцка во 1974 година? Одговорите не треба да бидат само емпи-

риски. Нивното потекло треба да се бара во временскиот миг кога се родила идејата за конкретната креација, бидејќи нивниот инспиративен импулс лежи во временската константа обоена со способностите генералии на човекот (или колективитетот) кој имал побуда за креирање нешто (потполно) ново.

Како тогаш би ја објасниле онтологијата на „Герника“ (Guernica, 1937) на Пабло Пикасо (Pablo Picasso, 1881-1973), песните на Џон Ленон (John Lennon, 1940-1980), паролата „Мирко, пази метак!“, колекцијата со детски мотиви Сара Кеј, часовниците „Сваровски“, школските хербариуми и што ли уште не?



Моќта на мизансцената, а со тоа и првичниот метод на анимацијата, првпат се евидентира преку првите оживеани цртежи, на платното од *folios bergères* во 1907 година. Медиумизмот сè помасовно означува поттикнување на натприродниот свет со посредство на медиумот. Затоа, неопходно е акцијата „да биде фотографирана, еднаш засекогаш, во нејзиниот најдобар момент“ (Барба, 9: 114). Секоја нова деценија носи свој белег, превреднувајќи го претходното гледиште за сметка на опитноста и измислувајќи нови манифести, движења, активности⁸...

Палимодернизмој започна да се користи како израз или правец поради успехот на еден филм, во едно време, на самиот крај од дваесеттиот век. „Има многу пробни прашања за постмодернистичкиот опозициски, критички и ослободувачки аспект и неговата релација кон социјалните и културните минато и иднина“ (Брукерови, 27: 43). *Театарој* на *ианика* се рашири поради Арабал (Fernando Arrabal) и неговото кредо мотивирано од антиката, новите бранувања во музиката и ликовната уметност ги поттикнуа Кејџ (John Cage) со „Варијации“ и Гоингс (Ralph Goings) со „Златниот Доџ“ (Golden Dodge) во 1971 година. Скиците, кроките, постигнуваа феноменолошко ослободување

во *йсевдонастџан*⁹. Всушност, „во историјата на сликарството, колажот се раководи низ составување, на што се надоврзува колажниот принцип во просторот и различните медиуми“ (Костеланец, 72: 15). Постепено, со продорот на културниот пазар, американската велесила зачнуваше и нови утопии во кои забавата и уметничката реализација се креваше на пиедесталот на иконичноста. Дејви Крокет (Davy Crockett, 1786-1836)¹⁰, тој Супермен со кунска кожа со помош на индустрискиот Дизниленд во сезоната 1954/55 е лансиран преку ТВ-емисији, но и како икона на капи, маички, фармерки, записи и други реликвии¹¹. Во филмот, пак, карактеристичноста на иконичкиот филмски знак ја одредува „перцепциското поле на објективот на камерата“ (Ксјажек-Коницка, 77: 167).

Филмскиот медиум како посебно силен медиум го синтетизира целото досегашно знаење за движењето и подвижната сликовитост¹². Значењата на филмската слика не се селектираат повеќе како површинско толкување на кадарот и неговата ви-



зуелна суштина, туку и како мисловна поента, извлекувајќи го *шрејшошо* значење¹³. Филмот како медиум всушност не е самечки медиум како песната или напишаниот збор, туку колективна уметничка творба со различни индивидуалности, обединувајќи ги бојата, светлото, звукот, актерската игра, говорот¹⁴. Матриците на радиото и телевизијата се поинакви, но сепак се надополнуваат врз постулатите на филмската кинестезија, со отворена можност за комуникација. Најпосле, со издигнувањето на актерската уметност, различноста на играта на актерот помеѓу онаа во театар и онаа пред камера, станува сигнификантно поуочлива¹⁵.

Во поглед на фикционалната иконографија, а преку примена на најпопуларните супер-стрип-карактери, еве како Рејнолдс ги подредува особините на *суперхероите* на дваесеттиот век, низ медиумот на стрипот, деветтата уметност:

1. Херојот е одбележен надвор од општеството. Тој често ја досегнува зрелоста без поседување врска со неговите родители.

2. Барем најмалку неколку од суперхероите ќе бидат слични со земјограничните богови во нивното ниво на сили. Другите суперхерои на помалку сили ќе си прилегаат полесно со овие земјогранични божества.

3. Херојската преданост на правдата ја прејавнува неговата еднаква преданост на правото.

4. Необичната природа на суперхеројот ќе биде контрастирана со обичноста на неговата околина.

5. Исто така, необичната природа на херојот ќе биде контрастирана со световната природа на неговото алтер-его. Извесни табуи ќе владеат со акциите на овие алтерега.

6. Иако на крајот над правото, суперхероите можат да бидат подготвени на значителен патриотизам и морална лојалност кон државата, макар со неопходното значење на нејзините закони.

7. Приказните се митски и користат наука и магични нејаснотии за да се создаде чувство на чудење.

(106: 16)



Тоа што беше можеби најзабележливо пред самиот крај на дваесеттиот век преку видовите, родовите, жанровите и другите поделености што тој ги наметна, е потребата од продукција која во ниеден момент не застанува. Продуктот, како дефинитивен консумирачки облик, мошне лесно започнува да се нуди пред сетилата на консументот, станувајќи не само објект на заситување на сетилата, туку и објект на пазарна економија. Од таквите причини, појавата на хиперпродукција во дваесеттиот век е меч со две острици.

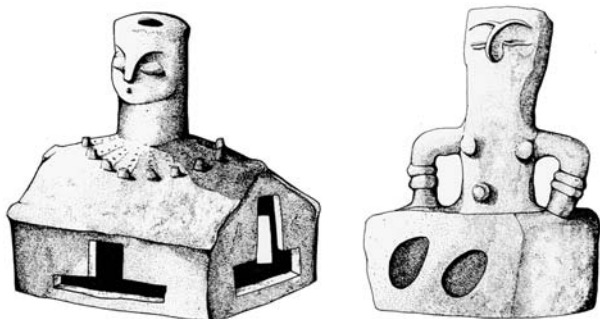
3.2. Рецикличност на кодот

Феноменологот (...) ја зема сликата таква каква што е, таква каква што ја создава поетот и се обидува да ја посвои за себе, да се поткрепи со тој редок плод; тој ја носи сликата до самата граница на тоа што може да го замисли.

(Башлар, 16: 308)

Резултантните облици на дваесеттиот век се подложни на потврдување и негирање. Повеќето од нив имаат поетична, специфично поетична градба. Откако Карел Чапек ја напиша „РУР“ во 1920 година, поимот за роботичноста е сублимиран во разни дела и авторства. Ако Војцек е човеч-

ка креатура, тогаш роботот е натчовечка креатура. Во какофонијата на дваесеттиот век, умешност е да се препознае првобитноста на некои слики на битието. Притоа, мошне битно е да се разликуваат обичните текови од „историското движење на хибридизираниот како камуфлажа“ (Баба, 28: 63). Кога Феничаните го колонизираат Медитеранот, тие го носат култот кон Баал со себе, а во старата европска цивилизација се



респектирал култот кон Големата Мајка (Гимбутас, 41: 349). Традиционалноста ја сочувала и „сињската алка“, но и „галичката свадба“, иако драматичната игра тука добива степен на колективна забава. Тоа што треба да го правиме за да го разграничуваме феноменот од постколонијалните форми при зачувување на вредностите е

печатот на феноменалното откривање. Но, треба да знаеме дека *печайоџ* го удира оној (или оние) во чијашто епоха се случува откривањето.

Времето се врти во круг. Магичен и единствен. Во центарот на тој круг е човекот. Можеби времињата исчезнуваат, но човек знае тоа исчезнато време сепак да го фати.

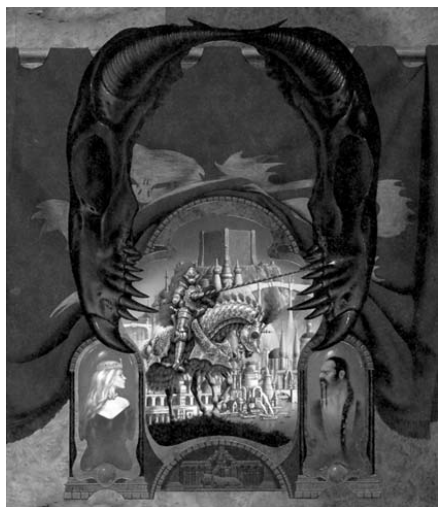
(Бакевски, 7: 109)

Дали одредени пластови од историските текови се повторуваат рондоидно? Или пак дијахроничното се однесува на историската димензија во која феноменот се менува низ времето во опозиција со синхроничното. Синхроничното е положба на феноменот кој егзистира во дадено време во контраст со дијахроничното. Размислувајќи за иднината на постмодерниот театар, се присетуваме на езоповата бајка за песот и готвачот која ја користи Бекет во „...Годо“¹⁶. И тоа не случајно. Тој меѓу првите знае постапката на модерната драма до крај да ја примени и изведе. Виткаци го допира врвот на модернистичкото истражување на иднината во драмата, а драмите на Милер (Heiner Müller) се врв на постмодернистичкиот утопизам во методот, наметнувајќи ја својата поетска индивидуалност.

На крајот од ова констатирање за рецикличноста на ММ кодот, ни преостанува да го уочиме и користењето на сликите и музиката во критицистичкиот метод¹⁷. Ќе се послужиме со примерот на филмовите на Куросава. Постојаниот именител на неговото творештвото се наоѓа помеѓу поларитетите на „истојто и другојто, соистивенојто и џуѓојто“ (Сук, 121: 58).

Некои исти природни феномени кои луѓето не можеле да ги препознаат во средниот век или во првобитното општество, во сличен или видоизменет облик се декодирани во дваесеттиот век. Можеби истото ќе им се случува и на нашите следбеници на планетава, кои по сто или илјада години ќе имаат прилика да се соочуваат со нашите драматични (а за нив веќе туѓи) феноменални места и мигови. Којзнае што би било, кога не би постоела рецикличноста на кодот?





4. ТРОНИЗАЦИИ И ДЕТРОНИЗАЦИИ

ХЕЛИОГАБАЛУС

ЕЛАГАБАЛУС

ЕЛ-ГАБАЛ

Аришо, во „Хелиогабал“

Во суровиот свет на докажувања и борби во најблиските кругови на живеење, човекот запознава мудрости, светла, југовини... Препознавајќи го драматично возбудливото, се отвораат нови перспективи. При тоа искуство на препознавање, се менува местоположбата на човекот. Некогаш тој е приземјен, со сите баналности што му ги нуди обичниот, шаблонизиран свет. Некогаш е на пругорнината кон нешто што треба да се дофати, да се спознае, а некогаш е својволно или принудно вратен од чинот на „искачување“. Во мигот кога се наоѓа на местото што се нарекува некаков „врв“ на потрагата, целта или мисијата, тој ги доживува благодетите на максималниот мир.

Откако ќе биде симнат од највисокото стојалиште, се враќа во пониските појаси на дејствување, надевајќи се на повторна можност.

Додека е горе, човекот ја достигнал *ӣронизација̄та*. Кога е доведен до пониските скалила, долу, тогаш му се случува *де̄ӣронизација̄*. За чесните случаи, мошне макотрпна е патеката нагоре, додека обратната патека се прифаќа како нешто сосем нормално. Во моментите на приближување кон врвот и оддалечувањето од него, човекот се наоѓа некаде помеѓу. Тие состојби на човекот се и најегзистенцијалните рамништа кои ги допира поголемиот процент од случаите.

Тронизацијата и детронизацијата можат да се согледаат во речиси сите сфери на постоење, творење, градење. Тие содржат слични принципи како и феномените на раѓањето и умирањето, радувањето и тагувањето, разубавувањето и погрдувањето, уживањето и болувањето, надежта и разочарувањето... Во драмската сфера, тие се основен двигател на акцијата.

4.0. Горе, долу и помеѓу

Без акција, се тежнее кон отсутноста. Поради постојаната активност на супстан-

циите во природата и човечката најблиска околина, имаме појави на феноменални места. „Феноменот низ историјата на човештвото не е подолго заборавен поради тоа што тој ја има откриено во човечката природа диспозицијата“ (Фуко, 134: 93). Согледбите на Фрајтаг се мошне корисни во разглобувањето на драматичниот феномен. Користејќи се со слободната парафраза на Фрајтаговата пирамида¹, драмата има пет дела и три места (види ја скицата):

- 1 - Вовед. Нова органика.
- 2 - Развиток или подем.
- 3 - Пресврт. Перипетија.
- 4 - Катастрофа или пад.
- 5 - Исход. Крај на играта².
- А - Почеток (долу).
- Б - Врв (горе). Кулминација.
- В - Крај (долу).



Во појасот на драматичноста, содржината секогаш е битна. Надворешноста е подложна на заборавање, но внатрешната содржина ја паметиме. „Мисловната содржина на уметноста е секогаш различна, секогаш менлива, секогаш надминувајќи ги сите претходни намери за некој пат“ (Нетл, 99: 185). Во процесот на уметничкото создавање, еклатантен е животот како фрескописание. Човекот интелектуално се раѓа, прави фреска и се сели на друго место, правејќи си услови за нешто ново. Така се појавуваат преселбите и номадството. „Во последната третина од дваесеттиот век во Европа номадот не е закана туку мостра“ (Вајт, 30: 58).



Антијуначката кловновијада на која што се надградуваат и други помодерни облици на живеење, се граничи помеѓу потентноста и импотентноста. Тука е видлива и појавата на драстично приближување и оддалечување. Се случува масовна навалица на „туѓинци“, индивидуи кои родум потекнуваат од некое друго место, од друг континент. Притоа, се прашуваме, дали Америка и другите континенти се оддалечуваат од Европа? Во врвлицата од драматични превртувања, нативниот Европеец има чувство дека некој друг го узурпира неговото време. „Кралот го зема целото мое време“, вели извесната мадам на Дерида (46: 2). Ниту Џејмсон и неговиот постмодернизам повеќе не можат да ги предвестат опасностите на хиперреалната шарада.

Пинокио има долг нос или е без нос, Минхаузен лаже или ја зборува вистината, Шлемил има сенка или е без сенка. Во светот на разлики, сè е востолчено со вредносен епитет. Која е таа анус мирабилис кога нема да постојат вреднувањата? Кога?! Никогаш, од проста причина што вредностите ги означуваат нештата во временскиот систем.

Што претставува *да се има време*? Ако времето припаѓа, тоа е затоа што зборот *време*

метонимички е одреден со помалку време на него отколку нештата со кои се исполнува тоа, со кои се исполнува формата на времето, времето како *форма*.

(Дерида, 46: 3)

Човечкиот стриптиз на доблести и суети трае откако постојат борбата со бикови, карпестата уметност, владеењето. Но, и во времето на www (world wide web) симулирањето на власт и дисимулирањето се основен чинител од кој опстануваат општествата и државите. Според Бејкон³, големите првенства на симулацијата и дисимулацијата се три. Прво, да го стави во мирување отпорот и да изненади; второ, да му сочува на човечкото себе чесна отстапка; трето, подобро да се открие мислењето на другиот⁴. Помеѓу тие три медитации се издигнувале и се уривале империи, царства⁵, се тронисувале и детронисувале кралеви. Мор (91) опишувајќи ја земјата, со политичка размисла за владеењето го претставува кралот Утопус како владетел во најдобрата држава Утопија (Utopia). Притоа, „кралот ништо не одзема и дава толку колку што му се зема“⁶. Тој, некогаш прикажан и како господар на прстените, е - делител, но и чувар на изобилството⁷.

За совршенствата на бројни подеми и падови во животната драма, можеме многу да најдеме во есеите на Монтењ. Тој метафорично ја елаборира технологијата на успехот/неуспехот. Но, кога тронизирачките и детронизирачките фази не можеме да ги лоцираме со зборови, тие најдобро се разбираат со помош на ликовниот мотив: цртежот, фотосот, репродукцијата... Невидливиот спој помеѓу мислата и сликата е еден од основните мотиватори на *(де)тронизацијата* во животот и уметноста.

Магичниот лет е експресија и на душевната автономија и екстазата (Елијаде, 51: 479). На свој начин, Бодлер (13)⁸ екстатично зборува за играта на серафимите, за широката лепеза од доживувања која води кон една нивна интимистичка реализација. Летот на душевното, откорнувањето од телото е споредливо со феноменот на дрвото. Симбол на душата е јаболкото, јаболкницата (малус доместика), која носи љубов и здравје, а под митолошко напојување е на Венера и Дионис. Американските Индијанци летот на душата го одредуваат со тотими разгранети кон четирите агли на светот. Летот на душата, врската помеѓу животот и смртта, најтранспарентно може само науката да ги појасни.

Во светот на видувања и привиди, правди и неправди, во подножјата и висо-

чините на возможното, се обидуваме да го смениме светот, онака како што ѝ прилега на секоја нова генерација. Во тие катадневни обиди, „реалноста“ е преместена од *хиперреалноста* на нашиот симулиран свет (Џејмс, 56: 153). И понатаму битисуваме во обрачот на спознајното, со божествена намера за нови спознавања.



П Р И Л О Г

5. ПРЕПОЗНАВАЊЕ НА ММ ДРАМАТИЧНИТЕ ФЕНОМЕНИ

Минливата состојба, која го опфаќа и го претставува мноштвото во единството или во едноставната супстанција, не е ништо друго, туку она што се нарекува перцепција...

*Лајбниц, во четиринаесеттиот илустрација од
„Монадологија“*

Перцепцијата е таа што овозможува приоѓање одблизу или оддалеку на објектите со драматична заднина. Што значи да се опсервира драматичниот феномен кој е составен од уникатно кодиран багаж? Тоа е налик на креирање нов свет, за разлика од претходниот, кој вчера беше нов, но денес повеќе не е. Ако му придодадеме нова духовност, вчерашниот феномен ќе биде пак од вчера, но со отворена можност за надоградување и патување во светот на утрешнината.

Прејознавањето на драматичните фе-

номени што го одбележаа дваесеттиот век, значи детектирање на феноменалните моменти кои по пат на драмско (ре)активирање во радиусот на 100 (плус/минус 10) години направија пробив кај свеста и однесувањето на човекот. ММ феномените се распростираат главно од 1890 до 2010 година. Нивниот зенит го означува 2001 година, од кога започнува сметањето на новиот век, т.е. новиот милениум. Изразен модел на драмскиот феномен е сликата, која лесно може да се трансформира во збор или звук.

Феноменологијата на имагинацијата не може да се задоволи со редукција која од сликите прави второстепени изразни средства: феноменологијата на имагинацијата бара сликите непосредно да се доживуваат, да се сфаќаат како настани што се случиле во животот. Кога сликата е нова, нов е светот.

(Башлар, 87)

Ликовниот мотив и во нашето истражување е комплементарен дел од методот на препознавање. Под секоја илустрација, текстот е надополнување, варирање на сликовната значност. Тоа оди во прилог на компаративистичкото подредување на елементите кои се составен дел од оваа студија.



Препознавањето (...) како што кажува и самиот збор, означува премин од незнаење кон знаење.

(Аристотел, 3: 51)

Понатаму, Аристотел дообјаснува дека препознавањето (*ἀναγνώρισις*) е момент од драма или дејство каде што една или две одредници се препознаваат едната со друга, при што настанува пресврт. Ако светот за нас е една драма, тогаш принципите на препознавање би ги примениле и во милјето на практичното живеење. Според Канаѓанецот Фрај постојат два типа на препознавање:

Едниот е продолжено препознавање на довербата, верност во искуството, што не е премногу како животноста од животната радост. Другото е препознавање на идентитетот на тотал дизајнот, во што ние сме иницирани од техничкото препознавање на фабулата.

(136: 29)

Аристотел продолжува со констатацијата дека „од сите, пак, најарно е тоа препознавање што произлегува од самите собитија кога настанува изненадувањето преку веројатни случки“ (3: 59). Од денешен аспект, многу е неблагодарно да се дискутира за тоа што е веројатно, а што неверојатно. За современиот човек, речиси сè што се случува на земјата е возможно, та според тоа и сите земјени феномени се веројатни. За тоа постои методот на прибирање докази. Нели, во дваесеттиот век фалсификатите владеат со оригиналите и тешко е да се распознаваат? Затоа, доказниот факт треба да биде обезбеден од самиот истражувач, односно проследувач на феноменот.

Франс Лантинг (1951), фотографот за кој секој меридијан е дофатлив, без да му претставува тешкотија поларниот студ или тропската горештина, ги овековечува животните, ставајќи ги во компонирана рамка. Мојата генерација како деца собираше „Панини“ самолепливи сликички и се насладуваше на царството на албумот. Си игравме (машките) топки и (женските) барбики, каубојци и Индијанци, партизани и Германци, ги слушавме „Јестердеј“ на Битлси и „Болеро“ на Равел, првпат се соочивме со затемнување на сонцето и месечината, со Халеевата комета, но ги пребродивме и Чернобил и НЛО-грозницата.

Сите драматични феномени (митологији) на дваесеттиот век станаа автономизирани. Поради полесно препознавање ги групираме како теми, ликови, знаци, дела и пораки. Нивната аура не згаснала, иако некои од нив се прекриени од плаштот на историјата. Хиперреалниот свет повторно ги активирал, со глобализаторски шарм на посветеност кон нивната долговечност.

5.1. Темы

Кога на филмското платно гледаме забрзувано расцветување на еден цвет, тогаш доживуваме возвишена слика на дарување. Во зависност од концентрацијата, преку големиот, но и преку малиот (ТВ) екран препознава(в)ме полнокрвни примери на хибридни феномени. Свежината на темата и постојаното освежување даваа првата приказна за лордот Грејсток, „Тарзан“ на Бетроуз да се претвори во стрип на Хогар, но и во серија филмови. Можностите за адаптација се зголемија кога телевизијата стана лепило за очите.

Темата на Салгари беше мотив за култниот филм „Сандокан“ (Sandokan the Great, 1976), еден вид мешавина помеѓу Тарзан и Робин Худ, да се расчлени и како ТВ серија со Кабир Беди (1945). Истото се

случуваше и со стрип-темата за временскиот патувач со временска машина (време-плов) „Доктор Ху“ (Dr Who) на Њуман да биде транспонирана на Би-Би-Си како ТВ серија во 1963 година, а потоа и екранизирана во посебните филмови „Далекси: Инвазија на Земјата 2150“ (Daleks: Invasion Earth 2150 A. D., 1966) и „Доктор Ху и Далексите“ (Dr. Who and the Daleks, 1965)¹.

Слична двојна визуелизација доживеаја и детективските теми веритас омнија винцит: „Коџак“ преку ТВ серијалот, а потоа преку филмовите „Коџак: Белорускиот фајл“ (Kojak: The Belarus File, 1985) и „Коџак: Цената на правдата“ (Kojak: The Price of Justice, 1987) со Тели Савалас (Telly Savalas, 1925-1994)².

Пример за успешно драматизирање книга е „Дракула“ (Dracula, 1897) на Брам Стокер (Bram Stoker, 1847-1912), една од најексплоатираниите теми за вампиризмот во дваесеттиот век.

Во последно време, големата американска тема за „романтична желба (за сојуз, соединување, спогодба итн.) може да биде раскината од институциите на романсата (хетеросексуалност, женидба, истородни релации)“ (Пирс/Вискер, 103: 16). Познати се и бројни примери на среќни и несреќни бракови на личности од џет-сетот ³.

Екранизациите на документарните теми⁴ значат и „прикажано забрзано излегување на полжавот од својата куќичка, полжав кој многу бргу ги исправа своите рогови кон небото“ (Башлар, 16: 166). Од ваквиот пасус се изроди и филмската агресија. Пример за тоа е темата во „Терминатор 2“ во 1991: во пресрет на „судниот ден“.

5.2. Ликови

Практично не може да се одреди разликата помеѓу „реалното“ и протетското сеќавање и поради тоа, етиката на посебноста станува и застрашувачка и нужна - етика што не е втемелена на плуралистички облик, на хуманизам или есенцијализмот на идентификацијата, туку препознавање на разликата.

(Ландсберг, 81: 95, подвл. Г.Т.)

За препознавањето на разликата помеѓу ликовите (како на пример, оние во „Истребувачот“⁵) прв темелно се заложил Лабрајер (Jean de le La Bruyère, 1645 - 1696) со „Карактери“ (Caractères, 1688). По веќе добро познатите Евримен, Пепелашка, Меки Ножот (Maskie Messer), Крали Марко и Итар Пејо, се формираа ликовите на дружељубивиот Пајо Паторот (Donald Duck), но и на семоќните Супермен (Superman), Спајдермен (Spider-Man), Бетмен (Batman)⁶.

Додека се гледаа подвизите на Дејвид Белами (David Bellamy, 1933) со „Опстанок“ (Survival) и други ТВ емисии за зоологијата и ботаниката, наголемо се собираа инсектариуми и се запознаваше не само земјената и водената, ами и воздушната природа. Се кажуваа шеги и се запишуваа анегдоти врз карактерите на Гиго и Цветко, Мирко и Славко, Мујо и Хасо, Џота Пата и Џртан Томо. Имаше и такви што беа бесконечна инспирација за новите облици на фикција⁷. Веќе почна да се зборува за шминкање, маскирање на ликовите. Маската стана израз на истакнување на линиите на лицето, негово надополнување. Повеќе не беше толку важно дали Чичо Том искреиран во 1852 година е црн или бел. Ана Франк (Anne Frank, 1929-1945) веќе одамна ја немаше, Џејмс Дин (James Dean, 1931-1955) исто така, се раѓаа нови ѕвезди од типот на Ева Херцигова (Eva Herzigova, 1973), но прототипот за ликот на Алиса и понатаму тлееше:

Смислата на патувањето што низ изменетиот простор го остварува човекот и сам менувајќи се: бидејќи силниот космос-битие внимателно го проведува малиот гостин од почетното чудење и збунетост до конечното сознание, до мигот во кој освестеното битие може конечно да се разбере и себе и да го разбере тоа што го опкружува, та сам да си

одговори на прашањата кој сум и што е овој свет околу мене?

(Мунитиќ, 94: 211-2)



Се роди и Бункеровиот Алан Форд⁸ со адреса на Шестата авенија во Њујорк, член на групата ТНТ. Се роди и Загор⁹ алијас Патрик Вилдинг¹⁰ од имагинарниот регион Дарквуд чиешто име од етимолошка страна треба да се бара во индијанското Загор-те-неј, што значи дух со секира или пак од генеалогска, помеѓу (ЗА-ЛА-Морт) херојот од немиот италијански филм и Флеш Гордон (ГОР)¹¹.

Долго време беа присутни и ведрите ликови на Макс Линдер (Max Linder, 1883-1925), Ч. Ч. алијас Чарли Чаплин (Charles

Chaplin, 1889-1977), Станлио (Stan Laurel, 1890-1965) и Олио (Oliver Hardy, 1892-1957), Браќата Маркс (Marks Brothers): Чико (Chico Leonard, 1891-1961), Харпо (Harpo Arthur, 1893-1964), Гручо (Julius Henry, 1890-1977), Гамо (Gummo Milton, 1894-1977), Зепо (Zeppo Herbert, 1901-1979), а потоа Фриго (Buster Keaton, 1896-1966) и Тото (1897-1967).

Сите тие беа претходници на анимираните херои од типот на Попај (Popeye), морнарскиот херој со над 250 кратки цртани филмови на продуцентот Флајшер (Max Fleischer, 1889-1972).



5.3. Знаци

Дали маската на Оберон е знак, креатура? На што нè потсетува црвената петокрака, на што кукастиот крст, а што всушност во вистински превод значат тие? Дали голата жена и сирена, а всушност пенкало, кое го превртуваме, значи нешто? Писмовните знаци, т.е. знаците на хартија (кои откако ќе се прочитаат оживуваат) се и зборовите/имиња: Петар Пан, Швејк, Ајванхо, Робинзон, Гуливер, Хајди¹²... Да, но какви знаци се тетоважите, графитите, билбордите, СМС пораките, ако знаеме дека секоја жива креатура дише. Во бунраку театарот¹³ и креатурите имаат свој живот, а нивните знаци се и живи значења. Исто, знаците можат да бидат натурални и артифициелни. За откривање на знаците претставени преку текстот, тонот, мимиката, гестот, движењето на актерот во тој свет на знаците, постои семиотички метод со кој се анализира чинот постигнат со удел на сите конституенти подеднакво¹⁴.

Денес, кога луѓето си играат пикадо со молотови коктели, кога авиокомпаниите не гарантираат сигурност на патниците, кога курсната листа е менлива, кога веќе е завршено со костимирањето на јунаците, може да се очекува тивка војна на знаците,

.....

доминација на знаците. Кога станува збор за „широкоцветска фрагментација и широкоцветска интеграција“ (Меклуан, 96: 107), знаци незабележливо станале и броевите: 30 денови, 31 буква, 32 заба, освежителните пијалаци како „7 ап“, а бројот умее да има и своја мистична вредност¹⁵.

Жестокиот пијалак („Тичерс“-1830, „Џони Вокер“-1820, „Џејмсон“-1780, „Џим Бим“-1795, „Фоур роузес“-1888, „Смирноф“-1818, „Бифитер“-1820, „Метакса“-1880), колку и да има нова амбалажа, има биографско потекло со година на раѓање и препознатлив вкус. Преработениот тутун, исто така. Со подемот и падот на цигарите во осумдесеттите години од минатиот век, кога „Кентот“ беше знак за кризата и стана масовен медиум, „Данхилот“ имаше обид за враќање во Европа, а „Камелот“ претставуваше вкус на носталгијата и чад на авантурата, „Јорк“, „Бест“ и „Партнер“ беа поевтина варијанта наспроти „ХБ“. Сè тоа се јадри знаци за препознавање: јавачот на рекламата за „Марлборо“, играчките кои одеа со бонбоните „Пез“, сликчките во гумите за цваќање „Базука“... Продавањето/купувањето стануваше одлика на присуство во глобалната рамка: да им се насладуваш на сладоледите „Алгида“, да се освежуваш со газирани сокови „Кокта“ и „Синалко“, да пивнеш од струмичката

„Мастика“, да ги имаш на нозете патиките „Адидас“, да готвиш со маслото за јадење „Флориол“, да го користиш маслото за возила „Валволин“, да си ги миеш забите со пастата „Колинус“, на бебето да му ги ставаш пелените „Памперс“, да ја носиш гардеробата „Бенетон“... Во градот пристигнуваа истите продукти како и во селото. „Градот, како брод, е колективен продолжеток на замокот од нашите кожи, како што облекувањето е продолжеток на нашите лични кожи“¹⁶. Сме го заборавиле ли наивистичкиот Вучко, маскотата на Зимските олимписки игри во Сараево која стана дел од јуконографијата¹⁷, но и знак за препознавање на мирисот на фитилот и темјанот во бесмислените војни? Опомената не се заборава, посебно кога е горчлива или носталгична. Доаѓа време на повторно враќање кон корените, иако шенгенот за југоисточноевропските земји стана ноќна мора. Кога ли пак ќе се огласат „ритуалните костими и магичните тапани?“¹⁸ Во глобализацијата на дваесет и првиот век, полните погодоци на дваесеттиот век се парафразираат и се во понатамошна употреба, а промашувањата и грешките, нациите не сакаат да си ги признаат.

Во еволутивниот процес од клакер и боза до „Ред Бул“, „Кока-Колата“ најсупериорно се внедри во сите општества како

.....

легендарен симбол од бели букви на црвена подлога. Од него, врз попартистичка основа изникна кока-кола артот, односно обожувањето предмети, во исто време кога и филмот и стрипот стануваа популарни обележја. На таа тема е снимен и „Кока-кола кид“ (The Coca Cola Kid, 1985) на Макавеев.

Порастот на империјата на „Кока-Кола“ (...) тесно е поврзан со историјата на големите социјални ветувања на дваесеттиот век, па не менувајќи се, нејзиниот занает стана симбол на светот кој уште повеќе се измени. (...) Животот и културата ги менуваат своите места: тоа што се живее се само одредени типови култура, а културата создава опипливост на лиците на животот какви што реално никаде не постојат. (Тирнаниќ, 230)

Програмскиот термин на ТВ Дневникот станува универзална прилика за преслушување и прегледување на најактуелните домашни и странски информации, а дваесетичетиричасовната сателитска мрежа „Картун“ го сруши шаблонот за „цртан“ за децата пред спиење. Исто и терминот за серискиот филм станува „свето време“¹⁹. „Плејбојот“ веќе го има на повеќе светски јазици, а дневните весници во различни држави имаа исти имиња: „Новости“, „Денес“,



„Време“... Механичките часовници ги смен-
нија електричните, а единствено цветниот
часовник во Женева остана симбол на уба-
вината на времето.

Марките на авто-пазарот мутираат во
нови каросерии, врз заслуга на старите мотори:
„Фиат“, „Мерцедес“, „Ролс Ројс“, „Ауди“,
„Рено“, „Форд“, „Крајслер“, „Ци-троен“, „Шев-
ролет“, „Фаномен“... Дизел, нафта или - гас?!
Пластика или еколошка хартија?! Вулгарна ур-
банизација на градот или тивка миграција кон
натуралните населби?! И онака Си-Ен-Ен има
пристап во секое село и кота, а да се храните со
„Мекдоналдс“ веќе е општо место.

Публикувањето на западниот МАД имаше речиси иста јачина со повторното излегување на „Политикин забавник“, а мапетовците (Muppets) на Хенсон (Jim Henson) постигнаа еднаков публицитет како и дружината на Мики Маус (Mickey Mouse) на Дизни (Walt Disney)²⁰.

И имињата на филмските ѕвезди стануваат икони²¹.

Знаците функционираат и како сигнали: сигнали со чад и со знамиња, знаци на глувонемите, Морзеова азбука, семафорни знаци, компјутерски знаци... Нивната употребна димензија на преминот од дваесеттиот во дваесет и првиот век открива нови, неискористени функции. Сепак, многу работи немаше да бидат такви какви што се денес, ако Тесла не ги посетеше Нијагарските Водопади.

5.4. Дела

Препознавањето во литературното дело е карактеристика по која прилично долго трагаа писателите²².

Многу работи во драматуршкиот свет немаше да се ревитализираат, ако не се родеше Бихнер (Georg Büchner)²³, најмладиот, најреволуционерно настроениот и со најкраток живот, драмски писател. Тој се оби-

дуваше да ја скицира формата на модерната драма, којашто ја дообликуваа авангардистите (од кои денес некои веќе станаа класици). Најинтересниот од нив беше Семјуел Бекет (Samuel Beckett, 1906-1989). Адорно²⁴ за Бекет, дословно објаснувајќи ги филозофските насоки на култната пиеса „Крај на играта“ (Endgame, 1957) го препознава театарот на стазис (stasis), а за светот во Бекетовите подоцнежни пиеси изречено е и следново:

Неговата главна окупација, низ ова постепено разложување, е пресобирање на сеќавањата; но тие се истрошени, тие се нејасни, аморфни, магливи, и несомнено, невестинити. Животот е само пресобирање на тоа што сме го имале од него; а пресобирањето е ништо. Ова ништо ни зема простор во времето; времето минува, иако тоа не оди никаде; ние сме во постојано движење, повеќе во ова патување нема цел, остатокот е неподвижен.

(Де Бовоар, 17: 240)

Бекет меѓу првите ги вкрстуваше театарската и филмската уметност, на помодерен начин. „Филм“ (1965) на Бекет е пример за тоа. Иако театарот и филмот долго време си одмогнуваа, денес можеме да зборуваме за помагање и интерсегментација на театарските и филмските форми.



Во добата на електронската меморија, на филмот и на репродуктивилноста, театарската претстава повикува на жива меморија, што не е музеј, туку метаморфоза.

(Барба, 9: 36)

Сепак, филмот стана нешто како хиперуметност, толку моќна што сите други уметнички видови одеа во прилог на филмската индустријализација. Филмот имаше можности да биде и отворено и комплетно уметничко дело, доволно за да ги задоволи барањата на перцепцијата²⁵ на современиот човек/граѓанин/уметник.

Тоа што предизвикува вчудовидување кај гледачите пред појавата на Чаплин е неизмерниот дијапазон помеѓу интензитетот на остварениот ефект и едноставноста на средствата за обликување со помош на кои тој ефект се остварува. За доминанта на својата структура Чаплин ја зема компонентата која (и во филмската уметност), по правило, има помошна улога: гест во широката смисла на зборот (мимика, лични гестови, пози).

(Мукаржовски, 92: 177)

Во обидот за структурална анализа на појавата на актерот, Чаплин е „питач со општествени аспирации“, а самата појава на актерот, гестовите, гласовните компоненти, не постојат, бидејќи тоа што се одигрува е пантомима, нема акција, бурлеска. Феноменот на актерската игра на Чаплин во „Светлата на градот“ се потпира на гестусот и стазисот, супстрати на акцијата и контракцијата²⁶.

Кинестетскиот импакт како постапка во филмското дело ја следи расчленетоста на филмскиот јазик: употребата на мастер планот²⁷, кинестетичките движења, движечката камера и движечките актери²⁸, оркестрацијата.

„Оркестрацијата е суперструктура што ја следи различноста на елементите“.

(Шарф, 168)



Следнава мала антологија на филмот со 56 дела (види ја табелата) подготвена е не со цел да се прави табела со некаков селективен приод, туку да се издвојат делата кои според посебноста на некои од елементите го задоволуваат основното перцептивно кредо, и на синеастот, и на обичниот гледач.

Поетика на (Де)Тронизацијата

ПОЧЕТОЦИ	КЛАСИКА	ЗАСТРАНУВАЊЕ	НОВИТЕТИ
„Патување до месечината“ (1902, Ж. Мелиес)	„Триумф на волјата“ (1934, Л. Рифенштал)	„Жил и Цим“ (1961, Ф. Трифо)	„Друштвото на мртвите поети“ (1990, П. Вир)
„Големиот грабеж на возот“ (1903, Е. Портер)	„Поштенска кочија“ (1939, Ц. Форд)	„Зголемување“ ²⁹ (1966, М. Антониони)	„Кога јагнињата ќе стивнат“ (1990, Ц. Деми)
„Раѓањето на една нација“ (1915, Д. Грифит)	„Граѓанинот Кејн“ (1941, О. Велс)	„Андреј Рубљов“ (1966, А. Тарковски)	„Европа“ (1991, Л. Фон Трир)
„Кабинетот на доктор Калигари“ (1919, Р. Вине)	„Казабланка“ (1942, М. Кертис)	„Одисеја 2001“ (1968, С. Кјубрик)	„Пијано“ (1993, Ц. Кемпион)
„Нанук од северот“ (1922, Р. Флерти)	„Пепел и дијамант“ (1948, А. Вајда)	„Се сеќавам“ (1973, Ф. Фелини)	„Шиндлеровиот список“ (1993, С. Спилберг)
„Носферату“ (1922, Ф. Мурно)	„Чудото во Милано“ (1951, В. Де Сика)	„Таксист“ (1976, М. Скорсиз)	„Евтини приказни“ (1994, К. Тарантино)
„Тркало“ (1923, А. Ганс)	„Рашомон“ (1951, А. Куросава)	„Апокалипса сега“ (1979, Ф. Копола)	„Четири соби“ (1995, Андерс / Роквел Родригез / Тарантино)
„Кино око“ (1924, С. Вертов)	„Диви јагоди“ (1957, И. Бергман)	„Фицкаралдо“ (1982, В. Херцог)	„Микрокосмос“ (1996, К. Нуриддану / М. Перену)
„Крстосувачот Потемкин“ (1925, С. Ејзенштајн)	„Мостот на реката Квај“ (1957, Д. Лин)	„Истребувач“ (1982, Ридли Скот)	„Англискиот пациент“ (1996, Е. Мингела)
„Генерал“ (1926, Б. Китон)	„Север/северо-запад“ (1959, А. Хичкок)	„Којанискаци“ (1983, Г. Рецо)	„Живо месо“ (1997, П. Алмодовар)
„Метрополис“ (1927, Ф. Ланг)	„Минатата година во Мариенбад“ (1961, А. Рене)	„Амадеус“ (1984, М. Форман)	„Титаник“ (1997, Ц. Камерун)
„Андалузискиот пес“ (1928, Л. Буњуел)	„Строго надгледувани возови“ (1966, Ј. Менцл)	„Полковникот Редл“ (1984, И. Сабо)	„Животот е убав“ (1998, Р. Бењини)
„Синиот ангел“ (1930, Е. Фон Штернберг)	„Кабаре“ (1972, Б. Фос)	„Под удар на законот“ (1986, Ц. Цармуш)	„Ничија земја“ (2000, Д. Тановиќ)
„Светлата на градот“ (1931, Ч. Чаплин)	„Дваесеттиот век“ (1976, Б. Бертолучи)	„Небото над Берлин“ (1987, В. Вендерс)	„Господарот на прстените: Враќање на кралот“ (2003, П. Џексон)

Застранувањата се поврзани со влијанието на Трифо и Годар, а новитетите со новиот почеток на разработка на старите теми, ликови и знаци. Еден од последните правци на дваесеттиот век беше новиот историцизам како монтажа на историски атракции, практикувајќи колаж или монтажа на мултиплицирани материјали, при што „моќта“ на монтирањето не е само интерпретативен концепт.

Филмската монтажа станува принцип на изразување, а од местото на филмскиот рез зависи и содржинската и формалистичката целина. За монтажата во првиот надреалистичен филм „Андалузискиот пес“, Сидовски вели:

Во привидноста на хаотичноста 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 сомнамбулноста, од реалноста во иреалноста.

(112: 132-3)

Класичните филмски дела, пак, како оние од типот на „Казабланка“, „Север/северозапад“ или „Андреј Рубљов“³⁰, се предмет на анализа и на поборниците за хиперреализмот и постмодернизмот:

Што „Казабланка“ прави несвесно, други филмови ќе го прават со екстремни интертекстуални запознаености, припишувајќи си исто така дека адресантот е еднакво запознаен со нивните намери. Тоа се „постмодерни“ филмови, каде што цитатот на топосот е *ирејознаен* како единствен пат да се судира со бремето на нашата филмична енциклопедиска експертиза.

(Еко, 49: 209, подвл. Г.Т.)

За просторот во еден од најдобрите Хичкокови филмови „Север/северозапад“ е напишано:

Тоа што се појавува сè уште и покрај себе е нужно оптоварено со содржина којашто не сака да се знае или да се идентификува себеси како таква, па, според тоа, ја добива формата на деградирана идеологија за природата: така, празниот простор се замислува како некое празно поле додека во исто време сè во оваа сцена ја поткопува нејзината „природност“ и ја демаскира привидната „природа“ како нејзина спротивност, како „цивилизација“ и индустрија, како човечки праксис.

(Џејмсон, 160: 90-1)

Пристигнувајќи до најсовремените филмски остварувања, новитетското читање на мотивот на „Титаник“ има „функција на колективна екранска меморија“³¹.

Авторите на делата со најнов ков обожуваат да градат системи структурирани како дела чијашто проекција се одвива со брзина на дигитален фрејм, запазувајќи ги омнибусните, полифоничните, бриколажните, мултимедијалните форми.

5.5. Пораки

Во ерата на доларизација и евроизација, едукативната пулсација на драмските медиуми е присутна и преку облиците на спотови, клипови, цинглови, ултрабрзи рекламни пораки при директните преноси, во ливчињата за спортска прогноза, лото, бинго, во квизовските наградни игри. Сè тоа води кон реализација на пораката од кутијата наречена џубокс, телекомуникациски сигнал или барабан на среќниот фактор.

Велс (Orson Welles) совршено ја режираше радиоемисијата „Војна на световите“ (The War of the Worlds, 1938), а уште тогаш се насираа деловите на успешната функционалност на едно уметничко дело, со јаусовскиот речник образложено, како: продуктивни функции на едно уметничко дело (поезија), рецептивни функции (естетика) и комуникативни функции (катарза).

Ако некој рече дека „науката“ за познавање на човекот, природата, општеството

и телевизиските серии ја нарекува џејџонолоџија, тогаш по случаен избор можеме да се присетиме на некои наслови на сериите за возрасни кои достигнаа ниво на драматичен феномен: „Гратчето Пејтон“ (Peyton Place), „Касандра“ (Kassandra), „Дактари“ (Daktari), „Далас“ (Dallas), „Јаношиќ,“ (Janošik), Полдарк (Poldark) „Династија“ (Dynasty), „Атари“ (Hattari), „Отпишаните“ (Otpisani), „Зоната на самракот“ (The Twilight Zone)... Децата не ги интересираа „бабини деветини“, туку сосема конкретен избор за забава, а тоа го содржеа насловите на сериите за деца: „Коцка, коцка, коцкичка“, „Арабела“, „Волшебното самарче“...



И сувенирите на дваесеттиот век се своевидни феномени: воки-токито, домашното видео, мобилните телефони, контактните леќи за очи, кондомите, ноутбукот, дневниот весник, кредитните картички, но и конкретните печатени натписи: нонстоп, free entry, не одговараме на поплаки, опасно по живот, call for the lift, не гази по тревата, застани зад жолтата линија, не наведнувај се низ прозорецот, забрането пушење, пази жешко, објектот е набљудуван, лонг плеј...

Сега веќе е повеќе од јасно зошто и во новиот век на медиумизација не излитува фразата „медиумот е пораката“³². Таа добива позасилена употреба и пополека влегува во гамата на некоја нова галактичност.



ВТОР ДЕЛ

6. УТОПИЈА, РЕЖИЈА ИЛИ ХИПЕРРЕАЛНО МИСЛЕЊЕ

Зошто да е можно да се има причина за верување, ако е неможно да се биде сигурен?

*Витгенштајн, тирисија седумдесет и тиретија белешка во
„За извесноста“*

Сигурна, конкретна и практична е професијата *режија*. Денес потписот на режисерот е авторски знак на делото, како и гаранција за квалитет. Покрај тоа што режијата е една од најценетите професии на некои континенти, на некои места во Европа таа е девалвирана. А тоа е токму поради тоа што бројката на приучени режисери стрмоглаво се искачи на едно алармантно ниво. Што значи приучен? Тоа значи дека сфаќањето дека секој може сè и сешто, треба да се надмине. Во деветнаесеттиот век писателот можеше да се најде во улога на режисер, во дваесеттиот можеше тоа да биде и поискусен актер, но денес режисерот како



школуван, специјализиран професионалец е единствениот кој занаетски, уметнички и естетски ја понесува одговорноста за целината на делото. Впрочем, и критиката¹ треба да го евидентира тоа. Сепак, помеѓу европските и американизираниите земји и понатаму постои разлика

во ценењето на режисерскиот труд, дури и подрастична. „Состојбата во Европ(и)а на преминот од дваесеттиот во дваесет и првиот век прикажуваше извонредна разноличност на амбиции, култури и ситуации: педесет нации наспроти дваесет и три во 1919 година; граници чија вкупна должина се зголеми за половина; повеќе митови, цивилизации, литературни јазици и музики од кој било друг континент“ (Атали, б: 11). Во ерата кога зборовите се трошат, а схоластиката одамна е напуштена, остануваат сликите. Нивен овластен застапник е режисерот. Режисерот како толкувач, главен извршител, водич²...

Во когнитивното отуѓување со чишто последици е преплавен последниот егзистенцијален (не)мир, супермаркетот и хипермаркетот се единствен начин да се задоволат примарните потрештини на еден просечен граѓанин. Суперреализмот или фотореализмот во драматичната живејачка добиваат екстра цена. Да се снајдеш во лавиринтот од насоки што ги задава секој агол од урбаното секојдневие, навистина е херојство еднакво на нов подвиг, па дури и за високите кругови чијшто ризик е исто така изложен на хипотетичко верување³. Насловните страници од магазините ги очекуваат своите купувачи, со надеж за комуникација. Хиперреалното...

...им реплицира на луѓето и сцените од животот со фотографска прецизност... Насликаните сцени се прават да бидат прозорци изрежани во галерискиот ѕид кој гледа на градската улица; и вајажки луѓе кои биле сосем повеќе привлечни - сигурно тие немаше да крвават ако не се чепкаат.

(Хофман/Бејли, 145: 307)

Хиперреализмот беше антитеза на импресионизмот, но сега е синтеза на сè што е конкретно, тактилно. Тој ги испробува и сродните релации субјект-објект. Се барат врски, а контактите се отворени. Се афир-

мира лиминалното (од *limen*; лат., што значи праг). Лиминалните феномени стануваат нај-ризичното и најисплатливото нешто во светот, тие се на границата, на маргината⁴. Сè додека не сфатиме дека со нив (а според тоа, и со нас) сака да командува некој друг, некој што е над. Читајќи го Саид (110), ни станува јасно како империјализмот се служи со културата како моќно средство за сопствено востолитување. Но, тука е и мноштвото супкултурни рефлексии.



Во либералната империја, обичниот граѓанин самиот себеси се режира. Следејќи ги пишаните упатства за употреба на уредите за домаќинство, техничките помагала, возилото, толкувајќи го рецептот за готвење, избирајќи го дневниот печат, прехранбениот производ, патот по кој се движи или патот кој го заобиколува, бирајќи ги пријателите, тежнеејќи кон просветителство на своето чедо - тој станува режисер на своите реално-остварливи мечти. Иконите⁵ се сè помачни и потешки за распознавање, но влогот е секогаш исплатлив: да се живее својски, до последниот здив!

6.1. Еден автолог

Ритуалот, циркусот и маскарадата се инкорпорирани во современата мимикрија. Од мајнингеновците и од лимиевците преку станиславскиевците и мелиесовците, па сè до денес, на појавата на режисерот се гледа како на откритие некаков нов човечки вид. Разграничувањата помеѓу луѓето можат да бидат подмолни, ако добијат погрешна дирекција. „Знаењето на божествената унитарност ни изнесува цела поделба на раси, нации, богати и сиромашни, религии и партии како заблуда и јамка“

(Хесе, 141: 124).

Од Шведска до Балканот и обратно, секаде има висока, средна и ниска култура,

.....

за што зборува Еко во првиот дел од „Апокалиптични и интегрирани“⁶. Има и илузионисти кои неретко го подметнуваат кичот како естетика на уметнички убавото. Светот станува моќен театар, а театарот почнува да се поима како глобален светски механизам.

Со култивирање на тоталниот сензориум, новата уметност на мешаните медиуми изгледа дизајнирана за да му помогне на човекот да развие повеќе непосредна врска со неговите опкружувања; театарот на мешани медиуми не само што го враќа претставувачко-гледачката ситуација назад кон неговиот оригинал, примитивна форма како церемонија вклучувајќи различни уметности, но исто така настојува да зборува интернационално - да ги примени универзалните медиуми на звуци и движења, како современи сликовити говори универзално во облици и бои, во добата кога старите говорни јазици учествуваат во архаичните национални граници.

(Костеланец, 72: 34)

Дали некогаш сме помислувале на ставање на научнофантастичните содржини во функција на хиперреалното? Тоа што некогаш било утопија, денес е стварност, со помош на режијата. Евтините ефекти и издржливата моќ на сериите за „враќање назад во времето“⁷ од средината на мина-

тиот век и нешто подоцна, стануваат лепливи за човекот денес. Инвазијата однадвор е сепоприфатлив феномен на сценичност⁸.

6.1.0. Утопија на дирекциите

Филмската емулзија сè повеќе се избегнува како првичен запис. Се прави дигитален, а потоа запис на емулзија - криза на индустријата за филмски ленти?! Ретроградниот принцип значи пронаоѓање на новите елементи во старото. Карикатурите на Леонардо значеле откривање нови карактерни црти кај старите, веќе познати ликови. Така е и со количествата визуелност во светот кој го живееме.

Филмот и имагинарното (романескното, митското, нестварноста, заедно со делирантно користење на сопствената техника) некогаш беа во жив, дијалектички, полн, драмски однос. Односот кој се воспоставува денес помеѓу филмот и стварното е обратен, негативен однос: тој произлегува од загубата на специфичноста на едниот и на другиот. Студено поврзување, кул промискуитет, асексуална свршувачка на два студени медиуми кои во асимптотичка линија напредуваат еден кон друг: филмот кој се обидува да се укине во апсолутот на реалното, а реалното е уште одамна апсорбирано во кинематографското (или телевизиското) хиперреално.

(Бодријар, 22: 67)



Хипермедијалниот законик на игра би бил најбараниот прописен документ, кога би немале импровизаторски насоки на живеење/создавање. Добро би разликувале што се тоа кино-утро, ноќно-кино, кино-бавча, кафе-кино, кино-цабе... Би знаеле кој е Мило Темешвар, кој е Кастанеда. Затоа, студиите од поетиката⁹ сепак се нешто што иако е на хартија, останува. Сè што има строго утопистички насоки, води кон основање нови поетика, микропоетика.

6.2. Три монолози

Хиперреалната постапка на режијата се нурнува во движечкиот свет, поведувајќи се на структуралниот доказ за примеси на дијалог во монологот¹⁰. Притоа, делата сами од себе зборуваат, зрачат, воспоставуваат комуникација со сродните целини, се надоврзуваат едни со други и се здружуваат во спрега која тешко се расчленува.

6.2.1. Анимирани филм¹¹ и динамичен свет

6.2.2. Цртан свет или латентен филм

6.2.3. Динамичен макросвет од букви

Лалинеа (La Linea) на Кавандоли (Osvaldo Cavandoli, 1920) направи бум во почетокот на седумдесеттите години. Динамичниот свет обликуван како нацртани сликички во фази на движење, стана препознатлив преку епизодите на Пинк Пантер, Калимеро, Мамли, Густав, Балтазар, Пецко, Бојан, Каменко и Кременко, Пчеличката Маја, Денис, Тошо мачорот, Жолтко и Лутко, Ушко Долгоушко, но и преку Симпсоновите, Штрумфовите, Нинџа желките, Палавковците, Мечето Ушко, сè до Мајмунчето Алис, Изи, Бајколенд и видеоигрите¹².

Пејзажољубивиот Каналето, црно-белиот Дирер, па светлораскошниот Вермер, беа предиспозиција за појавата на еден Стентон¹³, чистиот хиперреалист со изострена визија за највнатрешните и најинтимните остварливи замисли.

Стрип мајсторите на кориците за популарните стрипови¹⁴, дигитално обработваните фотки и филмовите на мултимедијалните творби на брачниот пар Шванкмаерови се патоказ кој тешко се следеше, додека не научивме да ги цениме сидните календари со портретни слики.

Попладневната смрт на Хемингвеј¹⁵. Зародиш на литературата на артефактите. Многу од Кафка и Бекет, Борхес или Кортасар, прозата која е дословно визуелизирана¹⁶, но и малку од викенд-романите, цинс-прозата, огласниците, телефонските именици, жолтите и белите страници, ЦД-РОМ-овите енциклопедиите, интерактивните веб-сајтови. Многумина сопственици на антикваријати своите колекции на стари книги ги збогатија со одење на отпад за стара хартија. Рециклирањето на хартијата не е исто што и цикличниот стих. Или нотираниот соната.

Да, очебијно е дека формата mixed means функционира како нов медиум, при што старите музика, театар, филм, предизвикуваат нови слики и случувања¹⁷.

6.3. Два дијалога

Хиперрелното мислење побудува дијалог помеѓу формите на аудиовизуелност, нивната интеракција и преплетување, при што се создава простор за нивна хибридизација¹⁸. Хиперреалното мислење е една, ако не и најголемата доблест што го содржи процесот на режисерска разработка на материите. Да се мисли хиперреално и да се спроведува хиперреалниот концепт на живеење, тоа е дарба на индивидуата, за разлика од поголемиот дел од светот кој махинално или инертно оди по шематизираниот колосек на реалноста.

6.3.1. Звуци и сцени кои не исчезнуваат

Нели музиката може импозантно да се визуелизира¹⁹? Таа е поврзана со движењето, како папочната врвца со прималниот крик. Дишењето станува гласност. Лори Андерсон, Мадона и Мајкл Џексон одамна не го порекнуваа(т) тоа. Музиката која неиз-

бежно допира до нас е музика која претходно е визуелизирана, или на концерт или како илустрација во ТВ програмите. На тој начин телекомуникациските медиуми му конкурираат на шоу-бизнисот, добивајќи поповолна позиција во судирот на интереси и влијанија, откако борбата за доминација во областа на видеосистемите (ПАЛ, СЕЦАМ, НТСЦ) малку по малку се расчистува.

ПОП-МУЗИКАТА

Применета музика. Со посредство на транзисторски приемници, вокмени, дискмени, саундтракот станува поим за сопственост на визуелното. Носивоста на аудио-касета или компакт дисковите го заменуваат шмекот на грамофонската плоча. Уживањето зачине то со звуци од препознатлив филм, серија или слично, води кон тенденцијата за користење на радиотелевизиските канали и други извори на аудиовизуелен сигнал како потиснување на поп-музиката.

РАДИОТЕЛЕВИЗИЈАТА

Програма за емитување. „Кралот и јас“, „Шерифот Меклауд“, „Шоуто на Џери Спрингер“, латиноамериканските сапунски ТВ-емисии, црнотуморните „Монти Пајтон“, „Црна змија“, „Мистер Бин“, реални шоу-програми, директните преноси на празнични и посмртни церемонии, политмитинзи... Во тенденцијата за користење музика во функција на говорната емисија со јазик и автентична мелодичност, дали поп-музиката веќе ја има ослабено својата моќ за наметнување, покрај кабелнетот и ДВД-то?

6.3.2. Филмска театралност

Се покажа дека дојде долгоочекуваното време кога комплексноста на актерството и режијата се сфаќа како граничен психички феномен. Се создаде хиперреална сфера во која:

Режисерот - „битието на технологијата“ само со поглед пренесува во сценски простор или на филмска лента сè што замислува и сонува:

- глумиште на астрални проекции, левитации, нови екстази во кои гледачот - соларното битие, во миг се прекршува со секоја вселенска појава, токму како што телевизорот на допир на прстот се вклучува во која било програма и континент;
- хипнотеатар кој оди во средба со „вжештените лимбуси на иднината“ настојувајќи да ја дофати тајната на човекот низ сеопфатната инсценирација на артоовската редица поими: постанок, хаос, чудесно, рамнотежа...

(Драшковиќ, 47: 175)

Високата проза на артефактите има голем удел во создавањето визији кои понатаму на режисерот му послужуваат за правење концепт за визуелизација. (Ликот на Нилс Рунберг во „Три верзии на Јуда“ од Борхес²⁰ и сличните на него ликови се исто така иницијална каписла за водење концептиска линија на визуелна фикција.)

ТЕАТАРОТ

Нововербалистички театар. Талабот во 1988 година на Барба, Л.О.В.Е. на велшкиот „Волкано театар“ во деведесеттите, антрополошки театар со телесни параметри и со неопходна употреба на текст. Помладата публика ги прифаќа кратките форми, сеансите со интермедијален карактер, амбиенталните случувања со парадимензии, екотеатар... Шекнер²¹, теоретизирајќи врз база на постмодерното театарско искуство, дијаметарот на сценското изведување го објаснува преку индиската Натјасастра: телесните и фацијалните пози содржат 8+1 емоции: љубов, веселост, тага, бес, одлучност, страв, гадење, изненадување, мир. Правење обреден театар со филмска граматика.

ФИЛМОТ

Нововербалистички филм. „Догме ’95“ првецот многу постигна во ослободувањето од школските принципи на кадрирање и монтажа. Сличните размислувања ги има и во најсовремените документарци: продуктот е квалитетен и без речиси никаква употреба на вештачко светло и други артифициелни елементи и средства во текот на снимањето. Дојде времето на малите, но ефикасни продукции. Режиерот го има и во улога на (ко)сценарист или продуцент. Неговите организаторски способности му даваат фестивалска нота на промотивниот чин на едно дело. Сепак, и кога режираме видеофикција, сè се потпира врз тезата за културните функции на видеото²² (ВЦР).

Театарот и филмот научија сè што требаше да научат еден од друг. Од технолошки аспект, филмот е во значителна предност. Останува уште да се експериментира со литерарно-монтажните постапки. Нарацијата беше таа која ја одржа позицијата на филмот во дваесеттиот век. Можеби

.....

пробниот балон започна со *рашомон ефектот* - неколку наратори раскажуваат сопствена верзија на настан. Притоа, нивната вистина може да биде претставена, но не и воспоставена. Вистината се менува додека се менуваат и верзиите. Комбинациите на овој со други нараторски ефекти, низ монтажни постапки, овозможува држење на



вниманието на гледачот, кој сè повеќе се доведува во пасивизирана положба. Што ни преостанува? Да се навраќаме на темите кои во претходниот век беа разработувани,

но да им пријдеме од еден нов, макар утопистички агол. Од аголот на новото авторство, кое ги почитува и науката и уметноста. „Како што сите науки стануваат Наука и целото мислење станува Знаење, така сите уметности стануваат Уметност“ (Костеланец, 72: 39). Режисерот, тој поборник на новите чувствителности, ја доживува хиперреалната утопија како една сосема рутинска задача. Во тој процес, мислата треба да избие на површина, со точен код за препознавање.

Режисерот, најпосле, е креатор-служител, кој му служи на текстот на драматичарот, ги води актерите низ светот на драмата, се грижи за единството (...) и конечно, ја застапува публиката, чијшто поглед мора на крајот да го сподели.

(Кориган, 155: 257)

*

* *

Во земјите каде што нема демократија или онаму каде што значењето на поимот демократија е во стадиум на нижошколски развој, хиперреалната имагинативност е ограничена. Креативната и општествената утопија се судираат, а како резултат на кон-

фликтот се јавува *политичкиот феномен* (Хавел, 138: 23). Многу поперфидна е ситуацијата кога во релативно малите општества има повеќе етнички групи и заедници. Тогаш „нема само препознавање на разновидноста на транснационалните играчи“ (Бек, 18: 142). Има несогласувања кои можат да доведат до конфликт со помали или поголеми размери. Затоа цената на хиперреалниот уметнички продукт понекогаш не може да се плати со ни едно платажно средство, освен со вниманието на искрената, посветена публика.



7. МИЛЕНАРИСТИЧКИ ИМПЕРИЈАЛИЗАМ

Кралот: ... Морам да се грижам за своето кралство, сè додека во него има и еден единствен жител, единствена жива душа. Морам неа да ја згрижам. Кралот мора да умре последен.

Јонеско, во „Фрагменти од дневник“

Премините од еден во друг милениум се проследени со масовни активности, проблесоци кои означуваат слава поради дочекот на нешто многу ново, нешто што многу ретко се случува во реката на историјата, та затоа самиот чин на одбележување мора да предизвика бура: од спектакуларни огномети до луцидни татнежи врз мирнодопството. Начелата на новиот милениум треба секој да ги знае, ако не, тогаш треба да се научат како лекција по читање и пишување. Кодексите за однесувањето во рамките на новото илјадалетие не треба да ги одреди некој следен патник во вековите, нив ги формира секој постоечки жител, со

.....

максимална доза на меѓусебно разбирање, толеранција и респект кон минатото. Римското означување на милениумот е М, буква со магична форма. Глобализацијата нè учи на распознавање на милениумот од векот, а на драматичен план, факт е дека постои едно процесуално движење кое е подзасилено, посебно во последните триста години во Европа и светот. Тоа движење се нарекува миленаристичко, а појавата - миленаризам. Иронијата на употребноста на „биг бенг“ терминологијата сè повеќе згаснува, а човештвото се плаши поради заканите на налудничавите толпи од масовно уништување. Поради тоа, улогата на миленаризмот има и доминантен облик на апокалиптична есхатологија. Нам ни е јасно дека, од аспект на денешната применливост на законите на науката, времето не може да се замрзне и севкупниот човечки род не може да се изложи во мавзолеј - барање спас во витрините - туку во најморбиден случај да се претвори само во пепел и прав. Таа хијалистичка помисла за препарирање на надворешниот изглед, може единствено да ја оправдаат восочните фигури, кои се сепак уметничка креација, а не клониран продукт.

Хаксли чукал на „вратата од рајот“ и сликовито нè убедува дека таму има многу работи што ги нема во земниот видокруг, но

отсуството на хуманитет кој „физички“ живеел два живота и понатаму ни ја развива скепсата за линеарност на иднината. Нам, кои се занимаваме со парадигматичноста на драматичните нешта, многу би ни помог-



нала хиперреалната подлога на истражување на појавите (оние философско-естетствените) која Еко ја пласира во текстот „Јазик, енергија и сила“¹ од 1979 година врз примерите со Барт и Фуко². Како би се чувствувал еден граѓанин на почетокот од

.....

новиот милениум, кој присуствува на промоција на „Империја на Сонцето“ во киното „Милениум“? Сигурно возгордено и победнички, иако паралелно со неговата екскурзија во еден фиктивен свет, се одвиваат низа човечки драми испровоцирани од мозоците на разни фанатични групи, припадници на движења кои се во состојба да предизвикаат општи потреси, верувајќи во непосредно доаѓање на милениумот. Тие, настојувајќи да го забрзаат неговиот почеток, удираат и на постоечкиот религиозен, општествен и економски поредок. Во книгата на Клаиќ „Заплет на иднината“ се лоцира значењето на поимот *предиктивна драма*. Предиктабилноста, предвидливоста, може да се толкува само во кибернетичка смисла, што упатува на интердисциплинарната теорија за сите системи способни да испратат, добијат, пренесат и преработат одредена инфраструктура поради управување, кормиларење, владеење. Но, владеењето на исфрустрираните, оние што не се прошетале ниту дваесет минути помеѓу народот, кои немаат ниту една референца креација, кои не купиле весник од трафика, стреми кон погрешно водење, честопати и кон распад на структурите... Во некоја нова земја, во некој нов свет, „Апокалипса сега“ или „Одисеја 2001“ ќе ни изгледаат поприфат-

.....
ливи, со оглед на фактот дека имаме едно искуство плус зад себе³.

Заумниот јазик сè уште не е дешифриран, но има случаи кои го засновуваат тврдењето дека луѓето комуницираат со кучиња, птици, змии и совршено го разбираат нивниот јазик. Ако заумноста ја карактеризира комуникацијата со вонсуштинските, вонприродните, вонземните објекти, тогаш човекот по дваесет векови христијанско искуство има право да се концентрира и на таквите новоутописки, новомитолошки согледби. Ако пред новомилениумскиот 11 септември не беше така, откако кулите близначки беа цел на нечиј/некаков атак, Откровението на Јован од Патмос немаше да започне да се потврдува низ нови аргументации. Митовите за нескршливоста беа разбиени. Заканите и опасностите од терористичка помисла демнат во секој двор - помал или поголем.

Дали инхерентниот стремеж на секој утопизам - да се воспостави рај на земјата - е, да не кажеме остварлив, туку само пожелен? Дали, без да се верува дури во некој источен грев кој не може да се објасни, не може да се каже дека нешто во положбата на човекот забранува да се најде глобално решение за сите наши проблеми?..

(Тодоров, 126: 126-7)



Луѓето почнаа да веруваат во чуда, па и кога не сакаат тоа докрај да го признаат, се впуштаат во религиозни толкувања. Чувствата веќе не се прелиминарни, формата е таа која го опседнува човечкото битие. Комплементарноста на чувствата и формата⁴ е заме-

нета со некоја друга комплементарност. Според Лоренс (78), кој го реактивира апокалиптичниот запис од Библијата, во шестата глава од неговата „Апокалипса“, меѓу другото, ги ревидира можностите на космократорот, кој е меѓу тркалата на небото и космодинамосот, кој го придвижува небото, помеѓу кој постои свет на пагански космос. Тој свет е терен од кој антихристот ќе тргне во уништување на светот, низ поништување на мирот со нови војни⁵. Но, ако мислата на авторот е пат кон една утопија, тогаш друга мисла може да произведе поинаква утопија, спротивна од првичната. Така пристигнуваме до *негајтивнајта ушоишја*.

По својата основна структура, мислата од која е изградена негативната утопија, прет-

ставува двојна негација: од една страна, доколку е *ујџојија*, таа е негација на дадената стварност; како *негајивна*, таа е своја сопствена негација, односно, негација на негацијата.

(Мухиќ, 95: 108)

Има многу феноменолошко раслојување во соочувањето и избегнувањето на утопистичките обележја во новиот милениум⁶. Во првиот дел од „Феноменологијата“ на Лиотар (87), кој е посветен на Хусерл, се преработува тезата за интенционалноста, за „тоа што е пред мене“. Така треба да се гледа и на феномените - составниот дел на новомиленаристичката грозница. Повеќе од реални, но сепак, менливи. Новиот светски поредок и обновата на освоените богатства се нешто такво.

7.1. Нов поредок

И покрај тоа што живееме во „gun-away свет“, еден куп Европејци и Американци го напрегнуваат својот ум да измислат што попривлечни приказни за еднаквоста помеѓу луѓето и за хармонијата во човечката заедница. Кризните критериуми за живеење во тој свет се множат, а заблудата и фактичката состојба тешко се разликуваат една од друга. Културата на опстанокот е варијабилна, од средина во средина. Во сис-

темот на глобализација, културата ја сочинуваат повеќе парадигми преку кои можеме да донесеме суд за одбраните културни вредности на една општествена ќелија или за шундот во истата.

„Глобалната култура“ не може да се сфати како статичен феномен, туку како *неизвесен и дијалектичен процес* (кој не може да се сведе на едностраната логика на капиталот), во согласност со моделот на „глокализација“ во кој контрадикторни елементи се сфатени и дешифрирани *во нивнајна целина*.

(Бек, 18: 63)

Капиталистичките елементи во културата⁷ добиваат и дискриминаторска конотација. Тоа посебно е уочливо во културолошките движења со помал радиус, затоа што таму поддршката на неквалитетните проекти значи директен влог во разградбата на постоечките вредности. Народите во колонијалниот свет, за разлика од оние кои се вгнездени на исто тло повеќе од еден милениум, апокалиптизмот го ползуваат како клучен облик на имагинацијата. Тој во најголем број случаи се граничи со апсолутистичките системи.

Тоталитарните тенденции веднаш штом се појават го начнуваат и комуникацискиот систем

- тоа е неизбежно поради исклучителната заемна поврзаност на сите општествени потсистеми.
(Јаковски/Станковски, 59: 56)



Брзото заборавање на традиционалниот културен идентитет, импровизаторското демократско преселништво, но и фрапантното мешање на уметноста и лагата, го прави новиот поредок побогат со уште некои нови утопии и псевдоутопии. Чувството „на коњ во сон“⁸ за некои културни матрици станува јаве, па дури и тогаш кога е вметнато во прикажувачки медиум. Културниот империјализам, најпосле е појава со која државите имаат апсолутна контрола над уметниците-поединци, нешто како во орвеловска фикција. Единствениот излез е содржан во барањето самостојни, вонинституционални патишта за изразување, иако тоа е потешката патека. За многумина креативци тоа е и „послатката“ патека за остварување на замислата. Секој е крал на својот проект.

7.2. Обнова на освоеното

...Тие (*шаму*) се *сега* како што ние (*шука*) сме биле *некогаш*... На почетокот сите народи биле невоздигнати и варварски...

(Тодоров, 125: 163)

Интерконтиненталната идеја за поврзување на културните вредности е одлика на глобализаторскиот дух на освојување. Постарите и поновите копна шират антагани-

.....

зам со идејата за негирање и афирмирање⁹. Но, има една друга, императорска страна во освојувањето нови географски простори, природни, археолошки и какви било други богатства. Желбата за посегане на тоа што во ниеден момент не било наше, а сакаме да биде, е предизвик за нови битки. Целта е да се освои што повеќе и да се сочува освоеното. Постојаното конзервирање на вредностите понекогаш е лош предзнак и за најмоќните општества.

Богатството се поистоветува со моќта, односно сопственоста на механизмите за управување. Многу глави тргнале во поход по трагите на Александровото, Самуиловото, Хитлеровото, Титовото, Садамовото богатство, но безуспешно. Дали тоа значи дека умешност на владеешето е и вечната, долготрајна заштита на азното? И да е тоа така, газдинството над туѓото има кратко-траен век. Не помагаат никакви *rites de passage* да се смени кодот на потеклото на културното богатство, освен ако не е извршен фалсификаторски третман. Врз сличните третмани израснуваат антиутопиите.

Многу антиутопии на дваесеттиот век, всушност, се иронични модификации на поранешните утописки модели: принципите за кои се залагале некогашните утопии, со мали потсилу-

вања и промени во аголот на гледањето, стануваат идејни столбови на еден режим...

(Урошевиќ, 129: 171)



Во светот на режираната стварност, во повеќезначајната империја¹⁰, се прават нови антиутописки дела по урнекот на Макондо, на Пасквелија, на некои од световите на Виткаци... На фасцинантните уметнички содржини им се восхитуваат и најзлогласните освојувачи. Во ваквата констелација, се одвива деколонизација на телото¹¹, а надоаѓа време кога исчезуваат емоциите на човекот и пирува интелегенцијата на сметачот.

Тука е клучен зборот емоционално. Тоа значи дека човекот, кој има недостаток од големи емоционални уживања, упорно ги бара, и тоа таму каде што е сигурен дека трајно ќе ги наоѓа. Така, сметачот му станува партнер...

(Вагнер, 29: 55)

До моментот кога ќе се случи некој нов империјализам со дистописка визија¹² кој ќе има за цел да се справи со грешките на претходните. На тој начин, во оваа start-of-the-century party¹³, нациите со целокупното свое аудиовизуелно наследство, отвораат простор за обнова на освоеното, со предумисла за коректив на насилната придобивка низ годините, децениите и вековите на милениумот.





8. ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ НАЧИНИ VS. МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ВИДОВИ

Le probleme principal de l'auteur d'un film parlant est de savoir *quand* ses personnages doivent parler. Au theatre, ne l'oublions pas, on parle toujours.

A. Malraux

Главниот проблем на авторот на говорниот филм е да знае *кога* би требало неговите ликови да зборуваат. Во театарот, да не заборавиме, се зборува секогаш.

A. Малро

Во годините на тотална дигитализација, кога електронските линкови на хипертекстот ја одгатнаа помислата за проширените медиуми (expanded media) или мешаните медиуми (mixed media), а Бахтиновата хронотопска теорија ја доживеа својата практична примена, хоризонтите на Хигинс (142) и Костеланец (72) се надополнуваат во поставувањето на начелата на поимите *inter-media* и *mixed means*. Со пробивот на современата американска драматургија¹ на сите

.....

јазици и во сите земји, по што уследи подемот на филмот и со т.н. мултипликација на медиумите², се зачна една нова проблематика во којашто *начиноѝ* и *видоѝ* се конфронтираат и покрај нивните сродни одлики кои ги одржуваат медијалните форми во функција. Империјата на медиумите допре до фокусот/острината на човечкиот ум, сакајќи или не, во потрага по нови изразни облици, по нови суштествености.

Интермедијалниот начин е постапката на разграничување помеѓу драмските медиуми.

Мултимедијалниот вид е обединувачкиот облик на драмските медиуми.

Точката во која се прекршува нивниот заемен интерес може: или да се распрсне или да се анулира. Третата солуција значи тотализација на медиумот, при што би се изгубила смислата на посредувањето, а со тоа и на консумирањето, односно комуницирањето. Од тие причини, додека постои правилна рамнотежа помеѓу интермедијалното и мултимедијалното, ќе има и медиумски опстанок, односно прогресија на уметничката внатрешност на медиумот.

8.1. Човечките последни мечти

Што е масмедиумот денес? ТВ емисија? Па, и таа е таква, сигурно. Но, ајде да се обидеме да замислиме ситуација. Фирма произведува поло маички со алигатор на нив. И тој ги рекламира (традиционален феномен). Генерацијата започнува да облекува поло маички.

(Еко, 49: 148)

Прифаќањето на последниот бум на модата го понесува со себе целиот товар од појавите на јавното манифестирање. Се поведуваме по психологијата на масата, не размислувајќи за причините поради кои посегнуваме по модните задоволства. Во дадени ситуации, се запрашуваме за вистинското место на тие испади на актуелната естетска потрага и доколку сме доволно подготвени да расчистиме со непотребноста на сите помодни оптоварувања во доменот на нашата личност, можеме да започнеме да приоѓаме кон нашите интимни полиња на желби, мечтаења. Тој простор на посакувања е испреплетен и со полињата на истражување на нашето феноменално опкружување. Во еден момент, се соочуваме со „пукнатината каде сме ние“ (Мерло-Понти, 89: 207). Феноменалното поле, што е предмет на нашата перцепција е единствениот простор каде што се чувствуваме свои, бидејќи

.....
тука сме само ние, сами со нашите феномени.

Од скелетите на постоечката драмска феноменална структура наоѓаме поткрепа за моделирање нов продукт: скица, сценка или акт (според Ферлингети), кој може беспрекорно да се врзе со други слични облици. Уривајќи го што повеќе ѕидот помеѓу сцената и гледалиштето, оставаме можност за постигнување масовност на продуктот. Но, и тогаш кога мислиме дека текстот како материјал е истрошен и дека вербалната артикулација треба да му припадне на друг елементарен состав, интертекстуалната постапка ни е повеќе од драгоценост. Односот на гледачот кон фотографијата (визуелната феноменална структура) до откривањето на плановите и нивната поделба го прави доживувањето непосредно. Од друга страна, радиото (аудитивната феноменална структура) е во постојана тенденција да биде видено. Двете структури се предуслов за удирање на темелот на мечтата кон исполнување на новите естетски градби.

Реалистичната појдовна точка за омасовување на уметничките продукти не значи дека предмет на градењето ќе бидат само реалните, сетилно-опипливи материи. Во анализите на современата инспиративна предлошка, сè повеќе ги среќаваме дефиници-

ите на научната фантастика на Џејмс (56). Кругот на теми и фабулативни мотиви, кои се во тесна врска со мешањето на реалното и фантастичното, е проширен. За да го артикулираме тој круг, сакале или не, се навраќаме кон изворните медиумски облици на совремието - театарот и филмот, за кои мошне илустративно пишува Малро во четвртиот став од неговиот „Нацрт...“:



Фактот што театарот чувствата не може да ги изрази со други средства туку само со зборови и со гест, го прави, во однос на заканата што ја носи говорниот филм, една речиси исто толку осакатена уметност како што е тоа и немиот филм. *Театарскиот актер е мала глава во голема сала, а филмскиот актер е голема глава во мала сала.* Неизмерна предност: миговите кои театарот отсекогаш можеше да ги изрази само со молчење, немиот екран веќе ги исполни со бесконечната разноличност на човечкото лице.

(88: 32, подвл. Г.Т.)

Театарот има постатична визура, а филмот е во постојана можност да ги менува визурите. Првиот медиум е изложен на контрастни колорити, со доминација на сивото, а вториот ја менува бојата и кога е црно-бел. Единствените недостатоци на театарот (или друг извор на јазичност) исчезнуваат кога се постигнува интермедјален модел, при што се врши хибридизација³ и се ослободува хибридна енергија. Опишувајќи ја хибридната енергија, Меклуан апсолвира:

Хибридот или средбата помеѓу два медиума е момент на вистина и откровение од кој е родена нова форма. За паралелата помеѓу два медиума нè одржуваат границите помеѓу формите кои нè засегаат надвор од нарцис-наркоза-

та. Моментот на средбата на медиумите е моментот на слобода и отпуштање од обичниот транс и замелушеност зададен од нив врз нашите сетила.

(Меклуан, 96: 55)

Новите дирекции на театарските, па и радиодрамските стилови и жанрови, ја занесуваат недовербата за иден развој на овие медиуми. Опасноста од замрување на фокусот на интерес кон театарот и радиото, ја отстранува афирмацијата на уметноста на перформансот. На пример, на изложбата „Уметност, лаги и видеоленти“ од 15 ноември 2003 до 25 јануари 2004 година во Тејт Ливерпул, се случи еден интермедијален феномен, кој е создаден врз основите на мешањето на чистата игра помеѓу веќе добропознатите облици. Играта како еквивалент на фикшн.

Каква игра тука се игра во сите случаи со гледачот? Гледачот е *внеорен*, и тоа мошне силно, во играта. Уште не е нејзин соиграч, но може тоа да си го мисли. Главниот напор овде е воден против *времејо*. Се урива *џука разделницаџа помеѓу некогашинојо и сегашинојо*. Помеѓу вистинитото и фикцијаџа.

(Вагнер, 29: 110)

Филмот може најчисто да раскаже приказна, при што и овој медиум, за разлика

.....

од театарот, му придава помалку важност на звучниот, изговорениот дијалог одошто романот, како модел на литерарна законитост. Со текот на времето, надоаѓаа и си заминуваа други технолошки изуми, кои како да сакаа да го потиснат филмот, но во тоа не успеваа. Во суштина, филмскиот облик е нескршлив, а со тоа опстојлив во сите периоди на нестабилност, бидејќи кризите не го тангираат. Единствено холограмот се обиде да постигне комплетно оформување на имагинацијата, но само во сферата на димензионирањето. Филмот, сепак, останува ненадминливо откритие од крајот на деветнаесеттиот век. И покрај тоа што е на целулоид или на друг вид лента или носач на запис, тој активно дејствува на сетилата за допир, мирис, вид, слух, движење, возбуда и постигнува нивна синхронизација⁴. Смеслата на логичната врска помеѓу театарското и филмското дело е експресијата, отелотворена преку актерот. Антрополошка задача е „*како* да се направи нејзиното/неговото сопствено физичко присуство видливо и *како* да се претвори тоа во сценско присуство“ (Барба, 9: 50). Постапувањето на таквите задачи се ретки светли мигови во лимитираниот простор на медиумските конвенции.

Лажните уметнички заложби, вештачките резултати, валкањето на егзистенци-

рачките медиумски принципи и многу други појави влијаат врз формирањето на сликата на некои квазимечтаења, коишто му попречуваат на вистинскиот творец. Во земјите на транзиција и во средините со проблематичен континуитет во развојот на уметничката страна на медиумите, одржувањето на демократичноста е едно од последните настојувања на човекот. Затоа:

...Демократијата која побеснела и излегла надвор од сопствените рамки (...), која продрела во религијата и уметноста, во мислите и гестикацијата, во срцето и обичаите, е најпоганата болест којашто може да го снајде едно општество.

(Ортега и Гасет, 100: 36-7)

Во демократските општества правото за слободно информирање и рекламирање (на хуманите аспекти од животот!) му е препуштено на најмасовниот медиум - телевизјата. Загатнувајќи го проблемот помеѓу Аристотел и огласувачите врз принципот на препознатливи типови, Еслин медитира:

Како сите драми, ТВ рекламата може да биде разбрана како распростирање помеѓу два екстрема на спектрумот: на едниот е драмата на карактери, а на другиот драмата на голата слика.

(52: 231)

Денес медиумите произведуваат нови продукти кои носат поголем профит, а старите продукти ги снемува⁵. Оној ден кога пресметката помеѓу медиумите поради нивната моќност ќе се претвори во нивно системско обединување, можеме да очекуваме подолгорочна хармонизација на интермедјалните односи. Единствено, функционалното обединување на медиумите ќе ја зајакне нивната самостојност. Тогаш на повидок ќе има еден автономен уметнички вид: *mixed media* или мултимедија.



9. ОРГАНОН НА (ДЕ)ТРОНИЗАЦИЈАТА

Некое момче упорно го молело учителот да дојде до мудроста и најпосле овој му ја задал загатката: „Каков е гласот на едната рака?“ Момчето си заминало и случајно ја слушнало музиката на една гејша. Се вратило кај учителот и му ја повторил музиката што ја слушнало. Кога му било речено дека тоа не е гласот на едната рака, детето повторно заминало, го слушнало капењето на водата, потоа шумот на ветерот, па крикот на бувот и така натаму. Заминаваше и се враќаше кај учителот десетици пати. Најпосле, повеќе не можеше да мисли. И гледај! Тоа ја откри безгласноста на едната рака - гласот на гласот.

Зен приказна од Речничкој на зеној

Гласот на феноменалните нешта можеме да го претвориме во збор, ако не во претстава. Постои цела една органика на скриениот говор на феномените кои ја одредуваат (де)тронизирачката природа на драматичните суштини. Појавите што оставија печат на векот и оние што веќе започнаа да

прават бразди по кои ќе се слеат сите драмски насоки коишто ни ги наметнува мигот на утрешнината, вреди да се набљудуваат како стамен организам. Тоа што е покриено со превезот на тронизирачката и детронизирачката битственост, заслужува да се проанализира, со можност да се овозможат согледби кои ќе го направат предметот поблизок на оние кои ја имаат пред себе феноменолошката цел. Најважна работа при расчленувањето е почетниот приод. Во случајов, тој има насока на отворено, директно внесување во поединечните органи на (де)тронизацијата. Приодот е со јасна назнака: системските гранки во текот на едно современо уметничко искуство.

9.1. Мотивација

Генералиите, корените и биографијата на авторот се идентификациски предуслов за лоцирање на неговата уникатна појава. Авторското потекло и личност и односот при авторскиот акт¹ генерираат мотивација која во процесот на градба/разградба на делото значи иницијален мост кон уметноста, убавината и креацијата. Мотивациските погледи се засновани врз начелото парс протото, односно фокусирање на интересот врз мали парчиња кои водат кон целината. Ова

е мошне важна особина за филмското создавање, при коешто полето на објективот на камерата е одредено токму од мотивациониот авторски пристап.

Парс про тото е основен метод на филмското претворање на нештата во знак.

(Јакобсон, 55: 149)

Карактеризацијата на иконикиот филмски знак кажува дека филмската слика треба да се третира како знак, а разложувањето на стварносните објекти дава редица можности на претставување во различни големини и растојанија, во различно време и старост. При спроведувањето на овој семиотички² метод (кој не е применлив само за филмската уметност; него можеме да го користиме и во други аудиовизуелни системи) мошне важно е да ја водиме креативната мотивација, држејќи ги погледите отстрана³.

9.2. Вербa

Порано не сфаќав зошто на своето прашање не добивав одговор, денес не сфаќам како сум можел да верувам дека можам да се прашувам. Но, јас, сепак, не верував, јас само се прашував.

Кафка, „Афоризми“



Верувањето во безмалку сите постапки кои го моделираат уметничкото дело во неговиот стремеж кон виделината, е лајтмотив на (де)тронизирачкиот феномен. Да се има искон од почетната позиција, да се игнорираат сомнителностите, моментите на нестабилност, со огромна надеж дека делото ќе си го изоди својот пат, е една од поважните одлики на созревањето на делото. Гледано од аспект на уметничката космологија, вербата оди паралелно со висти-

ната во уметничкото дело. Таа е и лакмус на авторското поборништво за новитет, фактор на стабилност при одржувањето во кондициска форма на авторот.

9.3. Искреност

Со вистината оди и искреноста. Навистина е многу неблагоприятно и тешко да се разграничуваат лажните остварувања за сметка на чистите, имунизирани уметнички целини. Современиот свет е преплавен од фалш-мајстори кои претендираат да бидат наградувани за својот труд како нешто сосем автентично. Механизмите за заштита од неискрените побуди при креирањето се присутни во разни институционални нивоа (министерства, закони, агентури...), иако најефикасен начин за справување со лажните уметникувања е личната одбрана, т.е. одбраната на вистинскиот уметник.

...Кон феноменот на уметноста, а следствено и кон феноменот на уметничкото дело, не може да се пристапува од позиции на една естетика што би претендирала да ги каже сите можни „вистини“ за уметничкото дело, водејќи сметка само за своите теоретски рамки и само за непротивречноста на својот теоретски пристап.

(Џепароски, 161: 369)

Сите можни вистини се вградени во кодот на препознатливост на уметничкото дело. Тие се заштитна етикета на делото.

9.4. Концепт

Концептот на создавање на делото, мора да биде поткрепен, покрај силата на имагинацијата⁴, и со значењето на симболичкиот јазик кој честопати кореспондира со митови, бајки⁵, ритуали или литерарни извори. Без концепт нема срцевина, есенцијална маса. Бидејќи уметничкиот (де)тро-низациски процес е со отворена природа, индивидуата се соочува и со конкретни, општествени пречки на државата во која се случува чинот. Во ниеден случај не смее да се подлегне на пречките на државата. Тие пречки, сидови, создаваат лавиринт од кој тешко се излегува, додека не се знае патот, односно ако се нема концепт за изодување на творечката траекторија. Правејќи споредба со Астерионовиот лавиринт, Карahasан вели: „како и чудовиштето, државата е граничен феномен кој материјално идеализира и идеално материјализира“ (64: 203).

9.5. Реалност и реализација

Реалноста, која созрела во мисла, уште не е реалност. Нашето прилично мислечко, прилично интелегентно око. Два вида реалност: 1) сурова реалност, забележана со камерата таква каква што е; 2) тоа што го нарекуваме реалност, а што го гледаме деформирано со нашиот ум и со лошите забелешки. Проблем. Да се прикаже тоа што го гледаш со помош на направата, која тоа не го гледа, како што го гледаш ти.

*Бресон, белешка за реалноста во
„Белешки за кинематографија“*

Реалноста, ако сакаме да ја разбереме во најконкретната смисла, секогаш треба да е синоним за суперреалност. Помеѓу педесеттите и шеесеттите години од дваесеттиот век Морли (Malcolm Morley) се издигнуваше во суперреалистичен ликовен уметник, обидувајќи се реално да ја долови фотографски сликата на објектот. Се загатнува прашањето, што е уникат, а што копија?

...Механички репродуцираната слика (поштенската картичка) е оригинал, додека високоуметнички форматираната слика е само *копија* на овој оригинал.

(Кроутер, 158: 247)

Реалноста на животната слика, ако сакаме да ја овековечиме на филм, мора да биде реализирана низ системот слика-камера-монтажа. Ако телото е реалност, тогаш ливрејата е реализација според телото, односно телесните пропорции.

Доколку, во херметичниот државен систем, уметникот најде на отпор, кој го оневозможува да се изразува според начелата на своето кредо, понекогаш, тој е принуден да биде дисидент⁶. Или да пристапи кон своевидна духовна емиграција и да делува од некоја *оруѓа сѝрана*.

9.6. Визионерство

Една од реткостите со кои располага уметничката личност е смислата за визионерство. Бентли става посебен акцент на кулминативниот развој на драмата од 1900 до 1950 година, а за малиот органон на Брехт вели дека е манифест на случувањата од 1950 до 2000 година⁷. Родот Виткаци, исто така, во тестаментален запис предупредува на случувањата што ќе ја зафатат Европа со светските војни.

За единството на светот во визијата на уметноста и околу распознавањето на главните тенденции на почетокот од дваесет и првиот век Бихаљи-Мерин предвестува:



- надминување на една езотерична елитна уметност, свртување кон хумана универзалност со помош на мултимедијални средства за комуникација;

- надминување на култовите од божества, јунаци и личности, на митовите на ноќта и технократијата, надминување на ритуалните форми на уметноста како религиозно надополнување преку будна свест на древните митови, на планираниот живот;

- проширување на каналите за гледање и развој на уметностите во магнетското поле на науката, внесување на модерната техника во творечкиот процес, наместо нејзино чисто копирање со недоволни средства, интермедијални и интердисциплинарни, колективни работи на цели групи во кои заеднички ќе дејствуваат различни специјалисти;

- отстранување на границите на сите историски времиња и територии во свеста на уметникот; етаблирање една светска уметност, но не како еклектично речење едно до друго туку како консеквентно проникнување на доживеаното, размислуваното, почувствуваното и планираното.

(20: 278)

Со визионерските способности на уметникот се овозможува добивање една голема синтеза, понекогаш и колажен облик⁸, на којашто се потпира уметноста без граници, во космополитски размери.

9.7. Потекло/потомство

Мит е да се мисли за традициите како за неподложни кон промена. Традициите се менуваат со текот на времето, но исто така, може одеднаш да бидат изменети или одново измислени.

(Гиденс, 40: 38)

Фигурите на Големите мајки кои датираат од 6000 и 5500 година п.н.е. и претстава-

.....
та за божествата кои се поврзани за чинот на погребот во нивоа од раниот неолит⁹, се повикуваат на идејата за женскиот енергетски потенцијал при потеклото на уметничкиот вид. Митската линија¹⁰ на потеклото и потомството е и суштина на законитосниот облик јин-јанг.

Невозможно е да се одвои прашањето за уметноста, стилот и вистината од прашањето за жената. Како и да е, едноставната формулација на нивната вообичаена проблематика го исклучува самото прашање „што е жена?“. Не можеме веќе да ја бараме, не повеќе отколку што можеме да трагаме по женската женскост...

(Дерида, 45: 29)

На прастарите континентални простори (меѓу кои и „женското“ европско тло), отсекогаш постоело надополнување на опциите на *медийераној* и *ајланијизмој* (Киш, 67: 147). Потомството во себе ќе носи доволно количество сигнали кои ќе се пренесуваат од колено на колено (па, дури и кога станува збор за случаи од типот на Каспар¹¹), коишто се врзани за уметничката настроеност, доколку се работи за уметнички корен или вроден талент, сеедно.

9.8. Цел на мисијата

Драмските/драматичните феномени кои го одбележаа дваесеттиот век се парчиња од мозаикот на естетската страна на (де)тронизациските тенденции. Живееме во ера на висока визуелизација и во секоја клетка од општеството, визуелната перцепција се јавува како константа, послаба или посилна. Откако го преживеа подемот на филмот¹², каде и да живее, каде и да се пресели, човекот е принуден да се соочи со стварноста која му ја нуди видеото. Тој не би го правел тоа, единствено доколку самиот сака да се изолира или доколку е природно слеп.

Поимот за видео-гледањето, како социјална активност кое зазема место во семејствата, треба да биде раширен за да вклучи подетални испитувања на пошироки социјални, културни и идеолошки учества на употребата на ВЦР во мигрантните семејства.

(Колар-Панова, 70: 74)

За да се оствари целта на мисијата на едно уметничко дело, тоа да добие конкретна сатисфакција (комуникациска или консуматорска), мора да се случи посредување. Без посредник ние се чувствуваме изгубени; но ние *мораме* да бидеме изгубени пред да

можеме да откриеме нешто. Откритието е почетокот на креативноста; а без креативност, нема мир или среќа за човека¹³.





НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК:

ПИРАМИДАЛЕН СКОК НА ИГРАЧОТ

1. Не можеш да победиш;
2. Не можеш да извлечеш нерешено;
3. Не можеш дури ни да ја прекинеш играта.

Гинзбергова теорема од Марфиевиој закон

Во постглобализацијата, феноменот на играта има мошне специфичен третман. Енергетскиот влог во системот на драматичната медиумска сфера има дијапазон еднаков на променливата природа помеѓу камера луцида и камера обскура. Напредувањето или заостанувањето на акцијалниот претставник (играчот) во светот на мултимедиумските центри на моќ, отвора една нова, сајбер (cyber) проблематика. Со херменевтичкиот метод на препознавање, „играчот“ може да го детектираме далеку во иднината или назад во митологијата. Служејќи се со шемата на Фрајтаговата пира-

.....

мида, скокот угоре е нешто налик на одисејска тропа во сајберпросторот, а скокот удолу значи враќање кон митовите, во митологијата.

Во драматичните зони на самракот и на муграта, дејството, акцијата на играчот варира од мошне трагично (со трагичен, антички карактер) до комично (со комичен ритам, со предизвикана смеа¹). Во сликата на животот, може слободно да се резимира дека „околу тркалезното битие, светот е тркалезен“ (Башлар, 16: 324). Во сликата на претставата, пак, доброто или лошото, смеата и плачот, се важни одредници при составувањето на играта и правење на претставата за играта².

...Кога човекот „си игра“, тоа го прави затоа што е одвоен од „најприродното“, односно од светот - било затоа што како дете не успеал да воспостави допир со него, било затоа што е исклучен од него, како софистот. Бидејќи не знае да оди, игра, плива во космосот, човекот си прави играчки, односно модели, се врзува за нив или ги отфрла... сè додека... не си подари една комбинаторика од модели, една огромна сложувалка...

(Вајт, 30: 324)

Играњето има допир со повеќе облици на изразување: од дионизиите, каде што можеме да ги сретнеме мамутоните³ како

.....

митски ликови, па сè до мјузик-холот и циркусот каде што ликот на современиот клоун може лесно да се препознае. Менливоста на играчот може да се спореди со менувањето на боите на камелеонот. Кога би се правела научна експертиза за воспоставување паралела помеѓу мимикриската моќ на актерот и на камелеонот, сигурно дека треба да се земе предвид разновидноста на видовите *Brookesia* и *Chamaeleo* кои најмногу ги има на Мадагаскар. Но, кралството на играта понекогаш дозволува отстапка од правилата на игра. Во светот на претставувањето, исто како и во светот на природниот живот, имаме евидентна појава на помали или поголеми империи. Тој империјализам, всушност, се создава од доминацијата врз териториите кои не се сопствени. Во добата на сајбербизнисот и пост-поп политиката, хиперреалните нешта и феномените кои одат со нив, бараат различности од типот на националното наспроти популарното⁴. Кантри, реге, салса, мбира наспроти „тешкото“?! Парламентот наспроти вариетето?! Улицата наспроти домот?! Сите овие детронизирачки точки се билет за отворање на портата на перцепцијата⁵. Природата на опстанокот во дваесет и првиот век значи расчистување со ММ синдромите, со респект и со внимание.

...Да се биде омни-внимателен - да се разбудат и судрат перцептивните капацитети на нашите очи, уши, нос и кожа, да ги фузира и сепарира оваа сензорна информација. Тоа ни проповеда да се биде полно претпазлив...

(Костеланец, 72: 41)

Преку хиперреалниот⁶ начин на мислење се оформија постулатите на некои нови поетики, а Големата игра во цивилизаторските процеси на создавање и консумирање, купување и продавање, создаде нова логика на вреднување на производите. Профитот од „играта“ треба да се бара во непрестајната потреба од игра, а личниот капитал од тоа искуство, од тоа совршено патување, низ драматичната стварност.

Никој не може да ја одрече динамиката и цивилизациската моќ на социјализираниот капитал. Нескротливата потрага за поголемо производство на вишок на вредност (сокриено, едноставно, како „продуктивност“), преку технолошкиот прогрес; соодветната потреба да се истренира купувач кому ќе му биде потребно тоа што е произведено и со тоа да помогне да се оствари вишокот на вредност како профит; даночните олеснувања поврзани со поддржаната хуманистичка идеологија преку „корпоративната филантропија“ - сè ова придонесува кон „цивилизирањето“.

(Спивак, 115: 39)

Ајнштајновите снисhta, визиите на Толкин⁷, магичните пречки на Худини, можностите на филмот, телевизијата, виртуелната реалност и пространствата со висока дефиниција (ХДТВ), но и најинтимните пориви кои беа клучна референца во минатото - се траси по кои би се движел светскиот процес на (де)тронизација.

Во чудесниот свет на играта, ние сме толку мали, што не ни преостанува ништо друго, освен пирамидалниот пат долу-горе-долу да го збогатуваме со нови, големи уметнички фикции. *Поеџикаџа на (де)џтронизацијаџа* е една од споредните патеки за изодување на зацртаната линија.

БЕЛЕШКИ

ПРОЛЕГОМЕНА (9-19 стр.)

- 1 За ваквото одредување на препознавањето види Фрај (136: 37).
- 2 За драмата како игра спореди Фрајтаг (135: 97).
- 3 За игрите воопшто спореди Вагнер (29: 49-73).
- 4 Исто (29: 54). Вагнер ја прави следнава поделба на игрите:
 - спортски игри, симулирајќи еден или друг вид спорт
 - столни и друштвени игри: од шахови до карти
 - дидактички игри
 - игри кои преведуваат некое познато дело или жанр (...)
 - стратегиски игри.
- 5 Спореди Фрај (136: 21-38).
- 6 Види Еко (49: 3-57).
- 7 Спореди Барт (12: 93-5).
- 8 Други поважни Хамлети на филмот се: со Оливие (Sir Laurence Olivier) во 1948, со Смоктуновски во 1964, со Бартон (Richard Burton) во 1964, со Чемберлен (Richard Chamberlain) во 1970, со Мел Гибсон во 1990, со Брана (Kenneth Branagh) во 1997 година.
- 9 Спореди Меклуан (96: 234-45).
- 10 Тоа е всушност околу 60- или 70-минутен филм прикажан во „Атенеум“ салата во Мелбурн на 24 декември 1906 година.
- 11 Спореди Костеланец (72: 3-9).
- 12 Види Џејмсон (57), посебно првата и последната глава.
- 13 Види Фиск (131: 18).
- 14 Последните екранизации се врв на визуелното адаптирање на оваа фикција. Спореди Џејмс (56: 180-18).
- 15 Види Холмс и Карп (142).
- 16 Спореди Роуз (109: 68-9).

1. ВОВЕД ВО ФЕНОМЕНОЛОГИЈАТА НА ДРАМАТИЧНОТО (23-35 стр.)

- 1 Структурализмот нè наведува да го преиспитуваме зародишот на феноменот на маските и нивното значенско течение низ досегашното искуство на човештвото. Види Леви-Строс (83). На сличен начин алудира и Франц Кафка кој со „Метаморфоза“ (Die Verwandlung) ни упатува еден сигнал за преобразувачката моќ на битијата.
- 2 Спореди Фрајтаг (135: 25-31).
- 3 Види Меклуан (96: 190-1).
- 4 Тука некаде треба да се бараат почетоците на Капров (Allan Karrow, 1927), иницијаторот на начелата на хепенингот. Види Хофман и Бејли (144: 131).
- 5 Спореди Арнхајм (4: 314-44).
- 6 Стрипот или комиксот е „студено преигрување на формите на жешките медиуми“. Види Меклуан (96: 165).
- 7 За „повторното вклучување на сликата во тоталноста на нашиот живот, и тоа низ филмот“ зборува Дамњановиќ (43: 25).
- 8 „Хусерл го дозволува постоењето на светот надвор од нашата свест. Но, сепак, со помош на феноменолошката редукција треба да се ‘стави во заграда’ нашето верување во постоењето на светот независно од свеста. Поради едноставна и практична причина: свеста темелно да се проучи“ (Коцевски, 74: 57).
- 9 Спореди Гамов (38).
- 10 Види Бјелица (21).
- 11 Ал Кеп (Al Capp) со „Лил Абнер“ (Li'l Abner) стана популарен токму преку печатот, во времето на Гутенберговата галаксија.

2. ПОЕТИЧНОСТА НА ДРАМСКИТЕ МЕДИУМИ (37-45 стр.)

- 1 Спореди Бал, третата глава од третиот дел (8).
- 2 Рорти (108) во шестата глава од вториот дел објаснува за огледувањето, каде што се обработува епистемологијата и филозофијата поврзана токму со референцијалноста.
- 3 Во врска со одредницата модернизам/постмодернизам спореди Брукер (26: 151-62).
- 4 Спореди Нетл (99: 180-5).
- 5 Како во примерите на „Одисеја“, „Калевала“, „Махаб-харата“, „Гилгамеш“...
- 6 Башлар (16: 228).
- 7 Спореди Коменски (71: 103-9) кој за Патникот и Мудроста, кралицата на светот, пишува со мошне алегоричен, философско-сатиричен, поттекст.
- 8 „При првиот контакт и првата реакција, изложбите ја преземаат врз себе формата на пописот, тој огромен збир на евиденција од камено до вселенско доба, натрупување објекти безупотребни и прецизни, бескраен каталог на предмети произведени од човек во сите земји над изминатите десет илјади години, изложени така што човештвото не ќе заборава на нив. Тие треба да бидат конечна рекапитулација во лицето на хипотетичкиот крај на светот. Имајќи го предвид овој аспект, ние реализираме тогаш изложбена техника која датира пред деветнаесеттиот век, кога изложбите всушност беа родени, од повеќето векови. Ние можеме да ги цитираме славните колекции на објекти собрани во минатите ери, кога неизвесноста за иднината и стравот од апокалипсата беа доминантни, кога црквата и државата се обидуваа да ги сумираат сите обележја на минатото во колекцијата, со фантастично натрупување на необични и прекрасни објекти, сочувувајќи ги од заборавот и сантите на историјата“ (Еко, 49: 292).
- 9 Дваесеттиот век е расадник на уметнички правци: натурализам, симболизам, експресионизам, футуризам, дадаизам, надреализам, апсурдизам, неореализам, миленаризам, хиперреализам, постмодернизам, новиот историцизам и предапокалиптичните тенденции. Во поезијата се разликува и автоматизам и сигнализам, во театарот

и театар на суровост, конструктивизам, сиромашен театар, епски театар, амбиентализам, ритуализам, во ликовната уметност и арт деко, а во филмот и њу вејв.

¹⁰ Во дваесеттиот, па и во дваесетипрвиот век, во новото поле на раѓање на интелектуалниот номад може да се разграничат три аспекти на работа:

1. Културна синтеза: „Светската економија како оркестрација на сите култури“.
2. Отвореност за „возбуди“, односно за непосредни сознанија. (...)
3. „Географска свест“ (Вајт, 30: 54).

3. ЗА ММ ФЕНОМЕНИТЕ (47-63 стр.)

¹ Спореди Мерло-Понти (89: 64-77).

² Вест (Rebecca West), опишувајќи ја Македонија како нејзин Рај наведува на ова тло како на *catena mundi*, копче на светот. Види Алкок и Јанг (2: 112-3). А сепак, современата наука мошне малку придонесува за обелоденување на феномените кои се таложеле на тлото на сегашната и некогашната македонска почва. Одовде можеме да заклучиме дека во дваесеттиот век, народите со ограничена дифузија на култура, поседуваат голем хендикеп, кој го тера креативниот индивидуалец во освојување нови знаења и докажувања во врска со генетскиот код. Многупати нè споредуваат со Хазарите, но сепак, уникатниот разгранок на поголемиот број движења и правци на историската мапа, поаѓа одовде. Затоа ова парче земја било од непроценливо стратегиско значење на освојувачите, сè до денешни дни. Македонската земја наликува на *dramation* - мала драма, точката во средината на Балканот, Европа и светот. За жал, Македонија денес има катахрестичка позиција, бидејќи е предмет на насилна (зло)употреба. Таа позиција, според Саркањац, е „позиција која од кругот на отвореното море на знаења без хоризонти го прави сопствениот, определениот отсечок на светот. Центарот функционира само во отсечокот, во кој хоризонтот е дел од кружницата“ (111: 39). Во векот на искривоколчување на вредностите, треба наголемо да се стимулира *македоникајџа*, во вистинската феноменолошка диспаритетност на поимот. Притоа, треба внимателно да се изучуваат точките на поврзување помеѓу тука и светот, во интернационалистичка смисла. Та-

- ка ќе биде појасно кои се, каде одат и кое е мисионерството на современите Македонци. Новите бранувања и уште поновите преселби се многу актуелни за народите од Источна Европа. Спореди Каслс и Милер (154: 125-129).
- 3 Во врска со ова, Бакевски вели: „ако Сиднејската опера стана симбол на градот и светско препознатливо современо чудо на нашето време, дваесетипрвиот век почнува со Александриската библиотека“ (7: 126).
 - 4 Поп-артот го означил Ворхол со „Монро“ (Marilyn Monroe) во 1962. Три години потоа, во њујоршката кинотека на филмациите е изведен „Филмска куќа“ (Moviehouse) на Олденбург, во декември 1965 година. Еден од првите хиперреалисти, Гоингс, го прави „Ерстрим“ во 1970-та. Конечно, во средината на дваесеттиот век триумфирале и големата осумка за филмска продукција: Motion Picture Export Association, Inc.: Columbia, Metro-Goldwyn Mayer, Paramount, RKO Radio Pictures, 20th Century Fox, United Artists, Universal International, Warner Bros. Филмот станува еден од најмасовните феномени!
 - 5 Во 1898-1901 е напишан „Патот за Дамаск“ (Till Damaskus), симболистичка драма на Стриндберг со миленаристичка визија, во 1905-та Ајнштајн ја објавува специјалната теорија на релативитетот, во 1999 година Кричтон (Michael Crichton) ја објавува „Тајмлајн“.
 - 6 Види Гибсон и Јанг (39).
 - 7 А дали колекционерството поштенски марки е умешност или хоби?
 - 8 Во последно време, процесот на драмското разложување и сложување е „потпомогнат со новите технолошки средства (видеото, холограмот, компјутеризирани проекции и осветлувања, сегментиран и флексибилен простор)“. (...) Векот е во очекување да се произведе „доживување со опиплива, специфицирана иднина“ (Клаиќ, 68: 254).
 - 9 Ферлингети (130: 2).
 - 10 Спореди Хофман и Бејли (145: 93-5).
 - 11 Слична (речиси митска) иконографија постигнуваа ликовите на Присли (Elvis Presley, 1935-1977), Брус Ли (Bruce Lee, 1940-1973), принцезата Дијана (Lady Di, 1961-1997).
 - 12 Спореди Панофски (101: 17-9).
 - 13 Види Барт (12: 17-8).

- 14 Меклуан (96: 292).
- 15 За феноменологијата на филмскиот и театарскиот актер спореди Јацкјевич (61: 131-4).
- 16 „Во Бекетовите драми обично е сочувано чувството за протек на време“ (Клаиќ, 68: 156).
- 17 За ова спореди Луис (84: 14-26).

4. ТРОНИЗАЦИИ И ДЕТРОНИЗАЦИИ (65-82 стр.)

- 1 За драматуршкото значење на пирамидалниот облик, види во „Техниката на драмата“ на Фрајтаг (135: 101-19).
- 2 Директна алузија на насловот на Бекетовата драма. За појдовни информации види Калдер (150: 222-6).
- 3 Спореди Бејкон (15: 25-9).
- 4 Исто (15: 28).
- 5 За една фикциска, но мошне убедлива (де)тронизирачка игра пишуваше Арабал во 1967 година во „Архитектот и асирскиот цар“ (L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie).
- 6 Дерида (46: 5). За кралот Сонце, за времето на кралот поцелосно види исто кај Дерида (1-33).
- 7 Тие изобилства се случуваат и „над физичкото и метафизичкото, над натуралното и супернатуралното“ (Пирс, 102: 145).
- 8 Види во третата глава кај Бодлер (14).

5. ПРЕПОЗНАВАЊЕ НА ММ ДРАМАТИЧНИТЕ ФЕНОМЕНИ (73-98 стр.)

- 1 Мошне популарна серија од футуристички тип беше и „Блејковата седумка“ (Blake's-7) во 1978 година.
- 2 Во тој жанр треба да се придодат и сериите филмови со Шерлок Холмс.

- 3 Како, на пример, бракот помеѓу илузионистот Дејвид Коперфилд и топ-моделот Клаудија Шифер.
- 4 Самите себе во филмови се играле: Чичолина (Cicciolina) во „Сексплоатација“ (Sexploitation) од 1990, Грок (Grock) во истоимениот филм од 1931 година, Лауда во „Брзинска треска“ (Speed Fever) од 1978, Пеле во „Млади џинови“ (Young Giants) од 1983 година.
- 5 По мотиви на расказот на Филип К. Дик „Сонуваат ли андроидите електрични овци?“ (Do Androids Dream of Electric Sheep?).
- 6 Спореди Рејнолдс (106: 66-7).
- 7 Од ликовите во матрицата на животната драма, најпортретиран на екранот е вестерн херојот Бафало Бил, карактер во 54 филмови до 2001 година, меѓу кои најпрви се: „Животот на Бафало Бил“ (The Life of Buffalo Bill) во 1909, „Далечниот Запад на Бафало Бил и далечниот Исток на Пони Вест“ (Buffalo Bill's Far West and Pawnee Bill's Far East) во 1910, „Индијанските војни“ (The Indian Wars) во 1913, „Бикот што седи - непријателскиот индијански поглавар“ (Sitting Bull - the Hostile Indian Chief) во 1914, „Патси од циркусот“ (Patsy of the Circus) во 1915 година.
- 8 Ликови што се паметат беа и Тејлспин Томи (Tailspin Tommy), Тимоти Тачер (Timothy Thatcher), Стив Кенјон (Steve Canyon), Барбарела (Barbarella), Вондер Жена (Wonder Woman), Алак Синер (Alack Sinner).
- 9 Сценарист е Нолита (псевдоним на Бонели), а цртач Фери.
- 10 Негов најголем пријател е Мексиканецот Чико (Дон Чико Фелипе Каetano Лопез и Мартинез и Гонзалес), а најголем непријател лудот научник Хелинген. Дејствието во епизодите се случува помеѓу 1820 и 1840 година. Можеби, сепак, најголемата инспирација за овој лик е црпена од митот за Ајант. Во врска со ова, види ја студијата за грчката трагедија „Ајант“ кај Јан Кот (73).
- 11 Слични митологии станаа и Корто Малтезе на Прат и Кен Паркер на Берарди и Милацо.
- 12 Карактерни бисери од нашето детство беа и ликовите од книгите „Без огниште“ на Мало (Nector Mallott) и „Дружината на Перо Џумката“ на Мато Ловрак.
- 13 За бунраку види ги исклучителните есеи „Три писма“, „Живо/неживо“, „Во/вон“ во Барт (11), како и главата „Лекција по пишување“ во Барт (12: 305-13).

- 14 За чинот како знаковен систем и за некои од знаците види Ковзан (69: 182-91).
- 15 За мистичноста на броевите 7 и 9 спореди Елијаде (51: 274-9).
- 16 Меклуан (96: 343).
- 17 Во тој список припаѓат и „Одисеја“ на Лео Мартин, но и македонската „Парашка“ на Сандо Монеv.
- 18 Спореди Елијаде (51: 176-80).
- 19 Исто (124: 39): „Иако по своите надворешни одбележја и по наративната техника со која се служи, припаѓа на филмот (...), иако по својот формален облик е драмски вид, серискиот филм во телевизиското опкружение се однесува речиси потполно спротивно на законите врз кои се почива во секоја драмска уметност“.
- 20 Тука свој удел имаа и аниматорите Трнка (Jiří Trnka) и Парк (Nick Park). Целата таа анимациска техника почива на принципот *animate/inanimate*. Види Барт (12: 306).
- 21 Иницијалите М. М. на Мерилин Монро станаа хит-икона. Некои од филмските диви се изборија за иницијално препознавање на личноста: Б. Б. или Брижит Бардо, К. К. или Клаудија Кардинале, Г. Г. или Грета Гарбо. „Лицето на Гарбо е Идеја, но она на Хепберн е Настан“ (Барт, 84). Ликот на Вејн (John Wayne) беше препознатлив симбол на елегантно непокорливиот правдољубец од Дивиот Запад.
- 22 Отприлика сè до моментот кога се откри дека централниот мит не е љубовта, туку *препознавањето* во „Дамата со камелии“ на Дима. Види Барт (12: 89, подвл. Г. Т.).
- 23 Спореди ја монографијата на Јохан (62).
- 24 Види Адорно (1).
- 25 За „перцептивната катализа, катализата на фотографската и фонографската перцепција, чија особина е да се заснова на процесот на препознавање“ види Стојановиќ (119: 129).
- 26 Исто (92: 177): „Структурата на Чаплиновата игра слична е на зданието во просторот кое се потпира на најостриот од своите рабови, но сепак е во совршена рамнотежа. Оттаму илузија на нематеријалноста: чиста лирика на гестови, ослободени од зависност од телесниот супстрат“.
- 27 Спореди Шарф (122: 37-58).

- 28 Исто, спореди (122: 132-40).
29 Филм работен според прозата на Кортасар „Las babas del Diablo“.
30 Види Џенсен (58: 30).
31 Симпсон (113: 692).
32 Меклуан (13).

6. УТОПИЈА, РЕЖИЈА ИЛИ ХИПЕРРЕАЛНО МИСЛЕЊЕ (101-116 стр.)

- 1 Сонтаг вели дека функцијата на критиката треба да биде, да покаже, како е *џоа шџо е*, па дури и дека е *џоа шџо е*, повеќе отколку да *џокаже шџо значи џоа*.
- 2 Спореди Кориган (155: 249-57).
- 3 Крос (159) низ принципот на хипотетичко верување го разглобува случајот со смртта/убиството на Џ. Ф. Кенеди. Врз сличен принцип, но со обратна цел, можеме да пристапиме кон фактите и не-фактите поврзани со незјаснетата авионска несреќа на Борис Трајковски (1956-2004). Дали е исклучена можноста тоа да бил заговор?!
- 4 Лиминалното е колективно и врзано за цврста групација, а лиминоидното индивидуално и одвојливо, подложно на одбир. Види го есејот „Од лиминалното до лиминоидното, во игра, занес и обред“ на почетокот од книгата на Тарнер (127).
- 5 Иконата го застапува својот објект претежно преку сличноста, помеѓу ознаката и означеното. Повеќе за иконата, но и за Прашкиот структурализам во пирсовска смисла, види кај Елам (66).
- 6 Види (48).
- 7 Спореди Њумен (98: 69).
- 8 Поетесата И. Кристенсен во „Тоа“ (Det) ја изразува универзалната сценичност на хиперреалниот свет: „Среќна машина/Дива имагинација/Фантастична врева/Тркало што мирува“.
- 9 Види Мукаржовски (93).
- 10 Исто. Спореди (93: 223-8).

- 11 Цртаниот долгометражен филм имаше свое златно доба со Бети Вуп (Betty Voor) во 1930 година на Макс Флајшер, Мики Маус (Mickey Mouse) во 1928 на Волт Дизни (Walt Disney), Том и Џери (Tom and Jerry) во 1939-та на Хана-Барбера (Hanna-Barbera).
- 12 Тоа ни оддалеку не е занесот што го даваат бројгеловските детски игри од пред пет векови.
- 13 Види ги шеесетте слики на Стентон (116).
- 14 Ако во киното идол за неуништливоста ни беше Бад Спенсер, (Bud Spencer, 1929) тогаш во стрипот Снупи, Хогар Страшниот, Астерикс, Кит Телер, Текс Вилер, Командантот Марк, Капетанот Мики, Мистер Но, Марти Мистерија, Гил или пак Големиот Блек на „esseGesse“ (Sinchetto, Guzzoni и Sartoris) ни беа мали идоли за вечноста. Нивната питомост и итрина не можеше да ја разбие ниту четката на некои „варвари со нежни срца“, како на пример, Гринвалд.
- 15 Види (140).
- 16 Види ја тринаесеттата страница од „Третиот аргумент“ на Стефановиќ/Туциќ (118).
- 17 Спореди Костеланец (72: 37).
- 18 Некои стрип карактери својот живот го продолжија и на филмската лента: Тејлспин Томи - серија (1934) со Морис Марфи (Maurice Murphy) според Хал Форест (Hal Forrest), Флеш Гордон (Flash Gordon) - серија (1936) со Бастер Краб (Buster Crabbe) според Алекс Рејмонд (Alex Raymond), Дик Трејси (Dick Tracy) - серија (1937) со Ралф Бирд (Ralph Byrd) според Честер Гулд (Chester Gould), Маѓепсникот Мандрак (Mandrake the Magician) од 1939 година со Ворен Хал (Warren Hull) според Ли Фолк (Lee Falk) и Фил Дејвис (Phil Davis), Лил Абнер од 1940 година со Гренвил Овен (Granville Owen) според Ал Кеп, Бетмен - серијал (1943) со Луис Вилсон (Lewis Wilson) според Боб Кејн (Bob Kane), Супермен од 1948 со Кирк Алин (Kirk Alyn) според Џери Сигел (Jerry Siegel) и Џо Шустер (Joe Schuster), Принцот Валијант (Prince Valiant) од 1954 година со Роберт Вагнер (Robert Wagner) според Хал Фостер, Супермен (1978) со Кристофер Рив (Christopher Reeve) според Сигел и Шустер, Попај (Popeye) од 1980 година со Робин Вилијамс (Robin Williams) според Елзи Крајслер Сегар (Elzie Crisler Segar), Конан (Conan the Barbarian) од 1982 година со Арнолд Шварценегер (Arnold Schwarzenegger) според Роберт Хауард (Robert E. Howard), Бетмен од 1989 со Мајкл Китон (Michael

Keaton) според Кејн, Дик Трејси (1990) со Ворен Бити (Warren Beatty) според Гулд, X-мен (X-Men) во 2000 со Фамке Јансен (Famke Janssen), Џејмс Марсден (James Marsden) и Хали Бери (Halle Berry) според Стен Ли (Stan Lee) и Џек Кирби (Jack Kirby).

- 19 Види ја третата глава „Музикологија на сликата“ кај Гудвин (42: 49-71).
- 20 Спореди (23).
- 21 Види Шекнер (123).
- 22 Спореди Колар-Панов (70: 72-5).

7. МИЛЕНАРИСТИЧКИ ИМПЕРИЈАЛИЗАМ (117-29 стр.)

- 1 Спореди Еко (49: 239-55).
- 2 Во Фуко (134) уметноста на кажување на вистината е една од основите на научниот суд за веројатноста на суштините.
- 3 Подрачјата на подземните царства и фиктивните светови се предмет на анализа и на истражувачите на постигрите, како што е Вагнер (29: 74-85).
- 4 Види делумно Лангер (80).
- 5 Хесе, меѓу другото, пишува за војната и мирот, односно за неминовните затишја по парадоксалните војни.
- 6 Едно од тие обележја е и посакувањето да се биде во друштво со поголемите сили. Влезот во Европската унија е исто така една голема заблуда во хипермалите средини. Него не го одредуваат формалните прашалници и вистинските квалитативи на етногенетската содржина на народите, туку интересот на државите кои се посилни, во секоја смисла.
- 7 Фредрик Џејмсон, тој неуморен феноменолог на постмодернистичкиот свет, мошне концизно ги наоѓа алките што недостасуваат при скенирањето на културните состојби во претходниот век, каде што капитализмот беше битна одредница.
- 8 Види Бренен (24: 74).

- ⁹ „Стариот континент остава впечаток дека гледа како богатството си оди од него; останува речиси без реакција, без проект, без иницијатива, прикован во набљудувањето анегдотски национални показатели, кои секојдневно стануваат сè побесмислени, гледајќи ја претставата на планетарните промени, која, за првпат по еден милениум, не ја контролира“ (Атали, 6: 112).
- ¹⁰ „Царството на знаците“ на Барт (11) опфаќа една империја од знаци, обележја, кои го прават светот препознатлив пред очите на човекот.
- ¹¹ За деколонизација на грижливото тело, телото кое внимава на својата умственост, па и во вонредни околности, види подетално Коен (156).
- ¹² Цитатот од Клаиќ (100: 68) е еден од насочниците за дистописката визија кон иднината: „Како фикционален корелат на прокламираната и често прифатена верзија на иднината и современото општество, дистописката драма е средство за дебата и критички инструмент, а повикувајќи на радикално преиспитување на изгледот за иднината, таа е и субверзивен чин кој ги поткопува востановените поими и воопштените очекувања. Неодреденоста и арбитраноста на дистописката визија се неизбежни бидејќи таа е производ на имагинацијата, нагаѓањето или проекцијата кои не можат да бидат веднаш поткрепени и потврдени во вистинитоста на своите аргументи, а сепак таа визија ја поттикнува и инспирира промената на концептуалната парадигма на претстојното време. Дури и кога шокира или застрашува, таа помага иднината да се замисли на свеж и оригинален начин, и преку дистописки можности оцртани со дејство. Оттаму дистопијата е противслика на утопијата, сега демаскирана и избличена, а истовремено е генератор на нови утописки спекулации“.
- ¹³ Контрапункт на насловот на Редхед (105).

8. ИНТЕРМЕДИЈАЛНИ НАЧИНИ VS. МУЛТИМЕДИЈАЛНИ ВИДОВИ (131-40 стр.)

- ¹ Види Насев (97).
- ² За мултипликација на медиумите види Еко (49: 145-50).

- 3 „Хибридизацијата, заснована на симултаното присуство на две јазични свести, ја потврдува естетската делотворност на начелото на вневидимоста или трансгредиентноста, т.е. важноста на призматичното прекршување, слободата и отстапката...“ (Шелева, 163: 85).
- 4 Спореди Ејзенштајн (50: 73).
- 5 На почетокот од новиот век повеќе не се произведуваат Атомската Мравка, Валигатор, Козле Бозле - се прават компјутерски анимации со однапред зададени карактеристики на движењата; во 2004 година, на 11 октомври умре и 52-годишниот „супермен“ Кристофер Рив - човештвото е посиромашно со уште еден актер, а побогато со уште многу пасионирани супергледачи.

9. ОРГАНОН НА (ДЕ)ТРОНИЗАЦИЈАТА (141-53 стр.)

- 1 Види Фуко (133).
- 2 Види Ксјажек-Коницка (77).
- 3 Жижек (53: 97).
- 4 Спореди Монтењ (90: 95-108).
- 5 Во третото парче од седмата глава Фром (137) ја објаснува Црвенкапа, анализирајќи ја со психоаналитичен дискурс.
- 6 Види Хавел (138: 34) и понатаму.
- 7 Спореди Бентли (19: 379-85).
- 8 Такви се и колажните дела на Јан Шванкмаер како „Алиса,, (1987) по мотивите на „Алиса во земјата на чудата“ (Alice's Adventures in Wonderland) од 1865 година на Луис Керол (Lewis Carroll, 1832-1898).
- 9 Спореди Гимбутас (41: 283).
- 10 Види Црвенковска (157).
- 11 На оваа тема Хандке ја напиша драмата „Каспар“ во 1968 година.
- 12 За подемот на филмот како една од новите уметности види Јакобсон (155: 148-53).
- 13 Кришнамурти (76: 127).

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК (155-9 стр.)

- ¹ Во сликата на животот предизвикувањето на смеата создава комичен ритам. Спореди Лангер (80: 337-50).
- ² Види ја теоријата за претставата, од почетокот до седмата глава кај Карлсон (152).
- ³ Фо (132: 19-21).
- ⁴ Спореди Редхед (105: 51-3).
- ⁵ Види Хаксли (147).
- ⁶ Терминот хиперреалност е кованица која упатува на состојбата на односите каде што податочното одделување ја маскира актуелната природа на светот од неговите граѓани (Бернат, 10: 202). Види и Лендоу (82) за можностите на играње со хипертекстот.
- ⁷ Во мисијата на режирање на иднината важи и заклучокот дека во Ајнштајновиот универзум брзината на светлото е поважна од просторот или времето. Спореди Калдер (151: 92-4) и Пирс (102).

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Adorno, Theodor W. „Trying to Understand ‘Endgame’ „. Trans. Michael T. Jones in *Modern Critical Views: Samuel Beckett*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1985, 51-81.
2. Allcock, John B. Young, Antonia (eds.). *Black Lambs and Grey Falcons: Women Travellers in the Balkans*. Bradford: Bradford University Press, 1991.
3. Аристотел (350 п.н.е.). *За поеџикаџа*. Ориг. прев. Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Култура, 1990. [Aristotle. *Aristotle’s Poetics*. Trans. S. H. Butcher. New York: Hill & Wang, 1961.]
4. Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1954.
5. Artaud, Antonin. *Heliogabalus: Or, the Crowned Anarchist*. Trans. Alexis Lykiard. London: Creation Books, 2003 (1933).
6. Атали, Жак. *Европ(у)а*. Прев. Суад Мисини. Скопје и Мелбурн: Матица македонска, 1998. [Attali, Jacques. *Europe(s)*. Paris: Fayard, 1994.]
7. Бакевски, Петре. *Живеоџ сон на свеџлинаџа: Реминисценџен заџис*. Скопје: Тера Маџика, 2001.
8. Balle, Francis. *Le mandarin et le marchand: Le juste pouvoir des mџdias*. Paris: Flammarion, 1996.
9. Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. Trans. Richard Fowler. London and New York: Routledge, 1995.
10. Barnatt, Christopher. *Cyber Business: Mindsets for a Wired Age*. Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wilwy & Sons, 1995.
11. Barthes, Roland. *Empire of Signs*. Trans. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1982 (1970).

12. Barthes, Roland. *Selected Writings*. Ed. Susan Sontag. Oxford: Fontana & Collins, 1983.
13. Бардиева-Колбе, Кица. *Принципиот којнеж: Моженостите и границите на естетиката*. Скопје: Македонска книга, 1990.
14. Baudelaire, Charles. *The Poem of Hashish*. Trans. Sallie Sullivan. New York: Harper & Row, 1971 (1895).
15. Bacon, Francis. *The Essays or Counsels, Civil and Moral*. Mount Vernon and New York: The Peper Pauper Press, 1948 (1601).
16. Башлар, Гастон. *Поетика на просторот*. Прев. Ирина Бабамова. Скопје: Табернакул, 2002. [Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris: P.U.F., 1957.]
17. Beauvoir, Simone de. *Old Age*. Trans. Patrick O'Brian. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1978.
18. Бек, Улрих. *Што е глобализација?* Прев. Неда Бакевска. Скопје: Тера Магика, 2003. [Beck, Ulrich. *What is Globalization?* Trans. Patrick Camiller. Cambridge: Polity Press, 2000.]
19. Bentley, Eric. *In Search of Theater*. New York: Vintage Books, 1954.
20. Биџали-Мерин, Ото. *Ревизија на уметноста*. Прев. Ранка Грчева. Скопје и Белград: Култура и Југословенска ревија, 1979. [Bihalji-Merin, Oto. *Revizija umetnosti*. Beograd i Skopje: Jugoslovenska revija i Kultura, 1979.]
21. Bjelica, Isidora. *Sajber Aristotel*. Beograd: Čagaja štampa, 2000.
22. Бодријар, Жан. *Симулакруми и симулација*. Прев. Деспина Ангеловска. Скопје: Магор, 2001. [Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.]
23. Borges, Jorge Luis. 'Tres versiones de Judas' in *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja Negra, 1984 (1944), 148-54.
24. Brennen, Gabriele. 'On a Horse into a Dream', *Euro-maske*, No. 3 (spring) 1991, 74-6.
25. Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. Trans. Jonathan Griffin. New York: Urizen Books, 1977.
26. Brooker, Peter (ed.). *Modernism/Postmodernism*. London and New York: Longman, 1992.
27. Brooker, Peter and Will. 'Pulpmodernism: Tarantino's Affirmative Action' in *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. Eds. Deborah Cartmell, I. Q. Hunter, Heidi Kaye and Imelda Whelehan. London and Chicago: Pluto Press, 1996.

28. Bhabha, Homi K. „Postcolonial Authority and Postmodern Guilt“ in *Cultural Studies*. Eds. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler. New York and London: Routledge, 1992, 56-66.
29. Vágner, Ivan. *Svet postmoderních her*. Jinočany: H&H, 1995.
30. Вајт, Кенет. *Номадскиоџи дух*. Прев. Ирина Ивановска. Скопје: Табернакул, 1995. [White, Kenneth. *L’Esprit nomade*. Paris: Grasset, 1987.]
31. Валери, Пол. *Меланж*. Прев. Мирјана Тренчева. Скопје: Македонска книга, 1988. [Valéry, Paul. *Mélange*. Paris: Gallimard, 1957.]
32. Vegel, Laslo. *Odricanje i opstajanje*. Prev. Mirko Gotesman, Radoslav Mirosavljev, Arpad Vicko. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987. [Végel, László, *Lemondás és megmaradás*.]
33. Вилијамс, Рејмонд. *Кулџураџа*. Прев. Жарко Трајаноски. Скопје: Култура, 1996. [Williams, Reymond. *Culture*. London: Fontana Press, 1981.]
34. Vorkapić, Slavko. *Vizuelna priroda filma*. Priр. Marko Babac. Beograd: Clio, 1994.
35. Wittgenstein, Ludwig. *On Certainty*. Ed. G. Elizabeth, M. Anscombe and George H. von Wright. Trans. Danis Paul and G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1969 (1950-51).
36. Witkiewicz, Stanislaw. *Testament*. Kraków: Nakladem Krakowskiej spolki wydawniczej, 1922.
37. Wood, Ernest. *Zen Dictionary*. New York: Philosophical Library, 1957.
38. Gamow, George. *One Two Three... Infinity: Facts & Speculations of Science*. New York: Dover Publications Inc, 1988 (1947).
39. Gibson, Walter B. and Young, Morris N. *Houdini’s Fabulous Magic*. Radnor: Chilton Book Company, 1976.
40. Гиденс, Ентони. *Забеган свеџи: Како глобализацијаџа џи преобликува нашиџе живоџи*. Прев. Ило Трајковски. Скопје: Филозофски факултет, 2003. [Giddens, Antony. *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. London: Profile Books Ltd, 2002.]
41. Gimbutas, Marija. *The Civilization of the Goddess: The World of Old Europe*. San Francisco: Harper Collins, 1991.
42. Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
43. Damjanović, Milan. *Fenomen film*. Beograd: Institut za film i Univerzitet umetnosti, 1985.

44. Deuze, Anna. 'Art, Lies and Performance', *Art Monthly*, february 2004, No. 273, 13-6.
45. Дерида, Жак. *Мамузи: Стилски и на Ниче*. Прев. од англиски и поговор Сузана Милевска. Скопје: Табернакул, 1994. [Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Stiles*. Chicago: University of Chicago, 1979.]
46. Derrida, Jacques. *Given Time: I. Counterfeit Money*. Trans. Peggy Kamuf. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
47. Drašković, Boro. *Kralj majmuna*. Novi Sad, Prometej i Sterijino pozorište, 1996.
48. Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1994.
49. Eco, Umberto. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver. London: Minerva, 1997.
50. Eisenstein, Sergei M. *The Film Sense*. Trans. Jay Leyda. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
51. Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1974.
52. Esslin, Martin. *Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Media*. London: Abacus, 1983.
53. Žižek, Slavoj. *Pogled s strani*. Ljubljana: Ekran, 1988.
54. Ionesco, Eugene. *Fragments of a Journal*. Trans. Jean Stewart. New York: Grove Press, 1968 (1966).
55. Jakobson, Roman. „Úpadek filmu“ in: *Poetická funkce*. Pr. Miroslav Červenka. Jinočany: H&H, 1995 (1933).
56. James, Edward. *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1994.
57. Jameson, Fredrick. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism: Post-Contemporary Interventions*. Durham: Duke University Press, 1991.
58. Jansen, Petr W. „Qu'est-ce-que c'est degueulasse?“, *Filmbulletin* 235 (Marz) 2002, 20-32.
59. Јаковски, Фидан. Станковски, Александар. *Тошталитарно огледало: Односи меѓу комуникациски процеси и тошталитарни тенденции*. Скопје: Делта репро ползер, 2001.
60. Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982 (1966).
61. Jackiewicz, Aleksander. *Fenomenologia kina*, Tom 1. Kraków, Narodziny dzieła filmowego, Wydawnictwo Literackie, 1981.
62. Johann, Ernst. *Georg Büchner: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1958.

63. Кадаре, Исмаил. *Есхил и џраџичноџо*. Прев. Ким Мехмети. Скопје: Култура, 1994. [Kadare, Ismail. *Eskili - ky humbës i madh*. Prishtina: Zëri, 1989.]
64. Karahasan, Dževad. „Ѓudovište i jezik“, *Gradac*, br. 73/4/5, nov-dec 1986 - jan-apr 1987, 198-204.
65. Kafka, Franz. *Aforismy*. Pr. Rio Preisner. Praha: Torst, 1991 (1918).
66. Keir, Elam. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge, 1980.
67. Kiš, Danilo. *Homo poeticus*. Zagreb i Beograd: Globus i Prosveta, 1983.
68. Klaić Dragan. *Zaplet budućnosti: Utopija i distopija u modernoj drami*. Zagreb: Cekade, 1989.
69. Kowzan, Tadeusz. *Littérature et spectacle*. Warszawa: P.W.N. Éditions Scientifiques de Pologne, 1975.
70. Kolar-Panova, Dona. *Video, War and the Diasporic Imagination*. London and New York: Routledge, 1997.
71. Komenský, J.[an] A.[mos]. *Labirint sveta a ráj srdce*. Brno: Barvič & Novotný, 1919 (1623).
72. Kostelanetz, Richard. *The Theatre of Mixed Means*. London: Pitman Publishing, 1970.
73. Kott, Jan. *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*. Trans. Boleslaw Taborski and Edward J. Czerwinski. London: Eyre Methuen, 1973.
74. Коцевски, Данило. „Постмодерна филозофија“ во *Нови есеи*. Скопје: Штрк, 2001, 9-92.
75. Kristeva, Julia. „A Question of Subjectivity - an Interview“ in *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice and Patricia Waugh. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold & Oxford University Press, 1996 (1986), 131-7.
76. Krishnamurti, J.[iddu]. *Education and the Significance of Life*. London: Victor Gollancz Ltd, 1956.
77. Ksiazek-Konicka, Hanna. *Semiotyka i film*. Wroclaw: Polska Akademia Nauk - Institut sztuki & Ossolineum, 1980.
78. Lawrence, D.[avid] H.[erbert]. *Apocalypse*. Florence: G. Orioli, 1931.
79. Лакан, Жан. „Канава“. Прев. Д. Ангеловска во *Теорија на грамаџа и џеџароџи*. Прир. Јелена Лужина. Скопје: Детска радост, 1998 (1959), 388-421. [Lacan, Jacques. „Hamlet: Cannevas I, II“, *Ornicar*, No. 24, 1981.]

80. Langer, Susanne K. *Feeling and Form*. London: Routledge & Kegan Paul, 1953.
81. Ландсберг, Алисон. „Протетско сеќавање: Total Recall и Blade Runner“. Прев. Марко Петрушевски, *Маргина*, год. X, бр. 61 (3), 2003, 82-96. [Landsberg, Alison. „Prosthetic Memories: Total Recall and Blade Runner“ in *The Cybercultures Reader*. Eds. David Bell and Barbara M. Kennedy. London and New York: Routledge, 2000, 190-201.]
82. Landow, George P. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Literary Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
83. Levi-Strauss, Claude. *The Way of the Masks*. Trans. Sylvia Modelski. Washington: University of Washington Press, 1988.
84. Lewis, C.[live] S.[taples]. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996 (1961).
85. Leibniz, G.[otfried] W.[ilhelm]. *The Monadology and Other Philosophical Writings*. Trans. Robert Latta. Oxford: Clarendon Press, 1898.
86. Лиотар, Жан-Франсоа. *Постмодерна за деца: Прејиска 1982-1985*. Прев. Ана Димишковска Трајаноска. Скопје: Темплум, 1995. [Lyotard, Jean François. *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1988.]
87. Lyotard, Jean Francois. *Phenomenology*. Trans. Brian Beakley. New York: State University of New York, 1991 (1954).
88. Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris: Gallimard/N.R.F., 1946.
89. Merlau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962 (1945).
90. Montaigne, Michael Eyquem de. *The Essayes*. Trans. John Florio, Vol. 1. London: Henry Frowde, 1904 (1580).
91. More, Thomas. „Utopia“ in *Three Renaissance Classics*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953 (1516), 103-239.
92. Mukarovsky, Jan. *Structure, Sign and Function: Selected Essays*. Trans. and ed. John Burbank and Peter Steiner. New Haven and London: Yale University Press, 1977.
93. Mukarovsky, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
94. Munitić, Ranko. *Alisa - na putu kroz podzemlje i kroz svemir*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1986.
95. Мухиќ, Ферид. *Филозофија на иконокласцикајќа: Негајтивна ујќиоција на XX век*. Скопје: Македонска книга, 1983.

96. McLuhan, Marshall. *Understanding media: The Extensions of Man*. London and New York: Ark Paperbacks 1987.
97. Насев, Сашко. *Сериозноста на изграџа: Естетикаџа на современиот американски театар*. Скопје: Епоха, 2002.
98. Newman, Kim. „Travelling Back in Time“, *Sight & Sound*, Vol. 14, Issue 1 (january) 2004, 69.
99. Nettle, Daniel. *Strong Imagination: Madness, Creativity, and Human Nature*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
100. Ortega i Gaset, Hose. *Posmatrač*. Prir. i prev. Biljana Bukvić. Beograd: Clio, 1998. [Ortega y Gasset, José. *El Espectador*, 1916-40.]
101. Panofski, Erwin. „Style and Medium in the Motion Pictures“ in Daniel Talbot (ed.) *Film: An Anthology*. New York: Simon & Schuster, 1959 (1934), 15-32.
102. Pearce, Joseph. *Tolkien: Man and Myth*. London: Harper Collins, 1999.
103. Pearce, Lynne and Wisker, Gina. „Rescripting Romance: An Introduction“ in *Fatal Attractions: Re-scripting Romance in Contemporary Literature and Film*. Eds. L. Pearce and G. Wisker. London and Sterling: Pluto Press, 1998, 1-19.
104. Pidoux, Jean-Yves. „Crises and Criteria“, *Passages*. No. 26 (spring) 1999, 4-7.
105. Redhead, Steve. *The End-of-the-century Party: Youth and Pop Towards 2000*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999.
106. Reynolds, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. London: B. T. Batsford Ltd, 1992.
107. Rowe, David. *Sport, Culture and the Media: the Unruly Trinity*. Buckingham and Philadelphia: Open University Press, 1999.
108. Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Oxford: Blackwell, 1980.
109. Rose, Margaret A. *The Post-modern and the Post-industrial: a Critical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
110. Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
111. Саркањац, Бранислав. *Македонски каџахрезис*. Скопје: 359° - Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, 2001.
112. Сидовски, Стефан. *Естетикаџа и дијалектикаџа во манаџаџа на филмот: Филмскаџа манаџа како посредување*. Скопје: Аз-Буки, 2003.
113. Simpson, David. „Tourism and Titanomania“, *Critical Inquiry* (Summer) 2003: 680-95.

114. Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.
115. Спивак, Гајатри Чакраворти. „Феминизмот и критичката теорија“ во *Постколонијална критика*. Прир. Роберт Алаџозовски. Прев. Лавинија Шувака. Скопје: Темплум, 2003, 7-43. [Spivak, Gayatri Chakravorty. „Feminism and Critical Theory“ in *Contemporary Critical Theory*. Ed. Dan Latimer. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989, 634-58.]
116. Stanton, Eric and Riemschneider, Burkhard. *For the Man Who Knows His Place*. Cologne: Taschen, 1996.
117. Steiner, Rudolf. *Metamorphoses of the Soul: Paths of Experience*, Vol. 2. Trans. Charles C. Davy. London: Rudolf Steiner Press, 1983 (1909-10).
118. Стефановић, Зоран и Туцић, Зоран. *Трећи аргуменџи - џо моџивима џрозе Милорада Павића*. Београд: Орбис, 1995.
119. Stojanović Dušan. *Film kao prevazilaženje jezika*. Beograd: Institut za udžbenike i nastavna sredstva i Univerzitet umetnosti, 1984.
120. Suvin, Darko. „The Mirror and the Dynamo“, *Tulane Drama Review*, 37, 1968, 58-61.
121. Suk, Radovan. „Negativ - pozitiv: Poznámky k motivu dvojnickví u Akiry Kurosawy“, *Illuminace*, Praha, Vol. 11, No. 1 (33), 1999, 41-60.
122. Sharff, Stefan. *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cinesthetic Impact*. New York: Columbia University Press, 1982.
123. Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.
124. Тиранић, Богдан. *Coca-cola art*. Beograd: Rad, 1989.
125. Тодоров, Цветан. *Завладяването на Америка: Вџиростџи за оруџия*. Софија, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992. [Todorov, Tzvetan. *Le conquête de l'Amérique: La question de l'autre*. Paris: Seuil, 1982.]
126. Тодоров, Цветан. *Одрогениоџи човек*. Прев. Атанас Вангелов, Скопје: Тера Магика, 2001. [Todorov, Tzvetan. *L'homme dépaycé*. Paris: Seuil, 1996.]
127. Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
128. _____. *The Complete Murphy's Law*. Los Angeles: Price Stearn Sloan, 1990.

129. Урошевиќ, Влада. *Демони и галакси: Фанџасџикаџа и научнаџа фанџасџика - сличносџи, разлики и обласџи на џроникнувања*. Скопје: Македонска книга, 1988.
130. Ferlinghetti, Lawrence. „Notes on Routines...“ in *Routines*. New York: New Directions, 1964, 1-4.
131. Fiske, John. *Introduction to Communication Studies*. London and New York: Routledge, 1997.
132. Fo, Dario. *The Tricks of the Trade*. Trans. Joe Farrell. London: Methuen Drama, 1991.
133. Foucault, Michael. „What is an Author“. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca-NY: Cornell University Press, 1977, 113-38.
134. Foucault, Michael. „The Art of Telling the Truth“. Trans. Alan Sheridan in *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings - 1977-1984*. Ed. Lawrence D. Kritzman. New York and London: Routledge, 1990, 86-95.
135. Freytag, Gustav. *Tehnika drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1976. [Freytag, Gustav. *Die Technik des Dramas*. Leipzig: S. Hirzel, 1922.]
136. Frye, Northrop. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York and Birmingham: Harcourt, Brace & World Inc, 1963.
137. Fromm, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths*. New York: Grove Press Inc, 1957.
138. Havel, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990.
139. Heath, Stephen. „From ‘Narrative Space’“ in *Contemporary Film Theory*. Ed. Antony Easthope. London and New York: Longman, 1996, 68-94.
140. Hemingway, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York: Scribner’s Sons, 1953.
141. Hesse, Herman. *If the War Goes On...: Reflections on War and Politics*. Trans. Ralph Manheim. London: Pan Books Ltd, 1976 (1946).
142. Higgins, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
143. Holmes, Paul and Karp, Marcia. *Psychodrama: Inspiration and Technique*. London, New York and Tavistock: Routledge, 1991.
144. Howard, Michael C. *Contemporary Cultural Anthropology*. New York: Harper Colins College Publishers, 1995.
145. Hoffmann, Frank W. and Bailey, William G. *Arts & Entertainment Fads*, Vol. 1. New York and London: Harrington Park Press, 1990.

146. Христов, Стојан. „Бабари“. Прев. Ленче Милошевска во *Раскази и записи*. Скопје: Македонска книга, 1993, 75-8. [Christowe, Stoyan. „Kukeri“, *Theatre Arts*, Vol. 24, (April) 1940, 259-62.]
147. Huxley, Aldous. *The Doors of Perception*. London: Chatto & Windus, 1974 (1954).
148. Husserl, Edmund. *The Idea of Phenomenology*. Trans. William P. Alston and George Nakhnikian. The Hague: Martinus Nijhoff, 1964 (1905).
149. Caillois, Roger. *Vocabulaire esthétique*. Paris: Gallimard, 1978 (1946).
150. Calder, John (ed.). *A Samuel Beckett Reader*. London: Picador, 1983.
151. Calder, Nigel. *Einstein's Universe: A Guide to the Theory of Relativity*. London: Penguin Books, 1990.
152. Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996.
153. Cashmore, Ellis.*And There was Television*. London and New York: Routledge, 1994.
154. Castles, Stephen and Miller, Mark J. *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. London: Macmillan Press Ltd, 1993.
155. Corrigan, Robert W. *The World of the Theatre*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman & Company, 1979.
156. Cohen, Dan Baron. „Resistance to Liberation: Decolonizing the Mindful-Body“, *Performance Research*, 1(2), 1996, 60-70.
157. Црвенковска, Билјана С. *Мийски лавириний: Пајџување низ мийскиите слики*. Скопје: Магор, 2004.
158. Crowther, Paul. „Postmodernism in the visual arts - a question of ends“ in: *Postmodernism and Society*. Ed. Roy Boyne and Ali Rattansi. London: Macmillan Education Ltd, 1990, 237-59.
159. Cross, Charles B. „Doesn't will and didn't-did“, *Australasian Journal of Philosophy*, Vol. 80, No. 1, March 2002, 101-6.
160. Џејмсон, Фредерик. „Просторните системи во ‘Север-северозапад’ во *Сè илшо сѐе сакале да знајте за Лакан, а сѐе се илашеле да го ирашајте Хичкок*“. Прир. Славој Жижек. Прев. Драган Јакимовски. Скопје: Темплум, 2002, 70-105. [Jameson, Fredrick. „Spatial systems in ‘North by Northwest’“ in *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London and New York: Verso, 1992, 47-72.]
161. Џепароски, Иван. *Уметничкојо дело - во виџорајџа џоловина на 20 век*. Скопје: Култура, 1998.

162. Švankmajer, Jan & Švankmajerová, Eva. *Anima Animus Animace: Mezi filmem a volnou tvorbou*. Praha: Slovart & Arbor vitae, 1998.
163. Шелева, Елизабета. *Од дијалогизам до интертекстуалност*. Скопје: Магор, 2000.
164. Štajger, Emil. *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Prosveta, 1998. [Staiger, Emil. *Die Kunst der Interpretation / Grundbegriffe der Poetik*, 1951/1946.]

СПИСОК НА ИЛУСТРАЦИИТЕ

- *Дейски свет*, Јан Доби, 1987-88. Стр. 16.
- *Сребрена ѝосѿава*, Дон Мајц, 1994. Стр. 20.
- *Божја брзина*, Лоренс Алма-Тадема, на флаерот за изложбите на Ројал Колекцијата, 1998. Стр. 24.
- *Војници се движат со ѕлаваѿа на Фујивари но Михинори (убиен 1159)*, приватна збирка во Токио. Стр. 27.
- *Хамлеѿ*, Муха, 1899. Стр. 29.
- Мистериј на средновековната сцена (преземено од *Оѿовиоѿ ѿеатѿарски речник*, 1916). Стр. 30.
- *Циркус*, Серо, 1890-91. Стр. 32.
- Мотив на поштенска марка од Јемен. Стр. 35.
- Од *Треѿиоѿ арѿуменѿ* на Туѿиќ и Стефановиќ, 1995. Стр. 36.
- Детал од *Искушенија на свети Анѿон*, Гринвалд, ок. 1513-15. Стр. 39.
- *Чаѿа вино*, Вермер, ок. 1658-60. Стр. 40.
- Цртеж на Топор за *Скиѿи* на Ферлингети. Стр. 42.
- Рекламна страница во *Таѿу*, бр. 4, 1998. Стр. 45.
- Мотиви на поштенски марки од Унгарија. Стр. 46.
- *Дел, и уѿиѿе ѿоделен*, Дејв Мек Кин, 1998. Стр. 50.
- Од епизодата *Иззубеноѿо момче*, Тодоровиќ и Кнежевиќ (преземено од серијалот „Никад робом“, бр. 127, 1967). Стр. 55.
- Исечок од чешки магазин, архив на авторот, 90-тите. Стр. 57.
- Од серијалот со Корто Малтезе на Хуго Прат (преземено од *Градац*, бр. 134-135, 1999). Стр. 59.
- Цртежи на македонските „Големи мајки“ (преземено од книгата на Гимбутас). Стр. 61.
- Мотив на поштенска марка од Сан Марино. Стр. 63.
- Детал од *Иѿра на ѿронови*, Џим Барнс, 1995. Стр. 64.
- *Парсонсов камелеон*, фотографија на Франс Лантинг, 1997. Стр. 68.
- *Да се одржи бесконечноѿа*, Џим Барнс, 1997. Стр. 72.
- Цртеж на сребрена тетрадрахма со Александар Македонски, Виктор Лилчиќ, 1994. Стр. 75.
- Од „Групата ТНТ“ на Магнус и Бункер (преземено од *Алан Форд*, бр. 1, 1994). Стр. 81.

- <i>Поџај</i> , Бад Сагендорф, репродукција од архивот на авторот.	Стр. 82.
- <i>Никелсовци</i> , А. Пере, 1934.	Стр. 87.
- <i>Семјуел Бекеј</i> , фотографија на Џери Бауер, крајот на 80-тите.	Стр. 90.
- Цртеж на Франц Кафка, разгледница на издателството „Торст“, 90-тите.	Стр. 92.
- Исечок од англиски магазин, архив на авторот, 1993.	Стр. 97.
- Корица од <i>Малиџе расџуџиџени девоџки</i> , Ерик Стентон, 1965.	Стр. 98.
- Мапа на Амброзиус Холбајн, фотокопија од архивот на авторот.	Стр. 102.
- <i>Присџојна џочииџ</i> , Е. Стентон, 60-тите.	Стр. 104.
- <i>Часови џо ерос</i> , Е. Стентон, 1964.	Стр. 108.
- <i>Дуџка во некој</i> , Е. Стентон, 1963.	Стр. 114.
- Од епизодата <i>Лили и ловецоџиџ со</i> Кен Паркер на Берарди и Милацо, 1979.	Стр. 116.
- <i>Чџиџириџиџе џавачи на Аџокалиџсаџиџа</i> , Дирер, 1498.	Стр. 119.
- <i>Крик</i> , Мунк, 1895.	Стр. 122.
- Детал на Нолига и Фери, (преземено од албумот <i>Заџор</i> , 1986).	Стр. 125.
- <i>Секс карневал</i> , Е. Стентон, 1964.	Стр. 128.
- Етикета за бренди.	Стр. 129.
- Од стрипот <i>Маџеџиџ Шоу</i> , Томпсон, Крејвн, Колинс Санс, 1979.	Стр. 130.
- <i>План за џресџиџаџиџ</i> , Е. Стентон, 1964.	Стр. 135.
- <i>Suerte de Muleta</i> , Пикасо, 1957.	Стр. 140.
- Енциклопедиски цртеж на Дурел, репродукција од архивот на авторот.	Стр. 144.
- <i>Мечоџиџ во каменоџиџ</i> , Алан Ли, 1977.	Стр. 149.
- Мерлин Монро (преземено од „Минатото со филмот“, на Питера, 1987).	Стр. 153.
- <i>Небоџиџо на Тиџиџан</i> , Фред Гамбино, 1998.	Стр. 154.

Белешка за авџороџ

Горан Тренчовски (1970) завршил режија на Академијата за уметности во Нови Сад. Има режирано повеќе проекти на телевизијата, филмот, театарот и радиото, од кои некои се здобиле со домашни и меѓународни признанија. Напишал над сто текстови објавени во стручни и популарни списанија. Автор е и на книгите: „Од питач до крал“ (1995, Талија), „Орбис пиктус“ (2001, Магор) и „Парс Про Тото (2008, Улис). Книгата „Поетика на (де)тронизацијата“ се занимава со препознавањето на драмските феномени кои го одбележаа дваесеттиот век. Директор на Астерфест.

*

Note on the author

Goran Trenchovski (1970) graduated directing at the Academy of Fine Arts in Novi Sad. He directed a lot of projects on television, film, theatre & radio and won domestical and international awards for some of them. Has written over 100 articles published in especial and popular reviews. He is an author of the books: „From Beggar to King“ (1995, Thalia) and „Orbis Pictus“ (2001, Magor) and „Pars Pro Toto“ (2008, Ulyssos). „Poetics of (De-)Thronization“ is a writing about the recognition of the 20th c. dramatical phenomena. He is head of Asterfest.

Горан Тренчовски: **Поетика на (де)тронизацијата**

Електронско издание
според книгата издадена во 2004 година

ISBN: 9989-905-35-5