

**Биљана Рајчинова-Николова**

**BijlanaRajčinova-Nikolova**

Faculty of Media and Communication  
Singidunum University in Belgrade (Serbia)

b\_rajcinova@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-7984-2347

<https://doi.org/10.34768/8hxn-ge15>



Nr: 1 (2019)

ISSN (on line) 2658-154X

## **КНИЖЕВНОСТА, ТРАДИЦИЈАТА И ПОПУЛАРНАТА КУЛТУРА**

### **(ПРЕКУ ПРВИОТ МАКЕДОНСКИ ИГРАН ФИЛМ *ФРОСИНА*)**

Literature, Tradition and Popular Culture

(Through the First Macedonian Feature Film *Frosina* )

#### **Abstract**

The phenomenon of transporting novels into a film medium to examples of writers - scriptwriters is an opportunity for analyzing the relation literature – film and the relation tradition - popular culture. Relationships that finds a place in the first Macedonian film *Frosina*, which can be spoken from the aspect of tradition / past, but also from the aspect of popular culture / present. The subject of research is to explore the meaning of *Frosina* from the aspect of tradition and from the aspect of the popular culture, and thus to define the ways which tradition constructs the literature and the film, and popular culture deconstructs them and establishes parameters of global village. The hypothesis is from the aspect of tradition the role of the literature appears to be similar to the role of the film, but from the aspect of popular culture the literature is freed from ideological interpretations and the film invites the spectator to the revolt. The purpose of the research is to explore the role and the function of the tradition on the construction of the literature and of the film and of the popular culture on the deconstruction of the literature and of the film and changing their meaning depending from the current events and needs. An opportunity for realization of the goal is an interpreting the meanings of terms literature, film, popular culture and tradition, and analytical discursive follow-up of the content of the film *Frosina*, shot 1952 by Vojislav Nanovik, according to the script "The *Frosina* and the Son" by Vlado Malevski.

**Keywords:** literature, film, popular culture, tradition, film *Frosina*

**Клучни зборови:** книжевност, филм, популарна култура, традиција, филм *Фросина*

#### **1. Релација книжевност - филм**

Компаративната просудба на книжевноста и филмот има повеќе методолошки исходишта, а меѓу првите спаѓа компаративната книжевна наука, потоа компаративната естетика, која Мукаржовски ја именува „компаративна семиологија на уметноста“<sup>1</sup> и постмодерната теориска рамка каде спаѓа теоријата на текстот определена со својот предмет - текстот кон интердисциплинарните проучувања и интереси. Борис Ејхенбаум, припадник на руската формална школа, позната по врската и соработка со филмски автори и врз конкретни филмски проекти, пишува: „книжевноста е најбогатиот извор на материјал за филмот, а самата неопходност на сценариото претставува врска на филмот со книжевноста“<sup>2</sup>. Врската помеѓу книжевноста и филмот не е еднонасочна, ниту по својот облик, ниту по медиумската структура, а не се исцрпува ниту со аспектот на интермедијарноста, која ги опфаќа само посебните релации и односи меѓу двата система на уметнички конвенции, феноменот на преносот од еден во друг медиум. Постојат сличности на медиумски план, на мономедијално ниво определено од наративната структура како нивен заеднички, обликотворен елемент. Сродни се како временски/темпорални уметности - со посредство на нарацијата која има темпорална структура создаваат дијегеза, имагинарен простор и свет, во чие обликување важност има точката на гледањето, а нивен структурен императив е дескрипцијата. Основната разлика меѓу книжевната и филмската дескрипција Симур Четмен ја гледа во „контролираната селекција“ кај книжевноста и „изобилството и визуелната преспецификација“ кај филмската постапка<sup>3</sup>. Обете ги поврзува метонимскиот принцип, претставување на делот наместо на целината.

Овие елементи се надополнуваат со интерферентни односи. Првата група ја сочинуваат феномените на адаптација како интерсемиотички проблем - книжевните текстови со различна жанровска и стилска провениенција се адаптираат, прилагодуваат и

<sup>1</sup> Мукаржовски Јан. *Огледи из естетике и политике*, Београд, Нолит 1998. – с. 34.

<sup>2</sup> Ejhenbaum Boris. *Knizevnost i film*. Beograd, Nolit, 1972. – s. 44.

<sup>3</sup> Четмен Симур. *Ликови и приповедачи*. Београд, Нолит, 1995. – с. 104.

пренесуваат на филмското платно. Ова е најчестата група на односи и најпознатата, го сочинуваат текстуалниот образец, изворниот материјал на сценаристичката обработка. Обликот на индивидуалната, херменеутичка и поетичка интервенција што се прави над книжевниот изворник е во склад со изменетите медиумски барања на филмот, сижето го градат оригинални стилски постапки. Едновремено се врши избор на одделни, специфични за филмскиот автор или за културолошкиот фон на епохата, стилски аспекти. Пправењето на римејк филмови ја покажува индивидуалната природа на секој одделен проект, стилизацијата својствена на едно авторско читање и стилогеноста на самиот филмски медиум по однос на литературата. Се одигрува процесот „стопување на хоризонтите“ – хоризонтот на минатото (книжевното дело) и хоризонтот на сегашноста (филмската адаптацијата), значаен во случаите на адаптација на историските романи и драми. Филмот со својата уметничка структура, предочува автономна и креативна отстапка од оригиналниот книжевен предтекст. Втората група ги опфаќа интермедијалните проникнувања, временската природа на филмот и книжевноста, придонесува, преземањето на одделните постапки и материјали, според Павао Павличич<sup>4</sup> „да се одвива во метафоричка смисла, со посебно нагласување на интермедијарната релација“<sup>4</sup>. Филмот може да преземе книжевен цитат (тоа се случува во делата на Жан - Лик Годар - во францускиот филм „Живеење на својот живот“ (1962) се цитира една филозофска расправа за јазикот), да се огледа во подражавањето на романескниот наративен образец, во умножувањето на приказната, евоцирањето на внатрешниот монолог, предочувањето на сопствената генеза како тема. Ова е видливо во новите филмови кај Вим Вендерс, кој соработува со раскажувачот Петер Хандке (во „Небото над Берлин“ се подражава внатрешниот монолог), кај браќата Коен во метафилмскиот проект „Бартон Финк“, филм за настанокот на еден филм.

Обратно, книжевноста од филмот најевидентно ја позајмува монтажата како облик на организација на материјалот, како јукстапонирање на хетерогени наративни секвенци, карактеристично за авангардните остварувања, за краткиот расказ, за романите на Кортасар<sup>5</sup> (аргентиски писател со чувство за фантастичното и надреалното што го населуваат

<sup>4</sup> Павличич Павао. „Интермедијалне ситуации“. // *Република*, бр. 5/6. , Београд, Нолит, 1987. - с. 45.

<sup>5</sup> Кортасар Хулио. (1914-1984). *Куцкамен*. Скопје. Темплум, 2012.

секојдневието и што произлегуваат од него самото) на пример. Во постмодернистичката книжевност состојбата е посложена - преточување на различни дијалектни степени еден во друг, на текстот во стварноста, на филмот во текстот. Возвратното дејство на книжевноста врз филмот доаѓа од областа на книжевно-научната методологија и епистемолошките аналогии во проучувањето на филмската и книжевната уметност, што ја сочинуваат третата група на соодноси меѓу овие две уметности.

Теоријата на текстот поникната во методолошката школа постструктурализам, афирмира нови теориски термини, посочува одделни уметнички постапки или структурни елементи на делото, кои можат да бидат доведени во апликативна врска и со доменот на филмската уметност. Најзначајната поставка на оваа теорија е фундаменталната проникнатост и врска, која постои помеѓу различните дискурзивни сфери, т.н. интертекстуалност и на неа примерените посебни аспекти на соодноси како цитатноста, метатекстуалноста, паратекстуалноста и архитектстуалноста<sup>6</sup>. За филмот како уметност секој од овие аспекти наоѓа практична и реална поткрепа во самото творечко искуство, во односот спрема филмската, но и другите видови уметничка традиција - во самата концептуална потреба за преиспитување на смислата, генезата и обликот на филмските конвенции, одделните филмски жанри и филмот како медиум. Цитатноста како феномен на интертекстуалноста во книжевната уметност, во сферата на филмот се карактеризира со тешкотии со самото препознавање и дефинирање на цитатот. Заради полесна ориентација, Анте Петерлиќ, предлага „глобална типологија на филмските цитати, како меѓуфилмски и инифилмски (интермедијарни) и предупредува дека цитатот како феномен на филмската поетика, подлежи на процесите на преобразба“<sup>7</sup>. Со оглед на динамичноста на самиот филмски кадар, цитатот може да има различно траење, посебен простор во филмското доживување, драматуршка функција, која се разликува од оригиналот и токму во таа контекстуализација на цитатот во новиот филмски продукт според Петерлиќ, „треба да се очекува и бара автономна вредност на новосоздадено дело“<sup>8</sup>. Цитатот не се надоврзува на механичката трансплатација на поедини делови и кадри од еден во друг филм или друга

<sup>6</sup> Жерар Женет. *Палимпсест*. Белград. Книжевност, 2003.

<sup>7</sup> Петерлиќ Анте. *Филмска Енциклопедија*. Загреб. Југословенски лексикографски Завод „Мирослав Крлежа“, 1986 – с. 56.

<sup>8</sup> Ibid., 62-67.

уметност, слично како и во книжевноста, определбата на цитатот е деликатна задача, која бара посебена ерудиција од критичарот, проникнување во формалните аналогии и структуралните хомологии.

Умберто Еко во својата анализа на „Казабланка“, воведува две нови категории на расветлувањето на филмската интертекстуалност – интертекстуалните рамки ја претставуваат групата на „стереотипни ситуации изведени од поранешната текстуална традиција“<sup>9</sup>, како двобојот меѓу шерифот и мангупот. Интертекстуалните архетипи/магичните интертекстуални рамки, означуваат однапред определена и чиста наративна ситуација рециклирана од безбројни други текстови, но која предизвикува и емоции и нејасно чувство на дежа ву. За значењето што го имаат овие интертекстуални елементи, за вкупната естетска вредност или егзистенцијата на филмското дело, Еко вели: „Казабланка стана култен филм, токму затоа што не е еден филм. Тоа се филмови.... Кога сите архетипи ќе избијат на виделина, ние тука ја чувствуваме хомерската длабочина. Две клишеа тераат на смење, но стотина нè трогнуваат“<sup>10</sup>. За разлика од Казабланка, кадешто цитатноста несвесно се спроведува, постмодерните филмови настапуваат со развиена „интертекстуална свест“, цитатноста за нив е „единствен начин да се поднесе товарот на филмската енциклопедиска стручност“<sup>11</sup>. Современиот филм настапува како и современата литература, со втемелена, некогаш и експлицитно изразена свест за себеси, за уметничките конвенции, традицијата, има кохерентна концептуална база и отворена концептуална програма. Едната од неговите омилените постапки - интертекстуалноста, претставува појава на текст во текстот, филм во филмот, удвојување на онтолошките степени на самиот текст или пак металепа – прелевање на тие степени еден во друг. Тоа се случува во *Жената на францускиот поручник*<sup>12</sup> филм за снимање на еден филм и за актерите на филмот. Она што Еко го нарекува „интертекстуални рамки“, спаѓа во доменот на архитекстуалноста, онаа свест за жанрот и неговите законитости, за реториката, за наративната структура и ликовите кои се точно препознатливи и определени, зависно дали се работи за мелодрама, трилер, вестерн, историски спектакл, научно-фантастичен филм.

<sup>9</sup> Умберто Еко. „Казабланка – култ филмови и интертекстуални колаж“. // *Момент*, бр. 18. Београд. Нолит, 1990. - с. 11 - 17.

<sup>10</sup> Ibid. 54-55.

<sup>11</sup> Ibid. 67-69.

<sup>12</sup> Фаулс Џон. *Жената на францускиот поручник*. Скопје, ИЛИ-ИЛИ 2012,

Од примерите се осознава елементот интертекстуалност како глобална ознака за различните релации меѓу филмовите, филмот и другите уметности, овозможува откривање на природата на филмскиот медиум, посебно за структурата на филмската традиција, за жанровските обрасци и типовите на филмската нарација. Со помош на Теоријата на текстот се распознааваат посуптилните елементи и постапки, од состојба на латентност – да се доведат до ниво на теориска рефлексija и анализа, да се проникне во архетипските слоеви на фасцинација предизвикана од филмското дело, филмските јунаци и филмските жанровски стереотипи. Поединечните уметности се проникнуваат една со друга и можат да се објаснат на еден прониклив, инвентивен и иманентен начин, како што тоа го прават книжевноста и филмот.

## **2. Спрега книжевноост – филм (литературна предлошка, текст или сценарио )**

Теоретскиот проблем спрегата книжевноост – филм може да се разгледува од книжевно теоретски или од филмолошки аспект. Во книжевноста, современите методолошки истражувања ги влечат корените од наратологијата и постструктуралистичките струења и говорат за наративната структура во прозата на филмот, а во филмологијата - филмската критика во својот опис се задржува на идејно – тематските комплекси во филмското дело. Секое оценување и класифицирање според фабуларно – мотивските слоеви го произведува прашањето за литературната „предлошка“ на филмот. Филмот во себе трансформирал многу од средствата на постарите уметности, и од литературата, а тоа што за претходник го има сценариото - текстот не значи и негова „литераризираност“. Филмскиот јазик презел книжевно-технички обрасци без кои е незамисливо неговото егзистирање – фабулата: „метафорика во вид на атракциона монтажа, вклучување на минатото по пат на враќање назад, фигуративно типизирање, техника на издвојување на надворешното и внатрешното дејство, саморефлексija, наратор кој резонира, мултиперспективизам, мотивирање, внатрешен монолог во вид на оф-гласови, како и поместување на временските нивоа со помош на оф-гласови“<sup>13</sup>. Филмското сценарио линеарно ги развива настаните, низ епизоди, водејќи ги кон логично решение. Ова треба да се има предвид кога на македонскиот филм му се припишува една врска во литературата. Тоа посебно се

---

<sup>13</sup> Хорст Мајкснер. „Филмската литература и литературизиран филм.“//Literaturwissenschaft-Medienwissenschaft“ 1977. – s. 91.

нагласува во врска со првите играни филмови снимени во педесеттите, а Цветан Станоевски, го проширува и на целокупната продукција, со оглед на бројот на филмовите кои се снимени како екранизации на литературните текстови. Констатацијата на Станоевски за неотпорноста на тие филмски сценарија во облик на „нивната пренагласена литерарност“<sup>14</sup> огласува една тенденција во македонскиот филм, која се рефлектира во првиот македонски игран филм *Фросина*, снимен според сценариото „Повест за Фросина и синот“ на Владо Малески, кој е познат како прозаист од првата фаза на современата литература, и како раскажувач, а неговите романи датираат од многу подоцна.

### 3. Сценаристички модел (наратор кој резонира, мотив на една култура)

Повод да се пишува за првиот македонски игран филм *Фросина*, снимен 1952 во режија на Воислав Нановиќ, овозможува на конкретен пример да се експлицираат теоретските проблеми, во филмот се рефлектираат сите наведени состојби, а најмногу фактот што филмот е снимен според сценариото „Повест за Фросина и синот“ на Владо Малевски, кој е свртен кон традиционалното реалистичко обликување на материјата, со доминација на конкретни ситуации во време и простор, предадени со природен и дескриптивен израз. Малески ја истакнува идејата на Револуцијата и улогата на вредностите во неа, сместувајќи ја во социјално-историски простор преку фиксирање на регионални ознаки и инсистирање на доживеаното и автентичното. Оперира со женски ликови и нивното трагично искуство, а ликот на мајката го доведува до симболички димензии откривајќи во него идентитет на јунак способен да ги издржи суровите вистини на стварноста и да го сугерира проклетството на личната драма. Подоцна ќе го еволуира јунакот, ќе навлегува во посложени психолошки слоеви, инсистирајќи на монолотот и на диференцирање на прозните структури, а во сценариото за *Фросина*, достигнува созревање на својот раскажувачки дискурс. Во романите го развива и осмислува односот на поединецот и историјата, го потенцира издвојувањето од колективната егзистенција преку егзистенцијално-поетска симболика, но и се проширува на човечки судбини како носители на различни мотиви, за да го долови епскиот дух во комбинирање на уметничко-стилските проседеа, асимилирајќи ги импулсите на фолклорното наследство. Со помош на

<sup>14</sup> Станоевски Цветан. „Македонскиот игран филм во институционалните координати“. // *Вториот почеток на македонскиот филм* / Скопје, Кинотека на Македонија, 1990. - с.56.

симболичките носители ја нагласува врската меѓу внатрешниот свет на јунакот и надворешните збиднувања, како што тоа го прави со разбојот во *Фросина*, што подоцна стана и наслов на негов роман од 1969 година.

Текстот за првиот македонски филм е врзан за творештвото на авторот, од него ги црпи тематски-идејните преокупации и формалистички моменти, и има функција на цврста сценаристичка структура целосообразна на претворбата во филмски јазик. Впечатлив е насловот на сценариото „Повест за Фросина и синот“, со него се маркирани две работи – жанровската определба и акцентирањето на два лика како носечки и ваков наслов е „нефилмичен“ и не можел да се задржи на филмот. Повеста како книжевен вид ја карактеризира наративност, живо излагање на историско збиднување или на легенда во прозен облик. Жанровските клишеа во филмската уметност функционираат поинаку, па од аспект на сценариото определбата за повеста е неважна. Втората забелешка се однесува на несмотреното (несмотрено зашто сценариото секогаш мора да селектира една личност во главен карактер) прелевање на два лика како централна категорија и во насловот. Како што сугерира вистинскиот наслов на филмот тоа е Фросина, мајката – хероина која во себе ја носи и низ својот однос кон синот ја изразува трагиката на едно време и на еден етнос. За неа се врзува и генерализира идејата и се претвора во драмска премиса. Носечкиот лик го изразува својот поглед на свет, ставовите, карактерот и однесувањето и се идентификува низ целото филмско дејство. Малески гради животворени прецизиран филмски лик, кој го носи сценариото, и низ него и со него се откриваат и следат и другите елементи.

Почетокот, експозицијата нè воведува во основната ситуација на приказната, ни ја открива нејзината премиса, го ситуира главниот лик. Во ноќниот риболов Климе, синот на Фросина, и Крсте спасуваат двајца илегалци кои се во бегство пред бугарските патроли. Климе го носи едниот од нив, Гоцета, дома и тоа ‘сокривање’ е моментот што ќе го пресврти секојдневниот беден живот на Фросина. Оттука натаму се запознаваме со ликот на Фросина како субјект на драмското дејство, дефиниран низ потребата да се сочува последниот и единствениот син како светла точка и смисла на нејзиниот живот. Првата четвртина од текстот ни кажува сè што е потребно за приказната, како таа ќе се развива и како ќе заврши. Заpletот, така и почнува – од моментот кога Фросина ја вклучува својата животна приказна. Сеќавањето на Фросина ја вклучува категоријата на лик-наратор кој



резонира за да го издвои временски внатрешното од главното дејство. Овие биографски информации го одредуваат правецот на дејството, го расветлуваат мотивирањето на побудите за дејствување на носечкиот лик. Средишните две четвртини од наративната линија го дефинираат конфликтот - потребата да се задржи синот од искушението на партизанската борба и да им се спротисти на силите кои го предизвикуваат конфликтот, а кулминацијата се достигнува кога Климе и соопштува на Фросина дека стапува во илегалното движење. Епизодите со неговата девојка Љуба и со бугарскиот офицер Асен, кој престојува во нејзиното чорбациско семејство, го потенцира фигуративното типизирање и ја доловуваат социјалната основа на конфликтот. Токму односот меѓу Љуба и Климе, како уште една препрека на патот за одржување на сонот на Фросина за нејзиниот син, на крајот доведува до зголемување на драмската тензија. Од таа точка на перипетијата произлегува и конечниот судир Климе-Асен, кој повлекувајќи се како нишка низ фабулата сега трагично завршува по обајцата. Резолуцијата или расплетот ја носи индицираната преобразба на Фросина низ која големата мајка наоѓа во себе нови емоции и надежи и го продолжува својот пат со партизаните. Станува збор за сценарио во кое идејата му претходела на креирањето на ликот. Од таа идеја произлегла и акцијата и нејзиниот носител – ликот. Дијалогот ја води приказната напред, ги открива ликовите, конфликтите, ги изразува емотивните состојби и намери. Не само што го разоткрива ликот, туку и ја коментира акцијата, комуницира со гледачот преку фактите и информациите кои ги носи во себе. Тој и ја овозможува реалистичноста и спонтаноста на филмската приказна. Наративното сиче е во функција на кинестетскиот израз, кој останува во доменот на реалистичкото проседе, и не станува збор за инфериорност на филмот по однос на литературната предлошка.

Што се однесува до популарниот феномен на ‘вплеткувањето на книжевниците’ во филмот, тоа е веќе општо место во филмското производство, од транспортирањето на романи во филмскиот медиум до примери на писатели – сценаристи. Владо Малески ги сублимирал своите творечки дострели во една сценаристичка форма, а како текст „Повест за Фросина и синот“, зазема соодветно место и во неговиот книжевен опус. Иако, по повод овој филм не би можело да се постави како основна во него проблематиката на претворање на книжевноста во филм, останува присутен проблемот на транспортирање на

одредени наративни структури и ситуации во друг медиум, што ја отвора анализата на специфичните карактеристики на романот на филмот.

Еден од моментите кои можат да се посочат во врска со опсервациите е корпусот од секвенци поместен на самиот приод од експозицијата кон заплетот, означен како нарација – сеќавање на мајката пред ранетиот партизан сокриен во нејзиниот дом, кој се состои од деловите: Невеста/Свадба/Разделба/Рожби/Фросина и Јане/Да умрам јас?Писмо/Климе/Во мегазата/ По старите патишта/ Враќање. Кадрите се постојано прекинувани со приказ на раскажувачот и со претоп нè враќаат кај Фросина. Постапката на приказната во приказната ги надврзува различните временски нивоа во филмот и е поврзана со главнината на идејата. Авторот се задржал на основната потреба на едно современо сценарио да нема во него ништо повеќе отколку минимум информации потребни за функционирање на уметничката слика кај гледачот. Во оваа втемелена биографија, која го зазема ударното место во делото, се проширува сижејната линија со приказ на судбината на јунакот и нејзиниот развој, откривајќи ни ја мотивацијата дека во синот се согледува својот живот и иднината и објаснувајќи ги постапките со кои јунакот реагира на опасностите. Минатото е вклучено со враќање наназад и со ставање во заграда на една рамковна и една внатрешна нарација, вклучен е и наратор кој резонира (а употребата на наратор кој резонира ја обогатува филмската приказна која е објективна, фокусирана однадвор, врзана за минетичко прикажување на наративната функција) преку дијалогот кој ја презема функцијата на внатрешен монолог. Нараторот - рефлектор ја потенцира разликата меѓу епската фикција на филмската приказна и личното известување на нараторот во прво лице, што се обележува како „фингиран исказ на стварноста“. Таквата квази - автобиографичност го засилува доживувањето и искуството, и на мотивацијата ѝ дава егзистенцијални и конкретни димензии. Ликот се сеќава на своето доживување и резонира од аспект на својата сегашна егзистенција.

Филмот *Фросина*, според Цветан Станоевски и припаѓа на групата филмови кои ја третираат „историската појавност со претпоставка на можен начин или личност“<sup>15</sup>, а Ѓеорѓи Василевски вели: „филмот влегува во првата група филмови чија типолошка –

<sup>15</sup> Станоевски Цветан. „Македонскиот игран филм во институционалните координати“// *Вториот почеток на македонскиот филм* / Скопје, Кинотека на Македонија, 1990. - с.65.

структурна спецификација условно се поистоветува со фолклористичките тенденции, а во обликување на содржините важност добива реториката која и припаѓа на поетиката на епот<sup>16</sup>. Ликовите се типолошки конзистентни врз начелото на поделбата добро-зло и според Василевски: „*Фросина* е конципиран според фолклорната митологија, иако се појавуваат и елементи што им противречат на таквите конвенции“<sup>17</sup>. За „национално-фолклорно историски етнос“ говори и Благоја Куновски (филмски критичар и уметнички директор на фестивалот „Браќа Манаки“), потенцирајќи го моментот во кој драмската функција на личноста се сврзува со одредувачките фактори на сценаристиката и драматургијата, каузално излачени од книжевната фолклористичка традиција. Мотивиката на фолклористичката традиција и на реалистичкото проседе со социјална димензија, како и на една егзистенцијална драматика на национално минато, го исполнува просторот на книжевната историја и преку неа наоѓа место и во литературниот предтекст за првиот македонски игран филм. Во *Фросина* дури и метафориката и симболиката се градени на начин типичен за јазичното размислување и како такви се визуелизираат во филмската приказна. На пример разбојот, нишките на разбојот, Фросина која постојано ткае на него – кога Климе доаѓа и ѝ соопштува за својата одлука и подоцна кога таа го чека да се врати и му подготвува тенка. Нишките на разбојот и самото ткаење се надоврзуваат на нејзиното сфаќање и прифаќање на животната судбина и на она што таа го наметнува како свое лично гледиште на фонот на колективната трагика. На сличен начин и описот на природата во неколкуте кадри во текот на целиот филм ја задржува својата поетска функција. Посочените примери се евидентни за практиката на визуелизирање на текст кој изникнува од еден претходно стандардизиран дискурс. Она што го изрази Георги Старделов како „автохтона црта на нашата драматургија – откривањето на собитијата веќе збиднати во националниот колектив, а потем и во севкупната речова дејност“<sup>18</sup> може да се примени и на филмски дела од типот на *Фросина*, кои го карактеризираат почетокот на македонската кинематографија.

<sup>16</sup> Василевски Ѓеорѓи. *Филмска енциклопедија*. Скопје, Култура, 2009. – с. 78.

<sup>17</sup> Ibid. 81.

<sup>18</sup> Старделов Георги. *Искушенијата на естетичкиот ум*. Скопје. Везилка 11, 2003. – с. 85

#### 4. Фросина – фигура на отсутноста (релација традиција популарна – култура)

За уметничкото дело (филмот *Фросина* и за ликот Фросина), коешто по својот тематско-стилистички контекст му припаѓа на едно хронолошко минато (идеолошки надминато) време, може да се говори на два начини, познати во херменеутичката теорија како ‘становиште на минатоста’ - традицијата и ‘становиште на сегашноста’ – популарната култура. Првото стојалиште – минатоста традицијата (активност на пренесување од минатото во сегашноста, структура што се наоѓа распната помеѓу дијахронија и синхронија, се стреми да изврши обединување на овие двете дихотомни димензии. Проучувањето на традицијата преминува во еден вид „метод“ при проучувањето на минатото и сегашноста т.е. при проучувањето на врските помеѓу минатото и сегашноста), ги истакнува културно-историските рамки на појавата и значењето на делото (се проследуваат димензии што ја сочинуваат аурата на првичност, историчност, музеалното знаење на филмот *Фросина*, односно самиот факт на творечкиот пробив на македонската култура во еден нов, комплексен медиум - филмот што го нагласува аспектот на делото како културно-историски монумент), односно ги опфаќа елементите групирани околу процесот на генезата на делото, респектирајќи ги рамките на културно-историскиот контекст и останувајќи во историски затворен поетички круг на тогашната обликотворна/традиционална парадигма. Второто становиште – сегашноста/популарната култура ги опфаќа елементите групирани околу процесот на процесуирање на филмот и неговото значење низ призмата на сегашноста, уметничкото дело се проицира низ призмата на неговата сегашна релеванција и значење, и на исказен и на културолошки план. Тоа налага поинакво согледување и вреднување на неговите структурни компоненти преку популарната култура надвор од традицијата. Што е со *Фросина* денес во времето на популарната култура („како политика на секојдневниот живот“<sup>19</sup> на преговарања и вкрстувања на политичките и општествените практики, на желби/мечти, фантазии) во времето на високата технологија на филмот и во рамките на една преобразба на егзистенцијалната/традиционалната парадигма во популарна парадигма што воспоставува параметри на „глобално село“? Како може да се толкува позицијата на носечкиот лик и типолошкиот профил на филмската приказна, и од аспектот

<sup>19</sup> Fisk Džon. *Popularna kultura*. Beograd, Clio, 2001. – s. 56.

на соодносот меѓу литературната подлога (сценаријот) и филмската слика, и од аспект на глобалната обусловеност на приказната од доминантниот културолошки модел (образец) на жената?

Со оглед на значењата на филмската метафора, која илустрира репресивна функција на традиционалната/патријархалната култура, Фросина и како лик (на сите жени во просторот што го сублимира јадот на поколенијата) и како филмска нарација го еманира фундаменталниот принцип на женската индивидуа и судбина - принципот на чекање. Ролан Барт пишува „историскиот дискурс на отсуството го изговара жената зошто таа е неподвижна, таа останува, а другиот заминува“<sup>20</sup>. Фросина е фигура на поднесувањето (passive voice) на консеквенциите што произлегуваат од некој Друг (семејството, сопругот, синот, историјата), модел на класичната жртва на колективниот субјект што традиционално ги супсумира во себе критериумите и каноните на машкото начело, како универзални параметри на личноста. Во таа смисла, Хреман Маер вели: „Во сите возрастни стадиуми женската имагинација е потисната во улога на секундант. Тоа сè прави функционално, зависи од машкиот стремеж за идентитет“<sup>21</sup>. Во рамките на една патријархална-репресивна култура, каква што е балканската, оваа жртвена позиција на Жената, нагласено се доживува, но се прифаќа и како природна (а не наметната) дистинкцијата на женскиот идентитет; жената воопшто и не се перципира врз фонот на жртвеноста. Одредбите на оваа култура ја насочуваат жената (најистакнатата одлика на целиот тој опструктивен поредок) кон фатализмот, т.е. прифаќањето на егзистенцијата како судбина - однадвор наметната, беспреговорна и конечна сила. Отаде, Јулија Кристева го опишува етичкиот профил на христијанството како: „исчезнување, апсорбирање и замрзување на женскоста во мајчинството“<sup>22</sup>

Примерот на Фросина го потврдува тоа во сите решавачки мигови од нејзината егзистенција, почнувајќи од вообичаената практика на присилна мажачка за непознат, постар човек, преку мајчинството како единствен модус на нејзината животна

<sup>20</sup> Bart Rolan. *Mitologike*. Beograd. Nolit, 1979. – s. 117.

<sup>21</sup> Mauer, Herman. 1981. *Autsajderi*. Zagreb.1981. – s.65.

<sup>22</sup> Кристева, Јулиа. 2006. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум, 2006. – с. 54.

самопотврда, па сè до сознавањето на конечниот апсурд на нејзиното осаменично, живеење – безнадежно чекање на нормалниот семеен живот и услови. Ваквиот принцип го фундаира и самиот облик на филмската нарација, кој носи длабока симболичка порака. Во делото доминира постапката на ретроспекцијата, т.е. апостериорното навраќање на веќе одминатите и завршени поглавја на животната сторија. Филмот е своевиден баланс на еден заокружен животен пат, а филмскиот исказ е даден во облик на констатација. Филмот е исповед, дискурзивна форма што ја нагласува пасивната позиција на говорникот, во случајов - Фросина, стеснета од актуелниот трепет и неизвесност во поглед на судбината на нејзиниот син, односно сознанието за сопствената животна фрустрираност, изјаловеност и обесправеност, како сопруга на печалбар, постојано сама и зачмаена во неизвесноста меѓу неговите (на)враќања и конечното исчезнување во туѓиот, далечен свет, кобен предвесник и придружник на смртта, што царува во „времето на филмот“. Овде би споменале едно укажување на Кристева, која го проследува третманот на женското низ историјата „како облик на зазорното (abject), т.е, отфрленото, грозното, сомничавото, срамното, предмет на страв и табу, длабоко непознато, енигматично и фасцинантно со оглед на својата моќ за враќање, донесување на нов живот на земјата“<sup>23</sup>.

*Фросина* е филм во кого преовладуваат силите на Танатасот, ако се имаат предвид конотациите на фаталистичкиот светоглед, независно од фактот што крајот на делото посочува една нова, нагорна линија на животите на протагонистите, кои се движат заедно по косата угорнина на хоризонтот, што се претопува во белата светлина како симбол на новото време, но и топос на оптимистичката соцреалистичката естетика. Сепак е тоа само краткотраен, искричав миг, што никако не го поништува, ниту пак го ослабува горчливиот впечаток на онтолошката меланхолија, во која чмае светот на провинцијата и жената – Фросина, како метафора на таа провинција. Филмското време распоредено во прилог на тегобноста, резигнацијата, тагата, го проникнува целокупното доживување на „Фросина“, како филмска елаборација на животниот чемер на една жена. Фросина е и трагична фигура, која страда без вина и страда непрестано во текот на целиот живот, кога се работи за статусот на жената, нејзиното чувство дека е жртва произлегува, како што покажува

---

<sup>23</sup> Ibid. 65.

Кристева „и од чинот на перманентно изостанување од социо-симболичкиот договор, т.е. од моќта и јазикот“<sup>24</sup>.

Отаде и проблемот на сегашната/популарната релеванција на *Фросина* форичното, апологетско истакнување на „новото време“, т.е. општествено уредување како решавачки пресврт на индивидуалната несреќа во полза на колективната среќа. Појдовната интенција на авторот на сценариото, писателот Владо Малески е да ја нагласи непоколебливоста на жртвата и стоицизмот на жената и мајка Фросина, која се приклучува на партизанската чета (и тоа без оглед на престојните ризици и напори), и повторно ја презема мајчинската улога, лекувајќи го, овој пат Гоце. Но, филмот кај денешниот гледач го призива општочовечкиот револт, независно од просторно-временските и идејните одредници. Тој револт од аспект на сегашноста/популарната култура го побудува третманот и статусот на жената како второстепена, односно детерминирана егзистенцијална фигура, во чиј домен и компензации стојат главно последиците од нечие Туѓо решавање, дејствување и избирање. Во таа смисла искажан е ставот на Адорно и Хоркхајмер дека „жената останува немоќна, со тоа што моќта и припаѓа само посредувана преку мажот (т.е. бракот)“<sup>25</sup> и мислењето на Х. Маер за жената за „аутсајдер во перманенција“<sup>26</sup> што го карактеризира „општествената екстериторијалност“<sup>27</sup> и тврдењето на Е. Морен дека „жената никогаш не била социолошки одредена“<sup>28</sup>, а главно и е препуштена на биологијата.

Фросина, во ниту еден момент, нема ниту елементарно право на избор. Таа постојано се соочува со еден збир на повеќе донесени одлуки и правила. За разлика од мажот (сопругот, синот), нејзиниот животен простор е куќата, а единствената перспектива – прозорецот и вратата, што служат за доставување на натамошните животни и семејни пресуди. Преродбата на жената како фигура на пасивност, Кристева ја формулира на следниов начин: „Призивајќи го името и судбината на жената, попрво се мисли на просторот, кој ја создава и обликува човековата сорта (вид и квалитет), одошто на

<sup>24</sup> Ibid. 69.

<sup>25</sup> Adorno Teodor, Hopkmer Martin. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo. 1989.

<sup>26</sup> Mauer Herman. 1981. *Autsajderi*. Zagreb. 1981. – s. 68.

<sup>27</sup> Ibid. 69.

<sup>28</sup> Moren, Edgar. *Duh vremena*. Beograd. Nolit. 1979. – s. 45.

времето, настанувањето или историјата. Жената е исклучена од можноста за лично влијание во сферата и текот на историското, т.е. развојното, дејствителното, пресвртувачкото. Таа е мета-категорија на промената на еволуцијата, а нејзиниот фундаментален проблем е токму укинувањето на нејзините желби и следствено на тоа прогресивното „разрешување од битисувањето“<sup>29</sup>. Она што е истакнато како парадоксално во статусот и функцијата на жената во симболичкиот поредок, се гледа од фактот што Фросина е ракоположена во „чуварка на Законот којшто ја укинува“, а нејзиното култно место е первертиран облик на христијанскиот култ на Богородица, што ја постигнува „идеалната идентификација“, по пат на „убиство на објектот на љубовта“ т.е. жената-мајка.

Отаде, Фросина којашто е двојна улога на хероина на филмот и нараторка на дејството, ја означивме како Фигура на отсутноста, таа фигурира како транспарентен лик, во и низ кого протекува самоволниот тек на личната (семејната), националната и историската судбина. Фросина е разрешена од своето битисување преку одлуките што ги донесле, во нејзино име, Другите – оние што го зацврстиле и потврдиле, со својата постапка, одвивањето на симболичкиот поредок. Фросина, едновременно е раздвоена од својата желба и поставена во состојба на непрестан Копнеж во животот како копнеж по нешто кое допрва треба да случи и да биде вредно. Конечно, како секој објект на култот, Фросина е симболично убиена и мртва за сите можни и натамошни мотиви и дејства, кои излегуваат надвор од рамките на мајчинско-жртвениот циклус од обредни само-жртви (да потсетиме, пред Климе нејзе и умираат пет деца, а на крајот го губи и Климе, единствениот преостанат наследник).

### **Заклучок**

Фросина ја олицетворува метафората на Отсутноста, својата фактичка, егзистенцијална флуидност и кривост и во контекстот на едно поинакво време (пост – револуционерно или пост-херојско) го еманира својот универзален антрополошки профил

---

<sup>29</sup> Крестева Јулиа. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум. 2006. - с. 76.



на жена, којашто фалогоцентричниот поредок (традиционалната парадигма/патријархатот) ја проследува реторичката практика на обезличувањето, онеправданоста, подреденоста на предрасудите, поврзани со доминантниот „општествено-сексуален стереотип“<sup>30</sup>. Постоенето, како опстојувањето на тој стереотип, мошне пластично втиснат во естетската доминанта на првиот македонски филм, ја илустрира репресивната функција на патријархалната култура, која до пароксизам ги засилува опозитните принципи на половата егзистенција на мажот и жената, и со тоа на компонентата на национален и историски трагизам на одредениот социо-културен простор (во случајов со Македонија), ја надоврзува дополнителната компонента на индивидуалната трагика на Жената. Така жената (Фросина) е поставена во улога на двојна жртва (Жртва на историјата и Жртва на Семејството), која својата мачнотија ја стекнува како конечна и неумитна положба. Мотивиката на фоклористичката традиција и на реалистичкото проседе со социјална димензија, како и на една егзистенцијална драматика на национално минато го исполнува просторот на книжевната историја и преку неа наоѓа место и во литературниот предтекст за првиот македонски игран филм. Од друга страна пак современото популарно читање на првиот македонски филм *Фросина*, ја истакнува токму проблематизацијата на Нужноста, со помош на која се воспоставува практиката на жртвата и пресудата, како модус на определбата на женската природа и улога во светот на историјата.

Филмот *Фросина* кој го карактеризира почетокот на македонската кинематографија е своевидна творечка провокација да се бараат врските меѓу различните дискурси и нивното реперкусионирање и врз стилистичките постапки и иманентните законитости на различни уметнички облици. Владо Малески, остварува актива што е израз на неговото препознатливо и континуирано истрајување на филмското поприште, која сега предочена како избор, ја примаме и доживуваме во една неразделеност со популарната култура и со резултатите постигнати во домашната и светската кинематографија.

## Литература

---

<sup>30</sup> Popovic-Peric Nada. 1988. *Knizevnost kao zavocenje*. Beograd. 1988.

1. Adorno, Teodor, Hopkhmer, Martin. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo. 1989.
2. Arsic, Branka. „Mesto majke I mesto oca – beleške uz problem materinskog“ u delima J. Kristeva. (priredio). Beograd, Časopis, Gledišta, 1/2, 1990.
3. Bart Rolan. *Mitologike*. Beograd. Nolit, 1979
4. Василевски, Георги. *Филмска енциклопедија*. Скопје. Култура, 2009.
5. Врдловец, Зденко. „Филмска наратологија“. *Екран*, бр. 5/5. 1979.
6. Георгиевска-Јаковлева, Лорета. *Идентитети*. Скопје. Институт за македонска литература, 2012.
7. Годар, Жак-Лик.. *Живеење на својот живот*. Белград. Клио, 1962.
8. Женет, Жерар.. *Палимпсест*. Белград. Книжевност, 1989
9. Иванов, Всеволод. *Структура знакова у филму*. Белград. Книжевност, 1979.
10. Женет Жерар „Палимпсести“. Во: *Теорија на интертекстуалноста*. Катица Кулавакова (Прир.). Скопје. Култура. 2003, стр. 63-75.
11. Кортасер, Хулио.. *Куцкамен*. Скопје. Темплум, 2012.
12. Кристева, Јулиа. *Токати и фуги за другоста*. Скопје. Темплум, 2006.
13. Малуф, Амин.. *Погубни идентитети*. Скопје. Матица македонска, 2001.
14. Mauer, Herman. *Autsajderi*. Zagreb, 1981.
15. Moren, Edgar. *Duh vremena*. Beograd. Nolit, 1979.
16. Мукаржовски, Јан.. *Огледи из естетике и политике*. Београд. Нолит, 1998.
17. Павличич, Павао. „Интермедијалне ситуације“. *Република*, бр.5/6. 1987.
18. Петерлиќ, Анте. *Филмска Енциклопедија*. Загреб. Југословенски лексикографски Завод „Мирослав Крлежа“, 1986.
19. Porovic-Peric, Nada.. *Knizevnost kao zavosenje*. Beograd. 1988.
20. Станоевски, Цветан. *Искушението – филм* (есеи за македонскиот филм). Скопје. Култура, 1986.
21. Старделов, Георги. *Искушенијата на естетичкиот ум*. Скопје. Везилка 11, 2003.
22. Умберто, Еко. „Казабланка – култ филмови и интертекстуални колаж“. *Момент*, бр. 18, 1990.
23. Чаловски, Годор.. *Прочит*. Скопје. Штрк, 2002.

24. Чепинчиќ, Мирослав. *Македонскиот игран филм I,II– Годици на генезата и времето на стилските преобразби*. Скопје. Кинотека на Македонија, 1992.
25. Четмен, Симур. *Ликови и приповедачи*. Београд. Нолит, 1995.