M

Манчевски

Приредила Марина Костова



Содржина

Само морална обврска 25
од Марина Костова

Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост:
Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски 29
од Конор Мекгрејди

Факсимили 42

Бесконечна приказна 55
од Ијан Кристи

Факсимили 64

Чувствувајќи го параноикот, шизото и депресивецот:
Семиотичка анализа на емотивната архитектура на Македонија
во *Пред дождот* 89
од Сашо Александар Ламбевски

Факсимили 120

Теорија на сликата 145
од Ен Киби

Факсимили 202

Кога приказната ја крие приказната: Наративната структура
на *Прашина* (2001) на Милчо Манчевски 221
од Ерик Тангерстад

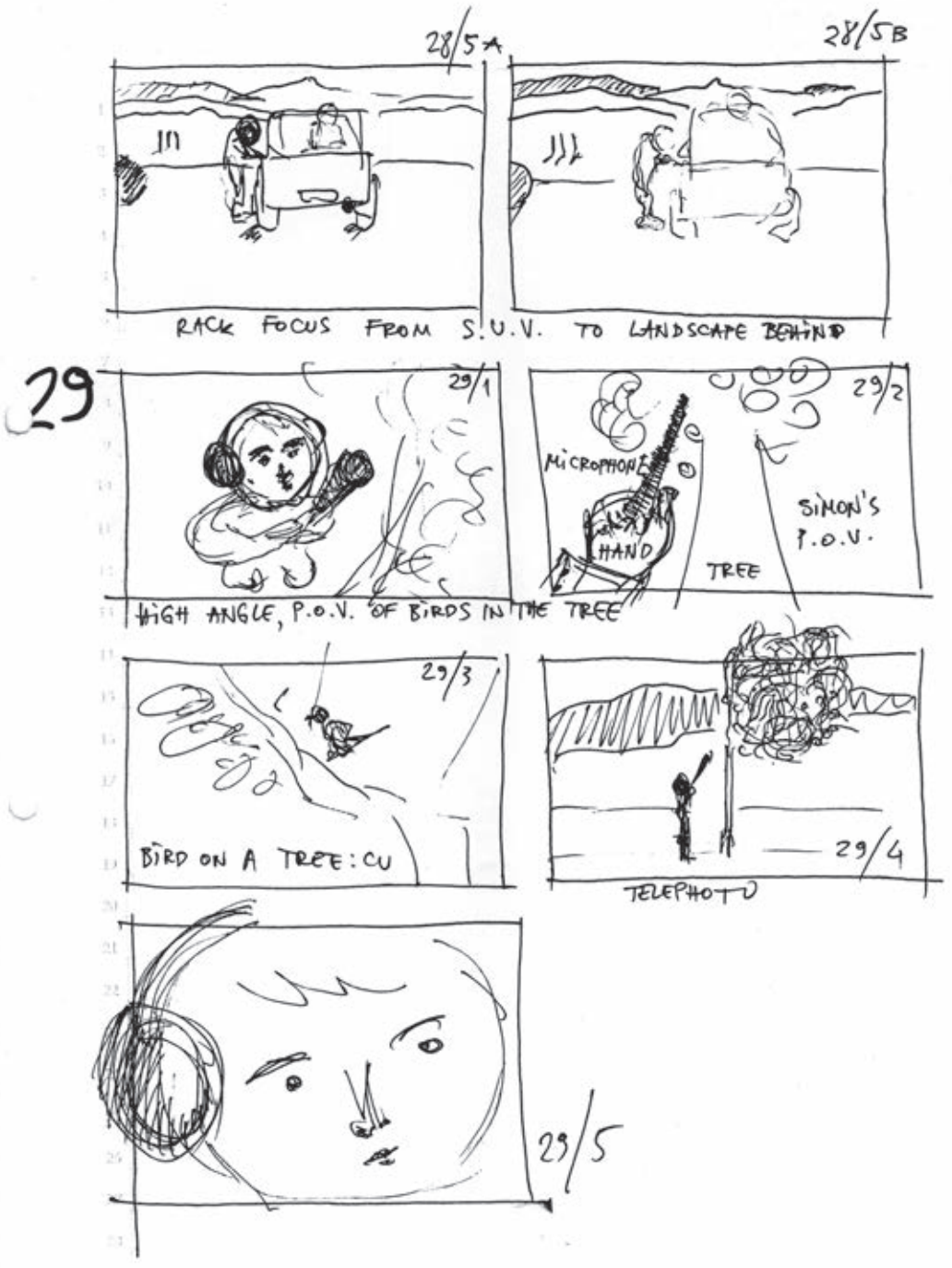
Факсимили 240

Бришење на *Прашина* во Венеција 273
од Ирис Кронауер

Сенки на Манчевски: Сексуалност и меланхолија 319
од Катерина Колозова

Факсимили 332

За *Мајки* на Манчевски: Анатомија на мизогинијата 357
од Катерина Колозова


28/5A
28/5B
RACK FOCUS FROM S.U.V. TO LANDSCAPE BEHIND
29
29/1
HIGH ANGLE, P.O.V. OF BIRDS IN THE TREE
29/2
MICROPHONE
HAND
TREE
SIMON'S P.O.V.
29/3
BIRD ON A TREE: CU
29/4
TELEPHOTO
29/5

Факсимили 374

Пукај бе, братучед, пукај! 394

Кратки форми 416

Концептуални практики во ликовните наративи на Милчо Манчевски 427
од Соња Абаџиева

Факсимили 444

Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија 446
од Конор Мекгрејди

Факсимили 492

Биографија 501
од Ирис Кронауер

Есеи од Милчо Манчевски 544

Зошто сакам да пишувам и мразам да режирам: Исповед на сценарист-режисер што се лечи 548

Вистина и прикаска, уметност и верба 572

Уметност, насилство + општество: Неколку белешки
Тон и функција: Уметност и ритуал 588

Кон тоталната уметност: Негацијата како движење 608

Луѓе со машинки 618

Проза од Милчо Манчевски 624

Духот на мајка ми 626

Желби 638

Пред дванаесет години 640

Дедо ми 643

Лет 645

Содржина



































Марина Костова

Само морална обврска



Многумина го сметаат Милчо Манчевски за еден од најоригиналните и најиновативни уметници на денешницата поради уникатниот спој на експеримент, поетичност, емотивност и барање активно учество од гледачот во конструирање на значењето на делото[1].

Неговиот прочуен *Пред дождот* (1994) се смета за едно од најдобрите дебија во филмската историја[2] и еден од најзначајните филмови на деценијата[3], а „Њујорк тајмс" го вброи на својата листа од „Најдобри 1.000 филмови на сите времиња". Опусот на Манчевски – во кој, меѓу другото, покрај *Пред дождот* влегуваат и наградуваните филмови *Прашина* (2001), *Сенки* (2007), *Мајки* (2010) и *Четврток* (2013), како и исто така наградуваните кратки форми *Тенеси* (1991), *Македонија вечна* (2009) и *1.73* (1984) – е редок во светската кинематографија по уникатниот начин на игра со времето, просторот и емоциите[4].

Режисерот, фотограф, концептуален уметник и писател Милчо Манчевски демонстрира супериорна контрола над формата и над емоцијата која ја предизвикува неговото дело. Тој посега вон конвенционалните наративни средства (на уметностите во кои твори) и ја крши формата на линеарно раскажување (понекогаш со оригиналниот кубистички наратив), а тоа го прави не само заради формален експеримент кој создава нов квалитет, туку и за да трансцендира чиста, невоздржана емоција. Таа е мајсторски дозирана и споделена на начин кој го тера гледачот длабоко да го чувствува и вреднува ова и да му верува на Манчевски – како што доликува на ретка, вистинска уметност.

Манчевски постојано го преиспитува односот на поединецот кон реалноста и духовноста. Неговите филмови не се лесни за гледање; тој ги мати очекувањата на гледачот и делото дејствува како провокативен контрапункт на пасивност[5]. Делото функционира како активен дијалог со гледачот кого го внесува во длабока интроспекција каде се додефинираат значењата на делото. Таа фасцинантна рефлексивност кулминира во *Мајки,* каде токму изборот на гледачот да верува дека нешто е фикција, а нешто факт, е сврзното ткиво што ги спојува во емотивна целина двата играни дела со третиот – документарниот.

Вистинската моќ на неговите филмови, како што вели ирскиот уметник и критичар Конор Мекгрејди, е „во способноста да го предизвикаат гледачот и да отворат разговор не само за филм, туку и за нашиот однос кон комплексната конструкција на општественото и историско ткиво во кое престојуваме."[6]

1 Конор Мекгрејди, „Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија"
2 Анет Инсдорф, Аудио коментар, *Пред дождот,* ДВД, Критерион колекшн
3 Ann Kibbey, "Theory of the Image, Capitalism, Contemporary Film and Women", Indiana University Press, 2005, стр.203
4 Keith Brown, An Interview with Milcho Manchevski, World Literature Today, 2008, 82/1: 12-15
5 Конор Мекгрејди, „Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски"
6 *Ibid.*

Еднакво на креативната иновативност, Манчевски како автор се издвојува и по речиси религиозната верба во делото и исклучителната спремност на крајна пожртвуваност заради одбрана на авторскиот интегритет од (некреативни) надоврешни упади. Одбрана како морална обврска, без оглед дали од корпорациска контрола, контрола од филмски студија, продуценти, фондови, политички естаблишмент или очекувања на критиката и фестивалските директори.

Таа фасцинантна пожртвуваност е карактеристична за сите фази на неговата досегашна кариера, од средината на 1980-тите, кога во Македонија безуспешно се обидува да го сними својот прв игран филм, преку режисерските почетоци во Њујорк, преку годините во холивудската индустрија и снимањето на *Пред дождот*, *Прашина*, *Сенки* и *Мајки* во Европа. Манчевски е роден во Македонија, но е школуван во САД и неговата кариера е главно во Њујорк и Европа. Фактот дека живее и работи на два континента, без постојана стабилна база било каде, на извесен начин го става во тешка улога на уметник вон системот, но и му овозможува дополнителна слобода. Како независен уметник тој е во позиција постојано да го преиспитува системот и да се бори со оние елементи кои му се заканувааат на авторскиот интегритет, често по цена на исцрпувачки личен емотивен ангажман.

Во една лична белешка (објавена во оваа книга) тој вели дека ја испитува самата материја на филмската индустрија – нејзиното потпирање на создавање послушност кон клишеата, митовите и готовите шаблони на однесување и мислење; го испитува и општоприфатеното мислење за постоечкиот политички светски поредок; конечно, се спротиставува и на хиерархијата на филмската индустрија, одбивајќи го авторитетот на пирамидата, борејќи се директно со многу авторитети.

Бескомпромисноста на Манчевски произлегува од неговата верба дека „уметникот има дијалог само со уметничкото дело“[7] и оттаму има „одговорност само кон делото“[8]. Па според тоа, на прашањето како се брани авторскиот интегритет вели:

„Интегритетот се брани со мадиња. И со дело, уметничко и човечко, со отвореност, со доблест, а најмногу со жртва. Загадувањето на човечкиот дух, што го прават корпорациите и државните бирократии, е полошо и од загадувањето на човековата средина, полошо дури и од тага и од сиромаштија, затоа што води кон тупост, себичност и тивко умирање. Те учи да се потпираш врз манипулација која те отчовечува и која нема крај. За мене борбата против корпорациите и државните бирократи е како борба против поробувач од учебниците. Секоја добра уметност е, сама по себе, ангажирана, оти е против статус кво и против човечка глупост.“[9]

За Македонија опусот на Манчевски е од колосално, формативно значење. Од *Пред дождот* (1994) до кусиот *Четврток* (2013), неговите филмови освоија повеќе награди во светот и беа видени и почитувани во повеќе земји од било што создадено во Македонија. Делото на Манчевски не само што го прочу името на младата земја туку на Македонија ѝ даде и лице. Самодефинирањето на нацијата свесно и несвесно често пати се потпираше врз опусот (и настапите) на Манчевски.

7 Милчо Манчевски, „Зошто сакам да пишувам и мразам да режирам: Исповед на сценарист-режисер што се лечи“
8 *Ibid.*
9 „Интегритетот се брани со мадиња“, интервју во Вест, 12-13/06/2010

Па сепак, прашање е дали современото македонско општество и култура, чие ткиво е систематски разјадено од дведецениската сурова посткомунистичка транзиција и кое просто патолошки избегнува саморефлексија, има капацитет да ја апсорбира колосалноста на опусот на Манчевски и да ја негува како трајна баштина. Изминативе 20 години, има константна дихотомија во односот на Македонија кон Манчевски како уметник и интелектуалец: омилен и почитуван од публиката од една, и игнориран, напаѓан, шиканиран од културниот естаблишмент од друга страна. Токму неговото одбивање да го компромитира сопствениот авторски интегритет и спремноста гласно да го брани јавниот наспроти политичкиот, партискиот, идеолошкиот интерес, се во средиштето на споменатата дихотомија и се извор на конфликтот со естаблишментот (едно поглавје во оваа книга се занимава и со ова). Резултат на тоа, особено по *Мајки*, (каде со форензичка прецизност се открива она што е, веројатно, единствената неспорна вистина – агресивната недоветност на државниот систем), кој естаблишментот отворено го доживеа како напад и се обиде да го задуши, е фактот кој звучи речиси како иронија на судбината: најпознатиот македонски уметник во светот веќе не може да работи во својата родна земја.

Како што вели германската историчарка Ирис Кронауер (и авторка на биографијата на Манчевски во оваа книга): „Неговите четири филма досега изгледаат како комплетен опус, опус кој може да се нарече македонска фаза на Манчевски – од носталгично враќање дома до отрезнувачко прашање 'Како ќе се умира, чедо?' Песимист би ја опишал како македонски пад во пеколот, болна конфронтација со темната страна. Оптимист би ја нарекол еманципација и извлекување од матката, болно но катарзично ослободување од културна меѓузависност."

Разновидни аспекти на опусот на Манчевски како филмски автор, фотограф, концептуален уметник и писател во оваа книга се истражени низ продлабочени анализи на осуммина филмски теоретичари, филозофи и историчари на уметност.

За спецификите на филмскиот израз пишува Конор Мекгрејди во „Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски". *Пред дождот* го анализираат Ен Киби во „Теорија на сликата", Ијан Кристи во „Бесконечна приказна" и Сашо Александар Ламбевски во „Чувствувајќи го параноикот, шизото и депресивецот: Семиотичка анализа на емотивната архитектура на Македонија во *Пред дождот*". За *Прашина* пишуваат Ерик Тангерстад во „Кога приказната ја крие приказната: Наративната структура на *Прашина* (2001) на Милчо Манчевски" и Ирис Кронауер во „Бришење на *Прашина* во Венеција". Катерина Колозова е автор на анализите „*Сенки* на Манчевски: Сексуалност и меланхолија" и „За *Мајки* на Манчевски: Анатомија на мизогинијата". За ликовниот опус пишуваат Конор Мекгрејди во „Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија", и Соња Абаџиева во „Концептуални практики во ликовните наративи на Милчо Манчевски".

Една голема збирка архивски факсимили – продукциски белешки, сториборди, писма, лични белешки, рецензии и интервјуа – исто така е дел од книгата, со намера да фрли светло врз процесот на работа на авторот, како и на приемот на неговото дело кај публиката и критиката. Овие архивски материјали, грижливо избрани од морето архивска граѓа, интегрално ја дополнуваат сликата за опусот на авторот.

Дел од книгата се и теориски есеи и проза на Манчевски кои го заокружуваат увидот во неговото творештво.

MOVIECAM

Конор Мекгрејди

Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски

„Сè во животот е спомен, освен тенкиот раб на сегашноста“

-Мајкл Гасанига

Во неговите рани перформанс и концептуални дела, Милчо Манчевски имаше радикален и експериментален пристап кон вклучување на публиката. Работејќи во контекст на концептуализам и низ повеќе дисциплини, неговото отелотворение на експериментирањето се обедини и во неговите филмски дела, и понатаму ги поткрепува нивната еволуција и развој. Како и кај неговите рани перформанси, неговите филмови се без компромис и ги одбегнуваат конвенционалните тропи на предвидливост што и натаму доминираат во наративната структура во современите филмови. Наместо тоа, следејќи ја традицијата на авангардата, неговите филмови си играат со еластичноста на наративната структура, а истовремено не се откажуваат целосно од важноста на раскажувањето приказна. Иако неговите филмови си играат со времето и со сложените наративни рамки, тие се поткрепени од неговата способност да го нурне гледачот во одредено време и простор преку моќта на раскажувањето.

Многу е напишано за првиот филм на Манчевски „Пред дождот“, во кој се испреплетуваат, како во лавиринт, нарации, а времето е испревртено како во филмска јамка на Мобиус. Но тој оди најдалеку со структуралното експериментирање во филмот „Мајки“ од 2010 година. Набрзо по првата секвенца, која се состои од гро-план на фотографија што гори, гледачот ја гледа изјавата дека „ниту една вистинска приказна не може да надмине филмска приказна“. Во оваа само навидум едноставна фраза е содржана идејата дека филмот, како манифестација на одредена реалност, се чини дека ги надминува баналностите на секојдневниот живот. Но, наративните нишки што поткрепуваат историски и современи контексти, дури и навидум баналните, сепак се основни во филмот. Идејата дека филмот ги надминува вистинските искуства, исто така, алудира и на описот на илузијата, една од главните теми во „Мајки“. Манчевски изјавува дека „'Мајки' е за природата на вистината, но на ова прашање се осврнуваме преку самата структура на делото - преку директна конфронтација на драмски сегменти со документарен сегмент во истиот филм. Ние како гледачи ја вдишуваме драмата и документарното на различен начин, а кога мора да ги вдишеме двете во исто време, се случува нешто интересно“.[1]

1 Conor McGrady & Dario Solman, “Macedonian Mythmaking” Brooklyn Rail, 7 декември 2010



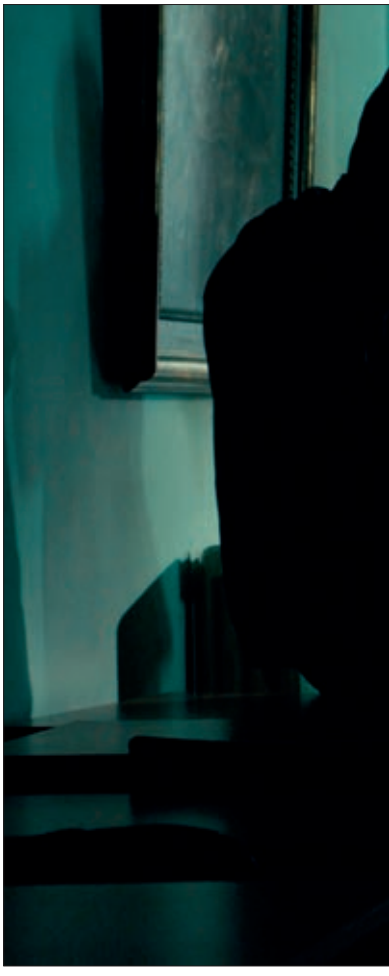
Нарација

Изграден како триптих, секој дел од филмот е прогресивно подолг од претходната секвенца и се движи од фиктивна куса приказна кон филм (исто така, фиктивен) за снимање на еден документарец, преку вистински документарец што ја чини најдолгата секвенца. Визуелниот јазик на документирање се вовлекува во сите три дела, особено преку повеќекратни референци на снимена или фотографирана слика. Како што кажав погоре, филмот почнува со фотографија, а фотографиите ги прицврстуваат наизглед неспоивите и променливи структурни пристапи содржани во филмот. Во првиот дел, две девојки кои идентификуваат погрешен маж како манијак, си ги фотографираат чевлите со мобилен телефон. Идентификацијата, доказите и прашањето на вина го поврзуваат овој сегмент со документарецот кој се фокусира на Владо Танески, осомничен како сериски убиец, и неговата мистериозна смрт во затвор. Во оваа секвенца ескалира концентрацијата на фотографски слики, од форензички до семејни фотографии; од слики од весници до оние направени со камери за видеонадзор. Во централниот дел на триптихот, кој го воведува документарниот процес (филм за снимањето на филм), првата слика на запалената фотографија добива контекстуална рамка, бидејќи го гледаме старецот во селото како пали семејни фотографии.



Стилски, сите три дела на филмот се поинаку решени, и иако на почеток се чини дека се судираат, тие се поврзани заедно не само преку референците за фотографско претставување и документирање, туку и за идеите за вистинитост, и највпечатливо, разоткривање на мрачната страна на современиот живот во Македонија. Заканата од сексуално насилство провејува низ првиот фиктивен кус дел, а насилниот третман што полицијата го има кон сè уште неосудениот осомничен ја навестува насилната смрт на Владо Танески во затвор на крајот од филмот (иако останува мистерија дали неговата смрт беше самоубиство или убиство). Горчина, суровост, поделба и ентропија преовладуваат во средниот дел, изолираноста на селото и двајцата преостанати жители се одек на чувството на отуѓеност што преовладува во целиот филм. Документарецот го менува темпото и тонот на целиот филм, а елементи како џамп кат (jump cut) и синемаверите се одраз на мрачното подземје на општеството во кој било контекст. Во различни моменти во филмот се појавуваат животни, а уличните кучиња и мачки што талкаат додаваат брутална нијанса што води кон зголемено чувство на ранливост. Ова е најјасно прикажано во секвенцата кога во текот на ноќта е најдена желка превртена на грб во зафрлено македонско село. Следното утро еден од снимателите на документарецот го превртува беспомошното суштество и го пушта да си оди, а неговата едноставна интервенција алудира на чувство на кршливост, а сепак и надеж. За слоевитоста и мешањето жанрови и дихотомијата меѓу објективност и емоција, Манчевски вели:

„Во исто време (кога се прави структуралистичко или концептуалистичко дело), важно е делото да функционира на емотивно, инстинктивно ниво, не само на мозочно ниво. Во 'Мајки' не ме интересираа наративни средства со кои една приказна фино се вклопува во друга. Повеќе ме интересираше спартанско, аскетско дело, во кое врските се воспоставуваат во умот на гледачот, а тие не мора да се наративни, туку тонски, а можеби и тематски. Ги сакам Бојс, Раушенберг, Течинг Хсие. Сè уште ме фасцинираат структуралистички и концептуалистички дела, но се обидувам да видам дали и како може да се направат побогати, што ќе се случи кога ќе споиш нешто аскетско, структуралистичко и концептуално со нешто што е многу емотивно или речиси сентиментално? Сето ова е направено во современата уметност и книжевност, дури и во музиката, но малку во филмот, а особено не во наративниот филм. Затоа беше фино и смешно кога луѓе зборуваа дека 'Пред дождот' бил пионерски филм, но филмот го направи она што многупати е направено во други уметности (но малку на филм). 'Прашина', а особено 'Мајки' одат уште подалеку".[2]



Сеќавање

Ако фотографиите претставуваат влезна и излезна точка во „Мајки", како што е случај во сите дела на Манчевски, тие, исто така, делуваат и како означители на сеќавање, проткајувајќи се низ конструираното чувство за време и наративната структура што ги искажуваат нашите поими за сегашноста. Во „Пред дождот", главниот лик Александар е воен фотограф, професија што се поврзува не само со ризик и со сведоштво, туку и со претставување на објективната вистина. Односот меѓу војната и фотографијата повторно се појавува во „Прашина", каде што архивските слики од Македонската револуционерна борба на почетокот на 20 век лебдат меѓу испреплетените наративни нишки од минатото и сегашноста. Кај „Мајки", исто како и во „Прашина", фотографијата се менува меѓу останатата, опседната моќ на минатото, и доловувањето докази во сегашноста. Отелотворувајќи ја диктатурата на времето, филмот секогаш по природа е за сегашноста, дури и ако се занимава со минатото. Кога се игра со

2 *Ibid.*







времето, се збива, шири и реди во слоеви, се работи и за врската меѓу сликите, меѓу фотографијата и филмот:

> *„Фасциниран сум од способноста на филмот како медиум да си игра со времето. Филмаџијата го преобразува времето во простор: една секунда станува 24 кадри. При монтажа, кога поместувате парче филм, го поместувате времето. Којзнае, можеби тој прерасположен е поточен во погледот на тоа како времето навистина функционира отколку нашиот стандарден концепт за времето како права стрела".*[3]

Овој нелинеарен пристап кон нарацијата ја нагласува историјата како општествена конструкција или културен артефакт што е повеќеслоен, контекстуален, многу субјективен и оспоруван. Техниката на сечкање или колаж, која потекнува од кубизмот и е развиена во литературата преку делото на Вилијам Бароус, на пример, алудира на судирот на конкурентни или комплементарни нарации, особено во ситуации на конфликт, а се претставени истовремено. Овој ефект на слоевитост е поврзан со делото на Раушенберг, кому Манчевски му се восхитува:

> *„Да се постават архетипи во нов контекст значи да се сомневате во нив како елементи во тоа како ја раскажуваат приказната. Тие можат да станат побогати или да спласнат. Слично на графика на Роберт Раушенберг: дел од неа може да биде најден предмет, друг дел е направен од фотографија, дел е вистински потег со четче, но важно е што овие делови ви кажуваат како целина - кога ќе се оддалечите - наместо што ви кажуваат сами по себе."*[4]

Нелинеарноста, исто така, ја нарушува контролата и ја прекинува нашата перцепција за неиспрекинат наративен историски тек. Овој пристап Манчевски првпат го користи во „Пред дождот", каде што кружната приказна е поделена во три поглавја. Во „Прашина" две паралелни приказни се одвиваат последователно, едната е раскажана со ретроспективни кадри. Во „Сенки", контекстот е современ, но историјата, насилството и траумата постојано протекуваат, нарушувајќи го превезот на сегашното време за да свртат внимание кон потиснатите и неразрешени трауми што ги градат повеќето модерни нации и кои и натаму ги прогонуваат. Бидејќи триптихот ја зацврстува структурата на „Мајки", Манчевски

3 Necati Sonmez, "The Rain Comes Again: Milcho Manchevski Interviewed", Central European Review, 30 април 2001. Онлајн на: http://www.ce-review.org/01/15/kinoeye15_sonmez.html
Прочитано на 31 октомври 2014

4 Roderick Coover, "History in Dust", Film Quarterly, University of California Press, том 58, бр.2, зима 2004, ревидирано и објаснето од Манчевски во ноември 2014



повторно позајмува од сликарството, но ја поткопува неговата формалност преку асиметрични секвенци и промена на стилистичките пристапи во нарација. Овој осет за иновација и непочитување, и желбата да се игра со формата и структурата, ја доведува во прашање и ја предизвикува врската меѓу филмацијата и гледачот.

Насилство

„Мајки“ прилично радикално менува брзини, од размисли за невиноста (во постапките, последиците и вината) до поетско истражување на староста, пропаста и смртноста, до клиничката последица од насилна смрт. Бруталното и баналното коинцидираат во форензичкото истражување на наводното сериско убиство на три средовечни жени од новинарот Владо Танески, кој известувал за убиствата пред да биде уапсен и насилно да умре во затвор. Аналитичкиот пристап кон насилната смрт во оваа секвенца е контраст на мрачната опасност од војна во „Пред дождот“ и на крвавите герилски битки и масакри во „Прашина“, која го користи жанрот холивудски вестерн за да ја контекстуализира војната и револуцијата во Македонија на почетокот на 20 век. „Прашина“ почнува со слика од домати на тезга во ноември, во Њујорк, нивната меснатост е сурогат за чувството на прекин, раселеност, натрапување и телесно распаѓање што се случуваат подоцна во филмот. Исто така, лубеници експлодираат на ситни парчиња при една брутална вооружена пресметка, а нивната кревкост и уништување се визуелен одек на скршените тела и на згаснатите животи околу нив. За употребата на насилство во филмовите, Манчевски вели:



„Ингмар Бергман вели вака некако: 'Насилството на филм е совршено легитимен начин да се ритуализира насилството во општеството'. Би го потенцирал ритуализирањето. Не величањето. Сакам да гледам добро, зрело акциско насилство на филм. А не садистичко, пасивно насилство. Има нешто ведро кај насилството во акции, токму затоа што е на филм, а не во вистинскиот живот. Имам уплав од какво било насилство во вистинскиот живот, но вклучувањето насилство во филм е еден вид езгорцизам. Насилството во 'Прашина' има и силен контрапункт во несебичните постапки и љубовта што филмот ги заговара".[5]

Последицата од насилството во „Мајки" е до некаде поинаку контекстуализирана. Таа е нехеројска и прилично аисториска, а сепак зависи од современиот контекст што создаде сериски убиец во Македонија. Ова не е насилство на конкурентни идеологии, ослободителни војни ниту себежртвување, но ужасно во својата баналност, тоа е неизлечиво насилство на неприспособен човек или на психопат. Дехуманизацијата и десензитизацијата имплицитни во убиството на жени се навраќаат на постапките на девојчињата во полициската станица во првиот дел од филмот. Нивната намерна идентификација на недолжен човек за непотврден чин на недолично однесување се чини безопасна, но истовремено и сурова. Додека поврзаните семејства и љубовници доживуваат што е тоа војна во „Пред дождот" и „Прашина", интимното чувство на загуба што го доживуваат семејствата на жртвите во „Мајки" прикрива трагедија што нема сеопфатна мета нарација или поширок политички контекст што би му дал значење. Се разбира, контекстот е секогаш политички во поглед на тоа што открива за општествените односи и динамиката на моќ, но во овој случај, нападнатите и убиени жени се едноставно случајни жртви. Како дополнително објаснување, Манчевски вели:

5 *Ibid.*







„Ако се надевате дека едно уметничко дело ќе има општествена функција (а во никој случај не би требало да има директна општествена функција), тогаш секако треба да се надевате дека разоткривањето на насилството во неговата одвратна и одбивна брталност - ако не и апсурдност - е една од општествено полезните нуспојави на уметноста. Така, подобро е општеството да добие грозен 'приказ' на насилство наместо пречистена студиска слика".[6]

Заклучок

Мноштвото пристапи кон структурата и нарацијата во филмовите на Милчо Манчевски им овозможуваат да поставуваат прашања и да создаваат отворени асоцијации, што се продлабочуваат при размислување и повторно гледање. Неговата работа како раскажувач се поместува и мутира, дава изобилни слоеви од фикција и документарно, и постојано го испрашува фабрикувањето на стварноста како збир од факти и имагинација. Неговите филмови го предизвикуваат гледачот да изведува тематски врски и да се сомнева во идеите за историска и субјективна вистина. Ова е особено случај со „Мајки", каде што фактот и фикцијата дејствуваат во ограничените временски димензии на филмот, а воздејството меѓу вистината и лагата не е лесно да се идентификува. Манчевски е свесен за огромната моќ на филмот и неговата способност истовремено да функционира како вистина и фикција. Иако гледачите знаат дека филмот е конструкција, тие сепак се подготвени, и всушност, сакаат да ја суспендираат недовербата, особено кога се работи за конвенционален драмски пристап кон нарацијата. Постојано проникнувајќи ги своите филмови со наследството од авангардата на 20. век, и матејќи ги очекувањата на гледачот, делото на Манчевски функционира како провокативен контрапункт на пасивност. Неговата вистинска моќ лежи во способноста да го предизвика гледачот и да отвори разговор не само за филм, туку и за нашиот однос кон комплексната конструкција на општественото и историско ткиво во кое престојуваме.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)

6 Manchevski, Milcho, "Art, Violence + Society: A Few Notes", Interpretations, Европски истражувачки проект за поетика и херменевтика, том бр. 1, Насилство и уметност, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2007



ДО
ПУБЛИКАТА ВО КЛУБОТ НА НОВИНАРИТЕ
С К О П Ј Е

Б И О Г Р А Ф И Ј А

МИЛЧО Манчевски е роден во една болница. Задолжителното образование го завршил во едно осумгодишно училиште, а незадолжителното во една гимназија. Школувањето го продолжува на еден факултет, за да заклучи дека афинитетит му се во друга област, па се префрла на друг факултет. Моментално студира на тој факултет. Се очекува да прави филм

12 7 1981 год.
С к о п ј е

Со почит,
(Милчо Манчевски)



МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, ученик
IV-1 одд. учил. "Коле Неделковски"
СКОПЈЕ

ВТОРА НАГРАДА
"САМОТИЈА" 1500,00 нови динари



ОВАА МАШИНА Е КУПЕНА ИСКЛУЧИВО ОД СРЕДСТВАТА СТЕЧЕНИ СО РАБОТА НА ПОЛЕТО НА ЛИТЕРАТУРАТА И НОВИНАРСТВОТО



ПОЛИТИКА
УРЕДНИШТВО

ЖИТНО

За
ВИЛИ МАЧЕНСКОГ

АУТО-КАМТА ЗА ЖИТОРЕ









ЧОВЕК БЕЗ АНЕСТЕЗИЈЕ

Деветнаестогодишњи сарадник листа „Здраво!" водио је ових дана интересантан разговор са славним режисером Анджејом Вајдом чијим филмом „Човек од мермера" треба да буде отворен овогодишњи ФЕСТ. Како је успео да стигне до Вајде? Не, није га познавао, није имао „везу", једноставно је окренуо варшавски телефонски именик. И Вајда је пристао...



Miličo Mančevski, rodjen u Skoplju 1959. Bavi se filmom od gimnazijskih dana. Piše filmske kritike od 1977 (skopski "Ekran"), a oglede je objavljivao u "Sineastu" i na Trećem programu Radio Skoplja.

Snimio je 14 kratkometražnih filmova.

Diplomirao je filmsku režiju i scenario na Southern Illinois University.

Radio je u Festivalskom odboru festivala andergraund filmova "Big Madi" od 1979. do 1982.

Bio je zastupljen na retrospektivnim projekcijama u SAD, a filmovi su mu prikazivani na četiri američka festivala.

Njegov film bez naslova učestvovao je u konkurenciji za Oskar za eksperimentalni film (1982.)

Sprema film.

ALTERNATIVNI BIOSKOP
Dom kulture "Studentski grad"
Akademski filmski centar
Subota, 23.1o.82. u 19 časova

MILCO MANCEVSKI

filmovi

1. STANAR, 8 min.
2. PUTEVI SLAVE, 3. min
3. BEZ NASLOVA, 5 min.
4. NA LEPOM PLAVOM DUNAVU, 4 min.
5. BOZANSTVENA KOMEDIJA, 21 min.

razgovor sa autorom o filmovima i američkom UNDERGROUND FILMU

Od svih naziva koji idu uz američki andergraund, nezavisni, alternativni ili eksperimentalni film, najverovatnije mu baš "andergraund" najmanje pristaje.

- Ekonomski je andergraund očekivan, ali su nezavisni film-mejkeri već odavno našli utočište po filmskim školama i institutima širom SAD i Kanade - što kao profesori i asistenti, što kao večiti studenti, koji koriste univerzitetsku opremu i svoju traku za kreiranje;
- Andergraund status u distribuciji je takodje evidentan, ali nasuprot holivudskim divovima, postoje i distributerske kuće specijalizovane za nezavisne filmove (kao njujorška "Sinema 16" i kalifornijski "Kenjon Sinema", na primer).
- Informativno podzemlje je razbijeno u nadzemnim listovima ("Vilidž vois"), a postoji i specijalizovana periodika ("Film kalčr").
- Organizacioni andergraund negiran je (pored postojanja distributera i periodike) i redovnom zastupljenošću u nastavnim planovima filmskih škola, brojnom literaturom("Film kao subverzivna umetnost", Amosa Vogela i "Vizionarski film" P.Adams Sitnija, na primer), kao i festivalima ("Big Madi" i "An Arbor", izmedju ostalih).

MANCEVSKI

NAME OF FILMMAKER Milcho Mancevski

TITLE OF FILM Beautiful Blue Danube Send your film ASAP

SOUND X

SILENT no

RETURN ADDRESS & PHONE

(618) 549-8440

MR. MILCHO MANCEVSKI
P.O. Box 265
Carbondale, IL 62901 USA

RUNNING TIME 3 min.

SCENE HUMBOLDT STATE FILM FESTIVAL
DATE MAY 11 TO, 1982
TAKE 15th annual

72

entries



END-OF-SEMESTER FILM SCREENINGS

SIU Department of Cinema & Photography
Film Production area

(all programs in Comm. 1116 -- C&P Soundstage)

WEDNESDAY, 5/12/82, 10:00 a.m. - 12:00 noon

"THE BEST OF 356" (selected 5-8 films)

THURSDAY, 5/13/82, 3:00 p.m. - 5:30 p.m.

SENIOR THESIS DAY FILMS (postponed films & a couple of repeats)

3:00	SANDI GERLING	Daddy's Grrrl
3:15	THOM BREJCHA	Clowness Back to the Womb Expresso
3:40	JEFF STRAW	Points of View
3:55	SAM EDWARDS	Bridges
4:20	SAM DEWITT	The End Holiday Flash Man's Mirador
4:40	MILCO MANCEVSKI	Divine Comedy
5:00	CHAS KRSTICH	Merry Christmas: Chastity Love
5:10	MIKE SCHMIDT	Exposure Impersonal Film

FRIDAY, 5/14/82, 10:10 a.m. - 12:10 p.m. (& later, as needed)

FINAL 356 SCREENINGS (16mm interlocks & composite prints)

WELCOME TO THE FOURTH BIG MUDDY FILM FESTIVAL

FRIDAY, 4pm, FEB. 5

COMPETITION FILM SCREENINGS
(all films listed in order of appearance)

FILM TITLE	FILMMAKER	LENGTH
"TIME FOR YOU"	FRANCISCO GONSALES	11min
"SCOPE"	ADRIANNE CARAVEOMOSE	11min
"UNAFFECTED"	ROBERT ANDERSON	10min
"THE TENANT"	MILCHO MANCEVSKI	7½min
"BABY TALK"	SOMARA C. ENICK	15min
"... ALL THE JOYOUS CHILD-HEN"	NANCY BLIKEN	10min
"TATTOO CITY"	EMIKO OMORI & SERIOUS BUSINESS CO.	24min

NOTE there will be a brief pause between each film

LATER TONIGHT

7pm MICHELLE CITRON WILL PRESENT AND DISCUSS HER WORK

9pm ANIMATION ENTRIES

11pm COCKSUCKER BLUES by ROBERT FRANK

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

ПИЈТЕ КОКА-КОЛА!

Истражување

Или: како рекламата и хепинингот се промовирани во несфатени уметности! Што, покрај совршеноста ги чини играта и кока-колонијализмот, уметнички?

1

Општеството секогаш каскало зад уметноста. Или, попрецизно — уметноста како манифестација на одредена индивидуална и општествена свест, изведена на посебен начин, секогаш била пред останатите манифестации на општествената (па, ако сакате и индивидуалната) свест, како што се тоа општествените науки (право, социологија, економија), науката, организацијата на општеството (правен систем, армија), итн. До потврдувањето на тезава одма ќе дојдам: општеството или општествените сили секогаш ги прифаќале уметничките ставови, третмани и правци ретроградно. Или, со други зборови: секогаш ги прифаќале правците и облиците на уметноста од минатото, истите оние кои сто, двеста или десет години порано ги отфрлало како некомуникативни, „неуметнички", блесфемични и сл. Или, свртено наопаку — општеството и општествените сили (што спонтани, што организирани) вршело репресија врз уметноста на денешницата со отфрлањето, неразбирањето и дестимулирањето на истата како уметност, за сметка на правците, ставовите и размислувањата кои престанале да бидат актуелни, а кои во минатото на ист начин и по ист пат биле репресирани.

Примери: импресионизмот не бил прифатен како уметност, импресионистите не можеле да ги излагаат нивните дела во Лувр, за да мораат да направат сопствен музеј, кој денес постои под покровителство на Лувр (плус или минус) и пред кој се чека во редови повеќе одошто пред класичниот Лувр.

Пример 2: Малевич како основоположник на непредметното (или — апстрактно, условно земено) сликарство не бил сфатен не само од државните органи на Советскиот Сојуз, ами и од функционалистите на „Баухаус" и руските конструктивисти. Денес, иако сè

istraživanje

milčo mančevski

subverzivnost bez zaštite

američki nezavisni film

ПРОЕКТИ

ЌЕ ЗАМИРИСА ЛИ „МУСАКА“?

● Најновиот филмски проект на младиот сценарист и режисер Милчо Манчевски требаше да почне со снимање во мај годинава, меѓутоа од прата клапа сѐ уште нема ништо. — Досега зад него како продуцент фигурираше „Македонија филм“, а од неодамна интересирање за неговата комплетна реализација покажува и „Вардар филм“...



ВО ОНЕИВУВАЊЕ НА „ФИЛМ“ АЛЕКСАНДАР ГЕРОВСКИ



МЕЃУ ДВА ПРОДУЦЕНТА: МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Од друга страна, Републичката заедница на културата своевремено донесе одлука за издвојување средства за реализација на филмски проекти во нашата Република сѐ додека не биде донесени во ред нарушените производни односи што владеат во македонското филмско производство и македонската кинематографија



Најмладиот југословенски филмски режисер Милчо Манчевски веќе работи на својот прв игран филм, под наслов „Мусака“

Јаја треба носити, а не квокати

Имам две могућности – да направим добар филм у још оваквим условима, ил да одем у Америку. Нико никоме неће донети камеру на златном послужавнику. Треба бити лајтер.



ВАРДАР-ФИЛМ-СКОПЈЕ

РАБОТНА ОРГАНИЗАЦИЈА ЗА ПРОИЗВОДСТВО НА ФИЛМОВИ 91000 — СКОПЈЕ, УЛ. „8 МАРТ“ БР. 2а * ТЕЛЕФОНИ: ЦЕНТРАЛА 23-306 И 23-909 * ПОШТ. ФАХ 186, ЖИРО СМЕТКА 40100-601-203

Бр. 413/1 27.03.1984 год.

ДО
ГРУПА ФИЛМСКИ РАБОТНИЦИ ВРАБОТЕНИ ВО РО "ВАРДАР ФИЛМ"

Во врска со Вашето писмо до Привремениот одбор за идејата да се снима играниот филм "МУСАКА" Ве известуваме за следното:

Начинот на кој се предлага снимањето на овој филм е за поздравување и секако претставува новина во филмското производство во СРМ. Меѓутоа во моментов РО "Вардар филм" не може да учествува во снимањето на овој филм бидејќи веќе ја има утврдено и доставено до Републичкатат заедница на култура својата производна програма за 1984 година. Засега нема реални основи и причина тоа да се менува.

Скопје, 27.03.1984

ПРИВРЕМЕН ОДБОР
ПРЕТСЕДАТЕЛ
Дине Мирковски



hot day in Mexico

To Lee Brenstein

On hot days in Mexico
beware of raincoats -
they may hide an axe
in their threats!

Sit close to the window
that's blinking at the rose - garden,
so the guards would stop their gossip
and run to wipe off your blood.

Don't change climates too often -
that could be a dangerous habit
which may erupt into painfull
head -, ear -, eye, - and nose - bleeding.

Don't befriend men with mustaches...
Don't change climates too often...
Don't read Balzac outside the library...
... and beware of raincoats
on hot days in Mexico.

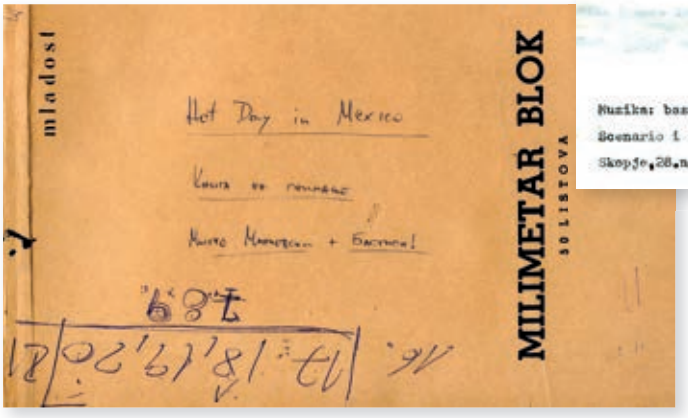


РЕГИСТРИРАНО во Дубровничкиот авторски
сид архивот, заштитено со ЗИ Македонија
под број 1-VI 1988 год.
под реф. бр. 390

Scenario za spot

HOT DAY IN MEXICO

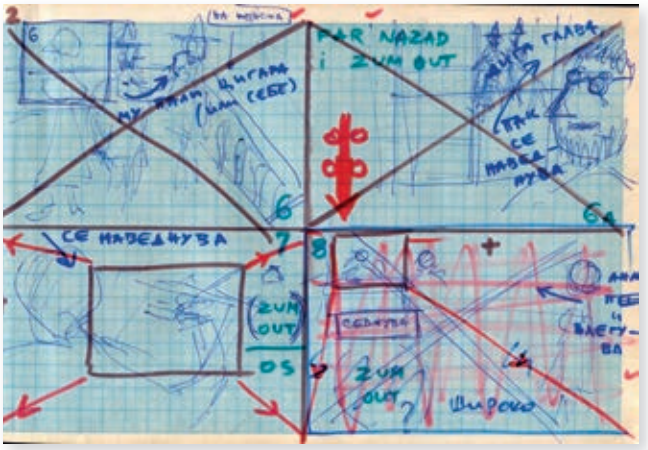
Muzika: bastion!
Scenario i režija: Miljko Mančevski
Skopje,28.novembar, 1988

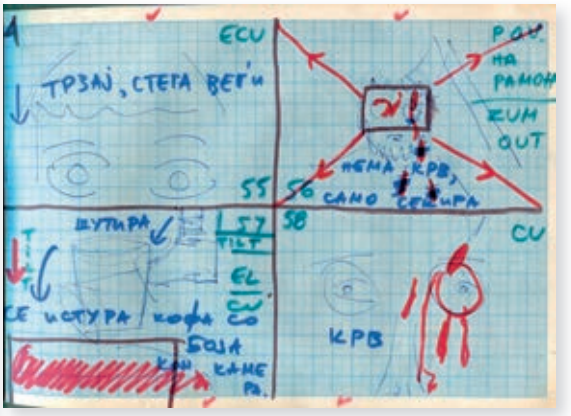


mladost

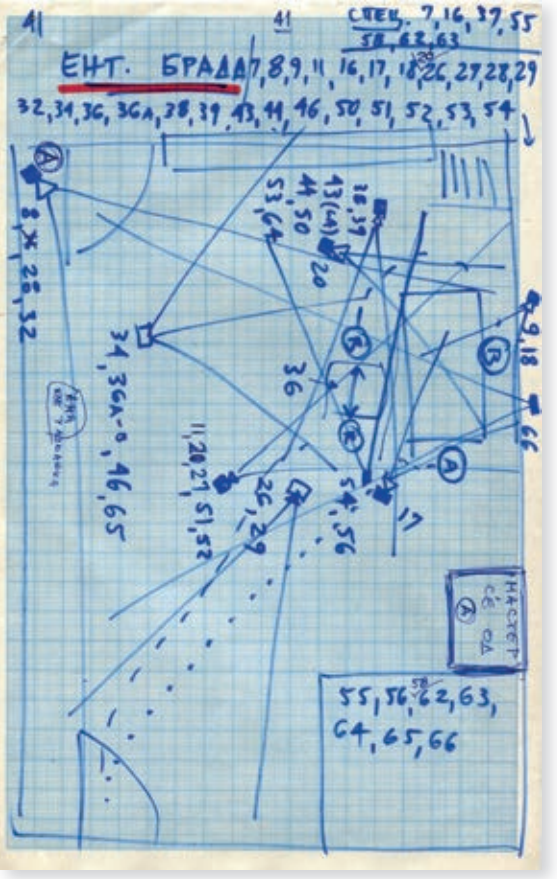
Hot Day in Mexico

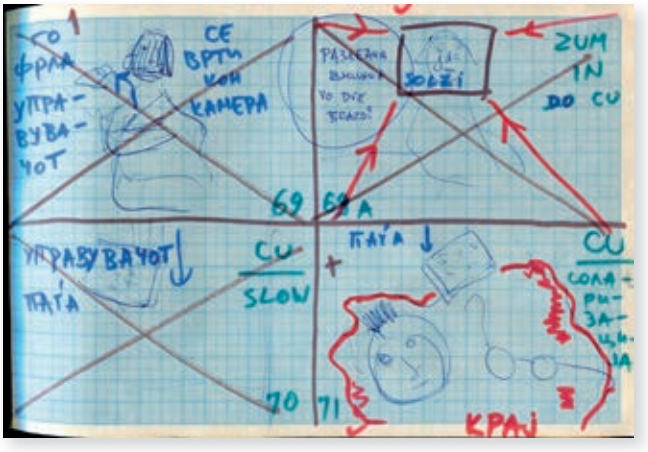
MILIMETAR BLOK
50 LISTOVA


PAN NAZAD
i ZUM OUT
ZUM IN
ZUM OUT
Широко


ECU
ТРЗАЊ, СТЕГА ВЕТ'И
ЗУМ ОУТ
ЗУМПИРА
TILT
EL
КРВ
CU


CU
SLOW
НЕЈЗИНАТА ПАЈАЊАТ НА ЗЕМЈА
CU
EL
ГО ГАЗИ УПРАВУВАЧОТ
УЗМИРА СО СЕКИРА КОН КАМЕРАТА
СЕ ВРТИ
P.O.V. НА ПАЈА
СЕКИРАТА


ЕНТ. БРАДА
7,8,9,11,16,17,18,26,27,28,29
32,34,36,36A,38,39,43,44,46,50,51,52,53,54
8,25,32
31,36A-D,46,65
36
11,20,27,51,52
54,56
66
55,56,62,63,
64,65,66


СО ФРЛА УПРАВУВАЧОТ
СЕ ВРТИ КОН КАМЕРА
ЗУМ ОУТ
ЗУМ IN ДО CU
ПАЈА
УПРАВУВАЧОТ
CU
SLOW
ПАЈА
CU
КРАЈ

REELS TO GO TO:

1. VH-1, Norman Schoenfeld, 713-6920, 1775 Broadway, 10019, 20th floor, (at 57th Street) (with a letter stating who we are, etc.)
4. FRED/ALAN (VH-1 AGENCY), Mr. Chris Strand, 586-6333 (left mess, spoke to sec'y on 9/12, send over, follow up in a couple of days, sec: "Where did you hear about him?"), 16 W 61, 10 th floor, 10023 2 DAYS AFTER
5. CAROLINE RECORDS,(Pussy Galore, Live Skull, White Zombie) Janet Billig, 989-2929, 114 W 26, 11 fl, 10001. (send over)
6. AMPERSAND PRODS, 564-9050, 424 W 33, 12th floor, Michael Delgado, Exec. Prod.
8. POLYGRAM, Anette Cirillo, director of video prod (card at SEE) 333-8559 (they have in-house prod. co), Worldwide Plaza, 825 8th Ave, 24th floor, 10019 (49 & 50), Lisa Schnaap sometimes looks at them.
9. RCA 930-4000, Debbie De Voogd, 1133 6Av, 9th fl, 10036 (9/6)
10. A&M, 826-0477, 595 Mad, 32nd floor, A&R Dept.
11. BIANCHI FILMS, INC., 141 5th Ave, 11th floor, 505-0670, Tom Mooney, sales rep, director: Barbara Canovich (MTV with Igor)
12. DENNIS & HIRSCH, 461 Park Ave, South, 12th floor, 683-6311, attn: Bary Hirsch, John F's former firm, seeks stylish dirs with a "different point of view." 986 4400
13. BERKOFSKY BARRET PRODUCTIONS, INC., ~~683-2900~~ (took Speedo spec guy), seceratry a perky nya-nya-nya, send to ("Sandy, how do you spell your last name?"): Sandy Verrilli (sp. ???), 307 E 37, #3 SMILLIE FILMS 683 2900 ?? 13 Yr.
14. EUE SCREEN GEMS, div. of Columbia Picture Industries, Inc, 222 East 44th, 867-4030 (send attn: Production, says protective sec'y) SMILLIE FILMS 307 E 37

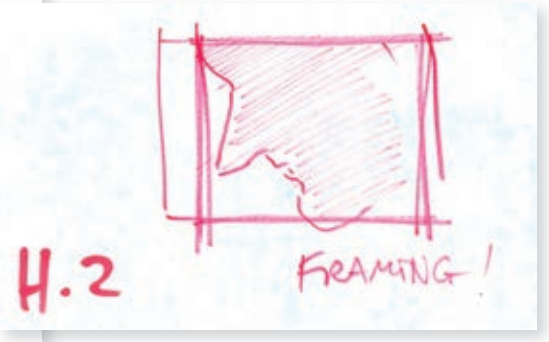
307 E 37

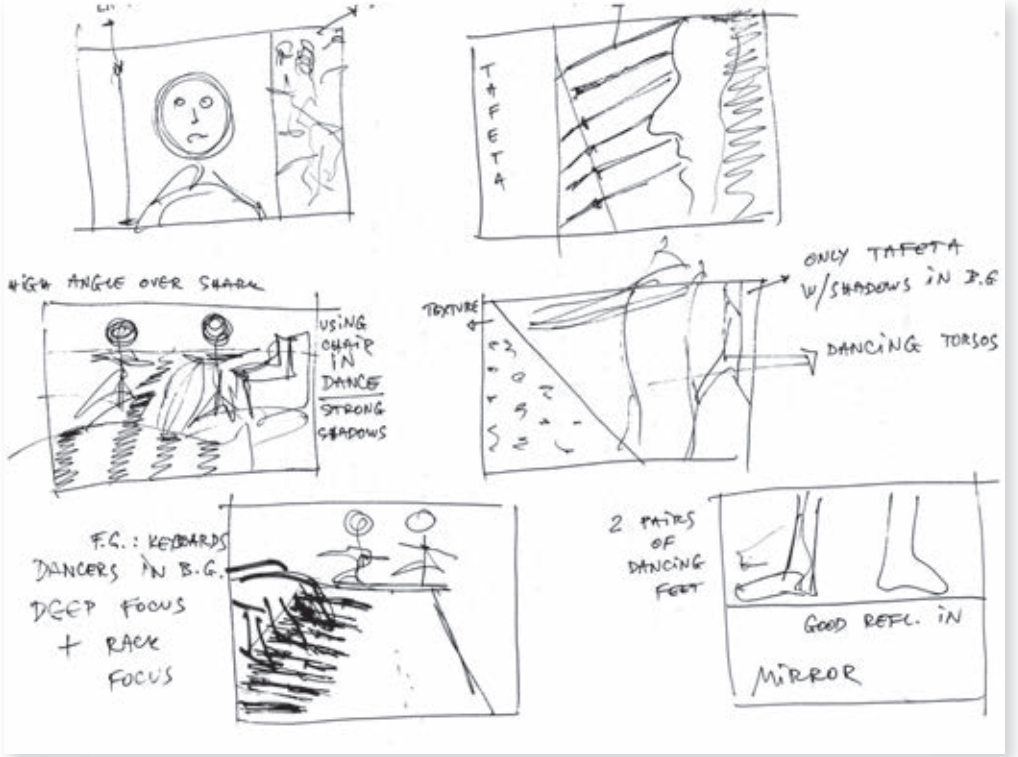
DAVID ZANDER 1 wk

10016

DAN

15. columbia records, susan silverman (NEW!), 51 w 52, 12 fl (debbie newman rec.)
16. epic: dan beck, 13 fl





. GINDICK PRODUCTIONS, Paula Cangialosi, 725-2580, 21 East 40, penthouse, 10016

Spoke to secretary on 6/7. Sending reel on July 10.

Check back on July 15.

I believe I met a guy there with my personal reel in 1985 or '86. He was okay, I believe, might be the one who wanted me to stay in touch and give me a chance at a smaller commercial.

Spoke on July 13, she hasn't seen it yet.

Message with secretary on July 20.

Talk on Friday, July 22.

Call on Tuesday, August 1.

Called on 8/1. Message ("She's not available."), any feedback, if she wants to see more, schedule a meeting, or all of the above.

Call on August 8.

Called, secretary relayed a message from Paula, saying that they loved the piece.

She called back later to say that they thought the video was fun and they were impressed, told me she has a couple of cosmetics bids out, would use me if they get them. We talked a bit about clients and stuff like that, I told her I used to deal with clients, now I'm looking for a production company, she said that's exactly what they do, they are producers and handle clients, but hire freelancers. Asked me to stop by for a chat.

I suggested we do a smaller job first, like talking heads, to get to know each other.

Several days later I called her in the morning, then stoppped by. The place is more serious then I remembered or imagined. Her clients showed up before they were scheduled, so I had to wait for a long time, but I got other stuff done in the meantime. Apologized profusely when she came out.

She was nice, active, dynamic, 40's, A/V type. All they do is in-house and industrial. Says she wants to use me. Talked about their shoots. One was a James Bond piece, where they intercut a bunch of executives with 007 action, as if they are doing it. That would've been fun.

Get in on a smaller project, elbow your way in.

They shoot a good deal, also do stage and slides, real A/V.

I mentioned Igor as D.P., Joan as designer. Her name has come up earlier that day in comparing name lists with her designer. When I mentioned working with Kolarek as equipment and production base, she said they have line producers and producers on stuff. So, they'd hire me as a director, but they handle the thing, which is perfectly ok with me, as long as I get to make a good-looking piece and use good people - Igor and Joan.

The Possession spot has apparently left a good impression there, she intorduced me to at least two people who saw it (she must've been showing it around). Orin Wechsberg was one of them. He saw the Face One reel at the time. He is their producer, and, it turns out according to a crew-member resume I received, also a director. He thought Possession was a smart piece. I tried joking with him ("We can't exactly show it to clients," says he. "Try McDonalds," says I).

The conversation was good. Get a job out of it.

Since we spoke industrials, I am sending her more stuff: Macy's, KPMG and Mexico. Warned her about Mexico. She wanted something with Macy's name (Paula to Orin: "He's sedning us his Macy's piece.")

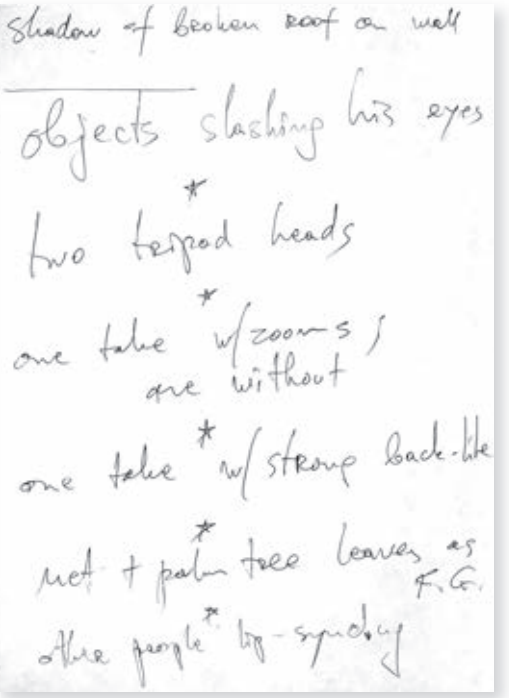
Got the reel there on 8/14.

Sent her a total of two cards - one after the call to tell me she liked the reel, one after the meeting.

Called her around 9/1, she was in a meeting, did not return the call.

Call again around **September 15** and with **new stuff.**

Message on 9/18.





GPa

TELL IT LIKE IT T-I-IS

by

THE B-52's

Video Concept Written by

MILCHO

Hair salon.

Fassbinder meets Caravagio. Hip, not corn. Outlandish, yet classy.

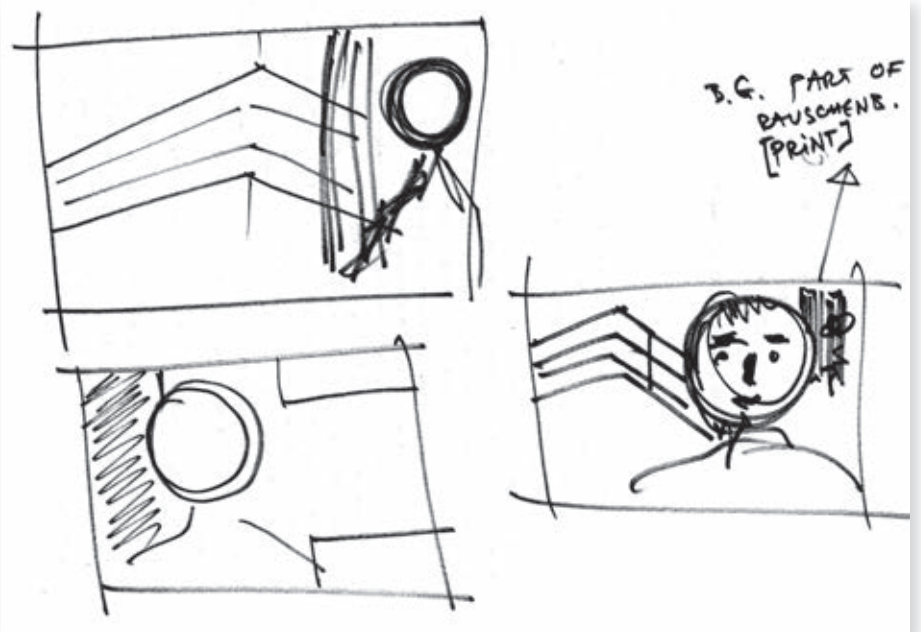
Turn of the century barber's chairs, Baroque mirrors, basins, huge pictures of hair-celebrities[1].

Also: worn Renaissance-time frescos behind the chairs: this is a new kind of a hair salon[2].

Sideburns get shaven, afros get cut into flat-tops, long moustaches get waxed to point upwards, small clouds of powder... Hells' Angels talk to a drag queen, teenagers chat with a Zen monk, sailors... A gala hang-out spot.

- 2ND DUMPSTER: WIPE A BIT JUMPY
- FRIDGE SOUND TRIGGERS TURNING AROUND
- RUMMAGING PHOTOS (SC. 2): WRONG BIT TAKEN OUT (EDGE PISSED OFF)
- ANG. PUNCHED: SPEED UP FILM
- WHY TRIM PUNCHING?
- EXTEND NIGHT POT
- EDGE'S BIG SCREEMS WHEN FIRED UPON x4
- LUKE YELLING: CHANGE
- INDIANS ON HILL IN SC. 3
- KIN MUSIC AS LIGHTS SHOWS UP
- RE-VOICE LIGHTS RIGHT AWAY
- "... BUT WE HAD A V.G. REASON" — EDGE LOOKS AT ANGELA AT THE END, AFTER SQUEEZING HANKIE
- GALLERY TOO JUMPY (TALK TO ME)
- FOLLOW EARLIER (SEE) INSTRUCTIONS FOR ARCHIVAL SEQUENCE: SEVERED HEADS
- 1ST BULLETS: TOO EARLY
- GUN ON FENCE: NO SHOT (BRINGS 2ND GUN IN)
- IN SHACK: AT END; LUKE'S GUN
- ANG + EDGE: LESS OF AN OVERLAP
- "SIT DOWN, YOU SHITHEAD. I'M NOT DONE YET!"
- LONGER WAIT WHEN L PASSES OUT
- MAJOR'S SPEECH: TOO STAGED, (WE) LAUNCH INTO IT TOO READILY; TOO STATIC (BEGINNING).







GRIDIRON S

ity names
chief

Barry Sa
Heisma

E/TRAVEL SECTION

SPORTS SECTION

BUSINESS SECTION

he
inday ADVOCATE

190 PAGES
9 SECTIONS

AAN EDITION SERVING THE COMMUNITY SINCE 1829 • STAMFORD, CONNECTICUT • SUNDAY, DECEMBER 4, 1988 SEVENTY-FIVE CENTS

Quiet on the set! Action!

By Dianne Seidlich
Staff Writer

NORWALK — Three police officers led a handcuffed, pajama-clad man from a Lovan Street house yesterday morning, charging him with the murder of his 6-year-old daughter. They placed him in the back of the police car. Then he got out. And he got back in again. And again.

Scene 4. Take 3. Action. Cameras are rolling.

And they kept rolling all day yesterday as a Manhattan film crew transformed the front yard of Dorothy Vredenburgh's house, which is not usually decorated with a Madonna and two pink flamingos in the front yard, was selected because Miles Reese, a 41-year-old stockbroker-musician who is scoring the film, lives up the street.

The independent feature film "Possession" is billed as a psychological thriller about a perfume model whose dreams periodically come true.

The first scenes flash back to her childhood, when her friend, Robin, was carried out of her home on a stretcher, moments after she dreamed that the girl had been murdered. The location is a small, rural town somewhere in the Midwest in 1978.

"Except that it will be on Lovan Street in 1988. Everything looks rural when you live in New York City," said Susan Saltz, the film's producer.

Writer and director Milcho Manchevski, a 29-year-old Yugoslavian, was on the set yesterday sporting a fringed scarf draped over a leather jacket.

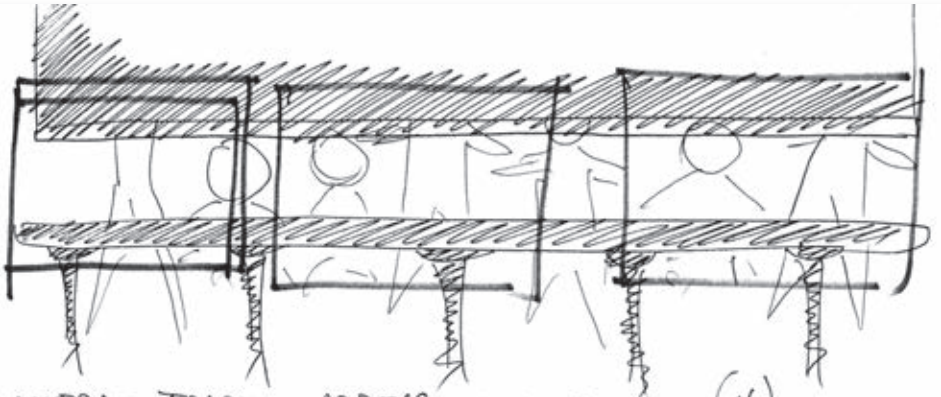
Manchevski conferred frequently with Frank Kolarek, the director of photography and a part owner of the Kolmar film studios in Stamford's

Please turn to MOVIE, Page A12



STAFF PHOTO BY JOHN VOORHEES

Director Milcho Manchevski squints through the camera yesterday.



CAMERA TRACKS ACROSS. TOP PORTION (⅓) OF SCREEN IS TAFETA OR MATERIAL IS FILING F.G; BOTTOM IS BANISTER IN F.G. DANCERS (TORSOS + FACES) ARE IN B.G.



Ијан Кристи

Бесконечна приказна

„Пред дождот“ на светот му донесе визија за „балканскиот конфликт“ што предизвика сензација во средината на 90-тите, со освојувањето на Златниот лав во Венеција и номинацијата за Оскар. По пет години сè поужасни вести од поранешна Југославија, со силни борби и масакри во Хрватска и Босна, жестокиот, а сепак лиричен филм на Милчо Манчевски се појави во вистинскиот момент, нешто што го постигнале малкумина филмаџии. Но ова ни од далеку не е документарна обработка на балканското насилство, а земјата со која Манчевски нè запозна - неговата родна Македонија - всушност беше единствената балканска држава во тоа време што не беше проголтана од војна или етнички конфликт.

Целта на Манчевски не беше да ја објасни катастрофалната низа на настани што почнаа во 1991 година, кога федеративна Југославија се распадна истата година со распадот на Советскиот Сојуз.

По детството поминато во Скопје, тој го заврши филмското образование во САД, каде што почна да стекнува репутација снимајќи музички спотови во осумдесеттите. А впечатливите слики и игривата драмска структура на „Пред дождот“ до некаде се темелат на ова искуство. Но, ако Манчевски припаѓа на генерацијата филмаџии што пораснаа со поп-поезијата на музичките спотови како дел од нивниот природен вокабулар, неговата друга инспирација секако е вестернот - впечаток што го потврдува неговиот подеднакво амбициозен втор игран филм „Прашина“ (2001). Сетете се на вестерните на Сем Пекинпо, елегични дела посветени на начинот на живот смачкан од модерноста. Или на Серџо Леоне, чии филмови порано со презир беа нарекувани „шпагети вестерн“, но всушност беа барокни варијации на големата американска западна традиција, и влијаеја на филмаџиите по 60-тите години насекаде во светот. Пекинпо и Леоне се занимаваа со мит наместо со историја, и не се плашеа да користат екстремно насилство како за уметнички така и за реалистичен ефект. Насилството во „Пред дождот“, во македонските ридишта и во еден лондонски ресторан, се потпира врз овие ментори за својот ефект. И кога Манчевски инсистира дека неговиот филм не е „за“ Македонија, па дури ни за Балканот, тој сигурно се стреми кон истата универзалност на поранешните големи вестерни како „Беше еднаш на Западот“ или „Дивата орда“. Ликот што неговиот херој, Александар, го создава е веќе романтичен во Лондон, но дефинитивно станува западњак во Македонија, кога се враќа во неговото старо село, за да се соочи веднаш со вооружено момче.

Деталите во филмот се внимателно избалансирани, не да предизвикаат циничен одговор („уште балкански хаос“), туку јасно да покажат дека ова е бесконечен, цикличен процес, кога муслиман ќе обвини христијанин и така предизвикува одмазда од христијанинот. Двете вооружени банди што ги запознаваме во првиот дел на филмот, кои се состојат од луѓе расположени за пукање, се навистина еквиваленти, иако едната тврди дека се одмаздува за христијанската македонска чест, а другата за вредностите на македонските Албанци. Но треба јасно да се каже дека тие не се замислени како типични современи Македонци, какви што накусо гледаме кога Александар пристигнува во Скопје, ниту пак се типични за идеалистите и опортунистите во светот што денес ги нарекуваме терористи.

Тероризмот секако беше на агендата на Европа кога Манчевски прво го напиша концептот за филмот во 1991 година, откако се врати во посета на Македонија. Но, бомби, атентати и киднапирања тогаш беа почести во Британија, Италија и Германија, како што нè потсетуваат радиовестите што Ен ги слуша во нејзината канцеларија во фотоагенцијата во епизодата во Лондон. Предупредувањата за бомби од ирските републиканци беа речиси рутина во Англија од 70-тите до крајот на 90-тите, што дава автентичност и трогателност на нејзината разделба со Александар на едни лондонски гробишта. Тој ја остава во Лондон кој е под терористичка закана за да се врати во „мирната" Македонија.

Она што е толку впечатливо кај кружната форма на Манчевски, како приказна на Борхес или филм на Ален Рене, е тоа што Ен, всушност, гледа слики од иднината на нејзината светлосна кутија во Лондон. Ова е свет поврзан со насилство: голем дел од насилството е доловен преку фотографии и вести, но сето тоа е најверојатно локално и крваво, како што брутално ќе дознаат и двајцата протагонисти. Без сомнение, чувството дека Манчевски може да раскаже навистина европска приказна, а не само балканска, е она што ги привлече неговите финансиери. Сајмон Пери, продуцент на повеќе од дузина исклучителни европски филмови како директор на државниот инвеститор „Британ скрин", стана движечка сила зад филмот; учествуваше и британскиот Фонд за европска копродукција, како и француските продуценти и Министерството за култура на тогаш младата Република Македонија. Две децении европските влади и прекуграничните тела се бореа со проблемот како да ги поврзат нивните филмски индустрии за да станат поефективни и да раскажат приказни што ја прикажуваат реалноста на континент на кој Лондон и Скопје се оддалечени само неколку часа, а луѓе постојано патуваат меѓу двата града. „Пред дождот" го отвори патот за други филмови од средината на 90-тите што успеаја да го постигнат ова, како „Земја и слобода" (1995) на Кен Лоуч и „Спроти брановите" на Ларс фон Трир. Овие три филма постигнаа значаен успех како на киноблагајните, така и на фестивалите и кај критиката во повеќе земји. И сите раскажуваат тешки, емотивно сложени приказни втемелени во нивните пејзажи и историјата на ликовите. И сите се снимени со минимален буџет стрпливо собран од различни извори. А „Пред дождот" за малку ќе доживееше катастрофа во последен момент, карактеристична за европската филмска индустрија, кога еден од првичните финансиери, Канал 4 телевизија, се повлече, поради што „Британ скрин" мораше да ја спаси продукцијата.

Заеднички лик за филмот што го прослави Фон Трир и за „Пред дождот" е Кетрин Картлиџ, која ненадејно почина на 41 година во 2002. По почетокот во телевизиски сапунски серии и комедии, Картлиџ се проби во почетокот на 90-тите како впечатлива и храбра актерка. Таа дебитираше во канскиот победник на Мајк Ли, „Голи" (1993), во оваа мрачна комедија за модерните манири играше надувана зависничка, а потоа стана препознатлив лик за филмот на Манчевски, за да продолжи како главна ѕвезда во две импровизации на Ли, „Девојки со кариера" (1997) и „Наопаку" (1999). На Балканот се врати во филмот на Данис Тановиќ „Ничија земја" (2001), каде што игра репортерка за време на конфликтот во Босна и Херцеговина. Картлиџ не беше гламурозна на конвенционален начин, но беше забележителна и убедлива во сите нејзини улоги во трагично кратката кариера. Во „Пред дождот", таа успева да го премости јазот меѓу современ Лондон и „безвременска" Македонија, меѓу модерна жена со кариера што има работа и врска и извајана фигура што тагува во антички пејзаж.


LION D'OR - VENISE 94
BEFORE THE RAIN
UN FILM DE
MILCHO MANCHEVSKI
KATRIN CARTLIDGE RADE SERBEDZIJA GRÉGOIRE COLIN LABINA MITEVSKA



POLYGRAM FILM INTERNATIONAL

Filmfestival

Der Kreis ist nicht rund

Die 51. Filmfestspiele von Venedig brachten eine Flut an Auszeichnungen für Außenseiter, eine Ebbe an Stars für das Massenpublikum und eine Welle an Gewalt auf der Kinoleinwand.

Ein wahrhaftiger Löwenregen ist am Ende der 51. Mostra über die Filmfestspiele von Venedig niedergegangen. Dies liegt jedoch nicht an der unbestrittenen Güteklasse der am Lido gezeigten Filme. Vielmehr ist es ein Zeichen der Uneinigkeit der Jury. Einer der hefligsten Gegner des Jury-Vorsitzenden David Lynch, Schöpfer von Filmen wie „Twin Peaks" und „Blue Velvet", war der Schriftsteller Mario Vargas Llosa. Das vorherrschende Thema in den Beiträgen zur diesjährigen Biennale, Gewalt in allen Variationen, brachte er kritisch auf den Punkt: „In den meisten Fällen handelt es sich um eine oberflächliche und konformistische Analyse dieses Phänomens. Bisweilen ist sie sogar frivol. Die Gewalt, die in unserer Gesellschaft herrscht, wird vom Kino mit Zinsen zurückgezahlt und dabei enorm aufgebläht."

Mazedonische Tragödie. Gewiß gilt Llosas Verdikt nicht für jenen Film, dem er bei der Preisverleihung mit sichtlichem Enthusiasmus applaudierte und der ex aequo mit dem taiwanesischen Streifen „Es lebe die Liebe" den Goldenen Löwen einstreifen durfte: Denn „Before the Rain", der erste Langfilm des 35jährigen mazedonischen Regisseurs Milcho Manchevski, hat zwar die Explosion der Gewalt und des Mordens im ehemaligen Jugoslawien ins Zentrum seiner Geschichte gestellt, doch tut er das mit großer Behutsamkeit und einem profunden Verständnis seiner Figuren. „Der Kreis ist nicht rund" – dieser Satz ist nicht nur Motto, sondern auch Bauplan des Films geworden. Einem jungen Mönch eines mazedonischen Klosters läuft ein verfolgtes albanisches Mädchen zu, das an die herbe Schönheit der Bergman in „Wem die Stunde schlägt" erinnert. Er versteckt sie, flieht schließlich mit ihr. Doch vor seinen Augen wird sie von ihren Verfolgern niedergemetzelt. Eine Parallelhandlung gilt einem preisgekrönten Fotografen, der sein Handwerk an den Nagel hängt und in seine verwüstete Heimat zurückkehrt. Er hatte – ständig auf der Suche nach neuen, aufreizenden Bildern aus dem Krisengebiet – einen Soldaten dazu animiert, vor ihm eine Erschießung durchzuführen. In seinem Heimatdorf ist der Fotograf ein Fremdling, der beunruhigt die ethnisch-religiös bedingte Eskalation der Gewalt miterlebt. Schließlich trifft er auf das albanische Mädchen, das zu Beginn des Films ermordet wurde, stellt sich zwischen sie

O ESTADO DE S. PAULO

CADERNO 2

'Before the Rain' passa na Mostra de São Paulo

O diretor Milcho Manchevski fala sobre o filme da Macedônia que recebeu o Leão de Ouro no Festival de Veneza





Manchevski: atual sobre a responsabilidade

CINEASTA FAZ VIDEOCLIPES EM NOVA YORK



Cena do segundo episódio de *Before the Rain*: tragédia em família

Poesia e guerra sob um céu estrelado

The New York Times
Arts & Leisure
Sunday, March 12, 1989
Section 2

A Balkan Gyre of War, Spinning Onto Film



The New York Times
Arts & Leisure
Sunday, March 12, 1989
Section 2

Раде Шербеџија, истакнат хрватски театарски актер и ѕвезда на југословенскиот филм и телевизија, го прави истото, но по обратен редослед. Тој живееше во егзил како фоторепортерот што го игра, егзотичен лик во централната секвенца на филмот во Лондон, пред да се врати во Македонија и да се обиде да се врати на стариот живот во заедница што сега е убиствено поларизирана. Александар умира во обид да ја спаси младата муслиманка што ја гледаме на почетокот на филмот, кога ја штити невин млад монах, кој трогателно го игра младиот надежен француски актер Грегоар Колан. Животот на Шербеџија е како ехо на неговата улога во филмот, бидејќи тој работеше за мир и помирување во Босна, глумеше со Ванеса Редгрејв во Сараево, а истовремено тераше и успешна холивудска кариера.

„Пред дождот" донесе одредена слика за Балканот до поширокатa публика и ги лансираше Македонија и Манчевски на светската сцена - и беше првиот филм делумно снимен на македонски. Но по повеќе од десет години, може да се запрашаме дали неговиот успех се должи колку на неговата безвременост толку и на неговите својствени квалитети. Имав необично искуство да учествувам на меѓународен семинар посветен на филмот, што се одржа во Фиренца во 1999 година, каде што експерти за многу аспекти на неговата заднина и контекст зборуваа повеќе од два дена. Фактот што филмот може да издржи толку детална дискусија е веќе значаен. Но, се покажа и до која мера желбата на Манчевски да создаде нешто што не е репортажа или историска и политичка анализа успеа да го направи филмот отворен за различни интерпретации.

Мене особено ме интригираше употребата на пејзажот. Дури подоцна дознав колку Манчевски всушност го создал пејзажот што мислиме дека е типичен за Македонија, лепејќи патишта до недостапни места и поврзувајќи многу различни места за да направи комбинација, како во манастирот каде што се случува првата епизода. Но она што е важно не е автентичноста на местото, туку сликата за навидум безвременски пасторален пејзаж, како контраст со Лондон кој, всушност, е исто толку историски - и како тој создава врски, особено преку црквите и гробиштата што ги гледаме во двете места и преку сликовитите воени фотографии.

Ен ги гледа во Лондон, додека Александар е назад од каде што сликите потекнале. Можеби најголемото достигнување на филмот е тоа што се осврнува на нашата претстава за одреден вид места и приказните што очекуваме да ги најдеме таму, и да ја прекине таа претстава така што ќе ни прикаже како тие се поврзани и влијаат едни врз други. Исто како и класичен пејзаж на Никола Пусен или матна воена фотографија на Дон Мекалин, „Пред дождот" е филм за слики и како ние се поврзуваме со нив - дали ги сфаќаме сериозно или пак ги гледаме само како живописни.



Сликата е предмет, како исфлеканата слика од Мадона што ја гледаме, но е и врска со друга реалност. На оваа тема Манчевски повторно се навраќа, поексплицитно, во „Прашина“, но во „Пред дождот“ тој создаде важно и, претпоставувам, класично дело - филм за слики што може соодветно да се спомене во иста реченица како „Терминал“ на Маркер и „Блоуап“ на Антониони.

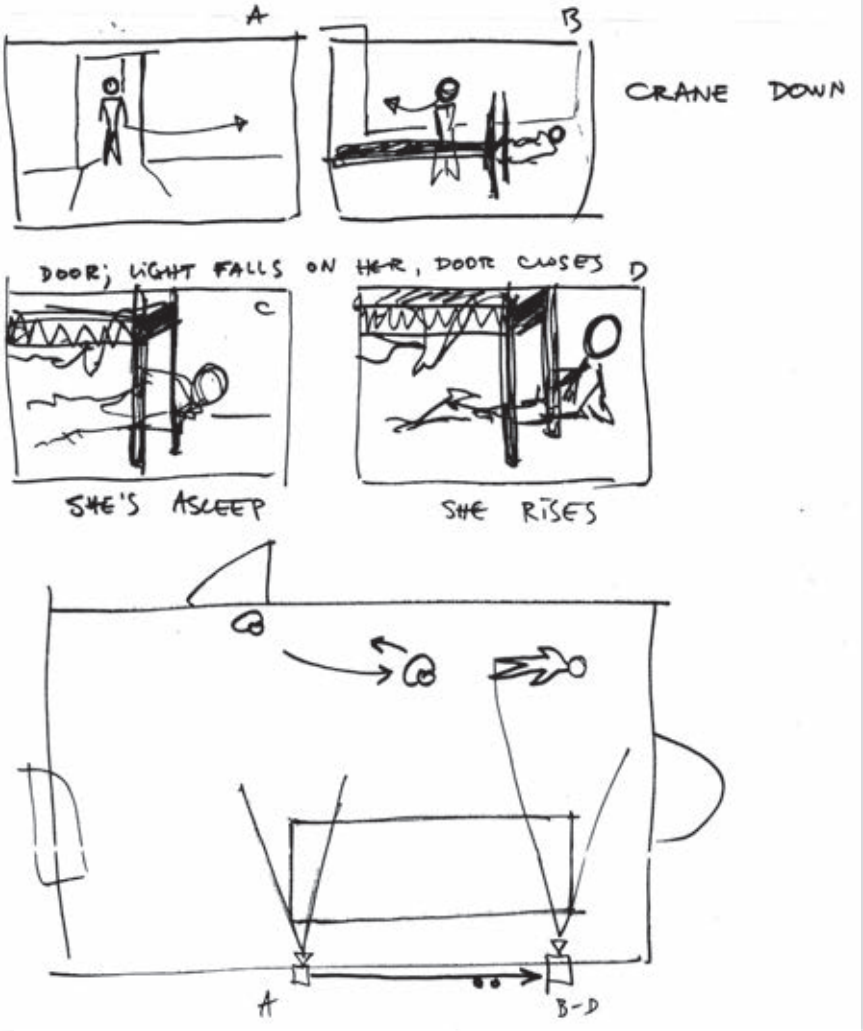
Тој раскажува и тажна приказна за загуба и брутализација, за цената што секојдневно се плаќа онаму кога мажите земаат пушки в раце за да го наметнат својот идентитет, и особено цената што ја плаќаат жените затекнати во такви борби за надмоќ (Александар неуспешно се обидува да ја спаси ќерката на неговата младешка љубов, Хана, во оваа заплеткана алегорија за повторното појавување на племенското општество). Филмот почнува и завршува со предвидувања за дожд кој одамна го нема. Може да се запрашаме дали е „Пороен дожд“ на Боб Дилан, како што Александар на шега кажува во Лондон, или Европа „По дождот“, како во големата надреалистичка слика на Макс Ернст, насликана во Америка за време на Втората светска војна, на којашто прикажува јалов пејзаж, речиси лишен од живот.

Речиси неподнослив убавиот, а сепак извалкан од крв, пејзаж во „Пред дождот“ нè повикува да размислиме каде сме во однос на иднината на „европската цивилизација“. Дали ќе се вратат старите племенски вредности или ќе има нови на толеранција и хуманост?

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)



CYRIL'S ROOM PT. 2 7-8



		BEFORE THE RAIN			
1	97	EXT LONDON-ALLEYWAY Anne and Mum discuss Nick	DAY	1 2/8 pgs.	1, 4
4	94	EXT STREET (INSERT) P.O.V. clouds	DAY	1/8 pgs.	
2	93	EXT LONDON STREET-GALLERY Anne enters the gallery	DAY	1/8 pgs.	1
3	95	INT GALLERY Anne looking at painted clouds, talks to mother	DAY	1 1/8 pgs.	1, 4
		— END OF DAY 1 — Sat, Nov 27, 1993 — 2 5/8 pgs.			
21	99/100	EXT LONDON-BARRICADED STREET Documentary as is	DAY	3/8 pgs.	
8	170	INT ANNE'S FLAT Anne tries to contact Alexander in Macedonia	DAY	2/8 pgs.	1
5	92	EXT LONDON STREET Anne walks down crowded street	DAY	2/8 pgs.	1
6	113	EXT LONDON STORE WINDOW Anne goes into store	DAY	2/8 pgs.	1
7	114	EXT LONDON-STORE WINDOW Anne leaves the store	DAY	2/8 pgs.	1
		— END OF DAY 2 — Tue, Nov 30, 1993 — 1 3/8 pgs.			
10	116	INT LONDON-RESTAURANT (INSERT) Insert of cigarette burning	NIGHT	1/8 pgs.	

41

Nick is nervous, overemphasizes his words. 192-206

Anne often doesn't finish her words + sentences, trails away.

V.V.

Rehearse w/actors, but don't lead them. Just tape + watch + think, then talk the next day!

Mix lines after a while.

Alexis, Mom, Ian + Nick, so that Anne is fresh + confused.

SHOT-LIST AND NOTES

OFFICE:
. the stairs shake when Ian runs
. Ian needs to be a bit more aggressive as a person

. schedule time to shoot inserts: Taj Mahaal, Nova Makedonija, Rade's CU during the computer scene, more computer CUs, etc.

. start live action stuff with Anne's hand pulling out the tunel photo

. pan from a cornel box to anne

. she checks for fever early on

. the camera reeps away from her face early on

. anne's body wipes the screen; she changes a tape

. she puts on white gloves in CU: pan from drying flowers hanging upside-down to her hands putting on the white gloves, to her face.

. top shot of light box which fills up the screen

. in scene 75 anne changes her mood, humming along, then checking her forehead for a fever

. tilt down in CU from her face to the photos

. tilt up from the cassette rack to her face (in a reverse profile of the previous one)

. ECU as anne looks off (to the caterpilar) and turns around towards camera: the anle is behind her, O.S.

. overlap the thud from over high her shoulder

. overlap with a very low angle of the same

Pobožje

FAREWELL

3.5	1.	CYRIL ARRIVES – FAREWELL
1.5	2.	ZAMIRA + DAMJAN
2.5	3.	MONKS GOODBYE
1	4.	MARKO CRIES, MONKS
1	5.	DAMJAN SMACKS CYRIL
9.5		

REFUGEES + ESCAPE

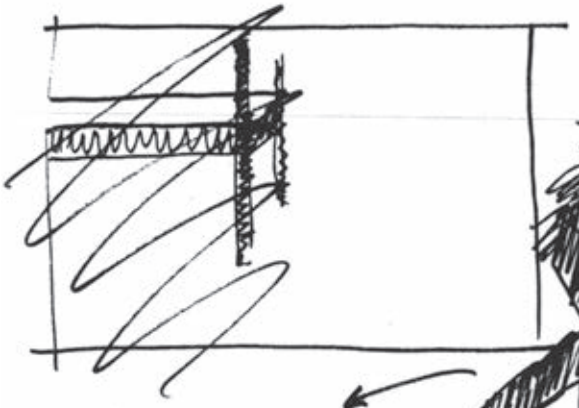
5	1.	STEADICAM + B CAMERA
1	2.	MARKO + CYRIL DIALOGUE
4	3.	TUNNEL — P.O.V. WINDOW TRAJE: ON THE GROUND CUs
10		

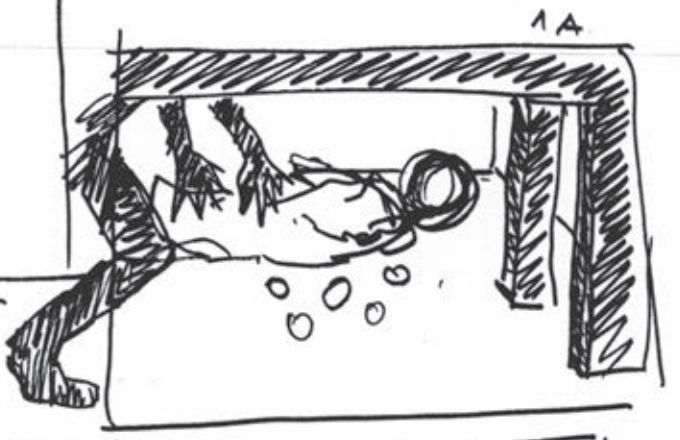
2	1.	S	HALLWAY: NIGHT – REVERSE O.S. CYRIL-ZAMIRA 3 SHOTS
3.5	2.	F	–"– : DAY – CYRIL ALONE GANG COMES DOWN CYRIL'S P.O.V.: CEILING
0.5	3.	S	–"– : NIGHT – ZAMIRA'S P.O.V: C.+M.
1	4.	S	–"– : NIGHT – MARKO LOOKS OUT: MANU
2.5	5.	S	–"– + N'S CELL: NIGHT – M.C.+ DAMJAN
1.5	6.	F	SEARCH CELL: DAY – CYRIL BEFORE VOMITING MARKO CROSSES HIMSELF RIFLE BUTT (CREAT) CYRIL SITS ON BED + PACKS
3.5	7.	F	BATHROOM: DAY – CYRIL ALONE GANG
1.5	8.	F	–"– : NIGHT – CYRIL ALONE 2
2	LUNCH		
18			

P: 10

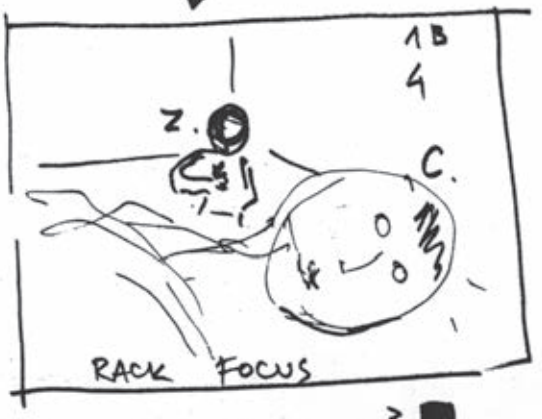
S: 6 + (C+Z ESCAPE IN ROCKS) + CAT + PACKING

CYRIL'S CELL ✸ PT. 3

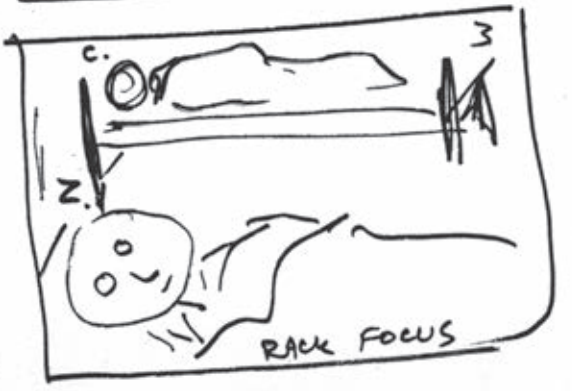




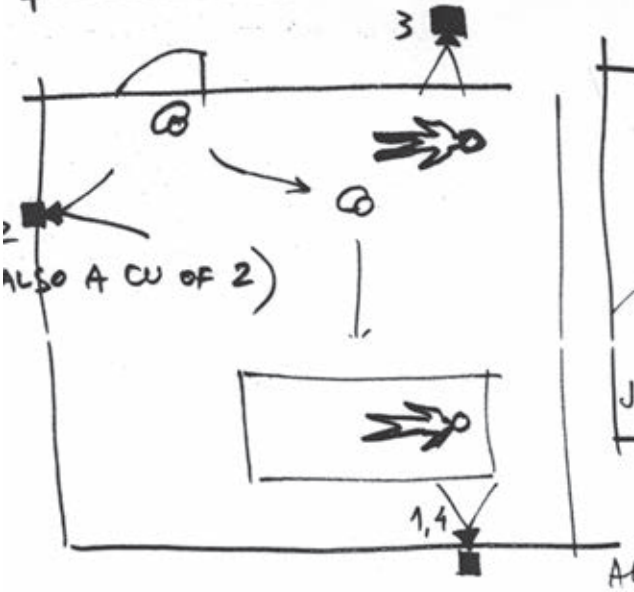
CRANE UP



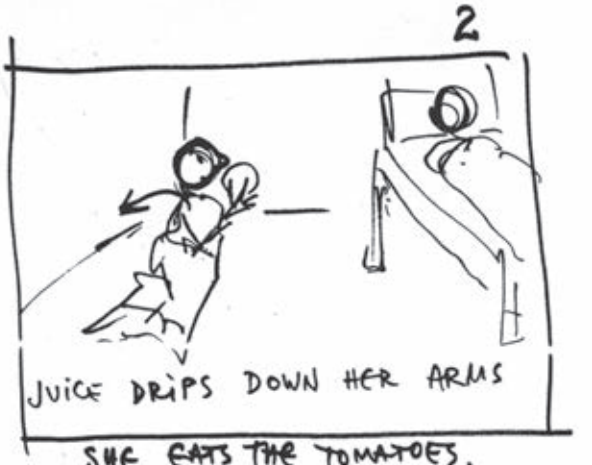
RACK FOCUS



RACK FOCUS



ALSO A CU OF 2)



JUICE DRIPS DOWN HER ARMS

SHE EATS THE TOMATOES, ROLLS OVER

ALSO DO A CU OF 2

PART 2 BLOCKING

A. Rezijata se sostoi vo pronaogjanje na tonot, na direkcijata, pravecot, podzemnata manipulacija, a ne vo dizajnot.

1. Anne notices details, gets fixated:
   a. faces on photographs
   b. wasp in plant leaves
   c. turtle in restaurant aquarium
   d. crack in the wall

2. Anne puts on make-up after throwing up and befo
shower: a single shot in the mirror with her shoulder

3. Overlap coffee spilt over Madonna: three shots

4. Anne clears dandruff from Nick's shoulder in slow-

5. Pan from Nick to Anne during the conversation

6. Pan and rack from moustached to Nick at the right

7. Pan and rack from the turtle to Nick

8. Anne is playing with four passport photos while wait

9. Cut-aways to junior waiter coming out of the kitche
in the area in front of the kitchen.

10. Is the older waiter serving Anne and Nick?

11. When do Anne and Nick get their food? Do they tal

12. Is the red-headed waiter the bar-tender who
moustached?

13. Anne is alone in the deck office. Light boxes line

14. We must be careful with what is seen outside the wi
the office scene if we want to show her POV as she lo
roofs of London.

CYRIL AND ZAMIRA IN HIS CELL, P

1. Cyril jumps up
2. Zamira's face in the shadow
3. he pulls up his pants
   out: 4. she cringes
   out: 5. he puts on his habit
6. she realizes he's shy and vulnerable
. he looks off
. she follows his glance
. he moves towards the door
. she says a violent "Pst!"
10. he moves
11. she is already in his way to the door
12. he goes for the light switch
13. she darts to grab him by the forearm and pulls it
on
14. he shivers
15. she has fallen to the ground, looks up at him
16. he is looking down at her; he is God
17. she speaks: "Mos me darzo."
18. he is surprised and embarrassed
19. she speaks again: "Ti nuk kupton Sqhip."
20. he retracts
21. she approaches, says: "Sqhip. Un nam Zamira."
22. he is afraid, retracts
23. she goes to the bed, takes her blanket
24. she passes by him proudly
25. she lies down in the corner
26. he stares at her foot
27. she covers it
28. he picks up the habit firmly
29. he darts out
30. she gets up on her elbow

CUs and INSERTS, CELL SCENE #1: CYRIL + ZAMIRA

CU of Zamira's hand grabbing Cyril's hand at the light switch: tilt down following the two hands being lowered. Zamira's pleading, beauitful an angry face appears behind the hands. The hands are in foreground, but as we tilt down, following the hands, her face appears in the background. The camera stays on the face (perhaps racking focus), as the hands exit frame below.

Some inserts during the Cell #1 scene: Cyril's hunched shoulders, Zamira's hand clutching the blanket, the light bulb as it goes on (the light bursts), Zamira's and Cyril's feet as they slowly move towards the light switch like two cats - choreographed dance, Zamira's knees on the floor (as she kneels in front of Cyril).

a. from the Cornell box to Anne's face
b. from Ian to Anne
c. from the food to Anne

19. Nick's foot touches Anne under the table. He makes a shy face, smiles like the good old days. Feet as they play throughout the film.

20. develop the motiff of the cleansing water.

21. The motiff of people with hands over their faces (in grief, pain, laughing, throwing up, etc.) should be repeated in all three parts.

22. ART DEPT and 1ST A.D.: We should find more motiffs (visual, acting, musical, color, costumes, etc.) which will be repeated in all three parts.

23. ART DEPT and 1ST A.D.: Play up the circle as a symbol.

24. ART DEPT: Jars with water are great because they reflect parts of the picture, create new planes and new camera obscura frames within frames. Do use jars, jags, glasses, aquariums, glass vases... Slick contrast to rough surfaces.

25. ART DEPT: Lime green bridge for a telephoto shot at the corner of Sinclaire Rd and Sinclaire Gardens. Good unnatural color; theme carries on from clothes.

26. Scenes shot in mirrors. A character in the restaurant walks in front of the mirror. Passes by. The camera pans with him, but stays on he mirror. The action takes place in the mirror. Mom at the galery - same thing.

27. Anne and Aleksandar: she is leaning against a mirror. He is talking to her, and being reflected in the mirror. Thus, they are both facing camera. (He is leaning with his hand against the mirror. A strong diagonal.)

28. Shoot the office scene as a bunch of independent shots. Looking at light-box, lokoing out the window, looking at photographs, dealing with Ian... They are unrelated, separate mini-tableaux. Have a way of cutting from one to the other: move the camera gently all the time.
Shoot tight and wider versions of all tableaux. Cut to the beat of music. Cut the music as well as the picture. Tableaux not necessarily connected, but connected in context.

29. Wrought iron, spiked fence.

30. Nick keeps turning around during the fight (anne's p.o.v., behind nick, it's in her head); anne keeps turning around for the retarded child (nick's p.o.v., it's in his head).

31. many reaction shots at the restaurant: peaceful and frightened: manager, patron writing a check...

32. cut-away through kitchen doors

33. at the beginning, anne should look around: the junior waiter should pass through before the mustached comes in. he smiles at her.

34. the mustached is absurd, funny, an idiot, the money business... so that the shoot-out is more of a shock.

35. shots tilting down to Anne nervously playing with the silverware

November 15, 1993

Dear Sally and Paul:

I need to bring to your attention the fact that so far all actors came to the rehearsals with an old - fourth - draft of the script, not the new - sixth - draft. As you can imagine, they learn the wrong text and prepare somewhat different characters.

As far as the location scout on Wednesday goes - I am very hard pressed for time. No storyboard time was allocated in the pre-production schedule. We also have a (relatively) new First A.D. I believe you will agree that a precise storyboard helps everybody in the execution of their work. However, I understand the need to lock down the location choices quickly and I am willing to do the scout on Wednesday. Still, in light of the tight schedule we have, I must tell you that we should follow an established procedure where the director sees photographs of the locations, makes choices and goes to see only the ones s/he and the art department find appropriate, instead of scouting again.

In light of the extremely tight schedule (the new costume designer was supposed to start working yesterday if we want to be at all prepared for the shoot), I also suggest that you check with potential costume designers and make-up people whether they are willing to do the job for the money before we interview them, have them read the script and do any further creative discussions. I interviewed and chose one and then second costume designer. It turned out that they did not want to do the job because the pay they were offered was too low.

Finally, I do not appreciate your inacurate statements which seem like finger-pointing blame game. Re: one of your six faxes yesterday - Nick Gaster did not come to Macedonia solely on my request. He came there because there was a universally agreed-upon need for the editor to be at the shoot and help with his suggestions, since we did not get to look at the rushes and edit them in Macedonia as initially planned (which in turn affected the shooting ratio). There was also a need for a second unit director in order for us to catch up with an utterly unrealistic schedule and complete the shoot in time and under very difficult conditions, which we did.

I also need to inform you that I have not received a copy of the London budget, nor have I discussed it, neither with the producers nor with the First A.D.

I did request earlier that the First A.D. and the D.O.P. be in London for more extensive pre-production. My fax request was completely ignored. This is now causing problems in our preparation - discussions concerning locations, extras, shot breakdown, etc.

And, to paraphrase your last letter: if there is no storyboard completed and discussed with our new First A.D. by next Wednesday, I cannot work.

Sincerely yours,

Milcho

Milcho Manchevski
91 000 Skopje
Macedonia

Skopje,
10 septemvri, 1993

Do
Premierot na Republika Makedonija
Branko Crvenkovski

Dragi Branko,

ti gi prilagam faksovite od ministerstvata za kultura na Velika Britanija i Francija koi svedocat za toa deka ovie dve zemji finasiraat film na makedonski jazik od makedonski avtor koj vrabotuva makedonski lugje na makedonska pocva. Tie zemji sakaat da sorabotuvaat so nasata zemja. Za vozvrat, makedonskoto Ministerstvo za kultura im odgovara so birokratski zavrzlami koi svesno i nepovratno go unistuvaat ovoj film vo samiot start.

Na osum dena pred pocetokot na snimanjeto (i sedum meseci po otpocnuvanjeto na rabotata), kako zacetnik i avtor na ovoj proekt, si zemam za pravo vo ime na onie koi so meseci vece rabotat na proektov, t.e. 25 clenovi na ekipata od Makedonija, 63 glumci od Makedonija, 24 stranski clenovi na ekipata (od Velika Britanija, Francija, SAD, Juznoafricka Republika, Jugoslavija, Slovenija, Bugarija itn., od koi 13 vece so nedeli se naogjaat vo zemjava i rabotat na proketot), tri finansieri od dve evropski zemji (Velika Britanija i Francija), eden televiziski kanal (Velika Britanija), 18 stranski glumci (od Velika Britanija i Francija), edna gramofonska kuca (od Francija) eden kompozitor (od Polska), edna kompanija za osiguruvanje, nekolku advokati, kako i vo ime na (vece) zainteresiranata javnost da te molam za odgovor -- dali vladata na Republika Makedonija saka da ucestvuva vo mojot film "Pred dozdot"?

Dali nasava zemja saka da komunicira so civiliziraniot svet ili so svoeto feudalno i birokratsko minato?

Se nadevam deka ova pismo i moeto prasanje ke gi primis dobronamerno i odnapred ti blagodaram na iskreniot i direkten odgovor.

Tvoj,
Milco Mancevski

kopii: Gjuner Ismail, Ministerstvo za kultura na Republika Makedonija, Stevo Crvenkovski, Ministerstvo za vrski so stranstvo na Repbulika Makedonija

May 18, 1994

Cat Villiers
Aim Rain Ltd

Dear Cat:

It was nice to get the letter from you saying how you need me to finish the film. Now, how about you doing YOUR job to finish the film? Or any of you producers - twelve all together: assorted producers, co-producers, associate producers, production associates, production and post-production supervisors, etc, etc, etc, none of whom are around to PRODUCE the film through the last phase. Sheila did a great job, but she's off to another film now. Fair enough. She was working for free long enough. Do you even know what the current status is of the film you are so proudly signing?

While you and Ms Counihan are hobnobbing in Cannes, there is no one to take care of production problems in London, and the film you take so much pride in signing has ground to a halt. You are not even here for the first print of the film, to see it - if not to take care of the producer's duties linked with the print (FYI: lab, opticals, credits, sound, clearances, etc, most of which are not in a great shape). You don't even know the status of the print. Do you know what the optical problems at the moment are? Do you have any idea when Mr Govey will be solving those? Do you know how that affects your budget and your delivery?

Nick and I went to the editing room to listen to possible music for the film today. We have no money to transfer all the music to mag stock and play it on the Steenback, so we'll play it on a boom box. Guess what - no one has arranged for a cassette player or a CD player to be in the (inadequate) cutting room. One more day lost. Fortunately, you are not in a hurry. After months of waiting, the chosen pre-recorded music has not been cleared, and we found out only last week (after the mix) that we need to choose new songs. I have to go buy the records myself. Fine. You say there is no money for cassettes. I can't compose the music myself. Three days lost (including the weekend) waiting for your clearance to buy the records. Did you get more money after the weekend so that I was allowed to get the tapes on Monday, or did you just change your mind after we lost three days?

All of this is fine by me, as long as you don't come and sit on my shoulder in three weeks time, applying pressure on me to somehow deliver the music and the print by some science-fiction unrealistic schedule which is already being affected by screw-ups like these. I was hoping you would learn about the domino effect

of undelivered planning by now. I was dumb. It's 10 o'clock, do you know where your delivery deadline is? Do you know that at this rate you probably won't have anything to deliver until late June? Do you care? Think about your delivery requirements and deadlines now, not when they come. Of course, you claimed you went to Cannes to sort out the music. A week and a half after the music crisis erupted, there is no result of this "sorting out." Not a peep!

In the meantime, we are going over schedule because of amateurish production problems: the opticals are unresolved because there is no producer to take a firm stand while our opticals supplier is talking and not delivering (we already have a first print, and a third of the opticals in it are unacceptable: density variation, flickering, dirt, typos, and some are not even finished yet - you can discuss them with the Technicolor timer or with our editor - so the next print is again going to feature inadequate opticals or just plain black holes; how many prints do you want to produce and pay for before we have a decent one?); the end roller is still not ready; the music situation (as we know) is to laugh at; the subtitles are being ignored in spite of my many warnings until it's time for a last-minute panic-attack (for your information - much of the film you are signing is in Macedonian, not to mention the fact that the Albanian dialogue has not been checked, regardless of my repeated requests)... and you are in Cannes (unfortunately, it's raining), while I don't have a place to stay. My lease expires tomorrow. I would leave if we were finished. Serious business productions. If you decide that you are not taking care of your responsibilities concerning the deadlines, YOU need to provide for my extended stay here. No wonder you didn't budget for the director to stay in London during post-production: I am sure you were going to edit the film yourself - over the phone from Cannes. I want to deliver the film, and I want to deliver a good film on time, but I can't stay around for months after the deadlines because of dumb mistakes, which I have been warning about all along. In addition - I can't afford that. Why don't you stay here yourself and worry about the film you are so proudly signing, while I am doing my and other people's work?

Next time you take your DOP or your art director to a foreign country, hire local or make sure they can find their own flat on location, because I hope they will be aware of my experiences with you and with the other eleven assorted producers.

By the way - the job is almost completely done, a year after we started. I still do not have a work permit. Thank you.

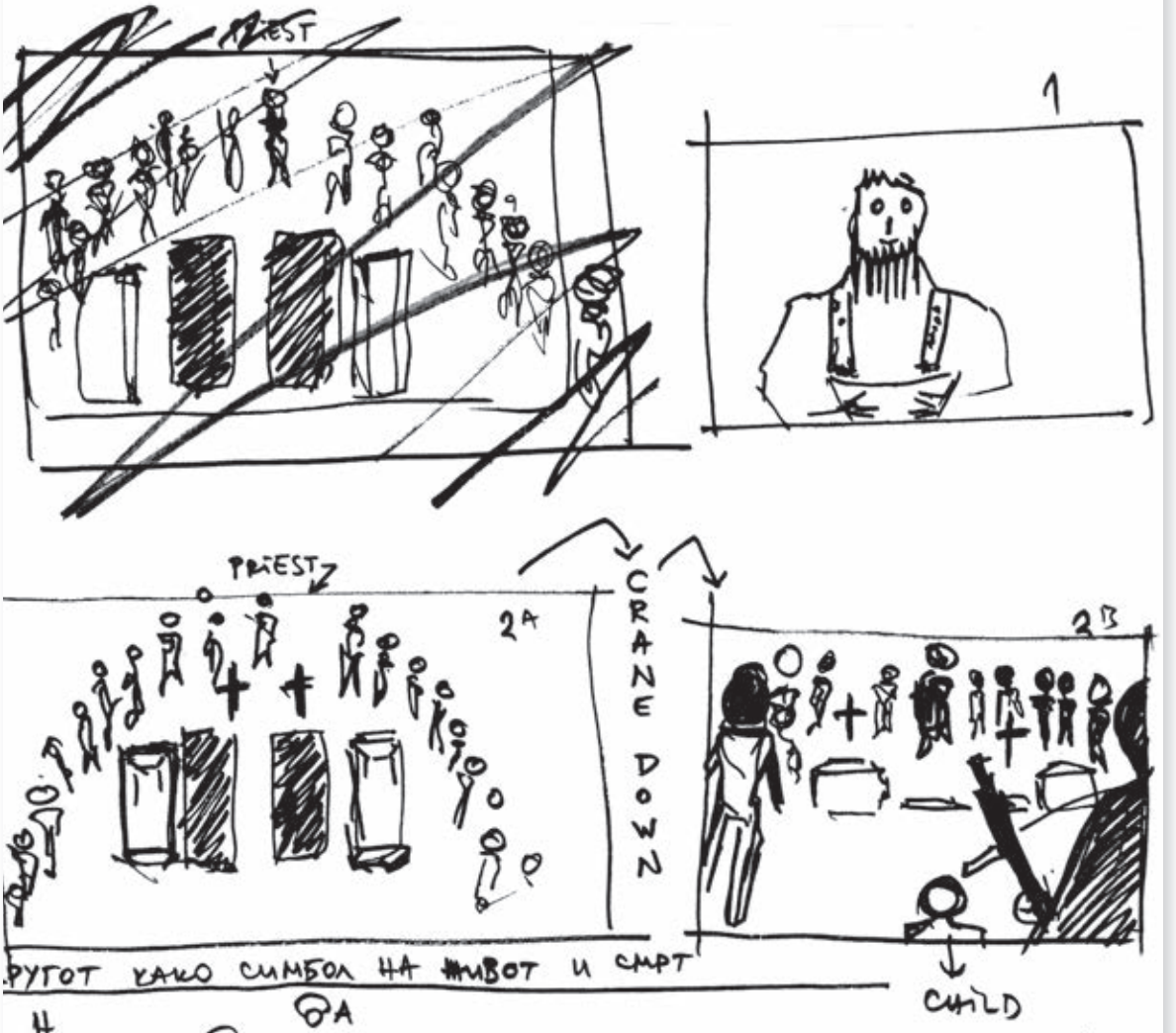
Kind regards,

Milcho Manchevski

cc: Simon Perry, Frederique Dumas, Cedomir Kolar, Graham Easton

CEMETERY 9

HIGH ANGLE, LIKE GOD



KATE THROWS IN AL'S CAMERA (INTO THE GRAVE)

— 1 OF 3

Milcho Manchevski
91 000 Skopje
Macedonia

July 18, 1993

Dear Aim + Liora:

I want to sum up our casting positions so far.

Anne: Miranda Richardson or Kelly Hunter. We must know by August 1.

Cyril: Gregoire Colin, Jude Law or Jamie. We should have an answer from Gregoire by July 21 or we should go with either Jude or Jamie.

Zamira: nobody really. Jenifer has a great description of the part, a description which should be used in France and in the UK for further casting. Even after my repeated complaints and loud alarms (preceded by the unclear signals on whether to cast Zamira in the UK or in France, and then complemented by the French foot-dragging) we are seriously behind schedule and it looks like we will have to postpone the beginning of principal photography. I will expect tapes of additional candidates who fit Jenifer's description (and no Nastasia Kinskis, please). It takes time to do a good and thorough casting job. Once again I have to state for the record that we are in trouble with the casting of Zamira and that the situation is serious. And - we saw it coming.

Mustached and young waiter: haven't started yet. Must ASAP.

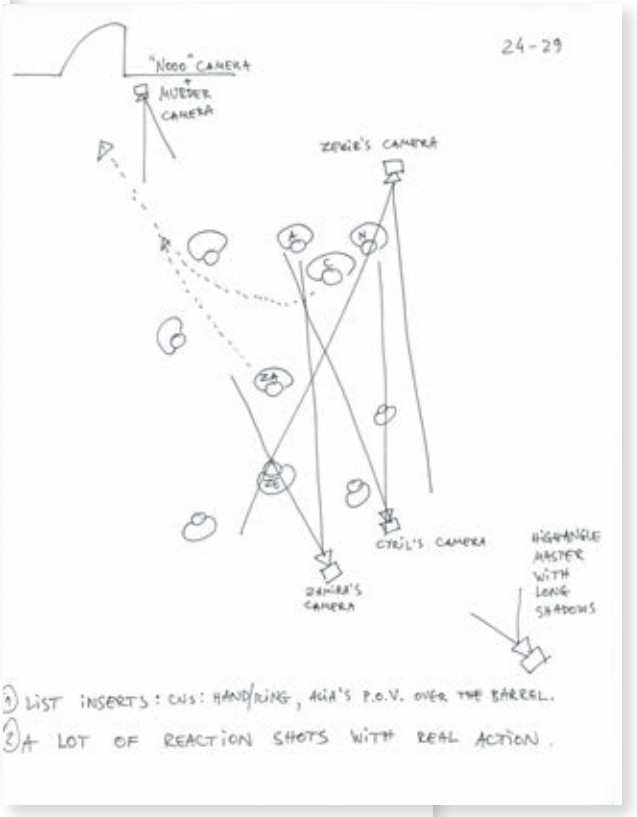
Ian: the lead in "15."

Manager, redhead waiter, etc.: should cast them soon.

I think we should secure the actors we are sure about and get on with finding the rest. I would also appreciate it if the producers and casting directors take over this kind of scheduling and alarm-sounding.

Sincerely,

Milcho



Simon Perry
BRITISH SCREEN
14-17 Wells Mews
London, W1P 3FL
May 5, 1994

Dear Simon:

I am happy, proud and relieved (post-natal depression notwithstanding) to announce the birth of "Before the Rain." I am sure you are happy to hear this. Many people didn't think it would happen, but lo and behold... I think you and can afford to crack a little smile now, with more to come. I cannot begin to thank you for EVERYTHING, but that's another, longer story.

I would like to suggest that we unwrap the baby for the family (British Screen and PFI, and perhaps Noe, Polygram France and Vardar if they wish to come) as soon as we have a subtitled print. We should have one by the end of May if all goes well.

It sounds like I will have to leave London for good as soon as my job is done, right after this screening, so I would like to schedule it now (as far in advance as possible), so that we can all come to the screening. I suggest we show the film on Monday, May 30, 1994 at 6:00 at De Lane Lea. Of course, the date, the time and the place are very flexible, but I should be leaving shortly afterwards, so it would be good if we can keep it near the 30th.

Please do call me at 071/727-9228, so that I can coordinate this event.

Kindest regards, as usual,

CEMETERY



MORE

FAX MESSAGE

Milco Mancevski
c/o De Lane Lea
London
[redacted]

Pariz, 10/05/1994

Milco,

ne znam ko Te savetovao, ali savetovao Te lose.

[redacted]

Milco, Ti nisi napravio film niti za Oskara, pa cak ni za jedan jaci francuski festival. Uzco si sve manire "pravog autora" koji vode direktno u cor-sokak.

[redacted]

Budi mi dobro

Ceca

NOÉ PRODUCTIONS

TELEFAX

FROM : NOÉ PRODUCTIONS
POLYGRAM AUDIOVISUEL
PAN EUROPÉENNE

TO : MILCHO MANCHEVSKI

DATE : 13 Septembre 1994

NUMBER OF PAGES INCLUDING THIS ONE : 1

OUR BEST CONGRATULATIONS !
WE ARE VERY PROUD OF YOU !
BIG KISSES

José Covo
Frédérique Dumas
Cedomir Kolar
Marc Baschet
Isabelle Calippe

and everybody at PolyGram Audiovisual and Pan Européenne

[redacted]

September 11, 1994

FAX TRANSMISSION TO:

JESSICA SYKES
ICM
London

From:

MILCHO MANCHEVSKI

Total number of pages (including this one): 1.
If you haven't received all pages, please call 439-4685.

Dear Jessica:

The Venice Festival called this morning and asked me to go back and accept an award. We don't know which one yet. I am leaving on Monday morning (the 12th) and returning on Tuesday afternoon.

Would you please contact Dogstar and let them know that I can't meet them on Monday and why. I can meet them Tuesday evening or Wednesday early morning (I'd prefer Tuesday). You can reach me through the Polygram office at the Excelsior in Venice. Please confirm with them that you got this fax.

Thank you. Talk to you soon.

Regards,

Milcho Manchevski


AL'S DEATH
109
1A
1B
CRANE + TILT DOWN
1C
1D
OVERHEAD
AL
DOLLY ACROSS
DOLLY ACROSS
MITAR + GUN

December 7, 1994

FAX TRANSMISSION TO:

GILO PONTECORVO
Venezia/Roma

From:

MILCHO MANCHEVSKI

Dear Mr. Pontecorvo:

I believe that words are often too small to express certain feelings, but I will try in a very simple way: THANK YOU.

Have a Great New Year!

Warmest regards,

Milcho Manchevski

April 23, 1995

To:

BART WALKER
ICM
New York

From:

MILCHO MANCHEVSKI

Dear Bart:

I went to see BEFORE THE RAIN with a New York audience on Saturday. The theater was full.

However, as of yesterday (Sunday), the film is not playing in NY anymore.

There was not a single word of advertising over the weekend, not even to say "Last week" or such.

Also, the print was not good - it wasn't damaged, it was just a print with fluctuations in the light and color, particularly on reels 1, 4 and 5.

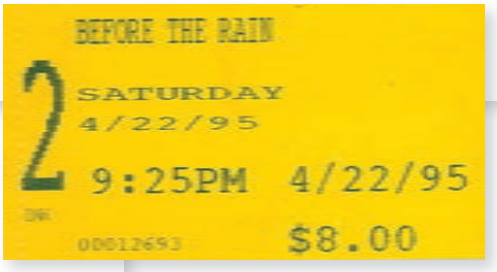
I intend to fight this incompetent creep to the end.

Talk to you soon.

Yours,

Milcho

P.S. Is it possible for us to get a good copy (there were at least 20) once they have been withdrawn from circulation?



ПРЕТСЕДАТЕЛ
НА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА

Почитуван г-дине Манчевски,

Со голем личен интерес и возбуда ги следев активностите во врска со доделувањето на Оскарот. Вашиот голем филм, Вашата уметничка дарба деновиве ја претставија македонската култура како светска вредност.

Ви благодарам за Вашиот уметнички и човечки ангажман. Сторивте многу за достоинството и афирмацијата на македонскиот филм и култура.

Номинацијата беше историски чин за нашиот филм и култура. Вие всушност го постигнавте она што изгледаше неможно. Верувам повите успеси допрва Ви престојат.

Примете ги моите најсрдечни поздрави,

Скопје
28.3.1995 г.

КИРО ГЛИГОРОВ
претседател на Република Македонија

"In the 1990's, I was cleaning my apartment. The TV was on, and all of a sudden a very touching music came from the TV through a movie that was just beggining. I stopped to do all stuff, just sit down in the floor, and then the best trip of my life came in. After all these many years, I still don't know how to put into words all I feel about this movie, the stories and esthetics of it, and most of all, the truth and reality mixed with fiction: a piece of art. Since that moment, I knew, I don't know how or why, I just knew that it has absolutely changed my view, my perspective, in a word: my life. The movie Before the rain is the Best movie I've ever watched. The stories of Before the rain are touchable stories of truth and ficction that invite our souls to feel. The creator of all, Milcho Manchevski, is a great artist, he is one of the Best, but specially to me, he is the Best."

Giancarla

> Dear Mr. Manchevski,
>
> I first saw Before the Rain in a screenwriting class, and later showed it in my
> composition classes. Students would often say it was the strangest film they had ever
> seen. I would then ask them if a film about human beings making choices was really
> more strange than a film (for example) about cloned dinosaurs larking about. Your film
> sharpened their sensibilities (mine too), and I thank you. I remain a big fan of the
> film, and wish you made more films, as I wish for the few people still maing good
> films. Needless to say, I would like to send you a screenplay of mine.
>
> I wish you the best and hope to hear from you soon.
>
> Kyle

[밤에 Kiril선생의 숙소에 한 소녀가 몰래 들어와 있다. Kiril선생은 그 사실을 차마 알리지 못하고 소녀를 숨겨준다.]

○SCENE 1 — 교회. 아침

[Macedonia의 한 마을 청년들이 자기 형제를 죽인 Albania 소녀를 찾으러 교회에 들어닥친다.]

Father Damjan: Welcome.
Mitre: Thank you, Father.
Father Damjan: Well, Mitre?
Mitre: We're looking for an Albanian girl. She killed our brother.
Father Damjan: God rest his soul.
Mitre: The children say she is hiding here.
Father Damjan: We've only had refugees from Bosnia, Muslim.
We're all equal in God's eyes.
Stojan: Remember five centuries of Moslem rule!
Trajce: Father, you are one of us. Give us the Albanian.
Father: There is no girl in my monastery.
Mitre: We'll search it. We must! An eye for an eye. Bad blood.
Father Damjan: Turn the other cheek.
Mitre: We have.
Father Damjan: Wait outside. Has anyone seen her?
Marko: No, Father.
Father Damjan: I just want to know if she's here.

담안신부: 어서들 오게.
미트레: 감사합니다, 신부님.
담안신부: 무슨 일인가, 미트레?
미트레: 알바니아 계집애를 찾고 있습니다. 우리 형제를 죽였어요.
담안신부: 신의 가호가 있기를.
미트레: 애이들 말이 이곳에 숨어 있다고 하더군요.
담안신부: 지금까지 이곳에 묵던 건 보스니아에서 피난온 회교도들 뿐이었네. 신 앞에서 우린 모두 동등하지.
스토얀: 5백년간 회교도들에게 지배당한 걸 기억하십니까?
트라체: 신부님, 신부님은 저희편입니다. 그 알바니아 계집애를 내놓으십시오.
담안신부: 수도원 안에 여자는 없네.
미트레: 우리가 수도원을 수색하겠습니다. 찾아야 합니다! 눈에는 눈입니다. 원수를 갚아야 합니다.
담안신부: 다른 쪽을 돌려 대라고 했네.
담안신부: 나가서 기다리게. 누구 그 애를 본 사람 있나?
마르코: 없습니다, 신부님.

Kopen Haneke

September 20, 1995

Dear Mr. Manchevski:

I was looking for a # on the "MA" page in the phone book, and I got side-tracked to write this fax.

To write, i.e. that BEFORE THE RAIN touched and scorched my heart like no other film since I saw Tarkovsky's STALKER. It is a brilliant, profound, and soul-searching film, and I want to thank you for making it.

I am Bulgarian by birth, and a photographer by profession, so the partiality is probably understandable. Yet - putting in "simple" words and images the enormous pain of the exiled mind - or self exiled, as in the protagonist's case and in my own - was like a piercing song of our eternal will to connect, and the ultimate inability to do so. To connect, that is, both to our own self, and to the selves of others.

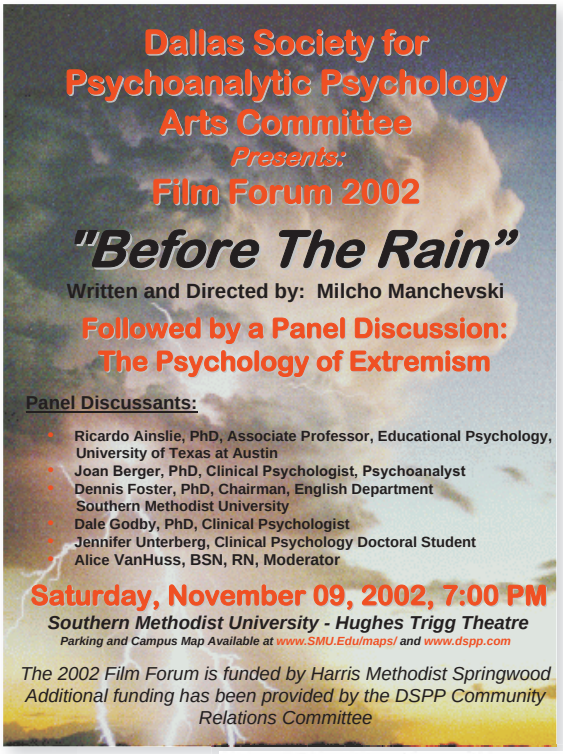
Which, to my mind, makes such an inconsequential connection as your film to Raffy's mind all the more significant.

Thank you, and a lot of good luck on the road toward the impossible completion of the circle.
Best,

Raffy

> sum te videl po njujork kako setas...vo 'before the rain' ti ubivas macka;risto siskov
> vo eden film na kiril ceneski vo vreca zadavuva ziva macka...i toa li e umetnost? vo
> tvojot film decata spaluvaat ziva zelka;od decata pravis nasilnici i inkvizitori...toa
> li e umetnost?ti ne si umetnik tuku sadista...i pokraj toa sto te pocituvam ,moram da
> ti gi kazam ovie raboti...jas tocno znam odkade si prevzel motivot so devojkata vo
> 'before the rain'...od eden strip vo 'kotelec'...jas ke go napravam najdobriot
> makedonski film...'jad'od 1975 na kiril ceneski go smetam za najdobar MK film;za ex yu
> film 'sutjeska'...
> jas sum torbesh...vegetarijanec i instruktor po aikido i muzicar/21g sviram
> gitara/...filmot mi e pasija...roden sum 1975 vo gostivar...
> tvoj sum fan milcho...







Dear Mr. Manchevski:

> I have seen Before the Rain at least 10-12 times & love it dearly. My sincere compliments to you for making such a vital, intriguing, beguiling, and altogether riveting cinematic experience. Can you tell me whether you have any plans to re-release this film in DVD format? It has become nearly impossible to even locate a used VHS copy. Make many of us Cinephiles very happy & tell me that you actually have a release date for the DVD.
>
> All the best,
>
> William ******** (Los Angeles)

Dear Milcho Manchevski,

> > I don't know where to start...
> > I saw 'Before the Rain' about a year ago and I'm trying to get a copy on ebay (Amazon,etc) but without success. This film is probably one of the best I've ever seen!
> > It's on my top five best films ever list!
> > If you know a way how to buy a copy please let me know.
> > Till then Marry Christmas, Happy New Year, or just Happy Holidays to be politically correct (I hate politics).

> > Hi> > I'm not really sure why I'm doing this but here goes.>
> I've just recently got round to seeing your film "Before the Rain", I'd
> been > meaning to catch the film for some time. On a resent visit to HMV I saw
> the > video, "as good a chance as any" I though, and bought it.>

> > Anyway back to your film. I really had no idea what to expect. My
> family > had talked about it, but to be honest I wasn't paying much attention
> when it > came up in conversation. Too busy playing with nephews, nieces and
> cousins! > When I finally saw it, I was cross with myself that it had taken me
> this > long to get round to it.
> > I was struck by the beauty of the cinematography and by the actors'
> portrayal of these complex characters. I can truly say it has changed> the
> way I look at myself. I'm sure many people can identify with the lives> of
> these people, I know I can. Obviously the main point was to illustrate> the
> futility of war and prejudice, and you should be commended on your
> excellent > interpretation.

> > I've lent this film to many friends who have all expressed their thanks> for
> introducing them to it. Living in Europe at this moment in history,> we've
> been exposed to may horrors. These stories that bombard our TV screen> are
> not of far away lands, but those of lands 2 hours from London. You> should
> be commended for bringing these stories to light.

BBC NEWS | Europe | Macedonia Quiz

Question 10

A Macedonian film was nominated for an Oscar in 1994. What was it called?

- **A: Before the Rain**
- **B: A Place in the Sun**
- **C: Singin' in the Rain**
- **D: Burnt by the Sun**

Right!

The answer was A
Milco Mancevski's Before the Rain - a film about civil war in Macedonia made several years before it became a reality - won the Golden Lion at the Venice Film Festival in 1994, as well as an Oscar nomination.





Pred blizu dvaeset godini chesto kazuvav: Ako eden den zaminam nadvor od Makedonija, ke trgnam so opinci, so Angelot od Kurbinovo i filmot "Pred dozdot"… I taka, po nekolku godini navistina zaminav. Opinci nikogash ne kupiv, ni Angelot ne go zedov, no filmot "Pred dozdot" beshe vo sekoj moj kufer na zaminuvanje ;ne znam kolku pati go pokloniv, i toa na najspecialnite luge za mene koi sretnav vo ovie godini. Na zidot vo mojot dom (momentalno Kolumbija) imam fotografii od toj film. A osven na zidot shto gi imam slikite , imam i denovi vo koi nekolku sceni od nego mi minuvaat kako bura vo bura niz mene... Mal mi e zborot blagodaram, za da Vi go kazam za se' ona shto ste mi dale so Vashata umetnost!! Vi go poskauvam se' ona shto e Vashe a zivee vo tugji srca, neka vi bide so najdobro vozvarteno, za da se ragja ushte mnogu mnogu od Vasheto! Gordana

Last week a student (I still teach one class a week at Columbia) told me she wanted to become a filmmaker because of "Before the Rain". I never mentioned I know you ☺

Hi Milcho, long time fan here. You're films are wonderful and powerful, especially you're first gem from 94'. Well done, you're a great artist. Have you thought about filming a sequel to Before the Rain? It would be a great idea to revisit such a haunting film, 20 years on, in a different time and circumstances. It could focus on Alexander's older son, whom he had never met, following in his father's footsteps. I think part 4 of the story could be something special. Please think about it. Keep the films rolling!



> 100000000000.....cestitki od Teheran...koga utrinava go procitav vesta na makedonskite
> vesnici bev mnogu radosen sto tokmu vasiot film e nominiran za 'Oskar" g.
> Manchevksi...Jas vi posakuvam mnogu sreka i se nadevam na uste mnogu...mnogu drugi
> dobri filmovi od vas....stvarno vie ste mojata gordost ovde vo Iran....vo eden od
> nasite predmeti na fakultet...potocno na master....eden od najdobrite iranski profesori
> na kinematografijata....vasiot film "pred dozdot"...go prikaza na nasiot cas kako
> primer na eden odlicen (kompleten) film...i normalno jas kako gragjanin na
> Makedonija...bev na centarot na vnimanieto...i bez dilema toa bese golema gordost za
> mene....se nadevam deka vo idninata...so mojot rad...ke mozam nekako do vi vratam za
> ovie odlicni momenti sto poradi vas jas gi doziveam ovde vo Iran....i uste nesto....jas
> letovo bev vo makedonija i gi dobiv vasite filmovi....mnogu vi blagodaram.....
>
SECTION 6
> So glema pocit.....Agim
>

TIMELINE AND ACTIONS

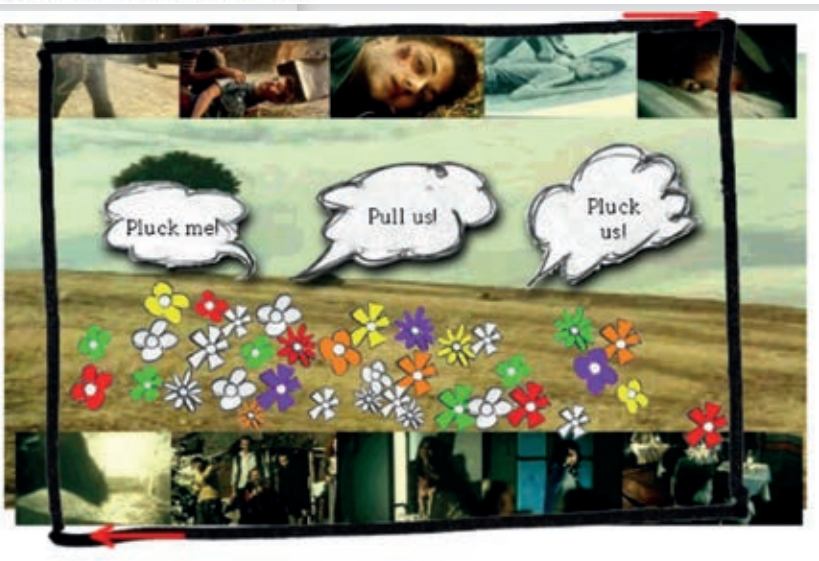
Fade in: Backdrop.
Slide in: Images of conflicts and wars.



On click tree: Flowers and bubbles bloomi



> Subject: This is **** From Mexico
> Date: Sat, 26 Jun 2004 02:57:25 +0000
>
> Dear Mr. Manchevski
>
> My name is *****, I'm a Student of the University of the Americas in
> Puebla. The reason of this mail is because I wanted to say to you that I
> have had the opportunity of seen your works and I'm a big admirer of you.
> Before the Rain is the most fantastic fairy tales of all and I have seen it
> like 100 times, and Dust is a picture that reminded me very much my country
> Mexico at the beginning of the past century.
>
> I want to tell you that pretty much because of your work I want to become a
> filmmaker. Please forgive myself if this is weird to you, but I think you're one of
> the biggest filmmakers of all time.



On click hot flower: Images stop sliding.
Slide in: Credit lines.

Hello, Im an collage student from Costa Rica ... I dont know if you had ever heard about this country, but thats ok, we are kind of unknow... The reason Im writing to you its because I recently enter to a Cinema class, Its called: "Una mirada al cine contemporaneo", last week the professor made us watch your movie "Before the Rain (1994), and I was surprised by the movie, it was excellent, a complete piece of art!..Actually it had become on of my favorite movies.

So I decide to make an oral presentation about "Before the Rain", the problem is that there is not enough information about the process of creation of the movie, I had search everywhere, but I didnt find what I was looking for. I know that you must be a busy man, but it would be an honor to recive and E.mail from you , so that I can showed it to my class and my professor. I just want to know what were your influences and how did you came up with the idea for the script.

Thank you, and I hope to hear from you. Keep making movies, because I honestly believe that you are one of the bests filmakers of our decade.

Greetings from Costa Rica. Ricardo

Mister Manchevski,

[....]

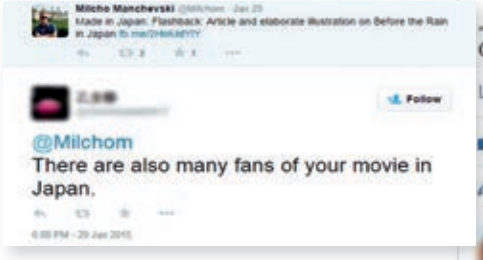
You see, i have the french version of the movie and i think that it's not reflecting the identity at all.

First, when Kiril meets Zamira for the first time, she says: you refuse to talk to an albanian?

A: SHE SAYS "YOU DON'T SPEAK ALBANIAN? I DON'T SPEAK MACEDONIAN." I AM CURIOUS ABOUT THE EXACT FRENCH TRANSLATION. COULD YOU SEND ME THE TRANSLATION OF THAT SCENE, PLEASE? THE ENGLISH TRANSLATION OF THEDIALOGUE WAS VERY PRECISE, AND THE FRENCH DISTRIBUTOR WAS WORKING OFF THAT ONE.

Either they made a mistake in the translation (maybe for better comprehension)!

Your movie is a rich experience for me full of details and meaning. There is so much to say that i could make my hole thesis on it!







Dear Sir,

>

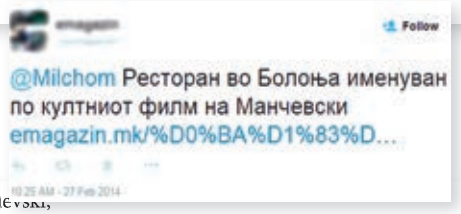
> First of all I am very honored to write this e-mail to you. I am an albanian
> R.C. priest working in the Cathedral of Tirana. I have seen Before the rain
> when I was in College many years ago and many other times, but it's quite
> impossible to find its version in DVD. I have searched in USA and most of
> the europian contries with no result. Would you be so kind to indicate me
> how to find it? I am ready to pay any sum of money.

>

> Please accept my best wishes and regards

>

> Fr. ********



> Hello Mr.Manchevski,

>

> I'm from Iran and I live in Tehran/Iran.
> When I found your movie, "before the rain", it was hard to find movies from
> Europe. But I was interested in Europe and east Asia movies. I found "before
> the rain", by accident and it was incredible: suject and structure...
> Its one of my most favorites movies.

>

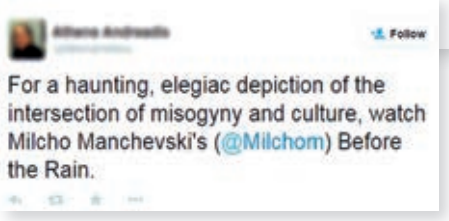
> Its about 8 year that I look for your other movies here, but there is
> nothing :(Even I coudn not find the DVD of "before the rain".
> I will travell to Poland in few monthes. I hope I will find some of your
> movies there, and I will take them to Iran. I'm sure those are the best
> gifts to my friends :)

>

> Have a great life.

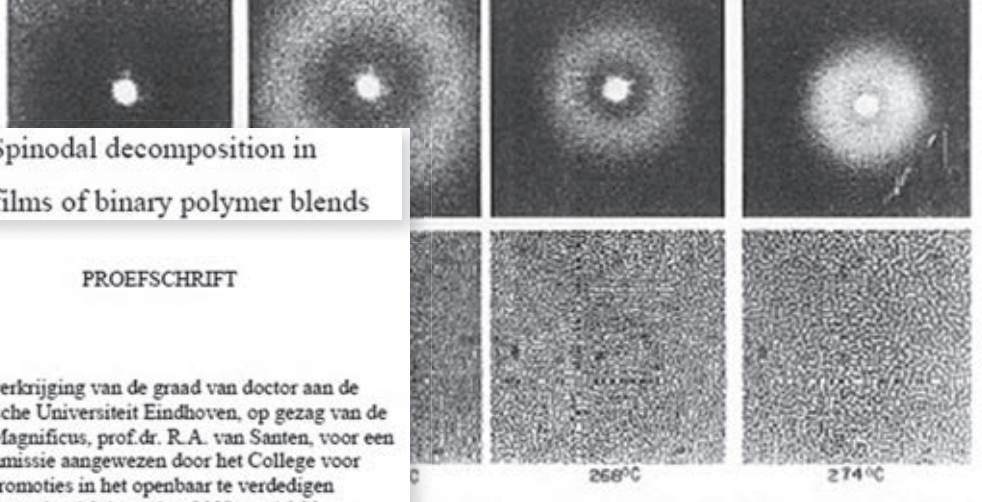
>

> Anahita **********





Hello
My name is Bruna,19 years old,from BRAZIL, I'm film student and today I had a class where my teacher talked about the film Before the Rain and I was very curious to watch it, but he said he did not have in Brazil, he saw at a festival. And I really wanted to know if you do not have a site that has this movie, or if you can not send it, or something like this. I as an aspiring filmmaker would like people to see my movies anyway and
Anyway, congratulations for the work you do.I wait your reply eagerly.
Thank you.



Spinodal decomposition in

thin films of binary polymer blends

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Technische Universiteit Eindhoven, op gezag van de Rector Magnificus, prof.dr. R.A. van Santen, voor een Commissie aangewezen door het College voor Promoties in het openbaar te verdedigen op maandag 16 december 2002 om 16.00 uur

door

Maria Eugenia Velázquez Sánchez

geboren te Mexico-stad, Mexico

the corresponding scattering patterns of the 40/60
d as a function of temperature.[1]

nd control stratification in thin films made of binary

- Extend a numerical method available for the prediction of morphology development in the bulk of a regular solution to polymer blends in the bulk and / or in the presence of a rigid wall.
- Understand the mechanism leading to a faster domain growth next to the wall for thin films of polymer blends, in the early-stage of the spinodal decomposition.

If you ever saw the movie *Before the rain* of Milcho Manchevski[1] it will be easier for you as a reader to find the links between the way as this work is presented and its real temporal development. Briefly, in this movie that is a collaboration of three countries, a story is told in three parts linked by characters and events that alternate London and the countryside of Macedonia. This thesis is also the result of a good collaboration between two Departments and persons of three different groups within this University. The presentation of this research

2. Англиски (Прв странски јазик) - Општо образование

Прашање

Како ќе прашаш некого дали го гледал филмот „Пред дождот"?

> Thank you for this amazing, heartbreaking, beautiful film. Is there
> any way to purchase it on DVD?
>
> Thank you.
> Anna

MEDECINS SANS FRONTIERES (UK)
GALA PREMIERE OF

Before the Rain 15

CURZON, WEST END, 93 SHAFTESBURY AVENUE, LONDON W1
on
WEDNESDAY 9TH AUGUST
at
8.15PM - DOORS OPEN
8.30PM - FILM SCREENING
DRESS: SMART/CASUAL

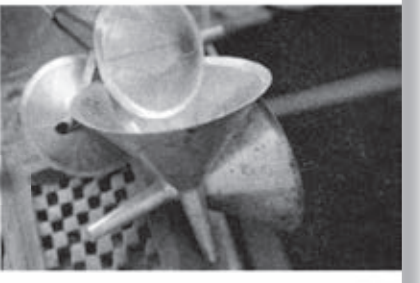
IN AID OF MEDECINS SANS FRONTIERES
THIS TICKET ENTITLES YOU TO PREMIERE FILM SCREENING ONLY
NO RESERVED SEATING

> Dear Mr. Manchevski,
> Seven years ago i heard of a beautiful movie called Before the Rain, in the
> same manner perhaps as someone heard of a healer or a mystery man present in
> town in pre-modern times. It had a feeling of sweet and comforting mystery to
> it. I was excited therefore long before i got to see the film. Then one day a
> friend of mine rented the video and i came to watch it with him. From that
> first encounter i only remember the marvelous scenery of Genesis-like nature.
> But nothing more, as i was perplexed by the movie and unable to figure it
> out. Several months later it was screened in the local cinemateque and i went
> to see it again. This time, at the end of the film, i was speechless. I left
> the cinema house overwhelmed by the story, stunned by the acting, and
> emotionally moved. I could not forget Before the Rain. And i saw it since
> then more than 10 times, and even arranged for a special screening at my
> university.
> A few weeks later that year 3 friends of mine and i decided to make a trip to
> Macedonia and arrive at the church where the story begins. In the summe
> 1998 we left for Macedonia, and after having travelled all over that
> fascinating country, arrived at Ochrid, and visited the church (but did not
> go in. perhaps that was left for some other time).
> I am sorry to bother you with this insignificant story, but i did want to
> express my gratitude for touching me so deeply with that exquisite piece
> art that has influenced me greatly.
> Humbly, i thank you.
> Mr. Gavriel
> Jerusalem, Israel

SHAMANIC SOLITUDES

Prologue: Absent

(see the Epilogue)



It's going to rain.
The flies are biting.
Come on! It's time.
It's already raining down there.
[...]
Time never dies.
The circle is not round.

Milcho Manchewski, *Before the Rain*

— 7 —

Sostenibilidad y Vulnerabilidad de la Deuda Pública Uruguaya: 1988-2015

Isabel Rial [1]
irial@bcu.gub.uy

Leonardo Vicente [1]
lvicente@bcu.gub.uy

I. INTRODUCCIÓN

Time never dies. The circle is not round.
Milcho Manchevski, "Before the rain".

En el presente trabajo se desarrolla un set de indicadores fiscales que tiene por objetivo evaluar la sostenib
macroec
basado
y evalúe



A Kulunge Râi child. Age: 10 years; height: 3' 11"; weight: 62lbs. His cranium is brachyocephalic, with a full face and unpronounced profile. His nose is very little pronounced with rather wide wings. His cheekbones are pronounced. The skeletal and cephalic indices are within the average for similar specimens. His hair is long, black and smooth. The Mongolian eye is evident: the palpebral rima is long and narrow. His skin is olive and, if it were covered and kept clean, would appear lighter.



It's going to rain.
The flies are biting.
It's already raining down there.
Come on! It's time.
And time doesn't wait.
Because the circle is not round.

Milcho Manchewski, *Before the Rain*

— 101 —


BEFORE

Сашо Александар Ламбевски

Чувствувајќи го параноикот, шизото и депресивецот: Семиотичка анализа на емотивната архитектура на Македонија во *Пред дождот*

Уводна сцена

Самотен пискот на птица одекнува сред пурпурно небо пред изгрејсонце, по што следува крупен кадар од домати вгнездени во богата мала градина близу прастар православен манастир. Почвата околу манастирот е ишарана со безброј пукнатини налик на ризоми и покриена со дебел слој прав. Пред пробивното златило на сонцето и избледеното синило на летното небо на кое се исцртани млечни траги од надзвучни воени авиони стои Кирил,[1] голобрад монах кој со восхит ги гледа и допира жар црвените домати, небаре ги слави божествените плодови на макотрпната монашка работа на ова не баш толку плодно парче Божја земја.

Момченца во ветви алишта си играат со огин, во кој фрлаат неколку неиспукани куршуми и желка. Постар монах со милно, набрчкано лице доаѓа да го викне младиот монах од градината.[2] На далечниот хоризонт почнуваат да се збираат темни облаци и се слушаат грмотевици. За миг, страв и лошо претчувство како сенка прелетуваат преку лицето на стариот монах. „Штом загрми, ме пресекува. Помислувам, и кај нас запукало", му вели на немиот млад монах. Додека се оддалечуваат од прастариот манастир, ја впиваат чудесната убавина на една стара камена црква и високо кипрово дрво кои самотно стојат на гребен надвиен над разбуричкано, тиркизно-зелено езеро.

Прекрасниот видик не е доволна утеха за изнемоштеното тело на стариот монах. Падините меѓу голите планини ги исполнува репетитивниот и неподнослив звук на милиони штурци - предвесници на злокобен, насилен настан кој само што не се случил. Наелектризираната жештина во секој миг може да избувне во страшно невреме. Знаци на меѓучовечка тензија го исполнуваат просторот под сцената на оваа драма во небесата. Очите пулсираат со дамар кој го следи неуморниот ритам на штурците, чиниш ќе искокнат од лежиштето. Мускулите и кожата околу очите се затегаат во

1 Ликот го игра Грегоар Колан.
2 Стариот монах го игра Јосиф Јосифовски.

обид да ги вратат на место. Напнатото лице и тело на стариот монах означуваат претчувство дека некој непоимлив ужас ќе ги стрешти невините и несвесните како ненадејна летна бура.

Додека монасите со поглед ги милуваат карпестите планини и пејзажот, небото на чекор до експлозија во сино и златно, манастирите и црквите издлабени во камен, јаловата земја изгорена од сонцето, елегантните капариси и разбранувани езера, длабоко сензуална и сугестивна музика ја преплавува аскетската убавина на околината и ја вдахнува со возвишена блажест. Топла, мека мелодија во адаџо се ниже на лирична гитара, со наместа вметнати татнежи од тапани и меланхолична флејта. Музиката навестува емотивна бура која само што не ја зафатила несигурната, избувлива земја, преполна со расклокотени тензии, огорченост, историски недоразбирања, табуизирани страсти, длабока омраза, уништени надежи и задушени амбиции.

Музиката се развива во тема што навестува катарза, темелно прочистување на душата што ќе се случи по бурата. Сепак, истовремено опстојува една искра страв дека човек може да биде зафатен во некој безразборен виор на таа бура, без пристап до портите на ветеното чистилиште. Наместо добредојдената можност за чистење од злите духови, бурата може да излезе ништо повеќе од залудно покажување сила. Кореографијата од лица, тела, зборови, гласови, изградени простори, природни пејзажи и музика на екранот сега веќе предизвикува лавина асоцијации, идентификации и емоции. Оваа воведна сцена сосем ме заведува и ме тера да продолжам да гледам.

Македонското имагинарно: Кус преглед на основните историски и социо-културни референци во *Пред дождот*

Вака почнува „Пред дождот“ (Манчевски 1994), прекрасно раскажана (филмска) приказна за трагедијата на одредени видови молекуларни желби и афективни контаминации кои ги растргнува моларната гравитација на општествените сили кои притискаат во насока на социјална сепарација и чистота на етничките групи, нациите, класите и родовите (Делез и Гатари 1983). Манчевски, кој е сценарист и режисер на филмот, со посебен интерес истражува некои капиларни ефекти на „параноичко-фашизирачкиот“ пол на македонското (национално) имагинарно - една групна фантазија (Делез и Гатари 1983: 277), социо-културно сценарио во огромна мера подзасилено од голем број „шрафови“ во македонската општествена машина, внимателно одбран збир репрезентации и морални императиви чија опсесија е чистотата на „надмоќната“ класа и етникум (Ламбевски 1999).

Ова е имагинарно од кое произлегуваат мотивите зад афектите, оние „искуства кои непосредно наградуваат или казнуваат“ (Томкинс 1995: 54), кои го крстосуваат телото на македонскиот народ. Оваа групна фантазија им назначува вредности - социјално валоризирани емоции, како што излегува - на културните артефакти, практики и човечки тела (Томкинс 1995: 54). Така, некои од овие артефакти, практики и тела стануваат добри, интересни, возбудливи, посакувани, радосни, пријатни или возвишени, а други стекнуваат статус на лоши, вулгарни, непријатни, одвратни, презрени, тажни, зли и неподносливо срамни.

Македонското имагинарно е до темел распукан збир авторитативни репрезентации кој го одбележуваат инхерентните општествени антагонизми меѓу класите, етникумите, родовите и




'93 10 23

сексуалностите во Македонија. Оние кои посакуваат да побегнат од неговиот афективен стисок редовно го доведуваат во прашање. Етничкиот антагонизам меѓу Македонците и Албанците ја преплавува поделената македонска нација во толкава мера што целосно ги апсорбира сите други форми на општествен антагонизам во Македонија. Зафаќајќи целосно спротивставени културни позиции во рамките на македонското национално имагинарно, каде што нечиј етнички идентитет се воспоставува само преку опозиција на негативно дефинираната суплементарна фигура на другиот (Дерида 1974, Смит 1994: 24), Македонците и Албанците продолжуваат да инсистираат на својата „чистота и надмоќ", за да не мора да стравуваат од мијазмот на расното мешање и губењето на идентитетот (Ламбевски 1997).

Присилени од историјата да живеат на така замрсено измешани територии, Македонците и Албанците создале сложени начини на одржување одредени видови меѓусебни контакти и односи, од една страна, и на силно одбивање инакви меѓусебни односи и контакти од друга страна (Ламбевски 1977). Албанците и Македонците можат да бидат добри соседи, школски другари, деловни партнери, па можеби дури и пријатели, но не смеат да станат љубовници или сопрузи.[3] Меѓутоа, бидејќи живеат во непосредна физичка близина, секогаш постои постојана можност од трескавично страсно преплетување на албански и македонски тела од спротивен или ист пол (Ламбевски 1999). Помислата на размена на телесни течности, задоволства и страсти меѓу македонски и албански тела, на нивната разголена плот, стегната во страв поради кршењето непишани правила и растреперена со желба поголема од тој страв, го чини незамисливото и неизречено јадро на македонското имагинарно.



Со други зборови, македонското имагинарно е испреплетен збир сфаќања за тоа: (1) што треба да прави, мисли, зборува и чувствува човечко тело означено како „македонско" или „албанско", и (2) како треба да биде организирано политичкото тело на македонското општество. Во рамките на оваа групна фантазија, политичкото тело на македонското општество без исклучок се замислува како „албанско" или „македонско" композитно мажествено машко тело на „необременет" господар, во комплет со сите свои стравувања, мачо фантазии и одбранбени оклопи (Стојановиќ 1967, Ѓуриќ 1990, Гатенс 1996, Ламбевски 1997). „Албанското" или „македонското" композитно женствено женско тело игра суплементарна улога во замислувањето на политичко тело на Македонија со тоа што ја дефинира женственоста на приватната сфера наспроти мажественоста на јавната сфера - македонската национална држава и економија. Оваа композитна и многу авторитативна слика на „македонска" или „албанска" жена обично се јавува или како мајка-светица, дарител и одржувач на (машкиот) живот, или како „чесна" жена,

3 Доказ за ова табу гледаме во анкетата спроведена во средината на 1990-тите, која покажува дека помалку од два проценти испитани Македонци и Албанци би стапиле во брак со лице од другата етничка група. Арбен Џафери, водачот на Партијата за демократски просперитет на Албанците во Македонија, ја искористи оваа анкета како „доказ" за потребата на комплетна институционална сепарација или апартхејд меѓу Македонците и Албанците. Тој тврдеше дека Македонците и Албанците живеат во „култивиран антагонизам", што значи дека можат да живеат едни до други, но не и заедно едни со други (Јосифовски 1974, Австралиски македонски неделник 1996).


CEMETERY
9
HIGH ANGLE, LIKE GOD
1
TWISTY
2a
CRANE DOWN
2b
CHILD
KATE THROWS IN
ASH'S CAMERA
(INTO THE GRAVE)
— 1 of 3


CEMETERY
9
3a
BABY
3b
TRACKING
3c
SHE GETS SCARY
4a
4b
4c
4d
MORE

LEONE D'ORO
51ª MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA

PREMIO
Fipresci

MENZIONE
Ocic

PREMIO
Pasinetti
Miglior
Attore



PREMIO
Cinema
per Unicef

PREMIO
Cinemavvenire

PREMIO
Kodak
Opera Prima

LEONCINO
D'ORO
Agis Scuola

KATRIN
CARTLIDGE

RADE
SERBEDZIJA

GREGOIRE
COLIN

Prima della Pioggia

Un film di
MILCHO MANCHEVSKI

AIM PRODUCTIONS NOE PRODUCTIONS VARDAR FILM, con la partecipazione di BRITISH SCREEN e del EUROPEAN CO- PRODUCTION FUND (UK) presentano in associazione con POLYGRAM AUDIOVISUEL e il MINISTERO DELLA CULTURA DELLA REPUBBLICA DI MACEDONIA /KATRIN CARTLIDGE, RADE SERBEDZIJA, GREGOIRE COLIN, LABINA MITEVSKA "PRIMA DELLA PIOGGIA" casting MONI DAMEVSKI, LIORA REICH scenografia SHARON LOMOFSKY, DAVID MUNNS musica "ANASTASIA" fotografia MANUEL TERAN montaggio NICHOLAS GASTER co-prodotto da FREDERIQUE DUMAS- ZAJDELA, MARC BASCHET e GORJAN TOZILIA prodotto da JUDY COUNIHAN, CEDOMIR KOLAR, SAM TAYLOR, CAT VILLIERS scritto e diretto da MILCHO MANCHEVSKI

POLYGRAM MUSIC FOR FILMS

DOLBY STEREO

PolyGram

MIKADO

домаќинка задолжена за куќата на мажот, која настојува да го задоволи и да му се покорува на својот маж во целост (Ламбевски 1997). Во огромна мера, современиот македонски политички дискурс метафорички и натаму ја согледува самата почва на која се всадени македонската држава, економија и нација како „мајка" или „чесна жена" (Ламбевски 1997, 1999: 412-3) која или го опслужува својот „сакан син" или е во сопственост на нејзиниот „стопан" (Јувал-Дејвис 1993).

Нуклеарното и поширокото семејство, а и кланот, се главни во гигантска поддржавна социјална машина (Масуми 2002: 82), каде што спаѓаат соседите, школската генерација, колегите од работа и неформалната морална полиција - разнолика група „загрижени" душкала. Улогата на ваквата машина е целосно да го запечати протекувањето на желбата вон оваа групна фантазија (Томашиќ 1948, Ламбевски 1997).[4] Меѓутоа, оваа фантазија протекува постојано и од сите страни. Колку повеќе македонската социјална машина се обидува да го сведе животот во Македонија на крут симбол на чистотата на поделената македонска нација, толку повеќе ги храни ненаситните микроскопски машини на желбата, непредвидливо составени од расклопени сегменти на хетерогени означителни низи (Лакан 1977: 33-113) на македонското имагинарно и од делумни летачки објекти (Клајн 1930) - тела, артефакти и практики - на кои оваа групна фантазија се обидува да им го наметне стасисот на правото (Делез и Гатари 1983: 78-100).

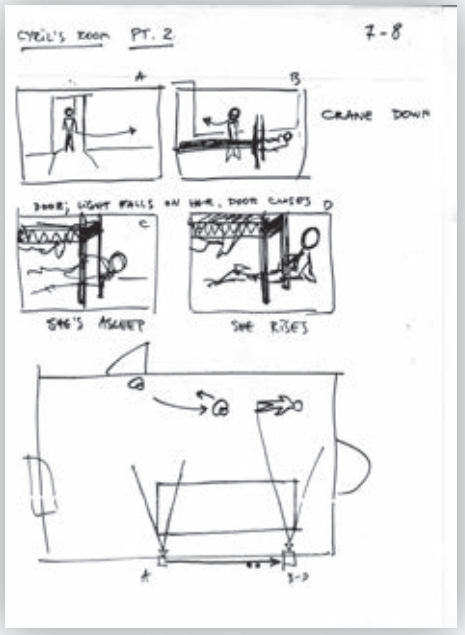
Наспроти појавата на крута стабилност и поредок во односите меѓу моларните агрегати на етникумите, родовите, класите и сексуалностите во Македонија, се јавува експлозивниот флукс на молекуларните машини на желбата - македонски и албански очи разменуваат копнежливи погледи, огнени јазици се среќаваат во табуизирани бакнежи, трескавични тела се тријат едно од друго - способни да демолираат цели воспоставени сектори на македонското општество (Делез и Гатари 1983: 116). Во рамките на *ancien regime* на македонското имагинарно постои наелектризираната струја на желбата, знак на сила, бурен интензитет кој зародува нови имагинации за нови синтези на сингуларности и означителни низи, интензитети, постанувања, нови сојузи, љубови и општества (Делез и Гатари 1983: 111, 304-7). Од тоа е сочинет шизо (револуционерниот) пол на македонското имагинарно кој потхранува еден номадски субјект кој ги одбива територијализациите на неговиот параноичен пандан:

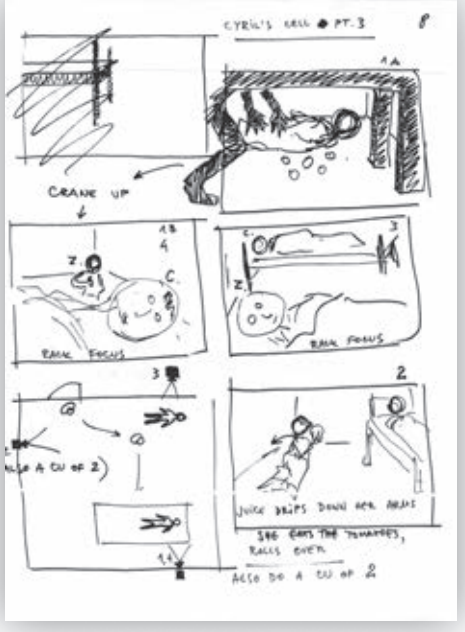
> *Јас не сум ни Македонец ни Албанец, ни маж ни жена, ни висока ни ниска класа, ни ѓеј ни стрејт. Јас сум џиган, ѓорд жител во зандaната на мојот срам. Двоглав орел полетува од мојата вагина, сонце ми изгрева од газот.[5] Телото можеш да ми го убиеш, но желбата не. Таа ќе мигрира во многубројни нови тела во миг кога ќе ме покосиш со шаржер куршуми. Запомни го тоа.*

Непрекинатата битка меѓу параноикот и шизото, два засебни македонски субјекта, секој проникнат во соодветниот регистар на македонското имагинарно, ја образува главната нишка на драмска тензија во „Пред дождот" (Манчевски 1994). Манчевски користи низа мошне ефективни филмски средства да ја претстави титанската борба меѓу овие две субјективности. Во следните неколку раздели ќе посветам особено внимание на диегетското, фотографското и звучното структуирање на оваа битка во филмот.

4 Кланските структури и лојалност се забележителни само во одредени рурални и полурурални албански заедници во Македонија.

5 Стилизираниот двоглав орел е албански национален симбол, а стилизираното сонце со осум или шестнаесет зраци е македонски национален симбол.





Замира и Кирил

Во ова вчудовидувачко режисерско деби,[6] Манчевски користи елиптична наративна структура за да раскаже три љубовни приказни поврзани со испреплетени ликови и настани. Секој дел содржи сцени од другите две приказни, со што се создава чувство на кружна темпоралност каде сегашноста и иднината се во постојана повратна спрега. Притоа секој дел се навраќа на воведната сцена што ја опишав претходно. Оваа сцена служи како наративна загатка и увертира во полниот дијапазон на емоции кои филмот ги претставува. При секое навраќање, Манчевски мајсторски додава по некој детаљ во сцената, со што успева да го одржи интересот на гледачот околу нејзиното полно значење до самиот крај на филмот.

Во сцената има и параноидни и шизоидни моменти. Со својата нескрасеност, стариот монах го претставува параноидниот регистар на македонското имагинарно, додека екстатично спокојниот младолик монах го претставува шизоидниот регистар на македонското имагинарно. Камерата постојано се префрла меѓу нивите погледи. Стариот монах во сè гледа знаци на зла коб - во далечните грмотевици, во пукотницата што ја предизвикуваат децата со ветва облека, млечните траги што на небото ги оставиле воените авиони, како и во звукот на безбројните штурци кој оди на нерви - додека пак младиот монах се дистанцира од бурната политичка клима во својата земја, метафорички навестена преку небесната драма која ја видовме во воведната сцена, со сензуална замечтаеност. Неговото сосем мазно лице, обележано со постојана насмевка, создава невообичаен контраст со набрчканиот, напнат лик на стариот монах. Лицето на младичот укажува дека тој често запаѓа во мечтаење. Неговиот поглед постојано ја избегнува конкретноста на планините и каменестото тло, како и

6 Филмот се стекна со голем број меѓународни признанија од критичарите, освои триесет награди на меѓународни филмски фестивали, меѓу кои и ценетиот Златен лав за најдобар филм на Филмскиот фестивал во Венеција во 1994 и номинација за најдобар филм од неанглиско говорно подрачје од Американската филмска академија во 1995.

клаустрофобичната регулација на тековите во изградената средина прикажана во филмот. Неговиот поглед е секогаш веќе другаде.

Сцените во првиот дел од филмот, кои следуваат веднаш по воведот, само го потврдуваат младиот монах како некој што е подготвен да побегне од параноидните назнаки на своето православно христијанство и својот македонски етникум. Првиот дел е студија за несовладливите потешкотии со кои се соочуваат Замира,[7] Албанка муслиманка, и Кирил, споменатиот православен Македонец и младолик монах, во обидот да ја живеат нивната љубов. Привлечноста меѓу нив се раѓа во најневообичаени околности.

Замира е убава, малку „немирна", Албанка. Љубопитна за другите мажи (Македонците), таа опасно им се приближува. Во милје на сериозни македонско-албански етнички тензии во некое далечно село во Македонија, Замира ја преминува македонско/албанската параноична граница. Нејзината желба за другите мажи потенцијално може да предизвика граѓанска војна во селото, бидејќи го доведува во прашање целиот воспоставен поредок меѓу родовите, етникумите и религиите во селото. Манчевски не ни ја покажува во чинот на преминување на границата. Тоа е неверојатно ефективен наративен потег кој ни ја покажува трагичната апсурдност и ирационалност на параноично-фашизирачкиот регистар на македонското имагинарно. На параноиците од обете страни на етничкиот расед не им се потребни факти. Тие магично изведуваат едно параноично обвинение од неколку неповрзани „докази".

Во колиба на врвот на ридот се наоѓа труп на овчар, етнички Македонец. Некој ја гледа Замира како трча и претпоставува дека всушност бега од колибата. Со овие „докази", вооружени селани Македонци ја обинуваат Замира дека го завела, а потоа и го убила овчарот. Вооружената банда почнува да ја бара со намера да ѝ „пресуди".

Замира некако успева да се скрие во манастирската ќелија на Кирил. Стутулена и преплашена, на албански го моли Кирил да ја заштити. Првата помисла на Кирил е да ја пријави кај ѓаконот, бидејќи нејзиното присуство како жена и муслиманка ја сквернави православната „светост" и „чистота". Меѓутоа, нејзините молежливи очи, полни со страв, немир, исчекување и благодарност, во него ќе покренат лавина емоции кои ја доведуваат во прашање срцевината на неговиот идентитет како машко, Македонец и православен монах. Тој ги напушта догматските лишувања на монашкиот живот за една етика заснована на неочекувана љубов. Ја храни со сочните црвени домати кои ги собра во воведната сцена и се заветува да ја штити по секоја цена, дури и да ги лаже своите духовни браќа и Божји намесници на земјата. На овој гест Замира одговара со нејзини, еднакво неочекувани, чувства. Стравот исчезнува и таа вљубено се предава на халуцинаторното заштитништво на Кирил.

Бандата вооружени и брадосани Македонци го претресува манастирот трагајќи по Замира. Највулгарните навреди и закани што ги упатуваат кон неа одекнуваат во достојниот манастирски воздух. Не ја наоѓаат и решаваат да преспијат вон манастирот, чувајќи стража пред сите излези во случај таа да се обиде да се искраде во темнината. Ѓаконот спроведува своја потрага и ја наоѓа Замира во одајата на Кирил.[8]

Ѓаконот неволно ја игра улогата на спроведувач на црковното право. Го распопува Кирил и неговиот завет на молчење завршува. Сепак, лутината на ѓаконот бргу стивнува поради

7 Замира ја игра Лабина Митевска.
8 Ѓаконот го игра Кирил Ристоски.





неговото искрено разбирање на мотивите на Кирил и долгата манастирска традиција на засолниште за прогонуваните, без оглед на нивната религија и етникум (Корнаков 1991).[9] Ѓаконот врши подготовки за безбедно бегство на Кирил и Замира од опколениот манастир. Со љубов го прегрнува и бакнува Кирил пред овој да замине. Знаејќи дека нивните животи во Македонија би биле во опасност, Кирил ѝ ветува на Замира дека ќе ја носи кај вујко му во Лондон, фотограф, добитник на Пулицерова награда, кој работи за позната фотографска агенција. Успеваат да се шмугнат од манастирот.

Меѓутоа, нив ги пресретнува дедото на Замира, Зекир,[10] брат ѝ и група вооружени албански селани. Брат ѝ ја прашува што прави со тоа „ѓубре каурско". Таа му одговара дека го љуби. Со исклучок на Замира и Кирил, кој очигледно не разбира ни збор од разговорот кој се води пред него на албански, сите други придушуваат циничен потсмев.

Во емотивно набиена дисциплинска постапка, која го пресликува претходното дисциплинирање на Кирил од страна на ѓаконот, дедото на Замира ѝ удира силни шлаканици, а брат ѝ ја нарекува курва. Лицето и гласот на Зекир одразуваат конфликт меѓу два контрадикторни импулса: првиот доаѓа од неговата донекаде неволна улога на спроведувач на албанските традиции, а вториот од скоро безусловната љубов кон Замира. Брат ѝ и неговите пријатели ги држат автоматите на готовс. Зекир му дава ултиматум на Кирил: да остане и да се соочи со сигурна смрт како знак на неговата љубов кон Замира или веднаш да ја напушти. Сега сите очи се вперени во Кирил. Очите на братот на Замира се полнат со триумфалната согледба дека Кирил ќе избега со опашката меѓу нозете. Дедото на Замира заканувачки, а сепак молбено, го вперува погледот во Кирил и му сигнализира дека треба да замине. На негови плеќи паѓа не само товарот за одржување на албанската традиција, туку, како албански старешина, тој ја сноси и одговорноста за мир во селото, заснован врз традицијата на самонаметнат апартхејд меѓу двете етнички заедници. Зекир знае дека убиството на Кирил ќе доведе до крвна одмазда за некој член од семејството или кланот на Замира.

По неколку измачувачки моменти, Кирил слегнува со рамената и ја наведнува главата како знак на целосен пораз и понижување. Бавно и мошне неволно ги прави првите чекори. Замира се стрчнува по него, викајќи на албански дека го љуби. Брат ѝ не може да премине преку тоа и стрела рафално кон неа. Замира паѓа наземи, а претсмртните грчеви ги минува во прегратката на Кирил. На лицата на албанските сведоци на ова братоубиство се гледа неверување. Лицето и телото на Зекир сигнализираат дека е крајно огорчен на внукот за безумното притискање на чкрапалото. Лицето на братот на Замира е згрчено од бол. Сите ја сфаќаат превисоката цена што се плаќа кога се слуша пискавиот глас на внатрешниот параноик. Каењето за убиственото спроведување на албанската традиција многу бргу се повлекува пред согледувањето за „потребата" од ваквата постапка. Параноикот ровари и ги истакнува своите тероризирачки императиви: подобро братоубиство во име на чистотата на сопствената етничка група и семејство отколку стравот од мијазам, мешањето на раси и губењето на етничкиот идентитет.

Братот на Замира го убива нејзиното тело, не не може да ја убие желбата која таму привремено се населила. Како што филмот ќе покаже во следните сцени, желбата навистина мигрира во други тела штом едно ќе биде покосено од шаржер куршуми. Тоа им е во крвта.

9 Историските записи не се сосем јасни околу тоа дали на сама Албанка муслиманка во бегство би ѝ било понудено прибежиште во чисто машки македонски православен манастир (Чорнаков 1991).
10 Зекир го игра Абдурахман Шаља.

Ен и Александар

Во вториот дел од филмот, Кирил телефонски ѝ се јавува на Ен,[11] уредник во фотографска агенција во Лондон. Зборувајќи на француски, Кирил го бара вујко му Александар Кирков,[12] воен фотограф во агенцијата и љубовник на Ен. Таа се јавува со нејзиниот тивок, нежен глас, додека клечи на подот и се превиткува од болката предизвикана како од неочекуваната бременост, така и од грозоморните слики што ѝ ги пратил љубовникот. Токму во моментот кога некако ќе успее да му каже на Кирил дека вујко му не е таму, запуштениот Александар влегува во агенцијата.
Одот му е мешавина од срдба, резигнација, лутина и надеж. Бргу ја изнесува Ен од агенцијата за да ја праша дали ќе му се придружи на патувањето до етичкото „чистилиште“ кое Кирков го локализира како „Македонија“. Се обидува да ѝ објасни зошто итно треба да замине на некакво прочистување. При документирањето на Босанската војна во раните 1990-ти, Александар го трауматизирало неговото соучесништво во перверзната потрага на западните медиуми по „добра“, што ќе рече посебно крвава, сторија од Босна, по секоја цена. Имено, тој му се пожалил на некој босански српски војник дека дента немало ништо за известување. Војникот го извадил пиштолот и убил еден затвореник, босански муслиман, пред негови очи, велејќи му: „Еве ти приказна“. Сознанието дека бил соучесник во убиство го исполнува Кирков со неподнослива вина и гадење од себе.

За него префинетата учтивост на Лондон, каде што чудовишните работи редовно се случуваат под превез на куртоазија, е неподнослива. Во неговата конструкција за Македонија како чистилиште, тој се сопнува од фантазијата за таа земја како место на вредни, мирни и пристојни мажи и жени неизвалкани од болештиите на западната цивилизација или од „нерационалното“ насилство на другите (немакедонски) балкански „племиња“. „Македонија“ како симбол кај Александар раздвижува една конкретна машина на желбата, вклучена во мрежа хетерогени означителни низи (Делез и Гатари 1983), кои се протегаат од неговото некритичко читање на античката македонска историја и гламуризирање на макотрпната суровост и баналност на „трошките, парталите и закрпите“ во секојдневниот живот во Македонија (Баба 1993: 297), до неговото преминување преку инхерентните етнички, класни, родови и други социјални антагонизми во современа Македонија. Желбата на Александар да се врати во (невозможна) состојба на чистота, или етички интегритет, произлегува од постоењето и продуктивната сила на фантазијата која тој ја создава за Македонија.

Заводливата моќ на желбата на Александар за момент ја доведува Ен во искушение. Нејзиниот глас и говор сигнализира дека навистина би сакала да ја избегне територијализацијата на нејзината „британштина“, среднокласната природа, брачната женскост и кариерните амбиции (Делез и Гатари 1983). Меѓутоа, таа ја одбива понудата да градат нов живот од распарчените фрагменти на нивните лични биографии и социјално милје. Излегува дека таа е фаталистичен, а и депресивен, реалист.

Александар ѝ дава на Ен авионски билет во еден правец до Скопје, главниот град на Македонија, во случај да се премисли. Ен вели дека треба да заврши итна работа во Лондон, без да му каже дека е всушност трудна. Манчевски не ни открива за сигурно дали таткото е Александар или Ник, сопругот на Ен со кој се разделени.[13] Ен закажува средба со Ник во еден луксузен ресторан за да му каже за бременоста. Се добива чувство дека Ен сака да ја види неговата реакција на оваа вест пред да реши дали ќе го задржи бебето. Обидот за помирување е непријатен и невешт,

11 Ен ја игра Кетрин Картлиџ.
12 Александар го игра Раде Шербеџија.
13 Ник го игра Џеј Вилиерс.


GANADORA LEON DE ORO FESTIVAL DE VENECIA
★★★★★
"ANTES DE LA LLUVIA" ES UN MILAGRO, UN RELATO MAGNÍFICO DE SOBRECOGEDORA BELLEZA.
La perturbadora magia del film es consecuencia de su osada estructura y de su sorprendente y apasionante final. Todd Mc Cardy / VARIETY
NOMINADA AL OSCAR A LA MEJOR PELICULA EXTRANJERA
GANADORA PREMIO FIPRESCI A LA MEJOR PELICULA
GANADORA PREMIO CINEMA VENIRE DEL PUBLICO JOVEN
GANADORA PREMIO DEL PUBLICO
GANADORA MENCION ESPECIAL DE LA OCIC
GANADORA PREMIO UNICEF
GANADORA PREMIO KODAK A LA MEJOR PELICULA
GANADORA PREMIO AL MEJOR ACTOR CRITICOS DE CINE DE ITALIA
KATRIN CARTLIDGE
RADE SERBEDZIJA
Antes de la lluvia
(BEFORE THE RAIN)
Un film de MILCHO MANCHEVSKI







посебно од страна на Ен. Додека двајцата се обидуваат некако да воспостават нормална комуникација, настанува гласна расправија меѓу еден муштерија и келнер, кои се расправаат на српско-хрватски.

Луксузниот ресторан, кој божем би требало да биде место вон рамките на насилниот свет, место за фини, обични муабети, одеднаш се претвара во сцена каде се случува брутална експлозија на параноично недоразбирање на многу нивоа. Муштеријата, Србин со долга ненегувана брада, дрско држење, вулгарен говор и неприличен костум, бара „почит" за неговиот „рамноправен" статус не само од „нискорангираниот" келнер, туку и од високата средна класа која го посетува ресторанот. Параноичното чувство дека го гледаат надмено, иако реално никој не му обраќа внимание, го тера овој непримерен муштерија да направи голема сцена, со што сите го забележуваат. Го опсипува келнерот со стотици банкноти со голема вредност, сигнализирајќи до сите дека е доволно богат да ги купи сите. Келнерот љубезно го замолува муштеријата да го напушти ресторанот, а овој одбива.

Крутиот сопственик на ресторанот, Англичанец, се обидува да ја отстрани оваа неприлика со тоа што го отпушта келнерот, кој воопшто не е одговорен за сцената, и со тоа што презирно им вели „тие двајца" да продолжат со „балканските" тепачки вон ресторанот. Ова само дополнително го разбеснува проблематичниот муштерија кој бара внимание. Тој за момент излегува, а потоа се враќа со пиштол во рацете. Во напад на бес почнува неселективно да стрела по ресторанот и повредува или убива повеќе гости и вработени. Се слушаат истрели, вресоци и панични реакции. Во целиот хаос, камерата конечно се фокусира на Ен и Ник, склопчени под масата. Ен потоа ја подига главата на Ник и гледа дека крв шурка од неговото истерано око. Неговото привлечно лице е комплетно обезличено, а разобличена е и нејзината надеж дека ќе се врати во „нормалниот" живот на англиската средна класа.

Нарцистичките рани на демократскиот параноик

Во микрокосмосот на елегантниот лондонски ресторан Манчевски метафорично ги згуснал параноидните погрешни перцепции што еден за друг ги имаат богатиот, цивилизиран и демократски Запад и неговиот „смртен непријател", Балканот, како и нарцистичките рани кои си ги нанесуваат еден на друг. Манчевски суптилно го исмева западниот либерал за неговата нарцистичка конструкција дека етничкото или расното насилство е остаток од некое примитивно и далечно минато недопрено од цивилизирачката мисија на проектот за либерална демократија, модерност и рационалност. Кога сопственикот им се извинува на гостите за сцената, пред параноичниот муштерија да се врати вооружен, Ник шегобијно го минимизира инцидентот и вели дека, што се однесува до Британците, „вакви работи" има само во Алстер. Иронично, сопственикот е погоден од ваквиот коментар и одговара дека токму тој е од Северна Ирска. Ник веднаш ја разбира глупоста и навредливоста на својот коментар. За Манчевски, „Балканот" не е минатото на Западна Европа. Во другоста на Северна Ирска, тој е европска сегашност.





Нецивилизираниот, насилен Друг е лимит вграден во западната демократија (Жижек 1993: 200).[14] Таа го произведува и генерира тој Друг. Во срцевината на западната демократија се јавува парадокс кога таа се конструира како израз на нечие „супериорно" композитно (национално, етничко или регионално) политичко битие. Уверувањето дека сите луѓе се рамноправни е темел на едно демократско општество. Кога едно лице ќе омаловажи друго поради етнички, класен, религиозен, родов, сексуален или друг идентитет, другото лице „е поверојатно да почувствува срам отколку самоомаловажување, бидејќи демократскиот идеал веќе е интернализиран" кај него (Томкинс 1995: 139). Срамот е силно токсичен афект кој второто лице ќе се обиде да го сведе на најмала можна мера со која било стратегија за минимизација на негативен афект што ја има на располагање (Томкинс 1995: 67). Второто лице ќе се обиде да го преобмисли првото и да го постави во срамна позиција, или ќе бара некој вид надомест или казна за лицето кое ја нанело штетата на срамот. Кај обете стратегии постои можноста да се прибегне кон гнев, како емотивен одговор на посрамотувањето. Гневот е најантисоцијалниот, најтоксичниот, најзаразниот и најнеконтролираниот афект (Томкинс 1995: 197-201).[15] Без оглед





14 Жижек овде забележува: „Колку поуниверзална станува логиката на Капиталот, толку повеќе спротивната страна ќе поприма одлики на 'ирационален фундаментализам'"... Западниот поглед кон Истокот обично ја среќава својата туѓа (*Unheimlich*) инверзија оквалификувана (а во ист потег и дисквалификувана) како „фундаментализам": крајот на космополитанството, импотенцијата на либералната демократија кога ќе се најде лице в лице со ова враќање кон трибализмот... Традиционалната либерална опозиција меѓу „отворените" плуралистички општества и „затворените" националистичко-корпоратистички општества, заснована на исклучувањето на Другиот со ова е доведена до точка на авториферентност: самиот либерален поглед функционира по истата логика оти е заснован на исклученоста на Другиот на кој му се припишува фундаменталистичкиот национализам, итн." (Жижек 1993: 220-222)

15 „Од сите негативни афекти најмалку веројатно е дека тој ќе остане под кожата на оној што го чувствува" (Томкинс 1995: 1998).





дали е подлога за преобмислувачка или надоместувачка стратегија за минимизација на негативен афект, гневот скоро секогаш се поврзува со некој вид насилство. Понекогаш насилството е насочено кон лицето или ситуацијата која ја иницирала реакцијата срам-лутина, но честопати ескалира во неселективна агресија кон сè што се наоѓа во близина на гневното лице. Името за ваквата агресија е бес.

Луксузниот лондонски ресторан во филмот на Манчевски е податлив за читање како метафора на ексклузивниот клуб богати западни (европски) демократии. Шаренолика банда проблематични источноевропски демократии, претставени преку недоличниот гостин кој бара внимание, очајнички се труди да добие членство во овој клуб. Правилата за членство и влез во клубот арбитрарно и каприциозно ги контролира застоената и арогантна политичка бирократија на „старата Европа", која во филмот е претставена како крутиот Англичанец кој е сопственик на ресторанот. Новите источноевропски влади, сервилни и молежливи, во филмот се претставени во ликот на безрбетниот келнер кој зборува српско-хрватски. Недоличниот гостин кој бара внимание метафорички ги кондензира и западните предрасуди за Источна Европа и источноевропската интернализација на демократскиот идеал на Западот. Тој влегува во ресторанот инсистирајќи да му се покаже почит како на рамноправен, но му ја покажуваат вратата главно поради очигледниот недостиг на културен и социјален капитал (Бурдје 1984). Манчевски јасно алудира на можните политички и општествени опасности во таквиот западноевропски пристап кон посткомунистичка Источна Европа, а посебно кон неговата родна Македонија.

Враќање дома

Од колежот во ресторанот, Манчевски веднаш нè префрла во земјата на Александар, Македонија, видена низ леќите на неговата фантазија за татковината, која ја споменавме претходно. Секвенца од две и пол минути го означува долгоочекуваното и толку одложувано патешествие од Лондон до родното село. Оваа секвенца го означува и почетокот на третата приказна во филмот.

Манчевски, кој е наградуван режисер на музички спотови за МТВ (Андоновски 1995), ни приредува прекрасно монтирана низа на стабилни воздушни кадри од карпестите македонски пејзажи кои нагло преминуваат во воздушни и земни кадри на објектите и жителите на главниот град на кои се задржува погледот на Александар додека се вози во автобус. Целата оваа секвенца е монтирана на начин што ја засилува фантазијата што Кирков ја има за Македонија како хармонично општество, како прибежиште од метастазите на западниот живот, како оаза на мирот недопрена од меѓуетнички војни, како дом во кој живеат едноставни, пристојни, вредни, чесни и невини луѓе. Има некоја топлина во светлината која заплиснува сè што е на екранот, а филмската музика го скокотка гледачот со доза на радост. Камерата прекрасно се спушта од план на „Скопје од воздух" до план "Скопје од тенк на ОН".

Речиси во секој кадар во оваа секвенца е истакната жена која си ги врши дневните задачи. Набрзина се реди низа на селанки кои макотрпно работат, елегантни и урбани средовечни жени кои забрзано чекорат по скопските улици со чантите за пазарење, интересни млади жени кои се расправаат со нивните не толку интересни дечковци. Сите тие чекорат на тлото на земјата наречена Македонија, со што метонимично ја означуваат како дом каде што жените го вршат поголемиот дел од емотивната и другата работа за да создадат прибежиште за нивните мажи - сопрузи, синови, браќа, татковци, партнери - од суровите барања на јавната сфера која е под машка доминација. Се насетува дека перцепцијата на Александар за Македонија како (женствена) оаза во океан од кучиња алфа-мажјаци се напојува од традиционалното македонско имагинарно кое го опишав претходно.

Сопоставувањето на овие слики со други моќни македонски слики и звуци во секвенцата само дополнително ја потврдуваат фантазијата на Александар за Македонија како идеален, хармоничен, нематеријален и антички поредок кој сјае со божествена убавина. Во сликите и звуците кои се искористени овде има нешто апстрактно и длабоко потенцијализирачко (Масуми 2002). Зад тривијалноста и баналноста на парчињата и извадоците од дневниот живот во Македонија кои Александар ги гледа додека патува од скопскиот аеродром до родното село има Нешто што има потенцијал да ги претвори овие предмети, луѓе и практики во возвишени предмети на желбата. Одеднаш, од бунарите на желбата извира една виртуелна Македонија која трансцедентира сè: мали или големи империи, комунистички или демократски републики, насилници кои убиваат и пљачкосуваат во името на нивните етнички групи и војници на ОН кои набљудуваат еден нестабилен, избувлив народ.

Ова Нешто не е замена за нешто претходно и не треба да се помеша со емпириското објект на желбата на Александар (Лакан 1992: 50). Ова Нешто не е дел од посакуваниот предмет, туку ја оформува, ја предизвикува желбата за тој предмет (Григ 1991: 34). Постојаните метонимиски евазии преку кои Македонија се провира од еден предмет/практика во друг во филмот само ја докажува неспособноста на Александар како Македонец да ја приврзе својата желба за Македонија на некое конкретно нешто. Овде Македонија се јавува, деридијански кажано, и како дух и како призрак (Монтаг 1999). Дух е, бидејќи Македонија е вонфилмски отелотворена





во повеќекратни материјални предмети, практики и тела. Духот ги пронижува овие предмети, практики и тела со идентитет кој избегнува дефиниција. Манчевски го пресоздава овој дух како привидение, призрак, запис на копнеж без име.

Македонското звучно имагинарно

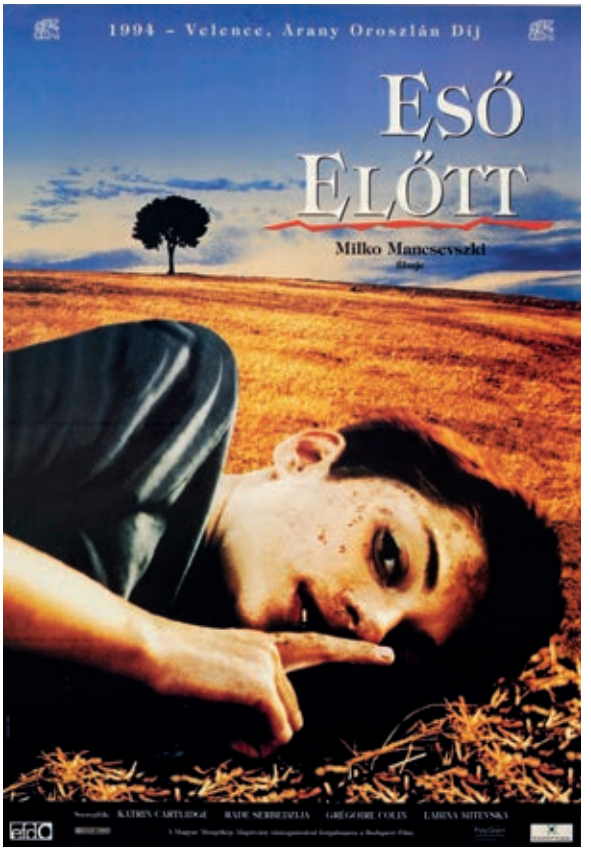
Музиката на етно-рок бендот „Анастасија" ја изнесува недофатливоста на македонското Нешто на преден план, каде симболизацијата е безуспешна и човек се наоѓа обвиен во неиздржлива радост/болка. Нивната музика е проткаена со сите одлики на македонската традиција и начин на живот прикажани во филмот, расветлувајќи го она што е присутно во нив, што се јавува преку нив, што е повеќе од само ритуали, предмети, пејзажи итн.

„Анастасија" негува посебен музички стил кој припаѓа на традицијата на вториот бран на македонскиот етно-рок, кој во 1980-тите се оддалечи од формите на класичниот електро-рок за да се развие во нова музичка форма заснована врз православно црковно пеење (Ламбевски 1992: 55). Идеолошки припаѓаат на еден круг музички и уметнички групи кои се лабаво поврзани и го чинат македонското ретро движење, кое се интересира за обновување на духовното и интелектуалното наследство на Македонија (Ламбевски 1997: 139-170). Како такви, „Анастасија" црпат од силно кодираните музички репрезентации чиј капацитет за производство на одредени ефекти кај слушателите е веќе докажан.[16]
Користејќи традиционални македонски фолклорни и сакрални музички форми, „Анастасија" може инстантно да евоцира едно познато звучно имагинарно, пејзаж од звуци, да изрази емоции и слики со кои Македонците се идентификуваат. Повеќето македонски традиционални фолклорни песни и танци се создадени од македонските селани во текот на отоманската власт во Македонија. Овие песни и танци служеле како посебно корисен креативен вентил во екстремно тешките услови во кои се живеело во Отоманското Царство (Ламбевски 1997: 15 -19). Во песните и танците, македонските селани ја симболизирале нивната трагедија која ја предизвикале тиранските владетели, си давале оддишка од широк спектар негативни афекти (гнев, немоќ, завист, фрустрација, тага, длабока депресија, бес, безнадежност, страв, загриженост) кога биле соочени со трагедијата, и замислувале слатки одмазди за владетелите.

Со други зборови, македонските селани емотивно ги катексирале песните и танците кои колективно ги создавале со афекти кои резултирале од социјалната/материјалната реалност во предмодерна Македонија. Модерната македонска нација-држава од овие парчиња и остатоци фолклор ја ткаела и уште ја ткае македонската нација (Ламбевски 1997), но афективниот катексис кој современите Македонци го развиваат во однос на овие песни и танци е доста различен од оној на нивните предмодерни предци. Чувствата во голема мера се „поврзани со материјалните и психосоцијалните услови на постоење во текот на целото отелотворено искуство" (Колинс, цитиран кај Вилијамс 1998: 62). Чувствата што современите Македонци ги вложуваат во традиционални македонски фолклорни песни и танци имаат многу различна материјална и психосоцијална база во споредба со предмодерните Македонци (Ламбевски 1997).

16 Музичките кодови се однесуваат како на кодирањето на музичките стилови и изведби, така и на значењето/ефектите кои се произведуваат кај слушателот кога ги восприема овие стилови и кодирани изведби. Во случајот на музиката на „Анастасија", можеме да зборуваме за употребата на различни стилови на изведба (соло, три гласа, два гласа што пеат во паралелни терци, итн.) кои Македонците се учени да ги препознаваат како нивни стилови (Ристовски *et al*. 1974: 19, 25-26) преку идеолошките апарати на македонската држава (семејството, православната црква, образовниот систем и медиумите). Можеме да зборуваме за 7/8 и 13/16 ритми на македонските ора. На ова ниво, можеме да зборуваме и за амбитусот (употребата на интервали) во македонските фолклорни мелодии, во кои преовладуваат големата и малата секста и чистата квинта (иако многу македонски мелодии се користат и 9, 10 и 11 интервали), или структурата на тоналните серии во тие мелодии.





Социоекономската и политичката реалност на современата Македонија е многу поинаква од онаа во 18 и 19 век. Меѓутоа, изведувањето/пресоздавањето на овие традиционални фолклорни песни и танци претставува погодно средство со кое може да се замисли директна врска меѓу македонското минато и сегашност, со што се воспоставува поврзаност меѓу афективниот пејзаж на современите Македонци и оној на нивните предмодерни предци.

Музиката на македонскиот депресивец

Македонските селани развиле особено црн поглед на животот, видно поставувајќи ја темата на смртта и умирањето како последното бегство од огромната болка на нивните животи во најголемиот број песни и танци. На овој начин тие кодифицирале посебна репрезентација на македонштината како патешествие низ сиромаштијата, мизеријата, неправдата во услови на арбитрарна власт, болестите, силувањата, големите давачки, постојаното војување, безљубовните бракови и макотрпната физичка работа. Македонските селани негувале збир слики од Македонецот како трагичен херојски депресивец. Овој збир слики го образува третиот регистар на македонското имагинарно, по параноикот и шизото (револуционерот). Депресивецот бил на патешествие кое требало да се забрза, со оглед на тоа дека животот бил лишен од радост и значење, за да може да пристигне до конечното прибежиште - смртта. Она што им дава посебна моќ на овие слики и наративи за смртта се музичките ритми и звуци со кои се изведуваат.





Екстремно брзите (7/8 и 13/16) ритми на македонските ора и песни не се ништо освен афективни знаци за ова итање кон последната станица. Така, македонската фолклорна музика изобилува со примери на (манична) депресија која постојано се колеба меѓу хиперживост и депресивно еднозвучие. Многу македонски фолклорни танци и песни ритмички се поставени во трипартитен тек: бавно - брзо - бавно. Музичката тема се развива бавно со жалопоен глас кој ја оплакува трагедијата на Македонецот или Македонката додека насредина одеднаш не избие во неверојатно брза тема полна живот и решителност да се избега од самосожалувањето, и на крајот се враќа во многу побавно патешествие кон тишина. „Анастасија" брилијатно ја користи оваа тритематска песна од традиционалната македонска музика во саундтракот на „Пред дождот", зачас пренесувајќи го македонскиот слушател во звучниот пејзаж кој го опишав погоре.

Поголемиот дел од музиката во филмот ја следи оваа формула. Главната музичка тема или фраза бавно се развива преку бавна, репетитивна изведба на темата на гитара во придружба на тапан. Лирската гитара се сопоставува со драматичниот епски ритам на тапанот и гласот на пејачот (Горан Трајковски). Заедно произведуваат невообичаен звучен ефект на заокружена острина или вознемирувачка топлина. Средишниот дел вообичаено е чисто инструментален и ритмички го претставува типичното македонско оро.

Спојот на македонскиот јазик и гласот на пејачот на „Анастасија" Горан Трајковски е означен со поместување од симболичко-имагинарното поле (означување) во полето на реалното каде што означувањето не успева (Барт 1977: 181). Ова поместување е означител на *jouissance*, она што Барт го именува како гранулација на гласот (Барт 1997: 181). Означителот е во позиција на „двојна продукција - на глас и на музика" (Барт 1977: 181). Има нешто особено тревожно во гласот на пејачот на „Анастасија". Гласот пробива во секој збор од песната, го заситува секој збор со *jouissance*. Овде има нешто што го надминува секое значење кое може да го пренесе текстот што тој го пее, стилот на песната и начинот на кој пее. Има нешто во материјалноста на телото на пејачот што вознемирува. Има вибрација што пробива низ телото и се чини дека извира од „длабоко во шуплините, мускулите, мембраните, 'рскавиците, и од длабочините на словенскиот [македонски] јазик, небаре една кожа ги обвива внатрешното тело на изведувачот и музиката што ја пее" (Барт 1977: 182). Нема ништо лично или оригинално во гласот на пејачот, бидејќи сите пејачи од вториот бран на македонскиот етно-рок имаат слични гласови. Меѓутоа, овој посебен глас знае да допре со посебен интензитет. Овој глас има одделно тело кое одбива да стане разбирливо или експресивно. Овде ја наоѓаме гранулацијата на гласот, „материјалноста на телото [кое го пее] мајчиниот јазик, можеби писмото, а скоро сигурно *signifiance*" (Барт 1977: 182).

Но *jouissance/signifiance* не може да се сведе само на гласот. Има и нешто во тоа како музичарите ги свират инструментите, во материјалноста на инструментите што ги свират, во начинот на кој успеваат да ја развијат транзицијата од бавно до брзо, од тревожна болка до неиздржливо уживање. Во брзиот став на оваа конкретна песна, „Анастасија" ја забрзува мелодијата во крешендо, во кое мора да експлодира и да се чуе „шшшшш", бидејќи стимулите на неверојатно брзото оро се неиздржливи. Во блесок на Нештото значењето се растопува во патетичен звук кој означува ништо и сè истовремено.

Хана и Александар во трагичната куќа на македонската желба

Се слуша „шшшшш“ во моментот кога Кирков конечно зачекорува во старата семејна куќа во родното село. Неговата фантазија за Македонија како чиста, мирна оаза завиена во безусловна женствена љубов напукнува од сите страни. Не само што треба да се расправа со вооруженият роднина, тинејџер Македонец, кој очигледно не го памети, за воопшто да пристапи до селото, туку го наоѓа и целото село на работ на нервен слом. Додека се шета по селските улици со автоматската пушка што ја одзеде од роднината, една постара мајчинска фигура, Македонка, не му возвраќа на поздравот, џарејќи се во него со презир и страв.

Начинот на кој семејната куќа на Александар е врамена, филмски и диегетички, задира во некои темелни безизлези на желбата на Александар за искупување, која се храни од неговата фантазија за Македонија. Иако куќата изгледа како типична македонска рурална куќа од крајот на 19 век, пукнатините служат како метафорички потсетник на напукнувањето на неговата фантазија за Македонија. Сфаќа дека родното село и земја се исто толку болно банални и перверзно луди како и болежливиот Лондон кој штотуку го напушти. Лигави лежилебовци меѓу македонските мажи ги изневеруваат сопругите, кои се замандалени во клаустрофобичен свет на домашно, сексуално и емотивно заробеништво. Говорот на овие мажи е полн со параноични фантазии за конечни решенија на проблемите со „гнидите“ и „апашите“ што ги претставуваат мажите од другата етничка група, а притоа им течат лиги додека замислуваат забранети задоволства со жените од тој етникум.

Наспроти заднината на силна омраза и нетолеранција меѓу етничките Македонци и Албанци во селото, Александар се обидува да ја поврати загубената „невиност“ на селото со тоа што ќе ја посети семејната куќа на саканата Хана,[17] Албанка која не престанал да ја сака уште од школските денови. Хана ѝ е мајка на Замира. Куќата ја варди истата вооружена албанска банда која ја видовме во првиот дел од филмот. Неволно го пуштаат Александар да влезе дури откако ќе спомене дека носи подароци за Зекир, таткото на Хана и дедо на Замира. Разговорливиот албански старешина топло го пречекува, свесен за чувствата меѓу ќерка му и Александар. И на двајцата не им се верува колку се влошиле односите меѓу двете заедници во селото. Хана трпеливо чека зад завесата пред влезот во гостинската соба додека татко ѝ не даде дозвола да влезе и да го послужи Александар со кафе и слатко. Откако со поглед ќе ја улови забранетата љубов на Хана за него, телото на Александар сигнализира дека тој е подготвен да одлебди во смртна меланхолија, штом неговото враќање во селото не се материјализирало во надежите за искупување.

Меѓутоа, ваквата можност ќе му затропа на врата на најдраматичен начин. Во една посебно силна сцена, Хана, која не смее да зборува и да биде видена од други мажи без дозвола на татко ѝ, сама го посетува полуголиот Кирков во неговата куќа. Бидејќи телото ѝ е покриено во согласност со албанските обичаи, таа е сведена на нејзиното неверојатно убаво лице, исполнето со молежлива тага, и на нејзиниот пробивен поглед, кој толку многу кажува. Со резигнирано достоинство на жена која нема ништо освен мајчинската должност, го моли да ја спаси ќерка ѝ од бесот на македонските мажи во селото кои ја обвинуваат дека завела и убила еден од нив. Врз заднината на музиката на „Анастасија“ која етерично ја отсликува трагичната природа на невозможната, забранета љубов меѓу Хана и Кирков, таа апелира кон него и со придушен глас му вели: „Како да е твоја“. Без никакво колебање, тој се покажува достоен не само на можноста да се

17 Хана ја игра Силвија Стојановска.









искупи за она што го сторил во Босна, туку и да стори чин на возвишена љубов за Хана (*New Formations* 1994). Обајцата разбираат дека ова е прашање на живот и смрт за сите учесници во трагедијата.

Александар одбива да го прифати авторитетот на вооружените мажи, македонски селани, како спроведувачи на параноичните непишани правила што владеат со селото, кои му велат да не се меша во тоа, бидејќи „не е одовде". Ја наоѓа Замира како заложник во овчарска колиба полна со задремани вооружени Македонци. Ја извлекува од колибата и ја штити со своето тело. Обајцата се во дострелот на автоматските пушки на бесните Македонци. Александар ѝ сигнализира на Замира да бега. На крајот, таа се стрчнува, а Александар со шаржер куршуми го покосува токму негов братучед.

Додека Кирков лежи мртов на сушната македонска почва, а го оплакува братучедот кој го уби, музиката на „Анастасија" го преплавува македонскиот гледач со огромен бран емоции, слики и асоцијации. Во овој момент, гледачот слуша трогателен женски глас (Вања Лазарова-Димитровска), кој трепти со неискажлив чемер. Таа пее погребна песна посветена на херојската смрт на македонски борец против Турците -османлии, со тоа веќе дијахрониски вткајувајќи ја филмската слика за смртта на Александар во ткивото на споменатото вонфилмско македонско имагинарно на (маничниот) депресивец.

Додека македонскиот селанец се тресе ужаснат од убиството на сопствениот роднина, женскиот глас ги носи конечните пулсации на депресија и во стиховите што ги пее и во мајчинската таговна сонорност на гласот. Конечноста на смртта ја одбележува тапанот како ознака на погребалниот марш, што му дава можност на мајчинскиот глас за кратко да дојде до здив меѓу строфите на песната. Кога камерата го фаќа отпечатокот на неверување на лицето на убиецот на Кирков, за што причина е покорноста пред параноичните и безмилосно сурови императиви на законот на македонската нација, во чие име и го убива братучедот, мајчинскиот глас го кова последниот клинец во ковчегот на залудноста на македонскиот живот: „Со маки сум се родила, со маки и ќе си умрам..." („Анастасија" 1994). Гледаме повторување на воведната сцена: сега Замира со трчање се приближува до двајцата монаси вгледани во самотната црква и смарагдното езеро. Почнува да истура пороен летен дожд.

По целосното завршување на сцената, ме преплавува огромен бран емоции. Плач и липтеж со неопишлива болна растревоженост го колонизираат моето тело. Во полунапуштената филмска сала на сиднејската Пит стрит ме стига болен потсетник на онаа Македонија која мислев сум ја оставил зад себе.

Параноикот, шизото и депресивецот: Трите главни модуси на македонската субјективност

Бојното поле на кое се среќаваат македонскиот/албанскиот параноик и шизо, обајцата поврзани со соодветните регистри на македонското имагинарно, го претставува темелот на драмата прикажана во „Пред дождот" (Манчевски 1994). Македонскиот депресивец, субјект длабоко вгнезден во култура која ја слави смртта, е компромисна формација во оваа титанска битка меѓу

параноикот и шизото. Манчевски нуди моќна анализа на параноикот, шизото и депресивецот како трите основни - и темелно испреплетени - модуси на македонската субјективност. Бојното поле каде што тие егзистенцијални модуси се среќаваат е расфрлано со емоции: длабоко понижување, срам, гадење, пркос, страв, сепнатост, погрешно насочена гордост, егоцентрична огорченост, анксиозност, похотен интерес, завист, возвишена љубов, разулавена омраза и резигнирана меланхолија. Филмскиот приказ што го прави Манчевски на беспоштедната борба меѓу параноичните кодирања, шизоидните ослободувања на желбата и компромисните формации на депресивецот, на постојаната влечна спрега меѓу моларните и молекуларните социјални сили, и самиот е пример за кинематографска непопустливост. Тој го тера гледачот самостојно да избере како ќе го гледа филмот: во согласност со параноикот, шизото или депресивецот во гледачот. Иако јас и уште како навивам за шизото и храбрите изблици на мечтателна желба, филмот укажува на клаустрофобично и самотно преметнување меѓу параноикот и депресивецот како единствениот реалистичен, а мошне жалосен, исход.

Универзитет во Нов Јужен Велс
(Превод од англиски: Саше Тасев)

Референци

Anastasia 1994 'Death of Alexander', *Before the Rain Soundtrack* London Polygram.
Andonovski V 1995 'Semiotika Na Lagat', *Nova Makedonija* 16 September.
Australian Macedonian Weekly 1996 Melbourne 12 March.
Barthes R 1977 *Image Music Text* London Fontana Press.
Bhabha H 1993 'DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation', in H Bhabha (ed) *Nation and Narration* London Routledge 291–322.
Bourdieu P 1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* Cambridge MA Harvard University Press.
Cornakov D 1991 *Macedonian Monasteries* Skopje Matica Makedonska.
DeleuzeG&F Guattari 1983 *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* Minneapolis MN University of Minnesota Press.
Derrida J 1974 *Of Grammatology* Baltimore MD Johns Hopkins University Press.
Gatens M 1996 *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality* London Routledge.
Gjurich I 1990 *Istorija: pribezhishte ili putokaz* Sarajevo Svjetlost.
Grigg R 1991 'The ethics of desire' *Analysis* 3 29–36.
Klein M 1930 *Contributions to Psycho-Analysis* London Hogarth Press.
Lacan J 1977 *Ecrits* New York WW Norton.
Lacan J 1992 *The Ethics of Psychoanalysis* London Routledge.
Lambevski S 1992 'Macedonia strikes back', *M'zin* 10 52–55.
Lambevski S 1997 *Surfing the Edges of Macedonia: Desire, Fantasy and Macedonian Identities* PhD thesis Canberra Australian National University
Lambevski S 1999 'Suck my nation: masculinity, ethnicity and the politics of (homo)sex', *Sexualities* 2 (4) 397–420.
Manchevski M 1994 *Before the Rain* London Polygram.
Massumi B 2002 *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* Durham NC Duke University Press.
Montag W 1999 *Spirits Armed and Unarmed: Derrida's Specters of Marx* New York Verso.
New Formations 1994 23.
Ristovski B, G Gjorgjiev & T Zezelj-Kalichanin 1974 *Makedonski revolucionerni narodni pesni za*
Gotse Delchev, Jordan Piperkata i Pitu Guli Skopje Institut za folklor. Smith AM 1994 *New Right Discourse on Race and Sexuality* Cambridge Cambridge University Press.
Stojanovich T 1967 *A Study in Balkan Civilization* New York Alfred Knopf.
Tomasic D 1948 *Personality and Culture in Eastern European Politics* New York W Stewart Publisher.
Tomkins S 1995 E Kosofsky Sedgwick & A Frank (eds) *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* Durham NC Duke University Press.
Williams SJ 1998 'Emotions, equity and health', in Petersen & Waddell (eds) *Health Matters—A* **Q4** *Sociology of Illness, Prevention and Care* Sydney Allen & Unwin 55–71.
Yuval-Davis N 1993 'Gender and Nation', *Ethnic and Racial Studies* 16 (4) 621–635.
Zizek S 1993 *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology* Durham NC Duke University Press.





"**Зашеметува, често хипнотичен...** Речиси **удира како ремек дело**... Ве растресува... Небаре се појавува од ведро небо, ова е филм што е целосно оформен, непоколебливо самоуверен, дело на автор жив и инвентивен во секој кадар што го снима. Блескава виртуозност и визуелен елан." *(„Чикаго трибјун")*

"Моќен и страсен. Неговата величина лежи во вонвремените вистини на приказната... Пред нас се некои од најсјајните крупни планови откако Ингмар Бергман ја откри бојата... Режисерот и актерите заедно создаваат сцени со таква емоционална густина, што на моменти се чини како да **читаме најфини промени на душата...**" *(„Далас обзервер")*

"Морничаво убав филм... Фасцинантно... Бесмислената смрт се претвора во **уметност со смисла**..." *(Ричард Шикел, „Тајм магазин")*

„Исполнет со страст, крв и нужда... **Храбар, директен, величествено извиен, а сепак интимен и непосреден**." *(„Бостон глоуб")*

"Еден од најдобрите филмови на годината – брилијантно режисерско деби. **Дела како ова ме одржуваат во живот.** Потсетник за благородноста што филмот може да ја постигне." *(Роџер Иберт)*

"Режисерот Милчо Манчевски дебитираше со толку зачудувачка сигурност во пишувањето и техниката, што **му е загарантирана фуснота во филмската историја, дури и ако никогаш не направи друг филм**. *Пред дождот* зашеметува. Едно од оние извонредни дебија што ја враќа вербата во способноста на филмот да биде оригинална уметност." *(„Мајами хералд")*


Reader's Guide to Entertainment

Macedonian Masterpiece

Director Milcho Manchevski Discusses His Country's Very First Oscar Entry

"**Жестока поезија,** но исто така и силна смисла за автентично... Фантастично деби... Покажува страст што не може да се изблефира, дури ни во Холивуд." *(„Маклинс")*

"Работејќи со софистициран, елиптичен стил, Манчевски на својот прв филм му дава недолива визија." *(Џенет Маслин, „Њујорк тајмс")*

"Брилијантно... **Еден значаен нов режисер го најавува своето доаѓање**." *(Џин Сискел)*

„Македонско ремек-дело" *(„Лос Анџелес ридер")*

„Мајстор од Македонија" *(„Аутлук рејв!")*

„Висококалорична визуелна гозба." *(Макс Александер, „Варајети")*

„Визуелно и наративно фасцинантен... Искрен, поетичен и насилно антинасилен." *(Дебра Јанг, „Варајети")*

"Бурен, страсен, лиричен, ве прогонува и е диво, неверојатно поетичен; веројатно едно од највпечатливите филмски дела што ќе ги видиме оваа година." *(Мајкл Медвед)*

„Моќна, поетична,измачувачка драма. (А)" *(„Ентертеинмент викли")*

„Приказна во три дела, како мит, што **го третира времето како игра**... Исклучително добро направен, исполнет со изведби за паметење." *(„Сиетл пост-интелиценсер")*

„Сирова тема и рафиниран стил." *(„Сити пејпер", Вашингтон Д.Ц.)*

"Буквално грми со емоционална сила." *(„Вашингтон пост викенд")*

„Импресивно, **разорно иронично дело**." *(Сиетл тајмс")*

„*Пред дождот* има и поетска непосредност и застрашувачка предупредувачка сила... Манчевски има супериорни визуелни вештини; тој има и неизнасилена пргавост која означува **роден режисер**... Шербеџија му дава на ликот неизмерен сексуален авторитет и немирен, будалест хумор. Шербеџија е лавовски, харизматичен лик, кој без напор го носи товарот на бес и тага."
(Дејвид Денби, „Њујорк магазин")

„Исклучително остварување." *(„Ентертенмеинт тудеј")*

„Блескава **виртуозност** и визуелна сила." *(Мајкл Вилмингтон, „Чикаго трибјун")*

"Префинето изработен ламент за цикличната природа на насилството... сведоштво како филмот може да истражува древни теми и да остане целосно модерен." *(„Торонто стар")*

„Фасцинантно фотогеничен, често поетичен, со познавање на филм." *(„Бостон феникс")*

"Редок, искрен скапоцен камен." *(„Њу сити")*
(People Magazine)

"Силен крик од срце." *„Бостон сандеј глоуб")*

„Трогателно истражување на индивидуалната болка и [...] **фасцинантно историско преживување**." *(„Далас јуниверзити прес")*

"Филмско деби што зашеметува." *(„Њу тајмс")*

„Впечатливо." *(„Чикаго ридер")*

„Импресивен филм." *(„Такома њуз трибјун")*

„Прекрасна вештина... силни изведби." *(„Сан Франциско кроникл")*

"Тука монтажата е **одлична лекција по уметност на создавање атмосфера**... Последните четриесетина минути се постегнати и посјајни од било што на екраните годинава. Со неговите моменти на просветлување и крешендо на разумност *Пред дождот* е филм што дури не ни сонува да ги разреши или да ги разбие кошмарите на бивша Југославија - филмот едноставно прикажува неколку луѓе кои се обидуваат чесно да се однесуваат и кои за својата мака се наградени со уште поголема мака." *(Ентони Лејн, „Њујоркер")*


SPETTACOLI

Cinema/Chi è il trionfatore della 51ª Mostra di Venezia

Milcho il Macedone

Incontro con Manchevski, l'esordiente di 34 anni che ha sconfitto Stone e Amelio.

„Самоуверено чисти и поврзани слики... Поетска изјава."
(„Пипл магазин")

„Те тера да се замислиш... напнат... богат. *(„Ајланд иар")*

Пред дождот се смета за еден од најважните филмови на 1990-те. *(Ен Киби)*

„Фасцинантен и поетичен." *(„Далас морнинг њуз")*

„Достигнувањето на Манчевски е за уште поголема восхит. Тој направил уметнички филм во непријателска клима." *(„ЛА вилиџ вју")*

"Филмот маѓепсува на особен начин." *(„Детроит фри прес")*

„Манчевски успева во голем стил со филм за љубовта и војната што отвара нови видици. Снимателот Мануел Теран внесува **застрашувачка убавина** и речит детаљ во возбудливиот крик од срцето на Манчевски."

(Питер Траверс, „Ролингстоун магазин")

„Има изглед на блескава холивудска продукција, но сепак не се обидува да ги омекне или поедностави комплексните теми што ги обработува." *(„Њујорк њусдеј")*

„Можеби најимпресивниот аспект на драмата на Манчевски е мајсторскиот начин на кој тој го одржува здивот на **длабоко претчувство**:" *(„Хјустон пост")*

„Гарантирано: ќе ве прогонува со денови." *(„Премиер")*

„Извонредно... **Исклучително** чувство на симултаност."
(Рик Гроен, „Глоуб енд мејл")

„**Фасцинантен** триптих." *(Анџела Балдасаре, „Глоуб енд мејл")*

„Чудно убава етничка басна." *(„Сан Хосе-меркјури нуз")*

"Овој филм, **дело на софистициран автор за зрела публика, е длабока размисла за хуманоста**." (*****) *(„Торонто сан")*

„Напнат, вознемирувачки филм од кој ми е исклучително тешко да се отарасам."
(„Сиетл пост-интелиценсер")

„ За уметничко дело исковано со толку префинетост разговорот е излишен." *(„Далас обзервер')*

„... Тој создаде важно и, претпоставувам, класично дело - филм за слики што може соодветно да се спомене во иста реченица како „Терминал" на Маркер и „Блоуап" на Антониони." *(Ијан Кристи)*

Есеи, делумен список:

Башол, Мишел *„Поместување на границите на автобиографија: Шизофренијата во делата на Фарида Белгул, Агота Кристов и Милчо Манчевски";*

Браун, С. Кит, *„Македонската култура и нејзината публика: анализа на Пред дождот";*

Бубиц, Сабине, *„Филмови за војната на Балканот: Пред дождот на Милчо Манчевски и аспектот на личен егзорцизам" (книга);*

Кристи, Ијан, *„Бесконечна приказна",*

Црнковиќ, Гордана П., *„Пред дождот на Милчо Манчевски и етиката на слушање";*

Куртис, Метју, *„Природа, насилство и жртва во Пред дождот: филм на Милчо Манчевски од 1995";*

Ди Оливеира, Жоао Висенте Ганзароли, *„Пред дождот - естетика на парадоксот";*

Илиева, Ангелина, *„Пермутации на митската лека: погледот на Западот во филмовите Пред дождот и Прашина на Милчо Манчевски";*

Киби, Ен, *„Монтажа и семиотика на веродостојност: анализа на Пред дождот";*

Клин, Бјорн аф, *„Пред дождот во Утрикесполитиска Форенинген";*

Ламбевски, Сашо Александар, *„Чувствувајќи го параноикот, шизото и депресивецот: семиотичка анализа на емотивната архитектура на Македонија во Пред дождот";*

Макарушка, Ирена, *„Религијата, етничката припадност и насилството во Пред дождот"; Марцинијак, Катарина, „Транснационални анатомии на егзил и презреност во Пред дождот на Милчо Манчевски";*

Менинг, Ерин, *„Чекајќи лицата да зборуваат во слики: отуѓување, молк и вечното повторување во Пред дождот на Милчо Манчевски";*

Сориа, Марта и Арнау, Пабло, *„Естетска и етичка анализа на еден филм (пример за анализиран филм: Пред дождот на Манчевски)";*

Тејлор, Роми, *„Балканско решение? Флуидни идентитети во Пред дождот на Манчевски од 1994";*

Јиен, Денис, *„Финегановото бдеење на Џејмс Џојс и Пред дождот на Милчо Манчевски - сториборд за хипернаративна задача"*

Director makes dazzling debut in *Rain*

By RENE RODRIGUEZ
Herald Movie Critic

Fat rainclouds loom on the horizon through much of *Before the Rain*, and by the time they burst open in deluge, the release carries the weight of soul-shaking catharsis. First-time director Milcho Manchevski has made a debut so astonishingly assured in writing and technique, he is guaranteed a footnote in movie history even if he never makes another film.

The movie is told in three chapters: The first, *Words*, is set at a 12th-Century monastery where a young Macedonian monk (Gregoire Colin) who has taken a vow of silence discovers a girl (Labina Mitevska) hiding in his chamber. The second, *Faces*, takes place in London, where a photo editor (Katrin Cartlidge) must choose between pursuing an affair with a passionate photographer (Rade Serbedzija) and reconciling with her estranged husband (Jay Villers). The third, *Pictures*, follows the photographer as he returns to his native village in Macedonia.

Throughout each of the stories, the tragedy of civil war continually intrudes on the characters' lives. No one — not the peaceful monks, not the simple peasants, not even the civilized Londoners — is spared the consequences of the struggle raging in the former Yugoslav Republic, where long-standing hatred between Albanians and Macedonians seethes unchecked. "There is no reason to fight here," the photographer tells a villager upon his return to his childhood home. "They'll find a reason," his resigned friend replies. "War is a virus."

The genius of *Before the Rain* is in how Manchevski toys with narrative and time. The three stories cover a lot of emotional ground, exploring issues of faith, devotion, love, responsibility and jealousy. The movie is rich with accessible themes.

But Manchevski doesn't stop there. Much like Quentin Tarantino did in *Pulp Fiction*, Manchevski plays with the movie's chronology. Things don't always take place in the order you think they do. But unlike *Pulp Fiction*, whose structure was an entertaining trick, the continuum here is used to illustrate the futility and devastation of war as it intrudes on innocent lives.

Manchevski cleverly links his three stories by actions, images, and even sounds (including, of all things, the Beastie Boys!) and ultimately uses the structure to accentuate the sad irony of his tale. The device is much more effective than having the characters simply voice Manchevski's anti-war message. Movies are about showing, not telling, and *Before the Rain* exemplifies that credo, growing even more haunting as you piece together its bewitching puzzles after the credits roll.

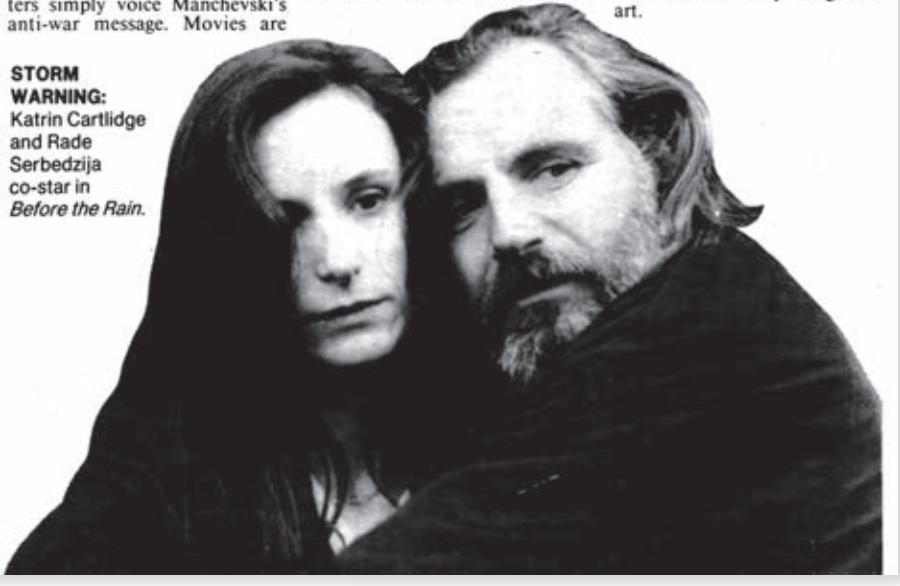
On a cinematic level, *Before the Rain* is equally stunning. Manchevski has a superb command of editing, using rapid-fire cuts in one scene to heighten tension and suspense to unbearable levels. He also knows the power of a memorable image: One long conversation takes place in a taxicab where the city streets are reflected on the car's windows, providing a large scrolling backdrop to the increasingly intimate talk.

Manchevski, whose best-known previous work is the music video of *Tennessee* for Arrested Development, already has the eye of an accomplished filmmaker. *Before the Rain* is the sort of remarkable movie debut that reinstills your faith in the medium's viability as genuine art.

MOVIE REVIEW

BEFORE THE RAIN (R) ★★★★

Cast: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Jay Villers.
Director: Milcho Manchevski.
Producers: Judy Counihan, Cedomir Kolar, Sam Taylor, Cat Villiers.
Screenwriter: Milcho Manchevski.
Cinematographer: Manuel Teran.
Music: Anastasia.
A Gramercy Pictures release. Running time: 115 minutes. Vulgar language, violence, gore, sexual situations, adult themes. In English and Macedonian with English subtitles. Plays at 9:30 tonight. Actor Rade Serbedzija will attend.



STORM WARNING: Katrin Cartlidge and Rade Serbedzija co-star in *Before the Rain*.



„Vor dem Regen": Kriegsfotograf Aleksander (Rade Serbedzija) kehrt in sein zerschossenes mazedonisches Heimatdorf zurück

deutschen Kinos

- Mazedonisches Meisterwerk: „Vor dem Regen"

Von REINHARD TSCHAPKE

Wunderbare Landschaften und harte Schnäpse, betörende Frauen und ärmliche Männer, reich an Waffen: ein wüster Western vom Balkan? Milcho Manchevskis Mazedonien, einst Republik von Jugoslawien, wirkt eher wie ein Paradies im Wartestand. In drei geschickt miteinander verknüpften Episoden erzählt der junge Regisseur und Autor von drei Menschen, deren Biographien auf tragische Weise mit Mazedonien verbunden sind: Kiril, der schweigsame junge Mönch, Anne, die Frau zwischen zwei Männern, schließlich Aleksander, der international renommierte Fotoreporter, der nicht findet, was er sucht, weder im Beruf noch in der Liebe.

So kehrt Aleksander aus London zurück in seine seit Jahrhunderten geschundene Heimat. Rade Serbedjija spielt den desillusionierten mazedonischen Journalisten, der wieder zu den rauhen Schnäpsen strebt. Mitten durch sein Dorf verläuft inzwischen die Front zwischen Muslimen und Christen. Und als endlich der Regen des Titels einsetzt, lösen sich alle Spannungen auf eine gegenwärtig im östlichen Europa übliche Art – durch Gewalt. Krieg ist furchtbar, lehrt dieser wunderbar fotografierte Film, Krieg kennt keine Unschuldigen, erzählt dieser Streifen, Krieg ist überall oder zumindest gleich um die europäische Ecke.

„Vor dem Regen", eine mazedonisch-englisch-französische Co-Produktion, die 1994 in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, erweist sich als ein Low-Budget-Film für höchste Ansprüche, als ein poetisches Meisterwerk mit atemberaubenden Schnitten, soghafter Musik und einer eigenartigen Verbindung von häufig ratternder Kalaschnikow und archaischer Kultur. In der letzten Drehwoche wurde Mazedonien offiziell als unabhänger Staat anerkannt, ein Bürgerkrieg scheint damit freilich nicht verhindert.

●●●●

„Vor dem Regen" (Großbritannien/Frankreich/Mazedonien) 1994. 115 Minuten. Startet mit 24 Kopien. Freigegeben ab 12 Jahren. Drehbuch und Regie: Milcho Manchevski. Kamera: Manuel Teran. Darsteller: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Jay Villiers.

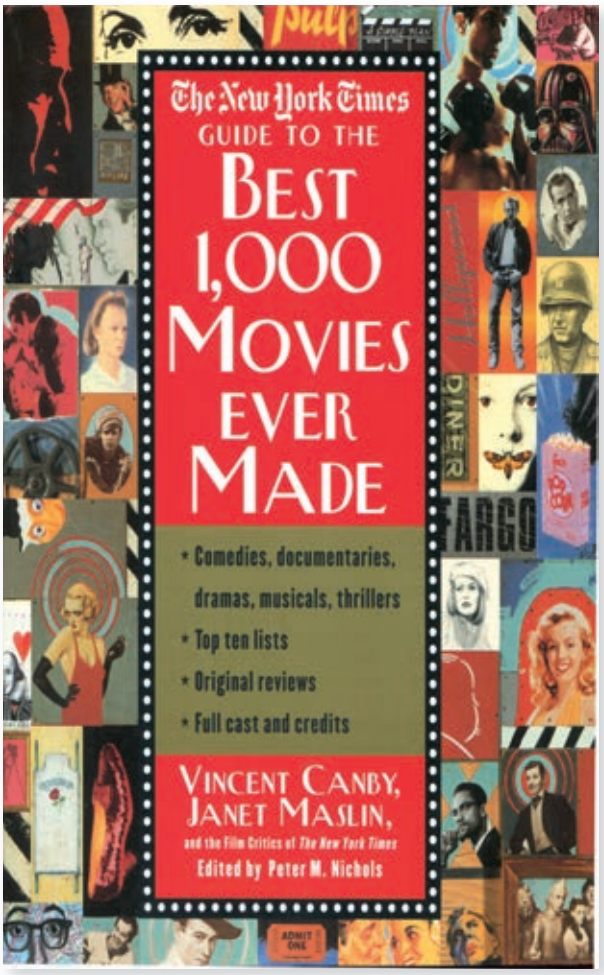


SPOTLIGHT

BEHIND THE SCENES

MASTER FROM MACEDONIA

QUIRKY FILMMAKER NABS OSCAR NOMINATION



BEFORE THE RAIN

Written (in Macedonian, Albanian, and English, with English subtitles) and directed by Milcho Manchevski; director of photography, Manuel Teran; edited by Nicolas Gaster; music by Anastasia; production designers, Sharon Lamofsky and David Munns; produced by Judy Counihan, Cedomir Kolar, Sam Taylor, and Cat Villiers; released by Gramercy Pictures. Running time: 116 minutes.

WITH: Katrin Cartlidge (Anne), Rade Serbedzija (Aleksandar), Gregoire Colin (Kiril), and Labina Mitevska (Zamira).

In a sedate London restaurant, two people meet to discuss their marital troubles. They agree that they need more time, not realizing that there is no time left. In the background, away from the main action, an unexplained argument has begun to brew, as a waiter is taunted by an increasingly wild-eyed stranger. "Sir, I didn't do anything," the waiter insists to his boss. He appears to be right. It doesn't matter.

We will never know what the stranger's grievance was, only that it proved the point of Milcho Manchevski's devastating *Before the Rain:* that violence escalates organically and mysteriously, in ways that mean there can be no innocent bystanders in an explosive, hair-trigger world. In a film that unfolds unpredictably, with a Mobius-strip structure oddly like that of *Pulp Fiction,* the one constant becomes an air of foreboding. The birth of a lamb, a pregnant woman in a cemetery, the sight of a small boy toying with a machine gun: any of these things may signal sudden disaster.

"War torn" is the preferred cliché for events occurring near Mr. Manchevski's native Macedonia, but this film takes a more intuitive view of violence than that. "War is a virus," suggests a doctor in the film, providing a suitably unruly model for the uncontrollable peril Mr. Manchevski explores. The rain of the title is the hard rain Bob Dylan described. And the Macedonian hilltop setting where much of the film unfolds is divided by such stubborn bitterness that different parts of the landscape experience different weather.

It's a red-letter occasion when two first-time directors with films as hugely effective as *Before the Rain* and Lee Tamahori's *Once Were Warriors* make their New York debuts on the same day. Of the two, Mr. Tamahori has the brute force, while Mr. Manchevski has the poetry. Working in a sophisticated, elliptical style, he joins filmmakers as disparate as Krzystof Kieslowski (*Red*) and Atom Egoyan (*Exotica*) in finding his story's deepest meaning in hauntingly oblique connections. Ideas that defy reason, like the immutability of hatred and violence, may be best approached this way.

Before the Rain, opening today at Lincoln Plaza, begins with and returns to a remote Macedonian monastery, which might seem a safe haven from random bloodshed. It starts off peacefully, with the sight of Kiril (Gregoire Colin), a beatific-looking young priest, working in a vegetable garden. When he returns to his bedroom, he finds a surprise: Zamira (Labina Mitevska), an Albanian girl with oddly close-cropped hair, is hiding there. There would be a language barrier between these two anyway, and there is the added obstacle of Kiril's vow of silence.

As the monks meet for prayers, death makes its entrance: armed Macedonian villagers have arrived, demanding to search the monastery in their hunt for Zamira, who they say is a killer. So edgy that they wind up machine-gunning a cat, these intruders do not see in Kiril the purity that is apparent to the audience. They soon rob him of any refuge he may have known as a young monk, leaving him absolutely adrift when the episode is over. Mr. Manchevski needs no

more terrible image of an uncertain, treacherous world than the sight of Kiril lost at the end of this episode.

This opening section of the film is called "Words." The next story that is told, "Faces," is seemingly separate and may or may not occur next in time. Set in London, it features Katrin Cartlidge (who was so memorable in *Naked*, and is fine again here) as Anne, who works in a photo agency. When first seen, Anne is idly looking at two bare chests, one Madonna's, the other that of a hollow-eyed, starving man. *Before the Rain* uses such juxtapositions with chilling authority, to powerfully ironic effect.

Anne has been involved with Aleksandar (Rade Serbedzija), a rakish Pulitzer Prize–winning Macedonian photographer with a weary view of war. "Peace is an exception, not a rule," Alex maintains. Meanwhile, Anne's mother accuses her daughter, who is pregnant, of a different sort of nonchalance. "No problem is so formidable that you can't just walk away from it," her mother says icily. In fact, *Before the Rain* proves an overwhelming argument for the opposite point of view.

Breaking off with Anne during the London sequence, Alex returns to his family for an episode called "Pictures." (Mr. Serbedzija, a formidably magnetic presence, seems much more at ease during the film's non-English-speaking segments.) Not having visited the place in sixteen years, he finds his home half-destroyed and armed friends and relatives, who are Macedonian Christians, patrolling the tiny village. Nearby, at a neighboring settlement, Albanian Moslems are doing likewise.

Alex's former sweetheart, who could be Anne in a different life, lives in the Moslem village and barely dares speak to him. That is not Alex's only reason for sensing how absurd and dangerous these divisions have become. Casually, he takes a weapon away from a half-naked boy and finds that the child's uncle looks angry. It's not clear whether the uncle thinks the boy was endangered or is simply irritated to see him lose his gun.

Mr. Manchevski's taste for ambiguity sometimes leads *Before the Rain* into blatant paradoxes, so that it does not unravel with quite the satisfying completeness that *Pulp Fiction* did; after this film circles back to its denouement, a minor narrative thread involving photographs of Kiril and Zamira is left deliberately unexplained. Neither the presence of such loose ends nor the film's slight straining of its rain metaphor diminishes the final impact of an overwhelming vision.

Transfixed in horror, *Before the Rain* watches the promise of violence seep into every last aspect of its narrative. Mr. Manchevski tells his story elegantly and leaves his audience with a warning too strong to be ignored.

—J.M., February 24, 1995

〈山雨欲來〉：剪不斷理還亂

評心而論

馬其頓共和國與波斯尼亞、塞爾維亞曾是南斯拉夫的一部分，該地的種族、宗教及政治的衝突時有發生，惟「和平始終是個偶然的例外」。來自馬其頓的新晉導演米曹・馬徹夫斯基憑《山雨欲來》一鳴驚人，除卻電影技巧掌握圓熟和出色之外，他對種族仇恨及人類劣根性的洞察力亦異常深刻。不過馬徹夫斯基既不純粹由政治角度出發，亦非營造史詩式的巴爾幹半島戰役始末，卻以反思戰爭的人文立場，及悲憫蒼生的預言家姿態，藉三個在倫敦與馬其頓作背景的生活故事，道出無論是生於戰區還是仿似遠離戰爭的大都會裏，人與人的關係、愛或是恨的情緒，暴力都成爲了最直接的溝通方法。

片中的第一個故事「言語」，就其命名已然是對溝通的諷刺。馬其頓的年輕修士與阿爾巴尼亞少女言語不通，倒心存愛意，雙雙私奔；反之少女的哥哥爲了阻止妹妹跟修士出走，方法不是喝止或追趕，而是毫無餘地的亂槍掃射。第二個故事「面孔」，發生在倫敦一間餐廳，淋漓盡致的把一張剛被槍殺的面孔，血跡斑斑地展現人前。第三個故事「圖片」中的戰地記者，本來是還鄉省親，卻萬料不到爲着種族的恩怨，連命也賠上了，結果自己也成了新聞圖片的主角。

馬徹夫斯基擅於把影象、人物行徑和情緒構成極大的震撼力，再加上馬其頓山區的天氣和自然景致，既締造廣袤和宏大視野的場面調度，又在在醞釀出仇殺來臨前危在旦夕的氣氛。但他的心思不止於此，片中的三個故事看似互不相連，可是內裏的人物又有種奇斯洛夫斯基式的命定牽繫。基本上本片是一個圓形結構，片末的情節延續了片首開始的故事，但當中的微妙處就如影片不斷貫串的警世語一樣：圓圈不圓。當中不同的故事片段，有 Fash Forward 的處理，而三個故事的某些片斷仿似是在同一時間發生，又甚或是不同故事內的情節與蛛絲馬迹，其實都可以一脈相連。這種重新構置時空的敘事結構，既衍生了一份斷裂感，與片中由愛情、殺戮、鄉愁而來的茫然不知所歸，產生了同呼同吸的效應，又可以說是對看慣傳統直綫敘事的觀衆，一項刺激兼具挑戰性的觀影經驗。

即之





A destra, **Katrin Cartlidge e Rade Serbedzija in "Before the Rain" del macedone Milcho Manchevski, in concorso**



"Before the Rain" primo film (in concorso) del macedone Manchevski

Tre racconti, un solo grande odio

dal nostro inviato

LIDO DI VENEZIA — Ricordatevi questo nome, Milcho Manchevski, perché sarà famoso, se non già con questo suo primo, notevolissimo film di debutto, **Before the Rain** (prima della pioggia) con quelli che, si spera, gli faranno fare presto.

Come in *Lamerica* di Gianni Amelio, e come in *Da qualche parte in città* di Michele Sordillo, anche in **Before the Rain** si parla albanese. Si parlano anche macedone, e inglese, ciascun personaggio la sua lingua e qualche volta, male, quelle degli altri. E il film si svolge in Macedonia, in un convento e in un villaggio persi in un bellissimo paesaggio montano, a Skopje, a Londra.

A unire questi luoghi così vicini e così lontani è il virus della guerra etnica che scuote l'ex Jugoslavia, che tocca perfino gli slavi di Londra e che, se non è ancora arrivato in Macedonia, sembra essere pericolosamente in incubazione nelle divisioni tra etnie e religioni, tra famiglia e clan che tagliano i villaggi più precisi di una frontiera.

Manchevski, che è macedone di origine, anche se cresciuto cinematograficametne tra New York e Londra (e si vede, in certe soluzioni sin troppo brillanti e spettacolari di certi momenti del suo film) è anche l'autore della sceneggiatura, che ha un'interessante e abile struttura circolare. Per dirla diversamente, il film, che è organizzato in tre episodi — tre «racconti», li definisce l'autore — si chiude là dove era cominciato, lasciando che immagini e personaggi dell'ultimo episodio compaiano nel primo e nel secondo.

Il tempo, sembra dirci Manchevski con una battuta che vediamo scritta su un muro di Londra e che viene ripetuta da un vecchio pope, «non aspetta, perché il cerchio non è rotondo», perché non cambia e non migliora le cose, e la follia dell'odio etnico non ha un inizio e una fine, ma torna circolarmente a ripetersi.

Così, nel primo racconto, vediamo come un giovane monaco che ha fatto voto di silenzio venga cacciato dal convento per aver dato rifugio a una ragazza albanese spaurita e ferita come una bestiola che un gruppo di uomini armati sta cercando per vendicare la morte di un loro fratello. L'esito della fuga è tragico.

E sono le immagini di queste due vittime giovanissime che vediamo tra le mani di Anne (l'attrice è la brava Katrin Cartlidge di *Naked*), a Londra, nella agenzia fotografica per cui lavora, mescolate alle immagini di orrore e di guerra che arrivano da ogni angolo del mondo, e confuse nello stesso calderone spettacolare con quelle di Madonna.

Anne è divisa tra il marito e Aleksander, un pluridecorato fotografo di guerra (l'attore serbo Rade Serbedzija) che vorrebbe abbandonare il suo mestiere, perché si sente complice delle morti che documenta. Ma un feroce scontro a fuoco in un ristorante, dopo una rissa tra slavi, decide per lei.

Il terzo episodio (e il più convincente, anche se il «racconto» londinese rivela tutto il mestiere di Manchevski) segue Aleksander nel suo ritorno a casa, nel suo villaggio in Macedonia, dove scopre tutti gli odii superstiziosi e le incomprensioni che dividono la sua gente, fino a lasciarsi uccidere quasi per sfida mentre cerca di proteggere proprio la ragazzina in fuga del primo episodio.

Non esce un filo di speranza, dal quadro che traccia Manchevski, l'aggressività è in incubazione ovunque. E non è vero, come dimostra l'episodio londinese, che esportata diventi più gentile. Nè la razionalità incarnata da Aleksander può qualcosa di fronte agli odi irrazionali dettati dalla razza e dalla religione. Insomma, il film di Manchevski lascia sgomenti almeno quanto lascia ammirati per le qualità di un epico documento, che nemmeno qualche indulgenza nelle musiche e nella fotografia riescono a rendere meno forte.

(irene bignardi)



Katrin Cartlidge in un altro momento del film di Manchevski. Sotto, **"El Jardin del Edén" di Maria Novaro, tra gli Eventi**

Incontro con Katrin Cartlidge, interprete del film di Manchevski

"La Macedonia e la Bosnia non sono così lontane da noi"

dal nostro inviato

LIDO DI VENEZIA — C'è tanto teatro e tanta televisione (**Brookside**, lo sceneggiato di Channel 4) nella carriera di Katrin Cartlidge, l'attrice inglese che nel cinema si è affermata con **Naked** di Mike Leigh e che in **Before the Rain** è Anne, la protagonista del secondo episodio. «Io e Milcho Manchevski ci siamo conosciuti attraverso le videocassette. Lui mi ha mandato una parte di film che aveva già girato, io gli ho mandato **Naked**. Ci siamo conosciuti solo sul set, in Macedonia. Dell'Est conoscevo solo la Romania, che mi ha lasciato una sensazione di desolazione. La Macedonia è un'altra cosa, la gente è aperta e cordiale, c'è un misto di cultura mediterranea e slava che si avverte nelle case, nei cibi, nel modo di vivere. E la campagna è bella, piena di animali, sembra l'Inghilterra del Nord. Non c'è la guerra, eppure c'è la consapevolezza che intorno, a poca distanza, la gente si uccide e questo crea un'atmosfera strana, di attesa, di minaccia».

Anne lavora a Londra in un'agenzia fotografica. «E' un personaggio molto emblematico. Ogni giorno vive a contatto con le immagini che arrivano da ogni realtà, da Madonna a un bambino torturato, dalla regina d'Inghilterra a un gruppo di cadaveri sotto la neve. Ed emblematica è la sua vita privata, ha un marito tranquillo che le garantisce sicurezza, ed è attratta da un giovane fotografo spericolato che, pur di dare drammaticità a una foto, è disposto a far uccidere uno dei soggetti davanti all'obiettivo. E' naturale che in una situazione così una donna, una persona, non possa nascondersi a lungo senza affrontare il problema di una scelta. Da **Before the Rain** forse non ho imparato molto come attrice. Ma come essere umano, vedendo il film, ho sentito che io, tutti noi, non possiamo ignorare le realtà più tragiche. Non è vero che la Macedonia o la Bosnia sono lontane da noi. Dovremmo cominciare ad accettare una verità difficile: siamo tutti responsabili».

(m.p.f.)

Before the Rain ★ ★ ★ ★
NO MPAA RATING, 114 m., 1995

Rade Serbedzija (Aleksandar), Katrin Cartlidge (Anne), Gregoire Colin (Kiril), Labina Mitevska (Zamira). Directed by Milcho Manchevski and produced by Judy Counihan, Cedomir Kolar, Sam Taylor, and Cat Villiers. Screenplay by Manchevski.

If you are the average consumer of news in North America, you have been hearing about the Bosnians, the Serbians, and the Croats for years now, and you are not sure quite where they all are, or why they are fighting, or which are the people and which are the places. They are basically all a lot of people with mustaches who hate each other, and the UN can't do anything about it.

It's not entirely your fault. The news reports concentrate on today's violent developments; we get stories we can't understand unless we already know so much that we don't need them to begin with. Yet if I were to tell you that *Before the Rain* provides a context for those stories, you would still probably be indifferent, because it's simply not your war.

There is another reason to see *Before the Rain.* This is one of 1995's best films, a brilliant directorial debut for a young man named Milcho Manchevski, born in Macedonia, educated at Southern Illinois University, now a New Yorker who made award-winning MTV videos before returning home to make this extraordinary film. Work like this is what keeps me going, month after month and film after film: After the junk, this is a reminder of the nobility that film can attain.

The movie is made in three parts, two in Macedonia, one in London. The story circles back on itself, something like *Pulp Fiction,* and there is a paradox, a character who seems to be dead at a time he is still alive. Manchevski was not influenced by Tarantino; they were making their films simultaneously, and in *Before the Rain* the circular structure has a deeper purpose: It shows that the cycle of hate and bloodshed will go on year after year, generation after generation, unless somehow men find the will to break with it.

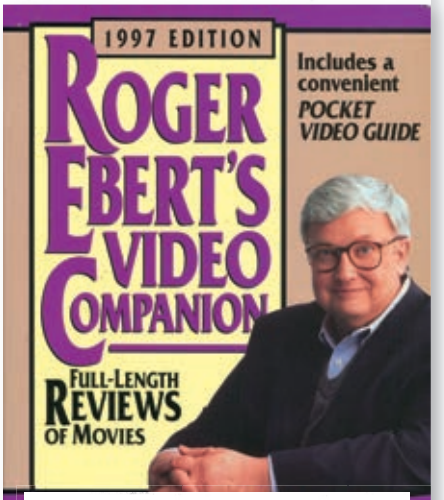
The London sequence is the most chilling for North American armchair news viewers who think Bosnia is not their concern. I cannot describe it without giving away its shattering surprise. It involves a photographer named Aleksandar (Rade Serbedzija), born in Macedonia but now a citizen of the world, who leaves the war in Bosnia in disgust and returns to London, where a married British woman, Anne (Katrin Cartlidge), has long been his lover. We think this segment will deal with their story, and so it does, but in an unexpected way which shows that no war is really very far away, and no man is an island.

The first and third parts of the film take place in Macedonia, which, like Bosnia and Serbia, was part of Yugoslavia. The fighting has not reached there, but there is great tension between Muslims and Orthodox Christians, and the atmosphere, Manchevski feels, is heavy with anticipation and foreboding, as before a heavy rain. In the first part, an Albanian Muslim girl is suspected of having killed a Christian, and takes refuge in the cell of a beardless youth who, as a monk, has taken a vow of silence. In the third segment, Aleksandar returns to his homeland to see the Muslim woman he once loved, and almost has his throat slit by her grandson.

Manchevski tells his story in a clear, ironic, elliptic style: This is like an art film about war, in which passions replace ideas. The character of Aleksandar is the most compelling one in the film; played by Serbedzija, the best-known movie star in Yugoslavia, he has a worldly, weary attractiveness, something like Bruno Ganz in *Wings of Desire.* The first and second parts of the film, while working on their own, also function as a setup for the extraordinary payoff, in which he goes home to find that home as he recalls it no longer exists, that childhood playmates are now bitter enemies, rehashing the details of crimes so old they are merely hearsay.

Aleksandar's return is fueled by guilt. "I killed—my camera killed—a man," he explains. While shooting in a war zone, "I complained I wasn't getting anything exciting, so a guard pulled his gun and shot his prisoner for me." He finally decides to remove himself from this circle of hatred, and Manchevski has said in interviews that the seeming "time paradoxes" in his film—the moments when things happen that shouldn't be able to happen—are his way of showing that we are perhaps not trapped by time, that sometimes there is an opening, an escape.

The construction of Manchevski's story is intended, then, to demonstrate the futility of its ancient hatreds. There are two or three moments in the film—I will not reveal them—where hatred of others is greater than love of one's own. Imagine a culture where a man would rather kill his daughter than allow her to love a man from another culture, and you will have an idea of the depth of bitterness in this film, the insane lengths to which men can be driven by belief and prejudice.





'Rain' is putting Macedonia back on the map

By Roger Ebert
Special to The Bee

A kid in Macedonia wants to be a movie director, but there are no openings in the official film school in Belgrade. One day a professor from Southern Illinois University comes to lecture in his hometown, and the kid gives the professor a pitch about how he wants to go to film school, and the professor says, "Fine, send me some of your work," and the kid mails his writings and some of his short films off to Carbondale, and they give him a scholarship.

So Milcho Manchevski arrives in Illinois, thinking he speaks English. "I had learned it in school, but they don't teach

"It was Macedonia, which was part of Yugoslavia."

There's a disagreement, isn't there, about the use of the word "Macedonia"?

"Yes. The Greeks think they own the copyright."

But it's been called Macedonia for a long time.

"Well, the geographic region has been called Macedonia since Philip, in 5 B.C. He came up with it; he has the copyright."

He grinned. Manchevski is a youthful, 30ish man with an easy smile and easy English that now includes all the necessary nouns. After graduating from Southern Illinois, he tried to get several features off the ground, but found himself



Milcho Manchevski is nominated for an Academy Award for his first film.

"Before the Rain," which opens Friday in Sacramento, is quite a film. The winner of the Golden Lion at the 1994 Venice Film Festival, it has been compared to Quentin Tarantino's "Pulp Fiction," Krzysztof Kieslowski's "Red" and Atom Egoyan's "Exotica," and like those influential films it has a plot that winds back upon itself, so that, in the words of T.S. Eliot, "In my beginning is my end." It is not often that a single film, a first film, announces that a major director has arrived, but on the basis of "Before the Rain," Manchevski must be taken seriously.

His film's style is not directly influenced by Tarantino and the others; the screenplay was written in 1991. It's as if they



Cinema

IL CASO. Ieri anteprima dell'«Unità», oggi nelle sale: «Prima della pioggia» di Manchevski

Da Londra ai Balcani pensando a Peckinpah

Sangue in Macedonia



109

THE CURRENT CINEMA

BALKAN HOMECOMING

"Before the Rain" and "The Quick and the Dead."

BY ANTHONY LANE

It isn't often that you can go up to friends and say, "Hey, guess what, I just saw this cool Macedonian movie!" Here's your chance. "Before the Rain," which is written and directed by Milcho Manchevski, has picked up an Academy Award nomination for Best Foreign Picture; there are plenty of slicker works gunning for Oscars, but none more impassioned or wiser to the perils of passion. It also happens to be instructive, although, since it deals with the niceties of Balkan politics, you should be warned that "instructive" means "likely to leave you twice as confused as you were when you entered the theatre." The plot is divided into three parts, which makes it notably more coherent than Macedonia itself—the only patch of the former Yugoslavia, incidentally, where American ground troops are serving with the United Nations peacekeeping force. If they have any idea what's going on, good for them.



Rade Serbedzija and Katrin Cartlidge in Milcho Manchevski's "Before the Rain."

When the action begins, it doesn't feel like action at all. We find Kiril (Gregoire Colin), a young Orthodox monk, happily tending his tomatoes in the middle of nowhere. The landscape around him could be the background of a Giotto—cool blue heavens, mammoth gray rocks that seem to fold and pile on top of one another instead of jutting out. Manchevski lingers over all this beauty just long enough to make us dream of timelessness, of a country adrift from history, and then snaps his fingers and cuts the idyll dead. Time starts up: a bunch of small boys torture a tortoise and cry "Go, Ninja Turtle!" In Kiril's monastery, the monks' chanting rises like smoke in the dome, as it has always done, but the frescoes around them are lurid with plague and torment, and the camera soon catches a pair of boots on the threshold of the church, announcing the arrival of armed thugs. Although it's easy to let this kind of crosscutting turn mannered and sarcastic, Manchevski's style has the force of a warning. His movie is so lustrous that it could easily have turned into a hymn to the motherland, or a simple plea for togetherness; but he avoids the temptation. It is romantic prejudice, after all, or that callous outgrowth of it known as nationalism, which has got his country into such trouble.

Kiril has taken a vow of silence, but he snorts with shock when he returns to his cell, lies down on the bed, and finds a girl in the way. She is Zamira (Labina

ANDREA VENEUBA



"Hoarding is just as human as sharing."

• •

Mitevska), a member of the Albanian minority, and the thugs are looking for her. She killed one of their relatives—with a *pitchfork*, it turns out. One shudders to think what he was trying to do to her. From this one infectious act—which, like the offstage wellspring of a Greek tragedy, we never see—the entire story roots and spreads. When the monks discover Kiril and Zamira together, the two are sent out into the world to make their own way. But they don't get far; Zamira falls into the bosom of her family, and the welcome there is even more viperous than it is elsewhere.

This first section closes with the sound of a storm, which melts into the hiss of a shower, under which a young woman is raining tears—the start of Part Two. This is typical of Manchevski: he doesn't just make connections but floods you from one narrative to the next, spooling together lines and images that have only the faintest kinship. We are now in London, dropped without warning into the life and loves of Anne (Katrin Cartlidge), who appears at first to have nothing to do with Kiril and Zamira. Slowly, the details sharpen: Anne has fallen for Kiril's uncle, a bear-shaped photographer named Aleksandar (Rade Serbedzija), and he asks her to accompany him to glorious Macedonia—not so much a vacation, more a way of life. Somehow, she manages to spurn this delightful offer, choosing instead to go out to dinner with her estranged and wimpish husband. They settle down to a cozy argument, but gradually realize that their fracas is just a warmup act. The main attraction is a bearded customer who shouts at a waiter, leaves the room, and then returns to drive home his point with a pistol. The editing here is a great lesson in the art of mood-cooking: Manchevski increases the pace of his cutaway shots until the surrounding anxiety starts to shimmer, and you find yourself narrowing your eyes and preparing for the flash point. Odd, really, because you don't actually believe it for a second. After all, where *is* this place? Can I book ahead? Most London restaurants swoon with excitement if you break your tooth on a bread stick.

This middle section of "Before the Rain" is by far the weakest; the dialogue stiffens up, and for a while you can smell the self-importance rising from the movie. And I think we've had enough of photographer heroes, with their automatic guilt trip about detachment versus responsibility. Manchevski doesn't need to lay his moral worries before us for our inspection; most of his film is so skilled that we can glimpse them out of the corner of our eye. Fortunately, Serbedzija is far too strong and confident an actor to let a few lumpen lines get in his way; he turns Aleksandar into something richer than a case study in professional tension. The man's cares seem bound up with his lusts; as he drives himself toward danger, he starts to look like a one-man state—snared in history, shaggy with appetite, mauling Anne in the back of a London taxi. The sheer bulk of him takes over the movie; it comes as no surprise when, at the start of the final section, he flies back to Macedonia, bringing the plot home.

The last forty minutes or so of this movie are as tight and luminous as anything you'll see onscreen this year. Details double back on themselves, tying knots that you can't quite unpick. When a sour, Chekhovian veterinarian delivers a lamb and tries to wash off the blood and afterbirth, muttering, "Will these hands ne'er be clean?," you can't help recalling a casual exchange from the second part of the movie: Anne is discussing the trials of the heart with her mother, who says, "Thus conscience doth make cowards of us all." The film is crammed with people not understanding one another, or not wanting to, and this flicker of a shared culture, scraps of Shakespeare tossed up on either side of a continent, gives you a sudden, ridiculous stab of civilized hope. Other conjunctions are harder to spot; for instance, the climax of "Before the Rain" seems to take place *ahead* of the opening scenes, but I'm still not sure. Manchevski isn't fooling around with chronology merely for effect; he's not trying to be difficult, although he is suggesting that the experience of people such as Zamira and Aleksandar is itself so emotionally difficult that they can barely make sense of it. A brother shoots a sister in the back; a local half-wit, leaning against a mule, is handed a gun and told to join a manhunt; a village divides down the middle, Orthodox Macedonian against Albanian Muslim. That sounds too heavy for an evening at the pictures, I know, but Manchevski takes the situation and distills its dramatic spirit until he arrives at a pure, almost lightweight image: Aleksandar, with a plastic bag of presents from the West, crossing enemy lines to see a former sweetheart. He is stopped by gunmen on the path to her house; around him, little boys grin at the promise of public violence; eventually, he is allowed past. While her father accepts the gift of a Zippo, her son, less courteously, offers to slit the visitor's throat.

Something extraordinary keeps happening in these encounters. The air thickens from tranquil to threatening. A pleasant afternoon turns muggy with foreboding, then slackens off again. It's an instinctive, climatic kind of moviemaking that I haven't seen since "Padre Padrone" and the other early Taviani pictures. When Aleksandar steps off a bus and strolls toward his village, the pastoral peace lasts for a full minute, until a cocky teen-ager jabs a rifle at him. Aleksandar relieves him of the weapon, slaps him for good measure, then goes strolling on; the whole sequence unfolds so swiftly, with so little fuss, that the camera seems to be feeding off the hero's lived-in, unshowy cool. You watch it and think that the director must be the same age as Aleksandar; the movie has that witty, middle-aged preference for manageable hopes over grand illusions, and a scorn for sentimental overload. Faced with a death scene, Manchevski behaves more like a doctor than like a director, using his camera to note the fly pattering over the victim's chest, the touch of blood on the fringe of the bedspread, and the kid agog in the doorway. (All this makes it surprising to learn that he is in fact thirty-five, and that he won an MTV award in 1992 for his music video of a rap song by Arrested Development.) With its flashes of rapture and its groundswell of good sense, "Before the Rain" is a movie that doesn't even dream of solving, or dissolving, the nightmares in the former Yugoslavia—it just shows a few people trying to behave decently and getting nothing for their pains except more pain. Of the four main characters, only two survive. Of the minor figures, many are willing to fight and die in order to belong, yet they hang around in such a brittle, dazed way that you wonder if they belong anywhere. There's no place like home.

"The Quick and the Dead" stars Sharon Stone as a mysterious gunslinger who rides into the town of Redemption and squares off against a local bully named Herod. All of which should make it clear that here is a deeply unserious picture, whose most pressing concern is to show us what Sharon Stone looks like in leather pants. She looks just fine, but the attempt to clothe her in Clint Eastwood restraint is a lousy fit. Given that Stone also co-produced the picture, it's amazing to see how often she dawdles

ФИЛМСКА ПРЕМИЈЕРА У ЦЕНТРУ „САВА"

Блесак из срца таме

„Пре кише" редитеља Милча Манчевског (македонско-енглеско-француска продукција), улоге: Раде Шербеџија, Кетрин Картлиџ, Грегоар Колен, Лабина Митевска, увозник First Production, Београд, Златни лав, Гран при Венецијанског фестивала

Једно од задовољстава у позиву филмског критичара јесте прилика да се са гледалиштем подели интензивност и лепота доживљаја у сусрету са новим филмским делом. Стога ваља одмах рећи, без бојазни од претеривања и јаких речи, дебитантски филм младог македонског редитеља Милча Манчевског „Пре кише" (македонско-енглеско-француска продукција 1994. трајање: 112 мин.) сврстава се међу најзначајније и најлепше филмове настале у последњих неколико година у савременом европском филму. Иако настало у формалним оквирима једне нове националне кинематографије (у болном зачетку, наравно, јер је ово први македонски филм у неколико година), ово дело својим духом, аутентичним филмским језиком и непоштедним критичким приступом наставља најбоље традиције југословенске кинематографије из претходних деценија, подсећајући својим дометом на врхунце оличене у делима Макавејева, Павловића, Петровића, Кустурице и Карановића, да не идемо даље.



Кетрин Картлиџ и Раде Шербеџија у филму „Пре кише"

„Пре кише" је филм слојевите наративне структуре и опојног језика чулних филмских слика (изванредна фотографија Мануела Терана), у чијем тематском лежишту се преплићу митско и историјско, прошлост и савременост, југословенско осећање да се у миру живело столећима у сагласју са комшијама, и ново претеће буђење семена зла, националних раздора и атавистичких подела. Реч је о трима љубавним причама, од којих се прва и трећа догађају негде у Македонији, а друга у срцу Лондона. У првој, млади македонски калуђер Кирило (фасцинантни француски глумац Грегоар Колен), везан заветом ћутања, стицајем неизбежних околности спасава младу Шиптарку Замиру (потресна улога Лабине Митевске), из руку осветника, али не задуго. Друга прича, у лондонском миљеу, уводи у радњу македонског ратног репортера Александра Киркова (сјајни Раде Шербеџија), у којег је заљубљена удата жена (убедљива Кетрин Картлиџ). Трећа прича је повратак кући ратног репортера, који после четрнаест година затиче у родном крају етничке напетости између Македонаца и Шиптара. Као и монах Кирил, и Кирков ће се наћи распет између свог моралног става и осветничке закрављености његове браће.

Редитељ и писац сценарија Манчевски говори о претећим и ратним годинама на балканским просторима, али су му у првом плану судбине лика, њихове моралне дилеме и животни избори. Сурова стварност балканских ратова одсликава се кроз професионалну авантуру ратног фотографа, који је у једном часу налетео на „аранжирано убиство" за медијске потребе. Његова судбина се филмографски (техником омажа) ослања на Антониниjев филм „Професија репортер", а потом, по повратку кући и неодољивом потребом да пронађе отету Шиптарку, ћерку своје неостварене љубави из детињства, ту је филмска реплика на судбину повратника Етана (Џон Вејн) из Фордових „Трагача". Има још неколико филмофанских „цитата" од којих је најупечатљивија садистичка игра са корњачама, преузета из увода „Дивље хорде" Сема Пекинпаа. При том је најважније да овде није реч о разметљивим „позајмицама", већ о сигурном уклапању преузетих „митема" у добро разрађену визуелно-приповедачку фактуру.

Пошто филм не следи хронолошки постављене деогађаје, већ захваљујући скоковима у наратији прикрива временске планове, тек у завршним кадровима Манчевски открива кружну драматургију свог филма и трагичну затвореност круга (круг није завршен, каже стари калуђер, али и један графит са лондонских улица). Сличну наративно-драматуршку клопку смо недавно видели у изванредном Тарантиновим „Петпарачким причама". Ова формална доскочица није толико нова колико тешка и ризична. Манчевски је изванредно извео овај завршни „тур де форс". Говорећи о балканским ратовањима и нарастајућој мржњи на овим просторима, редитељ се не упушта у голо моралистичко проказивање рата, нити је опседнут носталгијом за временима у којима су се „ковале нове сабље". Он показује високу меру моралне осетљивости за судбине својих јунака који, у оба случаја, гину од руке своје сабраће и ближњих.

Изванредан филм који ће многе нагнати да га поново погледају (стицајем околности овај потписник га је видео три пута). Ово је први филм из једне од некадашњих југословенских република и стицајем околности је изванредан. Он говори о нама, начином који нам каже да моралног спаса има...

Милан Влајчић



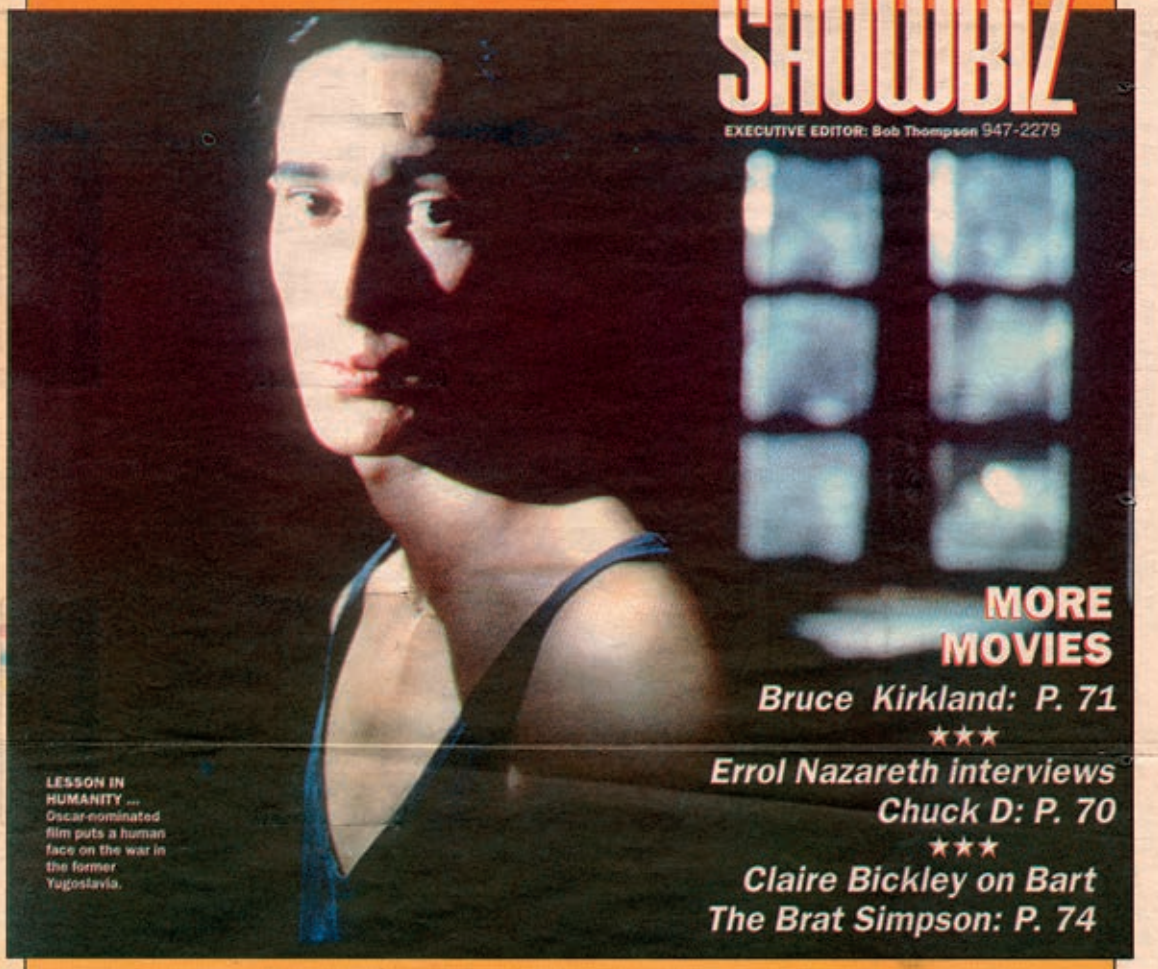
Kezeket fel!

MIKO MANCHEVSKI, ENÔ ILJOTT

Ve
ка Нобеловој награди у физици".

SHOWBIZ

EXECUTIVE EDITOR: Bob Thompson 947-2279



LESSON IN HUMANITY ... Oscar-nominated film puts a human face on the war in the former Yugoslavia.

MORE MOVIES

Bruce Kirkland: P. 71

★★★

Errol Nazareth interviews Chuck D: P. 70

★★★

Claire Bickley on Bart The Brat Simpson: P. 74

The hard Rain

Armed with a richly deserved Oscar nomination, *Before The Rain* emerges today as a passionate, poetic, visionary tale about nationalism and war.

With most of the film in the Slavic Macedonian language (subtitled in English), with some Albanian spoken and one section acted in English, *Before The Rain* is one of the five films named in the best foreign language category in the Academy Awards.

This powerful, heart-breaking story is a trilogy, with the first and third acts set in a tiny village in Macedonia and the middle one set in London, England.

Through the characters, each section is interconnected to the other two, but not in an absolute sense.

Don't demand rigorous logic from the narrative, because this is no documentary about the collapse of Yugoslavia into a quagmire of ethnic hostilities. Nor is it a political diatribe (thank you!).

It has nothing whatsoever to do with the on-going conflict over the recognition of the former Yugoslav Republic of Macedonia as a country.

Instead, writer-director Milcho Manchevski constructs his film as a lyrical fiction.



Bruce KIRKLAND Movies

He explores the minds of the people who take sides in the midst of conflict, sometimes for highly personal reasons, sometimes out of blind loyalty to their sect, their tribe, their religion.

In the first act, a young Macedonian monk (French actor Gregoire Colin, familiar from *Olivier, Olivier*) endangers his monastery when he harbors an Albanian woman accused by an enraged mob of murdering one of the monk's relatives. The sequence will end in tragedy.

In Act II, a Pulitzer Prize-winning Macedonian photographer (played by charismatic Serb actor Rade Serbedzija) has just returned from shooting war footage in Bosnia. He is disturbed, enraged and ready to return to his roots — in the same village as Act I.

But he must leave his English lover (Katrin Cartlidge of *Naked*), who is his photo editor, and already married.

When he flees, she confronts her husband, asking for a divorce. But a conflict in the restaurant where they meet — apparently involving former Yugoslavian nationals — escalates into another tragedy.

The final act shows what happens to the photographer when he returns home and becomes embroiled in the same conflict that we saw in Act I (don't take time literally).

Again, tragedy hangs in the air, like the black clouds rushing across the horizon just *Before The Rain*.

Manchevski, a surprisingly masterful first-time filmmaker, and his cinematographer Nicolas Gaster create a series of stunning images for the screen, moving paintings of such sheer beauty that the ugly behavior of the humans is made even more poignant.

This film, made by sophisticated filmmakers for mature audiences, is a profound musing on humanity.

SUN RATING (out of 5)

★★★★★

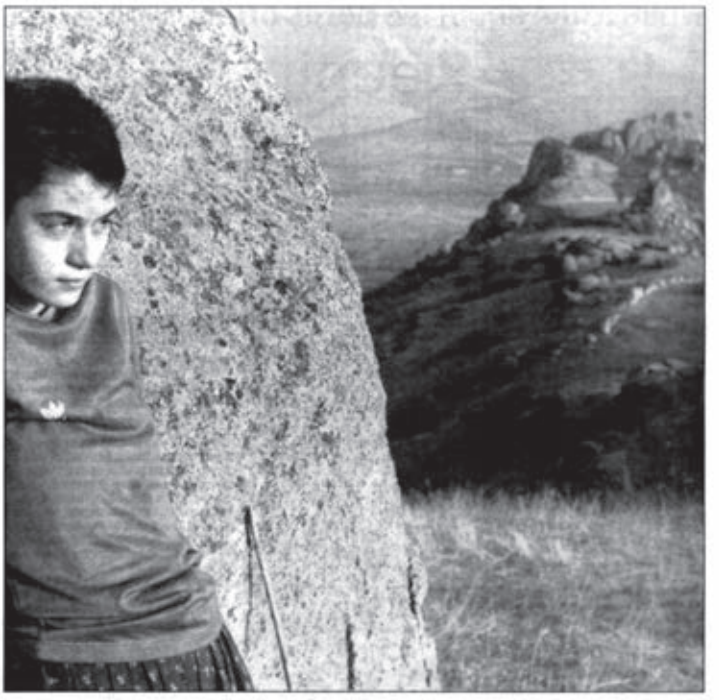
BEFORE THE RAIN

Directed by Milcho Manchevski

THE GUARDIAN
Thursday August 10 1995

Political exile – the sense of belonging and not belonging – has inspired great film-makers from Andrei Tarkovsky to Milos Forman. Now Milcho Manchevski has joined the out crowd

Distant voices



Andrew Pulver

AS EXILE immigrant-community film-makers like Ang Lee (Eat Drink Man Woman, The Wedding Banquet) and Wayne Wang (The Joy Luck Club) clean up with their vision of good-time ethnic melting pots, spare a thought for Milcho Manchevski. Born in Macedonia and currently residing in New York, his film Before The Rain (reviewed on page 7) attempts to disentangle the bewildering ethnic threads of his homeland. Although the gaze of Manchevski's film is averted from the war zones, it offers an invaluable insight into the complexities of the region.

Befitting its Balkan origins, Before The Rain is a weird hybrid: divided into three parts, it bookends a lurid London-set episode with two finely shot perspectives on the same tale of teenage inter-sectarian love (Macedonian Christian and Albanian Muslim).

"I see myself as culturally schizophrenic," explains Manchevski. "But it was my experience of homecoming, after studying and working in America, that gave the movie its form. There was a great expectation, on all sides, that something positive was about to happen."

With veteran Rade Serbedzija playing the film's dominant figure (a returning émigré photographer), the Serb-born, ex-Croatian-resident actor's own experience reinforces the mood of dislocation.

Similarly, Emir Kusturica's The Underground (currently being re-cut despite being awarded the Palme D'Or at the recent Cannes Film Festival) is an attempt to encapsulate an intolerable historical situation. Hailing from Sarajevo, Kusturica has, like Manchevski, gone abroad in search of stability.

Significantly, the double Palme d'Or-winning Kusturica's work has changed markedly since the onset of the Bosnian war. The confident, accordion-fuelled bravura of When Father Was Away On Business (dealing with the traumas of labour camp internment) and Time Of The Gypsies (an exuberant, fantastical evocation of Gypsy life) was followed by Arizona Dream, an unhappy-in-exile attempt to offer an outsider's perspective on America.

As the uncertainty that is Arizona Dream demonstrates, even the finest cinematic craftsman can be wrong-footed by displacement. Possibly the most clear-cut example of this is Argentinian director Fernando Solanas, a refugee from military dictatorship, who found his way to Paris in the mid-seventies. The co-author of the influential Towards A Third Cinema — which, ironically, lambasted the financial dependence of South American film industries — struggled to combat his new surroundings and took almost a decade to raise funding for a film. Unlike Latin America's earlier star émigré Raul (Three Crowns Of The Sailor) Ruiz, Solanas's outspoken Peronism attracted little of the sympathy that enabled Chilean Pinochet-fugitive Ruiz to be so prolific.

Still, Tangos: The Exile Of Gardel — Solanas's spirit-of-the-nation piece about a group of Argentinian exiles' tribute to legendary tango star Carlos Gardel — began a trilogy (completed, after returning home, by Sur and The Voyage) which evokes, with many a baroque flourish, the knotted emotions of a yearning émigré.

Sur concentrates on the shock of return and the changes affected in an exile's absence; The Voyage is a surreal symbolic quest across the national landscape. Solanas's subsequent knee-capping at the hands of an unknown gunman in 1991 (after enraging President Carlos Menem with a series of hostile newspaper articles) has, however, given Solanas a status he can hardly have anticipated.

The post-Cultural-Revolution generation of film-makers in China have also grappled with the problems of dislocation. While not literally in exile, Zhang Yimou, Chen Kaige and Tian Zhuangzhuang, to name but three, have all experienced a kind of "internal exile" whereby they make their films in China but with funding from abroad, and post-production often completed in countries like Taiwan. Once completed, the problems start; many films made have found themselves banned at home because the Chinese authorities don't like the end result although they initially sanctioned the project. Despite — perhaps because of — the oppressive regime, there has been a tremendous creative flowering in China, now widely regarded as home to the world's most inspired cinema. The lives of acclaimed exiles can become equally as significant as their work. Andrei Tarkovsky, the most prominent of recent wanderers, turned his oblique meditations of disillusion and homesickness into the Italian-produced Nostalgia, arguably the finest cinematic work about exile. His career as a chronicler of Russian history (Andrei Rublev, Mirror) and the evoker of complex symbolic dream worlds (Solaris, Stalker) are drawn together in a languid, mystical work that homes in on the central preoccupation that distinguishes émigré cinema — a conflicting sense of rootlessness and attachment.

"You seem to want freedom," sneers Domiziana Giordano's Italian translator to Oleg Jankowsky's Muscovite academic, "but when you get it, you don't know what to do with it." It falls to a clear-sighted eccentric to offer the dramatic gestures and denunciations that the lifeless, introverted Jankowsky cannot — "What kind of a world is this, that a madman has to tell you to be ashamed of yourselves?"

Despite his early death, Tarkovsky's defection (in 1984) meant that he was at least able to make two films free of the harassments that fettered other greats (Eisenstein, Pudovkin, Vertov) who remained in the USSR.

Milos Forman, on the other hand, is one of the few enforced émigrés in recent years who — for a time at least — enjoyed success in Hollywood, the cruellest fish tank of all. Forman's contribution to the Czech New Wave generation of excellence included A Blonde In Love and The Fireman's Ball; after the Prague Spring, the un-

"THIS IS ONE OF THE YEAR'S BEST"
"AN EXTRAORDINARY FILM... a sweeping and powerful picture"
DAILY MAIL
Before the Rain
15
A FILM BY MILCHO MANCHEVSKI
STARRING KATRIN CARTLIDGE
RADE SERBEDZIJA
GREGOIRE COLIN
STARTS FRIDAY CURZON WEST END TEL. 0171 369 1722
The Screen on the Hill 0171-433 3396
GATE CINEMA

UK box-office chart

	Film	Weeks	Screens	Box office Aug 4-6	Total Box office
1	(1) Casper	2	404	£1,253,042	£4,751,167
2	(2) Batman Forever	4	391	£890,079	£15,377,834
3	(3) Judge Dredd	3	258	£627,022	£4,839,220
4	(-) Free Willy 2	(-)	257	£330,410	£330,410
5	(-) The Englishman Who Went Up A Hill...	(-)	133	£249,277	£249,277
6	(4) Mighty Morphin Power Rangers	3	312	£247,584	£2,401,321
7	(5) First Knight	5	164	£151,597	£3,696,005
8	(6) Bad Boys	8	95	£97,279	£4,643,230
9	(8) The Fox And The Hound	6	204	£38,955	£218,138
10	(7) Congo	6	51	£26,808	£3,030,814

© Screen International







From left, clockwise: Milcho Manchevski's Before The Rain reflects Balkan strife: Andrei Tarkovsky, director of Nostalgia, arguably the finest cinematic work about exile; Milos Forman, whose One Flew Over The Cuckoo's Nest is a thinly-disguised anti-Communist parable; Wayne Wang, whose popular film The Joy Luck Club is a vision of a good-time ethnic melting pot

expected success of his first US attempt, Taking Off, and the blockbuster that was his third, One Flew Over The Cuckoo's Nest, meant that he emulated pre-war travellers like Lang, Wilder, and Siodmak. Forman's Ken Kesey adaptation is a thinly-disguised anti-Communist parable, and with Amadeus, Forman unleashed an unashamedly sentimental celebration of Hapsburg culture.

Forman, however, is one of the lucky few, whose talents for a time coincided with American needs. (The disastrous Valmont has effectively ended his directorial career for the forseeable future). More typical of highbrow émigrés who took the dollar is one-time Tarkovsky collaborator Andrei Konchalovsky, whose long-banned Asya's Happiness, a glistening masterpiece of Soviet optimism, was followed by a patchy 15-year Stateside career (Runaway Train being its high point). As if to complete the gloom, Konchalovsky returned recently to Russia to make a follow-up to Asya's Happiness; entitled Ryaba My Chicken, it depicts, two decades on, the eponymous Asya made thoroughly miserable by the imploding Soviet Union — saddled with poverty, an alcoholic husband and sulky poultry. As an essay in disillusion it's not likely to be matched.



Three comic-spawned films fight for the top spot, but Kat beats Bat again as the girl and her ghost force the rubberised Batcrew to camp it down at number two for the second week and Sylvester Stallone, playing the law with the jaw in Judge Dredd, stays at number three. Free Willy 2 is a surprise success at number four and the man with the far too free willy comes into the chart at number five. Hugh Grant, with his usual shy grins and floppy hair, measures hills while the locals make mountains in a perfect vehicle of whimsy and absurd charm. **Robin Nash**

21 ENERO - 95 ABC MADRID

Crítica de cine

«Before the rain»: la muerte también llama siempre dos veces en los Balcanes

Producción: AIM Production, Noe Pr., Vardar Film. Dirección y guión: Milcho Manchevski. Fotografía: Manuel Teran. Color. Música: Anastasia. Principales intérpretes: Gregoire Colin, Labina Mitevska, Katrin Cartlidge. Duración: una hora y cincuenta y cinco minutos. Sala de estreno: Renoir (V.O.).

La primera película de Manchevski ganó el León de Oro de Venecia, pero después de haber dejado una sala silenciosa, con el grito atascado en la garganta y los ojos llenos de su historia balcánica y volcánica en la que, además de los «buenos», muere también la esperanza, porque la paz es una excepción.

Macedonia es un lugar que toca, por un lado, Albania, y por el otro, la lágrima del ojo del huracán. Allí, aunque lo que se nos sirva ahora es una película, lo que de verdad se cuecen son odios, amarguras y tiranteces. «Before the rain» tiene la peculiaridad de ser película macedonia y de ser la primera que hace Milcho Manchevski, un jovencísimo director que ha sabido meter en algo menos de dos horas la verdadera naturaleza de la almendra amarga que desde hace años muelen en la trituradora de los Balcanes. Una historia tan redonda, que no acaba; un guión tan bien dibujado, que no se ven sus líneas; unas imágenes tan elaboradas, que están llenas de verdad; una película tan dura, que ablanda las carnes por dentro y que transforma la solidez de una ideología en el líquido sin forma de una idea.

«Before the rain» está divida en tres episodios ensamblados de tal manera que cada uno de ellos es principio y fin del otro, dándole a la película un sentido filosófico tan circular y a la vez abierto que marea a la razón. El final, o el principio, según quiera mirarse, lo deja a uno tan pegado al parabrisas del día como la pegatina de la ITV. Según se va desvelando la historia, y uno empapándose de ella, la película adquiere los tonos ocres de la letra de un tango, con la añadida certidumbre de que, aquí, las cosas que pasan, no son tanganas, aunque sí propias del arrabal humano.

Cosas que pasan: Una joven albanesa es perseguida por macedonios, pero cazada por albaneses. Un fotógrafo macedonio vivirá el odio albanés, pero morirá ante la rencorosa bala macedonia. Desde Bosnia se puede llevar a Londres la idea de que la paz es una excepción..., y de que el disparo de una cámara de fotos también puede matar. Cuando uno deja de mirar la guerra por un visor, la guerra continúa y la muerte se revela en sus propios líquidos. Siempre hay tontos dispuestos a cambiar la compañía del burro por la de la metralleta. Siempre hay listos que camuflan metralletas como zanahorias para burros. Un balazo en un restaurante de Londres mata con la misma ceguera que en Bosnia. El odio es contagioso, como la muerte, y crece en proporción inversa al valor de la vida de los demás. En ocasiones (y es un magistral golpe de guión en la película), la fotografía de una niña muerta es tan sólo el presagio de una niña que va a morir, o es la instantánea que hubiera recogido un fotógrafo de no haber muerto horas antes (porque, como dice Clint Eastwood en «Sin perdón», cuando matas a un hombre no le quitas sólo todo lo que tiene, sino también todo lo que podría tener)..., o quizás Manchevski quiera dejar en esa foto la idea de que la sinrazón iguala la cara de las niñas muertas, o que siempre muere la misma, o que nunca muere del todo...



Gregoire Colin y Katrin Cartlidge protagonizan el filme de Milcho Manchevski

En cualquier caso, la película que deja en pantalla Manchevski es un testimonio que le nace en sus propios recovecos, donde le moran el paisaje y el paisanaje de su tierra (imágenes maravillosas de la corteza macedonia y rotundas de la pulpa de los macedonios), y está filmada con afán panorámico, barriendo, como para que no se le escapen los pequeños detalles, las arrugas del campo, de los rostros, de las casas desvencijadas... Y, en fin, además de ser una película excelente, es también un lucidísimo mapa que indica el modo en que las veredas del rencor se convierten sin apenas transición en las autopistas de la guerra. No hay ni un sólo motivo, por pequeño que éste sea, para quedarse sin ver esta película que juega con lo relativo del tiempo, lo azaroso del espacio y lo dramático de morir justo antes de que las gotas de lluvia empapen una tierra tan reseca.

E. RODRÍGUEZ MARCHANTE



"Pre kiše", film za ratne sezone

Legenda o nepotrebnoj smrti

Milčo Mančevski, scenario i režija, "Before The Rain", 1993, igraju Katrin Kartlidž, Rade Šerbedžija, Gregoar Kolen, Labina Mitevska i drugi, engleško-francusko-evropsko-makedonska korprodukcija



Kiša smiruje posle suše, pucnjave gromova i ubistava, ona spira krv i umiva mrtve, razdvaja žrtve i nasilnike, bar dok se ovi drugi ne osuše. Kiša je, kao i mir, uvek mogućna

Da film Milča Mančevskog ima nedvosmislenu formativnu nameru, nema nikakve sumnje. Da je ta namera nešto što lokalni filmski stvaraoci superiorno preziru, dosta se jasno vidi iz ratne filmske produkcije, na primer iz moralne nedefinisanosti Pavlovićevog *Dezertera*, ili iz neobično ljupkog filma *Mi nismo anđeli*, čiji je jedini problem što nije bio snimljen petnaest do dvadeset godina ranije. Ratni sarajevski dokumentarci Kenovića i grupe SAGA, već zbog uslova u kojima su rađeni, spadaju u sasvim drugu kategoriju, i podležu drugim kriterijumima. Milčo Mančevski, autsajder po lokalnim merilima i sklon visokom riziku po svetskim - mislim na iskakanje iz uspešne karijere režisera spotova i reklama - jedini je do sada uspeo da stvori ubedljivu i moralno besprekornu mešavinu lokalnog i univerzalnog, legendu koju podjednako dobro čitaju oni prezasićeni znanjem i umovanjem o bivšoj državi, i oni savršeno neobavešteni. Iz komunikacije su isključeni, kako i treba, svi aktivni učesnici.

Ako za trenutak zaboravimo svetski uspeh i Zlatnog lava, Milčo Mančevski je lako rešio pedesetogodišnji problem jugoslovenske kinematografije: nedostatak dobrog, logičnog i ubedljivog scenarija. To što iste jugoslovenske kinematografije više nema, može se delom čitati kao pravedna kazna. I samouverenost "praške škole", za sve državnim i javnim tetošenjem, izgleda malčice neobično pred ovim makedonskim mladuncem koji ode, nauči i uspe ne objašnjavajući usput svima šta sve ne može da postigne. Sem što ume da napiše scenario u kojem ništa ne visi i nije gurnuto pod tepih, i dijaloge koji vrcaju - posebno u londonskoj epizodi - Mančevski ume da primeni brzinu, nešto što u bivšoj domovini nikako ne može da pređe kafanski prag. Tek sa tom brzinom lajtmotivi postaju funkcionalni: iznenadno noćno pojavljivanje voljene žene, povraćanje kao reakcija na nasilje, pucanje u leđa. Samo se sa vrhunskim scenarističkim rafinmanom mogla sklopiti mehanika priče koja je, sa manje kontrole i više samozadovoljstva, mogla završiti u patetičnoj jednoznačnosti i u melodrami. Nijednog jedinog iskliznuća nema u konstrukciji, u kružnom toku legende, ali to je tek savršena podloga za autosubverziju i umnožavanje smisla.

Mančevski je bio svestan da, ukoliko ostane na nivou legende, rizikuje ignorantska ili manipulantska tumačenja o "vekovnoj mržnji", a da istovremeno jedino legendom može da postigne nivo univerzalnosti potreban da se išta razume. Stoga je morao uneti ceo niz inteligentnih, nežnih, ciničnih, nostalgičnih (za bivše kompatriote) intervencija, koje osnovnu legendu dekonstruišu i dovode u sumnju svako malo zadovoljstvo jednostavnog rešenja. Tako je, na primer, potpuno jasno da je prethodna generacija (Zekir, Aleksandar, Hana) bila bilingvalna i da su deca išla zajedno u školu; Hanina kćer je čobanica, i govori samo albanski. Aleksandrov mlađi srodnik je monaški početnik: on je preuzeo zavet ćutanja, koji je simbolička slika cele jedne generacije.

Stereotip o "petstogodišnjem ropstvu" izgovaraju samo ubice/ludaci. Trebalo bi doduše, biti glumac kao što je Rade Šerbedžija, da bi se iz njegovog pogleda čitalo kako Hana nekada nije bila zabrađena. Iz ovih se primera vidi koliko Mančevski zahteva od svoje publike: ne više nego bilo koji drugi solidni američki režiser nekog trilera u kojem se sve važno za zaplet izgovara u jednoj rečenici.

Ako bismo hteli da nekako klasifikujemo simboličke slike Mančevskog, dobili bismo dosta komplikovanu strukturu: uvodne slike nasilja, kao što je mučenje kornjače, zatim plašenje pa ubijanje mačke, rađanje dvoje jagnjadi u krvi i prljavštini, nagoveštavaju neminovnost tragičkog razrešenja; slike aktualnog sveta, kao što su džipovi UNPROFOR u makedonskom bespuću, slike iz rata u Bosni, snimci Skoplja, daju paradoksalnu podlogu događanima; divlja lica naoružanih, sa pravoslavne i albanske strane, ne ostavljaju nikakvu sumnju, nadu još manje; postoje bar tri hromatski definisana sveta, sparušeni i žuti pejzaž danju, prostor nasilja, milostivo plava noć, vreme dobrote i priviđenja, i najzad crno-beli sari, sa pokojom bojom, svet Zapada, u kojem kornjače srećno plivaju u akvarijumu pre nego što zapuca neki ludak - ponekad iz Belfasta, a ponekad i sa Balkana. Sa petstogodišnjim razlozima, dakako, ali ne stalno i svuda, i ne kao princip.

Konačno, tu su i one simboličke slike koje mogu razumeti samo "domaći" i koje su njima namenjene kao poseban kanal za komuniciranje: stari broj "Nove Makedonije", kutija crvene "drine", pesma "Indeksa". I jedan nehotimični znak na tome kanalu, na špici: posveta Abdurahmanu Šalji, glumcu koji je u filmu odigrao starog Albanca Zekira, i zatim umro. Informacija za one na izgubljenim vezama, sećanje na jedno tako "narodno" lice i uloge tipskih Albanaca iz doba kada je država pazila na to kako se ko "prikazuje": onda je to izgledalo nezgrapno. A da je sve drugo propalo od te države, a ostalo samo to, možda bi, paradoksalno, opstala i ta država. Ili bar ne bi bilo toliko mrtvih. Abdurahman Šalja, time što je poslednju ulogu odigrao u ovome filmu, dodao je svojoj glumačkoj karijeri i nesumnjivu humanu misiju.

Socijalne grupe u filmu precizno su podeljene po odnosu prema nasilju: deca, ona što kradu metke i automate i dive se oružju, odaju begunce, muče kornjaču, nagoveštavaju mračnu bu-

dućnost zavisno od upuštene generacije; mladić i devojka su u svom otporu nasilju potpuno nemoćni (jagnjad!), jer im nedostaje znanje koje im je neko u odsudnim godinama uskratio; nezadovoljeni, od mladića do klimakteričara, uz lude i bednike koje vuku za sobom, dobili su opravdanje da tiranišu sve kojima bi se inače morali pokoravati; usamljeni i samoubilački pojedinci srednjih godina, koji osećaju pre svega teret svoje krivice, a imaju znanje, mogu ponuditi samo sebe; starci, i pravoslavni popovi i albanski patrijarhalac, koji znaju pravila i njihovu primenu, gube ugled već time što ne kontrolišu nasilje; i najzad, žene, koje su sve do jedne protiv muškog nasilja i sveže izmišljenih razloga za progon drugoga, od rafinirane tankouste Engleskinje do pokorne makedonske supruge, do oslobođene seoske učiteljice, do unazađene albanske udovice, koja se nekad slobodno školovala, do njene kćeri koju je zaostalost prvo, a onda i sve ostalo predodredilo da bude žrtveno jagnje.

Film Milča Mančevskog teška je i depresivna legenda o nepotrebnim smrtima. Prelepi snimci Ohrida (Crkva sv. Jovan Kaneo kao glavni motiv) i makedonskih planina, sela ubogih i u bedi istih "vekovnih" neprijatelja, deo su opreme legende, kao i stalni motiv kiše koja bi tek trebalo da dođe. Kiša smiruje posle suše, pucnjave gromova i ubistava, ona spira krv i umiva mrtve, razdvaja žrtve i nasilnike, bar dok se ovi drugi ne osuše. Kiša je, kao i mir, uvek mogućna. Lepota divljeg legendarnog prostora ključna je za dramaturgiju filma. Pa, ipak, čovek bi poželeo jedan sunčev zalazak i jedan pun mesec manje, što nimalo ne bi škodilo emocijama. Muzika grupe "Anastasija" je evokativno folklorna i veoma dobra: uostalom, bilo bi neobično da nije, pod senkom Leb i sol tradicije. Film valja gledati dva puta, drugi put da bi se uživalo u sjajnoj kameri i montaži, i likovnom senzibilitetu laureata za muzički spot. Kada bih smela, rekla bih da je reč o duši, ali je danas pominjanje duše stvar ukusa koji je protivan i našim životima i ovakvom filmu. Duša pripada nekoj boljoj budućnosti. Patetično, ako ima pravde i pragmatično, ako je Oskara mogao dobiti nežni i dobrodušni *Mediteraneo*, Milče Mančevski bi zasluživao "Oskara"; on, doduše, vredi manje od venecijanskog lava, ali bi Mančevskom zgodno došao u nastavku karijere, u kojoj, sem zrelih remek-dela iz početne faze, možemo očekivati još štošta.

SVETLANA SLAPŠAK

MILCHO MANCHEVSKI:
...prima e dopo la pioggia...

Diana Grevini

SCHEDA **INTRODUTTIVA**..... **pag. 2**
SCHEDA **BIOGRAFICA**..... **pag. 3**

PRIMA DELLA PIOGGIA..... **pag. 4**
DUST..... **pag. 7**

PAROLE ..... **pag. 10**
KIRIL E IL MONASTERO
PRENDERE POSIZIONE
CONVERSAZIONI AD UNA O PIÙ VOCI
COMUNICAZIONE E CONFINI
OCCHIO PER OCCHIO
IL VALORE DEL SILENZIO
VOLTI ..... **pag. 17**
«UNA RAZZA UNA FAZZA». VOLTI ETNICI
IL VOLTO DELLA MACEDONIA
Il volto di domani
Il volto della terra
IDENTITÀ ADULTERATE E ADULTERABILI
ISTANTANEE ..... **pag. 23**
PAESAGGI
RITRATTI
Eroi
Donne
FOTO DI FAMIGLIA
MÀRTIRI E MARTÌRI
TEMPO ..... **pag. 32**
TEMPO DELLA MACEDONIA
TEMPO DELLA VIOLENZA
TEMPO DEL RACCONTO
Ciclico
Oggettivo - Soggettivo

IL SENTIERO CIRCOLARE DELL'EROE ..... **pag. 36**

CINEFILIA ..... **pag. 38**

Bibliografia ..... **pag. 39**

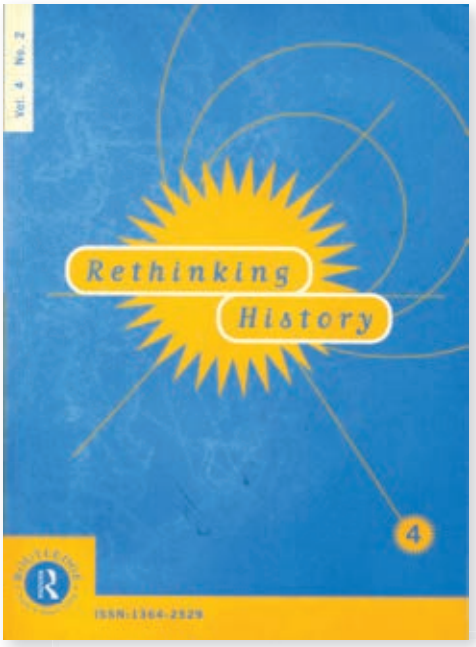
Scheda introduttiva

Volendo organizzare un'analisi strutturata dell'opera del regista macedone Milcho Manchevski, ho ritenuto di suddividere la materia da trattare nella tripartizione suggerita dal regista stesso nel lungometraggio *Prima della pioggia*: "Parole", "Volti", "Istantanee".

La sezione intitolata al "Tempo" prende le mosse dall'attenzione dedicata da Manchevski alla struttura e il funzionamento del tempo, in relazione alla Storia e al racconto.

In "Il sentiero circolare dell'eroe" ho affrontato la problematica specifica del percorso intrapreso dai personaggi di Manchevski in relazione agli archetipi della tradizione orale, letteraria e filmica del racconto mitico e leggendario.

L'ultimo capitolo prende in esame il rapporto del regista con il mondo del cinema nel suo complesso.



Rethinking History
Volume 4, Number 2, Summer 2000

Contents

123 **Editorial**
History, Film, and This Issue

One Film – Many Histories: An Inquiry into *Before the Rain*

127 Synopsis of *Before the Rain*
Robert A. Rosenstone

129 Rainmaking and Personal Truth
Milcho Manchevski

135 Fable as History: The Macedonian Context
Victor A. Friedman

147 *Before the Rain* in a Balkan Context
Dina Iordanova

157 Ethnic Nationalism and Globalization
Robert Burgoyne

165 Landscape and Location: Reading Filmic Space Historically
Ian Christie

175 *Before the Rain* – After the War?
Erik Tängerstad

183 A History of What Has Not Yet Happened
Robert A. Rosenstone

Article

193 History as Voyeurism: From Marguerite de Valois to *La Reine Margot*
Moshe Sluhovsky

Reviews

211 Kelly Boyd (1998) *Encyclopedia of Historians and Historical Writing*
Alun Munslow

Robert Schuman Centre

In collaboration with the HEC Dept.
Workshop

In the framework of the Research Project:
The Cultural Construction of Community in the Process of Modernization

Organized by
Robert Rosenstone, Bo Stråth and Erik Tängerstad

One Film - Many Histories
An Inquiry into the Film *Before the Rain*

21 April - 14.00
Cinema Spazio Uno
(Via del Sole, 10)
Screening of the film *Before the Rain*
introduced by M. Manchevski (film's director)

22-23 April - Workshop
Badia Fiesolana - Teatro

Everybody is very welcome

HISTORIC OSCAR

Records loom in big races

By KATHLEEN O'STEEN

Tonight's Oscar show could be one for the history books.

If Paramount Pictures' ''Forrest Gump'' wins all 13 categories in which it's nominated, it will surpass the record-holder, ''Ben Hur,'' which picked up 11 statuettes.

Or, if Tom Hanks wins his second consecutive Oscar, it would be the first back-to-back best-actor win since Spencer Tracy in 1937-38. (Jason Robards accomplished this in '76-77 in the supporting race, and Luise Rainer, in '36-37, and Katharine Hepburn, '67-68, did it in the

Turn to page 66

Macedonia flap hits Academy

By MAX ALEXANDER

A last-minute flap over the name of a country has sparked new controversy over the foreign-language Oscar, and may result in a boycott of tonight's Academy Awards by the filmmakers of ''Before the Rain.''

Milcho Manchevski, who wrote and directed the Macedonian entry, said on Sunday that he and other representatives of the film have told the Academy they will not attend tonight's ceremony if the Academy insists on calling their country ''the former Yugoslav Republic of Macedonia.''

Manchevski, along with five of the film's producers, three actors and three government officials, including the Minister of Culture, are demanding that their country

Turn to page 66



Macedonia's Greek to Oscar

Continued from page 1

be referred to simply as Macedonia.

Academy president Arthur Hiller said a final decision won't come until today.

While seemingly trivial, the name of Macedonia is furiously contested by Greece and has become a political hot potato in Washington and Western Europe — and now apparently in Hollywood.

Macedonia declared independence from Yugoslavia in 1991 and immediately drew complaints from Greece and Greek Americans over its choice of a name. Greeks contend that ''Macedonia'' is the ancestral name of their country and should not be adopted by the new country, which lies on the northern border of Greece and comprises 2 million people.

The United States and the United Nations recognize the new nation but not the name. Both are provisionally calling it ''the former Yugoslav Republic of Macedonia.'' That's the name the Academy decided to use over the last few days, after much hand-wringing due to the receipt of some 300 letters of complaint from Greek Americans, according to a source.

But on Saturday night, producer Gorjan Tozija from Macedonian state film agency Vardar told Academy press representative Frank Lieberman that the name was unacceptable, particularly since ''Before the Rain'' had been billed as simply being from Macedonia until a few days ago.

''In the larger picture, the name is a small thing,'' said director Manchevski. ''But it would be like calling the U.S. 'the former British colony of America.' It's an insult to the people back there (in Macedonia).'' Manchevski, a former director of TV commercials and music videos, lives primarily in New York.

Ironically, ''Before the Rain'' is about taking sides in the Balkan conflicts, and it argues that neutrality does not prevent involvement, even for countries and individuals far from the region.

The film, co-produced by Vardar, Polygram France and British Screen, won the Golden Lion at last year's Venice Film Festival.

Kathleen O'Steen contributed to this report.

ФИЛМ

КРУЖНО ОБНОВУВАЊЕ НА ЗДИВЕАНОСТА

● (КОН ФИЛМОТ „ПРЕД ДОЖДОТ", СЦЕНАРИО И РЕЖИЈА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, ДИРЕКТОР НА ФОТОГРАФИЈА МАНУЕЛ ТЕРАН, СО РАДЕ ШЕРБЕЏИЈА, ГРЕГОАР КОЛАН, КАТРИН КАРТЛИЏ И ЛАБИНА МИТЕВСКА

Како Македонец или Албанец или Англичанец од филмот „Пред дождот" тапо ќе ве заболи стомакот. Како човек ќе ве заболи душата. „Ама нема зошто тука да пукне. ЛУѓето тука се питоми", – вели главниот јунак на филмот, каде Македонија, Босна, Балкан, Лондон се локации со кои се споредува мирот и сигурноста на еден простор. Болката во душата се јавува кога филмот оваа реченица буквално ќе ви ја пукне пред очи како најпроклета заблуда. Дека не може да се каже: ние тука диви, тие таму питоми, оти здивеноста нема врска ни со ова Тука ни со она Таму, ни со Нас ни со Нив. Таа има врска само со секој човек посебно, и секаде, зашто е дел од неговиот генски запис. Затоа, „Пред дождот" е длабока психолошка драма за постојаниот конфликт меѓу дивото (дивјачкото!) и питомото во човечката душа. За личниот избор на секој поединец меѓу овие две генерички својствени, а непомирливо спротивставени страни на самиот себеси. И за трагизмот на овој чин.

Тоа двојство на човечката душа, во својот прекрасен, растројувачки убав филм, режисерот и сценарист Милчо Манчевски филигрански во детали го студира на оригинален начин и повеќеслојно. Во вид на концентрични кругови – како камен фрлен во вода – во филмот се разложува конфликтот диво – питомо, од нивото на поединецот до она на етничкиот колективитет, како и на нивоата на нивното испреплетување. Дејството е разложено на три (во суштина љубовни) приказни, драмски извонредно густи и визуелно раскошни, чија наративна структура има форма на круг (што „не е тркалезен") со ликови и настани што се испреплетуваат низ една игра со времето (што „никогаш не умира").

Во „Зборови" македонскиот монах Кирил (Грегоар Колан), заветуван на молк, ќе ја скрие и ќе и го спаси животот на една млада Албанка Замира (Лабина Митевска), која група македонски селани ја бара за убиство на нивниот роднина. Во „Лица", англичанката Ен (Катрин Картлиџ) во Лондон, треба да избере меѓу возбудливиот љубовник Александар, македонски фоторепортер (Раде Шербеџија) и здодевниот но сигурен сопруг Ник (Џеј Вилиерс) и при тоа случајно е сведок на масакрот во еден ресторан. Во „Слики" фоторепортерот Александар се враќа од Лондон во Македонија, за да најде мир од сликањето ужаси на војните по светот. Но, македонците и албанците во неговото село не се веќе добри соседи туку луѓе меѓу кои има зла крв. Александар е главниот лик во филмот, моната битка со дивото во себеси, олицетворено во страста за сопствената професија. Секој лик во филмот е знак за себе, во кој подеднакво говорат и зборовите и лицата на актерите. Ова е филм на актерски минијатури, прекрасни мини – студии, како онаа за Трајче (Владимир Ендровски) кој од малоумен шутрак се



стот преку кој разгледувањето на конфликтот диво – питомо го врзува поединечното со колективното ниво. Решавајќи да се постави меѓу скараните луѓе од двете нации, тој ќе ја извојува и личпретвора во разјарен насилник, со насилство како цел за себе. Покрај споменатите, своите услуги извонредно ги играат и Љупчо Бреслиски, Петар Мирчевски, Мето Јовановски и Силвија Стојановска.

„Пред дождот" всушност има отворен крај – дождот што на крајот ќе ги измие жртвите е симбол на посмртно окајување на гревовите, но кружната структура на филмот имплицира дека дивјаштвото, насилието во конфликтот со питомото, постојано (спирално нагоре?) се обновува како нешто динамички врзано за човечката природа. Во таа смисла, и во визуелниот код на филмот, прекрасните пејзажи во Македонија и како контраст сивилото во Лондон, се исто така знак за универзалноста на дивото без разлика дали е отворено или прикриено, топло или студено. Видени низ камерата на Мануел Теран, македонските пејзажи постојат навистина само во овој филм, па со самото тоа го губат и локалното значење. Напротив, засилениот колорит и техничките интервенции во сликата (истакнато ѕвездено небо, огромна месечина) на локациите им даваат една бајковидна универзалност. Филмските приказни, на свој начин силно и страсно ги раскажува и моќната музика на „Анастасија".

„Пред дождот" на Милчо Манчевски е филм толку жив што затечува, едно од оние дела на уметноста што се примаат со душа оти од неа и излегле. Филм што враќа в кино.

Маркица КОСТОВА



deportacje, znęcanie się nad dziećmi i nędzę ludzi z Trzeciego Świata. [...] W ten sposób z cierpień świata nieomal nic nie zostanie pominięte"[4]. Wspólny z Kieślowskim jest też producent filmu Marin Karmitz, który od tej pory produkuje wszystkie filmy Hanekego, a także odtwórczyni głównej roli Juliette Binoche, która na temat współpracy z austriackim twórcą stwierdziła: „Czuje się, że jest coś takiego jak prawdziwa myśl za kamerą. W odmienny sposób Michael Haneke przypomina mi Krzysztofa Kieślowskiego"[5].

W rok po Grand Prix ex aequo dla Kieślowskiego (*Niebieski*) i Altmana (*Na skróty*) Złote Lwy otrzymał w Wenecji Milcho Manchevski za swój debiut *Before the Rain* (Macedonia–Francja–Wlk. Brytania 1994), stając się tym samym jednym z najbardziej obiecujących europejskich reżyserów młodego pokolenia. Londyn i chwiejna sytuacja polityczna w Macedonii stanowią tło dla trzech splecionych ze sobą historii miłosnych, których bohaterami są: młody mnich, zaangażowana dziennikarka i pozbawiony iluzji reporter wojenny. W trzech epizodach połączonych ze sobą postaciami i wydarzeniami film przenika bezwzględną naturę wojny, która wciąga w swoją otchłań wszystkich bez wyjątku. Trzy odrębne historie, retrospektywnie składające się na całość (albo historia w trzech częściach), podzielone zostały na rozdziały napisami *Words*, *Faces* i *Pictures*: *Words* to synonim werbalnych i interkulturowych barier porozumienia; *Faces* – zmaltretowanych twarzy wojny; *Pictures* z kolei odwołują się do serii fotografii przedstawiających egzekucje, podsuwając temat ambiwalentnej roli mediów w czasie konfliktów zbrojnych.

Oryginalność kompozycji filmu wskazywała na Manchevskiego jako na możliwego spadkobiercę Kieślowskiego. Zwłaszcza, iż motto prologu: „Czas nigdy nie umrze. Koło nie jest okrągłe", zakreślające główny trop filmu – konieczność podejmowania decyzji ostatecznych, dokonywania wyborów w sytuacjach bez wyjścia – powraca w odmienionej formie w epilogu, dzięki czemu (przynajmniej na poziomie struktury opowiadania) śmiertelna spirala przemocy może zostać przełamana. Dopiero w epilogu okazuje się, iż tragiczny koniec trzeciego epizodu stanowi początek pierwszego, a chronologia całej historii zaczyna się pośrodku, w drugim epizodzie, umiejscowionym w Londynie. Forma ta prowokuje irytujące pytania, na które odpowiedzi muszą znaleźć sami widzowie. Istotną rolę – podobnie jak u Kieślowskiego – odgrywają tu fotografie kodujące śmierć, w funkcji emblematów nieuchwytności przyczyniające się



АВТОРОТ МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, ВЕДНАШ ПО ПРО ГЛАСУВАЊЕТО НА НАГРАДАТА, ЕКСКЛУЗИВНО З „ВЕЧЕР":

ФИЛМОТ ГРЕЕ НА УБАВ НАЧИН

Веднаш по свеченоот церемонијал на прогласувањето и врачувањето на наградите го контактиравме режисерот Милчо Манчевски во Фестивалската палата во Венеција. Ексклузивно за „Вечер" тој ни ја даде следнава изјава:

– Епген ми е драго што се покажа дека целата љубов што влезе во филмот дошла до луѓето кои го гледале и на убав начин ги грее, и дека им помага да земаат став во животот. Сепак, не знам зошто за наградите сите толку емотивно реагираат. Фала богу дека е многу убаво да се примат сите овие награди, но за чудо не ме возбудија премногу, веројатно затоа што јас успеав да си го најдам мојот внатрешен мир баш во моментот кога го завршив филмот. Делото беше готово и тоа беше најважно. Ова е само очекувана екстернализација. Филмот ќе беше добар и без сите овие награди. Најмногу сакам да им заблагодарам на сите данчовци, борковци, столевци, цветановци и ацовци, затоа што доколку тие на најгрозен начин не ме избркаа од Македонија пред 10 години никогаш немаше да бидам онаму каде што сум денес. Фала им.

Инаку, од прикажувањето на филмот во Венеција секојдневно добивам по десетици понуди за работа во Холивуд и во Европа.

МАНЧЕВСКИ Ѝ ДАДЕ ЛИЦЕ НА МАКЕДОНИЈА

'"Пред дождот" ја впиша Македонија на светската мапа', напиша легендарниот американски филмски критичар Роџер Иберт во февруари 1995.

Во јапонските весници цртаа мапи на Македонија за да објаснат од каде доаѓа филмот и како се изговара името. "Македонија, љубов моја", „Од Македонија, со љубов" и „Мајсторот од Македонија" беа наслови во весници во САД, а „Милчо Македонецот" во Италија. Со помош на "Пред дождот" се изучуваше македонскиот јазик на универзитети во САД и Полска, а во Кореја - англискиот. Во 2008, Македонија го доби својот прв светски признат класик - американскиот издавач "Крајтирион" го издаде "Пред дождот" во едицијата светски класици: Бергман, Буњуел, Годар, и други. Дури, има и италијанско вино што се вика Пред дождот, а во Болоња и во САД, има ресторани со тоа име. Италијанскиот дизајнер „Черути" креираше модна колекција инспирирана од „Прашина" на Манчевски, а во Индија е снимен филм кој - според индиските медиуми - е копија на „Сенки". „Прашина" го отвори фестивалот во Венеција во 2001 и предизвика бурни дебати.



Опусот на Манчевски освои повеќе награди и предизвика поголемо внимание од било кој друг македонски културен (и не само културен) производ излезен од Македонија. Името на земјава доби лице, лицето на Милчо Манчевски.

Многу ретко се случило малечка Македонија во светот да ја сметаат за рамна на себе, а - што е уште поретко - и ние самите така да се осетиме. Тој громогласен аплауз со кој светот ги прими филмовите на Манчевски за нас не беше само сплотувачки фактор, туку и извор на самодоверба и на националното самочувство.

Во глобални рамки, Манчевски е ценет поради естетските и филозофски достигнувања на неговиот опус. Споредуван е со Џојс, Кундера, Тарковски, Бергман, Кишловски.

Но, светската јавност кај Манчевски уште повеќе го цени тоа што тој со својата работа и со своите ставови поставува меѓународни стандарди. Стандарди за иновативност во авторскиот пристап, за инвентивност во креативниот израз, но стандарди и за тоа како бескомпромисно се прави авторско, вредно дело, независно од огромниот напор кој е неопходен да се зачува инегритетот на делото од упади на оние на кои уметноста не им е на прво место: финансиери, дистрибутери, цензори или политичари.

Манчевски е роден во Македонија, но е школуван во странство и неговата кариера е главно во САД и Европа (работел за ХБО, МТВ, Британ Скрин и други).

Неговите филмови освоија повеќе од 40 меѓународни награди (меѓу кои и Златен лав во Венеција, номинација за Оскар, ФИПРЕСЦИ, и други), имаа над 260 фестивалски проекции (сите филмови играле на фестивали од А-категорија), редовна дистрибуција во кино и тв-мрежите на над 50 земји на сите континенти; ги има во филмски енциклопедии и кинотеки, се изучуваат во наставната програма на стотина универзитети, дури и во средните училишта во Италија. Две меѓународни академски конференции се посветени исклучиво на неговите филмови, за нив се објавени над 16,000 текстови и неколку книги во меѓународната публицистика и печат, како и бројни Интернет референци.

Манчевски има филм кој "Њујорк тајмс" го вброи меѓу 1.000 најдобри на сите времиња, и има спот кој „Ролинг стоун" магазин го вброи во 100-те најдобри на сите времиња.

Кога "Пред дождот" во 1994 го освои Златниот лав за најдобар филм и уште девет други награди во Венеција, тоа беше прв (и засега единствен) пат македонско дело од било која област не само рамноправно да учествува во светска конкуренција, ами и да победи.

Од практичен аспект, во Македонија, цела една генерација домашни филмски работници и актери се школуваше со практична работа на меѓународните копродукции на Манчевски. Врвни светски професионалци со огромно искуство и талент од дури 14 земји, добитници на најпрестижни меѓународни награди, работеа на македонско тло и ги споделуваа своите искуства со нашите филмаџии и актери.

Неговите филмови етаблираа нова фаза во современата филмска продукција во Македонија (први меѓународни копродукции, воведување кастинг процес, сториборд, сублиминален тон; претставувања македонски играни филмови на фестивали од А-категорија, светска кинодистрибуција на македонски филмови, и друго).

Иако живее во Њујорк, Манчевски својот професионален углед и искуство секојпат ги носел во Македонија. Конечно, во македонската култура преку македонските копродукции на Манчевски влегоа директни инвестиции од странски партнери и влади (Велика Британија, Германија, Франција, Италија, Шпанија, Бугарија и Еуримаж) во вредност од над 15 милиони евра, при македонски влог од околу 3 милиони евра. Со други зборови, 5:1.

Глобалниот успех на Манчевски покажа дека нема мали и големи кинематографии - има само мали и големи филмови.





MAKEDONIJA

［マケドニア］

マケドニア共和国
(Republic of Macedonia)
首都／スコピエ
面積／2万5713平方キロ
人口／194万人
通貨／デナル
主な宗教／マケドニア正教
主な言語／マケドニア語

★「ビフォア・ザ・レイン」の舞台となるのはマケドニア。監督マンチェフスキーの生地でもある国だが、どこにあるのかわからない人が大多数のはず。マケドニアってどんな国？　単一民族の日本人には想像絶する天地。



SPETTACOLI　L'Arena

Cinema. Parla il regista Milcho Manchevski, Leone d'oro alla Mostra di Venezia

Il seduttore macedone

Esce oggi «Prima della pioggia» sua opera prima ricca d'intensità



Una scena del film «Prima della pioggia» di Manchevski

To Universal Studios- PLEASE release BEFORE THE RAIN

We endorse the To Universal Studios- PLEASE release BEFORE THE RAIN Petition to Universal Studios.

Read the To Universal Studios- PLEASE release BEFORE THE RAIN Petition

Sign the To Universal Studios- PLEASE release BEFORE THE RAIN Petition

Use the Reload button in your web browser to see new signatures

Name	Comments
589. Arnoud Tiele	
588. shannon via	
587. Jordan Stojanovski	
586. Matthew Lynch	
585. MARIE COOKLISH	
584. Mikko Jauhiainen	
583. Ihsan Topalli	
582. Ayca Topalli	the best film of all the times
581. David Dever	
580. jana	
579. GOCHE	BEFORE THE RAIN IS A GREAT FILM PLEASE RELEASE IT ON DVD AS SOON AS POSSIBLE THIS FINE FILM SHOULD HAVE BEEN RELEASED BY NOW ON DVD OR IS THERE PRESURE FROM THE GREEK AMERICAN LOBBY NOT TO HAVE THIS FILM RELEASED ON DVD.
578. Kiril	It was nominated for Oscar, so it must be good, publish it
577. Hakan Thyr	
576. Bosko Stankovski	Superb art film, which will touch everyone`s feelings.
575. Roger Amador	
574. Mikko Ekberg	
573. Michael Young	Please release this DVD to the general population ASAP.
572. Eivind Vea	This film is a true gem
571. Phil Dand	
570. Michael Hansen	
569. Anita Naumovski	
568. Francis Joseph Cruz	Great movie, deserves a decent dvd release



WEEKEND 8

Dream debut

Just a plotboiler



Пред дождот

Милчо Манчевски ме води низ своите идни филмски светови и на некој посебен братски начин ме подготвува за мојот Александар Македонски.

Милчо е „Степски волк“ во Скопје. Одамна со нешто длабоко ранет, тешко ја лекува својата горчина и не пушта никого во своето нежно срце. Александар, главниот лик во филмот *Пред дождот*, всушност е тој, иако, како што ми рече во Лондон, го пишувал според мене. Но се покажа дека Александар сум и јас. И во мене пукаше некој „роднина“ во Белград.

Александар, според Манчевски, ги помирувал одамна раскараните светови. Неговото храбро и смело одење во едно албанско село потсетува по малку на вестерн, во кој Александар, во некоја мала селска визба, како под шатор, го прима „индијански главатар“, а таа со треперлива, бела рака, служи кафе од филџан и се наведнува скромно над неговото лице, одвај кратко погледнувајќи го длабоко во очите.

Хана (ја игра Силвија Стојановска), сè уште занесно убава, веќе не е девојче туку зрела жена, чие хармонично и негувано тело не можат да го скријат сите шалвари и затегнати свилени шамии.



Macedonia, Mon Amour

A new director moves deftly between 2 worlds in 'Before the Rain'

★★★

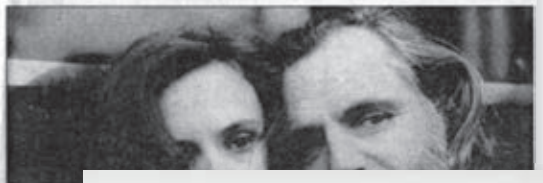
BEFORE THE RAIN, Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija. Directed by Milcho Manchevski. At the Fine Arts Theatre. Running time: 116 mins. In English, Macedonian and Albanian. (Invalid)

THE WINNER OF THE grand prize at last fall's Venice Film Festival, Milcho Manchevski's "Before the Rain" is a number, stylish, extremely ambitious three-part film on the relationship between personal crises and national tragedies.

The action circles between a beautiful, sun-baked region of the former Yugoslavia, where rival tribes of Macedonians and Albanians live in constant tension, and the media world of London, where a British photo editor (Katrin Cartlidge) is caught between her affection for her feckless estranged husband (Jay Villiers) and her passion for a glamorous war photographer (Rade Serbedzija).

Manchevski suggests that relationships are as fraught with violence and pain as any ethnic conflict, and that a devastating chaos can erupt anywhere in the world, from its most remote regions to its most crowded urban centers.

"Before the Rain" — the title refers to the film's constant sense of impending disaster — moves through three somewhat grandly titled sections. In "Words," a young Macedonian monk (French actor Gregoire Colin) offers protection to an Albanian girl



A STUDY IN CO

(Labina Mite from a band of g "Faces," set i the editor, Ann make a choice b lovers, when vi and makes the "Pictures" (st tographer, Alek his native Mac he finds his old ized into warri too, must mak whether to sub passions, or fig them.

Manchevski, native who has worked making America, poss polished style

brand new screen







Ен Киби

Теорија на сликата

Увод

Теоријата на сликата е една тешко дофатлива тема, но во последно време се забележува една сè поголема свесност за важноста што ја има сликата во модерното општество. Сликата е една културна конструкција од најсуштинскиот можен вид, а, во исто време и од друга страна, е еден најобичен газиран сок, при што политичките критичари продолжуваат да се фокусираат на содржината на сликите без притоа да ја земаат предвид важноста на самата слика како една идеолошка творба. Широкораспространетиот интерес за економската историја на филмските и на телевизиските индустрии се има развиено како тие да се многу оддалечени од теориите за сликата. Како и да е, би било чудно кога американската филмска индустрија, чиј капитал во една толкава мера се темели врз студиската продукција и дистрибуција, не би имала своја сопствена капиталистичка теорија за сликите кои ја претставуваат информацискатa основа за нејзините филмови.

Оваа книга почнува со една историска критика на идеологијата на иконоборството, која има за цел да ги лоцира изворите на модерната капиталистичка теорија на сликата, што е една насока за истражување на оваа проблематика што ја претполага Жан Бодријар.[1] Неговата постановка е дека првичните траги на капиталистичката теорија на сликата може да се бараат во динамичкото содејство помеѓу протестантското иконоборство и концептот на артиклот, на производот. Во секој случај, самиот Бодријар направил само еден неубедлив обид да ја следи оваа линија на истражување. За разлика од Бодријар (и, од понов датум, од В. Ј. Т. Мичел),[2] јас отидов наназад директно до протестантските извори на иконоборството во раната модерна Европа за да разберам зошто раните протестанти ги напаѓале сликите. Она што го пронајдов е една парадигма која е многу поинаква од нашите вообичаени претпоставки за мотивите на иконоборците. Првичната премиса на иконоборството повеќе била едно верување во вистинити слики наместо една омраза кон лажливи слики. Поради тоа што раните протестантски иконоборци верувале дека нешто такво како што е вистинска слика постои, значајноста на сликите како еден извор на моќ за нив е во една голема мера потценувана. Како што тоа го прикажувам во оваа книга, овие рани извори укажуваат на постоење не само на верување во слики, туку и, специфично, на една теорија на сликата која ја врзува личноста за колективниот идентитет по пат на консумирање артикли како вистински слики. Протестантите ја дефинирале суштината на оваа социјална врска преку стилската фигура метонимија - што е еден концепт кој е квалитативно различен од прикажувачката уметност, или од идејата на метафората.

1 Baudrillard, "Precession of Simulakra."
2 Mitchell, Iconology

Со заземањето еден материјалистички приод кон протестантската семиотика на сликата во првиот есеј, го прикажувам совпаѓањето помеѓу протестантската света слика и артиклот од теоријата на Маркс. Исто така, објаснувам како колективното распространување и консумирање додаваат уште еден слој мистификација над она што Маркс го опишува во фетишизмот на артиклите. Покрај тоа, јас ги критикувам теориите за сликата на француските постструктуралисти Барт, Дебор и Бодријар, и правам кус осврт на психоаналитичката теорија на Лакан, за да покажам како овие широко ценети критички теории останале во рамките на иконоборско/капиталистичката теорија на сликата, повеќе опишувајќи ги нивните влијанија отколку нудејќи некаква алтернатива. Ова ограничување влијае и на развојот на постструктуралистичката теорија на филмот од шеесеттите до осумдесеттите години на 20 век. Оваа ера на теоријата на филмот е потхранувана со еден иконоборски напад на лажните слики на холивудскиот филм, кој се простира од теоретичарите на кинематичкиот апарат до познатиот есеј за сликите на жените во филмот од Лора Малвеј.[3] Исто како и француските постструктуралисти, Малвеј одгатнува како работи механизмот на иконоборско/капиталистичката слика, но не го критикува.

Поради тоа што општеството силно ги поврзува жените со сликовитоста и обратно, една критика на сликите на жените во филмот може да претставува појдовна точка за една поопсежна критика на еден цел систем слики во современото општество. Неодамнешните феминистички критики во студиите за медиумите се фокусираат на социјалната содржина на сликите, но без да посветуваат внимание на идеолошката структура на самата слика. Како последица на тоа, овој пристап има скршнато од централниот теоретски проблем, од концептуалната симбиоза на жената и сликата. Нема ништо неминовно околу оваа симбиоза. Важно е да се разбере како е таа социјално конструирана, таа да се разбие и надмине и на тој начин да се постигне меѓусебно ослободување на „жената“ и „сликата“. За да се постигне тоа потребни се нови теоретски модели.

Едно од местата за изнаоѓање нови теории за сликата е современиот филм, а особено меѓународните филмови, каде што културите се судираат и каде што жените се главни ликови во приказната за тој судир. Ваквите филмови се мошне погодни за создавање на една посложена и поразновидна поврзаност меѓу луѓето и сликите. Има многу современи филмови кои може да бидат овде разгледани. Но наместо брзо и површно да дискутираме за многу филмови, вториот и третиот есеј во оваа книга длабински ја истражуваат значајноста на два многу различни меѓународни филмови. Секој од нив ја расчленува симбиотската поврзаност помеѓу жената и сликата, но секој ја третира на поприлично различен начин, што доведува до различни последици. Мене намерата не ми е да изнајдам некаква една и единствена голема теорија на сликата - затоа што се сомневам дека такво нешто постои - туку да ги артикулирам специфичните теории за сликата кои ги информираат овие филмови.

Вториот есеј, „Ослободување на една жена од нејзината слика“, е за „Стројниците“,[4] еден ирански-американски филм кој е направен во Њујорк, но без сомнение црпи од персиските уметнички и раскажувачки традиции. Овој филм директно ги сопоставува културните разлики помеѓу американските жени и жените од Блискиот Исток преку главниот лик Маријам, една жена прекриена со фереџе која имигрира во Њујорк и таму го отфрла носењето фереџе. Иконоборската теорија на Малвеј се занимава со проблемот на жената и сликата од една надворешна референтна рамка, со акцент на зависноста на сликата од жената. Овој филм покажува дека жените во реалноста ја искусуваат оваа симбиоза во нејзината обратна форма, како идеолошката закана

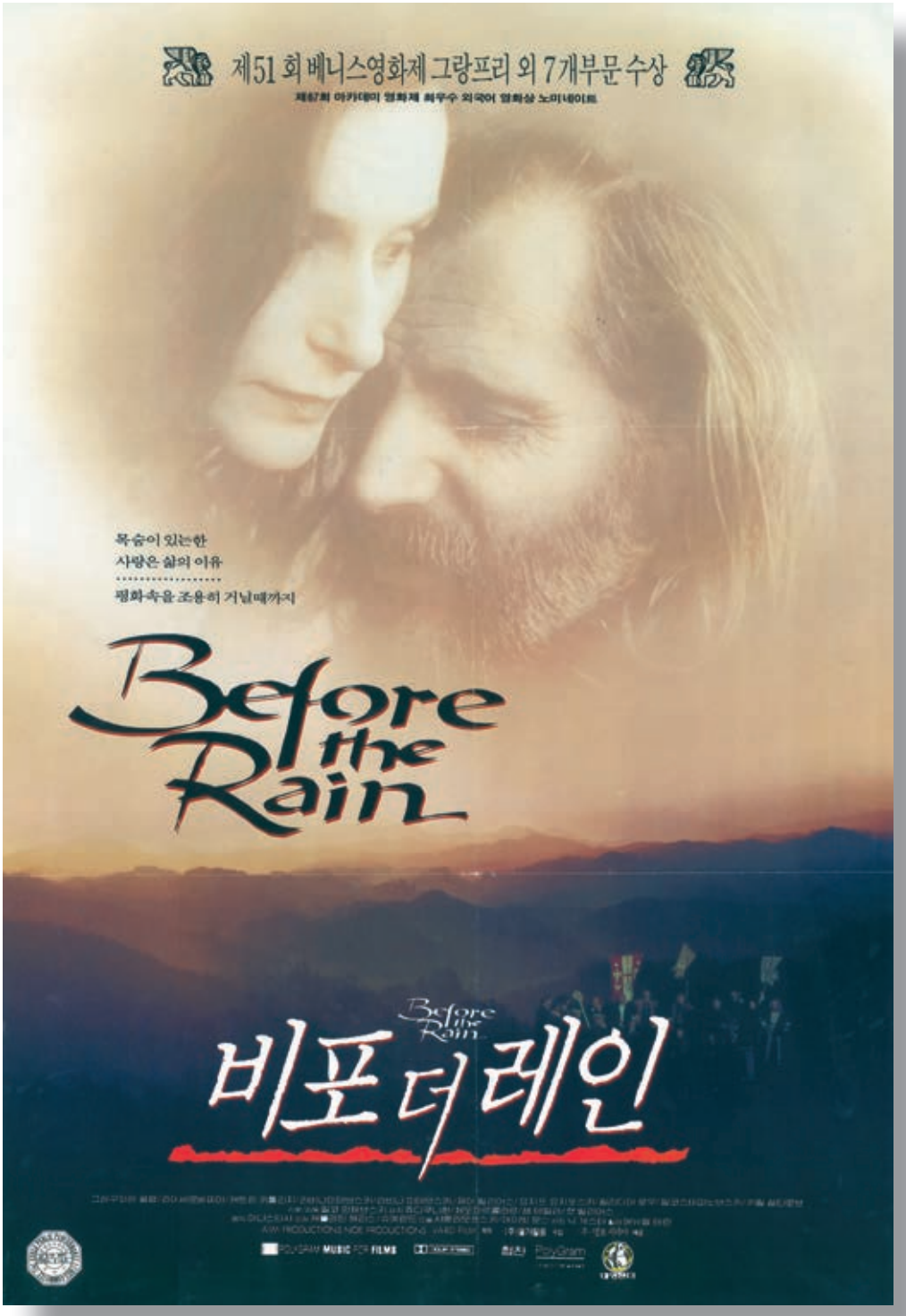
3 Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema.”
4 Сценарио и режија Гасем Ебрахимијан, 1988.

дека една жена престанува да постои без нејзината слика. За американската женска филмска публика овој филм резонира длабоко на едно фигуративно ниво, особено во секвенцата со затемнетиот екран, каде што Маријам ја оттргнува од себе нејзината симболична филмска слика, како и нејзиното симболично фереџе. Со цел да го прикажам сложеното содејство помеѓу публиката и сликата на платното, мојата дискусија за овој филм црпи од одделни разговори со повеќе од триесетина луѓе кои го гледале филмот во САД - некои од нив Иранци, а повеќето Американци. Јас користам многу цитати, што има за цел да покаже како сликовната и раскажувачката структура на филмот им дозволува на „жената“ и на „сликата“ да се движат слободно на најразлични начини - не само во филмот, туку и во умовите на гледачите.

Третиот есеј, „Ослободување од создавањето сигурности“, развива една филмска теорија која соодветствува со необичните карактеристики на „Пред дождот“[5] на Манчевски, кој е проценет како еден од најдобрите меѓународни филмови на минатата деценија. Во неговата повеќестрана наративна линија, филмот се движи во спрегата напред-назад помеѓу Лондон и етничките конфликти на Балканот во деведесеттите години на 20 век. Линеарната и нелинеарната наративна линија се сопоставуваат, произведувајќи еден конфликт на значења кои ја донесуваат теоријата на сликата напред како субјект на филмот - што е поврзано со етнички конфликт, со реализмот на фотографијата, со последиците од глобализацијата, и, на врвот на сево ова, клучната улога на женските ликови, чија потрага по социјална рамноправност нужно ја нарушува теоријата на сликата која ја структурира линеарната

5 Сценарио и режија Милчо Манчевски, 1994.




제51회 베니스영화제 그랑프리 외 7개부문 수상
제67회 아카데미 영화제 최우수 외국어 영화상 노미네이트
목숨이 있는한
사랑은 삶의 이유
평화속을 조용히 거닐때까지
Before the Rain
Before the Rain
비포 더 레인

наративна линија. Овој филм не само што подготвува провокативни судири во самиот себе, туку и се судира со една од најсуштинските идеи на западниот свет за фотографијата, имено дека фотографијата забележува, а не дека создава слика.

Културното верување дека фотографијата и кинематографијата снимаат, забележуваат слики, лежи во основата на работата на најразлични теоретичари, од кои овде ќе споменеме само неколкумина, поточно Перс, Базин, Барт, Малвеј, Делуз, Метс и Волен. Бурдје постулира дека верувањето во фотографијата како во една снимена, забележена слика, е една социјална конструкција од големо значење за средната класа.[6] За да се разбере идеологијата која е во основата на ова верување, и во поглед на нејзиното општествено и во поглед на нејзиното кинематичко влијание, последниот есеј започнува со една анализа на теоријата на сликата во делата на Ч. С. Перс, кој е еден американски општествен конзервативец, и на Сергеј Ајзенштајн, кој е еден источноевропски левичар. Секој од нив го истакнува она што е најкарактеристично за другиот. Како што тоа го покажува едно внимателно согледување на Перс, концептот на природниот знак или ознака, вербата во линеарната наративна линија, семиотиката на расната предрасуда и теоријата за фотографијата како снимена, забележена слика, сите се тие дел од истата основна семиотичка филозофија.

„Пред дождот" побарува еден поразличен теоретски пристап, поради што јас прибегнувам кон есеи од Сергеј Ајзенштајн. Ајзенштајновите есеи за кинематографијата понудуваат една теорија за фотографската слика втемелена на еден концепт за сликата согледана како една динамичка врска, а не како неподвижен, фетишизиран предмет. Ајзенштајновата теорија за монтажата, разбрана на овој начин, служи како појдовна точка за анализа на „Пред дождот" во контекст на самиот опис на Манчевски на неговото дело како кубистичка нарација. Еден кубистички филм воопшто не наликува на една кубистичка слика. Отвореният, очигледен реализам на филмот на Манчевски е прилично убедлив на почетокот, и тој е несомнено таков и во текот на филмот, но ниеден гледач не може да го заборави изненадувањето кога ќе дознае дека филмот е, всушност, сочинет на еден сосем поинаков начин.

Иако во сите три есеи во оваа книга се говори за капитализмот, за современиот филм и за жените, секој од нив зазема различен приод кон теоријата на сликата и различно ја нагласува оваа проблематика. Есеите се преклопуваат во поглед на темите, но, поради тоа што секој од нив има независна појдовна точка, може да се читаат и одделно. А јас се надевам дека тие ќе успеат да покажат колку меѓународниот филм може да биде значаен во с è помеѓународната култура во која ги живееме нашите животи.

Ослободување од создавањето сигурности

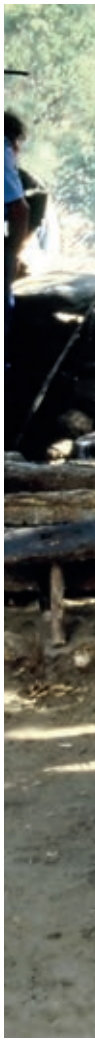
Краток преглед: Перс, Ајзенштајн, Манчевски

Иако дејството е поместено во Македонија и во Лондон за време на војната во Босна во деведесеттите години на 20 век, „Пред дождот" (1994) е еден филм кој може да биде за општествени конфликти на многу места. Како автор и режисер, Милчо Манчевски објаснува: „Приказната е инспирирана од настаните кои се случуваа во Југославија, но не е за нив. Таа е за

6 Bordieu, Photography, ch 2.

луѓето во која било земја кои се наоѓаат пред големи настани кои само што не ги проголтале".[7] Согласно концептот на овој режисер за неговото дело, за овој филм се заинтересираа луѓето во безмалку сите земји во светот. „Пред дождот" е прикажуван ширум планетава. Почнувајќи од Италија, каде што ја добива првата од повеќето од триесет меѓународни награди, преку Австралија, Перу, Филипините, па с è до САД - ова се само неколку од многуте земји каде што филмот е прикажуван. Манчевски е почитуван како пророк дури и во неговата сопствена земја. Република Македонија му ја додели највисоката граѓанска награда на овој режисер роден во Скопје за „Пред дождот", неговиот прв голем филм.[8] Комерцијалниот успех на „Пред дождот" на светско ниво покажува дека под уметнички филм не се подразбираат само тешко разбирливите филмови за малуброjна публика и за прекалени следбеници. Овој филм му пркоси на вообичаеното разграничување помеѓу уметничкиот и комерцијалниот филм. Како резултат на тоа што приказната е навистина меѓународна, тој ги надминува и границите на националниот и на етничкиот филм. Исто како феноменот на глобализацијата што се прекршува во приказната што тој ја раскажува, овој филм на многу начини ги протресува оние традиционалните категории на мислата.

Целта на овој есеј е да развие еден пристап кон филмот кој ќе може да искомуницира со теоријата на сликата допирајќи се до нејзините најистакнати карактеристики - „кубистичката" структура со нејзината задолжителна дислокација на линеарната наративна линија; необичното внимание кон документаристичките фотографии; и иновативната употреба на женските ликови, кои се клучни за разбирањето на што е тоа што е толку општествено и уметнички иновативно околу овој филм. За оваа цел потребно е повторно промислување на основните идеи поврзани со фотографската слика, а особено е потребна една критика на општата културна претпоставка дека фотографијата снима, забележува слика. Двајца теоретичари кои му се спротивставуваат на ова поимање на фотографијата, и кои се занимаваат со прашањето што таа е, а што не е, се Сергеј Ајзенштајн и Чарлс Сандерс Перс. И Волен и Делуз ја препознале потенцијалната важност на Персовата филозофија на знаци и на Ајзенштајновата теорија на монтажа.[9] За разлика од лингвистичките теоретичари, и Перс и Ајзенштајн развиле сложени теории за сликата кои не произлегле ниту од лингвистички модели, ниту од психоаналитички структури. Сепак, оваа своевидна предност во исто време се покажува и како мана во современата теорија. Имено, ни на Перс ни на Ајзенштајн не им е посветено соодветно внимание кога станува збор за нивните теории за фотографската слика.



7 Манчевски, „Создавање дожд" ("Rainmaking"), 130 стр.

8 Before the Rain (Пред дождот). Сценарио и режија Милчо Манчевски, 1994 година. Британско-Француско-Македонска копродукција. Продукција: Aim Productions (Ејм Продакшнс), Noe Productions (Ное Продакшнс) и Вардар Филм со учество на British Screen (Бритиш Скрин) и Европскиот копродукциски фонд (Велика Британија) и во соработка со Polygram Audio-visual (Полиграм Аудиовижуал) и со Минесторството за култура на Република Македонија. Моментално е достапен на VHS. Препознавањето на филмот како вредност на меѓународната сцена започнува со наградата „Златен лав" за најдобар филм на Венецискиот филмски фестивал во 1994. година и со номинацијата са Оскар за Најдобар странски филм во САД во 1995. година. Критиките и рецензиите можете да ги погледнете на веб-сајтот на Манчевски, кој претставува еден извонреден извор на информации поврзани како со овој филм, така и со преостанатото творештво на Манчевски. За Пред дождот се напишани повеќе од 3.000 критики и рецензии ширум светот. Изборот кој е поместен на веб-страната брои текстови од Аргентина, Австралија, Австрија, Белгија, Бразил, Канада, Хрватска, Данска, Финска, Франција, поранешна Југославија, Германија, Грција, Велика Британија, Холандија, Хонг Конг, Унгарија, Исланд, Италија, Јапонија, Мексико, Норвешка, Полска, Словенија, Јужна Африка, Јужна Кореја, Шпанија, Шведска, Швајцарија, Тајван, Турција и САД. Можете да ги погледнете и коментарите од Кореја, Филипините, Перу, Чиле и Чешката република на веб-страната на Амазон. Дополнително, можете да ги погледнете „Oscar-Nominated" од Хортон; уредник: Розенстоун, специјално издание на Rethinking History; и Коен, „Balkan Gyre". Новиот филм на Манчевски, Dust (Прашина), излезе во Њујорк и во Лос Анџелес во август 2003. година, токму кога од печат излегуваше и оваа книга. Јас не пишував за овој филм затоа што сè уште не сум имала прилика да го изгледам. Излегувањето на Прашина на DVD (Lion's Gate) е закажано за ноември 2003 година. За повеќе информации за овој филм, вклучително написи поврзани со неговото создавање и со неговото контроверзно прифаќање во Европа, погледнете на веб-страната на Манчевски.

9 Погледнете кај Волен, Signs and Meaning in Cinema (Знаци и значења во филмот), 19-73, 116-74 стр.; и кај Делуз, Cinema 1 (Филм 1), особено поглавјата 3, 6, 11 и 12; и Делуз, Cinema 2 (Филм 2), особено поглавјата 2 и 7.



MOVIES

Citizen Milcho:

Oscar Nominee Milcho Manchevski on Before the Rain *and After...* by WADE MAJOR

He's young, recently won the top prize at one of last year's most prestigious film festivals and just received an Oscar nomination for a film that audaciously interweaves three loosely-related stories, cleverly juggling and juxtaposing time, place and characters...and his name isn't Quentin Tarantino.

"Quentin and I promised never to tell anyone about that drunken night in his basement," jokes Milcho Manchevski about the strange, parallel course of his Venice Film Festival winner *Before the Rain* and Tarantino's Cannes Film Festival winner *Pulp Fiction*, both now nominated for Oscars.

"Our films were made at about the same time," he continues more soberly. "I think we probably must have had our roots in the same place somewhere way back. It's like the common human experience, learning and thinking about the same things at the same time."

But comparisons between the Macedonian-born Manchevski and Tarantino end there. While Manchevski's film is officially nominated as a foreign film entry from Macedonia, the young writer/director describes himself as "culturally schizophrenic," at home without a home, accustomed to being everywhere, yet nowhere in particular.

"The first time I tried going back to Macedonia about 12 years ago I was pretty much blacklisted there," he says. "I had a film in development for three years which was all set to go. It never got turned down officially, but it never got approved either. Other filmmakers just decided to keep the film from being made, playing politics to keep me away. In the meantime I've worked in France, England, New York. I've shot all over the States, so I don't see myself as being belonging to one place. I feel culturally schizophrenic and very happy about it. Are Picasso's pastels as good as Polanski's films From Are Picasso's pastels as good as Polanski's films? It's like the controversy about Kubrick's last film, it should comply with comics from."



Manchevski: Cynical optimism never felt so good

Educated in [illegible] University, he [illegible] off in New York where [illegible] ing and directing [illegible] films, documentaries, [illegible] videos, including the video of Arrested Development." For his feature debut, he returned to the birth [illegible] lic of his birth in 1[illegible] nested in the ethnic [illegible] tragedy of neighboring [illegible]

In the first, a young [illegible] his life to help a pers[illegible] part two, a British [illegible] Katrin Cartlidge) [illegible] war from after wh[illegible] Antheilgasse, Mr. Ma[illegible] loves and a Pulitzer [illegible]

[illegible] en Soviet Union or Arizona on an Indian reservation." Indeed, as a nation, Macedonia's fragmented history – a once sovereign nation [illegible] pher, returns from Bosnia. In part three, Alpkiander returns to his once tranquil childhood home, now torn by ethnic hatred and tension.

Manchevski is quick, however, to underscore the universality of the film's theme. "I would hope that this film works, regardless of what people know about Macedonia," he says. "It's not a piece of CNN. It's a film. The story and message would hopefully work if the film were set in Northern Ireland or the couldn't go back, and I didn't want to go back. And when I returned I was overwhelmed. I didn't expect to be that happy. I was also surprised by this sense of expectation in the air. It was just at the very beginning of the hostilities in Yugoslavia, while Macedonia was still this peaceful little corner. You're definitely waiting for something to happen, a big turn to wash everything off. That was the genesis. As for the stories, I just decided that if there were three short stories, they would be

simpler than one big story. It's the people you care about and their dilemmas and their love stories, rather than the big action. Only later when you step back do you see the big picture. But I didn't throw it to anyone for about a year and a half because I thought it was too nonconventional and too personal and too esoteric for anyone to want to spend money on it."

Once the project acquired financial backing, however, problems persisted. A self-spoken, self-proclaimed "cynical optimist," Manchevski speaks bitterly of the bureaucratic conflicts that plagued the film's production from the onset, a sentiment that makes him understandably less impressed by his own success than most everyone else.

"British Screen commissioned the script and greenlighted it in a couple of days. It took off incredibly fast," he remembers. "It was sort of a payback for years of other scripts being in limbo and never taking off. Then the French and the Macedonians joined in and it became a co-production. Once we started shooting, though, we ran into a lot of trouble. It was a management nightmare. I had a total of twelve producers – seven credited at the front and five at the end. The camera was three days late for the first day of principal photography, I didn't see any dailies, I just shot and hoped that we were doing the job. Britain's Channel Four was one of the investors and two weeks

to answer to an audience that depresses him. "I think it would be very presumptuous of me to expect audiences to learn something from this film," he says. "Being a cynical optimist, I just don't expect people to learn anything in general, especially from films. And having grown up under Social Realism, I have resistance to having big messages shoved down my throat. If it works, great, but don't push it on me.

"Having said that," he continues, "I think there is no such thing as an outside observer anymore. Since Vietnam, you can't just be an observer and switch the channel. By the sheer fact that our money goes to fight in tomorrow else's war, and our politicians – the ones we voted for – are meddling in it, we are involved. By not acting, we are involved again. Basically, don't ask for whom the bell tolls. It tolls for you. We are all involved."

Coming from a generation of filmmakers who have suffered under Communism, Manchevski's heritage concerning censorship and repression are no less astonishing, affecting that, "the most productive period, artistically and otherwise – is the period of the Black Wave during the late '50s and early '70s when people were still fighting under control of censorship." Praising his artistic forbears for winning the controls and freedoms that he now enjoys, he nevertheless see more similarity than difference between forms of censorship in East and West. "I've been censored more by Macy's and record labels in America than I have by the communist government in Yugoslavia. I've had more things banned and edited in America than in Yugoslavia. Communism didn't invent censorship: they perfected it, but they are quite hum-footed about it and that's why it fell apart. Corporate censorship does it much better."

As for the future, where does a cynical optimist go from here? Time to listen,

FILM & TELEVISIE • VIDEO

BEFORE THE RAIN



SEPTEMBER 454

42 ottobre '94 Spettacoli Corriere IL MERCOLEDI'

"*Prima della pioggia*" nei cinema italiani

L'anno di Manchevski

Il regista macedone (Leone d'oro) sta conquistando il mondo

di Francesco Noro

ROMA - Vive tra New York e Skopje, ha appena composto 35 anni, è un mago del video-clip e della pubblicità', ma fino a poco tempo fa era conosciuto solo dagli addetti ai lavori. Ora invece Milcho Manchevski, sonosciante il nome difficile da pronunciare, sembra lanciato verso una inarrestabile notorietà': il suo primo film "Prima della pioggia" non solo ha conquistato il Leone d' oro a Venezia (ex-aequo con il taiwanese "Viva l' amore") ma e' stato venduto su mercati di tutto il mondo dall' Europa al Giappone, dal Sud Africa agli Stati Uniti. Un vero primato per un film e per un regista che tutti hanno definito di nazionalità' macedone, un paese di antica cultura ma grande appena come la Sicilia, unica repub-



Il regista macedone Manchevski, a destra, in alto, una scena del film

In Macedonia Milcho (che pro-

questa idea se la tenne in testa

preso la rivincita: "Prima pioggia" si avvia a diventare il maggior successo del cinema macedone e a Skopje, dove anche da un mese sono stati bagarini. "Prima della pioggia", diviso in tre parti delle quali girata a Londra un intrigante andamento a flare: il primo episodio e' c[illegible] logicamente l' ultimo e il [illegible] finisce con la stessa scena cui inizia.

Questo elemento, unito [illegible] eccellente fotografia che [illegible] 'ese il glorioso passato di [illegible] videoclip musicali del regi[illegible] ad una colonna sonora [illegible] suggestiva, ha fatto [illegible] alcuni critici di film troppo [illegible] tamente "confezionato", [illegible] ebbe[illegible] vski non rinnega il suo [illegible] tato: "Anche Michelangelo faceva spot per la Chiesa [illegible] quello che interessa e' [illegible] come' li faceva. Troppo [illegible]

München Stadtmuseum FILM
S6230

VON FRAUKE HANCK

Worte, Gesichter, Bilder

Der mazedonische Filmemacher Milcho Manchevski und sein phänomenales Kino-Debüt „Vor dem Regen"

Ich liebe Worte - wie andere Musik oder Technik lieben. Eigentlich bin ich Schriftsteller, Film ist nur eine Ausdehnung dieser Tätigkeit, um mehr Publikum für meine Geschichten zu finden." Das sagt ausgerechnet ein Mann, der den wohl ausgeschlossen, in der filmischen Erzählstruktur kühnsten und ungewöhnlich pfiffigsten, modernen Film des letzten Jahres gemacht hat: Milcho Manchevski. Sein Film „Vor dem Regen" hat im Goldenen Löwen in 1994 und seitdem interna Preise rund um die Welt gewonnen. Endlich darf jetzt auch in unseren Ki-

Filmbranche tauche [illegible] Mazedonier Manchevski [illegible] Vorwarnung in USA, wo er seit mehr [illegible] Jahren lebt - „das ist [illegible] Drittel meines Lebens [illegible] dort, und ein Teil von mir ist schon sehr new-yorkisch" -, hat er an Musik-Videos, Werbefilmen, Spots und Dokumentationen mitgearbeitet. Auch experimentelle Performances und Filme hat er mitgestaltet, dafür Preise bekommen. Erzählungen hat er veröffentlicht und ein kleines Collagen-Buch mit Short Stories, Haiku-Gedichten, Literatur-, Cartoon- und Shakespeare-Zitaten: „Die Zusammenstellung ist der Clou, und ich habe es ursprünglich dreisprachig geschrieben - englisch, serbokroatisch und mazedonisch. Dann wurde es ins rein Englische eingeebnet, wobei natürlich vieles verloren ging."

Worte und ihre deshalb so wichtig, weil er genau verstanden werden und die anderen genau verstehen will. Mit dieser Genauigkeits-Obsession setzt er in seinem ersten Spielfilm nicht nur die sparsamen, lakonischen Dialoge, sondern auch die klaren, schnörkellosen Bilder. Die kühl kalkulierte Erzählstruktur legt sonst elementare Gefühle und Emotionen frei. „Eine ohne das andere wäre billig", sagt Manchevski. „Aufdecken bis ich gern zwischen zwei Extremen - mal romantisch emotional, mal strukturiert - konzipiereß. Wenn man beide näher zusammenrückt, bekommt man etwas Komplexes. Nur eins von beiden führt unweigerlich zu Kitsch."

„Vor dem Regen" erzählt drei Geschichten, die miteinander verwoben werden. Es sind elementare Situationen einer unmöglichen Liebe, eines unlösbaren Dilemmas und einer Heimkehr. Einfache Geschichten, die vor dem Hintergrund ethnisch-politischer Unruhen auf dem Balkan eine spezifische Komplexität bekommen. „Worte", „Gesichter", „Bilder" sind die Titel der drei Geschichten.

„Worte": ein junges, albanisches Mädchen auf der Flucht vor seinen Verfolgern versteckt sich bei einem jungen Mönch in einem mazedonischen Bergkloster. Bewaffnete Männer tauchen auf und suchen die Mörderin ihres Bruders. Worte - sie drohen, desorientieren, werden verweigert, hoffen und versprechen. Und sie werden erkannt, obwohl sie nicht verstanden werden - albanisch, mazedonisch. „Gesichter": das Grauen des Krieges auf Fotos in einer Londoner Agentur. Die junge, englische Journalistin kann sich nicht entscheiden, ihren Gefühlen, einen mazedonischen Kriegsfotografen, zurück in den Horror zu begleiten. Gesichter erstrahlen in Blut bei einer brutalen Tragödie in einem Londoner Restaurant. „Bilder": der Pulitzer Preis hat der Fotograf seiner Jugendliebe vor ihren Bewaffneten Verbündeten zu retten.

„Der Krieg ist niemals rund", so steht es auf einer Londoner Hauswand als Graffiti. Und so schließt sich der Kreis am Ende von Manchevskis Film auch nur scheinbar - denn das Ende paßt nicht mehr zuhilfen an den Anfang. Zu viele ist geschehen, Fragen finden nicht immer Antworten und erweitern neue Fragen. Nach den Zusammenhängen in der Wirklichkeit, von der der Film in einem bestimmenden dokumentarisch-poetischen Realismus erzählt. Die Wirklichkeit für Manchevski heißt: Stellung beziehen. Nicht vorbei- oder zuschauen, nicht verdrängen, sondern das Bewußtsein einschärfen, sich nicht nur fragen, sondern riskieren antworten. Und nicht aufhören damit.



MÜNCHNER Oktober 1995

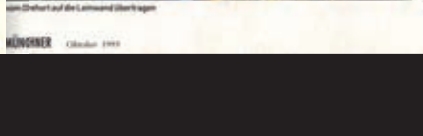


پیش از باران

عکس مرگ

حسین حیدرزاده

همه‌چیز در بخش سوم فیلم مشخص می‌شود: در بخش «عکس‌ها» جایی که معلوم می‌شود با فضای سرد است و پیرو و نیستند و دوربین عکاسی، فقط یک شی، ساده در دست یک عکاس معمولی نیست. دوربین عکاسی اکنکار، که عکاس جنگ است و عکس‌هایی از خشونت جاری در مقدونیه می‌گیرد. کلید حل معمای خط روایی پیش از پارانو است. اکنکار در بخش سوم فیلم در پیامی برای دوستش می‌نویسد: «دوربین من او را کشت.» اکنکار او به عکس‌هایش از اعدام‌ها در مقدونیه اشاره دارد. اگر چه بعدتر نشان می‌دهد دوربین او من سلاحی است که یاقی آدم‌ها روی





برای ما پیش بنویسید

Споредбата и сопоставувањето на теориите за сликата во делата на Пирс и на Ајзенштајн може да отворат една низа клучни прашања за политиката на сликата во фотографијата и во кинематографијата. Секој од нив го изнесува на виделина она најкарактеристичното кај другиот, но би било редукционистички кога тоа би се свело на бинарна опозиција. Нивните теории за сликата се парадигми на кои некои идеи им се заеднички, но кои се разидуваат кога ќе се стигне до нештата кои се клучни за секоја од нив посебно. Ајзенштајн најголемиот акцент го става на општествениот карактер на филмската слика како еден иконичен знак, како една општествено сочинета слика со различни можности. И додека Перс, исто така, негува еден концепт за иконичниот знак, неговата клучна општествена идеја е неговиот концепт за индексот, кој тој го развива во една теорија за фотографијата како една снимена, забележана природна слика. Дискусијата за Перс и Ајзенштајн е основата за првичното разграничување кое јас во овој есеј го правам помеѓу „индексното“ и „иконичното“. Вториот дел од овој есеј е една анализа на „Пред дождот“ како еден иконичен филм. „Пред дождот“ активно бара нови политички и интелектуални идеи, артикулирајќи своја сопствена теорија на филмот која го критикува верувањето во индексното значење и развива една иконична кинематичност која го надминува сето она што Ајзенштајн можел да си го замисли. Теоријата на филмот која е артикулирана со овој филм им се спротивставува на претходните теории за филмот со својата важност за меѓународното, глобално општество на дваесет и првиот век.

Пред дождот: Еден иконичен филм

Изработен како европска копродукција, „Пред дождот“ покрива една голема културна и политичка криза, распадот на поранешна Југославија во раните деведесетти години на 20 век. Интервенцијата на САД и на ОН во конфликтите во поранешна Југославија видоизмени еден регионален етнички конфликт во една огромна меѓународна криза. „Пред дождот“ се појавува среде овие сложени општествени услови, за кои се чинеше како постојано да се менуваат речиси преку ноќ. Индивидуалното искуство на авторот и режисер Милчо Манчевски е најмалку исто толку сложено. Роден во Скопје, Манчевски се образува во филмско училиште во САД и минува една деценија во американската медиумска индустрија пред да почне со работа на „Пред дождот“. Тој ја пишува првата верзија на сценариото како граѓанин на Југославија, ја добива првата поддршка за него во Велика Британија, а го снима филмот како граѓанин на новата држава Македонија, која, исто така, одделува материјални средства за филмот. Тогаш не е за изненадување тоа што „Пред дождот“ е еден меѓународен филм кој повеќе е втемелен во иконично отколку во индексно значење.[10] Индексната слика е евоцирана во очекувањата на гледачот, што го има за цел нејзиното разобличување и прикажување како една фикција која повеќе ги експлоатира отколку што ги почитува луѓето. Со посредство на неговата високо имагинативна наративна композиција и кинематографија, „Пред дождот“ ја драматизира социјалната конструкција на индексното мислење во многу различни форми, меѓу кои спаѓаат како документарни фотографии и линеарна наративна линија, така и етнички конфликт и предрасуди во однос на жените.

Во поглед на отвореноста, иконичниот начин на размислување на овој филм му овозможи воспоставување на една врска со настаните во Југославија која е поразлична од

10 За информации околу продукцијата и дистрибуцијата, погледнете ја фуснотата под број 8 погоре во текстот.

документарните драми и документарците за овие конфликти.[11] Како што објаснува Манчевски, било важно филмот да има „реалистичен детаљ"; „конкретниот" аспект на филмот барал тоа да се случи некаде, меѓу специфични луѓе кои живеат на специфични места.[12] Во секој случај, прикажаните настани, приказните кои се раскажани во филмот, се измислени: „Она што е важно е тоа што јас немам намера мојот филм да биде сфатен како документарец на вистински настани".[13] Повеќе „прикаска" отколку некакво историско или новинарско дело, филмот „не е докуменарен филм за современа Македонија".[14] Иконичниот квалитет на филмот е дел од неговата оригинална концептуализација. Сајмон Пери од „Британ скрин", првиот поддржувач и финансиер на филмот, ја препознава разликата помеѓу овој филм и реалистичните филмови за балканскиот конфликт дури и во најраната верзија на делото: „Тоа беше една во мигот многу актуелна приказна, но не беше реалистично дело. Тоа секогаш беше поетско дело".[15] Уметничкиот директор на Словенечката кинотека Силван Фурлан, кој застана зад прикажувањето на филмот во Словенија по неговото излегување во 1994 година, исто така, ја забележува разликата. Во една Словенија преплавена од телевизиски документарни филмови и новинарски известувања „преполни со овие слики", Фурлан во „Пред дождот" наоѓа нешто друго. Делото на Манчевски „отвора еден нов имагинативен регистар, дури и за публиката на поранешна Југославија, која ја живее оваа реалност секој ден".[16] Како што на тоа укажуваат коментарите на Фурлан, и врската на филмот со неговата публика е, исто така, различна. Затоа што тој не е само за поранешна Југославија, туку ја предизвикува перспективата на публиката во подеднаква мера како што ја предизвикува и можноста и остварливоста на етничките конфликти во Македонија. Овој филм е поразличен токму по неговиот имагинативен, иконичен регистар, како од политички, така и од уметнички аспект.

За Манчевски, иконичната, уметничка димензија на раскажувањето приказна не е само едно естетско прашање. Тој низ оваа уметничка димензија прашува: Како некој одлучува што е реално за него? Не во сигурна средина, не во дистанцирана филозофска шпекулација, туку на работ на една општествена криза од огромен опсег и сила од која нема бегање. Филмот почнува со насетувачкиот глас на поетот кој го штелува тонот: „Птиците со крик летаат по црното небо. Луѓето молчат. Крвта ме боли од чекање". Тоа е едно висцерално чувство - „крвта ме боли"- но за разлика од Перс, чии висцерални чувства се преведуваат самите себе во редуктивни индексни факти, овој поет се впушта во несигурноста која е наоколу. Тој ја слуша застрашувачката тишина на луѓето кои го чекаат, исто како и тој, она што може да биде еден катаклизмичен пресврт на значењето и на реалноста. Тековниот миг е веќе испразнет од неговите познати факти, познати сигурности, како и од неговата удобна присутност, сегашност. Сегашноста поседува реалност само како миг кој му „претходи" на нешто друго кое е сè уште непознато, кој е радикално зависен од и исполнет со нови значења кои чекаат да бидат обзнанети. Манчевски тоа го опишува како „чувството пред дождот", како „едно чувство на нешто претстоечко и неизбежно - на промена, на експлозија, на нешто лошо, но, исто така, можеби и на нешто ветувачко и оптимистичко".[17]

Идејата за постоење на алтернативни реалности често имплицира и една доминантна, стабилизирачка гледна точка, и нејзини алтернативи кои може да се предосетат и бараат. *„Пред дождот"* е порадикален во неговата концептуализација. Секоја реалност која некој може да си ја замисли е една алтернативна реалност, а овие реалности се судираат една со друга во непредвидени

11 За војните кои го придружуваа распадот на Југославија се снимени повеќе од сто филмови. За една опсежна анализа и филмографија, погледнете кај Дина Јорданова, Cinema of Flames (Филм на огнови).
12 Манчевски, „Создавање дожд",132,130 стр.
13 Кај Хортон, Е5 стр.
14 Манчевски, „Создавање дожд", 131 стр.
15 Цитирано кај Пал, „Патување во Македонија" ("Journey to Macedonia").
16 Цитирано кај Пал, „Патување во Македонија" ("Journey to Macedonia").
17 Манчевски, „Создавање дожд", 130, 129 стр.

распределености кои ги менуваат животите на оние на кои им се случуваат. Како реагираат луѓето кога она што го сметале за реално одеднаш се руши? Имагинативниот регистар ги драматизира не само непредвидените нешта во животите на луѓето во процесот на исчезнување на она што е познато, туку и чувството на шокираност и изненаденост кога тоа ќе се случи, што е едно изненадување во кое е вовлечен и гледачот. „Останав стаписан!", пишува еден критичар во описот на неговата реакција на последните настани во филмот.[18] Реакцијата добива дополнително на интензитет како резултат на тоа што главните ликови во филмот не се наивни и невини. Тие се во целост свесни за социјалните флуктуации и конфликти. Тие се обидуваат да се заштитат себеси од криза - тие мислат дека размислуваат. Како и да е, тие не знаат како нивните животи одеднаш ќе бидат проголтани во размер кој го надминува кое било можно очекување, при што и гледачот воопшто не е покадарен од ликовите да предвиди што ќе се случи следно.

„Штом загрми, ме пресекува", вели стариот свештеник во сцената која го отвора филмот, што е една сосем соодветна метафора за искуството на поставеностите кои се судираат во овој филм. Монтажата на филмот ги движи ликовите низ поставености на слики кои ги пресекуваат гледачите во моментот на осознавање на границите на нивните првични впечатоци. Громот не удира на истото место за секој гледач, но од овие потреси со сигурност не е поштедено искуството на ниеден гледач на овој филм. Тие го сочинуваат искуството на гледачот на една монтажа на судири, при што последиците од нив се прилично поразлични од концептот кој Ајзенштајн го имал за нив. Судирите во *„Пред дождот"* поседуваат центрифугална сила, која спречува какво било затворање или наметнување на некаков унифициран систем на значење. Конвенционалните очекувања може да одведат во насока на поставување една претпоставка според која филмот, од овие причини, претставува едно пропаѓање во хаос, но, како што за тоа ќе продискутирам поопсежно подоцна, тоа значи да се бара еден друг вид сигурност, што е нешто што овој филм го избегнува со подеднаква умешност и вештина. Овој филм прикажува нешто покомплицирано од она што на еден елоквентен начин го артикулира критичарот Андреа Морини:

> *Јас сè уште се сеќавам како точно се чувствував на крајот на тој филм: тоа беше една мешавина од интензивна радост и огорченост, помислата на она што го видов ми предизвикуваше болка, а, во исто време, бев вознесен од начинот на кој приказната беше претставена и пренесена. Овој филм воопшто не беше некаква едноставна репродукција на реалноста. Беше нешто многу повеќе. Тој за неговата публика имаше преработено, протолкувано и дадено една реалност во форма на еден префинет јазик со голем број метафори кои создаваат бескрајни варијации на значења.*[19]

Овие варијации на значења го отелотворуваат она што го предизвикува восхитот: едно чувство на имагинативна слобода во искусувањето на иконичната отвореност и на самата варијација. „Тоа доаѓа како едно ослободување во кое може да ги потопиме нашите сигурности", коментира Морини за чувството и за состојбата на умот кои филмот ги побудува кај гледачот. Ова чувство не е некаква фантазија која ја отфрла реалноста, ниту, пак, филмот ги отфрла своите реалистични елементи во некаков алегоричен скок кон некакво „повисоко" ниво на размислување. *„Пред дождот"* попрво зазема еден иконичен пристап кон својата тема, пронаоѓајќи ја својата политичка значајност во откривањето на неговиот имагинативен регистар и на сложените, навидум контрадикторни чувства кои ги извлекува

18 Вудард, „Живеење/преживување" ("Living/Reliving").

19 Морини, рецензија на Street (Улица). Морини ги споредува уметничките квалитети на филмот со оние на Улица, една издадена збирка фотографии на Манчевски која, исто така, е претставена ширум светот. Погледнете на веб-страната на Манчевски.







на површината. Со одбивањето на овој режисер да ги потопи своите приказни во сигурност, дури и временските текови на приказните се вовлечени во шпекулативните и варијабилни димензии на иконичното размислување.

Филмот на почетокот вели дека станува збор за „приказна во три дела", но раскажувањето на приказната се испреплетува низ ова монтирање на трите приказни толку длабоко што, како што филмот прогресира, станува тешко да се каже што е почетокот или крајот на приказната, или, пак, да и се даде некакво конечно значење на која било од трите приказни, дури и до точката на кажување што е заплетот. Во секој случај, постои редослед во прикажувањето, а тоа е редоследот по кој гледачот ги гледа приказните. Првата е сместена во рурална Македонија и почнува многу едноставно. Еден млад свештеник, Кирил (Грегоар Колан), собира домати во една градина на еден рид. Додека наидуваат облаци кои носат невреме, еден постар свештеник му се доближува на Кирил и му вели: „Ќе врне. Касаат мувите..." - што е едно индексно општо место во и за руралниот живот во Македонија. Стариот свештеник забележува дека „онаму долу", на хоризонтот, веќе врне. Како и многу други делови од дијалогот во приказната, зборовите на стариот свештеник многу брзо се здобиваат со едно пошироко значење. Додека Кирил и стариот свештеник заедно заминуваат од ридот и одат кон нивната црква во еден манастир, слушаат како една група деца фрлаат куршуми во еден запален оган. Тие се сепнуваат од звукот на пукањето на куршумите додека се на црковната служба. Одеднаш одделеноста на манастирот од надворешниот свет се чини мошне кревка, исто како и мирот во Македонија, единствениот дел од поранешна Југославија кој не се отцепи по пат на отворена војна. Во околните села, етничките антагонизми ја продлабочуваат бездната помеѓу православните христијани и албанските муслимани, две групи кои порано имале мирен соживот, но кои сега се вооружуваат едни против други.

Подоцна истата ноќ Кирил е шокиран кога открива бегалец кој се крие во неговата соба - една млада Албанка муслиманка, Замира (Лабина Митевска), која е обвинета за убиство на маж христијанин. Кирил ѝ дава храна и се обидува да ја скрие, лажејќи ги преостанатите свештеници во манастирот следното утро. Присуството на Замира во манастирот ја нарушува неговата одделеност од остатокот од светот, при што и границите на животот на Кирил почнуваат брзо да се распаѓаат. Во обид да ја најдат, манастирот го пребаруваат локалните православни христијани. Тие потоа остануваат да чуваат стража надвор, убедени дека таа е внатре, иако не можат да ја најдат. Кога Замира е откриена од страна на другите свештеници, таа и Кирил се истерани од манастирот и заедно го напуштаат среде ноќ. Тие некако успеваат да се провлечат незабележани покрај стражарите и бегаат пеш преку ридовите, стигнувајќи до еден планински врв од каде долу се гледа автопат. Со свештеничкиот позив зад него, и со неговиот завет на молчење зад него, Кирил одеднаш се наоѓа себеси како граѓанин на светот, со куфер в рака. Замира се чини подготвена да замине со него во Лондон, иако се чини дека, сè досега, никогаш порано го нема напуштено родното село. Тие одненадеж се пресретнати од една група албански мажи, предводени од дедото на Замира. И овие луѓе, исто така, биле во потрага по неа. Кога Замира одбива да се одвои од Кирил, нејзиниот брат одеднаш ја застрелува од зад грб. Албанците се во паника, фрустрирани и збунети од ненадејното и смртоносно насилство кое штотуку се случи. Монтажата на судирите ги типизира животите и смртта на овие ликови. Таа во овој филм е повеќе од едноставно подредување и уредување на слики. Таа *е* општествениот реализам на приказната. На кинематографијата ѝ е потребно едно иконично, привремено и проблематично чувствување на односите и врските за да може да го раскаже она што се случува во овие општествени прераспределби кои брзо се менуваат.

Монтажата не ги карактеризира само променливите реалности во македонските краишта кои се наоѓаат на раб на војна. Таа, исто така, ја опишува и втората приказна, која се случува

во Лондон, која се фокусира на една Британка во своите триесетти, Ен (Кетрин Картлиџ), која е уредник во една фотографска агенција. Приказната започнува со неа на работа, како разгледува фотографии. Кога во рацете зема некои фотографии на кои е прикажано насилството на Балканот, добиваме одек од и своевидно тематско поврзување со првата приказна. Гледачот се запознава со нејзиниот секојдневен живот во интервалите кои таа ги прави помеѓу работата и звонењето на телефонот кој неколкупати ја прекинува. Тоа е една монтажа на конфликти во кои се вмешани нејзиниот сопруг, нејзината мајка, нејзината работа, нејзината бременост и еден воен фотограф кој е нејзин таен љубовник, Александар (Раде Шербеџија). Кога мајка ѝ и Алекс се сретнуваат на една улица во Лондон, нејзиниот внимателно подреден живот полека почнува да се разоткрива и одгатнува. Нејзината мајка дознава за нејзината афера и го изразува своето незадоволство и противење. Ен заминува со Алекс, кој ја убедува да влезе во такси со него за да може да поразговараат. За време на возењето станува јасно дека и двајцата се против војната, така што кога Алекс ѝ кажува дека се вратил порано од Босна затоа што убил човек и двајцата се вознемируваат. Нејзиното сочувствување со него не натежнува над неговиот самопрезир. Тој ѝ кажува дека се откажал од неговата работа како воен фотограф, без оглед на тоа што само што добил Пулицерова награда. Ен е вчудовидена, и иако е јасно дека таа е силно емотивно поврзана со него, кога тој ѝ вели да се омажи за него и уште истата ноќ да појде со него во неговиот дом во Источна Европа, таа го моли за повеќе време за да може да одлучи.

Откако Алекс одеднаш го нема, Ен се враќа во нејзината канцеларија, каде се зафаќа со разгледување на уште фотографии кои пристигнале во агенцијата. Таму има уште вознемирувачки сцени од насилни конфликти на Балканот. Овојпат тоа се фотографии на Замира која лежи мртва, а Кирил седи до неа - додека околу нив е персоналот на Обединетите нации. Таа вечер Ен се сретнува со нејзиниот маж Ник (Џеј Вилиерс), со кој не живее заедно, во еден отмен ресторан на вечера. Кога му кажува дека е бремена и дека тој е таткото, Ник е подготвен да се смири со неа. Тој, исто така, сака таа да ја напушти работата и предлага да се преселат назад во Оксфорд, но таа му вели дека сака развод. Среде нивниот мачен разговор, еден непознат човек одеднаш влегува во ресторанот и почнува да пука на сите страни. Ен го преживува врескачкиот хаос, но нејзината болка и шокот стануваат акутни кога го наоѓа Ник легнат мртов на подот, со прострелна рана на лицето. Насилната смрт, на различни начини, ја лишува и од Алекс и од Ник.

Третата приказна е исто толку непредвидлива, и нуди еден нов судир на прераспределби, иако содржи некои познати лица. Приказната се фокусира на Алекс, кој, како што испаѓа, не само што е од Македонија, туку е и од истата рурална област каде што се одвива првата приказна. На долгото возење со автобус до неговиот стар дом, Алекс се шегува на еден морбиден начин кога војникот кој е на седиштето до него го предупредува за опасното непријателство и судирите кои владеат во Македонија, и дека може да биде убиен. „Па и време е“, гласи одговорот на Алекс, зборови чие ехо ќе провејува над настаните кои следуваат. Алекс влегува пеш во неговото село и ја наоѓа неговата семејна куќа, одамна напуштена и во голема мера распадната. По пат среќава луѓе кои гледачот ги препознава - тоа се луѓе кои се дел од бандата која го пребаруваше манастирот. Братучедите на Алекс му посакуваат добредојде, едвај препознавајќи го. Тие разбрале дека е славен, и им изгледа многу променет, сега дел од културата на Западна Европа. Тие се чудат и отпрвин не му веруваат кога тој им кажува дека се вратил за да остане, но потоа сфаќаат дека е сериозен, го канат на вечера и му нудат помош околу средувањето на куќата.

Алекс е вознемирен од сето оружје кое го гледа наоколу и одбива и тој да носи оружје со себе. Тој сака да остане неутрален во локалните конфликти помеѓу православните Македонци и муслиманите Албанци. Кога оди да ја побара Хана (Силвија Стојановска), една жена Албанка, муслиманка, која некогаш му била девојка, во соседното село, открива колку заедницата станала затегната и поделена. Тие му кажуваат дека работите се сега поинакви, а кога тој инсистира да






Fyrir regnið
PERLUR
ÚRVALSMYNDIR
FRÁ HÁSKÓLABÍÓI
Meistarlega byggð, uggvænleg og ógnarfögur.
****Ó.H.T. Rás 2
Frábær mynd, sem spinnur örlagavef persóna og
atburða í sláandi stríðsádeilu og minnir á til hvers er
ar og hver sem við erum. ****Mbl.
..óvenjuglæsileg kvikmynd. ***1/2DV
í Feneyjum 1994
verðlauna
lin 1995.
HÁSKÓLABÍÓ
Fyrir regnið
PERLUR
Fyrir regnið
Stereo
PolyGram

оди да ја види, тие го предупредуваат да биде внимателен. Се чини како да се подготвува уште еден судир, но етничкиот конфликт кој се очекува не се случува. Наместо тоа, Алекс е топло пречекан од таткото на Хана - кого гледачите го препознаваат како дедо на Замира. Овде тој се чини како смирен и воспитан човек, и тој и Алекс со тага и разочараност разговараат за нетрпеливоста која ја има поделено и која владее со заедницата. Хана се однесува како традиционална муслиманска жена, со шамија завиткана околу главата, која проговорува само накусо со Алекс, кога влегува во собата за да ги послужи двајцата мажи со чај.

Кога Замира ненадејно ѕирнува од зад завесата за да го види гостинот, кај гледачот се јавува судир. Она „пред" и она „по" во приказната на филмот одеднаш си ги менуваат местата, на тој начин нарушувајќи ја темпоралноста на целиот филм. Како резултат на тоа што Замира е сè уште жива, тогаш оваа трета приказна мора да ѝ претходи на првата - крајот на приказната веќе се случи претходно, кога Алекс се враќа дома открива дека братучед му е убиен во трлото, дека е прободен со вила. Повикот за одмазда добива на интензитет, но Алекс сè уште одбива да земе учество во такво нешто. Ноќта Хана доаѓа во неговата куќа и го замолува да ја спаси нејзината ќерка Замира, која е држена како заложник од страна на роднините на Алекс. Алекс знае дека му се заканува смртна опасност кога оди да ја земе Замира од неговите братучеди. Додека тие двајцата заедно заминуваат, неговиот братучед припукува, погодувајќи го Алекс во грбот. Тој паѓа и и вели на Замира да бега. Таа бега, успева да ги избегне куршумите со кои пукаат кон неа и бега преку ридовите, и тогаш почнува да врне. Мажите Македонци се пуштат во потера по неа, но Замира е во голема предност пред нив. Таа запира за да земе здив и го врти лицето кон ветрот и кон дождот, целата накисната од невремето. Потоа таа се упатува кон манастирот кој се гледа во далечината.

Преку неверојатно изненадувачките прераспределби кои ги нарушуваат животите на овие ликови, филмот покажува како различни групи луѓе се потпираат на индексни значења за да разберат што се случува. Најочигледното од нив - и она кое гледачот најмногу очекува да го види во еден филм за насилството на Балканот - е етничкиот конфликт. Во основата на етничкиот конфликт се наоѓа една индексна семиотика која претпоставува биолошки идентитет, генеалогија, и тоа е нешто што го определува карактерот и социјалното однесување. Во првата приказна, линијата на конфликтност е повлечена помеѓу православните христијани Македонци и Албанците муслимани. Обете страни се вооружуваат, под претпоставка дека другата страна има непријателски намери, со што заедницата се поларизира во една бинарно спротивставена структура. И двете страни искажуваат погрдни, расно, т. е. етнички обоени коментари упатени кон спротивниот табор. На пример, кога Замира и Кирил одеднаш се наоѓаат опколени на планинскиот врв од страна на луѓе од семејството и од селото на Замира, мажите Албанци го нарекуваат Кирил „христијанско ѓубре". Гледачот стравува за животот на Кирил затоа што се чини како логиката на етничкиот конфликт да ја бара неговата смрт. Тој е единствениот православен Македонец таму, и кога муслиманите Албанци почнуваат да го малтретираат, неговата смрт се чини неизбежна. Замира се залага за него кај дедо си, кажувајќи му дека Кирил ја скрил од Македонците кои ја барале. Дедо ѝ ја осудува, ја нарекува курва, но тогаш, изненадувачки, тој и им наредува на Албанците да го пуштат Кирил, и тие го пуштаат. Дедото му кажува на Кирил да „бега оттаму". Кирил се двоуми што да прави, а потоа бавно тргнува да си оди. Овде се добива привид како конфликтот да завршува, како смртта да е спречена. Контурите на етничкиот конфликт се сè уште присутни, но како нивните насилни последици да се прекинати - барем во тековниот миг. Раскажувачката тензија почнува да се разблажува и се стекнува едно чувство кое го најавува крајот на случката. Одеднаш Замира му вика на Кирил: „Немој!" и потрчува по него. Брат ѝ Али истапува од групата репетирајќи ја автоматската пушка и викајќи: „Сестро, не!" Таа не застанува. Тој ѝ испукува цел шаржер во грбот. Гледачот ѝ го гледа лицето во моментот

кога е погодена и додека паѓа на земја. Кирил се враќа кај неа и ја свртува со лицето кон себе. Тој вели: „Извини“, а таа го става прстот на усните, покажувајќи му на тој начин да молчи. Нејзиниот живот завршува со овој загадочен гест - кој обично е еден индексен знак, но во овој случај тој е еден иконичен знак: Зошто таа го прави ова и што тоа значи останува како едно отворено прашање. Кирил останува со неа, што се чита како негова одлучна решеност дека одбива да „бега оттаму“. Откако таа умира, Кирил седнува на неговиот куфер и гледа во Замира. Овој последен кадар нагласува како овој потенцијален етнички конфликт навистина завршува: Замира е убиена од член на нејзиното *сопствено* семејство, а Кирил останува неповреден.

Убиството на Замира доаѓа како шок затоа што публиката очекува дека Кирил е оној што ќе умре. Воден од верувањата на поголемиот дел од ликовите - кои сигурно знаат кои им се непријателите? - гледачот го прифаќа објаснувањето за етничкиот конфликт исто како што тоа го прават ликовите. Кога Замира умира, гледачите го чувствуваат остриот контраст помеѓу она што го очекувале и она што навистина се случува. Ова искуство се повторува на крајот на третата приказна, кога Здраве му пука на Александар в грб, што повторно се случува во еден момент на криза кој е дефиниран со присуството на етнички конфликт. И во двете убиства, заканата од насилство која кружи околу етничкиот конфликт не успева да објасни што точно се случува: а тоа е дека секоја страна си ги убива своите. Во секој случај, наративната линија во филмот одбива да се смести во едно удобно ирониско враќање, како што тоа би можел да биде случајот со еден поконвенционален филм. Најпрвин покажувајќи дека категориите на етничкиот конфликт не ги објаснуваат убиствата кои се случуваат, таа потоа го прикажува неуспехот на ликовите да го согледаат тоа. Филмот го драматизира тоа како индексната веројатност ја затвора секоја можност за алтернативно разбирање, секоја можност за размислување поинаку. Така, на пример, по застрелувањето на Алекс, неговото семејство поаѓа во потера по Замира со еден обновен гнев, како таа да е причината за тоа што тие пукаат во Алекс. Како резултат на следењето на комплицираните животи на ликовите кои ќе станат жртви од страна на гледачот, кога се случуваат убиствата гледачот согледува дека етничкиот конфликт, а особено насилството кое оди рака под рака со него, е редуктивен и погрешен, како и тоа дека ситуацијата во реалноста е уште покомплицирана. Гледачот го забележува и тоа дека самите ликови не можат или не сакаат да го увидат сопственото грешење во постапките. За ликовите, индексните веројатности кои ја сочинуваат основата на етничкиот конфликт не се намалуваат со нивниот неуспех во поглед на објаснувањето на случените насилни смртни случаи - тие дури не се ни поимаат како неуспех.

Гледачот од западниот свет може да почувствува своевидна културна супериорност по првата приказна, едно уверување кое си честита самото себеси убедувајќи се дека етничката припадност е еден балкански проблем, а не проблем на западноевропскиот свет. Втората приказна ја разбива оваа илузија. Во Англија, едноставните бинарни опозиции на етничкиот идентитет, исто така, не успеваат да ги објаснат смртните случаи кои се случуваат. Кога Ен му вели на Алекс дека е важно да се „изберат страни“, таа мисли на заземањето страна против војната. Иако ова има призвук на една пософистицирана културна идеја, во суштина нејзината бинарна опозиција е повлечена помеѓу „ние“ во Англија кои живееме во мир (при што умесно се изземени „проблемите“ во Ирска), и „тие“ на Балканот, кои војуваат. Таа верува дека Лондон е безбеден, а дека Балканот не е, па дури и го предупредува Алекс дека не би требало да се враќа дома во Македонија, затоа што тоа е една земја која „не е безбедна“. Ова нејзино убедување се покажува како подеднакво илузорно - како што тоа го покажува масовното убивање кое се случува во монденскиот лондонски ресторан. Вестите кои таа ги слуша на радио во нејзината канцеларија велат дека „на улицата Оксфорд експлодирала бомба“, но таа не им обрнува внимание. Во ресторанот има многу навестувања и предупредувања за можен изблик на насилство, но таа го игнорира и тоа. Човекот кој го извршува ултимативниот терор во ресторанот најпрвин го гледаме како гостин кој влегува во ресторанот, застанува кај барот на пијачка и почнува кавга со


カトリン
カートリッジ
レード
セルベッジア
グレゴワール
コラン
天才ミルチョ・マンチェフスキーが放つ衝撃の映像美
1994年ヴェネチア国際映画祭 グランプリ(金獅子賞)ほか9賞受賞
第67回アカデミー賞外国語映画賞ノミネート
マケドニア——ロンドン、交錯する愛は時を超えてめぐり逢う……
ミルチョ・マンチェフスキー監督作品
ビフォア・ザ・レイン
Before the Rain


P
SK 147-761




UN
UNPF 9163

еден келнер - упатувајќи му гневни зборови на некој странски јазик.[20] По настанатата тепачка тој заминува, а сопственикот на ресторанот го отпушта келнерот, како тој да е виновен за тепачката, и покрај тоа што тој се правда и тврди дека е невин на два јазика. Многу од присутните гости во ресторанот заминуваат; Ник, сопругот на Ен, исто така, сака да си замине, но Ен го замолува да останат и тие повторно седнуваат. Таа не размислува за опасност затоа што е во Лондон, каде што е мирно, затоа што тоа е Лондон, а не Југославија. За да се смири, Ник се обидува да се пошегува со сопственикот дека „барем не се од Алстер", но тоа на сопственикот не му е смешно - тој вели дека тој е од Алстер - што е уште еден случај на етнички конфликт како резултат на погрешна перцепција. Кога странецот се враќа со пиштол и почнува да пука, многу од луѓето врескаат и се фрлаат на подот во потрага по засолниште, при што и Ен е една од нив. Кога и самата станува жртва на тероризам, таа конечно сфаќа дека ни Лондон не е безбеден, дека и тој е подложен на произволно насилство.

Филмот отсликува некултура и провинцијализам на сите страни, така што во овој филм не е привилегирана гледната точка на ниедна одделна култура.[21] Во сите три делови од филмот, ликовите ја проектираат заканата од каприциозно насилство на културно „другиот", не можејќи или не сакајќи да го препознаат сопствениот чин на имагинација во таквото дејствување. Како последица од тоа, други луѓе буквално паѓаат како жртви на нивните илузии. Меѓу овие жртви не се вбројуваат само луѓе кои ѝ се закануваат на остварливоста на овие културни граници, како што е случајот со Алекс и Замира. Меѓу жртвите се вбројува и Ник, типичен англиски конзервативец кој сака да се врати во Оксфорд, кој сака жена домаќинка и кој речиси во секого гледа закануваачки „друг". Во оваа приказна, исто како што не е привилегирана ничија културна гледна точка, не е привилегирана и ниедна индивидуална гледна точка. Исто така, нема ни апсолутни херои ни апсолутни негативци. Поради тоа што во приказната нема такво нешто како една авторитативна, обединувачка перспектива, она што го постигнува наративната линија е ставање во прв план на кинематографијата и на монтажата за целите на нејзината семантичка вредност во поглед на конструирањето една остварлива перспектива на заплетот. За разлика од крутите поларитети на етничкиот конфликт, кинематографијата, со тоа што во прв план ги става проблематичните врски меѓу сликите, отвора можности за многу различни толкувања и значења. Преку неговата кинематографија и монтажа, филмот конструира една иконична перспектива која на гледачот му дозволува да ги преиспитува и предизвикува затапените сигурности на индексното значење.

Исто како што индексните категории од типот на етничкиот идентитет не им одговараат на ликовите, и сликите во овој филм не се идентични со ликовите. Кинематографијата во овој филм е мошне видлива за публиката, затоа што создава и одржува едно иконично чувство на прераспределба на местата помеѓу камерата и нејзиниот субјект. И додека Ајзенштајн можел да ја замисли работата на камерата додека таа создава една полуапстрактна слика, како едно креативно содејство со дејството кое се изведува пред неа, тој во една крајна линија камерата ја поима како нешто што треба да се употреби за раскажување на приказната, како еден раскажувачки метод кој е подреден во однос на важноста на самата приказна. Манчевски прави нешто друго. За него, камерата е повеќе од метод. Тој ја вреднува кинематографијата како вредност самата по себе, како еден раскажувач кој е важен колку и приказната, и кој секогаш може да се разграничи од приказната, иако со неа останува и

20 Тој зборува српски, но поради тоа што во филмот не е даден превод за овој дијалог, многу европски и американски гледачи се ставени во позиција да го споделуваат неразбирањето на тоа што се говори со англиските ликови во филмот.

21 Манчевски, во „Создавање дожд", на 131. страна коментира: „Дали она со што се соочуваме е вистински етнички конфликт, или, пак, станува збор за старото и добро познато силеџиство и грабање на земја маскирано како етнички конфликт (од страна на учесниците) и објаснето како етнички конфликт (од страна на самозадоволниот свет)".

поврзан на некој начин. Камерата не е посветена на гледната точка на ниеден од ликовите, не е сезнајна и не е фиксирана. Она што гледачот го гледа е една филмска промена на местата на раскажувачот и приказната. Тоа, со други зборови, значи дека приказната и раскажувачот се наоѓаат еден до друг, но никогаш не се поклопуваат во целост - или, пак, ако до тоа доаѓа, тоа е еден невообичаен момент, еден момент кој е различен по своето чувство за спојување и идентичност. Почесто доминира едно чувство на присуство на некаква поместувачка линија која се движи помеѓу приказната и сликата. Ова е еден концепт на монтажа кој отвора една друга димензија во создавањето филмови. За Ајзенштајн, монтажата на екранот создава една друга димензија, која тој ја нарекува ненасликаната слика. Кинематографијата на Манчевски, пак, додава уште една концептуална димензија на монтажата, која се движи помеѓу приказната како приказна и камерата која ја раскажува приказната. Приказната се движи, исто така, како што се движи раскажувачот, што значи дека природата на прераспределбата е во постојана промена. Нема начин во приказната да се погледне низ камерата без притоа да се има на ум и камерата. Гледачот е секогаш свесен дека камерата е таму и дека создава, дека компонира слики. Овие слики му кажуваат на гледачот нешто за приказната и нешто за сликата како слика, како и нешто за камерата како композитор. Тоа е она што ја прави кинематографијата кубистичка. И монтажата функционира на сличен начин, најавувајќи го своето присуство на секој рез. А нема начин да се види филмот без да се видат резовите.Така, на пример, рано во првата приказна има една сцена од погреб која на публиката ѝ го дава првичниот поглед на македонската заедница надвор од манастирот. Таа се појавува по секвенцата ноќни сцени во кои Кирил ја открива Замира во својата соба, но каде сцената навистина почнува е оставено отворено. Филмот преминува од замрачени крупни кадри на две лица во темниот внатрешен простор на собата на Кирил на еден стар златен крст во чија заднина е само светлото дневно небо. Потоа следува еден кадар со мек фокус на кој е прикажано едно планинско село во затворена рамка. Оваа слика наликува на некаков стар насликан пејзаж - со мало внимание на перспективата, без луѓе, и со геометриски акцент на кривулестите патишта и на формите и облиците на групираните куќи. Потоа монтажата преминува на еден субјективен кадар, даден од перспективата на неколку жени кои се качуваат по рид, правејќи една остра дијагонала низ екранот која го одвлекува погледот кон една оддалечена група луѓе кон која тие се упатени, но гледачот сè уште не знае зошто луѓето се собрани или што прават. Нема линеарно чувство за тоа на кој начин сцената со погребот е поврзана со претходната наративна линија во начинот на кој филмот тоа го доловува.

По субјективниот кадар, монтажата преминува на првата слика која се чини последователна, а која е имплицирана од претходната слика, при што камерата сега ја дава одблиску групата луѓе кои претходно беа во далечината. Овде кинематографијата не ја следи перспективата на ниеден од ликовите, туку сугерира како некој да чекори околу групата, зиркајќи меѓу луѓето и обидувајќи се да види нешто од погребниот обред. Во следните две минути од филмот камерата е во постојано движење. Првично фокусирајќи се на пеењото погребно слово и на попот кој го пее, чиј глас го придружува кинематографското движење, камерата дава хоризонтална и дијагонална панорама, гледајќи нагоре, надолу и помеѓу грбовите и торзата на луѓето наоколу, при што во куси интервали се гледаат попот што пее и двајца мажи кои лежат во отворени сандаци. Движењето на камерата на гледачот му предочува екстремно блиски крупни кадри од луѓето на погребот, но тоа не се крупни кадри од оној вид кој запира на посебни лица со цел забележување и утврдување на карактерот на ликот. Наместо тоа, на овие кадри се прикажани полуапстрактни делови од тела кои се поставени помеѓу гледачот и погребниот обред, а сето тоа е испресечено со други кадри кои забележуваат лица во манирот на некој кој моментално би се свртел и би ги видел другите луѓе кои се присутни. Иако камерата е во постојано движење, ова во никој случај не е еден продолжителен кадар. Овде има резови кои би биле вообичаени за која било друга сцена, но овде тие ги нагласуваат и различните агли кои ги создаваат кадрите и содржината на кадарот како тематика. Така, на пример, даден е еден хоризонтално-панорамски



Sunday in the park: Manchevski in Tompkins Square

Slav of New York

By Richard B. Woodward

Milcho Manchevski of East 10th Street was recently voted the second most popular figure in Macedonia. Only the president of the country ranked higher numbers, and his stay have been contested. Manchevski's eminence is easier to swallow anyway, turning up something much more respectable and stable than political power in the Balkans. He's the director of a hit movie.

Before the Rain, a Borgesian puzzle about love and violence and photography, which Manchevski wrote and directed, goes into limited release next week after packing them in on the festival circuit. (It won the Golden Lion for Best Picture in Venice and created a stir at Sundance as well.) Its three interrelated stories, built around the tale of a disillusioned war photographer returning to his native village in Macedonia, are concerned with ethnic hatred in the region. But the popularity of the film has less to do with the graphic news-worthiness of neighbor fearing than with the strong storyline and performances, capped by a softly ending.

Like an Escher drawing, the three scenes appear entirely logical until you realize that they don't really dovetail. What looks like flashback or in the *Line of Fire* updated for the post-Cold War era turns out, on reflection, to be closer to the conundrums of

The [illegible] Story and Blow-Up. "I thought I had made a film that critics would love and that audiences wouldn't understand," says Manchevski over breakfast at 7A, one of his favorite haunts. "But the reverse has been the case." (He was still smarting from a drenching down in Cahiers du Cinéma, one of the few reviews that reviewers.) Thirty-five years old, with two gold stud earrings and a thick Slavic accent, he gives the impression of a man who floats easily between two worlds.

"At this point, I'm feeling culturally schizophrenic and glad about it," he says with a flash of his Prometheus smile. He came to New York 15 years ago as a draft dodger from the Macedonian army, left to study film at Southern Illinois University, and returned five years ago, taking various odd production jobs before trying his hand at music videos. He thought he had caught a break when he was asked to do a song for Pantaura in Crime.

"They did well because they had a song for Teenage Mutant Ninja Turtles," he says soberly. "This was their second song, which didn't do well at all. I learned that it doesn't matter how good the video is. If the song isn't a hit, you're out of luck. Conversely, you can do a shitty video for a successful song and be a hero."

Manchevski went on to direct "Tennessee" for Admired Devil-

to be more of a writer by nature than an image maker. He has worked for numerous magazines in Skopje, both as a movie critic and all-around journalist.

"If I have an argument with someone, I'm more likely to type up a five-page list than confront him on the phone," he says, alluding to the many battles he waged with before the Rain's 12 producers. His taste doesn't run along typical feature film channels: Manchevski's film school projects tended to be conceptual or performance pieces, "films you couldn't put in a can." His one published novel, "a collage piece—short stories, poetry, some conceptual bits, written in three languages," appeared in an edition of five, selling two.

Before the Rain was bought on the strength of the script, the first draft of which he dashed off in a week after a year's pondering. (It was written in English and translated back into Macedonian. Manchevski himself grew up speaking Serbo-Croatian. "Now I guess it's Serb and Croatian, as I speak an extra language.") The story grew out of a nourishing visit in 1991 when he returned home and felt the restive mood of the country "was a call to be in touch."

The shoot was like a hellish, drawn-out, Balkans military campaign, with many locations inaccessible unless the crew, which spoke 10 different languages, built its own roads. The budget of $2.5

to pull out in 20 per cent after shooting had begun. "Their share was enough for the film to fall apart and none of us is ready again." But British Screen came to the rescue and Manchevski soldiered on.

His perseverance was rewarded by wondrous shots of the forbidding landscape, the likes of which have seldom been seen before because few ever set dramatic films in the region. The scenes near an Orthodox monastery could have been painted by Mantegna or Bellini, with stacked pebbles of limestone and stubborn ascetics doing penance under a meth moon.

The success of *Before the Rain* has put Manchevski on the map (he is mailing over offers from British, French and Hollywood) along with his homeland. Landlocked and without coastal natural resources, Macedonia has traditionally been a footnote in Western Civ. as the birthplace of Philip, Alexander and Aristotle. This arranged its shotgun marriage with Yugoslavia, making divorce a foregone conclusion after his death.

Composed of a Macedonian Slav majority and an Albanian Moslem minority, the country has been a conversation-stopping "problem" for Greece, Bulgaria, Albania and Serbia, each of which has at one time or another sought sovereignty. When Macedonia declared itself independent in 1991, the Greek army went on border maneuvers. It remains, however, a

that Macedonia is one of the few countries in the Balkans which has not experienced widespread Inter-Moslem bloodshed.

He has not exactly flattered his countrymen in his film. Conflagrations seems inevitable, and Macedonia turn so deeply that you have as much to fear from your brothers as your enemies. But Manchevski seems happy with the portrayal nonetheless, according to Manchevski, because someone has dramatized their story and because their hostility has made good.

"I was concerned that people would be upset with me," he says. "Some people said, 'We don't all live in run-down villages, we also drive Mercedes cars. Why didn't you show that?' But most of them read the film just as I wanted them to, which is as a warning."

Having won the prize in Venice, the film arrived in Macedonia with the critical imprimatur of the wider world, which Manchevski concedes, "probably helped" its reception. The release was a huge event. Before the Rain did twice as much business as its closest rival, The Fugitive.

Aloof the Mithras strip structure of the film, Manchevski will concede only that the temporal paradox was present in the first draft. Its meaning is open to interpretation. "Time never dies," says a bit of symbolic graffiti that the camera lingers over. And the source for this gnomic wisdom?

Manchevski admits, a little too



Film

DER KREIS IST NICHT RUND

Schönheit weiblichen Wurfes: *Der Mönch (Grégoire Colin) bringt dem alkoholisierten Mädchen (Labina Mitevska) Goethe aus Schweigen*

Mit seiner essayistischen Erzählung VOR DEN REGEN ist dem in New York lebenden mazedonischen Regisseur Milcho Manchewski ein kraftvoller filmischer Kommentar zum Krieg auf dem Balkan gelungen

von Katja Nicodemus

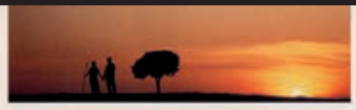
Welchen Kriegsknecht in Bosnien schert es, wenn Ariane Mnouchkine dessen wird? Daß deutsche Dichter auf den „Erhabenen Protagoras" zum wievielten Mal Empörung äußern? Immer wieder taucht in solchen Zusammenhängen ein Ausdruck auf, dessen ästhetische Herkunft sich fast verloren hat: Stellung beziehen. Für diese „höchsten Mongolenchen" in Bosnien wollte er nicht Stellung beziehen, sagt der Kriegsfotograf im Londoner Taxi. Sehr wohl müsse er mit seiner Arbeit Stellung beziehen, ja bezeichne, eingegen die Freunde. Und er: „Ah ob's dessif zeichne. Rasmisen, El Salvador, Auerbaichen, Beffrei, Angola, Bosnien, Schelle." Zu diesem Zeitpunkt hat der preisgekrönte Fotograf bereits Stellung bezogen. Irgendwo in Bosnien erschießt ein Bewacher einen Gefangenen, einen Kriegsflüchtling, der sich gegen die Ermordung seiner Familie gewehrt hatte. Der Bewacher ist ein Serbe, der Gefangene ein Moslem. Der Fotograf hat den Mord mit seiner Kamera festgehalten. Und er selbst? Ein Bild „Killed", nicht „I killed somebody", sagt er im Taxi, meint nicht die Handlung selber, sondern ein Schuldgefühl, das im bildlichen Sinne.

Von dieser Schuld oder von der Unmöglichkeit, anschuldig Stellung zu beziehen, handelt Milcho Manchewskis „Vor dem Regen". Vom Duft, der sich in die Kleider frißt und mit den Kleidern wechselt, wundert, am einsamen Dörfern auf dem Balkan in die europäischen Metropolen und zurück.

In Form eines Triptychons erzählt Manchewski die kurze Liebe des jungen Mönchs Kiril und des albanischen Mädchens Zamira, das einer Mazedonier ausgebracht haben soll. Zweites Handlungsstrang ist die Geschichte von Anne, Bilderdokteurin einer Londoner Fotoagentur und Alekxander, dem kriegsmüden Kriegsfotografen. Der sucht im dritten Kapitel seinen Frieden in der mazedonischen Heimat.



Alekxander reserve ses futurs frères d'armes aux talibans



Derrière une amitié apparente, la guerre gronde en Macédoine

Chronique sensible et superbe d'un conflit larvé en Macédoine, *Before The Rain* combat la violence de la guerre avec la violence des sentiments. Et au delà des problèmes ethniques de cette république de l'ex-Yougoslavie, ce film qui vient d'obtenir le Lion d'or à Venise nous livre un message en forme d'avertissement : personne n'est à l'abri d'une guerre civile.

BEFORE THE RAIN

LION D'OR - VENISE 94

BEFORE THE RAIN est violemment anti-violent : la Yougoslavie d'un journaliste de l'hebdomadaire américain Variety. Elle illustre bien ce film qui s'attarde à l'intolérance et la guerre, deux fléaux dont

vérité, et le châtiment de la coupable victoire de sa propre famille. Une gamine d'entre Soudeurant par son frère - en quelques secondes, tout est dit. Une manière d'éviter le piège de la fascination pour la violence, de ne

le stigmatiser et il risque fort de surtout ne non-violence de côté. *J'ai grandi pendant la guerre froide et le communisme, dit-il,the coup j'ai une vraie répulsion pour ces gens qui prétendent que le cinéma est censé vous aider*



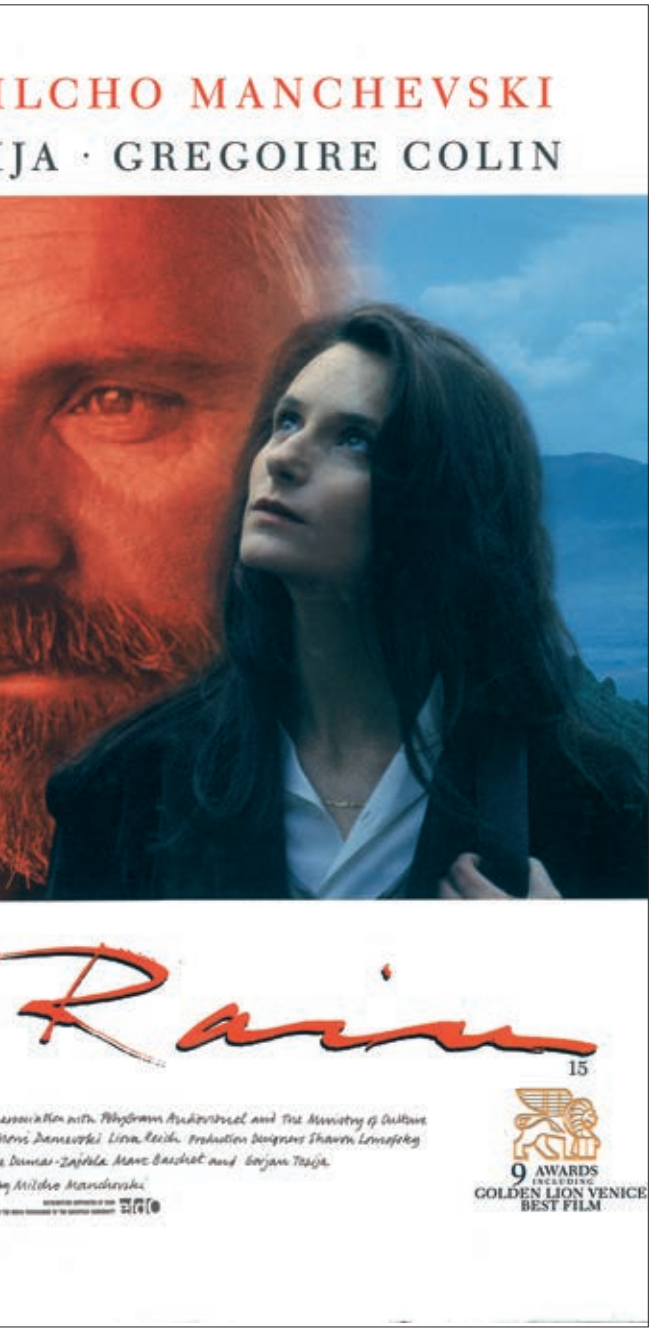
TÄHDET

Valva uutuus Makedoniasta

Kun naapureista tulee vihollisia




A FILM BY MIL
KATRIN CARTLIDGE · RADE SERBEDZIJA
"An extraordinary film...
a sweeping and powerful picture"
DAILY MAIL
Before the
NOMINATED
ACADEMY AWARD FOR
BEST FOREIGN FILM



кадар на долни делови од тела - нозе, чевли, здолништа, панталони, кошници со храна на земја и автоматска пушка како виси на нечие рамо. Тоа како последица која треба да се постигне го има поголемото ангажирање на толкувачката мисла на гледачот, затоа што на овој начин во преден план е исфрлена формалната структура на филмската слика - облиците на човечките форми во кадарот, кои постојано се менуваат со движечката рамка, и невообичаените агли на кадрите во поглед на нивниот предмет, што е една активност на камерата која побарува вниманието да се сврти на перспективата и на имагинацијата на фотографот кој ги подредува кадрите.

Во еден конвенционален филм, овој кадар би можел, едноставно, да биде еден почетен кадар - со фиксирана камера, снимен во еден здив, и во кој би била прикажана една група луѓе сместена во рамката, со што би се добило едно чувство на ориентација и на една унифицирана, сезнајна перспектива на камерата. Но, овде филмот го третира својот предмет на еден сосем поинаков начин. Камерата воспоставува една физичка блискост со својот предмет, но значењето на сцената останува проблематично. Постои еден провокативен судир помеѓу темата на предметот, која е во голема мера статична, и активно движечката камера која ја пребарува сцената, но без притоа да постигне каков било кинематографски заклучок во поглед на тоа што е најважно или најзначајно. Нозете, чевлите, кошниците со храна, шишињата вино, шамиите, палтата, сандаците итн., сè добива подеднакво внимание. Иако работата на камерата сугерира субјективни кадри, резовите и движечките дијагонали на гледачот повеќе му понудуваат повеќекратни перспективи отколку точката на гледање како на еден единствен лик, така дури и на повеќе последователни ликови. Движењето на камерата не е зашеметувачко, иако таа е во постојано движење. Тоа на гледачот


榮獲本屆威尼斯金獅獎最佳影片
榮獲本屆奧斯卡金像獎最佳外語片提名
超越時空・超越種族・一個戰爭愛情故事。
世界衆所矚目・國際獎聲不斷
●「國際影評人協會」"費比西"大獎
●「國際天主教電影事務局」"特別提及"大獎
●「法蘭西斯柯・帕辛納提」獎最佳男主角
●「觀衆票選」"威尼斯公民獎"
●「威尼斯社團影片獎」
●「學生團體」"威尼斯青獅獎"
●"柯達最佳處女作獎"
●"聯合國兒童基金獎"
●"威尼斯青年獎"
米柯曼徹夫斯基
Mileho Manchevski

му остава еден впечаток на барање, на потрага, во сцената со погребот. Жените, меѓу кои една постара жена тажи повеќе од другите, се во црнина и главите им се покриени со шамии. Мажите се гологлави - некои се средовечни, а некои помлади- сите се облечени различно. Се чини како никој меѓу нив да не отскокнува во поглед на материјалното богатство, но и никој не изгледа како да е во крајна беда. Бајраците кои се веат на ветрот, од кои некои се веќе изветвени, сугерираат некаков вид традиционални идентитети. Гледачот гледа некои детали од погребните обреди - лицата на мртвите се покриени со бело платно, над кое се истура црвено вино.

Манчевски го опишува неговиот филм како „кубистичка приказна", при што во монтажата на оваа сцена, ова чувство на повеќекратни перспективи кои се судираат во еден субјект се силно изнесени во преден план. Во исто време, таа изразува една физичка реалност која го спречува тоа сцената да стане апстрактна - во една крајна инстанца, таа се чини многу повеќе материјално реална од „реализмот". Ова е постигнато преку едно живо чувство за сликовитоста на сликата, со една свесност за сложеноста на чинот на гледање, што активно спречува едно пропаѓање во содржината на кадарот за сметка на една свесност за толкувачките квалитети на сликата.

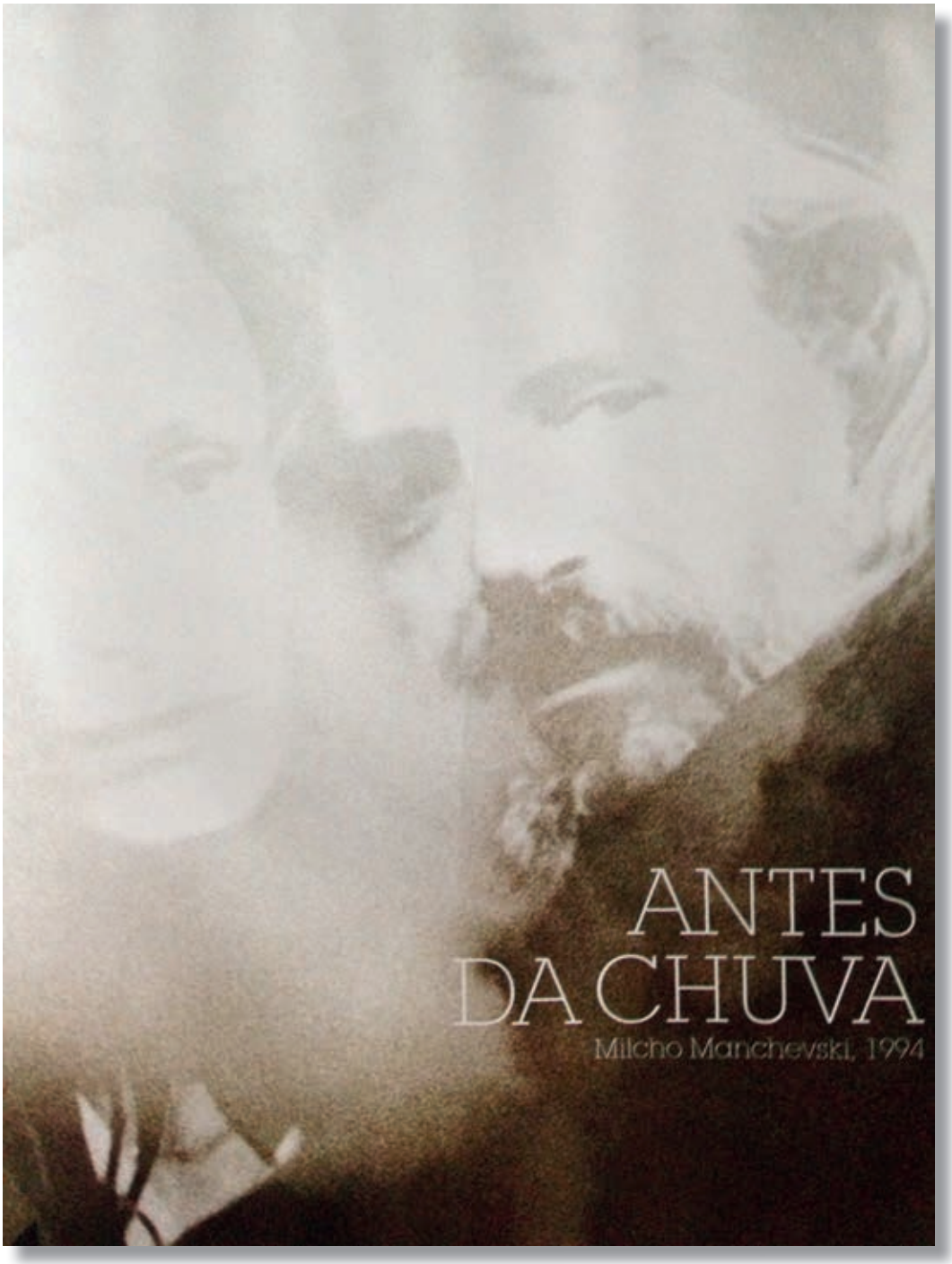
Конвенциите на индексната работа со камерата имаат доведено до едно мислење дека формата и содржината на кадарот се две дијаметрално спротивни нешта, дека гледачот може да гледа во едното или во другото, но не и во двете истовремено. Во овој филм, гледачот ги гледа и двете нешта во исто време, затоа што кинематографијата на Манчевски го лоцира конструирањето на сликата во *соодносот* помеѓу камерата и нејзиниот предмет, а не во самиот предмет, како што тоа го прави индексната семиотика. Останувајќи доследна на сопственото кубистичко толкување, оваа кинематографија ја одбива и употребата на ренесансната перспектива. Така, на пример, додека камерата се придвижува кон еден висок човек на периметарот со автоматска пушка на рамото, гледачот добива јасен поглед на неговото лице, но камерата не останува на неговото лице и не го следи неговиот поглед. Во една поконвенционална, индексна семиотика, следниот кадар би бил субјективен кадар, кој, на пример, би минувал низ хоризонтот во потрага по непријателот, со што би му дал вредност и значење на погледот на овој човек, затоа што тој при рака го има средството за нанесување иконоборско насилство, со што се подготвува структурата за една бинарна опозиција помеѓу овој човек и групата луѓе која тој ја чува и некаков непријател - две страни кои ќе го направат означувањето и разграничувањето на добро и лошо. Кинематографијата на Манчевски го третира овој предмет на еден сосем поразличен начин. Кога камерата која се движи го напушта лицето на човекот, таа се движи вертикално нагоре и прави еден кадар на небото, по што, под остар агол, брзо се спушта повторно на групата луѓе и ги покажува насобрани околу два отворени гроба.

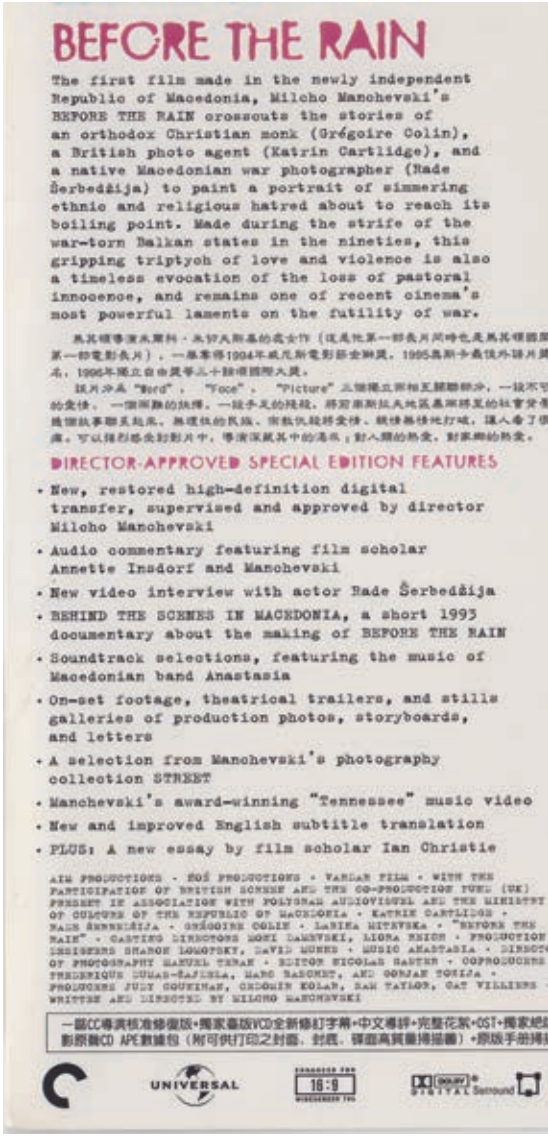
Што значи оваа сцена? Таа не е лоцирана во линеарна наративна линија. Таа, едноставно, е лоцирана дење на еден рид. Се чини како да се работи за една етнографска сцена која прикажува една мала рурална заедница на православни христијани во Македонија кои учествуваат во една ритуална практика која ја правеле многупати претходно - што е едно имплицитно потсетување на цикличното време. Гледачот не знае кој се закопува, а се чини како тоа и да не е важно. Гледачот ја гледа - но не ја чувствува - тагата на погребот. Кинематографијата го доведува гледачот физички до сцената, но помеѓу гледачот и она што тој го гледа останува да опстојува една емоционална граница. Тонот веднаш го менува правецот кога камерата дава панорамски приказ на надворешниот прстен на собирот и кога гледачот го воочува човекот вооружен со автоматска пушка. Технологијата на модерното војување се судира со впечатокот на од памтивек старите локални обичаи. Кога овде влегува меѓународниот идиом на автоматските пушки, гледачот одненадеж имагинативно влегува во културата со една покачена емоционална заинтересираност. Сепак, кинематографијата и овде не прави многу повеќе од само едно скокоткање на љубопитноста на гледачот, затоа што преминува на други елементи од сцената кои, не случајно, добиваат подеднакво внимание.

А со ова не се исцрпува она што треба да се каже за сцената со погребот. При крајот на секвенцата со кадрите, вметнато е нешто налик на воведен кадар во форма на еден долг кадар кој ја прикажува групата луѓе насобрани во круг околу гробовите. Во секој случај, тоа во овој филм изгледа многу различно, затоа што камерата веднаш се оттргнува од него во почетокот на една хоризонтална панорама која радикално ја отвора општествената референтна рамка кон надвор, за да вклучи таму поединци чија поврзаност со сцената е географски утврдена, но, инаку, необјаснива. Во овој долг, навистина долг панорамски кадар, има една клапа од неколку секунди каде во рамката нема ниедно човечко суштество, по што камерата хоризонтално се оддалечува од групата луѓе и го забележува околниот пејзаж, по што конечно запира на една жена која стои далеку од луѓето, сама, и го гледа погребот. Камерата сочувствено ја нагласува важноста на оваа жена затоа што, по постојано движење во тек на две минути, камерата запира на нејзиното лице. Овој кадар побудува едно чувство на празен простор (но не и време) помеѓу луѓето кои присуствуваат на закопот и жената која стои сама понастрана од таму. Камерата потоа оди директно на свештеникот на закопот, а потоа брзо назад на крупен кадар на жената. Таа е некако поврзана со погребот, но не како член на македонската заедница. Нејзиниот поглед, кога ги тргнува очилата за сонце, е нагласен, но резовите однапред и одназад го истакнуваат тоа дека никој од насобраните луѓе не само што не ѝ го возвраќа погледот, туку не ја ни забележува. Што прави таа овде? Тоа чувство добива на интензитет кога таа на глас и самата за себе - на англиски јазик со британски акцент – вели: „О, Боже“. Тоа е единствениот дијалог во сцената и е монолог, дијалог што таа го води самата со себе. Како е таа дел од сево ова? Што знае таа?

Повторно нема одговори. Додека таа ја повторува фразата, камерата го напушта нејзиното лице и почнува повторно да се движи. Почнувајќи повторно да се движи по патеката на долгиот панорамски кадар, таа наидува на едно момче во карирана кошула кој држи мал фотоапарат во раката - и кој го насочува директно кон филмската камера и прави фотографија. Филмската камера го препознава индиректно така што одеднаш го менува правецот, давајќи вертикална панорама нагоре по ридот, водејќи се според погледот на момчето кога тоа се свртува и погледнува зад себе. Се гледа еден свештеник со развеана мантија во подножјето на ридот во далечината. Дали е тој тргнат на погребот? Не. Во еден исклучително долг кадар, камерата го следи како тој се спушта по еден стрмен рид надолу во друг правец, кон една прекрасна стара црква, издигната на една испакната карпа на самиот раб на езерото. Тој стигнува до црквата и ја заобиколува трчајќи, со што доаѓа до вратата од другата страна. Овде настапува еден крупен кадар на Кирил кој влегува во црквата целиот задишан. Тој доцни - другите свештеници се веќе таму, и нивната утринска служба е веќе започната.

Сцената со погребот е завршена, но каде таа завршува е уште попроблематично од тоа каде таа започна. На некој начин, гледачот сфаќа дека е завршена дури по настанот, кога камерата е веќе во црквата и кога веќе почнува нова сцена. До овој миг, опстојува едно очекување дека кинематографијата ќе се врати на сцената со погребот, за да ја заврши прекинатата панорама назад на закопот, затоа што движењето на камерата е намерно такво, не импулсивно, на што укажуваат внимателно исцртаните агли. Како што камерата продолжува да го врамува својот предмет во нова рамка, на тој начин менувајќи ја и концептуалната референтна рамка, чувството на една унифицирана сцена - погребот - му го отстапува местото на едно прикажување на сè што се случува во истото географско подрачје. Камерата покажува што може да се види со посредство на, во една физичка смисла, стоењето на различни места во истото подрачје, како што е тоа случајот со погребот, но географската одредница на блискост не создава чувство на постоење на унифицирана приказна или на унифицирана перспектива. Она што таа, на еден начин, го прави, е едно темелно нарушување на единството на местото со преминување на ликови чија поврзаност со погребот е, во најмала рака, проблематична.


ANTES
DA CHUVA
Milcho Manchevski, 1994



Кирил е единствената личност во сцената која гледачот може да ја препознае како лице од претходните сцени, но тој се чини како во целост незасегнат со погребот. Англичанката е Ен, која гледачот ќе ја запознае многу подобро во втората приказна, но таа овде останува енигма. Момчето со фотоапаратот останува анонимно, иако според кариранаата кошула може да се идентификува како едно од децата кои фрлаа куршуми во огнот на почетокот на приказната. Овие тројца поединци не се поврзани меѓу себе на никаков друг начин освен во поглед на географијата, која овде се чини како повеќе да наликува на некаква случајна околност отколку на некакво единство на простор со некаква цел. За разлика од ограденият и ненаселен пејзаж близу почетокот на оваа секвенца, последователните кадри при нејзиниот крај се отвораат кон надвор стигнувајќи до една проблематична, дури контрадикторна, врска помеѓу луѓето и земјата - до една динамична прераспределба на луѓе и на земја која не може да се објасни со повлекување некаква едноставна паралела помеѓу заедништвото на една група луѓе и заедништвото на просторот.

Наративно, сцената со погребот го нарушува секое можно чувство за постоење на линеарна наративна линија затоа што неговото место во времето на раскажувањето е несигурно. Гледачот гледа многу нешта, но иконичната димензија доминира над значењето на сцената во една поголема наративна структура. Раскажувачката отвореност во поглед на можностите е силно изразена во текот на секој миг од двеминутната секвенца на камерата во движење, а повеќе може да се каже дека сцената повеќезначно запира отколку дека завршува. Како последица на тоа, таа останува широко отворена за толкување, без крај, а сепак парадоксално сугерирајќи едно емпатично затворање во поглед на нејзиниот предмет - смртта на двајцата мажи. Приказната се развива низ филмот, а оваа сцена му останува достапна на регистарот на гледачот за толкување настани, затоа што таа не е директно сопоставена на еден наративен начин со сцените кои се наоѓаат непосредно пред и по неа. Она што се случува со оваа сцена во умовите на гледачите го сугерира тоа во колкав степен гледачот се движи слободно во доменот на неприкажанато значење на филмот. Гледачите посегнуваат по сцената со погребот на крајот на филмот, кога доаѓа до целосно отворање на временската референтна рамка, што прави простор за разни прераспределби, сопоставувања и секвенци кои се наоѓаат во големиот временски вител. Тие во сеќавањето се навраќаат на погребот и ја ставаат сцената во нова рамка, во нова согледба, т. е. како погребот на еден од главните ликови, на Александар. За оние што помнат дека имаше два гроба, неговиот братучед кој беше убиен со вила, во умот, поставен



е да почива покрај него. Тоа, со други зборови, значи дека Александар, од кинематичка гледна точка, во оваа приказна од три дела умира пред да живее. И тоа не е затоа што гледачот се сеќава како изгледале телата во сандаците, ниту, пак, кинематографијата се враќа на местото каде што се одвива погребот. Гледачите кои доаѓаат до сознанието дека тоа е погребот на Александар самите доаѓаат до тој заклучок, постигнувајќи затворање со присетување на сцената и ретроспективно создавајќи ја крајната точка на една линеарна наративна линија за Александар. Визуелниот знак кој го потврдува ова читање - за гледачите кои го прифаќаат - е присуството на Ен и нејзината емотивна реакција на сцената, она место каде камерата запира по движење од речиси две минути. Токму врската на Ен со оваа сцена, не онаа на Александар, е онаа која го побудува толкувањето дека оној што се

погребува е Александар. Во секој случај, како што за тоа ќе зборувам понатаму во есејов, ова не завршува тука, затоа што она што, исто така, се погребува овде - како што тоа го покажува кинематографијата - е линеарното раскажување.

И додека секој кадар во овој филм е сочинет различно и функционира различно во приказната, примерот со сцената на погребот го типизира тоа како кинематографијата ги отвора значењата на она што е фотографирано. Прераспределби се јавуваат во многу насоки, често изненадувачки, црпејќи го значењето на секоја слика на многу различни начини во сите три приказни. Поради тоа што референтната рамка постојано се поместува, гледачот искусува поголем број точки на ориентација додека го гледа филмот. Секој чин на перцепција прави повторно врамување на други елементи од приказната и им дава различно значење. Обично, еден главен развој на заплет го понесува гледачот низ една секвенца како на концептуални, така и на буквални повторни врамувања. Секојпат кога гледачот нема да го предвиди она што ќе се случи следно, тој реагира така што ја реконцептуализира приказната што се раскажува за да вметне во неа нови значења, нови размислувања за тоа што се случува - само за да држи чекор со приказната. До еден извесен степен, ова се случува во сите добри филмови, но тоа обично се случува преку перспективите на еден или два лика. Во овој филм во игра се многу повеќе перспективи, а, освен тоа, тоа си останува така. Овој филм нема некаков краен заклучок, и нема таков лик кој нешто такво конечно сфаќа. Перцепцијата на гледачот на филмските слики станува едно сложено искуство од еден посебен вид, еден граничен заплет кој упатува на тоа како може да се сфати овој филм. Поради тоа што филмот ги допира прашањата на прераспределбата како на едно рефлексивно, така и на едно репрезентативно ниво, гледачот ги споделува главните проблеми на продолжителното погрешно сфаќање и повторно согледување со ликовите во приказната. Во секој миг, филмот е за неговата сопствена врска со гледачот во иста мера колку што е и за поврзаноста помеѓу ликовите во приказната. Не е сè во игра одеднаш - ова е еден внимателно модулиран експеримент - но во игра е повеќе од она за што, општо земено, гледачот е свесен во кој било соодветен момент.

Монтажата на Манчевски укажува на тоа дека такво нешто како чиста индексна слика во филмот воопшто не постои, дури и кога сликите се чинат како едноставни и очигледни кадри. Тој создава една монтажа која ја преиспитува репрезентативната филмска слика на основното описно ниво, фрлајќи сомнеж на способноста на гледачот да види каков било јасен опис каде било во филмот и да каже дефинитивно што е на екранот во некој соодветен миг. Тој нагласува дека филмската слика е еден иконичен знак чие значење е проблематично. Поместувачката референтна рамка влијае како на одделни слики или ликови, така и на цели сцени. Една иста сцена може да понесе различни значења, што е една промена која може да се појави како во една сцена, така и ретроспективно. Овие значења не се надоврзуваат во некаква серија на негации - првин е ова, не, потоа е тоа. Гледачот попрво ги има предвид сите овие различни значења истовремено. Помислата дека погребот е на Александар не ги негира првичните согледби за заедницата или за другите одделни ликови во секвенцата. Тоа попрво поставува уште една димензија на оваа сцена во умот на гледачот.

Жени, време, фотографии

Огледите, рецензиите и написите за „Пред дождот“ во основа го третираат филмот како приказната на Александар. Несомнено е дека тој е еден од главните ликови во филмот, но има и важни женски ликови кои се клучни за филмот, и кои се клучни дури и за разбирливоста на приказната за Александар - како што е тоа случајот со Ен која размислува за тоа чиј може да е погребот. Младата муслиманка Албанка, Замира, е клучна фигура во првата и во третата

приказна. Една нејзина фотографија, пак, игра клучна улога во втората приказна. Таа во филмот има едвај неколку реченици дијалог, но тоа во првата приказна речиси и не се забележува, затоа што заветот на молчење на Кирил - додека не го прекрши - нему му ја допушта можноста за дијалог уште помалку. Замира е самата по себе една прераспределба на модерни и на традиционални идеи за жените. Таа е жена чиј родов идентитет е проблематичен за гледачот и за нејзиното семејство, иако не и за неа самата. Гледачот најпрвин ја гледа како бегалец во манастирот, кога Кирил ноќта ја открива во неговата соба. Многу гледачи најпрвин не се сигурни дали овој лик на тинејџерска возраст е девојче или момче. Така кратко потстрижена и во сина синтетска спортска маица, и со поголемиот дел од телото во сенки, таа лесно може да се замени за момче - особено кога се наоѓа спроти Кирил, кој е еден младолик маж, еден маж кој наликува на момче. Кога тој ја врти светилката која виси на една жица од таванот за да ја запали, таа клекнува и ја покрива главата исплашено и го моли: „Не удирај ме, те молам!" Тој исчекорува наназад и таа го гаси светлото, молејќи го: „Не издавај ме". Кога тој ништо не ѝ одговара, таа прво помислува дека тој е нем, а потоа претпоставува дека, едноставно, не знае албански. Таа, пак, не зборува македонски. Културниот јаз помеѓу нив, во ретроспектива, кога гледачот подоцна ќе сфати дека таа стигнала тука пеш, а набргу потоа е подготвена да тргне на едно меѓународно патување, изгледа двојно ироничен. Таа се оддалечува од него и оди во аголот на собата - што, исто така, не е долго патување - и се покрива со ќебе. Отпрвин изгледа како тој да е подготвен да ја предаде, но потоа се премислува и нејзините дејства почнуваат да ги управуваат неговите. Тој оди во градината (онаму каде гледачот го гледа за првпат) и ѝ носи неколку домати. Таа ги јаде прегладнето и нежно, со еден изразено женски глас, му вели: „Се викам Замира" и „Ти си добар". Во овие први сцени со Кирил, изгледот на Замира, нејзината самоувереност и преземањето ризик како бегалец, сето тоа сугерира дека се работи за една силна и бунтовна личност, и покрај нејзиниот страв од тоа да не биде удрена. Гледачот може лесно да претпостави дека таа е така кратко потстрижена затоа што таа се потстрижила така самата, како еден своевиден чин на бунт против традиционализмот.

Се чини дека таа, исто така, е прилично снаодлива. По погребот, мажите Македонци одат во манастирот и инсистираат да го пребараат. Тие ја испретураат секоја соба и не успеваат да ја најдат Замира, а таа сепак се појавува во собата на Кирил таа ноќ. Сега таа, со повеќе доверба во него, му ја зема раката, а потоа се опушта на подот во собата, потпирајќи се на лакотот, и го гледа додека тој лежи во креветот. Камерата зад неа ја нагласува нејзината убава телесна градба, при што гледачот ги гледа нејзините црвени тренерки и синатa спортска маица - нејзините алишта се чиста спротивност и на традиционалната и на модерната женска облека. Очите им се сретнуваат, но тие сè уште се далеку еден од друг во собата, додека надвор веќе се зазорува и во собата на Кирил влегува еден сомничав монах. Кирил е протеран од манастирот поради тоа што ја криел, а веројатно и зашто монасите претпоставуваат дека Кирил имал сексуален однос со неа. Како и да е, гледачот не гледа дури ни како Кирил и Замира се прегрнуваат, при што и впечатокот што тие го оддаваат е прилично различен - а тоа е дека тие останале на спротивните краеви на собата. Откако некое време патуваат пеш, оддалечени од манастирот и наоѓајќи се сами во планината, тој многу чудно и збунето ја бакнува во образ, а таа силно го прегрнува. Кирил ѝ ветува дека ќе ја однесе во Скопје, дека ќе ја заштити и дека никој нема да ја најде. Иако таа не разбира што вели тој, подготвена е да оди со него.

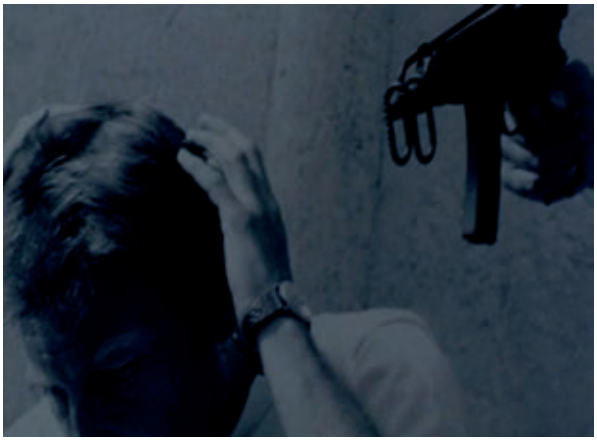
Кирил едвај завршува со зборувањето кога одеднаш се наоѓаат опколени од вооружени мажи Албанци. Меѓу нив е и дедото на Замира, кој, за разлика од поголемиот дел од другите мажи, не е вооружен. Нејзе ѝ олеснува и среќна е што го гледа, но тој покажува само гнев и одвратност кон неа. Тој ја удира силно по лицето, по што таа повторно и повторно се наоѓа долу на земја. Иако целата раскрвавена, таа продолжува да станува и да се расправа со дедо ѝ,

велејќи му дека Кирил ја сака. Кирил се обидува да ја заштити од ударите, но е лесно совладан од другите мажи, кои го туркаат и го држат прикован за земјата. Дедо ѝ ѝ вика на Замира, нарекувајќи ја „курва“ и „ороспија“, по што, гневен, вели: „Те заклучив дома. Ти ја истрижав косата. Треба ли и да ти ја избричам главата?“ Тој ја потстрижал кратко за да ја казни, а особено како казна за однесувањето кое тој го сметал за сексуално неморално - тоа што таа одела сама во трлото. А сега, наоѓајќи ја со Кирил, се чини како само уште еден доказ за истата неморалност. Според дедо ѝ, тоа што е кратко потстрижена е една лишена од сексуална димензија и понижувачка казна, што е еден индексен знак на нејзината непослушност која треба да ја засрами и да ја држи дома. Иронично, гледачот не може, а да не си помисли дека кога таа би била на некое место како Лондон или САД, тоа би било една мошне модерна, современа фризура. Социјалниот контекст е важен!

Според начинот на кој е раскажана приказната на Замира, филмот е наклонет сочувствително и со симпатии кон неа, што се искажува со тоа што таа, од една страна, се прикажува како индивидуа, а од друга, преку претпоставките што се прават за неа. Така, на пример, филмот го свртува вниманието на резервираноста која таа ја има кон Кирил наспроти обвинувањата за промискуитет и насилство кои се упатуваат кон неа. Како контраст на сигурностите на предрасудата, филмот на гледачот не му дава одговори на прашањето што се случило со Бојан во трлото и кој го убил со вила. Дали Бојан ја нападнал, дали Замира го убила во самоодбрана, останува да лебди во раскажувањето како едно прашање без разрешница. Постојат навестувања и претпоставки за тоа дека и двајцата би можеле да ги сторат дејствата кои им се придодаваат, но се чини дека никој не знае со сигурност што се случило, па дури ни тоа дали Замира е воопшто на кој било начин вмешана во смртта на Бојан. Меѓу мажите, противотровот за ова незнаење е засилувањето на нивната предрасуда против Замира како млада жена која побудува несигурност поради тоа што излегла сама. Таа излегла од куќата, излегла од селото, излегла од културата сама. И Македонците и Албанците ја нарекуваат курва. Овде нема етнички конфликт!

Индексното размислување се согледува како авторитарно и ограничено секогаш кога ја губи неговата сигурност. Стариот свештеник на почетокот на приказната не се прикажува како авторитарен, туку само како авторитативен, кога, повикувајќи се на народната, традиционална мудрост, вели дека мувите касаат, што значи дека ќе врне. Сепак, кога се начнуваат социјални прашања поврзани со човековата слобода, индексните клишеа се покажуваат како авторитарни затоа што се прикажуваат како арбитрарни - барем за луѓе како Замира. Индексното значење се појавува како идиом на нетолеранција, препознавајќи само едно и единствено значење и отфрлајќи го толкувањето како една функција на натурализирање на знакот. За разлика од тоа, самата Замира има имагинација. Таа размислува иконично, поточно повеќе размислува за она можното отколку за она сигурното. Кога Замира ги одбива индексните значења кои и се наметнуваат, кога таа одбива да биде послушен објект, таа ја одбива сигурноста за себе и ризикува со непознатото со тоа што бега, со тоа што се крие во христијански манастир и со тоа што ја напушта заедницата заедно со Кирил, со еден млад човек кој се однесува со неа со почит, но кого едвај го познава. Ова е истата Замира која страсно и со добредојде го свртува лицето кон дождот на крајот на филмот и која наоѓа олеснување и надеж кога тој ја облева, што претставува своевидно симболично прочистување од културата која неподносливо ја стега и задушува. Ова е начинот на кој филмот ја запаметува и вреднува во нејзиното последно прикажување во него, во нејзиниот моментум на надеж и слобода - моментум кој доаѓа по дождот, а не пред него.

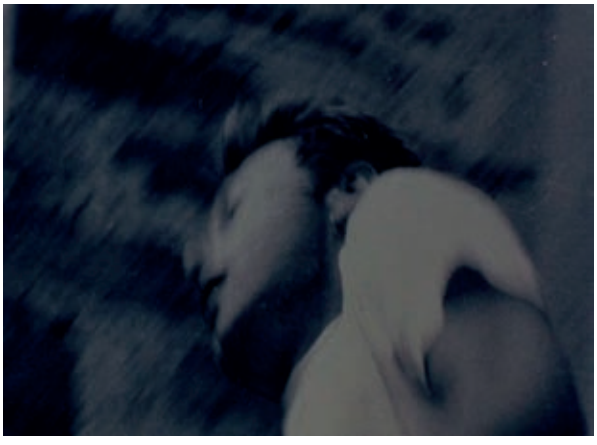
Замира е обвинета за многу повеќе отколку само за нејасното обвинение за несигурност. Нејзиниот дедо вика: „Ќе започнеш војна!“, но таа не започнува војна. Таа е единствената од нив која умира. Што има направено оваа современа Елена Тројанска? Нејзиното општествено злосторство е од епистемолошки вид. *Таа одбива да земе учество во создавањето сигурност*.











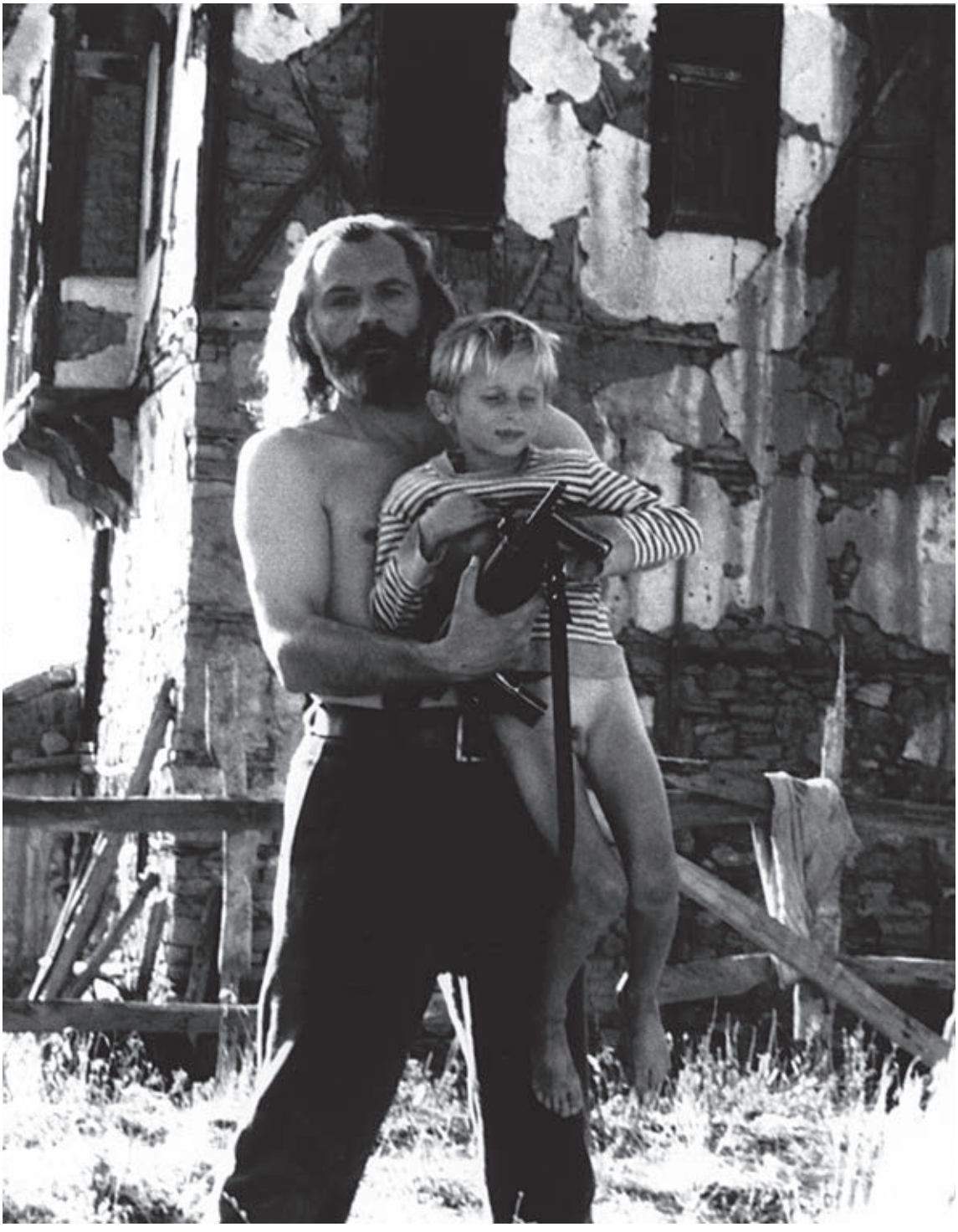


Како еден индексен знак, ова е нејзино посебно задолжение. Во индексната семиотика, објектот - не субјектот - е изворот на значење, изворот на сигурност, оној што ја гарантира веродостојноста. Тоа е причината зошто послушноста на објектот е толку важна. Послушноста е единственото прифатливо дејство, затоа што индексниот знак ја поништува можноста за толкување. Но оваа послушност е нешто повеќе од едно индивидуално дејство. Таа претставува една клучна семиотичка функција како митско потекло на сигурноста на културата. Верувањето во природната слика, верувањето дека вистината зрачи од објектот, без оглед на тоа како е таа согледана од субјектот, стапува во директен конфликт со имагинацијата на Замира. Она што за неа е слобода, една променлива врска со општеството, е една огромна епистемолошка закана за мажите како што е нејзиниот брат. Се чини како нејзиниот дедо да е под помала закана, затоа што тој е поубеден дека може да ја натера на послушност. Кога тој не успева во тоа, Али пука, така одеднаш во преден план ставајќи го исламското право за бранење на честа на сопственото семејство од сексуална нечистотија.[22] „Пред дождот" ја истакнува ревноста со која мажите му даваат сексуална димензија на овој семиолошки проблем. Тие иконичната имагинација ја поимаат како промискуитет, а епистемолошката чистота на нивната индексна семиотика како чистотата на крвната т. е. роднинската поврзаност.

Како што приказната во следните две приказни се развива, така и создавањето сигурност се свртува кон вклучувањето создавање временска сигурност - за гледачот кој можеби се чувствува многу далеку од оваа индексна предрасуда, но, всушност, не е. Овој филм е добро познат по начинот на кој си игра со времето. Искуството на гледањето на овој филм вклучува многу изненадувања, многу преврамувања, но преврамувањето на самата темпоралност е едно од најголемите изненадувања кои тој ги приредува. Многу критичари ја категоризираат приказната како „циркуларна", но притоа забораваат да кажат дека циркуларноста која ја согледуваат не е видлива дури до доцна во филмот.[23] Гледачите обично го гледаат филмот како линеарна приказна сè до околу петнаесетина минути пред крајот. Потоа доаѓа до едно ненадејно преврамување на темпоралната перцепција, при што гледачите сфаќаат дека „пред" е, всушност, „потоа", и дека тие се движеле во круг без да го знаат тоа. Во секој случај, оваа циркуларност игнорира многу предупредувања - кои се и испишани како графити и искажани од страна на стариот свештеник - дека „кругот не е тркалезен". Ваквите толкувања, исто така, ја игнорираат важноста на женските ликови во филмот, иако токму Замира е онаа која е клучна за согледувањето на циркуларната темпоралност во „Пред дождот". За гледачот е лесно да види како Замира е експлоатирана за да им служи на индексните верувања на „тие", на насилните мажи од Балканот кои ја гонат и кои веруваат дека на тој начин ја зачувуваат својата култура. Потешко оди со согледувањето на сопствените индексни значења, а особено на оние кои во себе вклучуваат временски концепти. Имено, Замира е подеднакво експлоатирана од „нас", од гледачите кои се обидуваат од овој филм да направат една циркуларна приказна.

22 Против оваа практика (која се сретнува само во некои муслимански заедници) имаат пишувано многу жени. Погледнете го, на пример, Мекејовиот опис, во Саудијци (Saudis), на 139. и 140. страна. Мекеј објаснува дека на ова убивање повеќе се гледа како на право (или на должност) на машките припадници на семејството на жената, како што се браќата или татковците, отколку на нејзиниот маж.

23 Погледнете, на пример, кај Жижек, во „Мултикултурализам". Жижек има негативен став кон овој филм.







Замира служи како оска за преврамувачкиот дел од приказната како циркуларна кога гледачот ќе ја види накусо во третата приказна. Таа зирнува од ходникот и го гледа гостинот седнат во дневната соба - Александар, кој е дојден во посета на нејзиниот дедо. Овој краток поглед ја нагласува нејзината фризура, затоа што гледачот ги гледа само нејзините глава и лице. Нејзиниот брат Али брзо ја брка оттаму, но повеќето гледачи препознаваат кој е тоа. Поради тоа што првата приказна завршува со смртта на Замира, кога таа се појавува во третата приказна жива и здрава, гледачот одеднаш ја подразбира оваа трета приказна како флешбек. Нејзината смрт допрва треба да се случи. Замира повторно се појавува на многу подолго време кога Александар ја спасува. Кога тој ја наоѓа во колибата кај трлото, тој ја изнесува и тие заедно излегуваат оттаму. Гледачот не само што ја уочува карактеристичната фризура, туку и сината спортска маица и црвените тренерки што таа ги носи во првата приказна. Многу други ликови од првата приказна повторно се појавуваат и во третата, но никој од нив кај гледачот не ги побудува истите реакции - затоа што никој од нив не умира во првата приказна. На крајот на третата приказна, кога Алекс е застрелан, тој и вели на Замира да бега, и таа бега трчајќи. Замира е таа која го води гледачот - или можеби е подобро да се каже дека го побрзува гледачот - на еден кружен начин назад на почетокот на првата приказна. Се чини како филмот да завршува онаму каде што започнува: Кирил бере домати, стариот свештеник му вели дека ќе врне, тие си одат од градината на врвот на ридот, а во далечината се гледа манастирот со неговата црква покрај езерото. Сепак, гледачите сега таму гледаат уште некого: тоа е Замира која трча кон врвот на ридот од еден правец, додека Кирил и стариот свештеник заминуваат од него во друг правец.

Во перцепцијата на филмот кај гледачот, изгледот на Замира, особено нејзината фризура, може да функционира и како иконичен знак, со еден голем дијапазон различни значења, и како индексен знак, при што и обата претставуваат моќни начини за нејзино препознавање кога и да се појави во филмот. Фризурата како иконичен знак варира во зависност од културната референтна рамка – во очите на некои како казна, а за други како модерна и современа. Во секој случај, фризурата како индексен знак, како начинот на кој гледачот ја препознава Замира како истата индивидуа, останува непроменлива во текот на целиот филм. Прочитана како иконичен знак, таа варира со зависност од прераспределбите, од социјалниот контекст, но прочитана како индексен знак, тоа не е случај. Иконичниот знак кажува нешто за неа како личност. Индексниот знак е далеку поограничен и редуктивен, и се занимава само со нејзиниот физички изглед. Имено, индексни знаци може да се користат за идентификување на мртви тела. Досега, како последица на тоа што Замира е искористена како главна точка за определување на темпоралната насока на приказната, чувството за неа како личност станува секундарно, па дури и непотребно. Тоа е и причината зошто ликот на Замира е често изземен од критичките описи на филмот. Ако приоритетот на гледачот е создавање темпорална насока за приказната, тогаш Замира функционира само како еден знак кој на гледачот му овозможува да конструира една циркуларна приказна. Замира, како една жена од вториот или од третиот свет, заминува вртејќи се во орбитата како носител на на идеализирана циркуларност, сигурност и природа.

Сепак, оваа циркуларна приказна може да биде само делумна. Смртта на Замира кон крајот на првата приказна го завршува таканаречениот круг. Ова е местото каде што кругот се крши, каде не успева да биде тркалезен. Кружното толкување, едноставно, се храни со сопствените илузии, не земајќи ги предвид втората приказна и нејзиниот главен лик, Ен, жената Британка. Исто како Али, Англо-Американскиот гледач кој верува дека филмот е циркуларен когнитивно ја убива неговата (или нејзината) сопствена културна сестра – не за да осигура

сексуална чистота, туку да осигура темпорална чистота. Како и етничката припадност, и за циркуларната темпоралност може да се чини дека со себе носи една објаснувачка моќ со која им дава смисла на нештата на оној најосновниот начин. Но, во овој филм, темпоралната чистота се покажува исто толку празна и шуплива како и етничката чистота.

Вреди да се праша зошто гледачите воопшто мислеле дека приказната се одвива по една линеарна наративна линија. Првата приказна е конструирана мошне слободно во поглед на темпоралноста. На пример, ниту камерата ниту резовите не ги следат точно движењата на ликовите, на Кирил и на стариот свештеник, додека тие чекорат надолу кон црквата до манастирот.

Има едно чувство на отворања помеѓу кадрите, кое создава чувство дека може да се случуваат други нешта во исто време - што го потврдуваат резовите во погребната сцена. Настаните во манастирот се дел од еден ритуал на секојдневна рутина, така што сите денови си наликуваат еден на друг. Временските промени се повеќе поврзани со ноќта и денот и со временските прилики, без и со дожд. Гледачот има едно грубо чувство во однос на последователноста на деновите, но чувството на линеарното време е грубо, приближно и често нејасно и матно. Се чини како ова да не е особено важно, затоа што има и едно чувство дека можностите се удобно ограничени: во првата приказна сите патуваат пеш. Опсегот на можности се чини концептуално и имагинативно ограничен, и, како резултат на тоа, исполнет со ритамот на чекорењето. Линеарното време е најистакнато кај настаните кои кружат околу Замира, често носејќи го значењето на тоа кој знае што за Замира и кога тоа го знае. Така, на пример, за да се разбере оној гест на Кирил со кимнувањето со главата кој претставува лага кон преостанатите свештеници, гледачот мора да има чувство дека сцената се појавува откако тој неа ја наоѓа во неговата соба, а не претходно. Како и да е, поради тоа што односот на Замира со другите ликови од првата приказна е, во најмала рака, проблематичен, елементите на линеарното раскажување кои почнуваат да се акумулираат околу неа видена како бегалец не му пречат на толкувањето на приказната како една целина.

Крајот на првата приказна е емпатично поткопувачки во поглед на чувството дека една сцена следува како директно продолжение на претходната сцена. Сликата на Кирил седнат на куфер, со погледот во мртвата Замира која лежи на земја, поради тоа што постепено се губи до целосно затемнување, се чини како да е последниот кадар, но потоа има уште еден. По целосно затемнетиот екран следува еден кадар на жена во стаклена туш-кабина. Сликата е среден кадар на кој е прикажана таа низ прошарано стакло. Таа додека се тушира плаче, но не зборува. Жената е Ен, а филмот овде ја покажува првпат по погребот. Моментот со црниот екран на гледачот му дозволува когнитивен скок назад до погребот како до онаа сцена од претходно која е важна за разбирањето на оваа сцена. По сцената со туширањето повторно следува целосно затемнување на екранот, и таа така завршува, со црн екран - што, самото по себе, е еден вид кинематичка стаклена туш-кабина. Оваа сцена со туширање одразува една линеарна темпоралност во однос на историјата на американскиот филм, и претставува своевиден ироничен коментар на Хичкоковиот „Психо“ и на самиот жанр таканаречени „слешер“ филмови. За разлика од Мерион Крејн и многубројните други жртви во овие филмови, Ен е безбедна од напад од зад таа цврста стаклена врата, на што јасно укажува црцорењето на бистрата вода во одводот во беспрекорно белиот под на туш-кабината. Таа не е, и нема да стане, жртва на насилство. Сепак, во нејзиниот простор заштитен со стаклени ѕидови и таа се чини заробена, изолирана и сама, исклучена од светот.

Кадарот дури не понудува ни никаква просторна ориентација надвор од стаклените ѕидови. Ова туширање може да се случува каде било - Скопје, Лондон, некој друг град - каде било во светот каде што има струја и водовод. Дење, ноќе - може да биде и тогаш и тогаш. Влажно е, да, но не затоа што е сезоната на дождови. Ен е прикажана во нејзиниот сопствен емоционален свет. Овде таа се чини како дури и поисклучена од општеството отколку во долгиот панорамски приказ на

погребот, затоа што оваа сцена во целост ги нарушува и временските и просторните ознаки на првата сцена. Кога филмот преминува на вториот црн екран и го најавува почетокот на втората приказна со приказ на насловот, гледачот станува свесен за тоа дека нема поим како првата и втората приказна може да се временски поврзани. За гледачите кои очекуваат линеарно раскажување, ова измачувачко прашање добива на интензитет додека втората приказна напредува низ еден брз колаж на слики и звуци од животот на Ен во Лондон.

Втората приказна почнува со Ен која чекори низ модерните канцеларии на фотографската агенција каде што работи. Сите зборуваат англиски, и луѓето чекорат забрзано низ просторот во сите насоки, како просторот да ги отежнува нивните цели. Нема назнака за тоа каде е канцеларијата, во каква зграда е сместена, каде е зградата, или дали е дење или ноќе. За еден урбан гледач од Западот, првата приказна создава едно толку силно чувство на отуѓување, што ова ненадејно враќање во канцеларискиот живот доаѓа како вистинско изненадување, а неговата рутинска пракса на западниот гледач му се чини истовремено и позната и бизарна, затоа што чувството на временско-просторна дезориентација продолжува - иако просторот сега е поголем од оној на туш-кабината. Во уредничката канцеларија на Ен има долги маси осветлени со флуоресцентни светла. Чувството за време го сочинуваат поголем број симултани ориентациони точки кои се осознаваат од мали парчиња информации додека таа работи. Таа разговара по телефон со некој фотограф додека гледа фотографии и слуша вести на радио, додека во фон доаѓаат и исчезнуваат звуците од музиката на Бисти Бојс паралелно со доаѓањето на еден помошник од канцеларијата кој грубо фрла еден пакет пред неа. Овие бројни прераспределби во секојдневниот живот на Ен немаат линеарна организација. Тие се појавуваат случајно, без некој определен распоред - таа разговора со оној кој ќе се јави, слуша што и да е на радио додека е на работа, ги гледа фотографиите од секој следен пакет кој ќе и се најде под рака, и така натаму. Камерата ја следи, ни покажува што прави таа, во што гледа. Ен е во речиси секоја сцена во втората приказна, и, во оваа смисла, тоа е приказна за неа, нејзина приказна, но нејзиниот живот е еден пресек од многу незавршени гласови, звуци и слики во еден очигледно произволен колаж без некаква значајна прогресија.

Ен го концептуализира нејзиниот живот темпорално, но притоа нејзината цел е да ги спречи изненадувачките прераспределби во нејзиниот живот, за луѓето што ги познава да не доаѓаат во меѓусебни средби и судири. Таа размислува во некој вид линеарно време, но тоа е времето во еден ден, во еден „нејзин" ден - со мајка и се гледа за ручек, со нејзиниот отуѓен сопруг Ник за вечера, помеѓу ручекот и вечерата се нејзините работни часови - еве како таа го организирала „нејзиното време". Времето кое го искористува времето според часовникот како еден метод на организација е едно во голема мера субјективно и лично време. Првото појавување на Александар во филмот се случува во ова милје. Тој „би требало да е во Босна", како што вели Ен, очигледно изнервирана, кога Александар ја изненадува среде улица додека таа е со мајка ѝ. Толку од организацијата на Ен на „нејзиното време". Втората приказна на гледачот му го прикажува начинот на кој Ен се движи низ „нејзиниот" ден, или денови, во еден монтажен колаж на прераспределби кои ги типизираат нејзините согледувања и нелогичноста на нејзиниот живот. Таа има маж, љубовник и мајка кои, секој од нив посебно, ги отфрлаат приоритетите кои Ен си ги има поставено за себе и се обидуваат сосила да ја натераат да ја заземе улогата на жена која секој од нив ја има наумено - иако не со истиот маж. Ник звучи конзервативно кога предлага да се вратат во Оксфорд и, со призвук на презир, додава: „Можеш и да се откажеш од онаа твојана работа". Александар, во негов стил, можеби се чини потолерантен, но и тој го бара истото кога ѝ вели на Ен да појде во Македонија со него, давајќи ѝ авионски билет кој веќе го купил за неа. И двајцата мажи изгледаат апсурдно, а не логично, во побарувањата кои ѝ ги наметнуваат. Во оваа рамка конструирана од други, Ен зазвучува контрадикторно кога се обидува да ги одбие нивните обиди да ја контролираат, да дефинираат која и што е таа. Така, на пример, на вечерата

со Ник, таа му кажува дека е бремена, дека тој е таткото, дека таа навистина се грижи за него, и дека сака развод. Ова за неа има смисла, но тој е вчудовиден и се чувствува изневерен.

Прераспределбите во втората приказна не ја испраќаат пораката на логиката од спрегата причина-последица, а тоа не го прави ни Ен како лик. „Нејзиното време" е многу повеќе едно прашање за тоа кој го „троши" времето со кого, отколку за тоа што доаѓа пред или по нешто. Така, на пример, гледачот го има впечатокот дека не е важно дали таа ќе се види со мајка ѝ пред или откако ќе се види со Александар, сè додека таа не се гледа со нив во исто време. Ова е причината поради која гледачот лесно го губи чувството за пред и после во овој дел. Гледачот ги гледа очигледните рутински дејства на Ен, но притоа самиот од себе не си сугерира никаков посебен линеарен распоред, а уште помалку некакво чувство на причина и последица. Работејќи во соба во фотографската агенција, минувајќи ја улицата, чекорејќи по тротоарот, сретнувајќи се со мајка си, минувајќи време со Александар, минувајќи време со нејзиниот сопруг, зборувајќи на телефон - овие дејства формираат еден колаж, но не и една линеарна наративна линија. Како е ова временски поврзано со првата приказна? Гледачот се стекнува со едно сè повознемирувачко чувство дека не го знае тоа.

Врските со првата приказна се појавуваат кога пред гледачот почнуваат да се појавуваат документарни фотографии од насилствата на Балканот. Гледачот ја гледа Ен во канцеларијата во агенцијата како разгледува црно-бели документарни фотографии рано во втората приказна. Документарните фотографии категорично го наметнуваат нивното индексно значење, нивните вистинити вредности како индексни слики, една сликовитост која потекнува од фотографираниот објект. Ен прво ја зема (сега веќе) познатата фотографија од изгладнетиот и исцрпен човек во еден од српските логори.[24] Овде таа е една од групата црно-бели фотографии меѓу кои има и прикази на мали осакатени и расплачени деца, при што има и деца кои лежат мртви по ќошевите. Има и фотографии од луѓе со автоматски пушки, меѓу кои и една на која се гледа еден насмеан човек со кукаст крст на раката, како и слики на кои се прикажани луѓе како тажат на гробови.[25] Како што Ен гледа слика по слика, така секоја од фотографиите е прикажана на цел екран. Повеќе од една минута, филмскиот екран е во целост исполнет со нивната индексност. Во поголемиот дел од кадрите, филмската камера се движи по фотографиите, притоа задржувајќи се на различни детали, при што тоа на моменти е прилично забележливо, како во случајот со вертикалниот панорамски приказ на човекот со кукастиот крст.

Камерата потоа се фокусира на Ен додека ги разгледува фотографиите. Гледачот на филмот, по изложеноста на документарните фотографии на целиот екран, забележува како сега Ен е поставена помеѓу фотографијата и нејзиното директно перципирање од страна на гледачот на филмот. Таа со телото делумно го покрива прикажаното на фотографиите додека се наведнува над нив. Во еден крупен кадар, каде Ен зема една слика в раце за да ја погледне од поблиску, гледачот на филмот ги гледа само нејзините очи и белата задна страна од фотографијата. Во системот на верувања на индексната фотографија, ниту гледачот ниту фотографот не се важни за нејзиното значење, затоа што ниту еден од нив не се впушта во толкувања на наводното самодоволно значење кое зрачи од фотографираниот објект. Повторливото вклучување на Ен во истата рамка со една фотографија упорно ја прикажува нејзината субјективност како гледач - таа добива мрачен изглед, вознемирена од она што го гледа на фотографиите - но ова внимание

24 Цуковиќ, „Исцрпен човек". Оваа фотографија е користена многу во британските и американските телевизиски и пишани медиуми кои ја осудуваа српската агресија во војната во Босна од која еден дел беше и повторната употреба на концентрациони логори како оние во Втората свестска војна. Документарните фотографии прикажани во оваа секвенца се од Цуковиќ, Хачингс, Амента, Шанел, Бисон, Џонс и Беч.

25 Ова се вистински документарни фотографии направени во раните деведесетти години на минатиот век. Фотографиите на Замира и Кирил, како и фотографиите на затвореникот кои Александар ги гледа во неговиот дом во Македонија, се направени за филмот.



争いの地には奇跡の映画が生まれる

橋本 勝



Rade Serbedzija i «Før regnet faller».

Makedonsk talent

FILM

FØR REGNET FALLER
Regi: Milcho Manchevski
Originaltittel: Before the Rain
Makedonsk/britisk/fransk

FILMEN «Før regnet faller» er en imponerende dyktig debut. Nesten for dyktig. Den makedonske regissøren Milcho Manchevskis formidabelt ekkoog vel-polerte teknikk kommer nesten i en slags motsetning til filmens tragiske og opprivende innhold. Jeg vil ikke påstå at Manchevski eksitasjoner voldenhan viser - det ville være uvettfordig. Og likevel – noe essensielt glatt og dekorativt i stilen distanserer oss etter hvert fra tragedienе han filmer.

Filmen i som vant Gull-løven i Venezia i fjor) består av tre episoder som sammen danner en «sirkel». Denne strukturen er uten tvil inspirert av idéen om konfliktene mellom folk og religioner på Balkan som en ond sirkel av nag, mistro og hevn. Men den har en utilsiktet, negativ bivirkning – den episodiske formen eksemplarer det litt overflødige i behandlingen av de tre historiene. Jeg synes ikke Manchevski helt klarer å gi dem spontan menneskelig dybde, å gjøre dem helt uunnværlige for oss.

Nærmest kommer han i den siste episoden, hvor en desillusjonert middelaldrende pressefotograf (svært godt spilt av Rade Serbedzija – et svanlig talent, og en svanlig sterk personlighet) vender hjem til sin lille fødeby og blir blandet inn i konflikter mellom de kristne makedonerne og en minoritet av albanske muslimer.

Den første episoden – hvor en ung munk forsøker å redde en albansk pike fra de kristnes bluthevn – er visuelt virtuos, men dramatisk sett ikke altfor troverdig; episoden i midten av filmen – en absurd massakre i en restaurant i London – er dramatisk effektiv, men også for overflatisk i sin utvendige brutalitet og scenen mellom den britiske journalisten og hennes mann er ulpe-opera).

Jeg liker ikke å se «Før regnet faller» som en svært betydelig film,fraas i «Gull-løven». Men Manchevski er uten tvil et svanlig talent.

© HARALD KOLSTAD





Η Κάτριν Κόρτλιτζ και ο Ράντε Σερμπετζίγια σε μια σκηνή από τη διεθνώς αναγνωρισμένη ταινία «Πριν τη βροχή» του Μαντσέφσκι.

«Βροχή» από βραβεία για τα Σκόπια

ΠΡΙΝ ΑΠ' ΤΗ ΒΡΟΧΗ

Σκηνοθεσία: Μίλκο Μαντσέφσκι. Παίζουν: Κατρίν Κόλτριτς, Ράντς Σερμπέτζιγα.

Αυτή την ταινία του Σκοπιανού –και νεαρού– σκηνοθέτη Μίλκο Μαντσέφσκι θα έπρεπε να την αναλάβει υπό την προστασία του το υπουργείο Πολιτισμού, να τη δείχνει στους συμβούλους κινηματογραφίας, στα μέλη που απαρτίζουν τις επιτροπές, το Κέντρο Κινηματογράφου, αυτούς που μοιράζουν κρατικά βραβεία σε ελληνικές ταινίες που απέτυχαν....

Να τους φωνάζει και να τους τη δείχνει κάθε φορά που θα του ζητάνε λεφτά, κάθε φορά που θα του λογική «τώρα κάνω κινηματογράφο», «αυτά τα πράγματα τα λέω σε κοινό που πρέπει να τα καταλάβει», «εκτούτο το μήνυμα το στέλνω σε ξένους και πρέπει να το εισπράξουν».

Μια ιστορία σε τρία μέρη, η πρώτη και η τελευταία στα Σκόπια, η μεσαία στο Λονδίνο απ' όπου θα ξεκινήσει ο ήρωας το δρόμο της επιστροφής, στα όγια χώματα, στους ανοικτούς λογαριασμούς, παίρνοντας μαζί του την αγωνία συναισθηματικού του πλούτου και



Σκηνή από την ταινία του Μίλκο Μαντσέφσκι «Πριν απ' τη βροχή».

کفتگو

میلچو مانچفسکی



кое таа го добива од филмската камера влегува во конфликт со апсолутната индексност која е поврзана со црно-белите документарни фотографии. Чувството дека нејзината субјективност се вмешува во претпоставената објективност на фотографијата е симболизирано на начинот на кој нејзиното тело често се вмешува во перцепцијата на гледачот на филмот на целосната содржина на фотографијата. Во овие мигови, таа се чини кревка и потрошлива, особено за гледачот кој длабоко му верува на индексното значење.

Овој конфликт станува акутен кога подоцна се прикажува како Ен разгледува една друга група фотографии. Овде гледачот на филмот кој бара линеарна наративна линија со зголемен интерес очекува да види што има на сликите. За разлика од првата група слики, кои се поврзани со насилните конфликти во Југоисточна Европа само на еден општ начин, оваа втора група слики прави едно далеку подиректно поврзување со руралната област во Македонија која е прикажана во филмот. Ен е повторно во нејзината канцеларија, и гледачот на филмот повторно ги гледа документарните фотографии кои ги гледа таа. Кога камерата дава панорамски приказ на четири фотографии поставени на една површина, гледачот ги препознава личностите на нив: Кирил и Замира. Гледачот го гледа Кирил, седнат на неговиот куфер, потоа ја гледа Замира легната на земја, мртва, додека насекаде околу нив се униформирани иследувачи, при што еден од нив фотографира. Гледачите на филмот одеднаш стекнуваат уверување дека знаат каде се наоѓаат во темпоралноста на филмот. Фотографиите од мртвото тело на Замира го поставуваат нивното потекло цврсто по материјалниот факт на нејзиното убивање, воспоставувајќи една неповратна линеарна секвенца: најпрвин е смртта, а потоа фотографијата на мртвата жртва. Се чини како линеарната наративна линија на филмот да доаѓа на своето место: втората приказна следува по првата во линеарно време. За оние кои размислуваат индексно, се чини како линеарното време да е надвор од раскажувањето, како да го затвора, но, всушност, токму документарните фотографии од смртта на Замира се оние кои го создаваат овој концепт на линеарна последователност во умот на гледачот. Гледачот концептуално ја продолжува спрегата минато/сегашност која е имплицитно дадена преку фотографијата во текот на целиот филм, претпоставувајќи дека третата приказна ќе следува по втората во линеарно време. Индексните обележја на Замира овде го идентификуваат нејзиното мртво тело исто онака како што го идентифекуваат нејзиното живо тело порано и подоцна. Во нејзиното создавање веројатности се вбројува и создавањето на една временска, темпорална сигурност, сигурноста на линеарното раскажување, кое овде се отвора на погледот на сите гледачи.

Додека Ен ги гледа сликите на Кирил и Замира, таа добива телефонски повик од некого од Македонија кој го бара Александар. Гласот звучи како гласот на Кирил - тој ѝ кажа на Замира дека има вујко во Лондон кој е познат фотограф. Ен не е свесна за тоа - но гледачот на филмот да - дека таа можеби гледа во фотографија на истиот човек со кого зборува по телефон. Гледачот, сега вооружен со едно знаење од повисок вид, стекнува една епистемолошка и, очигледно, привилегирана точка на гледање, еден вид доминација над Ен, додека сите карактеристики на линеарното раскажување, со исклучок на субјективноста на Ен, како да си доаѓаат на своето место. Гледачот на филмот знае како се случи смртта на Замира, што доведе до тоа - но Ен не го знае тоа. Иронично, во истото време кога фотографиите се восприемаат од страна на гледачот како ориентир за линеарното раскажување, гледачот на филмот е потсетен и дека сложената приказна која се наоѓа зад оваа слика не може да се разбере само од документарните фотографии. Иронично, додека, од гледачот кој сака да ја види, настапува позиционирањето на индексната сигурност, така доаѓа до нагласување на општествената нецелосност на она што е прикажано на документарната фотографија.

Втората приказна силно го нагласува контрастот помеѓу очигледната едноставност на документарните фотографии и конфузијата која владее среде судирачките слики на животот на

Ен во Лондон. Се чини како фотографиите да се цврсто соединети со она што го прикажуваат, како да претставуваат една јасна и стабилна точка на објективна референтност, а не предмет подложен на толкување или многузначноста на значења која ја создава монтажата на филмот, а, како резултат на тоа, и дека не претставуваат предмет на можно погрешно толкување. Тоа, со други зборови, би значело дека втората приказна го нагласува тоа како документарната фотографија зазема една повластена позиција во една општествено продуховена западноевропска современа култура - исто како и индексното значење, на кое сè уште беспоговорно му се верува. Таа зазема повластено место како едно индексно значење за кое се верува дека стои настрана од предрасудите на мажите кои се вплеткани во етнички конфликт, како што е дедото на Замира. На мајка ѝ на Ен со сигурност нема да ѝ падне на ум да ја истрижи ќерка си кратко затоа што дознава за нејзината афера со Алекс, а уште помалку да ја заклучи во куќата. Истото важи и за нејзиниот сопруг Ник, кој самиот ѝ вели на својата сопруга: „Ти го простувам фотографот". Овде се чини како либералната толеранција да е насекаде, а Ен ја изразува нејзината изнервираност во поглед на нејзината мазна и превртлива површина кога на Ник разлутено му одговара: „Јас не сакам да ми го простиш фотографот!" Она што Ен го насетува во општествената толерантност на Ник е категоричното негирање на нејзината субјективност. Овде има и едно категорично негирање на нејзината субјективност од страна на гледачот кој ја сведува на најобичен предмет кој неволно ги прибира и изнесува непобитните докази кои се содржат во документарните фотографии кои создаваат едно линеарно раскажување.

Како што тоа го покажува оваа приказна, линеарното раскажување подразбира едно категорично укинување на субјективноста, а истото важи и за документарната фотографија. Исто како Замира, и Ен станува незначајна како лик кога гледачот ја користи како предмет за определување на линеарноста на раскажувањето. Нејзината темпорална задача е да нè снабди со индексните фотографии кои, наводно, го приближуваат и гарантираат линеарното раскажување. По ова, Ен се чини дури и попотрошлива откако нејзиниот разговор со Кирил укажува на нејзиното ограничено познавање на она што е прикажано на клучните фотографии. Како и оној на Замира, и нејзиниот живот се брише од страна на нејзината улога во определувањето на сигурноста на линеарното раскажување. И кај Ен, како и кај Замира, иконичниот начин на размислување, субјективноста и сложеноста се намалени до таа мера што таа станува уште една стожерна точка во конструирањето на линеарната наративна линија. Еден интересен детаљ кој се повторува неколку пати и кој на еден своевиден начин зрачи со црн хумор е оној со женските гради, при што тој нагласува кој дел од анатомијата на Ен е главната стожерна точка и како нејзините гради индексно ја заменуваат нејзината личност во умовите на многумина. Овој детаљ, оваа тема, е начната во кадарот со туш-кабината на крајот на првата приказна. За разлика од анатомијата на Мерион Крејн во сцената со туширањето во „Психо", градите на Ен се гледаат во целост. За време на долгото возење на Александар и Ен во таксито, Александар ги пика рацете под нејзината блуза за да ѝ бакне една од градите. Во ресторанот, кога Ен се обидува да го утеши Ник додека стои до него - додека тој е сè уште седнат на масата - таа го повлекува поблиску до себе сè додека неговата глава не се потпре на нејзината облечена - и уште понедофатна - града. Конечно, откако терористот го напушта ресторанот, до Ен на подот во ресторанот е струполен еден мртов келнер чија рака е неподвижно спуштена на нејзината со облека прекриена града. Раката на трупот слободно паѓа од неа кога таа се помрднува - соодветна метафора за јаловоста на обидот за користење на жената како природен објект како точка за ориентација во композицијата на втората приказна.

Индексната функција на фотографската слика во втората приказна влегува во конфликт со значајноста на и интересот за Ен како лик додека таа самата ги разгледува фотографиите и се вмешува во дотогаш непопречуваното гледање на истите слики од страна на гледачот

на филмот. Во поглед на прикажувањето на Ен, филмот ја истакнува нејзината субјективност, а во поглед на кинематографијата, тој покажува како тоа се судира со индексното значење. За гледачот на филмот кој сака да следи една линеарна наративна линија, едно линеарно раскажување, еден од начините за разрешување на овој конфликт е елиминирањето на Ен како важен лик, како што тоа несвесно го прават многу критичари кога дискутираат за овој филм. И за Замира и за Ен, воведувањето на линеарното раскажување дејствува на истиот начин како Бартовото второстепено значење, затоа што тоа навистина *е* едно второстепено значење, значење кое навистина ја преименува важноста на тоа кој е прикажан и ја имоблизира иконата која се инкорпорира во индексот.

„Имајте убава војна. Сликајте се“

Како фотограф, Александар има однос кон фотографијата кој е поразличен од оној на женските ликови во филмот, но неговиот однос е, исто така, суштински променет од еден иконичен начин на размислување.[26] Присетете се дека теоријата на индексната слика претпоставува субјект кој не бил концептуално видлив, за разлика од „објектите“ од природата кои ги разоткриваат нивните индексни значења. Субјектот беше само пасивниот восприемач на слики кој силно му се наметнува на умот - еквивалентот на камера која снима, која забележува слика. Субјектот беше невидлив исто онака како што работата на камерата беше невидлива во забележувањето на сликата на објектот. Ова е причината зошто сликата на белите луѓе, за разлика од сликите на жените, во светот на филмот не е согледана како видлива, како и причината зошто кинематографијата како предмет на истражување се покажува како толку тешка за поимање. За да се направи уметноста на кинематографијата видлива, како што тоа го прави иконичното размислување, мора да дојде до нарушување на невидливоста што ја побарува теоријата на индексната слика. Сепак, препознавањето на телото како еден фетиш не прави особено многу во поглед на нарушувањето на овој систем концептуално. Во овој филм, уривањето на илузиите околу вистинската слика прикажана на фотографијата се јавува по пат на едно препознавање на општествениот карактер како на документарниот фотограф, така и на фотографијата. Во третата приказна Александар објаснува што се случило кога бил во Босна и зошто ја напуштил работата како воен фотограф:

> *Се спријателив со еден припадник на милицијата и му се пожалив дека немам фатено ништо возбудливо. Тој ми рече: „Нема проблем“, извади еден затвореник од редот и го застрела на самото место. „Го фати ова?“, ме праша. Го фатив. Избрав страна. Мојот фотоапарат уби човек.*

Фактите се создаваат, а не се фотографираат како веќе готови и постојни. Додека Александар ги разгледува неговите фотографии во след, на кои се покажува како затвореникот е застрелан, но не е сè уште мртов, како паѓа, а сè уште не е паднат - конечно му станува јасно. Наводниот неутрален чин на Александар на забележување, на сликање слика, му го отстапува местото на препознавањето од негова страна дека овие фотографии ги има создадено една смртоносна рамнодушност која жеднее за „нешто возбудливо“. Она однадвор, политички неутралниот набљудувач за што тој се сметал дека е, надворешен во однос на создавањето на индексната фотографија, се појавува како косоздавач

26 Погледнете кај Ејслер, во „Одејќи право“ ("Going Straight"). Почетокот на поимањето на фотографирањето како машка професија се појавува во речиси истиот период кога какво такво почнува да се поима и режирањето, а тоа е периодот по Првата светска војна.

на сцената која е „објективно" прикажана на фотографиите.[27] Пасивноста и рамнодушноста, цинизмот скриен под превезот на објективноста, е нешто што во Македонија не е тешко да се види. Кога Александар го прашува локалниот доктор што прават Обединетите нации за да го запрат насилството, докторот објаснува дека тие едвај поминуваат еднаш неделно, само за да ги закопаат мртвите, и дека нивниот став е: „Имајте убава војна. Сликајте се".

Кога Александар ѝ кажува на Ен дека се откажува од фотографирањето, таа му вели: „Ти си роден да бидеш фотограф. Ти не можеш да бидеш ништо друго". Кога се враќа во Македонија, тој се обидува да биде нешто друго, но тоа подразбира нешто многу повеќе од, едноставно, оставањето на камерата и наоѓањето друга работа. Александар се наоѓа себеси обземен од еден посебен вид фотографски ум, од еден индексен начин на размислување кој се наметнува како многу потежок за отфрлање од самиот фотоапарат како физички предмет. Кога тој оди во куќата на Бојан за да види зошто е таму насобрана една мала група луѓе, тој влегува внатре и го гледа неговиот мртов братучед легнат на креветот. Филмската камера се враќа на Александар. Како воден од компулзија, Александар ја крева раката во близина на неговото лице, но овој гест испаѓа поразличен. Неговата рака запира - како во неа да има фотоапарат - и гледачите го слушаат чкрапнувањето на капакот на еден замислен фотоапарат. Помислата на фотографската слика се вметнува помеѓу Александар и социјалната, материјална реалност на насилната смрт на неговиот братучед, како тоа да е некаков метод на заштита.

Се чини како Александар да не може да размислува поинаку, како да не може да биде нешто друго, и кога тој ја посакува сопствената смрт, тој се впушта во потрага по единствената алтернатива на која може да се досети, а која се наоѓа *во* неговиот индексен начин на размислување. Тој преминува на другата страна од неговата бинарна опозиција и станува видливиот објект, повторно заземајќи страна, и покрај изветвените фрази за неутралност кои ги искажува и за кои декларативно се зазема - судот да одлучи за тоа дали Замира е виновна или не. Кога Александар вели: „Пукај бе братучед, пукај", овие зборови кои тој му ги упатува на Здраве се искажани во иконоборскиот двоен дискурс на насилството и фотографијата. Александар во преден план ја исфрла неговата физичка видливост како мета, и оваа видливост е потврдена кога куршумот влегува во неговиот грб. Додека Александар лежи на земјата, со лицето кон небото, тој забележува дека, како што тоа го претскажаа мувите кои касаа, почнува да врне - едно привидно потврдување на неговиот индексен начин на размислување. Александар е среќен и задоволен што е во симултаност со оваа натурализација, со овој негов контакт со реалноста на објектот, и останува рамнодушен на жалењето и ужаснувањето на Здраве од слученото.

Смртта на Александар понудува една исклучителна видливост за гледачот поклоник на линеарното раскажување, затоа што Александар фотографот, сè до овој момент, е она невидливото, метонимиско отелотворување на вистинитоста на линеарното раскажување. На илузијата на линеарното време кое ја создава фотографијата на Замира во втората приказна и е дозволено да го надлетува враќањето на Александар во Македонија во третата приказна. Кога линеарното раскажување, кое, во суштина, е еден вештачки систем за поддршка, како резултат на неговата смрт се руши, гледачот посегнува по Замира како по една замена која ќе ја понуди утешната награда на кружното раскажување и која ќе даде една псевдозавршеност, една псевдоцелост, и ќе формира единство од

27 Александар ги разгледува сликите по редослед, така што гледачот има прилика да види дека улогата која ја има Александар во нивното создавање никако не може да се изземе. Манчевски овде го доловува извлекувањето на затворениkот и неговото застрелување на еден извонреден начин. Кај Коен, во „Балкански вртлог" ("Balkan Gyre"), Манчевски вели дека кога Александар се откажува од неговиот живот како воен фотограф, тој напушта „еден морбиден воајеризам и еден живот на морална празнотија".





оваа приказна во три дела. Кругот се крши во втората приказна, со прикажувањето на Александар и Замира заедно, што значи, со една прераспределба. Во кружната верзија на раскажувањето, смртта на Александар се случува пред смртта на Замира. Па така, ако таа е мртва, тогаш значи дека неговата смрт веќе се случила. Сепак, во втората приказна, фотографиите на мртвата Замира се појавуваат помеѓу сцени во кои Александар е жив. Во сцената пред онаа на која се прикажуваат фотографиите на кои е мртвата Замира, прикажани се Александар и Ен како разговараат на гробиштата. Филмот потоа преминува на Ен во нејзината канцеларија, каде таа ги гледа фотографиите на мртвата Замира. Потоа филмот преминува на Александар кој влегува во такси со еден ранец и го напушта Лондон.[28] Прераспределбите во оваа монтажа немаат смисла како кружно раскажување, затоа што живиот Александар се појавува и пред и после фотографиите направени по неговата смрт. Оваа прераспределба на сцени е невозможна без разлика на тоа каде се верува дека „почнува" „кружното" раскажување. Истото важи и за поедначко невозможното линеарно раскажување. Нема обединувачко раскажување, нема обединувачка перспектива.[29] Иронично, точката каде што гледачот мисли дека приказната доаѓа на своето место е, всушност, точката каде што таа се руши. „Кубистички", како што го нарекува Манчевски, е навистина еден посоодветен опис за овој филм.[30]

Линеарно раскажување, кубистичко раскажување

Томас Вудард, еден поклоник на линеарното раскажување, пишува за неговото чувство на фасцинација и разочарување по гледањето на овој филм. Тој „Пред дождот" го опишува како „нарушување на законот на еднонасочната темпоралност".[31] Идентификувајќи го верувањето во линеарното раскажување со закон, тој на ист начин го идентификува линеарното раскажување со логиката на спрегата причина-последица. Тој објаснува дека „Пред дождот" „го надминува нивото на поединци и нации за да ја поткопа нашата верба во универзалната темпоралност, а, со тоа, и во логиката на причината и последицата". Тоа, во секој случај, важи за неговата, но не и за сечија верба. Таканаречениот универзален закон на еднонасочна темпоралност кој ја артикулирата логиката на спрегата причина-последица е управуван од семиотиката на индексната слика. Линеарното раскажување за себе тврди дека е индексно, знаковно, и, во тоа тврдење, влогот е токму толкувањето на самата прераспределба. Она што го побарува линеарното раскажување е една индексна последователност на слики, едно верување дека сликите се и мора да останат одделни, дека секоја слика упатува на онаа која праволиниски следува по неа со неповратна и неотповиклива сигурност. „Законот" на поврзаноста на последователните слики вели дека една слика мора да следува *по* претходната слика, како причина и последица, од објектот кон субјектот.

Една хроника не е неопходно и безусловно едно линеарно раскажување. Како што тоа го покажуваат коментарите на гледачите на „Стројници", ако гледачот не знае што ќе се случи

28 На графитот на ѕидот зад него пишува „Кругот не е тркалезен".

29 Манчевски, „Создавање дожд", на 129 страна коментира „Ова е една приказна од циклична природа со - што е многу важно - една мошне внимателно сочинета аномалија во хронологијата."

30 Кај Абаџиева, во едно интервју, Манчевски зборува за „кубистичките" елементи во неговото дело, главно во контекст на Прашина. Мојата дискусија за „кубистичкото раскажување" како такво се темели на кажаното од него овде, но начинот на кој јас му приоѓам и го опишувам нагласува други карактеристики. Манчевски проникливо го критикува потиснувањето со кое се одликува Холивудскиот филм: Уметноста никогаш не е 'што', туку секогаш е 'како'... Кога еден филм се прави во Холивуд, секогаш се разговара за ова 'што', иако суштината е 'како'. Потиснувањето на уметноста во овој систем се спроведува токму преку потиснувањето на 'како'.

31 Томас Вудард, „Живеење/преживување".

следно, врската помеѓу сликите станува проблематична. Тоа што гледачите „не го знаат тоа“ покренува многу прашања за ликовите и ја возбудува имагинацијата, насочувајќи ја кон потрага по многу можности и алтернативни значења во однос на тоа што се наоѓа на екранот во кој било соодветен миг. Една иконична монтажа како онаа што ја протежира Ајзенштајн кај гледачот поттикнува иконични исчитувања на филмот. Овој проблематичен квалитет не се брише со еден концепт кој заговара последователност на настани еден по друг. Тој се брише со концептот според кој еден настан, *и само и исклучиво еден наст̄ан*, *мора* да следува *п̄о* некој друг настан.

Вудардовата верба, или можеби посоодветно е да се каже неговата поранешна верба, претставува одраз и на единственото, уникатно значење кое индексноста тврди дека го изразува, а тоа е суштината на еден одделен предмет, и на побарувањето според кое еден индексен знак треба да биде специфично лоциран во еден материјален простор - во овој случај, помеѓу една и друга одделна слика. Линеарното раскажување е еден посебен вид хроника, една хроника која е цврсто заснована на еден индексен концепт на филмска монтажа. Линеарното раскажување постулира - и тоа прилично буквално - еден след на настани каде еден настан води до друг во една последична верига со едно чувство на неминовност. Концептот на линеарното време е една од последиците на овој вид монтажа, но основното начело на линеарното раскажување лежи во индексната логика на неговите прераспределби, во верувањето дека еден настан следува по некој друг затоа што тоа е така наложено - при што ова „наложено“ коешто е употребено овде не ги содржи сите свои можни политички конотации - од претходниот настан. Тоа, со други зборови, би значело дека линеарноста која најмногу се цени е помалку еден временски концепт отколку нешто што би можело да се нарече линеарна логика. А линијата може да е или вектор или круг. Така, на пример, кругот кој го прави спрегата кадар/обратен кадар е, исто така, индексен, особено во неговите описи од страна на постструктуралистот Даниел Дајан, кој го именува како бинарна опозиција со играње криенка со поместени идентитети.[32] Логиката е втемелена во индексната слика, во една слика која има само едно значење и која упатува индексно на следната слика. „Невидливото“ монтирање кое се поврзува со холивудските филмски студија мора да е невидливо, исто како што е невидлив субјектот на Персовата индексна теорија. Гледачите, ако ги бараат, може да ги најдат резовите во секој филм, но резовите во „невидливото“ монтирање се сметаат за неважни затоа што прераспределбите таму не дозволуваат воспоставување иконична поврзаност помеѓу сликите.[33] Нема за што да се размислува. Индексното раскажување е едно поврзување на настани во една строга и тотализирачка последователност. Дали оваа последователност ќе биде разбрана како линеарна или како кружна не е важно, затоа што суштината на линеарното раскажување лежи во разграничувањето на сликите и во нивното поставување една до друга.

Персовата расистичка приказна за индексното значење го прави евидентно тоа дека она што е за една личност индексно значење, за друга личност е произволен означител. Претпоставената верига на постоење причини која ја сочинува конвенцијата на еден жанр - или која било друга социјална конвенција - може да се чини сигурна, но нејзината логика е секогаш ранлива, секогаш во опасност да биде изложена како псевдологика, како една верига на произволни асоцијации кои немаат никаква внатрешна логика и никаква

32 Видете кај Дајан, „Тутор-Код“ ("Tutor-Code"). Кадарот план/контра-план е еден вид циркуларно раскажување - постои една идејна претпоставка за постоење на круг од 360 степени (иако не постои таков кадар кој може да опфати 180 степени). Кругот е поделен на две половини, при што секоја од нив покажува индексно на онаа другата да ја раскаже приказната.

33 Паралелното дејствие може да изгледа како исклучок. Во секој случај, симултаноста на паралелното дејство на еден парадоксален начин ја осигурува линеарноста на линеарното раскажување, затоа што напнатоста не може да се постигне на друг начин освен со разбирање на тоа дека една и иста темпорална референтност и им се наметнува и ги затвара двете страни на паралелата. Видете кај Киби, „Ч. С. Перс и Д. В. Грифит“ ("C. S. Peirce and D. W. Griffith").

сигурност. На крајот на краиштата, што има логично околу егзекуцијата на Замира по кратка постапка? Што има логично околу ароганцијата на Ник и на Александар во поглед на тоа како тие се однесуваат кон Ен? Која е логиката на тоа што Македонците и Албанците купуваат автоматски пушки? Кога Ен и Замира го одбиваат создавањето на сигурноста, што е гаранција за вистината на линеарното раскажување, кога нивниот социјален отпор ќе го разоткрие тоа дека епистемолошката сигурност не е ништо освен еден еуфемизам за социјална контрола, на нив, кога тие ќе се изземат од едноставните објаснувања на „Пред дождот" како кружно или линеарно раскажување, индиректно почнува да се гледа како на предизвикувачки на хаосот. Во оваа приказна не се само ликовите на Ен и на Замира оние кои го одбиваат создавањето сигурност. Ваквите одбивања би имале мало значење кога тоа не би било случај и со монтажата и со кинематографијата, како што тие тоа го прават во овој филм. Овој филм го разјаснува и тоа дека улогата на Јустиција како одлучувач во поглед на знаците, каде се вбројуваат и знаците на темпоралноста, е уште еден стереотип во поглед на предрасудите кој е базиран на индексна логика, исто онака како што и расизмот и ксенофобијата се базираат на индексна логика. За гледачите кои се навикнати - а малкумина се оние кои тоа не се - на употребата на конвенцијата на природната слика/жена за подредување на значењето на сликите, се чини како филмот да ја понудува семиотиката на Јустиција во индексните квалитети на појавноста на Замира како еден начин за мерење на времето, потоа во делот каде Ен зборува за заземањето страна против војната, а особено во несвесното разоткривање на документарните фотографии од страна на Ен, кое како да дава еден индексен распоред на раскажувањето како една целост. Во секој случај, овие современи Јустиции не ја исполнуваат онаа задача која им е зададена во парадигмата на Сосир еден век порано - и која оттогаш е многупати реафирмирана, како во филмот, така и во други медиуми.[34] Поради тоа што тие не го овоплотуваат значењето на сликите како посебно и она на знаците како општо, тие се здобиваат со изглед на некаква закана за општествениот ред и поредок, на некакви агенти на хаосот. Но и самата оваа идеја за хаосот е нешто што е сообразно со диктатите на линеарната логика.

Што се однесува до прашањето како е тоа онака како што тукушто го опишавме, делумен одговор повторно можеме да побараме во пишувањата на Перс. Во контекст на Персовиот есеј, во кој се појавува неговата расистичка приказна за кражбата, неговата расистичка арогантност е врамена во едно патетично очајување. Перс се уплашил од огромните шанси никогаш да не се биде во право во еден универзум во кој владее случајот. Индексната сигурност на неговата природна слика за него е една мала оаза на „вистината" во еден застрашувачки и хаотичен свет. Тој како единствена алтернатива за индексното значење ја гледа случајноста. Во неговиот калвинистички светоглед, природниот знак, индексот, стои како одбрана од арбитрарноста на светот воопшто, а не само како одбрана од лингвистичките означувачи. Во овој доцен есеј на Перс, иконичните својства на математиката не се интригантни или ветувачки во поглед на нивните имагинативни можности. Наместо тоа, математиката на веројатноста станува оружје против неговата сопствена иконична субјективност, една ужасна закана која го натерува да ја бара сигурноста на индексното значење.

Лишен од индексна сигурност, и Вудард го гледа истото што и Перс: хаос. Има или сигурност или хаос. Употребувајќи една иконоборска метафора за насилство, Вудард го карактеризира „Пред дождот" во контекст на „неговата експлозивност во поглед на раскажувачката временска логика". Тој изразува носталгија по „нашето вообичаено поимање на историјата: и како авенија

34 За употребата на Јустиција како симбол, погледнете кај Киби, „Родова политика на правдата" ("Gender Politics of Justice")

која води кон исполнување на човековите надежи, и како удобен затвор, една ограничувачка, сигурносна рамка, во која мора да излеземе накрај со нашите лични и заеднички судбини". Втората приказна ги сугерира ограничувањата на линеарно-раскажувачката рамка со преминот од документарните фотографии во канцеларијата во агенцијата кон масовната пукотница и уништување во ресторанот. Виртуозното применување на техниката кадар/обратен кадар во сцената во ресторанот се движи од Ен и Ник кон човекот што пука и кон гледачот. Ен и Ник, седнати на нивната маса за двајца, се во удобниот затвор на нивниот распаднат брак, во ограничувачката сигурносна рамка овозможена од техниката кадар/обратен кадар, каде се обидуваат да излезат накрај со нивните лични и заеднички судбини. Поради тоа што бракот не им е во најдобра форма, сигурноста на рамката е кршлива. Додека и Ен и Ник фрлаат нервозни погледи наоколу, надвор од периметрите на нивната удобна затворска маса, камерата го нарушува кадарот кадар/обратен кадар за да ги следи нивните погледи - кои се упатени кон една девојка на соседната маса, кон еден келнер, кон странецот кој влегува во ресторанот и кој се упатува кон барот. Овие погледи на камерата се кратки, и ги претставуваат кратките погледи на Ник и Ен додека тие гледаат надвор од нивниот удобен затвор.

Кога странецот се враќа и почнува да пука, камерата ги напушта и Ник и Ен за да го покрие нарушувањето кое го предизвикуваат истрелите - исто како воен фотограф кој одеднаш слуша истрели додека фотографира некого додека тој зборува. Кадарот кадар/обратен кадар потоа се реорганизира помеѓу човекот што пука и гледачот. Има еден кадар од гледна точка на човекот што пука (во стилот на таквите видеоигри) додека тој пука, и една слика како тој пука директно во камерата/гледачот (во стилот на Портер/Скорсезе).[35] Во неговата внимателно организирана ротација на кадарот кадар/обратен кадар од масата за двајца кон хаотичниот изблик на очигледно случајното насилство, филмот сугерира дека тие се направени од еден и ист материјал. Хаосот е само обратната страна, опачината, на индексната сигурност. Бинарната опозиција на сигурноста против хаосот е, самото по себе, еден редуктивен избор, еден избор кој ја потиснува иконичната димензија на знакот.[36] Тоа го исклучува иконичното како можност - токму поради тоа што иконичното, самото по себе, во себе ја содржи токму можноста.

Како би можела темпоралноста да се разбере на еден иконичен начин на размислување? Што би можело таму да е различно од редот на линеарното раскажување и од редот на хаосот? Тешоме Х. Габриел сугестивно го покренува прашањето на квалитативно различните темпоралности во неговиот приказ на контрастот помеѓу когнитивните карактеристики на филмовите од Третиот свет и фолклорот од една страна, и, од друга страна, уметничките форми на учената евро-американска култура. Според Габриел, во филмот од Третиот свет и во фолклорот, „времето се поима како еден субјективен феномен, т. е. како исход од концептуализирање и од искусување на движење".[37] Времето е сочинето во еден постојано движечки манир, како еден начин на концептуализирање и искусување на движење. Овде во фокусот е постојаната поврзаност на субјектот со материјалниот и со социјалниот свет, а различните временски концепти го претставуваат „исходот" од концептуализацијата на движењето, и на она физичкото и на она

35 Последната сцена во Портеровиот The Great Train Robbery (Големиот грабеж на возот) (1903), и во еден цитат, имитација на Портер, последната сцена на Goodfellas (Добри момци) (1990) на Скорсезе.

36 Погледнете ја, на пример, Марксовата „Знаци на времето" ("Signs of the Time"), која е една анализа на документарните филмови за Бејрут во делузовски стил. Маркс се држи цврсто до бинарната опозиција ред и хаос, при што Бејрут е олицетворение на хаосот. Хаосот е обработен и прикажан како една „дупка во сликата" - што претставува своевиден одраз на повикувањето на овој напис на теоријата на Делуз за фотографската слика како една снимена, забележана слика. Погледнете ја важната критика на Делуз кај Шваб, „Бегство од сликата" ("Escape from the Image"), каде, исто така, се опишува Делузовиот концепт за времето како сеопфатно - што, според Габриел, е еден концепт на времето кој владее во западниот свет. За еден поприлично различен поглед на политиката и културата на Бејрут во неговиот сложен историски комплекс, погледнете кај Мекеј, Lebanon (Либан).

37 Габриел, „Кон една критичка теорија" ("Towards a Critical Theory"), 43 стр

концептуалното движење. Субјектот создава едно чувство за време, или, можеби е подобро да се каже, чувствувања на времиња, низ едно содејство со светот.

Габриел ја сопоставува оваа субјективна темпоралност на филмот од Третиот свет на темпоралноста на западноевропските и на американските уметнички форми, особено на оние што произлегуваат од холивудските студија, каде што „времето се поима како еден 'објективен' феномен, кој е доминантен и сеприсутен " и каде што „секоја сцена мора да следува по друга сцена во линеарна прогресија".[38] Овде верувањето е дека времето е во целост надвор од субјектот, не нешто што субјектот го создава, туку нешто од што субјектот е или контролиран или го контролира. Времето е доминантно и сеприсутно - тоа контролира, управува и определува. Тоа е насекаде, секогаш веќе таму, без оглед на тоа во каква врска со светот е соодветниот субјект. Не постои такво нешто како што е тоа да се биде надвор од времето, затоа што не постои такво нешто што би било надворешно во однос на времето. Поради тоа што времето постои во целост независно од субјектот, не постои концепт на време како нешто сочинето. Времето е надвор како од досегот на културата, така и од досегот на индивидуалниот субјект. Времето се наоѓа во доменот на чистата објективост, на чистата сигурност - на чистата индексност. И времето се движи. Се движи во линеарна прогресија. Тоа е вектор, насочен во само еден правец, кој покажува (индексно) кон нешто подобро подоцна. Без разлика дали станува збор за христијанското илјадалетие или за револуцијата на пролетеријатот, и класичниот марксизам и христијанството го прифаќаат овој концепт за темпоралноста во истата полнота како и холивудскиот филм. Преокупацијата на субјектот во овој временски систем е да држи чекор со тоа на кое место на векторот се наоѓа самото време, дали станува збор за индивидуална возраст, за нешто од типот на „доцен капитализам" или, пак, за некаква друга културна шема. Во таканаречената милениумска криза на преминот на вековите, длабокиот страв што владееше не беше поради тоа дека линеарното време ќе престане да постои, туку поради можноста компјутерите да го изгубат чекорот со него.

Иако Габриел дава некои важни и корисни согледувања за временските концепти, тој, исто така, нив ги сместува во релативно едноставни бинарни категории: субјективно/објективно време, и уметнички форми од Третиот свет во спрега со уметнички форми од развиениот свет. „Пред дождот" го соочува гледачот со една поголема сложеност. Така, на пример, линеарното време во/од развиениот свет е најкревко во приказната на Манчевски која се одвива во Лондон, каде што, според моделот на Габриел, најмногу би се очекувало тоа да се види цврсто утврдено. За разлика од тоа, приказната на Ен е многу поблиска до културните идеи кои Габриел му ги припишува на филмот од Третиот свет, до идеите за постоењето на едно субјективно време, „нејзино време", кое претставува исход од концептуализирање и искусување на движење. Од друга страна, филмот на Манчевски јасно го става до знаење и тоа колку е големо растојанието помеѓу Ен и културата на една рурална Македонија од вториот или од третиот свет - преку нејзината изолација на работ на сцената со погребот, и преку телефонскиот повик во последната приказна, каде таа се обидува да го добие Александар преку телефон, но не успева во тоа затоа што не знае ни македонски ни германски - двата јазика кои ги говори телефонската операторка. Во двете приказни што се одвиваат во рурална Македонија, чувството за линеарното време, а може до една извесна смисла да се каже и за линеарната прогресија, е за нијанса појасно. Во секој случај, концептот на линеарното време е испрекинат, при што прераспределбата на слики може да е и нелинеарна и линеарна.

38 Габриел, „Кон една критичка теорија" ("Towards a Critical Theory"), 42-43 стр.

„Пред дождот“ се одликува со поголема темпорална сложеност од она што го дозволува моделот на Габриел, затоа што Манчевски се надоврзува на импликацијата на моделот на Габриел, на импликацијата дека линеарното време е, самото по себе, субјективно, и дека линеарното раскажување е само еден од можните начини за концептуализирање на времето, и дека и тоа е зависно од културата како и кој било друг вид темпоралност. За да се направи овој важен скок потребен е еден концепт за субјективност кој Габриел го користи и при анализата на филмот од Третиот свет, а тоа е дека „субјективноста“ може да се разбере и како нешто што се споделува во културата, а не само како искуството на еден одделен поединец.

Времето на Ен како „нејзино време“ може да се чита индексно, како нешто што произлегува од нејзиното тело, а, како резултат на тоа, и само како специфично за неа во една лична смисла, како еден индивидуален субјект, но еден ваков поглед го прави „субјективното“ да изгледа помалку културно отколку што тоа навистина е. Поклониците на линеарното раскажување ѝ пркосат на неговата концептуализација како субјективно затоа што линеарното раскажување побарува постулирање на едно универзално време. Неговото сметање за субјективно би значело исто што и негово побивање. Тоа го поништува привилегираното место на линеарното раскажување, и, заедно со тоа, и општествено привилегираното место на оние чие верување во него го потврдува нивниот хегемонистички идентитет. Идејата за постоење на квалитативно различни, неспоредливи времиња во различни култури претставува подеднаква закана за кохерентноста на линеарното раскажување, но тоа не е којзнае каква закана кога оваа идеја останува на нивото на аналитичка апстракција, како што е тоа случај со нејзиниот третман во компаративната табела на Габриел.

Манчевски оди до крајните граници на субјективноста за да го драматизира тоа какво е верувањето во линеарното раскажување како едно субјективно искуство, како исход од концептуализирање и искусување движење. Кажано со други зборови, тој наместо да става икони во знаци, става знаци, индекси, во икони. Импресивниот резултат од тоа е еден филм во кој „пред“ и „потоа“ се зависни од ситуацијата, и кои во секоја приказна функционираат различно. Тоа значи дека тие зависат од социјалните услови на нивната употреба. Како последица на тоа, колку што повеќе линеарниот гледач го притиска раскажувањето за тоа да има смисла како една целосна приказна со една причинско-последична последователност на слики, толку обидот за такво нешто станува полизгав и поапстрактен, па дури и смешен. Филмот покажува колку е лесно во него да им се заменат местата на „пред“ и „после“, и како приказната, согледана како една приказна, едноставно не функционира. Ова е така затоа што филмот развива еден иконичен начин на размислување, кој има за цел да одговори на прашањето што, всушност , треба да претставуваат овие концепти на темпоралност. Линии, кругови, спирали - сиве овие временски концепти се дијаграмски, или, кажано поинаку, иконични. Тие не се индекси, не се знаци, дури и во Персовата семиотика. Тие се икони, тие се субјективни и спекулативни, тие се хипотези без јасен однос кон што и да е тоа што би можело да биде вистина.

Далеку од тоа да претставува еден апстрактен, авангарден или чисто естетски експеримент, драматизацијата на релативната темпоралност која ја прави „Пред дождот“ е од една директна општествена важност за поранешна Југославија. Етничките конфликти на овие простори зад себе оставија илјадници мртви, и за многумина во тој период се чинеше дека Македонија многу лесно би можела да биде следната која ќе ги искуси обновените циклуси на насилство кои претставуваат една од главните карактеристики на Балканот најмалку еден век. „Пред дождот“ е еден длабоко антивоен филм, затоа што ги отфрла и линеарната, наметната од Западот верзија за неизбежноста на насилството, и циркуларната, кружна (спирална) верзија на образецот на неизбежно насилство кој ѝ се припишува на балканската култура. Тоа, кажано поинаку, значи дека тој го отфрла пророштвото за неизбежното насилство: историјата не мора да се повторува.

BUENOS AIRES

31 OCT 1996

Artes & Cultura

El Cronista/27

Conmovedoras imágenes

La vida cotidiana invadida por la violencia de las guerras

***Antes de la lluvia. Guión y dirección:** Milcho Manchevsky. **Intérpretes:** Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Jay Villiers y otros. **Duración:** 113 minutos.*

Osvaldo Quiroga

de la redacción de El Cronista

Aunque las películas de guerra forman un género en la historia del cine, no son muchas las que apostan una mirada profunda sobre el tema. *Antes de la lluvia* pone al descubierto la intimidad de algunos aspectos sustanciales del hecho bélico.

Narrada en tres episodios, el film explora la fuerza envolvente de la guerra, capaz de involucrar a todo un pueblo en luchas fratricidas, donde el odio racial y el desencuentro conducen a la violencia en sus grados más extremos.

En el primer episodio del film, titulado *Palabras*, un joven monje llamado Kiril, recluido en un monasterio medieval enclavado en la montaña, protege a una jovencita albanesa, Zamira, perseguida por guerrilleros macedonios que la acusan de haber asesinado a uno de sus hermanos.

No hacen falta las palabras entre ellos, la ternura se impone por encima de ficticias diferencias. Los muros del convento guardan el secreto hasta que los mismos



Katrin Cartlidge en la piel de un sacerdote

dista itinerante y regresar a su Macedonia natal, cosa que *Antes de la lluvia* refleja en el último capítulo.

Al margen de la anécdota, el film, multipremiado en el Festival de Venecia, dice que la guerra puede ocurrir en cualquier parte del mundo y comenzar en el momento más inesperado. Los asesinatos cometidos en un restaurante londinense o la brutalidad de los guerrilleros de Macedonia tienen en común la angustia, la ausencia de límites, la crueldad y la irracionalidad.

"La paz es la excepción en la regla", dice Alex anticipándose a los conflictos entre bosnios y serbios, reflexionando sobre un territorio que en una época perteneció a Yugoslavia y que hoy navega en la barbarie después de ya iniciada la lluvia.

Antes de la lluvia es una alegoría de enorme belleza plástica. El director Milcho Manchevski ha sabido manejar su cámara con admirable precisión. Contó, es cierto, de vida. El conflicto más profundo de Alex es que sus fotografías son solamente fotografías. No pueden impedir un crimen ni detener la guerra. Pero lo que Alex no sabe es que el hecho artístico alimenta la memoria de los pueblos. Una foto puede ser también el comienzo de una revolución, de un cambio, de una esperanza.◆

SPETTACOLI

INTERVISTA

"Prima della pioggia". Esce il film che ha vinto il Leone d'Oro alla Mostra di Venezia

Ce ne parla il regista Milcho Manchevski, ex mago del videoclip, che adesso ha in mente un western ottomano

Macedonia, tragedia incantata



Racconto magico perfino troppo elegante e "bello"



La scheda

Bij vlagen oogstrelend portret van Macedonië



Labina Mitevska in Before the Rain.



Miraklet från Makedonien

INNAN REGNET FALLER

Regi: Milcho Manchevski

I rollerna: Rade Serbedzija, Katrin Cartlidge, Gregoire Colin, Labina Mitevska, Silvia Stojanovska, Jay Villiers, Josif Josiovski m fl

Vi kommer inte att förstå mer om krigets mekanismer, rötter eller orsaker efter den här filmen heller. Vi kommer inte att förstå mer om Bosnien. Och det är inte för att *Innan regnet faller* inte handlar om Bos-

Marko kommer förbi, de blickar bort mot
by på en höjd och konstaterar att det red
börjat regna där. Det kommer nog snart h
När filmen i slutet återvänder till samma sl
ligger symboliken utflakt som ett öppet sår
häret reser sig på armarna. Vi är mitt i sam
den, mitt i en av 90-talets storfilmer, en fi
som berättar om alla de stora frågorna – kr
och kärlek – men som inte försöker göra nå
anspråk på att besvara dem.

Tiden väntar inte, cirkeln är inte rund, al
merna slungas i ansiktet på oss. Och de gör o

Овој филм го препознава и тоа дека, во субјективниот концепт на времето, темпоралноста е само еден аспект од односот на една личност или на една култура со материјалниот и со општествениот свет. Луѓето и културите не се управувани од времето. Тие го создаваат времето. Линеарното раскажување е само една димензија на индексно значење, додека едно позначајно прашање е она на самото индексно значење како такво.

Филмот на Манчевски понудува едно иконично повторно промислување на еден огромен број индексни значења, притоа вметнувајќи голем број различни знаци, различни индекси, во иконичните слики на неговиот филм. „Пред дождот" го драматизира фактот дека кредибилитетот на псевдовистините на индексните факти, всушност, зависи од социјалните, од општествените услови. Филмот постојано го поставува прашањето што е она за што се верува дека е вродено, или инхерентно, или вистинито? Кој е тој што верува дека е тоа такво, во кои и какви услови - или во кои и какви судири? Тој, исто така, покажува дека кога му се дава предимство на индексното значење, чинот на верување во него може да го создаде навидум неутралниот факт на мигот, како што е тоа случајот со документарната фотографија, но тоа, во исто време, им дава предимство и на системите на предрасудите и на нетолерантноста кои, исто така, зависат од давањето предимство на индексната семиотика. Индексното значење ги затвора можностите за поголем број толкувања по пат на поставување на една внатрешна поврзаност помеѓу знакот и неговиот објект. Толкувачката свест се губи затоа што се губи јасната и недвосмислена потреба за и од една толкувачка свест, со што се создава едно чувство дека еден знак, еден индекс, неминовно и автоматски води кон некој друг. Не може да дојде до препознавање на субјективната природа на идексното значење на тоа дека еден факт е навистина факт, исто како што не може да се согледа субјективната природа на линеарното раскажување ако тоа треба да служи како една објективна, дефинитивна референтна рамка. Отсуството на толкувачка свесност е од клучно значење за кредибилитетот на индексите.

„Пред дождот" ја враќа толкувачката свест, создавајќи една потреба од толкувачка свест со ставање акцент на иконичната значајност на сликата во текот на целиот филм. Манчевски ја поткопува привилегираната позиција на линеарно/циркуларното раскажување и создава голем број можности за толкување на секој лик, на секој настан, на секоја слика, на секоја темпоралност. Во овој филм не постои таков простор и такво време каде било кој гледач би можел со сигурност да каже што е прикажано на екранот во кој било миг. И додека неговите судирачки прераспределби се слични со оние од иконичната теорија на Ајзенштајн, Манчевски влегува во нова кинематичка територија со неговиот концепт за кинематографијата сфатена како едно кубистичко раскажување, како еден, како што тоа го нарекува директорот на Словенечката кинотека, „нов имагинативен регистар". Исто како и Ајзенштајн, и Манчевски ја гледа публиката како клучна за завршувањето на филмот, за постоењето на најважната димензија на филмот, за неговото непретставено, неприкажано значење. За таа цел, самата Ајзенштајнова теорија на иконични прераспределби ги нагласува врските помеѓу сликите и динамиката на геометриските и другите формални својства на она што е прикажано на екранот. Во филмот на Манчевски, оваа монтажа е важна, но кинематографијата во сцени како што е сцената со погребот, на прераспределбите им додава уште една, доплнителна димензија. Во „Пред дождот", прераспределбата, поточно промената на местата на камерата и нејзиниот субјект станува главна точка на внимание, и тоа не само во една техничка смисла, туку и во една концептуална, толкувачка, уметничка смисла. Она што таа го претставува не е точката на гледање на една и единствена свест, туку еден поголем број гледни точки, од кои некои се и меѓусебно сопоставени, кои се квалитативно различни. Ова е тоа што на гледачот му овозможува да ги сфати и разбере иконичните можности на секоја сцена. Нема такво нешто како момент на целосна сигурност, но, во исто време - што е особено важно - нема ни момент на целосен хаос. Ова е една иконична теорија на режисерот/кинематограферот, и ова е она што овој филм

го понудува наместо концептот на фотографијата како една снимена, забележана слика. Работата со камерата е иконична, прикажувајќи го конкретното зафаќање на уметникот со неговиот предмет, при што таа ова негово зафаќање го прави проблематично и променливо, отворено за свесното толкување на гледачот, па дури и нагласувајќи ја потребата на гледачот да го толкува она што е прикажано за да може да ја следи приказната. „Пред дождот" се наметнува како еден од најважните филмови на деведесеттите години на 20 век. Создавањето на кубистичкото филмско раскажување од страна на Манчевски понудува нешто ново и значајно - и тоа не само за оние кои го изгледале и кои го вреднувале како такво во поранешна Југославија, туку и на едно меѓународно ниво. Зошто современата филмска публика би претпочитала едно кубистичко во однос на едно линеарно раскажување? Затоа што кубистичкото раскажување е општествено толерантно, затоа што е поимагинативно - и затоа што, исто така, е пореалистично.

(Од: Theory of the Image, Capitalism, Contemporary Film and Women од Ен Киби, Indiana University Press, 2005. Овде објавено со согласност од авторот).

(Превод од англиски: Томе Силјаноски)

The 'Rain' maker

NAME: Milcho Manchevski

DESCRIPTION: Balkan beatnik whose first film is the talk of Venice.

WHAT THEY'RE SAYING: He lives in New York, works in London, shoots in Macedonia; next stop, Hollywood?

By MAX ALEXANDER



Quentin Tarantino wants to see it. U.S. distribs want to buy it. Venice loved it, and Toronto awaits it. "Before the Rain" is not your average Macedonian-English-French co-production. But then, Milcho Manchevski is not your average Macedonian director.

On the celebrity scale here at the Venice Film Festival, Manchevski falls rather far below Jack Nicholson and Harrison Ford. But last week, when the paparazzi dragged him down to the sweltering beach and asked him to take his shirt off for some photos, the handsome 34-year-old helmer knew he wasn't in Macedonia anymore.

"Before the Rain" is about an Eastern European civil war that barely rates page one of the New York Times: The cruel fight between Christian and Muslim neighbors in the rugged countryside of Macedonia, the region of northern Greece that borders on Albania and the former Yugoslavia (see review, page 43). Although the film isn't exactly a whodunnit, what has people talking is how it manages to tie together the senseless slaughter of yuppies in London and the equally incomprehensible peasant feuds of Macedonia. To say more would reveal too much — some critics here were angry that they were told of the ending — but the film's circular narrative reminded many of Tarantino's movies.

More surprising than the movie's ending is Manchevski himself, who also wrote the film. The first stunner is that this Macedonian native has lived in New York's East Village for almost 10 years. The second is that he is already a well-known director of slick musicvideos and TV commercials — that is, when he's not writing films and novels. His published book is "The Ghost of My Mother"; his musicvid for Arrested Development's "Tennessee" won an MTV award in 1992.

"Before the Rain," which was produced by Polygram France for under $3 million, is a high-calorie visual feast, but otherwise bears no resemblance to the empty theatrics of musicvids. That's because Manchevski never regarded his commercial career as an end in itself.

"Musicvideos teach you the discipline of production — how to get a lot done in a short time," he says. "It's an exercise, like pumping iron." When it came time to create real characters for a feature film, Manchevski says "that was the easy part. I consider myself first a writer, and it's what I've been waiting to do for 10 years."

Manchevski grew up in a middle-class family in Skopje, the capital of Macedonia, but he was not destined for a normal Macedonian life. "I'm a city rat," he says. "I was reading American comic books at age 3½." Both his mother, a doctor, and his father, an engineer, died of illnesses by the time he was 14. He finished high school under the care of an aunt and won a scholarship to study film at Southern Illinois University.

Returning to Skopje after graduation in 1982, Manchevski entered the Macedonian equivalent of development hell. His initial project — "The Wild One" meets Macedonia, as he describes it — was put into turnaround by the government. "My 'colleagues' " — the established filmmakers — "convinced the politicians not to fund my film," he says. "I was viewed as an upstart."

In 1985 Manchevski moved to New York, where he labored as a court interpreter while banging out treatments. His break came when he shot a seven-minute promo for a film he was pitching to now-defunct Vestron. The film was never made, but the promo, which included a fake TV commercial, caught the eye of a commercial production company; Manchevski's commercial career was off and running.

The director says the story in "Before the Rain" came to him on a visit three years ago to Skopje, which is being drawn into the ethnic wars to the north in Serbo-Croatia. "I've spent most of my life not taking sides," he says. But Westerners — and he includes himself in that group — are just starting to realize that the troubles in Eastern Europe are not so removed from their own (presumably) safe sphere. It's appropriate that the film premiered in Venice, which is only a few hundred miles across the Adriatic from the turbulent Balkans.

Manchevski, who has a girlfriend in New York, has not been home in a year and a half because the film was based in London.

Now Manchevski seems ready for Hollywood, which has embraced European commercial directors such as Ridley and Tony Scott. "There are aspects of Hollywood filmmaking that I love," he says. "But I don't know if Hollywood will like me."

MANCHEVSKI 'DUST' FLIES

Pic inaugurates Miramax-Redford co. alliance

By GREG EVANS

NEW YORK — Helmer Milcho Manchevski will direct the first film produced under the alliance between Miramax Films and Robert Redford's South Fork Pictures. "Dust" will be produced by Redford and South Fork president Michael Nozik.

Manchevski is best known for his Oscar-nominated film "Before the Rain," but his profile has climbed even higher since the director has been linked with two high-gloss projects: Warner Bros.' James Dean biopic and Columbia Pictures' Brad Pitt project called "The Devil's Own."

Manchevski said Monday, "At this point I'm working on all three (projects) at the same time," and "the one that's ready first" will be first up. Industry buzz has the director still talking money with Warner Bros. and Columbia.

Sources said Tommy Lee Jones and Ralph Fiennes are at the top of the "Dust" producers' wish list. No casting has been announced.

Nozik said the budget for "Dust" will be "in the neighborhood" of $20 million. Manchevski's estimate was higher: "Thirty million dollars, at least," the director said.



Milcho Manchevski

Described by Miramax as a "hallucinogenic epic Western," "Dust" launches Redford's new South Fork banner. The project is an offshoot of the two-year first-look deal, announced last winter, between Redford's Wildwood Enterprises and Miramax owner the Walt Disney Co. South Fork is a subsidiary of Wildwood.

South Fork is expected to focus on films in the $8 million to $15 million budget level, but "Dust" carries a higher price tag, at least in part because much of the film will be shot on location in Turkey.

Manchevski, who said Monday he had finished penning the script just that day, described the film as "two different halves of a story." One plotline, set in turn-of-the-century Turkey, involves two Texas brothers on opposite sides of the law, bounty hunting, gold and blood loyalty. Other plot, set in contemporary New York, has a 90-year-old woman turning the tables on a burglar. Film jumps between the interrelated storylines.

Miramax co-chairman Harvey Weinstein and exec VP of acquisitions Tony Safford negotiated the "Dust" deal with Manchevski's agent, Robert Newman of ICM; attorney Barry Tyerman repped South Fork.

Weinstein said in a statement that "Dust" is "exactly the type of project and Milcho exactly the kind of director we hoped would be involved with South Fork."

Redford called Manchevski "an extraordinarily talented filmmaker with a unique vision."

Nozik said South Fork hopes to begin production in the fall, although Manchevski said fall preproduction is likely. "I like doing a lot of homework," the director said, "so I don't want to rush things."

Manchevski's "Before the Rain" was nominated for a best foreign-language film Oscar, and won, among other fest prizes, the Venice Film Festival's Golden Lion Award for best film.

SCREENDAILY

Manchevski plans fake documentary

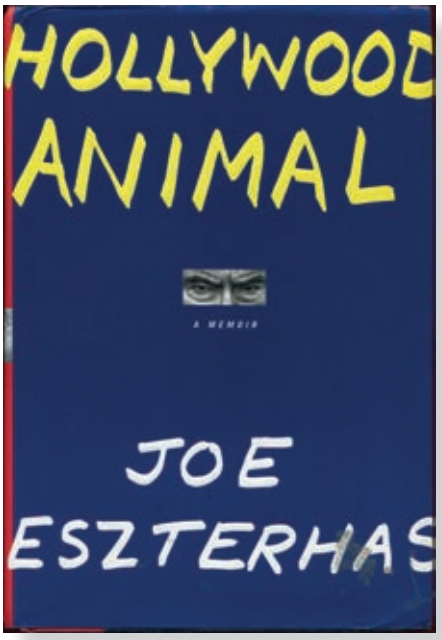
14 February, 2011 | By Martin Blaney

Mothers director tackles mockumentary.

Milcho Manchevski, whose *Mothers (Majki)* is in Berlin's Panorama, is planning a fake documentary *Sunshine* as his next project.

"It looks like a doc, smells and moves like one, but is a piece of fiction," Manchevksi told Screen. "It is about a charismatic guy for whom reality is an undefined concept."

He added that he would like this character study to be shot in a city in Western Europe rather than in the US or Macedonia, although he has not decided whether to shoot in English or another European language.



"Whoopi," I said, "will be much better than Arnold Schwarzenegger."

Arnold's brother-in-law called to tell me that Arnold was now "very angry."

I said, "He was very angry before, wasn't he?"

"No," the brother-in-law said, "he was angry before. Now he's *very* angry."

My fellow Hungarian Andy Vajna at Cinergi told Arnold Rifkin that he would make the movie on a $10 million budget—my fee would be $250,000—if we were able to find three superstars who would play themselves.

Vajna said he was happy about Sly and Whoopi but disappointed about Arnold and Bruce. (He didn't mention Bruce's body double.)

Arnold Rifkin, perhaps feeling a little guilty about his earlier trepidations, promised Andy Vajna that he would personally find the third superstar.

Vajna took Arnold's word for it.

We had a deal.

We also had a go-movie.

The director I wanted to make it with was Milcho Manchevski. He had directed the critically acclaimed *Before the Rain* and done some visually startling MTV videos.

The choice was fine with Andy Vajna and Milcho started budgeting the script.

After wrangling over the budget with Cinergi, Milcho decided he couldn't make the movie on a $10 million budget and withdrew.

He also withdrew because I wouldn't let him dress Whoopi in the nun's habit she had worn in *Sister Act*. An internationally acclaimed auteur director, Milcho wasn't used to any screenwriter telling him what to do.

I told Milcho that I wasn't telling him what to do as the *screenwriter* . . . I was telling him what to do as a *producer*.

Milcho didn't buy it and, as his agent at William Morris said, was "a Passadena!"

M FOR MILCHO? Heat's building on a Warner Bros. remake of "Dial M for Murder," the 1954 Alfred Hitchcock suspenser. Dish hears WB and producer Arnold Kopelson are sweet on Nicole Kidman to play the role originated by Grace Kelly, and also on director Milcho Manchevski, who directed the Oscar-nominated Macedonia pic "Before the Rain." Manchevski, who wrote and will direct "Dust" for Miramax, is also being courted for WB's James Dean biopic and "U.S. Marshals," the "Fugitive" spinoff to star Tommy Lee Jones, also produced by Kopelson. Neither Kopelson nor Manchevski's ICM rep Robert Newman would comment.

LEONARDO DICAPRIO MEETS with director Milcho Manchevski (Oscar-nominated for "Before the Rain") to talk the James Dean biopic ... Woody Harrelson and Milos Forman dined at Drai's Wednesday talking the Larry Flynt biopic ... What's Mel Gibson doing in Branson next Tuesday? He's guesting with Regis and Kathie Lee, who are doing three "Live" shows from Branson's Grand Palace theater ... Carol Channing receives the "Top Hat" award from Steve Silver at San Fran's "Beach Blanket Babylon" Sunday. The not-to-be-missed revue's in its 21st year ... The Young Musicians [illegible] Nolan Miller's collection at the BevHilton [illegible] Ann Mobley, Stella Stevens, Charlene Tilton, [illegible] Donahue, Carol Connors, Loni Anderson, [illegible] red there tonight), Deanna Lund (who is off to [illegible] d Beverly Sassoon ... Actors & Others for [illegible] on show Saturday at the Universal City Hilton [illegible] t Set holds its all-comedy fundraiser for the [illegible] nday night.

Vom Balkan nach Hollywood

562,30

No Smoking? Smoking! Milcho Manchevski muß seit dem Triumph mit „Vor dem Regen" auf seine Garderobe achten

Kann bei den täglichen Schreckensnachrichten aus dem ehemaligen Jugoslawien ein Spielfilm über ethnische Konflikte das Publikum noch ins Kino locken? Im Falle des Balkan-Epos „Vor dem Regen" heißt die Antwort ja. Seit dem letztjährigen Gewinn des „Goldenen Löwen von Venedig" gilt der in New York lebende Mazedonier Milcho Manchevski als einer der hoffnungsvollsten Regietalente.

Nach seinem Abschluß an der Southern Illinois University im Jahr 1981 arbeitete er als Autor und Regisseur von Videoclips, Werbespots und Kurzdokumentationen, gewann auch einige Preise. Vor dem Hintergrund des drohenden Bürgerkriegs schrieb Manchevski drei Erzählungen über eine unmögliche Liebe, eine tiefe persönliche Lebenskrise und eine Rückkehr in die entfremdete Heimat, die ihm als Grundlage zum Drehbuchentwurf für „Vor dem Regen" dienten.

Im Gespräch läßt Manchevski keine Zweifel aufkommen, daß es sich bei ihm nicht um einen verdrossenen Intellektuellen, sondern um einen temperamentvollen Filmemacher handelt. Die Frage, welche Bedeutung die „Oscar"-Nominierung für den „besten Auslandsfilm" in diesem Jahr für ihn habe, beantwortet er selbstironisch: „Die schwerwiegendste Tatsache bei der ‚Oscar'-Nominierung war für mich, daß ich zum ersten Mal in meinem Leben einen Smoking tragen mußte." An die Dreharbeit in seinem Heimatland erinnert er sich mit gemischten Gefühlen. Die Produzenten Judy Counihan und Cedomir Kolar wollten aus Sicherheitsgründen auf Südfrankreich als Landschaftskulisse ausweichen, doch die Lage blieb ruhig. Eine Woche vor Beendigung der Außenaufnahmen wurde Mazedonien offiziell als unabhängiger Staat anerkannt. Manchevski rückblickend: „Das war ein schönes Erlebnis, obwohl ich absolut kein Nationalist bin."

„Vor dem Regen" wurde in Slowenien, Kroatien und Serbien gedreht, in in Bosnien-Herzegowina scheiterte eine Vorführung an den fehlenden Organisationsmöglichkeiten, obwohl Manchevski den Film als Hommage an die Stadthelden von Sarajevo verstehe.

Momentan schreibt er an einem Script mit dem Werktitel „Dust". Als Darsteller für die abenteuerliche Geschichte, in der Personen aus dem ottomanischen Reich zu Anfang dieses Jahrhunderts und aus dem heutigen New York aufeinandertreffen, sind Robert Redford und Michael Nozik im Gespräch. Gerne möchte Manchevski wieder mit dem 19jährigen französischen Gregoire Colin zusammenarbeiten, der in „Vor dem Regen" mit introvertierten Charme den schweigenden Mönch gespielt hat. Für ihn ist Colin „bereits jetzt einer der weltbesten Darsteller". Ausführlich hat der Regisseur die Ambitionen „in Hollywood als Autorenfilmer eigene Stoffe umzusetzen," Quentin Tarantino, vor „Pulp fiction" wie der Mazedonier selbst noch eine unbekannte Größe, sei an einer Zusammenarbeit interessiert.

Und wenn sich die großen Pläne nicht realisieren lassen? Manchevski lächelt: „Dann drehe ich wieder Videoclips, aber nur für Musik, die ich mag. Wie zum Beispiel die Rolling Stones, Nusret Fateh Ali Khan oder Mozart."



MILCHO MANCHEVSKI foto: action press

MARC HAIKAPETIAN

DAILY VARIETY

$1.50

THURSDAY
June 20, 1996

Man oh Manchevski: Helmer to forge 'Smit

Continued from page 1

Manchevski will make "Smithee" the follow-up to his Oscar-nominated debut "Before the Rain," a searing look at lives torn apart by ethnic conflict in the former Yugoslavia. Although the Polygram release was not exactly a laugher, Eszterhas and Myron are sure they have the right guy.

"He's got a Macedonian sense of humor," Eszterhas said. "My Hungarian father always told me to be careful with Macedonians because they have the most twisted, sardonic and vicious wit. Let the world beware."

For his part, Manchevski was warming to the task of lampooning the filmmaking process. In a fax, Manchevski wrote, "It's an honor to work with Joe and Ben. A visionary and uncompromising writer is a rare bird; this may be due to the proliferation of that modern oxymoron, the creative executive."

Eszterhas said Manchevski got the thumbs-up from stars Whoopi Goldberg and Sylvester Stallone: "Both want to work with him. He is the perfect person for this, an award-winning world-renowned director with a rock 'n' roll sensibility."

Aside from landing Manchevski, Eszterhas and Myron have added O.J. Simpson defense attorney Robert Shapiro, screenwriter Shane Black and directors Allen & Albert Hughes to a diverse cast headed by Stallone and Goldberg and featuring Robert Evans and private eye Anthony Pellicano. All was done with the absence of a financier or a distributor, something they hope to remedy shortly.

"We've decided we're not going to sell the screenplay. We're selling the whole project," Myron said. "I'll work with Milcho on putting together a schedule and a budget, and we'll present that complete package to financiers." He said numerous studios and financiers have come forward and, with Eszterhas' William Morris agent Arnold Rifkin shepherding the project, they hope to cement a deal shortly.

In addition to a foreign-language film Oscar nomination, Manchevski's debut won a slew of awards, topped by the Golden Lion for best film at the 1994 Venice Film Festival, as well as the Independent Spirit Award. He's done a batch of musicvideos, including Arrested Development's "Tennessee," for which he won an MTV award for best rap video.

Manchevski said that since his debut, he and his ICM agent Robert Newman have considered about 250 scripts. He sparked to none of them as strongly as he did "Smithee," which lampoons the process of moviemaking.



Manchevski

Manchevski met Eszterhas and Myron over "Reliable Sources," and though that job went to Spike Lee, they returned to the director days later when Eszterhas completed his documentary-style sendup of how a director named Alan Smithee makes the most expensive film of all time, hates it, and kidnaps the negative. Newman quickly made the deal.

"I tend to take the process too seriously, so why not poke some fun at it?" Manchevski said. "I want it to be guerrilla-style filming, and we'd like to write in another couple of cameos. All of the characters are approached as real people who act serious, but in the process, the total picture becomes a comedy."

Manchevski said he'll dive right into "Smithee," then come back to writing and directing "Dust" for Robert Redford and Michael Nozick's South Fork, with Richard Gere starring as a bounty hunter.

MICHAEL FLEMING
DISH

FOX 2000 SKATING WITH "GOD": Fox 2000 has paid six figures for "The God Squad," a comedy treatment described as "Mighty Ducks" meets "Sister Act." The project was hatched by Alice Cella Segars and Katie Locke, who'll co-produce the film with David Kirschner producing. The comedy concerns a washed-up hockey player who poses as a priest in a seminary and creates a team of skating padres to jump-start his hockey career.

The project was brought in at Fox 200
tino and will be supervised by Alex Gar
the studio has hired Don Rhymer ("Car
the script. The whole process will be su
Brian Levant, who's currently directing
zenegger in "Jingle All the Way," and
at directing "God Squad." Segars, who
made by Susan Smith Associates' Peter
was the catalyst for the Interscope dram
Watcher," based on the life story of Da
a psychic for the CIA.

TALENT TO WATCH: Canadian
Steen has landed the lead female ro
Michael Richards in New Line's "
vada" for director Jonathan Lynn. ... C
regular on "The John Larroquette Show
seen in "The Frighteners," has landed
right-hand man to Bumpy Johnson (La
burne) in the UA feature "Hoods." He'
William Morris' Lee Stollman and he's
Sam Maydew.

HIP-HOP DOC: It's not uncommo
films like "Friday" and "Danger
generate smash soundtracks, but a
week before it gets screened for distribu
docu "Rhyme & Reason" has landed a
with Priority and Buzztone. The film's
Spirer, Oscar-nominated for the docu "
Life and Work of Sally Mann," and pro
Block.

"We've been filming the last 2½ ye
definitive hip-hop film of the '90s, tryi
realities of urban America through the
artists," Block said. His and Spirer's na
Walters as music supervisor turned out
move, as Walters got a laundry list of to
appear in the film and contribute songs
track. William Morris agent Cassian El
a distribution deal after screening the fi
Wednesday.

'SMITHEE' GETS HELMER

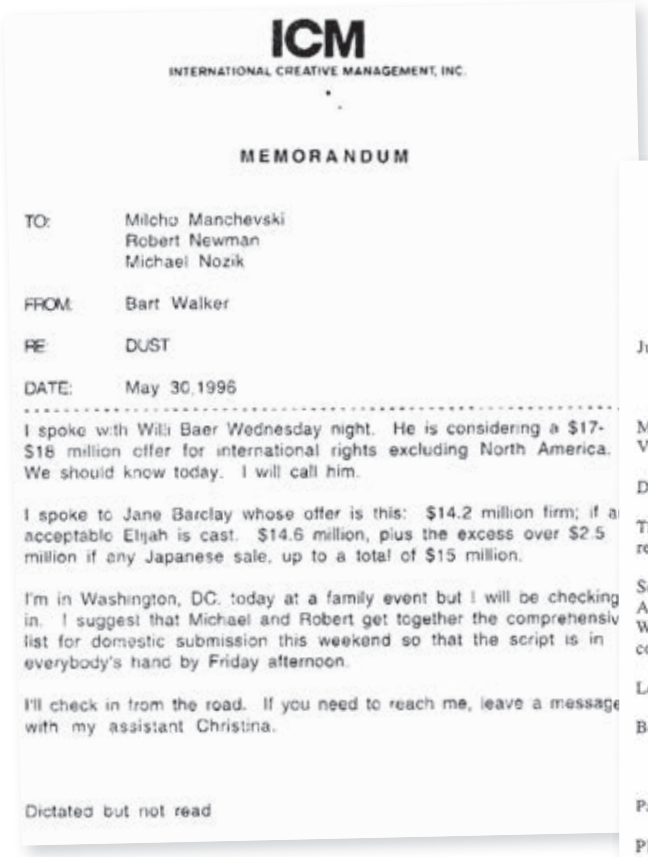
By MICHAEL FLEMING

In the latest twist to "An Alan Smithee Film," screenwriter Joe Eszterhas and producer Ben Myron have found a director to capture their comedie insider's look at Hollywood filmmaking: Milcho Manchevski, a Macedonian living in New York whose debut independent feature was as serious as it was acclaimed.

Turn to page 15

Harbert, Tarses: Alphabet souffle

By JOE FLINT



ICM
INTERNATIONAL CREATIVE MANAGEMENT, INC.

MEMORANDUM

TO: Milcho Manchevski
Robert Newman
Michael Nozik

FROM: Bart Walker

RE: DUST

DATE: May 30,1996

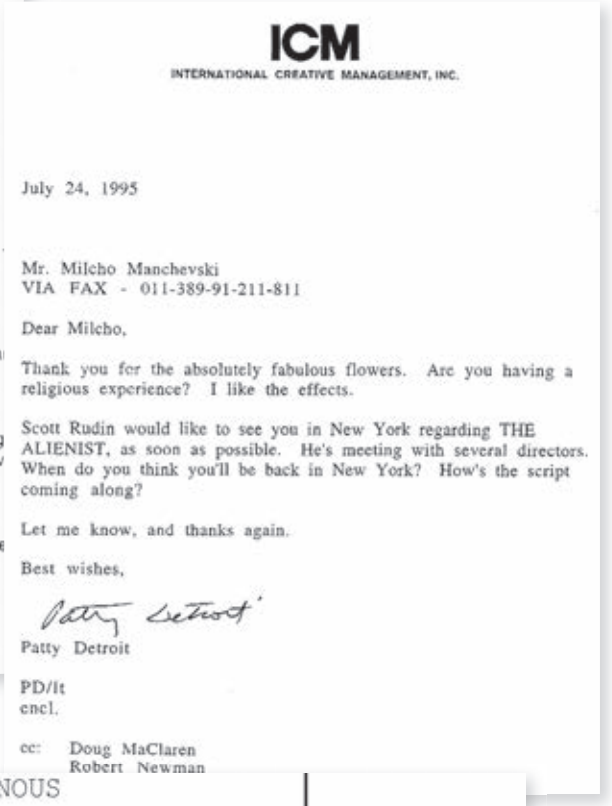
I spoke with Willi Baer Wednesday night. He is considering a $17-$18 million offer for international rights excluding North America. We should know today. I will call him.

I spoke to Jane Barclay whose offer is this: $14.2 million firm; if a acceptable Elijah is cast. $14.6 million, plus the excess over $2.5 million if any Japanese sale, up to a total of $15 million.

I'm in Washington, DC. today at a family event but I will be checking in. I suggest that Michael and Robert get together the comprehensiv list for domestic submission this weekend so that the script is in everybody's hand by Friday afternoon.

I'll check in from the road. If you need to reach me, leave a message with my assistant Christina.

Dictated but not read



ICM
INTERNATIONAL CREATIVE MANAGEMENT, INC.

July 24, 1995

Mr. Milcho Manchevski
VIA FAX - 011-389-91-211-811

Dear Milcho,

Thank you for the absolutely fabulous flowers. Are you having a religious experience? I like the effects.

Scott Rudin would like to see you in New York regarding THE ALIENIST, as soon as possible. He's meeting with several directors. When do you think you'll be back in New York? How's the script coming along?

Let me know, and thanks again.

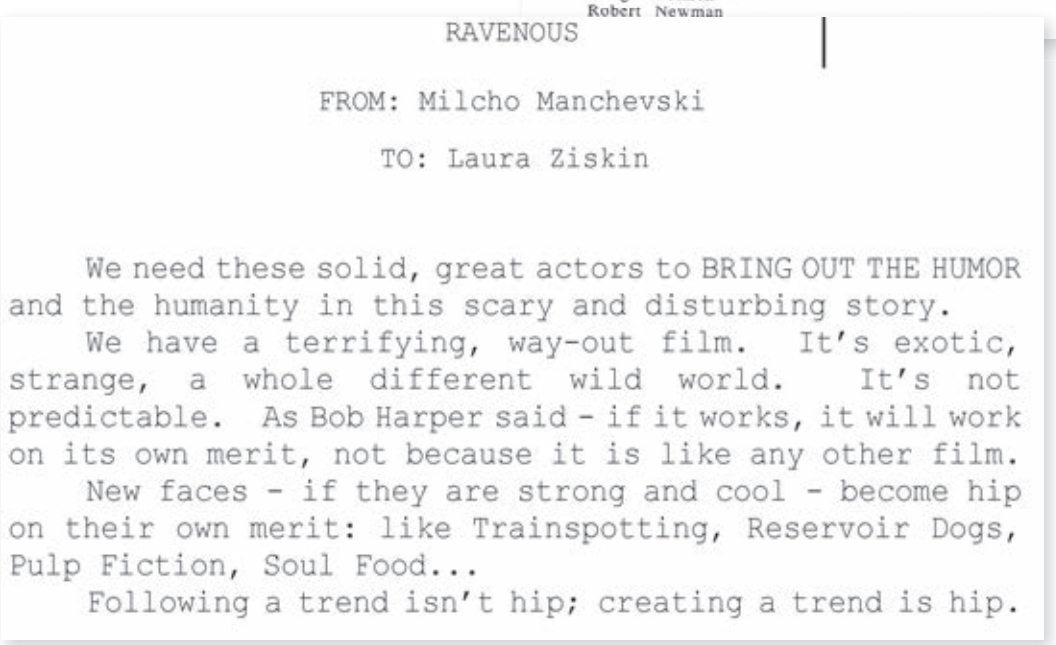
Best wishes,

Patty Detroit

Patty Detroit

PD/lt
encl.

cc: Doug MaClaren
Robert Newman



RAVENOUS

FROM: Milcho Manchevski

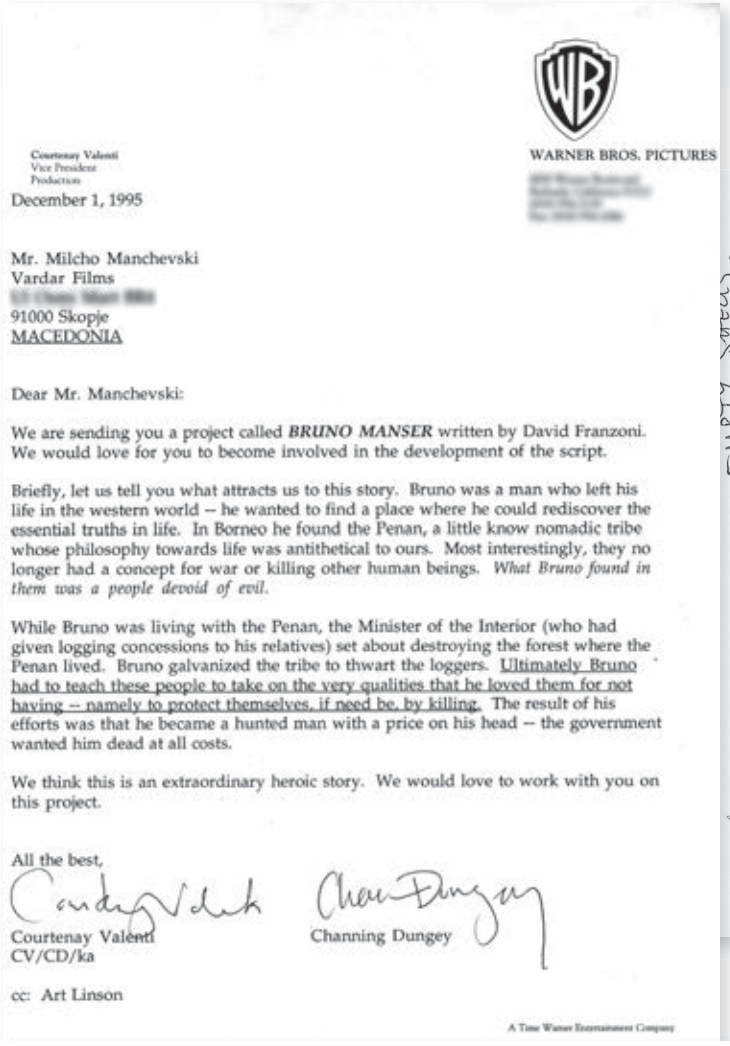
TO: Laura Ziskin

We need these solid, great actors to BRING OUT THE HUMOR and the humanity in this scary and disturbing story.

We have a terrifying, way-out film. It's exotic, strange, a whole different wild world. It's not predictable. As Bob Harper said - if it works, it will work on its own merit, not because it is like any other film.

New faces - if they are strong and cool - become hip on their own merit: like Trainspotting, Reservoir Dogs, Pulp Fiction, Soul Food...

Following a trend isn't hip; creating a trend is hip.



Courtenay Valenti
Vice President
Production

WARNER BROS. PICTURES

December 1, 1995

Mr. Milcho Manchevski
Vardar Films
[redacted]
91000 Skopje
MACEDONIA

Dear Mr. Manchevski:

We are sending you a project called ***BRUNO MANSER*** written by David Franzoni. We would love for you to become involved in the development of the script.

Briefly, let us tell you what attracts us to this story. Bruno was a man who left his life in the western world -- he wanted to find a place where he could rediscover the essential truths in life. In Borneo he found the Penan, a little know nomadic tribe whose philosophy towards life was antithetical to ours. Most interestingly, they no longer had a concept for war or killing other human beings. *What Bruno found in them was a people devoid of evil.*

While Bruno was living with the Penan, the Minister of the Interior (who had given logging concessions to his relatives) set about destroying the forest where the Penan lived. Bruno galvanized the tribe to thwart the loggers. Ultimately Bruno had to teach these people to take on the very qualities that he loved them for not having -- namely to protect themselves, if need be, by killing. The result of his efforts was that he became a hunted man with a price on his head -- the government wanted him dead at all costs.

We think this is an extraordinary heroic story. We would love to work with you on this project.

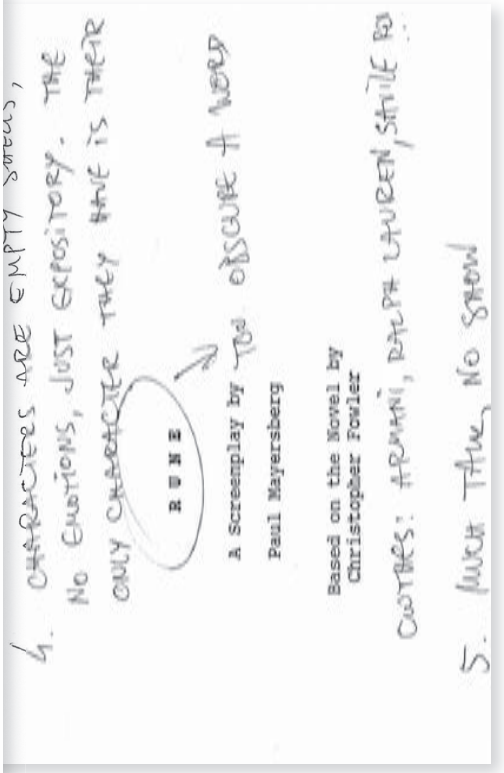
All the best,

Courtenay Valenti
CV/CD/ka

Channing Dungey

cc: Art Linson

A Time Warner Entertainment Company



December 11, 1996

Dear Casey and Marc:

Just a note to state the obvious: if we want to try to have POTTER'S FIELD finished for an October/November 97 release, we should be in pre-production already.

As things stand now, and according to a production (and cash flow) schedule prepared by Bob Colessbury weeks ago, we are three to four weeks behind for a March 10th start date.

It is hard to aim for delivery four to five weeks earlier than initially scheduled, while at the same time we keep moving at a pace slower than the one initially scheduled.

Hope this note finds you well.

Warmest regards,

Milcho Manchevski



Манчевски со колегите номинирани за Оскар Никита Михалков, Анг Ли, Жерар Корбио, Томас Гутиерес Алеа и Хуан Карлос Табио со Микеланџело Антониони

Со Златниот лав на Куросава



VARIETY | DAILY VARIETY

MAX ALEXANDER
EXECUTIVE EDITOR
213.965.4461 FAX 213.857.6484

19 June 1996

Congratulations, Milcho. I think you should put yourself this movie:

PRODUCER
I wanted Milcho Manchevski to direct.

STUDIO CHIEF
He's that Polock who did those Metallica music videos, right? He's like Polanski, except he can work in the States.

PRODUCER
Yeah, but he's not Polish. He's from one of those war crime places -- Serbia or Slovakia or something. Anyway we couldn't get him; he was committed to Fox on Alien 4.

STUDIO CHIEF
He turned down Alien 4. He didn't like the script.

PRODUCER
He never likes the script. He's European.

Best,

MAX



October 2, 1994

FAX TRANSMISSION TO:

PATTY DETROIT & ROBERT NEWMAN
ICM
Los Angeles

From:

MILCHO MANCHEVSKI

Total number of pages (including this one): 1.

Dear Patty & Robert:

Just finished reading *Gangland* by Joe Eszterhas. It's fucking brilliant. Brutal and brilliant; or brutal, but brilliant. Love it! What is the situation with it? Can we get it? Let's get it. Please advise.

Warm regards,

Milcho Manchevski

P.S. Got a new phone and fixed the line - it will sound much better next time.

RIGHT ON

Suddenly the doors of his office burst open. In strides the Disciple. He has a broad grin on his face.

Sturgess stares at him incredulously.

STURGESS
What the fuck is your problem?

DISCIPLE
Ed... hope you don't mind if I call you Ed... prepare to be judged.

Sturgess picks up the phone.

STURGESS
Tracy, get security up here immediately.

The Disciple pulls the secretary's severed head out from behind his back.

YEAH

DISCIPLE
I'm afraid Tracy will be unavailable for awhile.

Sturgess gags as if he's going to vomit.

STURGESS
Oh my God.

DISCIPLE
That I am.

EXCELLENT

The Disciple throws aside the 1,000 pound marble table, seizes Sturgess and SLAMS him up against the picture window with one hand. The whole window shudders under the force.

Sturgess is terrified, and rightfully so.

SHOOT IN OUTSIDE PROFILE OF SCENE

STURGESS
I'm sorry for anything I've done.

DISCIPLE
It's a little late for that.

The Disciple SLAMS him against the window again. The glass CRACKS into a spiderweb.

CU - 2 SHOT IN B.G.

FUNNIER



ICM

INTERNATIONAL CREATIVE MANAGEMENT, INC.

December 12, 1995

Mr. Milcho Manchevski
Vardar Film
[redacted]
9|000 Skopje
Macedonia

Dear Milcho,

Enclosed please find the following screenplays for your consideration:

ALICE IN WONDERLAND written by Andrew Birkin based on the Lewis Carroll classic. ALICE IN WONDERLAND is an open directing assignment at Warner Brothers.

J. EDGAR HOOVER: An open directing assignment at Warner Brothers is about the life of the FBI Bureau Chief.

Both are pretty inactive projects and would need an enthusiastic director to interest Warners. It looks like they are going to make a deal with Taylor Hackford on DEVIL'S ADVOCATE.

I look forward to hearing your thoughts.

Best wishes,

Robert Newman
INTERNATIONAL CREATIVE MANAGEMENT

cc: Richard Feldman
Sue Rodgers

Just When You Thought It Was Safe to Scream in Space Again

ALIEN RESURRECTION
Some More Script Notes (Pt. 2)
After the Meeting with Sigourney Weaver
February 22, 1996

Milcho Manchevski

1. The film needs to be FUN.

And, in this case, scary is fun. Scary visceral and scary primal. Fun, but not dumb. The *Alien* series has always been adult and intelligent fun, which definitely includes shitloads of the visceral and primal.

Some of this fun fear - obviously - comes from the fight with the Aliens, but the more gripping and deeper fright comes from the identity crisis. Ripley as Dr. Jekyll and Mr. Hyde. As the human becoming a vampire. We all feel it or felt it as our very first fear. Basic, powerful identity crisis terror.

2. This doesn't mean that we should eliminate the shoot-'em-up fun that the series offered in Pt 2. This stuff needs to be tough, clean and realistic, without insulting our intelligence.

3. Back to fear:

Ripley has ambivalent feelings toward herself. And, thus - toward humans and toward the Aliens. She is not sure of her identity and this provides for the real horror.

Thus, we are not sure which side she will take. This fact is in the script, but make it more obvious, especially after the Aliens escape and even at the beginning of the battle.

Make us feel schizophrenic about liking Ripley. (Should we like her? She prefers the Aliens? She is an Alien? She is not one of us. But, we've always rooted for HER, how can she do this?). Only later does she come around.

4. Ripley is not sure who she is. Fear, not Sartre.

Back to the title.

Who's an Alien now?

Am I a legal alien [low "a"] in this world? (Is Call alienated, an alien?)

All of this is in the script, and we shouldn't dwell on it, but just be aware of its importance and flash it out a bit.

A. At the beginning, as Ripley is being taken to her cell, they pass by the glass cage with the Aliens. She hears the ultra-sound no human can hear. She is drawn to them, stops, comes to the glass. The soldiers try to yank her away, but she is stronger. They pull out the guns, but the doctor orders to wait and see. Ripley looks at her reflection in the glass. There is an Alien behind the glass, so for a moment it feels as if the Alien her/himself is Ripley's reflection. Since Ripley doesn't know what she really looks like,

Dear Milcho,

I am about to start shooting a new film so before things become too hectic I wanted to let you know how glad I am that we had a chance to meet.

I thought your take on Alien 4 was very compelling. In the end Fox will follow its own instincts about all of this.

In any case, my admiration for your work grows as your splendid film continues to resonate in my head and heart.

I wish you all the best and I look forward to working with you some day soon.

Very sincerely,

Sigourney

TESLA
(how to improve 7/17/90 draft)

1. THEME: I'm more interested in Tesla the genius and Tesla the man, than in Tesla the Martian. Cut out the generous torso. Utilize the floating lightning only when necessary. Introduce instead his earthquake-causing vibrators et al.

Tesla the person is lost in the Martian/invention story, neither of which gets enough attention nor explanation.

2. CHARACTER: The citizen Kane character arc doesn't work on Tesla. He is strange enough when successful that we don't need to see him devoured by ambition, and - on top of that - acting like Kane. More powerful if he is stoic, yet very pained.

2-1/2. As a matter of fact, he seems to have been a highly functional autistic person.

3. MOTIFF/STRUCTURE: The conflict Edison-Tesla is perfectly mirrored in the Salieri-Mozart relationship.

3-1/2. MOTIFF/STRUCTURE: Let's think about #4, as an addition to the love quadrangle:

a. Tesla b. his mom c.Anne Morgan
d. Tesla's best friends (a married couple).

does the Alien. As if a reflection in the mirror. The Alien moves away, and Ripley is now faced with her real reflection in the glass. We don't know whether she is relieved or disappointed[1]. As she stares at her reflection, the Alien leaps back against the glass and scares the guards. Ripley doesn't flinch. The Alien sticks its orifice to the glass, gives Ripley a vulva-like kiss. Ripley approaches and licks the glass, as if kissing the Alien through the glass.

(As the guard tries to yank her away, she turns to him dryly: "Have you heard 'Sympathy for the Devil?' ")

B. Later on, she stops an Alien from killing a guard solely with her calm gesture and gentle sounds. Is it easier for her to communicate with Aliens than with humans? Is she closer to bugs or to humans?

C. Ripley is in the Alien liar. There is a long moment of silence and expectation after the Newborn comes to this world. Ripley and the Newborn look at each other. The Newborn releases her. She extends her hand to the Newborn, as if to touch it. S/he reaches back. Silent sympathy. At that moment, a human hanging from the wall makes a sound, and the Newborn swings around, jumps on top of him, kills him. Ripley snaps out of it, repulsed, fights the Newborn, runs.

5. Like an Alien,

A. Ripley often squats.

B. She often sticks her tongue out. (There is a number 8 tattooed on it.)

6. More fear:

Ripley is unpredictable. Not your regular hero whose actions you can anticipate, and who takes charge fighting for the good (human) cause. She is divided, ambivalent, ambiguous. Pardon me, but it is scary (when this comes from your hero). (Of course, she wins it for us by the end credits.)

A. She refuses to take charge at the beginning; aloof.

B. She is sexually provocative on a couple of occasions when no one expects it. Perhaps in tense, battle-charged moments.

C. She shoots the bad scientist point blank.

D. She asks Call: "Do you like sex?" Call is shocked (the too-ethical android).

7. A neat parallel to draw is the parallel between the Alien coming from inside Ripley and exorcism. The Alien is her devils materialized. Perhaps adequate subliminal music, way, way, way in the background. The music is repeated while she is recovering from the experience, still subliminally. The third time we hear it, it's a bit louder: this time we are in the chapel. Gregorian Chants??

8. The Newborn carries Ripley's DNA. It can change (perhaps even morph?) and take Ripley's shape. Only the Newborn can do that (new DNA).

This is how - after they land on Earth - the Newborn manages to take on Ripley's shape. It's clinging to the outside of the Betty, badly burnt, almost dead. Eyes sad, pleading. "Help me. Please," whispers the new Ripley. "Kill it! Kill the bitch!," shouts our Ripley. Call & Co. feel sorry for Ripley's twin, overpower Ripley and take the Newborn to the hospital. "Do you hate yourself that much?," they ask Ripley. Once in the hospital, the Newborn Ripley recovers, her big eyes filling with tears: "Thank you."

At that moment a baby's cry pierces the air. Turns around, spots a maternity ward, dozens of babies. We've visited the Aliens' nest a couple of times, now they are visiting ours. The Newborn changes, takes its old, monster shape.

Ripley fights the Newborn, and a battle ensues. The mothers duking it out. The battle takes them onto the hospital roof. Carried away, they wrestle and they both fall down several floors. Call runs over and finds Ripley on the ground, her legs broken. Next to her, pierced on the flagpole (a 15-inch-wide hole through the chest) is - another Ripley. The surviving Ripley just says "Killed the bitch."

9. Cloning is playing God.

10. Tommy Lee Jones for the male lead.

[1] Later o
miniature palm-si

Arnold Kopelson Productions **MEMO**

To: File

From: Creative

Subject: A PERFECT MURDER - DAVID - Casting for March/April '96

Date: 11/15/95

TOP CHOICES

Antonio Banderas	ASSASSINS DESPERADO INTERVIEW WITH THE VAMPIRE	N/A until Fall '96. THE ALBUM until November, EVITA until May, and then ZORRO (TriStar). Emanuel Nunez, CAA
Woody Harrelson	THE SUNCHASER (WB) MONEY TRAIN NATURAL BORN KILLERS	N/A until May '96. KINGPIN (Rysher), then PEOPLE VS. LARRY FLYNT (Col). Bryan Lourd, CAA
Matthew McConnaughy	BOYS ON THE SIDE	Available in January '96 after A TIME TO KILL (WB). Brian Gersh, WMA

AVAILABLE

Kevin Bacon	APOLLO 13 MURDER IN THE FIRST THE RIVER WILD	Available Kevin Huvane, CAA
Billy Baldwin	CURDLED FAIR GAME A PYROMANIAC'S LOVE STORY	Available Rick Kurtzman, CAA
Stephen Baldwin	FLED (MGM) USUAL SUSPECTS MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE	Tech. Available Ilene Feldman, IFA

6100 Wilshire Blvd., Suite 1500, Los Angeles, California 90048 - Tel (213) 932-0500 - Fax (213) 932-0238

December 3, 1995

FAX TRANSMISSION TO:

ROBERT NEWMAN + PATTY DETROIT
ICM

From:
MILCHO MANCHEVSKI

Total number of pages: 10.

CC: Bart Walker, Sue Rodgers
(please copy locally)

Dear Robert and Patty:

Enclosed are the results of my work on DIAL M FOR MURDER so far. Please forward these script notes to Lorenzo De Bonnaventura, Arnold Kopelson, Pat Kelly and Nicole Kidman when you think the time is right.

IF everything goes well, this is my ideal production schedule:
Pat Kelly et al get my notes in the next few days;
around Christmas I meet with Kelly in New York to discuss the work that needs to be done;
he has all of January to implement the notes;
I join him on January 31 in New York; we work on the script for a week;
I spend the rest of February and a week in March on my storyboards (a total of four weeks);
the rest of March, all of April and May we spend on prep;
June is rehearsals;
July 1 we start shooting.

(By the way, when does Miramax's obligation with my office expire? WB should take over it as soon as Miramax leaves off; and take it through delivery of the

Milcho Manchevski

George Clooney	Tech. Available in April during ER hiatus. Set to do THE GREEN HORNET (Uni) but no start date. Geyer Kosinski, WMA
Harry Connick, Jr.	Available. Contact # 617-354-2736 (Mass.). Ann-Marie Wilkins, Wilkins Mgt.
Russell Crowe	Tech. Available George Freeman, ICM
Matt Dillon	Tech. Available Jim Wiatt, ICM
Ralph Fiennes	Available in January '96 after THE ENGLISH PATIENT (Miramax). Bryan Lourd, CAA
Andy Garcia	Available in January '96 after NIGHT FALLS ON MANHATTAN. Clifford Stevens, Paradigm
Ethan Hawke	Tech. Available Bryan Lourd, CAA

DIAL M FOR MURDER
A Few Script Notes

Milcho Manchevski
November 30, 1995

These notes should be implemented as surgical work, rather than major overhaul.

1. The character of Emily should be further developed and made more engaging.

She is our central character; Tony and David are beautifully shaped, but SHE needs something to distinguish her (more personality would be nice). Why should we care for her? (We care for Tony because his viciousness and his smarts are contagious; David is a cuddly looser.)

a. Utilize the turmoil she is going through: she is cheating on her husband and - even worse - falling in love with another man; yet she's not ready to leave Tony.

Does she feel guilty? Has she felt guilty for no good reason most of her life? Is she a good Catholic? A lapsed Catholic? Does she admit it to herself?

We DO NOT NEED TO JUSTIFY her actions; all we need is to sympathize with the secondary feelings stemming from the mess she's put herself in: guilt, confusion, attempts to be true to her own feelings, LUST, love... SHE'S ONLY HUMAN, after all, and that's why we love her.

b. What makes her start the affair in the first place?

Tony is older. He has been a father figure all along (out in Long Island, we should meet only Emily's mother - no real father in the picture, Emily grew up without a strong man around), but now that she met David her hormones have gone bananas.

TONY IS A CONTROL-FREAK. Let's see a bit more of that, but let's keep it subtle. Let's see Emily laboring under his influence. He DOES LOVE HER, but his love is better described as attentive ownership: Emily is his most valuable possession. He would be the most charming fellow around - attractive, strong, smart, powerful, self-confident, good sense of humor - if it weren't for his need to control things. And people. Indeed - he WAS that most charming fellow around when she first met him. But, things have changed. His need to control has grown over time, feeding on his financial troubles and on Emily's infidelity. He tries to win Emily back all along. It's not working. That is precisely what drives her away from him. The more she wants to get away, the more he wants to control her. It becomes a vicious circle for Tony. (David, as a contrast, is the opposite - loose and relaxed.)

Indeed, Tony's reason for wanting to kill Emily is jealousy - the money thing is only 15% of the cause.

And, he wants to humiliate her: he wants her loverboy to kill her HIMSELF. By forcing David to do this, Tony humiliates David as well. This is Tony's real revenge: perverse and vicious. Beautifully done in the script as is.)

c. How strong is her lust? How good is the sex with David? It's worth her risking eternity in hell for this fantastic moment of prayer.

d. When - after the opening at the Met - Tony wants to have sex with Emily, she should definitely concede. She is too smart not to think that her refusal would give her away. Turning him down would make her predicament way too obvious. However, while having sex with Tony, WE SEE ON HER FACE what's going on in her head. She is trapped. Her feelings are truly mixed - and confused. THIS IS WHEN WE REALLY START TO CARE FOR EMILY.

e. What gives her the strength to come back after the attempt?

Why does she deserve to win? Does the visit to her parents' give her new insight into who she is and what she really wants to do? A soundtrack montage sequence on Long Island doesn't quite cut the mustard. Emily should realize at her parents' that - karmically speaking - the "accident" was her God-sent punishment for her "sins," and that she deserves better ONLY IF she comes clean

and if she is true to her feelings. And, she does it! (All of this is very delicately implied: no swelling music nor shrinks-via-Hitchcock speeches.)

In a brief scene at her parents', she talks to her mom and (more importantly) discovers things from her past which help her wake up. A revelation after the terrible near-death experience. In a very quiet, subdued manner, she decides that she is not guilty for following her feelings. This makes her decide to confess to Tony. Redemption through repentance, but no trumpets.

She confesses towards the very end of the film. She and Tony make up. She wants to come clean in front of her husband and - more importantly - in front of herself. By admitting it all, she also wants to win over Tony. Inadvertently, she is invalidating his reason to kill her. However, he's gone too far and can not accept her extended hand anymore.

When Tony pretends that he didn't know about David, Emily starts suspecting him. (She knows for a fact that he did know.)

This is the cathartic moment as far as their relationship is concerned. Trust and betrayal.

2. The second half is shaky, sometimes convoluted and thin on character.

It never lives up to the first half, which is breath-takingly exciting, witty in the plot and elegantly streamlined.

The film peaks with the discovery of the substitute murderer, and never regains its momentum.

The second half - as it stands - is about:

(1) the dynamics between Tony and David; and

(2) how Emily tracks down Tony.

While the Tony-David relationship is excellent, Emily seems to be left out.

She should unmask Tony as the brain behind the plot based on:

a. evidence:

. she has the key which belongs to the murderer-to-be ON HER OWN KEY CHAIN (make a bigger deal out of it);

. Tony is going bankrupt;

. Mohammed tracks down Tony's phone call (even though Tony goes through major pains to conceal the source);

. at the very end she observes Tony reaching for the hidden key; and

b. her psychological assessment and female intuition based on how Tony's behaving and how he's reacting to her provocations:

. he says, "What if there were not tomorrow?"

. she asks him about his financial situation, and he lies that he's fine;

. she admits she was having an affair, but Tony pretends he didn't know about it, even though Emily knows that he knew;

. he DOESN'T WANT HER BACK anymore (new dynamics between them).

Dramatic irony: we watch her as she tries to believe and to understand her husband. WE know that he is wicked, but she wants to trust him and confides in him, while he is plotting against her again.

3. The end should be more cathartic.

A cleaner psychological build-up (as seen through Emily's eyes) leading to the final show-down is needed.

Perhaps - for the first time - Emily gathers the courage to stand up to Tony. She is finally ready to say no: that's what their battle was all about. She couldn't refuse him when he wanted to have sex with her; she couldn't go to see David when Tony surprised her and took her to lunch.

Now, after a close brush with death, she starts gathering courage; she has nothing to loose. An indication of her new strength should be seen at her parents' place - after she has faced death - and later when she packs her things and leaves the penthouse. It is the completion of her growth that squashes Tony; his unmasking is only the manifestation of Emily's victory over her husband/tormentor. She will leave, even if it means killing the charming bastard.

(What is this film really about?? Jealousy?, Trust?, Sex?, Greed?, Fear?, Victimization?, Marriage?, Extra-marital affairs?, All of the above?, Guilt?, How money can't buy you love?
Is it about control?)

(The ending itself is a bit too abrupt. The end just sort of happens upon Emily: we see very little in terms of her investigation, and even less in terms of her development. The rise in intensity we see in the second half has more to do with Tony's attempts at avoiding justice, than with Emily's struggle to get the real killer.)

4. The danger in the second half should be clearer. Does Tony still want to kill Emily after the failed attempt? Wouldn't it be too obvious?
Once the murder plan is in action, we should not stop fearing for Emily's safety until Tony is dead. He could show some genuine sympathy and remorse - but only temporarily - as a red-herring.
Or -- is he ready for peace? Is it that her slow but steady investigation and David's tape FORCE Tony to try killing her? Is it only the fact that he's been exposed (at the very end) that makes him go after her himself? (I doubt it.)

5. Look into eliminating Raquel altogether. Emily is alone. The script will work just fine without Raquel. As a matter of fact, there will be more suspense if we do not have every step of the way spelled out for us. In any case, Raquel is a bit too obvious as the medium for Emily to deliver her this-is-how-I-feel monologues and investigation plans.

6. Once the murder scheme goes awry, Tony and David are not pals anymore (never were). Kill the ferry scene. The film is not about them - it's about Emily. Also: once David double-crossed Tony, they are enemies.
The first time after the attempt Tony hears from David is on the phone, as David plays the tape - while Mohammed is in Tony's office! Milk this.

7. David should try to the very last moment to convince Emily to leave Tony. He is giving her a chance to choose him over her husband. If she only chose David, it would abort the murder plan.

8. Kill the fake blackmail (letter-fingerprints, etc.) sub-subplot. Too confusing, and not needed. The script is too long as it is. Concentrate on Emily's process of discovering Tony's true colors. (This would also help #2 and #3 above.)

9. The conflict - the love triangle - is BEAUTIFULLY set, and right away. Keep it fast, clear and explosive. Move swiftly through the UN, no dialogue, and dump the Raquel/bus scene.

10. The Tony-David and Tony-Mohammed dialogue is just great. More such dialogue: avoid flat and expository dialogue.

11. It's dumb and naive for Tony to talk aloud about murdering his wife after Watergate, after John Gotti and after Stone's *Wall Street*. "Wanna frisk me?... You sure?," David cockily offers - and Tony REFUSES. Tony is too self-assured for his own good, as we'll learn later.

12. The new achievements of technology should be incorporated: new ways to trace a call, to wire a guy; new telephones, cell phones, etc.

13. Do emphasize specifically why Tony wants to use Emily's key. David should protest a bit, asking for a duplicate to be made, and Tony should cut him down.

14. Develop her thought process once she discovers where the key really came from. "But, I had a key to his place on my chain, damn it!"

15. The skylight motif is excellent. Develop it further.

Emily should focus in on the skylight:
during the second time she makes love in the loft;
during the new sex scene with Tony (when a cloud runs across the full moon);
in a flash during the attempted murder;
during her brief visit to her parents' attic (where she rediscovers things from her childhood and old photos of her father with Tony); and
(as a painted window) when she drives by her parents' neighborhood church on her way back to NYC.
Lastly, the skylight should appear at the very end when Tony is finally unmasked, and she is set free.

16. When Tony takes Emily to lunch, he is doing the last bid to win her over. He is also saying goodbye in a very direct, sadistic kind of way.

17. Tony takes a painting from David's loft. We see it at the penthouse at the very end. (We should use Jean-Michel Basquiat's paintings as David's.)

18. Emily picks up the cassette from the desk, plays with it, puts it back on the desk.

19. The murdered murderer (in the penthouse) shouldn't be black.

20. The first time we see Emily at the UN, she is translating (doing something very concrete) simultaneously (doing something very difficult) and drawing the skylight in the yellow pad (being carried away by lust).
(Can she sit just behind the Ambassador and translate for her, or would she have to be up in a booth?)

21. Tony says at the Met, "I turn my back on her, she elopes with a younger man," a solemn, stern, scary face... then he breaks into charming laughter, David and Emily join in, relieved.

22. David fancies himself the new Jean-Michel Basquiat. Rough, grungy, self-destructive (needs a mothering hand), ultra-talented...

23. Steamy hot summer. Sultry.
Buzzing fans in David's loft. Sex and sweat.
The messenger with the cassette drenching in sweat.
Something oppressive in the air.
However, after she kills Tony and frees herself, a cool breeze wafts through the penthouse. A few raindrops.
She breaks down.

24. She breaks down after killing him. It's not easy. Cleansing and terrifying at the same time.

25. Rough rock music (Ministry, Helmet, Soundgarden, Pearl Jam) during the sex scenes. A head-banging/grundge version of The Stones' *Ruby Tuesday*, *White Horses* or *You Can't Always Get What You Want*. This is what David plays on his cheap, big ghetto blaster. He's a grundge kid-painter.
The same tune during the murder scene: the beginning (as she comes out of the bathroom) is quiet and eerie, only a flute carrying our tune (the grundge/Stones song). As she is attacked, the heavy symphonic version kicks in. A few moments later, while she is fighting for air during the scuffle, she inadvertently flips on the radio switch and the grundge song comes on again.
When Tony returns to the penthouse a few hours later, just distant echoes of the song linger on in the air.
Later, while recovering at her parents', she remembers a symphonic version of the music (as if remembering the sex and the attack in the kitchen).
This tune is our sex/murder theme.

26. Change the title. *Perfect Murder* is both bland and erroneous (it's not about PLANNING a PERFECT murder, it's about a murder of passion, jealousy, perversion, guilt and love). Perhaps include three or triangle and PASSION.

27. Don't bill it as a Hitchcock remake.

A. This is a tale about a woman who's been betrayed by both her husband AND her lover.

B. It's a story about one woman's ascent from an insecure creature with a strong sense of guilt to a strongish grown-up person (albeit without a child's heart). Metamorphosis of guilt from weakness into strength.

C. This film is about control.

CASTING:
Jeremy Irons
Tommy Lee Jones
Robert Redford
Robert Duvall
Gene Hackman
Michael Douglas
Ed Harris
Ralph Feines
Ethan Hawke
Tim Robbins (for Tony)
Al Pacino + Andy Garcia
Bill Murray
Tom Cruise + Paul Newman
Eric Roberts

. Emily rejects religion (and - thus - simplistic guilt) in a very elementary, plain manner. She puts away her necklace and cross.

. She interrupts the sex scene with Tony when she sees the skylight. She is breaking up.
Also: Tony sees that she doesn't want him anymore. He gets the message. Good drama.
This is also a sort of an indirect threesome.

. Emily insists that the guy tried to kill her; she didn't catch anyone in the middle of breaking in. Too much of a coincidence: the phone call and the burglar coming out of the closet.

. The end: What is she working towards and how does she get there?
There is no lull down before the "message" (blood overflows the ring, light breeze starts blowing).

. We don't need a bigger role for Mohammed. She does it alone. There is sympathy between them, but quite distant. He could be a bit perverse: too homely, for example. No room for another crime-solver (even though he helps a bit).

. David sort of loves her. Besides, he is territorial vis-a-vis Tony, so he tells her that Tony wanted to kill her, and says (to her): "I'll show you," meaning he'll send the tape to her.

. Ask for extra fee for helping on the script.

. THE KILLED GUY IS A HITCHCOCK LOOK-ALIKE

Janet Yang
IXTLAN
Santa Monica

February 12, 1995

Dear Janet:

It was great meeting you. I wanted to put some of my ideas o
Larry Flynt on paper while they're still fresh after ou
conversation. You heard most of them last Friday.

As you know, I love the script and the set-up of the projec
(with Stone's Ixtlan, et al). I mentioned that I've received
lot of scripts in the last six months, and that this is one o
only two projects that I would be glad to spend two years of m
life with. That's just for the record.

THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT should be Forest Gump with balls, o
JFK with laughs. It has the epic quality of a story abou
America.

The screenplay creates a great contrast - on the surface it'
about a pornographer, but underneath - it talks about the basi
philosophy of this country. Freedom can not be parceled ou
only to the ones we like. By creating this contrast ver
gracefully, the script doesn't ram the "message" down ou
throats. The screenplay achieves this with great elegance
originality, and - most importantly - through engagin
characters. (Not to mention the laughs.) Because of all this
I would be sad to see it needlessly dragged through development
The writers should be left in peace.

The only work that I would suggest on it - had I been asked t
suggest anything at all - would be to:

a. condense it a bit (without ruining its balance);
b. emphasize the relationship between Flynt and hi
girlfriend/wife (since this is the POV which makes u
understand and like him; it is also the female side of the
story);
c. play up the "American" aspect of it (the so-called
"message") JUST A TINY BIT;

Flynt should be played like an open, honest character who is not
afraid to say that he loves a pair of great tits... like an
overgrown child alone against the world. He is the flip side of
Mozart, who says: "I am a vulgar man, but my music is not." It
is as if Flynt tells us: "What I do is vulgar, but I am not."

A number of quirky cameos could help make the film memorable:

a. Shirley MacLaine as Jimmy Carter's sister;
b. James Earl Jones as God;
c. Dustin Hoffman as Lenny Bruce; and finally:
d. Jack Nicholson as Jerry Falwell.

Robert Duvall would be great as the lawyer; his appearance would
also make him stand out from the HUSTLER bunch, and help
emphasize the different kind of relationship that Flynt has with
him. (What the hell: he could even say - dressed in his three-
piece suit: "I love the smell of weed in the morning.")

I find this a project with many dimensions -- the fact that the
story and the theme are timely again (even with the Moral
Majority officially gone) is only an added attraction that goes
in its favor. But, it should all be done with a light touch.

Anyway, that was my two cents worth.

Talk to you soon.

Sincerely,
Milcho Manchevski

February 27, 1996

Robert Newman
ICM
LA

Dear Robert:

Thank you very much for your submission of MIRAMAX's B. MONKEY.
At this point in time, after such a successful collaboration with
MIRAMAX, there's nothing I'd like to do more than make a film for
them, especially a film where the director left the production because
of creative differences a few short weeks before the start of
principal photography.

However, I'm afraid I'll have to pass, since I just accepted a job
videotaping a wedding party here on Long Island.

So, there it goes: you win some, you lose some.

Thank you again for the submission.

Best wishes,

Milcho Manchevski

CC: Patty Detroit
Bart Newman



Со Бан Ки-мун, Генерален секретар на ОН

November 5, 1994

FAX TRANSMISSION TO:

PATTY DETROIT + ROBERT NEWMAN
ICM
Los Angeles

From:

MILCHO MANCHEVSKI

Total number of pages (including this one): 2.

Dear Patty + Robert:

Wow! Yes! *Primal*, yes! Whata blast! Most excellent!

It has it all - *Halloween*[1] via *Kramer Vs. Kramer*. Gi' me a blow 'em up with a character study! Push all the buttons, make the right turns in suspense, make the right turns in character. Character! Not a slash-er, but a charact-er. "I am not going to be ignoooored!" as an Alex (happens to be played by a Ms. Close) would say in *Fatal Attraction*[2]. Character. Stripped down its barest, but still believable. Actresses should kill for the part of Alison, if paired with a good director. Speaking of which - do they have one? Never mind if they do - could I meet Kasanoff? Can I meet the executive in charge? What are they like? Gi' me the details.

Also starring:

Iron Horseman would be fun to do, but doesn't it seem unlikely? Did you say Arnold Schwarzenegger?

The Englander has an interesting premise, but doesn't move far enough - it's cliched, the characters seem to be a bit cardboardish and the killer's motivation does not exist. There are also some inconsistencies (when did they have the time to create the London hideout?). Perhaps mixing the three genres could work if - in addition to the Western - we see more of the Gothic horror and a more serious whodunit. Study *Primal*.

The Day After Tomorrow is not for me. Really, really not for me.

---

[1] I wrote a 70-page study of *Halloween* once.

[2] This one is the flip side of *Fatal Attraction*: not motherless, loveless and husbandless, but a MOTHER. Good reason to kill. Low budget non-sci *Aliens*.

The late Ed Wood would do this script justice directing it.

I am not sure about *Rendezvous*. Not my bowl of cherries, but it's well written and it's Miramax. It could be a possibility. Let me see the next draft.

The Shooter could make an interesting movie. It moves well, the combination of the shooter and the little girl can work, the other characters are well distributed around the pair and are engaging (James Woods for Collins, Bob Hoskins for Windsor). If timed well (like *Day of the Jackal*) it could really work. What's the situation with it? Is Michael Keaton very attached to it?

I think this exhausts all of our scripts.

Yours sincerely,

Milcho Manchevski

(always note the new phone number above)

CC: Sue Rodgers



I was questioning the very fabric of the film industry – its reliance on manufacturing obedience to clichés, myths and pre-fabricated patterns of behavior and thinking.

I was also questioning the wisdom of the existing political world order: NATO's and the Western infallibility when dealing with the (Balkan) savages.

Lastly, I ran afoul of the film industry hierarchy and rejected the authority of the pyramid, fighting many authorities directly.







Ерик Тангерстад

Кога приказната ја крие приказната: Наративната структура на *Прашина* (2001) на Милчо Манчевски*



Во август 2001 година толпата во Лидо со нетрпение го чекаше филмот што требаше да го отвори 58. Венецијански филмски фестивал. Седум години по знаменитиот дебитантски филм „Пред дождот“ (1994) на Милчо Манчевски, неговото долгоочекувано второ долгометражно остварување, „Прашина“ (2001), требаше да ја доживее светската премиера. „Пред дождот“ ја стаписа публиката во Венеција, делумно поради темата, делумно поради оригиналниот наративен формат. Филмот, за растурањето на едно македонско село, беше сфатен како илустрација на распадот на Југославија што тогаш беше во тек. Но, освен темата, публиката ја погоди и загадочната триделна градба. Приказната на филмот се движеше по спирална патека што им пркосеше на востановените филмски конвенции. Покрај тоа, монтажата беше толку беспрекорна што човек можеше да го гледа без да мора свесно да се осврне на фактот дека приказната го поткопува конвенционалното поимање за кохезијата на времето и просторот. „Пред дождот“ донесе наративен филмски формат што се чинеше нов и своеобразен додека прикажуваше една крајно стравотна и мачна страна на Европа. Го освои Златниот лав на Фестивалот во 1994 година. Потоа „Пред дождот“ појде на прочуена светска турнеја, за да го достигне најпосле статусот на современ филмски класик. Ќе го повтори ли вториот долгометражен филм на Манчевски успехот на првиот? По сè изгледа, не, во суштина не. Ако „Пред дождот“ ја вчудовиди и одушеви публиката, „Прашина“ ја збуни и расколеба. Просто одби многумина гледачи. Неполна година подоцна, кога „Прашина“ почна да се прикажува во Британија, Питер Бредшо, критичар од „Гардијан“, напиша: „Мошне заморново, претенциозно мачоистичко дело на режисерот Милчо Манчевски претставуваше ужасен почеток на минатогодишниот Венецијански филмски фестивал, а ни сега не изгледа ништо подобро“ (Bradshaw 2002).[1]

* Авторот би сакал да му се заблагодари на Милчо Манчевски за личните заложби во трудов, за постојаната поддршка со тоа што обезбедуваше придружни материјали, како и одговараше на прашања во текот на долгиот и развлечен период на истражување што му претходеше на пишувањето на поглавјето. Авторот би сакал да им се заблагодари и на Ирис Кронауер, Џон Мур, Марина Костова, Бранко Петровски, Зоран Петровски и на македонскиот Музеј на современа уметност во Скопје за непроценливите помош и поддршка во текот на истражувањето за поглавјето.

1 Други британски критичари не беа толку свирепо презирни како Бредшо, но ниту Тим Досон, на пример, кој го рецензираше филмот на Бибиси мувис (17.4.2002), не беше одушевен: „Долгоочекуваниот следбеник на ‘Пред дождот’ на македонскиот режисер Милчо Манчевски, „Прашина“, ја заменува моќната сериозност на првиот филм со претенциозна прекумерност. Како варијанта на приказната за Каин и Авел што наголемо зајми од акционите сцени во „Дива орда“ на Пекинпо, „Прашина“ директно се занимава со процесот на раскажување“ http://www.bbc.co.uk/films/2002/04/17/dust_2002_review.shtml [07-09-2008].

Откако првпат излезе во 2001 година, рецензентите и критичарите имаа проблем да проникнат во приказната на „Прашина". Без оглед дали им се допаднал филмот или не, општиот став е дека „Прашина" е амбициозен филмски проект што потфрла во својата цел. На пример, критичар/ка на Интернет под псевдонимот Доктор Кума како да се мачи да открие зошто не му/ѝ се допаднал филмот:

> *Главниот проблем е што, иако филмот има многу одлични идеи, во суштина не држи како целина. Наликува на сложувалка на која ѝ недостигаат краевите. Иако ти е јасно што треба да претставува, никогаш не изгледа завршено. (...) Иако филмот не ми се допадна баш, некои од сликите навистина се врежуваат во мислите, особено како режисерот ја поврзува приказната за аџилакот на современиот крадец до местото за кое се изнаслуша на крајот од филмот. Навистина е остроумно и визуелно впечатливо. Навистина би требало да заслужи добра критика, но ќе речам само дека премногу се труди да угоди. (...) Добра идеја, но прашината се рони (Dr Kuma 2002).*

Во 2003 година, „Прашина" се прикажува во ограничен број киносали во САД, со истовремена премиера во Њујорк и Лос Анџелес. Критичарот во *„Њујорк тајмс"* Елвис Мичел како да се мачел да најде позитивна страна:

> *Господинот Манчевски ја покажува својата дарба како визуелен стилист и филмаџија што добро го владее техничкиот аспект на медиумот. (...) Примени сличен расцепкан раскажувачки пристап за да го навести дејството во своето генијално остварување „Пред дождот", во кое сите деланки од навидум произволно раштркано дејство се врзаа (во тој филм, годаровскиот кубистички стил беше поткрепен со наслови што функционираа како заглавија на поглавја). „Прашина" го применува ваквиот пристап на приказна за духови, а истовремено се труди да изложи филм што изобилува со испрепletени прикази на средства како паралели и метафори, во обид да ги искористи сите овие елементи за да ги образложи ликовите. (...) Препогодна е и недоволно објаснета загатка, па воопшто нема смисла. Има толку многу културолошки судири што „Прашина" нема потреба од еквивалент на зен коан (Mitchell 2003).*

Истиот ден, Кевин Томас (2003) напиша рецензија за *„Лос Анџелес тајмс"*:

> *„Прашина" е промашување, лош филм со опсег, амбиција и мајсторство што може да биде дело само на талентиран филмаџија што изгубил контрола. Милчо Манчевски, кој е роден во Македонија, а живее и работи во Њујорк, чиј прв филм беше елегичниот „Пред дождот" од 1994 година, се обидел да создаде вестерн од Средниот Исток, спој што укажува на безвременската универзалност на хроничната крвожедност. Моќна визуелна идеја е, полна со мрачно забавна иронија, но поткопана со бедна прекумерност, недоразвиени ликови и одвратна смеса од сентименталност и насилство. (...) „Прашина" е опсежен филм што одлично изгледа, а кинематограферот Бери Акројд му внесува богата текстура и смел жар, што може да се каже и за креативниот и подробен дизајн на Дејвид Ман и музиката на Кирил Џајковски. Поради страста, слободниот дух и визијата што Манчевски ги внесува во „Прашина", неговото себеуживање уште повеќе депримира.*





И критичарите на кои очигледно им се допаднал филмот тврдеа дека не можат да ја сфатат приказната. На филмскиот блог *Филмот како уметност: Водичот на Даниел Грифин низ кинематографијата*, на пример, може да се прочита:

> *„Прашина" на Милчо Манчевски е величествено нерамномерен, занесно прекрасен филм за појавата на менталитетот од Стариот Запад во современието. Барем мислам дека за тоа се работи: толку е замрсен и испрекршен што не се ни преправа дека има и трошка смисла. (...) Но поради ваквите нервози со приказната филмот одушевува, а не го одвлекува вниманието. Мислам дека е така зашто Манчевски се чини толку уверен во своите раскажувачки способности што му веруваме дури и кога не го разбираме. Тука нема ништо здодевно или излишно (Griffin 2003, нагласените зборови се од изворот).*[2]

Дури и академските филмски стручњаци што го анализират „Прашина" тврдат дека наративната структура му потфрлила. На пример, во статијата „Историската нарација и лајтмотивот Исток-Запад во 'Пред дождот' и 'Прашина' на Милчо Манчевски", Војислава Филипчевиќ (Filipčević 2004: 4) пишува:

> *Сметам дека Манчевски создава нова „средба" меѓу Истокот и Западот и открива нови значења на „ни ваму, ни таму" во балканската кинематографија преку напредна визуелна граматика и моќна иконографија од меѓусебно поврзани обратни прогонства и премини (и во „Прашина" и во „Пред дождот") и преку хибриден жанр, филмска критика на балканските историски нарации (иако со неколку недостатоци во дејството, особено во „Прашина").*

Примериве би требало да отсликаат широк консензус за наративната структура на „Прашина". Иако се признава дека филмот е технички добро изработен и дека содржи многу интересни одломки, на крајот сите критичари тврдат дека нема смисла.

Меѓутоа, овде се чини важно да се преиспита ваквиот консензус. Есејов тврди дека „Прашина" намерно ги оспорува востановените филмски конвенции и наративни теории. Не би требало да изненади што, кога филмот се анализира токму со помош на конвенциите и теориите што е наменет да ги оспори, резултатот ќе изгледа фаличен. Филмов е амбициозен во онаа мера во која не бара конвенционални сфаќања за тоа како се гледа и разбира игран филм, туку активно се труди да ги поттикне гледачите да развијат ново восприемање на филмот, па оттука и нова филмска теорија. Побитно од согледувањето на „Прашина" како конвенционално раскажана филмска приказна што не функционира е критички да се анализира дали пристапот на Манчевски кон филмската приказна - пристап што тој го нарекува „кубистичко раскажување" - може да создаде ново сфаќање на филмската нарација воопшто. Би можел ли филм како „Прашина" да го поттикне формирањето на нови филмски конвенции и нови наративни теории? Би можел ли да нè натера да ги гледаме и разбираме играните филмови на нов начин? Како што ќе се покаже овде, „Прашина" може да се гледа и разбере како една заокружена, функционална приказна што има смисла - но само со помош на поинаков теоретски пристап од оној што обично се применува кога се гледаат и разбираат играни филмови и само кога критички ќе се преиспитаат востановените филмски конвенции.

2 Грифин се претставува како дел од универзитетски наставен кадар со личен интерес во филмски анализи, не како стручен филмски критичар. Грифин на „Прашина" му даде 3 ½ од 4 можни ѕвездички.

Синопсис на *Прашина*



За да се создаде референтна точка за расправата што следува, прво треба да се изложи синопсис на „Прашина“. При крајот на дваесеттиот век во Њујорк ситен крадец, Еџ, треба да им врати долг на извесни гангстери, но ги нема потребните средства. За да дојде до пари, провалува во стан, само за да го фати станарката, старица. Жената, Анџела, не вика полиција, туку го држи Еџ на нишан и му ветува златно богатство ако ѝ ја ислуша приказната докрај за да знае, како што вели, каде се родила и каде да ја погреба. Потоа почнува да му раскажува приказна за двајца браќа од Оклахома на преминот од деветнаесеттиот во дваесеттиот век, Лук и Илајџа. Во нејзината замрсена приказна двајцава браќа одат од Запад на Исток и на крај ќе се судрат еден со друг во завојуваната Македонија, каде што се обидуваат да му влезат во трага на еден локален комитски војвода наречен Даскалот. Додека зборува за нив, воопшто не споменува каде е родена или каде би сакала да биде погребана, ниту, пак, го споменува своето златно богатство. Кога Анџела среде приказната се онесвестува, Еџ го потиснува нагонот да побегне и наместо тоа ја носи во болница. На Еџ очајно му требаат пари, а бидејќи е уверен дека Анџела поседува злато, се враќа кај неа дома за да го бара. Кога не го наоѓа, се враќа во болницата за да ја натера Анџела да му каже каде е. Таа не му кажува, туку подолжува со приказната: Илајџа за малку ќе го убие Лук, кого го спасува бремена селанка, Неда, која потоа го носи Лук во своето село. Таму Лук ги сведочи зверствата што се одвиваат за време на востанието против османлиите кое е во тек. Гледа, на пример, како османлиски офицер им ја покажува на селаните отсечената глава на Даскалот. Кога ќе го замолат да ги спаси Неда и селото, Лук ги напушта и неа и селото, иако ги задржува златниците што му ги нудат. Кога приказната на Анџела одново е прекината, Еџ пак се враќа кај неа дома и најпосле го наоѓа златото. Потоа се враќа во болницата, но ја наоѓа Анџела на умирање. Анџела умира без да му каже каде се родила или каде сака да биде погребана. Еџ сепак заклучува дека се родила во Македонија и дека сака таму да биде закопана. Се погрижува за нејзините посмртни останки и лично води сметка да бидат погребани во Македонија. Во авион, со урната в скут, ѝ ја прераскажува приказната на Анџела на својата сопатничка. Но не запира онаму каде што смртта на Анџела ја прекина приказната, туку ја завршува на свој начин, со свои зборови, и вели дека Лук најпосле се вратил во селото за да ја спаси Неда. Според Еџ, Лук загинува во престрелка, а Анџела била сирачето на Даскалот и Неда, кое Илајџа го посвоил и го довел со себе во Соединетите Американски Држави. Филмот завршува со сцена во која Илајџа, со бебе во прегратки, го крева погледот кон небото и здогледува авион. Тоа е веројатно истиот авион во кој седи Еџ со пепелта на Анџела кога го додава својот крај на нејзината приказна. Ако е така, филмот завршува кога нарацијата на филмот и нарацијата на приказната раскажана во филмот се спојуваат.







Оспорување на востановените наративни конвенции

Синопсисов, секако, е поедноставена верзија на самиот филм, што би требало да ја навести неговата сложена нарација. На прв поглед може да изгледа како конвенционален филм. Но веќе при вториот се забележува дека филмов скршнува од востановените наративни норми. Во еден стандарден филм, на пример, приказната што ја раскажува Анџела веројатно би била вметната во рамките на севкупната филмска нарација, па би се добила приказна во приказна. Меѓутоа, во „Прашина", во завршната секвенца приказната што ја раскажува Анџела и севкупната приказна што се раскажува во филмот се прикажани на истото наративно рамниште. Наеднаш приказната во приказна се преобразила во две одделни приказни поставени една до друга и на истото наративно рамниште. Кога Илајџа го крева погледот кон небото и го здогледува авионот, не само што се осуетува нашето поимање за кохезија на времето и просторот, туку и се нарушува конвенционалната наративна логика.

Во филмов има чести примери на такво нарушување на востановените наративни конвенции. Особено се забележува во начинот на кој се обработуваат фотографиите во филмот. Обично се мисли дека играните филмови ја прикажуваат стварноста исто како што фотографиите ги претставуваат своите мотиви. Мотивот на фотографијата главно се смета за независен од самата фотографија, па оттука фотографиите горе-долу се стилизирани слики на независно постојна стварност. На истиот начин, за филмот се смета дека „е за" нешто: би требало да прикажува извесна стварност (без оглед дали е реалистична или фантастична) надвор од самиот филм. Откако ќе изгледаме некој филм, од нас обично се очекува да можеме да раскажеме „за што станувало збор" во него, а не „како изгледал" или „како бил направен". Како филмска публика, очекуваме и филмот визуелно да раскаже некоја приказна. Зашто имплицитно сме научени да мислиме дека филмот е визуелна нарација, очекуваме да ни раскаже приказна со помош на визуелни средства, не да користи произволни фрагменти од приказната како предуслови за да ги прикаже визуелните ефекти како такви. Накусо, очекуваме филмската иконографија да биде средство што ќе ни помогне да ја постигнеме целта да ја сфатиме и разбереме приказната, не обратно. Токму во овој поглед „Прашина" ни ги осуетува очекувањата.

Фотографиите играат клучна улога во нарацијата на „Прашина". Приказната што ја раскажува Анџела напати се илустрира со стари фотографии, прикажана и со помош на коментар надвор од кадарот над филмската иконографија. Ова би го навело некритичниот гледач да поверува дека фотографиите и филмските слики ја илустрираат нејзината приказна. Но не е толку едноставно. Фотографиите често се менуваат во текот на филмот. Освен тоа, фотографската иконографија се стреми да скршнува од приказната што таа ја раскажува, наместо да ја поткрепува. Најочигледниот пример за ваквата неконвенционална употреба на фотографиите се појавува на крајот на филмот. Иако според приказот Еџ нема никакви предзнаења за Лук и Илајџа - филмот јасно покажува како Анџела мора да му посочи кој е Лук, а кој Илајџа кога ги гледаат нејзините стари фотографии - Еџ сепак на крајот на филмот вади стара фотографија на која самиот стои меѓу одамна мртвите браќа. На тој начин Еџ небаре постои во рамките на приказната на Анџела, наместо да е поставен исклучиво како нејзина публика однадвор. Кога активно ги осуетува различните наративни рамништа, „Прашина" им противречи на основните конвенции, а со тоа и на нашите очекувања. Па не треба да изненадува што на збунетите гледачи, кои се потпираат на

ваквите конвенции кога толкуваат некој филм, им е тешко да го разберат „Прашина“.
Златното богатство во средиштето на филмот е клучно за разбирањето како функционира нарацијата. Анџела навестува дека поседува златно богатство. Бидејќи Еџ верува дека навистина крие такво богатство некаде во станот, останува со неа дури и откако таа веќе не го држи на нишан. Анџела зборува за златното богатство и кога ја раскажува својата приказна. Па во филмот е прикажано златно богатство и во нејзината приказна и кај неа дома. Според востановените филмски наративни начела, богатството за кое зборува би требало да е идентично со она што го крие. Бидејќи во филмот биле употребени истите монети кога се снимале сцените каде што златното богатство се појавува во нејзината приказна и оние каде што се појавува кај неа дома, гледачот, всушност, ги гледа истите монети - истите филмски средства - двапати. Но според филмската нарација, нема никаква врска меѓу богатството во нејзината приказна и богатството кај неа дома. Анџела раскажува како Лук на умирање, сам на еден македонски рид на почетокот од дваесеттиот век, ги расфрла златните монети во дивината околу себе. Како може истите тие монети, неполн век подоцна, да се појават во врата од ладилник (каде што ги скрила Анџела) во Бруклин? Единствениот здраворазумски одговор е дека не може: нема никаква врска меѓу едното и другото златно богатство. Нарацијата на „Прашина“ не ни укажува дека треба да постои таква врска, иако филмската иконографија на „Прашина“ упатува на спротивното. Преку употребата на ваквото наративно средство - поимот на златното богатство - „Прашина“ недвосмислено го прикажува проблемот на идентитетската сродност. Истовремено, филмот и отворено ја оспорува основната филмска норма дека ако нешто е двапати прикажано во истиот филм, гледачот би требало да заклучи дека се работи за истото нешто.

„Прашина“ отворено ја изнесува поентата дека сликите може да „лажат“ исто како и гласот што зборува. Во таа смисла, филмов го оспорува основното поимање дека „само видливото е уверливо“, конвенција што тврди дека гледачот треба да биде повластен да ја земе филмската иконографија здраво за готово. Во „Прашина“ гледачот никогаш не треба некритички да ја земе иконографијата, па и нарацијата како таква, здраво за готово. Оваа поента е разработена во секвенца во која Еџ приговара за бројот на војници во приказната на Анџела, приговор што води до пазарење за содржината на приказната. Нарацијата не е предмет што активниот раскажувач ѝ го предава на пасивната публика. Туку нарацијата се создава во средбата кога активната публика го толкува тоа што раскажувачот го зборува. Ваквата поента јасно се изнесува во „Прашина“. Затоа е малку иронично како рецензентите и критичарите, кога се обидуваат да проникнат во „Прашина“, како појдовна точка ја земаат идејата дека филмовите се состојат од фиксни наративни содржини што ѝ се пренесуваат на пасивната публика. Филмов активно и јасно ја критикува таквата идеја.

Приказната воопшто не се наоѓа во самиот филм, туку се наоѓа во активната средба меѓу филмот и публиката што го толкува: преку аудиовизуелните информации што ги нуди филмот, публиката ја поима приказната. Ако човек некритички ја земе филмската иконографија на „Прашина“ здраво за готово, тогаш филмот одвај ќе има смисла. Ако, пак, критички ја разгледа сложената и противречна врска на филмската иконографија и филмската нарација, тогаш ненадејно се појавува неговата логика. Накусо, „Прашина“ е филм што во толкава мера ги оспорува утврдените филмски конвенции што речиси е осуден публиката водена од традиционалните наративни стандарди погрешно да го разбере. Ако основната филмска конвенција налага дека „го добивате тоа што го гледате“, Манчевски направил филм во кој „НЕ го добивате тоа што го гледате“. Нема очигледна идентичност меѓу тоа што се прикажува и тоа што се раскажува. Нема дури ни очигледна идентичност меѓу различните иконографски сегменти во рамките на филмот, како што се гледа од примерот со златното богатство.


Мамичке!



Кубистичко раскажување

Кога работел на „Пред дождот", Манчевски почнал да развива нов пристап кон нарацијата. Експериментите со кружните и благо прекршени нарации кога го правел филмот барале да развие свој пристап. Подоцна почна да го нарекува „кубистичко раскажување". Меѓутоа, никогаш не го претвори пристапов во некаква јасна теорија или метод на работа, туку му остана како шлагворт што го користи кога зборува за своите филмови. Во интервју од 2003 година, на пример, и го пропагира својот поим за кубистичко раскажување и го противположува на конвенционалниот игран филм:

> *Ме интересира кубистичкото раскажување - кога уметникот ја прекршува приказната и одново ја составува на посложен (па оттука и поинтересен) начин. И уште поважно, кога уметникот постојано го менува емоционалниот тон на филмот, кога наративниот филм го доближува до доживувањата на модерната уметност. (...) Конвенционалната наративна кинематографија е врзана само за очекувањата, и тоа за мошне ниски очекувања. Се навикнавме да очекуваме многу малку од филмовите што ги гледаме, не само во поглед на приказните, туку, поважно и помалку очигледно, во поглед на душевната состојба, чувството што го стекнуваме од филмот. Мислам дека знаеме каква душевна состојба и какво чувство ќе стекнеме од еден филм пред да одиме да го гледаме. Поради плакатот, насловот, ѕвездите, и тоа стана од суштинско значење за нашите процеси на носење одлуки и судови. Сметам дека*



навистина се потценуваме. Сакам филмови што ќе ме изненадат. Сакам филмови што ќе ме изненадат особено откако *ќе почнат. Сакам филм што ќе појде во една насока, па ќе те сврти во круг, а потоа ќе те одведе во друга насока и постојано те води на нови места, и емоционално и во поглед на приказната...* (цитирано во Raskin 2003, нагласените зборови се од изворот).

Цитатов резимира две теми што се повторуваат кога Манчевски ги претставува своите дела. Сака да ги поврзе со модерната уметност и ги критикува конвенционалните играни филмови за недостатокот од уметничка амбиција, па дури и за, напати, отворени антиуметнички тенденции. Значи, терминот кубистичко раскажување може да се сфати и како обележје со помош на кое ги разграничува своите дела од другите филмови - и конвенционалните и уметничките - како и кога ги поврзува со модерната уметност. Низ годините Манчевски честопати се претставувал како писател, раскажувач или фотограф со силен интерес за уметноста, и класичната и современата. Во интервју од 2002 година за македонското списание „Големото стакло", Манчевски ѝ даде подробни одговори на новинарката Соња Абаџиева за својот поим кубистичко раскажување и како тој влијаел врз неговиот филм „Прашина". Ќе бидат изнесени одломки за да ги појаснат намерите зад неговата наративна структура. Откако ѝ кажа на Абаџиева дека повеќе сака уметнички изложби од филмски проекции, Манчевски изјави дека играниот филм би можел да биде поинаков одошто е сега:

Но тоа [што денес инсталациите, често, експлицитно ја содржат прикаската во форма на текст] е одлука на авторот во тоа конкретно дело, не е наметнато поради природата на





медиумот, односно на медиумската конвенција. Види, филмот не мора да биде ваков каков што ние го гледаме: да трае 2 часа, да има почеток, средина и крај, да има главни и споредни ликови, три чина, заокружен крај, катарза и хепиенд... Меѓутоа, конвенцијата е толку јака и ние толку сме се врзале за неа - како мали деца - што тоа и го очекуваме. Ако филмот трае еден час, чувствуваме како нешто да ни недостига. (...) Блискоста на „Прашина" со кубизмот ја гледам, пред сè, во деконструкцијата при репрезентирањето на материјалот. Но, додека во сликарскиот кубизам станува збор за визуелен материјал, во филмот, или барем во „Прашина", станува збор за наративен материјал, декомпониран и рекомпониран во времето како категорија користена во уметничкиот израз. Тоа не беше програмски направено. Не тргнав од идејата дека ќе правам кубистички филм. Меѓутоа, некаде на три четвртини од патот заклучив дека „Прашина" е можеби транспонирање на едно кубистичко сфаќање во правењето филм. (...) [Наративниот филм] треба да биде забавен. Ама тоа не значи да биде глупав. Се трудев „Прашина" да биде забавен, да не биде мачење, од типот: еве сега гледаме уметнички филм, ама во исто време да не се откаже од уметничкото.[3]

Поентата илустрирана со горенаведениот пример е дека Манчевски активно и свесно се труди да се ослободи од востановените конвенции на наративниот филм со тоа што ќе ги оспори тие конвенции однатре. Притоа сака да создаде дела што може да се сметаат за забавна современа уметност, наместо придонес кон постојната традиција на експерименталната филмска уметност. Кога проникнува во филм како „Прашина", човек мора да го прифати неговиот предизвик за создавање нова наративна теорија со помош на која филмот треба да се гледа и разбира. Гледачот што се обидува да ги примени постојните филмски теории и конвенции што „Прашина" е наменет да ги оспори само ќе се збуни - и на крај ќе го отфрли филмот како наративен неуспех. Но, кога ќе смогне да се оттргне од востановените конвенции на наративниот филм, излегува сè само не неуспех.

Алтер его

Неповрзаноста меѓу златото во станот на Анџела и златото во приказната на Анџела е само еден од бројните примери на применето кубистичко раскажување во филмот. На пример, филмот укажува дека Анџела би требало да е биолошката ќерка на Даскалот и Неда и посвоената ќерка на Илјаџа. Сепак, Анџела не ја сосредоточува приказната на личностите што филмот ги прикажува како нејзини родители. Наместо тоа, јасно се гледа дека Анџела упорно зборува за Лук. Моментов е уште позначаен зашто, според приказната на Анџела, Лук умрел пред таа да се роди, па не можело да постои никаков личен однос меѓу нив двајца. Освен тоа, Анџела додава информации за животот на Лук што не може да ги поседува, како мислите и соништата на Лук.

Небаре Анџела му раскажува на Еџ сложена сага наместо да му ги пренесе точните информации што му требаат за да го стори тоа што таа го моли (или дури и бара)

3 Во изворната верзија на есејот, авторот цитира од англиски превод на интервјуто на господинот Манчевски за „Големото стакло" и на крајот од овој извадок стои реченица што на македонски би се пренела како „Филмот треба и може да биде и забавен и уметнички". Оваа реченица во изворното интервју на македонски ја нема (заб. на прев.).

од него. Според тоа како ја раскажува приказната, начинот на кој Илајџа наидува на Лук во Македонија е крајно неверојатен. Треба да се подвлече дека кога Илајџа го остава Лук на умирање на ридот, извикнува: „Никогаш те немало! Никогаш те немало". Тука се јавува едно битно прашање: што ако ликот Лук никогаш не ни постоел? Истовремено кога Анџела вели дека Лук умира, ѝ откажува срцето и и самата умира. Во оваа смисла, во „Прашина" Анџела целосно се идентификува со Лук, ликот за кој му раскажува на Еџ: кога раскажува за неговата смрт, и таа умира. Небаре Лук е алтер егото на Анџела.

Ако Лук навистина е лик-вообразба на Анџела, тогаш нејзината приказна за него би требало да се сфати како метафорички автопортрет на нејзиниот живот. Во тој случај, ништо од она што Анџела му го раскажува на Еџ не се одвивало онака како што го раскажува. Ништо од она што ние гледачите го гледаме не треба да се земе здраво за готово додека - сето! - треба да се сфати метафорички. Тука треба да се има предвид кубистичката раскажувачка техника на Манчевски на „НЕ го добивате тоа што го гледате". Наспроти конвенциите што тврдат дека играниот филм е фикција што миметички ја претставува стварноста, „Прашина" е фикција што миметички претставува друга фикција - но истовремено нагласува дека самата фикција е еден од основните елементи на стварноста: не може да се повлече јасна граница меѓу фактите и фикцијата. Уметноста е фикција и како таква не е тврдење што ја прикажува вистината сама по себе. Уметноста е само „лага" што му овозможува на критичкиот гледач да се соочи со вистината. Или, како што самиот Манчевски вели: „Играниот филм не е Си-Ен-Ен. Играниот филм лажејќи кажува вистина понекогаш посуштинска од фактите. За разлика од Си-Ен-Ен, кој преку фактите може да кажува лага" (цитирано во Абаџиева 2002).

Во „Прашина" се чини дека Анџела ја измислила приказната за Лук во обид и да ја скрие својата животна приказна и, истовремено, да ги навести основните особености на таа животна приказна. Во таа смисла, целиот пристап на Анџела си противречи самиот себеси: таа истовремено крие и негира додека се отвора и раскажува. Како компромис меѓу двата неусогласени и противречни чина, ја раскажува приказната за Лук. Според Анџела, Лук бил никаквец што сите ги изневерил, дури и самиот себеси. Бидејќи Лук е алтер егото на Анџела, таа се смета за никаквица што во текот на животот сите ги изневерила, дури и себеси. Филмот покажува како го мами Еџ. Со тоа што му ветува нешто што навидум нема да му го даде, го мами и изневерува. Му го вети своето злато, но дури ни кога умира нема намера да му го предаде. Наместо тоа, ѝ олеснува кога Еџ ѝ кажува дека ѝ ја открил тајната. Дури тогаш може спокојно да умре. А тој, пак, за чудо, никогаш не согледува дека таа го искористува кога си игра со двојните аршини - притоа ликот на Еџ ги спречува гледачите да увидат и да сфатат дека приказната што Анџела ја раскажува ја крие приказната која ја навестува: приказната ја крие приказната.

Но ако Лук е алтер егото на Анџела, што ли толку ужасно сторила што не може дури ни да зборува за тоа, иако навидум сака да зборува за него и постојано го навестува? „Прашина" не нуди којзнае каква трага. Збунетите гледачи може само да нагаѓаат. Единственото што се чини јасно е дека Анџела се обвинува за некакво гнасно злосторство. Златното богатство што го крие го симболизира стравотниот и скришен злосторнички чин. Во оваа смисла, златото симболизира вина, не богатство. Златото тука е метафора за тагата и ограничувањето, не за среќата и слободата. Следствено, Анџела е прикажана како живее со нагризана совест, не во раскош: сиромашна е, иако со златото би требало да биде богата. Зошто е така? Кога завршува филмот, гледачите остануваат во неизвесност. Никогаш нема да дознаеме какво гнасно злосторство се обидува да потисне, дури и кога умира. Всушност, гледачите никогаш нема да дознаат дали воопшто извршила некакво злосторство. Единственото што се чини извесно е дека станува збор за некаков комплекс на вина, иако е неможно да се открие потеклото на тој комплекс на вина.







Разлика меѓу историјата и минатото

На едно рамниште, за „Прашина“ може да се каже дека „е за“ раскажувањето како такво, особено раскажувањето во играниот филм. Меѓутоа, може да се спори и дека филмот тврди нешто уште посложено. Ја преиспитува можноста да се спознаат минати случки што никогаш не станале забележани во историјата. Во суштина, филмот на Манчевски е замислен на процепот меѓу минатото и историјата. Бидејќи минатото е тоа што се случило и бидејќи историјата е подоцнежно поимање за тоа што се случило, не постои сродство меѓу минатото и историјата: подоцнежните поимања за минатото не се и не може да бидат идентични со минатото како такво. Како да се справиме со сложениот однос меѓу минатото и историјата? Прашањево се разработува во „Прашина“ кога Анџела, сама ноќе, извикнува: „Кај ли ти оди гласот кога веќе те нема?“

Што ли станува со сите тие случки, или дејства, или луѓе што некогаш постоеле, ако се земе предвид дека никогаш не биле забележани, па засекогаш им бегаат на сите живи спомени? Пробниот случај на „Прашина“ се сверствата што се одвивале за време на Илинденското востание, македонска буна против Османлиското Царство. Зад Илинденското востание стоеле македонски националисти што сакале да се ослободат од Османлиското Царство и да основаат суверена македонска национална држава. Востанието се кренало на Свети Илија (Илинден), во летото 1903 година, иако османлиите наскоро безмилосно го задушиле. Сверствата извршени за време на надвивањето на востанието биле озлогласени, иако во голема мера опстанале само во мислите и спомените на преживеаните.

Многумина турски офицери што ги предводеле походите против македонските востаници и самите биле турски националисти, кои му се спротивставувале на тогашното Османлиско Царство. Заедно со младите интелектуалци во Царството, офицерите основале реформаторско движење, познато под името „младотурско“. Во 1908 година младотурците започнале револуција за да го реформираат Османлиското Царство во распад. Нивната револуција дополнително го заслабнала Царството и ги предизвикала двете Балкански војни од 1912 и 1913 година, кои, пак, го поплочиле патот за избувнувањето на Првата светска војна во 1914 година. Свирепите сверства извршени за време на балканските војни може да се опишат само како етнички чистења и геноциди. И повторно, голем број од сверствата никогаш не биле забележани во историјата. Минале без да остават трага дека се случиле (освен болни празнини) или останале исклучиво во мислите и сеќавањата на сторителите, бидејќи жртвите биле покосени. Кога минативе сверства би биле живи и постојано пренесувани преку раскажувањата на историјата, би биле во форматот на нерасчистени комплекси на вина и прашања како наредните поколенија би се справиле со ваквите комплекси.

Кога активно ја создавале денешната турска национална држава за време на распадот на Османлиското Царство непосредно по Првата светска војна, турските ветерани од македонскиве и балканските војни извршиле геноцид врз ерменскиот народ. Истребувањата што се случиле подоцна во текот на дваесеттиот век може горе-долу непосредно да се поврзат со сверствата извршени во Македонија во годините пред избувнувањето на Првата светска војна. Иако минатото се случило, во историски формат било прикажано во ограничена мера. А останува прашањето во однос на мерата во која навистина би можело да биде прикажано во таков формат. Темава јасно е разработена во „Прашина“ на Манчевски. Кога филмот се гледа како начин на решавање на проблемот како човек да се справи со разликите меѓу минатото и историјата по геноцид, почнува да добива огромно значење.

Заклучок

Во самото средиште на нарацијата на „Прашина“ се среќава извикот на Анџела средноќ: „Кај ли ти оди гласот кога те нема веќе?“ Прашањето го кристализира проблемот како да се справиме со сопствената минливост соочени со сегашноста што е во постојано движење и минатото што никогаш не останало забележано во историјата. Проблемов станува и неодложен и кревок кога човек се справува со минати геноциди. За да се разбере проблемов, треба да се направи јасно разграничување меѓу минатото и историјата. Меѓутоа, конвенционалните поимања дека историјата е еднаква на минатото и дека играниот филм може миметички да го прикаже минатото преку иконографијата, го замаглуваат клучново разграничување. За да си ги разбереме подобро егзистенцијалните услови, мора критички да ги ревидираме востановените наративни теории и добропознатите филмски конвенции. Преку својот филм „Прашина“ Манчевски дава сериозен придонес во сериознава расправа. Кога филмот им се гледа фаличен на гледачите, не мора да значи дека нарацијата потфрлила. Може да е така, бидејќи применетите теории и норми што се користат при толкувањето и разбирањето на филмот се фалични и недостатни. Ако е така, „Прашина“ е филм што нè поттикнува да си го преиспитаме сфаќањето за нарациите на играните филмови, како и издржаноста на наративните теории што вообичаено се применуваат.

(Превод од англиски: Калина Јанева)

Користена литература:

Абаџиева, С. (2002) „Милчо Манчевски: На жив зајак му го објаснувавме перформансот на Јозеф Бојс“. „Големото стакло“: списание за визуелни уметности 14/15. Скопје: Музеј на современа уметност

Bradshaw, P. (2002) 'Dust' (film review), The Guardian (03 May). Online. http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/03/culture.peterbradshaw4 [07 September 2008]

Dr Kuma (2002). 'Dust', Phase 9 Movies. Online. http://www.phase9.tv/moviereviews/dust.shtml [07 September 2008]

Filipčević, V. (2004). 'Historical Narrative and The East-West Leitmotif in Milcho Manchevski's Before the Rain and Dust', in Film Criticism (29.2; Winter 2004-05): 3-33.

Griffin, D. (2003). 'Dust', Film as Art: Daniel Griffin's Guide to Cinema. Online. http://uashome.alaska.edu/~dfgriffin/website/dust.htm [07 September 2008]

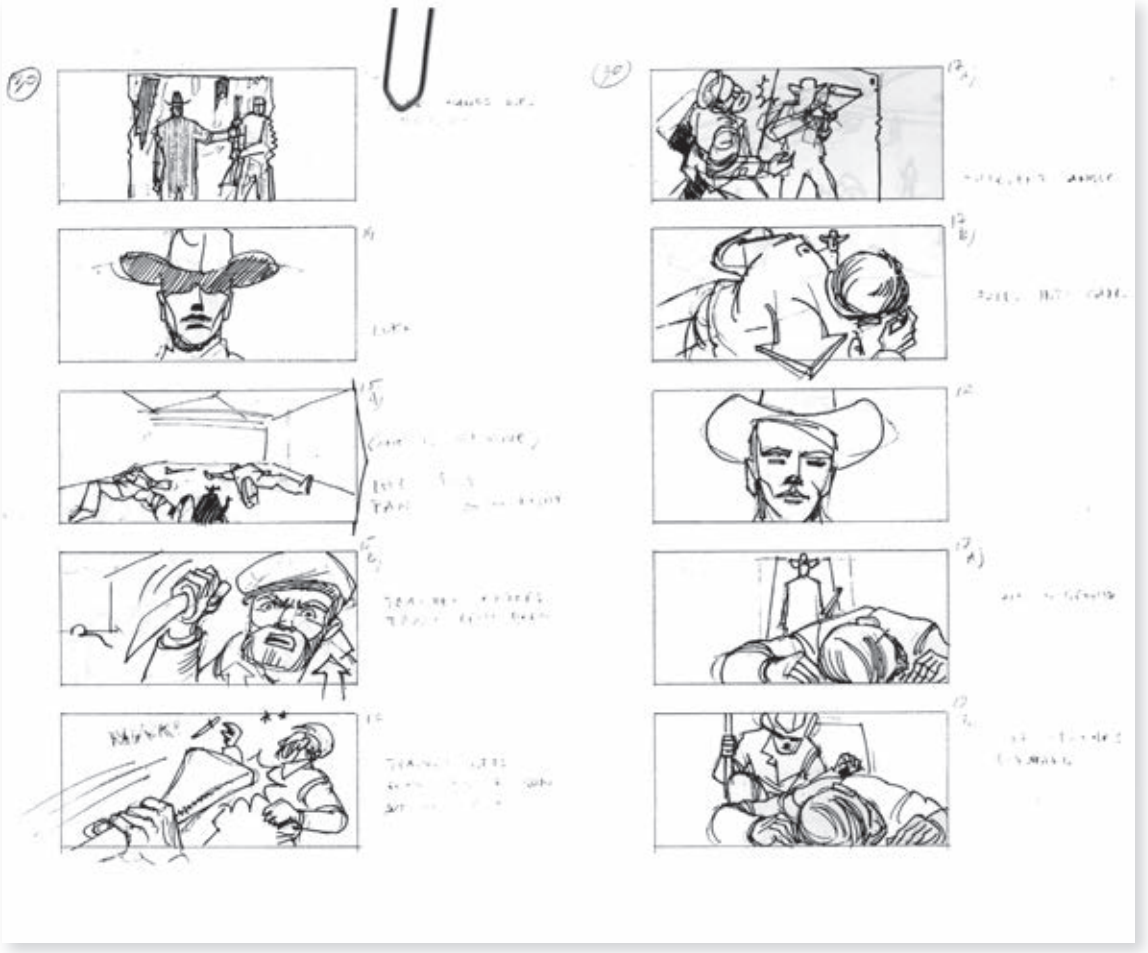
Mitchell, E. (2003) 'FILM REVIEW; Gunfight at the Old Macedonian Corral: A Western With a Flexible Compass', in New York Times (22 August 2003). Online. http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C00E2DD1639F931A1575BC0A9659C8B63 [07 September 2008]

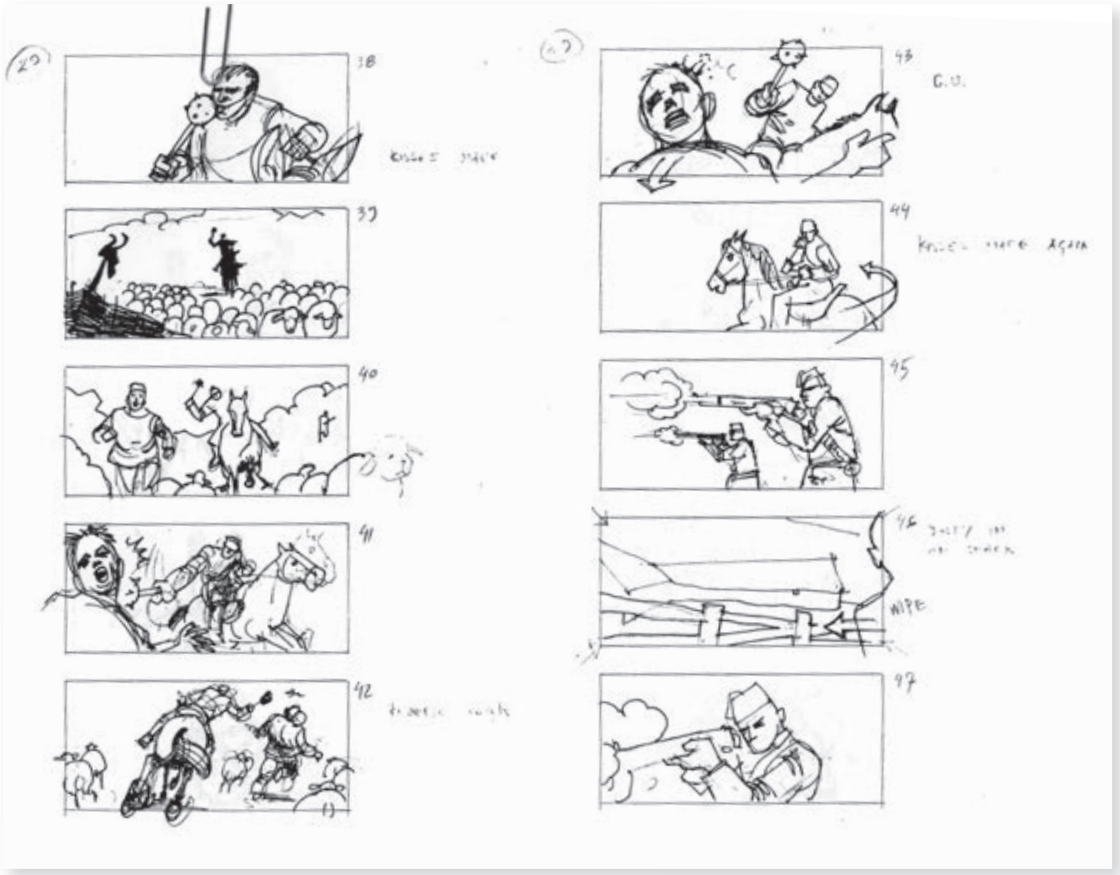
Raskin, R. (2003) 'On unhappy endings, politics and storytelling. An interview with Milcho Manchevski', in P.O.V. No 16 (December; the interview is dated 'New York, 11 October 2003'). Online. http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc9A.html[07 September 2008]

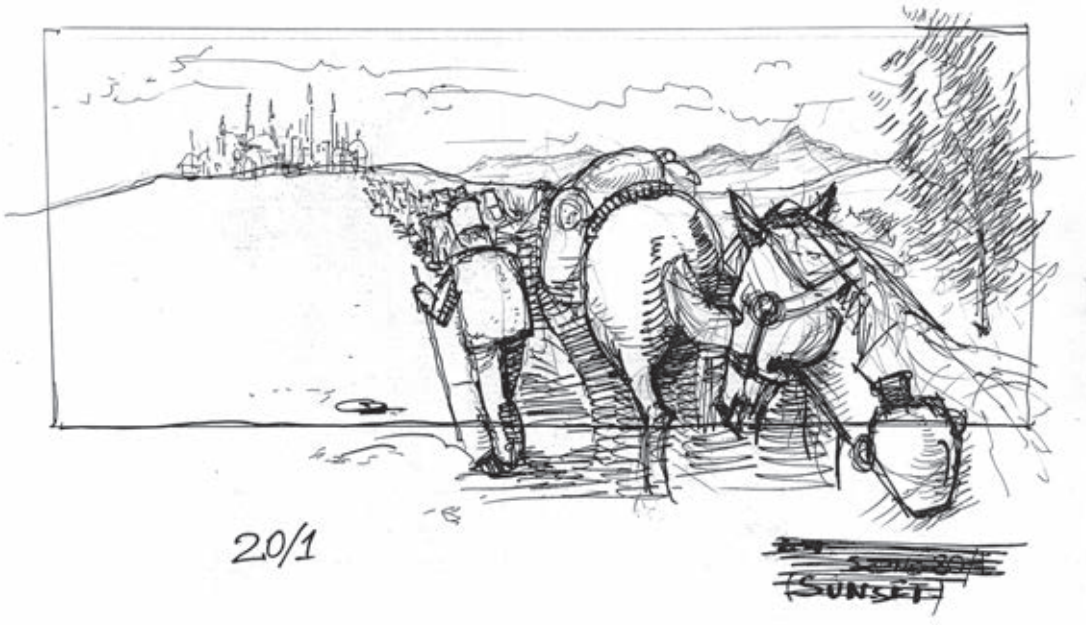
Thomas, K. (2003) '"Dust" – "Dust" stretches to set a visually gripping but unrealistic and overtly violent gun-slinging showdown in Macedonia', in Los Angeles Times (22 August 2003). Online.http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-et-dust22aug22,2,2447833.story [07 September 2008]



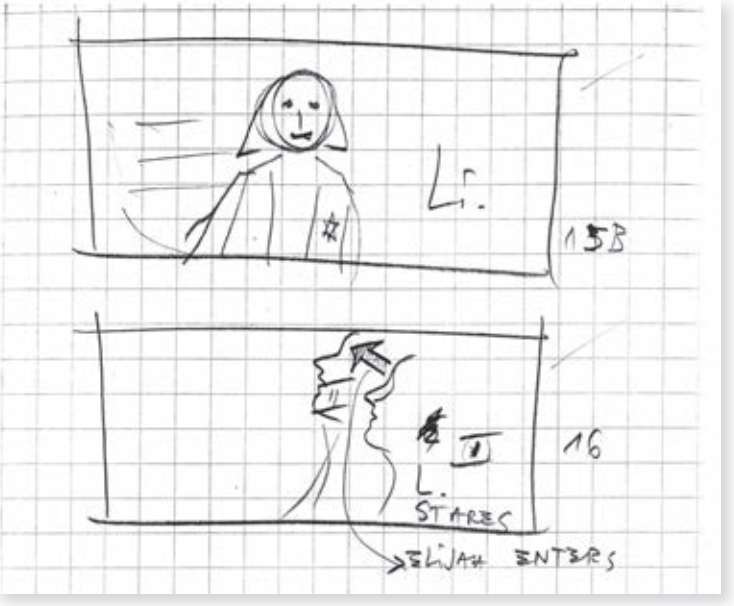

a film by MILCHO MANCHEVSKI
JOSEPH FIENNES
DAVID WENHAM
DUST




38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
C.U.
WIPE


20/1
SUNSET

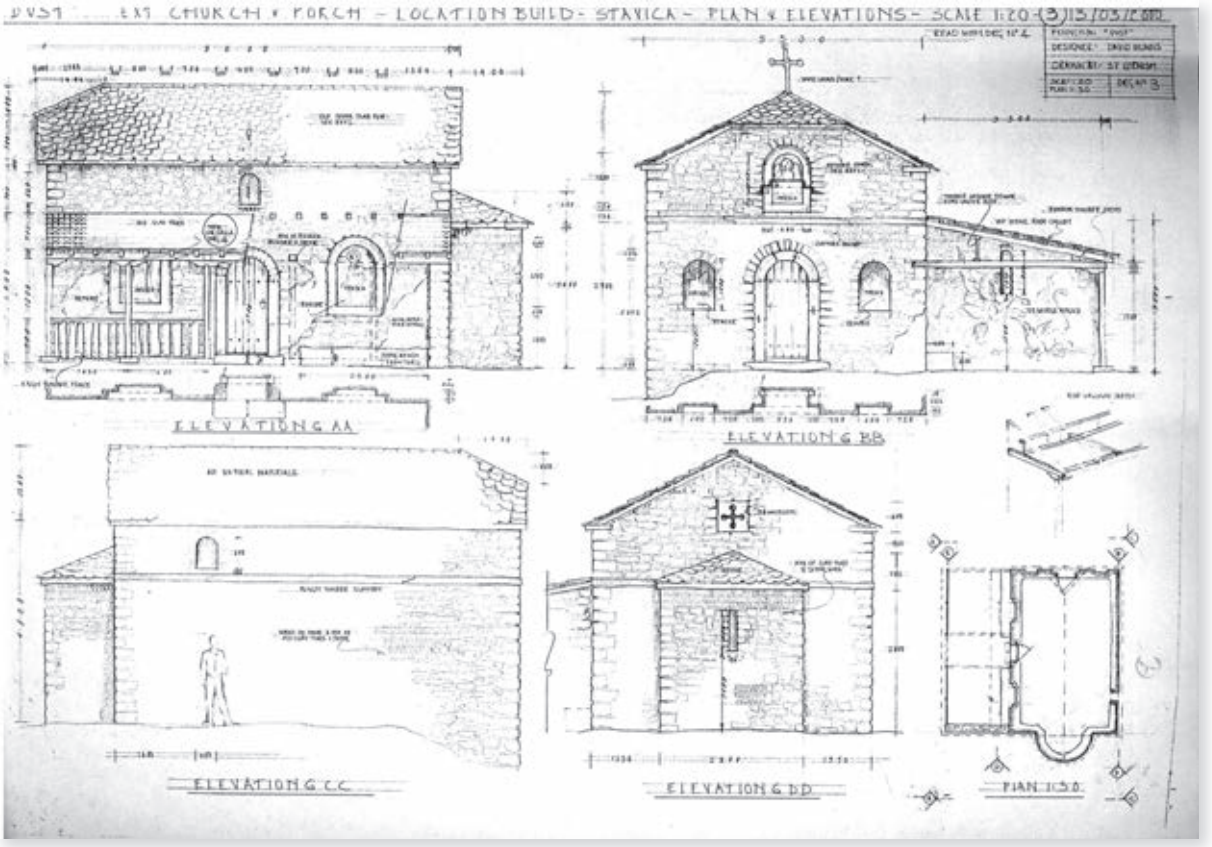

HE HAS CIGAR
17
17
17
SHE HAS GLASS
17 END

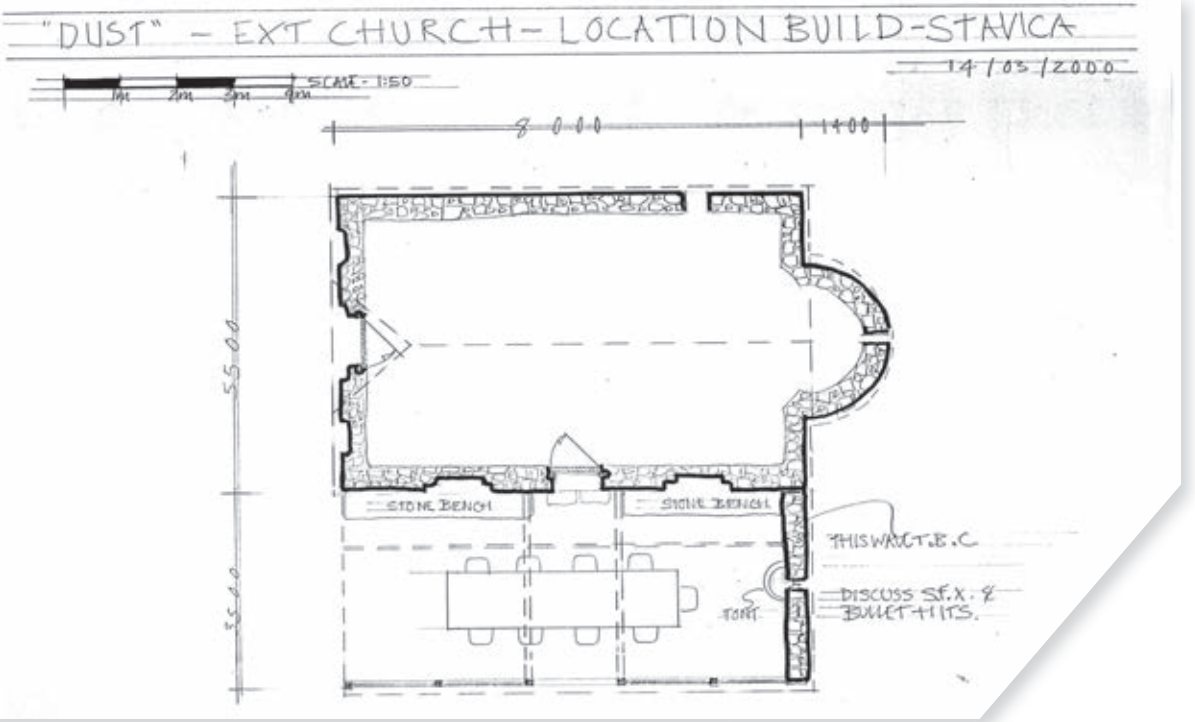

LI.
15B
16
L. STARES
ELIJAH ENTERS



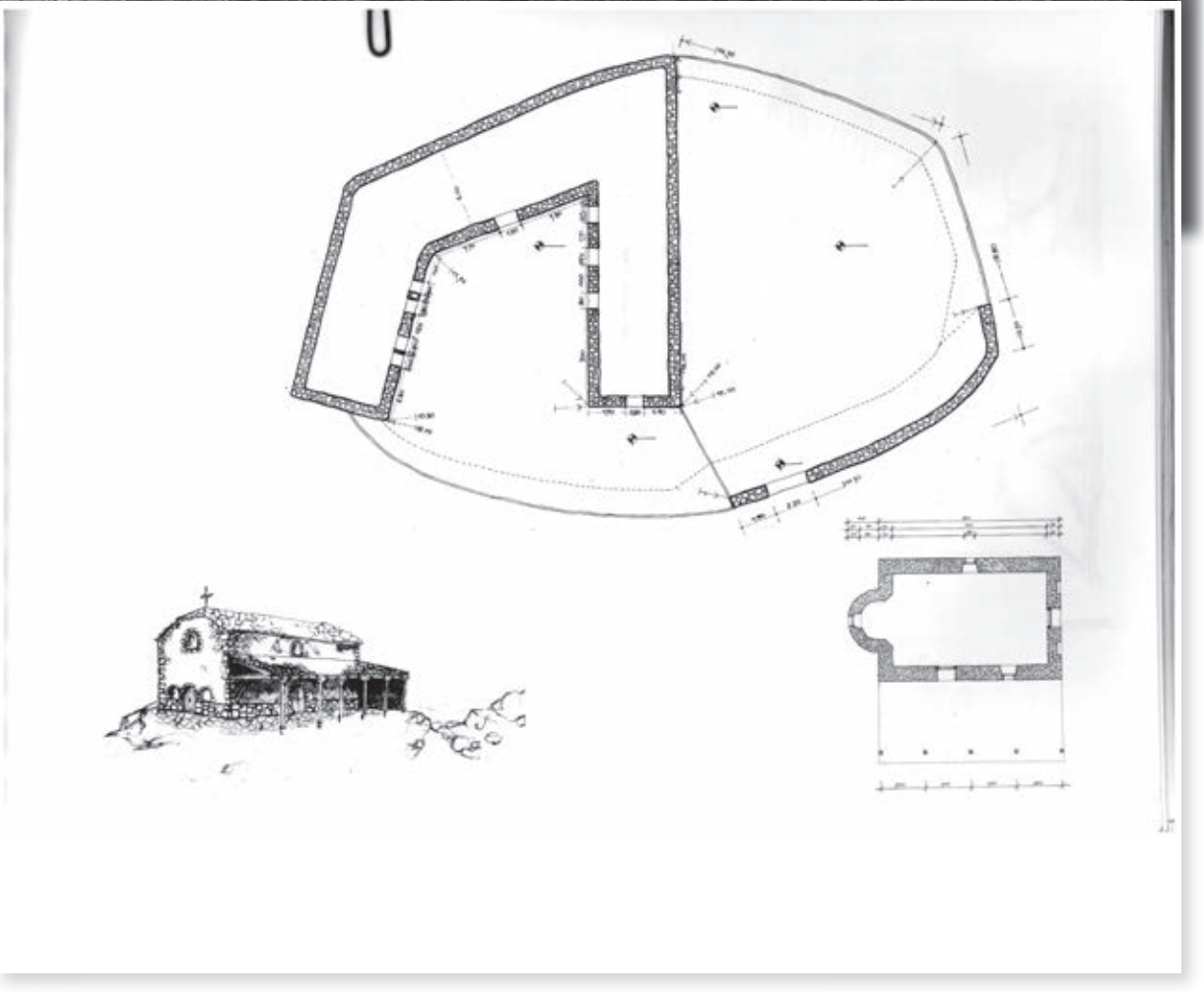


Сцена 82 во *Прашина*, исечена од завршениот филм


DUST EXT CHURCH + PORCH - LOCATION BUILD - STAVICA - PLAN & ELEVATIONS - SCALE 1:20 - 13/03/2000
ELEVATION AA
ELEVATION BB
ELEVATION CC
ELEVATION DD
PLAN


"DUST" - EXT CHURCH - LOCATION BUILD - STAVICA
14/03/2000
SCALE - 1:50
1m 2m 3m 4m
8000
14000
5500
STONE BENCH
STONE BENCH
THIS WALL T.B.C
DISCUSS SF.X. & BULLET HITS.
FONT




U





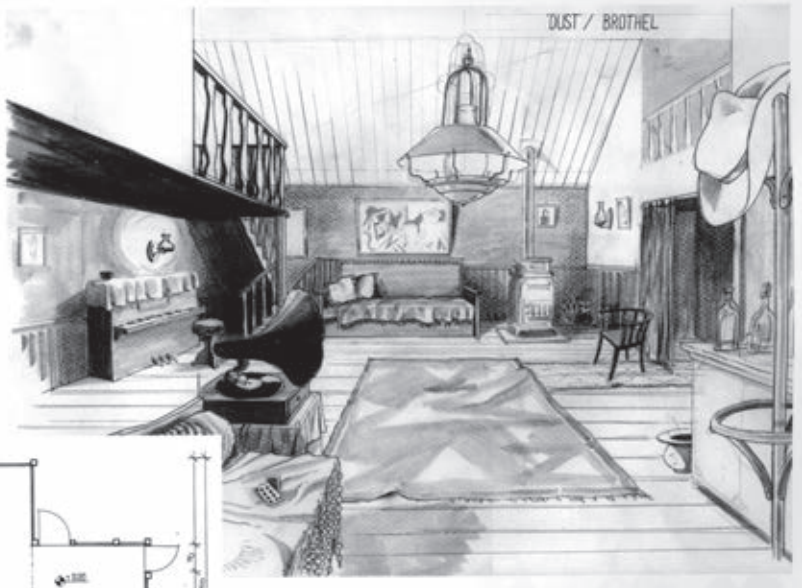


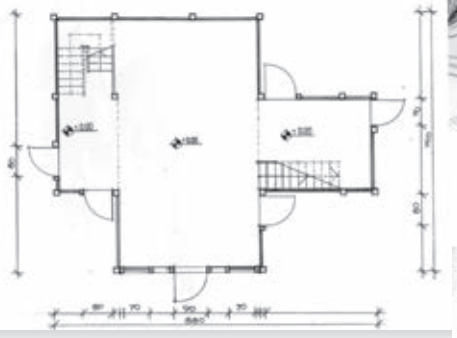
Истражување за Мексико



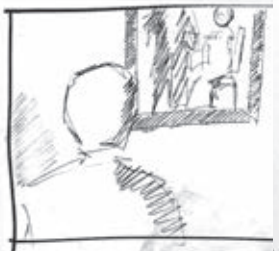












2 storyboard sketches

"DUST" - NY B-CAMERA - DOC SHOTS

*** APRIL 3, 2000 ***

*** B-CAMERA - JAMIE ***

38	51B/1 - (SB #51/2)	EXT	NYC - FDR DRIVE 3 - Tai Chi Practitioners near water - 6:30 - 7 AM	DAWN	1/8 pgs.
38A	51B/2 - (SB # 51/3)	EXT	TBD Dog Owners By the Water	DAWN	1/8 pgs.
38B	51C - (SB # 51/4)	EXT	TBD Person asleep against wall	DAY	1/8 pgs.
38C	51C - (SB # 51/5)	EXT	TBD Bike Messenger	DAY	1/8 pgs.
38D	51C - (SB # 51/6A/6B/6	EXT	Wall Street Area Streets - Morning Slow Tilt down on Wall St - 2 shots for 2 different streets	DAWN	1/8 pgs.
12A	53A - (SB # 53 + 53A	EXT	Vernon Blvd. & 46th Road, LIC Behind Pepsi sign at Sunset - shoot in late afternoon; Post-Su	DUSK	1/8 pgs.

--- END OF DAY 1 -- Wed, Apr 5, 2000 -- 6/8 pgs.

*** B-CAMERA - JAMIE ***

38E	51 - (SB # 51/7A/&B)	EXT	176th St. & Audobon/Amsterdam Slow Tilt down to school children going to school - 6:30 AM	DAWN	1/8 pgs.
45	51 - Shot 2	EXT	457 W. 17th St Roof - Morning Shot from roof of 457 W. 17th St. of Sunrise	DAWN	1/8 pgs.
12E		EXT	TBD Reflections in Car Windows (Abstract) - (For DAY & NIGHT		1/8 pgs.
35	135	EXT	Newark Airport Jumbo Jet takes-off	DAY	1/8 pgs.
42	143	EXT	Newark Airport The Jumbo Jet Glides Across the Blue Sky	DAY	1/8 pgs.
43	156	EXT	Newark Airport Edge's Jet appears from cloud, disappears behind another	DAY	1/8 pgs.

--- END OF DAY 2 -- Thu, Apr 6, 2000 -- 6/8 pgs.

*** B - CAMERA - Chuck Levey ***

-	51	EXT	NYC - SUNRISE (TIME-LAPSE) Magnet @ Harbor School Roof	DAWN	1/8 pgs.
38M	51 - (SB # 51/T5)	EXT	Manhattan Ave., @ Bedford St., Greenpt., Brooklyn Static shot - looking towards Citicorp Bldg. in distance	DAY	1/8 pgs.
38O	51 - (SB # 51/17)	EXT	Kent & North 5, Brooklyn Tilt down from top of bridge and stacks to active street/phon	DAY	1/8 pgs.
38F	51 - (SB # 51/8)	EXT	42nd St. - looking West from 1st Avenue Shot of many taxis in very active, hilly st., (2- way traffic	DAY	1/8 pgs.
38J	51 - (SB # 51/12)	EXT	Looking @ 42nd St./1st Ave. from 31st St. Static shot of Traffic	DAY	1/8 pgs.
38I	51 - (SB # 51/11A/11B	EXT	Gantry State Park, LIC Tilt down from Empire State and stacks to FDR Traffic	DAY	1/8 pgs.
12	53	EXT	43-10 23rd St. LIC, Queens A New York Sunset - Time Lapse	DUSK	1/8 pgs.

--- END OF DAY 3 -- Fri, Apr 7, 2000 -- 7/8 pgs.





Сцена 73, Њујорк 1945, во *Прашина*, исечена од завршениот филм







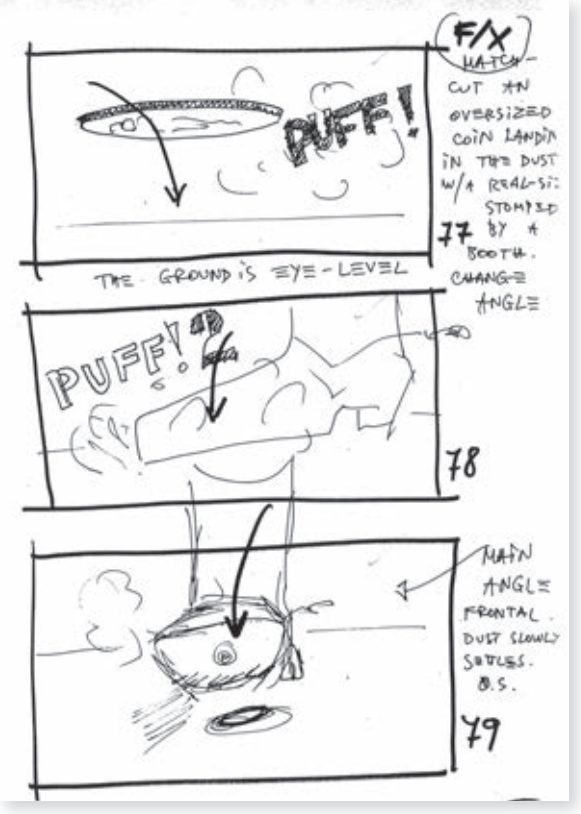


NEW YORK CEMETERY






FINISH COIN SCENE
EXPLOSION: FLASH, QUICK BURN-OUT
F/X
BANG!
INSERTS: JUMP CUTS ON FLYING OVERSIZED COIN SHOT W/A HIGHLY OVER-CRANKED CAMERA. ALSO COINS YANKED ON A STRING.
75
BANG! BANG!
SHOOT THRU FLYING L-R R-L UP-DOWN DOWN-UP
76
28


F/X MATCH-CUT AN OVERSIZED COIN LANDIN IN THE DUST W/A REALSIC STOMPED BY A BOOTH. CHANGE ANGLE
PUFF!
77
THE GROUND IS EYE-LEVEL
PUFF!
78
MAIN ANGLE FRONTAL. DUST SLOWLY SETTLES. B.S.
79



Истражување за костим





Британска публикација од 19. век за Балканот



ARCHETYPES

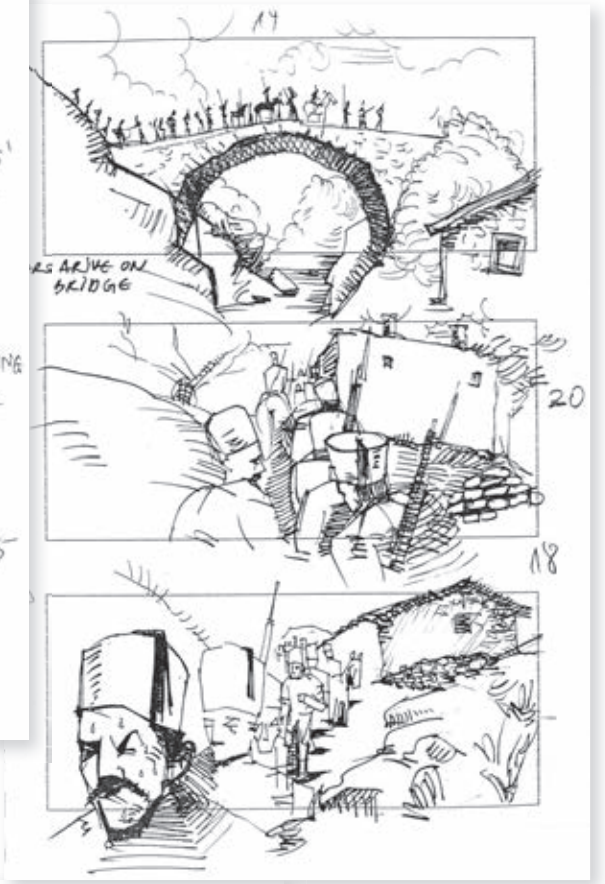
NEDA: MOTHER + FATHER

LUKE + LIGE : BROTHERS : CAIN + ABEL

ANGELA: HOMER = STORYTELLER = SPIRITUAL LEADER = PRIEST = WITCH DOCTOR
(SHE CARRIES ELIJAH'S GUILT, THAT'S WHY SHE KEPT THE MONEY [1])
THE GOAL OF HER STORYTELLING IS HER CATHARSIS [2])
CONFESSION. HER CONFESSION IS THE BROTHERS' GUILT. HER (UNKNOWN) DUTY IS TO BURRY THE GUILT BY CATHARTICALLY RELEASING IT, WHICH HAPPENS WHEN EDGE CHANGES THE STORY

EDGE IS THE NEXT GENERATION (REPRESENTING THUS SEXUALITY; SEX IS ABOUT REPRODUCTION). HE IS THE CHILD LISTENING TO THE STORY.
CHANGING THE STORY. HE FIXES, RELEASES THE GUILT
EDGE IS THE HOPE.
HE ACHIEVED WHAT L,L+A COULDN'T: SELFLESSNESS (TAKES A'S ASHES, TALKS TO A.V., INVENTS A SELFLESS ENDING FOR L+L).
HE GAINED THE WISDOM, NOT HESITATING

1) ADD LINE: THIS GOLD IS WASHED IN BLOOD
2) —»—: NEVER TOLD THIS STORY TO ANYONE



INT ELIJAHS & LILITHS FRONTIER /LOG CABIN (B & W 1903)

- Wooden bed & bedclothes
- Old American stove
- Stools
- 2 x wooden chairs
- Wooden coat peg rack
- Old wooden shelves/ cornercupboard
- Huntinggun
- Baby coffin (dressed inside with cream fabric etc.)
- Storm lamp & oil lamp
- Dried flowers to hang
- Few old clothes
- Few utensils / kichen items
- Wash jug & bowl
- Trinkets/ smalls for dressing shelves
- Door furniture x 1

SETS FOR MACEDONIA

INT BROTHEL - ARIZONA 1903 - BLACK & WHITE

- Large old freestanding American stove see refs
- Large Victorian / Edwardian sofa & various wooden chairs
- Paintings & pics
- Curtain fabrics
- Rugs & carpet
- Period lightfittings - mixture of gas & oil lamps
- Lots of mirrors
- Tables
- Makeshift bar & dressing
- Poss piano & other musical instruements
- Door furniture
- Few Old American newspapers etc
- Fabric throws etc

INT PICASSO STUDIO - PARIS 1909 B&W

- As per refs
- Key painting Les Demoiselles D'Avignon
- Lots of other background paintings & drawings to fill room & walls.
- Large stove as per ref.
- Various ethnic artefacts to hang on walls
- African masks & figures
- Large easels
- Drapes to hang over paintings - as still life backings
- lots of old empty frames - some gilt
- Old sofa
- Work table full of painting equipment
- Still life table
- Postcards & pics & general inspiration for walls
- Old French newspapers
- Mandolin
- Other impressionists paintings - friends of.
- Rug.
- old rolled canvases

INT PARIS CAFE / CINEMA - 1909 B& W

Will be very dark so shapes / reflections / silhouettes / shadows are very impo

- Cine projector
- Hung cinema screen
- lots of paintings with large frames
- Tables & chairs
- Bar & relevant dressing
- French graphics & newspapers
- wall gas lamps
- Door Furniture

DEAR CHRIS:

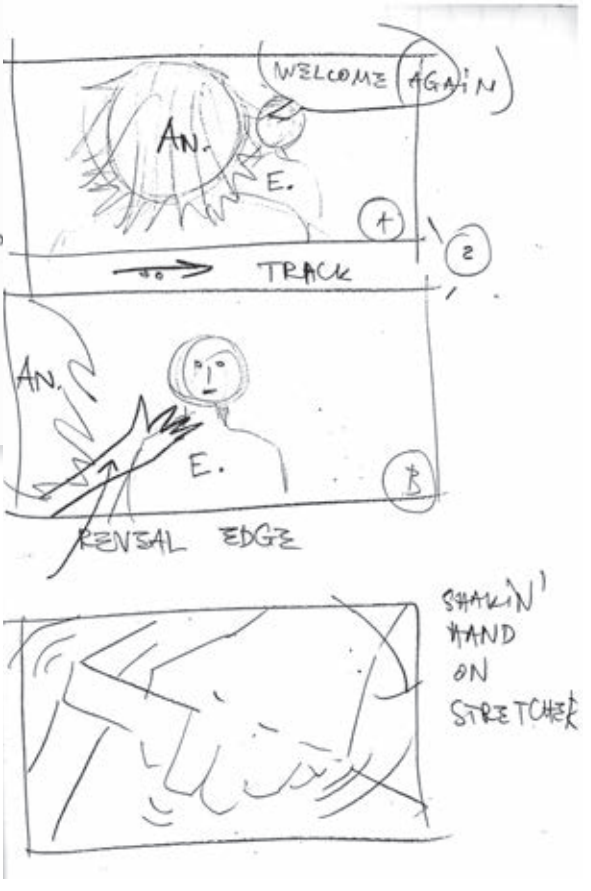
I WOULD LIKE TO SEE ROSEMARY MURPHY'S CONTRACT (FOR THE ROLE OF ANGELA). I HAVE REASON TO BELIEVE THAT SHE HAS NOT BEEN CONTRACTED FOR THE FULL DURATION OF THE REHEARSAL AND SHOOT (INCLUDING THE MACEDONIAN PORTION). THIS SITUATION IS NOT UNLIKE THE SITUATION WITH ANN BROCHET WHICH GOT OUT OF HAND AND HAS AFFECTED THE FILM SO FAR.

SINCERELY YOURS,

MILCHO MANCHEVSKI

CC: DOMENICO PROCACCI, KEVAN VAN THOMPSON, ZORAN ANDRIC, SIMON PERRY, MINISTER LJUBEN PAUNOVSKI, HEW JONES

(PLEASE COPY LOCALLY)



NOTES FROM HOSPITAL VISIT. MARCH 16, 2000

SCRIPT--PG. 87--"She's gone" changed to "I'm sorry. "And you are?" (to Edge)

SCRIPT--If patient has died--never would say it. They would look at clock and "call it" (The time.) Dr. would leave and find family. Bring them outside the room before telling them. "She went into arrest. Due to age, it was difficult to revive her. Unfortunately, she's gone."

SCRIPT--When Angela dies--Doctors would "call it"--saying the TIME OF DEATH. They would pull their gloves off and leave the room. A lingering nurse would look at EDGE and say "I'm sorry."

ALL--Orderly would transfer body from bed to a GURNEY. Body would be COVERED with white sheet and taken to mortuary. Usually a MAN.(called a transporation person or mortuary person.) Would come and wheel her out. He would wear a WHITE T-SHIRT and WHITE PANTS.

ALL--(A special elevator is used to transfer patients/ bodies covered in sheets.)

SCRIPT--SECURITY would be called, rather than a guard. A phone would be picked up by the patient's bed or outside the room: "I have a problem here."

ALL--2ND HEART ATTACK-- a TEAM OF EIGHT. Immediate team of THREE. Another team of THREE -FIVE would rush in. They would each take a separate task: MASSAGE THE HEART, PUMPING AIR, CHECK IV'S, CHECK EQUIPMENT, SOMEONE CALL OUT WHAT'S HAPPENING WITH MACHINERY, DEFIBULATOR WOULD BE USED--and in the BACK A **MAIN PHYSICIAN** would be CALLING OUT THE ORDERS.

SOUND TECHNICIAN--Record week before shoot, sounds of ER, Doctors calling out orders, monitors running, beeps, machiners, pagers etc.

WARDROBE-- BLUE scrubs for nurses. Also floral and comic book character patterns. GREEN--resident. ATTENDING PHYSICIAN--plain clothes(shirt w/ tie) with WHITE LAB COAT.

DAVID & PROPS--Gloves on at all times. Gloves stored outside of rooms. Sometimes a box in the room as well.

JULIE--DELIVERY MAN W/ FLOWERS(EXTRA)

ALL--TELEMETRY AREA--step down from ICU--Angela is more recovered than ICU--stabilized-talking. ICU very unstable, very severe. Patient's all monitored. Central Nurses station.

ART-- CRASH CART FOR SCENE--has defibulator--red chest of drawers like a tool chest. Two small, red tool chest-like boxes on top.l

ART--DOORS ARE ALWAYS OPEN. For easy access in emergencies. Fire hazard. Angela would be right off of NURSE'S STATION.

SCRIPT--Massive heart attack--kicking on floor--GASPING--can't talk--shaking--like a seizure. Straight down to the floor--can't breath--fall to the floor-GASPING (not coughing) Holding heart.

Прашина Фил

Skopje, May 15, 2000

FOR: CHRIS AUTY
DOMENICO PROCACCI

FROM: MILCHO MANCHEVSKI

Dear Chris and Domenico,

The German producers insisted that the camera package came from Germany.

The camera package was late.

The equipment in it was wrong.

The German Line producer Frank Dragun gave instructions to the rental house to send a completelly diffrerent camera to production, but to keep that a secret from the DOP and from production (!), supposedly hoping nobody will notice (!)

With partners like this who needs problems?

Best regards,

Milcho Manchevski

cc: Huw Jones



From Milcho Manchevski

To Richard Gere

Dear Richard:

It's been more than nine months since we started working on DUST.

The last time we spoke, you called to say that we were making the film. You were very enthusiastic about it. You said that it's difficult to bring you to the altar, but once you're there, you said, you're fully dedicated.

Since then you changed the start date of the film. We accepted that. Now, Ed is not closing the deal even for the July date. Are we making this film or not?

Please advise.

Yours,

Milcho

Zurich airport,
October 31, 1999

Dear Joe:

It was really good talking to you the other day. Let's do that more often.

Hope you managed to track down THE WEST - or perhaps Anna is helping you with that. The visual material there is just priceless.

Enclosed are some of the quotes used in the script. I believe there have been some changes since the draft relating to the list (1/19/97 draft), so ignore the page numbers:

Pg. 6: "No whoremonger hath any inheritance in the kingdom of Christ."
Ephesians (pg. 258), Chapt. 5, Line 5. New Testament

Pg. 8: "For if a man think himself to be something, when he is nothing, he decieveth himself."
Galatians (pg. 253), Chapt. 6, Line 3. New Testament

Pg. 9: "....as that Matthew said: He saved others; himself he can not save."
Matthew (pg. 44), Chapt. 27, Line 42. New Testament

Pg. 21: "There is no peace to (unto) the wicked."
Isaiah (pg. 865), Chapt. 48, Line 22. Old Testament

Pg. 33: "Then came Peter to him, and said, Lord, how oft shall my brother sin against me, and I forgive him?"
Matthew (pg. 27), Chapt. 18, Line 21. New Testament

Pg. 35: "Am I my brothers keeper."
Genesis (pg. 5), Chapt. 4, Line 9. Old Testament

Pg. 77: "Marriage is honorable in all, and bed indefiled: but whoremongers and adulterers God will judge".
Hebrews (pg. 297), Chapt. 13, Line 4. New Testament

Pg. 77: "I will shew unto thee the judgment of the great whore."
Revelations (pg. 333), Chapt. 17, Line 1. New Testament

Pg. 77: "For truth is fallen in the street."
Isaiah (pg. 874), Chapt. 59, Line 14. Old Testament

covetous man who is an idolater, hath any inheritance in the kingdom of Christ and of God.

Marriage is honorable in all, and the bed indefiled: but whoremongers and adulterers God will judge. Hebrews 13:4

****

In addition, here is part of the bibliography I was using while writing the script (and some titles I came across in the process, but which I have not checked out yet). My things are in a bit of a mess, having scattered them across three countries (US, UK and Macedonia), but I'll try to get you more bibliographical info. Hope this is helpful in the meantime; also - try the bibliography in THE WEST.

1. Yuma *Arizona Sentinel*, 1900-1908
2. Prescott *Arizona Miner*, 1900-1908
3. Prescott *Journal-Miner*, 1900-1908
4. Flagstaff *Sun*, 1900-1908
5. McLoughlin, Denis. *Wild and Woolly, An Encyclopedia of the Old West*. United States: Barnes and Noble, Inc, 1975.
6. Lauer, Charles D.. *Tales of Arizona Territory* . United States: Golden West Publishers., 1990.
7. Lanning, Jim and Judy. *Texas Cowboys* . United States: Texas A&M University Press., 1984.
8. Ward, Geoffrey. *The West* . United States: Little, Brown and Company., 1996.
9. Peavy, Linda & Smith, Ursula. *Frontier Women* . China: Saraband Inc., 1996.
10. Ruby, Jay. *Secure the Shadow, Death and Photography in America* . United States: MIT Press., 1995.
11. Kelton, Elmer. *The Good Old Boys* . United States: Texas Christian University Press/Fort Worth., 1985.
12. Collins, Richard. *Cowboy Dreams* . New York: Smithmark Publishers., 1996.
13. Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns* . London: Routledge & Kegan Paul LTD., 1981.
14. Butler, Anne. *Daughters Of Joy, Sisters Of Misery*. United States: University of Illinois Press., 1985.
15. Lamar, Howard R. (editor). The Reader's Encyclopedia of the American West (New York, 1977)
16. Marks, Paula Mitchell. *Precious Dust: The American Gold Rush Era:* 1848-1900 (New York, 1994).
17. Emmons, David M. *The Butte Irish: Class and Ethnicity in an American Mining Town*, 1875-1925 (Urbana, 1990)

18. Petroff, Lillian. *Sojourners and Settlers*. Canada: University of Toronto Press., 1995.
19. Sonnichsen, C.L.. *Tucson*. United States: University of Oklahoma Press., 1982.
20. Sheridan, Thomas. *Arizona*. United States: University of Arizona Press., 1996.
21. Bancroft, Caroline. "Six Racy Madams of Colorado." Boulder, Colo.: Johnson Co., 1965.
22. Burnham, John. "Medical Inspection of Prostitutes in America in the Nineteenth Century: The St. Louis Experiment and Its Sequel." Bulletin of the History of Medicine 45 (May/June 1971): 203-18.
23. Humphrey, David C. "Prostitution and Public Policy in Austin, Texas, 1870-1915." Southwestern Historical Quarterly 86 (Apr.1983): 473-516.
24. Leonard, Carol, and Isidor Wallimann. "Prostitution and Changing Morality in the Frontier Cattle Towns of Kansas." Kansas History 2 (Spring 1979): 34-53.
25. Petrik, Paula. "Capitalists with Rooms: Prostitution in Helena, Montana, 1865-1900." Montana, the Magazine of Western History 31 (Apr. 1981): 28-41.
26. West, Elliott. "Scarlet West: The Oldest Profession in the Trans-Mississippi West." Montana, the Magazine of Western History 31 (Apr. 1981): 16-27.
27. Best, Hillyer. "Julia Bulette and Other Red Light Ladies." Sparks, Nev.: Western Printing, 1959.
28. Gluech, Sheldon, and Eleanor Gluech. "Five Hundred Delinquent Women." New York: Alfred A. Knopf, 1934.
29. Gray, James H. "Red Lights on the Prairies." New York: Signet, New American Library, 1971.
30. Janney, O. Edward. "The White Slave Traffic in America." New York: National Vigilance Committee, 1911.
31. Miner, Maude. "Slavery of Prostitution: A Plea for Emancipation." New York: Macmillan, 1916.
32. Woolston, Howard B. "Prostitution in the United States." 2 vols. New York: Century, 1921.
33. Rosen, Ruth. "The Lost Sisterhood: Prostitution in America, 1900-1918." Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
34. Rosen, Ruth and Sue Daidson eds. "The Maimie Papers." Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1977.
35. London Daily News. London: 1893-1909 *All Macedonia articles (Ends 1869. No library in NY has later editions)
36. New York Times. New York: 1893-1909 *All Macedonia articles
37. The Times (London). London: 1893-1909 *All Macedonia articles
38. Dwight. H. O. "Macedonian Caldron" Missionary Review of the World 26 (May 1903): 329-337
39. MacKenzie. G. Muir [Lady Sebright] and A.P. Irby. Travels in the Slavonic Provinces of Turkey in Europe. London: Dalby. Isbister. 1877.
40. Wyon, Reginald. The Balkans from Within. London: James Finch. 1904.
41. Brailsford, Henry Noel "Bulgarians in Macedonia" Fortnightly Review 81 (June 1904): 1049-1059.
42. "Macedonian Revolt" Fortnightly Review 74 (September 1903): 428-444.
43. Tale of a Tour in Macedonia. London: Edward Arnold. 1905
44. "Brigands of Macedonia" Current Literature 32 (February 1902): 144-145.
45. Smith. A.H. Fighting the Turk in the Balkans: An American's Adventure With The Macedonian Revolutionists. New York: Putnam's. 1900
46. Howden-Smith, Aurthur D. Fighting the Turk in the Balkans. New York: G.P. Putnam's Sons, 1908. (At NY Public Library call #DR701.M4.S6)
47. Stone, Ellen M. "Six Months Among Brigands" McClure's Magazine 19 (May 1902): 3-16; 19 (June 1902): 99-109; 19 (July 1902): 222-231; 19 (September 1902): 464-471; 19 (October 1902): 562-570
48. Tsilka, Katerina S. "Born Among Brigands". McClure's Magazine 19 (August 1902): 291-300
49. Sherman, Laura Beth. Fires on the Mountain: The Macedonian Revolutionary Movement and the Kidnaping of Ellen Stone. Boulder, Colo.: Eastern European Monographs. 1980. (At NY Public Library: Call #JFD80-8629)
50. Wendel, Hermann; Dimitur Rizoff, and SV. Tomitch. Macedonia and the Macedonians. Articles. Rome: C. Colombo, 1918.
51. Eric Ambler "Judgement on Deltchev". London: Hodder & Stoughton 1951.
52. "Ray's A Laugh" by Richard Billingham (photographs)
53. Dillon, E.J. "Reign of Terror in Macedonia". Contemporary Review 83 (March 1903): 305-319
54. "Dynamite Outrage" Contemporary Review 83 (June 1903): 894-898.
55. Ivanic, Ivan. Machedonija I Manchedonci: Putopisne beleske. 2 vols. Belgrade: Stampa Savica i Komi. 1906
56. Moore, Frederick. The Balkan Trail. New York: Macmillan. 1906
57. Macdermott, Mercia. Freedom or Death: The Life of Gotse Delchev. London and West Nyack. N.Y.: Journeyman Press. 1978
58. Wilkinson, H.R. Maps and Politics: A Review of the Ethnographic Cartography of Macedonia. Liverpool: University Press. 1951
59. Leon Sciaky: "Farewell to Salonica: Portrait of an Era." London: W.H. Allen, 1946 (DR701.S3.S35 4th Fl.)
60. "Eastern Question" by John Reed

61. Duncan M. Perry, "Politics of Terror"
62. Institut za natsionalna istorija. Chakalarov. Vasil. "Pismo do bratiata ger. Lobrovi V.S.S. 'esh (1902)." Skopje:10-23 December 1902. Unpublished manuscriot ms.13

63. Gelev. Ivan N. "Dobri Daskalov: Tikveshki voivodi i popot - shpionin. "Unpublished manuscript, 1953(1905).ms.93/67.
64. "Voivodata Petre Iurukov i lokalnoto vostanie vo Tikveshko. 1903." Undated manuscropt. Ms.91/67.
65. Lozanchev.A. "Spomeni i dr. ot A.Lozanchev. "Typescript. 1936.ms. 73/67.
66. Pekolot. Stoian. "Iz moite spomeni v Makedoniia prez 1896-1905 god."Typescirpt. n.d..633/67.
67. Petrov Nikola-Rusinski. "Nashata prva sreshta i zapoznanstvo so Gotse Delchev prez prvite dni na mesets mai 1896 godina." Typescript, 1896. ms.34/67.
68. "Spomeni." 9 vols. Manuscript, 1896-(1900?). ms.443/67.
69. "Spomeni od moiot zhivot/moite dozhivliaii." Typescript. 1954. ms. 368/67.
70. Miletich, Ljubomir. ed. Materiiali za istoriiata na Makedonskoto osvoboditelno dvizhenie, Vol. 1 - 9, Sofia: Pechatnitsa P. Glushkov. 1925 - 1928.
71. Cobb. Stanwood. The Real Turk. Boston: Pilgrim Press. 1914.
72. Cvijic.J. Remarks on the Ethnography of the Macedonian Slavs. London: n.p..1906.
73. Graves. Robert. Storm Centers of the Near East: Personal Memoirs. 1879 - 1929. London: Hutchinson. 1933.
74. Bulgaria 1878 - 1918: A Study in Purpose and Procedure. Sofia: Cultura. 1938.
75. Ivan Garvanov. Architect of Ilinden. "East European Quarterly (January 1986). pp. 403-416
76. Tatarcheff. Bogirade. "Turkish Misrule in Macedonia." In Balkan Question, edited by Villari. pp. 167-183
77. Villari. Liugi. ed. The Balkan Question: The Present Condition of the Balkans and of European Responsibilities. New York: E. P. Dutton. 1905.
78. Izveshtai od 1903 godina na Srbskite konsuli, mitropoliti i uchilishni inspektori vo Makedoniia. Skopje: Institut za natsionalna istorija. 1954.
79. Silianov. Hristo. Pisma i izpovedi na edin chetnik (1902 g.). Sofia: P. Glushkov. 1927.
80. London Graphic: (Mr. Maude, a correspondent for the London Graphic was at the release of Miss Stone, 1902)
81. Sonnichsen, A. *Confessions of a Macedonian Bandit*, 1908
82. Trotsky, Leon. *The Balkan Wars 1912-13*. New York: Pathfinder Press., 1980.
83. Perry, Duncan. *The Politics Of Terror* . London: Duke University Press., 1988.
84. Kaplan, Robert. *Balkan Ghosts* . United States: Vintage Books., 1993.
85. Brailsford, H.N.. *Macedonia: Its Races and Their Future*. London: Methuen and Co., 1906.
86. Allen, W.E.D.. *The Turks In Europe* . New York: Charles Scribner's Sons., 1920.
87. Miller, William. *The Ottoman Empire and Its Successors*. London: Cambrisge University Press., 1927.
88. Dwight, Henry Otis. "The Macedonian Carldrom." Missionary Review. Vol 26., May 1903.
89. MacKenzie. G. Muir [Lady Sebright] and A.P. Irby. Travels in the Slavonic Provinces of Turkey in Europe. London: Dalby. Isbister. 1877. (In rare books at NY public library. Must call 930-0801 and make an appointment to see. Call Stuart # 6837)
90. Patrick F. Garret: The Authentic Life of Billy, the Kid

Please keep this info confidential.

****

And more bits of various research:

. At first only 170 volunteers from AZ, NM, OK + Indian Territory were going to be accepted to fight in the Spanish-American War. Then they raised it to 200. They were going to be a cavalry - the Rough Riders. Roosevelt was with them. May - October 1898.
. "Prostitutes generally acted as if they themselves felt society correctly assigned them to the frigne world where they lived."
Butler: Daughters
. [in Mcedonia] The ransom for Nazim Bey's son was 6,000 lira. The ransom for Miss Stone was 14,000 lira.
. Ship by hoof (not by train) - cattle
. Are they from Yuma: the hottest place in the nation? The place of the infamous prison?
. "... and Deputy Hunkydory Holmes..." Tales, p. 115
. The chetas were 30-50 people
. Major Hussein surrounded Delcev and got him killed. They were colleagues at the Military Academy.
. 1903: The Great Train Robbery; invention of the airplane
1906: the great San Francisco fire
1908: Siberian explosion, Messina earthquake, school fire in Ohio, Orwil Wright crashes (he lives, his passenger dies)
. Lumiere had 1424 "views," 247 foreign trips, 55 foreign military views, etc.
. Eyes painted open in death picture (book, p. 73); twins (p. 76),



QUOTES FROM OTHER SOURCES (LISTED AS TRADITIONAL PROVERBS)

Pg. 57: "Let justice be done though the heavens fall."
Rec. dist.: Ill., Ont. 1st Cit.: 1602. *Watson, A Decacordon of Ten Quodlibeticall Questions Concerning Religion and State.* 20th Century Collection: Stevenson 1286:2. (American Proverbs book, pg. 342)

Pg. 57: "There is destiny that makes us brothers."
Rec. dist.: Calif., NY. (American Proverbs book, pg. 145)

Pg. 64: "A brother's envy is worse than an enemy's hatred."
Rec. dist.: Calif. (Ditto)

Pg. 76: "Ashes to ashes."
Rec. dist.: U.S., Can. (Ditto: American Proverb Book pg. 29) (?)

****

And here are more quotes which I ended up not using in the script so far, but we can re-visit them. And - in general - any suggestions from you are welcome.

Love is strong as death. Song of Solomon

Whosoever hateth his brother is a murderer.

I will shew unto thee the judgment of the great whore that sitteth upon many waters.

For true and righteous are His judgments: for He hath judged the great whore which corrupt the earth with her fornication.

There shall be no whore.

Now let them put away their whoredom, and the carcasses of their kings, far from me, and I will dwell in the midst of them forever.

Whoredom and wine and new wine take away the heart.

For the spirit of whoredoms hath caused them to err, and they have gone a whoring from under their god.

For this ye know, that no whoremonger, nor unclean person, nor

casket on chairs (p. 67 + 82), Oklahoma 1930's (p 95), p. 101...
. St. Luke was the first icon-painter, his subject the virgin and child
. A sign in Haskell, copied in Amarillo and other places: "Whiskey, the road to ruin. Come in."
. In the Balkans the centuries do not follow one another: they co-exist. H. N. Brailsford: Macedonia and Its Races
. TUCSON BOOK, P. 41, Ohioan named Phocion R. Way
. French sources: the village of Armensko was destroyed, p. 148
. Sloboda Koceva: 6-yr old baby tossed by the Turks into fire
. Nikola Topalov, a guerrilla of the village German cheta was captured by the army in Elata area. They skinned him alive, gauged his eyes, and left him to die.
Angel Andreev: Spomeni, p. 330
. Rebecca West: on a bloody, reeking rock in Macedonia, she saw a black lamb's throat being cut in a folk-Christian fertility rite.

****

Hope this is useful. It's still disorganized, but it might help.

Talk to you soon.

Yours,

Milcho

European Co-production Fund
14/17 Wells Mews
London W1P 3FL

Telephone 020 7323 9080
Fax 020 7323 0092
ecfinfo@twin-screen.co.uk

3 May, 2000

Ljuben Paunoski
Minister of Culture
Government of the Republic of Macedonia
91000 Skopje
Ilindenska bb
MACEDONIA

Dear Ljuben,

RE: "DUST"

I am delighted that our countries are working together again with the production of Milcho Manchevski's **"DUST"**.

Although the production of the film is a collaboration of four countries, namely the UK, Macedonia, Germany and Italy, from a legal point of view it was not possible to structure the film as a treaty co-production with Macedonia because none of the UK, Germany or Italy has a bilateral co-production treaty with Macedonia, nor has Macedonia ratified the Council of Europe's Co-production Convention. (Please note that this was not the case with **"BEFORE THE RAIN"**, where we were able to utilise France's bilateral co-production treaty with the former Yugoslavia).

However, through a production services arrangement between the UK producer and Shadow Doel, Macedonia is completely involved in the production of the film. This will be reflected in the credits which will state that the co-producers are producing the film with Shadow Doel and that the film is an "Anglo-German-Italian Co-production with Macedonia".

Please note that if the film had not been structured in accordance with the Co-production Convention then neither ourselves nor the Arts Council of England would have been able to invest in the film.

Given that there are seven financiers involved in this ambitious and (by most standards) high-budget film, I am aware that the production structure is extremely complicated. However, I know you will shortly be receiving from Chris Auty copies of the main contractual paperwork between the financiers, including Shadow Doel which is representing the interests of the Macedonian Ministry of Culture. If you have any questions no doubt Chris will be able to answer them.

In the meantime, please call me if you have any comments on the above. I hope you have kept well since our meeting in Skopje in March.

With kind regards,

SIMON PERRY

July 10th 2000

To: Milcho
From: Chris

Dear M,

A few days ago you told me the idea of throwing a party on the boat set, which I thought (and think) is a great idea. I have spoken today with Kyril and agreed things with him. We'll have him and his people, plus drinks and some food (otherwise people will drift away and the spirit of the occasion will be lost).

Unfortunately, the production will not authorise the cost (though I know you think I just have to tell them and they'll do it, which isn't the case!). So I'll be paying for the event myself – which is fine, as I think everyone has given such a committment to the film. I hope it'll be great. Kyril will be standing by with the sound system from 7.30 pm.

Best,

CHRIS

FAX

From: Milcho Manchevski
To: Vesna Jovanoska
Number of Pages (incl. this one): One
Date: February 5, 2000

Manchevski, [redacted]

Re: My London schedule

1. Only 3 ½ hrs to meet actors!!!
2. Only four hours scheduled for breakdown and schedule work with Brana and Dario
3. How many tapes total coming? How much time to view on Monday night?
4. Need to schedule working meetings with make-up designer
5. Need to schedule interviews with more costume designers.
6. Still waiting for stunt coordinator and FX resumes and books/reels from Germany.

More notes on the shooting schedule to follow up.

Kerry Barden should tape potential actors for Angela well ahead of my arrival in NY.

CC: Chris Auty

May 13, 2000

Dear Anne:

Thank you for your fax. Your fax was the first time I was informed about your need to be in Paris this very week -- nothing like that came to me from my producer or from your agent. I should have been informed weeks ago so that I could plan the rehearsal for the entire film.

In spite of whatever the original contract said, we changed the schedule to fit your needs. This change would mean rehearsal work and shooting in May.

Regardless, there were days before and after your court appearance which could have been used to rehearse, especially since everyone else (including Joe from London and David from Australia) got here almost two weeks before the shoot for that very reason.

The four days after your arrival are not four days for rehearsal: these four days include time for fitting, make-up tests, travel and relocating the entire production and a rest day for the cast and crew on Sunday.

In addition, doing your rehearsal during the last four days before the very shoot means that the rehearsal is thrown out of chronology because we are twisting it around to fit the days you are going to be available. This is not fair to everyone else.

Best,

Milcho



Манчевски со турскиот амбасадор и македонскиот Јавен обвинител Ставре Џиков на снимањето на *Прашина*

Dust - MK production office

Maksim Gorki 20 / 6 , 91000, Skopje, Macedonia
Tel: +389 91/ 122-008; 216-080; 121-240 Fax:+389 91/ 216-080

JUNE, 14, 2000

MEMO

TO: CHRIS AUTY
DOMENICO PROCACCI
VESNA JOVANOSKA
KEVAN VAN THOMPSON
BRANA SRDIC
MILCHO MANCHEVSKI

FROM: ROBERT JAZADZISKI, Location Manager

The crew was insulted and disturbed today due to Mrs. Cheryl Leigh's aggressive exercise of animal rights activism.

In her intentions to defend the right of a village dog (which, by the way, was quite comfortable and happy lying in the shadow) Mrs. Leigh shouted and sward at all of the crew members, including the location manager, insulting everybody personally, as well as the people of Macedonia generally.

The location manager did not reply on her insults at all.

Also, Mrs. Leigh got so carried away in her activism, that she even complained that the village donkey was standing (in the shadow) too long with the load on its back!?

Please note that this aggressive exercise of animal rights activism is not welcomed on set. On the contrary, it disturbs the crew and creates bad working atmosphere.

Please note that the crew is not going to deal with this kind of absurd behavior on set.

I expect you to find a way to stop it.

Thank you.

Robert Jazadziski
Location Manager

FAX

Milcho Manchevski
Chris Auty, Vesna Jovanoska
One
February 1, 2000

[redacted]

Dear Chris and Vesna:

FYI;
scene 73 (New York 1945):
per our budget and schedule:
no ageing make-up has been budgeted;
neither Joe's nor Samantha schedules were taken into consideration when scheduling that scene;
please re-read the scene and advise how to shoot it in one day, as scheduled: the scene is 2-3/4 pages long, requires serious make-up (Elijah is aged, Luke is wounded, Lilith is pregnant); Angela is a new actress, requires visual effects, is a period piece set in a busy city.

Please advise.

Sincerely,

Milcho Manchevski

HISTORY DREAMS (DUST) LTD

CHRIS AUTY

MEMO

Attn: Ane Crabtree

From: Neil Tuohy

Date: 25.6.00

Dear Ane

Milcho Manchevski has asked me to inform you of several prob
whilst in the production of making the film "Dust".

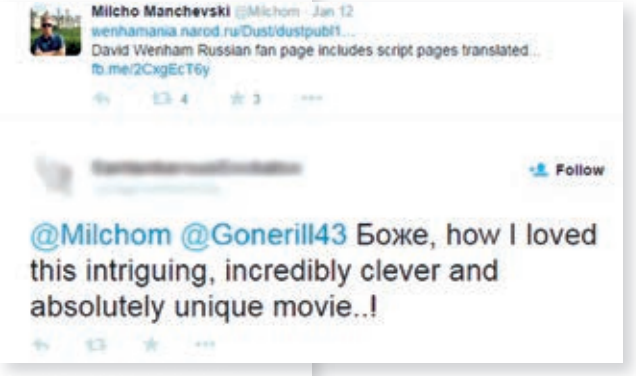
1. One important issue is all the background extras, who at times have become more than that. The villagers need to have their clothing much more broken down, in keeping with the period and title of the film, which has perhaps been overlooked at times owing to the nature of our schedule. This must be addressed, for the remainder of the shoot as it has been felt that valuable time has been lost, on shoot days, for approval.

2. As per our conversation, the sol
the authenticity of the costume,
blood, dust, urine, stains and mu
give a vision and scope to the jo

3. Both I and Milcho would like to
stages which could be shown on
arrange 3 men to be with you fr

Thank you for your assistance in this m

Neil Tuohy
2nd Assistant Director



Department for Culture, Media and Sport
Minister for Tourism, Film and Broadcasting
Janet Anderson MP

2-4 Cockspur Street
London SW1Y 5DH
www.culture.gov.uk

Tel 020-7211 6304
Fax 020-7211 6249
janet.anderson
@culture.gov.uk

Minister Ljuben Paunovski
Ministry of Culture
Skopje
Macedonia

BY FAX - 389 91 127 112

10 May 2000

dcms

Dear Minister

I am writing to say how very pleased I am that there has been such a constructive collaboration between the United Kingdom and Macedonia on the film DUST. I understand that filming on DUST, directed by Milcho Manchevski and starring Joseph Fiennes and Adrian Lester, will begin later this month on location in Macedonia. The film is being produced by The Film Consortium, a London based company, and their chief executive, Chris Auty, has told me how immensely helpful you, your Ministry and Government have been.

I wanted to thank you for the very considerable help which you have been able to give.

If you are visiting Britain at any time I would be very happy to meet you to talk about issues of mutual interest.

Best wishes

JANET ANDERSON MP





On Saturday, May 18, 2002 9:00 AM

Dear Mr. Manchevski,

I visited the Internet this morning and happened to find an article describing your motion picture "Dust" and was quite interested to see reference to the abduction of Miss Ellen Stone and Katerina Cilka/Tsilka. According to the article I read on the Internet, "The "Dust" crew even discovered the original memoirs of Miss Stone and her companion..."

Mrs. Cilka was my maternal great grandfather's sister, both were born in the village of Bansko, now well-known as a ski resort in the Pirin mountains, and at one time in Macedonia.

Katerina and my great grandfather, Ivan, were children of Dimiter Popstefanov, a Bansko merchant. They were converted by the Protestants and attended the American school in Samokov. They had four other siblings, including Professor Constantine Stefanov who compliled and published the first Bulgarian-English Dictionary.

You might be interested to know that Teresa Carpenter, a Pulitzer-prize winning author is just completing a book on the Stone-Cilka affair. She has a contract with Simon and Shuster in New York (her husband is Newsweek's senior technology editor, Steven Levy).

Teresa visited us here in Michigan a little over a year ago. She left with some 8 pounds of photocopies of materials I have been collecting over the years on the Stefanov family and the Stone-Cilka abduction.

I have been developing a webpage with some information on this subject:

http://library.ferris.edu/~cochranr/stone/stone1.htm

Could you tell me more about the manuscript your crew discovered? I am aware of one translation that Katerina's son, Stefan Cilka, prepared. I wonder if your people found something entirely new!

Looking forward to hearing from you.

Sincerely,

Richard



Tolku mnogu momenti od Prashina me potresuvaat sto
> bezrezervno sakam da pridonesam za prezentiranje na
> tvoite gledanja na zivotot preku tvoite filmovi.
>
> Pozdrav





Unfortunately, Manchevski's last film, which I literally lobbied to have
> presented in theatres oron DVD here (it is at Blockbusters) featured
> gratuitous violence, an ill conceived plot, logicaldisconnects that made
> it difficult to "get into" any of the characters, and poor musical
> selection, the precise opposite of Before the Rain which was magnificent
> in every respect. Hopefully, this film does NOT recreate Milcho's
> childhood cowboy fantasies///

April 7, 2002

Bev na premierata i taman sto se vrativ... eden od najdobrite Western sto sum gi gledal,pa nikogas ne sum znael deka na naseto podnebje mozelo da se napravi podobar western od diviot zapad:). Po obicaj mnogu zdosaduvaat a vo ovoj slucaj ne bese nisto dosadno i sekogas imase kuluminacija i na najsitnata rabota. najistoriska bese angela..ke ja zapametat site ... bese orginalna i imase lik koj dosega vo nieden film go nemam videno...premnogu sigurna vo najnesigurniot grad...odlicna bese. super bese fotografijata koga Luk odi vo paris ..brodot...site luge..proekcijata ...koga ke se odbrani so posluzavnikot od kursumot:)). potoa mi se dopadna kapetanot turcin...i scenata koga se izmeni prikaznata od 200 na 20 turci ..po zelbata na edge...mnogu bese smesno i edinstveno. fancuzinkata ..neznam kako se vikase.. go igrase likot na zenata,kako sto go igrase neda kaj nas ..i mnogu mi bea slicni...skoro vo se... ...potoa mi se dopadna nacinot na koj sto site prikazni bea spoeni...i na krajot pocustvuvav potreba da ja zapomnam prikaznata sto ja raskaza angela ..i mi se cini deka gi natera site da ja zapomnat i da ja prenesuvaat.... imase ogromna sebicnost...site bea sebicni..kako sto sme vo realniot zivot site luge,i vo taa sebicnost site si gi baraat zadovolstvata... mnogu bea ubavi zlatnicite...:)) mu davaa vrednost na filmot...so nivnata boja i nacinot na prikazuvanje...izmesani so crvenite znaminja mi go napravija kejfot..neznam zosto. znaci filmov e western istoriski ljuboven akcija horor i plus makedonsko new york-ski.. podobro amin edno prasanje zosto gi prikazuvas malite raboti vo momentot koga gi istaknuvas golemite? od sekogas me inetersiralo:) pozdrav



Dear Milcho, I saw "Dust" and I haven't words to say nothing ..... sometimes it's better to say nothing and to respect the interior silent to think this movi the day after.

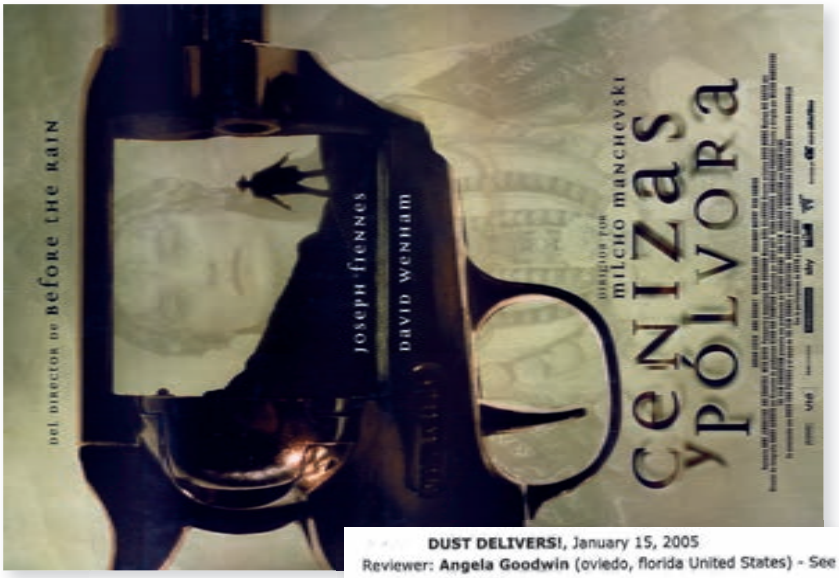
I'm sure that I'll write something in this day about words of the giornalist who had interwied you, I'm not agree with the interpretation of them about the movi, i'm not agree with interpretation .... i think that this film is a fact and people have to take this like the greatest true.

sorry for my bad english and thanks for the emotion that you have produced again

best

Nicoletta

> Date: Tue, 29 Apr 2003 22:49:01 EDT
> Subject: Thanks
>
> Hey Milcho!
>
> I wanted to thank you so much for the screening of Dust at NYU. I really loved it. It is a wonderful film. I had seen "Before the Rain" in preparation for Dust, as I like to familarize myself with a director's vocabulary before hand. I loved Before the Rain so much too, and the way that you expand on your concept of time manipulation within a film is extremely engaging. The time-continuum "flaws' that you present in Before the Rain to pop out of the seemingly cyclical narrative, really grow so well in Dust. While BTR raises the question of how a narrative can be controlled fictionally, Dust takes the idea and runs with it. And Adrian (the guy from peter brook's hamlet, forget last name) and the older woman's creative control over the Macedonian Western is such a pleasure to watch, and something only too few films really even attempt to deal with- dealing with a film as a contstruct of the filmmaker, and then characters therein. These characters are so human, and a story, filled with delicious nuance and details (my favorite, the urine after death, something i have witnessed that few ever remember) is so great. But I should stop, lest I begin to rave with remnants from my film critique classes from college...!
>
> Yours,
> Michael ******



DUST DELIVERS!, January 15, 2005
Reviewer: **Angela Goodwin** (oviedo, florida United States) - See all my reviews
REAL NAME

Finding and trying out DUST from my local Blockbuster was like finding a piece of gold. If you like classic style spagetti westerns in the same vein as Clint Eastwood and Sergei Leone - then this one's for you.

I don't know who this Polish-sounding-like named director is, but he and his film crew managed to make one hellava one-of-a-kind western.

And it shows from the get-go. Starting out in modern-day New York, DUST is a tale that unfolds with twists and turns that will keep you watching on, wondering where this is all leading, and how this strange old woman has possession of old artifacts, from an old pistol to gold coins.

And how does she know about the life and tale of who they belonged to? An American cowboy gunslinger who left America, traveling to foreign shores and making history out of his destiny.

The look and feel of the film is phenomenal, gritty and lovely in a myriad of ways. The overall details was not lost in the making, thus pointing out to me the director's awesome vision for this film.

Sure there were a few things that could have been better, but still in all, DUST was truly unique, and well worth a look at. Somewhat unforgettable in some ways.

Was this review helpful to you? yes no (Report this)

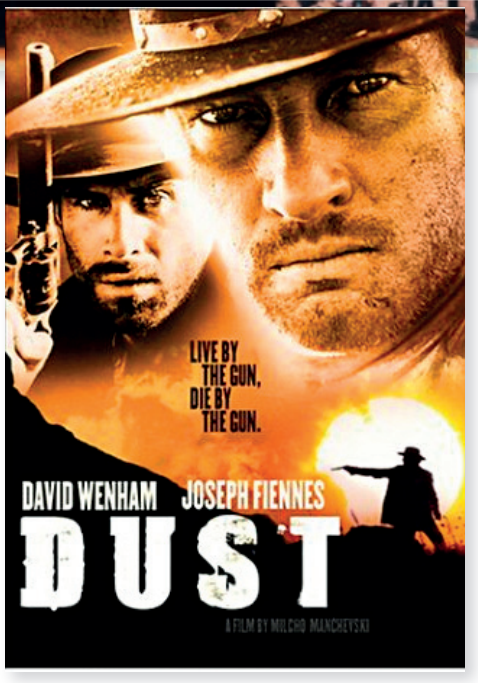
1 of 1 people found the following review helpful:

Fantastic premise that bites the dust...., January 14, 2005
Reviewer: **Kristin Donnelly "www.ladyliterature.com"** (Inverness, FL United States) - See all my reviews
REAL NAME

From what I see so far, my thumbs down for this movie is definitely a minority opinion, so do scroll up and down to read those who gave it 5 stars.
I said fantastic premise, and it is true, DUST has a premise that is fantastic. This is a beautifully photographed movie, melting from black-and-white into color then back into black-and-white, jumping back and forth between fetchingly photographed contemporary New York and back in time, somewhere in the Ottoman Empire ca. early

Milco je genije!!! Odusevljena sam, sto je cudno kad se zna kakav sam baksuz kom se nista ne svidja! Nisam videla bolji film jako, jako dugo. Genijalno je sve zamisljeno. Ta postmodernisticka caka cija je prica. Genijalno. Usput, naplakala sam se k'o kisa sve krijuci da ne uprskam svoju kriticarsku reputaciju takvim privatno-emocionalnim izlivom!!! Milos misli da je malo prebudzeno, ali ja mislim da to i jeste zato sto se ostavlja donekle vidljivim da je to prica, a ne zivot. Mali cnnac i baba su fantasticni. Kad se bas jako zamislim, ima i tu nesto kao i u "Pre kise" sto je mucno i nista ga ne moze razresiti, ali, jebi ga, da nije mucno, ne bi bilo odakle je, tj. iz Makedonije. Bravo, Milco - prosli put je imao odlican film istovremeno sa glupim "Pulp fictionom", a sa ima odlican film zajedno sa glupim "Lord of Rings".




LIVE BY
THE GUN,
DIE BY
THE GUN.
DAVID WENHAM
JOSEPH FIENNES
DUST
A FILM BY MILCHO MANCHEVSKI


Five Guns
5건스
무법의 시대,
무법으로 다스린다

САМО МОРАЛНА ОБВРСКА

Милчо Манчевски

Може ли некој да убие полицаец во Лос Анџелес или Мајами и да бара шпанскиот јазик да се зборува во Сенатот?

Македонија е колатерална штета на политиката на САД на Косово. Извештаите на ОБСЕ (која ги набљудува настаните во Македонија), изјавите на Стејт департментот и на ОН од неделава, укажуваат дека албанските сепаратисти што се борат во оваа балканска држава вршат етничко чистење врз Македонците (честопати погрешно наречени Славомакедонци). Довчерашните добри момци станаа лоши момци.

Ова не им изгледа изненадувачки на оние "умри машки" балкански набљудувачи што го набљудуваат развојот на трагедијата во Македонија.

За време на десетгодишните брутални војни на територијата што некогаш беше Југославија, Македонија успеа да остане недопрена. Ова ѝ успеа без помошта на меѓународната заедница. По затегнати преговори, југословенската војска мирно замина, воодушевувачки успех што се должи првенствено на првиот македонски претседател, Киро Глигоров. Имаше тензии (самиот Глигоров преживеа атентат и остана без левото око и со шрапнел во мозокот), но не и борби. Меѓународната заедница повторно им ракоплескаше на Владата и на луѓето за нивните напори да создадат мултиетничко општество и да го зачуваат. (Меѓународната заедница не помогна. Ембаргото кон Југославија ја осакати слабата македонска економија; Грција воведе свое ембарго кон младата држава). Партиите на етничките малцинства седеа во Парламентот. Албанските партии беа коалициски партнери во сите влади од независноста, а во проценти, шест од седумнаесет владини министри се етнички Албанци, потпретседателот на Собранието е Албанец, како и неколку амбасадори. Има основни, средни училишта и факултет во кои наставата е на албански јазик; универзитетот набргу ќе се отвори. Има ТВ-станици, театри и весници на јазиците на малцинствата. Тогаш, зошто постои етничкото насилство?



Die Saat der Waffengewalt

Schuld an Mazedoniens Los ist die Nato / Von Milcho Manchevski

Die Organisation für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa, das State Department und ein UN-Offizier haben in den vergangenen Wochen immer wieder darauf hingewiesen, dass die albanischen Separatisten der UCK in Mazedonien ethnische Säuberungen gegen Mazedonier verübt haben. Die Menschenrechtsorganisation „Human Rights Watch" hat Menschenrechtsverletzungen albanischer Extremisten, darunter Folter, Verstümmelungen und sexuelle Gewalt, zusammengetragen. In dieser Woche traten die albanischen Militaristen in die Fußstapfen der Taliban und sprengten ein Kloster aus dem 14. Jahrhundert. Die Guten aus dem vergangenen Jahr sind nun die Bösen.

Abgebrühte Balkan-Beobachter erstaunt das nicht. In zehn Jahren brutaler Gefechte im einstigen Jugoslawien war es Mazedonien gelungen, unversehrt zu bleiben – und dies ohne die Hilfe der internationalen Gemeinschaft. Nach Verhandlungen zog die jugoslawische Armee friedlich ab, ein bewundernswerter Erfolg, der vor allem Mazedoniens erstem Präsidenten Kiro Glogorow zu verdanken ist. Es gab Spannungen (ein Attentat kostete Glogorow ein Auge und hinterließ einen Schrapnellsplitter in seinem Gehirn), aber keinen Krieg. Mehrmals lobte die internationale Gemeinschaft die Regierung und die Menschen Mazedoniens, die sich bemühten, eine multiethnische Gesellschaft zu bewahren. Im Parlament saßen Parteien, die die ethnischen Minderheiten repräsentierten. Albanische Parteien waren Koalitions-Partner in allen Regierungen seit der Unabhängigkeit; zurzeit sind sechs der siebzehn Minister albanischer Abstammung. Es gibt albanische Schulen, bald eröffnet eine albanische Universität. Es gibt Fernsehsender, Theater, Zeitungen in der Sprache der Minderheiten. Woraus speist sich also die ethnische Gewalt der jüngsten Zeit?

Die albanischen Militaristen behaupten, sie kämpften für die Menschenrechte, ein Mantra, das sich in der Vergangenheit oft als siegreiches Argument erwies. Diesmal aber werden die Menschenrechte nur als Vorwand benutzt, um mit Waffengewalt neue Grenzen zu ziehen. Landbesetzungen, die Ermordung von Zivilisten, eine Bombendrohung gegen das Parlament, all dies sind Taktiken, um Mazedonien zu destabilisieren und zu ethnisch homogenen Gebieten zu gelangen.

Kein Konto unter dieser Nummer

Die Nato, die USA, Großbritannien, Frankreich, Deutschland und die Verbündeten hielten es für zu gefährlich, die UCK im Kosovo ernsthaft zu entwaffnen, obwohl sie ihr Kosovo-Mandat dazu verpflichtete. Leichensäcke sind nicht sexy, und so entschied die Nato, dass die albanischen Militaristen ihre westlichen Waffen behalten dürfen, selbst wenn sie mit ihnen Zivilisten im Kosovo ermorden.

Nicht nur die Nato, die gesamte Welt hat sich auf die Seite der „großartigen Sache", wie die albanischen Extremisten ihr Projekt nennen, geschlagen, und diesen in ihren Sezessionsbestrebungen Auftrieb verschafft. Ethnische Säuberungen und Landbesetzungen waren der nächste Schritt für eine Neuordnung der Grenzen. Jugoslawien hat uns in den vergangenen zehn Jahren gelehrt, wohin das führt. Längst könnten die Nato-Alliierten das Blutvergießen beenden und den Kollaps demokratischer Ideen in Europa verhindern, allerdings nicht durch geheuchelte Appelle an „beide Seiten".

In Mazedonien gibt es eine rechtmäßige Regierung, eine Polizei, eine Armee, und es gibt Aggressoren. Die Nato, die Europäische Union und die Vereinigten Staaten haben viel Druck auf Mazedonien ausgeübt, damit es sich nicht selbst verteidigt. Aber dann ist der Aufstand aus dem Ruder gelaufen, und die Desintegration des Landes ist ein Ergebnis des „Friedensprozesses". Im vergangenen Monat hat Präsident Bush den Befehl gegeben, die Konten der UCK-Führer zu sperren und ihnen die Einreise in die Vereinigten Staaten zu verwehren; die europäischen Alliierten folgten ihm. Doch das ist offensichtlich nicht genug.

Wenn der Westen eindeutig gegen die Neuordnung der Grenzen eintreten will, wenn die Nato ihr Wort halten und ihre Alliierten nicht in der Not im Stich lassen will, dann sollte sie gemeinsam mit den Vereinten Nationen nicht nur die Waffen-Arsenale ausheben, sondern auch die Kriegstreiber der UCK dorthin schicken, wohin Milosevic gegangen ist. Die UCK muss endgültig gezwungen werden, Gewalt und Rebellion aufzugeben, bevor es weitere politische Gespräche gibt. Und darauf sollte die Nato auch

Албанските милитанти тврдат дека се борат за човекови права. Се докажа дека ова е победнички аргумент во минатото. Како и да е, овојпат човековите права се повод за оружено преминување на границата. Окупацијата на територии, киднапирањето и убивањето цивили, заканите за бомбардирање на зградите на институциите (во центарот на главниот град, Скопје), отсекувањето на водата за третиот град по големина и конечно, етничките чистења извршени врз Македонците, (кои се малцинство во критичните реони) укажуваат на следново: дали борбата за признавање на јазикот се води со минофрлачи и снајпери? (Може ли некој да убие полицаец во Лос Анџелес или Мајами и да бара шпанскиот јазик да се зборува во Сенатот?)

Етничките чистачи - ОНА - се поранешни војници на ОВК, кои се бореа на Косово покрај НАТО. (Дури и нивните иницијали се исти на албански јазик: УЧК.) Поголем дел од оружјето и борците пристигнува преку административната граница со Косово, чувана од НАТО.

Советот за безбедност на ОН побара од КФОР и УМНИК побудно да патролираат на порозната граница.

Дипломатите на САД, ЕУ и НАТО се обидуваат да постигнат мировен договор во чии рамки ќе има подобри гаранции за правата на албанското малцинство, што се неопходни за разоружувањето. Ова ја промашува поентата: радикалните Албанци се борат за територии.

Тие го прават точно она на што многу набљудувачи предупредуваа повеќе години - насилството се разгорува додека обичните граѓани се радикализираат.

И покрај инсистирањето на дипломатите дека нема да преговараат со ОНА (чии припадници генералниот секретар на НАТО, Џорџ Робертсон, ги нарече разбојници



Comment

NATO GAVE US THIS ETHNIC CLEANSING

The Macedonian war is a fight about borders, not human rights

Milcho Manchevski in Skopje
Guardian
Wednesday August 15, 2001

The good guys of yesteryear have become the bad guys in Macedonia. Reports from the Organisation for Security and Cooperation in Europe, US state department and UN last week all point to the Albanian separatists fighting here as perpetrators of ethnic cleansing directed at the Macedonian population.

This comes as no surprise to Balkan-watchers who have been following the evolving tragedy in the country. During the 10 years of fighting in what was once Yugoslavia, Macedonia managed to remain unscathed, without help from the international community. After tense negotiations, the Yugoslav army left peacefully, an admirable effort credited mainly to the first Macedonian president, Kiro Gligorov. There was tension - Gligorov himself survived an assassination attempt - but no fighting.

The government and the people were repeatedly applauded by the international community for their

жување и тренирање екстремисти, кои сега вршат класичен контранапад. Со тоа конфликтот на Балканот се разгоре на повисоко ниво. Психолошкиот ефект на целиот свет што се стави на страната на Големата кауза (видена од албанските екстремисти) ја дополни нивната оружена сецесионистичка борба. Етничките чистења и окупирањето територии се чекор напред во прецртувањето на границите. Последните десет години во Југославија ни покажаа кон што води тоа.

и убијци), Западот де факто ги легитимизира убиствата во име на расправата за јазикот. Каков парадокс!

Во меѓувреме, слабата и осиромашена земја, која беше фалена за своето мултиетничко општество и влада, истата земја што беше (и è) примарна база за операциите на НАТО против Милошевиќ и за задржувањето на мирот на Косово (многупати и на своја штета), земјата што прими 350.000 бегалци (со што ја зголеми популацијата за дури 15 отсто) е растргната под оружените напади на луѓе тренирани и опремени од НАТО. Македонија е колатерална штета од вмешаноста на НАТО на Балканот. САД и нивните сојузници сметаат дека премногу е ризично да се разоружи ОНА, и покрај тоа што тоа е нивна обврска со косовскиот мандат. Минатогодишното разоружување на ОВК беше голема и симболична афера. Вреќите за тело не се секси, така што НАТО одбра да им дозволи на милитантите да го задржат своето западно оружје. (САД со неколку автобуси ги евакуираа милитантите од опколеното село Арачиново - заедно со нивното оружје. Гласините дека помеѓу опколените екстремисти имало 17 американски воени советници предизвикаа лута реакција меѓу македонската светина, која беснееше пред зградата на Парламентот.)



De Standaard

OPINIE

Etnische zuiveraars gaan hun gang

07 SEPTEMBER 2001 | Milcho Manchevski

De goeden van vorig jaar zijn nu de slechteriken van Macedonië. Albanese onafhankelijkheidstrijders voeren een etnische zuivering van de Macedonische bevolking uit. Dat staat in recente rapporten van de Organisatie voor Veiligheid en Samenwerking in Europa, het Amerikaanse ministerie van Buitenlandse Zaken en de VN.



De Standaard

OPINIE

Gevecht om gelijkwaardig burgerschap

07 SEPTEMBER 2001 | Agron Budzaku

Misschien is Milcho Manchevski een goede regisseur. *Before the Rain* won terecht een prijs. Helaas merkte bijna niemand de subtiele, bijna boosaardige anti-Albanese propaganda erin op.

Een groot kunstenaar is Manchevski zeker niet. Een groot kunstenaar moet een groot humanist zijn. Helaas schaart hij zich met zijn artikel

Лудориите на НАТО на Косово направија многу повеќе од воору-

САД имаат шанса да го запрат крвопролевањето и понатамошниот колапс на демократските вредности во Европа. Ова не може да биде постигнато со лицемерни апели до "двете страни". НАТО, ЕУ и САД применуваат огромен притисок кон демократската Македонија да не се брани. Сега, агресијата и бунтот излегоа од нашите раце. Како резултат на овој "мировен процес", Македонија е на пат кон федерализација и дезинтеграција.

Во минатиот месец претседателот на САД, Џорџ Буш, издаде наредба да се блокираат сметките на лидерите на ОНА и им забрани да влегуваат во САД; европските сојузници го следеа примерот. Ова очигледно не е доволно.

Ако САД сакаат да го демонстрираат својот став против менувањето на границите на Балканот, ако сакаат да се држат до зборот (НАТО вети дека ќе ја брани Македонија), ако не сака да постави пример со кој ги дискредитира сојузниците кога е потребна брза акција, тогаш САД треба да го задушат снабдувањето со оружје и да ги испрати оние што повикуваат на војна онаму каде што е испратен Милошевиќ. Мора да се присили ОНА да се откаже од својата оружена агресија и востание пред да има политички дијалог. САД мора да го направи тоа дури и ако тоа бара ограничено воено мешање, да ги уапси лидерите на ОНА и да ги уништи нивните воени складишта. САД имаат морална обврска да ги спречат да ја претворат Македонија во втор Авганистан или Камбоџа, два тажни примера на колатерална штета од американското мешање. Како што научивме во Босна, оставањето на етничките чистења предизвикуваат многу повеќе проблеми.

Или, како што се вели во холивудската адвокатска шега: "Добра вест. Тоа е само МОРАЛНА обврска." Освен што, овојпат, тоа е и практична обврска исто така.

(Авторот е режисер)

(Превод: Дневник)
Дневник, 11 август , 2001



Wildwest im Südosten: Der Eröffnungsfilm der Biennale tut es den deutschen Karl-May-Verfilmungen gleich. Foto Berlinale

Es war einmal in Mazedonien

Das vergeigte Epos vom wilden Osten: Milcho Manchevskis „Dust" beim Filmfestival in Venedig

VENEDIG, 29. August

Ein Turner hätte diesen Dunst malen können. Allen anderen, weniger Begabten bleibt nur, unter der Dampfglocke zu stöhnen, welche die feuchtheiße Luft über der Lagunenstadt aufgetürmt hat. Seit Jahren mußte man in Venedig nicht mehr so schwitzen wie in diesem Spätsommer, dessen monsunhafte Schwüle selbst die Tauben auf dem Markusplatz zu ermüden scheint. Unter diesen Umständen schien es ein Privileg zu sein, auf dem Lido ins kühle Kino gehen zu dürfen, um den Eröffnungsbeitrag der Filmfestspiele zu betrachten. Was Milcho Manchevski allerdings in „Dust" („Staub") auf der Leinwand anstellt, entpuppte sich als eine so hitzige Kraftmeierei, daß die Rückkehr ins venezianische Dampfbad schon beinahe als Erlösung erschien.

Manchevski, in Skopje geboren und in New York lebend, hat nach seinem Regiedebüt „Before the Rain" (1994) ein zweites Mal die Geschichte seiner mazedonischen Heimat in einen Spielfilm verwandelt. In „Before the Rain" sagte er mit geradezu unheimlicher Präzision den jetzigen Bürgerkrieg voraus, in „Dust" versucht er den gleichen scharfen Blick auf die Zeit am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zu richten, als Mazedonien sich in blutigen Kämpfen von der türkischen Herrschaft befreite. Das ist mißglückt, aber nicht so, wie man denken möchte, wenn man von historischen Themen und Kinostoffen hört, nicht auf die brave, respektvolle, didaktisch bemühte Art. Es kommt viel schlimmer.

„Dust" beginnt im heutigen New York. Ein junger Schwarzer überfällt die Wohnung einer alten weißen Dame. Er zieht ein Messer, sie einen Revolver. Er will ihr Gold, sie will ihm eine Geschichte erzählen, bevor sie stirbt. Die Geschichte handelt von zwei Brüdern, Luke und Elijah, die im Wilden Westen nicht ihr Glück finden, sondern die geteilte unglückliche Liebe zu einer Frau. Luke flieht aus dem Dreiecksverhältnis in die Berge des Balkans, wo er als Kopfgeldjäger reich zu werden hofft. Elijah folgt ihm, nachdem die gemeinsame Geliebte sich umgebracht hat.

Es sind die letzten Jahre des osmanischen Großreichs; Räuberbanden, Befreiungskämpfer und türkische Soldaten verheeren das Land. Luke, ein Pistolenheld ohne Mission, wird zwischen Geldgier und Menschenliebe, zwischen Gewinn und Moral hin- und hergerissen. Eine schöne Mazedonin findet ihn mit zerschossener Brust und pflegt ihn. Er dankt es ihr, indem er ihr unter Einsatz seiner Waffen und seines Lebens hilft, ihr Kind zu gebären, die Tochter des „Lehrers", der den Befreiungskampf seines Volkes bis zu seiner Ermordung durch die Türken angeführt hat. Das kleine Mädchen, das von Elijah schließlich nach Amerika gebracht wird, ist, wir ahnen es, die Erzählerin der Rahmenhandlung.

„Dust", hat Manchevski in einem Geleitwort zu seinem Film erklärt, sei ein „ottomanischer Western", ein „Eastern" und was der Mischbegriffe mehr sind. Wahr ist, daß „Dust" eine Übertragung amerikanischer Kinomuster ins alte Südosteuropa versucht. Daß das nicht gelingt, hat nichts mit Manchevskis Qualität als Regisseur oder den Fähigkeiten seiner Schauspieler zu tun, es liegt am historischen Sujet. Der Aufstand der Balkanvölker gegen die Türken war nun einmal kein Kampf um Neuland und individuelle Freiheit, sondern ein Krieg des Blutes, der Sprache, der Sitten und der Religion. Hier gab es zwar auch Schießeisen, Pferde und breitkrempige Hüte, aber hinter den Bergen lag nicht die Prärie, sondern das Dorf der ethnischen Nachbarn, und die Cowboys waren Ziegenhirten, die um das Land ihrer Vorväter rangen.

„Dust" ist also an einem Denkfehler gescheitert, und das macht den Film umso unerträglicher. Manchevski hat nämlich nicht nur einen besonderen erzählerischen, sondern auch einen künstlerischen Ehrgeiz, er will das Kino von Leone, Corbucci und Peckinpah wiederbeleben, die überbordenden, von Gewalt strotzenden Spät- und Spätestwestern der sechziger und siebziger Jahre. So sieht man nun in „Dust" allerlei mehr oder minder stilisierte Grausamkeiten, aufgeschlitzte Bäuche, abgeschnittene Köpfe, Schußwunden jeder Art, ohne daß dafür ein zwingender Grund erkennbar wäre. Manchevski, der sich in seinem Statement zum Film auch vor Milos Forman und Martin Scorsese verneigt, hätte besser daran getan, sich Michael Ciminos „Heaven's Gate" noch einmal anzuschauen, um zu erkennen, wieviel ästhetische Nüchternheit auch ein filmisches Kolossalgemälde braucht, um die Grenze zum sauren Kitsch nicht zu überschreiten. „Dust" läßt diese Grenze in vielen Szenen hinter sich.

Dies alles schiene nicht der Rede wert, wäre Manchevskis Debüt nicht ein so eindrucksvoller Film gewesen. In „Before the Rain" schienen sich westliche Erzählweise und östliche Geschichte zu vertragen. In „Dust" ist dieser Vertrag nun wieder aufgekündigt. Manchevski, der unter dem Druck stand, seinem mit vielen Preisen ausgezeichneten Erstling ein weiteres Meisterwerk nachzuschicken, hat sich selbst ins kinematografische Niemandsland gesperrt. Am Lido von Venedig ist einem diese Ortslosigkeit nicht fremd, aber ein Auftakt wie mit „Dust" wirft doch einen frühen Schatten auf dieses Festival.

Der koreanische Wettbewerbsbeitrag „Adresse unbekannt" von Kim Ki-Duk erzählte gestern dann Geschichten aus der Umgebung einer amerikanischen Militärbasis bei Pyongtaek in den frühen sechziger Jahren. Eine einsame Frau schickt vergebens Briefe nach Amerika, um den Vater ihres Kindes wiederzufinden; ein halbblindes Mädchen gibt sich einem Soldaten hin, damit es im Armeekrankenhaus operiert wird; ein Mischlingsjunge lernt, sich zwischen den Dorfbewohnern zu behaupten; die älteren Männer erzählen von ihren vermeintlichen Heldentaten im Koreakrieg, und ein Hundeschlachter geht seinem blutigen Handwerk nach.

Kim Ki-Duks Film ist nicht frei von antiamerikanischen Tönen, aber man spürt doch, daß, anders als bei Manchevski, an alledem historisch etwas dran ist. „Adresse unbekannt" ist bei weitem kein Meisterwerk, aber er enthält doch viel weniger heiße Luft als „Dust". Auch in Venedig soll die schlimme Hitze nun bald vorbei sein. Heute noch, heißt es, komme das erlösende Gewitter.

ANDREAS KILB

Eine Mondsichel trägt die Gottesmutter, die, das Jesuskind im Arm, von Engeln umgeben ist. Deren Attribute verweisen auf den Sündenfall, die Erlösung durch die Passion Christi und die Stellung Marias als Königin der Engel. Rechts und links figurieren die Apostel Andreas und Thomas, während sich im Vordergrund die Stifterfamilie verewigen ließ: „Maria mit Kind, den Aposteln Andreas und Thomas und Stifterfamilie" heißt das spätgotische Tafelbild des um 1440 in Wesel am Niederrhein geborenen Derick Baegert, das das Westfälische Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster mit Hilfe öffentlicher und privater Gelder für 4,3 Millionen Mark in New York erwerben konnte. Zu sehen ist das eindringliche Zeugnis der Marienverehrung um 1500 bis zum 23. September, ehe die Restaurierungsarbeiten daran fortgesetzt werden.(aro.) Foto LWL

Ирис Кронауер

Бришење *Прашина* во Венеција

Во јануари 2001 година, додека Манчевски го монтираше *Прашина* во Лондон, албански герилци земаат за заложници македонски новинари во едно погранично македонско село. Во текот на следните неколку месеци герилците на ОВК/ОНА фаќаат во заседа и убиваат повеќе припадници на полицијата и војската. Македонија е на насловните страници, бидејќи земјата е блиску до граѓанска војна и се соочува со најголемата криза во кусата историја како модерна независна нација. Ова е прелевање на војната на НАТО со Србија за Косово.

Многу Македонци сметаат дека коренот на конфликтот никогаш не бил објаснет како што треба. Сметаат и дека нивниот глас не се слуша на Запад, додека целиот свет известува од Македонија.

Манчевски пишува коментар за „Њујорк тајмс", но весникот решава да не го објави. Му го нуди на Националното јавно радио (НПР), но тие бараат повеќе преработки на текстот и промени кои би го направиле – според мислењето на Манчевски, како некој во тек со ситуацијата – неточен. На пример, НПР бара Манчевски да ги отстрани наводите за фактот дека Албанците во Македонија имаат средно образование на нивниот мајчин јазик. Десетици илјади македонски Албанци учат на албански. Написот е објавен во „Зидојче цајтунг" на 25 август 2001 година и во „Гардијан" на 15 август 2001 година. И двата весника го менуваат насловот и го уредуваат текстот без одобрение од Манчевски, менувајќи го фокусот на неговиот аргумент. Оригиналниот наслов на тесктот беше „Само морална обврска". „Зидојче цајтунг" го менува во „Семето на оружено насилство. НАТО е виновно за судбината на Македонија", а „Гардијан" го менува во „НАТО ни го донесе ова етничко чистење". Наводите за „моралната обврска" беа изоставени. Руска „Правда" и белгиски „Стандард" исто така го објавуваат написот. „Стандард" објавува и одговор потпишан од „Агрон Буџаку, студент". Иако текстот на Манчевски не се занимава со етнички прашања, туку со правни и прашања за насилство, весникот чувствува потреба да направи споредба меѓу неговата статија и одговорот на Буџаку (кој е етнички Албанец). Овој 44-годишен „студент" повторно се појавува неколку месеци подоцна како портпарол на герилската ОВК/ОНА, а потоа станува министер во владата од 2002 година во која се опфатени и поранешни герилци од ОВК/ОНА. Во моментов тој е амбасадор на Македонија во Франција.

Во написот Манчевски вели дека ОВК/ОНА биле обучувани и вооружени од САД и НАТО, и дека ОВК/ОНА- спротивно на актуелната нарација во печатот – не се борат за нивните малцински права, туку за имот и политичка моќ[1]. Тој бара интервенција од НАТО, велејќи дека НАТО има морална обврска да го земе назад оружјето што им го дало на нивните сојузници од ОВК во борбата против Милошевиќ и кое сега влегува во Македонија од надвор.

Уште поважно, тој сака да ја разоткрие теоријата дека војната во Македонија е меѓуетничка која влече корени во вековно непријателство. Тој бара да се врати владеењето на право и оние што ќе земат

1 Петнаесет години подоцна, победниците од ОВК/ОНА имаат највисоки позиции во владата: заменик премиер, владини министри, амбасадори, градоначалници, итн. Види критички коментар за ова: Norbert MappesNiedeck, *Balkan Mafia. Staaten in der Hand des Verbrechens – EineGefahrfür Europa,* Berlin 2003, стр.13: По насмевките и мировниот договор, по необичните договори што потоа беа постигнати, гледачот горе во галеријата почна да се сомнева во нешто ужасно: конфликтот во Македонија не беше за малцински права, туку за пари изнудени за заштита и сфери на влијание – а протагонистот не беше потчинет па дури ни востанат народ, туку криминалното подземје што излезе на дневна светлина.

оружје в рака да се третираат како што би се третирал секој напаѓач на полицијата или војската во една западна демократија.

Дури и пред да се прикаже *Прашина*, медиумите почнуваат да ја поврзуваат фиктивната историска содржина на филмот со актуелната политика. Во јуни 2001 година „Лос Анџелес тајмс" алудира дека Лук, ловецот на награди од Оклахома кој се наоѓа во балканскиот хаос без претстава што се случува, го симболизира НАТО на Балканот[2]. Новинарот на „Тајмс" Дејвид Холи не го гледал филмот, но вели: „Лабаво базиран на историјата од последните години на Османлиите, *Прашина* може да се смета за уметнички коментар на војните што ја разорија југословенската федерација кога таа се распадна во 90-те. […] Во извесна смисла филмот ја претскажува актуелната борба во Македонија – која мирно се отцепи од југословенската федерација – меѓу етничките албански герилци и владините сили."

Во април 2001 во „Гардијан" е објавен детален извештај за продукцијата од 2000 година, што го напиша новинарот од културната рубрика Фијакра Гибонс. Придружен е со интервју со режисерот за конфликтот меѓу македонските владини сили и етничката албанска герилска организација ОВК/ОНА.

Манчевски зазема став против доминантното гледиште во западните медиуми дека ова е само уште еден етнички конфликт на Балканот. Тој ги наведува активностите, во мафијашки стил, на вмешаните оружени групи (дрога, шверц со луѓе и грабање земјиште) и ги осудува нивните насилни тактики: „Премногу се зборува за вековни омрази. Барем дел од пукотниците се заради тоа што локалните моќници сакаат да продолжат да крадат и да има отворени патишта за шверц, трговија со дрога и функционирање на бордели. Толку е просто за многу од луѓето со пушки."[3]

„Етничкото" објаснување на западните медиуми за војните во поранешна Југославија тука станува лично: Гибонс ги коментира забелешките на Манчевски, велејќи дека режисерот припаѓа на словенското мнозинство.[4] Ова е малку навредлив термин (соодветен би бил Македонец). Исто така, се алудира дека мислењето на Манчевски е под влијание на неговата етничка припадност, а Македонците (или „Словените") ги сметаа за угнетувачи во војната на ОВК/ОНА за „човекови права".

Прашина го отвора Венецискиот филмски фестивал на 29 август 2001 година со голема помпа.

Британскиот критичар Александар Вокер го подготвува теренот за политичка дискусија уште на самиот почеток на конференцијата за печат во Венеција. Со едно прашање тој го обвинува режисерот дека турските војници во *Прашина* ги претставил на расистички начин (иако тие се Османлии; забележете го црниот војник меѓу нив). Вокер го поврзува филмот со желбата на Турција да стане членка на ЕУ, па дури и сугерира дека Манчевски имал политичка агенда кога го снимал филмот – дека се обидел да ја блокира Турција од влез во ЕУ.[5]

По изјавата на Вокер на конференцијата за печат следеше неговиот обид да ги изедначи каубојците со НАТО во неговата рецензија: „*Прашина* на Милчо Манчевски не е катастрофа: далеку од тоа. Но, тоа е филм со многу вознемирувачки расистички конотации […] Промовиран е како шпагети вестерн, во стил на Серџо Леоне. Но, се чини дека има поподмолна и посовремена политичка агенда: каубојците може да се сфатат како претставници на потплатлива Америка која се меша во граѓански војни преку океанот, а во кои нема што да бара. Турците се третирани како дрдорливи хиени со црвени фесови, неселективно и одбивно претставени како карикатури. Фактот што Турција во моментов се залага да стане членка на

2 Цитирано од LA Times, David Holley: Film explores a timeless *Dust* swirling in the Balkans, June 6th, 2001.
3 Guardian, Friday Review, 13 април 2001, стр. 4.
4 „Мора да се напомене, Манчевски е Словен",Ibid
5 Вокер отворено се противеше на тоа што Британската лотарија финансираше филмови и на компаниите што имаа корист од тоа. „Филм конзорциум" – главниот продуцент на Прашина – е една од нив. Walker, *Icons,* p. 258ff.

Arts

The Woody and Nicole show

Allen's latest comedy and Kidman's spine-tingler impress **Alexander Walker**



Sting in the tale: Charlize

VENICE film festival

THE 58th Venice Film Festival has so far served up a feast. I sense a new generation eager to provide and consume its own national fare, not Hollywood's junk food. The way films are getting made is changing, too. Digital cameras are shaping them, saving on costs, compelling actors to eyeball a free-roving lens maybe three inches from their nose. When all cinemas, as well as city-centre screens, can afford to re-equip with digital projectors, the future will have arrived. I saw it coming at Venice this year.

Women directors have established themselves — five are in official competition, though talent doesn't always come with gender. One who has it, and whose film Monsoon Wedding is currently the favourite bet for the Golden Lion, is India's Mira Nair. An Altmanesque fresco, it's about an affluent family's wedding and its four-day preparations in New Delhi, with relatives flying in from all over the world, from Sydney to Silicon Valley, hurrying to the global diaspora of modern India.

Also new in its frontal approach to sexuality. For perhaps the first time, paedophilia features in a society easier with its traditions than its taboos. Nair, who made her debut in 1988 with Salaam Bombay! and between films teaches cinema in America, also highlights the pernicious pressures on single women in a society still tied to the caste system.

God bless Woody Allen! He's in top form with The Curse of the Jade Scorpion, both a tribute to the "B" picture double features and a sophisticated take on the fast-talking screwball comedies of the 1930s and 1940s.

Woody plays a New York insurance investigator harassed by his office's new ball-breaking executive (Helen Hunt). Both are involuntarily made to commit jewel robberies by a night-club hypnotist. The wisecracking repartee has real bite: "Geraldine couldn't live in your bloodstream, it's too cold." Dan Aykroyd and Charlize Theron play characters inspired respectively by Fred MacMurray's two-timing office boss in The Apartment and Lauren Bacall's sultry sirens in the Bogie movies. This is Woody Allen with a touch of his early malice as well as magic.

Since the success of The Sixth Sense, ghosts have been walking profitably again in the cinema. The Others, starring Nicole Kidman as a eternally meticulous mama, pleased everyone — and frightened quite a lot of us. Seldom have I heard a shock wave, generated by a single, quite unexpected image in this tale of haunting in a mist-shrouded Victorian manor on the Isle of Jersey in 1945, pass through the audience with such potent effect. Devoid of all computer-generated monsters, it



Spooky business: Nicole Kidman in The Othe

Milcho Manchevski's Dust, also a part-British production, isn't a disaster: far from it. But it's a film with very disturbing racist overtones. My own question about this at the director's press conference caused such a dust that Manchevski — a winner in Venice in 1994 with Before the Rain — refused to answer me. It stars Joseph Fiennes and the Australian actor David Wenham as a pair of late 19th century American cowboys mixed up in Macedonia's independence revolt against the rule of the Ottoman Empire.

It's being promoted as a spaghetti Western, Sergio Leone-style. But it appears to have a more insidious and contemporary political agenda: the cowboys can been seen as representing mercenary America getting involved in overseas civil wars in which it has no standing. The Turks are treated as gibbering hyenas in red fezes, indiscriminately and repugnantly caricatured. The fact that Turkey is currently pushing its claim to become a European Union member — a move that wouldn't be welcomed in Manchevski's native Macedonia, or in Greece, either — makes Dust's timing not just unfortunate, but downright suspicious.

Европската унија – потег што не би наишол на одобрување во родната Македонија на Манчевски, ниту во Грција – го прави тајмингот на *Прашина* не само несреќен, туку и крајно сомнителен.[6]"

На прашањето на Вокер на конференцијата за печат, Манчевски одговара: „Ви благодарам на изјавата". Во подоцнежни интервјуа изјави дека не сака да ги удостои смешните обвинението.

Меѓутоа, овој негов пристап не е прифатен. Новинските агенции известуваат за контроверзата и ги повторуваат обвинението за расизам. Етикетата „расист" се шири во светот. Иако другите критичари во Венеција не се осврнуваат на конструкцијата на Вокер за Турција и ЕУ, тој сепак успева да внесе политика. „Работата со Турците" е во средиштето на многу рецензии: „Приказната, која ја поврзува Америка на почетокот на 20. век со современа Македонија среде Балканските војни[7], се чини претерано исфорсирана, додека ужасните бесконечни престрелки во стил на балканско-италијански вестерн стануваат се поздодевни. А тука е и политичката порака, речиси пропаганда, што е многу неправична, особено кон Турците", пишува Ервин Хеберлинг во „Шнит".[8]

Повеќе критичари во Венеција го следат примерот и се фокусираат на „прашањето" на Турците и на произволното поврзување на филмот со вооруженият конфликт во Македонија во периодот на премиерата, со што згодно го политизираат *Прашина*, без навистина да се осврнат на самиот филм. Ја игнорираат сложената структура на филмот и дејствието во Њујорк. Тобајас Нибе од „Зидојче цајтунг" вели: „*Прашина* се заснова на лично откритие: на фотографиите, последните каубојци од американскиот запад изгледаат исто како дивите банди што кренаа востание против турската власт во 1912 година. Па Манчевски испраќа две момчиња од Оклахома во тогашната балканска војна: Лук (Дејвид Венам) е ловец на награди во потрага по богатство; Илајџа (Џозеф Фајнс) е измамен сопруг во потрага по одмазда. Тие ќе се вмешаат во борбата за слобода, етничкото касапење кое зема крвав данок како од Турците така и од Македонците. Во една пригода, во престрелката ќе се најде стадо овци; во друга, селската жетва. Огромни лубеници експлодираат до глави на војници – а потоа, роеви муви слетуваат на остатоците. Сето ова е тешко да се поднесе и има само една цел, ако воопшто и има некаква цел: уште еднаш да им се потенцира на страните во сегашниот македонски конфликт колку е неопходно да се бараат мирни решенија.[9]"

Рудигер Суксланд на www.artechok.de напиша за конференцијата за печат: „Филмот, финансиран со грантови од Германија и Велика Британија, предизвика помалку контроверзи поради понекогаш претераните крвопролевања, туку поради сосема еднодимензионалното претставување на Турците окупатори – тешко беше да им се противречи на оние што зборуваа дека ова е расизам".[10]Суксланд направи и кусо интервју со Манчевски за берлинскиот дневен весник „Дер тагесшпигел"[11]. Тука се концентрира на наводно политичкиот тон на филмот; пред Манчевски не е изнесено обвинение за расизам.

---

6 This is London online, 4 септември 2001. Вокер остана на својот став за филмот кога Прашина почна да се прикажува во Англија, во само неколку кина, на почетокот на мај 2002 година. Тој остро нападна еден од финансиерите, „Сивилијан контент", затоа што во филмот инвестирале пари од Британска лотарија. Види: Alexander Walker: Dusty and Dire, во: This is London (The Evening Standard Online), 3 мај 2002: „Мојата згрозеност додека го гледав се удвои од срамот како помал акционер во компанијата „Сивилијан контент", што ја контролира франшизата на Национална лотарија што инвестираше 1.699.000 фунти во него. Во моментов губам на моите акции. Публиката е уште поголем губитник – заради филмот. Старите одвај добиваат пензии, на училиштата очајно им се потребни наставници а на болниците им недостасува речиси се, зар не сме великодушни што финансираме одвратни делови од балканската историја како Прашина?" Исто така, претпоставката на Вокер дека Македонија и Грција нема да и посакаат добредојде на Турција во ЕУ се темели врз односот на земјите во 20 век, што нема никаква врска со политиката во 2001 година. Ниту Грција ниту Македонија не се против членството на Турција во ЕУ.

7 „Прашина" воопшто не се осврнува на Македонија денес ниту на Балканските војни 1912-1913 (ниту од 1991-95)-ИК

8 Heberling, Erwin: *Die Politikkehrtzurück*: MostraInternationaled'ArteCinematografica, Venedig 2000 (sic), на: www.schnitt.com,234,1153,01, 6 ноември 2008.

9 SüddeutscheZeitung, 31 август 2001, Tobias Kniebe.

10 www.artechok.de, 20 септември 2001, Rüdiger Suchsland.

11 Der Tagesspiegel, 4 септември 2001.



Wer Gewalt sät . . . David Wenham in Milcho Manchevskis Mazedonien-Eastern „Dust" Foto: Biennale

Drei Augen für ein Halleluja

Filme von Manchevski, Bertolucci und Larry Clark auf dem Filmfestival von Venedig

Sie ist kaum zu übersehen, die schöne Venezianerin. Man muss nur die Hauptstraße entlanggehen, bis man die leichte Seebrise im Nacken spürt, die Linderung bringt von der Schwüle des Lido. Schon ist sie da – sonnenblondes Haar, Sommersprossen, grüne Augen. Und dann, zwischen den leicht geöffneten Lippen, der Schock: Da blickt uns ein weiteres Auge an. „Zwei Augen werden nicht reichen", heißt es dazu. Ein Plakat, das eigentlich fürs Fernsehen wirbt, tatsächlich aber einen Traum von der Mostra del Cinema formuliert: Dass man ein zusätzliches Auge bräuchte, für all die wunderbaren Bilder, die es in den nächsten Tagen hoffentlich zu sehen gibt. Auf italienisch klingt das noch poetischer, „non bastano", das Gegenteil von Basta, gewissermaßen.

„Polvere" sagen die Italiener, wenn sie „Dust" übersetzen, den Titel des Eröffnungsfilms von Milcho Manchevski. Das suggeriert eine Dualität von Staub und Pulver, in diesem Fall Schießpulver. Ein Bandittenepos in der Hitze der mazedonischen Berge, ein Showdown der Gewalt, der sich mit der Feuerkraft eines Peckinpah messen möchte. Manchevski hat sieben Jahre lang nichts von sich hören lassen, seit er mit „Before the Rain" den Goldenen Löwen gewann und die ethnische Gewalt in seiner Heimat voraussagte – aber seine Themen sind die gleichen geblieben: die Verbindung von Geschichte und Gegenwart, die Verknüpfung östlicher und westlicher Mythologien.

„Dust" beruht auf einer persönlichen Entdeckung: Die letzten Cowboys des amerikanischen Westens sehen auf Fotos genauso aus wie die wilden Banden, die 1912 in Mazedonien den Aufstand wagten, nach Jahrhunderten türkischer Herrschaft. Also schickt Manchevski zwei Jungs aus Oklahoma in den historischen Balkankrieg: Luke (David Wenham) ist ein Kopfgeldjäger auf der Suche nach Reichtum; Elijah (Joseph Fiennes) ist ein betrogener Ehemann auf der Suche nach Rache. Sie geraten in Freiheitskämpfe und ethnische Gemetzel, die bei Türken und Mazedoniern schrecklichen Blutzoll fordern. Einmal kommt eine Schafherde ins Kreuzfeuer, ein andermal die halbe Ernte eines Dorfes. Da platzen riesige Wassermelonen neben Soldatenköpfen, und über das, was übrig bleibt, machen sich Tausende Fliegen her. Das ist schwer zu ertragen, und es dient, wenn überhaupt, nur einem Ziel: Den Parteien im aktuellen Mazedonien-Konflikt noch einmal einzuschärfen, wie sinnvoll es ist, nach friedliche Lösungen zu suchen.

Manchevski lebt in New York, aber er hat politische Bedeutung in Mazedonien, wo er als eine unbestechliche Stimme der Vernunft wahrgenommen wird. Dennoch sollte man „Dust" nicht nur aus dieser Perspektive sehen: Sonst wirkt der Film, mit seinen breitkrempigen Hüten, harten Sprüchen und Morricone-Klängen, beinah frivol. Als existentisches Melodram kommt er hingegen besser weg. Nur die Einbettung der Geschichte in die Gegenwart, die Manchevski bei „Before the Rain" so wunderbar gelöst hat, misslingt hier leider völlig.

Der Fraktionschef womöglich

Kaum hat man „Dust" aus den Kleidern geschüttelt, kann man in den italienischen Zeitungen die neuesten Mazedonien-Nachrichten lesen: Da steht dann auch, warum die deutsche CDU für den Einsatz der Bundeswehr stimmt und dabei ist von „capogruppo Friedrich Merz" die Rede . . . Diese Italiener! Ein Volk, das Fraktionsvorsitzende derart klangvoll, klar und deutlich benennen kann, müsste doch auch im Kino mal wieder Schwung und Grandezza, Klarheit und Dramatik zu Stande bringen. Aber irgendwie klappt es derzeit nicht. Auch „L'amore probabilmente" von Giuseppe Bertolucci, dem Bruder des berühmteren Bernardo, ist da keine Ausnahme: Drei junge Schauspieler und ein Seelenstrip vor Digicam, das kommt ein bisschen spät, und außerdem sind die Dänen bei solchen Themen sowieso nicht zu schlagen. Warum „L'amore" der Eröffnungsfilm der zweiten Wettbewerbsreihe um den „Löwen des Jahres" ist, bleibt rätselhaft. Ein drittes Auge jedenfalls braucht man nicht für diesen Start.

Man sagt es ungern, aber der erste Adrenalinschub kommt auch diesmal aus den USA. „Bully" ist ein kleines, völlig kompromissloses Werk von Larry Clark, das in Amerika gar nicht erst zum Rating eingereicht wurde, also nur von einer Hand voll engagierter Kinos gezeigt werden kann. Es spielt in Hollywood – aber nicht dem Hollywood, sondern einem Mittelklasse-Vorort an der Küste von Florida, ein paar Meilen nordwärts von Miami Beach. Tatsächlich ist der Ort aber kaum lokalisierbar, es ist derselbe, in dem sich auch schon Clarks „Kids" herumgetrieben haben.

Eine Art Teenage Underworld, wo hässliche Dinge passieren, die nur durch die totale Ignoranz oder Brutalität der Erwachsenen überhaupt erst möglich werden. In Interviews erzählt Clark lapidare Geschichten, die er in seiner Jugend erlebt hat: „Ich kannte dieses Mädchen, das mit seinem Vater und allen fünf Brüdern schlafen musste, und keiner hat je etwas unternommen . . ." Durchaus verständlich, dass irgendwann der Kampf gegen diese Art der Verlogenheit zum Lebensthema wurde. „Ich nenne mich einen Moralisten, und die Leute lachen darüber. Aber ich meine es absolut ernst."

Hier hat Clark nun eine Mordgeschichte gefunden, die wirklich passiert ist. Marty (Brad Renfro) wird von Bobby (Nick Stahl) gequält und geschlagen, schon seit frühester Schulzeit, aber Bobby ist eine charismatische Figur, sein Mentor und Surferfreund. So einen nennt man, im System der Highschool, einen „Bully". Bobby kann Marty sogar Sex verschaffen. Er nimmt ihn mit in seinem Wagen und sammelt die Girls auf, da sind auch hübsche dabei, aber immer recht vulgär, und dann wird gevögelt. Clark zeigt das alles sehr direkt, seine Kamera kriecht beinah hinein in die Boxershorts und Jeans, und das wird ihm wohl wieder als Voyeurismus ausgelegt werden. Ist es vielleicht auch. Aber nur so wird erklärlich, was dann passiert: Marty bleibt bei einem Mädchen hängen und schwängert sie, sie stärkt sein Selbstwertgefühl, und bald ist klar – Bobby muss weg, er muss getötet werden . . . Eines Nachts in den Sümpfen machen sie ernst. Am Ende, im Gerichtssaal, sieht man die Gesichter der Eltern und Geschwister, noch immer fassungslos. Ähnlich ergeht es auch den Zuschauern, aber so muss es sein: Dem Unfassbaren ins Auge sehen, das will Clark, bevor die Kommunikation ganz abreißt. Nach „Bully" verlässt man das Kino hellwach. Ein erster Sieg gegen die drückende Feuchtigkeit am Lido, und also auch gegen die gefährliche, schleichende Festivalmüdigkeit, die jeder Kritiker kennt. Könnte man nicht gewisse Filme schlafend überstehen, mit geschlossenen Augen – und trotzdem genug mitkriegen, um am Ende ein Urteil zu fällen? Ein drittes Auge, wie bei der schönen Plakat-Venezianerin, wäre da keine schlechte Lösung.

TOBIAS KNIEBE

HEUTE

FEUILLETON

Kredite für die Achsenmächte
In Bern wurden die Berichte der Bergier-Kommission vorgestellt Seite 15

Vorwärts – und wieder zurück
Mortiers Nachfolger Peter Ruzicka präsentiert sein neues Programm für die Salzburger Festspiele Seite 17

MEDIEN

Tiere, Sex und Fußball
Frau zu Salm bastelt sich einen Sender: „Neun Live" Seite 19

Abwahl mit Anstand

New York verabschiedet sich von Giulianis „Decency Commission"

Mit dem verklärten Blick der vorauseilenden Geschichtsschreibung sehen die *New York Post* und CNN Rudolph Giuliani heute schon als einen der größten Politiker Amerikas. Vor allem, weil er den maroden Moloch New York vor dem Bankrott rettete und in einem Modellfall für das Wirtschaftswunder der neunziger Jahre verwandelte. Die Konzerne lockte er mit Steuererleichterungen. Die Touristen und Bürger mit der Politik der „Zero Tolerance", die New York innerhalb von vier Jahren zu einer der sichersten Städte Amerikas machte. Dazu stattete er die Polizei mit fast uneingeschränkten Machtbefugnissen aus. Die Cops dankten es ihrem Chef, verjagten die Mafia, die Stadtstreicher und Drogenhändler von den Straßen. Dass sie es dabei mit den Menschenrechten nicht so genau nahmen, brachten Sensationsfälle ans Licht, wie der des afrikanischen Gastarbeiters Amadou Diallo, der mit 41 Schüssen „versehentlich" getötet wurde.

Die Kandidaten, die sich im Herbst dieses Jahres um die Nachfolge Giulianis bewerben, haben es nicht leicht. Selbst liberale Demokraten wie Mark Green versprechen, Giulianis Errungenschaften in Ehren zu erhalten. Medienzmulti Michael Bloomberg gibt sich, ganz in der Tradition von Silvio Berlusconi, gar als Rechtsaußen der Lokalpolitik. Nur eine von Giulianis Neuerungen wollen sämtliche Kandidaten als eine ihrer ersten Amtshandlungen gleich wieder abschaffen – die so genannte „Decency Commission", der Ausschuss für Anstand, den der Bürgermeister einberufen hat, um mit der Blasphemie und Sittenlosigkeit der Künste aufzuräumen. Nachdem Giulianis Versuche, das Budget des rebellischen Brooklyn Museum of Art zu beschneiden, von mehreren Instanzen als verfassungswidrig abgeschmettert wurden, sollte die Kommission aus rechtschaffenen Bürgern dafür sorgen, dass unanständige Kunst in Zukunft in städtisch geförderten Kulturinstitutionen keinen Platz mehr hat. Der erste Bericht, den die Kommission verfasste, entpuppte sich als harmloses Bürokratengeschwätz. Die Museen auf der schwarzen Liste des Bürgermeisters, allen voran das Brooklyn Museum of Art und die New York Public Library, sollen weniger Steuergelder bekommen. Außerdem sollen sie Tafeln, auf denen sie Besucher um Spenden bitten, entfernen. Ansonsten bittet die Kommission um mehr Toleranz für alle Glaubensrichtungen und Weltanschauungen.

Mark Green ließ nun verlautharen, er werde im Amt das einzig Anständige tun und die Kommission für Anständigkeit auflösen. Fernando Ferrer, derzeit Stadtteilpräsident der Bronx und Greens Konkurrent bei den Demokraten, meinte: „Ich wünschte, der Bürgermeister würde sich genauso aufregen, wenn es um die mangelnde Finanzierung der öffentlichen Schulen geht." Und selbst Michael Bloomberg ließ die *Daily News* wissen, er werde die Kommission sofort hinauswerfen. So wird der große New Yorker Kulturkampf am 1. Januar 2002 zur humoristischen Fußnote amerikanischer Politkuriosa herabsinken.

ANDRIAN KREYE

На 29 август 2001 година „Зидојче цајтунг“ пишува: „Сосема спротивно од Кан, филмот од отворањето не е без контроверзи: *Прашина* – на Милчо Манчевски, кој освои Златен лав во 1994 со неговиот дебитантски филм Пред дождот. *Прашина* е тежок балкански вестерн, приказна за Каин и Абел прикажани како двајца каубојци од Аризона (Оклахома-ИК) – Џозеф Фајнс и Дејвид Венам – кои во 1912 (филмот се случува во 1903-1908-ИК) година ќе се најдат во виорот на првата голема балканска војна (филмот всушност се одвива за време и веднаш по Илинденското востание, не за време на Балканските војни. Ова е многу различно, затоа што Илинден беше локално востание против османлиските владетели, а Балканските војни се водеа меѓу балканските нации за територија – ИК) за времето на Ататурк (Ататурк уште не зачекори на историската сцена). Ова е филм што има бескомпромисни мислења **(види го написот на Манчевски за македонскиот конфликт во ЗЦ од 25/8)** (истакнато од ИК). Тука се алудира дека Манчевски е бескомпромисен како политички коментатор и дека овој став директно се одразува во неговите филмски дела.

Некои критичари имаат специфични идеи за уметничката позиција што Манчевски, како режисер, треба да ја заземе во неговите дела во однос на актуелните настани. Во „Гардијан“, на пример, Питер Бредшо пишува како Манчевски ја поврзува модерната приказна во Њујорк со приказната во Македонија. „Итра идеја е да се даде модерна перспектива на амбисот од војната и крвопролевањето во централна Европа; секвенците со препукувања меѓу благородните селани и Турците со фесови се невообичаени до степен на делириум, а Манчевски наоѓа пријатно сурови пресврти кога ги контрастира криминалот и корупцијата во модерен Менхетен со далечната војна во Македонија. Но, има нешто глупаво и неискрено што оваа модерност не се наоѓа во очигледниот факт на НАТО интервенцијата, туку во хип-хоп место на злосторство во Њујорк, каде што никој не знае дека оваа историја има вистински, современи значења и реперкусии сосема поинакви од сентименталната фантазија на Манчевски. На македонскиот идентитет му дава аполитичен сјај што е стилистички кул, исто како што Лук и Илајџа се еден вид на гламурозен Буч – и Санденс – во Боливија“.[12]

Тука од Манчевски се очекува да ја поврзе неговата работа со актуелните прашања: „Филмот е и некако злобен, што, во контекст на современите конфликти на Балканот, не дава позитивна порака за овој завојуван дел од светот“.[13]Неговата уметничка слобода е ограничена на улогата што за него ја замислува критичарот – режисер кој го користи својот филм да ја коментира актуелната политичка ситуација во „кризниот регион“. Како режисер што нема за цел квазиреалистичен филмски портрет за актуелните настани како „очигледниот факт за НАТО интервенција“, Бредшо од „Гардијан“ го отфрла. Очигледниот хуманизам што се крие зад бруталноста во *Прашина* е целосно игнориран.

Сличен аргумент дава и Џејмс Кристофер во „Тајмс“ на 3 септември 2001 година: „Како Титаник, целиот филм има замаглен розов поглед кон минатото. А индиректно, и на сегашната балканска криза […] сепак филмот на слепо прави претпоставки за прастари балкански кавги кои сосема би одговарале во филм на Мел Брукс […]. Манчевски погодува важни нерви, но неговата политика, како и двете приказни, е конфузна. Точно, *Прашина* не е „реалистичен“ филм, но бидејќи филмот го ставил во забите на смртно сериозен конфликт, може ли да ја отфрли одговорноста?

Идејата историјата на Балканот да биде предмет на популарната култура – налик на филм за Буч Касиди и Санденс Кид, на пример – не се совпаѓа со очекувањата на критичарите. Како од режисер што доаѓа од „кризен регион“ да се очекува да создава само таков тип на дела што ја засилуваат постоечката слика за регион што ја создале медиумите. Уште поважно, зошто некој – особено филмски критичар кој го знае процесот на снимање филм – би помислил дека некој (во овој случај Манчевски) би го ставил својот филм во „забите на смртно сериозен конфликт“? Кристофер го прекорува Манчевски што се „обидел да ја отфрли одговорноста“.

12 Guardian online, 1 септември 2001.
13 види и David Stratton, воVariety.



Lo scrittore ha incontrato il pubblico con Domenico Procacci, produttore di Manchevski

Baricco: ma io difendo "Dust" e tutto il cinema coraggioso

DAL NOSTRO INVIATO
MARIA PIA FUSCO

VENEZIA — «Mi piace "Dust", è un'opera aperta, c'è tutto e il contrario di tutto, combina schegge linguistiche e archetipi per creare un prodotto così poco levigato che gli anticiceri glielavrebbero tirato in faccia. Non a caso l'ha prodotto la Fandango, che, come casa editrice, ha tradotto un libro caotico, gigantesco eppure grandioso come "Infinite jest" di David Foster Wallace. A film e a libri come questi e come "City" i critici non sono preparati: come se andassero in montagna in costume da bagno e si meravigliassero del freddo. Come se vedessero per la prima volta una locomotiva e dicessero: "ma dove sono i cavalli?" Ma opere così sono una cosa nostra, contemporanea e per fortuna il pubblico intuisce più dei critici».

Insieme hanno in progetto due film, da "Castelli di rabbia" e da "Seta"

"Ho scritto molte sceneggiature, ma non sono mai riuscito a realizzarle"

Lo scrittore Alessandro Baricco

È Alessandro Baricco a parlare di "Dust", il film che nella quasi unanimità della critica ai negativo ha avuto il merito di unificare destra, sinistra e centro. A conferma del suo pensiero c'è da dire che, se le proiezioni per la stampa si sono concluse tra applausi e fischi degli incontri con i produttori organizzati da Cinecittà-Istituto Luce-Italia Cinema e dedicato alla Fandango di Domenico Procacci, più noto come produttore di Muccino, ma anche di "Radiofreccia" e di film belli e sgradevoli come "Bad Boy Buddy" e ora di "Dust".

Viene da lontano il legame di Baricco con Procacci, da quando una sceneggiatura dal libro, alla quale Baricco si dedicò per mesi insieme ad Oscar Iarussi. «Chi ha letto il libro sa quanto sia pazzesca l'idea di trarne un film. Basta questo per capire com'è Procacci. Ho scritto tante sceneggiature, mai nessuna realizzata. L'unico film da un mio libro è quello di Tornatore, la sceneggiatura non era mia. Non vedrete mai un film

film si farà». «Ma la Fandango mi piace, nei suoi uffici si muovono tante persone libere e piene di idee, un po' come alla scuola Holden. E Procacci cerca spazi indipendenti e progetti che non somiglino ad altro, riprende Baricco che con Procacci ha in comune il progetto del film da "Seta" con la Miramax, che l'altro ieri ha rinnovato l'opzione.

Entrambi hanno esperienza di lavoro all'estero e conoscono sia l'apertura dei paesi europei sia la difficoltà del mercato anglosassone. Dice Baricco: «Per scrivere la sceneggiatura di "Seta" sono stato a lungo in America. Ho imparato cose fantastiche a livello tecnico...ma le differenze sono molte e interessanti. Un'idea di fondo che per gli americani il cinema non deve contenere mistero. Se un personaggio apre una scatolina non può limitarsi a tenerla senza curiosità, deve contenere qualcosa. Se si vede uno che va a lavarsi i denti prima o poi si spiega perché lo ha fatto. È una necessità di marketing, si pensa al pubblico del mondo, allo spettatore coreano o brasiliano che c'è nella scatolina. Con la loro ricchezza culturale vogliono sapere che cosa ha ispirato il Viaggiatore di

Во „Франкфуртер алгемајне цајтунг“, Андреас Килб се обидува да објасни зошто „старата“ југоисточна Европа не е соодветно платно на кое може да се проектира жанрот вестерн: „Точно е дека *Прашина* се обидува да ги префрли американските филмски формули во стара југоисточна Европа. Тоа што ова се покажа како неуспешно нема никаква врска со квалитетот на Манчевски како режисер, ниту пак со способноста на актерите, туку со историската тема. Востанието на балканските народи против Турците не беше борба за нова земја и лична слобода, туку војна за крвни врски, јазик, обичаи и религија. И тие имаат шапки со широк обод, пушки и коњи, но зад планините нема прерија, туку село на другата етничка група – а каубојците беа козари, кои се бореа за земјата на нивните претци.“[14]

Оставајќи го на страна фактот дека уметничката слобода би требало да му овозможи на режисерот самиот да одлучи какви приказни ќе раскаже и какви жанрови ќе користи, треба да се запрашаме дали истребувањето на американските Индијанци во американскиот Запад на континентот од страна на американската војска, железничките компании, доселениците, копачите на злато, авантуристите и бандитите е легитимен предуслов за растот на популарниот вестерн жанр. Бруталната и расистичка историја на Дивиот Запад (и не беше ли тоа буквално војна за крвни врски, јазик, обичаи и религија?) не ги спречи режисерите да снимат одлични вестерн филмови. Перцепцијата на Килб за југоисточна Европа – што тој ја објавува во водечкиот германски дневен весник „Франкфуртер алгемајне цајтунг“ – звучи како современа илустрација на тезата на Марија Тодорова за конструкција на Балканот како особено насилна, крволочна противтежа на наводно цивилизираните земји во Европа.[15] Тврдењата на Килб за Дивиот Запад можеби се темелат и на клишеата од авантуристичките фантастични книги на Карл Мај од 19. век за каубојци и Индијанци и Балканот.

Написот во весникот е илустриран со фотографија на Лук (Дејвид Венам) сам на рид, како пука кон небото. Легендата вели: „Дивиот Запад на југоисток: филмот од отворањето на Биеналето го прави тоа, како филмовите на Карл Мај“.[16] Авантуристичките книги на Мај за американскиот Запад и за Балканот и арапскиот свет сè уште се меѓународни бестселери. Тоа што Манчевски ги комбинира овие две работи во *Прашина* (каубојци одат на Балканот) очигледно го направи Килб двојно слеп кога го гледал

14 Frankfurter AllgemeineZeitung, 30 август 2001.
15 види. Maria Todorova , Die Erfindung des Balkans. EuropasbequemesVorurteil, Darmstadt 1999.
16 Авторските права се погрешно припишани на Берлинале.



Britons stir the Dust at Venice festival

Opening film criticised over racism and violence, reports Hugh Davies

A VIOLENT, British-financed film, shot on location in Macedonia, is the first non-American feature since the acclaimed *It Positive* seven years ago to have opened the Venice Film Festival.

Dust stars Joseph Fiennes and Adrian Lester and was directed by Milcho Manchevski, who was born in Skopje. If it repeats the success of *It Positive*, it will be a spectacular feat by Manchevski, whose *Before the Rain*, also about the Balkans, was nominated for an Oscar and won Venice's Golden Lion prize in 1994.

A third of the £8 million budget was provided by British investors. Apart from the stars, British expertise also included the producer, Chris Auty, noted for *Stealing*

a journalist for screening him at a press conference of anti-Turkish sentiment, but refused to defend himself. Auty said that the claim was silly.

The two-hour film is notable for its graphic killings and outbursts of frenetic fighting, more bloody than the surreal violence of Sam Peckinpah movies.

At a Venice screening before last night's world premiere, even hardened journalists squirmed in their chairs as men, women and sheep were maimed by gunfire.

Manchevski, an early fan of spaghetti Westerns, insists that the scenes, wild as they are, were necessary to illustrate a time when "people were sliced open and their guts used to strangle them".

His first "Balkan Western",

Nicole Kidman arrives at the festival for the showing of her latest film

Counties. *Birthday Girl* is the story of an English bank man-

festival included Ethan Hawke, Uma Thurman, Dan-

attend an Aids benefit. Steven Spielberg was to attend a

The actress Anne Bradbet, who stars in *Dust*

been brought in to house the overflow. Talk at the festival

Прашина. Она што го видел е неговото ограничено имагинативно искуство за Дивиот Запад. Килб не ни забележува дека зборува за историскиот Див Запад каков што е прикажан во книгите и филмовите. Тој својата фантазија ја сфаќа како историска вистина, а на Манчевски му го оспорува правото да го отвори својот имагинативен простор на „Дивиот Исток" и да го вклопи во табло од амбициозна филмска приказна и да ја стави „Македонија на карта" за светот.

Во неговиот напис[17] критичарот Жарко Радаковиќ тврди дека Килб нормативизира и не дозволува мешање на западната и источната нарација: „Нарацијата од Западот мора да биде валидна за вестерн жанрот, а приказните од Истокот мора да се раскажат со источното интегрално размислување за историјата, вели Килб. [...]. Јас силно се противам на оваа нормативна, морализаторска и навистина конзервативна критика што со години ја читаме во некои германски весници".

Јан Шулц-Ојала, кој пишува за берлинскиот весник „Тагесшпигел", инсистира на директна врска меѓу претставувањето на османлиските војници и она што тој го смета за политички ставови на Манчевски. Написот содржи скандалозна лична клевета. Со сомнителна логика што се чини дека постои само во служба на неговото последно жигосување, критичарот ги крати и фалсификува формата и содржината на *Прашина*, поради што (намерно или случајно) многу теми се сфатени сосема погрешно. Шулц-Ојала гледа три нивоа на филмот: едното се однесува на средбата меѓу Еџ и Ангела во Њујорк. Второто ниво се однесува на македонскиот дел од приказната, што ја раскажува Ангела. „Третиот прикажува неколку обемни, рурални сцени со борба, во кои Турците се прикажани како глупави, гласни, разгракани цивили (против благородните Македонци, чија чест и суверености се повредени), така што откако ќе извршат повеќе провокативно грозни злодела, тие правично ќе бидат сотрени од преживеаните Македонци [...] *Прашина* е гласен во својот концепт, збунет во структурата и без никаков хумор – во форма на истерн-вестерн, наликува на пропаганден филм за тезата на Манчевски, маскирана со историски превез: наместо муслиманите Албанци, Османлиите се оние што се однесуваат како пример за дивјаци, додека Македонците се недолжни како јагниња и одат масовно на колење. И гледано вака, младото црно момче, на кое старицата му го објаснува Балканот, не е ништо друго туку самиот Запад, кој во борбата против вечниот османлиски ислам треба, до одредена мера, да се разбуди со труби. Естетиката на карикатурен убиец со која Турците се стереотипно претставени – и тоа е скандалот – има нешто неоспорно (нео)фашистичко. Што ли си мислеле организаторите на фестивалот кога го одбрале овој

17 Жарко Радаковиќ беше критичар во српската редакција на радио Дојче веле. Неговиот напис „Да ја избришам прашината од Милчо Манчевски" беше емитуван на 1 септември 2001 година, а подоцна објавен во бугарското списание „Култура". Види Radakovic, Zarko: Da izbrisem praha ot Milco Mancevski, Kultura No 3 (2192), (14 септември 2001) http://www.kultura.bg/bg/article/view/5831 (4 февруари 2015).

филм за отворање на програмата? Сигурно не било саркастичното задоволство да се усреќат барем пријателите на Берлускони од екстремната десница."[18]

Шулц-Ојала не е само неодговорен кога обвинува за неофашизам. Неговиот напис исто така непромислено преминува преку вистинските факти за неверојатното насилство што се случи во Македонија за време на историскиот период со кој филмот се занимава (па дури и во времето на неговата премиера). Во исто време, тој ги отфрла политичките активности на Манчевски како поддршка на мирот како обичен етнички личен интерес. Критичарот во приказната на *Прашина* воведува уште еден современ конфликт: борбата на Запад со исламот.

Шулц-Ојала го игнорира фактот дека насилството во *Прашина* е бизнис со еднакви можности – секој има шанса да страда, без оглед на етничката припадност. Тој се чини дека е неспособен и да се справи со структурата на филмот. Тој погрешно идентификува три нивоа во *Прашина*. Ако го тргнеме настрана фактот дека ниту *Прашина* ниту Манчевски некогаш кажале нешто што би можело да се протолкува како антиисламско, човек доаѓа во искушение да ја употреби извртената логика на Шулц-Ојала и да му се спротистави со аргумент. Со оглед на фактот што германската расистичка војна против народите во југоисточна Европа во двете светски војни се водеше со помош на исламски трупи, треба да го прашаме Шулц-Ојала дали ова има некаква врска со неговата поддршка за исламот. Пристапот на Шулц-Ојала може да се протолкува и како парадигматски за ставот на некои германски интелектуалци, кои честопати ги отфрлаат критиките за исламот како „исламофобични" и продолжуваат да ги потценуваат антидемократските-антисемитските и мизогини карактеристики на исламот заради политичка коректност.

Критичарите во Венеција ја избегнуваат предизвикувачката дебата за естетика што *Прашина* ја бара: политиката се чини како лесен изговор да не мора да се занимаваат со предизвикувачкиот филм. Со ваков светоназор, дури и филмска виртуозност може да се отфрли: осврнувајќи се на написот, Урс Џени во „пигел" пишува: „Споредено со ова, неговиот филм – во кој се замислува минато каде што доброто и лошото јасно се разликуваат – е премногу наивен. Тој е чист – па дури и во најдивиот колеж, е виртуоз – филмски спектакл.[...] Манчевски има големи – и многу книжевни – амбиции, но најубедлив е во успешното воскреснување на шпагети вестернот во македонски носии."[19]
Навистина, тврдењето на Вокер и контроверзите се во средиштето на повеќето извештаи на глобалните медиуми од Венеција, од Шпанија до Бразил, од Велика Британија до Балканот.

Извештаите и рецензиите агресивно го поврзуваат *Прашина* со актуелната политичка ситуација. Ова е можно само ако филмот се разгледува преку неговите македонски елементи. Приказната во Њујорк – половина од филмот – е игнорирана во многу написи; ова, пак, значи дека концептот за две испреплетени приказни и размислувањето за двонасочниот ефект што приказната и слушателот го имаат еден врз друг не е земен предвид од страна на новинарите. Политичките ставови на режисерот се користат за (погрешно) да се протолкува филмот, иако нив никаде ги нема во *Прашина*. Критичарите не се склони да прифатат филм што одбива да даде политичка изјава за актуелните настани во незападен регион. Создавањето на наративен простор во Дивиот Исток, кој претвора не само дел од македонската, туку и од европската историја во епски филм, критичарите го сметаат за политички сомнително, културолошки неприфатливо и уметнички погрешно. Набљудувајќи го филмот низ ваква призма, критичарите ја пропуштаат можноста сериозно да го разгледаат *Прашина* како амбициозен и предизвикувачки придонес во новата европска кинематографија.

„Варајати"објавува „*Прашина* е утка" на насловната страница. Коментатори како Алесандро Барико, италијанскиот бестселер автор, кој силно го брани филмот и ја потенцира неговата инвентивна природа, останууваат исклучок во Венеција. „Ми се допаѓа *Прашина*. Тоа е отворено дело со сè и со спротивното;

18 Schulz-Ojala, Jan: *Krieg an allenFronten,*Tagesspiegel, 30 август 2001.
19 Roulette der Gewalt, Augenausstechenals Leitmotiv, Spiegel online 5 септември 2001.

комбинира лингвистички фрагменти и архетипи за да создаде производ што е толку непрефинет што Американците би го запалиле.[…][20]
Доменико Прокачи[21], италијанскиот копродуцент на *Прашина*, не е единствен кој изјави дека непријателскиот став на новинарите кон филмот бил заземен уште **пред** тој да биде прикажан на попладневните проекции за новинари на 28 и 29 август.

Години подоцна, бугарско-англиската научничка Дина Јорданова пишува подолг текст за *Прашина*, каде што претпоставува дека лошиот прием во Венеција е резултат на статијата на Манчевски во „Зидојче цајтунг" и „Гардијан". Таа тврди дека статијата ги повикала критичарите да го толкуваат филмот од политичку аспект. Таа дури и алудира дека Манчевски планирал да го објави текстот во времето на фестивалот за да придобие публицитет за филмот. Со оглед на фактот што *Прашина* беше филмот со кој се отвори фестивалот, се чини дека не му беше потребен дополнителен публицитет.

Уште поважно, текстот на Јорданова содржи сериозни грешки: таа тврди дека иако македонскиот финансиски придонес бил мал, тоа придонело филмската индустрија во земјата сосема да прекине две години. Ова е спротивно од она што се случи (официјалниот извештај на македонското Министерство за култура за 1999-2000 година набројува единаесет играни и 14 документарци финансирани во тој период – ова е значително зголемување, а големите копродукции имаа и други позитивни ефекти врз малата македонска филмска индустрија). Иако новинар во Македонија ѝ ги посочи овие грешки на Јорданова пред таа да го достави текстот, таа сепак се обиде да го објави со погрешни информации. Човек да се запраша дали се работи само за недолжни фактички грешки.

Во 2007 година Јорданова продолжува со вознемирувачките и неточни обвинениј за расна политика во *Прашина*, и филмот го става во поширокиот контекст на „балканска кинематографија", термин што со години го користи во нејзините академски дела – а сепак термин што тука нема никаква аналитичка цел, а во истовреме ги потхранува предрасудите за „регионот" и ги игнорира поединечните нарации на секој филм одделно и го игнорира фактот дека тие доаѓаат од различни култури и се снимени во различни политички и историски околности: „На Турците им беше доделена улогата на архетипни лоши момци во книжевноста и кинематографијата на регионот [...] Така, сцените со суровите Турци како ги бодат на колец русокосите словенски бунтовници се честа карактеристика во балканската кинематографија. Неколку такви примери се југословенскиот Бановиќ Страхиња (1983), грчкиот 1922 (1986), бугарскиот Време на насилство (1988) и македонскиот *Прашина* (2001)".

Како и Пред дождот, Јорданова погрешно го чита *Прашина*, вади од контекст она што ѝ одговара на нејзината теза, а ја игнорира богатата ткаенина на филмската нарација – на пример, фактот дека во *Прашина* насилството го вршат сите што имаат пиштол: Американци, Македонци, Албанци, Грци, Турци, и дека претставувањето на „Турците" (всушност Османлиите) во филмот е многу поизнијансирано од што Јорданова сака да веруваме[22].

Од друга страна, Светлана Слапшак вели дека создавањето сопствени стереотипи, безбројните иронични цитати од други вестерни во *Прашина* и создавањето на сопствен наративен простор за „Дивиот Исток" се главните причини поради кои филмот беше отфрлен од критичарите на запад. „Западот не сака да ја види неговата култура превртена наопаку, за да можат да се видат сите шавови, сите стратегии за колонијална манипулација. Манчевски го прави токму тоа во филмот […] Главната цел на колонизаторската култура е да направи предмет за перцепција и истражување од колонизираната култура, а секако да не го доведува во прашање местото, предметот или авторитетот на објаснувањето."[23]

---

20 Цитирано од Vizzavi.it, SpecialeVenezia 2001

21 Прокачи на панел дискусијата за „Прашина" cf. www.veneziafilmfestival.com, Meeting Domenico Procacci and Alessandro Baricco, 7 септември 2001.

22 Dina Iordanova, in: *Whose is the memory ? Hushed narratives and discerning remembrance in Balkan Cinema*, in: Cineaste; Vol. 32 No. 3, лето 2007, стр. 22.

23 *Luke Balkanwalker Shoots Down Corto Maltese: MilchoManchevski's Dust as an Answer to Western Cultural Colonialism*, во: Identities, Journal for Politics, Gender and Culture, vol. 1, no.3, 2002, стр.97.

Die Stimmung ist nicht besser als die Lage: Das 58. Filmfestival von Venedig wird von Italiens Regierung gemieden und präsentiert zur Eröffnung mit Milcho Manchewskis „Dust" einen veritablen Propagandafilm

Krieg an allen Fronten

VON JAN SCHULZ-OJALA

Macht Ministerpräsident Berlusconi, der neue starke Mann Italiens, der Biennale in Venedig und damit der international prominentesten Kulturinstitution des Landes demnächst den Garaus? So harsch kann man es – noch – nicht sagen. Die Stimmung unter den Machern zu Beginn des 58. Filmfestivals am Lido, seltsam wattiert und unfroh, lässt allerdings Schlimmes befürchten für die Zukunft der traditionsreichen, künstlerisch offenen und politisch im Zweifel eher linken *Mostra*, die sich erst vor vier Jahren mit einem neuen Statut mehr Autonomie gegenüber den mächtigen staatlichen Kostenrednern erkämpft hatte. Und wenn es ganz schlecht kommt, ist dies das letzte Filmfestival unter der Leitung des renommierten Alberto Barbera. Der hatte es seit seinem Amtsantritt vor zwei Jahren binnen kurzer Zeit geschafft, Risikofreude in der Programmauswahl, kommunikativ-atmosphärischen Pragmatismus und ein geradezu deutsches Organisationsgenie auf das Eleganteste miteinander zu verbinden.

Viel diskutiertes Anzeichen für das neue, schlechte Klima zwischen Politik und Kunst im neuen Italien ist eine Art Affront des frisch bestallten Kulturministers von Berlusconis Forza Italia, Giuliano Urbani, der sich von der Eröffnung des Filmfestes abmeldete. Fernweile im Ausland, hieß es am Mittwoch – und das klingt so, als hätte sich weiland Michael Naumann bei der Berlinale wegen eines Segeltörns in der Karibik entschuldigen lassen. Auch Urbanis Kollegin, die Gleichstellungs-Ministerin Stefania Prestigiacomo, schilt am Lido, wie sich überhaupt die Regierung nur mit Honoratioren der zweiten Garde blicken lässt. Zur Schluss-Gala, wohin sich „die eingeladenen Gäste offenbar orientieren", wie Biennale-Chef Paolo Baratta diplomatisch sagt, wird immerhin der Kulturminister erwartet, zusammen mit dem Staatspräsidenten Carlo Azeglio Ciampi.

Das alles mag Protokoll sein – und ist doch, wie jedes Protokoll, zugleich viel mehr als das. Denn das Statut, das der Biennale ihre „um jeden Preis zu bewahrende Selbständigkeit" (Barbera) sichert, kann im April nächsten Jahres vom mächtigen Verwaltungsrat gekippt werden – und damit auch der Vertrag des obersten Biennale-Lenkers Paolo Baratta. Der sagte am Dienstag der „Repubblica" auf die Frage, ob er weitermachen wolle, er sei in seinem Leben „nie als Kandidat" aufgetreten, und im Übrigen hänge alles „vom Atem, vom Sauerstoff, vom Rückhalt und vom Mut" ab, mit dem die Politik hinter den künftigen Unternehmungen der in allen Kunstsparten tätigen Biennale stehe. Bei der Pressekonferenz zum Festivalstart gestern Mittag äußerte sich Baratta formvollendet kühl – aber dahinter mit ähnlicher Schärfe: Sein Job sei es, dafür zu sorgen, dass „das Schiff fährt". Von eigener Zukunft keine Rede. Inzwischen wird bereits gemunkelt, dass die neuen Herren Italiens auch den liberalen Barbera nicht mehr dulden wollen, obwohl dessen Vertrag noch bis zum Herbst nächsten Jahres läuft.

Auch das Programm ist schon im Vorfeld unter Feuer genommen worden. „Antiamerikanisch" sei es, mit nur zwei Beiträgen im Hauptwettbewerb – ein Vorwurf, den Barbera auf der Pressekonferenz mit dem Hinweis aufgreift, es seien insgesamt zwölf amerikanische Filme zu sehen. „Traurig" auch seien die meisten Filme, hieße es von Leuten, die sie noch gar nicht gesehen haben können – Barbera kontert in einer weiteren „kleinen Anmerkung" ebenso explizit, er habe eine „guten Mix" aus Komödien und Dramen ausgewählt. Merkwürdig, merkwürdig. Was wäre denn das offenbar gewünschte proamerikanische Gute-Laune-Kino – und, mehr noch, was hätte es auf einem Festival zu suchen? Und wieso muss sich ein Festivalmacher überhaupt mit solch seltsamen Quoten-Hinweis rechtfertigen – statt offensiv zu vertreten, er werde nicht dafür bezahlt, Stimmungen zu berücksichtigen, sondern die jeweils stärksten Filme eines Jahrgangs auszuwählen?



BRUDERZWIST IN MAZEDONIEN: David Wenham und Joseph Fiennes in „Dust".

Foto: Highlight

Kruzitürken!

Nun, bei Milcho Manchewskis Eröffnungsfilm „Dust" ist er, um es gelinde auszudrücken, nicht fündig geworden. Mag sein, dass die Festivalmacher ihn mit einem gewissen selbstreferentiellen Soupçon ausgewählt haben, schließlich herrscht in ihm praktisch ein Dauerkrieg, zwischen Völkern, Geschwistern und Generationen. Und geschrien wird in „Dust" so ausdauernd und hingebungsvoll wie womöglich in den Büros der politisch bedrängten Biennale, wenn nicht gerade die Medien ihre Mikrofone hinhalten. Künstlerisch aber enttäuscht der zweite Film des seit Jahrzehnten in Amerika lebenden Mazedoniers, der 1994 mit seinem großen Episoden-Wurf „Vor dem Regen" den Goldenen Löwen in Venedig und später weitere 31 Filmpreise gewann, auf der ganzen Linie. Und politisch ist er nachgerade ein Skandal.

„Dust" versucht, das Amerika von heute mit dem Mazedonien vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts zusammenzuspannen – die Idee mag autobiografisch motiviert sein und ist doch dramaturgisch kapital misslungen. Ebene eins: Ein junger Schwarzer (Adrian Lester) bricht auf der Suche nach Geld in der schlichten New Yorker Wohnung einer alten, asthmatischen Dame (Rosemary Murphy) ein, wird von ihr überrascht und fortan mit der Knarre in Schach gehalten. Ebene zwei: Die Alte drängt ihm die Story von zwei amerikanischen Brüdern (David Wenham und Joseph Fiennes) auf, die vor langer, langer Zeit, in Liebe zur gleichen Prostituierten entbrannt, gen Mazedonien zogen, um dort als Söldner Krieg zu führen, gegen die Türken und vor allem gegeneinander. Ebene drei: In mehreren breit ausgespielten ländlichen Schlachtszenen treten die Türken als dumme, laute, dauerfluchende Dauerschurken gegen heldische, noble, in ihrer Ehre und Souveränität gekränkte Mazedonier auf – und werden folglich, nachdem sie einige provokant grausliche Verbrechen begangen haben, rechtens von überlebenden Mazedoniern niedergemäht.

Zurück zu Ebene eins: Wie sich herausstellt, ist die Alte mitten in einem solchen Gemetzel geboren worden. Und stirbt gegen Ende des Films. Bleibt dem jungen Schwarzen nichts, als – zutiefst gelautert – ihre Asche heim ins mazedonische Reich zu schaufeln.

Vergangene Woche hat Manchewski in der „Süddeutschen Zeitung" ebenso besonnen wie eindringlich die Nato an ihre „moralische Verpflichtung" gemahnt, eben jene UCK-Albanertruppen zu entwaffnen, die sie selbst im Kosovo-Konflikt ausgerüstet hatte – bevor diese mit eben diesen Waffen richtig Krieg gegen Mazedonien führen. „Dust" wirkt – gedanklich laut, strukturell wirr und absolut humorfrei – im Gewande eines Western-Esterns wie der Propagandafilm für Manchewskis These, nur verkleidet in einer historisierenden Folie. Statt der albanischen Moslems genieren sich hier die Osmanen als Obermenschen, und die Mazedonier sind so unschuldig wie die Lämmer, die im Film reihenweise abgeschlachtet werden. Und der schwarze Junge, dem die Alte den Balkan erklärt: so gesehen, ist er niemand anderes als der Westen, der im Kampf gegen den ewig osmanischen Islam gewissermaßen mit Fanfarenstößen erweckt werden muss. Die Killer-Fratzen-Ästhetik, mit der die Türken stereotyp ins Bild gesetzt werden, hat – und das ist der Skandal – etwas durchaus (Neo-)Faschistisches. Was hat das Festival geritten, diesen Film zur Eröffnung zu programmieren? Das sarkastische Vergnügen, zumindest den ganz rechten Freunden Berlusconis eine Freude zu machen, kann es doch nicht sein.

Голем дел од западната перцепција за креативната позиција на режисер од „завојуваниот балкански регион“ се разоткрива во она што еден историчар на уметноста ѝ го кажа на авторката за Прашина: естетски екстремно успешно дело – камо режисерот да не ја поврзел приказната со македонската историја. „Поставувањето на Македонија на карта“ во вистинската и имагинативната смисла на зборот, беше цензурирано од критичарите во Венеција, што посочува на европскиот проблем со „регионот“.

Во Венеција[24], а и во подоцнежните интервјуа, Манчевски потенцира дека идејата и сценариото за *Прашина* се развивале неколку години – и дека не го интересира да дава директни политички изјави со неговите филмови. Сепак, тајмингот на премиерата го фаќа во историска замка. Дури и на црвениот ќилим на гала отворањето во Венеција, што се емитува во живо на Италијанската ТВ, Манчевски го прашуваат што мисли за актуелната мировна мисија на НАТО во Македонија.[25] Манчевски одговара дека му е мило што оние што ги вооружија герилците сега ќе го соберат нивното оружје. Многу италијански критичари известуваат за филмот на отворањето во контекст на италијанските војници во Македонија. Во неговата фестивалска рецензија, критичарот Тулио Кезич вели: „Денес, Македонија, со конфликтот што ја обзема на границата со Албанија, е вистинска европска трагедија, во која се вклучени – меѓу другите – 738 италијански војници, за чија судбина трепериме.”[26]

Турскиот[27]амбасадор во Македонија - кој го посети сетот на *Прашина* летото 2000 година за да ја изрази својата загриженост за претставувањето на Турција во филм што уште не е снимен (и кој не се занимава со турската држава) - сигурно бил задоволен со исходот од обвинението на Вокер, со „тонот“ на дискусијата за расизам и со конечната судбина на *Прашина*. Тој се жали на македонската влада за *Прашина* додека филмот е во претпродукција. Може само да претпоставиме од каде ја дознал содржината на филмот. Дали се жали според рекла-кажала во Македонија за големата европска продукција? Дали имал пристап до сценариото, и ако имал, кој му го дал? Овие прашања до ден денес не се одговорени, и ќе помине повеќе од една деценија пред *Прашина* да се прикаже во Турција, на Меѓународниот филмски фестивал во Измир во 2012 година, и покрај фактот што вториот филм на Манчевски по Пред дождот, кој беше филм на годината во Турција, се очекуваше таму со нетрпение. Кога повторно се прикажа во Турција две години подоцна, беше најавен вака: „Редок и можеби единствен пример на дело што комбинира Османлии и каубојци. Со многу оригинален наратив – филм што не треба да се пропушти.“

А што се однесува до публиката –*Прашина* не се прикажуваше во кината во повеќето земји. Врз основа на малиот примерок, може да се претпостави дека филмот ќе наидеше на одобрување кај публиката во светот. Новинарката Марија Пиа Фуско, на јавна дискусија за *Прашина* со Алесандро Брико и италијанскиот копродуцент Доменико Прокачи: „Тоа е филм кој со својата речиси целосно негативна критика може да се каже дека ја обедини десницата, левицата и центарот. Но, мора да се каже дека иако проекцијата за новинари заврши со аплауз и со свирежи, тој наиде на многу добар прием кај публиката во главната кино сала (Сала гранде)“.[28] Некои дистрибутери ги откажаа плановите за прикажување на филмот, додека други ги намалија и сменија плановите. *Прашина* не се опорави по Венеција 2001 и

24 пр. интервјуто на Рудигер Суксланд со режисерот во Tagesspiegel online од 4 септември 2001.

25 Операција Неопходна жетва (или Наменски сили Жетва) беше мисија на НАТО во Република Македонија, што официјално беше лансирана на 22 август 2001 година, а ефективно почна на 27 август. Бидејќи државите учествуваа со повеќе војници од очекуваното, силите на крај броеја приближно 4800 војници. Види: http://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Essential_Harvest

26 Kezich, Tullio:Dust, un brutto western,Corrieredella Sera (30 август 2001). За цитат види: http://www.corriere.it/speciali/festivalvenezia2001/kezich3008.shtml (2 април 2015).

27 Мешањето на турската влада во филмски проекти почнува уште во 30-те години, кога турската влада со децении успешно се бореше против обидите на МГМ да го сними ремек делото на Франц Верфел *40 денови на Муса Даг* во Холивуд. Книгата на Верфел се однесува на ерменскиот геноцид за време на Првата светска војна. Види: Welky, David: *Global Hollywood versus National Pride. The Battle to Film The Forty days of Musa Dagh*, во: *Film Quarterly*, 2006, Vol. 59, стр.35-43. Велки исто така се осврнува на поновите обиди на турската влада и на паравоените групи да ја блокираат меѓународната дистрибуција на Арарат (2002) на Атом Егојан, филм што исто така се занимава со ерменскиот геноцид, стр. 35f. Понов пример е реакцијата на Рез (2014) на Фатих Акин. Во воведот пред неговото интервју за Франс 24 се вели: „Иако Акин беше навредуван и доби закани за смрт за снимањето на Рез, режисерот немал проблеми од владата и вели дека реакцијата на властите била 'живеј и остави ги другите да живеат'“.

28 Цитирано од Vizzavi.it, SpecialeVenezia 2001

Mittwoch, 19. September 2001 Berlin, 22:46 Uhr DIE WELT

Kebab-Western aus Mazedonien

Filmfestspiele Venedig: Der Eröffnungsfilm "Dust" von Milcho Manchevski und die Globalisierung des Kinos

Von Hanns-Georg Rodek

Wer am Sonntag um 17 Uhr noch nichts festes vorhat, dem sei ein Abstecher nach Venedig zum Filmfestival empfohlen. Im Casino auf dem Lido ist eine Diskussion angesetzt, die spannend zu werden verspricht. Titel: "Eine andere Welt ist möglich". Teilnehmer: Regisseure, die beim G8-Gipfel in Genua dabei waren.

Dies sind die ersten Festspiele nach Genua, die ersten nach der Wahl Silvio Berlusconis zum Ministerpräsidenten, und die Jury leitet Nanni Moretti, der in Cannes gewann und zeitgleich seinen Kreuzzug gegen Berlusconi verlor. Es wäre voreilig, die 58. Biennale zum politischen Festival zu erklären, aber wenn sich die Globalisierung des Kinos exemplarisch demonstrieren lässt, dann im Autorenkino; auch wenn sich kaum ein Filmemacher findet, der an dem "G"-Wort ein gutes Haar lässt.

Bald die Hälfte der Filme ist nicht mehr eindeutig einem Entstehungsland zuzuordnen; Benoit Jacquots "Tosca"-Verfilmung firmiert als französisch-italienisch-deutsch-britische Koproduktion, Ken Loachs "Navigators" segelt unter deutsch-englisch-spanischer Flagge. Der Grund liegt darin, dass sich Autorenfilmer ihre Finanzierung zusammenstückeln müssen, wo sie sie bekommen.

Die Internationalisierung der Venedig-Filme geht aber noch tiefer. Der Serbe Goran Paskaljevic bedient sich in "How Harry Becamea Tree" eines alten chinesischen Märchens - im Albtraum verwandelt sich ein Mann in einen Baum, aus dessen Holz ein Sarg gezimmert werden soll - und siedelt es in Irland an. Die Britin Clare Peploe (verheiratet mit Italiens Bernardo Bertolucci) hat für "Triumph der Liebe" die im alten Sparta angesiedelte Komödie des Franzosen Marivaux in die Toscana verpflanzt. Und der Brasilianer Walter Salles transponiert mit "Gebrochener April" eine albanische Erzählung nach Südamerika.

Schon der Eröffnungsfilm hätte welt-, zeit- und kulturumspannender nicht sein können. "Dust" umgreift 100 Jahre, hüpft von Amerikas wildem Westen in Mazedoniens wilden Osten und bringt balkanesische Guerillas unter einen Hut mit New Yorker Gangstern und Sigmund Freud (höchstpersönlich).

Milcho Manchevskis zweiter Film nach "Before the Rain" (der 1994 in Venedig gewann) lieferte eine Eröffnung, wie man sie bei den großen Festivals geraume Zeit nicht erlebt hatte: ein Wagnis, ästhetisch, formal und inhaltlich. Daran ist im Einzelnen eine Menge auszusetzen, aber wir sind jüngst von so viel Auf-Nummer-Sicher-Gehern eingeschläfert worden, dass Manchevski allein für die große Geste Beifall gebührt.

Der kühne Entwurf des 42 Jahre alten Mazedoniers (der in den letzten Tagen die Nato-Aktion in seiner Heimat als pro-albanisch kritisiert hat) nimmt seinen Ausgang zur Jahrhundertwende im Wilden Westen Amerikas. Zwei Brüder lieben dieselbe Frau, die sich für einen entscheidet. Der Verlierer bricht zu neuen Ufern auf; nur, dass die nicht - wie gewohnt - weiter westlich liegen, sondern im alten Europa. In Paris lenkt das junge Kino sein Leben in neue Bahnen. Als er in der Wochenschau erfährt, dass auf den Kopf des Führers der mazedonischen Rebellen gegen die ottomanische Herrschaft eine hohe Belohnung ausgesetzt ist, eilt er auf den Balkan: Go East, young Man. Mit Schießeisen umzugehen weiß er ja.

Luke (David Wenham) unternimmt im Grunde dieselbe Reise, die 60 Jahre nach ihm der frustrierte Clint Eastwood angetreten hat - von der neuen in die alte Welt. Sobald Luke im Osten ankommt, funktioniert das wie ein Italo-, besser gesagt, wie ein Kebab-Western. Die Anspielungen sind Hollywood, der Stil ist Cinecitta und der Geist Srebrenica. Luke steht eine Belagerung durch wie John Wayne in "The Alamo", sein Bruder Elijah (Joseph Fiennes), der ihn verfolgt, wandelt im Poncho durch Gebirge und schnippt Münzen in die Luft wie Eastwood, und der türkische Major (Salaetin Bilal) rottet mal gerne ein ethnisch unbequemes Dorf aus wie General Mladic.

Für sich allein ergäbe das eine begrenzt reizvolle Parabel über Entwicklungshilfe: Wie amerikanische Experten in Kriegsführung einen eher schläfrigen Balkankonflikt aufpeppen. Manchevski jedoch fügt ein drittes Element hinzu, das seinem "Dust" in Ansätzen "Es war einmal in Amerika"-Qualität verleiht: Der Film erzählt aus der Sicht einer alten Frau, die im New York des Jahres 2001 einen Einbrecher stellt und ihn mit vorgehaltener Pistole zwingt, ihre Lebensgeschichte anzuhören. Darin liegen Qualität und Archillesferse von "Dust". Die Zeitdimension erhebt das Drama vom Individuellen zum Exemplarischen, nur leider ist das Entstehen des unwahrscheinlichen Bandes zwischen weißer Greisin und schwarzem Kleinkriminellen unglaubwürdig geschrieben und gespielt.

"Dust" wird als ehrgeiziger Versuch in Erinnerung bleiben, der amerikanisch dominierten Globalisierung eine europa-zentrierte entgegenzusetzen. Manchevski belegt das uramerikanischste aller Filmgenres mit Beschlag, schickt seine Hauptfiguren zweimal hinüber in die alte Welt und verpasst seinen Amerikanern europäische Biografien. Auch eine andere Film-Welt außerhalb Hollywoods ist möglich. Wäre sie nur gleich gut inszeniert.

речиси и да не се прикажуваше во кино-салите иако имаше прилично добра предпродажба. Покрај земјите копродуценти (Велика Британија, Македонија, Италија и Германија), *Прашина* беше продаден во Латинска Америка, Шпанија, Полска и Јапонија пред да има премиера. Светскиот успех на Пред дождот го направи вториот филм на Манчевски посакувана роба. Но, по стапицата во Венеција, беше тешко да се продаде филмот. Франција го откажа купувањето, Шпанија повторно преговараше за нов договор, а Британија и Италија ги сменија плановите за прикажување. Продуцентот од Велика Британија Крис Оти - кој е на чело „Воркс", компанијата задолжена за дистрибуција и продажба на *Прашина* - не ја користи контроверзата. Иако *Прашина* потоа се стекнува со култен статус на Интернет, филмот многу малку се прикажува во Европа. Имаше премиера во Полска шест години подоцна, во 2007.

Ниту една од рецензиите за *Прашина* објавени по Венеција (кога филмот се прикажуваше во повеќе земји) ниту пак реакциите по многу бројните фестивалски и ретроспективни проекции на филмот, не се занимаваат со политика. Тие се занимаваат со естетските и уметничките постигнувања на филмот.

Во Македонија почна да се прикажува веднаш по венециското фијаско. Ударите што на филмот му ги зададоа западните критичари не влијаеја на приемот на филмот дома (ако може да се смета дека Македонија му е домот на *Прашина*). Дури и најострите критичари на Манчевски му дадоа добри рецензии. Тој собори многу рекорди на кино благајните во Македонија. Бројот на академски трудови за *Прашина* во Македонија го надминува дури и бројот на трудови напишани за Пред дождот. Во локалните весници филмот беше наречен „македонска Герника" и за многу гледачи тоа е еден од омилените филмови на Манчевски.

Во 2004 година „*Прашина*" беше предмет на академската конференција "Менување на колективните идентитети" на Универзитетот Лајпциг[29]. Беше дел и од филмска серија за Балканот во Кунстхале Фридериканум во Касел во 2003/2004 и е дел од наставната програма на многу универзитети.

ЕПИЛОГ:
Скандали и контроверзи не се невообичаени на големите филмски фестивали. Меѓутоа, не може да се избегне чувството на неправичност и злоба што провејува низ многу од написите напишани за „*Прашина*" по Венеција 2001. Некои неосновано тврдат дека режисерот се обидува да пренесе вулгарна политичка порака, дури и пропаганда. Некои содржат и клеветнички напади - вклучувајќи неосновани и шокантни обвинениија за расизам – напади без преседан во поновата историја на филмско новинарство. Многу од аргументите не се темелат на анализа на филмот, туку на тоа како критичарите ја толкуваат актуелната политичка ситуација и јавните изјави на Манчевски што не се поврзани со филмот. Амбициозниот експеримент на Манчевски со наративната структура и неговата комплетна и сложена таписерија од визуелни, аудио, наративни и карактерни елементи беа игнорирани.

Луѓето што ги интервјуиравме за овој текст често зборуваа за проклетството на вториот филм, кога зборуваа за приемот на *Прашина* во Венеција. Тие рекоа дека можеби бил погрешен избор прв да се прикаже на фестивалот; публиката можеби очекувала нешто полесно. Таа година Кан се отвори со Мулен руж.[30] Сепак, се чини дека проклетството на вториот филм повеќе се однесува на перцепцијата отколку на самиот втор филм. Додека истражуваше за овој текст, авторката зборуваше со критичар што пишуваше за филмот. Тој изјави дека денес не би напишал дека *Прашина* е националистички филм, и дека сигурно му згрешил на Манчевски.

---

29 Менување на колективните идентитети –– интердисциплинарна конференција за филмот „Прашина" во организација на Катедрата за филозофија и и Проектот за уметност и комуникација, Универзитет Лајпциг, 15-17 јануари 2004. Еве дел од некои од трудовите за „Прашина" што беа презентирани: „Кинестетиката на Прашина" од проф. Андрија Димитријевиќ; „Живи и мртви – мастернарација, наративни рамки и колективен идентитет во Прашина" од Беатрис Кобов; „Ментални мапи. Конструкции на идентиет во простор и време" од д-р Клодија Вебер; „Дивиот запад на Балканот" од проф. Стилијан Јотов.

30 Режисерката Мира Наир го освои Златниот лав за Монсунска свадба таа година и при примањето на наградата изјави: „Наградата е за Индија, мојата сакана Индија, мојата постојана инспирација". Дали некој ќе сметаше дека Наир е одговорна за континуираната високоризична политика за нуклеарна моќ на индиската влада? За цитатот види: www.independent.co.uk/arts-entertainmet/film-and-tv/news/i...rector-is-first-woman-to-win-golden-lion-668799.html?(1 септември 2008)

На конференцијата за печат во Венеција Манчевски одби да одговори на обвинувањето на Александар Вокер дека снимил расистички филм и дека со *Прашина* има политичка агенда. Сметаше дека такво пристрасно и напнато прашање не заслужува одговор. Меѓутоа, тој подоцна се осврнува на прашањето. Кога *Прашина* почна да се прикажува во Велика Британија во 2002 година (првичните планови се сменија и се прикажува во само три кина во Лондон), „Гардијан" бара од Манчевски коментар за приемот на филмот кај критичарите во Венеција. Иако текстот не беше објавен[31], тој дава увид во ставот на режисерот во однос на политичкиот прием на *Прашина*. За ова зборува и во неколку други интервјуа[32]. „Како да се одбраниш од обвинение дека си расист? Дали имплицитно го прифаќаш обвинувањето веднаш штом ќе почнеш да одговараш на него? […] Зошто е толку тешко да се види филм што се темели на негеографски човечки искуства, вклучувајќи ги и филмските жанрови? Расизам? Како да му кажеш на критичар: Не, господине, грешите. Овој филм не се обидува да ја задоволи вашата етноцентрична љубопитност ниту пак да го потврди вашето разбирање за „другото"? Овој филм не препознава националности и бои. Тој зборува за луѓе. Вие сте тие што гледате Албанци, Турци, Македонци, Слововци, додека јас гледамдобри и лоши луѓе претставени преку сложени ликови. Во овој филм сите со пушки се лоши, без оглед на етничката припадност, но може ли тоа да го видите од Лондон или Берлин? Дали бие барате етничка ДНК од човек пред да одлучите дали е добар или лош? Дали ги проектирате своите стравови, предрасуди и нетолеранција врз мене, како „дивиот" друг? Како човек да одбрани уметничко дело (како што би рекол Мајк Фигис) од таблоидната моќ на критичарот? Уште поважно, како човек да ја заштити од неговата етноцентрична ПРОЕКЦИЈА? Каде отиде, Полин Каел?"

По американската премиера во 2003 година, во едно интервју Манчевски вели дека не ги прифатил рецензиите од Венеција безрезервно. „Во Европа, политиката е замена за трач. Претпоставувам дека Македонија беше негативецот во тоа време. Мислам дека имаше и непријателски став кон филмот, што нема никаква врска со политиката. Начинот на кој што филмот си игра со структурата е директен."[33]

Манчевски исто така вели дека немал намера да прави филм во еден жанр:
„Фактот дека *Прашина* намерно ги одбегнува очекувањата го толкуваат како неуспех на филмот да се вклопи во нивните очекувања. Ако заработуваш за живот така што на брзина анализираш и ставаш филмови во категории, тогаш тоа веројатно те иритира. Ако нервира многу од ситната буржуазија, од вратарите, тогаш супер.[34]

„Мејнстрим наративнот филм секогаш е поврзан со очекувањата, кои се навистина ниски. Се навикнавме да очекуваме многу малку од филмовите што ги гледаме, не само во однос на приказните, туку уште поважно и не толку очигледно, во однос на расположението, чувството што го добиваме од филмот. Мислам дека знаеме какво расположение и какво чувство ќе видиме во филмот уште пред да почнеме да го гледаме. Тоа може да го видиме од плакатот, од насловот, ѕвездите, и тоа стана од суштинско значење за нашето одлучување и оценување. Мислам дека навистина се потцениваме. Сакам филмови што ме изненадуваат. Сакам филмови што ме изненадуваат особено по почетокот. Сакам филм што ќе почне во една насока, па потоа врти и те носи на друго место, и постојано те носи на различни места како емотивно така и во поглед на приказната... постојано го менува расположението, процесот, станува бестрашен."[35]

---

31 На крај, уредниците во „Гардијан" сметаа дека текстот, насловен „Заштита од проекција" е премногу специјализиранн во контекст на малиот број на кино сали каде што се прикажува филмот и побараа од него поопшт пристап во текстот. Манчевски одби.

32 Пр. Кујунџиски, Жарко: Македонски Рашомон. Интервју со Милчо Манлевски, филмски режисер, во „Блесок", 26, мај/јуни 2002. Brown, Keith**:** *Independence: Art & Activism/ A conversation with MilchoManchevski*.

33 Feinstein, Howard: Epic and Personal in New York and Macedonia; MilchoManchevski's "Dust", www.indiewire.com. За цитат види: 21 август 2003http://www.indiewire.com/article/epic_and_personal_in_new_york_and_macedonia_milcho_manchevskis_dust (4 февруари 2015)

34 *Ibid.*

35 Raskin, *On Unhappy Endings*.

„Сложувалка. По изгледаниот филм гледачот треба да ги состави делчињата на мозаикот и да се обиде да разбере нешто. И тоа не без напор... Сегашноста и минатото постојано се испресекуваат во една нарација што со право се дефинира како **кубистичка**. Како слика на Брак, всушност.“ *(„Еко ди Бергамо“)*

„Страст, омраза, алчност, суровост, крв, судбина, покајување на Балканот. **Амбициозен и фасцинантен**, понекогаш одличен, понекогаш реторички, убедлив, но понекогаш бавен, насилен но со траги од доблест, филмот на Милчо Манчевски е балкански вестерн, **добар пример за несовршеноста на љубовта**.“ *(„Република“)*


THE GLOBE AND MAIL • TUESDAY, SEPTEMBER 11, 2001

Film Festiva

Cubist of the silver screen

Milcho Manchevski follows up his award-winning feature debut with a cinematic exploration of the complexity of life

„Овој исклучителен трансконтинентален епски филм е како мешавина од дивјачки вестерн на Серџо Леоне и **уметнички експеримент за темпорална наративна структура.** [...] Паметниот крај ве тера да погодувате до крај. Со жонглирање на минатото и сегашноста во стил на монтажа што може да се опише како кубистички мозаик, филмот се осврнува на значењето или залудноста на човечкото постоење, и отвара прашања долго по гледањето. Режисерот Милчо Манчевски е навистина оригинален, а *Прашина* (фета вестерн?) е филм каков што нема да видите оваа година. Згора на сè, каде на друго место може да видите ситна старица како удира млад провалник? *(4 од 5 ѕвезди, Џереми Кларк, „Вотс он ин Лондон“)*

„Џозеф Фајнс го игра главниот меланхоличен лик, а филмот е **прекрасно ексцентричен** на многу нивоа. [...] Спојот од естетиката на Дивиот Запад на Сем Пекинпо и хаосот во Источна Европа честопати е **необичен за гледање**.“ *(„Индепендент ривју“)*

„Манчевски има ретка **визуелна интелигенција**, без разлика дали го снима лицето на жена на умирање или одразот на Тајмс Сквер во ветробранско стакло.“ *(„Вилиџ војс“)*

„Дел трагедија, дел фарса, откачена мелодрама и филм за другари; ***Прашина* е многу чуден филм**... Има логика, но мора да бидете сосема будни за да ја сфатите... *Прашина* има маани, но и одредена привлечност. Иако понекогаш е неповрзан и некохерентен, филмот е олицетворение на еден вид ексцентрична амбициозност со која Дејвид Лин би се гордеел.“ *(Џејмс Горман)*

„*Прашина* го извртува стандардното вестерн сценарио, но ја задржува херојската, пустинска суштина на жанрот.“ *(австралиска видео рецензија)*

„Хаотичната, брутална иконографија од италијанските вестерни се користи на нов начин во оваа многу амбициозна приказна со патување низ времето...Македонските секвенци се **прекрасни**, се одвиваат во суви, пустински предели со разурнати села и крвави трупови. Манчевски сака само да ја **истражи природата на раскажувањето**, извртувајќи и кршејќи ја нарацијата и користејќи рески раздвоени слики **за да ги доведе минатото и сегашноста во Мобиусова крива за суровоста**, одмаздата и надежда за рај.“ *(Меитланд Мекдона, „Ти-Ви гајд“)*

„Одличен надреален вестерн.“ *(стопклатка.ил)*

„На крајот ***Прашина* е за тоа како љубовта може да процути дури и во најтврдите срца.“** *(„Глоуб енд мејл“)*

„*Прашина* е анахрон и иконокластичен кроскултурен ‘баклава вестерн‘ кој истражува што ќе се случи кога Западот ќе се сретне со Истокот во насилната историја на Балканот... Во двата филма, Манчевски користи разновидни ликови и фрагментирана наративна структура за да создаде мозаик во кој **деталите од историјата се субјективни, контрадикторни и илузорни**, а сеќавањата постојано се менуваат за да одговорат на желбите на раскажувачите или на наративните структури на приказните што сакаат да ги раскажат. Во *Прашина* Манчевски го носи овој пристап до **апстрактни и надреални димензии**... Режисерот, исто така, си игра и со авторитетот на документарната фотографија; во *Прашина* фотографиите се записи за минатото кое, како што се развиваат приказните, сфаќаме дека можеби никогаш не се случило. Фотографиите се вистински колку и приказните во кои се наоѓаат... Но, можеби најзначајно, *Прашина* е филм за љубовта на Манчевски кон чинот на раскажување, кој страсно издржува и покрај насилството и загубата.“ *(Родерик Кувер, „Филм квотерли“)*.

„*Прашина*, стилизираниот вестерн на Милчо Манчевски, е **моќно, самоуверено и амбициозно филмско дело**... Г. Манчевски вешто ги менува различните нарации, понекогаш мазно ги претставува спротиставените приказни, а во други пригоди насилно сече од една приказна во друга. Буквалното насилство – престрелки и тепачки се присутни во двете приказни и зад себе оставаат намерна конфузија – е претставено со освежителна јаснотија... Г. Манчевски ги демонстрира своите дарби како визуелен стилист и филмаџија кој го владее техничкиот аспект на медиумот. Постојаниот наплив од информации – звуци и слики – се стишува, и на крајот сè има смисла, до оној степен до кој е потребно. (Како транзиција користи и извици на очај и болка). Сцените што нè носат во двојните приказни функционираат неверојатно добро...Има доволно културен судир што на *Прашина* на му треба еквивалент на зен коан."
(Елвис Мичел, „Њујорк тајмс")

„Величествено нерамномерен, **делирично прекрасен филм**... Фрустрациите со приказната го прават филмот фасцинантен, а не деконцентрирачки. Манчевски се чини толку самоуверен во неговите раскажувачки способности што му веруваме дури и кога не го разбираме. Тука нема ниту еден здодевен ниту премногу разработен момент – секоја сцена ја унапредува метафоричната поента на Манчевски и тоа го прави со **извонредни визуелни сцени и прекрасни, суптилни изведби** од четирите главни актери. Со 124 минути, филмот се чини покус од што è, бидејќи се движи толку брзо и целосно нè обзема."
(„Филмот како уметност: Водич на Даниел Грифин за филм",
3 ½ од 4 ѕвезди)



*Во 2004 година *Прашина* е предмет на академската конференција "Менување на колективните идентитети" на Универзитетот Лајпциг.

Кинестетиката на Прашина од проф. Андрија Димитријевиќ;

Живи и мртви – мастернарација, наративни рамки и колективен идентитет во Прашина од Беатрис Кобов;

Ментални мапи. Конструкции на идентиет во простор и време од д-р Клодија Вебер;

Дивиот запад на Балканот од проф. Стилијан Јотов.

Колективен идентитет – или: Кои сме ние од проф. Георг Мегле

Прашина – за политика, војна и филм од д-р Ирис Кронауер

Атентатор за ВМРО – двојна одмаза и грев од Николаос Псарос

Кога приказната крие приказна – Прашина како форма на колективен Роршахов тест од Ерик Тангерстад

(Де)конструирање на балканизмот во Прашина на Милчо Манчевски од проф. Деспина Ангеловска

Балканот како историја на насилство? од Волфганг Хупкен

Одново поставување на реалното – сликарство и филм од Улрике Кремаер

Dust

1/2 out of *

Milcho Manchevski's Dust is a gloriously uneven, deliriously delightful film about the emergence of the Old West mentality into contemporary times. At least, I think that's what it's about: It is so convoluted and choppy that it doesn't even pretend to make a lick of sense, but then, neither did the West itself, a place where men were driven by the untamed spirit of the land to do inexplicable, brutal things to one another. Manchevski, no stranger to intricate storylines (his brilliant Before the Rain was hailed as the European Pulp Fiction for its multiple, interwoven continuities), has created one here so elaborately visionary that it is nearly too much for him to contain, but his stirring visuals and brilliant juxtaposition of conflicting images enables him to keep up with himself.

The film tells three intersecting stories from two distinctly different eras. On the outer ring, we have Edge (Adrian Lester), a small-time burglar living in present-day Manhattan who robs the home of 93-year old Angela (Rosemary Murphy) in hope that he will find enough money to pay back debts he owes the mob. Things take an interesting turn when Angela turns out to be more feisty and resourceful than the average elderly woman: She promptly breaks Edge's nose and holds him at gunpoint. At this point, she forces him to listen to the story of her life, and she keeps him interested by promising a fortune of gold if he sticks around for the tale's end. This is enough incentive to keep around anyone who owes the mob money; it helps that Edge is really a decent fellow who has been forced into crime against his will. Throughout the film, a mother-son relationship will develop between Edge and Angela; he maintains that he only wants the gold, but he makes a series of critical choices throughout that reveal his growing affection for the woman.

Angela's story concerns American gunslinger Luke (David Wenham), an archetypal cowboy living during the turn of the twentieth century. Most of the film occupies his tale. To Luke's chagrin, he has survived the Old West, watched civilization tame it, and now restlessly searches the earth to find a place that matches the feral, frontier spirit that shaped his identity. After a few fleeting scenes that establish him as a deadly force of nature, Luke (who is not without self-deprecating humor—he carries a six-shooter with the words "The Gospel According to Luke" inscribed on its handle) finds what he is looking for in the Republic of Macedonia, where he casts his lot with Turkish rebels who battle the Christian government. He is pursued by his younger brother Elijah (Joseph Fiennes), a religious fanatic who has joined the Ottoman government and has an unspoken grudge with his brother. Throughout the course of the film, the brothers will meet and nearly kill each other several times, suggesting that there is bad blood between them that helped perpetuate Luke's flight from America.

Eventually, we get that story too, in another flashback arch about the brothers, when they were younger and living in the American West. Manchevski cleverly sets these scenes apart from the Macedonian sequences by shooting them in black and white; otherwise, it would be difficult to tell exactly when these scenes take place, and where (we've known since the Spaghetti Western that the West and the East are remarkably similar scenically). It is only these moments that develop Luke and Elijah as three-dimensional characters and establish exactly why they are fighting on different sides in the Ottoman rebellion. These scenes are fleeting, but they are also crucial because they clearly outline the brothers' hatred for one another. I won't give much away here, but let's just say that in the spirit of the great Western archetypes, there's a woman involved.

I leave it to you to see how all of these various threads from different eras all tie together, but Manchevski (who also wrote the screenplay) weaves through the labyrinth in a way that is always compelling, even if it doesn't make much sense. Most characterizations are so vague that viewers will have to fill in the gaps; the San Francisco sequences seem like they belong to an entirely different movie, and the chief scenes in Macedonia never take the time to develop persuasive characters or motives from the supporting cast. The heart of the picture lies in the black-and-white sequences, which essentially boil the century-long tale down to the anger felt between the two brothers, which, even nearly one hundred years later and across two continents, still resonates with pain and betrayal as it leaks onto Angela and Edge's storyline. But the film takes a long, articulate road to the revelations found in these flashbacks; it suggests far more than it reveals before it finally unites all the plot threads, and even then, we're not sure exactly how they all fit.

Yet these frustrations with the story make the film fascinating rather than distracting. I think this is because Manchevski seems so confident in his storytelling abilities that we trust him even when we don't understand him. There is never a dull or belabored moment here—every scene advances whatever metaphorical point Manchevski is making, and it does so with outstanding visuals and terrific, subtle performances from the four leads (the two brothers in the past, Edge and Angela in the present).

What is the point? I think the clue is found in Manchevski's juxtaposition of images and sounds from various eras and cultures. They often run together, and it's absorbing (and surprising) how smugly they blend. An example: During a decisive showdown between Luke and Elijah, the two struggle and shoot at one another until they find themselves in a stalemate—they stand inches apart with their guns literally pushed into each other's faces. The scene proceeds as any such western showdown would, with pensive, twitching close-ups as each brother silently deliberates his next move. But then, out of nowhere, the soundtrack turns into angry, explicit gangsta rap, which adds entirely new dimensions to the proceedings. The rhythm of the contemporary music is stunningly appropriate in this ancient setting, and as we watch this paradox work itself out in front of us, Manchevski jumps back to the present, to reveal that it is music coming from outside the window where Edge and Angela chat. Edge shuts the window and laments, "I hate that music!"

But the ultimate punch-line isn't the crucial factor here. What's curious is Manchevski's revelation that the rap music works seamlessly in the Western context. For as much as Luke feels he must travel the earth to find another place as untamed as the Old West, Manchevski's fusion of old and new reveals that America is still as untamed and as frigid as it ever was. Folk songs have simply been replaced with rap, and gunslinger outlaws are now desperate burglars from the hood. The beat is different, of course, but the song has always remained the same.

But Manchevski's theme isn't so one-noted that I can sum it up with one example. Though Luke is sparse, he is an increasingly complex character the more he moves about the Ottoman Empire and encounters various villagers and soldiers. For that matter, so are Elijah and Edge, who emit with decency even as they descend farther into revenge and greed, respectively. Both timelines feature a hunt for gold and acts of unspeakable violence to other human beings, and yes, there is the inevitable Western showdown where guns blaze and the soundtrack soars. But Manchevski cushions these moments with sincere and moving acts of decency from these hard-boiled characters. He doesn't stop to wonder why they periodically make the right choices, but I don't think he has to: His point is that for all of our depravity and selfishness, even the worst of men can be compelled to do the right thing simply for the sake of humanity. The film eventually reaches a point when all three men must make critical choices; on one hand, they can preserve themselves, on the other, they can put themselves in danger to help someone else. You might be surprised to see which character chooses which option, and the actors are never anything less than convincing as their characters shift and deviate.

At 124 minutes, the film seems shorter than it is, because it moves so quickly and captivates us so totally. It helps that it is gorgeous to look at, with Barry Ackroyd's stark cinematography constantly reminding us that this is western, despite its various global settings. As a Macedonian himself, Manchevski must have seen a strong connection between the barbaric wars of his country and the struggles against civilization in the Old West. That Luke and Elijah, two decidedly Western characters, fit so well in this Eastern struggle confirms the director's theory, and even as Manchevski delivers a strong cultural sense of his own country's revolution, the archetypes and images grounded in the Western maintain its sense of familiarity for American viewers. Never does the film seem foreign or its characters displaced. In Manchevski's universe, the Wild West spans all time and space.

The final scene is likely to cause a mess of a headache for anyone who tries to take it literally. It suggests that every plot point we've thus far seen in the various narratives is utterly pointless, except as one gigantic metaphor pointing to the theme that it represents. After two viewings of Dust, I still can't quite figure out how much of what we see is real, or if it really all a delusion. But if it is a delusion, whose is it, and what does this mean for the characters with whom we have spent the last two hours? Manchevski doesn't say, and this is likely to outrage some viewers who feel like the film has been wasting their time. I personally found it quite compelling, but you've been warned.

→

The final scene is likely to cause a mess of a headache for anyone who tries to take it literally. It suggests that every plot point we've thus far seen in the various narratives is utterly pointless, except as one gigantic metaphor pointing to the theme that it represents. After two viewings of Dust, I still can't quite figure out how much of what we see is real, or if it really all a delusion. But if it is a delusion, whose is it, and what does this mean for the characters with whom we have spent the last two hours? Manchevski doesn't say, and this is likely to outrage some viewers who feel like the film has been wasting their time. I personally found it quite compelling, but you've been warned.

Dust 2003, Movie, R, 127 mins

REVIEW



★★★★

The chaotic, brutal iconography of Italian Westerns is put to novel use in this time-traveling, self-referential, hugely ambitious story of American brothers who, in 1900, play out their bitter sibling rivalry in the wild, wild East. Their legacy of love and hate extends directly to New York City 100 years later, where a nervous young burglar, Edge (Adrian Lester), is ransacking a rundown apartment. Surprised mid-robbery by the apartment's elderly tenant, Angela (Rosemary Murphy), Edge slugs her; much to his surprise, the frail-looking Angela fights back, breaking Edge's nose and pulling an ancient but lethal looking pistol. Gun in hand, Angela demands that Edge listen to a story that begins in 19th-century Oklahoma, where two brothers are about to be set at each other's throats. Biblical names notwithstanding, Luke (David Wenham) and his younger brother, Elijah (Joseph Fiennes), are opposites; Luke is a hell-raising, skirt-chasing, stone-cold killer, while virginal Elijah is a bible-quoting straight arrow committed to the path of righteousness. Luke naturally leads Elijah astray, escorting him to a local whorehouse where the inexperienced Elijah falls under the spell of a French hooker prophetically named Lilith (Anne Brochet). Elijah marries Lilith, but Luke sleeps with her anyway then flees to Europe to avoid Elijah's wrath. Luke sees his future in a French cafe, in the form of a flickering newsreel about turmoil in Macedonia. Gangs of every political, religious and mercenary persuasion are running riot, and when chaos reigns there's money to be made by a heartless opportunist like Luke. But while Luke can run from his past, he can't hide. Elijah follows him halfway around the world, his heart seething with vengeance for reasons that are only gradually revealed. And Luke's quest to make his fortune by killing a rebel leader with a price on his head becomes a baroque odyssey through escalating levels of hell on Earth. Macedonian director Milcho Manchevski's film is far from flawless; in particular, the evolving present-day relationship between the cocky Edge, who isn't as streetwise as he imagines, and the dying Angela feels falsely sentimental. But the Macedonian sequences are breathtaking, unfolding against a sere, desert landscape of blasted villages and bloody corpses. Manchevski (whose first foray into English-language filmmaking was the dark cannibal comedy RAVENOUS; he was replaced by Antonia Bird) has nothing less in mind than an investigation into the nature of storytelling, twisting and fracturing his narrative and using jarringly disjunctive images to pull the past and present into a moebius strip of cruelty, retribution and hope of heaven. **LEAVE A COMMENT** --*Maitland McDonagh*

THE award-winning Macedonian director whose film "Dust" opened this year's Venice Film Festival, says that the movie might be his last. In an interview in the Milan daily Corriere della Sera, **Milcho Manchevski** said he had been considering retirement "in part because I have other interests — for example, photography — and, in part because I don't like the business side" of the film industry. "At age 40, I consider myself the youngest filmmaker on a pension," he joked. "Dust," starring **Joseph Fiennes**, a Wild West tale of two brothers who fall in love with the same woman, received mixed reviews after its screening. Manchevski won the Venice festival's Golden Lion Award in 1994 for "Before the Rain."

درباره :

پروفایل مدیر :حسین عیدی‌زاده

ایمیل مدیر وبلاگ

آرشیو وبلاگ

» صفحه نخست

» عناوین مطالب وبلاگ

» شهریور ۹۳

صفحات وبلاگ

» تماس با ما

مطالب اخیر

» نئورئالیسم (درباره فیلم خرده بورژوا)

» شیطنت با تاریخ (درباره فیلم خاک)

» سیاه (درباره رشت، کثیف و پست)

» نیش قبر (درباره سریال بازگشتگان)

موضوعات وبلاگ

» سینمای ایتالیا(۲)

» سینما(۲)

» سریال(۱)

» خاک(۱)

» بازگشتگان(۱)

» (les revenants)

» انوره اسکولا(۱)

» زشت، کیف، پست(۱)

» میلچو مانچفسکی(۱)

» سینمای مقدونیه(۱)

» ماریو مونیچلی(۱)

» آلبرتو سوردی(۱)

» خرده خرده بورژوا(۱)

نویسندگان همکار

شیطنت با تاریخ (درباره فیلم خاک)



میلچو مانچفسکی با فیلم اولش یعنی «پیش از باران» با آن روایت غیرخطی حدایش توجه‌ها را معطوف خود کرده بود. خاک (دومین فیلم بلند او) از طریق چند داستان نگاهی به سه موقعیت تاریخی (از نیویورک معاصر گرفته تا غرب وحشی و مقدونیه تحت سلطه عثمانی) می‌اندازد. خاک در عین پیچیدگی و رفت و برگشت‌هایش در دوره‌های مختلف با آنکا به فیلمنامه قرص و محکم خود و دیالوگ‌هایی گزنده و شوخ‌طبعانه و همچنین قرینه‌سازی (مثلا یک قرینه‌سازی فرامتنی درخشان: داستان لوک و الیجا شباهتی بسمار به داستان حابیل و قابیل دارد) توانسته یکدستی غریبی بین این مقاطع تاریخی ایجاد کند.

این قرینه‌سازی‌ها مانند رشته‌ای دانه‌های یک تسبیح (در اینجا خرده‌داستان‌ها) را به هم متصل کرده‌اند. اگر دقت کنیم در فیلم در سه زمان متفاوت مردی با سه زن درمانده و نیازمند کمک روبه‌رو می‌شود. لوک در غرب وحشی زن را رها می‌کند و زن خودکشی می‌کند، لوک در مقدونیه زن باردار را رها می‌کند و آنقدر دیر به سراغ زن می‌آید که زن می‌میرد اما کودکش باقی می‌ماند، در داستان سوم اچ از روک نیاز مجبور می‌شود برد زن بماند و کم‌کم به او نزدیک می‌شود و در انتها با کمال میل به وصیت پیرزن (بر باد دادن خاکستر جنازه زن در کشورش یعنی مقدونیه) عمل می‌کند و برعکس دیگر مردان فیلم هم دنیا را دارد و هم آخرت را. مانچفسکی در این فیلم جایگاهی میان مل بروکس و ژان‌لوک گدار دارد. او در برخوردش با ژانر مانند بروکس شوخ‌طبع است و بذله‌گو و از طرف دیگر مثل گدار گستاخ است و نترس، نترس از تجربه‌های جدید، فصلی که موسیقی رب به دنیای بدوی عثمانی‌ها می‌رود، محال است از یاد برود.

خاک

Dust

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: میلچو مانچفسکی، مدیر فیلمبردار: برک اگروید، موسیقی: گیریل زابکفسکی، تدوین: بیکلاس گستر، بازیگران: جوزف فاینس (الیجا)، دیوید وهم (لوک)، آدرین لستر (اچ) و... تهیه‌کننده: کریس اوتی. محصول 2001 بریتانیا، آلمان، ایتالیا و جمهوری مقدونیه. مدت: 127 دقیقه.

خلاصه داستان: جوانی سیاه‌پوست برای سرقت وارد خانه‌ای می‌شود، اما پیرزن صاحب‌خانه او را مجبور به گوش دادن داستان زندگی‌اش می‌کند.

(عنوان فیلم برگرفته از اصطلاح «خاکسپر بر خاکسپر، خاک بر خاک» است و برای همین «غبار» گذاشته نشده)

نویسنده : حسین عیدی‌زاده ; ساعت ۷:۲۹ ق.ظ روز ۱۳۹۲/۶/۱۲

رده ها : سینما ، میلچو مانچفسکی ، خاک ، سینمای مقدونیه

می پسندم نظرات (0)

DIRECTOR TALKS

ミルチョ・マンチェフスキー

100年の時間を越境する「物語」のパワー。『ダスト』は何を







dust

director Milcho Manchevski
venezia 58 fuori concorso



how the east was won

by manuel vecchina The long wait is over: Milcho Manchevski's *Dust* marks his return six years after his *Before the Rain*, which not only earned him a nomination for an Oscar, but also won him the Golden Lion. It evidently stopped raining a while back on the sunny Macedonian plateau of Stavitza, which was used for the set. Such a strong sun is a dramatic contrast to the New York nights acting as the backdrop to the very start of the film. *Dust* is a film of contrasting positions, opposites that inevitably attract each other: feelings and memories, blood and tons of bullets, fired with the blind violence of a spaghetti-style western. These are elements that blend in a plot that has two lines: the present and the past, rejoined by the thread of memory. An old woman (the TV actress Rosemary Murphy), catches a thief who has broken into her house during the night and makes him listen to her story. If he stays until the end of the story (what choice does he have with a gun pointing at him?) he will be rewarded with a gold coin.

This piece of treasure, a tool of memory, leads us through a Balkan western where two pistol-toting American brothers end up in Turkey in the middle of a civil war at the start of the last century.

Australian David Wenham, who we saw in *Moulin Rouge*, plays alongside the younger of the Fiennes brothers, Joseph, who has abandoned Shakespeare and the role of Danilov in *Enemy at the Gates* to try his hand as a cowboy in love with the latest belle. But unfortunately the woman doesn't like him, and that's when the trouble starts.



Manchevski does an admirable job in a plot that is intricate, to say the least, and makes use of the experience he gained in his previous film, which interwove a good three stories. An energetic confident style with two genres that merge into each other so as to bring the two narrative tempos perfectly together at the end, with the artists at the limit of relativity.

χθες και του σήμερα

χωρών μέσω της 7ης τέχνης

ΕΝΤΕΧΝΑ ΤΑΙΝΙΕΣ



la Repubblica.it

Cinema: le recensioni

Il secondo film di Manchevski, primi piani alla Sergio Leone tanta polvere e omaggi all'esotismo di Hugo Pratt

Dust, lungo racconto tra New York e Balcani

di ROBERTO NEPOTI



Una scena del film

La storia di Dust si articola su due piani temporali. New York, oggi. Un ladro ricattato da poliziotti corrotti ascolta il racconto di un'anziana signora, Angela, che nasconde un tesoro e si dichiara pronta a consegnarglielo in cambio della sua attenzione. Il Far West americano, cent'anni fa. Attraverso la narrazione della vecchia seguiamo le avventure di due fratelli perdutamente innamorati della stessa donna, Lilith. Luke il maggiore (David Wenham), fugge in Europa e finisce in Macedonia dove partecipa da mercenario alle sanguinose lotte per bande tra macedoni e turchi. Ci arriva anche Elijah (Ralph Fiennes), deciso a riscrivere a modo proprio la storia di Caino e Abele.

Vincitore del Leone d'oro '94 con il suo film d'esordio, "Prima della pioggia", il macedone Milcho Manchevski ha aspettato sette anni per realizzare il secondo. Forse un intervallo troppo lungo, con troppo tempo speso a pensarci su: perché Dust contiene tutto e il contrario di tutto, traversa il tempo e lo spazio, sintetizzandolo come un dipinto cubista, è nuovo e vecchio al tempo stesso.

Insomma è un mezzo pasticcio: costellato di momenti visivamente potenti, però un mezzo pasticcio. Nella parte newyorkese il regista adotta fotografia e stile da actioner metropolitano, con un montaggio concitato e un bel ritmo. Gli episodi al passato, invece, regrediscono ai tempi dello spaghetti-western; ma uno spaghetti-western diretto da Kusturica, con primi piani alla Leone e truculenze degne di Giulio Questi, che qualcuno ricorderà (Manchevski di sicuro). Mentre trapelano sporadici omaggi all'esotismo di Hugo Pratt, inclusa un'ironica comparsata di Corto Maltese, Dust si abbandona a espedienti da vecchio metacinema, come il ritocco delle inquadrature con sparizione a vista del personaggi. Poi la polvere torna alla polvere e il film viene archiviato, tra molte perplessità.



SPETTACOLI & TV

ANTEPRIMA VENEZIA

Il regista parla di "Dust", il suo film "cubista" e anti Hollywood che apre la Mostra di Venezia fuori concorso

"Nelle guerre balcaniche si sono commesse atrocità come nel West"

Macedonia come il Far West

Manchevski: "Se la Nato riconoscesse il fallimento"



58ª MOSTRA DEL CINEMA

GIOVEDÌ

«Dust», paesaggio di violenza

Il film fuori concorso ha inaugurato la mostra

L'INTERVISTA

«Io, un cinico che si conserva ottimista»

Manchevski presenta la sua opera seconda, divisa tra America e Macedonia

When Milcho Manchevski persuaded Joseph Fiennes to star in his movie in the Balkans, nobody mentioned forest fires, dysentery, mad sheep, plagues of wasps – or the nearby war. **Flachra Gibbons** reports from the set of the 'eastern western' Dust

'COME ON. IT'LL BE FUN'



"Even by the tortuous standards of movie making, this was a bizarre and hectic shoot. Even Nato seemed to be conspiring against them"





Milcho admits a fondness for blowing the occasional grenade in Rose Village up







In realtà, l'unico vero titolo a sopposizione della stagione è "Dust", il nuovo film di Milcho Manchevski (autore di *Prima della pioggia*, Leone d'Oro a Venezia nel 1997, e di buona parte de *L'Inesistibile*, firmato poi da Antonia Bird), che vanta il singolare primato di essere il primo western balcanico. La storia – tutta fango, sudore e polvere da sparo – narra di due gruppi di banditi macedoni, capeggiati da due fratelli rivali (Joseph Fiennes e David Wenham), e viene rievocata, ai giorni nostri, in un'ipnotica cavalcata tra presente e passato, da una vecchietta che è stata co-protagonista del sanguinoso duello fraterno. Manchevski è un fan dichiarato di Sam Peckinpah e di Sergio Leone, e quindi, realizzando *Dust*, ha avuto l'occasione di omaggiare i suoi sacri mentori. Purtroppo, la critica veneziana ha fatto letteralmente a pezzi il film, accusandolo di violenze gratuite e maltrattamenti di animali. In attesa di sentire come la pensate voi, ci chiediamo se *Dust* riuscirà a dare il via a un nuovo filone: il "macedonian-western"...

Sopra: I due protagonisti di *Dust*, Joseph Fiennes (a sinistra) e David Wenham (in seconda piano). Nella pagina accanto: Henry Fonda, gelido bounty-killer ne *Il segno della Legge*, e il "collega" Clint Eastwood, ritratto da Rodolfo Gasparri sul manifesto di *Per qualche dollaro in più*.

Prima di chiudere, non avendo trovato, fra le novità, neppur'altra ghiottoneria, a noi westernofili non resta che fare un salto in videoteca, a curiosare nel reparto "classici". Il sotto-filone che andiamo a esplorare stavolta è dedicato a una specializzazione tipica della vecchia Frontiera, aborrita da alcuni, mitizzata da altri: quella del bounty killer! A due metri a Hollywood, non esiste mestiere più infamante, ancora peggiore del vendere whisky agli indiani. Guardatevi, per esem-



The New York Times

grans to Invade Turkey ?

GREEKS BETRAY MACEDONIANS.

MACEDONIAN CHIEF'S DEATH.

A Greek Spy Betrayed Deltcheff's Whereabouts to the Turks.

London Times–New York Times Special Cablegram.

LONDON, May 26.—Detailed reports of the death of Deltcheff, the famous Macedonian chief, says the Sofia correspondent of The Times, show that he accompanied a band under Voivoda and Kirtchovsky, together with the poet Tavroff, and entered the village of Banitza, near Seres, where his presence was betrayed to the Turks by a Greek spy.

A large force surrounded the village, and all the members of the revolutionary band were killed after a long resistance. It is stated that the inhabitants of the village, to which the Turks set fire, were also killed.

Deltcheff was thirty-two years old. He was a schoolmaster, and practically created the present Macedonian organization, which has ramifications in all parts of the country.

The New York Times
Published: May 26, 1903
Copyright © The New York Times

ANARCHY IN MACEDONIA.

Albanians Ill-Treat the Christians—Notorious Brigand Beheaded.

London Times–New York Times Special Cablegram.

LONDON, Oct. 18.—The Balkan States correspondent of The Times reports a condition of chronic anarchy in Macedonia, owing to the lawlessness of the Albanians, whose attitude toward the Christian population is worse than that of the Kurds toward the Armenians.

The Macedonian brigand Malis, the leader of the assassins of Stambuloff, after some years of prosperity, during which he has been unmolested and even regarded as a hero, has been caught commanding a murderous band and been beheaded by the Turks, who have displayed his head in several Macedonian villages.

The New York Times
Published: October 18, 1901
Copyright © The New York Times

The New York Times
Published: March 31, 1902
Copyright © The New York Times

FROM THE NEW YORK TIMES' ARCHIVES:
"MACEDONIA," "MACEDONIANS," 1851-1922.
2,285 ARTICLES.

PRIME CINEMA

ENERGICO «DUST», DEL MACEDONE MANCHEVSKI

La vecchia narra una storia feroce



Nikolina Kujaca in una scena di «Dust», un film con due storie

Lietta Tornabuoni

DUE storie: in Macedonia e a New York, agli inizi del Novecento e al principio del Duemila. La storia epica di due fratelli cowboy innamorati della stessa donna che si odiano, e dell'odio collettivo che si moltiplica un secolo fa come adesso nella Macedonia allora dominata dall'oppressione turca e da bande armate, viene raccontata oggi a New York da una vecchia con la pistola al giovane ladro nero che tiene sotto tiro dopo averlo sorpreso a rubare in casa. E' una storia feroce: uomini sgozzati, decapitati, sventrati, scalpati; la testa mozza d'un ribelle ammazzato dai soldati turchi issata su una picca, oppure rotolante nella polvere tra le mosche; sparatorie, orti, sangue; villaggi incendiati dalla rappresaglia mitrare turca; un cane con una mano umana tra i denti, una donna ferita a morte che partorisce nell'agonia la sua prima bambina; un ragazzo nero con i polsini sgappolati a bastonate.

Milcho Manchevski, il quarantatreenne regista macedone già autore del premiato «Prima della pioggia», nato in Macedonia ed emigrato negli Stati Uniti, tenta così anche di tenere insieme il Paese d'origine e il Nuovo Mondo, il passato e il presente, la brutale violenza perenne negli stemporali massacri balcanici e nella criminalità contemporanea. L'enfasi da melodramma e da epopea sanguinaria è corretta da tocchi ironici che a volte trasformano gli scontri armati in teatrini burattineschi; il film non riuscito è pieno di forza, ricco di energia e di musica ruffiana, girato con maestria.

DUST di Milcho Manchevski
con Joseph Fiennes, David Wendham, Adrian Lester, Anne Brochet
Inghilterra/Germania/Italia/Macedonia, 2000. Drammatico
TORINO, cinema Charlie Chaplin
MILANO, Odeon. ROMA, Andromeda, Barberini, Cineland, Lux, Metropolitan, Pasquino (v. o.), Politecnico, Tandango

Matematica, amori e sottomarini

Un «Enigma» in Inghilterra, nella seconda guerra mondiale

L'ENIGMA è doppio in Inghilterra durante la seconda guerra mondiale, nel 1943: i sottomarini tedeschi hanno improvvisamente cambiato il codice con il quale comunicano tra di loro e con l'alto comando nazista, e per i servizi segreti inglesi è essenziale conoscere il nuovo codice, compito che viene affidato soprattutto a un giovane genziale matematico, eccellente decifratore, che ha personalmente a che fare con un altro mistero, la scomparsa d'una amatissima ragazza straniera. Sistemi matematici, amore smarrito e sottomarini, elementi sempre seducenti, si intrecciano in «Enigma» di Michael Apted: il primo film prodotto dalla casa cinematografica di Mick Jagger, la Jagged Film, è scritto da Tom Stoppard, il drammaturgo inglese che era così bravo, estratto dal romanzo di Richard Harris, un best seller d'avventura del 1995 che ha venduto in vent'anni 2 milioni di copie.

Nonostante tutto questo «Enigma» non è molto riuscito. Troppo affastellato, pasticciato, ambizioso. Troppo poco esplicito nel parlare dei giovani scienziati gli servizi segreti. Troppo reticente quando neppure nomina il personaggio reale a cui il protagonista è ispirato, Alan Turing, uno dei primi creatori del computer, gay polemico e anticonformista che si uccise a quarantadue anni mangiando una mela avvelenata (il logo della mela intaccata da un morso fasce appunto da quella sua morte prematura).

[l. t.]

ENIGMA
di Michael Apted
con Dougray Scott, Kate Winslet, Saffron Burrows, Jeremy Northam
Thriller
Inghilterra/Usa, 2001
TORINO, cinema Ideal, Nazionale
MILANO, Apollo. ROMA, Adriano, Atlantic, Broadway, Cineland, Quirinale, Reale, Roxy, Royal, Warner Village

SPECIALE CINEMANIA

VIAGGIO IN MACEDONIA SUL SET DI *DUST*, IL WESTERN DI MILCHO MANCHEWSKI



Due cowboy nel Far East

A sei anni da *Prima della pioggia*, e dopo una travagliata parentesi hollywoodiana, il regista macedone dirige un epico dramma di amore e violenza. Con Joseph Fiennes e David Wenham









FILMUP.com
CLICK, SI GIRA!

HOME <<

CINEMA
- prossimamente
- anteprime
- premiere
- prime visioni
- recensioni
- box office

VIDEO
- le novità
- a noleggio
- in vendita
- acquista

DVD
- le novità
- prossimamente
- acquista

TV
- guida tv

RECENSIONI

Dust

Presentato all'apertura del Festival di Venezia dello scorso anno, il nuovo film di Milcho Manchevski ha suscitato moltissime polemiche e pochissimi consensi. Un "errore di valutazione" come ha confessato il produttore Domenico Procacci, sebbene era difficile per chiunque immaginare quello che sarebbe accaduto nei Balcani proprio in quella caldissima fine agosto, né tanto meno prevedere le aspettative "politiche" che "Dust" ha poi creato. Ma come tentò di sottolineare in conferenza stampa il regista macedone, allora come oggi il film non ha mai voluto sollevare alcuna riflessione o inclinazione politica.
Attraverso la sua narrazione fluttuante tra spazio e tempo di un racconto in un racconto, Manchevski ricrea con straordinario estro l'epopea di un Est selvaggio, la rivoluzione macedone dei primi del '900, che tanto somiglia a quella messicana e in cui uomini con grandi ideali di libertà, cavalcavano e uccidevano senza sosta. Un selvaggio Est che sembra il riflesso proprio di quel selvaggio West da dove partono i due eroi, Luke ed Elijah, fratelli in costante lotta tra loro e perdutamente innamorati della stessa donna, che finirà con lo sposare Elijah.
Nessun altro genere cinematografico riesce a creare immagini tanto forti e quasi mitologiche come il western,




Spettacoli

BALCANI WESTERN

Nella polvere della guerra

Cambi

The New York Times

August 22, 2003

MOVIE REVIEW | 'DUST'

Gunfight at the Old Macedonian Corral

By ELVIS MITCHELL

Milcho Manchevski's stylized western, "'Dust,'" is a potent, assured and ambitious piece of filmmaking brought down by weighted dialogue and, playing Americans, the British actors Adrian Lester and Joseph Fiennes and the Australian David Wenham. This dazzling and dazed movie begins on the streets of contemporary New York, as a camera moseys down a street and then crawls up the side of a building, peering into several windows as various apartment dwellers play out their lives. It's as if Mr. Manchevski were thumbing through a selection of stories as we watch, deciding which appeal to him the most.

He and "Dust" settle on a darkened room that Edge (Mr. Lester) has just broken into. He's prowling the apparently empty place for valuables, casting around and finding nothing but old photographs, some of which seem to date to the beginning of the 20th century. He is surprised in his dirty work by the place's elderly inhabitant, Angela (Rosemary Murphy). He hits her, but before he can escape, she whips out a large antique — but still functional — six-shooter and proceeds to prattle on about her life. Her tale, unfolding in black-and-white, is the story of two brothers, the lusty outlaw Luke (Mr. Wenham) and the virtuous, religious Elijah (Mr. Fiennes).

Their story starts in the Old West, with a fight over a prostitute (Anne Brochet), whom they both love and Elijah marries. The resulting envy and bitterness send Luke fleeing to Macedonia. After seeing a silent film about the region and its lawlessness — an external turmoil obviously meant to mirror his own inner conflicts — and a bandit known as Teacher (Vlado Jovanoski) with a huge price on his head, Luke also decides it's a place to make his fortune.

Mr. Manchevski suavely shuffles his various narratives, sometimes smoothly presenting the juxtaposed tales and on other occasions cutting violently from one story to another. The literal violence — gun battles and punches detonating all over both stories and leaving a spray of intentional confusion — is staged with bracing clarity.

When Luke arrives in Macedonia, the screen is deluged with hot, bright desert colors that are oddly soothing to him given the foreign locale. The director signals that he is as unreliable a narrator as Angela because communicating emotion is more important than relaying facts in "Dust." He wants to convey the sense of being torn, which both Luke and Edge feel. Edge is hustling for money because a pair of thugs he owes are slowly — and happily — breaking parts of his skeleton piece by piece until they're repaid.

Mr. Manchevski demonstrates his gifts as a visual stylist and a filmmaker in command of the technical aspect of the medium. The constant onslaught of information — sounds and pictures — quiets down, and by the end everything makes sense, to the extent that it needs to. (He even uses howls of despair and pain as transitions.) The scenes that act as triggers to propel us into the dual stories work amazingly well.

"Dust," which opens today in New York and Los Angeles, almost has the feel of a spaghetti western made by Bryan Singer, who demonstrated the same superlative skills of legerdemain in "'The Usual Suspects,'" in which the point was also to keep the audience off guard and consistently move the balance of power among the protagonists.

But Mr. Singer recognized that the best way to such mastery of craft was in a plot that didn't seek to make emotional demands; his film was essentially an urban legend told over a campfire, with pieces added for spice just when the audience thought it knew where the film was headed.

Mr. Manchevski employed a similar splintered-storytelling approach to insinuate the plot of his ingeniously realized "'Before the Rain,'" in which the slivers of apparently haphazardly scattered plot all came together. (In that film the Godardian cubist style was buttressed by titles that acted as chapter headings.)

"Dust" takes this ghost story approach while simultaneously trying to limn a film rife with dovetailing displays of devices like parallels and metaphor, trying to use all these elements to explicate character. Both Luke and Edge undergo a series of tests, obstacles they must conquer to understand what they are, and are not.

Luke's baptism of faith comes in his time with Neda (Nikolina Kujaca), a pregnant peasant angel in Macedonia, and his attention to her is eventually tangled with another skirmish between Teacher's forces and his opponents. The scale is almost as biblical as the Scripture quoted by the underwritten, and overaccented Elijah. Mr. Wenham rises to the challenges of material that requires his growth to come in a profusion of stages.

Edge's trial pushes him to overcome selfishness, but the presence of Angela in his life is also a parallel. It is overly convenient, and such an underexplained mystery that it never makes any sense. There's enough culture clash that "Dust" doesn't need the equivalent of a Zen koan.

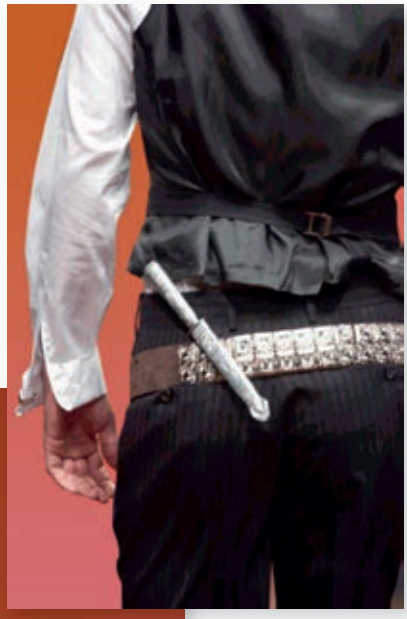
COW BOY MODERNO

Un film ambientato in diverse location dal West all'Est Europa di fine secolo

Appariva così la sfilata di Cerruti 1881 presentata lunedì a Milano nell'ambito della settimana della moda. In effetti dalla casa di moda hanno spiegato che la collezione è stata realizzata proprio pensando a una pellicola proiettata a diverse velocità e dal film **"Dust" di Milcho Manchevski** è stato ripreso il concept di una collezione che ha fuso passato e presente. I protagonisti della sfilata sono stati tanto eroi buoni - vestiti di tonalità speziate - che personaggi cattivi – con addosso colori neutri e color sabbia. Gli abiti, disegnati da Adrian Smith, sono stati presentati tanto nella versione modellata, che nei volumi più ampi e comodi. E per il giorno anche pantaloni da pistolero del Western ripensati in tessuti moderni e colorati e magari abbinati a giacche eleganti e maglie da cow boy. A dominare la scena tanto blu notte, ma anche colori come il tamarindo, l'arancione bruciato ed il nocciola. A partire dalla collezione del prossimo anno tutto sarà firmato Cerruti 1881. Le diverse linee saranno invece tra loro contraddistinte da un'etichetta nera con un diverso tratto colorato (grigio, cobalto o arancio per la prima linea per quella a diffusione e quella sportwear).

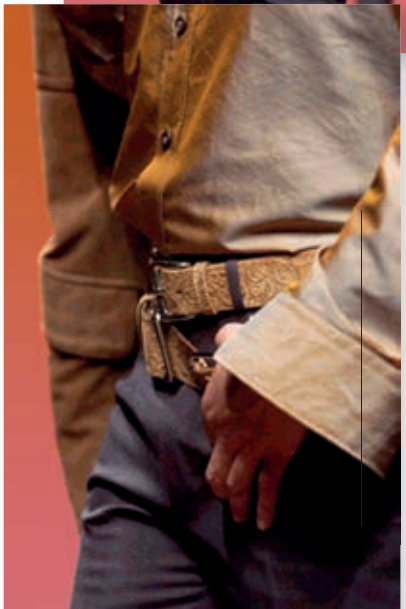
"Il restyling del marchio - hanno spiegato dalla casa di moda - è un vero e proprio ritorno all'essenza dei valori di casa Cerruti racchiusi e rappresentati da una cifra 1881".

A margine della sfilata l'amministratore delegato del gruppo Fin.Part, che controlla la casa di moda, Gianluigi Facchini, ha dichiarato che la finanziaria sta puntando sempre più a focalizzarsi sul rilancio di Cerruti e di Pepper. La holding ha invece trattative in corso per dismettere le calzature (dopo che venerdì scorso è stata annunciata la cessione di Maska) e per realizzare una scissione della controllata Frette.









Cowboys ride again in a bad world

By Matthew Temple

Published: May 21 2004 17:58

Though John Wayne dismissed Westerns as fashion vehicles - "You can wear a blue shirt, or, if you're down in Monument Valley, you can wear a yellow shirt" - the catwalk embraces the genre, albeit more Butch Cassidy than Rooster Cogburn. Or even, in the case of **Cerruti**, the Balkan Western ***Dust* by Milcho Manchevski**, who chronicled a demythologised Wild West: "The good were good and the bad very bad. No *Hamlets* there." The film is "more metropolitan and intellectual", says Cerruti 1881's Pier Davoli, themes reflected in the collection. Elegant-rugged Sundance suits, gunslinger coats and holster-like man bags all in dustbowl colours evoke *High Noon* meets high style. But Davoli insists Cerruti's cowboy wears the "form and colour of the Wild West without being tied to the traditional concepts portrayed in American movies". His hero isn't Wayne; it's Clint Eastwood, *il mascalzone* (the scoundrel): "A symbol of life without fear."







Movie!

Pick up!

7/9 TOKYO Walker

■今週の映画







Pick up!

奇妙な映像の活力に満ちた「人間の存在」を問うミステリー

「ビフォア・ザ・レイン」('94)で鮮烈なデビューを飾った、ミルチョ・マンチェフスキー監督の第2作。ベネチア国際映画祭で10冠に輝くなど高評価を得た前作よりも、本作の方がおもしろい。

映画は、現代のNYで幕を開ける。自分のアパートに押し入った強盗を銃で逆に脅し、ひとりの老女が"伝説"を語りはじめる。20世紀初頭、アメリカ西部からパリを経て、革命に燃えるマケドニアへと舞台は移動する。ストーリーの主軸は、ひとりの女をめぐる2人のアメリカ人兄弟の確執で、使い古された他愛もないテーマであるが、その語り口は強烈なオリジナリティに満ちている。

引用する真面目な弟イライジャが、同じ女性に恋をした、やがて弟が女と結婚し、いつしか兄は盗賊から姿を消し(理由は後ほど明かされる)、バルカン半島に渡って貧金稼ぎとなっていた。多額の賞金が賭けられたマケドニア人革命家の指導者"教師"の首を狙って…。

「マケドニア革命は、アメリカ西部やメキシコ革命と視覚的に類似している」というマンチェフスキー監督だけに、映画には西部劇のスタイルが色濃く反映されている。食べ物にたかる大群のハエ、ヘラヘラと笑うハイエナのような敵軍兵士たち、名銃"モーゼル・ミリタリー"の登場、人間の腕をイヌがくわえて走るショット…。その是非はともかく、おなじみのシーンが詰め込まれていて楽しめる。

一方、時折挿入される白黒による前衛的なイメージの映像の数々は、語り手である老女、聞き手である強盗、"伝説"のなかの兄弟、そしてマンチェフスキー監督自身のいずれかの心理状態を表しているだがその選択は、映画を観る者、すなわち私たち個人の意志に委ねられているのである。なぜなら、それが「自分が存在しなくなった時、その声はどこに行くのか?」と問いかけるマンチェフスキー監督に対する回答となりえるからだ。

兄弟の運命は、そして老女の正体は? 時空を超越したミステリーとロマンス、そして西部劇までもが結びついた奇妙な映像の活力にあふれた一編だ。(杉森直行)

"物語ること"に挑みつづける気鋭ミルチョ・マンチェフスキー

人間が"存在"した軌跡を物語り、受け継いでいきたい

世界中の映画祭で賞賛を浴びたデビュー作「ビフォア・ザ・レイン」から7年。マケドニア出身の奇才マンチェフスキーは、第2作となる本作で、NYとマケドニア2つの地を舞台に、100年もの時空間を超える壮大な人間ドラマを構築した。

「タイトルは"DUST TO DUST"(塵は塵に)、"ASH TO ASH"(灰は灰に)から用いた。自分たちの死後、人類は歴史になにを残すのか、記憶を残すのか、子孫を残すのか。それを訴えている。問題は、人間が存在した軌跡としての"物語"を、いかに受け継いでいくかなんだ。「ビフォア~」でも描いたが、人間は悲惨な事件の影響を受けやすい。その危険性を回避できれば。民族紛争は、政治的、地理的な理由にされることが多いが、それは大義名分。団体より個人の問題に焦点をあてるべきだし、個人それぞれの愛や憎しみにこそ興味がある。そうした"物語"を語っていきたいんだよ」



PROFILE

59年、マケドニア生まれ。米の大学で映画制作を学び、卒業後は音楽クリップやドキュメンタリーなどを制作。94年「ビフォア~」で鮮烈なデビューを飾る



(前作を観る!)

「ビフォア・ザ・レイン」'94 115分 英、仏、マケドニア 大映 ~10,000

3つの恋愛ドラマを軸に、マケドニアとロンドンで全場人物が巧みに交錯する

ダスト

7/13(土)~

劇場INDEX 恵比寿ガーデンシネマ (P167恵比寿1)

STAFF&CAST 監:ミルチョ・マンチェフスキー:クリス・アウティほか:デビッド・ウェンハム ジョセフ・ファインズ エイドリアン・レスター アンヌ・プロシェ ニコリーナ・クジャカ ローズマリー・マーフィー (01英、独、伊、マケドニア/松竹) (www.stochiku.co.jp/cinema/dust/)

Story

2000年、NY。借金取りに追われる黒人青年エッジ(E・レスター)が盗みを目的に、あるアパートに侵入。だが、逆にその部屋の住人である老女アンジェラ(R・マーフィー)から銃をつきつけられ、話を無理やり聞かされる。それは、100年前のアメリカ西部に生きた兄弟、ルーク(D・ウェンハム)とイライジャ(J・ファインズ)の壮絶な半生だった。

Movie Walker 上記「ダスト」で撃墓からセリフを引用する純真なイライジャに扮したジョセフ・ファインズ。新作の人間ドラマ「ルター」は、ルネサンス時代に実在した宗教革命の先導者、マルチン・ルターの半生を描く物語。一介の神父が権力の弾圧にも負けず、信仰への真摯な姿勢を訴えつづける人物役で、またもや信仰心の強い男を演じている。

Il cineasta macedone: «La Nato due anni fa ha fallito ma ora dobbiamo avere fiducia»



INCONTRO Parla Milko Manchevski. Il suo «Dust» ha aperto ieri sera la rassegna

«Viviamo nel West»



ALESSANDRA DE LUCA



IL FILM In «Dust» il regista ha voluto strafare. Troppa violenza gratuita

Una storia esagerata

FRANCESCO BOLZONI



In alto, il cast del film «Dust» del regista macedone Milko Manchevski, a fianco, un primo piano del protagonista Joseph Fiennes, sotto, l'attore Gerard Depardieu durante le riprese delle lettere d'amore di Napoleone Bonaparte

ITALIA IN GARA Delude «

Bertolucci

VARIETY

Romance woes Venice; 'Dust' busts

SEPTEMBER 4, 2001 | 06:28PM PT

Auds embrace 'Wedding,' 'Mama'

David Rooney (http://variety.com/author/david-rooney/)

VENICE — Breaking a six-year trend of Hollywood domination, the return of a European production to the Venice Intl. Film Festival's prestigious opening night slot should have been a local industry celebration.

Instead, the Aug. 29 world premiere of "Dust" provided a seriously underwhelming sendoff for the grande dame of Euro fests' 58th edition.

Demonstrating that the sophomore curse can be a powerful malediction, Milcho Manchevski's return to the Lido proved a far cry from the Macedonian director's debut here in 1994 with "Before the Rain," which walked away with the Golden Lion and went on to earn an Oscar nom for best foreign language film.

Violent reaction

The violence, brutality and misguided aims of the blood-drenched Balkan Western attracted few defenders on the Lido.

But sex, romance and family conflict had audiences applauding in two entertaining entries that unspooled during the opening days, both of which are the kind of commercial comedy-dramas rarely seen in fest competitions.

stopklatka.pl

Surrealistyczny western wysokiej klasy

Reżyser Milcho Manchevski okazał się uzdolnionym żonglerem – z wielką wprawą żongluje tutaj konwencjami, stylami i gatunkami filmowymi. Z tego iście cyrkowego popisu powstała produkcja, która w wyjątkowy sposób absorbuje widza, przedstawiając mu złożony świat surrealistycznych wizji mieszających się z rzeczywistością.

„Proch i pył" opowiada dwie, przenikające się historie. Akcja jednej toczy się współcześnie, natomiast drugiej przenosi nas do początków XX wieku. Rabuś imieniem Edge, okradający właśnie dom samotnej staruszki, zostaje przez nią wzięty na zakładnika i zmuszony do wysłuchania pewnej opowieści. W tym momencie reżyser zmienia scenerię i z Nowego Yorku przenosi widza na Dziki Wschód do Macedonii – zaczyna się historia dwóch braci, którzy mimo, iż się kochają, w pewnym momencie stają się śmiertelnymi wrogami. Luke jako najemnik stara się uciec od przeszłości, natomiast uduchowiony Elijah ściga brata, aby dokonać na nim zemsty.

Możecie mi wierzyć, że jest to jedynie uproszczony zarys fabuły trwającego nieco ponad dwie godziny seansu, w ciągu którego publiczności prezentowany jest spektakl przemocy, zwrotów akcji i surrealistycznych wizji. Rytm tego filmu jest bardzo nierówny – reżyser przedstawia widzowi wysokiej jakości sceny walk, aby zaraz zwolnić tempo i delikatnie wpłynąć na wody kina kontemplacyjnego. Manchevski postarał się jednak, aby żaden ze stylów prowadzenia narracji nie dominował, zachowując przystępną dla publiczności równowagę.
To, co przyciąga w „Prochu i pyle", to zauważalny dystans twórców, do ukazywanych wydarzeń. Wiele scen miejscami ocierających się o kiczowatość, traktowanych jest z przymrużeniem oka, co pozwoliło zaimportować do obrazu nieco ironicznego, zabawnego humoru, który najwyraźniej daje o sobie znać we fragmentach rozgrywających się we współczesnym Nowym Jorku.

„Proch i pył" nie byłby filmem godnym polecenia, gdyby nie umiejętny montaż, którego efekty widoczne na ekranie kina wręcz olśniewają. Momenty płynnego przenikania się elementów świata realnego i wyimaginowanego niezwykle dobrze się ogląda, zwłaszcza, że często mają humorystyczne zabarwienie. Jest jednak jedna rzecz, która może wpłynąć na niekorzystny odbiór tej produkcji – wspomniany wcześniej czas trwania seansu. Dla widzów, do których specyficzny styl filmu Manchevskiego nie przemówi, obraz może się wydać męczący i przydługi.

Nie zmienia to jednak faktu, że zwolennicy niekonwencjonalnej twórczości będą się na „Prochu i pyle" świetnie bawili, zwłaszcza, że oferuje on nie tylko wiele atrakcji wizualnych, ale także i bardzo dobre aktorstwo, przekonująco zbudowane, niejednoznaczne postacie i neowesternowy klimat, którego przyznam, że z przyjemnością zasmakowałem.

Maciej Andrzej Szydłowski

L'ECO DI BERGAMO

Data 09-04-2002
Pagina 47
Foglio 1

CINEMA Il presente e il passato si intersecano continuamente nella storia di due fratelli nel dramma della guerra

Un western tra New York e Macedonia

Il regista Manchevski (Leone d'Oro nel '94) firma una pellicola «cubista»

Un puzzle. A film visto (due ore e dieci minuti), lo spettatore deve ricomporre le «tessere» del mosaico e cercare di capirci qualcosa. Non senza sforzo.

Sì, perché qui si racconta una lunga storia che va dalla New York di oggi al selvaggio West di ieri e, soprattutto, alla Macedonia in guerra (spietata) contro i Turchi. Il presente e il passato si intersecano di continuo in una narrazione che, non a torto, è stata definita «cubista». Come un quadro di Braque, insomma. Conseguentemente anche il colore si stinge a tratti nel bianco e nero e forse non è casuale che la collocazione della vicenda a-prospettica abbia come sembiante principale l'inizio del Novecento, momento cardine del cubismo pittorico.

Il macedone di New York Milcho Manchevski, che già aveva stupito col disarticolato trittico di *Prima della pioggia*, Leone d'oro ex-aequo alla mostra di Venezia 1994, torna a sorprendere, forse un po' anche a bluffare, con una struttura eccessivamente frammentata, con ricorso a marchingegni espressivi assortiti, come appunto il riformarsi bianco e nero, l'uso di sovrimpressioni incrociate e dei ralenti.

La storia di due fratelli che si odiano e poi si amano, quando una sta per morire, comincia nella New York d'oggi con un'anziana signora, Angela, che sorprende in casa un ladro di colore in cerca di monete d'oro scomparse, riesce a immobilizzarlo e a costringerlo ad ascoltare la sua narrazione. In fondo alla quale si saprà dove è nascosto il tesoro, da dove proviene e perché. Il racconto continua in ospedale, dove la vecchia signora viene ricoverata d'urgenza per infarto, e conclusa dal ladro che nel frattempo è diventato come un figlio per la sua preda malata e ha trovato per conto suo le monete nascoste.

Questa però è soltanto la cornice. Dentro c'è il quadro fatto di morte e sangue, combattimenti feroci, esplosioni di odio, nemici da ogni parte. Luke e Elija (David Wenham e Joseph Fiennes, piuttosto impersonali) sono i due fratelli che percorrono dapprima le vie del West con cinturone e pistole e poi, stesso cinturone e stesse pistole, la polvere (dust) infuocata della Macedonia in guerra.

Sono uno contro l'altro perché, situazione topica dei western, divisi dall'amore per la stessa donna, estratta da Elija da una casa di piacere, da lui sposata e subito concupita da Luke. Nel purificatorio, alla fine di più stolettate di cui si perde il conto, nasce una bambina i cui vagiti si mescolano alla polvere (dust) degli spari.

Che sia un segno di speranza? Il cinéfilo Manchevski non si perita, nel coacervo delle immagini, d'omaggiare i suoi maestri, che sono il Sergio Leone degli western all'italiana, il Cimino di *I cancelli del cielo*, in parte lo Scorsese di *New York Stories* e, ancora in parte, poiché nel film non mancano estemporanee esplosioni balle, il Lelouch di Un altro uomo, un'altra donna.

Ma c'è qualcosa che va messo ancora a punto, ed è la misura. È vero che le guerre di misura non ne hanno ma per cercare di capirle - se capirle è possibile - ci vuole.

Franco Colombo

DUST
di Milcho Manchevski
con Joseph Fiennes, David Wenham, Adrian Lester, Anne Brochet, Rosemary Murphy, Vera Farmiga.

Non era pronto per il o secolo e il o secolo non pronto per lui

non aveva mai ucciso nessuno senza motivo

to con cui muoveva il grilletto era più veloce del suo cervello

Sapeva uccidere più di quanto sapeva amare, però

WESTERN Joseph Fiennes, il protagonista del film realizzato dal regista macedone Milcho Manchevski





VARIETY

Review: 'Dust'



AUGUST 29, 2001 | 03:42PM PT

Seven years after sharing the Venice Golden Lion for his debut feature, "Before the Rain," Macedonian auteur Milcho Manchevski is back with "Dust," his highly problematic sophomore effort. Essentially a Euro Western, spectacularly lensed in Macedonia, film borrows freely and unwisely from superior predecessors in the genre, while struggling to explore interesting themes involving the personal legacy we hand down to our descendants.

Los Angeles Times | ARTICLE COLLECTIONS

← Back to Original Article

Movies | MOVIE REVIEW

Universality of bloodlust and excess in an unusual west

'Dust' stretches to set a visually gripping but unrealistic and overtly violent gun-slinging showdown in Macedonia.

August 22, 2003 | Kevin Thomas | Times Staff Writer

"Dust" is a bust, a big bad movie of the scope, ambition and bravura that could be made only by a talented filmmaker run amok. Macedonian-born, New York-based Milcho Manchevski, whose first film was the elegiac 1994 "Before the Rain," attempts a Middle Eastern western, a fusion suggesting the timeless universality of chronic bloodlust. It's a potent visual idea, full of darkly amusing irony but undercut by wretched excess, underdeveloped characters and a queasy mix of sentimentality and violence. Its framing story, while absolutely a stretch, is far sturdier than its flashback, in which three central figures are never more than mere ciphers. It has energy and cinematic flourishes to burn, but its savagery is so incessant that the film is ultimately merely numbing when it aims to be wrenching.

An elaborate tracking shot commences in a seedy New York street at night and climbs to the window of a small, cluttered apartment. Inside, a young burglar, Edge (Adrian Lester), is ransacking the place with little reward and increasing angry frustration when he comes upon Angela (Rosemary Murphy), an ailing, elderly woman in her bed, lying in darkness and surrounded by countless medicine bottles. Edge seriously underestimates Angela's sharpness and capacity for self-defense; the upshot is that she tempts him with allusions to a stash of gold coins to get him to listen to her spin an incredible tale.

Once the screen goes a luminous, hazy black-and-white to suggest the past, it's clear that in the flashbacks there will be no ordinary western unfolding, for "Cherry Orchard" is the least likely name for a brothel of the Old West, with nary a Madame Ranevskaya in sight -- nor a virgin for the picking, for that matter. A popular regular, the gunfighter Luke (David Wenham), brings along his Bible-quoting younger brother, Elijah (Joseph Fiennes), so that his favorite, Lilith (Anne Brochet), can initiate Elijah into manhood. So taken with Lilith is Elijah that he promptly marries her, inflaming Luke's jealousy to the extent that enmity between the brothers drives Luke to Europe, where in Paris he sees a primitive newsreel reporting the fall of the Ottoman Empire and images of Macedonia overrun by savage hordes of bounty hunters, their most lucrative target a Macedonian revolutionary leader called Teacher. Luke sets off to nab the Teacher, lunging into a torrent of bloodshed and slaughter, intensified by invading Turkish forces. For reasons of his own, Elijah pursues Luke to Macedonia for a standoff.

Manchevski cuts furiously between past and present, and the implication that Angela may be embellishing Luke's exploits could be amusing had Manchevski given Luke and Elijah any dimension or personality and not wallowed in nonstop violence. This is not to say he exaggerates the horrors of this or any subsequent Balkan uprising. That Atom Egoyan's eloquent "Ararat," which has some virtually identical images, approaches the Turkish genocide of the Armenians indirectly makes Egoyan's tactic seem all the more powerful in its effect compared with Manchevski's head-on bluntness.

That acerbic, fearless Angela could have such a potentially transforming effect on the brutal Edge seems a sentimental stretch. But the talents of Murphy, whose screen appearances are infrequent, and young Lester make Angela and Edge's relationship more persuasive than it has any reasonable right to be. (Only at the film's climax is it revealed how Angela is connected with Luke.)

Murphy is unquestionably the film's star and major character, and she is a glory even if the film is not. Had Manchevski given the same kind of substance and weight to Luke and Elijah he could have achieved a balance between past and present, a major drawback of the film along with its excessive violence. Under such circumstances there's little incentive to consider the film's allegorical implications and various allusions.

"Dust" is a great-looking film of vast scope, and cinematographer Barry Ackroyd brings it a rich texture and bold panache, which could also be said of David Munns' imaginative and detailed production design and Kiril Dzajkovski's score. The passion, free-spiritedness and vision that Manchevski brings to "Dust" makes his self-indulgence all the more depressing.

Roderick Coover

History in *Dust*
An Interview with Milcho Manchevski

Dust (2001), Macedonian filmmaker Milcho Man- chevski's second feature, is an anachronistic and iconoclastic crosscultural "baklava Western" that ex- plores what happens when West meets East in the vi- olent history of the Balkans. The film takes viewers on a wild ride across time and space that begins in con- temporary New York City, goes back to the American Wild West, and then to the Macedonian revolution of 1903, where two American cowboys find themselves caught up in a battle between Macedo- nian revolution- aries, Greek and Albanian bandits, and the ruling Turk- ish military. *Dust* opened at the Venice Film Festival in 2001 and has since spurred essays, articles, and even a major conference. The film offers one of the first cin- ematic presentations of regional history from a Mace- donian perspective. Incorporating the filmmaker's historical research, it paints a visceral and violent pic- ture of how alliances between the Turkish oppressors and Greek clergy, and terrible acts committed by Al- banian and Greek bandits, shaped Macedonia's history and sense of identity. The film was made inde- pendently with European funds following Manchev- ski's falling out with Miramax over control of the picture and, despite its Western themes and interna- tional recognition, it had difficulty finding American distribution. It was only introduced to a few American markets in 2003, when Lion's Gate purchased the U.S. distribution rights.

Roderick Coover

History in *Dust*





Left: the filmmaker; Right: Nikolina Kujaca and Davis Wenham in *Dust*.

Dust (2001), Macedonian filmmaker Milcho Man- chevski's second feature, is an anachronistic and iconoclastic crosscultural "baklava Western" that ex- plores what happens when West meets East in the vi- olent history of the Balkans. The film takes viewers on a wild ride across time and space that begins in con- temporary New York City, goes back to the American Wild West, and then to the Macedonian revolution of 1903, where two American cowboys find themselves caught up in a battle between Macedonian revolution- aries, Greek and Albanian bandits, and the ruling Turk- ish military. *Dust* opened at the Venice Film Festival in 2001 and has since spurred essays, articles, and even a major conference. The film offers one of the first cin- ematic presentations of regional history from a Mace- donian perspective. Incorporating the filmmaker's historical research, it paints a visceral and violent pic- ture of how alliances between the Turkish oppressors and Greek clergy, and terrible acts committed by Albanian and Greek bandits, shaped Macedonia's history and sense of identity. The film was made inde- pendently with European funds following Manchev- ski's falling out with Miramax over control of the picture and, despite its Western themes and interna- tional recognition, it had difficulty finding American distribution. It was only introduced to a few American markets in 2003, when Lion's Gate purchased the U.S. distribution rights.

Dust is a long-awaited successor to Manchevski's Oscar-nominated debut feature, *Before the Rain* (1994), which presented a tragic set of stories about love and violence in modern Europe. In the wake of an infa- mous outburst of violence in Macedonia, the seg- mented narrative of *Before the Rain* follows three love stories that take place in war-torn Macedonia and far away in London. In both features, Manchevski uses diverse characters and a fragmented narrative structure to create a mosaic in which the details of history are subjective, contradictory, and illusory, and recollec- tions are repeatedly altered to suit the desires of the storytellers or the narrative structures of the stories that they want to tell. In *Dust*, Manchevski carries this ap- proach to abstract and surreal dimensions. The histo- ries that the characters present seem to change at whim, and the characters even insert themselves into events that would have occurred long before they were born. The surreal qualities of their sto- ries are enhanced by dream sequences, bizarre anachronisms, faux archival recordings, and strange settings. Manchevski also com- bines black-and-white and color film to play with au- dience expectations about what is past and present. In these ways, the filmmaker intentionally undermines "a basic author-viewer contract," as Manchevski describes it, "that the film will maintain a unified tone and sur- face like an old-fashioned painting."

The Macedonian-born Manchevski studied film in the U.S. at the University of Southern Illinois and is now a professor in the Graduate Film Program at New York University's Tisch School of the Arts. Man- chevski, who has also created performance works, paintings, documentary photo exhibits, and written novels and stories, frequently draws on visual and lit- erary models for his cinematography. In *Dust*, he moves between painterly styles, saturating some scenes in the textures and colors of dust and blood, while mak- ing other scenes sparse. The filmmaker also plays with the authority of documentary photography; in *Dust*, photos are records of a past which, as the stories unfold, we realize might never have happened. The photographs are only as true as the tales in which they reside. Audiences enter Manchevski's world of *Dust* as intruders. The film begins with a break-in: Edge, a young criminal, searches through a dark apartment for loot, but instead finds a gun-toting old woman named Angela, whose quickness on the draw already suggests an unusual past. Holding Edge at gunpoint, Angela tells a story of two brothers, Luke and Elijah, who live in the Wild West around the time of Angela's birth. After Luke sleeps with his brother's wife, he flees to Mace- donia (then under the rule of the Turks as a part of the Ottoman Empire), where he becomes a bounty hunter and pursues a revolutionary warrior known as "The Teacher." Elijah pursues Luke. Arriving in 1903 Eu- rope at the end of the cowboy era, they are characters caught out of time.

Despite his faithfulness to his research, Man- chevski says he is more concerned with how differing versions of the same past are constructed (and what they tell us about the individuals caught in such mo- ments of conflict) than with any particular historical or political overview. He questions the nature of cine- matic evidence: "Once I set the film where I set it, I felt it was my responsibility to portray the times and the human elements—behavior, language, costume, rela- tionships, attitudes, body language—with as much ac- curacy as possible, since, for better or worse, film is way too often taken as a record of the times. Sort of the way paintings and frescos were treated hundreds of years ago—people thought, if we see it painted here, it must've happened. So, the paintings were used to tell a lot of lies."

Manchevski mixes old photos, film clips from the silent era, and faux historical clips he has created, to show how history is an anachronistic product of the imagination. In one scene, Luke unknowingly steps between a movie projector and the screen to become a spectacle of the fading world of the Wild West from which he comes, and in another scene, he reappears almost 50 years after his death to haunt his aging brother. Viewers soon discover that Angela is an unre- liable narrator who will place herself in scenes occur- ring before she is even born. Her subjectivity helps draw into question the value of archival evidence in judging the past. Historical referents are continually mixed, remixed, and altered in the act of storytelling: events are comically and tragically exaggerated, and at times even retold with entirely different endings.

By way of Angela's tale-telling and through the adventures of two American gunslingers, Manchevski offers a distinctly Macedonian perspective of Balkan history. Viewers enter into what Manchevski repre- sents as a heroic (if also tragic) period in Macedonia's struggle for independence, violently quashed by the Turkish, Greek, and Albanian players in the region. Their violence is widespread and indiscriminate. The groups of bandits and bounty hunters seem to attack each other as much as the guerrilla fighters they are meant to be pursuing, resulting in, literally, a bloody mess. This violence is equaled only by the fighting between the Turkish soldiers and the revolutionary warriors; the Turkish responses to guerrilla attacks are ruthless. Manchevski shows the Greek complicity with the brutal practices of the Turks; an Orthodox priest even accompanies the Turkish major during one of the film's most violent scenes. Meanwhile, only one neg- ative image of "The Teacher" moderates the Mace- donian's otherwise heroic image, and the other Macedonians are shown as noble but powerless. Yet out of this free-for-all come unexpected discoveries as the protagonists make choices about how to sur- vive and what to fight for; mercenary ambitions are challenged by acts of brutal violence, courage, and love.

Film Quarterly, Vol. 58, Issue 2, pages 2–6. ISSN 0015-1386, electronic ISSN 1533-8630. © 2005 by The Regents of the University of California
All rights reserved. Please direct all requests for permission to photocopy or reproduce article content through the University of California Press's Rights and Permissions website, at www.ucpress.edu/journals/rights.htm.

In the frame story, Angela becomes a kind of mother figure for Edge, just as she is also mother to the story. When her health falters, Edge cares for her, and eventually adopts her story as his own, carrying it forward to a new generation. *Dust* is a story about brotherly love, in this case of love gone wrong, cor- rupted by Luke's ultimately tragic act of having sex with his brother's wife. In Macedonia, *Dust* also be- comes a story about selfless love, and about societal or patriotic love. But perhaps *Dust* is most signifi- cantly a film about Manchevski's love for the act of storytelling, which passionately endures despite vio- lence and loss.

RODERICK COOVER: Dust *is a film about storytelling and history that takes place in worlds not usually thought of together—contemporary New York City, the American Wild West, and the Macedonian revolution. What did you learn from the contrasts between those different worlds?*

MILCHO MANCHEVSKI: Contrast is good. It's good for drama, and good for art. I learned that there is more in common than you would think, and this is probably the result of our need to create little or big clichés, since life seems to be easier to explain away that way. In ad- dition, in *Dust* I was aiming for a story which incor- porates the structure of the story itself as a crucial element of the story.

On paper, Macedonia under Ottoman rule and the Wild West sounded like an outrageous combination, but when I started doing the research and then filming, the two places felt like they could go together. The original inspiration came when I saw there were common elements in the iconography of the Macedonian revolution at the turn of the century that are visually similar to that of the Wild West and of the Mexican revolutionaries and bandits, with their long beards, ban- doliers, and white horses. It is as if they all shopped in the same boutique. The warriors seemed to draw on many of the same ideals of a warrior code, at least visually.

I discovered things that seemed surreal when seen through the eyes of somebody who frequently watches Western movies, things like the fact that Billy the Kid was from Brooklyn, the fact that cowboys and Indians rarely fought because by the time the cowboys came into being there weren't many Indians left in the area—Texas and Oklahoma—or the fact that General Custer was one of the worst students ever to attend West Point.

In doing research, I also discovered that there were actually Americans coming to Macedonia. The Amer- ican writer Albert Sonnichsen, who had previously been in the war in the Philippines (like an earlier and lesser-known John Reed), fought in the Macedonian revolution for a period of six months and returned to San Francisco to write a book about it called *Confes- sions of a Macedonian Bandit*. He even carried a cam- era with him, and traded processing chemicals with the leader of the rebels. Sonnichsen (or a nastier ver- sion of him) could be the prototype for Luke, had not Luke been written before I found out about him. Re- ality did its best to support this piece of fiction. Con- temporary New York felt like the right third side of the triangle—it is equally different from each of the two. On a more personal level, all three are integral parts of who I am.

What happens as the story of a battle between broth- ers in the Wild West is told in the East, in Macedonia? The only difference is the fact that both brothers are away from home. When you are in a familiar environ- ment it is softer. There in Macedonia, the brothers' con- flict became harsher. Placing the archetypes in new contexts means questioning them as elements in how you tell a story. They can become richer, or they can de- flate. It is sort of like a Robert Rauschenberg print: a piece of it could be found-art and another piece made from a photograph, some of it is an actual brushstroke, but what really matters is what these pieces tell you as a whole—when you step back—rather than what they tell you on their own.

However, I think all films are about people and not about the grand ideas underpinning the films. This be- came a film about a very old woman, almost 100 years old, telling a story—and we don't know how much of it she is making up—about a thief who is, in a way, us (the listener), about two brothers in the Wild West who travel to Macedonia, about an immigrant prostitute, about a revolutionary, and about his pregnant wife. *Dust* is about the thirst to hear stories and, more im- portantly, to tell stories. We seem to learn a great deal about how to behave from the stories we hear in life.

Edge is us, the viewer. He is also the character who changes the most. In the process of storytelling, An- gela becomes the mother to Edge and to the narrative. She doesn't have any children, but the story is hers. She adopts the thief as if to pass her story on in the few days she has left. In both *Dust* and *Before The Rain*, the women are the strong characters despite the male posturing and guns. The women support the in- frastructure of what is going on. Just as in life. Edge is the listener of the story who then takes it on as his own. The story is a virus, I guess. You give it to someone else and change it in the process. Edge is us.

At first Edge shows ambivalence to the past Angela talks about. His ambivalence seems to reflect that of the audience, who must learn the value of history.

There is incredible resistance to hearing history today. I don't know whether it was that way 100 years ago. But today history is almost a dirty word. Somehow anything older than the moment now is not interest- ing, is not cool, is not sweet. It goes with being more selfish, less embarrassed. I find that sad. Research is so much fun and at the same time it can be really dirty, perverse, unexpected, and yet somehow true. It can confirm what Tolstoy said: "History would be a great thing, if it were only true."

In Dust *there are different approaches to storytelling, including the use of surrealistic images, movements across history, and seeming anachronisms. At one point an airplane flies over the gunslingers, at another Freud appears as a side character.*

We cannot ignore the knowledge of new movements in art, pretending as if film is just technology. We can stay stuck in pseudo-realism, but then we cheat our- selves out of great possibilities. However, part of what we see in *Dust*, which seems surreal, is actually his- torical. Time has compressed itself, and it's only our perception of time that tries to separate the past into different drawers and files. The end of the Ottoman Empire still seems like the Middle Ages, we think the Wild West is the nineteenth century, the airplanes are twentieth century, and Freud, well, he's almost twenty- first century . . . but they all exist at about the same time. 1903 was the year of the first flight of the Wright brothers, it was when the Macedonian revolution against the Ottoman Empire happened, the time that the Wild West was just becoming history. That's the year that *The Great Train Robbery* was filmed. It is only a couple years after the Spanish-American War in Cuba, yet only four years before the first Cubist paint- ing and only five or six years before Freud came to visit America. So, all of this was happening at the same time.

It is just our perception of history that these events belong to different worlds—it is as if we have a need to turn things into clichés. Having said this, there is the additional compression of time because Angela, the storyteller, is a contemporary of the twentieth cen- tury; she was born at the beginning of the century, and she is nearing death at the end of it. There is also a lit- tle scene which takes place in 1945, just after the bomb was dropped on Hiroshima.

Film is ideal to play with time—on the most physical level you can convert time into space. One second of time becomes 24 frames—which is a length of space. Whenever you edit, you shuffle it in order to create the illusion of continuous time. In *Dust* I explored that basic effect, but while keeping it still playful and easy to watch. Because when I go see films I would like to think there is a silent contract be- tween the viewer and the filmmaker by which the filmmaker is not going to be too overbearing and I as a viewer am going to have fun while we go on this strange ride.

Is there also a political reason why you found it in- teresting or important to mix genres the way that you did?

The delineation of different cultures in our heads is very often only prejudice and racism. People are very similar and they behave in similar ways—it is only our fear and ignorance that speaks of "French this" and "Japanese that" and "Macedonian that." So in try- ing to confront and crash several genres, several places, and several times, I was hoping to awaken the critical eye in the beholder to the possibilities of trans- cultural similarities and prejudices in reading human behavior and art.

More importantly, I was also trying to work with a synthesis of what we've learned in storytelling so far. Perhaps film never fully tried to explore the roads pointed to by James Joyce, Marcel Proust, Schönberg, or Picasso and Braque, but we cannot ignore these ideas anymore, we cannot pretend we live in the nine- teenth century. Yet, that is precisely what most main- stream fi today does: stuck with a retelling of a cheap version of a nineteenth-century novel.

You show a great attention to fluids, which draws at- tention to the title of the film.

Well, the film is called *Dust* because there is no West- ern without dust and also because it asks, "What do we leave behind when we are gone?" There is a line in the film that says, "Where does your voice go when you are no more?" So, what do we leave behind? Do we leave children? Or photographs? Or recorded mov- ing images? Or stories? Or ashes? Dust? You will no- tice that the film is very dry. It is very yellow and very dusty. We used tons of dust and flour to get that look. That dryness was also a symbol of being alone, of being ashes. And, wherever there are moments of com- munal life or communal happiness, it happens around water—around a river or people who are washing each other. Being with someone is like being in water; it is comfortable and brings life. By contrast, if it is too dry, you die.

Dust *is a very violent film about a male world; men cause death not only to other men but also to the women they meet, which is something we saw in* Before the Rain. *How does this male aggression play out in Macedonia or, for that matter, in the contemporary story in the film?*

Ingmar Bergman says something like this: "Violence in film is a perfectly legitimate way of ritualizing vio- lence in society." I like seeing good, adult action- violence in movies. Not sadistic, passive violence. There is something exhilarating about action-violence precisely because it is the movies and not real life. I am terrified of any kind of violence in real life, but putting violence in film is a way of exorcising it. The violence in *Dust* also has a very strong counterpoint in the selfless actions and love that the film also shows.

On a smaller, purely cinematic level, action-violence presents such cinematic potential because it is very kinetic. There is so much movement—and there are many aspects as to how you can portray action-violence, including what happens to the characters just before and just after. The real issue is not what, but how. I find the portrayal of violence in movies questionable when it is treated as easy. Perhaps it is a question of what you are left with at the end of a violent scene or vio- lent film. Do you walk away with a complex feeling or a simple one?

When there is violence in a Schwarzenegger or Stallone film it is very easy and clean, which I think is problematic. People are shot, and then gone. The hero takes real pleasure in it. Unless you are shot in the brain or the heart you don't die on the spot, so what happens during those 20 seconds, or 20 minutes, or two days, while you are dying on the spot? Are you shocked? Do you cry? Do you puke? Do you curse? Do you beg for mercy? Do you get a hard-on? Do you think about the separation of church and state? What happens? When I see a guy stepping on a mine, flying through the air, then standing up and picking up his own arm with the other hand—and he's not even aware of the fact that it is his own arm he is holding—that is a different kind of thinking.

There also seemed to be a fluid movement between the conscious and unconscious—between the seemingly natural and the surreal. After people die, their spirits live on with the other characters for a period, or a character on the edge of death might enter briefly into some other world before returning to the world of the living.

Yes, it's fun to weave shadows and documents into one—again, as in a Rauschenberg print. It is the cu- mulative effect that counts, the overall tone, and not the elements. The jolt between different tones in the film (from a comic moment to pathos, from violent to absurd, from documentary to surreal) is more of a shock to the system, I believe, than the jolt one expe- riences between different genres within the same film. It is the shifts in tone, not the shifts in narrative, that dislodge us.

This is where *Dust* becomes difficult to the con- servative viewer: the shifts in tone are not something mainstream and art-narrative film endorse. On the con- trary, the tone is sacred. You should either laugh, or be scared, or be inspired: Don't confuse me.

Yet, because of my temperament, and perhaps because I consider film to be such a narrative thing, the free-wheeling and fluid movement between the document and the surreal, between the subconscious and the historical, are meticulously mapped out. They should feel like music, and the process of ini- tial creation is irrational, like when I listen to music, but the actual construction is a lot of hard building- work. . . .

At this point I feel like making a film would be worthwhile only for the process of writing. Shooting would be worth it only as observing in disguise, ob- serving how things are and how things do, rather than creating from the outside. I am very ambivalent about making films. I am not sure it is worth the trouble. On one level there is the pragmatic pressure because film is very expensive. It takes a long time to raise the money. It's technological, and there are a lot of people and a lot of egos involved in making a film. Since it seems so easy and so glamorous, film attracts some of the worst characters, people with the morals of Medusa.

On another level, there is the issue of having to tell a story in a certain legible way with certain types (and number) of characters and certain kinds of end- ings—even when you are not working in Hollywood. That's a lot of pressure on something that pretends to be a creative art. In actuality, we are all employed in the circus industry, and we pretend we are Shakespeares.

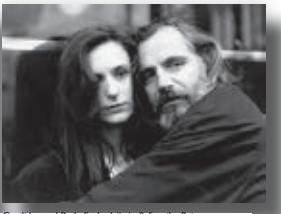
Roderick Coover is the author of *Cultures In Webs (East- gate),* an interactive CD-ROM about cross-cultural film and photography. He teaches in the Department of Film and Media Arts at Temple University in Philadelphia.

Dust is distributed on fi video and DVD by Lion's Gate Films (http://www.lionsgatefilms.com) and is commonly available at major video and internet outlets. Information about the film is available at the website, http://www.realitymacedonia.org.mk, and on Milcho Manchevski's own website, http://www. manchevski.com.mk, where readers will also find excerpts of Manchevski's fiction, photography, art, and links to essays and conference papers generated by his films.

Abstract Macedonian filmmaker Milcho Manchevski reflects on the nature of history, story-telling, and photographic evi- dence in a discussion of *Before the Rain* (1994) and his latest feature, *Dust* (2001/2003), a genre-crossing "Baklava Western" that explores what happens when West meets East in the violent history of the Balkans.

An Interview with Milcho Manchevski





Left: Labina Mitevska in *Before the Rain*; Right: Katrin Cartlidge and Rade Serbedzija in *Before the Rain*.

subjective, contradictory, and illusory, and recollections are repeatedly altered to suit the desires of the storytellers or the narrative structures of the stories that they want to tell. In *Dust*, Manchevski carries this approach to abstract and surreal dimensions. The histories that the characters present seem to change at whim, and the characters even insert themselves into events that would have occurred long before they were born. The surreal qualities of their stories are enhanced by dream sequences, bizarre anachronisms, faux archival recordings, and strange settings. Manchevski also combines black-and-white and color film to play with audience expectations about what is past and present. In these ways, the filmmaker intentionally undermines "a basic author-viewer contract," as Manchevski describes it, "that the film will maintain a unified tone and surface like an old-fashioned painting."

The Macedonian-born Manchevski studied film in the U.S. at the University of Southern Illinois and is now a professor in the Graduate Film Program at New York University's Tisch School of the Arts. Manchevski, who has also created performance works, paintings, documentary photo exhibits, and written novels and stories, frequently draws on visual and literary models for his cinematography. In *Dust*, he moves between painterly styles, saturating some scenes in the textures and colors of dust and blood, while making other scenes sparse. The filmmaker also plays with the authority of documentary photography; in *Dust*, photos are records of a past which, as the stories unfold, we realize might never have happened. The photographs are only as true as the tales in which they reside.

Audiences enter Manchevski's world of *Dust* as intruders. The film begins with a break-in: Edge, a young criminal, searches through a dark apartment for loot, but instead finds a gun-toting old woman named Angela, whose quickness on the draw already suggests an unusual past. Holding Edge at gunpoint, Angela tells

On unhappy endings, politics and storytelling. An interview with Milcho Manchevski

Richard Raskin

Milcho Manchevski has to date written and directed two feature films: ***Before the Rain*** (1994), which won thirty awards at international festivals, including Best Film in Venice, Independent Spirit, an Oscar nomination, and a place in The New York Times' book ***Best 1,000 Films Ever Made***; and ***Dust*** (2001), still unreleased. He has also made over fifty short films of various kinds (experimental films, documentaries, music videos, commercials), and has won awards for best experimental film (for "1.72" at the Belgrade Alternative Festival), best MTV and Billboard video (for Arrested Development's "Tennessee," which also made Rolling Stone magazine's list of 100 best videos ever). He is the author of a conceptualist book of fiction, ***The Ghost Of My Mother***, and a book of photographs, ***Street*** (accompanying an exhibition), as well as other fiction and essays published in ***New American Writing***, ***La Repubblica, Corriere della Sera, Sineast***, etc. Born in Macedonia, he now lives in New York City where he teaches directing at the Tisch School of the Arts at NYU.

P.O.V. No.16 - FILM & POLITICS

On unhappy endings, politics and storytelling.
An interview with Milcho Manchevski

Richard Raskin



Milcho Manchevski has to date written and directed two feature films: Before the Rain (1994), which won thirty awards at international festivals, including Best Film in Venice, Independent Spirit, an Oscar

'd like to start by asking about unhappy endings. It may be that my entire approach to this issue is wrong, but what I am most curious about is this: how can it be that a film that ends with the main character dying can leave the viewer feeling satisfied with the ending?

I don't know why and how that happens. But I know that it does happen. And probably it has to do with what we get out of a film as we leave the movie theater. Obviously we don't need the conventional "and they lived happily ever after" as the element that's going to leave us satisfied. I've never really thought about it specifically. It's more of an intuitive or an instinctive thing for me. When I do it, it's because it feels like this is the way a film should end.

In parenthesis, I could tell you for example that when I wrote the outline for ***Before the Rain***, Kiril - the young monk - was gunned down at the end of the first act. But somehow as I started writing the script, it just didn't feel right… it's as if he wanted to live so much independently of my desire to kill him, that he just refused to die; so I let him live.

I don't know what it is. To me, it's like when you're listening to Mozart's ***Requiem***. It's immensely sad and at the same time it's immensely elating. Perhaps it has to do with the pleasure one gets from a work of art.

If things in a work of art make aesthetic sense, if they click, because of how the work was made, how things flow together, how you sense the person - the artist - coming through, stepping down from the paper or from the screen or from the speaker, then the audience gets pleasure out of the art regardless of the conventional understanding of the "feeling" (tragedy, happy ending) the work itself deals with. That's what makes it satisfying, rather than knowing that somebody lives happily ever after. In the end, we all die anyway. Maybe it's about those moments of happiness and creation in between.

So again: I don't have a really rational explanation of why, but I know that tragic endings do make sense. Which is not to say that I don't enjoy films with happy endings as well. The real question is: what is a happy ending? A film or a story that takes you for a very satisfying aesthetic (and thus emotional) journey is something that has more of a "happy ending" than a film that neatly resolves everything and leaves the main characters married happily ever after, but is aesthetical cowardly and conservative and not terribly creative.

I understand that in your own writing, you deal with this in an intuitive way. But I wonder if there aren't some specific strategies that can help the viewer to accept the sense of loss when the hero dies. For example, at the end of Before the Rain***, the very fact that the rain finally falls on Alex somehow frames his death in a kind of metaphor.***

If I try to ***analyze*** the things I've directed - and the fact that I've directed them doesn't necessarily mean that my analyses are right - my guess would be that things that feel essential to a tragic ending are more important than the actual tragic ending itself. Things like self-sacrifice, rebirth, cleansing. So in a way, maybe what's happening in these features is that they're encapsulating the essence of sacrifice and rebirth as part of the same whole. So in that sense, you can say "They lived happily ever after" in a larger perspective.

Another thing I noticed is that when Alex is riding on the bus to his village, and talking with a soldier, the soldier says: "What are you doing here? Don't you realize you can get your head cut off?" And Alex says, "It's high time that happened." This is a kind of foreshadowing or even acceptance on his part of what was to come.

Well, at that point in his life, he is fairly fatalistic. And I think that as a character, Alex has probably always been fatalistic, but at the same time, very active. Fatalistic but positive. However, at this point in his life, he perceives himself as someone who's done something terribly wrong. So he's become more of a tragic fatalist. Of course, he packs it in with a sense of humor, with a joke, so you are never sure - and I don't think ***he's*** ever sure

- how much of it is a joke and how much of it is fatalistic acceptance of life's tragic unfolding. Perhaps he's hoping that his fatalism and his acceptance of responsibility will fend off tragedy. In the same scene, we see him play with the facts, as in a sick joke. When the soldier asks him about his girlfriend, Alex says "Oh, she died in a taxi," even though we know she's alive. And we realize: oh, that's when they broke up - in a cab. That is also more like the way people really talk. You know, people don't always deliver what the audience needs them to deliver, in order for the story to advance.

You kill off some of your main characters in Dust ***as well.***

Yeah, I am still the same filmmaker with the same take on things as in ***Rain***, except ***Dust*** is more complex, and more playful. It switches gears and mocks genres. Yes, there's quite a bloodbath in the film. But mind you, not even ***close*** to how many people die in Shakespeare's plays. Not even a fraction. Or in the Bible, for that matter. I found this interesting thought by Bergman, who says that film is perfectly legitimate way for society to ritualize violence. Mind you - ritualize, not glorify.

Is it OK if we move into the area of film and politics, and maybe compare Before the Rain ***to*** Dust***? In*** Before the Rain***, if I'm not mistaken, you do everything you can to show the conflict from both sides, from both points of view.***

Actually, to the detriment of the proverbial Macedonian side. If you look at the characters, the more aggressive ones are all Macedonian. As a sign of good will, because ***Before the Rain*** is not about sides in a war, it's about right and wrong, and love and understanding. And it's about how humans behave. But go on.

Do I remember correctly that there is a point where Alex says "Take sides!"

Ann says "Take sides!", "You have to take sides." And he says, "I don't want to be on any of their sides. They're all idiots."

Now Dust ***portrays a very different situation, where you have the Turkish invaders opposed by the Macedonian rebels who are defending themselves, defending their own land. And there, there is clearly a taking of sides. Is this what gave rise to misunderstandings about your politics?***

All killers in ***Dust***, whether Macedonian, Turkish, Greek, Albanian or American are - killers. Not particularly nice people. They are, of course, nuanced characters, since we are not in a Schwarzenegger or Stallone movie. The really good guys are the ones who ***give***, and in that respect the proverbial good guys are all women - Neda, Angela, Lilith…

The very second question that I was asked at the press conference in Venice when ***Dust*** opened the Venice Film Festival, was - and this is pretty much a quote: You've made a racist film, because it portrays the Turkish army and Turks in a bad light. This obviously had to do with an attempt [on my part] to keep Turkey from becoming a member of the European Union. End of quote***. (Laughter.)*** This is on record from a respected English journalist and reviewer. (What's next - I am going to get the US out of Iraq with my next film?? Then I'll liberate Tibet, and then solve the Palestinian issue.)

So how do you answer something as ridiculous as this? It's obviously an assassination. Do you dignify the concept of someone feeling free to slander you and to project his prejudices upon yourself, by responding to it? What do you say first? Do you debate the fact that both with my actions in my life and in my films, I have shown that I am not a racist? That I deplore racism of ***any*** sort (and let's not forget - neither the Holocaust nor the atom bomb were invented in the Balkans)? Do I talk about the tolerance-building effect of my films, or about the multi-ethnic make-up of the crew who worked on my films (13 nationalities on ***Before the Rain***, more on ***Dust***), or about girlfriends and friends of other ethnicities I've had? It's ridiculous. Actually, it's much more than that - it's insulting, manipulative, ill-intentioned, arrogant and - racist.

Do you sue the guy for slander? Do you say: "Hey, it's not even in this film. You're misreading it." Do you say: "Actually, you have a racist past as a member of the Orange militia in Northern Ireland," as that particular critic did?

Basically, you're a sitting duck.

And then I heard - I didn't even read it - that there was an article published in Croatia, in a magazine that has distinguished itself as an ultra right-wing nationalist publication, taking me to task for not understanding the plight of the Albanians in Macedonia. I'm sure their reporter who's never been to Macedonia understands it much better from Zagreb. ***(Laughter.)***

I can't really speculate as to why industry insiders chose to misrepresent ***Dust***. As a matter of fact, a lot of people misrepresented ***Before the Rain*** as well… but in a different way.

(I have probably repeated literally hundreds of times in interviews that ***Before the Rain*** is not a documentary about Macedonia. It's not a documentary about what used to be Yugoslavia. And it's not a documentary at all. I wouldn't dare make a film about the wars of ex-Yugoslavia of the 1990s because it's a much more complex situation than what one film can tell you. It should be a documentary; it shouldn't be a piece of fiction, because a piece of fiction is only one person's truth and a documentary could ***claim*** to be more objective even though they seldom are. And finally because I wasn't even there when the war was getting under way. I thought it was obvious from the film, because it is so highly stylized that I don't think anyone who's watching it while ***awake*** could see it as a documentary. Just the approach to the form, to the visuals, to the landscapes, to the music, the characters and everything - and finally the structure of the story - show that it's obviously a work of fiction. Still, some people chose to see ***Before the Rain*** as a "60 Minutes" TV segment, a documentary on the Yugoslavia wars.

But that misrepresentation - even if it could be as damaging - it wasn't as hostile as the misrepresentation or the misreading of ***Dust***.)

With ***Dust***, there are a couple of things I could start thinking about out aloud, and I haven't done so in public so far.

Number one: as a filmmaker, you are often put in a position to debate other peoples' perceptions of you, their projections of you and their projections ***upon*** you. As an object of their analysis, you can never properly discuss their motivation, their prejudice or their misreading of the text. Or their real intentions. Yet, although they are active subjects who shape, reflect or bend the launch or the very public life of a film, they themselves and their motivations are conveniently not part of the debate.

The second thing that I would like to think about out loud is that a filmmaker's or an artist's political views, a filmmaker's or an artist's life, and the works that he or she creates, are three completely separate things. And I subscribe very much to what Kurt Vonnegut said; which is, if you bring your politics into your art, you are bound to make shit. I think daily politics doesn't belong in art. The artist has other, more interesting and stronger points to make than just who's in the White House these four years and will s/he go to war. Such as how absolute power in the hands of people with corrupted spirit can cause thousands of deaths.

As far as ***Dust*** is concerned, it's a film about Angela and Edge, an old woman and a thief. And about Luke and Elijah, brothers from the American Wild West. And about Neda, who gives birth while dying. It is about small people caught in the big wheels of history, who are big when they love and when they give. It's about the thirst to tell stories. About the question what we leave behind: children, pictures, stories or dust. About responsibil-

ity and self-sacrifice. It's not about ethnic conflict. The conflict we see in the film is not really ethnic; it's like all wars: it's about real estate and it's about political power. As part of the continuously shifting point of view in this film, we see part of the fighting through the eyes of Neda, who has saved Luke. Of course, she is lecturing him from her angle, advocating her take on the fighting and the killing, which doesn't automatically make her right. And Luke's answer is: "Oh, I'm sure you'll be really nice to the Turks if ***you*** win."

We see the leader of the Macedonian rebels, the Teacher, as a ruthless murderer who kills a scared young soldier by slashing his throat. The Macedonian revolutionaries also shoot wounded soldiers. On the other hand, the Turkish army kills civilians. And they did, historically. It's really hard (not to mention unethical) to make films according to p.c. [politically correct] scenarios of how the world ***should*** be if you happen to be portraying events that weren't p.c. Most of history was not p.c. At the turn of the 20th century the Ottoman army would go into villages and kill civilians, even pregnant women, would burn young children alive and chop peoples' arms and heads off. That is a documented fact (and, unfortunately, this was not the only army that did this). So I don't see why it constitutes a prejudice on anyone's part if this historical truth is being mentioned or portrayed. Sounds like a chip on someone's shoulder. (Yet, focusing only on painting this or any kind of historical truth alone should not be the sole goal of a good work of art; good art deals with aesthetic interpretation of people's feelings and philosophical concepts.)

I am prepared to debate the actions of the Ottoman army in Macedonia at the turn of the 20th century, as well as the actions of various revolutionary and criminal and nationalistic and self-serving gangs. I strongly object to interpreting the portrayal of the Ottoman army in Macedonia as a metaphor for anything but the Ottoman army in Macedonia, as some respected German newspapers did (who claimed that the Ottoman army was a ***metaphor*** for the Albanians in Macedonia). I think that's in the eye of the beholder, and taking him to the eye doctor would provide for a fascinating look into one's psyche.

May I ask about one thing that's not really political? The Turkish major is the most amazing character…

Precisely! If you were a racist, why would one of your most complex characters in the film, and the most urbane and the most educated, be of the people you are trying to slander?

Exactly! Was he modeled on a particular person?

No, he wasn't, but he was based on research. I started with the concept that the Ottoman officers were some of the best educated people in the Empire. It had been a powerful - in many respects admirable - multi-ethnic empire, at this point nearing its sunset. The Ottoman officers were well-educated and spoke foreign languages. From the research that I did (our core bibliography consisted of 160 books and articles written at the time and about the Wild West and about Macedonia under Ottoman rule), some were trained in Germany and had strong ties with the German military. This particular character, the Major, speaks German, he speaks French, we don't know whether he speaks English or not, but he does tell Luke that he doesn't speak his "barbaric language." He makes a point of that. Because to him, this character is an illiterate punk, a bounty-hunter from this remote corner of the world (America), who's come here to try ***to make a living***… by meddling in the local affairs… and all for money.

The Major has a very strong sense of duty. To him, none of this is personal. He does say: "Look, these people are fighting against my emperor. And I have to protect him. It's my duty to find them and bring them to justice." He is one of the few characters in that place who has a very strong sense of order.

But it's interesting in this context to actually get a little more analytical and look into ***what*** it is that makes a film reviewer be so obviously biased. Is it something ***in the film*** that provokes people to project their own prejudices and their own problems upon this film? Or is it something ***off-screen***? Is it my attitude to the stale and corrosive film industry? Or does it have to do with the current politics of Macedonia at the time? Does it have something to do with the op-ed pieces that I published just a couple of weeks before the film came out?

What did you say in those pieces?

It was actually one piece, which was written for ***The New York Times***, but they didn't publish it. Yet somehow, it made its way to ***The Guardian***. When they published it, they changed the title and chopped off the end. And took out some other things. There is a journalist in Slovenia who published a parallel of the original article and the article that came out in ***The Guardian***. Then I submitted it to a German newspaper - I think it was the ***Sueddeutsche Zeitung. Pravda*** in Russia picked it up, as did the ***Standaard*** in Belgium. I don't know whether any of these newspapers published it in its original form or whether they changed anything, like ***The Guardian***.

The gist of the argument was that NATO had a major (but not sole) responsibility for the spill-over of the Kosovo war into Macedonia, and that they had to act upon it. And that they had to protect the order and sovereignty of Macedonia. As they didn't. And at the time, I was comparing it to Cambodia or Laos or to Afghanistan, as examples of spill-over and blowback (this was pre-9/11). A lot of the people who instigated the fighting in Macedonia in 2001, who killed soldiers, policemen and even civilians were armed and trained by NATO for the war in Kosovo.

That's what this article was about. And actually the ***Standaard*** in Belgium published the article and then published the response by an Albanian. It was signed "an Albanian student." A person I don't know. First of all, it was strange that they would publish such a response because I wasn't taking nationalistic sides. I was taking the side of ***rule of law*** versus armed intrusion. Also, in terms of media manipulation, I was raising the following issue: accepting that somebody can just pick up arms and kill police because they are allegedly fighting for language rights, is something the West doesn't accept at home, but can accept in the Balkans, because their projection of the Balkans is as an unruly bunch. There was a high-ranking NATO officer saying that every house in Macedonia has a gun. I want him to come and find the gun in my house. See, that's racist. (How would that officer feel if someone said that ***every*** house in Germany is anti-Semitic.)

So when there's fighting, in their minds it's not because somebody's killing policemen. It's because: "Oh, two ethnic groups are fighting." Wild tribes. But, that was not the case in Macedonia (and I hope it stays that way). As is becoming clear today because some of the people who were supposedly fighting for human rights and language rights two years ago are now on the list of human-traffickers and drug-smugglers, and some are government ministers and parliamentarians.

Let's put it this way: if somebody picked up arms to kill policemen in Miami because the killers claimed that they wanted Spanish to be spoken in the Florida senate, I believe those people would be shot or put in jail. NATO wouldn't come to mediate and take the situation to a point where those very same murderers sit in the parliament two years later, as is the case in Macedonia.

Anyway, what happened in the Belgian ***Standaard*** was that they took the article as though it advocated one ethnic side when it was actually advocating ***the rule of law***. So they published a response by someone signed "an Albanian student," whom I didn't know. And that same person is the vice-president of the Macedonian parliament now, today, as a representative of the political party which came about with the transformation of the

Albanian militants. I'd be curious if he were a student at the time, since he seems to be in his late 40s.

So back to the really interesting question: is it something ***in the film*** that provokes some reviewers, particularly those with a chip on their shoulder? Or is it things ***outside the film***? Was it the articles? Was it the war in Macedonia? Was it my earrings? ***(Laughter.)*** Was it the fact that this film opened the Venice Film Festival? Was it the fact that I pissed off so many people in the industry in the seven years between ***Before the Rain*** and ***Dust***? (I refused to play by the industry rules, to accept unethical standards and the dictatorship of the oxymorons - creative executives - over the artist. The film industry both in Hollywood and in Europe stifles creativity and is an extension of repressive mechanisms. Censorship is so ingrained and often self- inflicted that no one even raises the issue. I felt it was my duty to fight it, and I made a lot of enemies along the way. The industry paid back by strangling the film in the crib, so the regular viewer never got a chance to see the film.) Was it my unpaid bills to ***Screen International***? ***(Laughter.)***

I'd be really curious because if it is something in the film itself, as a shrink friend of mine claims, that would be really something. That means there's something in the film

- whether it is the characters themselves (none good, none bad, most created from clichés/archetypes that have been inverted) or the actual relationships between the characters (stark), or the way I have treated violence and compassion and sex and self-sacrifice that has triggered such a violent outburst from many film reviewers and not nearly so from the very few regular movie-goers who got to see the film. Or, is it the fact that ***Dust*** subverts our expectation that a film has to have neat linear structure and - more importantly - simplified and uniform emotional template (a horror is a horror, a comedy a comedy)…? You could argue that it's not pleasant to be at the receiving end of bourgeois anger, or you could compare the level of animosity to the way some other artists have been received for their non-conformist works: ***Rules of the Game***, Cubism, ***The Wild Bunch***, Bunuel, Joyce, Nabokov…



I am interested in Cubist storytelling - when the artist fractures the story and puts it back together in a more complex (and, thus, more interesting) way. More importantly, when the artist keeps shifting the emotional tone of the film, bringing a narrative film closer to the experiences of modern art.

Either way, that's not something for me to judge. At least not at this date. Maybe ten years from now, when I have a perspective to the film, I'd be able to judge a little more clearly. Maybe I'll see it then and I'll decide that I'd made a bad film -- or maybe not - yet the value of the film doesn't justifies the prejudiced and violent assassination of ***Dust*** by the industry gate-keepers and political pundits.

Concerning your portrayal of storytelling in Dust, ***I don't have a specific question. I was just hoping you would tell about your preoccupation with showing the very process of storytelling.***

I think it has its roots in two things.

One is my interest in structuralist and conceptualist art. On the surface, the form of ***Dust*** is not that of a structuralist or conceptualist piece. But, in its own way, it picks up on what these movements were trying to tell us, and builds it into the popular idiom of narrative film. You have to take into consideration the inherent elements (and expectations) typical for film as a story-driven and popular discipline and then incorporate them into the film.

The second thing is that, just like any artist, I'm making autobiographical work. Since I am a storyteller by interest and by profession, I became preoccupied with exploring and ***exposing*** the process of storytelling, but more importantly, with exploring the thirst to tell and to hear stories. I am not talking only about storytelling in film. I'm talking about writing, oral tradition, teaching, journalism, fairy-tales, myths, legends, telling jokes, bed-time stories, religion, ***writing history***… it's actually such a huge part of society. And it's probably more essential than we are aware of or than we would acknowledge. It's one of the main modes for teaching and learning from each other how to behave, what life and society are about. Storytelling is the nervous system of society.

As I was making films, I became more and more interested in the essence of what it is that a viewer wants from storytelling. I realized we look at stories, but don't see the storytelling. Even when it's to the detriment of the listener. So, I went with the assumption that if I strip the process for the viewer, and then incorporate it in the story, that he or she would come for the journey into the nature of storytelling. The viewer would be involved in unmasking the process (while still keeping it somewhat part of the illusion) and maybe get a different kind of pleasure from this kind of a ride

-- as opposed to just being a participant in a ride which is ***all*** about the illusion, the mask, the manipulated unified feeling. Perhaps one would enjoy this complex (and fractured) ride better and learn more about this aspect of our social lives.

Mainstream narrative cinema is all about expectations, and really low expectations, to that. We have become used to expecting very little from the films we see, not only in terms of stories, but more importantly and less obviously in terms of the mood, the feeling we get from a film. I think we know what kind of a mood and what kind of a feeling we're going to get from a film before we go see the film. It's from the poster, from the title, the stars, and it's become essential in our decision-making and judging processes. I believe it's really selling ourselves way too short. I like films that surprise me. I like films that surprise me especially ***after*** they've started. I like a film that goes one place and then takes you for a loop, then takes you somewhere else, and keeps taking you to other places both emotionally and story-wise… keeps changing the mood, shifts in the process, becomes fearless…

All of this needs to be unified by an artistic vision, making it a spirited collage, not a pastiche. A Robert Rauschenberg.

In the end, I'm surprised to see that it's the reviewer rather than the regular movie-goer who expects and even demands to see a film limited, predictable, subservient to expectations, a film that neatly and vulgarly folds within the framework of a genre and a subgenre. It's especially sad when the genre in question is what used to be known as "art film."

New York, 11 October 2003

p.o.v. - A Danish Journal of Film Studies, (Number 16, December 2003)
http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc9A.html

Independence: Art & Activism / A Conversation With Milcho Manchevski

By Keith Brown

Milcho Manchevski was born in the Yugoslav republic of Macedonia in 1959. He went to film school at the University of Illinois in Carbondale, and after graduation made several music videos and experimental short films. His first feature, *Before the Rain,* tells the story of a war photographer who returns home to his native Macedonia to find an atmosphere of intercommunal suspicion and violence. Widely distributed in 1994, when the fighting in Bosnia was at its height, the film was embraced by Western audiences as a powerful portrayal of Balkan fratricide, and also won critical acclaim, including the Golden Lion at Venice and an Academy foreign language film nomination, for its non- linear, interlocking narrative form. Manchevski's second feature film, *Dust,* was released during armed conflict in Macedonia in 2001. More ambitious in scope and form, the film jumps between continents and centuries to undercut simplistic ideas of historical truth. It was nevertheless again read as the director's commentary on the present, and was less well received outside Macedonia. Manchevski now teaches in the graduate program at New York University. His new film, *Shadows,* opened at the Toronto Film Festival in September 2007 and was chosen as the Republic of Macedonia's entry for the 2008 Academy Awards. Set mostly in present-day Skopje, Macedonia's capital city, Shadows is a psychological thriller which has been read as telling the story of modern Macedonia's emergence from, and reckoning with, the trauma of its history.



This interview was compiled from conversations with Milcho Manchevski in December 2002 and April 2007, both at the Watson Institute at Brown University, and subsequent telephone and email exchanges over the summer of 2007.

Brown: Let me start by quoting a couple of academic responses to your work. In 1997, Slavoj Žižek wrote that "*Before the Rain* offers the western liberal gaze precisely what this gaze wants to see in the Balkan war, the spectacle of a timeless, incomprehensible, mythical cycle of passions, in contrast to decadent and anemic western life." And Dina Iordanova, in 2001, wrote "The film mirrors the long standing stereotype of the Balkans as a mystic stronghold of stubborn and belligerent people… and asserts the existing Balkan trend of voluntary self- exoticism."[1] What do you do with comments or reactions like this?

Manchevski: *Before the Rain* and *Dust* are meant to be, and I think they turned out to be, films about people. They're not about places, and not about people from particular places. The mythical and mystic in them is not about Macedonia, but rather about those particular stories and those particular people. I think these critics make the same old, same old mistake – they a read a film from Macedonia as if it is a film about Macedonia.

They can't shake off their need to put things in neat little folders. That stereotyping disguised as defense against stereotyping borders on intellectual racism. A good work of art is about people and ideas and emotions, not about geopolitical concepts. I don't see why Wong-Kar Wai couldn't make films about New York or Bergman about Taipei or Tarantino about Lagos. Those films would not be that different from the films these filmmakers have already made.

Brown: I'm struck that Žižek sees the film as offering a gaze from outside the region, and Iordanova as a construction from within. Both *Before The Rain* and *Dust* feature characters who struggle to straddle worlds and perspectives. Do you?



Manchevski: I was born in Macedonia, but at the time it was a part of a country that does not exist anymore. Sort of like being born in Austro-Hungary. I was educated in the U.S. Midwest, yet I spent most of my life in New York, and my films are financed in Europe. More importantly, my artistic, intellectual and cinematic influences are international, or rather – cosmopolitan, as is the case with most filmmakers. Film heritage today in the era of globalization is transnational, and no amount of reactionary crypto-racism will change that. As a matter of fact, I believe art has always been interested in means of expression, regardless of its origins. It is usually the outside forces that try to limit the ways in which an artist can express himself or herself.

Brown: In fact, *Before the Rain*, originally, wasn't going to be set in Macedonia, right?

Manchevski: Yes, the outline for the film, the synopsis, was set in an unknown country. I wanted to keep it free of daily politics. Yet, once you start turning a story into a screenplay it has to become more specific: the characters will have to speak a certain language. What will they wear? Is this something that people wear in Macedonia or is it something people wear in Azerbaijan? What do their houses look like? How about the streets? The landscape? The customs and habits? Do they have doilies on the TV sets? How about the couch - would the cushions be imprisoned in plastic? Even if these

1 Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism." *New Left Review* I/225, September/October 1997; p.38; Dina Iordanova. *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media.* London and Berkeley: BFI & U California P, 2001: p.63.

things are not central to the film, you have to make those decisions. Of course, you can go for the "neutral," but that often means bland. This never stopped Hollywood from making unconvincing films set in foreign places where everyone still speaks English and they dance exotic dances invented in Burbank. As a filmmaker, I need to feel the background of the place, not because it's a statement about the place but because this will root it for filming purposes. Once I started writing, *Before the Rain* somehow took place in Macedonia. Perhaps I was lazy. But it's not about the place, it's about people. They could easily live somewhere else. I have had people come to me after screenings and say, "I'm from Israel. This film could easily take place there." Or "I'm from India. This film could easily take place there." And I was very happy to hear that.



Brown: But you do spend a lot of time on research—especially Macedonian ethnography and history.

Manchevski: I feel a moral responsibility to whatever it is we are filming to do as much research as possible. The core bibliography on *Dust* was about 160 pieces and this was mainly things written at the time, from the turn of the 20th Century. The film deals with the Wild West, with the Ottoman Empire, a very small bit deals with Paris at the turn of the century, and then the rest is New York City today. Now, we are never really recreating the period. It's not a document, it's not a documentary. We can't recreate it, we were not there. Narrative film takes a lot of shortcuts anyway. But since people tend to see things that way, tend to see films as if they really are documents, I would like to have as much background work done as possible. Research also helps the actual work. Even when you don't see it on the screen, it gives you the confidence, it gives the art director the confidence, it gives the actor the confidence. It sort of seeps through the pores and pours onto the screen, and can help your take on whatever you're talking about.

Brown: Which is?

Manchevski: Well, *Dust*, both in its form and in what it talks about, is about the thirst to tell stories and to hear stories. I think to a great degree, we learn how to be through stories, through stories, through gossip, through anecdotes, through history, through CNN, through jokes, soaps, myths, legends. *Dust* deals with that in a formal way, deconstructing the story. In a way, it's a Cubist take on storytelling. It helped me and everyone else who worked on the film when we saw how much of the myths we were dealing with were actually fake - both the myths about the American west and the myths about the fight for independence in Macedonia. For example, I discovered that that famous Western gunslinger Billy the Kid was from Brooklyn, or that most of the people he was supposed to have killed in duels he actually shot in the back. And there were a lot of black cowboys—you don't see that in John Wayne films. General Custer was one of the worst students at West Point (which makes sense, and makes for great dramatic potential when combined with his apparent arrogance). Cowboys and Indians were pretty much never at the same time in the same place, because most Indians were driven out of Oklahoma and Texas by the time the cowboys took over as they were needed to herd cattle to the railroad, which then took them up North. I discovered that the gunfight at the OK Corral happened just a few years before a big labor strike in the silver mines in Arizona, next door. You somehow don't put those two together, gunfights and the labor movement; in our compartmentalized brains we think they belong to different eras. And precisely this was one of the things *Dust* was dealing with – decomposing clichés: we have in the same film (because it happened at more or less the same time) the waning of the Wild West, the collapse of the Ottoman Empire, the birth of the new times as seen through Sigmund Freud, the birth of the airplane, the birth of modernism through Cubism. So, research is fun.

Brown: Both *Before the Rain* and *Dust* have multiple, interlocking story-lines. Do you want your audience to have to work hard?

Manchevski: Writing comes easy to me, and stories are easy to tell, and I can riff on any subject, and come up with stories and change them and restructure them, and maybe because of that I also find it sort of boring to tell the story in a regular, linear way, going one, two, three, cause and effect, 2 hours, plot, subplot, turns… especially in film. But if we can find a slightly more interesting form of telling that story, then we have a little bit extra in that it also engages a little bit more of our artistic muscle, both for the teller and the listener. The process is more fun, as is the result. I like comparing it to movements in painting (not that it's a perfect comparison), but it would be like painting a portrait vs. painting a portrait in a cubist style, or like using a collage the way Robert Rauschenberg does (where it feels, very sort of modern and broken down, but it actually has very old- fashioned aesthetics to it).

Ultimately, for me it's about playing with the story, and hearing it like music, hearing when it works well and when it doesn't. I find it a very helpful tool when writing, or before writing, or while

writing, to tell the story to somebody, and as I'm telling it I realize that I'm honing it. I'm dropping parts that don't help the telling, and I see when people need more explanation so I start focusing a little more on those, which I guess is sort of like testing films. The difference is that here the actual artist does the testing, and not a suit with the power, but without the chops to make art.

Brown: And was it that playing and testing which produced the non-linearity that really caught critics' attention in *Before the Rain.*

Manchevski: There are many films in three parts, but telling a film in three parts where the ending of the third part could be the beginning of the first one was, I guess, relatively new. But playing with linearity is not a new invention, I mean it was done way back, in *Last year at Marienbad* (1961) and *Hiroshima Mon Amour* (1959), for example. I'm very curious what happens when you start playing with the story creatively. I'm happy to see that that is beginning to happen more often even in the mainstream cinema, with films like *21 Grams*, *Memento* or *Babel*. However, what was important was that in *Before the Rain* there's thematic resonance to this - violence going in circles and how to break the circle. This was in my mind, but replicating it in the structure of the film wasn't a conscious decision. And it wasn't really only about violence and war being circular: it was about how things keep coming back to us. A lot of what we do is just repetition, we put ourselves in similar situations all the time for whatever reason.

Brown: You mention the violence in Before the Rain – I've been in audiences where people flinch. In *Dust,* it feels like there's more blood, but there's also a different tone to it.

Manchevski: *Dust* is more irreverent, more playful, more in-your-face, more alive, and that scares a lot of people. It is violent, but if you put it next to even mainstream films like *Saving Private Ryan*, you see that it's very tame. There's a major debate about how you respond to violence in the arts, and on film. I subscribe to what Bergman has said about violence, and I am paraphrasing here from memory – he says that film is a perfectly legitimate way of ritualizing violence. Ritualizing, not glorifying. Society needs to deal with this extreme – yet integral – aspect of its existence. Ritualizing has been a central way of dealing with it since time immemorial. Film lends itself to ritualizing it for many reasons, and convincing "realism" not one of the least important. I believe that hiding violence from art or from social storytelling is not an answer—in fact, I think there's something hypocritical about all the fuss about it. Those same people who object to violence in film support many other kinds of violence. What about, say, a loyal employee being laid off after twenty-five years. For some people that's perfectly ordinary, acceptable. It is legitimate to ask, is that violence? And what does the fact that we don't discuss it as violence tell us about ourselves?

But on-screen violence in particular, I think there's room for realism. When someone gets shot, they don't just fall back, or lie down. Probably it hurts, maybe they stagger, then they look at themselves and they are shocked. Do they at some point start laughing, and say, is this really happening to me? Or do they say, damn I wish I had more sex when I could have? Or do they whine? What happens to this person during those 20 seconds or 20 minutes while he's dying? So, fortunately in a film it is all make-believe, so you can explore a little bit of that. But, if you treat violence as something without real consequences, something fun and easy, the way a Simpson-Bruckheimer film or a Stallone film or a Schwartzenegger film does, then you are doing society a disservice. I believe that what really matters in film is the tone, not the story. It is the tone that sends the message and communicates with the viewer much more than the story. In *Dust* we were trying to face violence with our eyes open, and I think that that's perhaps why some critics had a hard time with it. I didn't fulfill their preconceptions about what I was supposed to be filming. I had somebody describe *Dust* this way, he said if watching a good Hollywood film is riding a rollercoaster, watching *Dust* is like sitting in a car with a test crash dummy. It's interesting if critics find the shifts in tone hard. The film is funny, and then it's brutal, and then it's very sad, and then it's funny again. And you say, wait a minute, what did the poster say, what did the press release say, was this a funny film or a sad film?

Brown. So what's the press release for the new film?

Manchevski. Taglines are more fun than synopsis—though of course that is a completely different category, a different format. Our tagline is "sometimes the dead speak louder than the living." Shadows is also a film about sex and death and a few important things in between. Or if you want a literary reference point, you can also think of it as the story of what happens if Lady Macbeth had lived today and survived to have a grown-up son. He would try to come to terms with her overbearing presence in his life, and her past transgressions.

It's actually an old-fashioned, slow-burn of a film, and in many ways it's my most personal film to date. It's scary - I love scary films, love having to face your fears, even though it hurts and we seldom really do it in real life. Perhaps that's why we need rollercoasters and scary films and tragedies. But it's scary with no jolting moments, cheap frills, sound bites or easy solutions. The terror simmers underneath. It's about a man trying to have a dialogue with the dead, and becoming more alive for that experience.

Brown. So is it fair to say that the film presents the past as some kind of refuge from the present? I was struck by the main character's search for tenderness, and a certain stillness, in a sometimes sordid and always hectic modern world.

Manchevski. Absolutely. It's interesting that you would see it in that way, because that was the emotion that ended up shaping the movie – it is heavy and scary, but somehow liberating at the end as we go into a flashback. As if there is something redemptive in re- living the pain of the past. As for the main character's search for tenderness – none of his living family who surround him offer him much outside of their expectations that he deliver in a hungry rat race. The dead are much warmer to him. And yes, a little bit of stillness when you empty your mind of adrenaline might be healthy. So maybe *Shadows* offers something like a natural closure to the three films.

Brown. But more rollercoasters to come, I hope?

Manchevski. I only guarantee tomatoes.

Keith Brown is an associate research professor at the Thomas J. Watson Institute of International Studies at Brown University. Drawing on a background in classics and socio-cultural anthropology, his area of specialty is Macedonia, and he has authored numerous works on culture and politics in the Balkans, including analyses of international and domestic reception of *Before the Rain,* the construction of history in Macedonia, Greece, and Bulgaria, and foreign intervention in the former Yugoslavia.

МАКЕДОНСКИ РАШОМОН ИНТЕРВЈУ СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Жарко Кујунџиски

Со Манчевски разговарав на 27 ноември 2001 година во кафулето „Бастион“. На сите ни е познато дека овој човек не е само филммејкер, иако светска слава стекна по филмот „Пред дождот“. Вториот негов филм, „Прашина“ доби разни квалификации. Во Скопје го нарекоа „македонска Герника“, Италијанскиот ромасиер Александар Барико изјави: „Ми се допаѓа „Прашина“ затоа што е едно отворено дело, има сè и сосема е спротивен на сè, комбинира

Блесок бр. 26, мај-јуни, 2002
Галерија Осврти

МАКЕДОНСКИ РАШОМОН

ИНТЕРВЈУ СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Жарко Кујунџиски



ЖК: **Не знам колку е познато за јавноста твоето занимавање со хумор и сатира**. **При крајот на седумдесетите години имаш објавувано кратки хумореcки во „Остен“, списание за хумор и сатира**. **Забележливи се две работи**. **Пишувани се во трето лице**

лингвистички шеми со архетипи… Критичарите не се подготвени за вакви филмови и книги: тоа е како да одиш на планина во костим за капење, па се чудиш зошто ти е студено. Како кога првпат виделе локомотива и запрашале: А каде се коњите?“ Италијанското филмско списание „Чак“, пак, ќе констатира дека „со „Прашина“ почнува новиот милениум во филмската уметност.“ Во Азија, по успехот во Токио, филмот е споредуван со популарноста на делата на Марсел Пруст…

ЖК: Не знам колку е познато за јавноста твоето занимавање со хумор и сатира. При крајот на седумдесетите години имаш објавувано кратки хумореcки во „Остен“, списание за хумор и сатира. Забележливи се две работи. Пишувани се во трето лице еднина, некој вид филмско бележење. Втората работа се однесува на хуморот, кој во „Прашина“ можевме да го видиме во неколку свои варијанти (иронија, сарказам, анегдота) и преку различни ликови. Во крајна линија и целиот филм е едно иронично поигрување со наративниот филм. Каква функција му припишуваш на хуморот во твоите проекти: да ја олесни комуникативноста со публиката?…

ММ: Хуморот има две причини. Една – го прави комуникативен. Втора и многу поважна е тоа што е дел од некоја животна еуфорија. Иако не сум јас тој што треба да го каже тоа, за мене тука е најголемата разлика меѓу „Пред дождот“ и „Прашина“. „Прашина“ е покомплексен филм. И покрај таа збогатена комплексност, сепак најголемата разлика е во хуморот, на површина има повеќе од таа животна еуфорија, а во исто време има и мачнина. Едното без другото не функционираат. Треба да ги имаш двата краја на спектарот за да ја добиеш комплексноста. Ако ја нема сенката нема да ти биде доволно јако ни сонцето. Хуморот во суштина е страшно тежок. Нешто што за тебе е смешно, за мене не е. И обратно. Особено меѓу различни култури, па затоа очекував дека тешко ќе патува. Она што најмногу ме изненади и она што ми беше најважно е дали публиката ќе реагира на смешните места.

Заклучив дека нормална публика исто се смее на смешните места и во Торонто, и во Токио и во Скопје. Онаа причина поради која почнав да се занимавам со филм е приказната, расказот полесно да искомуницираат со гледачот. Тоа тука е остварено, во спротивно тоа би било обичен текст, книга. Многу ми е интересен хуморот кога е ставен во неков контекст, како што честопати се сретнува во чешки филмови од времето на Форман и на Иван Пасер, потоа како што тоа е направено во „Среќа“ на Тод Солонс (тоа е хумор, но истовремно ти се крева косата на главата), потоа како во филмовите на Роман Полански (морбиден хумор)…

ЖК: Лично се согласувам дека уметноста треба да зборува за универзални нешта, дека секоја приказна, колку и да е интимна, лична, уметникот е тој што треба да ја претстави во колективна рамка. Но зошто Милчо се брани како од ѓавол кога ќе се рече дека направил велам национален, а не националистички или, не дај боже, шовинистички филм? Тоа му се може и на еден Спилберг, на пример, со „Спасувањето на војникот Рајан“.

ММ: Немам ништо против национален филм. „Прашина“ во мала мера може да го сметаме за национален, малку повеќе од „Пред дождот“, но не е националистички. Јас не се плашам од тоа, но сакам да констатирам дека и да сакам, не можам сега да направам таков филм. Ако останам да живеам тука уште 15 години, можеби ќе можам. Мора да се има предвид дека јас од 19 години сум отиден одовде. Она што и како мислител и како автор го гледам не произлегува сто отсто оттука. Поинаква е приказната со еден Ларс фон Трир, кој живее и работи во Данска. Јас, ако напишам сценарио, и му го дадам да го прочита на некој другар за да дебатираме, тој сигурно би бил другар од Њујорк, затоа што сум се нашол таму. Ако го споредувам

со нешто, сигурно би го споредувал со нешто што таму сум го доживеал. Од друга страна, естетското формирање и првите 20 години сум ги поминал тука и од тоа не можам да избегам. Како и да е секој филм треба да е наднационален.

ЖК: Колку и да се трудиме тоа да го аплицираме, сепак заклучок е дека „Прашина“ не е цврсто врзан за едно тло и за една идеологија. Напротив, тој често ја менува теоретската стратегија, инкорпорира историски парчиња. Ритуални танци на примитивни племиња, антички столбови, византиско сликарство, кубизмот со „Госпоѓиците од Авињон“, потоа тука е целата историја на 20 век: нуклеарната бомба, прохибицијата, Индијанците, Фројд, авионот на браќата Рајт, Османлиите, Ј.Б. Тито… Може ли поставувањето на овие историски настани и личности во некаков контекст во филмот да се сфати како некој вид авторов коментар?

ММ: Нив ги користам како дел од колажот. Тие се дел од реквизитата, дел од палетата. Пак ќе направам споредба со тоа како Раушенберг користи некои елементи. Сето тоа се моменти кои се делови од нашето колективно минато и од индивидуалната психологија. Јас сум свесен за атомската бомба, за кубизмот, и не можам тоа да го избегнувам. Како може да правам филм за комитите, а да не го познавам кубизмот. Може нема да го споменам, но естетиката на кубизмот е станата дел од мене, исто онака како и естетиката на дадаизмот, на структурализмот, како и старовремските естетики. На пример, кога цртам од нив ја користам перспективата. Прашање за себе е колку сето тоа ќе биде видливо, колку ќе го покажеш или нема да го покажеш. Јас цело време поаѓам од некоја претпоставка на искреност. Со тоа го поканувам гледачот, ајде заедно да го креираме овој филм, ајде заедно да си играме. Дел од таа искреност е да му ги покажам шевовите во правењето на костумот, што не е нешто ново во уметноста, но е ново во наративниот филм. Му ги покажувам шевовите со тоа што му велам „Јас ти раскажувам приказна, значи те лажам, меѓутоа сложи се со тоа дека ти давам до знаење дека раскажувам“. Тоа не го правам рационално, смислено, туку како дел од играњето. Ако играњето е конзеквентно, направено со талент, тогаш тоа ќе функционира и ќе биде подлежно на анализи. Хирошима беше еден од тие битни моменти од 20 век, кој нè дефинира нас, па дури и тој дел од нас кои живееме во Штавица. Од друга страна сето тоа временски е толку блиску. Целата таа историја која изгледа дека се развлекува во период од илјада години е всушност страшно блиску. Илајца, кој во оваа приказна тргнува од Оклахома во 1900 година како млад човек, а во Македонија доаѓа во 1903., сосема е можно да биде во Њујорк во 1945. кога паднала атомската бомба. Ние сме подложни на клишеа. Размислуваме на овој начин: Отоманско царство – 16 век, каубојци – 19 век, атомска бомба – е, тоа е 21 век!

ЖК: За почеток: колку си задоволен од тоа како е прифатен „Прашина“ надвор од Македонија? Сметаш ли дека неговата фокусираност на одредени историски и културни детерминанти ја намалува можноста да биде разбирлив за оние што не ја познаваат историската рамка на филмот?

ММ: Мислам дека секој филм треба да функционира на неколку нивоа и во случајов ова што го спомнуваш е едно од нив: како се вклопува во културата и во историјата за која зборува. Меѓутоа, филмот не треба да функционира само на тоа ниво. Луѓето треба да го разберат и без да знаат нешто за оваа култура. Така е со секој добар филм. На пример, за да го сфатат и за да им се допадне „Граѓанинот Кејн“ не мора да знаат нешто за Америка во првата половина на 20 век. Тоа е мое мото: секогаш кога нешто работам – се обидувам да видам најпрво кои се луѓето. Станува збор за човечки судбини, односи, стремежи, страдања и главно е тие да се постигнат. Сето друго само ќе ја надополни сликата. Кога се снима филм за историјата и за културата на едно место не се добива класичен игран филм. Тоа е или документарец или телевизија – Сиенен. Инаку, јас не сум најповикан да ги коментирам реакциите. Како автор ги гледам субјективно, ограничено. Од тие неколку места кај што сум бил увидов исклучително добри реакции. Тоа е сосем спротивно од дијапазонот на некои критичари во Венеција. И сега, откако гледам како го примаат публиката и критичарите во Токио, Тајпеј, Торонто, па и во Солун, заклучувам дека она што се случи во Венеција беше атентат врз „Прашина“. Вистинско мерило ќе биде тоа како понатаму ќе го пречека публиката во светот. Тоа секогаш е единственото вистинско мерило.

ЖК: Во неколку наврати во домашни и странски весници и списанија се јавуваш како автор на колумни со политичка конотација. Сметаш ли дека тоа е причината што некои ултранационалистички критичари реагираа така во Венеција, или, пак, сметаш дека беа исфрустрирани од фактот што Милчо Манчевски, режисер од фиљан, фиљан земја Македонија, дојден од Дивиот Исток направи таков да не кажам уметнички безобразен филм како „Прашина“?…

ММ: … И се обидува да им дели лекции како се прави естетика, а не да бара помош од меѓународни невладини организации. Мислам дека има и од двете нешта што ги спомна. Не сакав да верувам, и долго после Венеција не можев да поверувам дека едното може да има врска со другото, но по сè изгледа дека уште долго ќе учам некои работи. Доволно бев наивен да мислам дека луѓето ќе се занимаваат со естетиката на делото. Заклучувам дека таквите реакции не биле толку случајни. Ваквите мислења ги базирам не само врз реакциите, туку и врз истражувањата што ги спроведоа други луѓе. Германката Ирис Кронауер, која беше гостинка и во Скопје, пишува книга за реакциите на „Прашина“. Ирис нашла текст во Германија, рецензија, каде што критичарот вели дека два дена пред да го видат филмот се договарале како ќе го рецензираат. Има други рецензии, кои велат дека филмот е само илустрација на еден новинарски текст во кој го напаѓам НАТО за неговите пропусти. НАТО, de facto, не ни е крив за тоа што се случува, ама делумно тоа е последица и на некои негови пропусти. Според таквата хипотетичка ситуација што некои ја поставуваат, излегува дека „Прашина“ е направен за еден месец. Жал ми е што заклучив дека цел сегмент од културата – критиката, за која мислев дека се занимава со естетика, всушност се занимава со политика. Увидов дека за европските филмски критичари политиката е еквивалентна на трачот во Холивуд. Не е важно кој со кого спие (како во Холивуд), туку кој какви политички мислења има.

ЖК: Мис Стон (камен) Неда ја нарекува Мис Рок (карпа). Таквото метонимично заменување на означителите на знаковите е многу често во народниот говор, го користат и футуристите, а потсетува и на детската игра ‘расипан телефон’. Дали навистина го сретна и тоа име при истражувањето?

ММ: Не, не го сретнав. Мис Рок го употребив токму од такви асоцијации за кои зборуваш ти и затоа што не сакав да спомнувам вистински настани и вистински луѓе, иако некогаш мора. Повеќе настојував да го избегнам тоа, зашто мислам дека го немам моралното право да зборувам за нешто што со свои очи не сум го видел.

ЖК: Веќе го спомнавме терминот безобразлук во позитивна смисла. Особен впечаток остава позицијата на раскажувачот. Михаил Бахтин би рекол дека вршиш извесна детронизација на позицијата на раскажувачот. Во усното пренесување на приказните, пред стотина години неговата позицијата е позиција на неприкосновен авторитет. Дистанцата слушателраскажувач не е голема, но точно се знае линијата. Токму едно такво парче – сценатa со ценкањето околу бројот на војниците е еклакантен пример за безобразно мешање на слушателот, кој, иако првпат ја слуша приказната, интервенира во неа. Тоа говори за уште една работа: релативноста на сè што добиваме како податок од минатото. Дали таа интервенција, не на сведокот, туку на авторот, на оној што ја пренесува информацијата, може да стане толку голема што нешто што денес примаме како апсолутна вистина, всушност е чиста фикција. Зар не се брише така границата меѓу фикцијата

како жанр и историјата од учебниците како факт? Се вршат ли такви фалсификати и во време кога светот е глобално село?

ММ: Тоа е повеќе од очигледно и веројатно секогаш било така. Денес повеќе станува збор за намерна манипулација од политички, психолошки причини или од причини што се сведуваат на некоја форма на себичност. Онака како што јас ја гледам стварноста така сакам и тебе да ти ја наметнам. Фалсификатите на информациите се прават независно од тоа колку нам ни се тие информации достапни. Мислам дека тоа што се достапни за јавноста не ги прави помалку подложни на фалсификат, туку само го прави фалсификатот поочигледен за оној што го интересира вистината. Следно прашање во такво нешто е колку вистината може да биде објективна, затоа што ние двајца можеме да му пријдеме на еден ист настан сосема објективно, ама бидејќи поинаку сме го виделе, бидејќи го поставуваме во поинаков контекст, нашите вистини може да бидат различни. Меѓутоа, ако сепак појдеме од претпоставка дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипулирана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм, е да се каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин. Немојте да ми верувате мене и, по инерција, немојте да им верувате на раскажувањата во филмовите и на самите филмови. Уживајте во нив, но не верувајте дека се чиста вистина. Значи, не верувајте им ни на „Солунските атентатори“, ни на филмовите со Џон Вејн, ни на Сиенен. Барајте ја самите својата вистина. Кога можете, отидете на лице место, кога не можете – прочитајте два или три извора. Да се навратам на едно претходно прашање. Можеби тоа е третата причина која потсвесно толку ги возбуди професионалните оценувачи во Венеција. „Прашина“ им ја руши структурата по која тие работат веќе 30 или 50 години.

ЖК: Еднаш спомена дека „Прашина“ е кубистички филм. Во некои делови се чувствува влијание и од т.н. руски формализам, кој и самиот е наследник токму на кубофутуризмот. Ејзенштајн е под големо влијание на тој формализам. За „Прашина“ се зборуваше дека е претерано крвав филм. Виктор Шкловски, еден од основните теоретичари на формализмот, ќе каже: „во уметноста крвта не е крвава… Таа е граѓа за уметничката конструкција“.

ММ: Апсолутно се сложувам. Тоа Хичкок го има кажано понародски кога Ингрид Бергман се расплакала при работа не некоја страшна сцена. Тој ѝ пришол и ѝ рекол: „Ej, па ова е само филм“ (се смее).

ЖК: Двете сцени со стрипјунакот Корто Малтезе. Повторно ќе ги споменам формалистите, овојпат Данил Хармс и неговиот познат расказ за црвенокосиот човек. Тој како автор најпрвин внесува лик за кого убаво вели дека е „еден црвенокос човек“. Веднаш потоа ги негира сите негови атрибути и едноставно го брка својот главен јунак од нарацијата, доаѓајќи во таква незгодна ситуација што нема херој. Ова секако е авторефернтна постапка. Имаше ли и Малтезе слични причини за појавување, една игра со функцијата и со позицијата на филмските ликови во структурата?

ММ: Знаеш како, тоа не се рационални одлуки, туку интуитивни. Јас прво конструирам приказна со измислени ликови. После правам истражување каде црпам материјали со историски личности кои помагаат во доградбата на веќе измислените. После анегдотски вметнувам ликови кои навистина постоеле. Тие играат улога како Џ. Ф. Кенеди во некое платно на Роберт Раушенберг. Тој е тука, но платното не е насликано заради него. Така е и со Фројд во „Прашина“. Следен чекор: ако во тоа време кога постоел мојот измислен лик, Лук, се шетал и еден вистински лик, Фројд или Пикасо, зошто да нема уште еден измислен лик, но од друг автор. Тоа е Корто Малтезе, кого никаде не го крштеваме по име. Го препознаваат само тие што го знаат. Корто во тој период одел секаде каде што било најинтересно, најгусто, па сигурно, иако реално не постои, бил и во Македонија (се смее).

ЖК: Во „Пред дождот“ Милчо беше жртвата на српскиот војник, во „Прашина“ беше мајката на Лук и Илајца. Значи ли тоа дека вршиш надоврзување на поетиките на Алфред Хичкок и Орсон Велс кои имале навик да се појават во некој кадар од своите филмови?

ММ: Апсолутно. Идејата да влезеш во мал кадар од свој филм е измислена од Хичкок, јас само го преземам, правејќи варијанта на тоа – се појавувавам само во фотографии (се смее). Тоа се фотографии кои играат прилично битна улога во филмот. Во „Пред дождот“ фотката беше важна оти таму е ембрионот на целото дејство, тука му пукнал филмот на Александар и затоа се вратил во Македонија. Оттука се одмотува прикаската. Во „Прашина“, пак, фотографијата со мајката на Лук и Илајца, е можеби најстарата фотографија од целата колекција на Анџела. Од мајката всушност тргнале обајцата. Тоа е повторно играње. Сметам дека кога се бавиш со креативни работи треба многу да играш и да се отепаш од работа. Треба да се биде крајно консеквентен во тоа играње и за мене секогаш најтешката работа била како да се постигне тој баланс. Како тоа да биде и играње и како да останеш одличен ученик во смисол дека со својата одговорност ќе обезбедиш да се заврши планот, да се биде фер кон екипата, да се вратат парите…

ЖК: И „Пред дождот“ и „Прашина“ започнуваат со доматите и завршуваат со слични кадри во кои влегуваат небото, облаците, условно и птиците. Честопати „Прашина“ несвесно го нарекувам втор дел на „Пред дождот“. Може ли да зборуваме за извесна суштинска поврзаност меѓу нив, можеби за некаква трилогија?

ММ: Веројатно постои трилогија, но третиот филм сè уште не се кажал. Треба да си се каже. Претпоставувам дека третиот ќе биде неверојатно едноставен, аеродинамичен. Првиот имаше три дефинирани приказни, вториот во суштина се две, а третиот можеби ќе има една. Инаку, доматите се појавија многу интересно. Имав еден професор по продукција кој постојано велеше „првиот кадар ти го дефинира филмот“, а татко ми, пак, викаше дека по музиката на шпицата ќе познае каков ќе биде филмот. Кога размислував каков да биде првиот кадар во „Пред дождот“ се прашував што е она што е најтипично за оваа земја. Заклучив дека патлиџаните се единствената работа во која Македонија е супериорна од кое било друго парче земја. Во вториов филм прашањето беше како тоа да го врземе, а да биде Њујорк. Многу логично излезе дека истите тие патлиџани што ги собираа во „Пред дождот“ сега стигнале на тезга во Америка.

ЖК: Како и да се претставени Македонците, Албанците, Турците, Американците, Англичаните, и во двата твои филма, и војниците, и мувите, и овците, и пушките во нив се едно исто. Ќе биде ме нефер ако не кажеме дека повикот за космополитизам и почитување на Другиот победува во твоите филмови. Дали тоа може да се постави во релација со општиот процес на глобализација или е тоа твоја лична определба како уметник и како човек, пред сè?

ММ: Хуманизам, не глобализам. Тоа всушност се апсолутно тврди хуманистички и пацифистички убедувања и стојам сто отсто зад тоа дека луѓето секаде се исти, дека имаат исти страдања, љубови, проблеми, измами, лошотилак. Сето тоа зависи од човекот, и од моментот. Може уште еднаш да се вратиме на она претходно прашање и можеби тоа е она што на многу луѓе во Венеција им пречеше. Тоа го обработува Марија Тодорова во Imagining the Balkans. Тоа е синдром според кој својот расизам, своето насилство го проектираш на други и тоа на други таму некаде далеку, на некои човекојадци на Балканот. И кога ти ќе им понудиш дело кое е апсолутно против тоа, им го реметиш скриениот расистички концепт. Имаш ситуација кога ќе чуеш новинар како го дефинира „Прашина“ како расистички. Истиот тој е член на парамилитантни организации во Северна Ирска. Конкретно за ова прашање, иако тоа никогаш не е свесна теза, моето авторско кредо е дека сите сме луѓе и дека каде било и секогаш ќе има и добри и лоши луѓе. Прашање е како ќе ги раскажеш.

The "Dust" Files: One Example of How Macedonia Lost the War for Truth

The West with a Skeleton in the Closet

The Venice critics agreed on how to welcome the film two days before they got to see it!

An English critic – Alexander Walker - comes up with a brilliant thought: he claims that the goal of "Dust" is to block Turkey's admission to the EU!

The German Der Tagespiegel declared the film anti-Albanian and Neo-Fascist, saying: "Instead of the Albanian Muslims we have here the Ottomans as the ‚untermenschen' and the Macedonians are as innocent as lambs, which are slaughtered during the film numerously. And the black boy whom the old woman explains the Balkans to, is nobody else than the West, who has to be waken up by the sounds of the fanfare and fight against the everlasting Osmanic Islam."

Western critics tried to fit a Macedonian film into their own inaccurate picture of the events "down there."

For the first time ever, a country under attack by imported and local gangs declaring themselves a "Liberation Army" while carrying out ethnic cleansing, murder and outright plunder has been declared racist because it tries to defend the law and order. The US and EU political elites embraced the position of the terrorists in Macedonia, pronouncing them fighters for human rights; consequently, the image of Macedonia in foreign media reports was seen from that perspective. The US and the EU, in fact, used this story in front of their own constituencies to help them hide their responsibility for the spillover of the Kosovo crisis over the border into Macedonia.

Macedonia, its political establishment in particular, failed to produce an articulated response to this political and media behavior of the EU and the US. Whatever our politicians told us, they were not heard by the world. The battle for the truth about Macedonia was, and still is, fought outside institutions. It is fought on web sites, such as www.realitymacedonia.org.mk or www.ok.mk, it is fought by countless personal protests and letters to foreign journalists regarding their reports, letters to European and world politicians and institutions...

Ultimately, the only one who called to task the West and asked for accountable behavior in this dangerous situation was Milcho Manchevski. This he did in his article "Just a Moral Obligation" and in numerous interviews he gave before and during the Venice Film Festival for the foreign media. His case is enlightening.

At the end of August, a week before "Dust" opened the Venice Film Festival, Manchevski published an opinion piece in the eminent Sueddeutsche Zeitung entitled "Just a Moral Obligation". The London Guardian and the Skopje Dnevnik printed the same text; it was also widely distributed on the Internet. (Manchevski did not offer his article to The Guardian. The London-based paper downloaded it from the Internet, changed the title, cut off the end and made several modifications to the body itself. The Slovene film critic Miha Brun published a comparison between the original and the text "fixed" by the editors of The Guardian.)

Several lines of Manchevski's commentary sum up his view: "Macedonia is collateral damage to NATO's involvement in the Balkans. Body bags are not sexy, so NATO chose to let the militants keep their western weapons. NATO's Kosovo escapade did much more than arm and train the militants who now execute a classical blowback. It escalated the conflict in the Balkans to a higher level. The psychological effect of the entire world putting itself on the side of the Great Cause (as seen by the Albanian extremists) has given a boost to their armed secessionist struggle. Ethnic cleansing and occupying territories is an advanced step in redrawing borders. The US has a moral obligation to stop the Albanian extremists from turning Macedonia into another Afghanistan (the article was written in July, two months before September,11) or Cambodia, two sad examples of blowback and collateral damage from American involvement", - Manchevski writes in "Just a Moral Obligation".

The Moscow Pravda also published this commentary, as did the Belgian De Standaard. The latter paired it up with a "response" from an Albanian reader. De Standaard thus shifted the emphasis of the article from an argument for re- establishing peace to an inter-ethnic debate. In other words, Manchevski's article echoed around the world as a "defense" of the Macedonian position during a war, much louder even than the voice of the Macedonian government itself (Macedonian government officials' statements and press-conferences rarely – if ever – received this much attention by the global press).

"Dust" or "Saving Private Ryan"

To what extent his expose affected western culture analysts and political analysts became clear in the initial western media reactions to Manchevski's film "Dust." They did not argue directly with his commentary, but instead projected their prejudices concerning Macedonia onto the film. In case we forget – "Dust" was the first Macedonian-made product unveiled to the world on an equal footing during the war. It was our film that opened the Venice Film Festival.

Hardly any regular moviegoer expected the charged reception of the film. Here, however, we are not discussing whether the film deserves good or bad reviews. The reviews of "Dust" were not, in fact, aesthetic evaluations of the film. They were, rather, reactions to a high-profile and ambitious product coming from Macedonia and – what is even more disturbing – reactions (negative) to a well-researched and proud view on one's own history. In other words, western critics reacted instinctively and negatively because someone dared show the Macedonian history – and by extension, present – differently from their own perception of Macedonia. Furthermore, Manchevski did so with an extraordinarily self-assured artiste hand (and with no excuses whatsoever).

The German critic Fritz Gottler implies in the high-circulation Sueddeutsche Zeitung (the same paper that published Manchevski's commentary) that many of the international critics in Venice discussed how to welcome Manchevski's new film two whole days before it was screened. The critics decide how to welcome the film before they actually get to see it!

Now that the film has been applauded in Toronto, Macedonia, Tokyo, Taipei, Thessaloniki, it becomes evident that the critics had an agenda of their own.

David Stratton, the critic for Hollywood Variety implies that "Dust" is replete with violence, so that it's hardly believable that the western audience will accept it. Right here is the real reason for the negative reactions emerges (reactions rebuffed by Alessandro Baricco and by many regular viewers evaluating "Dust" on film web sites). It was the western cinema that invented film violence to satisfy the needs of western viewers. The Indians, or Russians, or Poles, or Japanese, or Macedonians did not invent film violence, and it is never put up on the screen for their sake. When an experienced critic attributes excessive violence to "Dust," it cannot be a coincidence. In fact, there are 7 or 8 minutes of violence in "Dust," as opposed to the

45 minutes of brutality in "Saving Private Ryan," brutality that in Spielberg's (excellent) film goes as far as hands and legs exploding all around; not to mention films like "Pulp Fiction," "Schindler's List" or "Seven," Shakespeare's bloody plays, or even the Bible for that matter. David Stratton feels free to employ double standards – one set for the Holly-

wood/western films, and another set for the films from other countries, i.e. "eastern films."

The arrogance of the western pseudo-critics goes so far that they do not even try to conceal their racism and political agenda. The TV audience had the opportunity to see Alexander Walker from the London Evening Standard accusing Manchevski that he had made a racist film, showing the Turks "as herd of a corrupt people who gibber like apes in red fezes, and are more violent and far less responsible than Macedonians". Walker then asked Manchevski: "I wander what you think the effect will be upon contemporary Turkey which is at the present moment trying to enter the European Union. Do you have a political agenda by this film?" (Manchevski only said: "Thank you for your statement.") Those who have seen the film (a few thousand at festivals on three continents, and more than 70,000 in Macedonia, the only country where the film has opened in the theaters) can assess for themselves whether Walker's claim that the film is racist is substantiated, or whether it is but a brazen forgery and callous attack. The viewers can see for themselves if "Dust" is a racist piece of art, or rather a film featuring both good guys and bad guys, blood- thirsty and innocents on all sides (of the ethnic divide). The film, actually, does not deal with ethnic issues at all; it deals with sacrifice and selfishness, regardless of ethnic colors. Anyway, even if it were a racist film (??!), it is unconceivable that a film may, even if it seeks to, stop a country from being admitted to the European Union.

The British got carried away the most in the political showdown with the Macedonian co-production. Apart from Walker, Peter Bradshaw refers to "Dust" in The Guardian as "a special pleading for Macedonian nationalism." In Macedonia nobody took up arms on seeing "Dust." On the contrary, many had already taken up arms paid for with The Guardian journalists' tax money. Those who'd taken up arms had been trained by The Guardian journalists' fellow citizens. These reporters display knee-jerk negative reaction to a film trying to portray the relativity of recounting history when it's written by the mightier, a film stating loud and clear the historical fact that Macedonians have suffered at the hands of ravaging Albanian gangs.

Macedonian philosopher Katarina Kolozova had a similar experience with her renowned colleagues. A philosophical article she wrote was unexpectedly blasted by an eminent Paris professor who referred to it as "nationalistic." After one looks at the topic of the article, things become clearer. Kolozova argues for equality of the intellectual discourse and ideas coming from the small countries and those in the West. Kolozova is among those theoreticians (such as the Bulgarian Marija Todorova and the Slovene Slavoj Zizek) who contend that small countries are entitled to independence in assessing their own image, and who oppose the patronizing attitude of the West. Many highly acclaimed western minds are not ready to come to terms with this attitude of the "natives."

Innocent Lambs and Blood-Thirsty Murderers

Why did western journalists fail to see an apolitical film (which tells tales of adventures, cowboys, speaks of history, love, suffering and of the power of storytelling)? Why did they interpret this film as a contemporary political parable on the situation in Macedonia? Several Italian and German critics contend that all westerners in the film are shown as bad, as if the good Angela and Elijah are not Americans, and the blood-thirsty Major and the Teacher are not from the Balkans (one a Turk, the other a Macedonian). Maybe this is but a reflex which has to do with the old skeleton in one's closet.

Things finally become crystal clear when put in context. The German "critic" Jan Schulze-Ojala in Der Tagesspiegel says that "Dust" is an illustration of Manchevski's newspaper article "Just a Moral Obligation," as if the director could write a screenplay, shoot and edit a film in two weeks, a process that usually takes two years at least (in the case of "Dust" it took as many as seven years; as a matter of fact the film was conceived – AND FILMED before the war in Macedonia even started).



The same critic further claims that the film is anti-Albanian because "Instead of the Albanian Muslims we have here the Ottomans as the ‚untermenschen' and the Macedonians are as innocent as lambs, who are slaughtered during the film numerously. And the black boy whom the old woman explains the Balkans to, is nobody else than the West, who has to be waken up by the sounds of the fanfare and fight against the everlasting Osmanic Islam. The killerface aesthetic with which the Turks are portrayed does have - and that is the scandal – something (neo) fascistic about it". Talk of projecting!

Claiming that Manchevski with "Dust" ilustrates the war in Macedonia, the critic of the London Times, James Christopher, says :"Manchevski hits important nerves but his politics, like twin stories, are all over the place. True, Dust is not a piece of 'realist' cinema, but having placed his film in the teeth of a deadly serious conflict can he really shrug off the responsibility?" He, however, does not mention that the conflict the film speaks about is over 100 years old, and that this new war in Macedonia, which is different from the one a century ago, happened AFTER the film was made.

The Croatian Jutarnji List, one month before Venice, published vitriolic criticism written by the prominent Bosnian writer Miljenko Jergovic (who had fled Sarajevo when it was under siege), accusing Manchevski of "Macedonian nationalism, failure to understand the historical situation of the Albanians..." Jergovic did not note that he himself had not been to Macedonia.

As if to continue the political fuss engulfing the film, the most frequent questions in the numerous interviews Manchevski gave in Venice (at least 120 for several countries) had to do with the political crisis in Macedonia. The film was seen through the prism of politics. Even at the gala entrance preceding the opening of the festival, an occasion generally used for glamorous show-biz fluff, Manchevski was asked about the fate of NATO troops in Macedonia (whereupon he answered that those who distributed arms to the militants are now collecting them back). The day after the opening night of "Dust" in Venice, the Associated Press agency released the (erroneous) information that Manchevski was retiring from directing.

Finally, has Macedonia learned its lesson from this battering? Has it learned that the mighty play dirty, and that they punch below the belt, and that when your fate is being tailored by the bigger and the mightier it is very important for the world to hear your side of the truth, no matter what the consequences?

The case of "The 'Dust' Files" is telling because the western media gave its bias away – and because the rest of us failed to use the opportunity to speak in a public place about our problems and about our truth. This distortion then becomes only a small piece in the mosaic of a political struggle.

Marina Kostova

(Translated by Aleksandra Ilievska)

(Published in Vest Daily, December 22-23, 2001)


От режисьора на „ПРЕДИ ДЪЖДА"
номиниран за „ОСКАР", носител на „ЗЛАТЕН ЛЪВ"
СЕНКИ
Любов и изкупление
на границата между
живота и смъртта


Del director de
ANTES DE LA LLUVIA (Before the Rain)
ENTRE LOS MUERTOS
Un film de MILCHO MANCHEVSKI
Algunas veces
los que se han ido
hablan más fuerte
que los vivos


Od redatelja filma PRIJE KIŠE
SJENE
Ponekad su mrtvi
glasniji od živih.


YAĞMURDAN ÖNCE'nin yönetmeninden
Bir MILCHO MANCHEVSKI filmi
SHADOWS
GÖLGELER
Bazen ölüler
yaşayanlardan
daha yüksek sesle
konuşur...

Катерина Колозова

Сенки на Манчевски: Сексуалност и меланхолија



Увод

„Сенки“ на Милчо Манчевски (2007) е филм што си поставува невозможна задача да го создаде јазикот на неизустливото: се обидува да долови незаменлива загуба во нејзината непосредност, да раскаже за ненадоместливото апсолутно отсуство на саканата личност.

И покрај мрачната тема, постои одредена леснотија во нарацијата на филмот што ја овозможува не само смислата за хумор што е присутна, туку и разгираниот начин на кој приказната е раскажана и заводливото раскажување. Очигледно ги следи структурните закони на трагедијата, бидејќи *systasis ton pragmaton* (композицијата на елементи), а не метафизичкото размислување го носи заплетот со големите теми за животот, смртта и судбината и неговиот климакс. Трагичната идеја за наследена семејна вина, за невозможна индивидуалност или за неможноста за индивидуална слобода против диктатот на Судбината, е во срцевината на приказната што се раскажува во „Сенки“. Херојот на филмот, Лазар, е навистина трагичен херој, бидејќи не е свесен за својата вина и се наоѓа во средината на заплетот. Неговата мисија - како и на сите други трагични херои - е да се искупи за семејството и за себе лично за грев преку задоволување на демоните. Задачата на Лазар е да дојде до спознание - до моментот на *anagnorisis* (препознавање/осознавање) - што е точката на климакс на секоја трагедија - за неговиот долг кон неколку мртви души.

Како и секој херој на трагедија кој обично исплаќа некаков долг кон хтоничните богови, Лазар му плаќа долг на некој што доаѓа од задгробниот живот, од другиот свет, од светот на мртвите. И исто како Дионис, како Лазар од Новиот завет, Лазар Перков се враќа од земјата на мртвите, само за да го постигне она што се бара од сите трагични херои - да ја поправи трагичната грешка што ја наследил како своја. Исто така, како и секоја друга трагедија, „Сенки“ дава катарзично задоволство да се одиграат личните најпримитивни и секогаш инфантилни фантазми и стравови. Покрај оние што ги дефинираат сите трагедии, како стравовите од наследена вина, фантазми на судбината и престап (на границата меѓу живот и смрт или меѓу смртното и бесмртното), карактеристичен за овој филм е хибридот од смртен страв и силно задоволство што доаѓа од трансгресивното пробивање во светот по животот.

Еротската врска со некој изгубен во апсолутната смисла на зборот, со некој што претставува *секогаш веќе* ненадоместлива загуба. Ненадоместливо загубеното лице, она што починало,

она што е уништено, станува предмет на еротска интеракција. Неповратното отсуство станува сензуално присуство од чисто задоволство. Врската на Лазар со Менка е љубовна приказна на непрекинат климакс на еротска желба. Она болно отсуство на видлив живот, живот што може да има име и да биде обликуван од историјата, е присутно преку страста, желбата - преку ненаситниот копнеж. Тоа е отсуство што добива волумен, форма, и на крај, тело преку љубовен копнеж, благодарение на бесконечноста на желбата, т.е. на бесконечноста на животот.

Според Жан Пјер Вернан (1990), фактот што во античка Грција зборот *pothos* се однесувал на еротски копнеж како и состојбата и ритуалот на оплакување зборува за психолошко-културолошката сличност меѓу двата феномена. Истата паралела е сè уште валидна и во нашето време на (пост) модернизам: тоа е копнежот по саканата, а невозможна личност, желбата за секогаш веќе загубениот *objet petit* што ја чини оваа равенка. Љубовната желба е само носталгично копнеење за недостапниот Друг, за саканиот што веќе *секогаш* бега во неговата реалност. Саканиот проголтан од смрт, изгубен во апсолутната смисла е сакан во најапсолутна, најрадикална смисла.



Оплакување, посакување и Презрениот

„Сенки“ е филм што инспирира повторно истражување на идејата за оплакување како пожелен став. Фројд го дефинира оплакувањето како состојба на катексис за загубениот предмет на љубовта зачуван како слика, што е составен елемент на сопствената психичка содржина и конституција. Сепак, според Фројд, оплакувањето е состојба на интензивно љубовно искуство, чија цел е да служи како

премин кон прекинување на катексичките врски со отсутната сакана личност. Интензивното оплакување без престан, што не резултира (во временски период што се смета за нормален или здрав) со ослободувачкиот ефект на хиперкатексис, според Фројд, е патолошка состојба на меланхолија.



Фројд го застапува овој став во „Оплакување и меланхолија", првпат објавен во 1917 година; во неговото подоцнежно дело од 1923 година насловено „Его и ид", тој тврди дека откако ќе помине нормалниот период на оплакување, мора да останат некакви врски со загубениот објект на љубовта, бидејќи ова е неопходно за одржување на конституцијата на психата. Така, посакуваниот аспект на оплакувањето е таму само за да престане да постои. Таму е само за да стане интегрален дел од психолошкиот механизам на транзиција кон ослободување од катексис за загубениот сакан. Патолошката варијација на оплакувањето наречена меланхолија е еротска (нарцисоидна) состојба на зачувување на емотивната врска преку постојана комеморација на отсутниот објект на љубовта. Не само абнормално долгото времетраење, туку, дури и повеќе, фактот дека е форма на нарцизам, е она што ја прави меланхолијата патологија. Па токму нејзината еротска компонента останува константа и, со тоа, дегенерира кон меланхолија. Речиси без исклучок нарцистичката либидна инвестиција на оплакувањето станува дефинирачка карактеристика на еротскиот субјект на меланхоличната личност. Оплакувањето, како во неговата „патолошка" (меланхолична) така и во неговата „здрава" варијанта на потребната психичка работа за дистанцирање од оплакуваниот објект на љубовта, е еротски феномен. Се работи за поврзаност со или за „страсна дистанцираност" од сликата за невозможната сакана личност.

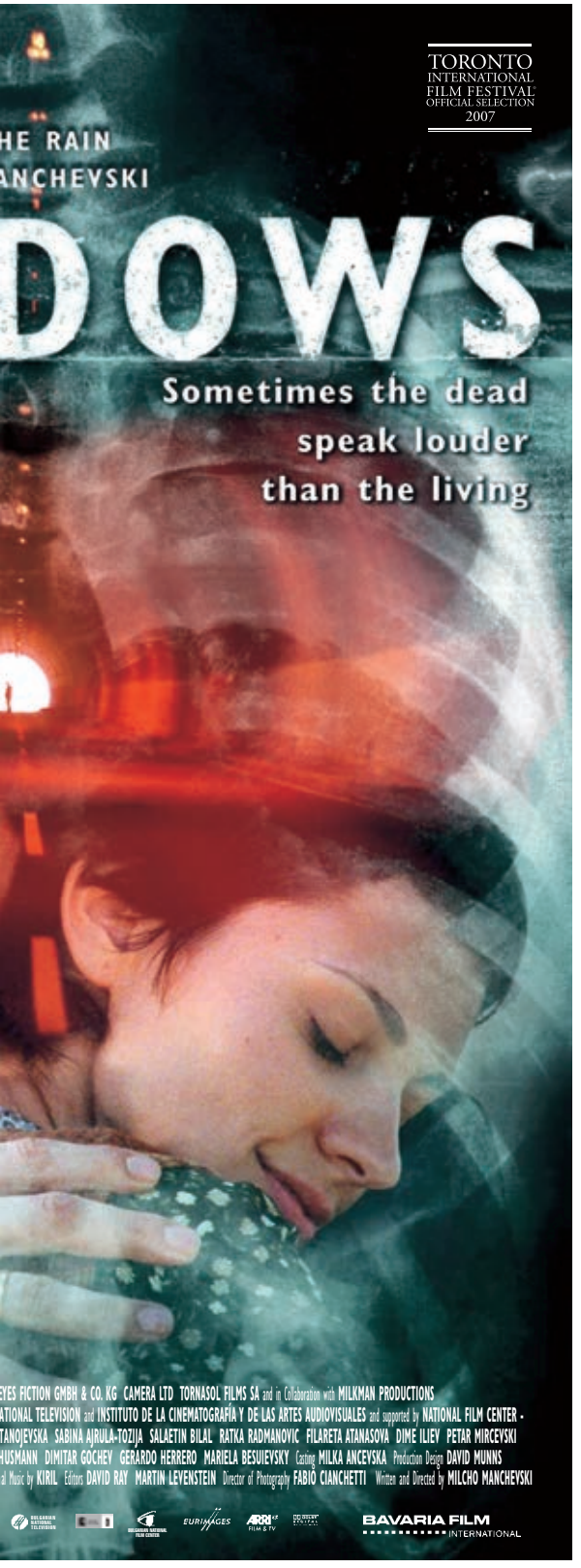
Во „Сенки", покрај страсната сексуална љубов за Менка, Лазар, кој доаѓа од светот на живите - иако осквернавен со престапот во светот на мртвите - покажува и топла, благодарна милост кон двајца други жители на подземјето. Тој горчлив вкус на мрачна интимност со мртвите, со луѓето што имаат статус на мртви - што е како културен така и онтолошки статус што треба да се стекне, како што објаснува Вернан (1990) - го раѓа исклучителното чувство на перверзија што е создадено од престапничкото задоволство. Токму посакуваното пробивање во недостапниот свет на мртвите носи

одредна темна мрачна сензуалност обоена со стравот што потекнува од кршењето на неприкосновената граница меѓу двата света. Ова чувство се постигнува преку психолошката состојба на главниот лик прикажан во филмот, чија субјективна перспектива е гледната точка од која се раскажува филмот; се постигнува и преку структурата на нарацијата и преку филмската естетика изразена како визуелно така и акустично (музички).

Ефектот на задоволство што доаѓа од чинот на престап е заситен со чувство на сквернавење што потекнува од интимноста со ритуалистичката култура на смртта (на погребување и комеморација) и нејзината метафоричност. Она што вообичаено суеверно го избегнуваат - како што пропишува културата на смртта - оние што не се во состојба на оплакување, во „Сенки" е нешто со кое гледачот се запознава. Гледањето во труп подготвен за закоп, гледањето во труп што подлегнал на насилниот ритуал на подготвување закоп, постигнување блискост со душите/спомените на „нечистите мртви" како оние што страдале од *mors repentina*т.е., оние што извршиле самоубиство или деца (Ариес 1977), претпоставува контакт со „културата на загадените" (Паркер 1983). Ова последново во голема мера се состои токму од погребните и тажачките обичаи. Во „Сенки", буквалноста и телесноста на смртта во нејзиниот аспект на презреното, нечистото и осквернавеното, и интимноста со сквернавечкиот аспект на смртта, станува составен дел од културата на живите. Во западната цивилизација, таа култура обично се држи понастрана од физичкото присуство на смртта токму преку оцртување на светот на мртвите преку ритуалистички структурирани обичаи на погребување, оплакување и комеморација (Ариес 1977). Во филмот, оваа линија на поделба меѓу двете култури (онаа на животот и онаа на смртта) постојано е матна и поткопувана.

Линијата на поделба меѓу двата света е најдраматично дестабилизирана од еротската врска меѓу двајцата главни ликови, кои припаѓаат на различни домени на животот и задгробниот живот. Постои одредена димензија на презир/презреност - во смисла





на презреноста на Кристева (1982) - вгнездена во сексуалната желба; фактот дека еден од љубовниците е покојник што живее во светот на живите - не се разликува од нив - е извор на доживувањето на презирот. Во чувството на привлечност, на сексуална желба, се создава одбивност. Штом материјалноста на смртта е присутна - веднаш штом станува јасно дека телото со кое херојот води љубов има изглед на труп со знаци на смрт - сексуалното задоволство почнува да се меша со презирот. Концептот за презреност на Кристева елаборирaн во „Моќите на ужасот" (1982) се однесува на ужасот или гадењето кон она што постои на границите на една структура, на нешто видливо, ограничено, недвосмислено нешто што може да има име. Одвратноста што предизвикува преклопување на границите е уште поинтензивна кога се работи за граница меѓу два елемента на основна бинарност - како што се животот и смртта - што е дестабилизирана. Токму ова силно доживување на презреност измешано со интензивно чувство на сензуално задоволство ја карактеризира еротската врска во филмот.

Невозможноста, таа карактеристика што ја дефинира секоја еротска врска, е уште посилна заради фактот што посакуваната личност не е само таа што ја оплакуваме, туку и таа што буди чувство на одвратност. Ова второто ја имплицира контрадикторната желба да се негира презрениот љубовник, тој да се направи отсутен по вторпат, да се уништи и како слика присутна во психата на оплакувачот. Херојот се соочува со оваа потреба во најголема јасностија на крајот на филмот, кога се разделува од љубената стоејќи до отворен гроб полн со материјалноста на смртта - костурите на мртвите.

Тажна невозможност ја обвива сексуалната желба што е во срцевината на филмскиот заплет. Меланхолијата е супстанција на љубовна врска што ќе остави неизбришлива трага врз животот на Лазар, што ќе стане една од нарациите што го дефинираат.







Трагичниот долг како извор на политичка одговорност

Судбината на Едип зависи од неговото толкување на една загадочна порака од старецот Тирезиј што треба да го доведе до спознавање на вината, на долгот и искупувањето. Па, дали Лазар бара толкување на зборовите што една старица му ги кажа како порака што треба да се дешифрира за да стигне до големо разјаснување; потрагата по преводот на тие неколку загадочни зборови на архаичен дијалект, што можат да го разберат само експерти (лингвисти), станува потрагата на херојот во филмот. Ова е и значењето на трагичниот заплет, вистината што херојот треба да ја сфати, да ја осознае, и тоа е причината поради која сè се случува. „Врати го она што не е твое" е значењето на енгиматичната изјава на изумрен дијалект што необичната старица постојано му ја кажува на Лазар. Експертот што го толкува значењето на зборовите е од другиот свет, слично на мудриот („експертот") Тирезиј во „Кралот Едип", кој повеќе пати ги минал границите на светот на смртниците.

За да го спознае значењето на загадочната порака на старицата, Лазар треба претходно да дојде до друго разјаснување: тој не е одговорен само за своите постапки, туку и за оние на неговите предци. Лазар треба да ја поправи грешката што мајка му ја направила кон мртвите, а кога ја прифаќа оваа задача, тој ја прифаќа и вистината за невозможноста на апсолутно индивидуална - како морална така и политичка - одговорност. Ова е моментот на *anagnorisis* - сфаќање на причината и значењето на трагичниот заплет - во филмот, што му овозможува на херојот да ја поправи трагичната грешка. Тој треба да ја сфати вистината што се крие во зборовите „Врати го она што не е твое".

Оваа порака упатена до Лазар како голема загатка што треба да ја реши се однесува на историскиот долг кон мртвите, кон споменот, кон оплакуваните. Долгот се состои од потребата за одмазда за нарушување на статусот на мртвите, оплакуваните и зачуваните во спомените. Ова второто се постигнува преку вистински закоп и плоча на која е напишано името на покојникот. Обичаите на оплакување и комеморација се можни ако постои гроб што може да се посети и одржува. Задачата на Лазар е да обезбеди гроб (повторен закоп) за мртвите кои го немаат (поради неговиот предок).

Лазар мора да сфати дека можноста за цинички став кон мртвото тело, кон коските и гробот, како „нешто само материјално" е невозможна. Всушност, метафизичката и политичка неправда се состои токму во сведување на физичката трага на мртвите на „само материјална". Коските на мртвите што ќе завршат во научни истражувања се предмет на политичко сквернавање. И навистина е политичко, бидејќи се сквернавени гробовите на културните и политичките аутсајдери. Тие коски не се само коски (т.е. само предмети), бидејќи само коските на оние



закопани на маргините на гробиштата се претворени во „само“ тоа. Коските на аутсајдерите се престорени во предмети на индиферентниот, рационален поглед.

Ова е, всушност, симболично сквернавање и сквернавање на Симболичното. Следствено на ова, неизбежно содржи политичко значење. Лазар е повикан да го врати статусот на коските како предмет на ритуален почит, на културно значење - на оплакување и комеморација. Насилството, во овој случај, се чини дека се состои од лишување од симболизација, во гестот на сведување на одредена ситуација на „само Реално“. Исто така, се чини дека во филмот постои позиција според која сведувањето на поединечни примери *par excellence* - или поточно инстанцијација - на Реалното, како што е мртвото тело, во Реалното во неговиот аспект на апсурдност е веќе чин на насилство. Сведувањето на „само Реално“ или на „само материјална реалност без значење“, сведувањето на предмет е чин со политичко значење кој сам по себе бара политичка акција. Тоа што Лазар ги презакопува коските е политички чин и политичка изјава.

Симболизацијата е извор на политичкото: Логос е состојба на Полис (Вернан 1982, 50). Да се лиши тело, без разлика дали е живо или мртво, од симболизација, од неговиот превод во значење, е чин на лишување од секаква политичка моќ, од секаква политичка позиција, од секаков политички статус. Тоа е создавање на гол живот (Агамбен 1998) и - на гола смрт. Ова е чинот на насилство што од Лазар се бара да го поправи, трагичната грешка што треба да ги коригира -сведувањето на мртви тела на предмети (на научен/рационален поглед). Пред да ја сфати задачата за поправање на оваа грешка, тој не знаејќи го продолжува ова нарушување - и тоа е неговата трагична грешка. Тој не знае дека мајка му ги осквернавила гробовите. Всушност, тој не знае дека воопшто некој гроб е осквернавен и дека тој или некој член на неговото семејство може да е вмешан. Сепак, од гледна точка на трагедија, тоа е негова вина, неговата (трагична) грешка. Грешката што го воведува трагичниот крај, *hamartema*-та што ја врши трагичниот херој е секогаш веќе направена без знаење и без намера (Аристотел 1453а 5 -10). Ова не значи дека грешката е помала, туку само ја прави трагична. Како што посочува Вернан, вистината откриена во секоја трагедија е двојната смисла на реченицата на Хераклит „ethos anthropô daïmon“ (Вернан и Видал-Наке 1988, 37), што може истовремено да се преведе на два начина: „Карактерот е судбина на човекот“ и „Судбината е карактер на човекот“. Со други зборови, карактер е начинот на кој реагираме кога ќе се соочиме со предизвик што го поставува судбината, и ова го прави карактерот наша судбина и ја трансформира судбината во наш карактер. Задачата на Лазар е да го согледа неговото соучество во неделото на мајка му во однос на душите на мртвите чии гробови таа ги осквернавила. Неговото соучество се состои од неговиот избор молкум да ги прифати сите вредности според кои мајка му се однесува и ги застапува. Неговото соучество се состои во тоа што решава да не дејствува против светот што











го претставува мајка му Вера Перкова. Ова соучество го вовлекува Лазар во долгот на мајка му кон неколку мртовци чии коски Вера Перкова ги објективизирала, на тој начин лишувајќи ги од статусот на „закопано тело". Ова последното е функционална, значајна компонента на културата на погребување. Покрај тоа, закопаното тело, кое било предмет на погребни и комеморативни обреди, е дел од Културата. Тоа не е немото, апсурдно Реално - коските не се само коски, само („мртви") предмети. Туку тие се останки од покојниот што бараат почит со нивната функција на повторно прикажување на отсутното тело што си заминува. Оставени на огромното рамниште на Реалното, сведени на коски што немаат врска со душите што порано живееле во нив, останките од овие луѓе повеќе немаат културно значење: тие повеќе не се дел од култура, тие не се дел од човечкиот Свет. И останките и спомените за овие луѓе се протерани од нашиот свет.

Друг аспект на политичкото значење на трагичниот долг на Лазар е фактот дека тој е наследен. Зрнцето политичко значење се крие во неизбежната можност на таквото наследство. Се крие во неизбежната наследена вина. Трагичниот долг вообичаено се пренесува на несвесниот потомок. Неизбежно се пренесува токму затоа што не се свесни. Наивноста не постои наивно: не постои невиност пред испрашување, критика, отпор. Отпорот е истовремен со влегувањето/раѓањето во јазикот. Бунтот му претходи: истовремен е со конатусот за себезачувување.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)

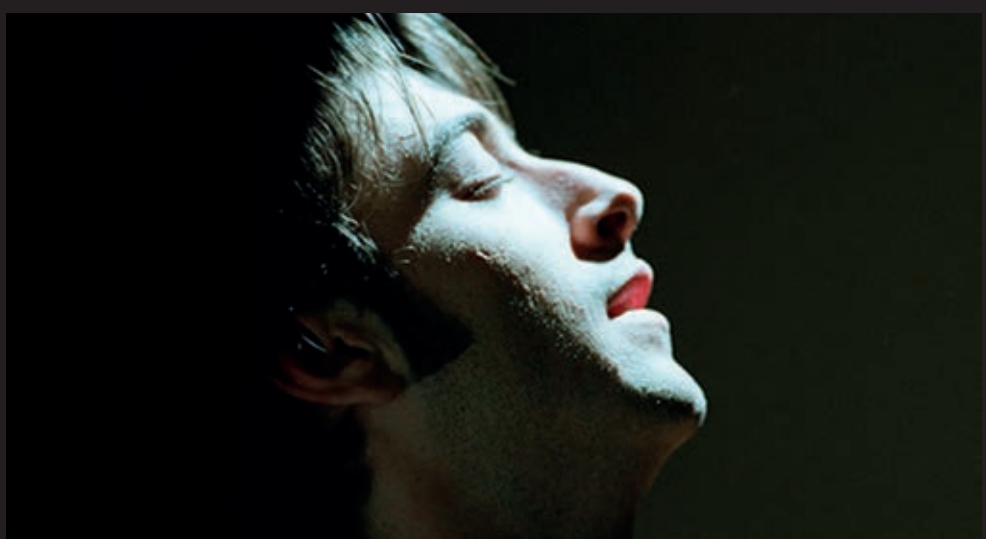
Референци

Аристотел (1934) *Peri Poietikês*. Берлин/Лајпциг: Von Alfred Gudeman.
Freud, S. (2000) *Mourning and melancholy*. Kaj J. Radden, ed. *The Nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*. Њујорк: Oxford University Press.
Parker, Robert. (1983) *Miasma*. Оксфорд: Clarendon Press
Vernant, J. P. & P. Vidal-Naquet (1988) *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (во превод на Џенет Лојд).Њујорк: Zone Books.
Vernant, J.P. (1982) *The Origins of the Greek Thought*. Ithaca NY: Cornel
University Press.___ (1990) *Figures, idoles, masques : Conférences, essais et leçons du Collège de France*. Париз : Julliard.
Kristeva , J. (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (trans. Leon S. Roudiez). Columbia University Press




MCM











SENKA

ЗАПИСНИК ОД СОСТАНОКОТ ОДРЖАН НА 19.05.2006.

Присутни: Милчо Манчевски, Иво Антов, Часлав Ковачевиќ, Билјана Мирковиќ, Tom Woodrow, Јагода Велковска, Огнен Антов, Мануела Мирчевска, Љупчо Гиговски, Емил Костовски, Васил Трајковски, Зоран Младеновиќ, Марија Топузовска, Марија Атанасоска, Томи Велковски.

Повод за повикување на состанокот претставува истекувањето на пробатион период кој му беше поставен на продуцентот Иво Антов.

Според режисерот Милчо Манчевски рокот кој беше одреден со цел да се исправат грешките и да се решат проблемите во сектор Продукција измина, а нештата сеуште не се како што би требало да бидат. Не се превземени никакви мерки.

Милчо Манчевски предложи дневен ред според кој се одвиваше состанокот.

Како прва точка го наметна прашањето околу Руси Љуцканов, кој според Иво Антов, како што беше кажано на претходниот состанок, треба да биде дел од продукција. Истакна дека тој сепак не е ангажиран, а отсутен е и Љубомир Анев, во критичен момент за секторот.

На тоа Иво Антов потврди дека е очигледно дека со ваков состав на Продукција работите не функционираат и дека се нужни некакви измени.

Понатаму режисерот постави прашање дали е ко Трпчевски, на што продуцентот одговори одречно.

Режисерот бараше да му се одговори зошто продукција страна на Град Скопје, па било неопходно тој самиот да се ангажира кај градоначалникот за да успее да создаде простор за соработка.

На тоа Огнен Антов искоментира дека продукцијата има добиено помош од Градот Скопје, но со делумно спонзорство.

Се констатираше дека ко-продукциските договори се уште не се потпишани, како и договорот со Euroimages, а времето изминува.

Јагода Велковска истакна дека изготвувањето на Costs е направено навремено, во рамки на определениот рок.

Милчо Манчевски праша дали постои потпишан договор со композиторот Preisner Zbignew, на што доби негативен одговор. Според него е апсурдно да не се потпише договор, да нема партитури, а пак од друга страна однапред да се исплати хонорар.

Повторно беше нагласено дека во пре-продуцтион план неопходно е да се запази бројот на деновите одредени за сите конкретни нешта, и дека почетокот на снимањето треба да биде на 10.06. а крајот на 23.08.2006.

Билјана Мирковиќ праша кога почнува да работи секторот Костим, како би можела да ги планира костимските проби со глумци. Доби одговор од продуцентот дека секторот ќе биде формиран на 23.05. што значи дека од 1.06. ќе биде целосно на располагање.

Милчо Манчевски изјави дека постои проблем во соработката со Fabio Chianchetti и дека не наишле на заеднички гледишта во креативниот дел, односно не добил од него соодветни предлози.

На крајот побара одговор зошто сеуште не е оформен секторот Шминка.

> Ne znam kolku e ushte aktuelno so tekstot (dijalekten) shto mi go prati, no vo
> megjuvreme jas i bev niz Egejska Makedonija, a i pred nekolku dena beshe tuka eden
> chovek od Grcija (Makedonec od Vinozhito) i probav i so nego malku okolu dijalogot. Go
> snimiv na diktafon za da mozhe akcentot i izgovorot da se fatat shto poverno.
> Inaku i spored nego, otkoga gi vide moite beleshki, ne mozhe da se najdat poarhaichni
> zorovi, oti ako se poarhaichni ќje bidat ili grchki ili turski.
> Otprilika dijalogot na nekolku egejski govori bi izgledal vaka:

Vrati gc ona shto ne e tvoe, sinko.
V'rni go to shcho ne je tvoje, sinko
Da gu v'rnesh tos shcho ne jet na teb, sine bre majchin, gjavol da te ne zemi
Bre ti, vragu edno, da mi gu v'rnesh .....

Stoj si na zborot.
Na lafo da si stoesh.
Na dumata da si stoesh.

Da ti bide lesen patot.
Pato sos les da ti spore. (Patot so lesnotija da ti odi)

Imaj pocit.
Puchituvajne/puchit da imesh

Majka ti..

Vrati gc ona sto ne e tvoe. Imaj pocit. V'rati mi go spokojot. Vrati mi go mirot. Majka ti sto mi go ukrade. Vrati mi gi koskite.
Da gu v'rnesh tos shcho ne jet na teb. Spukojo na dushata da mi gu v'rnesh. Majka ti shcho mi go ukrade. Kuskite da mi gi v'rnesh.

Te cekav da dojdes. Cetirieset godini. Ti ili majka ti. Sega vrati se. Po nasite koski.
Chekav ka kje doesh/se vrnesh. Chetiriese godini. Ali ti ali majka ti.E seg da se v'rnesh. Pu kuskite nashi.

> Miroslave, iako ne znam kolku ovoj problem ti e se ushte aktuelen, otprilika ti napishav kako bi bilo. Prostor za dorabotka ima.

> > > Drag Milcho,
> > >
> > > Filmot izobiluva so dlaboki i voznemiruvachki
> > > ekspresii na edno snazno vnatreshno ziveenje, shto
> > > vprochem go gledame vo sekoe tvoe delo i e tvoj
> > osoben
> > > beleg.
> > >
> > > Natasha

1 INT. LAZAR'S APARTMENT - DAY

1

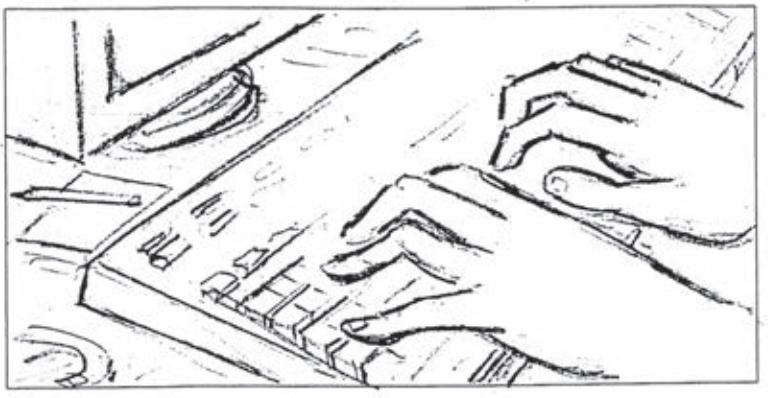
1a

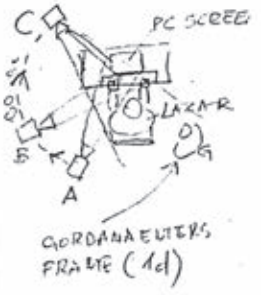


TOMATOES ON PC SCREEN

LAZAR PERKOV, 29 and sweet, nervously plays with his computer. His wife, GORDANA PERKOVA, also 29, but made up, watches TV absentmindedly and smokes hungrily. It's hot.

1b





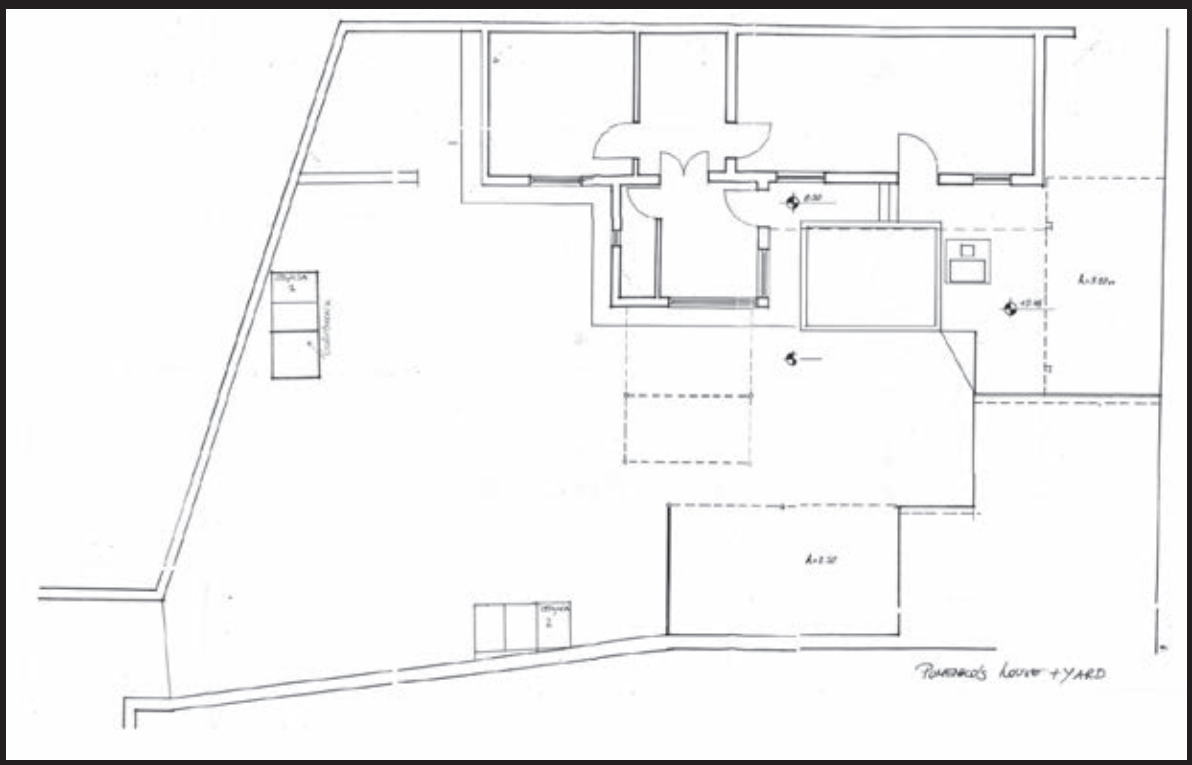
1c

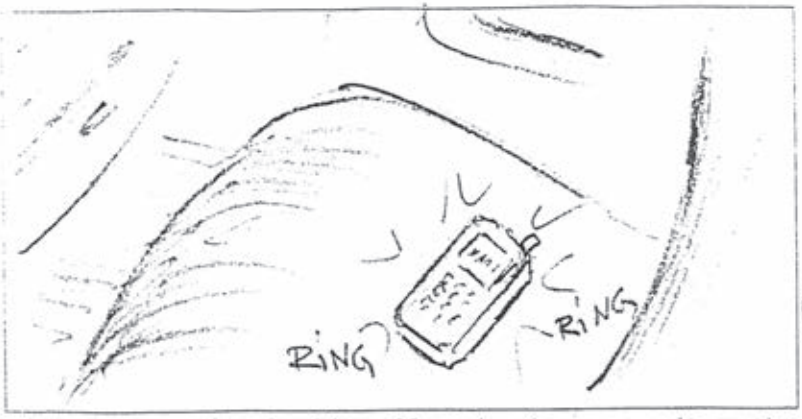


SMOKE FROM GORDANA'S CIGARETTE

MENKA'S HOUSE
LOCATION: PASIN MOST
ADAPTATION



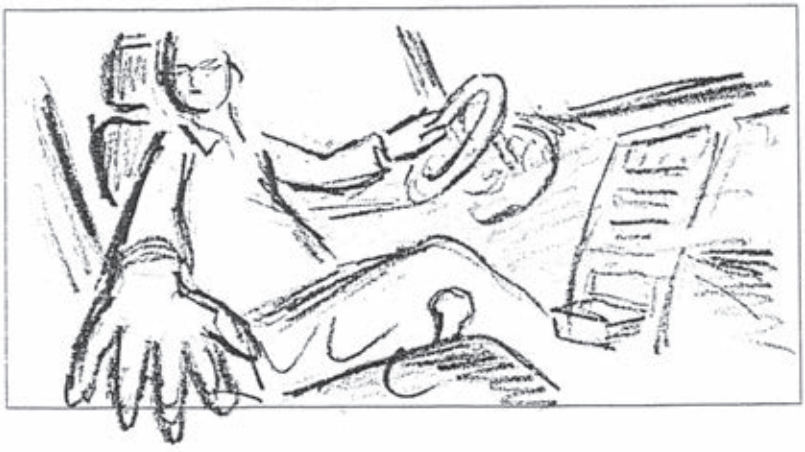




LAZAR'S POV ON THE MOBILE

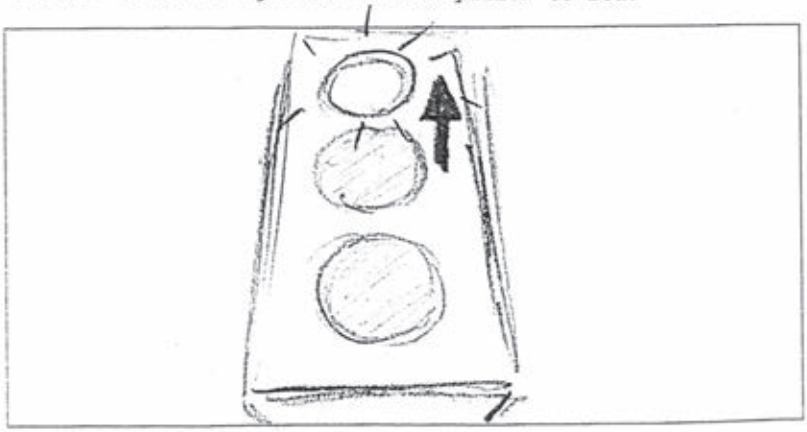
11 2U

Lazar is searching for his cell as it rings, sees it on the passenger seat, reaches for it.
And then - the phone moves a few inches.
He reaches for it again - and the phone moves again.



12

Lazar's traffic light turns from yellow to red.



2U

13

Sto i da ti napisam mi zvuci besmisleno, po ova so go procitav! Fascinantno! Imam cuvstvo deka sum go doprela neboto, no i pretcuvstvo deka doprva ce mozam da trcam niz nego! Ti si navistina retkost! Te molam, so sakas prai, baraj carinja, kazi mi so mozam jas da storam za da ti pomognam, da ti olesnam,... posle seto ova i zaradi se sto doprva ti e podareno da go imas, da go napravis, da go zivees, ednostavno, nemas pravo da se menuvas! Covece, se edno kako ti zvuci, so seta pocit za tvojata skromnost i blagorodnost, no ti ne si ist kako site nas, nitu kako nas ovde nitu kako niv tamu,... ma kakov Bergman, Polanski, ili Shakespeare... do toa derezde se "izvadeni od konduri" so ne znaat ni so kogo ni so so da te sporedat,... svetskata filmska kritika i intelektualna javnost ti priznava deka si edinstven, vonseriski, bez konkurencija,...ti napisale i se potpisale! Edvaj cekam da razberam kakvi ce bidat reakciite do i po 30-ti.

Od dnoto na dusata ti blagodaram i ti cestitam!

Od srce,

Dear Milcho,

I saw "shadows" a few days ago. I quite liked it, although supernatural stuff generally puts me off. But i liked the allegory, the past represented as ghosts, and the notion that you have to come to terms with the past in order to go on. Also some particular scenes were great: that of the accident, and the one with the fireflies. I also liked some dialogues, especially when Lazar meets the girl in the proffesors office.

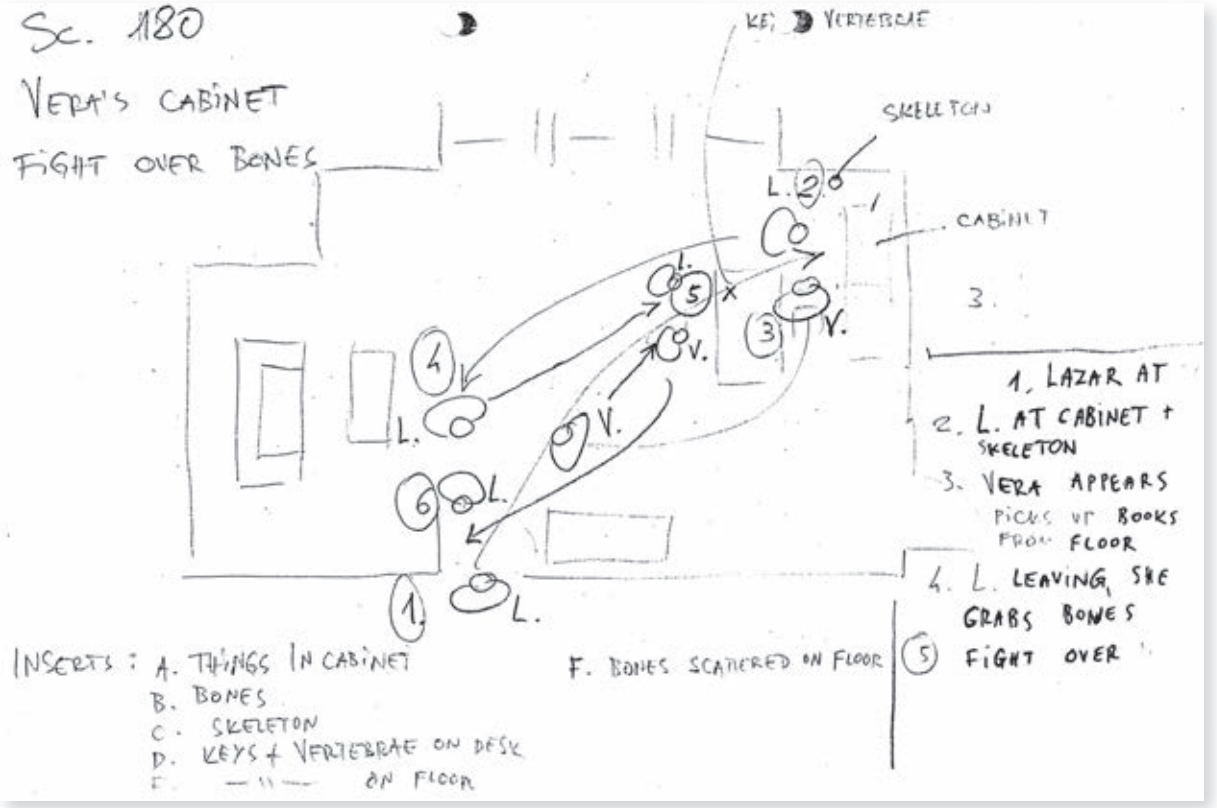
I totally agree with you, of course, that it has nothing to do with greece. Nevertheless i think that there is no chance that seven is gonna screen a macedonian movie that "dares" to say "agean macedonians" in any context.

Did i ever tell you that i have visited macedonia? It was in 2002 when the ministry of health and welfare of greece decided to provide humanitarian aid to the mental hospital of Gevgelija. I spent three days there as the rpresentative of the ministry, i met some really nice people (mental health professionals) and i really liked the place, especially the countryside. I plan to go again with my wife and kid sometime in the near future. I hope you good provide me with some tips about nice places i could visit.

Thanx again,

> > Date: Thu, 8 Nov 2007 08:11:56 +0000 (GMT)
> > Subject: TI BLAGODARAM
> >
> > So dolzna pocit - cestitki. B R A V O
> > Mozebi mnogu licno go doziveav filmot bidejki NOSECKATA replika vo tvojot
> film bese POSLEDNATA replika na mojot soprug koj pocina na SAMO 33 godini.
> > Ti blagodaram sto i gi vrati emociite na edna zena...

> Drag Milco Mancevski,
> Tukusto sum dojden od proekcijata na "Senki", sakam samo da ti
> kazam deka si napravil nesto sto, ako covek go gleda so otvorena dusa, nesto
> tamu dlaboko silno i bolno kje dopre. Sekoj zbor i sekoj kadar so svoja
> tezina, iako mozebi ne sekogas merlivi vo migot na gledanjeto. I po
> katarzata, i natamu bolka. Kako po "Pred dozdot"... Kako okolu vratov da me
> stega jamkata na Menka... Fala ti za filmot!
> Srdecen pozdrav i sekoe dobro,
> Goce



Milčo, I'm a discreet fan of your cinema. I've discovered you in a tiny little film shop in Istanbul. You inspired me a lot with your movie "Shadows" back then. Currently I'm studying cinema in Paris. I hope I can meet you some day and discuss cinema. Good luck for your future projects. Best wishes.



> Zdravo Milco,
>
> Otkako go izgledav ushte ednash tvojot film, ovoj pat od sosema poinakva perspektiva,
> kako nekoj koj zivee poveke od cetiri godini nadvor od Makedonija, sakam da ti se
> zablagodaram uste ednash za filmot koj na izvonreden nacin raskazuva za site ziteli na
> svetot. I se potsetiv na tvoite zborovi koga te intervjuirav (za BBC) posle premierata
> na "Senki" vo Toronto. "Sekoj dobar film e za lugeto, ne za mestata od kade shto
> doagaat." Goleminata na "Before the rain" e vo toa shto raskazuvajki ja prikaznata za
> lugeto, preku site detali koi gi imash sleano vo mirisot, boite i realno-nerealnite
> mesta od nashata tatkovina (kade i da e), govorish za mnogu mali golemi neshta koe se
> univerzalni, no i tolku mnogu licni, nameneti istovremeno za samo odreden broj
> sonuvaci, no i za site ziteli na planetava. (I se razbira za ushte iljadnici neshta za
> koi ovoj email e premal, i koi ti se lepat za svesta i potsvesta i ne mozesh i nesakash
> da gi isterash so denovi, meseci, godini...)
>
> Golem pozdrav.

> Remek delo,bravo majstore!!!
>
> goran ,31 skopje
>
> … nasmej se utre ke ne nema…

Филмот е амбициозен поглед во умот на потенцијален лудак. Иако сигурно надреален, ја држи публиката заинтересирана за чудните судбини на сите ликови. **Стилот на *Сенки* се движи од хипнотичен до френетичен, што секако ќе ви го забрза пулсот**. Филмот е **уникатен во способноста да се замеша во повеќе жанрови**, хорор, психолошки трилер, и на некој начин, љубовна приказна. Вистинско освежување е да се види нецензуриран, соголен европски филм што го прифаќа антихеројот, лажго и измамник, со таква брутална јаснотија на каква повеќето американски филмови не би се осмелиле".
(Мишел Фуди, „Холивуд тудеј")

„Патувањето на Лазар е и патувањето на уметникот и парабола за филмските дела. Тоа му станува работа бидејќи тој е тука да види [...] **Прекрасен и трогателн филм** [...] **Големо задоволство** е да се гледаат трите филма на Манчевски брзо едно по друго. Манчевски создава дела што ќе блеснат на ретроспективни програми [...] **Потсвесно познато**, во кое може лесно да се влезе."
(Ненси Кифи Роудс, „Стајлус")

„По неговото многу славено деби *Пред дождот* (1994) и по вториот филм *Прашина* (2001), сценаристот и режисер Милчо Манчевски повторно ни дава совршен фестивалски филм: **визуелна приказна со драматична содржина, историска длабочина и современа критика, умешно раскажана со иновација и елан**".
(Даен Сипл, „Синема вишаут бордерс")

„*Сенки* е **чудесен и бесконечно напнат** еротски трилер. Оваа **уметност што мора да се види** на режисерот Милчо Манчевски му остава магнетска трага на гледачот".
(Омар П.Л. Мур, „Поикорн рил филм ривју")

„Се чини дека со *Сенки* Манчевски се враќа на старата патека. **Мрачен и тмурен, но необично задоволувачки**, *Сенки* е филм за возрасни – поточно, за оние со возрасен сензибилитет."
(Ц. Б. Сиинс)

„Двајцата многу атрактивни главни глумци во *Сенки* се толку возбудливи заедно, што е навистина вонземно".
(Ендру Сарис, „Обзервер")




SATURDAY, JAN 31, 2009 01:33 PM CEST

Weekend roundup: Movies not to miss

A tender porn-theater family saga, with boils; a sexy ghost story from Macedonia; Al Pacino's junkie breakthrough; and the story of World War II heroine Hannah Senesh.

ANDREW O'HEHIR



„**Халуцинирачко тонење** во виорот на личната и историска одговорност“. *(Ариел Дорфман)*

„*Сенки* се раководи по нешто големо и непознато, што ме плаши до смрт и смирува ко допир на мајка“. *(Бранислав Саркањац, филозоф)*

„Оригинален и провокативен став кон приказна со духови“. *(Џереми Томас)*

„*Сенки* е прекрасен и мачен филм. Те трогнува, чиниш крвта те боли, та би плачел со денови“. *(Марина Костова, „Вест“)*

„Наречете го приказна со духови, но да знаете дека чувството е повеќе како филм на Бергман или Полански, па дури и Шекспир – Макбет и Хамлет ми паѓаат на ум. [...] Да се преживеат овие моменти во вакво опкружување овозможува **несекојдневна интимност** – соочување со личниот страв што, чудно, води кон прослава на животот. Директорот на фотографија Фабио Чанкети визуелно ја создава оваа претскажувачка траекторија со користење на дупли слики, честопати рефлексии, испрекршени простори, огледување на секој лик во друг, и ликови кои или мистериозно ги снемува од кадарот и исто толку неочекувано се појавуваат или ви исчезнуваат пред очи. [...] За режисерот, ако го гледаме Лазар како визионер сличен на самиот режисер, кој го следи патувањето на уметникот, тоа патување е и алегорија на филмот кога неговата задача е да нè води **да гледаме – по било која цена – и да сонуваме**“.
(Даен Сиил, „Синема виттаут бордерс“)

„**Необично паметен** филм од натприродниот жанр, македонскиот кандидат за Оскар евокативно ја обработува темата на сили што не се прифатливи, а одразите и сенките ја имаат главната улога во нарацијата, заедно со еротската нишка.“ *(Џозеф Вудард, „Индепендент“)*

„Многу **фасцинантен** филм **што ве тера на размислување**“).
(Дон Маршал, “Дезерт морнинг њуз”)

„Фасцинантна приказна. Потрага по идентитетот на еден човек, кој наоѓа помош помагајќи им на другите“.
(Хосе Алберто Ермосиљо, „Синсераменте“)



MOVING PICTURES

THE STORIES BEHIND THE MOVIES

Living Within "Shadows"

By Milcho Manchevski (Special from the 2007 Toronto International Film Festival)

Shadows is a film about sex and death, and a few things in between, like personal responsibility. I believe in films (and art in general) that are about people and about ideas, not about places.

Some people make the mistake of reading a film from Macedonia as if it is a film about Macedonia. They can't shake off their need to put things in neat little folders. That stereotyping disguised as defense against stereotyping borders on intellectual racism. A good work of art is about people and ideas and emotions, not about geopolitical concepts. I don't see why Wong-Kar Wai couldn't make films about New York or Bergman about Taipei or Tarantino about Lagos. Those films would not be that different from the films these filmmakers have already made.

I believe what really matters in film is the tone, not the story. It is the tone that sends the message and communicates with the viewer much more than the story. I heard somebody describe my previous film *Dust* this way: He said if watching a good Hollywood film is riding a rollercoaster, watching *Dust* is like sitting in a car with a test-crash dummy.

Shadows is probably more personal than my other films. Not only because both I and the main character, Lazar, like watermelons, or because my mother was a doctor, just like his... My films *Before the Rain* and *Dust* were personal films, but they were also intentionally open enough so that they could be interpreted as a comment on society; *Shadows* has some of that, but it's really much more of a film about the inner life of one person. I feel personally connected to Lazar's hypnotic nightmarish journey. This film actually feels more personal, even though when I started making it, I didn't plan it that way.

A way to redemption is through assuming responsibility for our actions and even for the actions of people close to us, and exorcising this through love. Doing that is usually scary. And that's why this film is scary. It's an old-fashioned slow-simmering kind of a scary film. It has no sound bites. Fear is good. Facing our fears, and dealing with them through love, is a way to redemption.

I am talking about love, not necessarily about family. Family is overrated. Love is not. Love for your spouse, for your child, for your parents - that's beautiful and important. But family as an institution has often been abused and used as a way to oppress the individual. That's one of the themes of *Shadows* - how parents sometimes hide behind their professed love for the child, while being too suffocating, overwhelming, selfish. The *power* of the Macedonian mother in this matriarchal society is huge. The Jewish mother and the Italian *mammoni* have nothing on the Macedonian martyr-mother ("You are driving me to my grave! You are eating my liver!"). Lazar's mother is what Lady Macbeth would have been like, had she lived to have an adult child.

Lazar seems to struggle between four tough women: his mother, his wife, Menka and his neighbour. I am just trying to speak the truth in face of the propaganda about the "power" of masculinity.

I have been asked about the sexual tension in the film. Sex - good. Hypocrisy - bad. Sex contains in itself both life and death. Because of the way society treats it - turning it into a taboo, being hypocritical, having a low threshold of tolerance for things sexual - sex ends up holding strong attraction for a lot of artists.

We have been raised to believe that there is some balance, some justice in the world. I am not sure this is necessarily true, but I am willing to reinforce that illusion for now. It's good when you pay your debts, even if you only have inherited them. That is a positive way of cleansing. Of course, in *Shadows*, all this is told in a very, very simple, accessible way, which I believe is the way interesting art should be. Sometimes I like esoteric art as well, but I am very drawn to simple, deceptively simple, art that actually can be quite deep, things like Kurt Vonnegut, for example.

I subscribe to what Bergman has said about violence, and I am paraphrasing here from memory: He says film is a perfectly legitimate way of ritualizing violence. Ritualizing, not glorifying. Society needs to deal with this extreme - yet integral - aspect of its existence. Ritualizing has been a central way of dealing with it since time immemorial. Film lends itself to ritualizing it for many reasons, its convincing "realism" not one of the least important. I believe that hiding violence from art or from social storytelling is not going to solve the issue. On the contrary, it is only going to make it worse. Not to mention that playing a shrinking violet about talking about violence is hypocritical, as those same people support many other kinds of violence.

Living Within "Shadows"

By Milcho Manchevski (Special from the 2007 Toronto International Film Festival)

Shadows is a film about sex and death, and a few things in between, like personal responsibility.

I believe in films (and art in general) that are about people and about ideas, not about places. Some people make the mistake of reading a film from Macedonia as if it is a film about Macedonia. They can't shake off their need to put things in neat little folders. That stereotyping disguised as defense against stereotyping borders on intellectual racism. A good work of art is about people and ideas and emotions, not about geopolitical concepts. I don't see why Wong-Kar Wai couldn't make films about New York or Bergman about Taipei or Tarantino about Lagos. Those films would not be that different from the films these filmmakers have already made.



Kalina (Rakka Radmanovic) and her wolf. Image copyright Bavaria Film International.

I believe what really matters in film is the tone, not the story. It is the tone that sends the message and communicates with the viewer much more than the story. I heard somebody describe my previous film *Dust* this way: He said if watching a good Hollywood film is riding a rollercoaster, watching *Dust* is like sitting in a car with a test-crash dummy.

Shadows is probably more personal than my other films. Not only because both I and the main character, Lazar, like watermelons, or because my mother was a doctor, just like his... My films *Before the Rain* and *Dust* were personal films, but they were also intentionally open enough so that they could be interpreted as a comment on society; *Shadows* has some of that, but it's really much more of a film about the inner life of one person. I feel personally connected to Lazar's hypnotic nightmarish journey. This film actually feels more personal, even though when I started making it, I didn't plan it that way.



Menka-Vesna Stanojevska and Lazar. Image copyright Bavaria Film International.

A way to redemption is through assuming responsibility for our actions and even for the actions of people close to us, and exorcising this through love. Doing that is usually scary. And that's why this film is scary. It's an old-fashioned slow-simmering kind of a scary film. It has no sound bites. Fear is good. Facing our fears, and dealing with them through love, is a way to redemption.

I am talking about love, not necessarily about family. Family is overrated. Love is not. Love for your spouse, for your child, for your parents - that's beautiful and important. But family as an institution has often been abused and used as a way to oppress the individual. That's one of the themes of *Shadows* - how parents sometimes hide behind their professed love for the child, while being too suffocating, overwhelming, selfish. The *power* of the Macedonian mother in this matriarchal society is huge. The Jewish mother and the Italian *mammoni* have nothing on the Macedonian martyr-mother ("You are driving me to my grave! You are eating my liver!"). Lazar's mother is what Lady Macbeth would have been like, had she lived to have an adult child.

Lazar seems to struggle between four tough women: his mother, his wife, Menka and his neighbour. I am just trying to speak the truth in face of the propaganda about the "power" of masculinity.

I have been asked about the sexual tension in the film. Sex - good. Hypocrisy - bad. Sex contains in itself both life and death. Because of the way society treats it - turning it into a taboo, being hypocritical, having a low threshold of tolerance for things sexual - sex ends up

What about, say, a loyal employee being laid off after twenty-five years. For some people that's perfectly ordinary, acceptable. It is legitimate to ask, is that violence? And what does the fact that we don't discuss it as violence tell us about ourselves?

In a war, when someone gets shot, they don't just fall back. Probably it hurts, maybe they stagger, then they look at themselves and they are shocked. Do they at some point start laughing, and say, "Is this really happening to me?" Or do they say, "Damn! I wish I'd had more sex when I could have?" Or do they whine? What happens to this person during those 20 seconds or 20 minutes while he's dying? So, fortunately, in a film it is all make-believe, so you can explore a little bit of that when making a film. But if you treat violence as something without real consequences, something fun and easy, then you are doing society a disservice.

Milcho Manchevski was born in 1959 in Skopje, Macedonia, where he studied Art History and Archaeology before graduating from the Department of Cinema and Photography at the Southern Illinois University, Carbondale, USA, in 1982. He has directed numerous experimental and short narrative films and music videos. The most notable are the experimental 1.73*, for which he won an award at Belgrade Alternative, and the video for the group "Arrested Development" for the song "Tennessee," which won many awards, including Best MTV Video. His first feature film,* Before The Rain *(1994), won more than thirty international awards, including Golden Lion in Venice and Independent Spirit, and was nominated for Academy Award for Best Foreign Language Film.*

*He has authored a number of short stories, a conceptual book of fiction (*The Ghost of My Mother*), a book of photographs (*Street*), and numerous performance pieces by himself and with the group 1AM, which he co-founded. Manchevski teaches film directing and heads the Directing Department at New York University's Tisch School of the Arts' Graduate Department.*

Boo! In *Shadows*, a Man Finds Life in the Dead

Apparently, purgatory can be kind of, um, stimulating! Plus, Medicine for Melancholy, *a feature film about rent control, and Depression movies that aren't depressing!*

SHADOWS (SENKI)
RUNNING TIME *120 minutes*
WRITTEN AND DIRECTED BY
Milcho Manchevski
STARRING Borce Nacev, Sabina Ajrula-Tozija, Vesna Stanojevska

●●●●



ANDREW SARRIS

Milcho Manchevski's *Shadows* (*Senki*), from his own screenplay (in Macedonian with English subtitles), addresses the cinema's eternal obsession with death and ghosts with a more somber treatment than was applied to David Koepp's much underrated and lightly comic *Ghost Town* earlier this year. Still, the underlying narrative conceit is strikingly similar in both films in that the protagonist is eventually urged by the ghosts that haunt him to perform an act of closure that will enable them to die in peace.

In the film's production notes, Mr. Manchevski's Director's Statement elaborates on the subject of his very morbid work: "*Shadows* is a film about sex and death, and a few important things in between. It is an old-fashioned slow-burn of a film. *Shadows* is in many ways my most personal film to date, a story of what happens if Lady Macbeth had lived today and survived to have a grown-up son. This man, Lazar Perkov (Borce Nacev), would try to come to terms with her overbearing presence and her transgressions of the past.

"It is scary, but it offers no cheap thrills, sound bites nor easy solutions. It is about a man trying to have a dialogue with the dead, and becoming more alive for that experience."

Shadows' two very attractive leads are so arresting together that it is truly unearthly.

The story begins with Lazar living the idyllic existence that goes with a seemingly successful career as a hospital doctor, with a beautiful wife and handsome little boy, and an imposing mansion. In fact, he's called "Lucky" by all his friends and acquaintances. Nonetheless, he remains perpetually insecure as the son of an iron-willed mother, Dr. Vera Perkova (Sabina Ajrula-Tozija), a world-famous physician who has risen from obscurity to renown by removing all obstacles to her ascent, whether from the living or the dead.

One day while driving home from the hospital, Lazar is involved in a messy multi-car accident. He is removed from the massive wreckage miraculously alive. From that moment on, Lazar's life begins to change. He begins to encounter strange beings who seem to have known him all his life. These include a very old woman who cleans his apartment without being asked or paid. When he confronts her for an explanation, she responds in an ancient Macedonian dialect last spoken in Lazar's childhood village. When he visits a noted doctor and linguist to seek a translation for the words the old crone has spoken and Lazar has written down, he is told by the "secretary" that the linguist has gone abroad to a conference, and that she has become, in turn, the linguist's mistress and then his wife. Yet she immediately begins flirting with Lazar in a knowing manner, as if she has known him before, and knows all his secrets. The young woman tells Lazar that her name is Menka (Vesna Stanojevska), but a day later, when Lazar visits the office and finds the linguist, he does not see Menka. Lazar is even more confused when the linguist tells him that his own wife in the picture on his desk died three years ago, and he has never heard of anyone called Menka.

Still, Menka keeps popping up everywhere Lazar goes, and they finally get around to making passionate love. By this time, we have been made aware that Lazar's wife is having an affair with another man, and Lazar's little boy is mysteriously hostile to Lazar. Gradually, Lazar comes to realize that the various individuals he keeps meeting in both public and private places are visitors from the land of the dead. Indeed, there is in Macedonia a Feast of the Dead holiday, at which villager and townsperson and urban dweller alike gather to honor the dead by leaving food and drink at the grave sites so that the dead won't go hungry and thirsty when they return to earth.

Finally, Lazar is placed in a position where he must choose between life and death. He chooses life, though his own life has become fuller and richer by his experiences with the dead.

Mr. Manchevski was born in 1959 in Skopje, Macedonia, but he has lived, studied and worked in the United States since leaving his homeland shortly after he graduated from high school. He now teaches film and directing and heads the film directing department at New York University's Tisch School of the Arts graduate department. Still, he has returned to Macedonia to shoot his films, including *Shadows* in 2007, and his two previous features, *Dust* (2001) and *Before the Rain* (1994). His two very attractive leads, Mr Nacev and Ms. Stanojevska, were picked out of a pool of aspirants in Macedonia and its neighboring countries. Actually, they are so arresting together that it is truly unearthly.



Field of Dreams: Borce Nacev and Vesna Stanojevska in *Shadows*.

Minority Report

MEDICINE FOR MELANCHOLY
RUNNING TIME *88 minutes*
WRITTEN AND DIRECTED BY
Barry Jenkins
STARRING *Tracey Heggins, Wyatt Cenac*

●●●

Barry Jenkins' *Medicine for Melancholy*, from his own screenplay, is his first feature film, and his IFC Film Program Notes attest to the movie's limited budget and African-American working crew. The film is a one-night-stand romance set in San Francisco, where Micah (Wyatt Cenac) works as a supplier of aquariums for doctor's offices, and Jo (Tracey Heggins) is a T-shirt designer. Though both are gainfully employed, Micah rants and raves about how San Francisco's gentrification is driving out its African-American middle-class residents, who fear the demise of all rent controls. Matters have reached the point that San Francisco now has the smallest percentage of African-American residents of any major American city. To drive the point home, the director clumsily inserts a tenant spokesmen's roundup meeting right in the middle of the film, with Micah and Jo not even present. This sequence makes one recall Sam Goldwyn's famous aphorism, "If you want to send a message, send it by Western Union," except that almost no one sends telegrams anymore.

The other subject Micah rants and raves about is the widespread tendency of African-American educated women to hook up with white men. Micah is motivated by his assumption that Jo's constant companion on her cell phone is a white person well-heeled enough to furnish Jo with a fancy apartment "rent-free."

Micah and Jo do manage to take time out for a rave session in a nightclub, and there is a great deal of hip-hop music on the soundtrack during their long evenings together on the town. James Laxton's cinematography captures many of San Francisco's mercurial moods both in the streets and in the many public places.

Of course, the big San Francisco movie noise is being made this season by Gus Van Sant's *Milk*, which focuses on the gay community (part of which is affishly African-American). *Medicine for Melancholy* has little contact with this behavioral minority, which somehow seems more empowered in this city than its mostly straight African-American counterpart. It strikes me that in these currently troubled times, the question of where one minority group or another chooses to live is secondary to finding employment anywhere one can find it, and then making one's choice of a residential location accordingly. After all, America has always been and still is a country on the move, from sea to shining sea.

Nonetheless, Mr. Jenkins and his co-leads, Mr. Cenac and Ms. Heggins, achieve stretches of buoyancy and brio in their search for a romantic epiphany that never comes. Mr. Jenkins reveals that he was recovering from a romantic breakup of his own when he made *Medicine for Melancholy*. Apparently, the best medicine is a realized film from the scraps of reality before one's eyes, and ultimately into the eyes of no fewer than six American film festivals and their audiences.

j.b. spins
Jazz, film, and improvised culture.
saturday, january 31, 2009

Manchevski's Shadows

When Milcho Manchevski started filming his beakthrough debut *Before the Rain*, Macedonia was not yet a fully recognized country. While the modern Macedonia is a relatively young country, the region carries the baggage of centuries of dramatic and often bloody history. After all, Alexander the Great began his conquest of the known world as king of ancient Macedon. The past figuratively haunts the work of Milcho Manchevski and literally haunts the protagonist of his latest film, *Shadows* (trailerhere), opening tomorrow in New York.

Dr. Lazar Perkov is a good father, but as a man, he is a bit wishy-washy, avoiding conflict with his overbearing mother, Dr. Vera Perkova, at all costs. He is so programmed to respond to her, he causes a terrible traffic accident while reaching for his cell-phone to take her call. Nearly embraced by the light, he comes back to Earth—remember the name was Lazar.

Though fully recovered physically, something is still wrong. Returning home, Perkov finds a withered elderly woman in his apartment, speaking in a mysterious tongue. Recording her cryptic speech, Perkov looks for help from the local linguistic professor, but finds Menka, his research assistant wife in his place. According to her, Perkov's uninvited caller has been demanding in an ancient Aegean dialect: "Return what's not yours." Though she is initially contemptuous of Perkov, sparks quickly fly between Perkov and Menka. While at first, he precipitously retreats from her sexual advances, the seeds of obsession are firmly planted. The nature of reality becomes increasingly problematic for Perkov, as visions of the alluring Menka, the old woman, and a hobbled old man with an infant increasingly intrude into his daily life.

Shadows is a ghost story in a very real sense, but not a horror story as such. However, Manchevski maintains an eerily effective mood throughout the film, in contrast to the rather inconsistent tone of *Dust*, Manchevski's sophomore slump following the masterful *Rain*. Ranking solidly between Manchevski's first two films,*Shadows* might in fact be his strongest work from a purely visual standpoint, thanks in large measure also to Fabio Cianchetti's brooding cinematography.



If not as visceral as *Rain*, Manchevski's screenplay is compelling and economical. It is also his most sexually explicit work, by far. As in his previous films, events from the past continue to exert a palpable influence on those in the present. In Manchevski's Skopje, antiquity is only concealed by a thin veneer of modernity. It can be heady stuff, but Manchevski pulls the audience through at a good clip, aided by a strong cast, particularly Vesna Stanojevska, whose performance brings surprising depth to the enigmatic Menka.

With *Shadows*, Manchevski seems to be back on track. Dark and moody, but oddly satisfying, *Shadows* is a film for adults—meaning those with adult sensibilities. It opens tomorrow in New York at the Cinema Village.



Hollywood Today

Newsmagazine, with Attitude

Original Horror Twist Lurks in the Heart of "Shadows"

Wednesday, March 26th, 2008

Horror film import Shadows (Senki) defines and defies horror genre

By Michelle Foody

HOLLYWOOD, CA (Hollywood Today) 3/26/08 — Sure, Hollywood loves a good horror film import. But not as much as it loves the remake, with a pretty American girl as the lead. The trend was established with films like Japan's "Ringu," which became a Naomi Watts vehicle in 2002 and hasn't slowed since.

The graphic flick "Shutter" flashed onto the silver screen with a $10.5 million opening this past weekend, by way of its Thai origins. So watch out for the thriller "Shadows," aka "Senki." It was the Macedonian submission for the Foreign Language Oscar, and it may well await a similar fate. It's a genre shattering movie, one part scary ghost story, one part mind-bending psychological drama. So make a point to see it before dark, anti-hero star Borce Nacev gets replaced by a blond babysitter.

The film shattered all box office records in its home market, and then went on to kill at the Toronto Film Festival. Hollywood Today chatted with the writer & director of "Shadows", Milcho Manchevski, via phone from his desk at the Tisch Film School at N.Y.U. where he is currently teaching.

Although the director is no stranger to the Hollywood system, having directed episodes of "The Wire", and even an award-winning rap video, this movie is refreshingly, and often times shockingly, not Americanized. The film was shot in Macedonia and on a limited budget, but that only emboldened its director even more.

"Macedonia is a small country, it's the size of Vermont and there is not much money to spend on the arts and film," explained Manchevski. "So, its more rewarding because the artist has more freedom, and it's not about making money. It's about creating with freedom, without studios giving you rewrites."

The story certainly doesn't feel sanitized by the Hollywood PC machine. There's plenty of sex, a heaping of death, and a main character that we aren't sure we like, who may or may not be going crazy. Which is why it's so intriguing. But don't come looking for cheap thrills or a formulaic horror film.

"It's a psychological ghost story, it's not one genre or the other. The idea was to do both," insists Manchevski. "When you start playing with archetypes, then it gets interesting. Its like a traditional scary film but then refracted through a psychological drama."

Also mixed into this Mediterranean stew of a thriller is Macedonia's own dark history—a nation only since the crumbling of Yugoslavia in 1991, the country has suffered through oppression from the Greek government, genocide and ethic cleansing in its not-so-distant past. But Shadows is not a history lesson, however, nor is it looking to preach.

"That part of the recent history is a terrible tragedy, but it was by no means the central idea behind the film," Manchevski told Hollywood Today. "I try to make films about people, their loves, fears, and conflicts. I like the European way of making films, making something beautiful."

Let's hope that inevitable Hollywood remake keeps a piece of Manchevski's unique vision in mind.

"There is talk of doing a U.S. remake of 'Shadows', which is a funny thought," laughs the writer/director. "Maybe I'd like to, but it all depends on who you are doing it with. I'm all for collaborating with creative people… It's the [studio] suits, them, not so much".

Having already made the move to New York City, perhaps it won't be long until Manchevski gets swept up by the Hollywood movie-making machine. But for now, those NYU kids are pretty darn lucky.

Full Review
01/06/09



Harvey S. Karten
Compuserve

SHADOWS (Senki)

Mitropoulos Films
Reviewed for CompuServe by Harvey Karten
Grade: B
Directed by: Milcho Manchevsky
Written By: Milcho Manchevsky
Cast: Borce Nacev, Vesna Stanojevska, Sabina Ajrula-Tozija, Salaetin Bilal
Screened at: Review 2, NYC, 1/6/09
Opens: January 30, 2009

"Shadows," or "Senki" in its original, Macedonian language, could be subtitled "Love and Death," though there's a lot more Ingmar Bergman in the tale than Woody Allen. A lengthy, serious piece with comedic undercurrents, "Shadows" can be looked upon as an entertainment done in epic style; an absorbing history lesson; a ghost story; a tourist product placement; and one that does not stint on soft-core porn. Borce Nacev, who resembles a cross between a young Al Pacino and the current Adrien Brody, is in virtually every scene, graced with the role of Lazar Petrov, aka "Lucky," a handsome, youthful doctor who becomes privy to a number of strange occurrences as though he were wandering about in a dream. Death is a frequent visitor in his days of stunning surprises, but so is love in its myriad forms: love of his wife, his son, and ultimately of his vital presence on earth as well.

Milcho Manchevsky, a Macedonian who has taught courses at New York University, is known to fans of serious films especially for his mutli-award-winning 1994 picture "Before the Rain," a look at intertwining lives in the strife-torn Republic of Macedonia—featuring a monk, a photojournalist, and a London woman at a key point in her life. The current film is laden with symbolism, one that not only will keep the audience guessing about its cryptic, central motif but may encourage us to think that such a tale could take place not only in the small, landlocked Macedonian nation of just two million citizens but in no small number of global areas that have been victimized by ethnic cleansing. (History buffs will be aware
that Macedonia was liberated from the Turkish Empire after a war that found Greece, one of the victorious powers, proceeding to expel hundreds of thousands of ethnic Macedonians from their land, seizing their estates, and plundering towns while filling the newly-emptied areas with ethnic Greeks not only from Greece but from various nations to the east.)

"Shadows" could be taken as a comment on the way nations throughout history have devastated conquered lands, but writer-director Manchevsky must have been aware that limiting his story to politics would cut into his audience while reducing the story to mere chronicle. What emerges is a look at injustice, taking aim specifically at people who throughout human history have violated the Eighth Commandment: "You shall not steal."

When Dr. Lazar Perkov (Borce Nacev) suffers a near-fatal car accident after an argument with his wife Gordana (Filareta Atanasova), he envisions the mythic tunnel that many say they have seen at death's door. One year later, his wife having remained at a vacation spot with his son Ignjat (Dime Iliev), Lazar returns to his apartment in the capital city of Skopje to find an old woman (Ratka Radmanovic) sitting on his couch, speaking to him in an ancient dialect he cannot understand. Visiting a professor for a translation, he instead meets a young, attractive woman, Menka (Vesna Stanojevska), claiming to be the teacher's assistant, who explains that the old woman was warning, "Return what's not yours. Have respect." The message appears cryptic to Lazar since he is aware of stealing nothing. We in the audience are meant to see that innocence of wrongs is no excuse: the duty of an ethical person is to locate injustice in the form of theft and to do his best to set things right—a notion, by the ways, introduced by the ancient Greek tragedians who believed that all sorts of bad things happen when hubristic deeds go unpunished. Among the strangers, with accent on the "strange," that Lazar encounters is a man (Salaetin Bilal) who can use a podiatrist in the worst way. At this point in the over two-hours long film, some theatergoers will get an inkling of what's going on, and what the young physicians must do to set the heavens right.

Though "Shadows" is overlong, Manchevski fills the screen with enough love (in the form of heavy-breathing, full-nudity scenes without the sheets that somehow cover bedded American couples from the waist down) and violence (in the form of a hanging, a drowning, a fall down an elevator shaft, a stunningly photographed car crash) to satisfy even the groundlings in the audience who have wandered into a screening thinking that they were going to see "Hostel 2." Nicely acted by an ensemble of people whom Lazar—like Lazarus rising from the dead—meets on his quasi-religious journey, "Shadows" might just entice some Americans, particularly those who got out of the stock market in October 2007, to put Macedonia in their vacation plans, all thanks to Fabio Cianchetti's glorious photography of quaint villages and lakeside hot spots.

"Shadows" is Macedonia's entry into the Oscar competition for Best Foreign Film of 2008.

Not Rated. 130 minutes. © 2008 by Harvey Karten Member: NY Film Critics Online

Movie Review

Shadows (Senki)

2007
Director: Milcho Manchevski
Cast: Borce Nacev, Vesna Stanojevska, Sabina Ajrula-Tozija
A

In the 2003 introduction to the published screenplay of his first feature-length fiction film, *Before the Rain* (1994)—which appeared actually a few months after that of the screenplay for his second feature, *Dust* (2001)—Milcho Manchevski expressed his frustration with widespread assumptions about that film as literal historical account. "In almost all interviews I gave for newspapers and television in dozens of countries over the final years of the last century," he writes, "I kept repeating that *Before the Rain* is not a documentary about former Yugoslavia, nor about Macedonia, nor is it a documentary at all. I would say: 'You can see this from the aesthetic approach: it's shot like a fairytale; look at the camera work, or the editing, or the music. I am using actors. It's scripted, for Heaven's sake.' Who got it—got it."

Now we have Manchevski's third feature and again there should be no doubt about aesthetic approach. *Shadows* premiered in early September at the Toronto International Film Festival and was quickly tapped as Macedonia's official 2008 Oscar entry for Best Foreign Language Film. Already scheduled for theatrical release in ten European nations, this lovely and moving film is just now making the rounds of US distributors. The other two features, with their extended historical elements and fractured, multiple and overlapping narratives—what Manchevski calls "Cubist storytelling"—are widely rentable in the US. Watching the three features close together is extremely rewarding. Manchevski is building a body of work that will shine in retrospective programs—for shared, reverberating landscapes, elaborated images, and a cadre of supporting actors whose reappearance in successive film makes his work subliminally familiar and easy to enter—and now, for the clarity of his turn into newly personal territory and straightforward narrative.

"Return what's not yours. Have respect," says the old woman Kalina (Ratka Radmanovic), murmuring urgently in an ancient dialect that no one speaks anymore. She appears matter-of-factly, in her head scarf and heavy skirts and shawl, a small cross tattooed between her eyebrows in the old way, waiting in the dark on the living room couch of a young doctor. Lazar Perkov (Borce Nacev) has just returned to his apartment in the Macedonian capital of Skopje from his parents' villa in the lakes district after a year convalescing from a near-fatal car crash. Trying to return to work at the hospital, he misses his already straying wife and little son, who have remained at the lake. He has nightmares, forgets things, fears his recovery isn't stable, speaks in odd images that cause the unnerved family chauffeur to roll his eyes, and has now had his first visit from the unsettled souls of the dead.

That Lazar doesn't know what's stolen or how to put it back doesn't get him a pass. Preoccupied with his young man's struggle to emerge from the shadow of his mother's overbearing ambition, herself a physician (the formidable Sabina Ajrula-Tozija)—impossible not to recall with the film's final shot of blinding light—Lazar encounters one woman after another who teaches him that ignorance and personal innocence are no excuses, and who invite his wary, steadily growing search. In a land overrun for centuries by intruders, these women are preoccupied with theft and its attendant glaring debt. Manchevski's images are earthy, specific, free of arid abstraction. For example, one day Lazar searches out the crowded ramshackle home of his mother's chauffeur, Blagojce (Petar Mircevski), wanting a ride to the country. With his trained scientist's eye he diagnoses a burn on the driver's wife's arm. She patiently explains the birthmark resulted from her mother eating stolen grapes while pregnant.

Manchevski tinkered for several years with the nuances of his film's title, beginning with the *Ghosts* and detouring to *Bones* before settling on the immensely resonant possibilities of *Shadows*. The word's added visual dimension encourages our attention toward DP Fabio Cianchetti's use of reflections, doubling, broken space, and Menka's propensity for suddenly dropping out of the frame mid-stride and then abruptly reappearing. Cities in Manchevski's films have always been claustrophobic and disorienting. There's a similar handling in that maze-like Paris apartment where Bertolucci's *The Dreamers* occurs, a film Cianchetti also shot.

Kalina is the first "shadow" who appears to Lazar, identified by her dialect as one of the displaced Aegean Macedonians. A linguist whom the young man seeks out to translate her message also remarks on Lazar's own name's Biblical reference to resurrection. Seeking that professor, Lazar meets the lovely Menka, a suicide



by hanging (luminously played by harpist Vesna Stanojevska). On a hospital gurney, then waiting for the elevator, Lazar meets the cross, craggy-faced Gerasim, a refugee whose brother nailed a spike into his heel at burial in hopes of magically halting his wandering in the afterlife (Salaetin Bilal, the Turkish Major in *Dust*). There is an unbaptized infant whom Gerasim awkwardly but tenderly carries instead of abandoning, and Kalina's sometime companion wolf.

These walking dead may invite Lazar's curiosity and compassion—and in Menka's case his intimacy—but they cannot explain their repeated violent deaths or their connection with the cardboard box of old bones that his mother scavenged for her own 1973 anatomy class from beyond the consecrated ground of the cemetery—"not a real grave," she snorts indignantly—in her home village of Gluvovo. Or what he must do. In the pivotal showdown, slugging each other, sprawling on her office floor, Lazar forcibly takes the bones from his mother in this fight over laying the past to rest or making it "useful" to one's own ambitions.

That fight over a box of bones has room to contain a parable about the past these shadows more broadly represent, though one of the film's more courageous qualities is Manchevski's insistence that Lazar's own journey carry the film emotionally and dramatically rather than resort to expose. Kalina's dialect reveals she is from Aegean Macedonia—the eastern territory annexed by Greece in 1913—but the film says little else about her people except that their fate was "exodus." Manchevski says audiences outside that culture don't need the specific history to connect with these characters' pain and longing for relief as abandoned and forsaken peoples.

For those inside that culture, even that slightest reference to Kalina's extinct dialect evokes the following specifics. In 1912 Greece allied with Serbia, Bulgaria and Montenegro, declaring war on Turkey. While this ended the Ottoman Empire's occupation of Macedonia, it led directly to Macedonia's partition among its neighbors. In Aegean Macedonia, Greece embarked upon a decades-long campaign to change the population's ethnic composition, forcibly expelling hundreds of thousands, confiscating lands, forbidding languages, renaming places, plundering and destroying villages, and re-colonizing the area with ethnic Greeks from nations to the east. During the Greek Civil War of the late 1940s this campaign accelerated anew. 60,000 were expelled in 1948. Some internments from the mid-40s continued until 1974—the year of Lazar's mother's anatomy class—and as late as 1985 Greek laws governing that area excluded Aegean Macedonian descendants from reclaiming confiscated land. In 1991, the modern Republic of Macedonia emerged from the upheaval of Yugoslavia's disintegration by referendum.

Lazar's journey is also the artist's journey and a parable for the work of cinema. It becomes his job because he is the one who is there to see. Let us hope this film is available on US screens, and quickly.

KINOPREMIJERA Sjene

Gusto tkanje onostranoga

Treći film Milča Mančevskog, makedonskog redatelja nastanjenog u SAD-u koji je svjetski glas stekao zagonetno uzbudljivim prvijencem "Prije kiše" (1994), "Sjene" prate dio života mladog skopskog liječnika kojemu se počne činiti da susreće preneobične ljude i doživljava preneobične događaje. Zbiva li se to uistinu ili je riječ o posljedicama ozljede glave zadobivene u prometnoj nesreći u kojoj je zamalo poginuo?



EROTSKI NABOJ Na visokoj razini

Gusto istkana drama s elementima onostranoga ona je vrst filma strave kojoj nije cilj gledatelja šokirati nego ga potmulo i u smislu "neprimjetne postupnosti", a ne nepoštenosti, gotovo podmuklo zastrašiti. No, namjera tog zastrašivanja nije izazivanje jednokratnog uzbuđenja te vrste nego je ono zamišljeno kao oblik komunikacije u kojem sugovornika treba izbaciti iz kolotečine kako bi, lišen sigurnosti poznatih mu oslonaca, mogao iznova promisliti o ponuđenim sadržajima, temama i pitanjima. U ovom slučaju riječ je ponajviše o donekle metaforičkim razmišljanjima o osobnoj odgovornosti i psihološko-moralnom naslijeđu pri čemu je ponuđeno nekoliko dobro proučenih portreta, profila i modela ponašanja.

Režiran elegantnom sigurnošću, filigranski razrađen u slikovnim, sadržajnim i značenjskim pojedinostima, film spretno hvata realistične okuse, boje i mirise vreve gradskoga života te ih bešavno natapa u neku vrst orijentalne mističnosti pripadajućem mjestu, vedutama i krajolicima radnje, a u sve to uspijeva skladno uklopiti nekoliko prizora jakog erotskog naboja.

No, unatoč visokoj izvedbenoj razini u svakom odsječku, "Sjene" se nakon nekog vremena počnu činiti pomalo repetitivnima, odnosno djelom koje središnji motiv nastavlja obrađivati i nakon što je iscrpilo "dovoljan" niz načina da to učini. (J. H.)

SENKI drama fant., 120 min., Mak./Njem./Ita./Bug./Španj., 2007.; R: Milčo Mančevski; G: Borče Nacev, Vesna Stanojevska ★★★★

"SJENE" MILČA MANČEVSKOG NOR MALNOST BALKANA



"Sjene": onostrani i oniričkl triler

S trećim filmom **Milčo Mančevski** se ne odvaja od Makedonije. Nakon uspjeha u Veneciji s "Prije kiše", prvim filmom koji je artistički i politički artikulirao ratove na Balkanu, **Mančevskom** su vrata hollywoodskog mainstreama bila širom otvorena. Za svoj sljedeći film on je tada izabrao "Prašinu", poprilično skupi eurowestern po uzoru na "Butch Cassidya i Sundance Kida" i "Divlju hordu", u kojem se umjesto Meksikanaca pojavljuju Turci. Film je otvorio Veneciju, no makedonski western je teško bilo komercijalizirati, a slabo je prošao i kod kritike: vrata Hollywooda ponovo su se zatvorila.

Htio ne htio, **Mančevski** je i svoj treći film morao smjestiti u Makedoniju, domaći teren na kojem ima status filmskog besmrtnika, i gdje mu nije preveliki problem pokrenuti široku međunarodnu koprodukciju (makedonsko-njemačko-talijansko-bugarsko-španjolsku).

Ta trenutačna ovisnost o Makedoniji ima pozitivnih implikacija. **Mančevski** nije osuđen niti na korporacijske hollywoodske projekte, niti na sudjelovanje u nekoj formi neokolonijalne laži. Znamo kako to ide, Balkanci moraju biti žrtve rata ili mediji folklorne egzotike. Oni nemaju prava na modernost čak i kada je žive. Sa "Sjenama", pričom iz suvremenog Skoplja na razmeđi između živih i mrtvih, seksa i smrti, **Mančevski** izbjegava tu zamku.

I ovdje na rubovima imamo balkanski folklor i balkansku povijest (pogrom egejskih Makedonaca). No film s **Borče Nacevom** i **Vesnom Stanojevskom**, promovira i ono što nam Zapad negira: našu modernost, našu "normalnost" - premda to može zazvučati pomalo čudno u kontekstu jednog onostranog i oniričkog trilera.

Dragan JURAK

影子 Senki (2007)



★★★½ 6.6

(93人评价)

5星 8.6%
4星 34.5%
3星 44.8%
2星 9.2%
1星 4.6%

导演: 米尔科·曼恰维斯基
编剧: 米尔科·曼恰维斯基
主演: Sabina Ajrula / Salaetin Bilal / Petar Mircevski / Borce Nacev / Vesna Stanojevska
类型: 剧情 / 悬疑 / 惊悚 / 恐怖
制片国家/地区: 马其顿
语言: 马其顿语
上映日期: 2007-09-09
片长: Canada: 120分钟(Toronto International Film Festival) / USA: 130分钟
又名: 阴影 / Shadows
IMDb链接: tt0834102





THE POPCORN REEL FILM REVIEW/"Shadows" ("Senki")

In A Mysterious Macedonia, The Carnal Meets The Surreal, With Erotic Appeal

By Omar P.L. Moore/January 30, 2009

"Shadows" is a stunning and endlessly suspenseful erotic thriller. This must-see artistry by director Milcho Manchevski leaves a magnetic imprint on the moviegoer. The film chronicles the travails of Dr. Lazar Perkov, a man who escapes death in a fantastic car accident in the heat of the night. He is thankful for life, and his colleagues dub Lazar, a man who has a beautiful wife and child, "Lucky". But Lazar (played by Borce Nacev, pronounced Bor-che) appears anything but, plagued by visitations from people and things he either imagines, actually sees, fears or are objectively real. An elderly woman turns up in his apartment. She says something he cannot understand. Lazar enlists help from Menka, a translator (Vesna Stanojevska). He's convinced that he's onto something. Or is he?

Mr. Manchevski crafts "Shadows" as a series of episodes of mystery and discovery which are nothing short of compelling. Each avenue leads to something astounding or intriguing, and Hitchcockian themes of identity and duplicity are a powerful chorus line throughout this absorbing drama. Mr. Nacev fuels his character with purpose and persuasion, combining innocence and curiosity with impulsiveness and edgy paranoia. The performance is all the more impressive for the fact that Mr. Nacev has never acted before on the big screen. "Shadows", a 2007 film which finally has its U.S. theatrical release premiere with an exclusive opening today at the Cinema Village in New York City, is set and shot in the small southeastern European country of Macedonia and cinematographer Fabio Cianchetti photographs the film in mainly bluish-greenish hues, further illuminating the depth of the landscape as well as removal from it. On many occasions Mr. Cianchetti's camera frames scenes in a naturalistic atmosphere, making some of what the audience witnesses within the scenes all the more vivid.

"Shadows" is also written by Mr. Manchevski (director of the multiple award-winning debut film "Before The Rain" and "Dust") and he never plays games with his audience. He takes his viewers as seriously as he does the genre of his film, which veers toward the substantially less graphic edges of horror, accompanied by discreet glimpses of the odd and ribald. Miss Stanojevska illuminates the big screen as Vesna, a complex but alluring figure who strongly resembles the legendary Isabella Rossellini throughout the film. Miss Stanojevska projects a convergence of sweetness, smarts and sex appeal, making her character incredibly resonant. While watching Mr. Manchevski's film it's hard to believe that like her male counterpart in "Shadows" Miss Stanojevska never had any prior big screen acting experience. By day, she is a harpist for Macedonia's National Opera and in "Shadows" Miss Stanojevska plays all the right notes.

The director never resorts to the kind of visual cliches typically found in the horror-thriller realm. He directs "Shadows" at a smooth and pedestrian pace and in his hands the film is always an alive and interesting entertainment. You are riveted both in thought and in awe of its pace and rich visuals. Mr. Manchevski directs this film meticulously, with an strong eye for creating images conveyed in moments both languid and kinetic. "Shadows" takes a thoughtful look at issues of life, love and death in a refreshingly honest and adult way. There are several sexually explicit moments which while erotic and beautiful, are neither gratuitous nor without symbolic or substantive meaning. These scenes are directed with a tenderness, passion and affection that clearly shows. There's never a minute where we feel that we are surrendering time to just watch a sex scene as a departure from the narrative. There's never a feeling that we are intruders in a discussion of sensitive subjects -- the film's devices and scenarios, spiritual, religious or otherwise -- are all devised in the most authentic way.

Though the third act contains a few visual effects that it can live without, "Shadows" is a wonderfully literate and eloquent human drama. It's definitely a film that Mr. Manchevski, who heads the Directing Department at New York University's Tisch School Of The Arts Graduate Department, should instruct his students to take a five-minute trip down the block to see -- on a day that he's not teaching class, of course.

CINEMA THIS WEEKEND IN NEW YORK CITY

Sex, Death, Eroticism And Psychological Horror Amidst "Shadows" From Director Milcho Manchevski

By Omar P.L. Moore/The Popcorn Reel January 27, 2009

Initially, "Shadows" filmmaker Milcho Manchevski said he wanted to make "just a scary film -- very visceral -- a scary film that was not political or complex."

The Macedonian director, born in the town of Skopje in 1959, said he loved scary movies but the kind that were innovative. It became clear to him however, that "Shadows", written and directed by Mr. Manchevski and shot in the small southeastern European country of Macedonia, wasn't going to be your average scary movie. "It became sort of a dialogue with the dead. And that's what made it personal for myself. And that, in itself at the same time it's quite universal, because it's one of the main concerns of most cultures, most civilizations. It's very archetypal."

Mr. Manchevski, who for 20 years has been living in New York City where he heads the Film Directing Department at New York University's Tisch School Of The Arts' Graduate Department, spoke via telephone yesterday to The Popcorn Reel about "Shadows", which was released in numerous countries back in 2007 and will finally make its North American theatrical release debut on Friday, opening exclusively at the Cinema Village in New York City. Mr. Manchevski put Macedonia on Oscar's cinematic map when in 1995 his debut feature "Before The Rain" (1994) became the first film from the country to be nominated for an Academy Award for Best Foreign Language Film. "Before The Rain", a highly-acclaimed film, won top awards at the Venice Film Festival, the David di Donatello Awards (aka the "Italian Oscars") and the Independent Spirit Awards, among more than 30 awards.

The idea for "Shadows" literally came from a moment of great levity one night in New York City. "I was sitting with a friend of mine who was a diplomat in New York at the time. We're sitting at the Brooklyn Promenade and looking at the Manhattan skyline and we're laughing, 'would you imagine ghosts in this park?' And that's where it started."

While the director did say that "Shadows", an erotic drama about death, sex and psychological states of perception, was "a scary film seen through the eyes of European glasses", the film is also an absorbing and thought-provoking look at the willingness or lack thereof, to confront death and deal with concerns surrounding the departed, something that Mr. Manchevski said was reflective of contemporary society. "Shadows" stars first-time feature film actors Borce Nacev (pronounced "Bor-che") and Vesna Stanojevska, who is also a harpist in the Macedonia National Opera. Miss Stanojevska, said the director, only had the experience of appearing in one television commercial prior to being on the big screen in "Shadows". Miss Stanojevska plays Menska, a doctor's assistant who translates messages. In "Shadows" the actress bears a strong resemblance to Isabella Rossellini, a likeness that grows as the film moves along. Mr. Nacev, whom in a "making of" documentary for the film confessed that he was bothered by the fact that "Shadows" was shot out of sequence, revealed that he had to watch previous filmed scenes to get a sense of the emotion he had to bring to the present scene he was filming. Mr. Nacev plays the film's protagonist Lazar, a medical doctor at a hospital who survives a nasty car crash.

"Borce emerged as just really the best for this part," Mr. Manchevski said, citing that he had scoured the entire country of Macedonia, which is the size of the American state of Vermont, to find his actor and actress. He added that acting neophytes were "both a blessing and a drawback." There was also a naturalness to Miss Stanojevska that worked well for "Shadows".

Not surprisingly, Milcho Manchevski is a meticulous planner. He storyboarded "Shadows" with between 1,000 and 2,000 of his own drawings.

"I believe in doing my homework. I was a straight-A student."

Obviously the director was careful about the objectives and impact of "Shadows". "The key was not to make a film that's going to jolt you, but a film that's gonna creep with you and stay with you for a long time, like something you see from the corner of your eye," said Mr. Manchevski, who prior to the discussion was told that his phone was playing tricks on him. "I'll have to see about getting that fixed," he said. Not short of a sense of humor, he gave a wise piece of advice about not buying a particular brand of cellular phone. The director, who also directed the MTV Best Video of 1992 "Tennessee", by hip-hop artists Arrested Development, also likened "Shadows" to a nightmare you wake up from that lingers and won't leave you alone. "And to achieve that there's a lot of repetition. In a way, the idea was to make it feel a little bit like Ravel's Bolero. You take a theme or a few themes and then you keep repeating them and they grow bigger and bigger."

Mr. Manchevski shared an observation that reflected the type of effect he was aiming for in his latest film. "Bergman's films were scary films for me. Even though you wouldn't find them on the horror shelf." Films like "Autumn Sonata", "Persona" and "Cries And Whispers" were cited by the director and his interviewer for their scare factor. "So creating that visceral dialogue, that visceral reaction, in a way is sort of the basic but also the most difficult task an artist can have. If you're doing a comedy people are laughing or they're not. If you're making a scary film people are scared or not. There's no middle ground."

Today's horror films and psychological thrillers are a long way from the imagination and power of past classics like "Psycho", "Rosemary's Baby" or "The Exorcist", with what is termed "torture porn". That type of filmmaking is "not lazy but it's easy", according to Mr. Manchevski. "It depends on what kind of film you're making. Even in doing a gore film . . . there [are] various degrees of how well you do that. I remember seeing the first "Halloween" in film school (at the Department of Cinema and Photography at Southern Illinois University, where he graduated in 1982.) And I was working at the theater [in Illinois] at the time. I saw the film and everybody was screaming. Virtually hanging from the ceiling. So I was like, 'I better see the next screening to see why it's so effective and why is it that it worked so well.' And then I realized that . . . the craft was definitely there. There was something very direct about it. If you recall, the first "Halloween" (directed by John Carpenter) had almost no blood at all in it."

Though he has made just three feature films (including "Dust" in 2001), with an interval of roughly seven years between films Milcho Manchevski has a very good reason as to why more features aren't on his resume. "I handcraft the films," he said. "And I don't know if it's good or bad. It has its plusses and its minuses," said the director, who mentioned that just the physical work on a film takes a year to two years of his life. "I don't like doing industrial films. I don't like just rushing them through the assembly line and then into the theater and then out. I believe that by investing a piece of yourself in the work in general that will somehow resonate from the screen and stay with the viewer." The director finances all of his films in Europe even though he lives in the Big Apple. He mentioned that "Europe is a funny place for financing films", citing the balance between "half-distributor, half refugee", although in Europe "there is much more of a respect for the author." Still, he noted that "Europe is slowly becoming a little more Hollywood-ized." Mr. Manchevski lamented the Hollywood way, saying that "granted there are films that you need this kind of industrial approach but there are also films that are created by one or two or several filmmakers expressing a particular point of view that get ruined by the money, the suits, the studios or the producers changing, tinkering with the films too much."

Mr. Manchevski joked about having his films remade, hinting that he would disengage himself from the remaking process. He said that at one point there were discussions about remaking "Shadows". Earlier in the conversation he had observed that "in development, scriptwriting, script doctoring in Hollywood in general there's so much emphasis put on [explaining] things and, 'do people get it?', and I think it's just overrated. The relevant consideration, he said, is "'do I *like* the film' -- not 'do I understand the film.' There are a number of wonderful films where I'm not quite sure what happened one hundred percent but I'm really glad I saw the film. And vice versa, there are like some films where everything is clear but I couldn't care less. So I think that understanding has been overrated at the expense of feeling and liking the film."

Another reason for the sizable interval between films is that Mr. Manchevski has his hands full with many other more interesting projects which he prefers working on, such as his direction of short films, long-form works, art and experimental cinema pieces. He has directed numerous television commercials, the most recent of which can be seen here. He is currently working on a photo exhibition art project entitled "Five Drops Of Dream", five photos in a film strip. The photo exhibition has some one hundred film strips, or a total of five hundred frames. The artwork exhibition will be completed for display later this year.

The director is asked about the sex scenes in "Shadows", each of which is distinct and not without meaning in the film's context. If comedy is difficult to film and convey so too are love or sex scenes. "It's difficult because it's such a personal moment and here you are doing it first, in front a lot of people and second, in front of a lot of people who are going to see you in the future. And you need to make it look very intimate, like only two people together. I just put everything on the table, discuss it. First of all, everything was described in the script in detail so the actors knew what they needed to do, so they spent a lot of time preparing for it. And they had their own little dynamic going on as we were shooting," the director said.

Mr. Manchevski then remembered something that happened during filming. After rehearsals with a partially-clothed Vesna Stanojevska, the director recalled that "we were filming the scene where [Miss Stanojevska] is showing her breasts . . . and then as we were preparing to roll again, the microphones were on but we weren't rolling yet and you hear Vesna saying, 'Well, why are you being that way? Just *look* at them before I show them to everybody.' Which I thought was really sweet and very funny."

One of the sex scenes, Mr. Manchevski revealed, "that is particularly important and dear to me . . . is where they're having sex and laughing. Which is something that you know, you very seldom see in films. And I think it's, it's a great way to deal with it, a great way to approach . . . love and sex."





Manchevski's SHADOWS at the Santa Barbara International Film Festival

By Dinane Sippl

Red carpets ribboned through the week at the **23rd Santa Barbara International Film Festival**, spanning oohs and ahhs, yelps and squeals for Julie Christie, Cate Blanchett, Javier Bardem, Ryan Gosling, Tommy Lee Jones, and Angelina Jolie, in that order. And stars shone brightly as well on the faux blacksky ceiling of the 2,000seat Arlington Theater, walled with real gold and amber lanterns and façades of the old Spanish mission town that the city once was. This site for the endless tributes was nearly as packed for a new film from Kazakhstan by Sergei Bodrov, *Mongol*. A glorious oldstyle action film devoid of character development and heartfelt conflict (even with narration delivered in firstperson voiceover), it offered plenty of blood and bodies and landandskyscapes, a roughhewn exotica when compared to, for instance, a glittering Zhang Yimou palace epic.

Yet in smaller theaters and some uniquely pleasant midsize venues (the city offers several, patchworked through its downtown), very astute and committed cineastes streamed into half a dozen new films designated as "Eastern Bloc" in the catalog and filled the houses. I never saw so little popcorn (nor food or drink of any kind) consumed in movie theaters (though it was generally available) or heard so much conversation in the lobbies afterward. At this midfest writing moment, I haven't seen all of these films (Fatih Akin's *The Edge of Heaven* is yet to come and gaspingly anticipated), but so far Alexander Sokurov's eloquently enigmatic *Alexandra*, Andrei Zvyagintsev's striking and engrossing *The Banishment*, and Milcho Manchevski's singularly compelling *Shadows* are enough to call any festival a success. Together they bring an aesthetic and socially conscious edge to this elevenday event that is perhaps not so pronounced in any other particular segment of the program. And a crime it shall be if they don't soon make it into local arthouse theaters across our country. If only because it takes so long to encounter a new work by him, even though he now lives and works in the U.S. (heading the Directing Department at NYU's Tisch School of the Arts' Graduate Program), this review will focus on the latest by Milcho Manchevski.

Following his much fêted debut, *Before the Rain* (1994), and his second feature, *Dust* (2001), writer director **Milcho Manchevski** has once again provided us with the perfect festival film: a visual tale of dramatic substance, with historical depth and contemporary thrust, adroitly told with innovation and élan. And once again Manchevski returns to that place he cannot leave behind, his beloved Macedonia.

It all begins, at least the film itself, with a crash. It looks like a fatal car accident. But Lazar Perkov — his friends call him "Lucky" — miraculously survives it, or so he thinks. After a year of convalescing, he returns from his parents' villa in the lakes region to his apartment in Skopje, the capital, and his position at the hospital where he is a physician. Sad that his wife has remained behind with their little boy, and she is flirting with someone, at that, he feels even more uneasy because his forgetfulness, nightmares, and absentmindedness tell him his recovery is not yet complete. And there are those strange faces: an old man taking care of a baby, a perhaps even older lady tattooed with a cross between her eyebrows and muttering an ancient dialect, and then a mesmerizing young woman who holds a secret.

Lazar manages to find someone to decipher the words of the old woman, Kalina, who is there waiting for him on his couch when he arrives home at night, sometimes with an eerie wolf. "Return what's not yours. Have respect," is what she presses urgently. But what has he stolen? Without knowing this, how could he possibly return it? The linguist who translated the words notes the Biblical connection of Lazar's name to the story of Lazarus, and by coincidence, the young woman he meets in that office, Menka, is the survivor of a suicide by hanging — *or is she*? Perhaps it's not by chance that the old man, Gerasim, a refugee, turns up on a gurney in the hospital. His brother nailed a spike into his heel before he placed him in the coffin, to keep him from wandering after death. Yet there he is, dying once again, leaving behind the unbaptized baby in a limbo not unnoticed by Kalina, herself a longago displaced Aegean Macedonian.

The repetition of their violent deaths in the story haunts Lazar all the while these people draw his compassion and even compel his attraction, in the case of Menka. But Lazar is consumed with the overbearing presence of his mother, a highly successful doctor and ambitious woman who once scavenged a box of old bones from the sacred cemetery when she needed them for her anatomy class. "It's not a real grave," she rationalized in her home town of Gluvovo. Yet an early scene in the film feels like part urban legend and part folk tale as local Macedonians pull up, turning off their car stereos and cell phones to celebrate the Night of the Dead. In a sprawling cemetery under a black sky, myriad candles light the graves where visitors lay plates of food or pour drinks for their deceased and spend the night.

To live through these moments in this setting allows for an uncanny intimacy — a faceoff with personal fear that leads, strangely enough, to a celebration of life. But Lazar has yet to make that journey, for his "shadows" are walking among the living, indeed, through every step of his life. Cinematographer **Fabio Cianchetti** generates this foreboding trajectory visually through the use of double images, often reflections, broken spaces, the mirroring of each persona in another, and characters who either drop out of the frame mysteriously and just as suddenly reappear or, surprisingly, vanish before our very eyes. The rope marks on Menka's neck appear, disappear, and reappear, just as "superstitions" are visualized (a woman explains a birthmark on her arm as the consequence of her mother eating stolen grapes while she was pregnant). Much as Lazar resists the matriarchal rope of his own mother, his curiosity and conscience allow him to fathom the waves of intruders in Macedonia over centuries, their theft of the land and its people, and the unpaid debt at stake for Lazar regardless of the degree of his personal complicity.

Audiences familiar with the history of the region recall that Greece together with Serbia, Bulgaria, and Montenegro declared war on Turkey in 1912. No sooner did this act liberate Macedonia from occupation under the Ottoman Empire than it precipitated Macedonia's being parceled out to its neighbors. Greece seized upon Aegean Macedonia for ethnic cleansing, sending hundreds of thousands into exodus, appropriating their land, banning the use of their languages and the renaming of places, plundering villages and destroying homes. Ethnic Greeks from countries further east were brought in to repopulate the region. The Greek Civil War of the 1940s only exacerbated the problem, allowing internments to continue as late as 1974 (the year Lazar's mother excavated the bones for her anatomy class in the film). "Covering up past genocide is only expanding it," Manchevski has commented, "and I felt that this story should find a place in *Shadows*, which talks about the responsibility of the individual in the face of family and history."

In 1991 Macedonia emerged from the "ashes" of the former Yugoslavia. Milcho Manchevski then began to approach filmmaking through fractured, overlapping, and circular narratives, interspersed with historical passages and ellipses, to tell the tales of his homeland. *Shadows* departs from this approach, opting for a more straightforward development of the story, but adds to it a dreamscape of personal torment. Call it a "ghost story" but know that it feels more like Bergman or Polanski, or even Shakespeare — *Macbeth* and *Hamlet* come to mind. Retaining an ensemble of actors from one film to the next, Manchevski used two firsttime film actors in *Shadows* for the lead roles, **Borce Nacev** as Lazar and **Vesna Stanojevska** as Menka, who both deliver remarkable performances. As for the director, if we view Lazar as a visionary not unlike the filmmaker himself, pursuing the artist's journey, that journey is also an allegory of cinema when its task is to lead us to see — at whatever price — and to dream.





FEAR EATS THE SOUL

By Marina Kostova

Milcho Manchevski's Shadows is a beautiful and tormenting film. It moves you, as if your blood is aching, and it seems you could cry for days. It has the emotional power of Before the Rain (with the effect of a hard blow to the stomach) and the complexity of Dust. With his third film, Manchevski establishes himself as a mature auteur who has a superior control over form and a masterful skill in dosage of emotion.



Shadows is about the fear of intimacy with the other (but actually fear of death) which permeates human existence to such a degree that it makes any complete intimacy impossible. Neither the mother with the child, nor the child with the mother, nor the husband with the wife. You cannot defeat the fear. The only thing left is to summon up the courage and try to get closer to the other, even if you lose him. Because that is the only way to have a smile along with fear at the end of the day. Life is, says Manchevski, what happens between "How are you going to live without me" and "Smile, one day you'll be gone."

And it is not a coincidence that Manchevski has picked the horror genre as a template to tell the story. Immanent human fear is most clearly articulated through this form.

Shadows is a story of Lazar Perkov (Borce Nacev), a young doctor with a seemingly happy life, an attractive wife (Filareta Atanasova) and a sweet boy, with a strong mother (Sabina Ajrula-Tozija) and a gentle father (Dime Iliev). He survives a car crash and begins to encounter strange characters: Kalina, an old woman with a wolf (Ratka Radmanovic), Gerasim, a middle-aged grumpy neighbor with a baby (Salaetin Bilal) and the beautiful Menka (Vesna Stanojevska). They all want him to return that which is not his, even though he does not know what that is. His nightmarish search for himself takes him to his ancestors' debts, which he will have to repay himself - to redeem them, but also himself. The shadows of forgotten ancestors will pull Lazar out of the sterile world where Lazar's mother keeps him; he will start to live for real.

It is almost impossible to watch Lazar and Menka separately in the film. Borce Nacev and Vesna Stanojevska are an exciting couple; they establish a connection that is both warm and sexy, funny and touching, and you cannot help loving them. They are our two new stars, new heroes.

Sabina Ajrula-Tozija has a monumental role as Dr. Vera Perkova, a rock of a mother who overshadows everything in front of herself, most of all her own child. She is the ghost mother who freezes the child in all of us in fear. At the same time, she projects the biggest fear of any woman - the fear of her own child. One of the cathartic moments is when Vera curses at her own son and throws him out. Sabina plays it as an eruption of suppressed energy - all the ambivalence of motherhood comes out, all the love and fear, possessiveness and anger, and after all that - tremendous relief. A counterpoint to Sabina-Vera, as if a masculine principle, is Dime Iliev as the husband Ignyat Perkov. He is gentle and pragmatic, a man who has understood the wisdom that his son has yet to understand - take from your dearest only what they can give you and be content with it.

Salaetin Bilal as Gerasim and Ratka Radmanovic as Kalina are iconic presences, archetypes for all our grandfathers and grandmothers, they are the pillars upon which the film rests.

Sex is connecting tissue in Shadows. And it is not a coincidence - it is only through sex that one gets an immediate (even though short-lived) confirmation that intimacy with the other is possible.

Skopje is portrayed in Shadows as a metropolis with all the virtues and vices of urban living anywhere in the world. The pictures of our daily life, the habits, the conditions we live in have all been conveyed as in an anthropological study - Manchevski does not judge (the way a Westerner would, or even the way one of our own living abroad would), he only states the facts. This metropolis is part of us, it is part of our family. We are ambivalent towards it, the way we are ambivalent towards our family - we both love it and are suffocated by it, we want to run away, and we always come back.

In a masterly way Fabio Cianchetti expresses the suffocating quality of the big city with his camera, a suffocating quality which at the same time is a reflection of the inner turmoil smothering Lazar. The production designer David Munns, who knows Macedonia better than most Macedonians do, should be credited with giving the images in Shadows a cosmopolitan spirit. He has worked with Manchevski on all three of his films, and is capable of perfectly transforming Manchevski's story into a multi-layered image. Elisabetta Montaldo's authentically realistic costumes are an inseparable part of the image; Montaldo captures every character with her clothes, including the extras.

Ryan Shore's music and the soundscape are so rich that they become another character in the film.

Shadows is told the old-fashioned way, unrolling slowly as the tension grows through small details. This is precisely what makes the film rich and complex - and at the end it leaves you with the feeling of being completely wrapped within it. Manchevski has a rare gift of articulating his emotion in his work and sharing it with the viewer. This matters to the viewer, he trusts Manchevski. As in any true art.

After the Skopje and world theatrical premiere of the film last Friday, there was a long applause that went on and on. With Shadows, Manchevski finally and truly returned home.

SİNEMALARDA

GÖLGELER

Hayaletler hayata dahil

ORİJİNAL ADI Senki
ÇIKIŞ 03 Ekim
YÖNETMEN/SENARİST Milcho Manchevski
OYUNCULAR Borce Nacev, Vesna Stanojevska, Sabina Ajrula-Tozija
SÜRE 120 dk.
DAĞITIM Tiglon
KÖNÜ Lazar feci bir kazadan esrarengiz bir şekilde kurtulur ve akabinde hayatına tuhaf karakterler girmeye başlar. Yaşlı bir köylü kadının anlamadığı bir lehçede söyledikleri karanlığa yönlendirir.


Sosyal güvenceden yoksun bir iş kolu: Mezar hırsızlığı...

KAYIP MEZARLAR, KİMLİĞİ

belirlenemeyen cesetler, acısı dinmeyen akrabalar, doğru dürüst veda edilememiş sevgiler. Balkanların son 25 yıllık tarihi hep bunlarla yazıldı. İç savaşın yıkımları, rejim değişikliklerinin toplumda yarattığı etkiler ve dünyanın olan bitene kayıtsızlığı da eklenince ortaya yaşayan ölülerin kol gezdiği bir coğrafya çıktı haliyle.

Makedonya'nın tarihiyse daha uzun süredir yenilgilerle dolu. Önce Osmanlı sultanı altında yaşamış, ardından Yunanistan'ın zulmüyle tanışmış ve Ege'den sürülmüş Makedonlar. Hesaplaşmaları kolay kolay bitmiyor tarihle, ölümle.

Yağmurdan Önce'yle Avrupa Rüyası'nı parampar̨ça eden ilişle ki koptuğu yerden birleşemiyordu artık hayaller! Manchevski üçüncü filminde bir hayalet öyküsüne soyunuyor. Ama Gölgeler'den bu cüzüye eklenen yeni bir halka olarak söz etmeye de dilimiz varmıyor açıkçası. Öte yandan filmdeki gerilim eksikliği hem hikayeyi ciddi anlamda zedeliyor hem de genel çerçevede sarkmalara yol açıyor. Bu sadece rejiyle alakalı bir tercihle açıklanamaz aslında. Gölgeler senaryosuyla da yer yer hayal kırıklığı yaratıyor ki yazık ki. İzleyici olarak baş karakterin bir adım önünde olduğunuzu hissettiğiniz noktada ortada bir tersilik demektir. Lazar, diyelim ki doktor olusunun da etkisiyle, hayaletlere inanmıyor ve başına gelenlere başka bir açıklama bulmaya çalışıyor. Ama yine de bir noktada olan bitene uyanıp harekete geçmesi gerekmez mi diye soruyorsunuz.

Son 10 dakikasında hızlı bir çözüme ulaşan filmin finali de yaklaşık 45 dakika önce izleyicinin kestirdiği finalden çok da farklı çıkmayınca ağzımızda acı bir tatla ayrılıyorsunuz salondan. Yağmurdan Önce gibi insanı tokatlayan bir filmin yönetmeninden çok daha iyisini beklemek yanlış mı dersiniz?

EMRAH KOLUKISA

KARAR
Manchevski iyi başlayıp, iyi bitirdiği filminin ortalarında konuyu çok iyi toparlayamamış doğrusu.

★★★



Drama

Shadows

Lazar, genannt "Lucky", scheint alles zu haben, was man sich wünschen kann. Doch nach einem Verkehrsunfall ändert sich sein Leben. Er trifft auf seltsame Menschen, die eine Botschaft für ihn zu haben scheinen.

Stand: 15.03.2013


Dr. Lazar Perkov (B. Nacev) hat auf wundersame Weise einen schweren Unfall überlebt.

Wenn wir uns auf der Suche nach jemandem befinden würden, der alles hat, so wäre Lazar Perkov die perfekte Wahl: Er ist jung, gut aussehend, hat eine liebenswerte Ehefrau, einen kleinen Sohn, ein schönes Haus und einen erfüllenden Beruf als Arzt in einem Krankenhaus in Skopje - und alle nennen ihn "Lucky".

Info
Originaltitel: Shadows (MK/D, 2007)
Regie: Milcho Manchevski
Darsteller: Borche Nachev, Vesna Stanojevska, Sabina Ajrula-Tozija
Länge: 125 Minuten
16:9, stereo, Videotext

Es fehlt ihm an nichts - außer vielleicht etwas in ihm selbst. Er versucht stets, den Erwartungen anderer zu entsprechen. Allen voran den Vorstellungen seiner Mutter, eine erfolgreiche Ärztin und nahezu besessene Frau, die durch ihren eisernen Willen zu Ruhm kam und jedem Widerstand trotzte - ob von den Lebenden oder den Toten.

Als Lucky in einen schweren Verkehrsunfall verwickelt und von mysteriöser Hand vor dem sicheren Tod bewahrt wird, beginnt sich sein Leben zu verändern.

Plötzlich trifft er auf seltsame Menschen: Einen alten Mann mit einem Baby, ein altes Mütterchen, das eine längst vergessene Sprache spricht und eine hübsche junge Frau, die ein trauriges Geheimnis verbirgt.

"Shadows" of Macedonia on Aamir Khan's "Talaash"?

By Farhana Ahmed Tuesday, December 11th, 2012

Reema Kagti's Talaash bears certain similarities with 2007 Macedonian film Shadows

The recently released *Talaash* directed by Reema Kagti, starring Aamir Kahan, Rani Mukerji and Kareena Kapoor will long be remembered as a good movie where glamorous superstars of our time are seen playing convincing character roles. Apart from its refreshing theme of presenting crime from an unorthodox angle, *Talaash*is a movie that explores a fresh treatment of the supernatural genre. Though both the writers–Reema Kagti and Zoya Akhtar– have said that *Talaash* was based on a real-life incident that took place near Haji Ali Road in Mumbai; it is interesting to note that the film bears certain similarities with a 2007 Macedonian film *Shadows* (Macedonian:*Сенки*, Transliteration: *Senki*) directed, produced and written by Milčo Mančevski.

Like *Talaash*, *Shadows* is about a crime, committed in the past and lost in collective consciousness, resurfacing with the involvement of the supernatural. While the crime in *Talaash* is committed against an individual; *Shadows* deals with genocide.

The victim, Rosie or Simran (Kareena Kapoor) in *Talaash* laments before inspector Surjan Singh Shekhawat (Aamir Khan) about the public indifference towards a prostitute who went missing three years ago. In *Shadows*, an old woman with a tattooed cross on forehead, Kalina (Ratka Radmanovic) tells Dr. Lazar Perkov (Borce Nacev) "Return what's not yours. Have respect" in an ancient Aegean dialect not in use in modern day Macedonia.

Talaash is about the tragic death of Rosie or Simran at the hands of some ruthless rich people, whereas *Shadows* deals with a series of historical genocides committed by the Greeks against the Aegean Macedonians between 1913 to 1973—both long forgotten waiting to be unearthed by supernatural intervention.

Inspector Surjan Singh Shekhawat has an almost broken marriage with his wife Roshni (Rani Mukerji) after accidental death of their son. Unable to cope with the personal loss and guilt, Surjan loses sleep and regularly meets a hooker named Rosie in order to investigate a car crash. Rosie provides him valuable information about the car accident which killed a film star. It is revealed in the end that Rosie was indeed Simran, a prostitute picked up by the film star and his two friends from a hotel three years ago. She died that very night after falling from their speeding car. She was buried by a pimp named Shashi near the sea under a white plumeria tree.

Surjan has a neighbour Frenny (Shernaz Patel), a psychic who speaks with spirits. His wife visits her to communicate with their dead son. Surjan refuses to believe in the supernatural until he realizes that Rosie whom he meets every night had died three years ago.

In *Shadows*, Dr. Lazar Perkov, an orthopedic surgeon, brought up under the heavy influence of his successful orthopedic professor mother, has also an estranged relationship with his wife. He often stays with another woman who has a young son. After recovering from an almost fatal car accident, Lazar returns to their city apartment only to find an old lady Kalina, in black headscarf with a dog. She tries to tell him something but the language seems hard to decipher. To translate the message, recorded in his cell phone, Lazar looks for a linguist but finds Menka (Vesna Stanojevska), his research assistant's wife in his place. The enigmatic and sensuous Menka, with bruise marks on her necks, seduces Lazar and takes him to a small house outside the city by a railway track. There Lazar finds a framed photograph with two ladies of the olden time—one of which is Menka. Menka talks about her childhood and her child plays with glow-worms in a wooden two-storied house in the countryside, down south Macedonia off the Aegean Sea.

Lazar is also visited by a man Gerasim (Salaetin Bilal), called a refugee with an anabaptist baby in his arms. Gerasim has spikes on his heels and blood oozes out from it. Both Kalina and Gerasim try to convey to Lazar to perform the religious rites for their bodies that remained dumped outside the cemetery until dug out for anatomy classes by his mother in 1973. Lazar fights with his mother to take possession of the bones and skeletons kept in a cardboard box and heads off to his mother's home village of Gluvovo. He digs a grave and puts the bones inside where Kalina and Gerasim with the infant appear. To his surprise, Menka also appears. It is then only Lazar realises that Menka, with whom he had had so many intimate moments, is a dead person. A dramatic turn takes place as Menka, under her obsession for the love of Lazar, tries to drag him inside the grave but Lazar manages to save himself. Lazar recovers with a huge scream and finds himself afresh on a sunny mountainous highway with his mother's SUV after crossing a long and dark tunnel.

In *Shadows*, where Dr. Lazar is first hinted by an old Aegean woman Kalina about the unsettled spirits of the dead; it is Frenny, the Parsi lady who does this in *Talaash*.Surjan's nocturnal dates with Rosie/Simran are like those between Dr. Lazar and Menka. In one scene, very much like Lazar-succumbing to a provocative Menka, Surjan too follows Rosie/Simran to a hotel room for a night but only to be lulled into deep slumber.

In the final scene of *Shadows*, Lazar digs a grave and puts the skeletal remains of the bodies belonging to Menka, Kalina, Gerasim and the infant and ritually buries them, Surjan too exhumes the skeletal remains of Rosie/Simran and performs the last rites according to Hindu tradition.

In the case of imagery and cinematography, *Shadows* uses reflections on glass—on door panels, bus windows etc throughout the movie to create a shadowy impression of the stated theme. *Talaash* draws upon aquatic imagery—drowning, seashore and showers that adds to the theme.

Creative arts represent a universalism and it is an interesting coincidence that Reema Kagti's *Talaash* rides on similar metaphors as seen in the Macedonian film.

MILCHO MANCHEVSKI INTERVIEW FOR ELEFTHEROTYPIA

1) **Some scenes of "Shadows", concerning what you call " a genocide" with napalms etc, provoked extremely negative comments by a large proportion of greeks-even the most proegressive ones. I mean, genocide, napalms, and ghosts -victims of bad greeks coming out of the grave?**

- I am not sure which scenes you are talking about. SHADOWS never mentions Greece, nor a genocide. This is a film about many issues, including getting over the past, personal vs. social responsibility, corruption, family ties (and especially Mediterranean mothers and their sons), doomed love, fear of death, social taboos..., but it is certainly not about Greece. It is curious how some people can recognise themselves in anything.

2) **Many people in the past thought that your films, like "Before the rain" constitute a bridge of friendship between the two countries but all they see now (besides the undoubted artistic virtues of the film) is a dangerous provocative statement which comes out in a very tensed period for the two countries.**

- This film is as much about building bridges of friendship as is any of my other films. It is a heart-felt film about grief and love offering a mirror to people (regardless of whether they are greedy for money, power or land). SHADOWS played on four continents, and no one saw anti-Greek provocation in it. It is a little disappointing to hear this kind of paranoid thinking coming from the country that calls itself the cradle of democracy.

3) **Art can be a dangerous weapon at difficult moments. All countries have experienced terrible moments in their history. For example Greeks during Turkish invasion or more recently in Cyprus. It could be very easy for us to make a film showing the atrocities of Turks in Cyprus or 200 years ago. But doing it now, that there is an effort to overpass the negativity constitutes a political statement. Why do you focus on such a contraversial matter in such a moment? This could be conceived as a nationalistic approach...**

- I would remind you once again that SHADOWS does not focus on Greece. The film does mention in passing (two lines out of a thousand) the enormous suffering of the Aegean Macedonians, but it is more concerned with other human issues, such as responsibility, family relations, fear and desire.... Even when mentioning Aegeans, the film is concerned with their suffering, and Greece is never mentioned. But, if you insist on talking about politics in such a self-righteous way, then let me challenge your readers to think about the damage that this kind of nationalistic hysteria, self-centerdness and manipulative politicians can cause. First of all, people should study independent sources and learn a bit more about their own history. Denial, propaganda and hysterical reactions from a position of power will not change the historical truth.

It is sad that for Greece the ethnic cleansing of Macedonians is not a matter of public record. I would direct you to a number of independent historical data, including the Carnegie Commission Report of 1914, but more importantly I would ask you to talk to the tens of thousands of Macedonian refugees and children of refugees living in Toronto, Melbourne, Tashkent, Poland, Romania, Czech Republic... I am not talking about movie characters, I am talking about real people of flesh and blood who have suffered the pain of real ethnic cleansing. They lost family and were chased away from their own homes in Greece. Yes, some of them under threat of napalm (for the first time used on Gramos, as per eyewitness accounts) or bayonets. I would direct you to look into the fact that in 1923 official Greece published a textbook in Macedonian, in Cyrillic, for first grade Macedonian pupils in Greece, then later withdrew it, destroyed it and denied it. I would direct you to the fact that the Macedonian (what you would call Slavic) toponyms in what was then called by official Greece "the newly conquered territories" have been erased by legal decrees and the language was banned. Even the very word that is seemingly at the center of the current ridiculous argument, "Macedonia" was not in use in Greece until about 20 years ago. Your own Ministry for Macedonia and Thrace was Ministry for North Greece and Thrace until the late 1980s. Both suppressing the use of the word "Macedonia" and then reversing the course by 180 degrees and claiming the exclusive right to use it are two aspects of the same strategy - that of trying to assimilate the land, the culture and the heritage of Macedonia into those of Greece. Yet, Macedonia was never part of Greece until 1912. No amount of political hysteria, denial, nor bullying today will change the fact that the Greek province of Macedonia has been part of Greece for only a blink in historical terms - 95 years.



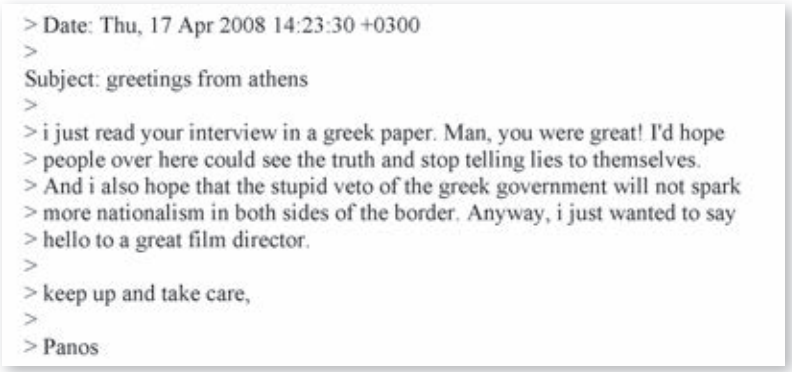


--- Istor the Macedonian wrote:

> How can you, a wise man, adopt Skopian propaganda even in its details?
> Mercy, damn it!
> Macedonians had always Greek names, toponyms, ways, heroes, gods,
> dialect and spread Greek Language and Civilization to the World. If you
> do what they did we will call you Macedonians.
> http://www.starkrealities.com/fortune.html (passage 5).
> http://en.wikipedia.org/wiki/Pella_curse_tablet
> After liberation of Macedonia, Greece restored all known ancient
> Macedonian toponyms: Thessaloniki, Argos, Pella, Aigai, Arnissa,
> Evropos, ... Axios, Aliakmon, ...instead of Solun, Hrupishta,
> Postol, Ostrovo, Fustani, ... Vardar, Bistritsa..... In contrary you
> have restored no Macedonian toponyms: You are not related to Macedonians.
> What is Macedonian on you? Names, toponyms, ways, heroes, language, ...
> WHAT ?
> Blood? Give me a break! Don't you know that blood and dna are not
> related to ethnicity? Allow us Greeks controlling your education system
> as Tito did and we will not change your "Macedonian" blood and we will
> call you Macedonians.
> All your heroes clearly stated that they were Bulgarians:
> http://www.network54.com/Forum/415923/message/1126215175
> Slavs (including you) have attempted many times to slavicize Macedonia
> and Macedonians. 1878, 1903, 1912, 1916, 1944, ... We have defeated you
> all those times. We have defended successfully our Greekness. And after
> each defeat, you massively left Macedonia for slavic paradise. because
> you wanted to avoid punishment. Well done! But, enough! How many times
> would you attempt slavicizing Macedonia?
> http://www.network54.com/Forum/415923/
> http://www.macedoniaontheweb.com
>
> Istor,
> Macedonian, therefore Greek.

4) **Slavic speaking populations of Macedonia region suffered by Othomans and Bulgarians as well. However you chose to focus only on the Greeks. Would Bulgaria ever be a co-producer of the film if you showed this aspect too?**

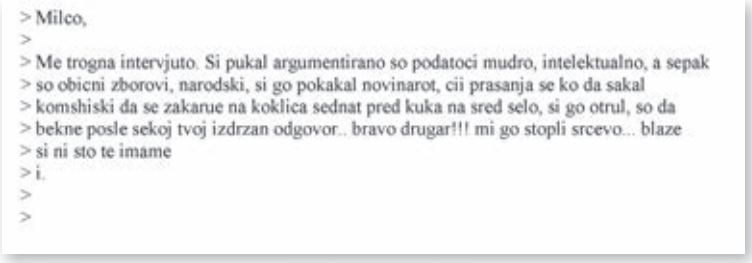
- Have you not seen my last film, DUST? In it, among other things, I speak of atrocities committed by the Ottoman army in Macedonia. The Turkish ambassador came to the set of the film, wanting to express his concern about "how Turkey would be portrayed in the film." I told him that all men with guns (whether Turkish, Macedonian, Greek, Albanian or American) are bad guys in my film, and the life- giving women are the good guys. Again, let me state for the record that SHADOWS is not about the Greeks, let alone focusing on them. I have to wonder where this sensitivity comes from. In addition to Bulgaria, our partners were Germany, Italy and Spain, as well as the film body of the Council of Europe, Eurimages. Are you suggesting they were all a part of some vast international anti-Greek conspiracy?



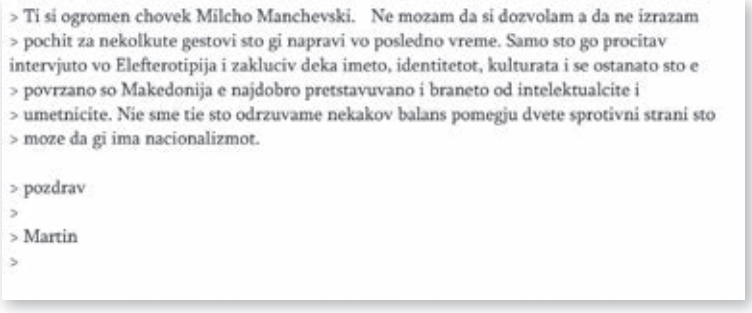
> Date: Thu, 17 Apr 2008 14:23:30 +0300
>
Subject: greetings from athens
>
> i just read your interview in a greek paper. Man, you were great! I'd hope
> people over here could see the truth and stop telling lies to themselves.
> And i also hope that the stupid veto of the greek government will not spark
> more nationalism in both sides of the border. Anyway, i just wanted to say
> hello to a great film director.
>
> keep up and take care,
>
> Panos

5) **At the end of the film, the hero finally buries the bones of the ghosts. He is now at peace. Is this scene symbolic in terms of how young people should move on in your country ? I mean in relation to the past?**

- Absolutely. And in your country, too. But, first of all, they should acknowledge the sins of their fathers. There is no moving ahead and forgiveness without acknowledgment of past sins. Australia recently apologized to the Aborigines. Willy Brandt got on his knees and asked forgiveness. Germany acknowledged what it did, accepted responsibility, and is now moving into a better day. As a matter of fact, the people in my country are desperate to move away from the past and towards the future, believing that NATO and EU and global integration are the way to the future, and they struggle very hard to achieve that. It is the Greek politicians whipping up nationalistic hysteria for their own political gain at home while trying to cover up the crimes of the past who are blocking our integration. Let's face it, the issue with the name is ridiculous. It is like something out of Becket or Ionesco. It's an excuse to impose a blockade on this dirt-poor country (crushing its economy) and to destabilize it by vetoing its ascent into the international community. This selfish behavior is dangerous. The claim that tiny Macedonia with its 8,000 soldiers can be an irredentist threat to mighty NATO-member Greece with its 240,000 soldiers, planes and equipment is hillarious. The Macho elephant afraid of the mouse? The more important question is of pure decency. What gives you the right to come up to me and tell me what I can and cannot call myself? Don't you think that is terribly rude?



> Milco,
>
> Me trogna intervjuto. Si pukal argumentirano so podatoci mudro, intelektualno, a sepak
> so obicni zborovi, narodski, si go pokakal novinarot, cii prasanja se ko da sakal
> komshiski da se zakarue na koklica sednat pred kuka na sred selo, si go otrul, so da
> bekne posle sekoj tvoj izdrzan odgovor.. bravo drugar!!! mi go stopli srcevo... blaze
> si ni sto te imame
> i.
>
>



> Ti si ogromen chovek Milcho Manchevski. Ne mozam da si dozvolam a da ne izrazam
> pochit za nekolkute gestovi sto gi napravi vo posledno vreme. Samo sto go procitav
intervjuto vo Elefterotipija i zakluciv deka imeto, identitetot, kulturata i se ostanato sto e
> povrzano so Makedonija e najdobro pretstavuvano i braneto od intelektualcite i
> umetnicite. Nie sme tie sto odrzuvame nekakov balans pomegju dvete sprotivni strani sto
> moze da gi ima nacionalizmot.

> pozdrav
>
> Martin
>

6) **Did you have personal experience with the ones you call "Macedonians of Aegean"?**

- I have Macedonian friends born in Uzbekistan and Czechoslovakia because their parents had to flee for their lives across the border as children. Their parents grew up in orphanages. I have a friend in Cologne (Germany) whose grandmother died in the snow while they were crossing the Greek border. I know people who are heart- broken that they cannot go back and see their parents graves or the house they were born in, as it has been confiscated, and they are not given a visa to re-enter. As a student, trying to get a Greek visa, I had to show my parents' birth certificates at the Greek Consulate in Skopje, just to prove that my parents were not born in Greece; otherwise i would not be able to obtain a tourist visa. I know a friend from America who was not allowed to enter Greece because he had spoken about the ethnic cleansing issue in the past. I have a friend whose grandfather was executed in Greece.

7) **If you fight for your right to be called Macedonians, what about our Macedonians?**

- The ones who showed your film in the capital of greek region Macedonia, Thessaloniki, and embraced it with enthusiasm?

I am glad they liked my film. I wish those same viewers and intellectuals were in touch with those Greek officials who tried to suppress BEFORE THE RAIN at the Festival in Venice and at the Academy Awards in 1995 on their behalf, even though the film had nothing to do with Greece. As far as the issue of Macedonians, I'm afraid you are confusing two different things. The people in Greece you call Macedonians are Greeks who live in Macedonia. Their ethnicity is Greek. The way a Greek in Thrace would call himself a Greek Thracian. On the other hand, most of the people who live in the Republic of Macedonia are of Macedonian ethnicity. That's how I feel, that's how my father felt, and that is how my grandfather felt. At the turn of the 20th century there were immigrants coming to America from the Ottoman Empire, declaring themselves of Macedonian ethnicity. Those are facts that will not go away, no matter how many childish tantrums Greek politicians throw nor how many embargoes or vetoes Greece imposes. This might be a difficult concept to explain to the citizens of Greece, as it is perhaps the last country in Europe that does not recognize the concept of ethnic minorities (nor their rights), and has been reprimanded for that by numerous international institutions. But this is a matter of identity and dignity, essential to any human being, and it is deeply offensive when someone tries to play with it.

A FILM BY **MILCHO MANCHEVSKI**

MOTHERS



Катерина Колозова

За *Мајки* на Манчевски: Анатомија на мизогинијата

Мајки е маестрално дело на нарација кое „се обраќа секому", а сепак изразува мошне сложена заплетканост на метафизиката и телесното искуство која речиси секогаш му беѓа на здраворазумскиот ум.

1. Женственост vs. мајчинство

Ликовите на женственост кои се појавуваат во филмот на Милчо Манчевски „Мајки" (2010) се претставени по следниот временски редослед: мало девојче, млада девојка како сексуален (но не и мајчински) субјект, стара жена во своите пострепродуктивни години, и, на крајот, мајки. Делот од филмот кој ги третира ликовите на мајчинство не само што е направен во документарен стил, туку е буквално документарец. Првите два дела од филмот, кои претставуваат посебни приказни, се фиктивни. Главни ликови во првиот дел се две девојчиња кои создаваат измислена приказна во рамки на една измислена приказна: врз основа на глас за наводен манијак тие содаваат приказна за замисленият манијак и даваат лажна изјава во полициска станица во Скопје. Тие на крајот свесно обвинуваат очигледно невина личност. Во последниот дел од филмот, режисерот истражува вистински случај на три жени кои биле мачени, силувани и убиени во малиот македонски град Кичево помеѓу 2005 и 2008 година. Жртвите (Митра Симјаноска, пронајдена мртва во јануари 2005, Љубица Личоска, убиена во февруари 2007 и Живана Темелкоска, убиена во мај 2008) сите биле мајки од работничка класа во нивните доцни педесетти до средните шеесетти години. Бруталноста на чиновите на мачење, силување и убивање кои кулминираат со касапење на телата на жртвите укажува на нераскинливоста на сексуалноста и деструктивното насилство на човек со садистичка опседнатост од сликата на мајката. Наводно, осуденият виновник, новинарот Владо Танески, имал трауматски искуства од детството со неговата наводно емоционално отсутна, агресивна и промискуитетна мајка. Филмот се чини до извесен степен го остава отворено прашањето за неговата вина. Владо Танески, или „невидливиот виновник", е претставен како хетеросексуалец мотивиран од сексуализирана омраза кон жените кои се непосредно и најјасно идентификувани како „мајки". Жртвите се сите сведени на и главно опишани преку нивните улоги на мајки од сведоците, членовите на семејствата, службените лица и експертите претставени во мини-документарецот вграден во последниот дел од филмот.

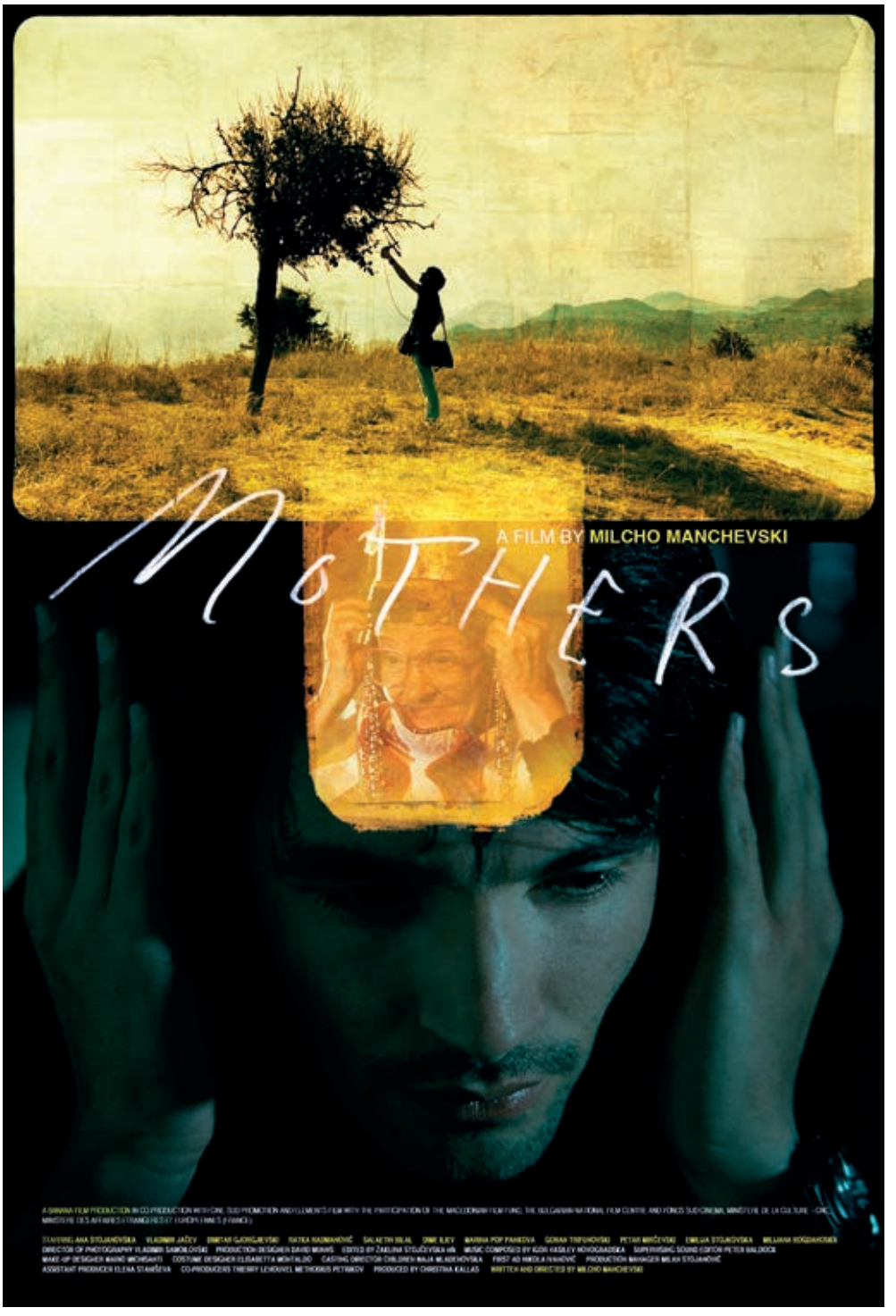
Се чини дека зад нарацијата постои структурно правило кое ја сместува пред и пострепродуктивната женственост во светот на фикцијата, додека пак мајчинската женственост, вклучувајќи ја нејзината сексуализација (заедно со насилството кое таа го поттикнува), е поставена во најсуровиот облик на претставување на реалноста. А тоа е реалност на крајна физичка бруталност: насилство, женственост како полово размножување, стареење на женското тело, и убиство и касапење (сакатење) на телото. Фабулацијата на женственоста е овозможена со бришење или потиснување - или, едноставно, невидливост - на способноста за мајчинство и на трансформацијата на женското тело во мајчинско. Приказните на девојчињата за „манијакот" се будалести и невини, а нивното сурово обвинување на невин човек изгледа речиси како анегдотски мал инцидент, смешен во својот фолклорен и хумористичен опис, потсетник на „Амаркорд" на Фелини.

Во вториот дел на филмот, сексуалните задоволства на девојката се чини дека се споени со непристојниот хумор на старицата, која изгледа дека е моделирана според митскиот лик Баубо. Во грчката митологија, а највидливо во митот за Деметра и Персефона, Баубо се појавува како божица на женското сексуално ослободување, прикажувајќи се како старица способна да предизвика смеа преку нејзините безобразни шеги дури и кај најдепресивните или кај оние потонати во состојби на најдлабока жалост (како состојбата на Деметра предизвикана од киднапирањето на нејзината ќерка Персефона од богот на смртта Хад). Старицата во филмот, која сите ликови ја викаат „мајче" („баба"), е блиску до смртта поради самата нејзина возраст и поради целосната самотија на нејзиното постоење. Таа е, исто така, постојано во близина на смртта гледајќи ја кај нејзините соседи, роднини и сите поранешни селани (оние кои не се иселиле) кои таа ги погребала и оплакала. Овој дел од филмот завршува така што таа го гледа распаѓањето на телото на еден старец, нејзиниот единствен сосед и брат и единствениот друг жител на напуштеното село каде што таа живее. Таа е и единствената која мора да го закопа, бидејќи нема никој друг кој би можел тоа да го стори. Во погребувањето на нејзиниот брат ѝ помага девојката, која се враќа да ја посети и да ѝ го покаже документарниот филм што го направиле таа и нејзиниот партнер.

Фабулацијата на женската сексуална желба и пожелност отелотворени во ликот на младата Ана е нераскинлива од фабулацијата на женската сексуална слобода изразена како непристојна смеа. Шегата која ја кажува старата жена, „Куро крај нема" предизвикува ослободувачка, но и вознемирувачка смеа кај младата Ана и нејзиниот партнер, бидејќи непристојната и донекаде морбидна смеа на старата жена во напуштеното Мариово изгледа незапирливо. Нејзината смеа е смеа на некој кој ѝ гледа во очи на смртта; нејзините очи повеќе не содржат ниту предизвикуваат сексуална желба. Нејзините очи ја раскажуваат приказната за смртта на сексот, смртта на сексуалните задоволства кои некогаш живееле, а сега се изгаснати во нејзиното остарено тело. Нејзината смеа од „Куро крај нема" укажува на непостоењето на она што некогаш претставувало доживување на овие задоволства. Овие минати задоволства, отсликани во непристојната смеа и самите изгледаат непристојно. Изгледаат така, бидејќи се мртви, искажани од некој кој ѝ гледа




SK 64


A FILM BY MILCHO MANCHEVSKI
MOTHERS


A FILM BY
MILCHO
MANCHEVSKI
MOTHERS





на смртта во очи, изговорени од некој кој ја чека сопствената смрт (и смртта на старецот кој таа знае дека ќе го закопа со свои раце). Изговарањето звучи како далечно ехо: таа е сама во напуштеното село, нејзиниот глас и смеа се груби. Таа изгледа далечно, дури и вонземски додека ги покажува своите некогаш модерни народни носии и украси кои асоцираат на брак и стапување во сексуалност (што во нејзината младост секогаш претставувало репродуктивна сексуалност).

Како и во сите филмови на Манчевски, повторно наоѓаме едноставна структура на мит зад збиена нарација и богат дијалог на непретенциозен, секојдневен јазик. И повторно, сексуалноста и смртта се тесно поврзани. Во „Мајки", Манчевски го прикажува "горгонскиот" карактер на врската помеѓу смртта и женската сексуалност. Тоа е прикажано не само во вториот дел од филмот, преку средбата помеѓу девојката и старицата и нивната „солидарност во непристојноста", туку и во третиот, документарен дел од филмот каде што мајчинското тело кое старее е гротескно сексуализирано. Гротеската е резултат на директната интервенција на смртта врз сексуализираното мајчинско тело, нанесувајќи му траги од уништување и распарчување. Смртта зјапа во нас како маската на Медуза.

> *"Нозете, главата и рацете ѝ беа тука врзани све, и пуштени со нозете и главата надолу. Покриена озгора со лисја од јаболка и грашеница, од гравот, знаеш, тие долгите. И со веленце, од метро, шо ткаеја, знаеш, тие порано чергите, и со кабел бел врзана беше сета. Вака, за да го извај, и се свозеа тие надолу лисјата и тоа грашеницата, врв, паднаа. Гледам, веленце. Мајката, реков, или оружје или леш. И ја, со лопатата само манав вака тука, так, меко. Ова е, реков, леш. И се јавив на полиција тамо на инспекторот, инспекторот рече почекај кај што си, да не мрдаш, пошто знаат трактурот твој, ја имам трактор посебни сега ТАВ од овие новите, чекај. Почекав, дојдоа една екипа, седеа овде, дојдоа од Битола, дојдоа од Скопје, се собраа едно 50 души, началникот на полиција дојде овде, вака свите, едно 20 коли имаше може. Кога ја отсокриеја тука ја гледав, имаше половер модар, така без ракави, со копчиња така, и надолу немаше ништо, само то веленцето. И ја растурея, онака, ја онадеа, рече Зоран: Ова е Митра..."* (цитат од сведок кој се појавува во третиот дел од „Мајки").

Ужасно е искуството да се присуствува на глетката на искасапено мајчинско тело. Лицето кое го открива мртвото тело и кое прво ја здогледува ужасната сцена е некој кој ја познавал жртвата во нејзината рана младост. Нејзината мајчинска улога е првото нешто кое сведокот го споменува додека се присетува на неа. Имено, сведокот ги информира гледачите дека убиената (Митра) е жена која го канела во нејзината куќа на ужинка кога тој бил дете. За него, контрастот помеѓу сликата на Митра во неговата меморија и онаа која тукушто ја открил (сликата од нејзиното голо, искасапено и силувано тело) предизвикува трауматско искуство на краен ужас:

> *„Ноќта ја кога ја најдов истава, ја оттука си заминав и дома не знаеја кај мене. Сабајлето кога станав ја, на цела снага вака моја, негде 3 милиметри вода сета кожа ми се направи мене. И ја, да не ве излажа, едно 200 евра дадов само за лечење. Света кожа ми падна мене, вака, друга ми никна ".*

Мајчинството само по себе изгледа горгонски, бидејќи ја крие вистината за суровоста на физичката природа на животот и неговото создавање. Парадоксално, сексуалноста истовремено е репродуктивна и деструктивна. Таа, исто така, претставува консумирање и ослободување, имено, оргазам и ејакулација. Комплексноста на сексуализираната перцепција на мајчинското тело се чини дека се спротивставува на историчноста и истакнува многу нешта од која било древна или современа митологија. Грчката космогонија, комедиите на Аристофан, фантазиите на Рабле, и македонските и други балкански народни приказни нè запознаваат со примитивниот карактер на стравот предизвикан од двојната природа на мајчинската сексуалност. Привлечната предрепродуктивна женска сексуалност се деформира во бремено тело, застрашувачко во својот деформитет и во монструозноста да се биде две тела и души во едно. Единствената и посебна личност мутира во хибридно единство на двајца. Подоцнежното мајчинство е надмоќна севкупност на задоволството и заштитата од една страна, и семоќноста од друга страна, која како таква претставува закана. Матката на удобност и чисто задоволство е, исто така, и потонувачко црнило на смртта. *Vagina dentata* е универзална митема во бесконечни варијации, и е пресудна за патологијата на секојдневниот живот во сите епохи, вклучувајќи ја и глобализираната и медијатизирана реалност на 21 век.

Популарната култура и нормативната фантазија која таа ја создава сакаат да ги исчистат органските остатоци од доживеаната мајчинска „деформација“ на телото. Диетите, салите за вежбање и козметичката хирургија ветуваат бришење на сите траги од мајчинската трансформација на телото за да го сексуализираат повторно. Никакво споменување на неговата репродуктивна улога не е сексуално пожелно; ниту пак е дел од сликата за нормалност на светот која „автоматски“ се активира во умот. Физичката реалност на човечкото размножување или на мајчинството е скршнување од „нормалниот“ тек на животот, исто како што се смртта или болеста. Последниве две се „нормализираат“ така што се однесуваме кон нив како тие воопшто да не се случуваат, како тие навистина да не го вознемируваат „нормалниот“ живот - пауки на кои нè учеше Холивуд во втората половина на 20-от и во почетокот на 21 век.

Гротескното прикажување на смртта и физичкото распаѓање и карикирањето на женската репродуктивна улога ја нарушуваат нормалноста така што го прикажуваат неуспехот на нормалноста да ги избрише или целосно да ги маскира примитивните стравови. Силувањето и касапењето на мајки го изразува мизогинскиот ужас и гадење на виновникот, материјализиран како страсна омраза и уништување на телото на Мајката.

2. Ликот на манијакот: Насилство и сексуалност

Двете девојчиња во првиот дел од филмот ја преработуваат приказната за манијакот (егзибиционист), и пред полицијата тврдат дека е вистинита. Подоцна е уапсен еден „сомнителен лик“, некој кој се издвојува од обичната слика за нормалноста. Процесот на измислување на









приказната (или поточно лагата) за „манијакот“ е всушност предмет на првата нарација во „Мајки“. Како што гледаме во третиот дел од филмот, обично во реалниот живот „манијакот“ не се издвојува од она што е замислено како нормално: тој е пример за нормата и социјалното прифаќање. Виновникот во третиот дел, Владо Танески, т.е. човекот кој е обвинет и прогласен за виновник, е новинар, дописник од мал град, почитуван член на заедницата, фален поради неговата „интелигенција, неговиот успех, неговиот углед и неговото пријателско однесување“.

Неговата жена изгледа емпатично, а со тоа и симптоматично нормална. Таа е единствената личност во документарецот (третиот дел од филмот) која ја изразува својата траума на отмен и елегантен начин, оддавајќи му почит на нејзиниот починат сопруг како да чита или напамет рецитира претходно напишана пофалба. Таа тврди дека тој е невин, без да покаже и најмала вџашеност поради неговото „неправедно обвинување“, или поради природата на злосторствата кои се случиле во Кичево, малиот град каде што таа, нејзиниот сопруг и нивните две деца го минале поголемиот дел од својот живот. Се чини дека таа ја отсликува нормалноста која ја покажувал нејзиниот сопруг и во која таа сè уште присуствувала - чисто перформативна нормалност. Признавам дека сите општествени улоги се перформативни. Меѓутоа, непостоењето на невротична тензија создадена помеѓу реалните, материјални стравови и обидите за приспособување кон нормата, од една страна, и она што го диктира нормата, од друга страна, укажува на целосна перформативност. Втората се состои само од гестови кои укажуваат на празнината во душевниот живот, дело на автоматизација на фетишизацијата без никакво чувство за болната субјективност која стои зад неа.

Субјектот се лизга низ автоматизираното значење на неговата првобитна или примитивна траума. Меѓутоа, тој/таа не ја претрпува траумата како реална „сама по себе“, како материјалност на повреда и уништување. Неговата/ нејзината реакција е чисто економична во рамки на синџирот на ознаки кој тој/таа го напаѓа со уништување на ознаките „мајка“, „мајчинско тело“ и „инцест“. Тој/таа надоместува за траумата така што ја/ги тера мајката/ите да „плати/ат“ за нејзините/нивните злосторства против него/неа лично и против поредокот на морална пристојност. Структурата на психичко оправдување на случајот со кичевските сериски убиства и силувања покажува таква логика што силуваните мајки се чини дека се сфатени како „слични“, „курви“, според еден од сведоците. Преку изјавите на сведоците и преку застапникот на раскажувањето на сопругата што ги претставува Танески како примерно семејство, во фокусот се појавува слика на необично ненарушена нормалност на ликот на обвинетиот новинар Владо Танески. Истата сомнителна нормалност одекнува во благиот, речиси свечен тон во описот што го дава г-ѓа Танеска.

„Манијак“ е обично љубезниот, услужлив сосед. Осомниченият чудак од првиот дел на филмот не би можел да ја сфати или користи економичноста на нормалноста чијашто манипулација „манијакот“ ја совладал. Чудакот „не го бидува за броеви“ и не знае како и колку да бара како надомест за неправдите кои ги преживеал. Спротивно на тоа, Танески бил итра личност. Тој умеел да напише церемонијално писмо во кое изразува жалење (за „болката која му ја нанел на семејството, и покрај неговата невиност“) упатено до неговата сопруга. Ова писмо се смета за негова самоубиствена порака. Таа одекнува со необично неоштетена нормалност и примерно граѓанство. Тој наводно се убил така што го прицврстил телото во аголот на ќелијата за да може да се удави во кофа со вода. Се чини многу неверојатно човек да може да се удави во кофа вода. Без оглед на тоа колку убедливо звучи толкувањето на неговата смрт како самоубиство,

тоа кажува дека гротескниот начин на кој умрел наликува на гротескното прикажување на телата на жртвите кои тој наводно ги искасапил откако прво ги онеспособил.
Ужасната гротеска зјапа во нас од празнотијата на ништото. Заслепувачката нормалност на брачниот пар Танески и онаа на малиот град Кичево се издвојуваат од празнотијата. Празнината и гротеската се, исто така, присутни во смеата на старицата во вториот дел од филмот. Како што е погоре заклучено, тие одекнуваат во испразнетиот простор на сексуалноста по непристојната шега.

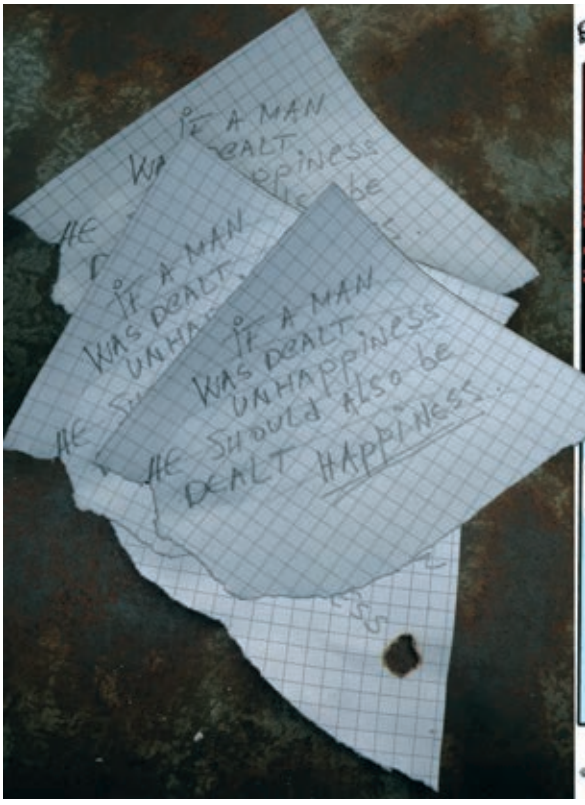
"Куро крај нема" е непристојна шега не само затоа што доаѓа од место на сексуалност која умрела пред долго време, туку, исто така, и поради нејзината врска со бесконечноста, безвременоста и преку неа, со смртта. Таа, исто така, укажува на врската со пенетрацијата и преку неа со телесниот напад, т.е. агресија. Оттаму, ја раѓа карактеристичната меѓусебна поврзаност помеѓу смртта и (хетеро)сексуалноста. Смеата на старицата го придружува јазикот на еден стар мит и одекнува како бестелесна. Искасапените тела на мајките се отелотворение на она што може да се замисли само како митска или религиска потенцијалност. Манијакалното сфаќање на нешто што е означител на невозможното ја носи невозможноста на значењето, смртта на означителот и задушувачкото присуство на реалното како смрт. Апсурдноста на искасапените тела е она што предизвикува целосен ужас кај двајца од сведоците, и двајцата мажи (додека жените во документарецот главно покажуваат жалост, мажите покажуваат ужас). Покрај изјавата на сведокот кој ја нашол Митра и кој тврди дека ја изгубил кожата како последица од траумата која ја преживеал поради глетката на нејзиното тело, ние ја слушаме и следната изјава на зетот на другата жртва, Живана:

> *„Страшна слика, што... помислата беше дека никогаш да не кажам... Каква слика видов... Она масакрирање... Нејзината глава не личеше на глава. До самиот врат истолчена, како да е некоја змија. Тепана, дури и десното око му беше надвор побесено. Рацете, од лакт до доле, поцрни не можеа да бидат. Не што ја нема... Ние сите, еден ден ќе нè нема..."*

Ужасот доаѓа од апсурдноста, од уништеното и расчеречено тело како значење, од бесмисленост на смртта, уништувањето и сексуалноста. Ваквите чинови би биле всушност производи на банализирањето на смртта, сексуалноста и сликата на мајчинството. „Манијакот" е банална личност, неговите постапки се извршени со банална рутина, толку банална што предизвикува чувство на гадење и болка пред уништувањето на нешто „свето" (производ на сублимација). Додека го опишува ужасот што го доживеал додека го гледал искасапеното, обезличено мртво тело, зетот седи покрај гробот на Живана, заедно со неговата сопруга, ќерката на Живана, оддавајќи ѝ почит на починатата. Претпоставената свеченост на чинот на посетување на гробот на саканата личност е вознемирена од дамката на непристојност, абнормалност и перверзија која го покопува достоинството на смртта. Тоа не е достоинствена смрт. Тешко е да се оплакува на местото каде што се преживува ужас, или да се оплакува без никакво чувство на ужас. Смртта е банализирана со баналната сексуалност и напад извршен од банална, одвратно „нормална" личност, примерен граѓанин.







Ripley's Believe It or Not!

VLADO TANESKI, A MACEDONIAN CRIME REPORTER, COVERED A SERIES OF MURDERS IN SUCH DETAIL THAT POLICE EVENTUALLY DISCOVERED IN JUNE 2008 **THAT HE WAS RESPONSIBLE FOR THEM.**/

Submitted By Vladan Chanachevich, Belgrade, Serbia—

Dist. by United Feature Syndicate Inc.

TIM AND JEN

BOUGH AND

Subm

© Ripley Entertainment, Inc./Dist. by UFS, Inc.



3. Мизогинијата во срцето на самата хетеросексуалност?

Во филмот, режисерот ги зазема ставовите на жените: девојчињата кои го замислуваат „манијакот", расправиите помеѓу девојката и старата „Баубо" во врска со сексуалноста (и смртта), исказите на ќерките за нивните убиени мајки - сите тие нудат гледишта на жените на тема женственост и сексуалност. Но, погледот кон овој став се чини дека зјапа во нас со истиот ужас поради непостоењето на значење како што искасапеното мајчинско тело тоа го прави зјапајќи во оној што го набљудува. Тие, всушност, немаат што да кажат, бидејќи нарацијата на филмот е организирана така што го поставува фалусниот аспект како централен и одлучувачки за сите други. „Куро крај нема" треба да се интерпретира како „не постои крај на сексуалноста".

Меѓутоа, женското сексуално искуство не мора да биде организирано и подредено на задоволствата и наредбите на фалусната желба. Напротив, организацијата на женското задоволство е условена од сексуалната хетеронормативност. Оттука, женското задоволство не е организирано според женскиот телесен состав и неговите органи. Мажот кој ја раскажува приказната (режисерот) не почнува дури ни да го замислува ваквиот став. Наместо тоа, тој ја пренесува заслепувачката празнотија на женскиот став визави фалусно условениот коментар за сексуалноста и смртта. Празниот поглед на женскиот сексуален субјект, кога се соочува со фалусниот коментар, изразува отсуство, смрт, бидејќи нема жена во коментарот на „куро без крај".

Зборот „вагина" е споменат во филмот само кога се зборува за силувањето и касапењето на трите постари жени во третиот дел. Се чини дека „црната дупка" на вагината, нејзината темнина и нејзината поинаквост предизвикува изедначување на женското сексуално доживување со смртта, истребувањето и уништувањето. Можеби ова застрашувачко црнило го потхранувало ужасот (нанесениот ужас) на силувачот и убиецот. Но, како што е погоре споменато, тоа не може да биде изворот на злосторствата, бидејќи ваквите привидно метафизички сфаќања и митски коментари обично остануваат во доменот на невозможното. Нивното исклучување од полето на возможното го овозможува она што претставува норма и создава отстапување од истото. „Манијакот" го банализира митското сведувајќи го на ниво на секојдневна реалност, на општествено автоматизирано дејство, на возможното.

Сепак, отсуството на одговор, необичната женска тишина како одговор на фалусниот коментар е заглушувачка. Празниот поглед наликува на оној на Горгон. Нападниот коментар на хегемонското поле на сексуалноста, оној на хетеросексуалниот маж, е ужаснат од спектралноста на одговорот, или поточно на неговото отсуство. И како би можело да има друг вид одговор, со оглед на тоа што предизвиканиот одговор е само одраз на фалусната пенетрациска желба? Целосно напаѓачкиот коментар, кој го остава „говорот" на вагината без адекватен женски фалусен одговор, ѝ припаѓа на древната, но и на современата машка хетеросексуалост. Фрустрацијата е полово-ориентирана и фрустрацијата поттикнува омраза.

Мизогинијата е структурна потреба на (древната) машка хетеросексуалност. Жените се согласуваат на секс и потчинување како дел од пенетративната машка желба. Жените се учат да уживаат во чинот на потчинување, бидејќи тоа е печат на копнежот кон нив. Без феминистички преработки, упади и реструктуирања, хетеросексуалноста секогаш ќе содржи одреден степен на структурално неизбежна мизогинија, и „Мајки" болно го разјаснува ова сознание. Иако тоа не е став кој режисерот сака да го пренесе, тој станува јасен од самата структура на филмската нарација и придружната метафорика.

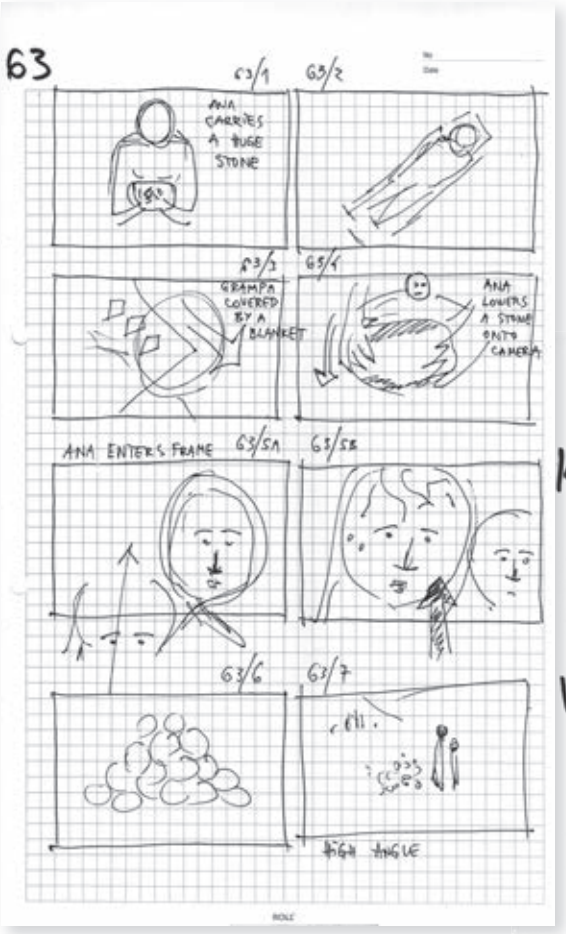
Како што покажува филмот, вкоренетоста во фалоцентризмот на древната машка хетеросексуалност - која е, исто така, современа, освен ако не е подложена на феминистичка преадаптација - лежи во телесната организација на желбата. Според нејзината организација, желбата е концентрирана околу еден орган, а тоа е машкиот полов орган. Ако ја отстраниме „непобитноста" на оваа вистина за сексуалноста и признаеме дека таа може да го изрази само машкото гледиште на хетеросексуалноста или хомосексуалноста, и дека ова конкретно гледиште го окупира целокупниот домен на хетеросексуалноста како нејзина сеопфатна вистина, ќе можеме да откриеме доживување на сексуалноста кое е сосема различно во својата структура. Лус Иригаре пишувала за женската сексуалност како фундаментално неконцетрирана и флуидна. Вагиналното доживување е опишано како неконцентрирано, но, исто така, и независно („усните постојано се допираат...") и затворената создадена преку „усни на усни", според Иригаре, е посебно женско задоволство на телото кое копнее, задоволство кое може да се потврди со лезбејските сексуални доживувања.[1] Ваквиот јазик на сексуалност е во судир со јазикот базиран на претпоставката дека „куро крај нема". Од перспектива на женската сексуалност, Иригаре опишува, „курот" е несомнено конечен. Она што е бесконечно и незапирливо е вагиналната, самопотхранувачка желба. Филмот ја прикажува слепата улица на хетеросексуалноста, која ја проектира само машката желба и нејзината телесна организација. Горгонскиот празен поглед проектира одраз во огледало и оттука смрт. Замрзнатиот повратен поглед на наметнатата желба и омразата поттикната од сомнежот за поинакво задоволство се во срцето на мизогиниската (хетеро) сексуалност на обичниот човек. Тие, исто така, ја поттикнуваат мизогинијата на манијакот и на жената која рефлектира посакување наместо активно да посакува (како омраза кон себеси).

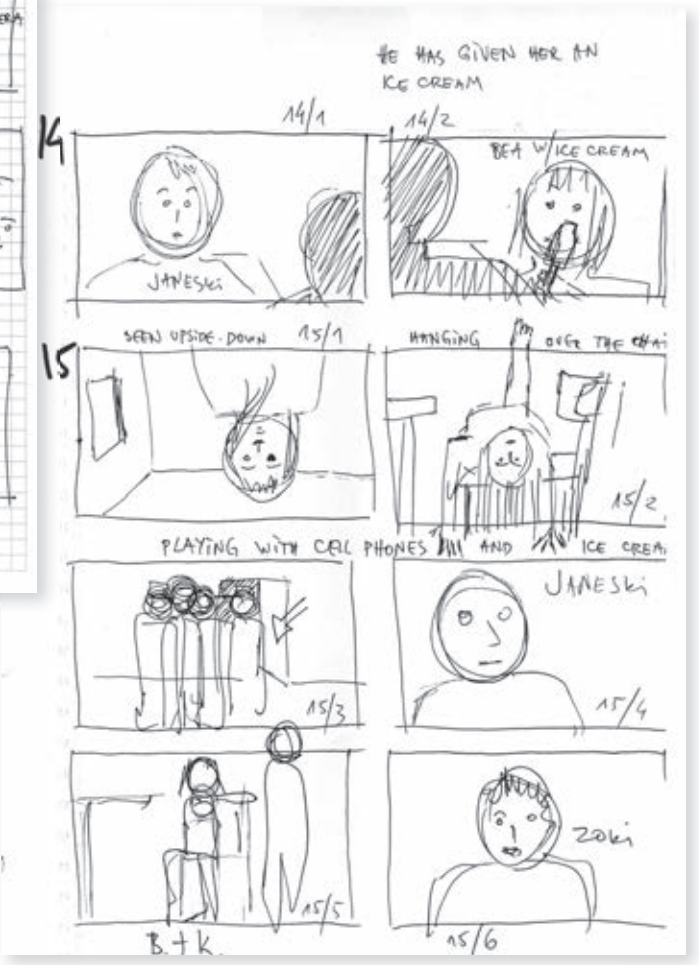
„Мајки" е маестрално дело на нарација кое „ се обраќа секому", а сепак изразува мошне сложена заплеткаост на метафизиката и телесното искуство која речиси секогаш му бега на здраворазумскиот ум. Нарацијата во филмот тече со леснотија, оставајќи трага од длабоко вознемирувачко сознание за суровата универзална вистина на која човек е принуден да ù се навраќа одново и одново.

(Превод од англиски: Валентина Стефковска)

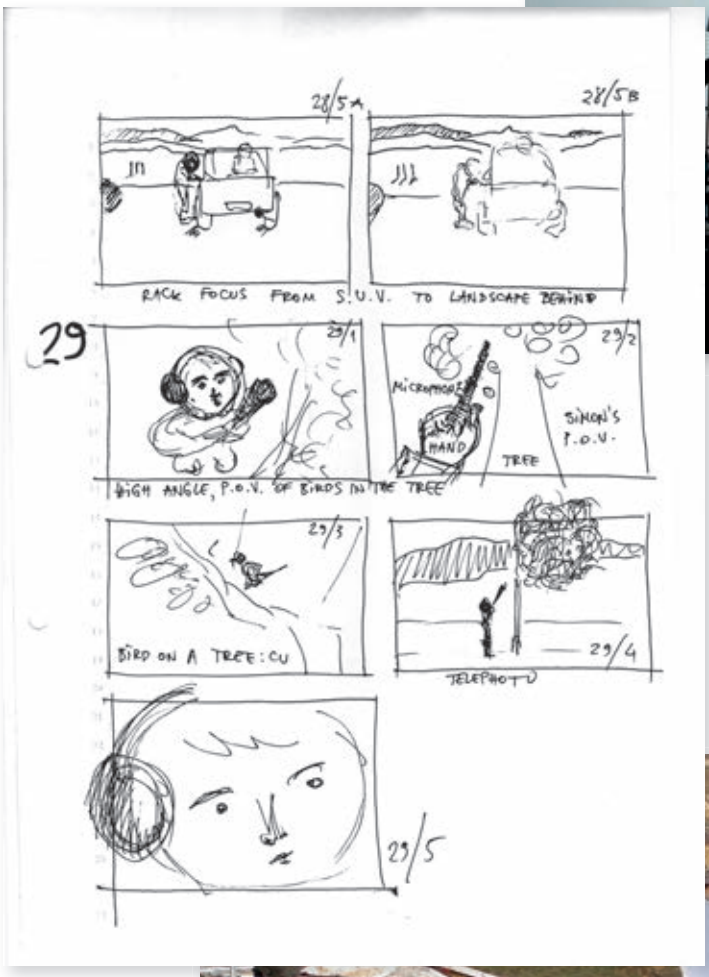
1 Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*. Cornell University Press, 1985.


MOTHERS


63
63/1
63/2
ANA CARRIES A HUGE STONE
63/3
GRAMPA COVERED BY A BLANKET
63/4
ANA LOWERS A STONE ONTO CAMERA
ANA ENTERS FRAME
63/5A
63/5B
63/6
63/7
HIGH ANGLE


HE HAS GIVEN HER AN ICE CREAM
14
14/1
14/2
JANESKI
BEA W/ICE CREAM
15
SEEN UPSIDE-DOWN
15/1
HANGING
15/2
PLAYING WITH CELL PHONES AND ICE CREA
15/3
JANESKI
15/4
ZOKI
15/5
B+K
15/6




28/5A
28/5B
RACK FOCUS FROM S.U.V. TO LANDSCAPE BEHIND
29
29/1
29/2
MICROPHONE
HAND
TREE
SIMON'S P.O.V.
HIGH ANGLE, P.O.V. OF BIRDS IN THE TREE
29/3
BIRD ON A TREE: CU
29/4
TELEPHOTO
29/5





5 The Bucket


Utrinski 18.9.2008 copy - Od dosieto na Vlado Taneski nedostiga vazen dokument.jpg


Utrinski 21.10.2009 copy - Smrtta na Taneski, po edna godina istraga zavrsi kako nesreken slucaj.jpg


Utrinski 22.7.2008 copy - Novi misteri okolu kvrnata grupa na novinarot Vlado Taneski.jpg



Utrinski 23.6.2008 - 1 copy - Makedonija vo sok po aprenjeto na novinarot sto ubival zeni 1.jpg


Utrinski 23.6.2008 - 3 copy - Makedonija vo sok po aprenjeto na novinarot sto ubival zeni 2.jpg

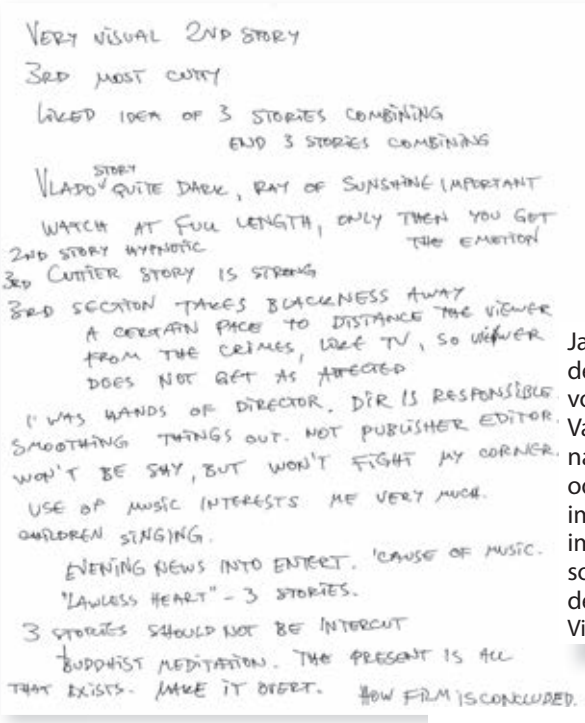

Utrinski 23.6.2008 - 4 copy - Kicevski nemozat da poveruvaat vo vesta za ubiecot.jpg

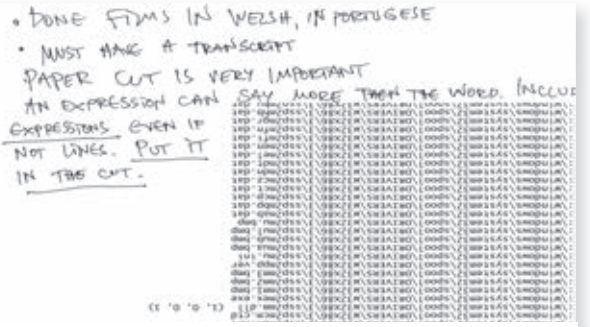

Utrinski 23.6.2009 copy - Slucajot Taneski enigma vo kofa so voda.jpg



Utrinski 24.6.2008 - 1 copy - Taneski se samoubi vo kofa so voda.jpg

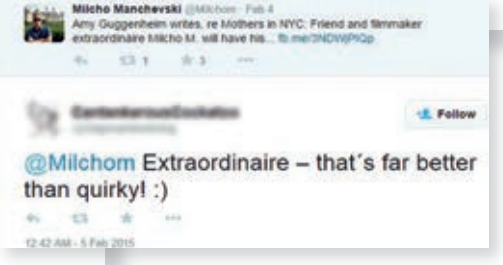



VERY VISUAL 2ND STORY
3RD MOST CUTTY
LACED IDEA OF 3 STORIES COMBINING
END 3 STORIES COMBINING
VLADO STORY QUITE DARK, RAY OF SUNSHINE IMPORTANT
WATCH AT FULL LENGTH, ONLY THEN YOU GET THE EMOTION
2ND STORY HYPNOTIC
3RD CUTTER STORY IS STRONG
3RD SECTION TAKES BLACKNESS AWAY
A CERTAIN PACE TO DISTANCE THE VIEWER FROM THE CRIMES, LIKE TV, SO VIEWER DOES NOT GET AS AFFECTED
IT WAS HANDS OF DIRECTOR. DIR IS RESPONSIBLE SMOOTHING THINGS OUT. NOT PUBLISHER EDITOR.
WON'T BE SHY, BUT WON'T FIGHT MY CORNER.
USE OF MUSIC INTERESTS ME VERY MUCH.
CHILDREN SINGING.
EVENING NEWS INTO ENTERT. 'CAUSE OF MUSIC.
"LAWLESS HEART" - 3 STORIES.
3 STORIES SHOULD NOT BE INTERCUT
BUDDHIST MEDITATION. THE PRESENT IS ALL THAT EXISTS. MAKE IT BRIEF. HOW FILM IS CONCLUDED.


• DONE FILMS IN WELSH, IN PORTUGESE
• MUST HAVE A TRANSCRIPT
PAPER CUT IS VERY IMPORTANT
AN EXPRESSION CAN SAY MORE THEN THE WORD. INCLUDE EXPRESSIONS EVEN IF NOT LINES. PUT IT IN THE CUT.

Jas ne sum filmski kritichar, ama sakam da Vi kazam deka pokraj moeto domasno i (drustveno) opstestveno vospitanie,da stanam podobar Covek mi pomognaa Vasite FILMOVI. Da bidam poodgovorna Makedonka,a najmnogu,najmogu od Se da bidam podobra Majka.Kako oddelenski nastavnik, praktikuvam(na prvata roditelska da im go preporacam filmot "Majki", a vo idnina bi sakala da imam hrabrost i da ja zapocnam roditelskata sredba tokmu so nego).Toj ima mnogu silna poraka kako "ne treba so decata",I kako podocna vo zivotot toa ne se isprava.
Vi blagodaram za iskrenosta!

Filmot e FANTASTICEN.Spored mene toj sto saka da gleda film vo koj mozokot nema da mu bide vo tegla,ke go razbere i ke se voodusevi ili mi ti ke go "istrese od gaki" kako mene sto mi se sluci.Ako nekoj bara klasicen film vo koj posle 5-6 sceni stanuva jasno ili se nagovestuva mototo,neke ne si go gubi vremeto zosto nema da go razbere , no od druga strana, moze da uziva vo fotografijata i muzikata.
Poln pgodok i mislim, se e sodrzano vo recenicata na Babata "kuro kraj nema",pomegu vistinata i lagata,realnoto prikazano razgoleno, bez sminka i
fasada no ne vulgarno.Gi opfaka site momenti vo drzavava ni....
Dokumentarniot del e mnogu dobro sraboten,se gleda deka ne se stedelo na vreme ,energija i mnooogu rabota za da se postigne celta .Mnogu fakti te ostavaat bez zdiv a slabostite vo sistemot epen se namegdan.Jas ne go doziveav kako dokmunetaren,tuku kako del od ostanatite dve prikazni.
Iskocivme od kino i kjutevme, nemavme sila da zborime posle takov film. Seuste sum pod inpresija na nekoi sceni koi me voodusevija i ne mi izleguvaat od
glava. Ete taka jas go doziveav Majki,a koga ke mi" legne" malku bi sakala da go gledam povtorno.


Milcho Manchevski @Milchom · Feb 4
Amy Guggenheim writes, re Mothers in NYC: Friend and filmmaker extraordinaire Milcho M. will have his... fb.me/3NDWjP0p
Follow
@Milchom Extraordinaire – that´s far better than quirky! :)
12:42 AM - 5 Feb 2015

Hi Milcho,
Thank you for writing the essay " Truth and Fiction Art and Faith".
I believe a documentary film is perceived by the audience as being a different basic color than the narrative film using actors or than the narrative film with actors as well the caption "This is based on a true story". With "Mothers" you painted in these different colors.
In your essay when you describe the existence of these colors it was revelatory to me. It was a phenomenon that I had never thought of so clearly: how articulate the difference is in the audience's perception of each of the styles described above.
I was also struck by the type of filmmaking that you carry out with " Mothers" a filmmaking where the artist's faith in a work becomes the unifying force for disparate styles within it. In this kind of film the director is a very very important player.
The fact that you took as you said the leap of faith in your commitment and relation to the work when creating it even though you were altering the form in a way which could be deemed as shocking is extremely impressive to me. You are doing something very important culturally. I believe that cultures get sick of themselves and to end this sickness they need to change the form of their art. And I truly feel that even if the change in an art form that an artist attempts seems unimaginable or very unusual at first that's OK because they still may be leading the way to a needed change. Making "Mothers" took a lot of courage. Many artists now use found objects in their paintings thanks to artists like Picasso and Rauschenberg, but those two had to ignore the power of a lot of tradition in the art of painting to do what they did. It could seem unrelated to you but what comes to mind is the thought of Steven Spielberg struggling to finish the movie" Jaws" going greatly over his time and his budget so that it was the way that he wanted it and through doing this possibly leading the way to a new type of movie which is still dominant today.
During the question and answer after the screening of " Mothers" you stated something to the effect that that every director will direct the same story differently, that the story doesn't matter that much. I wanted to tell you that I believe this is an extremely extremely important thing to understand, but it isn't at all obvious. I' m really glad that you stated it so clearly.
Thanks a million for " Mother's" and the " Five Drops of Dream" show.
Sincerely, Brian



1. B/W – MORE CONTRAST
2. BLACKS A BIT MILKY OVERALL
3. FUNERAL BABY SARAH, LILITH CU: A LOT OF GRAIN
4. WHY SEPIA IN MOVIE THEATRE? SEVERAL SHOTS
5. GREEN TOO STRONG AT BEGINNING OF ALL OF SHEEPFOLD ↓ SHEEPFOLD AND TOO ORANGE ESPECIALLY WIDE SHOTS WHEN GREEKS ATTACK SOME SHOTS TOO ORANGE THERE
6. 35:50 + ON NIGHT-INTO-MORNING NOT VERY GOOD
7. NY CEMETERY GREEN TOO
8. DISAPPEARING SOLDIERS TOO BLUE – OR EARLIER STUFF TOO LIGHT
9. 45:50 "AM I MY BROTHER'S KEEPER?" EL. CU – MILKY OVERALL
10. 50:22 KOSOVKA : MORE CONTRAST –1–

Motion Picture

"Like a Baby"

Call sheet for

22.09.2009

Director: Milcho Manchevski	D.O.P: Vladimir Samoilovski	Executive Prod

NUMBER:1

ARRIVAL: 06:45	REHERSAL: 07:20	SHOOTING START: 08:00	LUNCH: 13:00-13:30	

LOCATION: Marievo/Village Dunje, road to Vepreani — SETTING: MARIO cemetery

SCENES:

29 – Simon stands on the yellow grass, under a crooked pear tree.He's holding a long microphone in his hand
27 – The S.U.V. has stopped on the road, right after a bend.The trio observes, impressed, taking in the magnificent landscape.
28 – Kole and Ana look at the landscape, leaning on the S.U.V.
30 – Near the S.U.V. Ana and Kole are kissing,from behind the hill, Simon's long monodirectional microphone is aimed at them
46 – Ana and Simon are filmming at the old village cemetery
42 – Simon is recording night sounds

Unit call

Unit production	06:45	Costume designer, assistants	07:20	Generators	06:45
Production office	08:00	Sound recorder	07:20	Special effects	
Director	07:20	Boom operator	07:20	Wardrobe	07:20
Script	07:20	Grip	06:45	Props man	07:00
2nd A.D.	07:20	Focus puller	07:20	Set manager	06:45
Director of photography	07:20	Makeup artists,assistants	07:20	Set design	07:00
1st A.D.	07:20	Lighting technicians	06:45	Stuntmen	
Production designer, assistants	07:00	Camera assistants	06:45	Catering	06:45

Role	ACTORS	Set	W/M	Ready to shoot	ACTORS II	W/M	Set	EXTRAS	W/M	Set
Simon	Dimitar Gj.	07:20	07:40	08:15						
Kole	Vlado J.	09:00	09:10	10:00						
Ana	Ana S.	09:00	09:10	10:00						

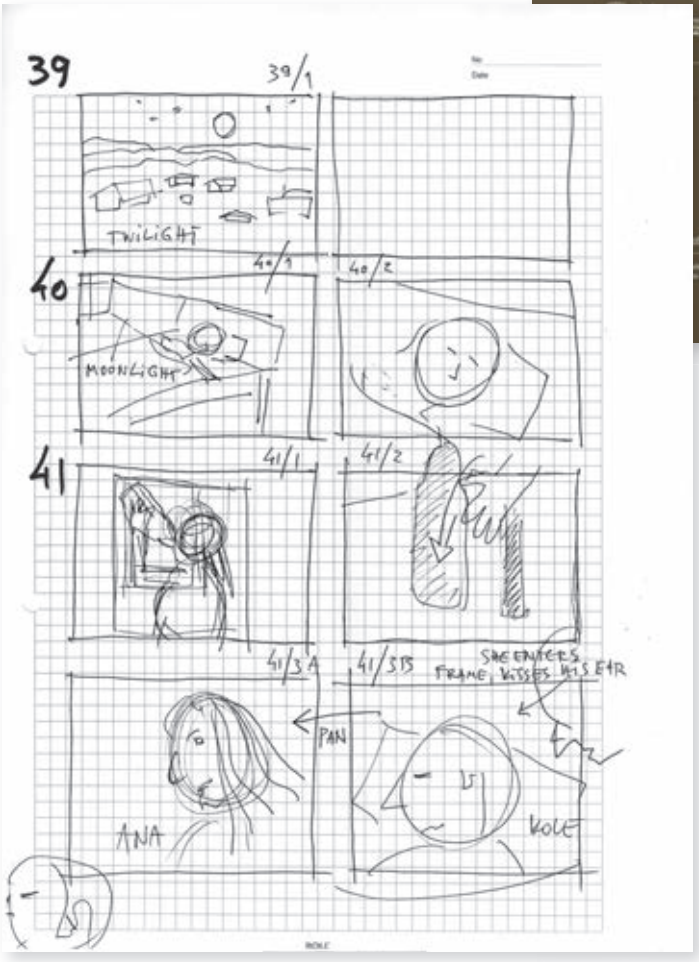
SPECIAL EFFECTS:	COSTUME:
VEHICLES USED IN SCENES: s.u.v. - lada niva packed with bags and props for shooting crew	
PROPS: simons sound equipment – boom,pole,microphone,dat recorder,cable,anas camera- working, Koles laptop bag and laptop – working,koles dictaphone	MAKE-UP: ana has a piercing,ana has a loose hair in Scene 27
ANIMALS: turtle on cemetery	
CAMERA and GRIP: ready on set at 07:05, tower for high angle shot of simon	SOUND:
SET DESIGN: simons tree,interior of s.u.v., cemetery at Dunje	
SCENES FOR THE FOLLOWING DAY: 31,32	

REMARKS :
ALL PHONES TO BE SWITCHED OFF DURING FILMING, DISPOSAL OF RUBBISH IN THE BINS PROVIDED
Cleaning and securing the parking lot for the accommodation of the cast and crew
Blocking the road for the shooting – police assistance 07:00 – 19:00
Cherry picker on st by from 13:00
LOCATION MANAGER – Tome Angeloski - +38972220595
SET MANAGER – Sasa Radulovic – +38970621130

Set Manager :
Sasa Radulovic

1st AD:
Nikola Ivanovic


CINEMA
reggio emilia
rosebud
INCONTRO CON
manchevski
martedì 18 ottobre
ore 21.00
MOTHERS
Milcho Manchevski (2010) 123' v.o. sott.it
a seguire incontro con
milcho manchevski
mercoledì 24 ottobre
ore 21.00
DUST
Milcho Manchevski (2010) 127'


39
39/1
TWILIGHT
40
40/1
40/2
MOONLIGHT
41
41/1
41/2
41/3A
41/3B
SHE ENTERS FRAME, KISSES HIS EAR
PAN
ANA
KOLE

„Иконокластичкиот филм *Мајки* на Манчевски ја доловува **срцепарателната ситуација во современа Македонија** низ очите на неколку мајки кои се посветени, заборавни, полни со љубов и отсутни“. *(Балкански мини-фест во Линконл центарот)*

„Со оваа градација Манчевски потенцира дека реалноста е побизарна и посурова од било која прикаска. Згора на **многу оригиналниот режисерски пристап**, во филмот доминира остра критика на систем што ја поддржува дисфункционалноста на полицијата и неефикасноста на судството, што ги остава **граѓаните да живеат во несигурност и страв**. Интересната жанровска градација и приказните кои, секоја на свој начин, се неверојатни, ќе остават силен впечаток дури и кај позахтевните гледачи“. *(Хрватска ТВ).*

“[*Мајки* е] **е ужасно суров, а сепак на крајот сочуствувителен портрет на мајки, насилство и на државата**“. *(Ејми Гуgenхајм)*

“*Мајки* е многу чуден филм, понекогаш префинет, потресен и често елиптичен […] Еден од најинтересните и најоригиналните филамции во последниве години [...] **Еден од оние автори што не се плашат да се соочат со жанровите и да ги поместат границите**“. *(Диego Пиерини, „Лауд вижн“)*

“*Мајки* ја демистифицира идеја дека документарците можат да ја кажат вистината“. *(Вирџинија Рајт Вексман, „Офскрин“)*

„Уметност или смрт. Спротиставен компромис, спротиставен конзумеризам на слики“. *(Фулвиа Кајрара, „Стампа“)*

“**Генијален режисер** […] Пионерски трогателни филмови […] Вртоглава дијалектика […] Блескави критики […] Милчо сака да размислуваме. Нели тоа големата уметност треба да го постигне? […] Подобро од прикаска поради **неверојатната иронија**“. *(Ванеса Мекмахон, fest21.com / filmfestivals.com)*

“Манчевски го надминува буквалното – да истражи **подлабок домен каде што сексуалноста, мајчинството и умешноста на раскажувањето живеат во конфликт** […] Режисерот Милчо Манчевски се враќа во форма со *Мајки*“. **(*„Кливленд плејн дилер“*)**

“*Мајки* нуди визија меѓу вистината и фикцијата“. *(„Диарио де Лас Палмас“)*

“*Мајки* е филм за **моралната храброст“.** *(„Зитти Берлин“)*

„Болно убав.” *(„Дума“)*

„**Провокативен и иновативен** филм од Македонија што ја поматува линијата меѓу реалноста и прикаската. *Мајки*, **исклучително пријатен** филм, не е само студија за тоа како реалноста е перципирана и запишана, туку и истражување за тоа како жените преживуваат во една современа повоена култура“. *(Clevelandfilm.org)*

„Стилски провокативен“.
(Конор Мекгрејди, „Бруклин рејл“)

„Манчевски постепено ја разоткрива корумпираноста и неуспехот на македонскиот истражен и правен систем. […] **Естетскиот експеримент** на Манчевски се покажува успешен и го потврдува – особено во двете фиктивни епизоди - **неговиот исклучителен талент како раскажувач** на слики и расположенија, неговите вештини за режирање на актери од сите возрасти и неговата способност да дава алузии наместо да потврдува теории“. *(Џованела Ренди, close-up.it)*

„*Мајки* е **смел, провокативен, контроверзен** филм што ги истражува најдлабоките човечки емоции: љубов и страв, а истовремено ја бара вистината меѓу нив. […] *Мајки* нема да ви даде прибежиште од реалноста, туку –напротив – **ќе ве натера да ја гледате реалноста и себеси со широм отворени очи**“. *(„Рочестер демократ енд кроникл“).*

„**Структурно необичен**, речиси експериментален и многу возбудлив филм. […] **Силен удар во стомакот на македонското општество**“. *(Дубравка Лакиќ, „Политика“)*

„Провоцира длабоко размислување и полемика“. *(slovesa.net)*

„Супериорна режија“. *(„Маркише оберцајтунг“)*

„Фасцинантиот филм *Мајки* ја меша вистината и прикаската. […] Вистинската моќ на приказната е во описот на општествените промени“. *(„Араб тајмс“)*

„Сите три приказни содржат скриена мрежа на лаги и предавства, и создаваат моќен последен чин за заедницата и почитта“. *(Радмила Џурица)*

„**Тажен филм**. […] Македонската реалност – разоткриена во *Мајки* со талентираната рака, ум и камера на Милчо Манчевски – е искривена, депресивна и грда“. *(Милан Радев, Svobodata.com)*

„[*Мајки* е] е **операција што е целосно одвоена од концептуалните и естетските кодекси на современиот филм**. […] Конечно се враќа **епскиот хуманизам** на Манчевски“. *(CineClandestino.it)*

„Навистина суптилно истражување на вистината и фикцијата во три намерно различни епизоди, **храбро ги поместува границите** меѓу играното и документарното за да предизвика моќно чувство“. *(Објаснувањето на официјалното жири на белградски ФЕСТ за наградата за Мајки)*

„**Оригинална приказна** и храбро експериментирање со филмскиот јазик и жанрови. Суптилно и искрено раскажување како и поместување на границите меѓу играната и документарната нарација.“ *(Објаснувањето на*

жирито на критичари за доделувањето на наградата Небојша Цукелиќ на белградски ФЕСТ за Мајки)

„Ги компонира на таков начин што **во исто време се судираат и се спојуваат**. […] Додека гледаме, почнуваме да се сомневаме во документарното и се повеќе да веруваме на уметничкото, интуитивното, драмското. Врските меѓу елементите постојат само во умот на гледачот". *(Рада Шарланџиева, „Лик")*

„*Мајки* почнува со прикаска, всушност со фабрикување на лага, потоа се обидува да фабрикува мит и завршува со кршење на сликите за реалното, каде што не е можно фабрикување. […] **Нема лесно читање на *Мајки***, ние треба само да работиме со авторот за да ги откриеме неговите многу значења".
(Пирс Хендлинг, директор на Меѓународниот филмски фестивал во Торонто)

„*Мајки* отвора линии меѓу документарното и играното а во исто време и ги мати. […] Таквите моменти му даваат на филмот на Манчевски **специјално место во современиот филм** што треба да го види публиката во целиот свет. […] Многу сцени и моменти ќе ви останат во сеќавање долго по гледањето на филмот". *(Ендру Хортон, „Скрипт")*

„Милчо Манчевски знае како да сними филм, што може да се види во неговиот сигурен дебитантски филм *Пред дождот*, номиниран за Оскар, кој го привлече вниманието на Стивен Спилберг и побара средба со него. Неговите три испреплетени љубовни приказни се предвесник на трите приказни во *Мајки*, но *Мајки* ме потсети на **полна програма во старомодните кино сали**".[…] Постојано ми го држеше вниманието". *(„Томсон он Холивуд", „Индивајр", рецензија на Ен Томсон)*

„Македонскиот режисер Милчо Манчевски, номиниран за Оскар, го меша играното со документарното во филм што **погаѓа на емотивно, а не на интелектуално ниво**". *(„Холивуд репортер")*

„Вештото справување со различните материјали е **концептуално предизвикувачки и сосема задоволувачки**". *(Крис Билтон, „Ај викли")*

„Македонскиот режисер Милчо Манчевски продолжува по неговиот **карактеристичен уметнички пат**". *(„Холивуд репортер")*

„Прекрасна уметност за грдата реалност". *(„Вест")*

„Интригантна наративна сложувалка поделена на три различни дела: виљета фокусирана на две ученички; подолга приказна за патување на село; и документарец за сериски убиец. Заедно сочинуваат **иронична, скептична размисла за минатото, сегашноста и иднината на земјата**". *(„Еју")*



On Milcho Manchevski's Mothers (2011)

ANDREW HORTON

Two young girls with cell phones report a male flasher to the local police even though they never actually see him. A young documentary film team enters an isolated country village to film the only two remaining residents: an elderly brother ("Grandpa") and sister ("Grandma") who haven't said a word to each other in sixteen years. Finally, a group of retired cleaning ladies, all of them mothers, are discovered raped and murdered, and an investigation of the crime commences.

What do these three seemingly disparate tales have in common, and where do documentary and fiction begin and end?

The award-winning writer/director Milcho Manchevski invites us to answer these questions and unify the three narratives in his latest (film)script Mothers (2010).[1]

Manchevski built a career in the United States where he made numerous short films, published books of fiction and photography, staged performance art, taught at the NYU film school, and directed episodes of HBO's The Wire. Mothers, however, which recently premiered at the 2010 Toronto Film Festival, is set and was shot entirely in his native Macedonia.

Also set and (partially) filmed in the former Yugoslav republic, Manchevski's Oscar-nominated feature debut Before the Rain (1994)[2]

liberated mid-90s audiences from a surplus of CNN-style Yugoslav War coverage. In place of dry reportage, Before the Rain offers picturesque Macedonian landscapes and thrusts audiences into the lives of complex Christian and Muslim characters and their dysfunctional family dynamics. Both film(scripts) present three narratives that have no direct link to one another, but Mothers, unlike Before the Rain, doesn't focus on the clash of Islamic and Christian cultures or on politics or family feuds. Instead, as Manchevski suggests, it's a film(script) "from Macedonia" rather than one "about Macedonia." [3]

By presenting three autonomous narratives in the same film(script), Manchevski allows the viewer to build his or her own bridges between them. This highly-personal process of generative linking partially explains his latest film(script)'s title, as well as its feminine atmosphere, and challenges audiences to view Mother through a feminine lens. While Hollywood, like most other worldwide cinema, routinely creates "male-centered" film(script)s without women at the center, Manchevski's latest effort also illustrates ways in which mothers, daughters, grandmothers, and wives find ways to survive in a contemporary post-war culture.

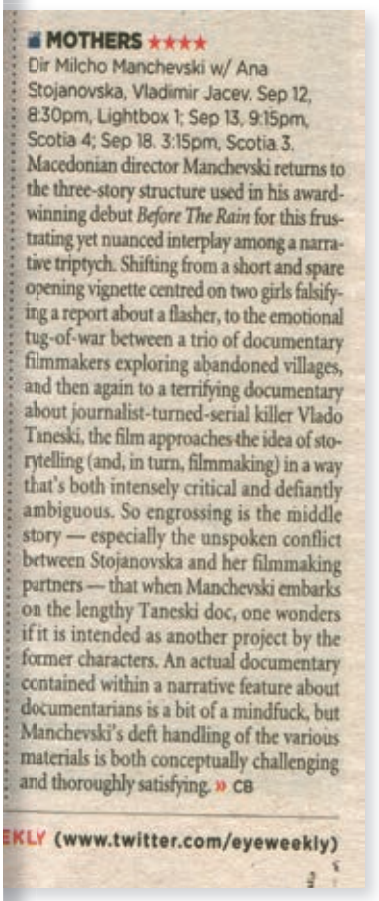
The construction of reality is as thematically important to Mothers as gender issues are. The film(script) effectively erases the the lines that divide documentary and fiction and explores how and why different forms of reality are recorded and destroyed. As producer Christina Kallas suggests, Mother "blurs the lines between fiction and documentary stylistically. But this ... has to do with our perception rather than with the director's intention to manipulate you ... [Mothers] is completely devoid of such intentions."

For example, the first story merges fact and mendacity in a particularly contemporary, YouTube-age way: nine year old girls Bea and Kjara take photos with their cell phones and invent stories about what they see, including one about a fictitious male flasher. The three young filmmakers try to create a record of a bygone culture before it disappears but record Grandpa burning his photographs and thereby destroying his past. In the final story, investigators -- ignorant of circumstances and contributing factors -- must invent reasons why a group of mother-maids were raped and killed.

Manchevski's film(script) also presents excellent characters and performances. Emilija Stojkovska and Milijana Bogdanoska play the blithely innocent and devilishly cunning pair of nine year old girls. The would-be documentarians, Ana (Ana Stojanovska), Kole (Vladimir Jacev), and Simon (Dimitar Gjorgjievski) negotiate a love triangle, and Grandpa (Salaetin Bilal) and Grandma (Ratka Radmanovic) each give "old age" new life. Lending Mothers a final sense of vérité, the actual residents of Kičevo are interviewed as part of the third narrative's murder investigation.

Manchevski's latest also avoids the easy "happy ending" offered by film(script)s such as Niki Caro's Whale Rider (2002). [4]

Instead, Manchevski, who admits to the influence of Dostoevsky and Gogol, prefers tempering the positive aspects of life with the more unpleasant: "I made Mothers as an attempt to figure out how to live and not be on the losing side -- at least for the moment. Perhaps we need to embrace our sadness and our fears."



MOTHERS ★★★★

Dir Milcho Manchevski w/ Ana Stojanovska, Vladimir Jacev. Sep 12, 8:30pm, Lightbox 1; Sep 13, 9:15pm, Scotia 4; Sep 18, 3:15pm, Scotia 3. Macedonian director Manchevski returns to the three-story structure used in his award-winning debut *Before The Rain* for this frustrating yet nuanced interplay among a narrative triptych. Shifting from a short and spare opening vignette centred on two girls falsifying a report about a flasher, to the emotional tug-of-war between a trio of documentary filmmakers exploring abandoned villages, and then again to a terrifying documentary about journalist-turned-serial killer Vlado Taneski, the film approaches the idea of storytelling (and, in turn, filmmaking) in a way that's both intensely critical and defiantly ambiguous. So engrossing is the middle story — especially the unspoken conflict between Stojanovska and her filmmaking partners — that when Manchevski embarks on the lengthy Taneski doc, one wonders if it is intended as another project by the former characters. An actual documentary contained within a narrative feature about documentarians is a bit of a mindfuck, but Manchevski's deft handling of the various materials is both conceptually challenging and thoroughly satisfying. » CB

EKLY (www.twitter.com/eyeweekly)

---

1 Produced by Christina Kallas, Mothers was written and directed by Milcho Manchevski (Banana Film, et al., 2010). For more information on Mothers and Manchevski, see http://www.manchevski.com/ (22 October 2010. "Milcho Manchevski - Home Page," n.d.).

2 Before the Rain was produced by Marc Baschet and written and directed by Milcho Manchevski (Aim Productions, et al., 2010). For more information on Before the Rain, see http://www.imdb.com/title/tt0110882/.

3 All quotes have been taken from the Mothers press kit (.pdf).

4 Whale Rider, written by Niki Caro and Witi Ihimaera; directed by Niki Caro (South Pacific Pictures, et al., 2002).

cleveland.com

'Mothers' a return to form for filmmaker Milcho Manchevski

John Petkovic, The Plain Dealer By John Petkovic, The Plain Dealer
Email the author | Follow on Twitter
on March 30, 2011 at 6:00 AM, updated March 30, 2011 at 7:50 AM

On the surface, "Mothers" is three separate films barely glued together. To fans of Milcho Manchevski, it's a return to form -- one he used in his 1994 Academy Award-nominated film "Before the Rain."



Courtesy of CIFF

"Mothers"

The first vignette revolves around two little girls who falsely accuse a man of flashing them in the bustling streets of the Skopje.

The second takes us to rural Macedonia, following a camera crew shooting a documentary on life in a small town that has been evacuated save for two elderly people. The man and woman are seemingly related, but something in the past has left them estranged.

There's sexual tension in this vignette, also -- involving a woman and two men in the crew.

The finale is outright violent. It's a documentary on a reporter who chronicled the crimes of a sex killer -- with such detail that he is suspected of the crimes himself.

The connection?

On a literal level, it's tenuous. But Manchevski goes beyond the literal -- to explore a deeper realm where sexuality, motherhood and the art of storytelling reside in conflic

Review

Mothers

What: (2010/Macedonia/France/Bulgaria) 123 minutes. In Macedonian, with subtitles.

When: 11:20 a.m. Wednesday, 4:20 p.m. Friday and 11:15 a.m. Saturday in the Cleveland International Film Festival.

Grade:A

MORE FILM FEST

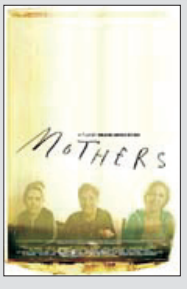
- Plain Dealer coverage: Daily reviews, previews and & more
- Cleveland International Film Festival website: Schedules, tickets & more

© 2015 cleveland.com. All rights reserved.



PANORAMA

Putzfrauen und andere Mütter



مادران

MOTHERS

سینمای جهان

[★★★]

کارگردان: میلچو مانچفسکی

بازیگران: امیلیا استوژکوفسکا، میلیانا بوگدانوسکا

۱۲۴ دقیقه

...کی از آن دسته فیلم‌سازانی‌ست که ...سازی‌اش با توجه به سوژه و داستان ...تغییر می کند، و در فیلم آخرش، به ...تند ــ داستانی و با استفاده از حرکت ...ام به سمت مصاحبه، روایتی مرموز و ...تماد از شخصیتی نادیدنی به نمایش ...جست‌وجو به دنبال این فرد، با استفاده ...دیک در شهرهای مختلف مقدونیه، ...یی به دنبال دارد و به‌تدریج، که سه ...کوشندنشانه‌هایی ازجنایت‌های پنهان ...نشده به دست آورند، فرم داستانی ...نهایت به سمت مستند میل می کند و ...را به سوی معمایی هراس‌آور سوق می‌دهد. کار با بازیگران (به‌خصوص ...حنه‌ی آغازین) نشان‌دهنده‌ی قدرت و مهارت فیلم‌ساز است. مانچفسکی ...العاده‌ای‌ست که هنوز نتوانسته موفقیت همه‌جانبه‌ی نخستین فیلم‌اش یعنی ...ران» را در سه فیلم بعدی‌اش به طور کامل تکرار کند.

toh! Thompson on Hollywood

TIFF Diary: Mothers

Milcho Manchevski knows how to make a movie, as was demonstrated by his assured, Oscar-nominated debut film **Before the Rain**, which made Stephen Spielberg sit up and request a meeting. Its three intertwined love stories have been cited as precedent for the three stories of Mothers, but **Mothers** reminded me of a full, old-fashioned movie palace program – though a somewhat oddly assembled one.

It begins with a comedic curtain-raiser, two cute kids who lie to the police about seeing a flasher, and the mother of the title arrives to haul them home while cursing, pushing a baby stroller, and wearing oddly inappropriate above-the-knee black lace stockings. The second story, the feature, is that of a three-man documentary film crew– make that two men and one lovely woman, who starts off as the partner of one and ends up with the other – who travel around in the country, documenting (and occasionally participating in) disappearing rural traditions.

The second feature is an actual documentary about a serial killer of middle-aged women who turns out to be a journalist writing about the murders. I was never less than engaged.

ФИЛМ

Во долината на смртта



МАРИНА КОСТОВА

(Кон "Мајки", режија Милчо Манчевски, играат: Ратка Радмановиќ, Салаетин Билал, Ана Стојановска, Владимир Јачев, Димитар Ѓорѓиевски)

"'Мајки' е филм од Македонија, а не за Македонија", рече режисерот Милчо Манчевски за неговиот четврти филм. Па, сепак, "Мајки" е единствен пример за македонско уметничко дело кое дава болно прецизна вивисекција на современата македонска транзициона реалност, и тоа онтолошки сместена во пошироките контексти на духот на современото во светот.

Оваа фасцинантна рефлексивност на "Мајки" е од историско значење за македонската уметност, оти се случува во култура и општество што просто патолошки избегнува саморефлексија. Или, пак, обидот за саморефлексија се сведува на претенциозно фолирање (од "Анѓели на одмаз", преку "Цицки мицки", до "Превртено").

"Мајки" е неконвенционален филм, и тоа не само поради структурата - два играни дела и еден документарец - туку и поради експерименталното истражување на тоа како оваа форма функционира како целина.

Филмот почнува со куса скопска приказна за полуневина дечка лага, продолжува со приказна за двајца скарани старци, единствените жители во напуштено мариовско село, кои повеќе се плашат од смртта на другиот одколку од својата смрт оти ќе останат сами, и завршува со документарецот за мистериозните убиства на 3 жени во Кичево и уште помистериозната смрт на единствениот осомничен за убиствата новинарот Владо Танески кој се удави во кофа во Истражниот затвор.

Што е она што ги држи заедно трите делови? Токму нашиот избор да веруваме дека нешто е фикција, а нешто факт. Тоа е сврзното ткиво што го спојува ова дело во целина.

Манчевски вели дека "Мајки" е повеќе филм за природата на вистината одколку за самата вистина.

Гледајќи го филмот, иако знаев дека третиот дел е документарец, ми требаа 5 минути да осознаам, и разумно и емотивно, дека она што го гледам веќе не е глума или фикција туку вистински луѓе што зборуваат за она што го доживеале. Она во што самите избираме да веруваме, во голема мера ни го одредува начинот како живееме. И парадоксално, токму таа лажлива природа на вистината е клучот за биткисувањето, со сета светлина и мрак, радости и тагi. Синот на една од кичевските жртви, зборувајќи како живее со трагедијата што го снашла, вели: "Ако на човек му е дадена несреќа, би требало да му биде дадена и среќа". Тоа звучи како ехо на репликата од кошмарниот сон на отецот Кирил во "Пред дождот": "Иако одам низ долината на сенката на смртта... не се плашам од злото, зашто ти си со мене".

"Мајки" е убава уметност за горда реалност. Затоа е повеќе од мачен филм, оти е соголена слика за голиот живот во Македонија. Те остава со чувство дека те зафатила 'рѓа, та те поклопила. Текстурата на секоја слика е со неверојатна слоевитост, од клаустрофобичните градови кои се душат во својата смрдеа, до раскапаните села. А документарецот со форензичка прецизност го открива она што е, веројатно, единствената несомнена вистина - агресивната недовештост на државниот систем. Камерата на Влатко Самоиловски не е погледот на љубопитен странец како онаа на Фабио Чанкети во "Сенки". Самоиловски го има погледот на резигниран локален жител: соголен, без илузии.

Актерите Ратка Радмановиќ, Салаетин Билал, Владимир Јачев и откриењата Ана Стојановска и Димитар Ѓорѓиевски се динамичен ансамбл чија игра те пресе од смеа и од солзи.

Најголемото откритие во "Мајки" е композиторот Игор Василев - Новоградска, чиј модерен минимализам во обработката на македонските народни песни е во голема мера клучот на напнатоста во филмот.

Од "Пред дождот", преку "Прашина" и "Сенки", до "Мајки", режисерот Манчевски и уметнички и емотивно затвори цел круг. Ја заврши својата македонска фаза.

Milcho Manchevski and His Forever Theme

Milcho Manchevski is a Macedonian director and screenwriter, born 1959 in, Skopjie. He moved to New York after high school and started his career since graduating from the film program at Southern Illinois University in 1981. Although he had spent most of his years in America, his 4 feature films are all about his hometown Macedonia, an Eastern Europe country that had long history in both great culture and long term war problems.

In Manchevski's film, the most fascinating thing to me is that he had kept telling different stories about his country and showed the same theme through these stories. From my point of view, I can only see two things in his film: 1, life and death; 2, the obsession about reality. These two themes ran through all his films, and I would like to summarize them as a kind of obsession of humanity in Macedonia from a Macedonian as an outsider of his own country.

Reality and fantasy in storytelling

Storytelling from characters are all existed in his four feature films. The photographer told the story about he made somebody killed people in Before the Rains; the story about how pasted people live in the other world in Shadows; In dust, the whole film is formed by two stories; In Mothers, there are stories about flasher, the story about the old brother and sister and the story about a murderer's death. From the writer's aspect, Manchevski made up or adapted all these stories, the most famous one is Before the Rains.

In Before the Rains, three stories arranged in a confusing timeline, which indicates to the famous script in the film, "Time never dies, the circle is never round." Many people tried to figure out which story comes first, which comes after, and they all failed. Although these three story were told in realistic style separately, when you link them together, the whole story can be told from any point to start, and any point to end. I think the purpose of Manchevski is to trap a story into a piece of loop and twisted time, the heavy rain would never come and the intense of the period before the rain would always approaching to the maximum point but never actually reach. So the whole story is totally a fantasy but showed a real feeling of Macedonia.

Dust is very alike with Before the Rain. It was made in 2001. It shows a clear point of view of Manchevski's storytelling way. He knew Before the Rain was his best playing with storytelling, and he had no interests in that anymore. I am surprised to find that I can understand the whole story without subtitle even though I cannot understand Macedonian. The beauty of these two stories is that the deliberately confusion of reality and fantasy. In Before the Rains, the whole story is a fantasy, real world can't be like that but human's feeling can accept that and feels like reality. At the beginning of Dust, the first layer of the story happened in New York, we can clearly tell that it is logically make sense. In the second layer, the old lady cannot remember the story well so she made mistakes, also because the story was took place before her birth, so she cannot know it completely. So this layer is the overlay of reality and fantasy, though they still have a clear boundary between each other, such as the young man argued people's number with the old lady, so that we could know this part could be fantasy. The third layer is the most confusing part. Luke dropped on the ground in the air, the girl brought Luke into the future and saw Elijah's death, 200 soldiers disappeared in the dust, and the black young man came from the past, the cowboy watched the plane fly through sky. In the end he told the girl on the plane that he was there, and showed her the black and white photo with him inside. Manchevski doesn't care about what is real what is illusion in this layer, and deliberately mix the timeline of the two stories together.

In Shadows, we know it was a ghost story after we watched it. So basically the story was again a fantasy. But all the ghosts were presented in a real way. The girl pretend to be someone's wife, the old lady dressed like another cleaner in the building and when the neighbor dropped into the elevator, many people were there and trying to help, made them look like real people. It only showed some hints that indicate they are unreal. No one would link the bones with those vivid people, especially the girl Lazar fell in love with. All the real people seem to be interact with the ghosts. Like the first time when someone broke into the professor's office, Lazar and the girl said he was not there together, actually the person can just saw and heard Lazar, but Lazar himself cannot feel any difference. The dropping into elevator scene also did not mention what happened after they opened the door, people supposed to see there's no one inside, but it had been ignored in the story. The other thing that presented in a real way is that all the ghosts did not mention how to make them rest in peace, if they are real ghosts they would know it was the bones, but none of them mentioned directly. So in the story it was Lazar found out what had his mother stolen and where to bury the bones.

In Mothers, it was the way Manchevski put the three stories together blurring the line of real and fantasy. First, we cannot know the timeline of the boy (fake flasher), we saw he had been caught in the police office first, then in the second story we saw him drive to the countryside with his friends. We can either assume that he had been the fake flasher before the trip or after. But in the second story, we knew that the girl left her first boyfriend and be with him between her two of her visits to the old lady. At her last visit (her latter boyfriend didn't come with her), she said she was pregnant and her mother was dead so no one took care of her, again we can either assume that the boy was in jail so no one took care of her, or she broke up with the boy so he was out of the story. Every suspect situation perfectly makes sense, but all we know is the part that Manchevski wanted to show. The two stories seem to be unreal because too many things needs to be explained had been skipped. The fake documentary is even funny. Manchevski told us that the event is real, the people had been interviewed are playing their own characters, and the form of the third part is documentary. The only difference from what a real documentary supposed to be is the event had pasted for long time, and in the film Manchevski asked those witnesses to act. The documentary gave me a feeling that truth cannot be known and recorded. Those witnesses are just the closest people to the truth, but no one can truly reach it. The witness cannot remember every detail about it, and they were out of different purposes to decide to be in the film, they would speak for the story that they wanted to show. So because the way Manchevski told the story in his film, reality can never be reached and fantasy can make people feel real spirits.

本评论版权属于作者lisa(离，并受法律保护。除非评论正文中另有声明，未经合法书面许可任何人不得转载或使用整体或任何部分的内容。



Macedonian's life and death

Life and death also runs through all Manchevski's films. Although he had all those fantastic and even legendary stories that attracted most of his audience attention, I think what he truly wanted to tell is the background of his all films—Macedonia.

I love Dust and Before the Rains best. They both show perspective from outsiders. The clearest sight to see a race can never be inside the country. For Macedonians, they cannot keep their minds thinking when they had a history of blood and fire for so many years.

It can't be a coincident that Manchevski is a person who lived outside his country for more than half of his life. To Manchevski, I think he enjoyed to show his point of view within the stories. Although I cannot know much about this country, but it's not hard to imagine in a place like that, there's nothing as simple as right and wrong. I heard many people said they think Before the Rains is a story that tells people violence is wrong so it bring suffers to people. While I was enjoying guessing what Manchevski really want to tell, I'd say I don't think so. Manchevski is like a poet, a poet should not judge, a poet should hope. To me, he is always simply phrasing the death and birth, and hoping new birth can bring slightly better thing to this country. In before the Rains, three stories ended with death, but the structure of the stories shows that death can never be an end to Macedonians. I think to him death means eternity. Before the Rains is telling the story of people step in the big eternity loop by killing, dying, burying then killing again. I think this is the way how Macedonians live, when they are alive, to live soundly, to love enthusiastically; when they are dead, to moan painfully; when they are born, to celebrate loudly, even though they know there are going to be fighting, killing, death in this land, but every one is hoping.

Not like Before the Rains, the death and life circle is perfectly round in Dust. The child told the story how she was born from death and buried in the land where she was born. In Dust, Manchevski treated death in a different way from Before the Rain. They buried the death killed by them sadly in Before the Rains, but in Dust, woman gave birth on the land full of dead body. It seems to be more hopeful in Dust, so many deaths sacrifice to one baby. The baby didn't kill the robber when she was going to face her death, and her death made the robber's heart became a little softer. Hope accompany with new birth, grow on the land of dust and death's blood. Also, the time transition between the two stories indicates now Macedonians are better than past, and it will be better, which is indicated by the black man return to Macedonia (as a symbol of the old lady's son).

If Before the Rain is a story about death and Dust is a story about birth, then I would say that Mothers is a story about being regretful and grateful to life itself, or I should say it's just about life. Menchevski is a very ambitious director, and yet he successfully told one after another more and more great and complicated stories. Death, as one of this film poet favorite element, appears in Mothers as well. I cannot understand why he would like to present the most intense story in documentary wayand put it at the last. My understanding is a kind of regret to the crime, and a kind of understanding from the director to his country as well. Before the third story, the first one explains how Macedonians become cold towards all the crimes. It's because children hadn't been told to do the right things, their last generation and the generation before last one became numb after all the sufferings, so they pass this attitude towards their children. The second story is about salvation. It shows the good part of Macedonian, the part that war and suffering could not changed. The girl returned the old lady's wedding jewelry, showed her the film they made, asked the old lady to live with her, all the thing she was done, is out of her pure humanity, indicates the salvation of the old days. Then the third story about the regret is making sense here.

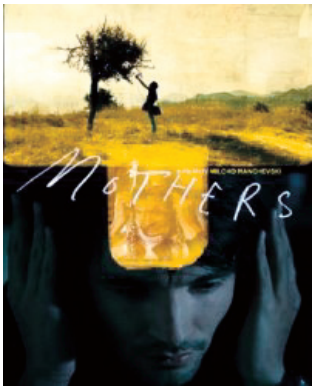
I also love the title, Mothers. Being a mother means life (and to live) and death at the same time, she would probably die when she gives birth, and she would have chance to raise her child, form the child's personality, the child might either be a better person than her or be a worse person. To me, the title indicates Manchevski's forever subject, his country Macedonia. The meaning of mother just like

all his stories about this country, some are good, some are bad, but first he has to have so deep emotion and blood bond with mother country. That is why he dares to show us so painful memories of Macedonia; so conflicting death and vivid love and life; so strong and violent lifestyle and history, with all his love.

Mothers: Berlin Review

1:38 PM PST 2/21/2011 by Natasha Senjanovic

0 0 0 0 0 (/print/159772) Comments (http://www.hollywoodreporter.com/review/mothers-berlin-review-159772#comments)



Courtesy of Berlinale 2011

The Bottom Line

Director Milcho Manchevski ponders the uncertainty of truth in an experimental triptych whose emotional grip is more compelling than the philosophy that lies beneath.

Venue

Berlin International Film Festival (Panorama)

Director-Screenwriter

Milcho Manchevski

Cast

Emilija Stojkovska, Miljana Bogdanoska, Dime Ilijev, Ana Stojanovska, Ratka Radmanovic

Oscar-nominated Macedonian director Milcho Manchevski mixes fiction with documentary in a film that hits home on an emotional rather than intellectual level.

BERLIN — Macedonian director **Milcho Manchevski** continues down his distinctive artistic path in his fourth feature, *Mothers*, which is about women of all shapes and sizes, not just maternal figures. Structured in three parts like his Oscarnominated debut *Before the Rain*, it mixes fiction (the first two episodes) with documentary for an interesting result that's more compelling than the film's underlying philosophical questions.

Manchevski says *Mothers* was inspired by the artwork of **Robert Rauschenberg** and is about the nature of truth, specifically our very subjective perception of truth. Perceptions of reality are stock themes for experimental filmmakers, yet despite the highbrow concept of *Mothers*, the film's three sections are relatively linear and hit home on an emotional rather than intellectual level.

Nevertheless, the film's unorthodox structure will make it the director's most theatrically limited work to date. *Mothers* will be lucky to screen outside narrow cinephile circles.

All three episodes are set in Macedonia, the first (also the shortest and weakest) in the capital city of Skopje. Although the intimidating Bea (**Emilija Stojkovska**) and her sidekick Kjara (**Miljana Bogdanoska**) didn't actually see the man who flashed their friend near their elementary school, they decide to report the event to the police. They stop along the way to buy some shoes and at the station take pictures of themselves on their cell phones. The girls play with the truth until somebody gets hurt, but none of the more serious questions about power and how reality can be manufactured are developed in an original way.

The film's second and strongest part is about a small TV crew traveling to Mavrovo, in the country's centralwest region, for a documentary on dying rural traditions. They find perfect subjects in a deserted village with only two inhabitants an ancient brother (**Salaetin Bilal**) and sister (**Ratka Radmanovic**) who haven't spoken for 16 years. The crew has its own intrigues as well: sound engineer Simon (**Dmitar Gjorgjievski**) is in love with camerawoman Ana (**Ana Stojanovska**), who's sleeping with the director (**Vladimir Jacev**).

While Manchevski would have us ponder the nature of the siblings' feud, the story's true power lies in its depiction of social change. The brother and sister's way of life has all but vanished in the modern world, a colorful bit of folklore for the bemused, urban filmmakers.

That women have come a long way and yet are fundamentally still the same also couldn't be more explicitly shown in the differences between the freespirited, 20something Ana and the elderly woman who cracks dirty jokes as she talks about her arranged marriage. The only one to feel a maternal pull from the old woman, Ana starts up a friendship that goes beyond the documentary.

All of the actors are quite good, but the episode belongs to Stojanovska and Radmanovic. Aged to look like she's over 100, the latter's performance is hauntingly gripping.

The third installment in *Mothers* is an TVstyle documentary on a serial killer from the town of Kicevo, who raped and murdered three women in their 60s. Crafted like a mystery, although the story ran in the international news in 2008, it features interviews with the victims' families before disclosing the alleged perpetrator, **Vlado Taneski**, a respected crime reporter who lived next door to the three women and wrote about their murders.

Truth and fiction mix on several levels here, not least of which in regards the trust Taneski instilled in his neighbors, and his guilt, still being contested today. But Manchevski goes too far with police footage of the cadavers in the segment. Such images are gratuitous, even disrespectful of the victims' families.

As in *Before the Rain*, elements from each segment are woven into the others, adding yet another layer to Manchevski's recurring notion of the cyclicality of life itself.

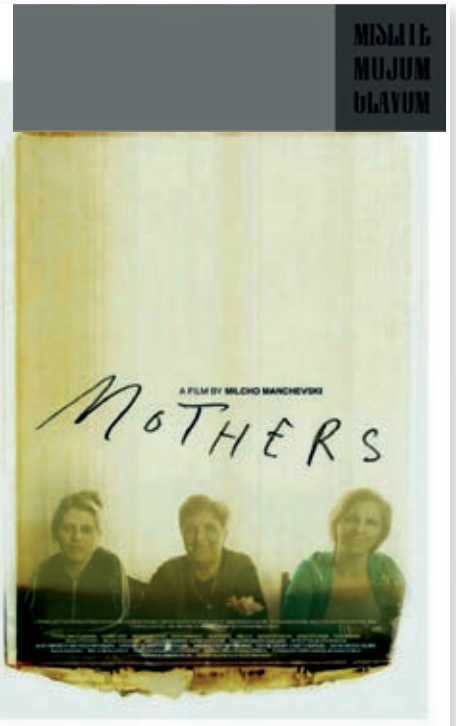
NJIHOVI FILMOVI: MAJKI

Ja pomislim, to je nekad bilo nečije dete, a Milčo, to je nekome bila majka

Majki je omnibus Milče Mančevskog, neobične dokumentarno-dramske strukture koji u isto vreme i sa solidnom lakoćom čačka razne zanimljive stvari.

Svaka sledeća, od tri priče, (deluje tako) dvaput je duža od prethodne. U prvoj (igranoj) priči vidimo kako je jedna devojčica (11 godina, recimo) došla na ideju da policiji prijavi manijaka koga nije ni videla (ali njene drugarice jesu!), i da potom za to optuži očigledno nevinog čoveka. Na kraju filma upoznajemo njenu majku. I čujemo je kako sočno psuje i psuje.

I to se dešava u Skoplju.



U drugoj priči vidimo kako se kamermanka ekipe makedonske televizije, koja je u nekoj južnijoj seoskoj zabiti Makedonije, snimala prilog o "preživelom stanovništvu" zbližila sa jednom bakom. U selu, inače, žive samo ta baka i njen brat, koji su u zavadi. Kamermanka baku zove "majčice".

U trećem, najpotresnijem delu, sa skoro neverovatnim izborom dokumentarnog materijala na raspolaganju, Milčo priča o čuvenom kičevskom serijskom ubici koji je ubio i silovao tri starije žene. O njima pričaju njihova deca, o njemu majka njegove dece.

Sklapajući ove tri, naoko tek jedva povezive, priče (prva i treća i imaju nekakvih zajedničkih tema) u priču o majkama, Milčo nam daje direktive odakle da ih posmatramo. U prvoj tek na samom kraju upoznajemo ženu koja je očigledno "kriva" za ponašanje svoje ćerke, i za "tešku optužbu" koja stiže nevinog čoveka. U drugoj jedna žena koju su svi zaboravili sasvim slučajno stiče društvo dok čeka smrt. Starost je strašna i niko je nije učinio strašnijom nego Milčo kad je u bakina usta stavio pitanje: "Eh, dete moje... Kako se umire?"

U trećoj priči koja, između ostalog, i debatuje sa time da li je optuženi novinar (koji se ubio u zatvoru pod neverovatnim okolnostima!) kriv za zločin (vraćam vas na prvu priču), virimo iza zavese brutalne crne hronike i lagano prisustvujemo tome kako od jedne žrtve Milčo lagano pravi majku od krvi i mesa. Bićete šokirani koliko malo prostora/ života deli izjave poput "želudac moje majke je bio pun sperme" do "samo tako me istukla kad me uhvatila sa tim momkom" (pišem po sećanju, ne zamerite).

Naravno da su igrane sekvence slabije od dokumentarnih, ali to je samo zato što život uvek priča najbolje priče. Ali gledajući drugu priču imaćete problem da fiktivno razdvojite od dokumentarnog. Pa čak i u prvom delu rad sa devojčicama (naturščicima) je odličan.

Milčov film je moderan, intrigantan i kompleksan kao neki od najboljih evropskih koje sam gledao u poslednje vreme i očigledno se radi o autoru koji baveći se do zuba Makedonijom uspeva da izdvoji stvari koje su podjednako relevantne i za njihove, i za naše i za one tamo.

Kao jedinu manu izdvojio bih, a to činim samo zato što se radi o tužnoj realnosti i njihovih i naših filmova, domišljato sproveden, ali uvredljiv "product placement" sponzora čijom milošću je ovaj film verovatno i snimljen. Jebi ga, Milče.

BERLINO 2011 - MOTHERS - PANORAMA

Pubblicato il 17 febbraio 2011 da Giovanella Rendi

+1 0 Tweet 0 Like 0



It's all true, avrebbe detto orson Welles. Quello che si vede è tutto vero. Il regista macedone Milcho Manchevski, autore di pochi film ma non facilmente dimenticabili, a cominciare dallo straordinario *Prima della pioggia* che lo fece scoprire nel 1994, si confronta con il tema della natura della verità e della menzogna. Per farlo ricorre, come già nel suo capolavoro, ad una struttura a trittico che però questa volta si interseca soltanto a livello tematico e non narrativo. Suddiviso in un breve spezzone fiction, in uno più lungo che contiene falsi elementi di realtà e infine un documentario vero e proprio, il regista sperimenta un allontanamento graduale dalla finzione cinematografica che in realtà si rivela solo apparente. Non c'è nessuna garanzia, dice Manchevski, che la forma documentaristica contenga in quanto tale la maggiore garanzia di veridicità sugli eventi. Il regista si interroga dunque sull'essenza della verità: nel primo breve episodio due bambine accusano ingiustamente un uomo di essere un maniaco, inventandosi tutto sulla base delle chiacchiere delle compagne di scuola; nel secondo, una piccola troupe gira un documentario sugli ultimi abitanti di un villaggio sperduto; nel terzo viene ricostruito quasi sotto forma di reportage giornalistico un terribile caso di cronaca nera avvenuto nel villaggio di Kichevo e che ha sconvolto il paese nel 2008. Nel primo caso la menzogna è soprattutto un atto di potere a freddo: Bea è ricca e viziata e costringe Kjiara a mentire contro lo sconosciuto prima corrompendola con regali e poi ricattandola, minacciando di toglierle l'amicizia. Nel secondo, che sappiamo essere fiction, l'inganno si nasconde nei due anziani ultimi abitanti di un villaggio, apparentemente "autentici", in realtà attori provetti come la troupe dei documentaristi. Più complessa è la vicenda che occupa la seconda metà del film, la storia di tre orrendi delitti aggravati da violenza carnale ai danni di anziane donne, compiuti proprio dal giornalista che scriveva della vicenda sul giornale locale. È tutto vero, dice Manchevski: "tutti e tre gli episodi sono fedeli ricostruzioni, parola per parola, di fatti realmente accaduti". E proprio il documentario, nella sua tradizionalissima costruzione basata su interviste, pagine di quotidiani, spezzoni televisivi, suscita gli interrogativi più inquietanti: il giornalista è davvero il serial killer? Probabilmente sì, ma il suo improbabile suicidio in cella la notte stessa dell'arresto sembra mettere in dubbio molti lati della vicenda, soprattutto perché gradualmente Manchevski svela la corruzione e le falle del sistema investigativo e giudiziario macedone, vanificando di fatto qualsiasi dichiarazione rilasciata dagli inquirenti. Apparentemente in secondo piano ma riscattate dal titolo, al centro del film ci sono le madri, le persone da cui per prime nella vita impariamo la verità e la menzogna: madri volgari e corrotte, che corrompono le loro figlie con la loro cieca indulgenza, madri archetipiche e arcaiche come la decrepita e serena contadina del villaggio sperduto (in realtà straordinariamente interpretata dall'attrice Ratka Radmanović), madri tragiche perché vittime di una violenza inenarrabile con la quale i loro figli non potranno mai riconciliarsi. L'esperimento estetico di Manchevski si rivela vincente e conferma, soprattutto nei due episodi di fiction, il suo straordinario talento di narratore di immagini e stati d'animo, la bravura nel dirigere gli attori di tutte le età e per la sua capacità di suggerire indizi allo spettatore anziché verificare delle tesi. Nel caso del documentario, spiace registrare che la sua ricerca della verità nei suoi lati più oscuri lo porti troppo spesso verso il morboso: in tutta sincerità le terribili immagini dei cadaveri delle vittime (tratte dalle registrazioni video della polizia) sono superflue e soprattutto non molto rispettose delle vittime e delle loro famiglie.

Berlinale



Fiktion oder Realität? Der mazedonische Filmemacher Milcho Manchevski.

Drei in einem
Milcho Manchevski zwischen Realität und Fiktion

Mothers ist einer jener Filme, die sich nicht direkt erschließen, und es dem Zuschauer mit zwei Stunden Länge nicht gerade leicht machen.

Wer aber Manchewskis "Vor dem Regen" gesehen hat und weiß, dass er auch eine Folge von "The Wire" gedreht hat, wird sich die Zeit nehmen für diesen Film. Es sind recht eigentlich drei separate Filme, der erste (sehr kurz, fiktiv) erzählt von zwei kleinen Mädchen, die einen Exhibitionisten bei der Polizei anzeigen, obwohl sie den Mann nie gesehen haben. Die beiden sprechen ihre Aussagen genau ab und filmen sich mit dem Handy unablässig. Der zweite Film (etwas länger, fiktiv, aber pseudodokumentarisch aufgelöst) erzählt von drei Fernsehjournalisten, die in eine verlassene Gegend reisen und auf die einzigen verbliebenen Einwohner eines kleinen Dorfes, einen alten Mann und eine alte Frau treffen. Die Frau geht vor die Kamera, der Mann will mit dem Filmteam nichts zu tun haben. Der Film ist fiktiv, begleitet die drei aber so, als sei er eine Dokumentation. Im dritten Film nun wird alles anders. Hier verlassen wir das Feld der Fiktion. Erzählt wird der wahre Fall des Serienmörders Vlado Taneski, der drei ältere Putzfrauen auf bestialische Weise ermordete um dann als Journalist über die Morde zu berichten. Er wurde gefasst, weil seine Artikel Details enthielten, die nur der Mörder kennen konnte.

Was das alles soll? Es geht um Wahrheit, um Realität und Fiktion. Um die Frage, wie sich Realität verändert, wenn eine Kamera im Raum ist und um die Objektivität dokumetarischer Filme. Dies in einer Zeit, in der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion mehr und mehr verwischen. Gelungen ist das alles nicht, denn wirklich sehen mag man nur den letzten der drei Filme; die Sache ist stärker gewollt als gekonnt. Gleichwohl nicht uninteressant

Kuwait
11-04-2011

ARAB TIMES

Compelling 'Mothers' Mixes Truth And Fiction

'Women Of All Shapes & Sizes, Not Just Maternal Figures'

BERLIN, Feb 22, (RTRS): Macedonian director Milcho Manchevski continues down his distinctive artistic path in his fourth feature, "Mothers," which is about women of all shapes and sizes, not just maternal figures. Structured in three parts like his Oscar-nominated debut "Before the Rain," it mixes fiction (the first two episodes) with documentary for an interesting result that's more compelling than the film's underlying philosophical questions.

Cultura & SPETTACOLI

CINEMA

Manchevski: «Donne per narrare il mondo»

Il regista macedone ha inaugurato il 23° Trieste Film Festival

di Elisa Grando

TRIESTE

Donne che educano le figlie a suon di generose paghette, pensando che la capacità d'acquisto sia l'unica certezza in un mondo di cui diffidare. Altre abbandonate dalla famiglia in paesi sperduti d'origine con i loro rancori, altre ancora abusate, uccise, che rivolgono sguardi remoti da foto di altri tempi. Sono le "Madri" di Milcho Manchevski, il regista macedone che ieri sera ha inaugurato col suo ultimo film il Trieste Film Festival, in programma fino al 25 gennaio al Miela e all'Ariston. Il cineasta, diventato famoso nel '94 col film d'esordio "Prima della pioggia", Leone d'Oro a Venezia, e autore anche di "Dust" e "Shadows", attraverso le sue figure femminili descrive anche la Macedonia contemporanea, un groviglio di spinte alla modernità e retaggi ancestrali: «Più di ogni altro mio film, "Madri" è uno spaccato di ciò che sta accadendo nel mio paese e della sua condizione umana».

Ma "Madri" è anche una riflessione sulla capacità del cinema di restituire la realtà: i tre documentari, corrisponda alla realtà. Come filmaker so che ni, pur avendo straordinari inciimparare l'efficienza e il marketing delle major, sta accettando



Una scena di "Madri" di Milcho Manchevski. A destra, Rade Serbedzija, protagonista di "Prima della pioggia", con cui il regista macedone (lui al Miela nella foto di Massimo Silvano) vinse Leone d'oro a Venezia 1994.



UN FILM SPERIMENTALE

Perché mescola generi e codici differenti; l'unica connessione tra gli episodi è nell'atmosfera che vi si respira

sono cambiati i Balcani?

«Non sono un esperto ma,

titolo "Sunshine", la storia di una donna carismatica ma se-



The top 10 films in Melbourne selected by Jake Wilson

Show thumbnails

5 of 10



5. MOTHERS (123 minutes) R. THE LATEST from prominent Macedonian director Milcho Manchevski is an intriguing narrative puzzle divided into three contrasting sections: a vignette centred on two schoolgirls; a longer story about a trip to the countryside; and a documentary about a serial killer. Together they add up to a wry, sceptical reflection on the nation's past, present and future. Screens as part of the Macedonian Film Festival. Reading Cinemas (Epping), Sunday, 7pm

ИСКУССТВО
КИНО

Мама, лошадь и кинокамера. «Матери», режиссер Милчо Манчевски

№3, март, 2011 | Дмитрий Десятерик

Фильм «Матери» македонского режиссера Милчо Манчевски, представленный в Панораме Берлинале, начинается с недоразумения, почти с анекдота. Комичный малый, сидя в кафе, с весенним блаженством на лице наблюдает за компанией девятилетних школьниц, которые, в свою очередь, обсуждают недавнее появление в городе маньяка-эксгибициониста. Идти в полицию вызываются лишь две девочки, и то, чтобы прогулять уроки. В конце концов в участок приводят зеваку из кафе, а за прогульщицами приходит мать одной из них. Пойман ли реальный перверт или проказницы просто оклеветали бедягу — останется неизвестным.

По преимуществу фильм Манчевски решен традиционно: это та усредненная режиссерская манера, равно приветствуемая и на европейских фестивалях, и на европейском же телевидении. Отработанные шутки, гладко играющие актеры, устоявшиеся еще со времен первых успехов Кустурицы разновозрастные типажи. Все это, с изрядным добавлением мелодраматизма и фольклорной экзотики, есть и во втором эпизоде — о трио документалистов (режиссер, красавица ассистент Ана, звукооператор, тайно влюбленный в ассистента), приехавших в заброшенное село, чтобы снять житье старика и старухи, ветхих брата и сестры, уже пятнадцать лет друг с другом не разговаривающих.

Однако третья часть — явно и ярко диссонирующая с предыдущими — выводит фильм на иной уровень.

20 июня 2008 года полиция Македонии задержала журналиста местной «Утренней газеты» Владо Танеского по обвинению в убийствах нескольких пожилых женщин в районе города Кичево, совершенных в последние несколько месяцев. Правоохранительные органы заявили, что имеют неоспоримые доказательства причастности мужчины к убийствам трех женщин от пятидесяти пяти до семидесяти лет. Перед смертью все жертвы подвергались жестокому насилию. Как стало вскоре известно, Танеский сам несколько раз передавал в свою газету, а также в ряд электронных изданий репортажи из Кичево об убийствах и о деталях расследования. Перед этим преступления в Кичево ошибочно пытались приписать двоим рецидивистам.

Завершающая часть фильма «Матери» и представляет собой документальный репортаж о том деле — начиная от первого убийства до загадочной смерти Танеского в тюрьме. Также реконструирован психологический профиль убийцы: причины того, что он сделал, коренятся в его детстве.

Итак, в «Матерях» Манчевски вновь использует трехсоставную структуру, принесшую ему успех в его дебютном полнометражном фильме «Перед дождем» («Золотой лев» и приз ФИПРЕССИ в Венеции, номинация на «Оскар»; 1994). Первая и третья части имеют ряд общих мотивов — перверсия, расследование, сомнительное обвинение, но в целом внутренние связи еще более произвольны, чем раньше: эпизоды различаются в настроении и в жанровой принадлежности, действие проходит в разных местах. При этом главный герой, сквозной персонаж — не в немалой степени условная фигура матери, но человек с камерой. Его странную антропологию Манчевски и пытается исследовать. Каждый сюжет фильма в той или иной степени удостоверяется камерой. В первой части, пока полицейские решают, что делать с путаными показаниями детей, подружки развлекаются тем, что снимают себя на мобильные телефоны. Потом следует новелла о съемках документального фильма. Наконец, люди снимающие удалены из кадра, точнее, растворены в репортаже, каковой, согласно с социокультурными предписаниями, претендует на максимальную объективность. Здесь зритель делит с автором один смысловой ракурс, погружается в медийное пространство, манипулирующее понятиями истины и лжи в масштабах, перед которыми предполагаемое вранье детишек из первого фрагмента кажется милой шуткой. В некотором роде жуткая история убийств в Кичево создана СМИ.

На пресс-конференции после премьеры фильма в Берлине режиссер сказал, что «Матери» — фильм о сути правды. Хочется лишь уточнить: о сути правды на экране. В первой части его кино развлекает (отвлекает — обманывает обыденным прологом), во второй — рефлексирует на тему манипуляции, в третьей — показывает чудовищную власть манипулятивных механизмов.

В результате у Манчевски получилось диалектически точное исследование взаимодействия реальности объективной и реальности кинематографической природы.

Но почему все-таки акцент самим названием ставится на матерях?

Мать в первом эпизоде комична. Во втором центральные характеры: старушка, так и не ставшая матерью, и юная Ана, готовящаяся родить. В третьем случае речь идет о женщинах, убитых именно за то, что они матери. Таким образом, материнство выступает как анекдотическая морока, как потенция — уже угасшая или еще не реализованная, как объект извращенного желания и в итоге как проклятие. Для понимания фильма, впрочем, важно то, что материнство — непреложный, нефальсифицируемый факт. Мать — источник одной безусловной реальности, реальности будущей, становящейся жизни. Порождающее свойство камеры парадоксальным образом устремлено в прошлое: кадр — это всегда о прошлом, о том, что уже произошло, о том, «как люди жили когда-то», говоря словами документалиста из второй части.

Будущее материнства и прошлое съемки встречаются в фильме, в точке киноправды, пусть по-авторски субъективной. Это пересечение глубоко трагично: камера, как и смерть,





Festival de cine 2011 » citas

» sección oficial

Majki (Mothers) »

Falsedad y certeza

Tres historias que derivan en la realidad

Para hoy »

Único filme español en el concurso



» Milcho Manchevski

LA VERDAD ES UN lienzo que oscurece



MANCHEVSKI ROMPE LAS FRONTERAS DE GÉNEROS

El director macedonio "huye de lo convencional" con su filme 'Mothers'

MANCHEVSKI ENLAZA DOS HISTORIAS DE FICCIÓN Y UN DOCUMENTAL



「表象文化とグローバリゼーション」

講演会 平野 共余子

旧ユーゴ映画の現在

日時：5 月 29 日（木） 16:00~17:30

場所：東京外国語大学 研究講義棟 101 教室

共催： 東京外国語大学 総合文化研究所

お問い合わせ： 辻野卓子研究室 nakyoko@tufs.ac.jp

【講演者プロフィール】

平野共余子（ひらの・きょうこ）

映画史研究家、早稲田大学卒業、ベオグラード大学留学、東京大学大学院を経てニューヨーク大学大学院映画研究科で Ph.D.取得。長らくニューヨーク市ジャパン・ソサエティー映画部門ディレクターを務める。日本でもテンプル大学ジャパン・キャンパスや明治学院大学大学院などで教鞭を執り日本とアメリカを行き来している。主要な著書に『天皇と接吻―アメリカ占領下の日本映画検閲』（草思社、1998 年）、『マンハッタンの KUROSAWA―英語字幕版はありますか？』（清流出版、2006 年）等。

ミルチョ・マンチェフスキ監督 左 "Before the Rain" 右"Mothers"



1/14/2012 Milcho Manchevski

Macedonia's Indian link: The soap opera

IFFI 2011

Milcho Manchevski

The India-Macedonia Connection: .pdf

Like · Comment · Share · December 5, 2011

28 people like this.

Write a comment...

Albums: Wall Photos · 8 of 30

Shared with: Public

Download

Report This Photo


16th International FilmFestival Of Kerala
IFFK 2011
DECEMBER 09-16 2011 • THIRUVANANTHAPURAM
DECEMBER 11 SUNDAY
Official Bulletin
Musings of a Macedonian Migrant:
Milcho Manchevski
Out of Place
Mothering
Good/Bad/Ugly
Censorship?


11/24/2014
『マンコワになって、悪より根源』予想外れ?
『母たち(Majke)』(2010年、公式サイトはこちら)は、マケドニアを代表する映画監督ミルチョ・マンチェフスキの第4作目の最新作である。ミルチョは1959年、マケドニアの首都スコピエ生まれ。私生作『ビフォー・ザ・レイン』(94)がベニス映画祭で最高賞を獲得、アカデミー外国語映画賞にもノミネートされ、一躍世界の注目する映画作家となった。『ビフォー・ザ・レイン』とこの作の『ダスト』(01)は日本でも公開されているが、三作目『囚』(07)以降、公開されていない。アメリカの有イリノイ大学を卒業後、ミュージック・ビデオや短編の製作で知られていたミルチョは、ニューヨーク大学映画製作学科大学院の学科長を務めていたが、満足感めた、写真、下マトラマ、舞台芸術も手がけ、小説も著くタイタルアーティストで、ニューヨークもマケドニアのスコピエの4か、最近は世界中あちらこちらからの映画がおかって次が多いと言く、NHKのドラマ・アイレクターで映画監督の長嶋一昭氏の映画『あの日、いた』(07)も、当時私が勤めていたニューヨークのジャパン・ソサエティーで上映した時、高橋監督がマケドニアの映画祭でおよくに知っていたミルチョを紹介していたとさ、私も友人となった。
2011年3月11日の東日本大地震の時にも、ミルチョはメールを送ってくれて、私が居に1963年のスコピエの大地震を覚えているか聞くと、同様が居をおくてやっていたことを教えていやそうだ。今年はスコピエ地震50周年で、地震後の都市計画を公開できることになった作下後では、スコピエてよく知られている。
実はこの大都市開発事業中のマケドニア政府代表がケン・ベトロクス中氏にあったのも、そのご縁である。スコピエ地震50周年記念行事で、大阪からの視察がスコピエを訪れたという記事を私は事に新聞で読んで、そこに名前があったがケンにかって上映会の協力を求めようと思った、たまたま竜田高校さんがケンを知っていたので、紹介してもらった。この上映会では、セルビア、クロアチア、スロヴェニア大使館には何にお知恵をだてご協力していただいている、マケドニア映画の上映は今年が初めてなので、ボケンにも応援の協力と、マケドニア文化を紹介する資料を上映当日持参し、展示をしていただくことにした。その結果、上映日には マケドニアの文化・歴史・料理・観光などの情報が入った観光地図情報が会場に置かれ、ボケンの依頼でジプシー・バンドやボクシングでマケドニアと交流するおのみんなが会場に来ていることも紹介された。マケドニアのように日本でもなじみの薄い国の料
http://www.shinjuku-shobo.co.jp/column/dddefm/ano0152.html
3/5


4 | 11 декабря 2011 года
Основной конкурс
«Матери»: я всегда с собой беру видеокамеру
автор Артем Воробьевский
Возможность запечатлеть событие — сущий пустяк для современного человека. Ручные камеры дешевы, возможность записи есть даже в мобильных телефонах. Каждый может зафиксировать реальность. Но будет ли сохраненное видео передавать истину реальной жизни? Вдруг даже документальная запись — это интерпретация событий, действия, факта? Этими вопросами задается режиссер Милчо Манчевски в своем фильме «Матери».
В самом начале картины автор предлагает зрителю подумать над вопросом: может ли кинолюбитель сравниться с жизненной историей? Режиссер явно делает намек на то, что видео проникло в повседневность, и, более того, оно настолько эффективно, что может людьми манипулировать. Душещипательная мелодрама доведет до слез куда быстрее, чем семейная сцена на кухне. Казалось бы, вот он, ответ. Однако Милчо Манчевски не интересуется художественной условностью, которая, безусловно, обладает сильным воздействием. Режиссер хочет разобраться в феномене видеосатиски, ее культурологическом смысле.
Для этого две истории триптиха «Матери» максимально приближены к реальной жизни: камера — просто глаз, запечатлевший действительность. Последняя — и вовсе документальный фильм. Сперва на экране — анекдот: девочки выдумали маньяка и обратились в полицию, после чего по ложным описаниям был пойман вполне реальный человек. Здесь режиссер говорит, во-первых, о зыбкости правды, а во-вторых, о том, что зрителю надо меньше доверять показанному. Второй рассказ уже о людях с камерой — молодых режиссерах. Они запечатлевают старую деревенскую пару — брата и сестру. Снимая пастораль, юные гости не замечают проблем пожилых людей. Веселые перед камерой, старики в быту одиноки, нагружены проблемами. В итоге то, что снята молодежь, ложно.
Третья часть — репортажное расследование жестокого преступления и суда убийцы. Здесь Милчо Манчевски изобличает СМИ, их возможность конструировать правду и воздействовать на зрителя. Автор видит в том, что камера создает симулякр и в принципе не может в истинном свете отобразить мир.
Режиссер: Милчо Манчевски
Сценарист: Милчо Манчевски
В ролях: Ана Стојановска, Владимир Јачев, Димитар Гјорјевски, Ратка Радманович и др.
Македония, 123 мин.





MAKJI

(MOTHERS)

Dirección Milcho Manchevski

MACEDONIA / FRANCIA / BULGARIA, 2010, 120 MIN.

Dos niñas denuncian a un hombre, dos hermanas no se hablan y unas jubiladas son asesinadas.

Caras de la ficción

EL NUEVO TRABAJO del macedonio Milcho Manchevski, autor de ***Before the Rain*** (1994), es una película con tres caras a través de las cuales la ficción dialoga con la no ficción. La paradoja es que esta última resulta despojada de realidad. El primero de los episodios gira en torno a la falsa denuncia de un exhibicionista por parte de unas niñas que se graban con los móviles en la consulta para integrarse como estrellas de la aventura que han montado. En el segundo, unos cineastas viajan a la Macedonia profunda en busca de imágenes que puedan dejarse para la posteridad. El tercero es la reconstrucción, en forma de (falso? documental, de un suceso monstruoso mediante entrevistas, grabaciones, recortes de prensa...

¿Cuáles pueden ser las conexiones entre estas tres facetas, organizadas como un puzzle en el que, finalmente, se perfilan las figuras y se despejan los enigmas? Evidentemente, el propio país, pero sobre todo la ambivalencia en torno a unas imágenes que se pretenden garantes de verdad cuando sirven aquí a la construcción de lo falso.

Mothers no tiene en su centro el conflicto que desangró a la zona en los 90, aunque este flote ambiguamente sobre el filme. Lo que se ha desmoronado es, por ende, la imagen como reveladora de lo real.







SHOOT, Cousin, SHOOT!

вечер
...прв дознава.

ПОНЕДЕЛНИЧКИ
21 ноември 2010 - 17:00

Мали луѓе



Лоша судбина на малите луѓе е што пола од нивната енергија ја трошат на тоа како да им угодат на големите луѓе. А, ако погледнат малку подобро, ќе видат дека ниту се тие мали ниту големите се толку важни колку што им се чини.

Секој човек во себе носи своја хемија и своја судбина.

Што ќе биде од сето тоа, на крајот од краиштата, зависи од него. А он, самоосудениот мал човек, ден за ден живее дека му е направена неправда. А ако тој потроши пола живот за да им угоди на некои кои ги смета за големи, отиде животот бадијала. Плус што на тие, божем големите, око не им трепнува за него. Кај малите народи, кои не градат самопочит, дисциплина и кретивност се повторува истото. Како и самоосудениот мал човек и тие имаат постојано чувство дека им е направена неправда. Се гетоизираат себеси во тој филм.

Уште како прилично млад, на оние винилски плочи, го слушав, и запамтив, Раде Шербеџија кога рецитира:

На малите народи им се потребни големи поети. Малите глумци се расфрлаат со големи гестови. Малите театри играат историски теми...".

И така, ми остана тоа запамтено. До денденес. Мојот, македонски народ, за жал, се самоосудил себеси дека е мал народ. Постојано живее со чувство дека треба да им угоди на големите. Тоа ни е опсесија. Дека ни е направена неправда. И патиме постојано поради тоа.

Кога би имале некој светол пример наоколу, можеби би било поинаку. Но, за жал, и Србите ја издржуваат истата самопресуда. Албанците, исто така. Тие пак, под филмот дека им е направена неправда, пукаат секаде каде што ги има ширејќи ја територијата под своја контрола на штета на сите други.

И тие, постојано, се трудат да им угодат на големите. Па пукаат и за нив.

Кај Словенците, кај Австријците, кај Чесите... кои се, исто така, мали народи, како мојот народ не е така. Зошто е поинаку, е долга приказна. Но, поинаку е.

Само на мал народ може да му се случи трагикомедијата наречена Милчо Манчевски. Еден средноталентиран лик со натпросечен талент за манипулации. Аскетизам и склоност кон грабање туѓи пари. Особено ова последново.

Го познавам човекот од млади денови. Лош ученик, неприемерен другар, тип што никогаш, ама баш никогаш, не ги плаќа пијачките во кафана, туку тоа за него мора да го направи некој друг. Шконтер, кој заглави свои соработници при снимањето на "Прашина", користејќи нивни мобилни, за кои не ги плати сметките во висина на годишна плата. Ладно си отиде за Америка... Никогаш не практицирал вредности како пријатели, семејство, татковина, соработници... земал, товарел што се нашло наоколу и бегал. Направи еден добар филм, во 1994 година. "Пред дождот". Доби награда на фестивалот во Венеција. Никогаш потоа, иако направи три филма, ниту еден не предизвика дури ни просечно внимание. Заклучно со последниот, "Мајки".

Како мал народ ние имаме потреби од големи поети. По секоја цена.

Па така, од еден пристоен филм како "Пред дождот" имавме потреба да создадеме легенда. Притоа, кај нас не ги пренесуваваме критиките кои пишуваа дека филмот е просечен, со одлична фотографија и музика, и добра глума на Раде Шербеџија... дека успехот го должи на воената и етничка тема на просторот на биваша Југославија... тема кон која, во тоа, време беа свртени сетските погледи и чекаа докази дека сме багра која ужива да се коле меѓусебно.

Не им требаме ние со Александар Велики, Блаже Конески, Мартиновски или Личеноски, со Леб и сол, Тоше или Калипои. Им треба доказ за нивните предрасуди дека ова овде е стока на која и треба цврста, и тоа нивна власт. И Милчо им го испорача. Особено со последниот филм, "Мајки".

Критиките дека Милчо Манчевски е добар за спотови, но филм е нешто друго... тоа не го пренесуваме во нашите весници. И, создадовме мит од човек кој не е тоа. Лажен мит кој никогаш, потоа, не се докажа себеси. Таа лажна легенда, Милчо Манчевски, направи уште три филма. Плус еден обид за филм кога уште на стартот продуцентот го избрка од снимање, што е блам кој ретко им се случува на режисерите.

Ниту еден филм на Милчо, потоа, не беше дури ни просечен.

А за сите филмови, и тоа без штедење, добиваше државни, македонски пари. Како и за последниот, "Мајки", за кој доби милион и кусур евра. Филм од кој треба да се срами секој Македонец. Особено Македонка. Поприимтивно претставени Македонци немам видено во ниту едно друго авторско дело. Блам.

Сега плаче дека не му давале повеќе пари.

Море, марш од тука! За мои пари ќе ме бламираш пред цел свет.?!

Кога државата дава пари, треба да дава на млади таленти кои допрва треба да се докажуваат и за национални теми од кои државата има интерес. Ако Милчо верува дека е толку добар, нека прави филм од свои или од пари на продуценти кои, види богати, не даваат пари за неговите филмови. Ако е толку добар, зошто мора да бара државни пари за лични теми?

Кога ќе заработи од филмот, тој не ја дели заработката со нас. Не. Парите ги става на своја сметка. И чека нова прилика.

Милчо не е ограбувач само на државната каса и на македонскиот углед. Тој е ограбувач и на македонската филмска историја. Поради него се заборава на Бранко Гапо, Столе Попов, Димитрие Османли, Љубиша Георгиевски, Кирил Ценевски... луѓе кои имале номинација за Оскар, меѓународни награди. Публика.

Луѓе кои биле и луѓе и уметници. И од чии сцени не се срамиме. Малите народи имаат потреба од големи поети. Да, ама Милчо е мал.

Пишува: Драган П. ЛАТАС

А1 МАГИСТЕРСКИ СТУДИИ ЗА ЗАЕДНИЧКА ДИПЛОМА

Милчо Манчевски - непријател на Власта?

Билјана Секуловска

31.10.2010



Зошто власта се откажа од Милчо Манчевски? Зошто за неговиот филм „Мајки" не сака да даде пари за промоција. Гостин во**Вести**ве на А1 Телевизија беше Дарко Башевски, претседател на Филмскиот фонд.

Постои преписка помеѓу Филмскиот фонд и „Бакина филм продукција". Тоа е продуцентска куќа на Милчо Манчевски. Полемика, зарадиа тоа што на Манчевски реално му се потребни пари за да го промовира својот филм „Мајки".

- Филмот „Мајки" е поддржан и за промоција.

Со колку пари?

- За Торонто доби пет илјади евра за промоција. За промоцијата за Оскар, правот круг одобрените 10.000 евра, плус плаќање сервисот преку Европски филм промоушн, сервисот на кој што е вклучен публицист, закажана кино сала, еден што дозвиат да го гледаат филмот во склоп на американскиот филмски маркет.

Филмските работници велат дека е прошала сумата од 14.500 евра. Филмот е кандидат на Македонија за Оскар. Зошто воопшто да се кандидира или зошто воопшто да се снима, да се даваат пари, ако за промоција толку малку пари се даваат? Тоа се нивните аргументи.

- На тие тези неправи разговор со колегите од соседните земји, од регионот. На пример Бугарија поддржала која ја дава за филмскиот кандидат за Оскар е покривање на трошоците - филмските екипи да се истратат до Америка и да се врати назад, и никакво повеќе.

- Словенија на пример, покрива испраќање на екипата, враќање назад и изработка на една филмска копија, што е некаде околу две до 2.500 евра.

Не мами ли да се опитати таа филмска екипа?

- Затоа косните се правит од негативност.

Знаете кои се образложенијата, зошто Милчо Манчевски е недостоен заслужи и ставен во фиока,

Навистина боли

11.11.10
12:34

Став
Жарко Трајановски



Вистината боли - поентира Милчо Манчевски во „Мајки". Боли кога тепаат невин човек во полициска станица само затоа што бил наклеветен дека е манијак. Боли кога нема кој да ги закопа последните заборавени селани во беспатните мариовски села. Боли преплашеноста и сиромаштијата на кичевските мајки. Боли корумпираноста и неспособноста на македонските државни институции.

Баш ме интересира како се чувствувале нашите „вистинољубиви" политичари по гледањето на филмот „Мајки". Почувствувала ли нешто министерката за внатрешни кога полицајците апсат и тепаат невин човек? Како ли се чувствувал министерот за транспорт и врски кога „реното" безнадежно шлајфува по халливиот неасфалтиран селски пат? Што почувствувал министерот за труд и социјална политика кога изнемоштената бабичка се мачи да го симне мртвото тело на нејзиниот скаран брат по трошните скалила? Како ли се чувствувал министерот за правда кога камерата се фокусира на трагичната кофа во затворот каде што „Или било убиство или самоубиство, трето нема"? Најпосле, како ли се чувствувал премиерот кога се видел себеси на партискиот митинг за божемната „Преродба во 100 чекори" додека кичевските мајки преплашени седат дома, со црни мисли „која ќе биде следната?"

„Мајки" не е обичен филм. „Мајки" е обвинителен уметнички акт против Република Македонија

„Мајки" не е обичен филм. „Мајки" е обвинителен уметнички акт против Република Македонија. Обвинението прилично се подготвува со секој кадар, а пресудата ја даваат мајките. Пресудата за негрижата на државата кон осамените и заборавени старци е преточена во

Датум: 26.11.2010, 23:58

ИКОНОКЛАСТИЧКИ ЗАДОВОЛСТВА

ЗА ВРЕВАТА ШТО СЕ КРЕНА ОКОЛУ МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Дневник ONLINE



Просветителската позиција на оваа - или на која и да е друга - Влада, според која создавањето и меѓународното претставување на високата уметност е значаен чинител во обликувањето и во зацврстувањето на националниот идентитет, не е ништо необично, ниту „националистичко“ во лошата смисла на зборот. Тоа е политика на држава. Ниту е владина (иако Владата ја претставува Државата) ниту партиска (иако Владата, како и секоја друга, е составена од претставници на партии), и таква културна политика има секоја од земјите за кои велиме дека и'припаѓаат на групата од развиени демократии.

Кога уметникот добива статус на уметник од особено национално значење за исклучителниот придонес во културата на сопствената земја, претпоставувам, ова го доживува како признание од сопствената држава, а не како признание на определена политичка групација (нека биде таа наречена и „партија“), која ја претставува власта во даденият момент. Не верувам дека секој британски уметник што ја добил титулата витез или дама од страна на кралицата бил или ќе станеројалист, и дека со примањето на признанието имплицитно се изјаснува дека ја поддржува политиката и филозофијата на кралското семејство и на монархот на државата. Така, немам причина да мислам дека прифаќањето на можноста да работи што му беше дадена од страна на државата - која во нашава земја се доживува како привилегија и форма на специјално признание - во последните неколку години треба да се разбере како ситно или големо компромисерство од страна на Милчо Манчевски. Инвестирањето на државата во филмовите што овие неколку години ги направи Манчевски или неговото ангажирање да изработи наречани проекти се протолкува и се именуваше во нашата јавност како доделување титула на „државен режисер“. (Оваа етикета за Манчевски првпат ја слушнав од мои колеги од Грција во 2007; тогаш нивниот коментар дека Манчевски станува „државен уметник“ ме збуни затоа што се' уште не знаев дека некој веќе му доделил или набрзо ќе му додели ваков статус. Сега знам, а последниве денови, чинам, знае и секој во државава што одвреме-навреме чита весник.)

Имам впечаток дека никој од учесниците во оваа наша јавност, независно од тоа на кој политички „клан“ му припаѓа, не ни помислува дека Манчевски можеби во овие „признанија“ не видел партија, политичка структура или конкретни личности од власта - туку држава и нација кои го разбираат како една од „своите најзначајни културни инвестиции“. Јас, секако, не можам да тврдам дека знам, ниту, пак, можам да претпоставувам какво било разбирањето или доживувањето на Манчевски на овие гестови од државата - но за да претпоставам што било различно од штотуку изнесеното, треба да имам многу силна причина. Во „Сенки“ не гледам никакво уметничко послушништво во однос на власта - темата ниту е национална ниту националистичка, најмалку пропагандистичка. Филмот се занимава со метафизичка тема, а референцата на „Егејците“ е маргинална, фуснота во филмот. (И белким смее да се спомне, а со тоа автоматски да не ве прогласат за националист?) „Мајки“ е филм кој е универзален и во проблематиката со која се занимава и во приодот. Филмот ни најмалку не е локален (ниту, пак, национален или националистички). Со други зборови, копродуцирањето на неговите филмови од страна на државата не значеше дека Манчевски се обврзал да произведува естетика по нарачка и националистичка (или национална) пропаганда. Темите и стилот со кој ги работеше последните два филма не се својствени за „државен уметник“ кој е послушник на власта.



Етикетата, пак, што веќе му беше прилепена ја искривоколчи перцепцијата на она што тој го порачува за историјата на својата земја во спотовите „Македонија вечна“. Во нив не гледам никакво пренагласување на античкиот период од историјата на оваа земја - овој период е претставен исто толку колку и останатите значајни историски периоди. Конечно, јас можам секогаш да ја прогласам за темелно спорна тезата за чистото античкомакедонско потекло на современата македонска нација - и секогаш ја прогласувам за таква - но притоа не гледам зошто треба да претпоставувам дека оној што ја брани е зол политички опортунист. Значи, тезата со која не се согласувам е еден историски, а не партиски фантазам за потеклото на македонската нација (кој мнозинството го дели независно од политичката припадност). Нејсе, да се вратиме на спотовите на Милчо Манчевски - тие праќаат порака дека античкиот период е дел од историјата на оваа земја, а тоа е точно. Антиката, не само македонска туку и хеленистичка (што е различно од македонска) и римска е дел и од историјата и од културното наследство на Македонија.

Уште повознемирувачко од ова етикетирање е јавното жигосување на Милчо Манчевски од страна на медиуми што се декларираат како блиски до оние на власта. „Мајки“ е тежок филм со непријатна порака. Секако, пораката не е нешто од кое треба да се „срамат сите македонски жени“. Напротив, ова е филм за патријархалноста која во својата основа ја има темелната омраза кон жените (она што се нарекува мизогинија), а од кажаното во него треба да се срамат мажите што негуваат презир кон жените, а не обратно. Ова се мажи што се згадуваат од старите, грдите или самосвесните жени - од секоја жена која не може да биде предмет на нивната пубертетска мачоистичка сексуална фантазија. Овие мажи ги презираат жените кои се истрошени, уморни - мајки. Презирот се претвора во садизам, кој е изразен во досетки, секојдневно однесување полно со пораки кои за мажите остануваат незабележливи (па се исчудуваат на женските „хистерични“ реакции, навидум од ништо предизвикани), а за жените претставуваат низа дејствија (интонација, начин на обраќање, говорен и неговорен), кои не само што се јасно забележливи туку честопати се и болно доживеани.

Како и да е, сред сева оваа врева што настана околу Милчо Манчевски последниве денови, можам само да заклучам дека човекот кој до вчера имаше статус на национално богатство е изложен на удари од двата спротиставени политички табора, кои садистички уживаат во соборувањето на иконата, во чие градење до вчера и сами учествувале. Позицијата на независен интелектуалец или уметник се чини овде е невозможна, затоа што дури и да не изберете да припаѓате на еден или на друг политички табор, јавноста ќе ве смести некаде - а вам не ви преостанува ништо друго освен да се помирите или да премолчите, затоа што колку и гласно да протестирате, никој нема да ве чуе.

Катерина Колозова
(Авторката е професор по филозофија и родови студии)

Манчевски: Против корупција на душата со чесен однос кон себе и другите





SHOC Дневник ONLINE

Датум: 23.11.2010, 09:33

ЕДИТОРИЈАЛ

КОФА И ЗА МИЛЧО



Стигна кофа и за Милчо Манчевски. Според димензиите договорени во штабот на ждановистичкиот агитпроп, кофата е иста како онаа за Владо Таневски. Завиткана е само формално во новинарска хартија, а фактички е испорачана од Министерството на вистината (МНВ). Не сте чуле за МНВ? И не треба. Според правилата, само тоа треба да знае за вас.

Во земја со вакво демократско изобилие каква што е нашава, секој може да има свое мислење за разни луѓе, па и за филмскиот режисер Милчо Манчевски. Но, ако постои макар и трошка сомневање дека погрешно сте го процениле или преценили, МНВ ќе ви помогне да се коригирате и правилно да се позиционирате. Во случајов, граѓаните кон Манчевски од денес треба да се однесуваат во согласност со следниве наоди на МНВ:

„...Трагикомедијата наречена Милчо Манчевски е средноталентиран лик со натпросечен талент за манипулации... Лош ученик, непримерен другар, никогаш не си ги плаќал пијачките во кафеана, бил шконтер кој заглавил соработници... Никогаш не практицирал вредности како што се пријатели, семејство, татковина..,туку само товарел што се нашло и бегал..."

Дури и се' да е точно, дали забележувате дека сето ова нема никаква врска со уметноста што ја создава Манчевски? Но, ако преродбеничката естетика лабораториски докажала дека човек што не си ги плаќа пијачките не може да биде добар режисер, тоа треба да го прифатите како ноторен факт.

Со оглед на тоа колку долго Манчевски се вртеше на МТВ во кампањата „Знаењето е сила, знаењето е моќ", прашувам за колку пари нашите деца секојдневно биле индоктринирани со примерот на еден толку „лош ученик"? Кој ќе ни го испере срамот што таков апатрид ни го направил и спотот „Македонија вечна", за кој Владата тврдеше дека не' ставил во редот на туристичките топ-дестинации? Кој му дозволи на човекот што толку многу не си ја сака татковината да го допре чувствителното „егејско прашање" во филмот „Сенки"? Кој некритички со години го глорифицирал овој „талент за манипулации"?

Хм... Тоа е истото Министерството на вистината, кое смета дека со сумата што ја финансира автоматски ги купува и авторските души, но и правото да си нарачува филмски гоблени на тема „пастирска идила", а не некакви „мајки" кои забиваат шајки во преродбеничкиот обид реалноста да се прикаже поубава отколку што е. Манчевски, кој многу добро знае дека нема бесплатен ручек, сега ќе го плати големиот цех на своите мали компромиси - од времето кога во манир на антички поданик дозволи да го беатифицираат во „државен (субвенциониран и патриотски расположен) режисер", за денес да стигне до титулата „отпадок" поради филм некритички перцепиран како „антипатриотски". Во земја во која уметноста се третира како помошен мотор на политиката, во која нема ни златна ни критичка средина, туку или си-или не си (со нив), постојат само два вида одликувања - ордени и кофи. На реномираниот македонски режисер, МНВ категорично му порача: „Море, марш од тука! За мои пари ќе ме бламираш пред цел свет!?"

Манчевски е одличен режисер, но му забележувам што во своите ѕвездени моменти го игнорираше фактот дека во оваа земја, сепак, се знае кој е главниот режисер и по чие сценарио се снима овој црно-бел филм, во кој едни секогаш имаат позитивна, а други само негативна улога. Не е важно што бил и што е, Манчевски отсега ќе биде најголемиот негативец, а негативот на овој филм - најпродаваната „прашина" в очи и пред дождот и по него.

Катерина Блажевска

Тони Михајловски му порача на Милчо Манчевски: „П.ши го"!

15.09.2014 | 10:22

Ти се допаѓа оваа информација? Кликни Share

Причина за ваквата порака на Михајловски е интервјуто што го дал Манчевски за весникот „Капитал".



Во интервјуто Манчевски меѓу другото вели: „Мислам дека оваа култура и традиција имаат свое богатство кое е дел од светската културна баштина и тоа треба да се афирмира. Има тука една друга работа. Мислам дека вистинското богатство на оваа култура суштиниски се разликува од она што вулгарниот малограѓански вкус го смета за наша културна баштина. Очигледно е дека вулгарниот малограѓанин се обидува да измисли историја, култура и традиција кои ниту постојат ниту постоеле, а се срами од својата вистинска богата традиција затоа што истата е рурална и различна од западните урнеци. Ова е тема за психолози и психијатри, а не за филозофи и уметници. Од каде оваа себе омраза? Кај нас често пати критериумот за вреднување е колку некое дело личи на некој странски кич." – рече Манчевски.

Izvini Te molam sto ti pisuvam i sto ti odzemam dragoceno vreme. Veruvam nema povekje.,

Mu ja citam kolumnata na Latas.

Ova stvorenje go doupropasti ionaka macniot i peplosan zivot na zlatnoto dete Toshe Proeski i ne go ostavi poslednite meseci i nedeli da mu se poraduva na zemskite migovi. Go raznese so "komplimenti" deka e kriminalec, fraer bez pokritie, dolznik kon drzavata, kon vlasta, edno dve tri nedeli sekoj den na celi strani...iako se bese skroz obratno od vistinata.

Nikogas Toshe ne go imav videno potazen, porazocaran, poubien, poslednata sredba mu kazav nesto za stvorenjevo, ne mi odgovori, ama vekje mu procitav vo ochi deka si ja posakuva smrtta, sto nabrzo nekoj mu ja dade kako nagrada, za da ne se machi povekje.

Den potoa stvorenjevo napisa tekst so hvalospevi vo koj ni demistifirica deka Toshe vsusnost go kaznil Bog poradi vinata sto na lugjeto im ja donesol ljubovta, kako Prometej ognot. Sega pak go koristi imeto na Toshe za da go donaostri svojot krvav noz.

Ah, kako so istiot bi mu presudila vo samo polovinka sekunda.

Da ne dolzam, imam golema griza na sovest sto ne Ti aplaudirav na "Majki", za prv pat vo mojot zivot. Kazav i ua, za prv pat.

Gledam kolku filmot ti znaci. APLAUZOT go dobivas sega. I ne baram da me sfatis.

LOVE

Намерна грешка на Манчевски во спотот „Македонија - вечна“?



Горан Момировски

25.12.2008

Спротиставени реакции во јавноста за промотивниот спот за Македонија направен од најзобриот македонски филмски режисер Милчо Манчевски.



Манчевски: Мавциин колку сакаш

Најголемиот дел од реакции за спотот објавени на веб сајтот на А1 се однесуваат на едностраното презентирање на Македонија како исклучиво христијанска земја.

За дел од гледачите на А1, спорна е оригиналноста на прикажната на спотот со сликовницата, која ја има и во спотот за светска промоција на Грузија објавен на веб сајтот на YouTube во 2006.

Забелешки за спотот доаѓаат од сите краеви на Македонија кои не се застапени во спотот. Критиките се однесуваат пред се на доминантната позиција на Охрид во прикажната во која се забележуваат и технички пропусти.

Во 13. секунда пред куќата во Велес јасно се гледаат заборавени рефлектори, а во 24. секунда во кадарот во кој се гледа момче, за кое се претпоставува дека е младиот Александар Македонски, се забележуваат технички недоследности.

Режисерот Манчевски во телефонска изјава за А1 вели дека спотот има современ естетски пристап или свртување на вниманието на самата изработка на спотови која централно место има пораката за себеповикување. Тој не го гледал спотот за Грузија, но според него нормално е да се слушаат споредби со него поради злите јазици во Македонија.

SHOOT,
Cousin,
SHOOT!



„Секој има право на свое мислење, мавциин колку сакаш, ама едвај чекам мавциите да седнат и да сработат самите нешто добро. Во почетокот на спотот, во отприлика една четвртина од секунда се појавува куќа во Велес и пред неа рефлектори, рефлекторите со кои работевме снимени се и тој кадар е намерно оставен во спотот“, изјави Милчо Манчевски, режисер за спотот.

„Тоа е дел од еден суптилен структуралистички пристап кон делото, кон уметноста, каде што малку се насочува гледачот да го забележи суптилно и самиот процес на создавање на делото“, додаде Манчевски.

Скулпторот и академик Томе Серафимовски во Студио 2 вчера не беше воодушевен од последното уметничко дело на Манчевски.

„Јас имам страшни симпатии спрема неговото творештво, но овој спот, мене ми е многу жал, не ги исполни моите очекувања, меѓутоа она што е направено ми делува премногу, во старата античка историја се вели - дорски, оти дорските племиња биле најратоборни. Премногу дорски ми делува, премногу ратнички“, рече вчера за Студио 2 академик Томе Серафимовски.

Гледачите на А1 забележуваат и на фактот што секвенцата која се однесува на народната песна „Бињана платно белеше“ не се случува на Охридското Езеро. Зад кадарот во оваа сцена јасно се гледа Големиот Остров или Змискиот Остров во Преспанското Езеро.

Според реакциите кои дојдоа до А1, навредени се и голем број гледачи на А1 од источна Македонија, Битола, Прилеп и други градови кои не се доволно застапени во спотот.

Од денеска овие инсерти со убавините на Македонија се емитуваат на „Си-Ен-Ен“ и на „Си-Ен-Ен Интернешнл“, а ќе биде адаптиран и на уште осум јазици.

Спотот е во продукција на „Сенка филм“, финансиран од Владата и Министерството за култура со буџет од 190.000 евра.





Спотот за Македонија во себе има дорска, воинствена нишка

Томе Серафимовски , академикот го коментира видеозаписот на Манчевски

Манџии колку што сакаш, ама едвај чекам манџиите да седнат и да сработат нешто добро

Милчо Манчевски, режисерот одговара на бројните неповолни коментари за спотот за Македонија



Не

Ци

Дома > Вести > Македонија > Јавна полемика за промотивниот спот на Манчевски

Јавна полемика за промотивниот спот на Манчевски

Александра Игњатова

30.12.2008

Продолжува полемиката за промотивниот спот за Македонија што го режирале Милчо Манчевски, а го финансирале Владата со 190.000 евра. Спотот е добар, но не одговара на целта да привлече туристи, вели Дарко Башоски, новоизбраниот директор на Филмскиот Фонд.

„Добар е спотот, дискутабилна е за мене таргет групата на којашто е наменет. Од она што разбрав дека тој спот е наменет за привлекување на туристи, мислам дека е промашена таргет групата", изјави Дарко Башоски.

Важно е да се биде единствен кога се промовира државата - е ставот на министерката за култура Кантиа Милевска.

„Битен е моментот што сакаат спот е насочен кон промоција на Република Македонија и тука морам да бидам единствен. Тоа е мое лично мислење, мене лично спотот ми остави силен впечаток", рече министерката Елизабета Кантиа Милевска.

Археологот Паско Кузман, кој соработуваше со Манчевски во изработката на спотот, смета дека спотот е совршен.

„На кого му смета тој, на Македонците кои на Гранит? Спотот е прекрасен за мене, рековте сите индивидуално следно, па и јас кажувам, и во туристичка и во политичка и во уметничка и во секоја друга смисла", вели Паско Кузман, директор на Управа за културни спомен.

Приемот за спотот на Манчевски објавен на А1 предизвика многу спротивставени реакции. Забележките се однесуваа на неговиот доминантен христијански карактер, наводните технички грешки и конфузните пристапи за Македонија.



Башоски: Дискутабилна е за мене таргет групата на којашто е наменет



Кузман: Спотот е прекрасен за мене... во секоја смисла

Македонија вечна - плагијат?



Во спотот режиран од Милчо Манчевски, "Македонија - вечна", во 13. секунда се гледаат рефлекторите, а истиот е плагијат од спотот на Грузија, се коментарите кои вчера стигнаа на адресата на ВЕЧЕР.

Грузискиот спот, во кој се гледа сличноста со луѓето кои се појавуваат од книгата, може да се види на: www.youtube.com.

Спотот, наменет за туристичка промоција на нашата земја, веќе од вчера се прикажува на Си-ен-ен и на Си-ен-ен Интернешнал, а ќе продолжи со емитување и во други десетина земји, на уште осум јазици.

ДПА: Спотот на Манчевски е утопија на Македонците

Спотот на Милчо Манчевски „Македонија вечна" е со православна иконографија и не ја претставува реалноста, туку само културната утопија на Македонците. Спот што треба да ја презентира Македонија мора да има елементи на етнокултурниот идентитет и религијата и на другите етникуми во Македонија. Ова се забелешките на ДПА за спотот, а наедно ја обвини и ДУИ дека се сервилни и не ги брани правата на Албанците.

Од ДУИ не сакаат да ги коментираат обвинувањата. Џевад Адеми само рече дека што повеќе ДПА се занимава со нив, толку повеќе им растел рејтингот. Во првите две недели по промоцијата на спотот на Манчевски на интернет го виделе над 160.000 гледачи, а веб-страницата дневно ја посетуваат над 3.000 луѓе од 93 земји. Се емитува на шест меѓународни телевизии, а наскоро ќе почне да се прикажува уште во девет земји.

(И.Ц.)

ФОКУС

КОЈ ТРЕБА ДА СЕ ПЛАШИ ОД ПРАШИНАТА НА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Тони би требало да се праша дали историјата ќе помни дека на Фејсбук го „обезглавил“ ставот на Манчевски за „Скопје 2014“ или историјата ќе запомни само дека утепал еден куп пцовки!

Владо Апостолов

Иако **Милчо Манчевски** директно не го спомнува проектот „Скопје 2014“, ниту, пак, конкретно му се обраќа на некој политичар, од неговото интервју во„Капитал“ јасно се чита дека ја критикува барокната епидемија. Вели дека вулгарниот малограѓанин се срами од својата вистинска историја бидејќи таа е рурална и со тоа различна од западните урнеци и затоа се обидува да измисли свои историја, култура и традиција, кои не постоеле.

За него ова е тема за психолози и за психијатри, а не за уметници и кога на овие реченици ќе го додадете неговиот фејсбук-пост, фотката од старата владина зграда и пораката RIP (почивај во мир), станува јасно дека Манчевски конечно го видел лудилото што го живееме.

Не сакам да му судам на режисерот зашто конечно сега прогледа, веројатно релацијата Скопје – Њујорк и не му дозволува вивисекција на„барокните“ политики, кои, ако секојдневно ги чувствувал на своја кожа, веројатно одамна ќе ја напишел дијагнозата на малограѓанинот.

Помнам дека неколкупати, прашан за „Скопје 2014“ ја менуваше темата и загатнат за мегаломанскиот проект одговораше со контратеза за урбаната мафија во Дебар Маало од времето на транзицијата.

Ние новинарите ја имаме„честа“ многу побрзо од другите да сфатиме какви се луѓето што ја водат државата и не поради тоа што сме најумни, ами зашто почесто контактираме со политичарите. Затоа, ако нам уште во 2009 ни беше јасно дека ѓаволот ја однел шегата, веројатно за Манчевски, кој не е секој ден во Скопје, требаше лудилото да се материјализира во барокна грдосија за да го види.

И ако Милчо поради ова не ми бил омилениот лик, филмот „Прашина“ ми е еден од фаворитите. Ми се допадна и„Пред дождот“, иако повеќе музиката отколку филмот, а„Сенки“, рака на срце, ме разочара. Меѓутоа, затоа „Мајки“ е филмувано новинарско ремек-дело со кое Манчевски ишамара доста умислени журналистички величини во Македонија.

Затоа се изненадив кога актерот Тони Михајловски „ничим изазван“ реши да му се реваншира на Милчо, токму преку неговите дела. Немам намера да ја коментирам вулгарноста на популарниот Шанац, и тоа искрено не ме изненади, но она што ме фрапира е начинот на кој актерот ги опиша филмовите на Манчевски.

Неколкупати го препрочитував фејсбук-постот и просто не верувам дека еден актер може да каже дека„Прашина“ е филм во кој Милчо ни објаснил оти „каубоите нè спасиле од отоманското ропство и дека сме неспособни сами да се избориме за својата слобода…“

Филмот е далеку повеќе од една приказна за каубојци, војводи и Турци и сè си мислам оти на Михајловски тоа му е сосема јасно, знае дека филмот е посложена приказна со неколку слоеви и со повеќе пораки, меѓутоа само тој знае зошто филмот го претстави како епизода од некоја турска серија.

Меѓутоа, ако ова на Тони и на неговите пријатели по барок им е кристално јасно, повеќе од сигурен сум дека не ги сконтале баш сите пораки во„Прашина“.

Филмот почнува со црномурестиот провалник, кој влегува во еден стан и растура барајќи пари. Додека претура по фиоките, наоѓа стара фотографија од отоманско време, на која се гледа Тучин со фес, качен на коњ со подигната десна рака, а со левата се удира по челото. Подигнатата рака не му е целосна, му ја нема дланката – излегла од кадарот. Подолу во филмот режисерот ја разјаснува чудната композиција на фотографијата. Имено, Турчинот во десната рака ја држи пресечената глава на војводата и додека го чека блицот, по челото му лази мува, која ја отепува со левата рака.

Значи, во кадарот останало убиството на мувата, ама не влегла погибијата на војводата. Историјата запомнила дека Турчинот усмртил мува, но не и дека го обезглавил бунтовникот, и тоа пред очите на жената, која носи негово дете.

Ова е една од најмоќните метафори за историјата, барем јас така ја толкувам. Манчевски убаво им кажува на сите што претендираат да ја испишуваат историјата дека тоа не е нивна работа и оти времето е многу помоќно од нив.

Затоа Тони би требало да се праша дали историјата ќе помни дека на Фејсбук го „обезглавил“ ставот на Манчевски за „Скопје 2014“ или историјата ќе запомни само дека утепал еден куп пцовки! А слична дилема треба да си постават и тие што ни го донесоа барокот – треба да се прашаат дали историјата ќе ги помни како луѓето што ја обезглавија комунистичката Македонија или како тие што утепаа еден куп пари за стиропор.



Мислам дека тоа вистинско богатство на оваа култура суштински се разликува од она што вулгарниот малограѓански вкус го смета за наша културна баштина. Очигледно е дека вулгарниот малограѓанин се обидува да измисли историја, култура и традиција кои ниту постојат, ниту постоеле, а се срами од својата вистинска богата традиција затоа што истата е рурална и различна од западните урнеци. Ова е тема за психолози и психијатри повеќе одошто тема за уметници или филозофи.

www.kapital.mk

Мислам дека тоа вистинско богатство на оваа култура суштински се разликува од она што вулгарниот малограѓански вкус го смета за наша културна баштина. Очигледно е дека вулгарниот малограѓанин се обидува да измисли историја, култура и традиција кои ниту постојат, ниту постоеле, а се срами од својата вистинска богата традиција затоа што истата е рурална и различна од западните урнеци. Ова е тема за психолози и психијатри повеќе одошто тема за уметници или филозофи.

Што се однесува до Тући филмови, јас многу ги сакам и ги ценам „Прагиниот Кејџ“ на Орсон Велс, „Добри момци“ на Мартин Скорсезе, „Кашеловахер“ на Р.В. Фасбиндер, „Сервиз“ на Тод Солонз, „Стенар“ на Роман Полански, „Амаџеус“ на Милош Форман, „Персона“ на Ингмар Бергман, „Во царството на чулата“ на Нагиса Ошима, „До последен здив“ на Жан-Лик Годар.... Овој список е скоро идентичен со списокот што пред извесно време го составив на молба на мојот јапонски дистрибутер. Кога „Прашина“ имаше премиера во Јапонија, се јавија од најголемата продавница на видеа во Токио и ме замолија со своја рака да им го напишам списокот на десетте филмови кои најмногу ги сакам и ценам. Потоа тој список го увеличија, во обесија во едно крило од продавницата и целото тоа крило го посветија на филмовите што ги беа избрал, како и на моите филмови.

▶ **Како ја оценувате денешната македонска филмска сцена и има ли нашата кинематографија потенцијал да стане меѓународно препознатлива?**

Не се чувствувам многу повикан да одговорам на ова прашање. Има луѓе кои се платени тоа да го одговорат. Јас моето мислење за тоа како треба да се структурира, види и кадровски опремі македонската кинематографија го доставив до Советот за култура чиј член бев при основањето (но веќе не сум). Моите анализа, мислења и совети ги доставив и до Министерството за култура и до Филмскиот фонд во повеќе прилики, вклучувајќи го тука и периодот кога се пишуваше новиот Закон за филм. Моите совети не беа земени предвид. Тоа си е право на културно-политичкиот естаблишмент кој ја креира генералната и конкретна политика на македонската кинематографија. За резултатите треба да ги прашате луѓето од Агенцијата за филм (поранешен Филмски фонд) и во Министерството за култура. Во крајна линија, тоа ми е во опис на работното место и за тоа примаат плата. Верувам дека тие се задоволни со успешните на македонската кинематографија. Јас можам да го сумирам што јас лично го имам направено во и за македонската кинематографија во овие 21 година откако сум активен тука. Ако не ги сметаме оние три години откако дипломирав во Јужен Кинеиј кога се обидував да снимам игран филм во Македонија (а не го снимив затоа што постарите колеги и Данчо

http://www.a1.com.mk/vesti/default.aspx?VestID=110761

„Македонија вечна“ во „Њујорк тајмс“

Коментари (16)

1. Nikola од Sofija на 30.06.2009 во 15:55 напиша:

Abe A1 nesho svetov ve demantira. Barem ste dostojni shto gi prikazuvate pozitivnite reakcii od svetot vo vrska so (spored vas) najloshiot spot do sega napraven vo istorijata. Vi ostanuva ushte ednash da napravite debati so istite eksperti i da ni dadat objasnuvanje kade e problemot vo nas ili vo svetot.

I redno vreme e ednash da objavite komentar

2. Dimitar од Bitola на 30.06.2009 во 16:03 напиша:

E sega neka zastanat site Makedonci zad MAKEDONIJA, i neka se soedinat vo odbrana na naseto bitie, sto se predpostavuva sirum svet pod imeto MAKEDONIJA! Tolku pobrzu sto ke gi napustime "pregovorite" za naseto postoenje pod imeto Makedonija tolku podobro za nas! Nemozeme da bidime Makedonija i nesto drugo vo isto vreme!

3. bobi од ohrid на 30.06.2009 во 16:14 напиша:

Vazno da nie kritikuvame na sve zivo so nekoj ke se potrudi da napravi...Ocigledno drugite povejke go enat kvalitetot od nas samite

4. Nikola од Sofija на 30.06.2009 во 16:22 напиша:

Abe A1 nesho svetov ve demantira. Barem ste dostojni shto gi prikazuvate pozitivnite reakcii od svetot vo vrska so (spored vas) najloshiot spot do sega napraven vo istorijata. Vi ostanuva ushte ednash da napravite debati so istite eksperti i da ni dadat objasnuvanje kade e problemot vo nas ili vo svetot.

I redno vreme e ednash da objavite komentar

5. eni од germania на 30.06.2009 во 17:09 напиша:

super spot bravo koga gledam na satelitska mtv sekoe gledanje i slusanje taa ubava

nekoj makedonski novinar ke bide nominiran za Pulicerrova nagrada kako MIlcho sto bese za Oskar duri togas ke imate kredibilitet da kreirate takvo mislenje. A1 jasno mi e deka nema da go objavite komentarov ama toa e pokazatel kolkavi se sansite nekoj od vasite novinari nekogas i da bide pomislen za Pulicerova nagrada. Pozdrav

11. Goran од Stip на 30.06.2009 во 19:22 напиша:

A1 kade vi se misterioznite takanareceni eksperti koi velea deka spotot bil katastrofa, ne znam za so se krijat barem da izlezat na vasata televizija i da se izvinat na Milco Mancevski za toa so tolku mnogu go kritikuvaa.

12. batko од demir hisar на 30.06.2009 во 20:44 напиша:

vakvi spotovi mislam treba da ima povejke za da ja doznae svetot sto krie vo nejze i od koga datira nasata tatkovina REPUBLIKA MAKEDONIJA

13. Zoran од Skopje на 30.06.2009 во 20:34 напиша:

Sekogas plackovci de A1,de cel svet vi e vinoven koj ukazuva i se sprotistavuva na antimakedonskata politika.Ako nekoj od vladata navistina i misli dobro na Makedonija neka gi sobere site ispereni pari od svoite dgebovi a i ovie veke isplanirani peralni ta neka gi prasa albancite na sto se palat francuskite,germanskite i angliskite vlijatelni politicari t.e da gi vlozat vo nivnite tajni smetki kako barem uste edna\dve od ovie kreatori bi ne priznale pod vekovnoto nase ime Makedonija.

14. Љупка од Скопје на 30.06.2009 во 20:11 напиша:

Спотот е одличен, само штета што ниту еден медиум не му оддаде признание какво што заслужуваше. Тоа по некое правило се случува во Македонија. Некој Македонец ќе направи нешто добро, ама секогаш прво странците тоа го препознаваат. Тоа зборува многу за нас како нација. Не знаеме да ги почитуваме нашите таленти доколку некој од страна не покаже почит. Во некои од коментарите читам дека им пречи насловот Македонија-вечна. Е, не, требаше да биде Македонија променлива. Оваа непочит укажува и нешто друго-дека не знаеме да препознаеме нешто вредно. Какви ли ни се вредностите кога она што ни е пред нос не знаеме да го вреднуваме? Секоја чест за Милчо и само напред-независно дали заслужуваме или не, тој не промовира на многу достоен начин!

15. Oliver на 30.06.2009 во 19:42 напиша:

Ne se ni somnevam deka ovoj spot pobedil na nekoj natprevar za turisticki spot! Spotot e prekrasen i mn dobro ja pokazuva ubavata strana na MAkedonija , moram da priznaam deka usm impresioniran. jas licno samiot se zanimavam vo oblasta na turizmot i ve ubeduvam deka ovaa reklama ima dovolno kvalitet za da privleci pogolem broj na turisti!

17. сапо на 30.06.2009 во 23:24 напиша:

Спотот е добар, само замјата која ја представува е за никаде.

Замислете, некој, кој го видел спотот, навистина ќе дојде во Македонија, очекувајќи да види СТАРА КУЛТУРА, а ќе најде само стари ѓубришта расфрлени низ цела земја и не ќе може да најде јавен НУЖНИК ако му затреба.

Значи Македонија ВЕЧНА, како секокаш, МИЗЕРИЈА!

18. Боби од Велес-Македонија на 01.07.2009 во 03:46 напиша:

Одличен спот браво со овој спот можам да кажам дека сум горд МАКЕДОНЕЦ и името му прилега "Македонија вечна" нека дознаат сите кој сме и дека оваа земја е стара мин. 3000год поздрав A1

19. Aleksandar од Cosenza на 01.07.2009 во 09:36 напиша:

aj sega neka prodolzat da jadat trici za Mancevski kolku bil los spotot.

20. Zoran од Bitola на 01.07.2009 во 11:35 напиша:

Jas ne mislam deka tie sto go kritikuvale spotot treba da se izvinat. Pa koj se tie prvo da go kritikuvaat spotot? Nekoi koi imaat snimano filmovi koi bile vo selekcija za Oskar ili reklami koi izlegle malku podaleku od Kafasan ili Novo Selo??? NE. Toa s nekoj samonareceni eksperti od platnite spisoci na politickite partii a A1 ne treba voopsto da se simnuva na toa nivo i da povikuva samonareceni eksperti da davaat ocenka za nesto za koe sto ne gi biva? Treba da postoi zakon, na televizija da ne mozat da davaat koj bilo i pod imeto da im pisat: Ekspert za ******.

A i na kraj kraeva, mislite deka na Milco go zabole sto nekoj kopuci od Makedonija mu go kritikuvale spotot?

Makedonija vecna! ama so nea vecni za zal i kletite predavnici i prodaeni dusi.



>
>> Subject: spot Makedonija
>> Date: Friday, December 26, 2008, 2:25 AM
>
> Ne dozvoluvaj da te nerviraat primitivcite!
>



Message: commercial
Thursday, January 15, 2009 10:44 AM
From:
"Pat *****

This is one of the most beautiful TV spots that I have ever seen. It is a feast for the senses, and I could not resist telling you what a superb bit of film this is. Bravo!

Patricia *******

Myrtle Beach, South Carolina

Message: Your commercial on TV
Thursday, January 22, 2009 9:49 PM
From: "Glenn and Val ******
To:

Hello there,

My husband and I just saw your television commercial for the first time. We were entranced and wondering what it was all about!
It was sensational and very effective. Intriguing to say the least!

I jumped up right away to your well proclaimed website (from the commercial) to let you know that you did a great job on the presentation of both the commercial, and as I see here, the website too. I think it's important to get feedback on new work and great effort. I hope we can make it over there for a visit very soon.

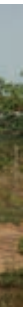
Congratulations! Valerie and Glenn *******

Monday, December 29, 2008 3:51 AM
Milcho ,
Chestitam za spotot. Navistina e super - nikakvi zabeleski-
naprotiv....
I ej Milcho, vrvaj si po patot, ne slusaj zlobnici, na tvoja strana vistinata a so tebe tie sto te sakaat. I se dodeka ima makar i eden sto e covek vo ovie momenti - ne ti mozat nisto ni tebe ni nam i svetot nema da propadne

Wednesday, December 31, 2008 8:11 AM

Preplasena sum od beskorisni, beznadezni, bezobrazni obidi vo glutnica od histericno "gladni usti", ama prapotomci na svetot, prvi pred site, samo posle amebite, zagubeni vo imitirana konfekcija, zosto traenjeto na preminot niz koj kinisavme, go izmesavme so bskonecnost! Ni precat prasinite i senkite! Za da im izbegame, sopstvenoto prepoznavanje go smetame za plagijat, diletantizam i sto li uste ne! Prostete mi, sakav samo da go zamolam Milcho da ostane takov kakov sto e, oti e retkost i za mene NADEZ deka ne sme urnisale se!
Iskreno,







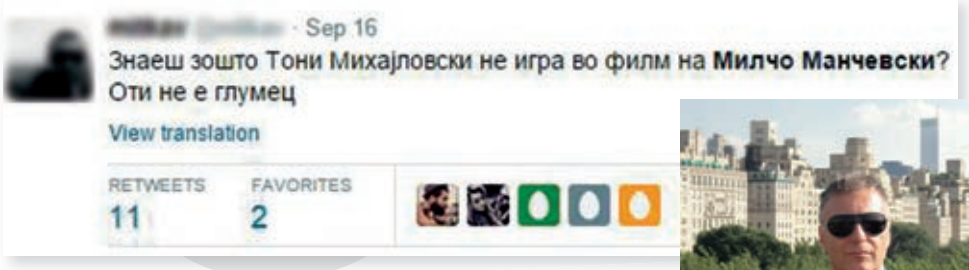
[redacted] на 05.02.2013 г. во 19:50 часот

Поентата на Милчо беше дека не е ничиј апологет и покрај тоа што во време на оваа влада ја доби и титулата културен амбасадор и снимаше реклами за Macedonia Timeless, тој не се покори на политичарите и го сними "Мајки" каде има прилично дебела критика за повеќе работи од нашето општество. Експресно беше "казнет", за "Мајки" му беа скратени предвидените финансии за промоција на филмот по светските фестивали, па го оставија сам да се снаоѓа околу тоа.

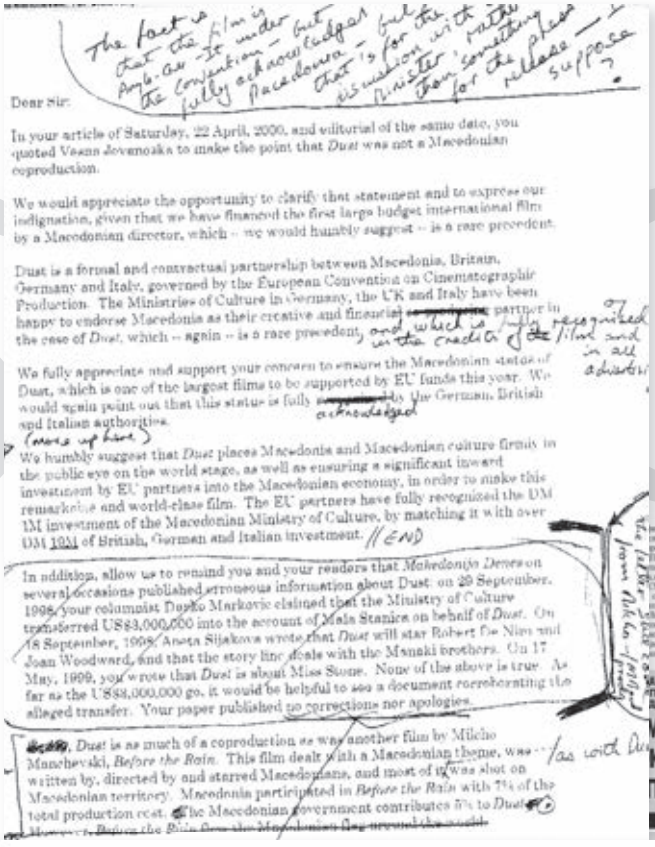
Тој ни е еден од ретките прави интелектуалци кои за се даваат мислење без да се устручаваат и без да се плашат дали ќе бидат етикетирани како "црвени" или "плави". РЕСПЕКТ за Милчо и едвај чекам новости за неговиот најнов проект "Sunshine".

SHOOT
Cousi
SH

> Почитуван г-дин Манчевски,
>
> Досега не задолживте во наследство и со аманет да чуваме,
> да негуваме и да пренесуваме на нашите поколенија, три филмски
> велемајсторски ремек дела!
> Благослови Господе да би ни се множиле! Вам да ги создавате, оти
> сте создаден искон и извор за навек! Нам за да учиме како да
> знаеме, да можеме, да имаме, да сакаме и да памтиме!
>
> Ви пишувам заради последниот Ваш филигрански бисер што ни го
> подаривте за, пак, да не има секаде и секогаш , безвремено! Ви
> честитам за едноставната совршеност, што повторно ја
> направивте уметност! Ви честитам на виртуелноста со која го
> создадовте спотот за Македонија! Сите безвременски белези на оваа
> Библиска земја само Вие ги собравте во приказна, полна со
> топлина, убавина и љубов!
>
> Горда сум, радосна и на Бога благодарна, што Ве имаме! Тажна
> сум, зошто се уште сите не можеме да Ве препознаеме!
>
> Ви се поклонувам!
>
> Со почит,







Dear Sir:

In your article of Saturday, 22 April, 2000, and editorial of the same date, you quoted Vesna Jovanoska to make the point that *Dust* was not a Macedonian coproduction.

We would appreciate the opportunity to clarify that statement and to express our indignation, given that we have financed the first large budget international film by a Macedonian director, which – we would humbly suggest – is a rare precedent.

Dust is a formal and contractual partnership between Macedonia, Britain, Germany and Italy, governed by the European Convention on Cinematographic Production. The Ministries of Culture in Germany, the UK and Italy have been happy to endorse Macedonia as their creative and financial partner in the case of *Dust*, which – again – is a rare precedent,

We fully appreciate and support your concern to ensure the Macedonian status of *Dust*, which is one of the largest films to be supported by EU funds this year. We would again point out that this status is fully acknowledged by the German, British and Italian authorities.

We humbly suggest that *Dust* places Macedonia and Macedonian culture firmly in the public eye on the world stage, as well as ensuring a significant inward investment by EU partners into the Macedonian economy, in order to make this remarkable and world-class film. The EU partners have fully recognized the DM 1M investment of the Macedonian Ministry of Culture, by matching it with over DM 10M of British, German and Italian investment. // END

In addition, allow us to remind you and your readers that *Makedonija Denes* on several occasions published erroneous information about Dust: on 29 September, 1998 your columnist Dusko Markovic claimed that the Ministry of Culture transferred US$3,000,000 into the account of Mala Stanica on behalf of *Dust*. On 18 September, 1998 Aneta Sijakova wrote that *Dust* will star Robert De Niro and Joan Woodward, and that the story line deals with the Manaki brothers. On 17 May, 1999, you wrote that *Dust* is about Miss Stone. None of the above is true. As far as the US$3,000,000 go, it would be helpful to see a document corroborating the alleged transfer. Your paper published no corrections nor apologies.

Dust is as much of a coproduction as was another film by Milcho Manchevski, *Before the Rain*. This film dealt with a Macedonian theme, was written, directed by and starred Macedonians, and most of it was shot on Macedonian territory. Macedonia participated in *Before the Rain* with 7% of the total production cost. The Macedonian government contributes 5% to *Dust*.

Moreover, *Before the Rain* flew the Macedonian flag around the world



ИЕРОТ КАУТИРАН' ПАРЛАМЕНТОТ
СТРАНИЦА 3

А, „ПРАШИНА" НЕМА ДА БИДЕ МАКЕДОНСКИ ФИЛМ
СТРАНИЦА 22

ЈОВАНКА БРОЗ: ЖИВОТ ВО БЕЛИОТ ДВОРЕЦ
СТРАНИЦА 24

Милион марки во „Прашина"

Јасна **ФРАНГОВСКА**

„Луѓе што се поистоветуваат со шакви вредности, треба да бидат поддржани и да се покаже разбирање за нивната работа", изјави неодамна министерот за култура Љубен Паунковски за досегашниот ангажман на режисерот Милчо Манчевски најавувајќи дека Македонија за наредниот филм на Манчевски „Прашина" издвоила еден милион германски марки. „И покрај шока што многумина, веројатно, ќе имаат забелешки, Министерството, ѓоради заслугите на Манчевски и во знак на поддршка, сите средства ги исплати однапред", рече Паунковски.

Учеството на Македонија во снимањето на „Прашина" е проект што го поддржа уште претходниот на Паунковски, Димитар Димитров, минатата година, кога беа исплатени 500 илјади марки на сметката на новиот филмски проект на Манчевски. Паунковски дури објави дека пред десетина дена во Министерството за култура стигнало писмо со благодарност од британската продуцентка, Сајмон Перц, во кое „Британи скрин" се заблагодарува за финансиското учество на Македонија во оваа копродукција.

Поради исклучително внимание, посветено на „Прашина", пајќе, со оглед на огромниот успех на неодамнешниот претходник - „Пред дождот", сосема разбирливо и логично, весиа дека Македонија не е официјален копродуценш на новиот филм на Манчевски (доколку е вречиена), е - повеќе од изненадувачка.

РАЗГОВОР СО ВЕСНА ЈОВАНОВСКА, КОПРОДУЦЕНТ НА ФИЛМОТ НА МАНЧЕВСКИ

Македонија, за жал, не е официјален копродуцент на „Прашина"

Од Њујорк за „Македонија денес", Искра Ефтимова

По завршувањето на снимањето на „Прашина„ во Њујорк, неопосредно, ѓред замнувањето за Македонија, Весна Јовановска, ѓо ѓошекло Македонка, која живее и работи во Келн, каде има формирано своја ѓродуцентска кука „Ена филм„

Работата на „Прашина" е осми проект на Јовановска и таа, вели, одлично се чувствува што работи на филмот на Манчевски, но жали што Македонија не е вклучена во официјалниот копродукциски принцип на работа, ѓоради недефинираните мегународни односи

▲ Како влеговте во овој проект?

▼ Во декември 1998 година еден германски продуцент ми се јави и ме праша дали го знам Манчевски. Тогаш ја добив информацијата дека некоја италијанска продуцентска кука се подготвува да го снима филмот и дека бараат германски копродуцент. Тие ми го пратија сценаријото, кое е едно од најдобрите сценарија што сум ги прочитала во целата моја кариера. Со Милчо се договоривме да бидеме партнери во „Прашина„, а работата се дефинираше откако ги најдовме италијанскиот продуцент Доменико Прокаци и Крис Оти како англиски продуцент. Во мај минатата година веќе имавме собрани средства од сите овие продуценти, како и од Министерството за култура на Македонија.

▲ Како функционира Вашата продуцентска кука во Германија?

▼ „ЕНА филм„ работи



светскиот филмски пазар. Премиерно ке биде прикажан во Кан, на 13 мај. Филмот има многу интересна тема. Се работи за една млада жена, која има повеќе килограми, но неѕвинот проблем го решава така што се поврзува со жени што го имаат истиот проблем. Сите заедно решаваат да вежбаат сумо борење. На крајот од филмот се натпреваруваат со мажи сумо-борачи од Јапонија и нашата девојка ќе ја освои правата име сите локации каде што сакаше да снима. Снимавме и во црквата Тринити. Во неа никој никогаш досега не снимал, а прекрасна е.

▼ Речиси сите коментари за филмот велат дека има одличен кастинг.

▲ Дали вие и другите продуценти се консултиравте за актерескаѓа екипа?

▼ Ние бевме вклучени во кастингот. Но, Милчо има толку добро око за тоа, што,навистина, немаше нужност да се мешаме.

▲ Што работи сега екипата?

▼ Сега е во Македонија, каде се подготвуваат костими и локации. Почнавме со подготовките и во Германија, каде ќе бидат снимени интерверите на сцените што се снимаа тука, во Њујорк.

28. 09. 1983

ЖИТИЕТО НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ

МИЛЧО, КАДЕ СИ?!

Зошто во Македонија не може да се снима филм? Како е можно низ толку години творење да не се дојде до специфична продукција, до превозхалително творештво. Каде е тесното грло во каналот на сретствата кои никако да потечат вон се расприскуваат некаде по патот?!

Далечната 1955 год. во Пула се јавува „Вокчја та ноќ" во режија на Франце Штиглиц и про изводство на „Вардар филм" и тоа е прво по јавување во официјални те Југословенски, просто ри односно во програмск те на фестивалите во светски на филмот, прва појава на македон ски филм по тие повоени ди. Не почнуваме случај но од него бидејќи е сос бено битно што режисе рот е произлезен на други филмски школи, гостув, карактеристика на оној нежниот период и воро јатно една од причините за денешната клиничка смрт на македонскиот филм.

Оттогаш па до денес, особено во периодот до седумдесеттите години, нив македонскиот филм под фирма на режисери продуцирале Миќи Ста меновиќ — „Под исто небо" (1964), Жикица Мит ровиќ со „Мис Стон" (1959), Бранко Бауер — „Трите Ани" (1960) па „Каде по доклот" со Вла дан Слјепчевиќ во 1976 г. се до Ватрослав Мимица во 1972 со „Македонскиот дел од поволот". Нивно то ангажирање е своевид но поттикнување на режи серскиот пакуум кој тре бало да овозможи созда вање школуван кадар вро кој би лежела иднината (денешнината). За жал, сè отишло по ѓаволите. Наведените имиња нико гаш не направиле прво нат филм кој на Пула би привлекол барем вни мание, а да не заборавам ме дека поеќе како Шти глиц со други проекти би ле и повеќекратно награду вани. Хоморакците ја со здадоа продуцентска дека во македонскиот филмски се уметничка без кои критички резултати, дека тие филмови се редовно стореле, патетични и сп. Сето тоа, секако довело за до именување на тој период како „промашена иновстиција".

Македонскиот филм до нас е во уште поголема криза која трае од среди ната на седумдесеттите, а особено во последните пет години. Зошто? Пос тојат само неколку имиња кои можат да се нарекат македонски филмски режисери и тоа: Димит рие Османли, Александар Гурчинов, Branko Га по и Кирил Ценевски си те останати експонирајќи ти — во играното филм како Коле Ангеловски, Столе Попов, Љубиша Георгиевски или Трајче Попов ќе останат забеле жани само на платните списоци, никаде и во на шите сеќавања. Стево Црвенковски со „Јужна патека" требаше да биде пресвртница, почеток на период кога работата во свои раце ќе ја земат млади автори. Но, ката строфата со јаловата „Ју жна патека" која сеуште немоќе да добие вина за кивото салите поради нера збито слабиот квалитет, создаде една недоверба чија прва жртва е Милчо Манчевски. Големиот по тенцијал Кирил Ценов ски, автор на секако мај добриот македонски филм „Црно семе", со сле дните два проекта „Јад" (1975) и „Оловна брига да" (1980) стана точка на своето творештво и зад себе остави празнење: зо што се случи таков пад? Македонија никако не може да обезбеди конти нуирана продукција. Тоа е правдано со недостаток на средства и слично што е само симптом кого вор ако се земе во пр мер менаџерската и финансиската материјал на ситуација.

Кој прави филм?!

Постојат две куќи кои можат и сметат да нарек ват филм: „Вардар филм" и „Македонија филм" и секоја од нив немаше проект кој би ја претста вувал Република на Пулскиот фестивал минат та година, а ако работи те радикално не се проме нат, нема да имаме прет ставник ни следната го дина. Во фонзот за филм ска продукција лежат некои повеќе од три ста ри милијарди кои се не искористени и потенцијал за два или три игрални филма во, не постои ра зумен начин тие да отк дат онаму каде што е наменети — кај оние кои имаат готов, конкретен проект. Ако знаеме, а знаеме, дека немаме филм ска традиција во смисла на квалитетни режисер ски имиња кои секогаш би работеле и со години би фигурирале на фил мот, дека немаме филм ски артисти, туку регру тираме театарски без филмско искуство кои на платното (чест на ис клучоците) делуваат ба рем нашироко... па, ако се то тоа го знаеме и зоше ме дека парите стојат не искористени се прашува ме: каде е застојот? Ре публичкиот фактор на културата, Б. Наумовски не можеше да го пронај деме за директно да ни одговори зо, тоа не е ни отколку за да се создаде една целовита слика на состојбата. По позната та ситуација со грабежи те и принудната управа, „Вардар филм" не е во состојба да направи ни каков проект и на него не треба да сметаме. Ос таануа уште само една легитимна куќа која мо же тоа да го спори — „Македонија филм". Оваа куќа досега правеше академски проекти, одлеи ни проекти и кохерентни со трети партнери („Црвено јаболе"). „Маке донија филм" нема свој оформен проект кој рабо тиме „Мусака" и прв ведена режија на Милчо Манчевски кој би чинее околу милијарда, мала су ма во однос на слегните за филмски намени. Проектот е готов што се однесува до сите предпос ки како режисер, сцена рио, пресметки што кон га на сниман... Пробле мот е во тоа што средст вата сеуште не се обезбе ени и предвремен на смет ка на „Македонија филм" од причини кои се познати. Постојат намерни кои се обезбедуваат да добијат во време и од проектот да направат бомбален про блем и тогаш од втор план би се јавиле некој други и би ја окрале рѓ богата а „Мусака" би ми пала во стомот „Абе ви ди, добро е тоа ама... Времето му е сонако по требно да „Вардар филм" за да ги консолидира дел ките и на тој начин да не дозволи „Македонија филм" да му го земе ле бот. Постои и забелешка дека утре ќе се јави не кој друг и ќе бара да му се дадат пари за филм и што тогаш? То гаш тој, ако има услови, нека прави филм! НИП „Дечје новине", куќа во никако не е регистри рана за производство филмови, во 1974 год. под режија на Тори Јан коник го прави „Мирко и Славко"! Значи не е штосот во тоа. При зали рање на средствата на менети за филм се пра ви и стопански провр шок кој се состои во на мерно оневозможување средствата да се реализи ра и доносат евентуа лен про Отолеснувајќи вањето ги зголемува тро шоците што може да до несе губитоци во работа та, губитоци за кои ни кој нема да одговара; по кое образување веќе ќе се најде!?

Здружување

Идејната и денешната та на југословенскиот филм му припаѓаат на здружувањето, „Македо нија филм" во својот ин тимизам и тимиот произ чекор: сценаристо на Милчо Манчевски „Муса ка" е повеќено во други места вон Република и работите, во моментов, се движат кон добро. Мо жеме ли да напредуваме таков начин и одиш што дуваш човек по универ зитетите на американските филмски школи, Ман чевски, да го искористиме од разе и му оставиме горчлив вкус на одење назад, во Америка? Во ова подвиже не постои поголем талент и потен цијал и тоа секако не е замислив детал и пајак ток. „Македонија филм" нема свои граници и сили кои не можат до бескрај да се трошат во алтерна стративни талкања и уб дувања. Зарем ситуација мот, еднаков и љубовта присутна во случаев не е причи како да со тоа зе од наведената филмска криза?! Дали е можно ли ка поединечните интереси доведуваат до колапс цела една кинематографи ја?! Па, како што глета ме — можно е. Горчлива та е уште поголема бидеј ќи се работи за проект кој носи можно интереси ни новини како во начи ност на прикажување та ка и во пристапот кој се одликува со детална сту диозност на која нашите филмски фактори ќе на викнале во нивната пи проникација и кој никако не им се дожива бидејќи не е опасен на какое тие напинале.

Новиот уметнички ди ректор на Градски кина, Алко Дуковски, жали за изразената шлака конеч но да застанеме на пе тинаестиот пат, да прогле даме со внатрешните фил мски очи работејќи и ориентирајќи се според квалитетот, а не според некакви познати мери ла. Се работи за рамни кои ги поставаат луѓе со годишни во ротацијата по раководните места, луѓе кои го доживуваа влагаа јатот со „Оловна брига да" кои се редовни жр ви на театарските од филмот, луѓе кои пред се кој пронаоѓат проект да скрупулозно најавуваат не што добро, извонредно луѓе, за потоа да обви ваат сеанси разговор со познатото: немаме време, презафатен сум... со што? Со некоја нова им провизација по рецепт на „Големиот конь"?

Заболува кога на собирите на југословенските филмаџии некој ќе пра ша зошто немаме филм, што се случува тоа со на ша продукција, кога ве ќе еднаш ќе се опамети ме... заболува кога во Пула ќе се слушне онаа позната реплика „само Македонија е без прет ставник", досега слушната десетина пати. Изнесот е во радикален рез и пре земање на работата од луѓето на кои филмот им е живот, а не функ ција.

ДРАГАН ПАВЛОВИЌ



РЕАГИРАЊА, втор дел — „МИЛЧО, КАДЕ СИ?"

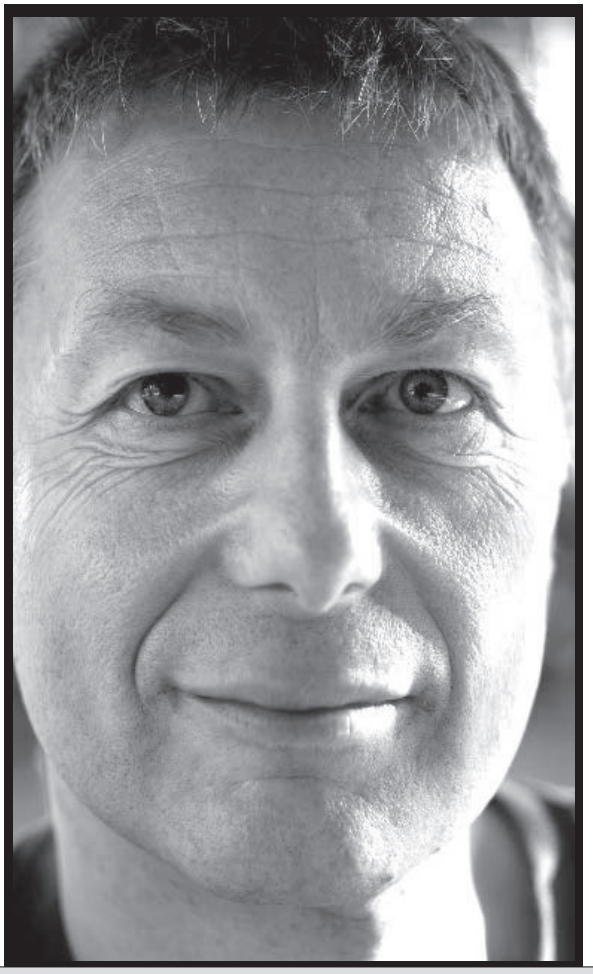
ЕВЕ СУМ, И ДОСТА!

Во врска со текстовите објавени во „МЛАД БОРЕЦ" бр. 14-ти и 14 28 во кои на големо се користи моето име (и презиме) како аргумент во изнесување тоа ставови и во политиката која се раз ви, би сакал да се оградам од целиот случај. Свесен сум дека бавење со јав на професијата значи изложеност на су бјектот (т.е. — мене) на анализи и јавни истапи или — со други зборови на влечка ње по весниците до сто еден и назад. Но претенциозноста во презентирањето на ставовите малициозноста и неинформира носта не сакам да бидат поврзани со моето име. Доколку некој сака да изне сува ставови за македонската кинема тографија или за поединци филмови, на дури и доколку сака да полемизира по тие прашања, има право да се кори сти со моето име, но чувствувам де ка и јас имам право да се оградам од си те вакви злоупотреби не сакам да завле гувам во точноста и во намерите на овие текстови, сакам да се дистанцирам од истите. Моја единствена намера е да правам филмови. Ако може, се разби ра.

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

ИНТЕРВЈУ

МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, ФИЛМСКИ РЕЖИСЕР



СТВАРНО МНОЃУ СУМ ЌИ БОЛЕЛ

■ Пред формирањето на Филмскиот фонд, Македонија произведе четири филма во една година. Оттогаш наваму нема ниту еден филм. Нула

■ Испаѓа дека не смееш да имаш мислење кое не е поддржано од партија или од банда

Деновиве сме сведоци на јавна дебата и препукувања помеѓу филмските работници во земјава кои се поделија околу изборот на директор на Филмскиот фонд, по редовниот конкурс, откако заврши двегодишниот мандат на досегашниот директор Дејан Илиев. Се појави втор кандидат што предизвика медиумско внимание, шпекулации, новинарски коментари, СМС закани, петиции, писма до премиерот и до министерката за култура. Како главен виновник, според поголемиот број реакции за евентуалното неизбирање на досегашниот директор, е посочуван режисерот Милчо Манчевски. Од неодамна Манчевски е член на Советот на министерката за култура Елизабета Канческа - Милевска, а во Македонија работно престојуваше снимајќи го рекламниот спот за Владата за туристичка промоција и афирмација на Македонија на Си-Ен-Ен.

■ Деновиве се изначитавме, изнаслушавме повеќе обвинувања за вашето работење, мислење, влијание во културата во земјава. Бевте наречен државен режисер, термин што не сум го чула одамна, па какво е тоа чувство да се биде државен режисер?

- Државничко. Ако на оваа држава баш толку ѝ треба режисер, ќе бидам државен режисер. Иако повеќе би сакал да бидам државен хирург или државен астролог. Држава се луѓето што ја сочинуваат, а мене ми се мили тие луѓе, дури и кога сакаат на комшијата да му цркне козата. Што да правам ако некој е сомничав кон сопствената држава и повеќе би сакал да работи за туѓа. Моите проекти ги финансираат и државни и приватни институции во Британија, Италија, Франција, Германија, Бугарија, Шпанија, во САД... па дали сум нивни државен режисер? Моите проекти ги финансираа сите наши влади досега поради вредноста на проектите и поради успехот што проектите го постигнуваат, но и поради ефектот што тие влади проценile дека проектите ќе го имаат за оваа култура и за оваа земја, а не поради мојата припадност на една група или на друга. Дали тие што ме нарекуваат "државен режисер" се антидржавни режисери или режисери без земја, како оној несреќен Џон?

Јас од тука заминав пред 23 години затоа што ме набркаа луѓето на системот кои функционираа многу слично на оваа хајка денес, и со тоа ми направија услуга, ме натераа да се докажам онаму каде што не е важно кој е чиј режисер. Зошто сега би станувал државен режисер? "Пред дождот" воведе светски стандарди тука. Пред "Пред дождот" во Македонија немаше копродукции и многу малку наши филмови патуваа на светски фестивали (а камоли да победат) ниту беа дистрибуирани во светските кина. Во филмската дејност Македонија стана дел од Европа.

Немам намера да се извинувам ако некому му ги нарушувам провинциските стандарди и комодитет. Поради ситни арамиски интереси и од трескавична завист се прави хајка. Мислат дека ако мене ме исплукаат, ќе го свртат вниманието од нивното некомпетентно и корумпирано раководење со државни пари и неспособност да направат дело кое ќе биде релевантно.

Само да ве исправам - ние не сме сведоци на јавна дебата. За дебата треба две мислења. Во бранење на фотеља, мене ме спомнуваат и имплицитно и експлицитно, ама ова е првпат некој од медиумите да ме праша за оваа работа, дури и кога зборуваат за она што јас, наводно, го мислам или правам.

■ Јавно, а и по медиуми беше речено дека вие ставате свој човек во Фондот, се мисли на Бранко Петровски, противкандидатот на досегашниот директор, и со тоа бевте обвинет дека целата моќ оди кај вас, дека ќе е тој ваша продолжена рака. Дали Бранко Петровски е ваш човек?

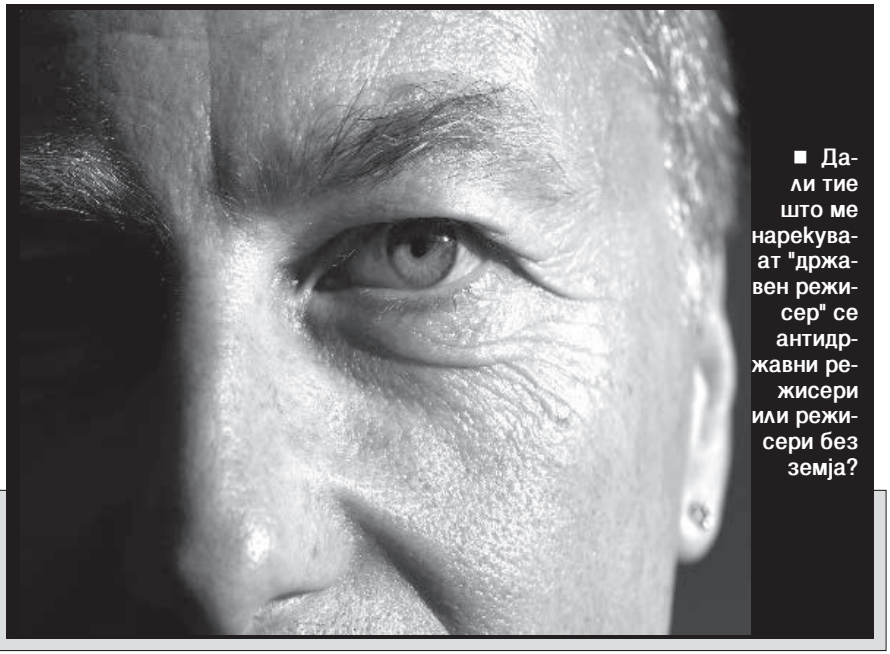
- Мене не ми треба "мој" човек, ниту продолжена рака, ниту таква моќ. Доволно си постигнувам со овие две раце и една глава. Така може да размислува само ум кој доаѓа до власт и пари преку нечесни игри "мој човек - твој човек". Јас не стојам зад човек туку стојам зад програма. Ја кажувам вистината и кога немам ќар од тоа. Министерството за култура ме праша за мислење со тоа што ме замоли да членувам во Советот за култура, и јас го дадов моето професионално мислење кое се потпира на огромно меѓународно искуство во врвот на филмската индустрија, уметност и образование. Моето мислење е дека програмата која ја предложи Бранко Петровски како кандидат за директор на Филмскиот фонд е добра програма. Неговата програма - ако се спроведе како што треба - нема да дозволи да поминат две години и да се потрошат големи др-

жавни пари без видлив ефект. Верувам дека тој нема да дозволи во Управниот одбор на Фондот да седат неквалификувани луѓе или луѓе што не ги исполнуваат условите на конкурсите со кои биле назначени, а да бидат поставувани само затоа што се нечии другари и братучетки. Според неговата чесна работа во минатото, според тоа што стои добро со сите филмации и според тоа како ја застапуваше Македонија пред Еуроимаж, јас верувам дека ќе работи транспарентно, а не по системот "мој човек - твој човек". Верувам дека тој нема да дозволи да се финансираат филмови кои немаат врска со Македонија или државата по трет пат да дава пари за исти проекти, стари по 15 години. Верувам дека нема да се ветуваат пари пред завршени конкурси, и верувам дека кога ќе се доделат парите, филмовите ќе бидат завршени.

Кога јас би бил на нивно место, не би бил толку љубоморен и исплашен. Зборуваме за возвишени работи, естетика, совети, фондови и оскари, а ваму добивам закани дека ќе ме тепа мијачка рака. Можеби на црвениот килим.

Да повторам, што ќе ми е мене продолжена рака? За моите проекти си конкурирам со дело и со минат труд. И онака моите проекти прво беа поддржувани од странски партнери, а потоа од нашето министерство. Сите мои три филма заедно ја чинат Македонија помалку од некои поединечни домашни филмови кои имаа многу послаб ефект (во "Пред дождот" Македонија учествуваше со 7% од буџетот, во "Прашина" со 5%, во "Сенки" со 45%). Каков државен режисер ќе бев со ваков скор?

Зар си немам попаметна работа одошто да одлучувам за туѓи проекти? Ниту сум го правел тоа ниту ќе го правам во иднина. Тоа е тешка работа, и не им завидувам ниту на сегашниот директор Дејан Илиев ниту на идниот.



■ Дали тие што ме нарекуваат "државен режисер" се антидржавни режисери или режисери без земја?

Во крајна линија, не сум јас тој што назначува. Јас само го дадов моето стручно мислење за функција која е испразнета оти мандатот е истечен. Нека се разгледаат ефектите од досегашната работа, како што направив јас, па нека се донесат транспарентни одлуки. Не е фотељата крај на светот. Ќе му истече и на идниот директор мандатот, па ќе видиме што сработил.

Е, сега, вистинското прашање е зошто луѓе реагираат насилнички кога јас ќе го искажам моето професионално мислење? Од што се плашат? Дали ревизијата, која г. Петровски ја има најавено ако стане директор на Фондот, исплашила многу луѓе, па сега тие пласираат лаги по весници, поткупуваат луѓе, се закануваат со тепање, па дури и испраќаат смртни закани. Кога јас би бил на нивно место, не би бил толку љубоморен и исплашен. Зборуваме за возвишени работи, естетика, совети, фондови и оскари, а ваму добивам закани дека ќе ме тепа мијачка рака. Можеби на црвениот килим.

■ **Како го толкувате тоа што ве сметаат за филмска олигархија?**

- Ми станува јасно дека стварно многу сум ги болел, што би рекла другарка ми Сузана Петанческа. Ако е филмска олигархија да ве цени цел свет, да ве изучуваат по школи, да ве има во енциклопедии, да има 60.000 референции на Интернет за вас, да ја промовирате (сакале - нејќеле) оваа земја и култура, неформално да школувате кадар кај нас, и формално во Њујорк, тогаш јас нескромно ќе кажам дека сум олигарх со тапија.

Прво да видиме кој ме нарекува филмска олигархија. Дали се тоа луѓе што дошле на позиција по партиска, и другарска, и роднинска линија, без да ги исполнат условите на конкурсот на кој победиле, а потоа не биле на висина на задачата? Или луѓе што од оние првите добиле матни зделки, па се плашат дека ќе се види оти не се чисти работите? Или оние што сум ги вработувал, а тие се покажале недоветни? Глутница.

Се надевав дека поминало сталинистичкото време на лепење етикети. Има два начина на лепење етикета: или прво ќе ја лизнеш етикетата, па ќе ја залепиш на човек, или, пак, прво ќе го плукнеш човека, па ќе му ја залепиш етикетата. Ти мене олигархија, јас тебе анархолиберал, ти мене бугараш, јас тебе информбировец. Ајде да зборуваме за делата. Пред формирањето на Фондот, Македонија произведе четири филма во една година. Оттогаш наваму нема ниту еден филм. Нула. Тоа не е етикета, тоа е факт. Македонија не е доволно богата парите за продукција да ги трошат директори и братучетки за шетања по светот. Срамота!

■ **Прифативте да бидете во советодавното тело на министерката за култура. Какви се вашите очекувања од соработката на оваа функција?**

- Мене мојата држава (а не партија) ми се обрати за мислење кое се однесува на стратешкиот развој во нашата култура. Јас тоа го протолкував не само како чест за мене туку и како знак на зрелост на една институција, која е доволно сигурна во својата работа што си дозволува да праша за мислење, дури и ако тоа мислење е различно. Нека има дебата. Ама, еве, кога за првпат се појавува јавна, структуирана, натпартиска дебата на ваква тема, се прибегнува кон етикетирање и влечење низ калта. Испаѓа дека не смееш да имаш мислење кое не е поддржано од партија или од банда.

Испаѓа дека ако не можеш да се справиш со мојот став или ако имаш што да криеш, најдобро е да потплатиш луѓе, да се заканиш со тепање и да ја смениш темата, па да ме наречеш олигарх, кодош, арамија, манипулатор, популист, србоман, педер, ороспија...

Јас се ставив на располагање колку што времето ми дозволува и сакам да отворам четири теми: да придонесам културата да биде натпартиска, да се помогне во културата да има подобро менаџирање, да се изнајде вистинскиот баланс меѓу врвна и масовна култура и да се стимулира космополитска уметност која, во најдобар случај, ќе влече корени од оваа традиција. Во Советот има врвни интелектуалци, и добро е што некој ги прашува за мислење. Јас дури предложив и дополнителни луѓе за во Советот, но моето мислење беше одбиено. Мислам дека ако овој совет чесно и вредно работи, може многу да придонесе.

■ **Имаше многу муабети и околу снимањето на спотот за Македонија на Си-Ен-Ен. Многу пари потрошени, а не се знае ефектот. Како ги објаснувате ваквите рекламни кампањи на владите од светот?**

- За муабети има време оној што не работи. За жал, јас не го одредувам ефектот од кампањите; јас режирам филмови и реклами. Реклама за канал како Си-Ен-Ен подразбира одредени високи стандарди, и затоа обично чини многу. Не можете да се тркате на Формула 1 со фиќо. Верувам дека има поповикани луѓе што проценуваат каков ќе биде ефектот. Веројатно постојат испитувања за ефектот, и веројатно се покажало дека тој е опиплив на долги патеки. Факт е дека скоро секоја земја која сака да го развива туризмот, мора систематски да вложува во реклама, и тоа го прават безбројни земји - од Тајланд до Перу, од Ирска до Индија, од Азербејџан до Грција. Не се белки сите тие луѓе? Само, за да има ефект, рекламата мора да се врти доволно често и на вистински места, и мора да биде поддржана од добра инфраструктура, од патишта, информации, добро угостителство, евтини летови, координирани туроператори...

■ **Се прашувате ли некогаш дали има смисла да се работи овде со толку многу душмани?**

- Големо е искушението да се работи во странство, а тука да се доаѓа само на мезе, ама, напротив, штом тие пис луѓе се потресуваат, знам дека правам нешто добро.

■ **Како човек што нема заслуги колку вашите да успее да истера нешто докрај во Македонија?**

- Е, јака му душа.

Марија Зафировска
Фото: О. Теофиловски

ИНТЕРВЈУ МИЛЧО МАНЧЕВСКИ, РЕЖИСЕР

Интегритетот се брани со мадиња



Како жртва се чувствува само оној што не знае ништо за животот. Оние другите, возрасните, се справуваат со ситуацијата

Белки луѓето сфаќаат дека нема голема цицка што вечно ќе ги штити, во замена за сервилност

Режисерот Милчо Манчевски заокружува еден особено продуктивен период: го заврши својот четврти филм "Мајки", спотовите "Македонија вечна" освојија неколку светски награди, а на 16 јуни во Музејот на современа уметност во Скопје се отвора неговата изложба на фотографии "Пет капки сон". Авторот, чие дело е признато за светска класика и кое на многу начини ја етаблира Македонија на светската мапа, за "Вест" зборува за уметничкиот интегритет, интелектуалците, за урбаното и етикетите.

- Велиш дека одамна не си работел нешто со толку радост и мерак како изложбата "Пет капки сон". Каква е разликата меѓу оваа и твојата претходна изложба "Улица"?

- Па сега повеќе ги уживам работите во животот, а и оваа изложба, исто така. "Пет капки сон" е покомплексна и повесела. Сликите не стојат самостојно, ами секоја фотографија е само дел од композиција. Секоја композиција е составена од пет фотографии кои се, на некој начин (обично формален, а не содржински), поврзани. Така се создава богата слика, и формално и содржински. И во "Улица", ама и сега, во "Пет капки сон" многу повеќе ме интересира скриената визуелност која во еден момент експлодира од секојдневјето, од прозаичното. Во композициве од по пет слики (кои се гледаат само заедно, а не како одвоени слики), се занимавам со прегратката и со ѓрвењето на формата и на содржината. Правење слики е многу попријатно од правење филмови, затоа што се работи со помалку луѓе, помалку техника, помалку пари. Тука можеш да бидеш и поапстрактен, а уметноста постои во оној процеп меѓу апстрактното и конкретното. Составувањето на изложбава и на книгата која оди со неа, а почнав да ги спремам пред 11 години, беше преубаво искуство и поради несебичниот ангажман на МСУ и на Зоран Петровски, кој вгради во изложбава креативни идеи и многу пожртвувана работа.

- Во едно интервју од 1993 велиш дека ѝ припаѓаш на меѓународната урбана култура чија максима е "странец сум во секое село, дома сум во секој град". Интересна е оваа максима за твојот поглед на Македонија. Во твоите филмови ти ги откри руралните пејзажи на

земјава, и можеби беа толку импресивни оти ги си гледал со око на странец. Дали, во тој контекст, повеќето од нас сме странци во сопствената земја?

- Странци сме и во сопствената кожа, а камоли во сопствената земја. Збунети сме, не́ раководат страв и базични инстинкти, наместо знаење и радост. Сакам градови. Градот има што да ми понуди како интелектуален живот и како социјална слобода, а и јас нему. Убава е таа концентрација на интелектуална и креативна активност, толку многу умови и работа на едно место. Толку визуелно богатство, сé што гледаш околу тебе е создадено од човечка рака, подарок за заедницата. Убава е и можноста да бидеш анонимен, а опкружен со луѓе. На планина сакам да одам на гости. Еден ден кога ќе бидам повеќе во допир со природата, а помалку со општеството, можеби ќе имам повеќе да ѝ дадам на планината, па ќе одам да живеам на планина. Засега, Њујорк ми е тамам.

- Индустрискиот дух, чија одлика е манипулацијата и калкулацијата, го завладеа практично секој сегмент од творештвото во светот, без оглед дали станува збор за корпоративна контрола или за контрола на филмски студија или фондови и слично. Како уметникот денес да си го одбрани интегритетот на своето дело?

- Со мадиња. Интегритетот се брани со мадиња. И со дело, уметничко и човечко, со отвореност, со доблест, а најмногу со жртва: со откажување од комфор, од пари, слава и од титули. Загадувањето на човечкиот дух, што го прават корпорациите и државните бирократии, е полошо и од загадувањето на човековата средина, полошо дури и од тага и од сиромаштија, затоа што води кон тупост, себичност и тивко умирање. Те учи да се потпираш врз манипулација која те отчовечува и која нема крај. За мене борбата против корпорациите и државните бирократи е како борба против поробувач од учебниците. Св. Ѓорѓи против корпорациите. Во Америка, после кризата која ја предизвика дерегулацијата на Реган и сеопштото лакомо однесување на луѓето и, особено, на корпорациите, се појави многу незадоволство поради финансиските проблеми. Ова е најголема криза од Големата депресија наваму. Многу луѓе останаа без работа (невработеност над 10 отсто), а должината на невработеноста е досега невидена. Милиони ги загубија пензиите и куќите.

Постои голема лутина кон состојбата и кон олигархијата, и добар дел од политичарите што се на власт губат во прелиминарните и вонредни избори лани и годинава. Ама таа лутина кон постојниот финансиски, а со тоа и општествен систем, не́ доведе до суштинско преиспитување на вистинските причини за ова дереџе во Америка. Лутината е канализира кон други луѓе, а ретко кон суштината на она како постапува системот, или кон сопствената лакомост и кон социопатското однесување на корпорациите. Републиканците одлично ја канализираат лутината на обичниот човек. Интересно е што Обама, кој дојде на власт како симбол на промени, настапува воздржано и релативно конзервативно, и со тоа донекаде штити статус кво. Тоа и не е изненадување, ако убаво ја погледнете неговата платформа или изјави во кампањата, ќе видите дека надежта оти тој ќе донесе посуштински промени била во главата на неговите следбеници, а не толку во неговите зборови и постапки.



Фотографија од новата изложба "Пет капки сон" на Манчевски

А корпорациите кај нас, бељата кај нас е што сите се шлапкаме во таков невиден конформизам каде што е тешко дури и да објасниш дека постои можност да имаш став (јасен и отворен став, а не сеирџиски муабет, маскиран под сервилност), зад кој стоиш и по цена на конфликт со посилните корпорации или институции. А овие наши т.н. корпорации, кои се ситни и трапави, безначајни не само по богатството ами и по инвентивност или способност, баш ич не заостануваат по самобендисаност зад своите светски братучетки, како тие да ја измислиле пазарната економија, како да се Мастерс оф д јунверз од Волстрит. Најпрво ги купуваат начинот на однесување и самобеднисаноста, ама не и ефикасноста или посветеноста.

- Дали баш таа борба за уметнички интегритет е суштината на она што се вика ангажирана уметност денес?

- Ангажираната уметност е како порнографија, те дразни, ама нема смелост да се впушти. Секоја добра уметност е, сама по себе, ангажирана, оти е против статус кво и против човечка глупост.

- Последниве две години јавниот збор во Македонија се одликува со еден сé повалкан говор на омраза. Дали е тоа одраз на негативната себеперцепција на народот тука, или тоа само така се артикулира во медиумите, и како такво се проектира врз народот?

- На секое враќање од Њујорк, а веќе 30 години патувам напред - назад, сакал - нејќел правам ресет и ребут на сликата за Македонија во главата, ја гледам со освежени очи (и со порозови очила). За жал, последниве години гледам лошотија како никогаш порано, особено по медиумите. Лошотијата не е баш некој нов пронајдок во Македонија, не е ништо ново кај нас да се кодоши братот кај валијата или од пенџере да се фрла ѓубре (особено во туѓ двор). Ама сега ги снемува стегите на некакво какво-такво воспитување, особено во јавното однесување. Суета ги проголта новинарите и газдите на медиумите, па од гранапчиња држат говори пред оние наседнати на гајби со пивце, а мислат дека прават медиумски империи. Испадна дека поради суета, неукост и ниска цена, медиумите лесно се откажуваат од тоа да бидат совест на системот, па се пуштаат во тепачка, како оние пеливанки што се борат во кал по бикини.

И Америка ги има хистеријата, лагите и лошотијата на "Фокс њуз" и Сара Пејлин и "Ти парти" движењето, и таму има измалтретиран и изманипулиран народ, ама во таа заедница се создава и контратежа со квалитет и мера, како еден "Њујорк тајмс" или "Пи-Би-Ес". За жал, разумната контратежа кај нас е кревка и тивка.

- Дали се осети како жртва во медиумскиот напад, по првиот спот од циклусот "Македонија вечна"?

- Како жртва се чувствува само оној што не знае ништо за животот. Оние другите, возрасните, се справуваат со ситуацијата. Жртва можеш да бидеш ако дозволиш да бидеш жртва. Или ако ти годи да се доживуваш како жртва, затоа што така мислиш дека одговорноста ти е помала. Што народ ќе бевме, само да се лелекало. Спотовите ја постигнаа својата позитивна цел, помогнаа за ова парче земја да се зборува позитивно (еден од ретките моменти од "Пред дождот" наваму), и да почне макотрпен про-



Испадна дека поради суета, неукост и ниска цена, медиумите лесно се откажуваат од тоа да бидат совест на системот, па се пуштаат во тепачка, како оние пеливанки што се борат во кал по бикини

чиси во апсолутна анонимност?

- Поубаво вака, на раат. Тивко, со прекрасни луѓе. И одлични професионалци. Јас поубаво искуство во продукција досега апсолутно не сум имал. И како резултат, ама особено како процес. На уметничкото дело не му треба џумбуш. Циркус им треба на холивудските проекти (благонаклоно, ама несоодветно наречени филмови), кои постојат благодарение на публицитетот, а не благодарение на креативен набој.

Во моите четири долгометражни филмови досега (тука не ги сметам кратките форми, спотови и слично во Њујорк) европски и американски компании и држави имаат вложено околу 14 милиони евра. Голем дел од тие странски пари се потрошија во Македонија, за филмски работници, глумци, локации, за превоз, градба, хотели, транспорт, храна, за телефони, итн., итн.. Ова е повеќе не само од она што како копродукција го имаат внесено во Македонија сите наши филмови заедно досега, или целата наша култура досега, туку е повеќе и од целокупните странски инвестиции во некои наши индустриски гранки од 1945 до денес. Мене ми е примарно да се направи вредно уметничко дело, ама како нуспродукт добро е и да ѝ се помогне на локалната економија, и да се исшколува локален кадар. Десетици и десетици филмски работници се школуваа на овие големи меѓународни продукции. Можеа многу повеќе, во Македонија донесов да работат врвни професионалци и оскаровци - Бери Екројд, Дариус Конџи, Дејвид Манс, Марио Микисанти, Фабио Чанкети, Ник Гастер, Жаклина Стојчевска, а, за жал, од филмските студенти на ФДУ скоро никој не дојде да гледа и да учи.

Кога јас бев студент или почетник, ќе платев со суво злато да гледам и да учам од некој голем професионалец како луѓево, а камоли некој да ми ги донесеше во забита Македонија да ги гледам на дело. Додуша, за жал, моите искуства и со постарите филмски работници се слични. Многумина од нашите филмски менаџери се за никаде: не само несцес на привлекување странски туристи. А, патем, и помогнаа во создавање на убаво чувство за себеси, нешто што очајно ни фали. А, да, и освоија повеќе меѓународни награди во своја конкуренција од сите други спотови и реклами снимени во Македонија од 1903 наваму - заедно.

Многумина немаат чувство за колективно добро, па една ваква убава идеја како што е туристичката промоција на Македонија, ја користат за валкани политички пресметки. Има цела класа политички оперативци и квазиинтелектуални амеби кои не можат да поднесат што веќе не ги играат, па затоа сега претаат и пискаат како мачиња фрлени во огин. А има и завидливци. Да сум на нивно место, можеби и јас ќе бев завидлив.

- Зошто новиот филм "Мајки" (со претходен наслов "Како бебе") го снимаше ре-

способност, ами и криминално однесување. Некои наши продуценти ги фативме со рачето во туѓ џеб, па беа отпуштени и тужени.

- Прашање е дали воопшто Македонија во овие 60-ина години имала интелектуална сила која била спремна, од името на јавниот интерес, не само да биде коректив на власта туку и да одолева на политички притисок?

- Од авион се гледа дека одговорот е не. Прашањето е дали импотентна интелигенција е логичен одраз на една сеопшта култура на сервилност или е во прашање тоа дека во овие 60-ина години оние политичари што се разликувале од своите колеги по тоа што сметале дека знаат нешто латиница, се прогласувале за интелектуалци и си играле академии, институти, универзитети и колумнисти.

- Пред две години во "Дневник" имаше колумна насловена "За грчката уцена - Не е во прашање името на државата, туку на народот", која ја заврши со следниве зборови: "Имаме избор меѓу: (1) менување на името на државата, народот и јазикот, и (2) прием во ЕУ. За жал, сé друго се многу зборови, кои на крај пак нé враќаат на истиов избор. За што ќе се одлучиме?" Што мислиш, дали по 20 години преговори со Грција, македонската јавност навистина знае кој е нашиот избор во овој спор?

- Изгледа дека македонската јавност дури сега полека си признава какви се вистинскиот избор (и вистинската мотивација не само на грчките политичари туку и на евроатлантските бирократи), и од таму оние реакции на граѓаните во анкетите. Како што викаат, можеш сите луѓе да ги лажеш некое време или можеш некои луѓе да ги лажеш цело време, ама не можеш сите луѓе да ги лажеш цело време. Небаре полека оваа заедница ја вади главата од песокот. Белки луѓето сфаќаат дека нема голема цицка што вечно ќе ги штити, во замена за сервилност. Инаку, кога веќе зборуваме за името, мислам дека доста е занимавање со името по цел ден, треба да се засукаат ракави, да се работи. Има многу поважни работи.

- Неодамна на Јутјуб се појави твое интервју од пред неколку години, во кое авторката сега те претставува: "Милчо Манчевски како етноцентричен патриот или, пак, космополитски универзалец". Се препознаваш ли во овие етикети?

- Како и секоја етикета, содржат доза на навреда. Цел возрасен живот поминав по свет, работам и живеам со луѓе од секаде. Моите пријатели имаат на десетина различни мајчини јазици. Во моите екипи секогаш има луѓе од петнаесетина држави, филмовите се финансирани од разни земји, имам студенти од - досега -шеесетина држави од сите континенти. Моите филмови се гледаат и се изучуваат во повеќе држави отколку тие што би ме нарекле етноцентричен умеат и да набројат.

Ме интересира критериум и квалитет на светско ниво, она што човештвото го нуди како интелектуална и естетска наследство и она што ти можеш да му го понудиш. Денес, и онака за граници зборуваат само оние на кои умот им е во 19 век. Арно ама, сето тоа не значи дека сакам да се откажам од своето достоинство. Базично човечко право е како ќе се нарекува. Не гледам зошто да бидам навредуван. Доколку кај нас би немало дилема околу тоа дека се исплати да се понижуваш во замена за пари, доколку би немало луѓе што ја прифаќаат и промовираат таа опција без докрај да објаснат како тоа понижување ќе доведе до подобар живот, тогаш и би имало многу, многу помалку притисок од надворешни политичари да прифатиме понижување. Се сведуваат работите на себепочитување. А ако себеси не се почитуваш, не ги почитуваш ни другите, колку и да си сервилен.

- Со "Сенки" творечки, но и човечки, ти, конечно, се врати дома. Што очекуваш од Македонија?

- Како беше она од Џон Кенеди? Не прашувај што може твојата татковина да стори за тебе, прашувај што можеш ти да сториш за твојата татковина. Не очекувам апсолутно ништо. И поради тоа ми е многу лесно. И убаво.

Марина Костова

Фото: О. Теофиловски

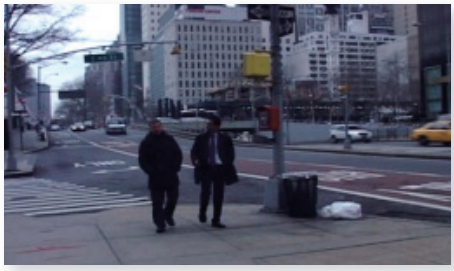
Не припаѓам на ниту една банда



Интервју со Милчо Манчевски, режисер, амбасадор на културата, хроничар *Човекоѿ кој со „Пред дождоѿ“ ја сѿави Македонија на филмскоѿо небо,* деновиве често патува. Македонскиот амбасадор на културата по неколку месеци не е во базата во Њујорк: предава на филмски школи, учествува во жирија на фестивали, отвора изложби на фотографии. Вели не мирува, иако подолго време го нема во македонската јавност. Последните две години беше зафатен и со последниот негов филм, „Мајки“. Само со него, зад себе има 30-тина фестивали, од Берлин до Торонто, од Сао Паоло до Истанбул. Имаше и изложба на фотографии, „Пет капки сон“, и во Амстердам, и во неговиот Њујорк, и во Софија. Вонредно предава на филмската школа ВГИК во Москва. Како гледа на „Пред дождот“ од речиси 20годишна перспектива?

„Кога тргна на поход по светот, играше во 50 земји, во редовна дистрибуција во кина, на телевизија. Се печатеа рецензии на филмот и покрај нив имаше мапа на Европа, со заокружено каде е Македонија на пример во Јапонија како се изговара зборот. Тоа е факт што не можеме да го избегнеме, дали ни се допаѓа или не“, се присеќава Манчевски.

За филмските искуства со и за Македонија, резигнирано констатира: „И покрај успесите на филмовите што ги работам, јас во Македонија останав аутсајдер. И среќен сум поради тоа, затоа што не се чувствувам дел од никаков културен естаблишмент. Не припаѓам на ниту една банда. Денеска ми е исто толку тешко да најдам финансии за мојот следен филм колку што ми беше тешко пред 30 години, кога дојдов тазе дипломиран од САД и кога на клоци ме избркаа од Македонија“.



Самото снимање за него е истражување. Вели моите филмови се од Македонија, а не за Македонија. Тоа се филмови за луѓе, а луѓето се секаде исти, било каде во светот.

За меѓународните предизвици пред кои е исправена Македонија денес, Манчевски со коментар: „Не е лесно да си мал, при тоа и сиромашен и мораш да бидеш многу мудар, вреден, паметен, чесен и кон себе и кон сите луѓе во мала земја, за во тие меѓународни предизвици да не го јадеш стапот. Треба многу чесен, сплотен и заеднички ангажман, за Македонија да постигне нешто во тој меѓународен ангажан, за животот во самата земја да стане поубав“.

> И среќен сум поради тоа, затоа што не се чувствувам дел од никаков културен естаблишмент.
>
> *Милчо Манчевски*

Го завршил новото сценарио за филм и размислува каде ќе го реализира, најверојатно во Берлин. Подготвува и нова изложба на фотографии, по патеките на претходните „Улици“ и „Пет капки сон“.

















ВИДЕО: Пукајте бе, пукајте, вие сте наши деца

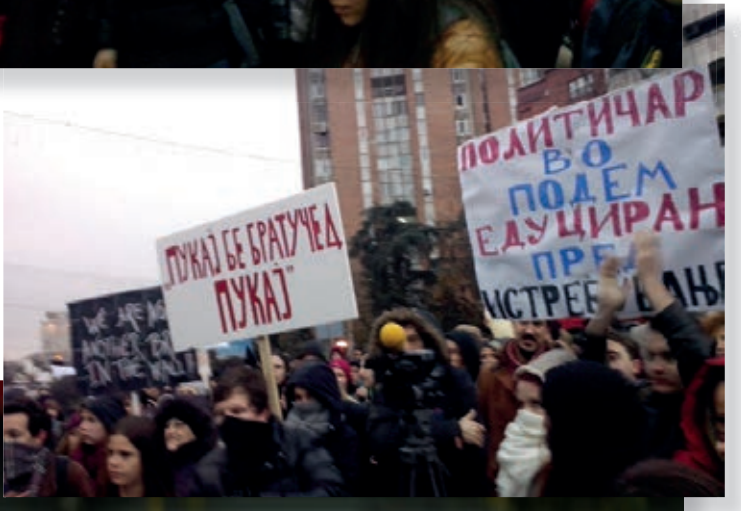


Вие сте наши деца, следниот пат ќе не пукнат и ќе не поколат! Сега ќе сѝ одиме, во нас има љубов. Вие сте напрекрасни деца, ни зборува мемите на полицајците кои стоеа пред влезната врата на МРТ.

Тие по препорака и им порачувал-Ве плашам да не чукате, а не да бидете против нас, вие сте


СТУДЕНТИ, ЌЕ РЕФОРМИРАМ
СТУДЕНТИ!
РЕФОРМИРАЈ БЕ БРАТУЧЕД
РЕФОРМИРАЈ

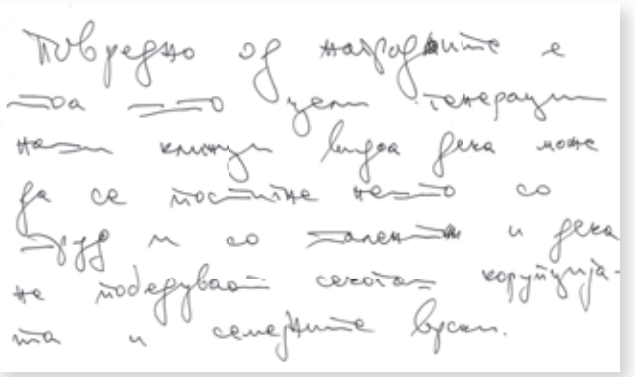

„ПУКАЈ БЕ БРАТУЧЕД ПУКАЈ"


„ПУКАЈ БЕ БРАТУЧЕД ПУКАЈ"
ПОЛИТИЧАР
ВО
ПОДЕМ


„ПУКАЈ БЕ БРАТУЧЕД ПУКАЈ"


НЕЗАВИСНАТА МИСЛА
НИКОГАШ НЕ
УМИРА.





Абе обични смртници, по Милчо ли ќе плукате? Уште 100 животи нема да постигнете колку тој во еден.Пред Дождот е важен за Македонија речиси колку едно Илинденско Востание. Милчо е Бог за вас ... а не сум слушнал до сега дека обични смртници можат да му судат на Бог.
about an hour ago · Like · 1

Беше Милчо Манчевски у канцеларија преска, се утепав од мижурканье као Ристановски, ни за статист у маглава не ме викна.
Collapse
1
Favorite
5:21 AM - 13 Jan 2014 - Details

Gordosta na majka makedonija milco mancevski
Like · Reply · 3 March at 16:12

Ti ...nikogash poveke nema da snimish film vo makedonija
Like · Reply · 3 March at 20:14

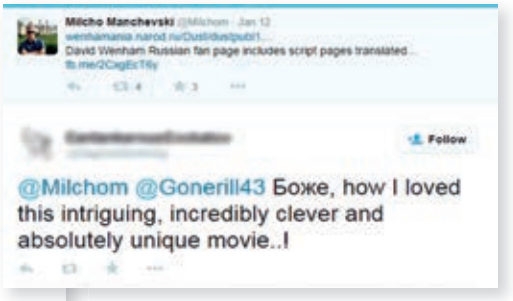
Sto i da ti napisam mi zvuci besmisleno, po ova so go procitav! Fascinantno! Imam cuvstvo deka sum go doprela neboto, no i pretcuvstvo deka doprva ce mozam da trcam niz nego! Ti si navistina retkost! Te molam, so sakas prai, baraj carinja, kazi mi so mozam jas da storam za da ti pomognam, da ti olesnam,... posle seto ova i zaradi se sto doprva ti e podareno da go imas, da go napravis, da go zivees, ednostavno, nemas pravo da se menuvas! Covece, se edno kako ti zvuci, so seta pocit za tvojata skromnost i blagorodnost, no ti ne si ist kako site nas, nitu kako nas ovde nitu kako niv tamu,... ma kakov Bergman, Polanski, ili Shakespeare... do toa derezde se "izvadeni od konduri" so ne znaat ni so kogo ni so so da te sporedat,... svetskata filmska kritika i intelektualna javnost ti priznava deka si edinstven, vonseriski, bez konkurencija,...ti napisale i se potpisale! Edvaj cekam da razberam kakvi ce bidat reakciite do i po 30-ti.

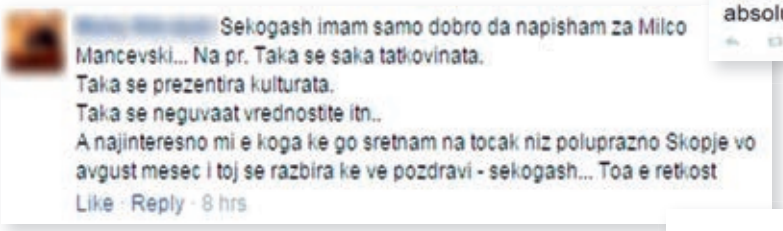
Od dnoto na dusata ti blagodaram i ti cestitam!

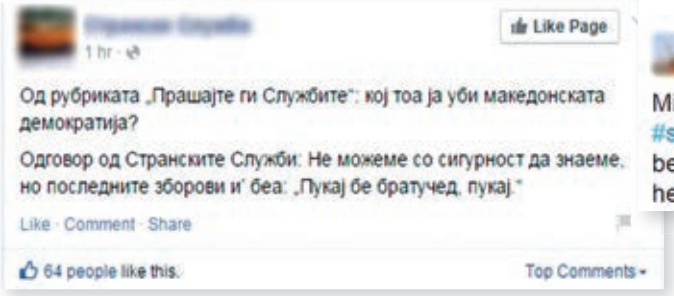
Od srce,

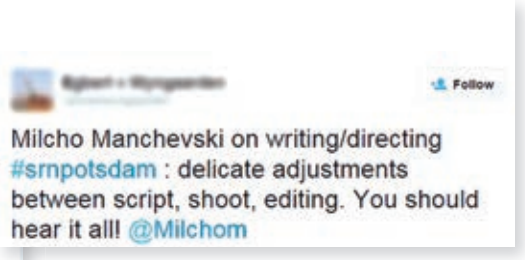
Драг Милчо,Те видов пред извесно време во чаршија,во ла кања,иако сакав да ти пријдам и да те поздравам,односно испоштувам!не го сторив тоа! Јас пораснав со твојот филм... Те поздравувам иако сакав да ти дадам до знаење дека со Пред Дождот,па делумно и со Прашина...имаше големо влијание на мојот живот!!!-ама некој работи не може да се кажат нели!...поздрав

> milcho da li se mozda
> po nekad resite na susret sa ovbozavateljkom?
> i ne mislim na studentkinju filma kojoj ste vi ono sto zeli da bude kad poraste,
> mislim na onu kojoj ste vi apsolutni must have dok oseca kako raste,
> know what i mean?
> molim vas,
> looking > > >

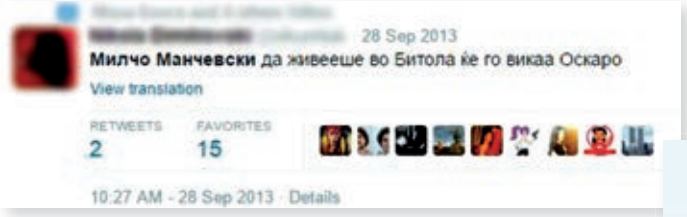








Milco cestitki za cetvrtok. Jas sum maratonec trcav na maraton na Hvar i vecerta pred maratonot mislam deka te sretnav i sakav da te pozdravam, ama bidejki sum sramezliv dodeka sobrav hrabrost ti mi se izgubi. A bas imav moznost da te zapoznaam, zdravje vo druga prilika. Ti si eden od onie poradi koi sum gord sto sum Makedonec Pozdrav.







Short forms




12'-5"











ARRESTED DEVELOPMENT: SPEECH PURSUES A DIALOGUE WITH GOD IN "TENNESSEE."

SP 12 / STEFFI GEFÄLLT DAS SOCIAL MEDIA UNLIMITED
SP 12 / STEFFI LIKES THIS SOCIAL MEDIA UNLIMITED

DIGITAL DEMENTIA
Switzerland / 2012 / 3:00 min
Animation / dir, script, dop Oliver Christiansen, Verena Pfister / prod Olivier Christiansen



In der bunten Stadt ist nichts normal aber etwas haben sie alle gemeinsam: Sie benutzen ein Smartphone und dessen Apps
Nothing is normal in this city, but everybody has one thing in common: they use smartphones and their apps.
Contact: Oliver Christiansen
junimond@gmx.ch

SIGHT
Israel / 2012 / 8:00 min / Short Fiction
dir Daniel Laza, Eran May-Raz



Google Glass ist jetzt, Sight ist morgen. Was, wenn wir jeden Aspekt unseres Lebens einer App anvertrauen?
Today, Google Glass. Tomorrow, Sight. What happens when every aspect of our lives has an app?
Contact: Daniel Laza
dunio21@gmail.com

THURSDAY
USA / 2013 / 1:30 min / Short Fiction
dir Milcho Manchevski



Wenn man mit dem Handy in die ganze Welt schauen kann, verliert man schnell aus dem Blick was direkt vor einem geschieht.
When a phone is window to all the world, it's easy to lose sight of what's happening right in front of you.
Contact: Milcho Manchevski
milcho.manchevski@gmail.com#

MÉMORABLE MOI
REMEMBER ME
Canada / 2013 / 14:30
Fiction / dir, prod, scrip
Asselin / dop André Tur
Sauvé



Du denkst an mich,
Mathieu hat dieser
Auswirkungen als
soziale Netzwerke
einzige Lösung zu
You think of me the
Mathieu, social netw
the only solution.
Contact: Celine Courtoi
Les Productions Jean-Fr
celine@cinelonde.com

97%
Netherlands / 2013 / B
Fiction / dir Ben Brand
Vereecken / cast Hana



Wenn man das Find
Liebe einer App übe
Suche schnell zur Ja
When you try to fi
phone app, the searc
into a hunt!

Alle Filme werden in der Origi
All films will be screened in t

69 TENNESSEE
Arrested Development
1992

SHOT ABOUT 25 MILES FROM THEIR HOME base of Atlanta, Arrested Development's 1992 video for "Tennessee" seems light years away from the down-your-throat, cop-killing rap aesthetic frequently purveyed on MTV. The low-budget clip was cut by Macedonian director Milcho, who echoes, with stark monotones, the realism of Depression-era photographers. His fresh, unjaded perspective clearly evokes the people (played by band members, their pals and locals who stumbled upon the shoot) and feel of the backwoods South. "They wanted to do half of the video in a ghetto," says Milcho. "But I convinced them not to." The song, penned by the band's frontman, Speech, is about a spiritual dream dialogue with God and a return to roots, not in Africa, but rural black America. "We found two houses that were perfect for the job," says Milcho. "Dirt floors, complete poverty. The funny thing was that there were old white folks living in both of them. I guess poverty cuts across racial lines." — D.I.

Darko Lesoski via Angelika Apsis

Aj сега почнете со „наш Милчо" и „ Македонија во трка за Оскар" па да почне да ми се враќа... НАПРЕД МИЛЧО! ТИ ЗАСЛУЖУВАШ ОСКАР - НЕ МАКЕДОНИЈА!

FUTURE RELOADED

Mostra Venezia: 'Future Reloaded', 70 registi per 70 corti che omaggiano il festival (2)

(Adnkronos/Cinematografo.it) - Il macedone Milcho Manchevski, invece, prende spunto da un video che fece il giro della rete qualche tempo fa (una donna cinese investita da un camion e rimasta a terra tra l'indifferenza dei numerosi passanti), per soffermarsi sulle derive che potrebbero condurci ad ignorare quello che accade sotto i nostri occhi pur indignandoci vedendo frammenti di immagini provenienti da chissa' dove.

Emblematico, tra gli altri, il corto di Edgar Reitz, che alla Mostra porta fuori concorso 'Die andere Heimat - Chronik einer Sehnsucht': la sala di un cinema si svuota, un uomo rimane solo, in lacrime, al termine della proiezione. Esce, e per strada ritrova i 'compagni di visione', gia' intenti a maneggiare telefoni e tablet, pronti ad altre fruizioni. Fuori e' un esplosione di immagini, colorate, sovrapposte, veloci: l'uomo entra in un locale, si avvicina al bancone, il barista sfoglia il proprio tablet. E l'uomo, prendendo il proprio smartphone, decide di appuntare sul blocco note il ricordo della serata: 'Sono stato al cinema. Ho pianto', citazione dai diari di Franz Kafka.

Non manca, naturalmente, il contributo dei registi italiani: il presidente di giuria Bernardo Bertolucci ha realizzato 'Scarpette rosse', citando l'immo
pero' i suoi piedi e le ruote della carrozzell
Guido Lombardi con 'Senza fine' rende or
mia cara, me ne infischio").(segue)

Home | Cinema | History | 70 Directors for Venice 70

CINEMA

70 Directors for Venice 70
Istituto Luce Documentaries
ASAC Documents

70 Directors for V

70 directors who made t



ABBAS KIAROSTAMI - (Iran),
Films presented in Venice:
1972 – *Nan va koutcheh* (*The Brea*
Documentario e Cortometraggio (
Read more >>



KIM KI-DUK - (South Korea),
Films presented in Venice:
2000 – *Seom* (*The Isle*) – In Compe
Read more >>



YORGOS LANTHIMOS - (Greece),
Films presented in Venice:
2010 – *Attenberg* – In Competition
2011 – *Alpeis* – In Competition (scr
Read more >>



PABLO LARRAÍN - (Chile),
Films presented in Venice:
2010 – *Post Mortem* – In Competiti
Read more >>



TOBIAS LINDHOLM - (Denmark),
Films presented in Venice:
2012 – *Kapringem* (*A Hijacking*) – Orizzonti section (screenplay, director)



GUIDO LOMBARDI - (Italy),
Films presented in Venice:
2010 – *Vomero Travel* – Giornate degli Autori section (screenplay, director)
Read more >>



JAZMÍN LÓPEZ - (Argentina),
Films presented in Venice:
2012 – *Leones* – Orizzonti section (screenplay, director)
Read more >>



MILCHO MANCHEVSKI - (Macedonia),
Films presented in Venice:
1994 – *Before the Rain* – In Competition (screenplay, director)
Read more >>

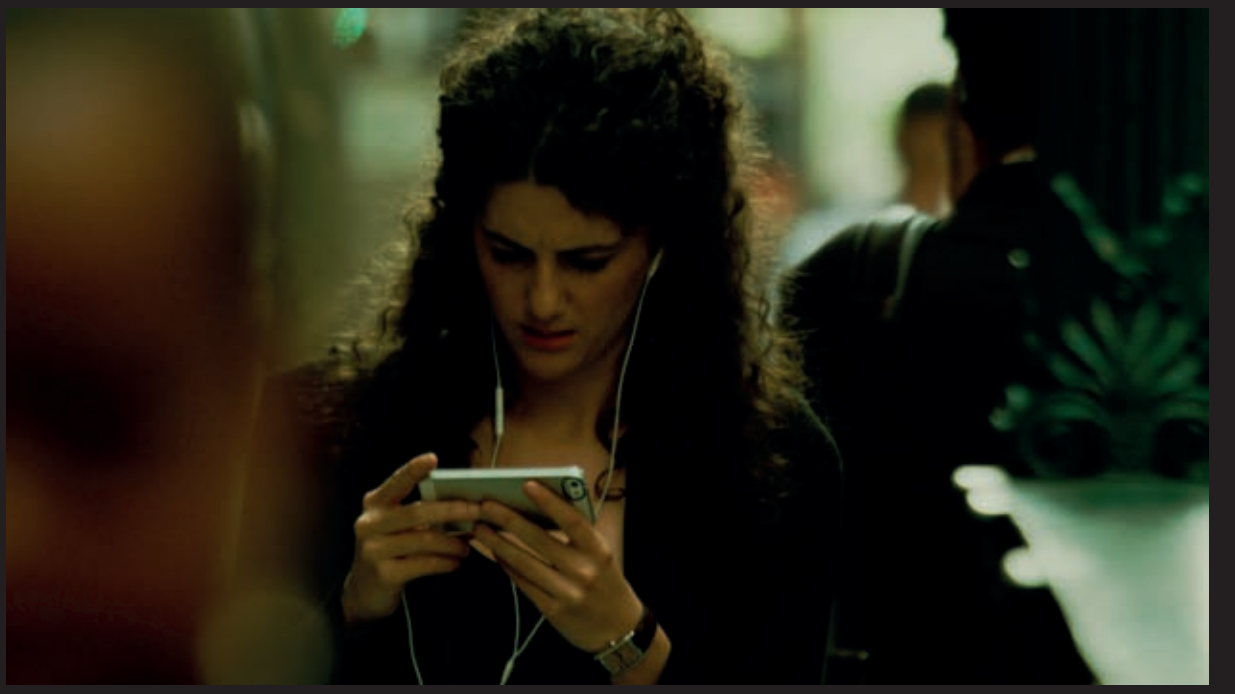
Brandon's movie memory

DEEPER INTO MOVIES

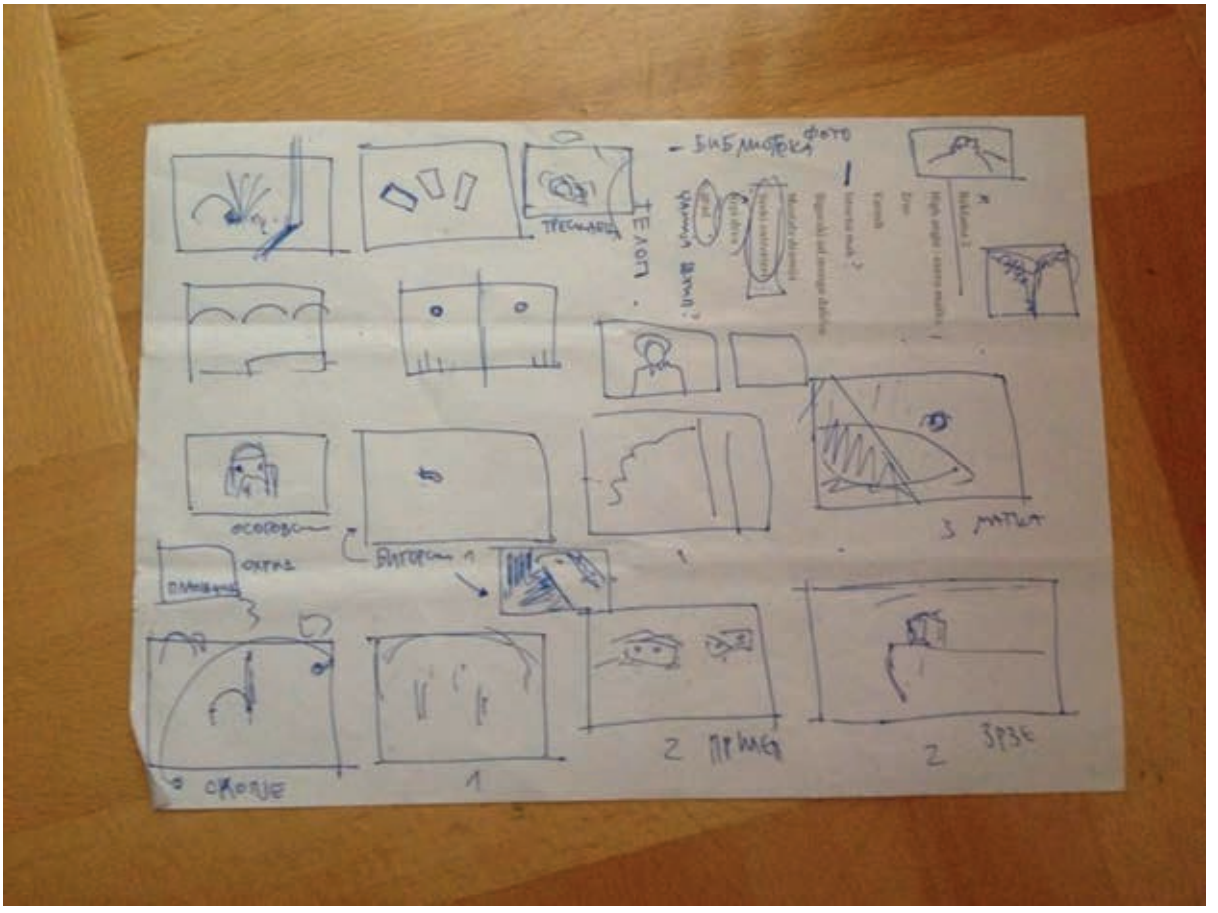
Venezia 70 Future Reloaded (2013), part 1

Milcho Manchevski – *Thursday*

Ironic piece about people engrossed in their portable devices – one girl watches a video about people on the street failing to notice some tragedy, ponders the video while walking right past another tragedy everyone is failing to notice.







MACEDONIA TIMELESS
TELECINE NOTES:

1. OVERALL: Warm feel, golden, hot, stuffy
2. Crushed blacks
3. Time-lapse shot: strong sunset, purple sky
4. Night scenes (beginning and end): city, cool

Why We Travel



SIGN IN TO RECOMMEND | SIGN IN TO E-MAIL | SHARE

ON A FILM SHOOT, KONJSKO, MACEDONIA, OCT. 20, 2008 Will Rosenthal, 52, a Brooklyn social worker, photographs the actress Ana Lukic on the set of a commercial along the edge of Lake Prespa. "I'm a social worker, but in a previous life I was a filmmaker. My undergraduate degree was in film. I was in Macedonia watching an old friend of mine from film school shoot a commercial promoting travel to Macedonia. So they were shooting different locations around the country, and I just tagged long to all these beautiful places. It reminded me of maybe what Italy was like in the '50s, where it's underdeveloped but has this fascinating culture. It seems like every major civilization has marched through there and conquered it at one time or another, from the Romans to the Byzantines to the Ottomans, the Nazis, the Communists. They've all left their mark. It's much more intriguing than Western Europe. It's the Balkans, you know? It's rich, and it's complicated, and it has this real rugged beauty to it. It's in flux, so that's interesting to see. It hasn't achieved some end state of developed stasis."

As told to Austin Considine

Photo: Marko Georgiev for The New York Times









1. Da li film mora da ima priču?
2. Da li film mora da ima sliku?
3. Da li film mora da bude eksponiran?
4. Da li film mora da bude prikazan?
5. Da li film mora da sadrži traku?
6. Da li film mora da postoji da bi bio film?



Соња Абаџиева

Концептуални практики во ликовните наративи на Милчо Манчевски

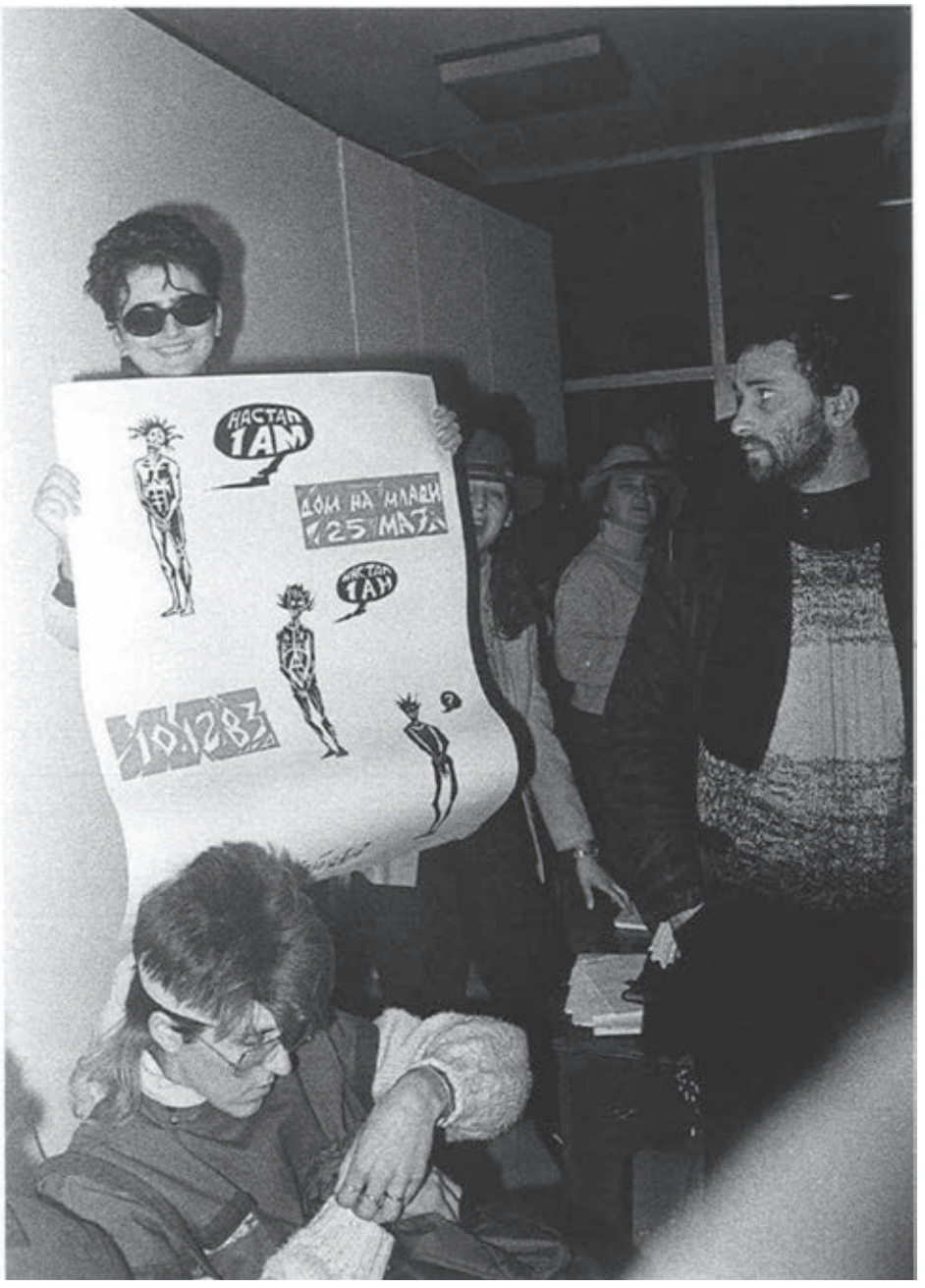
„Човекот е неспособен нешто да уништи, а да не постави нешто друго на местото на она што го уништил. Иако дадаизмот имал волја и барање да се разори секоја уметничка форма која била предмет на некоја догма, тој во исто време ја исполнувал потребата да се изрази себеси" - Рибмон Десењ (Ribemont-Dessaignes).

"Сликарството не смее да биде исклучиво ретинално или визуелно, тоа мора да има некоја врска со сиватa материја, со нашиот нагон на разбирање... Затоа почнав да играм шах. Најдов некои заеднички точки меѓу шахот и сликарството. Всушност, кога играте шах, тоа е како да правите план за нешто, или изработувате некој вид механизам според кој добивате или губите. Тоа е игра"-Марсел Дишан (Marcel Duchamp).[1]

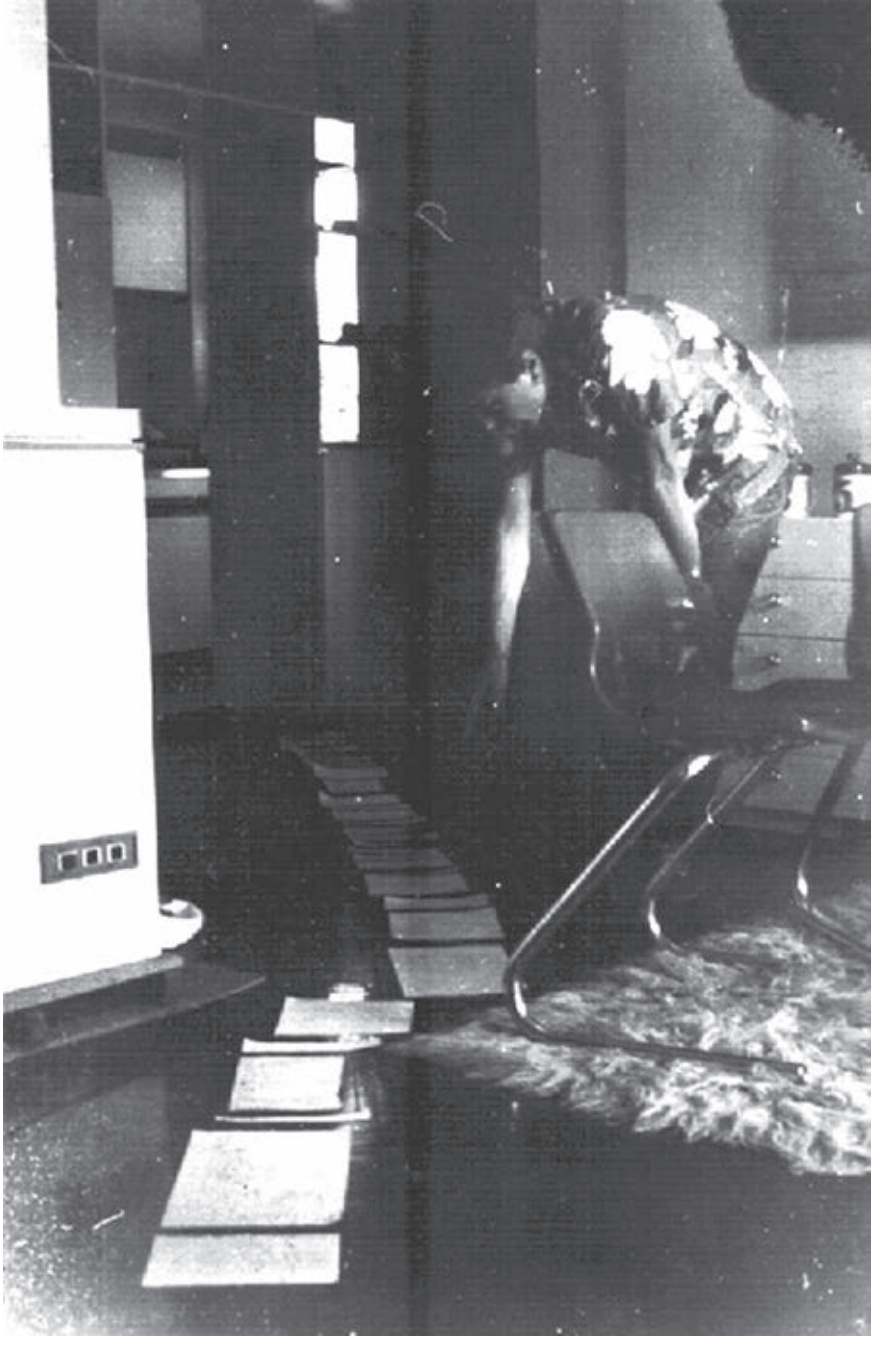
Тоа што за маестро Дишан беше шахот, за Милчо Манчевски е ликовната уметност. Последнава влезе во играта на филмот. Првите афинитети на Милчо Манчевски се во директна конекција со ликовните уметности, претпоставувам дека токму затоа на почетокот студира на Катедрата за историја на уметноста и археологијата при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" во Скопје. Највпечатливите настани во овие години ги поврзувам со неговата децидна определба за алтернативните модели во визуелните уметности, наспроти многумина протагонисти (сликари, скулптори, графичари...) од осумдесеттите години на минатиот век, кои создаваат во сферите на класичните медиуми и изразности.

Ако ја бараме релацијата на неговото свежо исчитување на ликовната уметност во Македонија во споменатиот период, истражувањето ќе нè одвлече во 1953 година, кога по благата релаксација на комунистичкиот систем, се формира групата „Денес" (1953/54) и нејзиниот *Манифест,* со виден исчекор од познатата уметничка емпирија. Нејзините членови (архитекти, скулптори, графичари, сликари) се застапуваат, пред сè, на теориски план, за слободна флуктуација на дисциплините и внесуваат прва размисла во Македонија за интермедијалноста. Перципирана од денешен ракурс, таа грчевита решеност да се победи идеолошката догма на времето изгледа како величествено отворање нови ориентации на уметничките изразности, а дејствувањето во групи, сè почесто, станува манир на голем број алтернативни активности. Другите претходници на Манчевски на ова

1 Zoran Gavric, *Izbor tekstova,* Muzej savremene umetnosti, Белград, 1984, стр. 43. Разговор од 1956 година на Марсел Дишан со Џејмс Џонсон Свини (James Johnson Sweeney).



Перформанс на Групата 1 АМ, Скопје, 10.12.1983



Монтажата на *Духот на мајка ми*



Отворање на изложбата *Пеш кайки сон* во галеријата Солјанка во Москва



поле се перформансите (во затворен и отворен простор) на сликарите Драгољуб Бежан и Милош Коџоман (1972/73), урбаните и акциите на планина на тандемот Симон Шемов и Никола Фидановски (1973/1985 во Скопје, Прилеп, на планините Кораб, Дешат и сл.) и инсталациите и објектите со ефемерни материјали на архитектот Симон Узуновски, изведени (1975-1978) во Домот на младите „25 Мај" во Скопје (денешен Младински културен центар).

Кај Милчо Манчевски се случува поексплицитно отцепување од видовите на гореспоменатите нови практики (перформанси и/или инсталации): неговите дејствувања се базираат, пред сè, врз концептите претходно обмислувани и реализирани во текстуална форма (шапирографирани формулари, покани, програми, прашалници), со мошне прецизни програмски назначувања на содржината и модалитетите на изведбите. Во нив царува зборот, буквата, бројката[2]. Редукцијата на настапите на Групата *1AM,* формирана од Милчо Манчевски, на фрагменти од јазикот, текстот, книгата, филмот, фотографијата, звукот, телото на перформерот, (раз)говорот..., претставува декларација на естетиката ослободена од материјалното: предметите, експонатите или уметничките дела како физичка реалност. Овде има простор да се споменат првите интерфејс решенија при прикажувањето на дел од експерименталните филмови (*Жица* и *Патеки на славата*, кои ги работел како студент во Карбондејл, САД, и кои се состоеле само од еден кадар, во траење од 2-3 минути)[3]. Со аналитичко истражување на одредени феномени, припитомено со нехиерархиското поставување на набројените „материјали" за конструкција на делата, со голиот факт на постојаното повторување на различни елементи од програмата и претворање на пиктуралната во вербална илузија, дејствувањето на Манчевски го доведувам во поблиска онтолошка врска со дадаистичките дискурси на Марсел Дишан и Франсис Пикабија, од почетокот на векот, односно со концептуалистите од седумдесеттите: Вито Акончи, Џон Балдесари, Сол Луит, Даниел Биран, Јозеф Косут, со социјалната пластика на Јозеф Бојс и други.[4]

Прва инсталација на Манчевски е *Духот на мајка ми* (1983), поставена во приватен стан во Скопје, во присуство на уметничката Искра Димитрова. Листовите хартија аранжирани на подот во дневната просторија, всушност, се зародоци, никулци на неговите размислувања, концепции и нивни нотирања на хартија - материјали што подоцна влегуваат во контекст на книгата *Духот на мајка ми*. Книгата, издадена 2000 година од издавачката куќа „Три", де факто

2 Види: Sol LeWitt, Bo: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback New York, 1972, p. 174-5 :"Illogical jugements lead to new experience"; "All ideas need not be made physical"; "If words are used, and they perceed from ideas about art, then they are art and not literature, numbers are not mathematics"; "All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art".

3 Филмот *Жица* се состоел само од еден кадар: влегување низ врата, качување по скали, доаѓање до мансарда со многу бавно движење, појавување на сенка од гајтанот кој ја спојува камерата со батеријата. Оттука доаѓа и името на филмот *Жица*.

4 Види: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, opus.cit., p. IX.): "Duchamp rejected the myth of the precious and stylish objet d'art, a commodity for the benefit of museums and status seekers. His interest turned from tradition of painting to the challenge of invention... All art after Duchamp is conceptual in nature because art only exist conceptually".



Манчевски и Течинг Шеј, Бруклин, 10 септември, 2014

ја содржи „концептуалната" граѓа од авторовите дејствувања во осумдесеттите години. Во книгата се користи современиот визуелен диверзитет: стрип, видео, спотови, реклами... - хетерогеност што, не само што не сака да го избегне разногласието, туку напротив, го нагласува[5]. Во овој микс се случуваат освежувачките процеси во неговата естетика[6]. Ги „злоупотребува цинизмот и иронијата" и е во близина на дадаистите, надреалистите и кубистите. Како Дишан, така и Манчевски „не се стремел кон 'превреднување на сите вредности', што за него би било тавтолошки чин, туку се обидел да го продлабочи картезијанскиот сомнеж, и понатаму, да го објасни секое трагање по супстанциелна цел како априори осудено на неуспех, и оттука беспричинско"[7].

„Тоа е", според Манчевски, „и начин да продолжиш креативно да чепкаш по она што го правиш, инаку стануваш споменик што оди"[8]. Во досетките и духовитостите на некои негови размислувања, отпечатени во книгата *Духот на мајка ми*, станува збор, како и во неговите филмови, за изместувања (fine disregards), кои за него се „креативна игра… Важно е досетката да биде интегрално и конесквентно изведена. Малку игра предизвикува многу работа"[9]. Друга значајна особеност на интегралниот концепт, како во споменатата книга, така и во неговите хепенинзи и перформанси, е поврзаноста со минимализмот, еден редукциски манир или лаконичен дискурс: „Јас го сакам минимализмот... Ме интересира да биде ставен во контекст, да биде еден екстрем од нешто поголемо. Да можеш да кажеш: во една рака минимално, а во исто време многу богато"[10]. Во истото интервју авторот споменува дека кога имал 15 години бил опседнат со хаику, танка и книги за зен-будизмот, коишто тогаш не ги разбирал, „дури се обидувал да пишува и некои хаику песни", восхитувајќи им се на дисцилината и минимализмот на исказот.

„Духот на мајка ми" е книга - објект, или artist's book, исполнета со емоции, еден вавилонски исказ, галиматијас од македонски, српски, англиски јазици. Самата книга е концептуално дело, бриколаж/ асамблаж на слики од стрипови, блур фотографии со нерепрезентирачки содржини, апстрактни предели, куси/лаконски искази, концептуалистичка поезија, мини - приказни, своевидни форми на хаику поезија, раскажување сонови, авториферентцијални белешки/ интимни исповеди, љубов кон МТВ, цитати од книги или ТВ, pense'es („The object of war is not simply to kill, but to convince the survivors to submit"), апсурдни констатации: „Во таа религија постојат две секти. Според едната нема Господ, додека според другата нема Господ". Се чувствува некоја тага во фонот, некоја рана што трае: „Кога си анемичен ни комарците не те касаат/и мајка ти не е тука…" или „Некои чудни вкусови/на соби/ме обземаат/и ме влечат назад/ во детството/на огромни предмети". Или страв: „Кој страв/е/толку/голем/да исполни/цел/стан?" или „Понекогаш додека чукам на машина, ноќе во празен стан, свртен со грбот кон вратата, имам чувство дека има некој зад мене. Баш како сега". Има и осамени еротски крикови, носталгија: „Никој веќе не е млад", болка и хумор: „Ја сам другачији од осталих/Ја не подносим бол/ Мене бол боли", смрт - смртта на мајката на пријателот Маркус, лажниот погреб на Josef Honys (*Mystification Event*, а потоа и неговото самоубиство).

Во книгата е објавен и *Концептуалистичкиот манифест*. Илустрациите се главно стриповски јунаци, фотографии со блур ефекти.

Во групата *1 AM,* Милчо Манчевски (во почетокот со партиципација на филозофот Бранислав Саркањац) во улога на главен идеен промотор, организира мултимедијални активности во Домот на младите „25 Мај" во Скопје (1983 и 1984) со тенденциозно нагласување на колективниот пристап во процесот на создавање. Хепенинзите, перформансите со телесната уметност, изработката на објекти, проекциите на слајдови, музичките изведби и разговори детално се образложуваат, како

5 Види и: Josef Kosuth, *Art After Philosophy,* Studio International, October 1969, p. 10. Во самата книга има само текст. Во изданието на книгата за „Три" има илустрации кои Манчевски ги подготвува со дизајнерот Матијас Хајпел, и во кои се мутираат панели од стар стрип.

6 Види: Милчо Манчевски: На жив зајак му го објаснувавме перформансот на Јозеф Бојс, *Големото стакло,* Скопје, 2002, бр. 14/15, стр. 72.

7 Види: Zoran Gavric, *Marcel Duchamp*, Muzej savremene umetosti, Белград, стр. 6

8 Види: *Големото стакло*, цитирано дело, стр. 73

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*



На ден 10. декември 1984, понеделник, со почеток во 20,15 ч. во просториите на Галеријата при Домот на младите „25. мај", во Скопје

Членовите на групата 1 АМ к'е изведат настан

Ќе ни биде особено мило ако Вие и Вашето цењето семејство присуствуваше на нашата мала свеченост, која по тој повод ќе се одржи на гореспоменатото место

Дом на младите „25. мај"
Кеј „Димитар Влахов" б.б. — Скопје

Група 1 АМ
ул. 348 бр. 6-Б — Скопје

On the 10th of December, 1984, Monday, beginning at 8:15 PM,

in the space of Gallery of the Youth Home "25th of May", in Skopje

The members of the group 1 AM will perform a presentation

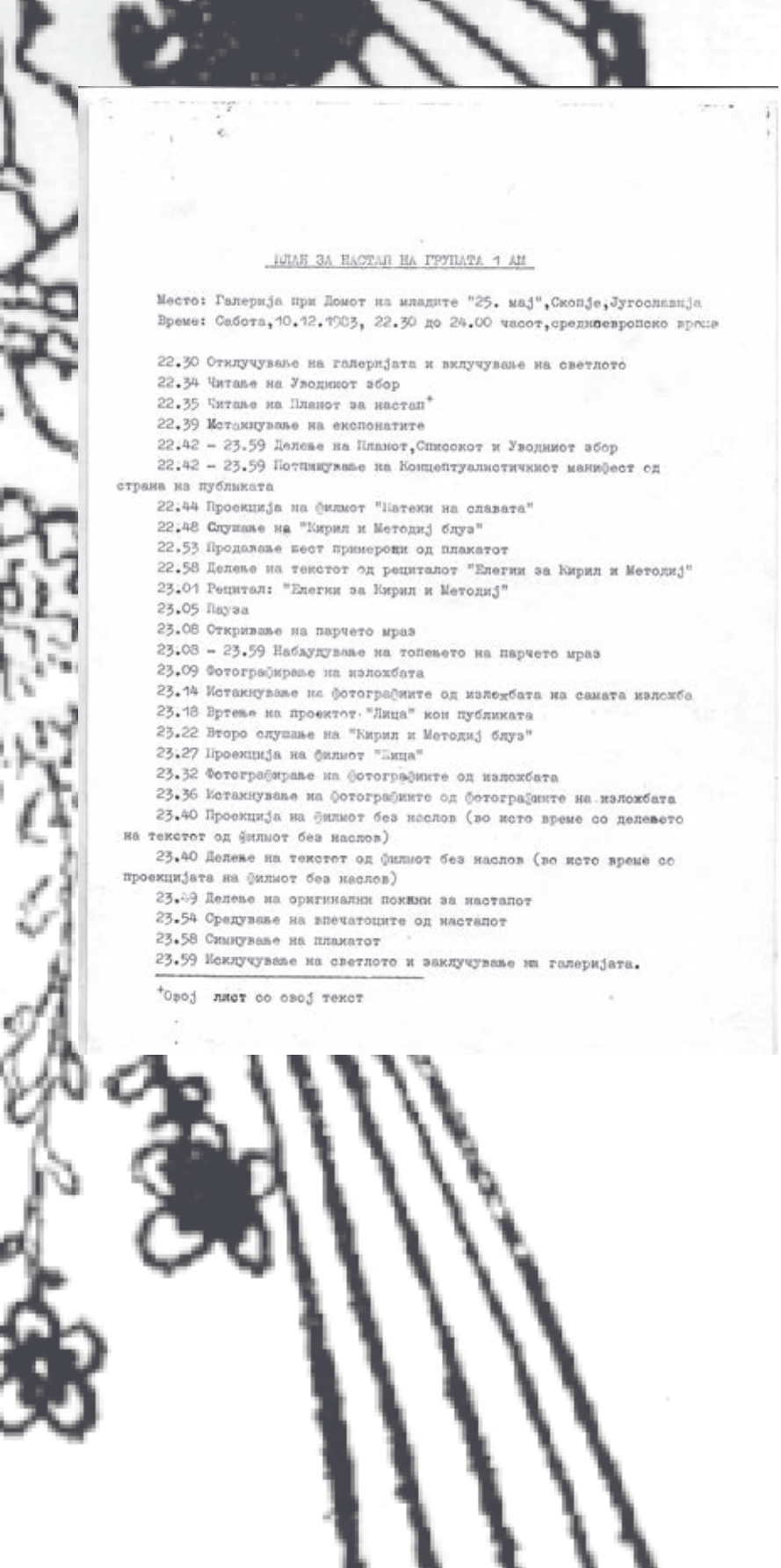
We would consider it a great honor if you and your honored family should attend our humble celebration, which on that occasion will be held at the space granted as described below

Youth Home "25th of May", in Skopje

Kej "Dimitar Vlahov" B.B. – Skopje

Group 1 AM

ul. 348 br. 6-b – Skopje



ПЛАН ЗА НАСТАП НА ГРУПАТА 1 АМ

Место: Галерија при Домот на младите "25. мај",Скопје,Југославија
Време: Сабота,10.12.1983, 22.30 до 24.00 часот,средноевропско време

22.30 Отклучување на галеријата и вклучување на светлото
22.34 Читање на Уводниот збор
22.35 Читање на Планот за настап+
22.39 Истакнување на експонатите
22.42 - 23.59 Делење на Планот,Списокот и Уводниот збор
22.42 - 23.59 Потпишување на Концептуалистичкиот манифест од страна на публиката
22.44 Проекција на филмот "Патеки на славата"
22.48 Слушање на "Кирил и Методиј блуз"
22.53 Продавање шест примероци од плакатот
22.58 Делење на текстот од рециталот "Елегии за Кирил и Методиј"
23.01 Рецитал: "Елегии за Кирил и Методиј"
23.05 Пауза
23.08 Откривање на парчето мраз
23.08 - 23.59 Набудување на топењето на парчето мраз
23.09 Фотографирање на изложбата
23.14 Истакнување на фотографиите од изложбата на самата изложба
23.18 Вртење на проектот "Лица" кон публиката
23.22 Второ слушање на "Кирил и Методиј блуз"
23.27 Проекција на филмот "Жица"
23.32 Фотографирање на фотографиите од изложбата
23.36 Истакнување на фотографиите од фотографиите на изложбата
23.40 Проекција на филмот без наслов (во исто време со делењето на текстот од филмот без наслов)
23.40 Делење на текстот од филмот без наслов (во исто време со проекцијата на филмот без наслов)
23.49 Делење на оригинални покани за настапот
23.54 Средување на впечатоците од настапот
23.58 Симнување на плакатот
23.59 Исклучување на светлото и заклучување на галеријата.

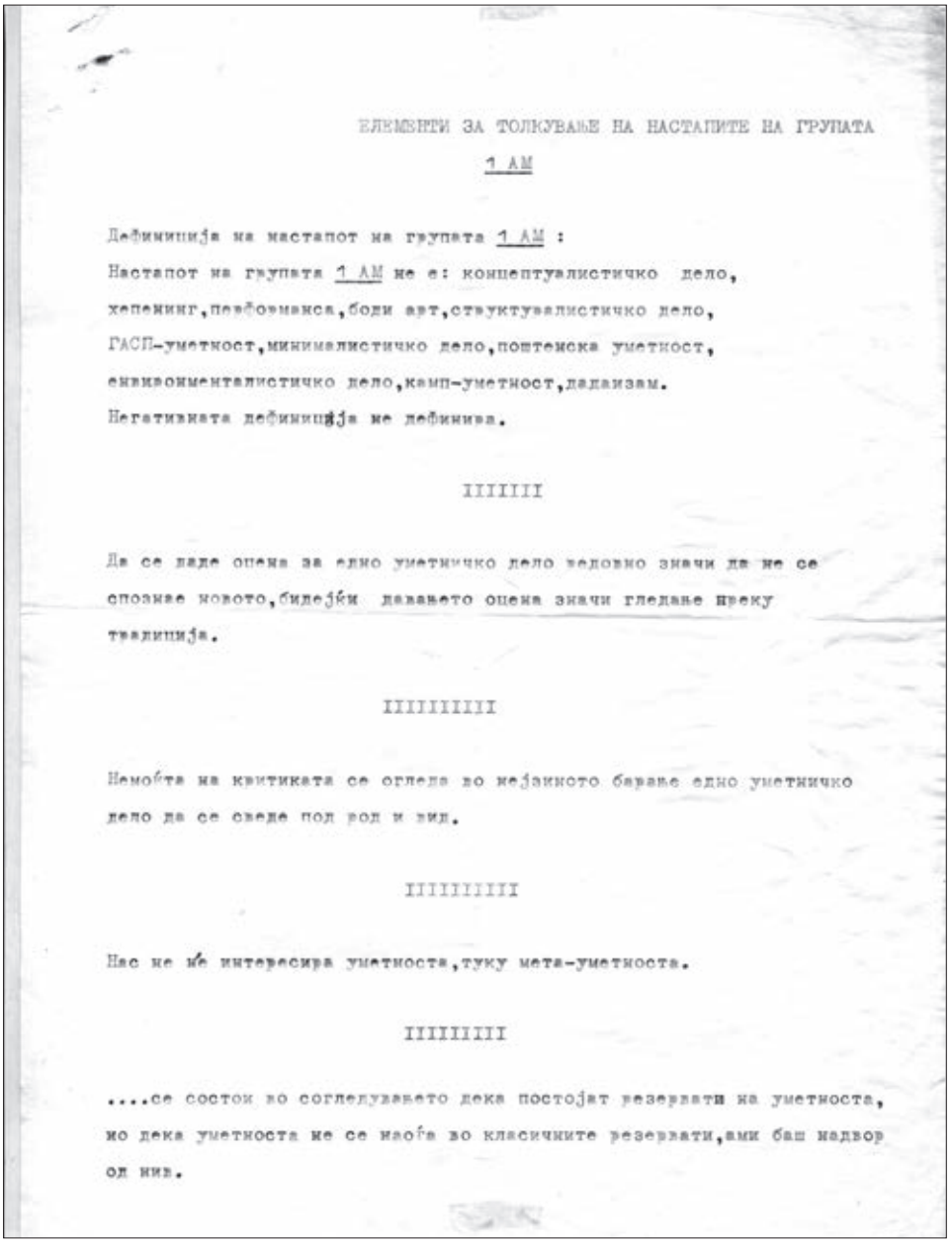
+Овој лист со овој текст

GROUP 1 AM PLAN OF PERFORMANCE

Place: Gallery at the Youth Home "The 25th of May", Skopje, Yugoslavia
Time: Saturday, the 10th of December, 1983,

10:30 PM to 00:00 AM, Central European Time
10:30 PM Unlocking the gallery and turning on the lights
10:34 PM Reading the Introduction
10:35 PM Reading the Plan of performance+
10:39 PM Displaying the exhibits
10:42 – 11:59 PM Distribution of the Plan, List and Introduction
10:42 – 11:59 PM The audience signs the Conceptualist Manifesto
10:44 PM Screening of the film *Paths of Glory*
10:48 PM Listening to *Cyril and Methodius Blues*
10:53 PM Selling six copies of the poster
10:58 PM Distributing the text of the recital *Elegies for Cyril and Methodius*
11:01 PM Recital: *Elegies for Cyril and Methodius*
11:05 PM Break
11:08 PM Uncovering the piece of ice
11:08 PM – 11:59 PM Observing as the piece of ice melts
11:09 PM Photographing the exhibition
11:14 PM Displaying the photographs of the exhibition at the exhibition itself
11:18 PM Turning the project *Faces* towards the audience
11:22 PM Second listening of *Cyril and Methodius Blues*
11:27 PM Screening of the film *Wire*
11:32 PM Photographing the photographs of the exhibition
11:36 PM Exhibiting the photographs of the photographs of the exhibition
11:40 PM Screening of the untitled film (at the same time as the distribution of the text of the untitled film)
11:40 PM Distribution of the text of the untitled film (at the same time as the screening of the untitled film)
11:49 PM Distribution of the original Invitations for the performance 11:54 PM Going over the impressions of the performance
11:58 PM Taking down the poster
11:59 PM Turning off the lights and locking the gallery.

+This **list** with this text



ЕЛЕМЕНТИ ЗА ТОЛКУВАЊЕ НА НАСТАПИТЕ НА ГРУПАТА

1 АМ

Дефиниција на настапот на групата 1 АМ :
Настапот на групата 1 АМ не е: концептуалистичко дело,
хепенинг, перформанса, боди арт, структуралистичко дело,
ГАСП-уметност, минималистичко дело, поштенска уметност,
енвајронменталистичко дело, камп-уметност, дадаизам.
Негативната дефиниција не дефинира.

IIIIIII

Да се даде оцена за едно уметничко дело редовно значи да не се
спознае новото, бидејќи давањето оцена значи гледање преку
традиција.

IIIIIIIII

Немоќта на критиката се огледа во нејзиното барање едно уметничко
дело да се сведе под род и вид.

IIIIIIIII

Нас не ни интересира уметноста, туку мета-уметноста.

IIIIIIII

....се состои во согледувањето дека постојат резервати на уметноста,
но дека уметноста не се наоѓа во класичните резервати, ами баш надвор
од нив.

ELEMENTS FOR INTERPRETATION THE OF THE GROUP 1 AM PERFORMANCES

Definition of the performance by the group 1 AM:
The performance by the group 1 AM is not: a conceptualist piece, a happening, a performance piece, body art, a structuralist piece, GASP-art, a minimalistic piece, mail art, an environmental piece, camp-art, Dadaism.
A negative definition does not define.

-

To evaluate an art piece always means to fail to cognize the new, as evaluating means viewing through tradition.

-

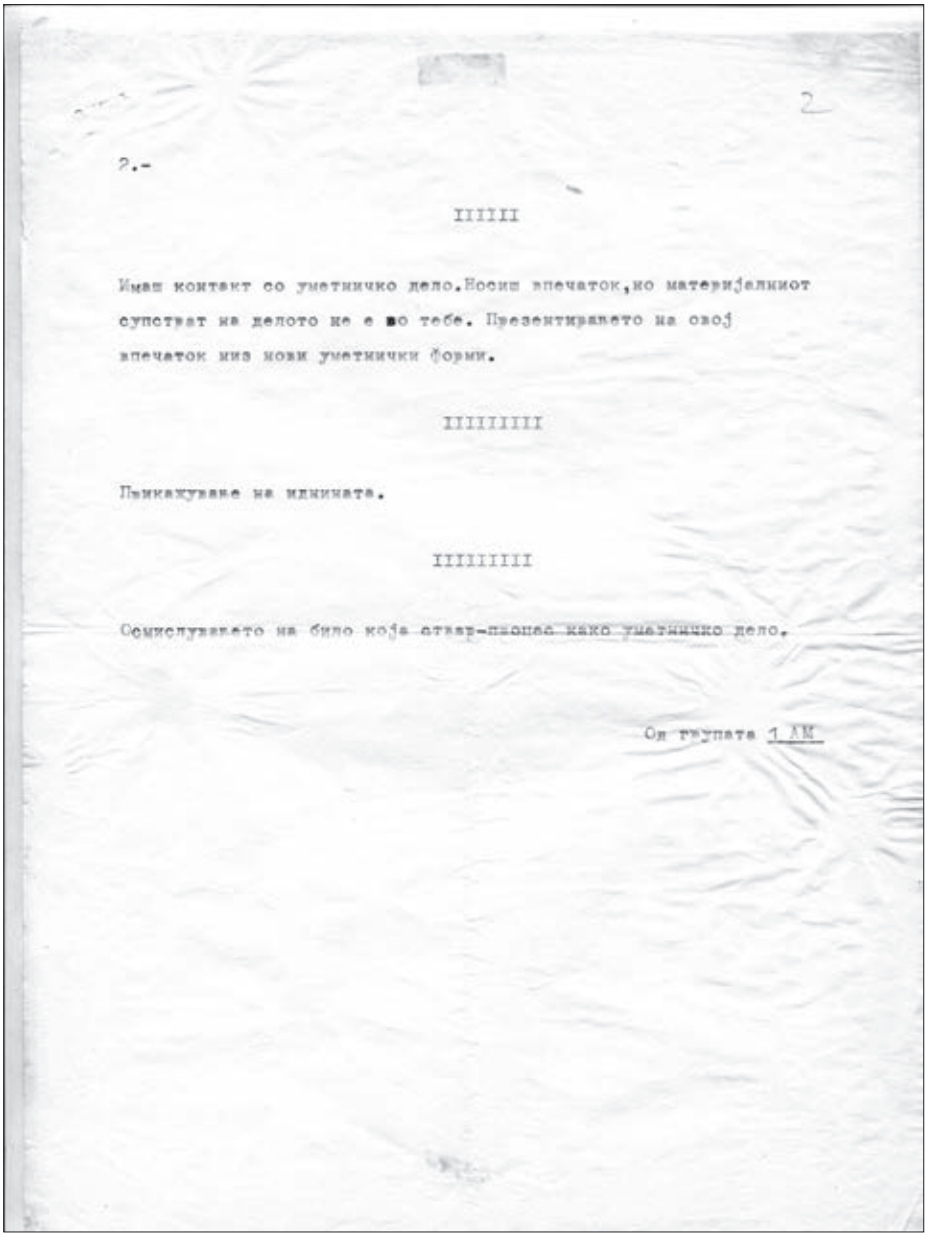
The impotence of criticism is reflected in its insistence for a work of art to be reduced to gender and type.

-

We are not interested in art, but in meta-art.

-

… consists of realizing that art reservations do exist, but also that art cannot be found on the classic reservations, but instead, exactly outside of them.



2

2.-

IIIIII

Имаш контакт со уметничко дело. Носиш впечаток, но материјалниот супстрат на делото не е во тебе. Презентирањето на овој впечаток низ нови уметнички форми.

IIIIIIIII

Размакување на идеите.

IIIIIIIII

Осмислувањето на било кој ~~отвор-процес како уметничко дело.~~

Од групата 1 АМ

You come in touch with a work of art. You come away with an impression, but the material substrate of the piece is not within you. The rendition of this impression through new art forms.

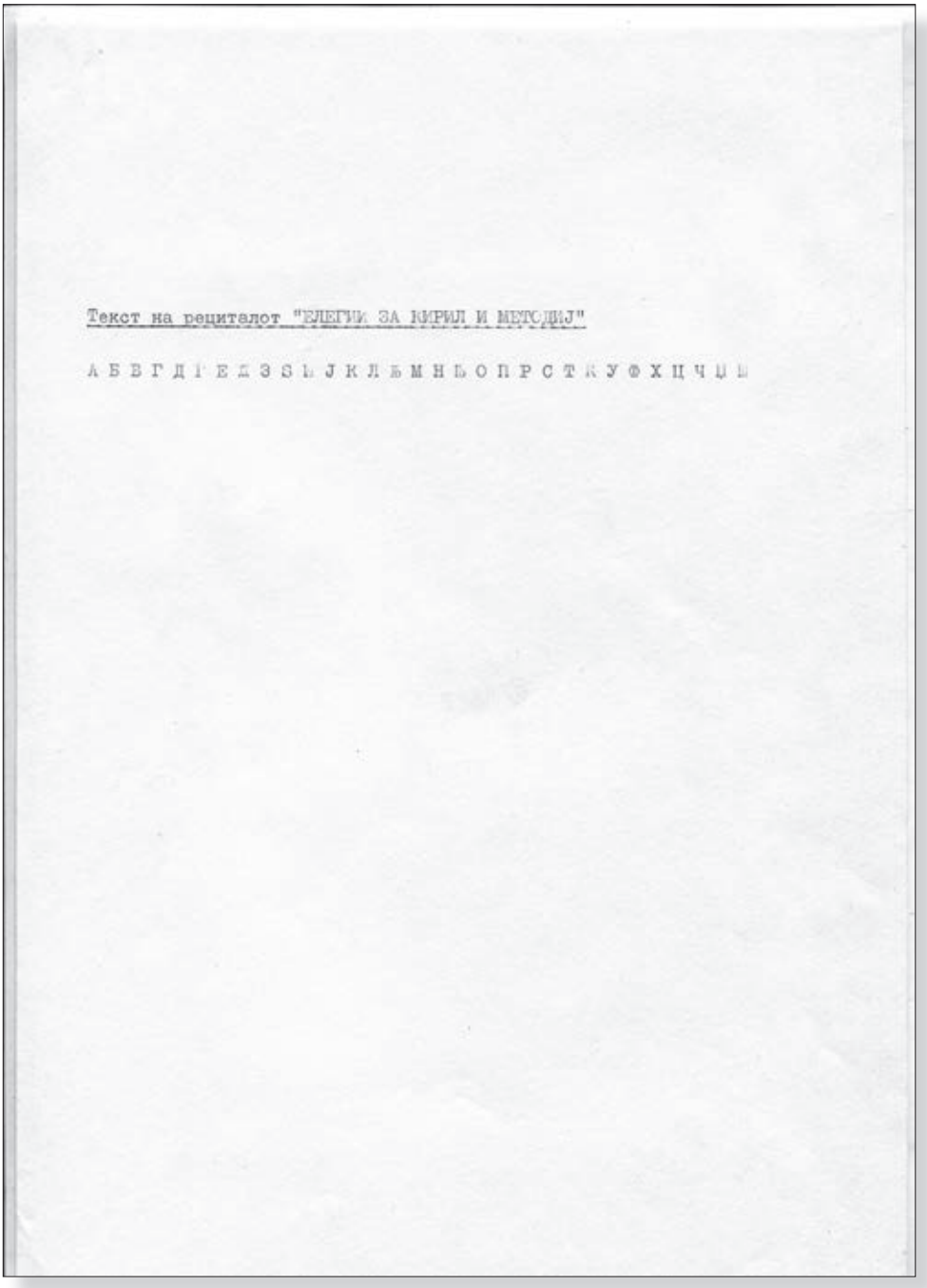
-

Showing the future.

-

Imagining of any thing-process as a work of art.

From the group 1 AM



Текст на рециталот "ЕЛЕГИИ ЗА КИРИЛ И МЕТОДИЈ"

А Б В Г Д Ѓ Е Ж З Ѕ И Ј К Л Љ М Н Њ О П Р С Т Ќ У Ф Х Ц Ч Џ Ш

Text of the recital *ELEGIES FOR CYRIL AND METHODIUS*

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

ДЕФИНИЦИЈА НА НАСТАПОТ НА ГРУПАТА 1 АМ

Настапот на групата 1 АМ не е: концептуалистичко дело, хепенинг,перформанса,боди арт,структуралистичко дело, ГАСП-уметност,минималистичко дело,поштенска уметност, енвиронменталистичко дело,камп-уметност,дадаизам.

Негативната дефиниција не дефинира.

DEFINITION OF THE PERFORMANCE OF THE GROUP 1 AM

The performance of the group 1 AM is not: conceptualist piece, happening, performance, body-art, structuralist piece, GASP-art, minimalist piece, mail art, environmentalist piece, camp-art, dadaism.

A negative definition does not define.

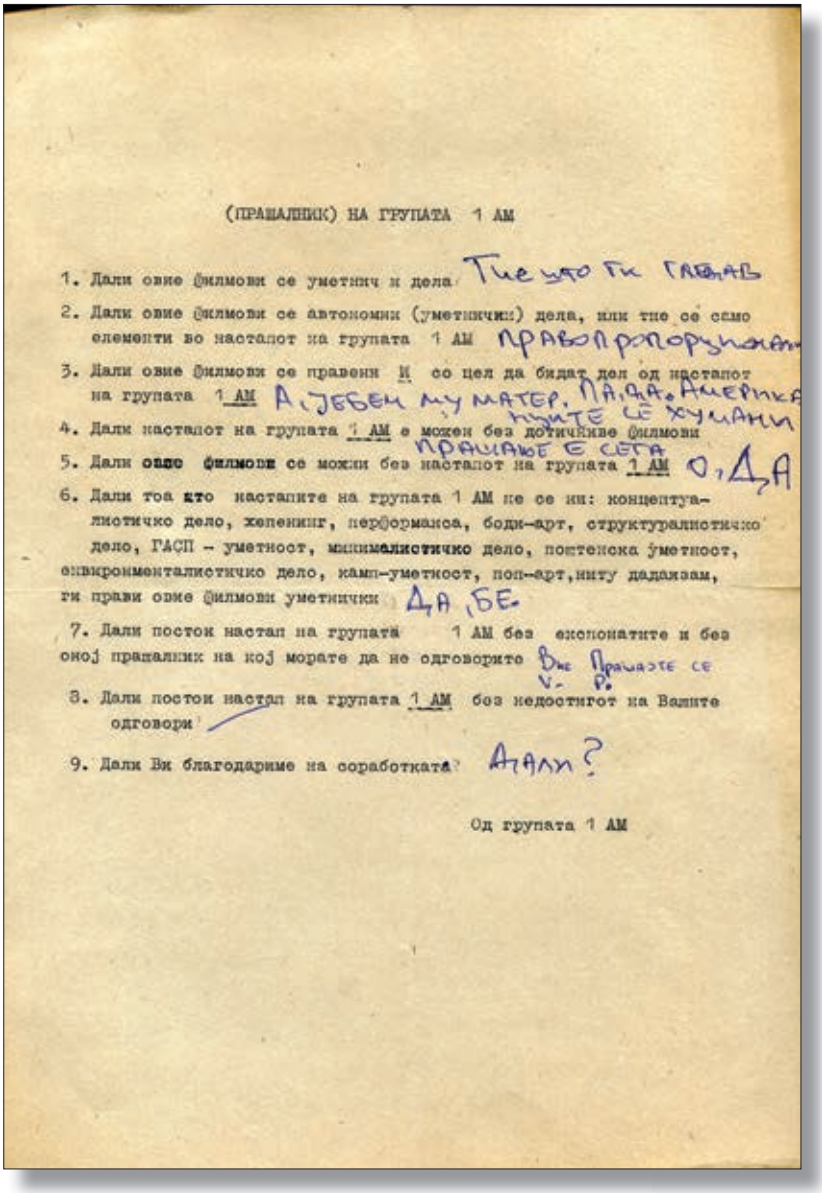
1 АМ

УВОДЕН ЗБОР

1. Дали уводниот збор треба да уведува ?
2. Разно.

INTRODUCTION

1. Does the introduction have to introduce?
2. Various.



(ПРАШАЛНИК) НА ГРУПАТА 1 АМ

1. Дали овие филмови се уметнич и дела Тие што ги гледаш
2. Дали овие филмови се автономни (уметнички) дела, или тие се само елементи во настапот на групата 1 АМ ПРАВОПРОПОРУЦНАЛ
3. Дали овие филмови се правени И со цел да бидат дел од настапот на групата 1 АМ А, ЈЕБЕН МУ МАТЕР. ПА, ДА. АМЕРИКА ЛУЃЕ СЕ ХУМАНИ
4. Дали настапот на групата 1 АМ е можен без дотичните филмови ПРАШАЊЕ Е СЕГА
5. Дали **овие филмови** се можни без настапот на групата 1 АМ О, ДА
6. Дали тоа **кто** настапите на групата 1 АМ не се ни: концептуалистичко дело, хепенинг, перформанса, боди-арт, структуралистичко дело, ГАСП – уметност, **минималистичко** дело, поштенска уметност, енвиронменталистичко дело, камп-уметност, поп-арт, ниту дадаизам, ги прави овие филмови уметнички ДА, БЕ.
7. Дали постои настан на групата 1 АМ без експонатите и без оној прашалник на кој морате да не одговорите Вие Прашајте се V. P.
8. Дали постои настан на групата 1 АМ без недостигот на Вашите одговори
9. Дали Ви благодариме на соработката? ДАЛИ?

Од групата 1 АM

(QUESTIONNAIRE) OF THE GROUP 1 AM

1. Are these films works of art?
2. Are these films autonomous works (of art), or are they just elements in the performance of the group 1 AM?
3. Was the goal of making these films to also make them a part of the performance of the group 1 AM?
4. Is the performance of the group 1 AM possible without these films?
5. Are these films possible without the performance of the group 1 AM?
6. Does the fact that the performances of the group 1 AM are neither: conceptualist pieces, happenings, performance works, body-art, structuralist pieces, GASP- art, minimalistic pieces, mail art, environmental pieces, camp-art, pop-art, nor Dada make these films artistic?
7. Does a performance by the group 1 AM without the exhibits and without that questionnaire that you shouldn't have to answer exist?
8. Does a performance by the group 1 AM exist without the lack of your answers?
9. Do we thank you for the cooperation?

From the group 1 AM

Текст на филмот без наслов

Отсекогаш сум сакал да направам оригинален филм.

По мојот прв филмски предмет на Академија снимив филм кој траеше две минути и имаше шпица од пет минути.А,и во тие две минути,половина минута или можеби цела минута идилично сликав една фабрика,а после целата таа минута што остана,плус уште две-три минути имав еден долг,статичен кадар на машина,преса. Тоа беше субјективен кадар на работникот.После,ми викаа како "не може секој да биде Енди Ворхол".Тие не сакаа ни две-три минути да го гледаат она што работникот го гледа по осум саати дневно,цел живот.Филмот се викаше "Работничката класа оди во рајот".Овие критики ме натераа да се чувствувам како да не сум оригинален.После,сакав да снимам филм кој би се викал "На убавиот,син Дунав" и во кој би се слушала само музиката од валцерот на Штраус,а сликата би била само крупен план на ебење,како кур влегува во пичка.Ама,и тоа го видов, мислам,крупниот план на ебењето во "Блу Лот" на Нелзон. Знаеш,депресивно е кога мислиш дека не си оригинален човек. Тогаш решив да направам црн филм,да земам само црн лидер и да зборувам зад него.Ми рекоа:"Ни тоа не е оригинално, и други го правеле.Дури и Годар ставал црно и зборел зад него!".Да,но ниту еднаш не било со оваа наративја.И,дури и ако било,сигурно не било со мојот глас.Толку.Точка! Еби го!

Text of the untitled film

I always wanted to make an original film, an experimental film.

In my first production course I made a film.

The film itself was about two minutes long and then I had one long take of a press machine printing press that was about four minutes long. Everyone in the critique said “Not everybody could be Andy Warhol” and I felt like I was stealing Andy Warhol’s idea. This first film was called “Working Class Goes to Heaven” and that was the POV of the worker – so the audience was seeing for four minutes what the worker was seeing for eight hours every day. And they didn’t like it. Then, I was gonna make a film named “The Beautiful Blue Danube” and the soundtrack was gonna be the music from the waltz ‘Beautiful Blue Danube’ by Johann Strauss and the picture would be only one static shot, a close-up of fucking. A real close-up so you see the cock getting in the cunt. And it didn’t really work. I also saw a whole bunch of close-ups of fucking and touching- I mean T O U C H I N G, and then in “Blue shoot”, and so on. Then, I mean everything I wanted to do, they would tell me that someone else had done it or at least thought of it. And it’s pretty frustrating you know, you feel like you’re not an original person, you feel that you are thinking something that people have already thought of. Then, I finally got the idea, I wanted to only have a black leader and they told me that that’s already been done. Then I decided I wanted to have a narration with the black leader and they said “It’s been done you know, Godard has been doing things like that!”, and I said but no one had a black leader, with narration, with my voice. And even if someone had a black leader, with narration, with my voice, it wasn’t this narration. So this is absolutely, positively, original, and that’s it. Period. Fuck it.

МИЛЧО

1. јави: [redacted], [redacted], [redacted], [redacted], [redacted], [redacted], 25.5., РОЗЕТА
2. збори со 25. мај – проба за филм и лепилица
3. збори за плакат и за истакнување
4. ~~отиди кај~~ 6. шапилографира
5. интервенции – петок у 15 ч.
6. правење покани
7. збори со луѓе
8. вечитал провери и проба
9. блиц – миро,
10. полароид – виолета, мирче.

Дом:
– дрода
– ~~пас~~ облув.
– САЛТ

– покани за 1 АМ као вечерни покани
– распоредница Маневи окачена

БАБА почнува со лело, на прелаз

во своевидни сценарија и во нивните шапирографирани текстови, во кои е отпечатен и првиот *Манифест на концептуализмот* во Македонија (потпишан од следните партиципиенти: Милчо Манчевски, Емил Ансаров, Атанас Богдановски, Ванчо Ѓошевски, Хаџи Ангелковски Ѓорѓи, Љубомир Стојсављевиќ, Милоје Радаковиќ, Саркањац, Дабиќ, Принчевац Жанет, Вања Ве, Периќ Љиљана, Петре Богдановски, А. Грчев, Пашоски Роби, Дарка Стефановска, Лидија П., Иван М., Тања, Зорица Трпковска, М. Полазар, Ј. Никуљска). Оваа ликовна работилница е во духовна близина со социјалната пластика и предавањата на најголемиот *Флуксус* маг - Јозеф Бојс.

Активностите на *1AM* се мултимедијални или мултидисциплинарни, интеркомуникативни (изложба на експонати, перформанси, хепенинзи, разговори, проектирање филмови, музика, рецитирање, дискусии, фотографирање, комуникација со публиката). Ги негувале апсурдот и иронијата и биле во духовна близина на дадаистите, кои во суштина ја негирале уметноста. Се стремеле да се зачува анонимноста на актерите на групата, анонимноста наспроти колективното дејствување, поопштествување, социјализација и демократизација на уметноста. Изведувале активности со перманентни репетирања, плеоназми, фотографии на фотографии, филмови на филмови, повторување името на *Групата 1AM*.

Вториот настап на *Групата 1AM,* исто така, го конотираат мултимедијални активности (музика, телевизиска програма, проекции на слајдови, непретенциозни теми за разговор, парадоксални ситуации на исчекувања без настан). Случката е во чекањето, шармот е во желбата да се види, допре, слушне. Се реализира еден вид парафраза на Јозеф Бојсовата акција од пред дваесет години (1963): „Како да му се објасни уметноста на мртов зајак" со превртено значење: „Како на жив зајак му го објаснуваме перформансот на Јозеф Бојс". Во Прашалникот за настанот се нагласува дека овој галиматијас од настани не се третира како ниту една насока или стил, со забелешка дека негативната дефиниција не е дефиниција.[11]

Манчевски самиот го објаснува концептот на сопствениот експериментален филм *1,72*: „Мојот филм *1,72*' кој го изведов во Белград, Сплит и Њујорк, се состоеше во следново: јас се појавувам на сцена и во темница држам во раце парче филм долго 1,72 м и тоа е потоа осветлено од 24 блица, потоа истото парче го качувам горе, го проектирам во куса проекција. Всушност, филмот е експониран, но не е развиен, така што нема што да се види на него. Потоа го симнувам долу, го сечкам на парчиња, парчињата ги захевтувам за прашалник на еден лист хартија (прашања околу тоа што е тоа уметност, која е природата на уметноста: дали е тоа овој филм или она парче филм што го изведовме како хепенинг, или овие парчиња што сега ги делам?). Во сето мое досегашно искуство тоа е точката во која сум бил најблиску до вистинска уметност"[12].

По две и пол децении Милчо Манчевски го конципира проектот *Гатанка* (1999), веројатно инспириран од урбаниот дизајн на билбордите и sitylights, воопшто џамбо рекламните паноа и меѓу другото, како резултат на неговото интензивно занимавање со фотографијата, излагана во повеќе држави низ светот. *Гатанка* е составен од 8 фотографии кои се еден вид анти-puzzle, бидејќи фотографиите кои го сочинуваат немаат редослед, туку претставуваат процес на поставување билборд, проект што независно може да се реди според желбата на составувачот. Отсуството на нагласена интерактивна идеја целосно би го девалвирало делото.

*

Споменатото реализирање на плетора на настани, перформанси, инсталации, уметнички книги, експериментални филмови, интерактивни и интерфејс настапи итн., во почетокот се одвива независно, потоа паралелно на неговите други активности: играните филмови, изложбите на фотографии, рекламите и спотовите. Сите овие активности, според мене, се еден единствен и своевиден *кабинет на реткости* во современа варијанта, во кој се испреплетуваат луцидни, иронични, често и апсурдни идеи како линии на врзување меѓу неконвенционалните уметнички случувања од почетокот на 20 и почетокот на 21 век. На тој начин, онтолошкиот простор на кабинетот ја добива аурата на холистички принцип, особен за големите концепти.

---

11 Со Групата 1АМ имавме два, таканаречени настап - уметност, дефинирани со тоа што не е. Имавме една долга листа на тоа се' што не сме и потоа следниот параграф велеше, дека негативната дефиниција не е дефиниција. Суштината на настапот беше исполнување на ветувања, а ветени беа еден куп концептуални и не само концептуални работи - кои во одредено време и се реализираа (имавме и изложени дела и проекции и рецитал и перформанс). Тоа беше првиот настап. Вториот настап беше точно по една година и беше парафраза на хепенингот на Јозеф Бојс „Како да му се објасни уметноста на мртов зајак", со тоа што ние имавме жив зајак и нему му го објаснуваме настапот на Бојс. Во: Милчо Манчевски, цитирано дело во *Големото стакло,* стр. 70)

12 *Ibid.*







Отворање на изложбата *Улица* во Санто Доминго



Untitled #21 from the series "Five Drops of Dream" 1999-2010/2012

ありふれた情景の爆発



[Untitled 46]

アメリカで初の写真展
ミルチョ・マンチェフスキー監督



[Untitled 8]



ミルチョ・マンチェフスキー写真展
■7月14日(土)まで
火～土：11am～6pm
■MIYAKO YOSHINAGA art prospects
547 W. 27th St., 2nd fl
■入場無料
■アーティスト・トーク：
6月21日(木)7:00 pm
■問い合わせ・トークの予約
Tel: 212-268-7132
info@miyakoyoshinaga.com
■www.miyakoyoshinaga.com

ПРЕЗ ОБЕКТИВА

Капките сън на Милчо Манчевски

МАРИАНА ЦВЕТКОВА

Световноизвестният македонски режисьор Милчо Манчевски откри вчера фотографска изложба „Лет капки сън" в Музея за съвременно изкуство „Софийски арсенал". За феновете на неговия шедьовър „Преди дъжда", грабнал „Златен лъв" на Венецианския кинофестивал, тази среща ще бъде



Милчо Манчевски

доста неочаквана. Ако някой очаква да види кадри, заснети покрай снимачната площадка на филмите му, то ще бъде излъган. Манчевски показва фрагменти от ежедневния живот на улицата, пренасолени тротоари, хора, нелюбим обществен транспорт, въобще задния декор на света. „Търсил съм експлозията на визуалното в пре-

заничните моменти", обяснява авторът.

Цялата експозиция обхваща 49 композиции, всяка от които се състои от 5 снимки. „Фотографите живеят само когато са заедно и когато формират композиция. Като ноти на пюпи", допълва още Милчо Манчевски. Снимките са направени скришом от ръката на аматьор, не са кадрирани и не са изпипани естетически, както повелява едно от модните течения в съвременната фотография. Те са правени през 1999-2010 г., като част от тях влизат в първата му фотографска изложба „Улица".

Изложбата „Лет капки сън" е само една от отворите на македонския режисьор по време на поредното му гостуване у нас. В Дома на киното бяха прожектирани дватата му филма „Сенки" и „Преди дъжда". Вчера режисьорът имаше среща с киномани в НАТФИЗ „Кр. Сарафов".



Необичаен ракурс търси Милчо Манчевски в своите фотографии, показани в Музея за съвременно изкуство.

СНИМКА:ЕКАТЕРИНА ТИТОВА И АРХИВ

ПОРАЗНАХА



Настоящата изложба в Музейна галерия за модерно изкуство „Градините на Мюро" беше обогатена от 25 нови графики. Те са от колекцията на „Ателие Мурс" и ще останат на „Оборище". 10 до 19 февруари. Това е второ удължаване на срока на изложбата, направено заради огромния интерес на публиката към скорошната. По данни на галерията експозицията „Градините на Мюро" е посетена до момента от над 6000 души.



9/12/81

Munro

Конор Мекгрејди

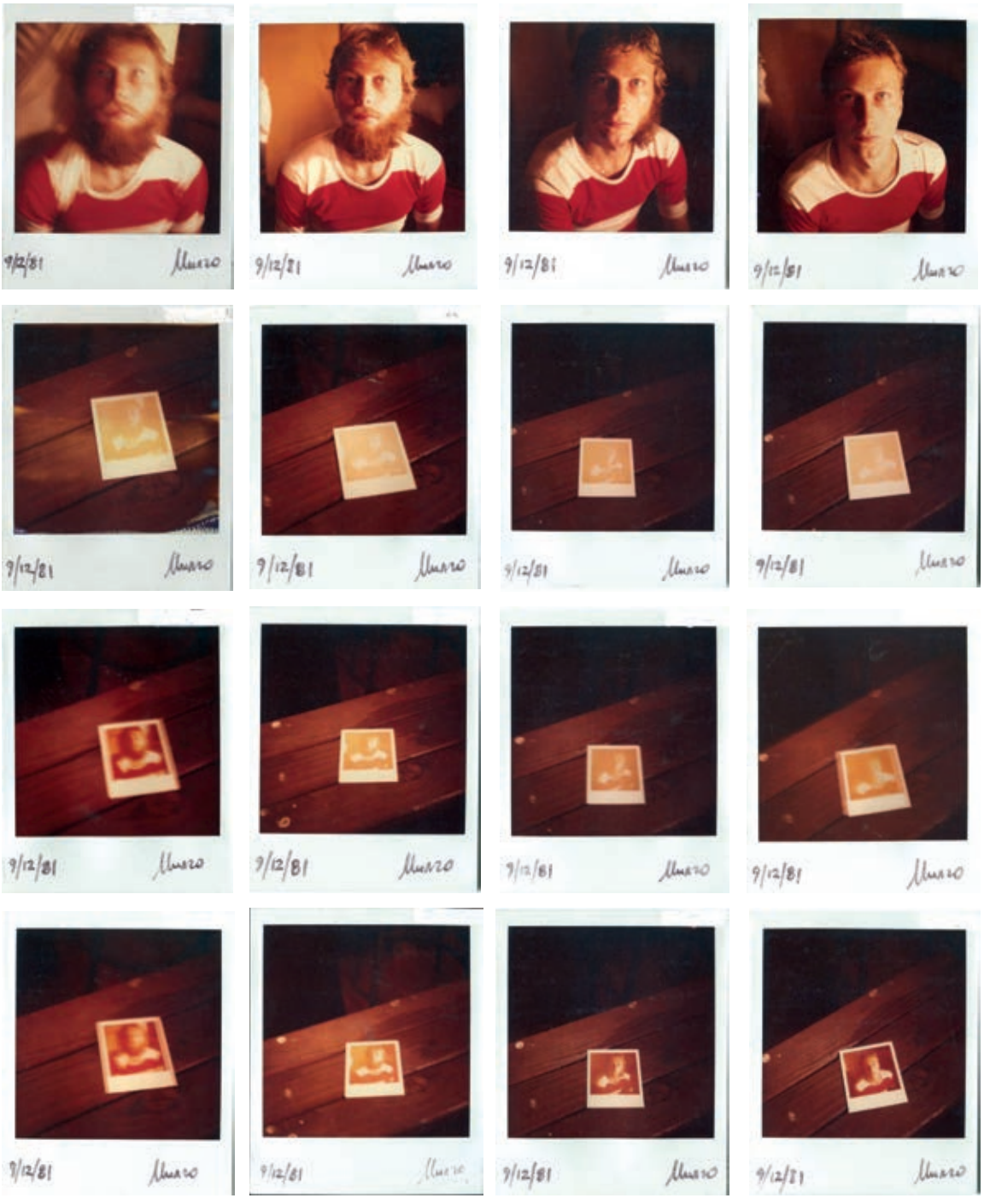
Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија

Рани дела

„Дали филмот мора да постои за да биде филм?“[1]

Во раните дела кои се состојат од колаж од поларoидни фотографии, секвенцијалниот распоред на слики прикажува понатамошна серија на поларoиди, некои во различни фази на развивање. Овие слики откриваат еден млад Милчо Манчевски, фотографиран од далечина. Како што сликите внатре во фотографиите постепено се појавуваатат во фокусот, тој изгледа со израсната брада, која постепено исчезнува преку низа од четири слики, и на крај уметникот е мазно избричен. Во ова дело, *Брада/поларoиди* (слика 1, слика X), оригиналните фотографии од брадата се рефотографирани и претставени како дел од целокупното дело. Овој пристап во документирање на трансформацијата отвора прозорец кон развојот на подоцнежната филмска работа на Манчевски, бидејќи открива два од неговите главни интереси, имено, интересот за време и приказ. По пример на структурализмот, ова дело ја открива механиката на развојот на поларoидни слики како хемиска реакција помеѓу светлината и филмот. Со рефотографирање првичните слики се инкорпорирани и како оригинали во нивната конечна форма, и како повторени компоненти на целокупното дело. Времето последователно одминува како што брадата исчезнува, обратнопропорционално рефлектирајќи ги сликите кои полека оживуваат преку поларoидниот филм. Овој процес на каталогизирање е симболично повторување на начинот на кој нешто се открива, а фотографијата дејствува како означител на времето, и како слика и како објект. Вклучена како составна фуснота, целокупната низа од слики е рефотографирана, додавајќи уште еден слој и уште повеќе нагласувајќи го чувството на далечина кое секогаш останува имплицитно во фотографијата. Во втора фуснота, уметникот се чини како внимателно да го разгледува делото, испитувајќи го процесот со кој времето е означено, збиено, прикажано и преприкажано (слика 2).

1 *1.74 Прашалник*. Достапен онлајн на: http://manchevski.com/art/1-74/ Отворен на 2 ноември 2014


9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81
9/12/81

Слика 1



Слика X

Како и *Браѓа/полароиди*, другите рани дела на Манчевски од 1980-тите откриваат постконцептуална уметничка практика која ги воспоспоставува темелите за неговите долгометражни филмови и подоцнежната работа на фотографија. Работејќи под називот 1AM, индивидуалните или заедничките дела се потпирале на дадаизам, структурализам и концептуализам за да ги поместат уметничките граници. Некои од овие дела, меѓу кои и *Браѓа/полароиди,* биле создадени во времето кога тој бил студент на Филмската школа во Карбондејл, Илиној, а подоцна се изложени и изведени во Македонија и на многубројни места низ цела поранешна Југославија.

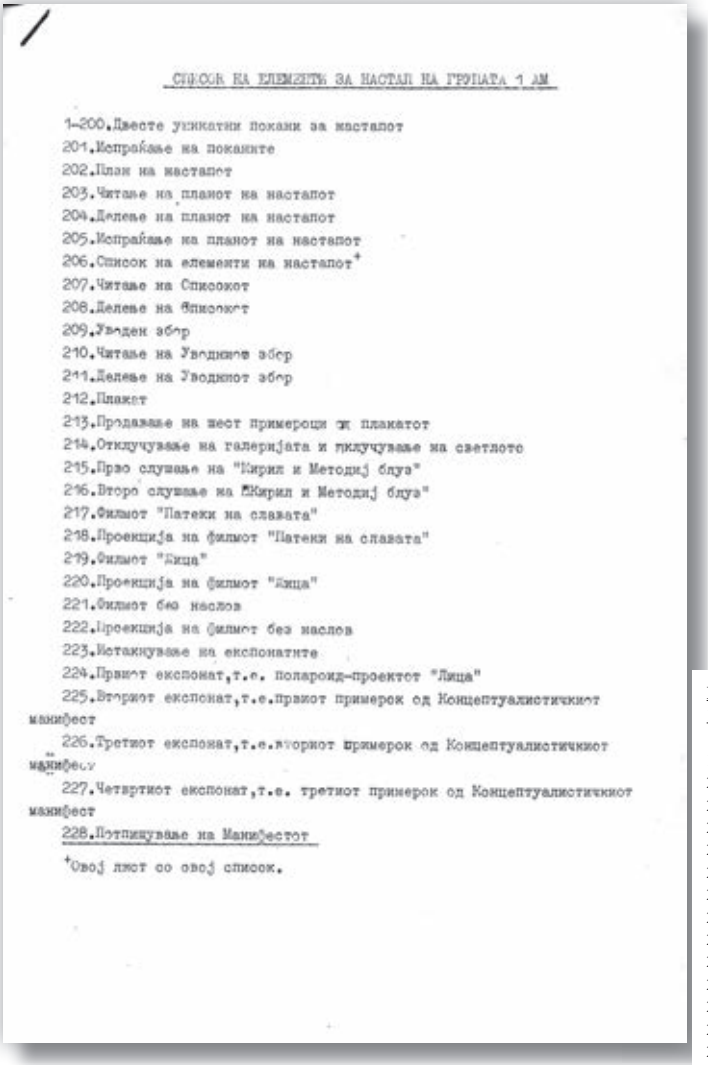
Меѓу другите рани дела создадени во Карбондејл се и три експериментални филмови снимени во еден кадар. Еден од нив, *Филм без наслов (the Untitled Film)* прикажува црн екран со коментар, а се однесува на желбата да се направи оригинално филмско дело, земајќи во обѕир дека сите други пристапи се изгледа испробани. Манчевски се осврнува на ова дело во *Текст на Филмот без наслов*, кој претставувал дел од еден опширен перформанс на 1AM (опишан подолу). Во изјава прочитана на публиката на саундтракот, тој одговара на потенцијалното или замислено обвинување дека неговот пристап кон овој филм бил реализиран и порано „дури и од Годар". „Да, но никогаш не бил со ваков коментар. А дури и да бил, секако тоа не бил мој глас".[2] Во еден друг од овие филмови, *Жица (The Wire)*, има кадар на качување скали до таванска просторија снимен со рачна камера, каде може накусо да се види сенката на камерманот и жицата која ја поврзува камерата со батерискиот ремен. *Патеки на славата (Paths of Glory)* има сцена снимена во една клапа од еден мрзлив човек кој пие на верандата со музика од саундтракот *Однесувај се природно* (*Act Naturally*) од Битлси. Филмот завршува така што филмот е заглавен во камерата.

По враќањето во Скопје после филмската школа, Манчевски реализирал повеќе заеднички 1AM настани, перформанси и проекции, кои колективот ги опишувал како „настапувачка уметност". Во еден настан во Скопје на 10 декември 1983, *Членовите на групата 1AM ќе изведат презентација* (слика Y), во текот на вечерта биле изведени многубројни дејства и проекции. Била прочитана *Список на елементи за настан на групата 1AM* од која потоа биле поделени копии (слика Z), по што следувало читање на *Концептуалистичкиот Манифест*, кој го содржел насловот проследен со 23 потписи. Во другите делови од настанот, публиката гледала како се топи коцка мраз, а уметничките дела поставени да гледаат кон ѕидот биле

2 Интервју со Милчо Манчевски од авторот, 12 февруари 2014.



Слика 2



СПИСОК НА ЕЛЕМЕНТИ ЗА НАСТАН НА ГРУПАТА 1 АМ

1-200.Двесте уникатни покани за настанот
201.Испраќање на поканите
202.План на настанот
203.Читање на планот на настанот
204.Делење на планот на настанот
205.Испраќање на планот на настанот
206.Список на елементи на настанот+
207.Читање на Списокот
208.Делење на Списокот
209.Уводен збор
210.Читање на Уводниот збор
211.Делење на Уводниот збор
212.Плакат
213.Продавање на шест примероци од плакатот
214.Отклучување на галеријата и палучување на светлото
215.Прво слушање на "Кирил и Методиј блуз"
216.Второ слушање на "Кирил и Методиј блуз"
217.Филмот "Патеки на славата"
218.Проекција на филмот "Патеки на славата"
219.Филмот "Жица"
220.Проекција на филмот "Жица"
221.Филмот без наслов
222.Проекција на филмот без наслов
223.Изложување на експонатите
224.Првиот експонат,т.е. полароид-проектот "Лица"
225.Вториот експонат,т.е.првиот примерок од Концептуалистичкиот манифест
226.Третиот експонат,т.е.вториот примерок од Концептуалистичкиот манифест
227.Четвртиот експонат,т.е. третиот примерок од Концептуалистичкиот манифест
228.Потпишување на Манифестот

+Овој лист со овој список.

Слика Z

LIST OF PERFORMANCE ELEMENTS OF THE GROUP 1 AM

1-200. Two hundred unique invitations to the performance
201. Mailing the invitations
202. Plan of performance
203. Reading the Plan of performance
204. Distribution of the Plan of performance
205. Mailing the Plan of performance
206. List of performance elements+
207. Reading of the List
208. Distribution of the List
209. Introduction
210. Reading of the Introduction
211. Distribution of the Introduction
212. Poster
213. Selling six copies of the poster
214. Unlocking the gallery and switching on the light
215. First listening of *Cyril and Methodius Blues*
216. Second listening of *Cyril and Methodius Blues*
217. The film *Paths of Glory*
218. Screening of the film *Paths of Glory*
219. The film *Wire*
220. Screening of the film *Wire*
221. Untitled film
222. Screening of the untitled film
223. Displaying the exhibits
224. The first exhibit, i.e. the Polaroid-project *Faces*
225. The second exhibit, i.e. the first copy of Conceptualist Manifesto
226. The third exhibit, i.e. the second copy of Conceptualist Manifesto
227. The fourth exhibit, i.e. the third copy of Conceptualist Manifesto
228. Signing the Manifesto

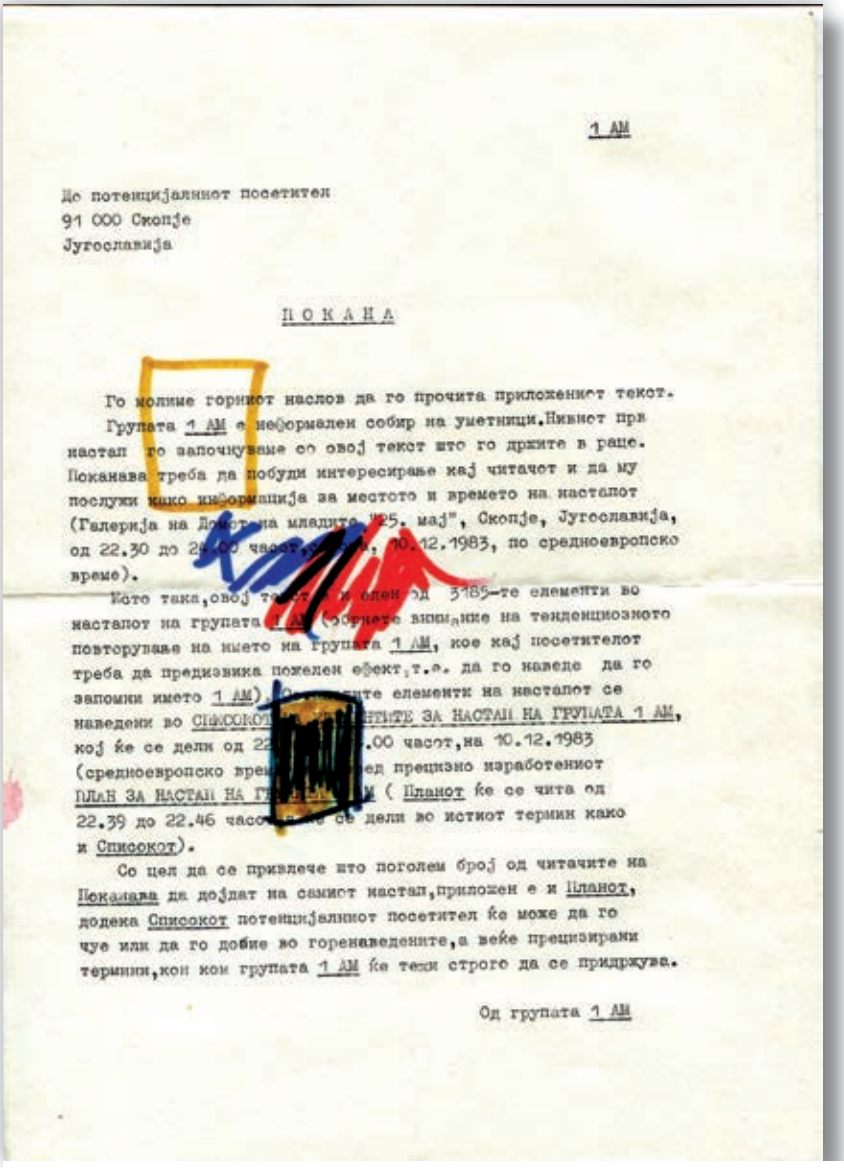
+This page with this list

229.Петтиот експонат,т.е.Дефиниција на настанот на групата 1 АМ
230.Шестиот експонат,т.е. - парче мраз
231.Откривање на парчето мраз
232.Набудување на времето за кое се топи парчето мраз
233.Внесување на времето за кое се истопило парчето мраз во Планот
234.-3170.Фази на топење на парчето мраз
3171.Вртење на проектот "Лица" кон публиката
3172.Листот со потписите од Манифестот
3173.Фотографирање на изложбата со полароид-апарат
3174.Изложување на полароидите
3175.Фотографирање на изложените полароиди
3176.Изложување на вторите полароиди
3177.Првите полароиди
3178.Вторите полароиди
3179.Рецитал "Елегии за Кирил и Методиј"
3180.Текстот за рециталот "Елегии за Кирил и Методиј"
3181.Натписи под експонатите
3182.Симнување на експонатите
3183.Симнување на плакатот
3184.Исклучување на светлото и заклучување на галеријата
3185.Публиката

Заклучно со 3185.

229. The fifth exhibit, i.e. the Definition of the performance of the group 1 AM
230. The sixth exhibit, i.e. - a piece of ice
231. Uncovering the piece of ice
232. Observing the time during which the piece of ice melts
233. Entering the time during which the ice melted into the Plan 234.-
3170. Phases of melting the piece of ice
3171. Turning the project Faces towards the audience
3172. List of signatures of the Manifesto
3173. Photographing the exhibition with a polaroid camera
3174. Exhibiting the polaroids
3175. Photographing the exhibited polaroids
3176. Exhibiting the second polaroids
3177. The first polaroids
3178. The second polaroids
3179. Recital Elegies for Cyril and Methodius
3180. Text to the recital Elegies for Cyril and Methodius
3181. Labels under the exhibits
3182. Taking the exhibits downs
3183. Taking the poster down
3184. Turning off the lights and locking the gallery
3185. The audience

Concluded with 3185.



1 АМ

До потенцијалниот посетител
91 000 Скопје
Југославија

ПОКАНА

Го молиме горниот наслов да го прочита приложениот текст.

Групата 1 АМ е неформален собир на уметници. Нивниот прв настан го започнуваме со овој текст што го држите в раце. Поканава треба да побуди интересирање кај читачот и да му послужи како информација за местото и времето на настанот (Галерија на Домот на младите "25. мај", Скопје, Југославија, од 22.30 до 24.00 часот, на ден, 10.12.1983, по средноевропско време).

Како така, овој текст е еден од 3185-те елементи во настанот на групата 1 АМ (обрнете внимание на тенденциозното повторување на името на групата 1 АМ, кое кај посетителот треба да предизвика посакуван ефект, т.е. да го наведе да го запомни името 1 АМ). Сите елементи на настанот се наведени во СПИСОКОТ НА ЕЛЕМЕНТИТЕ ЗА НАСТАНОТ НА ГРУПАТА 1 АМ, кој ќе се дели од 22.00 часот, на 10.12.1983 (средноевропско време) пред прецизно изработениот ПЛАН ЗА НАСТАНОТ НА ГРУПАТА 1 АМ (Планот ќе се чита од 22.39 до 22.46 часот и ќе се дели во истиот термин како и Списокот).

Со цел да се привлече што поголем број од читачите на Поканава да дојдат на самиот настан, приложен е и Планот, додека Списокот потенцијалниот посетител ќе може да го чуе или да го добие во горенаведените, а веќе прецизирани термини, кон кои групата 1 АМ ќе тежи строго да се придржува.

Од групата 1 АМ

Слика Y

1 AM
To the potential guest
91 000 Skopje
Yugoslavia

INVITATION

We kindly request that that the above-named addressee read the enclosed text.

The group 1 AM is an informal artist collective. Their first performance begins with this text you are holding in your hands. This invitation should stimulate the reader's interest and serve as information on the place and time of the performance (Gallery of the Youth Club "May 25th", Skopje, Yugoslavia from 10:30 PM to 00:00 AM, on Saturday, December 10th, 1983, Central European Time).

This text is also one of the 3,185 elements in the performance of the group 1 AM (please note the pointed repetition of the name of the group 1 AM, which ought to trigger the desired effect in the guest, i.e. to guide him to memorize the name 1AM). The rest of the performance elements is listed in the GROUP 1 AM LIST OF PERFORMANCE ELEMENTS, which will be distributed between 22:50 PM and 00:00 AM, on December 10th, 1983 (Central European Time), in accordance with the precisely drawn GROUP 1 AM PLAN OF PERFORMANCE (the Plan will be read between 10:39 PM and 10:46 PM, and will be distributed during the same time period as the List).

In an attempt to entice as many readers of this Invitation as possible to attend the performance itself, attached is the Plan, whereas the potential guest can hear or obtain the List, the times noted above, which have been precisely established, and to which the group 1 AM will make a determined effort to keep to.

From the group 1 AM

свртени да гледаат во публиката. Во *Блуз за Кирил и Методиј*, Манчевски ја испеал кирилската азбука придружуван од бенд, а во *Елегии за Кирил и Методиј*, двајца актери извеле рецитал на азбуката како да е револуционерна поема. Во *Елементи за толкување на перформансите на групата 1АМ*, изведба која се случува со самото влегување на публиката во галеријата, групата набројала се што перформансот не е; „Перформансот на групата 1АМ не е: концептуалистичко дело, хепининг, изведувачко дело, боди арт, структуралитичко дело, GASP-уметност, минималистичко дело, еколошко дело, кемп-арт, дадаизам (слика 3)".[3] Овој текст елаборира понатаму, наведувајќи дека „да се оценува уметничко дело на редовна основа значи да не се земе предвид новото, бидејќи оценувањето значи набљудување преку традиција".[4] Една година подоцна, 1АМ ја извел *Како на жив зајак му го објасnуваме перформансот на Јозеф Бојс 'Како да му се објаснат сликите на мртов зајак'*, каде Манчевски се шетал по изложбениот простор додека се обидувал на еден зајак да му го објасни делото на Бојс. Перформансот бил придружен со две слики на ѕидот на просторот, портрет на Јозеф Бојс и крст од Казимир Малевич (слика 4).

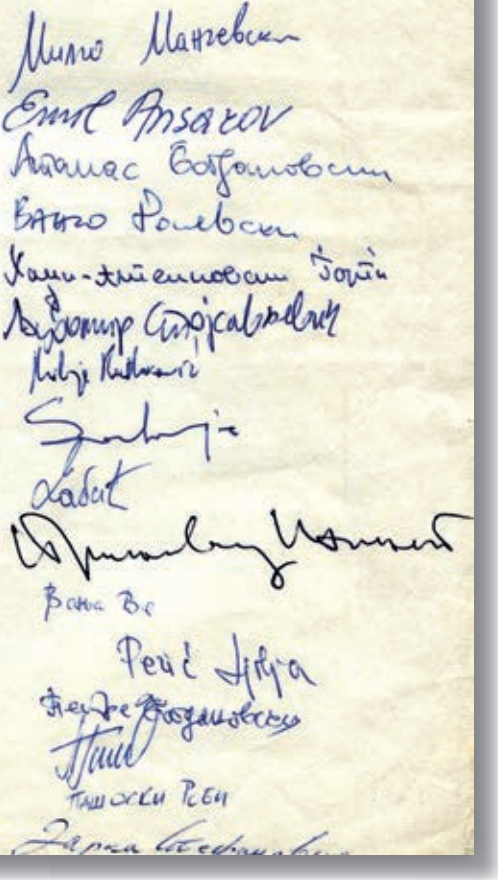
Приближно во исто време, Манчевски го создал делото *Духот на мајка ми*, мала концептуалистичка книга која се состоела од 36 различни елементи. Тука била вклучена *Содржината* на една книга за уметност, опис на *Спирален насип (Spiral Jetty)* од Роберт Смитсон разложен во поема, и повеќе експресивни хаику дела. Целокупното влијание на делото варира помеѓу две крајности, привидно сувопарното и концептуалното од една страна, и емотивното или сентименталното од друга, спротивност кон која Манчевски повторно ќе се наврати во неговата филмска работа, особено во *Мајки*. Во друго дело, *1.74*, кое било изведено во Белград, Сплит и Бруклин и ја освоило Белградската награда за експериментален филм, уметникот се качил на сцена држејќи во раце парче неосветлен филм долго 1.74 м. Откако било изложено на 24 истовремени блицови, тој го однел филмот во кабината за проекција и го прикажал. Откако се вратил на сцена, го исекол филмот на делови и со споилка ги прикачил кон 100 прашалници (слика 5). Разделени на публиката, тие содржеле некои од следните прашања: „Дали филмот мора да биде експониран? Дали филмот мора да биде прикажан? Дали филмот мора да има лента? Дали филмот мора да има слика? Дали филмот мора да има приказна? Дали филмот мора да постои за да биде филм?".

Овие рани дела во преден план ја стават експерименталната основа на работата на Милчо Манчевски во повеќе дисциплини, и го истакнуваат неговото познавање на авангардната практика. Контекстот на работење на релација САД - Југославија не смее да се занемари како значаен фактор во развојот на оваа практика. Во 1980-тите, Југославија била дом на растечка современа авангардна сцена и дом на повеќе уметнички колективи, како НСК (Neue Slowenische Kunst) и ОХО, кои ги пробивале границите на перформансот и концептуалната

3 *Ibid.*
4 *Ibid.*

КОНЦЕПТУАЛИСТИЧКИ МАНИФЕСТ

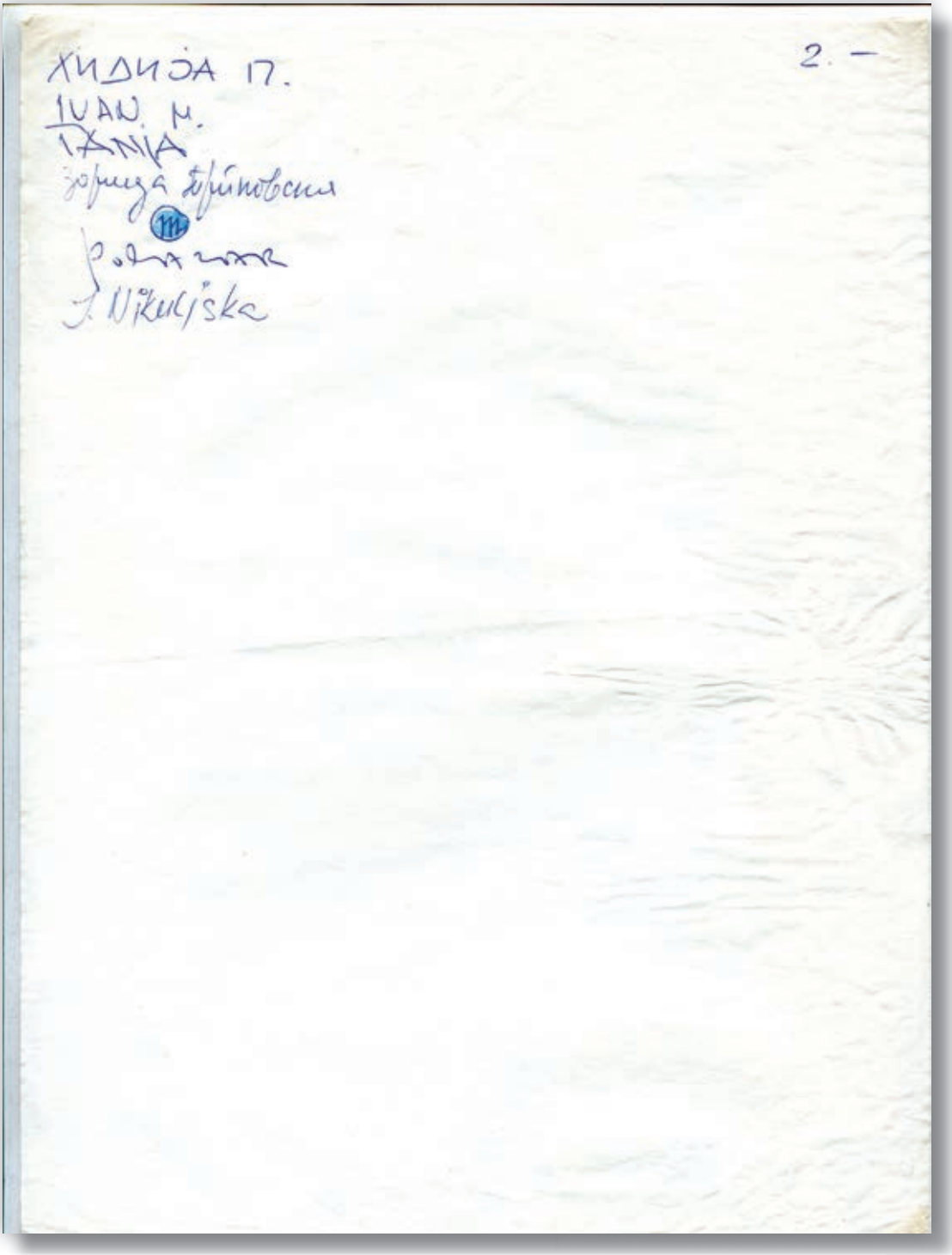
Сва е манифест на концептуалистите.



CONCEPTUALIST MANIFESTO

This is the manifesto of the conceptualists.

(signed x 23)



Слика 3





Слика 4







1,74

1) Da li film mora da bude eksponiran ?
2) Da li film mora da bude prikazan ?
3) Da li film mora da ima traku?
4) Da li film mora da ima sliku ?
5) Da li film mora da ima priču ?
6) Da li film mora da postoji da bi bio film ?



Слика 5

1.74

1) Does a film have to be exposed?

2) Does a film have to be shown?

3) Does a film have to contain a film strip?

4) Does a film have to have an image?

5) Does a film have to have a story?

6) Does a film have to exist to be a film?

пракса. Како неврзана социјалистичка земја, патувањето помеѓу Исток и Запад и отворената изложеност на струите во современата уметност и теоретската дебата придонеле за динамична интердисциплинарна експериментална култура. Во САД, работата на Pictures Generation, и уметниците како Џек Голдстајн и Синди Шерман повторно го свртеле вниманието кон важноста на сликата како знак за повеќекратни испреплетени значења, а особено кон врската помеѓу фотографијата и филмот. Експериментите на Манчевски со структура и нарација се појавиле од период пред да настанат радикални промени во двете земји. Во 1980-тите уметничкиот пазар цветал и потоа доживеал имплозија во САД, а во раните деведесетти, Југославија се распаднала во војна. Кога почнал да работи на долгометражни филмови, Манчевски продолжил да ги развива централните тематски елементи од неговите рани дела во областа на филмот, фотографијата и перформансот. Наведувајќи ги методологиите од кои продолжува да црпи, Манчевски вели дека оваа нишка во неговата работа „те отвора - како туширање со студена вода"[5]. Неговото занимавање со структурата и приказот, исто така, е проткаено во неговите две главни целини на фотографски дела, *Улица* и *Пет кајки сон*. Како и неговата филмска работа и *Духот на мајка ми*, овие проекти го спојуваат формалното и концептуалното со поетското за да креираат повеќекратни и неограничени интерпретации кои се хомогено проткаени едни во други.

Улица

> *„Траги од човештвото како случајно доловени, во ритамот на нивниот секојдневен живот, рутински гестови, фигури сретнати во моментот на притискање на копчето - кои потоа се губат - визуелни структури украдени од опкружувањата што одбегнуваат секаков обид за нивно дешифрирање".*[6]

Додека преминувал од концептуална и перформанс уметност на долгометражен филм, Манчевски продолжил да гради опширна збирка од фотографски дела. Создадена во 1990-тите на бројни географски локации, *Улица* го содржи пулсот на урбаниот живот. Многубројни елементи се врамени и протекуваат низ оваа опширна збирка фотографии. Структурата и бојата, особено спектарот од црвена, сина и зелена, се проткаени низ доловените фрагменти од анонимните животи. Бројни слики од одраз/отсјај го зголемуваат наративниот потенцијал во оваа серија, визуелен пристап кој е уште повеќе развиен во филмот *Сенки*, каде што огледалата и одразот имаат улога на портали, дозволувајќи им на поединците и на спомените од други временски периоди да се инфилтрираат. Во *Еднонасочна улица*, 1998 (слика 6), дисторзијата и прекршувањето на светлината се ублажени и се спротивставуваат на авторитативната команда на уличниот знак за еднонасочна улица. Тука патот е поставен наопаку и се преклопува сам со себе, апстрактните формални квалитети на сликата и противречат на строгоста на наредбата со флуидноста на нејзиното опкружување. Во *Билборд*, 1998 (слика 7), Манчевски уште еднаш го привлекува нашето внимание кон процесите со кои сликите и се градат и се откриваат. Замаглената *Централ парк*, 1998 (слика 8), од друга страна истакнува како сликите, исто така, можат да скријат исто толку колку што можат да

5 *Ibid.*

6 Андреа Морини, "*Улица*, фотографии од Милчо Манчевски". Достапен онлајн на http://manchevski.com/docs/2_street_morini.pdf. Отворен на 2 ноември 2014



Слика 6



Слика 7



Слика 8



Слика 9



Слика 10



Слика 11



Слика 12



Слика 13



Слика 14

откријат преку играње со или тестирање на механиката на нивното создавање. Во овој пример, фотографијата е показател на физичката материјалност, но и на кревкиот времен карактер.

Овие дела се, исто така, проткаени со хумор како во *Кој ѓе сака бејби?*, 1998 (слика 9) на којашто еден несвесен пешак се преобразува низ објективот на поп-културата во *Коџак* на Тели Савалас. *Марлборо*, 1998 (слика 10) поставува контраст помеѓу протестен марш и основните бои на рекламата за Марлборо. Движечката динамика на протестот и кренатите раце се отсликани во епскиот, квази-визионерски гест на Марлборо човекот кој го вперува прстот кон неоткриена иднина, и исто така служи како поздрав за користењето на соодветна метафорика во делото на Ричард Принс. Црвеното знаме на социјализмот кое го носат демонстрантите се отсликува во црвената боја на рекламата, што е во чиста спротивност со неговото митско ветување за (неостварливо?) капиталистичко задоволување. Доловувајќи го апсурдното, оваа слика има белези на кинематографија, а филмското одекнува во целата збирка „Улица". Гестовите и говорот на телото се отсликани во композицијата на *Западен Бродвеј*, 1998 (слика 11) и на *Париз 3*, 1998 (слика 12). Погледите од покрив или балкон си играат со близината и далечината. *Патлиџани*, 1998 (слика 13) е мост кон филмската работа на Манчевски, наликува на воведната сцена од *Прашина*, во која, исто така, се прикажани домати на тезга на пазар. Со својата монтажа на елементи, *Пиза*, 1999 (слика 14) остава впечаток како да е слика на Декирико (DeChirico), во која лакот и навалената кула потсетуваат на метафизичките дела на една од главните личности на модернизмот од почетокот на дваесеттиот век.

Проширувајќи го контекстот на оваа серија во *Гатанка*, Манчевски зголемил повеќе фотографии од збирката *Улица* во величина на рекламно пано. Кога била отворена изложба за претставување на *Улица* во Музејот на современа уметност во Скопје во 1999, за рекламирање на изложбата низ градот биле поставени четири паноа на кои биле претставени зголемени фотографии од серијата изложени дела. Саботирајќи ја конвенционалната употреба на рекламното пано како платформа за презентирање на информации, не биле дадени никакви детали за изложбата. Извадени од контекст и нејасни, должноста ѝ припаднала на публиката која ги разгледувала овие слики да протолкува или да дешифрира какво било потенцијално значење. Додека патувал со екипата за да ги постават габаритните фотографски фрагменти на рекламните паноа, Манчевски го фотографирал процесот на инсталирање. Новите слики создадени во овој процес уште еднаш го истакнуваат во преден план неговиот интерес за повторна контекстуализација и повторно претставување на претходно постојните слики. На тие слики постарите фотографии се претставени како зголемени фрагменти кои подлежат на комбинација во нов контекст. Фрагментацијата и преструктуирањето на претходно постојните слики во нивната првобитна форма во нов контекст за да се создаде нова интерпретација, се заснова на интересот на Манчевски за конструираната природа на реалноста, и својствената желба да си игра со и да ја доведе во прашање „реалноста" како вид на асемблаж. Четири од овие слики биле тогаш изложени покрај четирите оригинални фотографии, засилувајќи го нивниот првичен интерес за процесот и изложувањето (слика 15).





Слика 15












LINIJA


БР
5.ЛЕТ
ПЧЕЛАР
АДЕМИР РАМАДАН
BENETTON

Пет капки сон

„Во збиркава композиции ПЕТ КАПКИ СОН ме интересираат две работи:
1. *Експлозијата на визуелното во прозаичниот момент, и*
2. *Костецот и прегратката на наративното и формалното.*
Фотографиите живеат само кога се заедно и кога формираат композиција. Како ноти во песна".[7]

Опфаќајќи фотографии направени во период од десет години, *Пет капки сон* се протега во време и, како и *Улица*, на *бројни* географски локации кои се вклопени едни во други во серија од 49 композиции наречени *низи*. Секоја *низа* е составена од 5 фотографии распоредени во низа, а нивната композиција служи како центар за повеќекратни асоцијативни толкувања. Самите слики се често фотографии во крупен план или фотографирани од криви агли или периферни точки, и го доловуваат она што Манчевски го опишува како „прозаични моменти" во времето. Како и *Улица*, овие слики ја претставуваат интеракцијата помеѓу случајното и мистериозното, како и помеѓу светлината и текстурата. Богатството на светлината ги осветлува фрагментите од изграденото опкружување - бетон, ѕидови, патишта и тротоари - и ги активира анонимните животи кои го дефинираат и минуваат низ тоа опкружување. Балансот помеѓу светлината и сенката го нагласува чувството на мистерија, покрај формалните квалитети кои ù ги дава на композицијата на секое од делата. Ѕидови и тела се појавуваат од сенките, а светлината ги дефинира и ги доловува наизглед баналните моменти во времето, нејзиниот прозирен блесок го потврдува и издигнува нивното присуство (слика 16).

Ако *Улица* го користи јазикот на сликарството и авангардата, *Пет капки сон* го прави тоа уште повеќе. Употребата на линија, боја и облик при дефинирање на формалните значења на секоја *низа*, соодветствува со стратегиите и техниките на сликарството од дваесеттиот век. Во некои од *низите*, линија ја сече или се протега низ композицијата, обединувајќи ги навидум несродните елементи и поврзувајќи неспоиви моменти од времето и просторот. Како и во раните дела, се појавуваат слики во слики, а многубројните прозорци и одрази додаваат длабочина, нагласувајќи ги нивните просторни значења и проширувајќи го нивниот наративен потенцијал (слика 17). Живите експлозии од боја и шема ги нарушуваат *низите*. Бојата се избира во една слика и се отсликува во друга. Се повторуваат кругови, вертикални и дијагонални линии, кои ја подвлекуваат структурата на секоја од композициите (слика 18). Овие дела ги дефинира формата, од изборот на рамки на првичните фотографии, до нивно распоредување во групи од по пет фотографии. Овој процес на селекција и распоред ја враќа методата на сечкање (cut-up) која преовладувала во кубизмот и во другите подоцнежни авангардни практики кои се појавиле во текот на дваесеттиот век. Во суштина, секоја *низа* е линеарен колаж; нејзината комплетност целосно зависи од нејзините составни елементи. Формалните значења кои ја подвлекуваат секоја од композициите на набљудувачот му обезбедуваат механизам за создавање многубројни претпоставки за предложеното, било да се работи за фрагменти, нарација или збир нарации во рамки на секое од делата.

Во споредба со филмските дела на Манчевски, во *Пет капки сон* може да се препознаат слични интереси. Неговите филмови ги карактеризираат брзи промени во време и простор, како и желба за играње со временската структура и конвенционалната филмска нарација.

7 Манчевски, Милчо, „Пет капки сон", Национална институција Музеј на современа уметност, Скопје, 2010, Ф. 5.

Додека филмот по природа зависи од временската прогресија, фотографијата, преку нејзината тивка стагнација останува одвоена од овој временски тек. Моќта на фотографијата, како и во сликарството, лежи во тишината на сликата; тишина која бара чин на размислување за да се извлече значењето. Филмовите на Манчевски, се разбира, исто така, бараат активно учество на гледачот за да се формулира значењето, и не дозволуваат тие да станат пасивни консументи на конвенционалната филмска нарација. Но заробувањето на времето и местото во *Пет̄ кап̄ки сон* обезбедува сосема различно искуство од она што го пружа филмското време.

Групирањето на сликите во секоја од *низит̄е* може формално да се отслика во движењето на слики на филмска лента, но тука споредбата завршува. Како колажи, овие дела се во суштина полиптих. Секоја поединечна слика има своја моќ и присуство, но способноста за повеќекратни толкувања ја активираат само кога дејствуваат како составни елементи во рамки на поголема единствена мрежа.

Во *Улица* и во *Пет̄ кап̄ки сон* доминира проживеаното искуство од урбаното. Динамичниот ритам и тек кој ја става во рамка анонимноста, работата, сиромаштијата и во некои случаи знаците на конфликт, е тоа што се одвива во овие слики. Децата и животните речиси секогаш се присутни во делата, ставајќи го во преден план поетскиот, еротски и драмски контекст на овие дела. Набљудувачот често е периферен, и во многу од делата погледот е свртен надолу, привлекувајќи внимание на површините на изграденото опкружување на кои (и во кои) се одвива животот. Во *Пет̄ кап̄ки сон*, периферното или навидум случајното е преформулирано за да стане не само документиран момент од времето, туку и можност. Во секое од делата најзанемарените аспекти од животот се трансформирани во интимно визуелно искуство кое го кани набљудувачот во свет на бескрајни асоцијативни контексти и потенцијални значења.

(Превод од англиски: Валентина Стефковска)

Список на слики:
Сл. 1. Брада/полароиди
Сл. 2. Брада/полароиди
Сл. 3. 1 АМ Манифест
Сл. 4. Како на жив зајак му го објаснуваме перформансот на Јозеф Бојс "Како да му се објаснат слики на мртов зајак"
Сл. 5. 1.74
Сл. 6. Еднонасочна улица
Сл. 7. Рекламно пано
Сл. 8. Централ парк
Сл. 9. Кој те сака бејби
Сл. 10. Марлборо
Сл. 11. Париз 3
Сл. 12. Западен Бродвеј
Сл. 13. Патлиџани
Сл. 14. Пиза
Сл. 15. Гатанка
Сл. 16. Низа 1
Сл. 17. Низа 2
Сл. 18. Низа 3
Сл. X. Серија од 4 полароидни снимки кои прикажуваат полароидна снимка во различни фази на развивање
Сл .Y. 1 АМ Покана
Сл. Z. Список на елементи за настап на групата 1 АМ





1 1999-2010





2 1999-2010

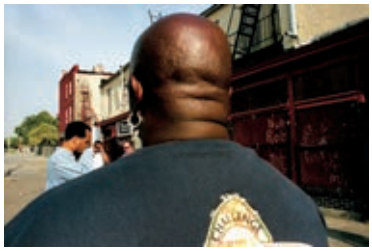


Слика 16



Слика 17





3 1999-2010





4 1999-2010





Слика 18









12 1999-2010

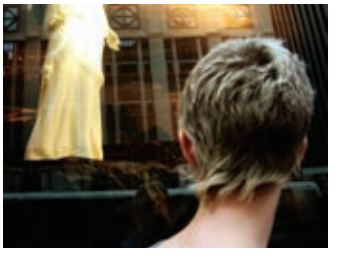




16 1999-2010









21 1999-2010

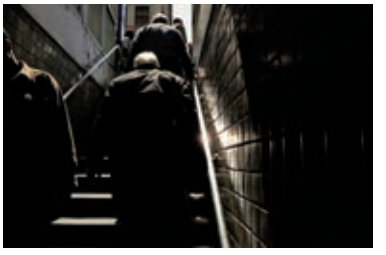




49 1999-2010





Milcho Manchevski in Cambridge



Milcho Manchevski has directed four features (Before the Rain, Dust, Shadows, Mothers) and 50 short forms (Tennessee for Arrested Development, Thursday, etc). He has won over 40 international awards, including the Golden Lion for Best Film in Venice. The New York Times included Before the Rain on its list of 1,000 best films ever made, and Rolling Stone put Tennessee on its list of 100 best videos ever made.

Tell a friend about this list: your friend's e-mail Send e-mail

If you have a question about this list, please contact: Tanya Zaharchenko. If you have a question about a specific talk, click on that talk to find its organiser.

Screening of "Mothers" (2010) by Milcho Manchevski
Day 1 of 2: screening
Milcho Manchevski, director.
Audit Room (Old Lodge), King's College.
Saturday 30 November 2013, 16:00-18:00

Film, conflict, representation: a discussion with Milcho Manchevski
Day 2 of 2: screening + talk







Filmmaker

Milcho Manchevski at Yale

Monday, April 7, 7pm

ties Center, 53 Wall Street

WORKSHOP

WITH MILCHO MANCHEVSKI

23. bis 25. Oktober 2014, 10-18 Uhr



- Director/Writer: **BEFORE THE RAIN (Goldener Löwe 1994); DUST, SHADOWS; MOTHERS; einige Folgen von THE WIRE u.v.m. -> www.milchomanchevski.com**
- Lehrt in den USA und in Europa, Russland, ist Ehrenprofessor an der GITIS, Moskau

About the workshop:

- I will select a few scenes from classic screenplays (e.g. DOG DAY AFTERNOON, THE CONVERSATION, BONNIE AND CLYDE, RAGING BULL). I would develop them with the actors (usually two actors per scene) as a centerpiece of this workshop, with the other participants observing.
- During the filming, we would discuss the process and the practical and aesthetic considerations. If we can edit the sequences, we would eventually analyze the work with the participants.
- I will also screen a selection of scenes from my work -- or an entire film, which we could then discuss.

Participants should speak perfect English because they will need to perform in English.

Anmeldung unter:

k.stutterheim@filmuniversitaet.de

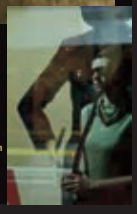
Whitney Humanities Center, 53 Wall Street



Special 35mm Screening of ***Shadows*** (2007)



Followed by Q&A with the filmmaker



Premiered at the 2007 Toronto Intl. Film Festival

Not yet released in the US

Sponsors:
Stanley T. Woodward Fellowship, Film Studies Program

free and open to the public







A Liga dos Direitos Humanos e o Curso de Especialização Ética e Educação em Direitos Humanos da Faculdade de Educação da UFRGS, a Universidade Católica Portuguesa - Centro Regional de Braga, o Movimento Liberdade Livre, de Portugal, e o Museu de Direitos Humanos do Mercosul convidam para

Aula Aberta por videoconferência

Os direitos humanos através da lente de cinema: uma conversa com Milcho Manchevski.

Dia 07 de maio às 14h no Auditório do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (Rua 7 de Setembro, 1020, Porto Alegre), com transmissão de Skopje, Macedônia, e exibição do filme Antes da Chuva, vencedor do Leão de Ouro no Festival de Veneza. Entrada franca. Informações: fone 3227 788 email ligadireitohumanos@ufrgs.br



Milcho Manchevski é diretor, roteirista, fotógrafo e artista nascido em Skopje, Macedônia. Escritor e diretor dos filmes Antes da Chuva (1994), Poeira (2001), Sombras (2007) e Mães (2010), curta-metragens, a série para televisão The Wire, filmes experimentais e dezenas de videoclipes. Autor das exposições de fotografias Rua, e Circo gotas de sonho. Escreveu O fantasma de minha mãe, e Verdade e Ficção: Notas sobre a fé excepcional na arte. Criou o grupo de arte performática 1AM. Todos os seus filmes ganharam prêmios internacionais, com exibições em centenas de festivais e distribuição em cerca de 30 países. Seu trabalho integra o currículo e é tema de conferências acadêmicas em várias universidade . Lecionou em várias universidades, cinematecas, museus e institutos de arte. É Doutor Honoris Causa na Gerasimov Institute of Cinematography/VGIK em Moscou, Russia. Foi agraciado com o Prêmio Madre Teresa para trabalho humanitário (2002) e Embaixador da Cultura da República da Macedônia (2007). Coordena o Departamento de Direção no Programa de Pós-Graduação em Cinema na Tisch School of the Arts/New York University.







Síntese das premiações de sua obra filmográfica: Antes da Chuva é considerado pelo The New York Times um dos melhores filmes já realizados em todos os tempos. Leão de Ouro de melhor filme no Festival de Veneza, foi indicado ao Oscar de melhor filme, e recebeu mais de 30 outras premiações, entre as quais Independent Spirit, FIPRESCI, UNESCO, o melhor filme do ano na Argentina, Itália, Suécia, Turquia e outros prêmios na Áustria, Bélgica, Brasil, Polônia, Porto Rico, Rússia. **Dust** foi o filme de abertura no Festival de Veneza e nomeado para o Ouro Reel Award. **Shadows** recebeu os prêmios Joaninha de Ouro de melhor atriz e música, Syracuse Film Festival e medalha de ouro no Park City Film Music. Mothers foi selecionado na seção Panorama da Berdinale, premiado no Minsk International Festival, Cinema City Festival FEDEORA, Critics Award de Melhor FEST Film, indicado a melhor filme no MTV Movie Awards.


CamCREES
Cambridge Committee for Russian and East European Studies
Find us on Facebook
Lent 2014 Events and Seminars
Tuesday 21 January 2014
5:00pm, Latimer Room, Clare College
Hamid Ismailov (BBC World's Writer in Residence)
"A Poet and Bin Laden, or Islamic Militancy in Central Afghanistan"
Tuesday 4 February 2014
5:00pm, Latimer Room, Clare College
Mette High (Edinburgh); Caroline Humphrey, Tatiana Safonova, Istvan Santha, Nikolai Ssorin-Chaikov (Cambridge)
"Anthopology in the Russian Language"
A panel discussion on the challenges and opportunities of interlingual translation
Tuesday 18 February 2014
5:00pm, Latimer Room, Clare College
Gruia Badescu, Elena Tchougounova-Paulson, Tanya Zaharchenko (Cambridge)
"Dovzhenko/Manchevski: Silence, Speech, and the Gaze"
A panel discussion on two filmmakers across contexts
Tuesday 4 March 2014
5:00pm, Thirkill Room, Clare College
Peter Fedynsky (Translator / Journalist)
"Translating Shevchenko's Kobzar"
cambridge ukrainian studies
Free and open to the public / Coffee and tea available from 4:45pm


Tuesday 18 February 2014
5:00pm, Latimer Room, Clare College
Gruia Badescu, Elena Tchougounova-Paulson, Tanya Zaharchenko (Cambridge)
"Dovzhenko/Manchevski: Silence, Speech, and the Gaze"
A panel discussion on two filmmakers across contexts



Тајланд




Меѓу реалното
и
ФИКТИВНОТО
и по други меѓи
со Милчо Манчевски
Филолошки факултет „Блаже Конески", П7
8. октомври (понеделник) 2012, 18.00 часот
Модератори: Елена Овчевска и Румена Бужаровска

Intervju: MILČO MANČEVSKI

LEPOTA SE KRIJE U RAZLIKAMA

Ljudi su svuda isti. Predrasude nas navode da govorimo o razlikama.

Ponekad su to naivne predrasude, ponekad su licemerne, a često su one koren rasizma. Naravno, postoje razlike, i lepota se često krije u tim razlikama, u kulturnim specifičnostima nekog prostora. Tužno je što zbog globalizacije te razlike veoma brzo nestaju, ali mislim da je suština ipak ista – tuge i radosti su slične svuda na svetu, i ljubav i nada i zluradost su slične i u Sibiru i u Njujorku i u Maliju. Naravno, različita društva u različitim periodima različito se nose sa impulsima i instinktima pojedinca i to je veoma interesantno, ali ne verujem u urođene razlike.

Za AKUZATIV govori Milčo Mančevski, poznati reditelj poreklom iz Makedonije, autor kultnih filmova "*Pre kiše*" (dobitnik Zlatnog lava za najbolji film na festivalu u Veneciji), "Prašina", "Senke"...

AKUZATIV: *Počnimo uspomenama na zemlju koje više nema. Kada se osvrnete na Jugoslaviju, na život u njoj, kakva su Vaša sećanja, i u negativnom i u pozitivnom smislu*?

- Ja sa  se na Midw

Bio je dobro funkci da se ugled

Iz Jug veze.

Ta vrs mam.

Sve to

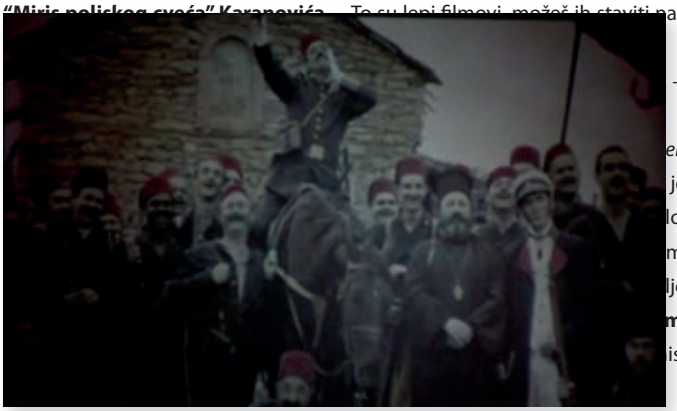
Na žal bitno kako s

AKUZ *vrsnih redite*

Imao o, ovo je ozb i plan koji tr vreme kad sa egovo smelo zatim kamp Toda Solondza, "***U carstvu čula***" Osime, "***Dekalog***" Kišlovskog. "Dekalog" je Sikstinska kapela filmske umetnosti. U ranim radovima Fasbindera možeš videti autorski rukopis koji je u isto vreme i krut i elegantan, prividnu trapavost rukopisa koji je sušta suprotnost bravuroznosti Fasbindera desetak godina kasnije. Čak i kad gledaš njegove dosadne filmove uvek ti je drago jer si proveo dva sata sa veoma interesantnim sagovornikom.

Od jugoslovenskih autora – **Makavejev, Saša Petrović, Živojin Pavlović, "Breza" Ante Ba**

"Miris poljskog cveća" Karanovića... Te su lepi filmovi, možeš ih staviti na ekran u svako



– može da inspi

erama, tako i na

je i duša, pozna

lo gde, verovao

motivno) veruje

ljenosti.

mantom Morto

isu do kraja ost



Тепање муви во Кембриџ



ГОЛЛИВУД ВО ВГИКЕ

Принять участие в съемках «Бонни и Клайда», оказаться на месте Роберта Де Ниро или Аль Пачино — не об этом ли мечтает любой молодой актер? Оказалось, что для осуществления такой мечты не нужна машина времени: Милчо Манчевски, американский режиссер, приглашенный во ВГИК провести расширенный мастер-класс, погрузил пять молодых съемочных групп в сюжеты классического Голливуда и показал им, как делается сегодня продюсерское кино.

текст: Алексей Егоров; фото: Андрей Рудаков

Все больше наших актеров устремляются в Голливуд — там есть чему поучиться. К студентам *ВГИКа* «фабрика грез» приехала сама. Проект, затеянный ректором университета **Владимиром Малышевым** и руководителем актерской мастерской **Игорем Ясуловичем**, по сути, классическая программа по межвузовскому обмену опытом, какие давно и успешно практикуются во всем мире. И все же для нашей страны это первый творческий эксперимент подобного рода.

С кандидатурой на позицию руководителя практического мастер-класса определились быстро и без сомнений: им стал давно живущий и работающий в Америке македонец **Милчо Манчевски**, заслуживший мировое признание еще в 1994 году после триумфа на Венецианском кинофестивале с картиной *«Перед дождем»*. В настоящий момент Манчевски руководит курсом в престижной Школе искусств *Tisch* при Нью-Йоркском университете, что и стало главным поводом для его приглашения в Москву.

Милчо
вычайно п
да не был
увидеть а
с одарени
Подгот
осенью. М
прослуши
ловича и с
Несмот
ми для Мо
культурны
«Если чест
циональн
ведения и
есть что с
ражения с
может быт
Про ве
просто та



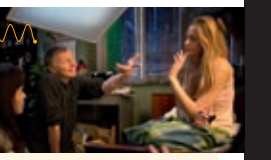
МАРИЯ ГЛЕБОВА
3-й курс, актерская мастерская Игоря Ясуловича

Милчо — чуткий и тонкий режиссер. Но никакого расслабления не допускает — держит в тонусе себя и остальных. Его принцип — «порядок и дисциплина». Никаких пустых эмоций и трат времени — все только по делу. И даже на десятом дубле он знает, как помочь актеру собраться и найти новый ход.



АЛЕКСАНДР КОНОНЕЦ
3-й курс, актерская мастерская Игоря Ясуловича

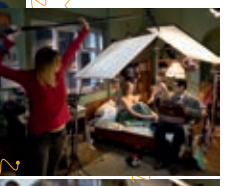
Единственный стереотип о голливудских режиссерах, который подтвердил Манчевски, — эти люди знают, как работать. Но дело, конечно, не только в профессионализме постановщика. Когда вокруг собирается настоящая команда, которая тебя поддерживает, то ты и работаешь на подъеме, и фильм получается легкий и веселый.

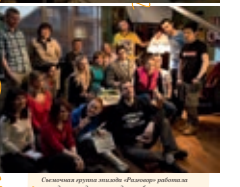


МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Во ВГИКе я встретил массу талантливых студентов с серьезными познаниями в съемочных технологиях. Область, в которой были сконцентрированы наши учебные эксперименты, — работа в условиях современного динамичного менеджмента. Все процессы в кино сейчас протекают с огромной скоростью, и именно на этом поле мне было что показать. Ну и конечно, работа практиковалась в работе в рамках определенного режиссерского стиля. Я не говорил, что какие-то вещи надо делать только так, как это делает Милчо Манчевски, но учил студентов взаимодействовать между собой. Каждый из них был погружен в свою специфическую работу, и все же за частностями вроде освещения, постановки кадра или оформления сцены нельзя терять из виду проект в целом. Я старался быть достаточно жестким преподавателем, поскольку считаю, что требовательность — лучший способ достичь положительных результатов.







Милчо Манчевски заранее продумал раскадровки и крупность снимаемых планов, но иногда был готов обсудить предложения начинающих операторов.



КОНСТАНТИН ТИЩЕНКО
выпускник ВГИКа (мастерская Александра Бонтиля), второй режиссер на проекте

Работа с режиссером Манчевски кардинально отличается от обычного учебного процесса — чувствуется огромная разница между нашими студенческими и американскими подходом к кинопроизводству. Кроме того, у него неклишированный взгляд на режиссуру. Например, когда я пытался акцентировать внимание на «запрещающихся» частях головы или других мелких деталях в кадре, он говорил: «Ты шутишь в 1960-х годах?» Мне и в самом деле не всегда близко его построение мизансцены или стилистика монтажа, но те новации, которые Манчевски дает как преподаватель, просто бесценны.

снимали пять короткометражных этюдов, основанных на сюжетах классических американских фильмов второй половины прошлого века. Выбор пал на ленты *«Бонни и Клайд»* **Артура Пенна** (1967), *«Рэдхэд»* **Фрэнсиса Форда Копполы** (1974), *«Бешеный бык»* **Мартина Скорсезе** (1980), а также сразу на две картины *Сидни Люмета* — *«Собачий полдень»* (1975) и *«Гелсти»* (1976).

Именно на голливудских фильмах 70-80-х годов прошлого века, по мнению мэтра, удобнее всего оттачивать мастерство: «Это классика, однако далеко не все студенты видели эти ленты — даже и многие из них помню не очень хорошо. Это не Чехов или Шекспир, отягощенные грузом многочисленных постановок».

К съемкам подошли серьезно: организовали массовку, построили пять декораций: банк, амбар, ночной клуб и две квартиры, превращающиеся одна в другую. По словам Милчо, его главной целью стала передача ритмом динамики американского кинопроизводства. И, судя по впечатлениям участников проекта, опыт этот они восприняли и усвоили на сто процентов.

Съемочная группа эпизода «Рэдхэд» работала на родителях и детишках для учебного проекта декоратора коридора.

Милчо Манчевски доби почесен докторат во Русија

9:59 7 мај 2013 Руска реч на македонски



Learning the Heart And Craft of Films

By Delphine d'Amora

On a hushed set, deep within Russia's most venerable film university, the Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK), film director Milcho Manchevski and more than 60 students have embarked upon a six-week intensive shoot.

There assignment: to reimagine short scenes from five classic films. Initial casting and planning began with the director's first visit in October and was swiftly followed by six months of planning and correspondence, prior to the actual shooting.

The Macedonian-born director is known for such award-winning feature films as "Before the Rain" (1994) and the pioneering documentary-drama "Mothers" (2011).

Nowadays, he is head of directing studies at NYU's Tisch School of the Arts Graduate Film program, with his work spanning, film, writing and performance art. His most recent photography exhibition, "Five Drops of Dream," is to open in Moscow's Solyanka gallery toward the end of the month.

The project is funded in part by the former at RIA-Novosti outlet in April. "I wanted to use it first hand."

The program comes at a critical moment for VGIK, as director Vladimir Malyshev explained. "We were founded as the first film school in the world in 1919, and our education was considered the model for decades, beginning with Eisenstein, Kuleshov, etc, etc. But now cinema [in Russia] is run by producers."

When Malyshev left VGIK in 1971, graduation was not the end of a filmmaker's formative years. "They were supposed to arrange a position for each person at a studio, and at the studio we received yet another education in our film career," he remembered.

Present-day producers now demand that film schools deliver ready-made specialists with experience on the latest film equipment. "In general, no one gives time for a person to enter into the profession," Malyshev said.

The problem became clear to Anna Sivtsitzova, one of Manchevski's cinematography students. "I lack the skills to operate the camera," she said. "We have so much theory discussed in class and so much philosophy ... We lack hands-on craftsmanship."

Students receiving technical expertise from Manchevski while producing their new versions of classic scenes.

VGIK's program facilitated. "Certainly, we have to give more practice," he said.

In terms of his approach to teaching, he tried to emphasize the necessity for both the "craft" and the "heart" to coexist. "With the craft, there are things that you can lecture on, things that you can teach people," Manchevski said during a brief break from shooting.

said he advised students to "look at what [they] really want to do and go for that."

Many of his students praised the atmosphere of order and creative autonomy they found on set. They also appreciated the seriousness with which Manchevski approached the project.

"Our segments are two, maybe three minutes long," set designer Maria Poskanova said, "but they are so worked-through, so complete."

Actors reaffirmed reports of his concentrated approach: "I don't think he invested any less in our films than in his others. He gave just as much," actor Dmitry Grinevich insisted. "Thanks to this experience, I understand what real cinema is."

Manchevski is mutually appreciative of the young filmmakers. "Usually, I see this level of knowledge and dedication from graduate students, not undergraduate students," he said.

Victoria Artyukhova, who played Angie in their adaptation of Lumet's "Dog Day Afternoon," claimed that she even discovered an "international language" in her work with Manchevski. "When he told me something in English, I half understood without translation," she said.

Manchevski smiled at this. "When you're dealing with art, you follow the emotion and the general concept. For me, the film that really works is the film that the viewer can understand without subtitles."

Тираж 30000
Цена свободная

Режиссер Милчо Манчевски будет учить русских студентов



В декабре 2012 года знаменитый режиссер Милчо Манчевски прибыл в Москву с целью подготовить и реализовать уникальный образовательный проект совместно с Всероссийским государственным университетом кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК). В его планах — создание короткометражных фильмов с использованием опыта киноиндустрии и профессионального образования США совместно со студентами университета.

Справка

Милчо Манчевски — македонский кинорежиссер (в том числе документального и экспериментального кино), сценарист, пишет прозу и увлекается фотографией. Живет в Нью-Йорке, преподает в Тишевской художественной школе (TSOA) Нью-Йоркского университета. Его фильмы («Опасная женщина», «Перед дождем», «Прах», «Тени», «Матери» и другие) неоднократно становились участниками, номинантами и призерами различных международных кинофестивалей.

«Воспитать новых Тарковских» ©

Первым этапом нового образовательного проекта станет проведение кастинга со студентами актерского факультета мастерской Народного артиста РФ И. Н. Ясуловича. Затем, в апреле 2013 года, Манчевски будет делиться своими знаниями и навыками с молодым поколением непосредственно в процессе съемок.

6 декабря ВГИК организовал для студентов и представителей СМИ специальную встречу с кинорежиссером, а в кинозале университета был показан фильм Манчевски — «Прах» (2001).

Несмотря на то, что Милчо Манчевски заядлый путешественник и вместе со съемочными группами объехал почти весь мир, в России он впервые. Как рассказал сам режиссер, он давно мечтал посетить нашу страну и познакомиться с ее культурой, так что предложение Университета кинематографии принял сразу и с удовольствием.

Мило рассказал, что главной целью своей работы со студентами он видит в том, чтобы «воспитать новых Тарковских». По мнению Ма «равноценный культурный обмен»: он поделится со студентами опытом, а они, в свою очередь, помогут ему открыть новые горизонты, на начальной стадии — об итогах можно будет говорить по завершении.

Знакомство с будущим преподавателем

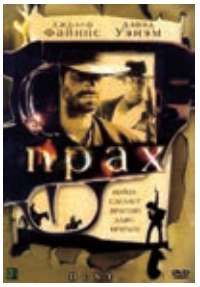
6 декабря у ВГИКовцев появилась возможность познакомиться с одной из картин режиссера и лично задать ему вопросы.

Премьера фильма «Прах» (Dust) состоялась еще в 2001 году, но режиссер по праву считает его одной из лучших своих работ. Картина две истории. Одна из них разворачивается в современном Нью-Йорке: молодой чернокожий вор, влезает в квартиру и начинает разыск но случайно натыкается на вооруженную хозяйку. Загадочная старушка не спешит вызывать полицию — она одинока и хочет хоть ком своей семьи и просит похоронить ее, так как дни ее сочтены. Взамен она обещает открыть, где спрятан настоящий клад. Ее настойчив раздражают неудачливого вора, но затем он проникается симпатией к новой знакомой и даже становится ее другом.

Вторая история — рассказ старушки — разворачивается в начале XX века. Двое братьев с Дикого Запада полюбили одну и ту же девуш по имени Лилит не спешила отдать свое сердце одному из них, но быстро (для верности) вышла за младшего — Элайджу. Старший — Л не разрываться между любовью к брату и порочной связью с его женой, покинул родину и отправился искать свою судьбу.

Так он оказался на пылающих огнем Балканах, «Диком Востоке» Европы, в восставшей против турецкого ига Македонии. Люк возглав со всего света, воюющих с повстанцами и выполняющих самые грязные поручения своих турецких хозяев. Совершенно неожиданно д он увидел Элайджу, который вступил в ряды македонских революционеров и, не раздумывая, готов теперь убить старшего брата из рев есть более серьезный мотив?

Студентов ВГИКа, конечно, интересовали «профессиональные секреты» режиссера. Как написать хороший сценарий? Как довести про опасаться? И как войти в истою?





По словам Манчевски, создать текст сценар часть работы. (Недостатка в творческих иде полнометражные фильмы выходят раз в нес бывает, что уже по ходу съемок сценарий м чувствовать, какие изменения будут полезн результата.

Один из основных вопросов, который волно режиссеров — где взять деньги на реализац предупредил, Голливуд (и отечественные а неограниченные средства, но не оставляет свободы. Независимому художнику приходи спонсоров и, зачастую, довольствоваться ог

Здесь можно надеяться только на хорошую команду энтузиастов, преданных идее.

По словам Манчевски, он больше всего внимания и времени уделяет подбору актеров. Далее при условии, что у вас есть оператор, который снимает не просто красивую картинку, но еще будущей картины.

Манчевски поделился, что у него часто хотят сниматься знаменитости, но начинают требовать может деформировать сюжет. Так что режиссер не должен гнаться за известными лицами, а подбирать тех актеров, которые способны идею.

Режиссеру приходится твердой рукой руководить процессом. Здесь нужно не только вдохновение, но и недюжинные организаторские (навыки. Если перефразировать знаменитое высказывание Раневской: снять плохой фильм — все равно, что плюнуть в вечность. Как обогащать вечность шедеврами Милчо обещает открыть уже в процессе обучения.







until the Ohrid Framework Agreement was signed, granting more minority rights for languages and national symbols, along with quota-based public-sector hiring.

Implementing the Framework Agreement proved difficult, though, especially concerning power decentralisation and municipal rezoning. The agreement stipulated more rights for local minorities comprising 20% of the population; the artfully created new municipal boundaries rewarded Albanians more than other ethnic groups, critics claimed. This 'solution' might eventually lead to a biethnic (not multiethnic) Macedonia.

Towards Europe

Macedonia is enacting EU-membership reforms and has restructured its army to NATO standards, participating in peacekeeping missions abroad. However, Greece blocked Macedonia's NATO invitation in April 2008, citing the unresolved name issue – a stance that frustrated Macedonians and many foreign leaders. Greece pledged to block Macedonia's future NATO – and EU – memberships, and nationalism surged in both countries. Western countries pressured both sides to resolve their differences.

Through all of this turbulence, (the so-called Torbeši and Gorani, in western Macedonia). Turks are Muslim, as are most Albanians; however, Catholic Albanians exist (Mother Theresa, who grew up here as Agnes Gonxha Bojaxhiu, is the most famous example). A Jewish community of about 200 people descends from Sephardic Jews who fled Spain after 1492. Sadly, approximately 98% of the Jewish population – over 7200 people – were deported to the Treblinka concentration camp during the WWII Bulgarian occupation. The community holds a Holocaust commemoration ceremony every 11 March.

The Macedonian Orthodox Church was created in 1967 and, despite not being recognised by neighbouring Orthodox countries, is active in church building and restoration work. Although Macedonians don't attend church services often, you'll see them stop by church to light a candle, kiss icons and pray.

ARTS
Cinema

Macedonia's leading film-maker, Milčo Mančevski, highlighted interethnic relations in the Oscar-nominated *Before the Rain* (1994). Mančevski's next film, *Dust* (2001), was an Ilinden Uprising–era cowboy classic that riled the Greeks (see p503). In 2007, Mančevski released *Semki* (Shadows) a racy urban love story with supernatural overtones. In it, an elderly female speaking an 'Aegean' Macedonian dialect intones the film's recurring line – 'give back what is not yours'. The Greeks were infuriated; Mančevski insisted it was not a nationalistic reference.

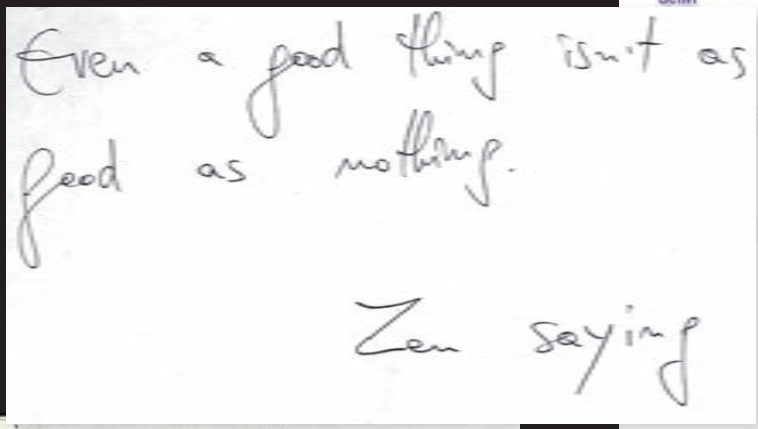
ARTS
Cinema

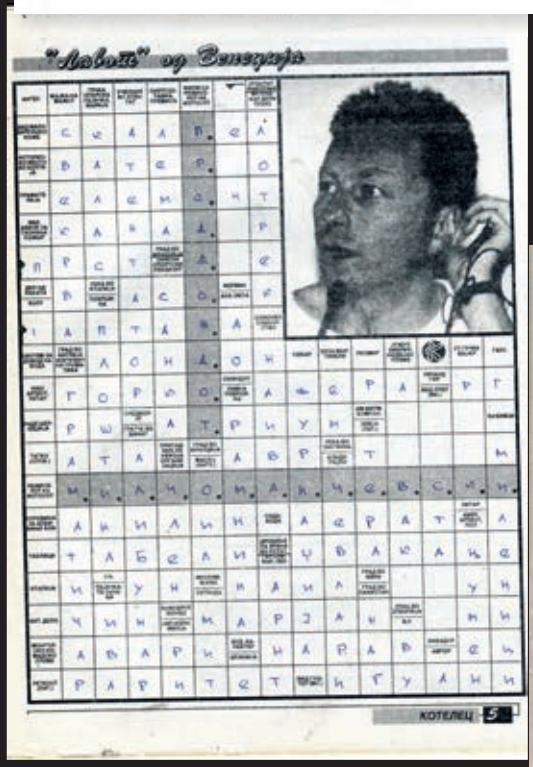
Macedonia's leading film-maker, Milčo Mančevski, highlighted interethnic relations in the Oscar-nominated *Before the Rain* (1994). Mančevski's next film, *Dust* (2001), was an Ilinden Uprising–era cowboy classic that riled the Greeks (see p503). In 2007, Mančevski released *Semki* (Shadows) a racy urban love story with supernatural overtones. In it, an elderly female speaking an 'Aegean' Macedonian dialect intones the film's recurring line – 'give back what is not yours'. The Greeks were infuriated; Mančevski insisted it was not a nationalistic reference.

La Macedonia e il razzismo dell'Occidente

di MILCHO MANCEVSKI*

Negli articoli sulla Macedonia si pone per lo più l' accento sul "delicato equilibrio etnico" del paese, di cui si paventerebbe lo sconvolgimento in seguito all' arrivo dal Kosovo di almeno 250.000 profughi. Un giudizio che non coglie nel segno. Non si tratta di un problema di equilibrio etnico ma di qualcosa di molto più semplice: la Macedonia è un paese povero che si sente tradito. Nel marzo scorso, prima che iniziasse l' esodo di massa, si riteneva che non sarebbe stato necessario accogliere in Macedonia più di ventimila profughi. IL Partito Democratico degli Albanesi, una delle tre formazioni politiche che compongono il governo macedone, aveva convinto gli altri partiti della coalizione a riconoscere ai profughi lo status di "ospiti". Così hanno potuto entrare come turisti, con formalità di ingresso semplificate e senza controlli sanitari, e sono stati alloggiati presso famiglie che si erano offerte volontariamente di accoglierli. Un trattamento che era sembrato più umano. Mi ero recato al valico di confine di Blace con il mio produttore, Domenico Procacci, il 28 marzo, quando secondo le valutazioni l' aumento dei profughi era di 20:1 circa. Quando vi ritornai sei giorni dopo, si era ormai ammassata nella zona a cavallo del confine una folla di 30.000-50.000 profughi, alcuni ancora in Kosovo, altri nella terra di nessuno e altri in salvo in Macedonia. I trattori erano rimasti impantanati nel fango e gli addetti locali venuti ad assistere i kosovari distribuivano pane e acqua. I malati venivano portati via su barelle improvvisate con coperte piegate in due. Circolava la voce che la notte precedente una dozzina di persone fossero morte nel campo. I poliziotti erano confusi e insolitamente benevoli, forse perché colti alla sprovvista di fronte a quella grande tragedia umana. Mentre il numero totale dei rifugiati in Macedonia si avviava rapidamente a superare i 200.000 - il decuplo del previsto - appariva chiaro che il governo non aveva la minima idea di come far









Ирис Кронауер

Биографија



Роден во Скопје, Македонија, Југославија во 1959.

Во1973, неколку месеци по смртта на татко му (мајка му починала во 1966) Милчо Манчевски ја освои наградата на весникот „Политика“ за белетристика за млади, која му ја врачи нобеловецот Иво Андриќ во Белград. Тоа го поттикна да продолжи да пишува (знаел да чита кирилица и латиница од четиригодишна возраст[1]; првиот обид да напише роман, *Пустинска крв,* го направил на десетгодишна возраст); освои неколку награди за краток расказ. Наскоро доби понуда за работа како новинар додека сè уште беше во средно училиште и пишуваше своја колумна во списание пред да наполни седумнаесет години. Помеѓу 1974 и 1979, објавува во весници и списанија со седиште во Скопје, Белград и Сараево.

Во 1978, се обиде да се запише на реномираната филмска школа во Лоѓ во Полска. И покрај тоа што беше најдобар ученик на својата генерација, не доби државна стипендија. Без неа не го примија во Лоѓ. Тој сепак отпатува за Полска, ја посети школата и ги побара во телефонски именик полските режисери Кшиштов Зануси и Анджеј Вајда. Тоа резултираше со интервју за списание со Вајда[2] и со прв ден на Манчевски на филмски сет, на филмот на Зануси. Наредната година, со помош на професорот кого го запознал на едно предавање во Кинотеката на Македонија, Ричард Блуменберг, тој доби стипендија од Универзитетот на Јужен Илиноис во Карбондејл. Фокусот на филмската школа при Универзитетот на Јужен Илиноис бил ставен на практичната продукција и експерименталниот филм. Неговата средба со експерименталниот филм се претвори во доживотна врска која влијае на неговите идни наративни филмови. Неговиот професор Мајк Ковел и колегите (меѓу кои и Стив Џејмс, подоцна номиниран за Оскар) се нурнале во експерименталниот филм и Манчевски, покрај наративни филмови, режираше и неколку концептуалистички дела, меѓу кои и филмот без наслов (*Црн филм)* (*The Black Film*), *Во среда наутро во пет часот кога денот почнува (Wednesday Morning at Five O'clock as the Day Begins)*, *Патиштa на славата (Paths of Glory)*, *Жица (The Wire)*, *Работничката класа оди во рајот (The Working Class Goes to Heaven)* и *Убавиот син Дунав* (*Beautiful Blue Danube*). Официјално дипломирал во 1983.

Периодот од 1982-1985 го мина во Скопје. Напиша неколку есеи, за холивудскиот хорор филм од 70-тите, за американскиот авангарден филм, за историја на уметноста – *Кон тоталната уметност (Towards Total Art)*, и најважно, во 1982, сценариото *Мусака*. Сценариото, кое доби пофалби од неколку истакнати југословенски режисери и драматурзи, меѓу кои и Душан Макавејев и Горан Марковиќ, го зеде „Македонија филм“ и го пушти во процес на реализација. Тоа е приказна за млад фотограф панкер

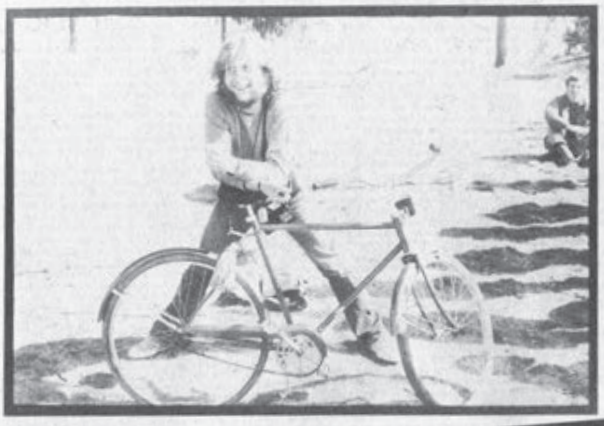
1 Еден родител на негов соученик се сеќава како Манчевски решавал крстозбор во Нова Македонија на првиот училишен ден.

2 Објавено под наслов „19-годишниот Милчо Манчевски го интервјуира Анджеј Вајда“.





ИНТЕРВЈУ: МИЛЧО МАНЧЕВСКИ







Да им бргуам прст у око...

Кој е тој Милчо Манчевски? — се прашуваат многумина денеска. За Милчо се пишува, за Милчо се зборува. Тој, се чини, како да е тема за деца, постојано мегу младите... А, всушност е- се знае, сиот мажество на истоимот прв играч филм „Мусака", чиј што продуцент (за приват, ох годинава) е (Македонија филм" од Скопје.

Милчо е и наш колешник, наш соработник... И пријателот, и сетилен... (Мачки јавете се, го знаме истоимот број)... Почна како новинар, со 14 години, а ете, со 23 години ќе сними и први филм. Никој друг, сигурни сме, не го направил тоа досега, кај нас... Но, Милчо нема време, му се брза, да почекне...

— Имам 23 години. Завршив гимназија во Скопје. Една година бев на Историја на уметноста, а потоа уште 3,5 години на Универзитетот во Јужен Илиноис Таму, го завршив Факултетот за филм и фотографија (отсек режија и сценарио). Снимив 16 кратки филма (2 сопствојни и 14 во САД). Напишав 5 долгометрални сценарија. 1 ТВ серија (сценарио), режирав 1 среднометражен филм, пишував за весници (публицистика). Со 14 години започнав во „Студентски збор", како новинар. Па, со 16 години во „Екран", па потоа во „Млад борец". Пишував и во „Здраво", „Дубоко", „Политички забавник", „Сивеаст"... Со аматерскиот филм „Без з писмо" бев во конкуренција за „Оскар"... А сега имам многу помалку време за пишување. Ме интересираат теоретските текстови за медиумите и филмот, кој, дадениот, кепенитот, реклама-та како уметност и сл.

Значи, се определи за филмот?

— Па, веќе пишував за филм во „Екран". Тој е многу комуникативен, во него си посубјективен и и колаборативното многу ми користи, посебно ако бидам брз и ефикасен.

Зошто токму во САД на студии?

—Право, немав ниеден за да ме прифат во Белград или Загреб. Второ- штом веќе одев од дома, мислев дека нема разлика дали сум во Белград или во странство. Сакав да видам и друг начин на живот, па разгледував и за Лос, Лондон, Прага... Во тоа време не беше баш така скапо... А, во САД- познато е, се прават најконстантни филмови. Ако сакаш да научни конзерваторија, филм и реклама — оди во Америка.

Колку те чинеше дипломата?

— Добивав стипендија за стимулирање на талентите, а во исто семестри бев ослободен и од школарината поради добра успех. Но- и многу работа за пари- продадов не колку сценарија, кинеи карти на влезот од кинотто...

А, сега, кога се врати?

— Има нешто работно што те води. Не планирам за се вратам на долго, освен на некои ну месеци. Требаше и рекламната кампања што ја водев да ја довршам. Се ми е таму. Книгите, плочите... Но- се случи „Македонија филм" да ми го побара сценарното дадено пред 2,5 до 3 години во „Вардар филм". Од таму си го повлекоа. За неколку месеци — го прифатија, помина низ 3 верзии, се работи на книгата за снимање, се прават калкулации- се обеа бесплатна рецензија... Последната верзија е завршена. Тоа е петтата верзија. Направив 2 верзии за 3 години и 3 за 3 месеци..

Кога, како и каде ќе снимате?

— На 15 мај почнува снимањето. Имаме 25 работни дена на распоредот. До 15 јуни мора да биде готово- Се уште не се имам определено за глумци. Сите ќе бидат од Македонија, со 1—2 гостувања. Ке има и „натурщици". Поекрлачено. Аудиционјата ќе биде во март и април, кога ќе се работи и сценографијата.

Кажи ни искрено колку пари ќе добиеш?

— Не знам. Договор сè уште не сум потпишал. Се што работев досега е за шише, без скрипел динар.

Збор — два за филмот?

— Филмот е убава драма. Главниот јунак се вика Мусака, има 20—21 го дена. Се движи во типичен македонски миџи, фотограф е- незаконски во средината, доаѓа до класи чол судир со него (татко му е милиционер), а меѓу шиокиери го гонат)... Има и хумор, сротика, дилеја- социјала...

Значи, филм за гледање?

— Секој добар филм е гледан. Урбаната средина ќе ја чувствуваат. А, и се надевам од тоа, правам компромиси. Затоа, во Македонија е направен досега само 1.5 филм- Тоа се: „Прво сечи" и половина на „Делфина".

Зошто е тоа така?

— Нема пари. Тие што се ги шуткаат. Просто ти е драго да направи некој лоши филм. Се прават патетични филмови. Наивните филмови, не се гледани.

Оцени ја состојбата со филмот кај нас, пошироко?

— Не ја знам одвнатре состојбата со македонската кинематографија. Субјективни сум. Бизнерки се та сум во еуфорична состојба. Но, факт е дека по лека почнуваат да се средуваат работите. Одлично од полошо во позошо, мора да се запре.

Имаш ли идоли?

— Не гледам очигледни влијанија, чашто, кога се формираш како режисер — сценарист, имаше две противречни влијанија: експерзуид — филмот и наративните. Лично, ги сакам Полански, Тирон Марковиќ, прите два филма на Караноиќ...

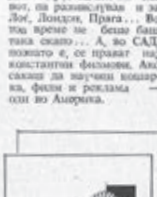
Ти пишуваше и проза?

— И понатаму пишувам но не знам дали нешто од тоа ќе биде објавено. Правам некоја кратка ли рака, концептуалистички работи...

За крај?

— Сакам „Мусака" да биде комуникативен филм. Сценарното е без литературни, но со филмски претензии... На сите некреативци, кои трошат грдни милијарди, а прават грдни „срања" — са кам да им бргнам прст во око и да го завртам малце... Второ, до кога кај нас како млад човек ќе се третира и оној со 40 години...?

ХРИСТО ПЕТРЕВСКИ



САКАТЕ ЛИ ПОЕЗИЈА?

ПАДНАВ ВО БЕСОЗНАНИЕ

Паднав во бесознание
Дојде човек- ми подаде
рака
ми чудење сила
Јас останав задна
несвесно го тргнав
од себе си кои коридата.
Дојдоа птици
ми дадоа крила, чудев
слобода
но јас не посетнав
нигу по малку небо
од мнозите клучови
Се разлеа звуци
тих мелодичен ритам
потпевнуван од Шуман,
тогаризан од Штраус
Нежен глас ме опкаже
со песна
чувствував живот струи
во секој тон
со секој здив ма Зивјата
Неистомлет простор и
жива фонтанија
Летав, повторно родена
од земја
и задолжа со песна.

ДУШАНКА ФИЛИПОВИЌ

кој се движи во разни општествени кругови и на крајот станува жртва на неуспешна зделка со дрога. Мрачната општествена критика не наиде на прием во Македонија со која владееше комунистичката олигархија. Неконвенционалната појава на Манчевски и неговите самоуверени интервјуа[3] не беа од помош кај старата гарда, и проектот беше заглавен. „Македонија филм" наскоро се откажа и Манчевски се обиде кај државната продуцентска куќа „Вардар филм". Актерите и филмската екипа понудија да го направат филмот со целосно одложена исплата, но и покрај тоа директорите на „Вардар филм" го одбија; еден член на Централниот комитет ја прими делегацијата, но никогаш не им одговори на барањето. По речиси три години обидување, 24-годишниот Манчевски најде место за *Мусака* во Македонската телевизија[4]. Сценариото повторно беше фалено, особено темата, дијалогот и ритамот, а договорен беше и датум. Тој ја заврши претпродукцијата – барање локации, составување на екипата[5], сториборд со илјада цртежи, костими и сценографија... дури и поголемиот дел од музиката за филмот беше готов[6]. Малку пред да започне снимањето на филмот, програмскиот уредник го откажа проектот без објаснување. Ова се случи следниот ден откако Манчевски го достави списокот на актерската екипа. На списокот го немаше актерот кој имаше главни улоги во повеќето македонски телевизиски продукции од тоа време што беа во надлежност на тој програмски уредник. Актерот претходно на Манчевски му понудил помош за да се обезбеди финансирање на проектот[7].

За време на трите години на *Мусака* во Скопје, Манчевски го формираше и уметничкиот колектив 1AM и изведе два уметнички перформанси, одвоени точно една година. Првиот комплексен перформанс се вртеше околу (1) интеракцијата на неколку теоретски изјави, (2) реализирањето на долг список на ветени едноставни дејства (отклучување на вратата на галеријата, вртење на делата кон публиката, набљудување на блок мраз што се топи, итн.) и (3) повеќе елементи како: рачно изработени покани, изјавите, ветувањата, едноставните дејства, неговите концептуалистички филмови од Карбондејл, варијации на тема азбука (песна каде азбуката се пее, рецитал каде азбуката се рецитира), манифест на концептуалистите (кој содржи повеќе од 20 потписи под само една реченица „Ова е манифест на концептуалистите"), неговиот полароид проект (*Лице*), итн.

Вториот перформанс бил насловен *Како на жив зајак му го објаснуваме перформансот на Јозеф Бојс 'Како да му се објасни уметноста на мртов зајак'*.

Интересот на Манчевски за перформанс уметност се спои со неговата филмска работа во делото (кое тој го нарекува филм) насловено *1.72* (кое го изведе уште два пати како *1.73* во Хрватска и *1.74* во Бруклин). Изведено на Белградскиот фестивал на алтернативата, каде освои награда во 1984, делото се состои од експонирање на едно парче филм (1.72 метри) на сцена, негово проектирање, сечкање на делчиња, нивно прикачување на прашалник во кој се поставени прашања како „Дали филмот мора да има приказна?", а потоа делење на прашалникот со парчињата филм на публиката.

Во1983 тој помогна и да се состави техно групата *бастион!*, ги напиша текстовите на нивните песни и го режираше музичкото видео *Жежок ден во Мексико*. Амбициозниот видеоклип, според текстот кој зборува за тема необична за една поп песна, го реконструира атентатот на Лав Троцки во Мексико, во паралелна монтажа со еден современ атентатор кој го голта насилството во филмот *Таксист* на Скорсезе. Видеоспотот беше забранет после само едно емитување, но стана култна класика.

3 „Целта ми е да им брцнам во око на оние кои потрошиле тони државни пари и создале срање (филмови)," Манчевски во интервју за „Млад Борец" во 1983 год.

4 Три музички видео спотови за групата „Леб и сол" кои тој ги режирал за Македонската ТВ претходната година биле забранети без никакво објаснување и никогаш не се емитувале.

5 Тој мора да ангажира главно вработени во Македонската ТВ и со тоа мора да се откаже од услугите на неговиот професор Мајк Ковел кој се согласил да дојде во Македонија за да го сними филмот.

6 Хард-рок бендот кој ја правел музиката за *Мусака* немал каде да вежба, па Манчевски ги поканил да работат во неговата дневна соба, на голем ужас на неговата постара тетка.

7 Данчо Чевревски подоцна станува филмски продуцент, но во тој момент официјално работел само како актер. Тој исто така бил 20 години престар за ликот на *Мусака*.




Prima




TECHNOVISION

По пропаѓањето на *Мусака* во 1985, 25-годишниот Манчевски се пресели во Њујорк. Работеше како потрчко во продукција, монтажер на документарни филмови, оператор на телесуфлер, видео-снимател, оператор на видео-конвертер, помошник сценограф на информативни видеа за Вол Стрит, судски преведувач, молер и гардеробер. Во период од пет години тој секојдневно го носеше своето видео портфолио во многубројни продуцентски куќи. Напиша и неколку сценарија: налудничава комедија за нуклеарна апокалипса (*Како да се спаси светот (и зошто)*), научна фантастика за луѓе за кои филмот станал пореален од животот, хорор, сценарио инспирирано од филмот *Рамбо* (*First Blood*), итн. Њујоршката адаптација на *Мусака*, насловена *Пума*, наиде на извесен интерес, но токму сценариото за трилерот *Сопственост* (*Possession)* му донесе неколку понуди. Во обид да ја докаже својата режисерска способност, тој собра мала сума пари за да ги сними првите седум минути од *Сопственост*. Наместо покренување на *Сопственост*, снимката му донесе договор со една продуцентска компанија за музички видеа, точно пет години по преселбата во Њујорк. Една година подоцна, компанијата не го обнови неговиот договор, и тој склучи договор со нова, помала компанија. Нивен прв заеднички проект беше нискобуџетното видео за песната *Тенеси (Tennessee)* (1991), деби сингл на новата хип-хоп група „Арестед девелопмент“ (Arrested Development). Видеото им пркосеше на модерните рап трендови: наместо брутален урбан гангста рап, *Тенеси* се фокусира на рурална заедница каде што деца и стари луѓе се гледаат прикажани рамо до рамо со членовите на бендот, како живеат во хармонична заедница. Видеоспотот завршува со модерна преработка на стара вистинита фотографија на која е прикажано двојно линчување[8]. Снимено во црно-бела техника и инспирирано од Картие-Бресон, Роберт Франк и фотографиите од времето на Големата депресија, видеото веднаш стана хит, доби награда на „Ем-Ти-Ви“ (MTV) во 1992, награда на списанието „Билборд“, и платинеста плоча. Стана MTV Buzz Clip и подоцна беше вклучено во листата на најдобри 100 видеа на сите времиња на списанието „Билборд“.

Како резултат на успехот на *Тенеси*, Манчевски режираше десетици музички видеа и реклами во Њујорк и Сан Франциско следната година, и стана еден од најбараните нови режисери на музички видеа во Њујорк.

Летото 1991, Манчевски се врати во Македонија, за прв пат по преселбата во Њујорк и прекинувањето на сите врски со татковината во 1985. Тетка му, која го одгледала, се разболе, и тој дојде во Скопје за да ја посети и да организира нега за неа. Југославија се распаѓаше и борби избувнаа во Словенија и Хрватска, кои подоцна ќе доведат до крвава граѓанска војна. Македонија ќе прогласи независност три месеци подоцна. Ситуацијата и атмосферата на која наиде Манчевски го инспирираа да напише синопсис од пет страници. Меланхоличната „бајка во три дела“ беше за три љубовни приказни во Македонија и Лондон под закана на меѓуетничко насилство што се наближува. Како метафора на идејата дека насилството раѓа насилство, приказната има кружна структура, но со суптилна аномалија во кружната хронологија[9]. Поради чувството на претстоечка промена што провејува во приказната, тој го нарече *Пред дождот*.

По враќањето во Њујорк, еден директор на фотографија со кого работе му предложи да го прати синопсисот на две адреси во Лондон: „Еим продакшанс“ (Aim Productions) и „Британ скрин“ (British Screen). „Еим продакшанс“ го одбија, бидејќи продуцентката Сем Тејлор сметаше дека концептот од три дела не функционира. Меѓутоа, синопсисот ù се допадна на Теса Рос од „Британ скрин“. „Британ скрин“ нарача сценарио и Манчевски лично ја достави првата верзија во Лондон на 1 март, 1993. Директорот на „Британ скрин“ Сајмон Пери и директорот за развој Стивен Клири веднаш го одобрија. Услов за еден филм

8 Кога *Тенеси* бил емитуван за време на летовите на авиокомпанијата „Вирџин“ (Virgin) крајот на спотот бил премонтиран за да се отстранат кадрите со двојно линчување.

9 Во подоцнежните интервјуа, Манчевски ја опишал аномалијата како оптичка илузија во времето.



Со Сајмон Пери



да биде поддржан од државна компанија како што е „Британиш скрин“ беше филмот да има британски продуцент. Проектот воопшто немаше продуцент и Пери побара од Манчевски да предложи некого. Тој ја предложи Џуди Куникан која ја запознал во Њујорк, но со која никогаш не работел. „Британиш скрин“ ја прифати Куникан, но бидејќи таа немаше искуство и им беше непозната, тие предложија продуцентска куќа која ја познаваат – „Еим продакшанс“. Манчевски не спомна дека „Еим“ веќе го одбила проектот[10].

„Ное продакшанс“ (Noe Productions), француска ќерка компанија на „Полиграм“ (Polygram) се придружи на проектот со Чедомир Колар како продуцент, а тоа го стори и Канал 4 (Channel 4) во Лондон. Исто така се вклучи и „Вардар филм“ од Македонија со Стевче Ацевски, а подоцна и Горјан Тозија како продуценти.

Претпродукцијата почна во Лондон и Скопје, со дополнителен кастинг и составување екипа во Париз. Набргу настанаа проблеми поради недостаток на искуство (ова беше прв филм за Тејлор, Колар, Куникан и Кет Вилиерс од „Еим продакшанс“), ограниченият буџет (на почетокот околу еден милион британски фунти) и проблемите околу копродукцијата (Македонија никогаш претходно не учествувала во копродукција, а Велика Британија и Франција во тој момент сè уште ја немаа признаено новата држава). Југословенскиот актер Раде Шербеџија ја доби улогата на Александар. По распаѓањето на Југославија тој стана цел на хрватските и на српските националисти и оттогаш се пресели во Лондон[11]. Македонската средношколка Лабина Митевска, која дошла да волонтира во одделот за продукција, доби шанса да ја глуми Замира. 18-годишниот француски актер Грегоар Колан ја доби улогата на младиот калуѓер Кирил[12]. Дури две недели по почетокот на снимањето Кетрин Картлиџ ја доби улогата на Ен.

За време на претпродукцијата македонското Министерство за култура ги шокираше сите кога ненадејно ја повлече поддршката. Под влијание на неколкумина етаблирани македонски филмски работници[13], Министерството изрази сомнеж дека проектот е сериозен. Министерството учествуваше со само 7% од буџетот, но нивното учество беше неопходно во копродукциската структура. Ова повторно можеше да го уништи обидот на Манчевски да направи филм во Македонија. Сајмон Пери лобираше кај Министерството, и обезбеди писмо од британското Министерство за надворешни работи упатено до држава со која во тој момент сè уште немаше воспоставено дипломатски односи. Манчевски бараше прием кај Премиерот и Претседателот. Министерството повторно се приклучи во проектот дури пред крајот на снимањето на филмот во Македонија.

Откако претпродукцијата се пресели во Македонија, екипата, предводена од продукциските дизајнери Дејвид Манс и Шерон Ломофски, продолжи со потрага по локации. Далечните планински врвови и напуштени села ќе овозможат спектакуларна позадина за приказната. Пристапот беше тежок, опремата се превезуваше со трактори и руски „лада“ теренски возила. На неколку наврати беше потребен и булдожер.

Почетокот на снимањето беше закажан за 20 септември, 1994[14], но некои од локациите уште не беа најдени, многумина од актерите уште немаа потпишано, а камионот со камера доцнеше повеќе од една недела. Заминал од Париз за Лондон, наместо да дојде во Македонија и тоа го одложи почетокот на снимањето за половина седмица. Ова одложување,

10 Манчевски исто така го понуди проектот и на New Line Cinema од Њујорк, ZDF TV од Германија и на Македонската Телевизија. New Line и ZDF го одбија *Пред дождот*. Македонската Телевизија допрва треба да одговори.
11 Ванеса Редгрејв го поканила Шербеџија и неговото семејство да живеат во нејзината куќа.
12 Младиот англиски актер Џуд Ло беше втор на листата.
13 Министерот за култура подоцна ги именува Чевревски и Столе Попов.
14 Режисерот доби увид во буџетот и планот само неколку дена пред почетокот на снимањето.

како и бројните проблеми во претпродукцијата, доведе до доцнење на проектот, а со тоа и пречекорување на буџетот, уште пред да започне снимањето. И покрај судирот на интереси, продуцентите го ангажираа контролорот од осигурителна компанија Пол Сарони како линиски продуцент, и тој веднаш се зафати со работа. Тој изјави дека филмот треба да се третира како телевизиски филм и се обиде да го надомести изгубеното време вршејќи притисок врз режисерот да снима побрзо. Инсистираше да ги напуштат локациите што е можно побрзо, некогаш дури и пред да заврши снимањето[15]. Во една прилика неколку сцени биле отстранети од планот на снимање без да се извести режисерот за скратувањата. Кога разбра за ова, Манчевски даде отказ. Се врати во својот филм кога сцените беа вратени во сценариото.



Две недели по почетокот на снимањето, и Канал 4 и директорот на фотографија Дариус Конџи го напуштија проектот. Заминувањето на Конџи[16]значеше нов директор на фотографија, Ману Теран[17], кој продолжи со работа истиот ден кога Конџи замина. Теран понекогаш мораше да ги заврши сцените кои ги започнал Конџи, вклучувајќи и снимање од обратен агол на кадрите веќе снимени неколку недели претходно, некогаш на локации оддалечени една од друга и по двеста километри. Брзањето на почетокот понекогаш доведувало до тоа да недостасуваат важни кадри, и монтажерот Ник Гастер помагаше така што ја режираше втората екипа. Гастер сними некои кадри

15 Екипата не го добиваше планот за наредниот ден сè до 23.00 ч. што ги отежнуваше подготовките и набавките за наредниот ден.

16 Конџи имаше тешкотии работејќи под постојан притисок и не беше задоволен со тоа што немаше контрола врз осветлувањето на бројните екстериерни сцени.

17 Манчевски се запознал со Теран неколку месеци претходно, откако тој го заменил Конџи на снимањето музичко видео во Париз. Манчевски го прифатил тоа видео за да работи со Конџи како подготока за *Пред дождот*, но Конџи, сепак, го откажал видеото.

што недостасуваа. Манчевски сними уште некои, главно крупни планови од незавршени сцени, додека истовремено, снимаше и нови сцени. Тие дури снимаа и крупни планови што недостасуваа користејќи небо или трева во позадина, неколку месеци подоцна во Лондон или по враќањето во Скопје во април 1994.



Темелната подготовка на Манчевски (сторибордите за сите негови филмови обично се состојат од над илјада цртежи; тој обично врши проби со актерите три недели во текот на подготовките) и неговата способност да го држи филмскиот континуитет во својата глава се покажаа непроценливи, бидејќи филмаџиите се соочија со огромен предизвик: да го снимат поголемиот дел од македонскиот дел од филмот без да го видат дневно снимениот материјал[18], и без скриптерка[19].

Но, повлекувањето на Канал 4, сепак, беше посериозно. Значеше голема дупка во буџетот и организациски проблеми кои би можеле да го срушат целиот проект. Процесот беше уште во почетна фаза и повеќето од страните можеа да го напуштат филмот без поголеми финансиски загуби. Меѓутоа, Сајмон Пери отиде пред бордот на „Британ скрин“ и доби дозвола да го зголемат нивното учество во проектот, дури и без вклучување на британски радиодифузер сè до завршувањето на филмот. Ова го спаси проектот.

Според планот, снимената филмска лента требаше да се испраќа во лабораторијата во Лондон три пати неделно. За да се заштедат пари во транспортот, Сарони и продуцентите дозволија таа да се трупа во Македонија во период од скоро три недели. Кога таа конечно пристигна во лабораторијата (звукот пристигна неколку дена подоцна, а белешките на скриптерката никогаш

18 Чедомир Колар рекол: „Милчо има фантастична способност да снима вон континуитет. Тој исто така има и неверојатна сила да ти турка напред работите.“

19 Скриптерката, Билјана Мирковиќ, замина среде снимање, заради работа на друг, поголем проект.



SYGMA

SEMPLICE E TERRIBILE. Sopra, Labina Mitevska in «Before the Rain». Sotto, il regista Milcho Manchevski con il Leone d'oro alla premiazione. A destra, Rade Serbedzija e Katrin Cartlidge in un'altra scena del film.

Cinema/Chi è il trionfatore della 51ª Mostra di Venezia

Milcho il Macedone

Incontro con Manchevski, l'esordiente di 34 anni che ha sconfitto Stone e Amelio.

di PAOLA JACOBBI

Salottino del Blue Bar dell'hotel Excelsior al Lido di Venezia: la Mostra del cinema è in corso. Il viavai di festivalieri è frenetico. Si chiacchiera continuamente, ossessivamente di cinema. Tra gli altri, si notano due giovanotti stravaganti. Uno, alto, massiccio, in bermuda e camicia rosso sangue, è Quentin Tarantino, regista americano iconoclasta. L'altro è Milcho Manchevski, 34 anni, nato a Skopje, in Macedonia. Veste in jeans e maglietta, porta miniorecchini e capelli biondi spennacchiati. La Mostra ha appena presentato il suo film *Before the Rain* (*Prima della pioggia*). Tarantino l'ha vi-



OLYMPIA

не дојдоа), лабораторијата откри дека дел од снимениот материјал е уништен поради дефект на камерата. Задоцнувањето во откривање на дефектот значеше дека малиот проблем станал голем. На крајот, Гастер мораше да монтира избегнувајќи ги проблематичните кадри и жртвувајќи некои од нив, а дел од снимениот материјал беше стабилизиран со употреба на оптички принтер. Дел од материјалот беше конечно поправен 21 година по премиерата, за време на дигитализацијата во лабораториите на „АРРИ“ (ARRI) во Минхен.

По напорното шестнеделно снимање во Македонија следеше уште една недела на снимање дополнителни кадри со четиричлена екипа, како и тринеделно снимање во Лондон. Кога Манчевски замина на првата актерска проба во Лондон, наместо на техничко извидување на локации[20], Сарони по втор пат му даде отказен рок од 24 часа (првиот му го врачи во Македонија). Кога Пери разбра за тоа, го замени Сарони.

Манчевски замислуваше музика базирана на традиционална македонска и византиска музика. „Полиграм“ ја предложи босанската ѕвезда Горан Бреговиќ, но режисерот веќе ја беше избрал непозната македонска група, „Анастасија“. Тој побара од „Анастасија“ да сними аудиција за „Полиграм“, а потоа го убеди „Полиграм“ да го плати студиото. Една од трите песни кои „Анастасија“ ги сними како дел од нивната аудиција е возвишената завршна нумера од филмот, *Со маки сум се родила*.

Речиси завршениот филм е пратен на Канскиот филмски фестивал, но сите три програми го одбија. Неколку месеци подоцна, директорот на Филмскиот фестивал во Венеција, Џило Понтекорво, ги гледаше француските продукции и копродукции во Париз. Поради тековниот спор помеѓу Македонија и Грција[21], еден вработен од „Унифранс“ (Unifrance) се обидел да спречи филмот да се најде на листата за прикажување, но Понтекорво сепак го гледал филмот, без превод. Тој го покани во Венеција, а потоа бараше повторно да го гледа наредниот ден, овој пат со превод.

Тоа беше прв вистински фестивал за Манчевски, и беше сензационално лансирање[22]. *Пред дождот* ја освои наградата Златен лав за најдобар филм во 1994 (заедно со филмот *Да живее љубовта* (*Vive L'Amour*)), како и наградите на ФИПРЕСЦИ (Меѓународната федерација на филмски критичари), УНЕСКО, Златното лавче (Leoncino d'oro) и Кодак, меѓу другите, или вкупно 10 награди на фестивалот во Венеција[23]. Манчевски им се заблагодари на актерите, на екипата, на народот на Македонија и на Сајмон Пери „без кого овој филм никогаш немаше да биде направен.“

Филмот е омилен кај публиката и кај критичарите. Манчевски го споредуваат со Тарковски и Бергман, а *Пред дождот* го нарекуваат ремек-дело. Филмската историчарка и критичарка Анет Инсдорф го нарече едно од најдобрите дебија во

20 Во планот на продукцијата планираната проба била игнорирана.

21 Грција се противи на името на новата држава и го блокира нејзиниот прием во НАТО и ЕУ. Преговорите помеѓу двете земји се во тек повеќе од 20 години под покровителство на ОН.

22 Во текот на двата дена по официјалната премиера во Венеција, младиот режисер даде десетици интервјуа пред да ја напушти Венеција. Организаторот го замоли да им биде лесно достапен – со импликација дека можеби ќе треба да се врати да земе награда. Бидејќи патувањето во Македонија во тоа време беше сложено, „Полиграм“ го испрати во Лондон. По 2-3 дена, претставник на фестивалот му се јави на Манчевски рано наутро за да го праша дали би можел да се врати во Венеција да земе награда и под кое име ќе патува. Манчевски мораше да патува под лажно име за да оневозможи медиумите да откријат кој се враќа на фестивалот по една од главните награди. Манчевски го избра името Васко Гонзалга. Два дена подоцна, на аеродромот во Венеција го чекаше возач со натпис на кој пишуваше „Васко Гонзалга“.

23 На официјалната фестивалска вечера по завршната церемонија, на Манчевски му беше доделена последната, десетта награда на Венеција, наградата на „Кодак“ за најдобар дебитантски филм, која носи 10.000 метри филмска лента за режисерот. Џило Понтекорво му ја врачи со зборовите „Доста, господине Манчевски“ (“Basta, signor Manchevski.”). (Кодак никогаш не му ги испорача 10.000 метри филмска лента.)

филмската историја. „Мајами хералд“ ќе рече дека дури и никогаш повеќе да не направи друг филм, Манчевски веќе заработил фуснота во филмската историја, а „Њујорк тајмс“ ќе го вклучи филмот во својата листа на „1.000 најдобри филмови на сите времиња“.[24]

Пред дождот станува глобален феномен, прогласен е за филм на годината во Аргентина и Турција, освојува вкупно 30 меѓународни награди од Бразил до Русија, меѓу кои и Давид ди Донателo. Во САД ја освојува наградата Независен дух (Independent Spirit) и добива номинација од Американската филмска академија за најдобар странски филм, кога приговорот на Грција против користење на името Македонија предизвикува скандал[25, 26].

Овој филм од „држава која не постои“ и кој за малку немаше да се случи се прикажува на повеќе од 100 фестивали, комерцијално е дистрибуиран во речиси 50 земји, вклучен е во бројни филмски енциклопедии, предмет е на многу есеи, се изучува на стотици универзитети и во средните училишта во Италија, предмет е на мултидисциплинарна академска конференција во Фиренца и подоцна е издаден од „Крајтирион колекшан“ (Criterion Collection) рамо до рамо со Бергман, Годар, Роселини, Озу, Вајлдер, Кокто, Трифо, Фасбиндер, Лин[27]... Поранешниот македонски претседател, Киро Глигоров ќе изјави години подоцна: „*Пред дождот* е најубавото нешто што ѝ се случило на Македонија.“[28] И најзначајно, гледачите сè уште зборуваат за емотивните искуства предизвикани од филмот и многу години откако го гледале *Пред дождот*.

Филмот го претвори Манчевски во славна личност. Тој патуваше од Бразил до Јапонија[29], од Стокхолм до Сараево[30], каде го прикажа филмот додека градот уште беше под опсада[31]. Во 1995, Кинотеката на Болоња (Cineteca di Bologna) организираше ретроспектива на неговиот опус[32] (и уште една во 2011). Тој даде повеќе стотици интервјуа, имаше состаноци со шефови на студија, моќни продуценти и филмски ѕвезди[33], држеше предавања на најелитните универзитети, го следеа папараци, присуствуваше на приеми кај претседателите на Италија и Македонија, како и на роденденските забави на Мадона и на Мик Џегер.

На Манчевски му беа понудени голем број проекти: римејк на Хичкок (*Бирај М за убиство (Dial*

24 Роџер Еберт ќе го вклучи филмот во неговата книга *Филмски преглед: Основен водич за најдобрите 1.000 современи филмови на ДВД и видео* (*Reel Views: The Ultimate Guide to the Best 1,000 Modern Movies on DVD and Video*), а Швајцарскиот филмски центар Филмподиум ќе го стави на својата листа на 500 филмски откритија во историјата.

25 Манчевски одби да присуствува на церемонијата бидејќи Академијата неочекувано го смени начинот на обраќање кон неговата татковина, употребувајќи го навредливото име Поранешна Југословенска Република Македонија. На крајот беше постигнат компромис два часа пред почетокот на церемонијата.

26 Грчката Амбасада упати сличен приговор во Венеција. Подоцна во истата година, *Пред до*ждот добил покана од Солунскиот филмски фестивал а потоа поканата била повлечена, но кога најпосле беше прикажан во Грција, филмот доби пофални критики.

27 Еден вид вино во Италија и два ресторани го добиле името по филмот. Специјалната награда „Кругот не е тркалезен – кинематографија за мир“ (Il cerchio non e' rotondo – Cinema per la pace) на програмата Чинемавенире (CinemAvvenire) на Филмскиот фестивал во Венеција во 1998 го добила името според централната реплика во филмот. Графити со реплики од филмот уште се појавуваат на ѕидовите во Македонија, а студентите кои демонстрираа против владата во 2015 носеа плакати со омилената реплика од филмот, „Пукај, бе братучед, пукај!“

28 Кога Глигоров дознал за поканата од Венеција 1994, побарал да му го прикажат филмот, со што авторите се согласиле. По завршувањето на филмот, 77-годишниот претседател станал и започнал да аплаудира во празното кино со 600 седишта. По неколку минути му се придружиле и двајцата преведувачи и телохранителите.

29 Во Токио тој е фотографиран како го држи Златниот лав од 1951 што го освои Куросава.

30 ОН го превезе од приморскиот град Сплит до Сараево. Патувањето за кое обично се потребни четири часа, во оклопно воено возило траеше 14 часа. Иако оружјето мируваше во тој период, посетата на опседнатиот и од војна опустошен град беше отрезнувачко искуство. Филмот играше пред преполна сала.

31 Манчевски подоцна ги убеди Ингмар Бергман, Нагиса Ошима, Милош Форман и Мартин Скорсезе да му помогнат на Сараевскиот филмски фестивал со тоа што ќе станат негови почесни директори.

32 Иако во тоа време тој имаше режирано само еден долгометражен филм.

33 Ворен Бити беше негов спонзор кога Манчевски влезе во Американското здружение на режисери (Directors Guild of America).



Со Чамо

Hollywoodland

WE LIVE HERE . . . SO YOU DON'T HAVE TO



Fine Young Cannibals

A studio exacts its pound of flesh by bouncing an award-winning director from the set of **'Ravenous'**

Everyone loves the story of the gifted—if prickly—director who butts heads with a cost-conscious studio as he struggles to realize a vision. But not all of these tales turn out like *Titanic*. Case in point: Milcho Manchevski.

In February, Manchevski, whose 1994 *Before the Rain* garnered festival awards and an Oscar nomination, was in Prague, starting principal photography on *Ravenous*. His first film since *Rain* had all the makings of a tasty project, starring two of today's hottest actors: *The Full Monty*'s Robert Carlyle and *L.A. Confidential*'s Guy Pearce. Two weeks later, Fox 2000 head Laura Ziskin was on a plane to fire him.

The project had gotten rolling in the fall of 1996 when an unknown writer named Ted Griffin sold Fox his first screenplay, *Ravenous*—a shiver-inducing tale of flesh and fear. Set at the end of the Mexican-American War, the story revolves around a hapless group of soldiers, stationed in a snowbound fort in the Sierras, who get sucked into the cannibalistic world of a psychotic (Carlyle). Griffin's concept locked onto the horror-is-hot-again hype, and Fox bit. Two days later, the studio bought Griffin's second script: *Best Laid Plans* (see story on page 32).

While Griffin's star was ascending, Manchevski's would-be Hollywood career was going astray. "There are aspects of Hollywood filmmaking that I love," Manchevski had said after *Rain*. "But I don't know if Hollywood will like me." In the months that followed, he'd be slated to write and/or direct six films for six studios and would complete none of them. For various reasons, Manchevski had walked away from *The Perfect Murder* (Warner Bros.), *The Devil's Own* (Columbia), and *An Alan Smithee Film: Burn Hollywood Burn* (Hollywood Pictures) before production began.

"After *Before the Rain*, I was offered a lot in Hollywood," he says from his home in Macedonia. "I read more than 300 scripts, but very few promised to deliver on *both* counts: creative and commercial. I want to make films that I will be







Eat Me: Carlyle (top) stars in the cannibalism thriller from which Fox 2000 head Ziskin (center) gave Manchevski (bottom) the ax.

proud to view fifteen years afterward."

But Manchevski had a reputation for being difficult and demanding luxuries inconsistent with either his clout or a given film's budget. He had originally envisioned *Alan Smithee* as a "guerrilla production." At the time, the film's producer, Ben Myron, said, "We disagreed over the meaning of 'guerrilla production.' Milcho's definition was a casting director's flying with six first-class tickets. This is not our definition."

Cut to September 1997. Ziskin signed Manchevski to direct *Ravenous*, despite knowing his reputation. "I made a mistake," she says now. "I should have listened." Manchevski and Ziskin struggled to find common ground with their visions, Ziskin says, but they appeared to be in agreement by the time production began. Even so, there were hints that this would not be a smooth ride. "Milcho seemed more interested in creating dramas than in directing them," a source familiar with the production says. "He threatened to quit a hundred times, and everyone begged that he be fired a hundred times, and the only thing that's unfortunate is that it took so long."

"Whether deliberately or not, we were not on the same page about the movie," Ziskin says. "If a director does something better than what he said he was going to do, I'm the first one to say okay. That was not the case." Manchevski wouldn't comment directly on his firing, saying, "I thought I knew how the system operates."

The sacking solved one problem but created another. Fox needed to find a new director quickly. Initial reports had *Home Alone 3* director Raja Gosnell flying to Prague. Within a week, however, Fox had signed Antonia Bird, the idiosyncratic director of *Mad Love* and the controversial *Priest*. Gosnell raised eyebrows for artistic reasons, Bird for commercial ones. And it's been said that Carlyle's hand may have been in the final choice, because he and Bird had worked together three times before, including on *Priest*. "Carlyle just made Fox a hundred-something million dollars in *The Full Monty*," says a source. "Do they really want to shove him into a movie he doesn't want to do anymore?"

Ziskin insists the move was her own. "Certainly, the fact that he'd worked with her had an influence," she says. "But I made the decision. She's an unusual choice, but it's a very unusual movie." Although Ziskin didn't say what was wrong with Manchevski's footage, her opinion about whether she wanted Bird to reshoot his work was definite: "I certainly hope so."

For his part, Manchevski says he has no regrets about the films he's backed out of and is not concerned about how this firing will affect his would-be Hollywood career. "I treat the whole experience as [a] university," he says. "I just need a little time off to really think about [it]." Reminded of his 1994 prediction that Hollywood might not like him, Manchevski laughs. "Well," he says, "now you have the answer."

Sean M. Smith

Caffeinated Clint : Milcho fights back!

You`ll recall about a week ago I wrote an article titled "Creative Differences" exploring the various reasons and consequent repercussions of filmmaker/studio disparagement's.

In addition to tackling the much-discussed exit of Sam Raimi from the "Spider-Man" series, I spoke of some lesser-known on-film brawls like, the incident between then-Fox2000 prez Laura Ziskin and "Ravenous" director Milcho Manchevski, which resulted in the allegedly "difficult` filmmaker getting the boot from said film.

One thing I couldn`t help but notice, when searching the web for further information on the case, was that everyone but Manchezski had spoken out on the situation; we`d never heard his side of the story. Some might say that`s simply choosing a no-comment approach in the hope that everyone soon forgets about his wrongdoings on the film, but others might be of the assumption that the all-powerful studio has bullied him into keeping quiet fearing the truth might get out.

Lo-and-behold guess who I heard from earlier this week? One Milcho Manchevski!

After a decade of keeping dead quiet about what sounds like an inequitable discharge, the Macedonian-born filmmaker is now ready to open up about the prickly experience of working with Fox2000 on "Ravenous" and hopes he`ll be judged more fairly than he was by the entertainment rags, who were quick to label him "the bad guy" when news got out that he`d split from the production in 1999.

Rather than ease into the conversation, and keep it fairly ambassadorial, Manchevski gets right to the point:

"Ziskin wanted to micromanage the project and to direct vicariously. She was vetting the smallest non-speaking bit of cast, rejected Tom Waits – who had agreed to act in the film, rejected a brilliant composer (Zbigniew Preisner who scored Kieslowski's films) and insisted on turning this intelligent, dark, quirky script into a scream knock-off.`

(Star Robert Carlyle would back up those claims, stating in an interview that "[his] vision of the whole thing was an awful lot darker than they had bargained for; that's basically what was going on there. He's seen very very dark. In simple terms, Manchevski was looking at Deliverance, and Fox were looking at Scream.`)

For those who never caught it, "Ravenous" was a dark comedy, originally intended to be a horror flick, about a group of military misfits in Sierra Nevada following the Mexican-American War in 1847. A madman turns up at their outpost and it isn`t long before the troops learn he`s a cannibal.

Manchevski had recently directed "Before the Rain", a drama about ill-fated love affairs, that`d won the Golden Lion for Best Film at the Venice Film Festival when he was hired to direct "Ravenous".

Manchevski says when it became he didn`t want to direct a popcorn film, but something a little more meaningful, he was let go (just two weeks into production).

"I refused to be told how to direct by a suit – and I told her that she didn't have the creative credentials to tell me what to do, so she brought instead the director of Home Alone 3 to replace me! When the crew and cast rebelled, the studio brought in their lawyers and yet a third director (Antonia Bird). The director of photography and the editor walked, but the actors had to complete the film."

Manchezski suggests I get in touch with the film`s star Guy Pearce, who he said will gladly back up his claims. But no need, Pearce has said plenty of times that it was Hollywood who ruined that experience for him and the consequential film.

"That whole experience was a nightmare, an absolute nightmare for about four and a half months," Pearce said. "We did two weeks of filming and then the studio came over and said, 'The director's not doing what we want him to be doing,' and we actors said, 'Well, he's doing exactly what we thought he'd be doing….' the studio wanted to make Brain 3, a good teenage horror movie that would sell for billions of dollars. There was a clash of idea".

Manchevski says he was shocked to read, shortly after the "Ravenous" experience, that he`d been let go from the film because he was far too demanding, hard on his cast, and couldn`t get along with the studio.

"I come from a school that believes that creative authorship cannot be bought with money. The studio planted articles (most notably in premiere) full of lies – for example, I spent weeks rehearsing and hanging out with the actors and crew, which is the opposite of saying that I only allowed them to talk to me during certain hours; I had no car while on location, so the story about expensive cars is a fabrication.

"I was offered a lot before Ravenous — dozens and dozens, read hundreds of scripts. I started working on "Three Kings" but we disagreed over locations, A Perfect Murder, The Devil`s Own, The Quiet American…. but I didn't like the lack of creative freedom, and was more interested in making dust, a film I did with another Aussie, a brilliant actor, David Wenham".

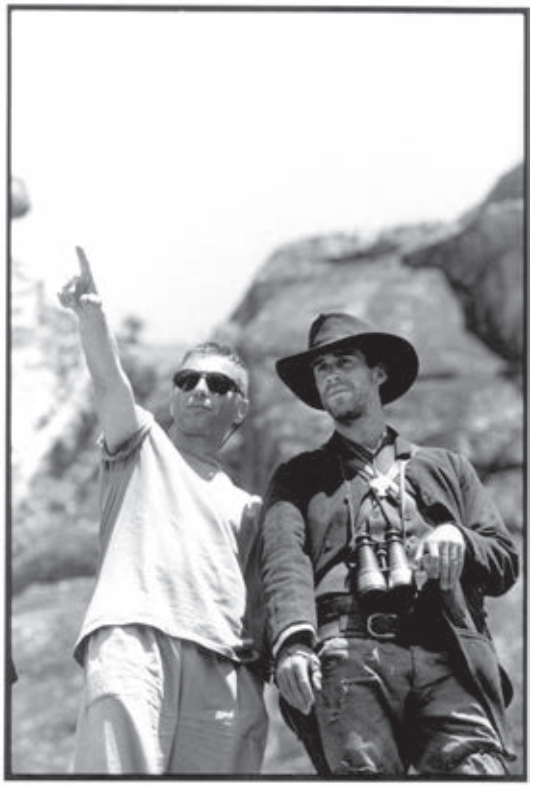
Manchevski doesn`t sound like he`s in hurry to return to Hollywood - and not just because he`d find it hard to get a job.

"Ravenous did damage as far as getting another studio film off the ground, but in a way it was a mute point, as I decided that Hollywood has nothing to offer except money — no creative results, no creative process, no honest people nor friendships…"

Though based in New York, Manchevski has been working in Europe ever since.

And "Ravenous"? The film went on to gross $2,062,405 domestically, far less than its reported $12 million budget.

Guess nobody came out a winner.



M for Murder[34]) на „Ворнер брадерс“ со Никол Кидман[35]), холивудски блокбастери со Бред Пит (*Семе на злото* (*The Devil's Own*) за „Колумбија пикчерс“) и со Жан-Клод Ван Дам, филмови базирани на бестселери (*Од Потеровото поле* (*From Potters's Field)* на Патриша Корнвел за „Универзал пикчерс“), сценарио на Кшиштоф Кишловски, проект за сараевски чувар на зоолошка градина, *Тивкиот Американец* (*The Quiet American*[36]) на Греам Грин и десетици други.

Меѓу 1995 и 1998 година Манчевски почна да развива неколку проекти. Се надеваше дека ќе ги ангажира Шон Пен и Морган Фриман за *Три крала (Three Kings)*, но се откажа откако не се согласи со студиото каде да се снима – тој претпочиташе да се снима во Мароко бидејќи наликува на Ирак и Кувајт, каде што се одвива дејството, додека „Ворнер брадерс“ ја смени првичната локација од Мароко во Австралија. Краток период го развиваше и биографскиот филм *Дин (Dean)*, по сценарио на Израел Хоровиц и во продукција на Марвин Ворт[37] со Леонардо Дикаприо како Џејмс Дин; и *Филм на Алан Смити: Гори Холивуд, гори (An Alan Smithee Film: Burn Hollywood, Burn)* по сценарио на Џо Естерхаз. Покрај тоа што го развива *Од Потеровото поле* за „Универзал пикчерс“, тој напиша и нова верзија на сценариото за тој филм. Во Европа му беа понудени и почна да ги развива *Рај* и *Пекол* од трилогијата напишана од Кжиштоф Кишловски и Кжиштов Пјешевич[38].



Меѓутоа, во овој период неговиот вистински фокус беше на *Прашина*, сложено сценарио што го продолжува неговото истражување на нелинеарното раскажување. Приказната – која се префрла, понекогаш глатко, понекогаш нагло, меѓу Њујорк денес, американскиот Див Запад, Париз на почетокот на 20-тиот век и последните години на Отоманската империја – на почетокот ја раскажува една старица од 90-и-кусур години, со пиштол вперен

34 Под насловот „Бирај М за Милчо“ (“Dial M for Milcho”), „Дејли Варајети“ извести дека Манчевски работи на римејкот на Хичкок, но и дека „му се додворуваат“ за *Дин* (*Dean)* и за *Чувари на законот (U.S. Marshals)*.

35 Кога продуцентот Арнолд Копелсон се обиде набрзина да го пушти филмот во продукција, Манчевски се спротивстави бидејќи сметаше дека треба уште да се работи на сценариото и според него седум недели не беа доволни за нова верзија на сценариото и подготовка на голем студиски филм. Копелсон се плашеше дека Кидман нема да биде слободна долг период по започнувањето на *Очи широм затворени (Eyes Wide Shut)* на Кјубрик и го притисна Манчевски, кој веднаш го напушти проектот. Кидман навистина ја мина наредната година и половина снимајќи го филмот на Кјубрик.

36 Сидни Полак му се јави на Манчевски, обидувајќи се да го убеди да го прифати проектот.

37 Одговорен за *Лени (Lenny)*, *Роза (The Rose)* и *Малколм Икс (Malcolm X)*.

38 Кишловски и неговиот партнер-сценарист Пјешевич ги напишаа синопсисите и дел од сценариото во месеците пред полскиот режисер да почине во 1996.





во крадецот кој провалил во нејзиниот стан. Раскажувачот и приказната кои се протегаат низ еден век и два континента на крај се испреплетуваат во комплексна емотивна и наративна сложувалка.

Манчевски самиот го напиша сценариото откако му се јави Роберт Редфорд, кој понуди да го продуцира неговиот следен филм. Иако „Феникс Пикчерс" (Phoenix Pictures) на Мајк Медавој[39] и „Полиграм" на Мајкл Кун се натпреваруваа за проектот, на крај беше постигнат договор со „Саут форк" (South Fork) на Редфорд и со „Мирамакс" (Miramax) како финансиер и дистрибутер. Манчевски инстистираше тој да го има правото на завршна верзија (final cut) на филмот[40].

Харви Вајнстин, шеф на независниот гигант „Мирамакс", даде зелено светло за проектот веднаш штом го доби сценариото два месеци пред рокот, но се пишмани за буџетот на кој се беше сложил во договорот[41]. Манчевски одби да работи со Вајнстин затоа што го сметаше прекршениот договор за прекршување и на довербата. Се обиде да си го земе проектот назад, но Вајнстин го даде дури по интервенција на Редфорд.

Манчевски, во прво време со помош на партнерот на Редфорд, Мајкл Нозик, а потоа и сам ги мина следните пет години (1995-2000) во обид да најде финансии за *Прашина*. Заедно со пишувањето и снимањето на филмот, потребни беа речиси седум години да се создаде *Прашина*, во период кога на Манчевски му нудеа повеќе други проекти.

Нозик се обрати на холивудските студија, но тие се колебаа да прифатат релативно скап и чуден филм без ѕвезда. Манчевски го замислуваше Томи Ли Џонс како пиштолџијата од Оклахома, Лук, и муабетот добро им тргнал. Во 1995 година Ричард Гир го контактира Манчевски и изразува интерес да работи со него. „Ај Си Ем" (ICM) и Нозик го прифаќаат и се обидуваат да го спакуваат филмот со Гир. Меѓутоа, додека Гир ја вежба улогата на Лук со Манчевски, неговиот агент одбива да преговара за договор. Набрзо, летниот распоред на Гир му е исполнет, но тој тврди дека ќе ѝ се врати на *Прашина* на зима. Бидејќи е невозможно да се снимаат екстериери во зима во Турција[42], Манчевски го преработи сценариото, за дејствието да се одвива во Мексико. Тој изврши обемни истражувања и востанието во Отоманската империја го смени со Мексиканската револуција. „Снимам филмови за луѓе, не за места; луѓето се исти секаде во светот", често изјавува. Холивудските студија одбија да го снимаат филмот со Гир, но компанијата за продажба „Мунстоун ентертејнмент" (Moonstone Entertainment) склучи прелиминарен договор. Сепак, додека Гир и неговиот агент му кажуваа на Манчевски дека Гир е во проектот, неговиот адвокат не беше достапен за адвокатот на продукцијата да склучи договор – без оглед на фактот што и двајцата адвокати работеа во истата фирма. Девет месеци откако ја започна играта, Гир се предомисли уште два пати, и на крај си замина[43].

Разочаран од неможноста да го помести *Прашина* од мртва точка, Манчевски прифати една од неколкуте студиски понуди. *Преѓладнеш (Ravenous)* е чуден вестерн со канибали и вампири што се одвива во снежните планини Сиера Невада, инспириран од настаните

39 Медавој беше одговорен за златната ера на „Јунајтед артистс" (United Artists') во 70-тите, кога во УА се продуцираа филмови како *Леш над кукавичкошо ѓнездо* (*One Flew over the Cuckoo's Nest*), *Роки* (*Rocky*) и *Ени Хол (Annie Hall)*.

40 Бидејќи неговиот агент во „Ај Си Ем" (ICM) избегаваше да преговара за правото на финална верзија на филмот со моќниот шеф на „Мирамакс" Харви Вајнстин, Манчевски преговара лично и му кажува на Вајнстин дека без финална верзија апсолутно нема договор. Вајнстин попушта, додавајќи: „Само не кажувај никому".

41 Во еден детаљ што е многу невообичаен за договор со сценарист, „Мирамакс" се согласи на конкретна цифра за буџетот на филмот пред сценариото воопшто да биде напишано.

42 „Саут форк" на Редфорд веќе бараше локации во источна Турција.

43 Гир ќе ја посети Македонија во 1999. Манчевски го однесе во неговиот омилен ресторан.

со експедицијата Донер од 1847[44]. На Манчевски му се допадна мрачниот хумор и суптилната општествена критика, и во 1998 година ја прифати понудата на „Фокс 2000“ (Fox 2000). Ја постави продукцијата во студијата Барандов во Прага и собра ѕвездена екипа: Гај Пирс, Роберт Карлајл, Џефри Џонс, Нил Мекдона, Џереми Дејвис, Џон Спенсер, Стивен Спинела и Дејвид Аркет. На почетокот сценаристот Тед Грифин и режисерот му се јавија на Том Вејтс, но директорката на „Фокс 2000“ Лора Зискин ја отфрли идејата и го донесе Аркет наместо него. Ова е само едно од многуте несогласувања меѓу студиото и режисерот[45] (Зискин го одби и композиторот Збигњев Прејзнер и ги микроменаџираше сите аспекти на продукцијата). Суштината на конфликтот се сведе на две прашања: (1) тонот на филмот (целна група на Зискин беше тинејџерската публика која го гледала *Врескот (Scream)*, додека Манчевски зборуваше за мрачен и амбивалентен филм сличен на *Розмариното бебе (Rosemary's Baby)*), и (2) креативната контрола врз филмот. Режисерот не го прифати фактот дека финансиерот ќе има право многу да се меша во креативниот процес[46] и е познат по тоа што ѝ кажа на директорката на студиото дека „нема креативни квалификации да му кажува што да прави.“[47]

Директно од сетот на *Преѓладнеш* Манчевски замина за Рим за да се запознае со Франческо Таљабуе, продуцентот што ги имаше правата на *Рај* и *Пекол* на Кишловски. Кога почнаа да ги развиваат проектите стана јасно дека Таљабуе не е подготвен да продолжи, а Манчевски доби понуда од Амедео Пагани[48], уште еден италијански продуцент, овој пат за *Прашина*.

Пагани го запозна со Овидио Асонитис[49] како финансиер. Пагани и Асонитис ја донесоа „Пандора филмс“ (Pandora Films) од Париз како компанија за продажба, и сметаа на значителната сума од македонската влада, бидејќи локацијата веќе беше преселена во Македонија. И тие инсистираа на познати глумци и им дадоа понуди на Ума Турман и Бен Афлек, без овластување од режисерот. Асонитис на крај избега од градот, без да ги плати хотелските сметки во Скопје и Охрид. Сега се вмеша и Таљабуе, кој вниманието го префрли од *Рај* на *Прашина*. Тој бараше француски партнер и – и покрај тешкото искуство со *Пред дождот* – Манчевски го запозна со Чедомир Колар. Новите продуценти почнаа со претпродукција со екипата што веќе со недели работеше на македонските планини, но неколку недели подоцна Таљабуе откажа сè, преку факс[50]. Колар е недостапен.

---

44 Манчевски спроведе обемни истражувања за тој период, за домородните американски племиња, за канибализмот, за натприродните верувања, итн. Го користи недоволно искористениот истражувачки оддел на „Фокс“ – единственото студио што во тоа време сè уште имаше таков оддел –и собра повеќе од 1.500 страници истражувачки материјал, на радост на истражувакиот тим на „Фокс“, и на потсмев на шефот на продукција на „Фокс“, кој велеше: „Зошто се мачите? Ова е филм за луѓе што јадат други луѓе“.

45 Неколку месеци претходно таа го имаше отпуштено режисерот Карл Франклин од друг проект на „Фокс 2000“ поради креативна контрола.

46 Манчевски имаше средба со шефот за дистрибуција на „Твентиет сенчери фокс“, кој побара поинаков почеток и крај, велејќи дека тоа ќе помогне за продажба на филмот. Зискин веднаш изврши притисок врз сценаристот Тед Грифин и врз Манчевски да го преработат сценариото. За време на претпродукцијата, во октомври 1997, Зискин отиде во Лондон со претставник од студиото и со Грифин, каде што се сретнаа со Манчевски и со продуцентот Дејвид Хејман, кои дојдоа од сетот во Прага. Таму, Зискин инсистира на многу поголеми измени. Собрани во нејзината хотелска соба 20 часа без прекин, тие го поминаа сценариото реченица по реченица и внесоа многубројни измени по нејзина желба. Неколку години пред тоа, Зискин беше еден од продуцентите на филмот „Убава жена“, кој првично беше мрачна драма за проституцијата во Лос Анџелес. Зискин го претвори сценариото во романтична комедија за убава недолжна проститутка и шармантен богат бизнисмен, кој го играше Ричард Гир.

47 Тој исто така рече: „Доаѓам од школа што верува дека креативното авторство не може да се купи со пари.“

48 Пагани е познат по неговата соработка со, меѓу другите, хонгконшкиот режисер Вонг Кар-Ваи, Гркот Тео Ангелопулос, Германецот Вим Вендерс и Јапонецот Такеши Китано.

49 Асонитис е озлогласен по начинот на кој раководеше со нискобуџетниот филм-копија што го продуцираше, *Пирана втор дел: размножување* (*Piranha Part Two: The Spawning*) во 1981. Кога одлучил да го замени младиот американски режисер, наместо едноставно да го информира дека е отпуштен, тој му дал лажен распоред на снимање. Следното утро, додека режисерот ја чекал екипата која никогаш нема да се појави, Асонитис веќе снимал на друго место во Рим. Името на режисерот беше Џејмс Камерон.

50 Компанијата на Таљабуе набргу банкротираше.







Турскиот амбасадор во посета на снимањето на *Прашина*, 2000

На крај, Доменико Прокачи од „Фанданго“ (Fandango) во Рим и Крис Оти од лондонски „Филм конзорциум“ (Film Consortium) беа тие што овозможија да се направи *Прашина*. Експертизата на Оти беше финансирање големи европски филмови[51]; Прокачи[52] беше еден од најжешките млади продуценти во Италија. Го склопија како како британско-италијанско-германско-македонска копродукција, независна од ѕвезди – ако не се сметаат сценариото и режисерот. *Прашина* беше конечно подготвен за полетување во 1999, кога почна војната во Косово, веднаш преку границата со Македонија. Се влејаа 300.000 гладни и преплашени бегалци, зголемувајќи го населението на Македонија за 15%, додека бомбардери летаа и фрлаа бомби врз соседна Србија.[53] Ниту една компанија нема да осигура филм што се снима во соседство на вистинска војна, и филмаџиите отидоа во потрага по локации во Мароко, Италија и Грција како замена.

Додека беше во оваа неизвесност, како креативен вентил, Манчевски фотографираше секој ден со години. Во 1999 година, додека чекаше да почне продукцијата на *Прашина*, Музејот на современа уметност во Македонија организираше изложба од неговите дела под наслов *Улица*, придружена со книга со неговите фотографии.

Истата година, му се јави 29-годишен министер во македонската влада, кого не го познаваше. Министерот планирал рекламна кампања да ја стимулира македонската јавност да купува домашни производи54 и сакаше Манчевски да ја режира првата реклама. Неговото име беше Никола Груевски, идниот премиер со најдолг стаж во македонската историја.

Манчевски беше инспириран од позитивната намера на кампањата. Рекламата што тој ја создаде се фокусираше на збрчкан филигран мајстор кој прави вешто изработен брош во вид на пеперутка, а потоа го носи преку седум планини кај трговец во Дубровник, кој е воодушевен од убавината на брошот. За изборот на стар занаетчија како херој, Манчевски рече: „Не сакав да промовирам како национален херој убиец на коњ што мавта со меч или пушка; наместо тоа мислев дека национален херој треба да биде трудољубив човек со срце од злато“. Рекламата беше исклучително популарна и стана пример и своевиден репер во Македонија.

Додека војната за Косово се ближеше кон крајот, работата на *Прашина* продолжи. Дејвид Венам, Џозеф Фајнс, Адријан Лестер, Розмари Марфи[55], Ен Броше и Николина Кујача беа избрани за улогите, а снимањето почна во Њујорк во април 2000 година со Бери Екројд како директор на фотографија, Дејвид Манс како продукциски дизајнер, Ник Гастер како монтажер, Кирил Џајковски како композитор[56] и екипа од над десетина земји. Во јуни големата продукција почна да снима[57] во Македонија[58]. Сценографскиот оддел изгради

51 Оти долго време работеше на таква работа за Џереми Томас.

52 Прокачи оттогаш продуцирал над 100 успешни филмови, меѓу кои и *Гомора* (*Gomorrah)*, *Свила* (*Silk)*, *Последниот бакнеж (The Last Kiss)*, *Имаме папа (Habemus Papam)* и други.

53 Некои бомби на НАТО промашија цели земји, па падnаа во Бугарија и Македонија.

54 Според претходни примери во неколку европски земји.

55 Претходно, Манчевски му се обрати на легендарниот актер и учител по глума од Њујорк, Вилијам Хики (познат по неговата улога во *Честа на Прициеви (Prizzi's Honor)*) и го замоли да ја игра Анџела. Хики прифати од сесрце, но почина пред филмот да се склопи финансиски.

56 Џајковски беше креативната сила зад групата *бастион!* од 80-те.

57 На првиот ден од снимањето во македонскиот град Штип, продукцијата смени толку многу странска валута за нивните дневни потреби, што до десет часот наутро сите менувачници во градот останаа без локална валута и затворија за тој ден.

58 Во меѓувреме, по изборите 1998, се смени владата во Македонија и учеството во филмот се намали за четири петини. Филмаџиите немаа друг избор освен да го прифатат намалувањето. *Прашина* и *Пред дождот* се меѓу најевтините македонски филмови воопшто во смисла на македонско учество.

камена црква, бордел од Дивиот Запад и трло, а потоа се пресели во студијата во Келн. Летото беше еден голем топлотен бран, но проектот полека напредуваше.

Прашина е амбициозен и сложен филм со богата фактура. Промените во тонот – од трогателен во комичен, од брутален во апсурден, го прават тешко, но забавно дело што исполнува. *Прашина* го отвори Венецискиот филмски фестивал во 2001 година и беше веднаш и неочекувано нападнат од британскиот критичар Александер Вокер, кој на конференцијата за печат го нарече расистички, оти сметал дека во филмот отоманските војници не биле добро претставени[59]. Манчевски одби да одговори на тврдењата на Вокер, подоцна велејќи дека не сакал измислици да удостои со одговор, но новинските агенции и новинарите ги повторија и прошириja тврдењата на Вокер за расизам. Некои рецензии, особено во Германија и Велика Британија, го анализираа филмот во контекст на колумната што Манчевски ја објави претходниот месец во „Зидојче цајтунг" и „Гардијан"[60], во која повика да се стави крај на насилниот конфликт во Македонија во 2001 година меѓу албанските герилци и владата, нарекувајќи ја војна за недвижнини и за политички придобивки наместо за човекови права, а истовремено дел од вината префрли и на НАТО, чии локални сојузници беа покренувачи на сукобот, и инсистираше на примена на западни стандарди на владеење на правото. Овие критичари од Венеција во *Прашина* видоа метафори за наводниот став на Манчевски за актуелниот конфликт во Македонија (март-август 2001) и анти-исламско чувство[61]. Дури и ако се занемари фактот дека критичарите погрешно ја протолкувале колумната (која е *против* етнички несогласувања), и ако се игнорираат долгогодишната антидискриминаторска работа и изјави на Манчевски и неговото инсистирање на одвојување на неговата уметност од политиката, тешко е да се сфати како филм што се снимал седум години може да коментира актуелни политички настани. Дури и да се занемари општата порака на самиот филм, која е хуманистичка.

Дел од критичарите во меѓувреме ги повлекоа своите критики, но штетата веќе беше направена. По скандалот во Венеција, *Прашина* не беше дистрибуиран онака како што се надеваа филмаџиите. Дистрибутерите ги откажаа или сменија плановите. Се прикажува во дваесетина земји[62], но без голем ентузијазам, освен во Македонија, каде што се смета за класика. Кога филмот почна да се прикажува во Европа, САД и Јапонија и критичарите се фокусираа на самиот филм, а не на реалната и перципирана политика, критиките беа понаклонети. Некои беа многу добри: „Стилизираниот вестерн на Милчо Манчевски *Прашина* е моќно, сигурно и амбициозно филмско дело. Г. Манчевски вешто ги менува различните стории, понекогаш мазно ги претставува спротиставените приказни, а друг пат остро скока од една приказна во друга"... „Висококвалитетен надреален вестерн"... „Дел трагедија, дел фарса, откачена мелодрама и другарски филм; „*Прашина* е многу чуден филм. […] Има логика, но треба да сте сосема будни за да ја фатите." ... „Овој исклучителен трансконтинентален трансвековен еп е како мешавина од див шпагети вестерн на Леоне и уметнички експеримент со темпорална наративна структура. […] Итриот крај ве држи во неизвесност до последен момент. Со жонглирање на минатото и

59 Турскиот амбасадор во Македонија, го посети снимањето на *Прашина* во летото 2000 за да ја пренесе својата загриженост за тоа како Турција ќе биде прикажана во филм што уште не е снимен, цитирајќи ги проблемите што неговата земја ги имала пред многу години со *Полноќен експрес(Midnight Express)*. Тој ѝ се пожали и на македонската Влада за *Прашина* додека филмот уште беше во претпродукција. Ќе треба да мине цела деценија за *Прашина* да биде прикажан во Турција, на Меѓународниот филмски фестивал во Измир во 2012.

60 И двата весника го сменија насловот на текстот, со што тонот на статијата беше насочен кон обвинување на НАТО. Статијата ја објавија и „Стандард" во Белгија и „Правда" во Русија.

61 Еден германски критичар го нарече филмот „(нео)фашистички".

62 Покрај земјите копродуценти (Велика Британија, Италија, Германија и Македонија), филмот беше однапред продаден во скоро цела Јужна Америка, Шпанија, Полска и Јапонија пред премиерата. Глобалниот успех на *Пред дождот* ја олесни продажбата на вториот филм на Манчевски. Но, по скандалот во Венеција 2001, беше тешко да се продаде филмот. Договорите беа откажани или сменети; во Велика Британија бројот на киносали се сведе на само три во Лондон. Во Полска, *Прашина* отвори по шест години, во 2007. Тимот за продажба не капитализираше од контроверзата.







сегашноста во монтажен стил кој може да биде опишан како кубистички мозаик, целината на долго се занимава со значењето или залудноста на човечкото постоење, и отвора прашања долго по гледањето. Режисерот Милчо Манчевски е навистина оригинален, а *Прашина* (фета вестерн?) е различен од сите филмови што ќе ги гледате годинава".

Исто како и *Пред дождот*, *Прашина* беше предмет на дводневна академска конференција (во Лајпциг) каде што повеќе научни трудови го анализираа филмот од различни перспективи. Десетици есеи следните неколку години ја истражуваат „кубистичката нарација" и други квалитети на филмот. Петнаесет години по прикажувањето на филмот, дискусиите на Интернет укажуваат на мала, но задоволна публика.

Во 2002 година, продуцентот Боб Колсбери го покани Манчевски да ја режира епизодата *Ден за натпревар* (*Game Day*) од серијата *Жица (The Wire)* на „Еј-Би-О" (HBO), по сценарио на Дејвид Сајмон. Брзото и ефикасно снимање се одвиваше на локација во Балтимор; серијата ќе добие две номинации за Еми и ќе стане телевизиска класика.

Истата година Манчевски го поканија да предава на постдипломската филмска програма на Њујоршкиот Универзитетот.[63]. Она што на почетокот требаше да биде куса посета на Школата за уметност Тиш прерасна во седумгодишен ангажман, а Манчевски беше на чело на програмата за режија[64]. Во 2013 година американскиот Стејт департмент организираше проект за Манчевски во ВГИК, рускиот државен универзитет за филм. Тој подучуваше и режираше 60 студенти на ВГИК во еден продолжен практичен образовен проект; по проектот, ВГИК му додели почесен докторат на Манчевски. Тој исто така држеше предавања и работилници на Лондонската школа за филм, Универзитетот Кембриџ, Универзитетот Чикаго, Јејл, Кинотеката во Ханој, Кинотеката во Болоња, Филмската лабораторија Бингер (Амстердам), Универзитетот Темпл (Филаделфија), Тиш Сингапур, Универзитетот Колумбија, универзитетот каде што дипломирал во Јужен Илиноис, државната филмска школа во Софија, Универзитетот Елон, Филмската академија Маруби во Тирана (Албанија), Оксфорд Брукс, германската државна филмска школа Универзитетот Бабелсберг Конрад Вулф, Универзитетот Цукуба (Јапонија), ФДУ (Белград), Универзитетот во Оклахома, Универзитетот во Билефелд (Германија), Универзитетот на Тексас во Остин, Мултимедијалниот музеј во Москва, Прат институтот, Универзитетот Рио Гранде (Бразил), Универзитетот Браун, неколку фестивали (Венеција, Гоа, Трст, Аруба, Браќа Манаки, Мадрид експериментал, СЕЕФест во Виена...), меѓу другите. Поканет беше да држи предавања и во Македонија – не од филмската школа, туку од Катедрата за англиски јазик.

63 Њујоршкиот Универзитетот може да се пофали со една од најпрестижните листи на дипломци: Мартин Скорсезе, Оливер Стоун, Џоел Коен, Спајк Ли, Крис Колумбус, Марк Форстер, Џим Џармуш и други.

64 Можеби сеќавајќи се на бесценетата поддршка што ја доби од Блуменберг и Зануси како млад, и особено од Сајмон Пери во 1993/1994, Манчевски има политика на отворени врати за млади филмаџии кои може да ја следат неговата работа на сет колку што сакаат. Тој им дал прва работа и на дузина филмаџии, меѓу кои и тројцата главни продуценти во Македонија, и ангажирал новајлии како сторибиорд уметници, кастинг директори и композитори. Успеа да донесе пет млади македонски филмаџии да работат и учат на сетот на холивудскиот филм *Прегладнет*.



Објави неколку кратки раскази во „Њу американ рајтинг“ (New American Writing) и други списанија. Неговото тројазнично пост-концептуално дело *Духоѿ на мајка ми* од 1985 година беше објавено како книга. Напиша уводи за две историски книги[65], ја преведе *Кршенѓрб Планина* (*Brokeback Mountain*) од Ени Пру[66], дизајнираше обвивки на албуми, одеше на турнеја со фотографската изложба *Улица*[67] и истражи и објави ЦД-РОМ со збирка од 2.285 написи за Македонија од „Њујорк тајмс“, објавени меѓу 1851-1922 година. Тој никогаш не бил дел од филмскиот свет – повеќе беше љубопитен набљудувач – но сега уште повеќе се повлекува од тој бизнис и од фестивалите. Престана да ги чита стручните списанија и ги одби сите покани за фестивали и отворања.

Во 2004 година министерот за култура на Македонија, Благоја Стефановски[68] му се јави со понуда: за првпат, македонското Министерство за култура ќе биде водечки продуцент на филм на Манчевски[69]. Новиот проект, насловен *Коски*, а потоа преименуван во *Сенки* влезе во продукција летото 2006 година.

Манчевски го опишува *Сенки*, старомоден филм со духови за долг, одговорност и искупување, како дело за „смртта и сексот и уште неколку работи помеѓу“. Тој нуди нелагода и атмосфера наместо шок и крвови; корупцијата (буквална и морална) е во центарот на приказната.

За првпат македонска продуцентска компанија беше главен продуцент, но проектот се мачеше со лоша претпродукција и тежок продукциски процес. Првичниот продуцент[70] се откажа кога не можеше да собере меѓународни средства кои требаше да ја надополнат значителната сума што ја вети министерството. Манчевски презеде дел од обврските за наоѓање финансии. Амедео Пагани се врати во Македонија како дел од македонско-италијанско-германско-шпанско-бугарската копродукција поддржана од Еуримаж. Ова беше прва филмска продукција за новиот продуцент Иво Антов, но тој сепак го ангажираше помалиот брат Огнен за линиски продуцент. И покрај значителниот буџет и меѓународните врски на Пагани и Манчевски, на Антови им беше тешко да соберат искусна екипа и да подготват соодветен готовински тек и план на снимање[71].

Почетокот на снимањето се одложи двапати, а сепак почна без прв асистент на режија[72] и вистински линиски продуцент – и покрај тоа екипата се зголеми на над 200 членови[73]. За амбициозниот проект беше потребно да се изградат речиси 20 големи и мали сетови во напуштена фабрика. Студентот по глума Борче Начев и харфистката Весна Станојевска

65 Кои го покриваат периодот што го истражуваше за *Прашина*.

66 Му даде примерок и на Гас ван Сант кога првпат беше објавена, наговарајќи го да ја режира.

67 Беше прикажана во скоро десетина земји.

68 Седмиот македонски министер за култура со кој Манчевски соработуваше во десет години.

69 Покрај 7% со кои учествуваше во *Пред дождоѿ*, Македонија учествуваше во *Прашина* со помалку од 5%. Учеството во *Сенки* беше речиси 50%.

70 Роберт Јазаџиски напредуваше, почнувајќи како скаут за локации. *Сенки* требаше да му биде првиот филм како продуцент.

71 Тие, исто така, ја предадоа контролата врз негативот од завршениот филм на малцински партнер, прифатија непарично учество од бугарскиот партнер што беше многу помало од сумата што ја вети бугарската влада и му платија на композиторот Збигњев Прејзнер значителна сума пред снимањето да почне. Бидејќи, по две одложувања и стопирање на монтажата, продукцијата доцнеше со испраќање на првична верзија на Прејзнер, тој си замина без да напише ниту една нота, а авансот го задржа.

72 Слично на пишување книга без хард диск.

73 Јазаџиски, кој се врати како линиски продуцент, одговори на барањето на меѓународните копродуценти за намалување на екипата така што отстрани само едно лице. Том Вудроу, кој го наследи, не сфати дека го надминал буџетот сè до последниот ден од продукцијата и беше изненаден кога дозна дека потрошените средства поврзани со продукцијата продолжуваат да се зголемуваат и по завршувањето на снимањето.






NASSAU
ONE WAY

беа избрани за главните улоги по седум повратни аудиции. Фабио Чанкети беше директор на фотографија, а Дејвид Манс се врати како продукциски дизајнер[74]. Повеќе од 50 новинари, министерот Стефановски и градоначалникот на Скопје го посетија сетот првиот ден; италијанскиот амбасадор и новоизбраниот премиер Никола Груевски со неколку нови министри дојдоа нешто подоцна.

Монтажата почна во Њујорк во септември 2006, но беше прекината во средината на март 2007. Средствата престанаа да пристигнуваат и постпродукциската компанија го зароби проектот. Потребни беа речиси осум мачни недели за монтирањето на продолжи.

Сенки конечно имаше премиера на Специјалната програма на Меѓународниот филмски фестивал во Торонто во септември 2007, а потоа играше на повеќе фестивали и освои три награди. „Баварија интернешенал" (Bavaria International) го продаде филмот во повеќе од 30 земји на четири континенти. *Сенки* ги урна сите домашни рекорди на кино благајните во Македонија, со повеќе публика од сите други филмови дистрибуирани во Македонија претходната година заедно, вклучувајќи ги тука и холивудските хитови. Филмот се сметаше за културен настан на годината во Македонија. Еден критичар ја сумираше реакцијата со забелешката дека со *Сенки* Манчевски конечно се вратил дома. Меѓународните рецензии беа добри: „Наречете ја приказна со духови, но чувството е повеќе како Бергман или Полански, па дури и Шекспир – на ум ми паѓаат Макбет и Хамлет. […] Да се преживеат овие моменти во вакво опкружување предизвикува опасна интимност – соочување со личните стравови што води, чудно, до славење на животот" ... „Стилот на *Сенки* се менува од хипнотизирачки во френетичен, што секако ќе ви го забрза пулсот. Филмот е уникатен во неговата способност да се вмеша во различни жанрови, хорор, психолошки трилер, а дури некако, и љубовна приказна. Освежување е да се види нецензуриран, соголен европски филм што го прифаќа својот антихерој, лажго и измамник, со таква брутална јаснотија на каква повеќето американски филмови не би се осмелиле." ... „Визуелна приказна со драматична суштина, историска длабочина и современа тенденција, вешто раскажана со инвентивност и елан."... „Невообичаено паметно дело во натприродниот жанр, кандидатот на Македонија за Оскар." ... "Евокативно ја разработува темата на задгробни сили, каде одразите и сенките ја имаат примарната улога во нарацијата, заедно со еротската нишка." ... „Манчевски создава опус што ќе блеска во ретроспективните програми."

Сепак, германскиот продуцент „Блу ајс фикшн" (Blue Eyes Fiction) достави изменета верзија на „Сенки" до радиодифузерот Бајеришер рундфунк (Bayerischer Rundfunk). Адвокатот на Манчевски веднаш одговори на скришниот обид да се нарушат неговото дело и права[75], па неовластената верзија беше повлечена[76].

Годините по *Сенки* беа најпродуктивниот период на Манчевски: создаде инвентивна серија реклами, *Македонија вечна* (2008-2010), филмот *Мајки* (2010), краткиот филм *Четврток* (2013), изложбата и книгата фотографски пентаптиси *Пет капки сон* (2010) и две мали книшки за теоријата на уметноста и филмот, *Вистина и прикаска: белешки за (исклучителната) верба во уметноста*[77] и *Зошто сакам да пишувам, а мразам да режирам; исповед на сценарист-режисер*

74 Манс работи како продукциски дизајнер на сите филмови на Манчевски уште од *Пред дождот*.

75 Дваесетина минути од филмот беа отстранети од германските продуценти Корина Мехнер и Нермин Гладерс, спротивно на експлицитните клаузули за право на финална режисерска верзија (final cut) во договорот на Манчевски. Манчевски дозна за обидот да се нарушат неговите права од еден германски глумец-синхронизатор.

76 Бајеришер рундфунк го емитуваше филмот во неговата оригинална форма неколку пати, но под работниот наслов *Коски*.

77 Првично претставена во поинаква форма на конференција на Папскиот латерански универзитет во Ватикан.







што се лечи (2015)[78], како и трудот *Уметност, насилство+општество: неколку белешки*(2007)[79].

Во 2008 година ја сними втората реклама за македонската влада, но овој пат ја рекламира Македонија како туристичка дестинација. „Македонија нема прекрасни плажи ниту големи градови. Меѓутоа, има богато и уникатно историско минато. Се наоаѓа на крстопат, место каде што многубројни цивилазации оставиле своја трага – луѓето од неолитско време, античките Македонци, Римјаните, источното православие, османлискиот ислам... Сепак, тоа е модерна држава што го пречекува гостинот со топла насмевка", ќе рече Манчевски. Екипата користеше вистински археолошки артефакти и снимаше на локации една недела. Питер Мостерт ја монтираше во Њујорк. Се користеа разни техники, што резултираше со впечатлив, синкопиран филм од 60 секунди. Некои кадри се долги само неколку фрејмови; се користи кадар од филмски рефлектори и филтери на сетот што трае само една шестина од секундата, веднаш до прекрасни кадри од македонската природа на зајдисонце и пејсажи снимени од авион. Ова спојување на контрастни слики и концепти е засилено и со раскршената музика базирана на традиционална народна песна[80]. Манчевски има целосна креативна контрола и тоа го користи за да создаде уникатно филмско дело, со кое за древни и за не толку древни цивилизации зборува на сосема модерен начин. Спотот освои четири меѓународни награди и беше почитуван. Покрај прикажувањето на „Си-Ен-Ен" (CNN) [81], половина милион гледачи ја видоа рекламата на веб страницата само во првата недела[82]. Се најде и во политички вкрстен оган, како во Македонија[83], така и меѓународен[84].

Рекламите што следеа (*Храмови*, *Археологија* и *Планински спортови*) продолжија со некои од формалните експерименти.

Втората самостојна изложба на фотографии на Манчевски, *Пет капки сон* е изложба на фотографски пентаптиси, натамошно истражување на границите меѓу нарацијата и апстракцијата. Во уводните белешки, Манчевски пишува: „Во збирката композиции *Пет капки сон* ме интересираат две работи:

78 Првично претставена во поинаква форма како уводен говор на конференција на Истражувачката мрежа за сценаристи во ХФФ Бабелсберг во 2014.

79 Во списанието „Интерпретации", издание на Македонската академија за науки и уметности.

80 Како што е случај со сите дела на Манчевски почнувајќи од *Пред дождот*.

81 „Би-Би-Си"„ ТФ1", „Фокс" и главните сервиси во Германија, Русија, Кина, Шпанија, итн. беа додадени подоцна.

82 И покрај постоењето на Министерство за информатички технологии, Манчевски и еден пријател самите го создадоа вебсајтот „Македонија вечна" како свој домашен проект. За првпат разни сајтови и извори на информација беа преведени на англиски и собрани на едно место за потенцијален странски (и домашен) патник во Македонија. Владата подоцна го презеде сајтот и ги промени концептот и содржината.

83 Анонимна кампања на Интернет го нападна спотот; контроверзата ја продолжија и опозициските медиуми; поранешниот премиер од главната опозициска партија, Владо Бучковски, на собраниска говорница го прогласи спотот за плагијат, а потоа ја обвини владата за расипништво затоа што закупила простор на „Си-Ен-Ен". Филозофката и колумнистка Катерина Колозова коментираше: „Се чини дека тука е невозможно да бидеш независен интелектуалец или уметник, бидејќи иако не си одбрал да припаѓаш на еден или друг политички табор, јавноста ќе те смести некаде." Манчевски рече: „Работам за земјава и за нејзиниот народ, не за оваа или за онаа партија. Излегува дека (во земјава) не смееш да имаш мислење ако не е одобрено од партија или од банда".

84 На разговорите под покровителство на ОН, Грција ја обвини Македонија дека ја присвојува нејзината историја, но македонскиот амбасадор покажа карта од неговата земја на која се прикажани местата каде што се ископани сите артефакти употребени во рекламата.

1. Експлозија на визуелното во баналниот момент; и
2. Борбата и прегратката на наративното и формалното

Овие фотографии живеат само кога се заедно и кога сочинуваат композиции (пентаптиси). Како ноти во песна."

Десет години ги фотографирал и речиси една година работел на тоа како да ги подреди пентаптисите. Комбинирал комплементарни и спротивставени фотографии во еден пентаптих, фокусирајќи се повеќе на формата и емоцијата, отколку на нарацијата. *Пет кајки сон* беше под кураторство на Музејот на современа уметност во Скопје и патуваше во Нови Сад и Белград (Србија), Националната галерија во Софија (Бугарија), галеријата на Хрватската академија на уметности и науки, фото биеналето ГРИД во Амстердам, Нормандија и државната галерија Солјанка во Москва. Галеријата Мијако Јошинага во Њујорк изложува покомпактна, поинтимна верзија на изложбата.



Истражувајќи ги понатаму филмската структура и филмската форма (како во *Пред дождот*) и подлабински истражувајќи ја деликатната врска меѓу вистината и прикаската (како во *Прашина*) во 2009 Манчевски почна да работи на *Мајки*.

Повторно создаде филмски триптих. Овој пат сижето не се „вклопува уредно" – наместо тоа, приказните остануваат стоички одвоени. Две од нив се играни – со сценарио и актери – додека последната, најдолга епизода е вистински документарец[85]. Иако сите три сегменти се засновани на вистински приказни, сижеата не се поврзани. Манчевски забележува дека стилот е спартански и аскетски по прашање на заплетот. Ова е негов најрадикален експеримент со фактите и прикаските до денес, и трите дела ги поврзуваат само тонот и темата.

Приказната во филмот се однесува (1) на две деветгодишни девојчиња кои пријавуваат манијак во полиција – иако никогаш не го виделе; (2) тројца филмаџии што ги среќаваат единствените жители на едно напуштено село – стари брат и сестра кои не зборуваат веќе 16 години; и (3) случајот со пензионирани чистачки од едно мало гратче кои беа најдени силувани и задавени

85 Манчевски ја поврзува употребата на документарното и играното во исто дело со начинот на кој визуелните уметности користат најдени предмети; тој го наведува Раушенберг како уметник што користи најдени предмети за да создаде прекрасна уметност.

и новинарот кој известуваше за убиствата, а кој самиот е обвинет за убиствата и на крајот пронајден мртов во кофа вода во неговата затворска ќелија. Уште поважно, филмот ја потенцира деликатната врска меѓу вистината и прикаската, драмското и документарното, со што станува медитација за природата на вистината. Филмот ги избегнува уредните наративни средства и го тера гледачот да се соочи со сопствените дефиниции за филмска реалност.

Ова е и првото вистинско истражување на Манчевски – филмско и антрополошко – на современа Македонија. Не е за изненадување што тоа доведе владејачката партија да го стави на црна листа, и што медиумите под државна контрола го напаѓаат брутално и лично.



Мајки е нискобуџетен филм, снимен речиси тајно. Македонско-француско-бугарска копродукција, продуцент а Кристина Калас, директор на фотографија Владимир Самоиловски, продукциски дизајнер Дејвид Манс, монтажер Жаклина Стојчевска а композитор Игор Василев Новоградска. Целосно снимен на локација во Македонија, направен е без медиумскиот циркус од *Прашина* и *Сенки*. Ваквиот притаен пристап се чини дека му одговара на овој тивок, но сепак цврст експериментален филм. Манчевски има непречен пристап до судии, до полицијата, државни функционери, полициски и судски документи и видео снимки. Екипата е мала и мобилна, продукцискиот тим млад. Распоредот е набиен и прецизен, но подготовките и снимањето се флуидни и флексибилни. Филмот е неконвенционален, а исто и начинот на кој е направен. Вообичаениот ред – снимање-монтажа, беше заменет со полабав и пооргански стил што комбинира прецизно планирање и импровизација. Филмаџиите прво снимаа дел од документарецот; потоа Манчевски ги напиша играните делови и го снимија играното; потоа почна монтажата; за време на монтажата пак се снимаше дел од документарецот; и конечно се заврши монтажата и на документарецот и на играниот дел. За разлика од неговите три претходни филма, Манчевски рече дека процесот на снимање на *Мајки* за него бил хармоничен и пријатен.

Мајки ја имаше светската премиера во септември 2010 во Специјалната програма на Филмскиот фестивал во Торонто. Иако, по правило, македонската влада секогаш ги поддржува македонските филмови на меѓународните фестивали (навистина ретко се случува локален филм да се појави на фестивал од А-листа), овој пат Македонскиот филмски фонд не одговари три месеци. Одговорија откако фестивалот беше завршен, а потоа го одбија барањето без објаснување. Ова беше првпат македонски филм да не добие владина поддршка за сериозен фестивал и беше предвесник на она што ќе следи за Манчевски.

Тој беше ставен на црна листа: неговите идни проекти се ставени во мирување[86], синдикатите под државна контрола добиваат инструкции да го бојкотираат *Мајки*, ТВ станиците одбиваат да емитуваат реклами за него, тој е предмет на хајка[87] во локалните медиуми, па дури и на заплашување – и покрај (или можеби токму поради) фактот дека тој е многу ценет од повеќето Македонци[88], е еден од ретките Македонци познат во странство[89] и е добитник на голем број највисоки признанија (11 Октомври, Мајка Тереза, Голема ѕвезда, Амбасадор на културата и највисоката почест – Национален уметник; во земјата има само четири Национални уметници)[90]. Еден колумнист напиша: „човекот што до вчера го сметаа за национално богатство денес е изложен на удари од двата спротиставени политички табори. Тие садистички уживаат да ја нокаутираат иконата во чие создавање до неодамна учествуваа и тие самите". Друг забележа: „*Мајки* е уметнички обвинителен акт против Република Македонија". Една ТВ емисија имаше интервју со директорот на филмскиот фонд и темата беше „Дали Манчевски е државен непријател?" Премиерот Груевски има изјавено дека *Мајки* „не ја претставува Македонија во добро светло".

Меѓутоа, филмот е најгледниот филм на годината и фелата го бира да ја претставува Македонија во трката за Оскар.

Во февруари 2011 *Мајки* играше во програмата Панорама на Берлинале.

Во навидум целосен пресврт, четири години подоцна дојде понуда од највисоките редови на македонската влада Манчевски да режира голем историски еп базиран на животот на Светите Кирил и Методиј, творците на кирилицата. Манчевски ја разгледал понудата, но на крајот ја одбил. Како во комунистичка Југославија во 80-те или за време на холивудските години во 90-те, Манчевски се чини решен дека работата без целосна креативна контрола не е за него. Истото го има изјавено и во интервјуата: „Не гледам која е целта да се направи филм или уметничко дело ако потпишувате туѓи идеи или работите по диктат. Некои работи не се на продажба".

Во 2013, по повод 70-годишнината на Венецискиот филмски фестивал, Манчевски беше поканет од фестивалот да направи краток филм за иднината на филмот – како еден од режисерите што оставиле свој белег во историјата на Венеција, заедно со Бернардо Бертолучи, Ким Ки-Дук, Абас Киаростами, Ормано Олми, Тод Солонц, Атом Егојан, Пол Шредер... Сите тие филмчиња ќе бидат собрани во еден долгометражен филм што ќе се прикаже на отворањето во специјалната програма Венеција 70 – Иднината наполнета (Venezia 70 – Future Reloaded).

Манчевски реши да ја истражи претпоставката дека луѓето се вшмукани во нивните мали екрани и истовремено го игнорираат светот околу нив. Оваа дихотомија ја потенцира со користење документарни снимки[91]. *Четврток* го продолжува неговото истражување на врската меѓу фактот и прикаската што почна со *Прашина*, а доби на интензитет во *Мајки* и во кратката книга *Вистина и прикаска*.

---

86 Македонската влада (пет различни администрации во тек на 20 години) потроши помалку на сите четири филма режирани од Манчевски – заедно – отколку што потроши на еден македонски филм од 2014, *До балчак*.

87 Провладините колумнисти и ТВ лица го нарекоа предавник и вербално го малтретираа со погрдни зборови и закани..

88 Тој е една од ретките вистински ѕвезди во земјата.

89 Манчевски освоил повеќе високи меѓународни награди отколку целата македонска уметничка заедница заедно.

90 Иако филмовите на Манчевски глобално беа примени како македонски, и беа снимени главно во Македонија, финансирани беа од странски извори (владите на Велика Британија, Франција, Германија, Италија, Шпанија, Бугарија и Еуримаж) во сооднос речиси 5:1.

91 Тој изјави: „Вистинските снимки од една ужасна несреќа во Кина, и –уште поважно – нечуствителноста на луѓето ги стави во фокус човечката кусогледост и дихотомијата. Озгора ставив уште еден слој на контраст. Од една страна, се поврзуваме со нешто на другиот крај на светот, а не ги забележуваме работите што ни се пред очи".

Снимањето траеше кратко на улиците на Њујорк со компактна и мобилна екипа. Се чини дека Манчевски дефинира нова фаза во неговата работа со филмови што не користат многу луѓе ниту слоеви на артефакти. Согласно сè поголемата тенденција во неговите естетски и филозофски интереси, тој вешто испреплетува вистински снимки од преполните улици на Финансиската област и центарот на Менхетен со најдени документарни снимки од еден грозоморен настан во Кина и глумата на Лора Ласи, младиот Јуен Ејвери и статисти. *Четврток* не ги отвора прашањата на мешање на драма и документарно како *Мајки*, и во таа смисла *Четврток* е старомодно филмско дело. Тоа е еден вид на визуелно хаику (нема дијалог), супер-краток, ултрамодерен и старомоден во исто време.

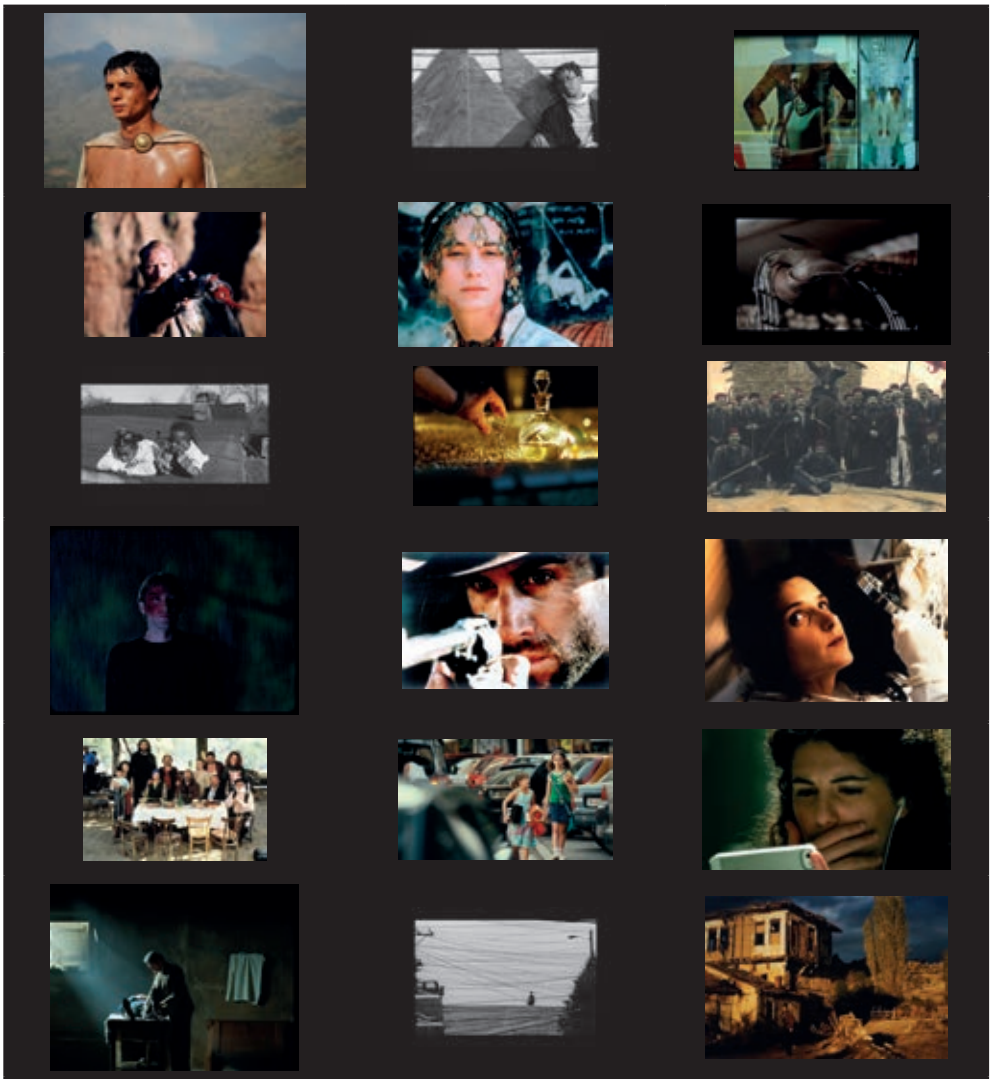
Филмчето го продуцираше Арон Левин, извршен продуцент е Џери Херман, а директор на фотографија е поранешната студентка на Манчевски, Уна Ли. Тој повторно соработуваше со брилијантниот монтажер од *Македонија вечна*, Питер Мостерт и композиторот од *Мајки* и *Македонија вечна*, Игор Василев Новоградска.

По премиерата во Венеција, *Четврток* беше поканет во германската програма на кратки филмови Краток напад (Short Attack) и се прикажуваше во 15 кино сали во ноември 2013; добива и награда на USA фестивалот во Тексас во 2014.

Во меѓувреме, иако беше оцрнет од македонската политичка номенклатура, *Мајки* беше прикажан во многу академски средини и на четириесетина фестивали, како Сао Пауло, Истанбул, Гоа, Минск, Сиракуза, освои седум награди и доби добри критики:

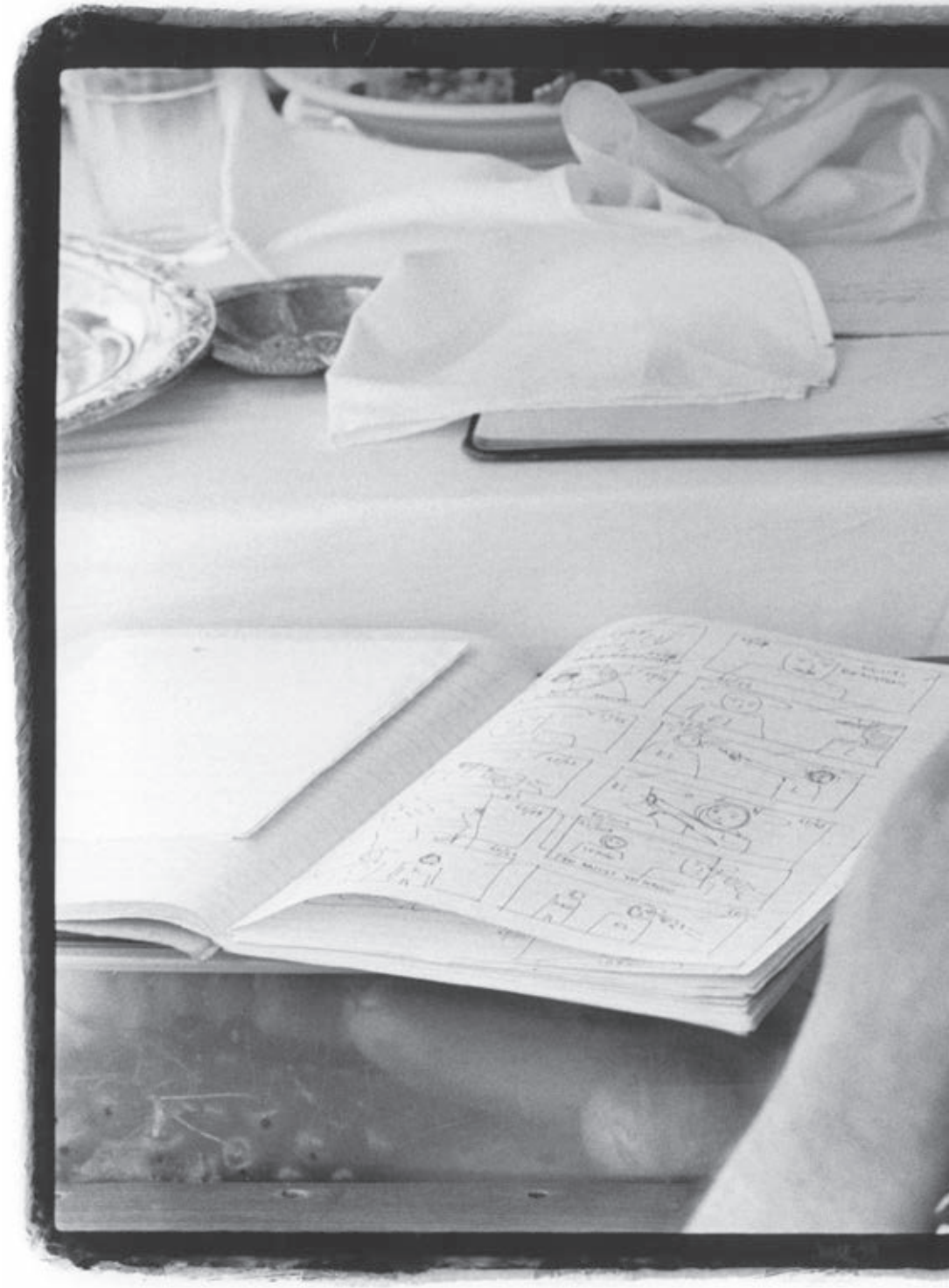
„Иконокластичниот филм *Мајки* на Манчевски ја доловува срцепарателната ситуација во современа Македонија низ очите на неколку мајки кои се посветени, заборавни, полни со љубов и отсутни". ...„Со оваа градација Манчевски потенцира дека реалноста е побизарна и посурова од било која прикаска. Покрај многу оригиналниот режисерски пристап, во филмот доминира остра критика на систем што ја поддржува дисфункционалноста на полицијата и неефикасноста на судството, што ги остава граѓаните да живеат во несигурност и страв." ... "[*Мајки* е] е поразително сиров, а сепак на крајот сочуствителен портрет на мајки, насилство и на државата". ... "*Мајки* ја демистифицира идејата дека документарците можат да ја кажат вистината" ... *"Мајки* нуди визија меѓу вистината и фикцијата."... "*Мајки* е филм за моралната храброст"... „Болно убав."... „Провокативен и иновативен филм. [...] *Мајки*, исклучително привлечен филм, не е само студија за тоа како стварноста се перципирана и запишува, туку и истражување за тоа како жените преживуваат во една современа повоена култура" ... „Структурно необичен, речиси експериментален и многу возбудлив филм. […] Силен удар во стомакот на македонското општество" ... „Навистина суптилно истражување на вистината и прикаската во три намерно различни епизоди, храбро ги поместува границите меѓу играното и документарното за да предизвика моќно чувство"... „Оригинална приказна и храбро експериментирање со филмскиот јазик и жанрови. […] Суптилно и искрено раскажување" ... „Додека гледаме, почнуваме да се сомневаме во документарното и се повеќе да веруваме на уметничкото, интуитивното, драмското. Врските меѓу елементите постојат само во умот на гледачот" ... „Таквите моменти му даваат на филмот на Манчевски специјално место во современиот филм"... „Концептуално предизвикува и сосема задоволува" ... „Прекрасна уметност за грдата реалност"... „[*Мајки* е] е операција што е целосно одвоена од концептуалните и естетските кодекси на современиот филм. […] Конечно се враќа епскиот хуманизам на Манчевски" ... „Еден од оние автори што не се плашат да се соочат со жанровите и да ги поместат границите" ... „Македонскиот режисер Милчо Манчевски продолжува по неговиот карактеристичен уметнички пат" ... „Неговото дело се истакнува во светската кинематографија по единствениот начин на играње со просторот, времето и чувствата".





Милчо Манчевски

ЕСЕИ





Зошто сакам да пишувам и мразам да режирам:

Исповед на сценарист-режисер што се лечи



Не дека стварно мразам да режирам. Ама сакам да споделам некои мисли и лични искуства, кои, се надевам, може да фрлат малку светло на тоа како јас правам филмови. Ќе биде одлично ако нешто од ова ви користи во вашето истражување за тоа како работат некои сценаристи-режисери.

Ќе се обидам да се фокусирам на онаа трампа меѓу режисерот и сценаристот, со акцент на тензијата и синергијата кога овие две задачи ги изведува еден ист уметник.

1.

Луѓе обично се кикотат кога ќе речам дека станав режисер за да се осигурам лоши режисери да не ми го уништат сценариото. Шега е, ама како и со сите шеги, има некоја вистина во неа.

Како и да е, одлуката да режирам не е чисто самоодбрана или одбрана на сценариото. Во одлуката имаше и напад, имено желба да се посветам на создавање синкретичка уметност - филм.

Филмот користи средства развиени или изведени во други уметнички форми (слики, драма, музика, зборови), како и уникатно синематски начини на изведба (како филмска монтажа). Сепак, се чини очигледно - барем што се однесува на наративниот филм - дека во центарот на секој индивидуален филм е приказната.

Не мислам на заплетот. Мислам на приказната.

Луѓето сакаат приказни. Сакаат да ги слушаат и раскажуваат. Зошто? Зошто човечките суштества сакаат приказни? Зошто ни *требаат*?

Дали оти слушањето и раскажувањето приказни нè приближува до другите луѓе? Или оти сакаме да слушаме како се однесуваат другите луѓе (дури и ако се измислени)? Дали сакаме да знаеме како се однесуваат боговите, или филмските ѕвезди или соседите или генијалците? Дали, потоа, од тие приказни учиме како да се однесуваме ние самите? Или, дали од приказните дознаваме одговори на битни прашања? Одговори како - дали се исплати љубовта? Или што ќе остане кога ќе нè нема? Или дали е добра идеја да се жртвуваш? Или дали доброто секогаш го победува злото? Или дали најсилниот тип секогаш ја ќарува девојката? Или дали треба да сум убава и верна ако сакам принц на бел коњ? Дали ни се допаѓа фактот дека во приказните има подобар ред одошто во нашите животи? Се засилува нашата верба во космичка или поетска правда оти повеќето приказни имаат среќен или задоволителен или катартичен крај. Или просто ги сакаме искуствата што ги имаме слушајќи приказни кои се обидуваат да бидат паралела на вистински искуства - само што не мора да ги трпиме вистинските последици оти ова е *само* приказна.

Навистина - дали раскажувањето и слушањето приказни е форма на човечка интеракација која е на ниво на однос? Зошто многумина од нас се навлечени на сапунски опери, или шеги, или историја, или мемоари, или озборувања, или филмови...?

Која и да е причината, љубовта кон приказните важи за разни генерации и култури.

Дали фабрички ни требаат приказни? Нели се игрите со преправање во најраното детство ран начин на раскажување приказни? Имам слушнато како луѓе наоѓаат приказни и во прскањата и капките на Џексон Полок или во меките квадрати и правоаголници на Марк Ротко (лично, јас го сакам Ротко и го почитувам Полок, но ги гледам како чиста ненаративна форма, како музика. Што не ги прави помалку пријатни или длабоки. Напротив).

2.

Како филмски режисер, моја работа е да раскажам приказна.

Не мислам дека режирањето наративен филм е за сликите или за накитени кадри, дури ни за добри сцени што му остануваат в глава на критичарот. Работата на режисерот е вистински, длабоко да го разбере сценариото - и не мислам само на заплетот или на ликовите - мислам на значењето, на темите, на врските со нашето искуство или дури и со нашата потсвест што одат подалеку од чистата механика на заплетот. Добар режисер влегува во суштината на приказната, па гледа таа суштина да ја комуницира, засили, оформи или дефинира со сите синематски средства што ги има на располагање: кастинг, изведба, мизансцен, кадрирање, ритам, боја, музика, тон, звук... сите тие се насочени кон иста цел.

Кон добро раскажување на приказната.

Значи, режисерот раскажува приказна, но тој или таа не е оној што ја става на хартија. Режисерот не е изворот. Биг бенгот веќе се случил пред да имаме режисер. Се случил пред месеци или години, на скромната тастатура на сценаристот (се разбира, Биг бенгот може да биде само голем шепот ако нема моќен медиум да го засили тресокот).

3.

Јас сум сценарист-режисер. Им кажувам на моите студенти дека додека пишувам, јас - сценаристот - не му дозволувам на другиот дел од мене кој е режисер да ми се приближи.

Сакам да ја заштитам слободата на сценаристот, сакам да сум слободен да се зафркавам, и затоа мора да го избегнувам Милчо режисерот. Тој постојано се секира. Се секира како да ги донесе нештата пред камера, дали ќе најде актер кој може да одигра таква тешка улога, како да се пренесе претчувството додека одржуваме брз ритам, како да се сними убедлива битка со несоодветен буџет, како екипата да стигне до најубавите локации... Милчо режисерот е многу поодговорен, повоздржан и позагрижен од Милчо сценаристот.

Со други зборови, кога пишувам сценарио, се обидувам да останам на пишувањето. Се обидувам да го правам она што го прават сценаристите, а да избегнувам да мислам на она што го прават режисерите (како на пример кастинг, визуелизација, мизансцен или размислување за музиката).





Како сценарист, се обидувам да балансирам меѓу меракот при креација и барањата на делото што го пишувам. Не зборувам за практични барања. Зборувам за барања кои произлегуваат од одговорноста што уметникот ја има кон своето дело. Не мислам дека уметникот има дијалог со публиката или со филмските критичари или со историчарите - тој или таа има дијалог само со уметничкото дело. Публиката секогаш може да се поткупи, нешто што е добро илустрирано со успехот на блокбастерите правени по формула. И критичарот или историчарот може да се поткупат, што е илустрирано со жанрот авторски филм, или со Санденс жанрот, или со жанрот „филм од егзотична земја на голем фестивал". Со други зборови, работење во рамки на очекувањата на гледачот е начин да го поткупиш.

(Поврзано со ова, мора да го цитирам мудрецот кој вели дека врската меѓу уметникот и критичарот е слична на врската меѓу магарето и зоологот.)

Кога пишувам, просто пишувам. Го одржувам дијалогот со самото дело и се обидувам да терам мерак. Често почнувам со *чувство* или со *формален концепт*, па одам на заплетот. Создавањето заплет е лесно, го научив од приказните што сум ги сакал цел живот: стрипови, сериозни книги, историско истражување, добри вицови, народни приказни, други филмови...

Пишувам како да пишувам за друг режисер, некој компетентен кој ќе го разбере и ќе го почитува сценариото поради заплетот, ликовите, темите и длабочината, друг режисер кому не му требаат многу зборови или детали во сценариото, но кој понекогаш би знаел да цени итра скица на предложени слики, или интересен израз во описот на дејство. Некој кој натаму ќе го развие пишаниот збор во комплетен филм.

Се фокусирам на:

. заплетот (кој е костурот врз кој закачувам сè друго);

. луѓето во филмот (познати и како ликови, кои некогаш се верзии на луѓе што ги познавам во вистинскиот живот: извртени, осмислени одново, комбинирани, комплицирани или упростени);

. дијалогот (да го одржам без сало, а со цел да постигнам ликовите да *зборуваат*, а не да звучат како да кажуваат поенти од заплетот или да сугерираат емоции во име на авторот);

. но најмногу од сè, многу уживам во прекрасните *изненадувања* што се случуваат само кога создаваш уметност од нула, кога пишуваш, сликаш или компонираш... Кога измислуваш и откриваш.

Се обидувам да го уживам величественото чувство на слобода што доаѓа со создавањето од почеток.

Овие безобразни изненадувања се причината поради која пишувам.

Иако го третирам сценариото како партија шах, понекогаш немам рационално објаснување, немам добра причина (ниту повод) за тоа како одат нештата кога пишувам. Генералната структура е тука, и јас верно се држам до нејзината логика, но на теренот - каде што е важно - си го следам инстиктот и се мислам за прериски ловец. Иако сосем прибран и трезен, понекогаш

сум како пијан и се осмелувам да свртам погрешно. Се обидувам да ја слушам приказната како што некој слуша џез: „Овој пресврт лежи, оној просто не". Моите критериуми се остри и прецизни (барем за мене), но никако *рационални*. Често рационалното објаснување не е очигледно од прва. Понекогаш никогаш нема да биде. Со други зборови, ако нешто ми се чини добро, ќе го ставам во сценариото, ама нема нужно да имам добро рационално објаснување зошто. Просто, ќе ми се *чини* точно. Сепак - и ова сакам да го потенцирам - мора да ми се чини соодветно, не може да биде уфрлено случајно, не смее да се води од егзибиционизам или недостиг на дисциплина или - уште полошо - мрза, или - не дај боже - од нарцизам. Имено, одговорот на прашањето *зошто* мора да биде непобитен - само не мора да биде *рационален* непобитен одговор.

Си играм на песокот со тастатурата, ама свесен сум дека сум сега одговорен возрасен.

(За ова прашање на интуиција наспроти рационално при правењето филмови, може да се смета дека искуството со раскажување и слушање приказни би можело да доведе до интернализација на рационалното, така што тоа потоа излегува како интуиција.)

На почетокот од процесот ја имаме основата – сценариото – како леб и сол, скромниот, но цврст костур врз кој ќе ги закачиме месото, нервите и убавото лице на сценариото - заплетот. Неговиот галоп кон емотивно задоволителен крај е воден од здрав разум, но не од потребата да се има рационална јаснотија.

Ова е една од работите за кои не се согласувам со холивудските скрипт-доктори. Не мора да разбереме сè во сценариото за да ни се допадне. Сум гледал многу филмови кои целосно сум ги разбрал, а пак ми било жал што сум потрошил два саати од животот. А сум гледал и филмови што до ден-денес не ги разбирам, а мислата на нив ме исполнува со радост (изгледа ги претпочитам вештерските скрипт-доктори пред холивудските скрипт-доктори).

Тогаш, откако Милчо сценаристот ќе ја заврши последната верзија, му ја предава на Милчо режисерот. Режисерот во мене обично го прифаќа сценариото. Не му требаат многу состаноци, презентации или преработки.

Тогаш Милчо режисерот го отпушта Милчо сценаристот.

4.

Да повторам - не дека стварно мразам да режирам. Конечно, со режијата ја носиш приказната на друго ниво, додаваш фантастични нови димензии. Создаваш и пресоздаваш светови и пејзажи, особено духовни пространства.

Кога јас - како режисер - ќе седнам да ја работам режисерската работа - кастинг, сториборд и мизансцен, потрага по локации, актерски проби - тогаш почнувам да навлегувам во сценариото, да го анализирам, сецирам, и да ги надградувам темите и тонот на сценариото. Тогаш почнувам



да *разбирам* некои од изненадувањата што сценаристот во мене ги ставил во сценариото. Сепак, не се осмелувам да го менувам она што е на хартија, освен детали кои ќе помогнат да се разјаснат и рефокусираат идеите, темите, ликовите и заплетот.

Кога донесувам режисерски одлуки за работи што *се чинаат* неповрзани со приказната - како изборот на актерите, или визуелните насоки (мизансцен, расположение, бои, осветлување, објективи) - често се навраќам на она за што е филмот. Што сакал да каже писателот, како што би рекла мојата учителка?

На пример: да речеме дека ние - сценаристот, режисерот, раководителите на одделите, актерите, луѓето на кои го тестирам филмот така што им ја раскажувам приказната или им давам да го читаат сценариото - некако сме решиле дека филмот што го правиме е за тоа како оптимизмот и топлината и волјата за живот и љубов ги победуваат пречките, менталните проблеми и себичното општество; во кастинг сесиите ќе ја претпочитам актерката која нуди ваква енергија, а ќе ги охрабрам актерките кои на ликот му приоѓаат од помрачна гледна точка да му дадат срце од неугасива верба дека ќе биде добро *и воопшто* сè. Ќе донесувам одлуки водени од откритието за што навистина е филмот/сценариото. Се разбира, не се сите одлуки диктирани од големата слика, но важните треба да бидат. Големата слика треба да биде скриена во детаљот. Господ е во детаљот. На режисерот е да реши кој детаљ во своето јадро го крие Господ, а кој детаљ е само детаљ.

Многу рано, ги анализирам и дискутирам намерите на сценариото со продукцискиот дизајнер. Изнаоѓаме визуелно проширување на сценариото, додека во исто време го создавам сторибордот и го дискутирам пристапот со директорот на фотографија.

Без оглед колку е добро напишано едно сценарио, ликовите се некомплетни сè додека актерите и режисерот не им се пуштат, ги интернализираат и потоа да ги исплукаат. Верувам дека добар актер ќе знае повеќе за својот лик од сценаристот или режисерот.

Продолжувам со овој процес на вивисекција на сценариото и склопување на контурите на филмот низ претпродукција. Ако има промени во сценариото кога било во текот на претпродукцијата, ги ставаме на хартија и ги делиме на сите. На пример, на пробите со актерите секогаш е присутна скриптерка, и таа ќе ги внесе измените во сценариото.

И напред кон целта филмот да се сними што е можно поверно на сценариото.

5.

Сè што реков можеби звучи како да имам добро дефиниран начин на пишување, а потоа и на преведување на пишаниот збор во филм. Тоа е само делумно точно. Имам разновидни искуства. Фала богу.

На пример:

Си играв со синопсисот од пет странички за „Пред дождот“ околу година и пол пред да се почувствувам спремен да го напишам сценариото. После, еднаш кога седнав, ми требаа околу две недели да ја напишам првата верзија. Она што го гледате во завршениот филм во основа е







она што беше во таа прва верзија. Во меѓувреме, за време на развојот и подготовките, Канал 4 побара бројни измени кои главно беа како од учебник за скрипт-докторирање. Се борев со нив, ама нешто прифатив. Кога Канал 4 се повлече од филмот по две недели снимање, оти мислеше дека никогаш нема да го завршиме филмот, веднаш ги исфрлив промените што претходно ги бараа. Еднаш кога почнавме со снимање, се држев за сценариото како за евангелие, дури и дадов оставка на 12 часа кога разбрав дека продуцентите - без да ми кажат - исфрлиле неколку помали сцени од распоредот за снимање за да се заштеди време.(Ги вратија сцените што фалеа).

За „Прашина", напротив, напишав многу верзии, а сценариото стварно се склопи дури откако во еден момент го напишав од нула за време на долгиот процес на финансирање и развој. Во тој момент, го поедноставив и го скратив за над 20 страници. Направивме обемно историско истражување оти половина филм се случува во Отоманската Империја и на американскиот Див Запад. Нашата библиографска листа содржеше над 160 единици. Сите овие детали и амбицијата на филмот го водеа режисерот во мене кон многу детали во завршениот филм. Ова му додаде структура на ткивото на филмот, но беше во контраст со тенката става на текстот.

Исто така, бев ангажиран и да режирам филм на „Твентиет сенчери фокс", „Прегледнет". Го напиша млад холивудски сценарист и имаше потенцијал да биде мрачен вампирски филм за канибализам во снежните планини на Дивиот Запад. Јас го гледав како мрачна приказна во стилот на „Розмариното бебе" или „Балот на вампирите". Студиото го гледаше како „Вресок 5". Пред самиот почеток на снимањето, шефицата на студиото долета во Лондон од Лос Анџелес, со неа дојдоа и сценаристот и креативниот службеник. Продуцентот и мене нè викнаа од Прага каде што го подготвувавме филмот. Во текот на една 20-часовна сесија во еден убав лондонски хотел го поминавме сценариото реплика по реплика, и шефицата на студиото измени многу работи пред да почнеме да снимаме. Она што најмногу ми фалеше по таа операција беше една сцена на надреална и со адреналин набиена човекојадна трка во снег, што му заштеди на студиото нешто пари, ама остави зината дупка сред приказна. Очекувано, победи „Вресок 5", а „Розмариното бебе" и „Балот на вампирите" изгубија, и јас наскоро бев вон проектот.

Во „Тројца да се убијат" имав обратна задача - јас пишував сценарио за друг режисер. Го адаптирав ноар-романот на францускиот писател Жан-Патрик Маншет за еден млад италијански режисер. Книгата претходно била адаптирана во филм со Ален Делон, ама јас го немав видено и инсистирав да не го гледам. Книгата беше кратка и јасна, во центар, и саде глаголи . Беше лесно да ја претвориш во сценарио. Многу потешко беше да се спознае што сака режисерот дебитант, што би го возбудило и ќе му ги истакне предностите.

6.

Дозволете сега подетално да се фокусирам на три други примери од моето сценаристичко-цртичка-режисерско искуство, кои подобро ќе го илустрираат мојот работен процес.

Во мојот филм „Пред дождот", има една секвенца од три сцени со Александар, протагонистот, и неговото пошироко семејство и пријатели: (1) гозба, (2) свадба и (3) спална.

Александар само што се вратил од Лондон во неговото зафрлено село во македонските планини, и семејството му прави гозба. Братучедите и тетка му се собрале на маса, јадење и

пиење, шеги и муабети. Сцена на топлина со нишка на закана што лебди во воздухот. Главното чувство е чувство на семејна удобност. Во сценариото, оваа прва сцена од секвенцата – гозбата - замира, и завршува со млака шега. Потоа, веселото семејство ќе чуе приближување на тешки тапани и музика - свадбари.

Следно - во втората сцена - ја гледаме истата група како ја набљудува селската свадба од едно ритче. Величествениот широк план на селото и реката луѓе што каскадно се спушта низ стрмните улички личи на стара слика. Невестата во тешка народна носија јава на коњ, гостите играат и веат знаме, а тапанарот и свирачите свират синкопирана народна музика. Прикажувањето на древниот ритуал помага да се воспостават контекст и контраст. Следуваат неколку реплики пијан дијалог од групата што гледа, еден од ликовите паѓа од столчето. Крај на сцената.

Тогаш нагол рез нè носи во спалната на Александар. Мамурен е, а на гости му доаѓа стара љубов. Сцена три.

Тоа е она што го напиша сценаристот во мене.

Ама, режисерот во мене не беше баш задоволен. Не сакав да бидам груб со сценаристот, ама некако не ми функционираше. Да, беше пренесена потребната информација, беа поставени односите во семејството и во заедницата. Ликовите беа скицирани за натамошен развој. Беше поставен тонот на овој нов дел од филмот.

Сепак, внатрешната динамика на сцената беше климава. Веќе бевме скоро две третини во филмот и комотни уводи би биле контрапродуктивни. Моравме дејството да го туркаме напред додека во исто време воведувавме нови ликови (на две третини од филмот) и поставувавме нови односи и дејство. Покрај тоа, само што завршивме со монтажната секвенца што нè донесе од Лондон во зафрленото село, и сега моравме да побрзаме.

Од трите сцени што ја сочинуваат оваа семејна секвенца, сметав дека проблемот е во првите две. Тие нè успоруваа, а тоа не можевме да си го дозволиме. Од друга страна, ни требаа информацијата и тонот што ги дава сцената со гозбата, како и поширокиот контекст што го дава сцената со свадбата. Во свадбарскава имавме и дополнителен бонус на сериозно продукциско богатство – прекрасно платно, широки планови, десетици и десетици статисти, егзотични костими, фасцинантна музика...

Направив две работи во обид да го решам проблемот. Едната од нив ја правам ретко, ама другата ја применувам понекогаш, иако не баш толку често.

Направив промена во сценариото на лице место, додека снимавме. Ова е она што многу ретко го правам. Не дека сценариото е свето, ама додека да почнам со снимање, веќе сум минал низ неколку верзии, обемна анализа при сторибордингот и барањето локации, и неколку недели проби. Сите промени што ми се чинеле неопходни веќе би биле внесени.

Промената на сценариото при снимање се однесуваше на крајот на сцената со гозбата. Имав чувство дека така како што е напишана завршува млако. Побарав малку време за размислување, нешто што режисерот не требаше да го прави на овој филм, со оглед на тоа колку беше набиен распоредот. Решив да додадам една мала кода. Семејството веќе некое време јаде и пие, кога - според оваа промена - еден дедо со бела брада вели во импровизирана реплика: „Ацо, ај сликај нè“. Па, Александар - кој е фоторепортер со Пулицерова награда - ја става камерата на

автоматско и трча да му се придружи на семејството за групен портрет. Додека насмеани гледаат во камерата, една мува ќе му застане на челото. Тој ја плеска во истиот момент кога ќе кликне блендата и останува овековечен со рака на чело и глупа насмевка на лицето. Сите се смеат и имаме еден од иконичните моменти во „Пред дождот“[1], фотографија која на крајот беше илустрација на многу текстови за филмот, и барем на еден за Балканот воопшто.

Сцената заврши со она за коешто беше - семејството, но заврши и со сосема неочекувана, хуморна нота. Оваа кода ја направи сцената похумана, а овозможи и микро-крешендо што ја постави масата за нагол премин на следната сцена.

Втората работа што ја направив во обид сцената да ја направам подобра е нешто што *ѿонекоѓаш* го правам - сменив работи во монтажа. Ова не е она озлогласеното „Ќе го поправиме во монтажа“. Повеќе е пишување нова верзија.

Честопати им велам на моите студенти: Режисерот што не ја користи можноста за рефокусирање, рекалибрирање или целосно преработување на приказната при монтажата, се откажува од моќна раскажувачка алатка.

Она што го имате на филм или на вашиот хард диск кога ќе почнете со процесот на монтажа *секоѓаш* се разликува од она што сте го имале на хартија. Таква е природата на медиумот. Должност ви е како режисер да процените што сте снимиле, да ги видите новите силни и слаби страни на снимениот материјал, и да го најдете најдобриот начин да ги потенцирате првите, и да ги скриете вторите.

Сакале или не, собата за монтажа е местото каде што ја пишувате конечната верзија на филмот.

И така ја убив свадбарската сцена. Не му дододаваше доволно на филмот за да се оправда трошење скапоцено време толку доцна во играта. Растењето беше многу бавно. А продукциската вредност и ритуалот? Го исфрлив најголемиот дел, но не сè. Преместив неколку кадри - прекрасниот широк план на селото со многу статисти, и неколку средни планови на тапанарот и свирачите осветлени одзади - на сосема друго место во филмот. Ги преместивме на местото откако Александар решил да преземе акција и е на пат кон трлото. Го слуша далечниот звук на тапаните. Искористив случаен поглед на глумецот на страна, ставив музика неколку секунди пред да го сврти погледот и потоа ги пуштив тие неколку кадри со свадбата, како тие да се тоа што тој го гледа од ридот: на свадбата долу во селото.

Ова му даде поинакво значење на мигот. Веселата свадба не само што го воспостави социјалниот контекст, туку сега беше и спротивставена со напнатата акција што се одвива во финалето на филмот.

Назад кон оригиналната секвенца: еве што имавме во филмот откако го изменив сценариото на снимање и во монтажа: топол семеен собир проткаен со навестување на опасност што завршува навидум глупаво позитивно (момент што ќе стане култен кога филмот ќе почне да се прикажува), а потоа нагол рез на сцената во спалната, која продолжува онака како што е напишана.

1 Рифував на овој момент во мојот следен филм „Прашина“. Османлискиот мајор се слика. Тој и неговите војници позираат со отсечената глава на локалниот востаник, кога мува ќе му попречи на мајорот. Ја плеска во истиот момент кога е сликана фотографијата. Неговото ненадејно движење е причина главата што ја држи во другата рака да излезе од кадарот на фотографијата. Историјата го регистрира обичното, а го промашува историското.



Комбинацијата од мала, но важна измена во сценариото за време на снимањето и друга интервенција при монтажата помогна да се дотера овој дел од „Пред дождот“. Таа ја воспостави и ја потера динамиката на заплетот и на односите, истовремено забрзувајќи го филмот.

7.

Дозволете ми уште еден пример од истиот филм за тоа како сценаристот и режисерот во мене соработуваа:

На едно друго место во „Пред дождот“, еден пар е во бегство. Тој е млад размонашен македонски монах, а таа е албанска тинејџерка во опасност. Банда Албанци - нејзиното семејство - ги опколува. Сакаат да ја спасат од противничкиот клан. Сепак, кога вооружената група го фаќа парот, дедо ѝ јавно ја казнува и ја понижува, и ја тепа брутално, иако неволно. Тогаш брат ѝ експлодира во напад на љубомора и ја убива.

Сега, во сите верзии на синопсисот, братот ги убива и девојката и монахот. Ова беше соодветен трагичен крај за современите Ромео и Јулија од граѓанска војна. И двајцата се мртви.

Но, Кирил, монахот, одби да умре. Не ми идеше идејата да го убијам. Не знам зошто. Можев да понудам повеќе рационални објаснувања зошто да не го убијам, како на пример дека во „Пред дождот“ различни етнички групи секогаш ги убиваат своите, со што би се истакнала поентата дека сите војни, особено граѓанските, се всушност братоубиствени. Братот и монахот не се во роднинска врска.

Меѓутоа, вистинската причина беше дека Кирил, ликот, едноставно одбиваше да умре. Пробав да го убијам на хартија, ама он не попушташе. И јас му ја исполнив желбата.

Фактот дека Кирил не умре на планина ми даде можност да го вратам подоцна, во Лондон. Тоа ми дозволи и да го седнам на скапаниот куфер до нејзиното тело, како гледа во нем шок додека животот се цеди од неа. Ова овозможи и последен разговор меѓу љубовниците. Тој вели: „Прости ми“, а таа - алудирајќи на тоа дека ни тој ни таа не го зборуваат јазикот на другиот и на неговиот прекршен завет на молк - го става прстот на уста: „Псст“.

Тонот на немата проштална сцена беше развиен *откако* го завршив сценариото. Режисерот направи контраст од широки планови на сам човек во простран, спектакуларен пејзаж со крупни планови на девојката на умирање и зачудениот поранешен монах.[2] Овие крупни планови се покажаа како важна алатка во овој дел од приказната.

2 Бидејќи немавме време на главното снимање, овие крупни планови на Кирил и Замира со неутрална позадина или со небо ги снимивме подоцна во неколку други прилики - неколку недели откако ја снимивме таа сцена на друга локација во Македонија; и за време на постпродукцијата во Лондон, шест месеци откако снимивме најголем дел од сцената.

Што се однесува до широките планови - вложивме многу време и енергија да ги најдеме најсоодветните локации. Безмилосно комбинираме различни места да создадеме филмски простор што не постои.

Ја снимив и бандата како немо си заминува во поворка по смртта на Замира и поминува покрај скршениот Кирил седнат на кафениот куфер. Но, при монтажата решив да го елиминирам тој дел од сцената бидејќи не се вклопуваше со тивкиот и интимен начин на кој сцената растеше до крешендо. Музиката навестува минлив момент и сцената завршува со кавал што ја придружува сликата на само момче под осамено дрво. Жив е, ама сам. На крилјата на соло кавалот, патуваме од македонските планини до клаустрофобична туш кабина во Лондон, каде што една жена прснува во солзи додека се тушира. Почнува вториот дел.

Се сеќавам дека го гледав овој момент со публика во Кинотеката на Болоња. Некако успеав да го видам филмот како гледач, а не како автор, и овој скок ме возбуди, ова емотивно крешендо безобразно прекинато.

Ова стана еден од најважните (и, ако смеам да кажам, најтрогателни) моменти во филмот, пресвртница кога дрскиот скок од едно место до далечно, навидум неповрзано место се случува веднаш по емотивна кулминација. Се чини скоро како скок во време. Полетувањево и слетувањево заедно создаваат нов квалитет, и на режисерот му нудат можност за воздржана (или за драматична) виртуозност.

Иако сценариото го бараше овој резок, радикален скок во приказната (оставајќи сè што сме развиле до тогаш - приказната, ликовите, ситуацијата и атмосферата во Македонија), тонот на оваа транзиција го разви режисерот, а не сценаристот: темпото, музиката, контрастните бои, контрастната ширина на плановите, тајмингот на промената...

Со други зборови: иако можноста за овој момент на режисерски огномет произлезе од она што беше на хартија и од слободата на сценаристот да биде безобразен, таа беше убаво засилена со дисциплираната режисерска работа.

8.

Последниот пример од моето искуство како сценарист-режисер е веројатно и најсложен, но и филмот беше таков.

На самиот почеток од процесот на создавање на „Мајки", имав вистинска приказна. Серија силувања и убиства на пензионирани чистачки во мало македонско гратче резултира до апсење на новинарот што известуваше токму за тие злосторства. Потоа го наоѓаат мртов во затворската ќелија, со главата во кофа вода. Властите прогласуваат самоубиство со давење. Ме интересираше оваа необична приказна, но многу ме интересираше и позадината - животот во мал град што гуши.

Знаев дека оваа приказна ќе биде само дел од долгометражен филм. Не го гледав документарецот како целовечерен филм, туку го гледав само како еден сегмент во филм составен од три дела. Овие три дела ќе се судираат и надополнуваат меѓу себе за да создадат поголема целина. Не ме интересираше да раскажам приказна за злосторство и казна, туку ме интересираше приказната за раскажување приказни.



Додека ги развивав другите два дела, сфатив дека мора да почнам да го снимам документарецот додека железото е жешко. Не сакав да ризикувам вистинските луѓе вмешани во приказната да се оддалечат од неа. А имаше и практични прашања - што ако приказната во нивните глави почне да се менува, како што секогаш се случува, или што ако некој од нив веќе не е достапен?

Па така почнав да го снимам документарецот, додека уште работев на големото сценарио.

Отидов во гратчето, ги снимив уводните и атмосферските кадри, најдов локален соработник и почнав да ја составувам сложувалката. Ги интервјуирав семејствата на жртвите, семејството на новинарот, потоа инспекторите што го решија случајот, судијата, патолозите, итн.

Информациите што ги снимав на филм (или поточно - на хард драјв) потоа пак го одредуваа тонот на големата слика. Се откажав од првичната идеја да направам три верзии на истите настани - играна, лажен документарец и вистински документарец - и наместо тоа се фокусирав на создавање три сосема различни приказни што се поврзуваат само на друго ниво.

„Мајки“ беше планиран како еден вид експеримент - два дела од филмот се играни, а третиот е документарец, па почнав да ги барам двете играни приказни. Во однос на наративот, овие две приказни требаше да немаат ништо заедничко со документарецот, освен тематски одеци и појачувања. Меѓутоа, требаше да бидат поврзани по тонот и по големата слика: природата на вистината. И како ја раскажуваме.

Ова е прилично необична комбинација - играно и документарно. Овие две работи ги перципираме на сосема различен начин; нашите очекувања и начинот на кој ги доживуваме се различни. И во тоа се состои експериментот - *што ќе се случи ако двете ги третираме како едноставни средства или алатки за раскажување приказна*, како што уметник како Раушенберг меша фотографии, па дури и ќебе во старомодна слика?

За првиот и вториот дел од филмот - играните делови - одбрав приказни од вистинскиот живот што ми ги раскажале пријатели. Настанот што е во основата на првиот дел се случил пред едно 18 години; оној од вториот дел пред повеќе од 30 години. Едниот му се случил на мало девојче во голем град, а другиот на стари луѓе во напуштено село. Тие навидум немаат ништо заедничко со документарецот за сериски убиец на пензионирани чистачки и самоубиство во кофа вода.

А сепак, совршено си се вклопуваа. Контрастот и резонансата беа токму како што треба. Ги имав трите страни од триаголестиот филм.

Така, додека го снимав документарецот, тргнав да го пишувам играното. Кога осетив дека сум снимил доволно од документарецот, почнав да се спремам за снимањето на играните делови. Откако ги снимив нив, и откако го измонтиравме документарецот, се вративме во вистинското гратче и ги снимивме алките во синџирот што недостигаа во документарниот дел.

Процесот на правењето на документарецот немаше влијание врз дневното пишување на играното сценарио, ама снимањето на документарецот ги отвори портите за подобро размислување за остатокот од Големата слика. Пишувањето и режирањето не се случуваа баш во исто време, ама се доближив најмногу што смеев до испреплетување на двете во еден ист временски интервал.

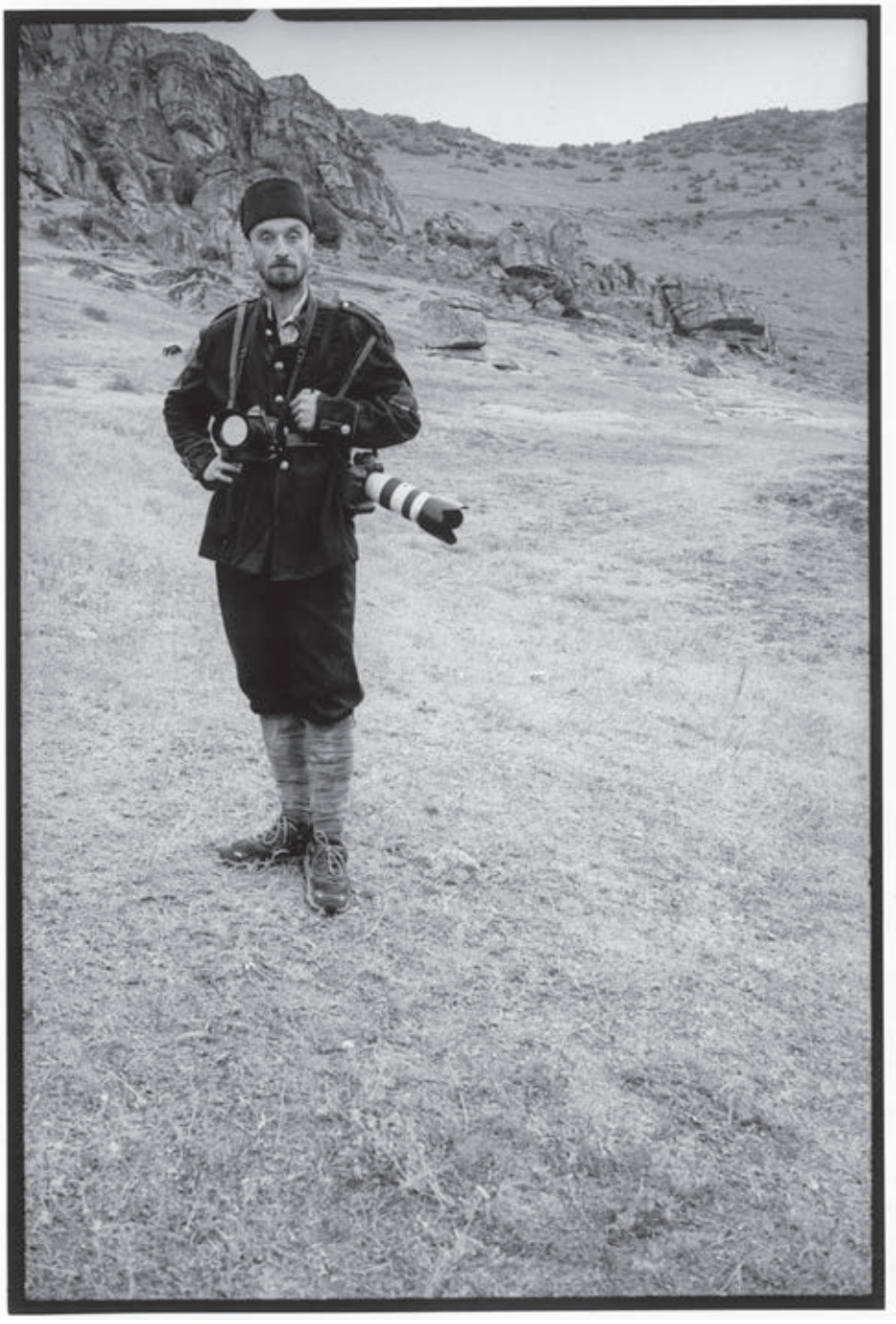
Така, во „Мајки" пишував, па снимав, па монтирав, па пак пишував, па уште малку снимав, па повторно снимав, и на крај ја монтирав целината. Ова е многу поинаку од начинот на кој секогаш работам. Сценаристот и режисерот во мене ја испреплетоа нивната работа на овој проект. Сценаристот му дозволи на режисерот да снима пред да биде завршено целото сценарио, а режисерот почна да снима пред да биде завршено целото сценарио. Ова беше ново и беше поинакво.

И, на значаен начин, беше и ослободувачко. Овозможи свежина што е ретко можна кога се прави филм. Овозможи одредено ниво на спонтаност која е ограничена од секогаш гломазниот процес на снимање. Оваа свежина и слобода не само што означија нов пристап за мене, туку и нов квалитет, оти можев да му дозволам на инстиктот да има поголем удел во финалниот производ. Не пишував дијалози за време на снимање, ниту им дозволував на глумците да импровизираат, ама ја обликував структурата на целото сценарио *откако* почнав со снимање. Ова беше експеримент со прилично поинаква филмска форма, а сепак бев многу задоволен со искуството и со резултатот.

Не знам дали било кога ќе го повторам ова искуство, ама тоа секако отвори нови можности. Покажа дека е можно интуицијата да игра поголема улога во создавањето на ова крупно киборг-животно наречено филм.

Мислам дека би бил поотворен за други експерименти каде што силната интуиција или добро осмислената рамка би дозволиле поинаков распоред на снимање или поинаков начин на трампа меѓу пишувањето и режирањето како сегменти на процесот. Ако ова значи поголем мерак (а сепак ефективно да се управува со целокупниот процес на снимање филм), и особено ако резултира со добар филм, тогаш прифаќам.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)







Вистина и прикаска

Уметност и верба

Пред три години прочитав интересна статија во „Њујорк тајмс“. Статијата беше за Владо Танески, македонски новинар. Тој бил дописник на два македонски весника од гратчето Кичево. Танески известувал за случајот со неколкуте жени што исчезнале во Кичево. Биле повозрасни, некои од нив работеле како чистачки, и сите живееле во исто маало. Една со друга речиси можеле да се видат од прозор. Танески напишал дека пензионеркиве исчезнале во период од три години. Подоцна телата им биле пронајдени во пластични кеси фрлени на диви депонии, силувани и задавени.

Само што го завршил последниот извештај за непознатиот сериски убиец, Танески бил уапсен и обвинет за силување и убиство. Неговата ДНК била најдена во телата на жртвите, влакна од жена му биле најдени на облеката во која биле завиткани жртвите, и доказите почнале да се трупаат.

Танески бил комшија. Живеел во истото маало со жртвите; една од нив живеела само три куќи подолу. Сите жртви го знаеле како добар комшија. Децата им оделе во исти школи. Пазареле во исти продавници. Кога ќе се сретнеле на улица си правеле муабет. Понекогаш си помагале. Може и замолил некоја од нив да му помогне да зачисти дома – жена му живеела во Скопје, па бил сам. Бил почитуван како совесен човек, новинар, виден граѓанин.

Ја прочитав статијата и си го замислив Кичево. Мало место кај што секој секого знае и повеќето живеат тивко и скромно. Многу претпријатија, повеќето од нив фабрики, се затворија последниве дваесет години. Многу луѓе се без работа. Селани Македонци и Албанци слегуваат в град во пазарни денови да продаваат овошје, зеленчук и друго што имаат. Деца играат кошарка покрај крнтија оставена да скапе во школскиот двор. Згодни жени се собираат во градските кафеа.

Просто да не веруваш дека таму можеле да се случат овие грозни злосторства. Навикнати сме на сериски убијци во Америка, не во некое мирно местенце во Македонија. И тоа не кој било сериски убиец, туку силувач настрвен на пензионирани чистачки. Ова не личи на земјата што јас ја знам.

За работите да бидат уште почудни, Танески не само што пишувал написи за серискиот убиец (вклучувајќи и еден под наслов „Истрагата тапка во место“, во кој ја обвинува полицијата за небрежност), туку и ги посетувал семејствата на жртвите откако жените исчезнале, а пред да бидат пронајдени телата. Од семејствата барал изјави, информации и слики од исчезнатите жени за да си ги комплетира написите. Семејствата му излегле пресрет.

Приказната за Владо Танески го обиколи светот: новинар од црна хроника наводно ноќе убивал, а дење пишувал за убиствата. По три дена весниците јавија за уште побизарен пресврт. Владо Танески бил пронајден мртов во затворска ќелија, главата во кофа вода.

„Е, ова не е можно“, рекоа многумина.

И звучи невозможно. Дури и по две години официјалната истрага не откри што се случило таа ноќ. Вештакот од судска медицина навел дека смртта настапила поради давење во вода. Немало никакви знаци на насилство врз телото на Танески, ниту траги од какви било психоактивни супстанции во неговата крв.

За дневниот печат од Кореја па сè до Аргентина и САД приказнава беше празник: новинар од црна хроника, осомничен за серијата силувања и убиства на пензионирани чистачки за кои известувал, е пронајден мртов во кофа вода во неговата затворска ќелија.

„Е, ова не е можно“, би кажале многумина за овие настани. „Сигурно е лага“, би рекле други.

Приказнава ја прочитав во две статии во „Њујорк тајмс“, летото 2008. Јас сум раскажувач и режисер и често ги набљудувам нештата околу мене или читам книги и приказни, и си мислам како би изгледале прикажани на филм. Оваа приказна се издвојуваше. Беше една од оние приказни неверојатни, ама вистинити.





„Ама, стварно се има случено“, ми рече еднаш еден мој студент кога му посочив дека неговата идеја за филм драматуршки не држи вода. Неговата реакција е типична за она раширено верување дека ако филмот се темели на настани што навистина се случиле, тогаш самиот филм би требало да биде веродостоен и верен.

Арно ама, сите имаме гледано лоши и неуверливи филмови засновани на вистинити настани. А сите сме виделе и супер филмови кои целосно биле плод на нечија фантазија. Филмови кои се толку уверливи што излегуваме од киното плачејќи. Сепак, баш како и мојот некогашен студент, повеќето од нас ги доживуваат филмовите и приказните поинаку ако мислат дека се вистинити. Не гледаме исто документарец и игран филм. Не читаме исто статија и расказ. Понекогаш дури и игран филм доживуваме поинаку ако мислиме дека е работен според нешто што навистина се случило. Поинаку ги прифаќаме делата што се темелат на вистината или се сведоштва за вистината.

Зошто?

Што е тоа во нашиот однос кон стварноста, или кон она што ние го доживуваме како стварност, што нè тера да вреднуваме некое создание (уметничко дело) различно, во зависност од нашите сознанија или убедувања дека тоа дело се темели на настани што навистина се случиле?

Имајте на ум, не станува збор за гледање на стварноста. Не ги следиме настаните додека се случуваат. Не гледаме *како се случува вистината*. Она што го гледаме во филм снимен според вистинита приказна е крајно вештачка конструкција. Гледаме актери како кажуваат реплики напишани од сценарист; ликови, пејсажи и предмети снимени на начин одреден од режисерот, директорот на фотографија и од сценографот. Режисерот и монтажерот одлучуваат што ќе биде изоставено од филмот.

Она што го гледаме е уметност, или понекогаш само филм, парче лесна забава, со своја сопствена внатрешна логика, ритам, развој и сензибилитет. Сево ова го создаваат творците на филмот, најчесто со намера и според бројните конвенции воспоставени меѓу оној што го прави и оној што го гледа филмот, во согласност со концептот или замислата што творците на филмот ја имаат на ум цело време.

Истото се однесува и на документарците. Кога гледаме документарец, ние не гледаме како стварноста се случува пред нас. Она што го гледаме е филм. Документарен филм. Со свои сопствени правила и начела, и со сопствен заклучок за тоа што всушност се случило („што се случило“, дури и во историски извештаи, е често отворено за толкување). Понекогаш заклучокот зависи од контекстот што филмот го воспоставува или од гледиштето што го застапува. Ќе зависи од заклучокот до кој творците дошле додека го снимале филмот, или често пати, уште и пред да се нафатат со работа на (документарниот) филм.

Без оглед на тоа колку творците сакаат да им бидат верни на настаните за кои зборуваат во филмот (а на кои повеќето од нив не биле директни сведоци), таквиот филм е реконструкција. Или конструкција.

Исто така, *сензибилитетот* на документарецот речиси целосно ќе зависи од филмските творци. Атмосферата е она што лежи меѓу редови, што се крие зад приказната; а баш атмосферата е она што ќе нè наведе да ја купиме прикаската или да ја отпишеме; атмосферата е она што нè наведува да ни се допадне некој филм или не.

Филмот ќе си ја каже прикаската од особено стојалиште, кое е понекогаш „објективно“. А сепак, стварноста не е никогаш „објективна“; таа е едноставно стварност. Понатаму, тонот на филмот ќе биде утврден од филмските творци: тие ќе одлучат како ќе се одвиткува приказната (редоследот може да биде хронолошки, или може да следи одреден лик, или можеби ги чува изненадувањата за погодни моменти во филмот, создавајќи така пресвртници), начинот на кој приказната ќе биде презентирана (на кои моменти се задржува филмот, за кого треба да навиваме?), учеството на спикер (ако има спикер, дали е тоа „гласот на Господ“, дали е навреден, или е ироничен, или смешен?), музиката (ако воопшто има музика), итн. Се разбира дека филмските творци ќе ги одредат

редоследот и должината на секој поединечен кадар, читањето светло, звуците во позадина. Сите овие елементи ќе го оформуваат филмот на оној начин на кој тоа го посакуваат филмските творци. Сево ова (и уште многу други работи) треба да го претвори филмот во израз или одраз на филмските творци. Исто така, ќе придонесе обичниот гледач повеќе да ужива во филмот. И уште поважно, ќе влијае на тоа што и како гледачот мисли дека се приказната и „пораката" на филмот.

Ама, ова ќе го оддалечи филмот уште еден чекор од стварноста а понекогаш дури и од вистината. Честопати чувството што го имаме откако сме изгледале некој филм, дури и да е тој документарец, е многу различно од чувството што би го имале кога би ја набљудувале стварноста наместо да гледаме филм за стварноста. Со други зборови, филмот, кој било филм, ќе биде поинаков од *стварноста на вистината* за која зборува.

Па зошто тогаш да инсистирме на „веродостојноста" или „вистинитоста" на филмот? Никој никогаш не кажал, освен на совет од адвокат, „Овој филм е целосно измислен. Ништо во него не е вистина." Напротив, филмските творци често ја истакнуваат поврзаноста на својот филм со вистинити настани и личности (понекогаш дури и на самиот почеток на филмот).

Дали еден филм е повистинит ако е заснован на вистинита приказна? Или пак инсистираме на „веродостојност", „вистинитост" или „заснованост на вистинска приказна" за да му дадеме поголем кредибилитет на филмот? Во стилот на: „Ова не е само нешто што мене ми паднало на памет. Стварно се случило, јас известувам за тоа, и тоа – ракувањето со вистината – ме прави сериозен член на општеството." Дали затоа многу сериозни луѓе претпочитаат документарци?

Како што рече мојот некогашен ученик: „Ама, ова стварно се има случено!"

Дали го користиме ова затоа што етикетата „засновано на вистинска приказна" му помага на гледачот да ја тргне настрана недовербата? Кога стапнува во кино, гледачот треба да влезе во светот на филмскиот творец. Притоа, тоа може да биде свет кој му се допаѓа или не му се допаѓа, свет во кој верува или не (свет создаден од исконструирани врски и извештачени чувства, наместо свет од издржана замисла и компактна драма).

Филмскиот творец треба да ја стекне довербата на гледачот. Така, баш тука филмскиот автор може да побара малку помош и да каже: „Ова што го кажувам држи вода, бидејќи навистина се случило. Верувај ми!"

Секој уметник знае, или барем чувствува во коските, дека е многу важно да ја придобие довербата на гледачот ако очекува овој да го прифати делото. Не е лесно да се создаде *рамнина на реалност* во измислена прикаска, па затоа користење на бастунот наречен вистинита приказна може да помогне да се стекне довербата на гледачот.

Се разбира, секое уметничко дело треба да ја *заслужи* довербата на гледачот.

Гледачот му приоѓа на делото со извесен степен на доверба, но уметникот мора да ја оправда и, по можност, да ја зацврсти таа доверба. Гледачот верува дека ќе му се исполнат очекувањата од филмот, дека ќе доживее ново емоционално и интелектуално искуство, па дури и дека ќе поднаучи нешто ново. Тој очекува да го земеш за рака и да владееш со неговиот внатрешен свет тие два саати. Гледачот верува во твојата способност, ама има и очекувања – очекува дека ќе се случи нешто што ќе му ги разбранува чувствата, и што ќе го провоцира и покрене и неговиот разум.

Е, интересна работа околу оваа доверба, или верба, е дека е двонасочна.

Или подобро кажано, ова е нешто што се случува двапати: еднаш кога уметникот го создава делото, и еднаш кога гледачот го прима делото.

Значи, довербата е неопходна за едно уметничко дело да се:
1) создаде, и
2) прими.

Станува збор за висок степен на доверба.

Во ова учествуваат луѓе кои никогаш порано не се сретнале, ама кои сметаат дека можат чесно да општат на длабок начин.

За уметникот ова општење значи дека тој го ризикува својот внатрешен свет со тоа што искрено си кажува што му е на срце. Во прашање се најинтимните аспекти од личноста на уметникот затоа што уметноста извира од најдлабоките места во личноста. Оваа верба од страна на уметникот не мора по себе да го вклучува и гледачот на другиот крај.

Вистинскиот дијалог на уметникот е веројатно подлабок кога комуницира со уметничкото дело што го создава одошто со потенцијалниот вдишувач на уметноста потаму. И ова не ја прави потребата од длабока верба послаба. Напротив – веројатно е полесно да се лаже публиката одошто да се лаже самото уметничко дело.

Треба да верувам дека филмот што го создавам вреди, за да можам да се вложам себеси емоционално, а често и физички. Згора на тоа, треба да инвестирам две (а еднаш, во мојот случај и седум) години од животот.

За да ја донесеш оваа одлука („Вреди или не?“) си поставуваш рационални прашања (дали е финансиран филмот, се нафатиле ли „имиња“ да учествуваат во него, кој го дистрибуира, дали се снима според успешна книга, популарен ли е тој жанр, итн?). За мене е, сепак, поважно дали ми се обраќа мене филмот што би го работел. Ме возбудува ли месеци, па дури и години откако ми падна на ум идејата за тој филм? Ова не е работа што можеш да ја збуташ во рационално објаснување – најпрост начин да ја опишеш е да ја спореди со заљубување. И кај правењето уметност и кај заљубувањето имаме преведување на импулси и чувства во дела што постојат во материјалниот свет.

Што е најважно, мора да верувам во тој свој потфат за да се слечам до срж и да си ги разголам душата, вистинските чувства и најдлабоките мисли за суштински прашања, како што се „зошто да се љуби?“ или „зошто да се живее“, на пример. Важно е да се соголам за да ја досегнам емоционалната и концепциска суштина на она што сакам да го кажам, дури и кога делото навидум не се чини лично. А, сепак, баш овој личен ангажман е основа на уметноста. Повторувам, не морам директно да зборувам за мои лични работи, ама морам сиот да се вложам во мојата уметност за таа да има живот. Занаетот сам по себе не е доволен.

Се разбира, секое уметничко дело мора да ја содржи вистината. Не вистината за тоа „што се случило“. Треба да ја содржи вистината за тоа како стојат работите – и разликата меѓу „што се случило“ и „како стојат работите“ е она важното. Дали се битни случките (и посредно фактите) за тоа што се случило; или емоционалната и концептуална срж, со што се доаѓа до тоа како стојат работите?

Додека ја создавам уметноста, комуницирам со моето дело, а не со публиката или со себе. Имам обврска само кон уметничкото дело. Ништо не може да ја релативизира вербата во мојата работа. За уметничкото дело и за мојот однос кон него не се преговара.

Ова е малку како музичар на сцена кој свири додека светло му бие во очите. Занесен е во музиката, несвесен за она надвор од неа и ранлив од истото; ја забележува публиката дури кога таа ќе почне да ракоплеска.





Чесноста на мојот однос кон моето дело, заедно со мојата способност ова да го искажам во уметничкото дело се работите што му влеваат верба на гледачот.

Гледачот пак, како што веќе кажав, доаѓа на бојното поле, во спална или на кино, исто така соголен, иако во помала мера. Доаѓа и вели: „Сакам вакви филмови, во твоето дело вложувам време, два саати од мојот живот, и емоционални очекувања. Толку многу ти верувам што плачам кога глумец на платното се преправа дека умира. Среди ме."

Обајцата ја земаме целата работа на голема вера.

Што ќе направи филмскиот автор со оваа верба е суштинско. Ако уметникот ја сфати сериозно и многукратно ѝ се оддолжи со своето дело, вербата се претвора во еден вид *љубов*.

На филмот што го создавам му приоѓам со верба. Гледачот со верба му приоѓа на филмот што го гледа. Нема ни филм ни уметност без оваа верба. Ова е тоа: верба во самото уметничко дело за да се надмине мигот на создавања и мигот на вдишување уметност.

Тука на површина испливува едно перверзно прашање: дали на Владо (ако тој е стварно убиецот) му била потребна стварноста на тие силувања и убиства за да може да пишува за нив? Небаре не можел само да *ѝпишува* за нив, или да ги измисли, туку морал да известува за нив. Можно ли е ова да е еден дел од она што се случило?

Неодамна еден гледач ме праша зошто решив филмот за Владо Танески да го снимам како документарец.

Да, снимив филм, „Мајки", за случајот на кичевскиот новинар што се удавил во кофа вода во затвор, откако бил обвинет за силување и убиство на пензионираните чистачки за кои претходно пишувал.

Сепак, приказната за Владо Танески прикажана како документарец беше само дел од филмот, само една од трите сосема неповрзани приказни што го сочинуваат мојот филм „Мајки". Другите два дела се играни, со актери и сценарио. Ама, и тие се засновани на вистинити настани. Она што го гледаме во овие два играни дела се темели на нешто што им се случило на двајца мои пријатели. Така, сите три приказни се работени според вистинити настани, ама настаните се обработувани различно; применив крајно различни филмски пристапи.

Вистината е исклучително важна, и јас си ја исполнив мојата обврска кон неа во „Мајки" со тоа што се обидов да откријам до крај што се случило во оваа сложена низа настани кои потекнуваат од животите на моите пријатели ама и од весници, и во поглед на фактите и на контекстот. Исто така, се обидов да им дадам шанса на сите што имаат врска со ова да ги споделат нивните искуства и гледишта. Сепак, овој обид да се искажат фактите и да се задоволат различни гледишта не беше најважната работа.

Поважно беше следново: се обидов да поставам прашања за природата на вистината, наместо да се пуштам да ја откривам таканаречената „вистина, цела вистина, и ништо освен вистината".

Во трите дела на „Мајки" гледаме различни пермутации на вистина и лага.

Во духот на структурализмот, соочени сме конечно и со земање предвид на самиот медиум, фонтот со кој е напишана песната, текстурата на платното, судирот и бракот на документарното и на прикаската во едно исто дело.

Значи, „Мајки" е составен од три неповрзани приказни, од кои две се играни, а една е документарна.

Во првата приказна, две деветгодишни девојчиња пријавуваат манијак во полиција иако никогаш не го виделе. Во втората приказна, тројца филмаџии се среќаваат со единствените жители на една напуштено село – старци брат и сестра кои се скарани цели 16 години. Во третата приказна, пензионирани чистачки се откриени силувани и задавени во едно гратче.

На некој начин, може да се каже дека прикаската полека се претвора во документарец.

Намера беше филмот да функционира како триптих во црква или музеј, каде што трите слики функционираат како една целина и се надополнуваат и рифуваат во однос една кон друга. Трите слики се комплетни сами по себе, ама стварно кажуваат приказна само кога се видени како целина. Кога ќе ги ставиш една покрај друга, разликите се потенцираат, како и сличностите. Од нас се бара да ги гледаме во ново светло.

Најочигледната врска меѓу трите приказни во „Мајки" е фактот дека сите три стории отсликуваат мрачни аспекти на животот во современа Македонија. А сепак, овие приказни лесно можело да се случат скоро каде било во светот. Ги поврзува и интересот за жртви и агресори, како и за лаги и вистина.

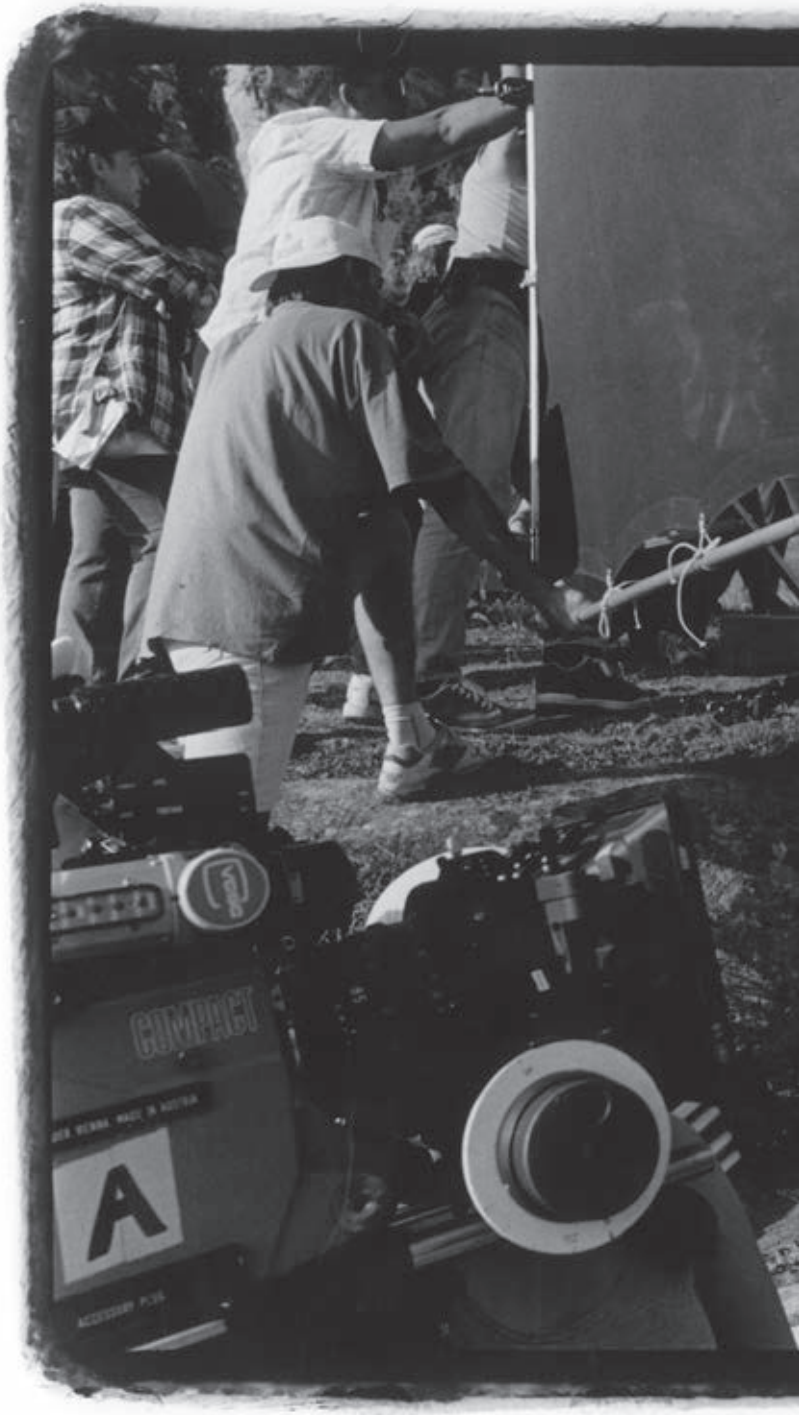
Во секој случај, најинтересната врска меѓу трите е како се поврзани по тон и тема. Не ме интересираат наративни механизми каде едната приказна педантно се вклопува во другата. Сум го поминал тоа. Со „Мајки" повеќе ме интересираше спартански, аскетски филм каде врските ќе се создаваат во умот на гледачот, а врскиве нема по секоја цена да бидат во приказната. На крајот на краиштата, најважно од сè е комплексното *чувство* создадено во умот на гледачот кој ги гледа заедно овие три навидум неповрзани стории.

Сториите се за природата на вистината повеќе одошто за самата вистина. Што повеќе дознаваме за вистината, тоа помалку важна ни станува фактичката вистина, а поважна ни станува емоционалната вистина на живиот човек. Фактите се важни, ама на крајот љубовта и страдањето и што да се прави со нив е поважно од фактите.

Приказниве во „Мајки" всушност не се спојуваат на наративно ниво. Тоа што дејствата им остануваат неповрзани, и, уште поважно, тоа што мешам играно и документарно (или како што некои луѓе би рекле, „вистина и прикаска"), не се случува често. Документарното и играното обично не одат заедно. Кога такво нешто ќе се случи, играниот дел често е само играна реконструкција на настаните од документарецот, небаре на документарецот му треба појаснување или небаре му треба поубедлив (или „позабавен") начин да ја каже поентата.

Сакав да ги комбинирам овие два пристапа, два жанра, два начина на правење филмови. Сметав дека нема потреба да се ограничувам во начинот на кој го употребувам материјалот, во стилот и пристапот, како што нè учеле. Веќе долго време во сликарството се користат најдени предмети. Бројни големи уметници во своите уметнички дела вклопуваат најдени предмети. Шокот кога ќе видиш неочекуван друг медиум (најден предмет) во рамките на една слика или скулптура му додава ново ниво на доживувањето. Уметници како Пикасо и Раушенберг имаат создадено прекрасни дела користејќи предмети навидум несоодветни за сликарско уметничко дело, како на пример: ќебе, мушама, гидан од точак, препариран јарец или фотографии од весник.

Сепак, она што е навистина важно во готовото дело не е шокот што гледаме необичен материјал кај што не го очекуваме, туку фактот дека најдениот предмет е употребен во уметничкото дело на начин кој изгледа беспрекорен во поглед на идејната целина и резултат и придонесува кон големо уметничко дело.


COMPACT
A



Со други зборови, новоста во вклопување најдени предмети во уметничко дело (или во мешање играно и документарно на значаен начин) не е доволна. Самото дело треба да функционира. Треба да биде добро.

Зошто филмот да не може да го прошири репертоарот на технолошки и уметнички средства што му се на располагање со слободно мешање документарно и играно? Зошто овие два пристапи (документарен и игран) мораат да се сметаат за неспоиви? Дали нешто во природата на нашето восприемање на уметничкото дело, на раскажуваштвото, на создавањето нешто од ништо нѐ тера да ги сметаме играното и документарното за различни sверки? На крајот на краиштата, приказна си е приказна, нели?

И тука кружиме назад до една поента од порано: на различен начин начин гледаме документарец од игран филм. На различен начин читаме статија од расказ. Понекогаш дури поинаку доживуваме филм со глумци од обичен игран филм ако ни е кажано дека тој филм е заснован на нешто што навистина се случило. Различно ги прифаќаме овие дела што се темелат на вистина или кои се сведоштва за вистината.

Зошто?

Не сум сигурен.

Пред неколку години го прикажав мојот прв филм„Пред дождот“ (1994) на Универзитетот Браун (Brown University) во Провиденс, Роуд Ајленд (Rhode Island). Филмот се состои од три љубовни приказни што се одвиваат во Лондон и Македонија, под надвисната тензија и потенцијално насилство кое само што не експлодирало, и во Лондон, и во Македонија. Дел од тензијата е предизвикан, „оправдан“, или засилен со етничка нетрпеливост. Арно ама, во Македонија во тоа време немаше насилство. Филмот беше снимен осум години пред етнички конфликт - или она што беше претставено како етнички конфликт - да избувне во Македонија.

И затоа што„Пред дождот“ е македонски филм, а Македонија тогаш неодамна беше прогласила независност од Југославија, која самата во тоа време беше разорувана од војни на граѓанска дезинтеграција по етнички граници, многу луѓе бараа преку филмов да ја сфатат природата на овие вистински војни. Не мислев дека „Пред дождот“ ќе му помогне некому да ја разбере суштината на војните во Југославија (прво и прво, во „Пред дождот“ немаше политичари). Намерата ми беше да зборувам за други човечки проблеми што ме интересираа, а не да објаснувам некоја конкретна војна. Сакав да зборувам и да прашувам прашања за тоа како е да се биде чесен, за саможртва, за забранета љубов, за емпатија, за врската меѓу поединецот и групата, за тоа како да се однесуваш кога си фатен во челустите на историјата.

Го осмислив и замислив„Пред дождот“ како парче прикаска што може да се однесува на кое било место на светот. И, навистина, ми приоѓаа гледачи од најразлични земји да ми кажат дека филмот ги натерал да помислат на својата татковина, дека филмот би можел да се случува во нивната татковина.

Имајќи го ова предвид, пред прикажувањето на Браун, им кажав на гледачите дека филмот што ќе го гледаат не е документарец за Македонија, ниту пак е документарец за војните во поранешна Југославија. Не е воопшто документарец, ѝ кажав на публиката. Задоволен што помогнав да се позиционира филмот, си седнав.

По проекцијата следуваа прашања и одговори. Една постара жена крена рака и го постави првото прашање:„Дали ова што го видовме во филмот навистина ви се случило вам или некому од вашето семејство?“

Да се ослонуваш на тоа дали нешто„навистина се случило“, да му припишуваш поголема вредност на документарец одошто на игран филм само затоа што е документарец, или да величиш еден филм поради темата што ја обработува, а не поради неговата сржж, душа, ум и моќ е измама. Штака.

Изгледа дека некои од нас имаат потреба да знаат дека нешто е„вистина“ за да им се зацврсти вербата – вербата во моќта на уметничкото дело. Ама, дали нешто е„вистинито“ или не е надворешна категорија. Секако, ова може да ни го олесни патот до вербата во рамништето на реалноста на одредено дело, но не може да го надомести недостигот на срце и душа.

Дали на жената во Провиденс повеќе ѝ се допадна „Пред дождот" затоа што мислеше дека е „вистински"?

Не верувам. Како што реков, сите сме гледале многу филмови „засновани на вистинити приказни" кои не чинеле. Не ни се допаднале. Би сакал да верувам дека на жената во Провиденс ѝ се допадна филмот поради самиот филм.

Верувам дека длабоко во нас како доживуваме еден филм не зависи од тоа дали во филмот се работи за настани што навистина се случиле или не. Да, на гледачите и на авторите често им е многу важно дали нешто е засновано на вистинита приказна. Сепак, јас сум убеден дека емотивната реакција на добро уметничко дело главно е поврзана со самото тоа дело, со таа творба, со тој конкретен предмет, тој конкретен звук, таа конкретна слика или тој конкретен концепт што го нарекуваме уметничко дело.

Мене ми е сомнителна вербата на која ѝ треба некаква потпора однадвор („засновано на вистинита приказна"). Личи на *диетална верба*.

Мислам дека кога едно уметничко дело ни се допаѓа, ни се допаѓа поради она што ни го прави на телото и на душата додека го восприемаме. Ни се допаѓа затоа што нè буди, затоа што нè крева и нè зема со себе, затоа што вели: „вака ги чувствувам нештата, вака изгледа да се биде на Земјата, вакви се работите или вакви можат да бидат". Со други зборови, поради она што го доживуваме на длабоко ниво додека го гледаме, читаме или слушаме, го сакаме бидејќи веруваме во *рамништето на стварност што делото ѓо создава*, веруваме во неговата внатрешна логика и интегритет, имаме верба во она што се случува додека му се предаваме на ова уметничко дело.

Со други зборови, не е битно дали едно уметничко дело е вистина или прикаска. Вербата на гледачот во тоа конкретно уметничкото дело – верба што самото дело ја заслужило – е она што го прави делото успешно.

Ја прифаќаме уметничката вистина бидејќи веруваме во неа.

За да ја прифатиме уметноста неопходна е исклучителна верба.

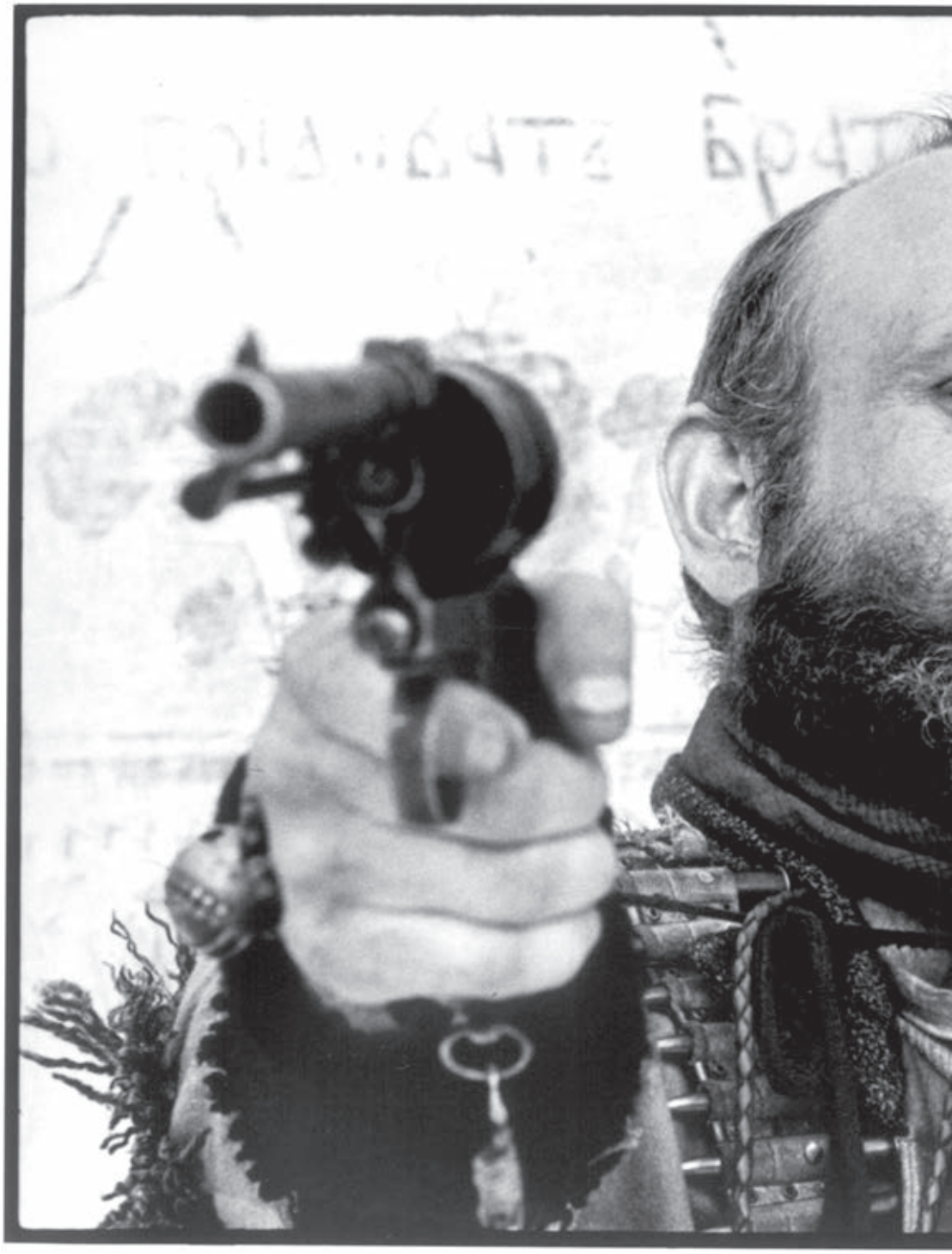
Останатото зависи од самото дело.

(Превод: Студентите од Катедрата за англиски јазик на Филолошкиот факултет „Блаже Конески")



УМЕТНОСТ, НАСИЛСТВО + ОПШТЕСТВО: НЕКОЛКУ БЕЛЕШКИ

ТОН И ФУНКЦИЈА: УМЕТНОСТ И РИТУАЛ





насилство
Функција: *именка*
1 а: примена на физичка сила за да се повреди или злоупотреби (на пример, во војна, нелегално да се влезе во куќа), **б:** пример на насилно однесување или постапка
[...]
3 а: интензивна, бурна или фуриозна и честопати деструктивна постапка или сила <*насилството* на бурата>
б: силно чувство или израз

ритуал
Функција: *именка*
1: утврдена форма за церемонија; *конкретно*: редоследот на зборови пропишан за религиозна церемонија
2 а: ритуален обред, *конректно*: систем на обреди **б:** церемонијален чин или постапка **в:** чин или низа чинови што редовно се повторуваат на одреден прецизен начин

. Се вели дека Ингмар Бергман изјавил оти филмот е совршено легитимен начин да се ритуализира насилството во општеството.

. Внимавајте - да се ритуализира, а не велича.

. [Се вели и дека Бергман изјавил: „Кога доживуваме еден филм, свесно се подготвуваме за илузија. Ги тргаме настрана волјата и интелектот, правиме пат за неа во нашата имагинација. Редоследот на слики директно влијае врз нашите чувства"].

. Ритуалистичкиот аспект (меѓу другото) е поврзан со создавање на замена, модел, приказ на одредено искуство.

. Овој приказ, ресоздавање, овозможува да се искуси вистинската работа без да мора да се соочиме со последиците. Уште поважно - исто така ни овозможува да се справиме со значењето на вистинската работа, работата што се претставува.

. На пример, возењето на тобоган е модел на одредено искуство - паѓање. Стравот е вистински, но опасноста не е, бидејќи знаеме дека справата би требало да е безбедна.

. Филмот честопати е како тобоган за умот, стомакот и срцето: искуство без опасност, искуство без последици („...свесно се подготвуваме за илузија").

. Иако гледачот многу добро знае дека филмот/сликата/приказната/претставата е лага („Кога доживуваме филм, свесно се подготвуваме за илузија"), тој сепак сака да реагира како да е вистински. Ова е така просто затоа што лагата - во исто време - е и вистина.

. Кога херојот пука со пиштолот, тој навистина пука со пиштол, иако е наполнет со лажни куршуми.
. Кога актерот што го прима куршумот паѓа долу и се преправа, знаеме дека се прави дека е погоден. Сепак, знаеме и дека тој навистина паднал, извикал од болка, се превиткувал во прашината.
. Преправање или не, сите овие постапки навистина се случиле. И тие го имплицираат она што филмаџиите сакале да го имплицираат и она што публиката се согласила да претпостави - дека актерот е мртов.

. Значењето се склопило.

. Ова е дел од договорот („...свесно се подготвуваме за илузија") - гледачот многу добро знае дека актерот не е мртов; сепак гледачот прифаќа дека овие горе-долу реалистични симболи и гестови велат: „Умирам/мртов сум".
. Уште поважно, срцето и стомакот на гледачот реагираат на ова како да е вистинско.

. На крајот, кога делото завршува, гледачот ја прифатил емотивната, наративната или филозофската поента; значењето што уметникот сакал да го пренесе патувало преку уметничкото дело.

. Еден аспект на современите ритуали не е толку различен од древните ритуали. Да го искусиш без навистина да го направиш.

. Колку се надоврзуваме? Дали смртта на глумецот е реалистична без нашето учество и без да ги прифатиме правилата на игра? Дали неспремниот гледач кој не знае дека ова е играно дело мисли дека глумецот навистина умрел?

. Дали ова се разликува од искуството во синкретичката уметност?
. Дали се разликува од искуството за време на ритуал околу оган пред илјада години?
. Дали се разликува од она што го доживува публиката на усните раскажувачи? Публиката на Хомер, на бхопите (бардови и шамани, усни раскажувачи во Раџастан) или на гусларите (музичари/раскажувачи на Балканот)?

. Опстанокот на општеството зависи од неговата способност да пренесе информација.
. Со други зборови - да подучува.
. Што би се случило ако секоја генерација мора одново да го открива огнот? Или тркалото? Или струјата?

. Општеството го овозможува преносот на информации од учителот (оној со искуство или знаење) на ученикот (оној без искуство или знаење).

. Темел на оваа активност е потенцијалот ученикот да ги апсорбира информациите без да мора лично да ги доживее.

. Прикаските се еден начин на подучување.
. Библијата ги учи следбениците како да се однесуваат.





. Дури и оние помалку очигледни упатства за ракување го прават тоа така што нудат шаблони на однесување (ако Зевс може да ја измами сопругата Хера, зошто да не можам и јас?)

. Прикаските биле само усни на почетокот.

. Говор, пишан јазик, ментални концепти.

. Уметноста е невербална свесна комуникација. (“Кога ќе ги тргнеме настрана волјата и интелектот, правиме пат за [уметноста] во нашата имагинација“.)

. Ритуали – и во продолжение, уметност: да го доживееш (и истражиш) самиот без последици. Учествување и искусување на емотивниот импакт. Учење - или барем чувствување.

. Дали технолошкиот развој го прави искуството поубедливо? Дали слушателот на бхопа во Раџастан е помалку убеден во „вистинитоста“ на приказната што ја доживува од некое дете во ИМАКС кино во Њујорк со огромен екран и префинет звук? (Стандардниот ИМАКС екран е широк 22 м и висок 16 м, но може да биде и поголем.)
. Дали 3-Д филмовите беа вистински или беа неважни?

. Дали интензитетот на искуството е релативно со личното вложување или пак техничките атрибути го зголемуваат искуството? Дали е релативно?

. Се сеќавам на написи за возрасни луѓе од култури што не биле изложени на филм, кои биле збунети кога го имале првото искуство со филм. Биле збунети од многу конвенции на формата кои ние ги земаме здраво за готово: монтажа - промени во ширината на плановите, компресија на времето, паралелна акција...

. Неколку пати се пишувале некролози за киносалите – со секое ново технолошко откритие кое влијае врз кино прикажувањето – и тоа секогаш избрзано. И самата филмска индустрија секако придонесе за ова со својата параноја (сите што ќе го изговореле зборот „телевизија“ на холивудски филмски сет во 40-тите години биле отпуштани на лице место; „Универзал“ го тужеше „Сони“ поради изумот на Бетамакс видеорекордерот. Денес филмските студија заработуваат повеќе од ТВ и видео отколку на киноблагајните).

. И покрај тоа што ТВ, “плати па гледај”, видеото, ти-во се многу згодни, милиони луѓе сè уште одат на кино. Заради колективното искуство?

. Филмот се доживува сам - обично не зборуваме многу додека гледаме филм, не скандираме, не викаме уа ниту исвиркуваме (освен ако не сме во Кан). Сепак, обично сакаме друштво за време на ова осаменичко искуство. Дури и кога ќе изнајмиме филм, често каниме пријатели или нашите сакани да го гледаат со нас.

. Дали колективниот аспект на ова осаменичко искуство личи на искуството при учествување во ритуал?
. Во оваа смисла, колку киносалата наликува на храм?

. Првиот пат кога го гледав „Ноќ на вештерките“ на Џон Карпентер, бев шокиран од ефектот што филмот го имаше врз публиката. Ефектот беше длабок и висцерален. Гледачите беа толку преплашени што речиси можеше да го пипнеш стравот. Го гледав од 6, и после решив да останам и од 8. Новата публика реагираше на ист начин, врескаа, се дереа на екранот и си ги покриваа очите - на истите места.

. Со „Ноќ на вештерките“ пламна ренесансата на еден преподобен стар жанр (наназад преку Хичкок, Франкенштајн и Дракула до „Кабинетот на д-р Калигари“ и подалеку). Само од „Ноќ на вештерките“ се снимија шест- седум продолженија, како и од куп други страшни филмови - матици на продолженија. Следните две- три децении овие страшни филмови еволуираа во грозни филмови. Веќе нема хорор, сега има грозор.

. А сепак, во првиот филм „Ноќ на вештерките“ немаше ниту капка крв ниту грозотии. Само мајсторска манипулација со филмските елементи и фројдовскиот поттекст за да се предизвика чиста реакција од стомак кај гледачите.
. Сево ова врз рудиментарна прикаска. Стратегија што само го зајакна мајсторството и поттекстот.

. Маршал Меклухан наводно рекол дека ликовите во филмовите се како богови - големи и моќни, додека ликовите на ТВ се како пријатели - достапни.

ДИЈАЛОГ: ЗА МАГАРИЊАТА И ЗООЛОЗИТЕ

. Емотивните, висцералните и интелектуалните реакции на уметноста се само лични. На крајот на краиштата, зависат од гледачот.

. Се чини апсурдно да се дискутира искуството на искусување на уметноста. Како да се дискутира искуството на искусување љубов или страв.

. И покрај тоа што се чини апсурдно, сепак, дискутираме за нив, бидејќи сме друштвени животни. Може дури ни помага во справување со самите искуства.

. Уметноста го стимулира она што е внатре во гледачот.

. Силата на поттикнатите чувства е илустрација на моќниот ефект што делото го има кај гледачот. Коренот често е во табуто и е предизвикан од тонот на уметничкото дело.

. Ако гледачот се лаже себеси, тогаш потсетувањето на лагата во форма на уметност му доаѓа како провокација.

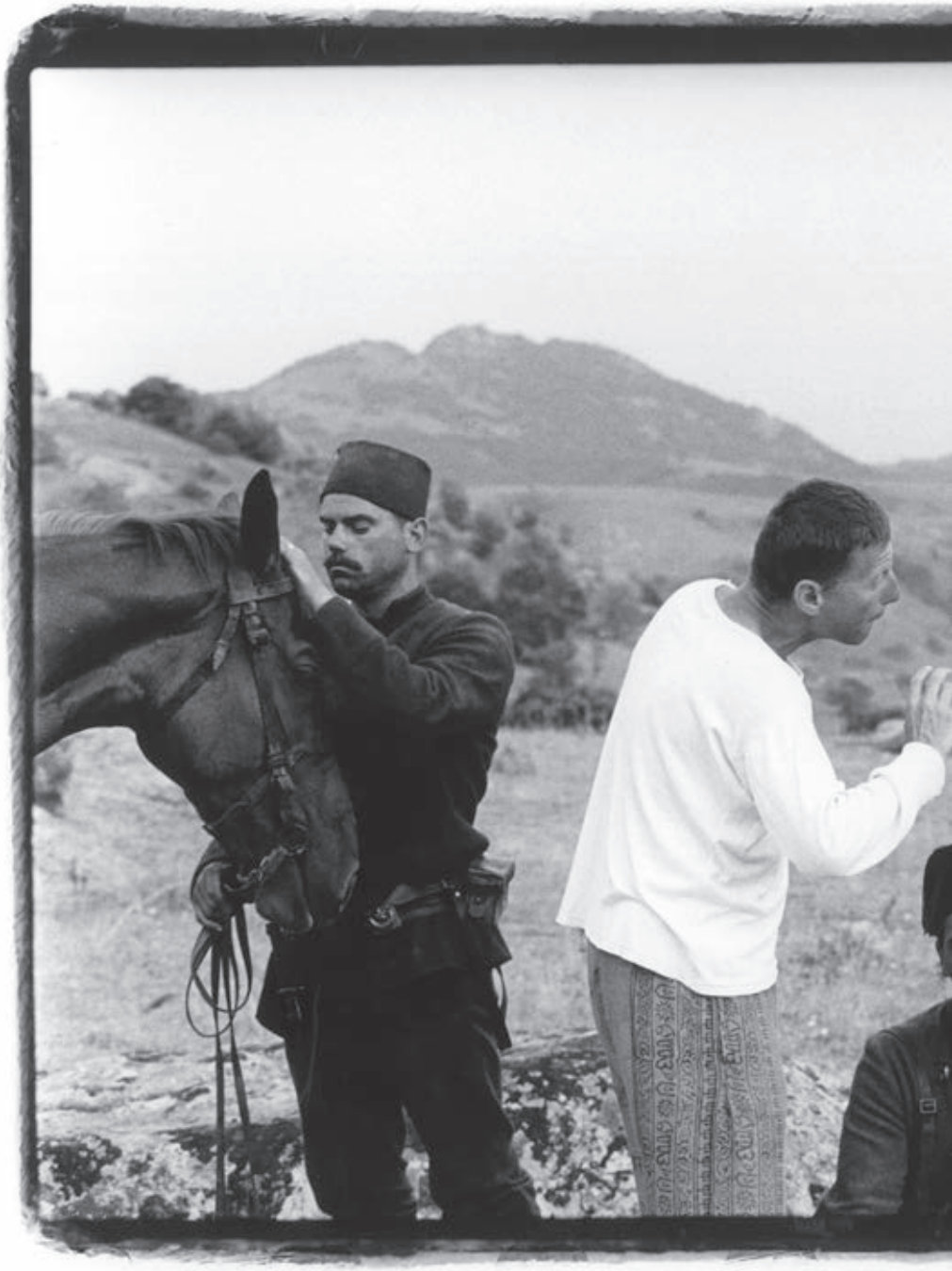
. Уметноста функционира на лично ниво. Тоа е прото-емотивна, натфилозофска мета-комуникација еден-на-еден.

. Уметностите се занимаваат со личните потреби - а следствено на ова и со општествените потреби - на општеството одразени во поединецот (бидејќи никој не е остров). Рамништето на комуникација кај уметностите е лично: емотивно, следствено на тоа и филозофско, понекогаш концептуално.

. Општествената реакција на уметноста има врска со општеството, а не со уметноста: Герника, „Дивата орда“, Лолита, Демиан Хирст...

. Јавна дебата за личното искуство е деградирање на искуството; сепак, импулсот да се дискутира и суди е разбирлив, бидејќи хомо сапиенсот е зоон политикон.

. Јавното прераскажување на личното искуство на гледачот со уметноста е слично со порнографија.





. Ова јавно прераскажување може да биде релевантно за кажувачот, па дури и за некои слушатели, но е неважно како за уметничкото дело така и за идните уметнички дела.

. Силината на гласот со кој се дебатира за едно уметничкото дело нема никаква врска со уметничкото дело. Дури и поврзаноста со самото искуство честопати е сомнителна. А има многу врска со општествените структури.

. Мас-медиумски третман на уметностите (филмот, но и другите уметности).
[. Се зборува дека Пикасо рекол: „Компјутерите се бескорисни. Можат да ни дадат само одговори"].

. Општеството одговара/реагира на уметноста што се занимава со табуа.
. Уметноста е опремена (и од неа се очекува) да се занимава со табуа.

. Претставувањето на насилство е табу во современото општество.
. Дволичната природа на општествениот став кон уметноста се одразува во ставот на општеството кон претставувањето на насилство.

. Се чини дека денешните реакции кон уметничките дела во други репрезентативни (сликарство) и наративни (книжевност) уметности кои се занимаваат со насилство не се толку жолчни. Ова можеби се должи на фактот дека филмот (правилно или погрешно) се чини поубедлив. Честопати слушаме дека филмот е „најверодостојната" уметност.

. Што е веродостојно? Честопати се зема здраво за готово дека она што ни е убедливо или она што „се чини" веродостојно или „ја одразува реалноста" е веродостојно.
. Дали осумчасовен филм во реално време на човек што спие е веродостоен?
. А што ако има рез на средина? Дали тоа го прави помалку веродостоен?
. Што ако осумчасовното искуство е набиено во два часа? Пет минути? Десет секунди? Дали овие интервенции го прават филмот помалку „вистински"?
. Дали е веродостојно на филм да се слуша музика додека херојот и хероината конечно ја реализираат нивната врска на плажа (можеби претходи уште музика при нивната прва средба?) Каде е оркестарот?

. Реализмот е само уште една форма на стилизација.
. Како експресионизмот, кубизмот или импресионизмот.
. Реализам е вид на стилизација која конвенцијата ја прогласила за поблиска до нашата посакувана перцепција на физичката реалност надвор од рамништето на уметничкото дело (надвор од кино- салата).
. Сфаќањето за тоа што е реалистично се менува со тек на времето. Марлон Брандо во „Трамвајот наречен желба" порано го сметале за премногу реалистичен/натуралистичен. Денес неговата глума се чини високостилизирана, не груба.

[. Се вели дека некој постдипломец еднаш го прашал Даисец Т. Сузуки дали зборот реалност го пишува со мала или голема буква. Професорот Сузуки кимнал со главата, потоа замижал, продолжил да кима и - се чини - да размислува. Поминале десет секунди, потоа една минута, па пет. Кога почнало да се чини дека заспал, тој конечно ги отворил очите и одговорил на прашањето на студентот. „Да", рекол.]

. Сепак, ако уметникот сака да води дијалог со општеството или со оние што се прогласиле за портпароли на општеството, тогаш тој е принуден да ги земе предвид уметничките критичари. Како инспирација и како предмет на (социолошка?) (антрополошка?) анализа, не како водич при создавање уметност.







. На уметникот му требаат критичарите колку што на магарето му требаат зоолозите.

. Дебатите за уметноста често се фокусираат на тоа како светот „се претставува“, како е виден во уметничкото дело.

Тука постојат неколку прашања:

. Уметникот се бави со својот свет, не со светот надвор. Надворешниот „вистински“ свет влегува во игра како нешто што треба да биде прекршено низ уметникот и уметничкото дело, и како домаќин на конечниот резултат, уметничкото дело.
. Начинот на којшто гледачот гледа како светот е „прикажан“ се однесува на замисленият (или идеален) свет на гледачот, а не на аспектите на трошките реалност прекршени низ уметничкото дело.

. Поверојатно е дека еден вознемирувачки „приказ“ е вознемирувачки или непожелен не толку поради тоа што „прикажува“ надворешен свет што на гледачот не му се допаѓа/не го цени, туку затоа што „приказот“ буди внатрешен свет кај гледачот што го вознемирува, го лути, го води таму каде што свесно не би одел, без оглед на тоа дали уметничкото дело се занимава со табу или не.

. Не е толку важно што/како уметничкото дело „прикажува“. Многу е поважно што е целта и - уште поважно - каков е тонот.

. Конечно, дијалогот за и преку уметноста е интимно искуство и се однесува на искуството на поединецот за себе и за космосот околу.

ТОН ИЛИ ГОСПОД Е МЕЃУ РЕДОВИ:

. Илјадници сликари можеле да ја насликаат Мона Лиза. Некои можеби и ја насликале. Меѓу нив и Леонардо. Неговата способност е она што го направи нејзиниот „приказ“ важен, а не предметот/лицето што тој го сликал.
. Пикасо и Брак ги сликале истите мртви природи во истото студио, честопати сликајќи заедно, секој на својот штафелај. Иако сликите се насликани во истиот стил, многу се различни.
. Неколку режисери работеле по исто сценарио, особено по класици. Секој филм е изразито различен. Дали „Макбет“ на Полански, Велс и Куросава воопшто имаат сличен тон? А „Ромео и Јулија“ на Зефирели и Лурман?

. Значи, не е текстот.
. Туку меѓу редовите.

. Хуманистичко, длабокоумно...?

. Поплака која често се слуша за мејнстрим независните и студиски филмови е дека сите приказни им се исти.

. Мислам дека ова не е главниот проблем со мејнстрим независните и студиски филмови.
. Мислам дека главниот проблем кај нив е што тонот е секогаш ист.

. Отворен крај, измешани чувства, раскршени чувства, променливи чувства, непредвидлив тон, трагедија, и особено - сомнеж - ни под разно.
. Иако надворешната („корпорациска“, „колективна“, „финансова“) контрола врз филмските уметнички дела е фокусирана на приказната, таа е де факто позасегната од тонот на делото. Оваа контрола, меѓутоа, е посуптилна и опфаќа неколку нивоа на контролори и посредници.

. Ако тонот е она што е меѓу редови, тогаш каков тон му се допаѓа на општествениот уметнички критичар во неговото уметничко дело?
. Што е со насилството во уметноста?
. Дали му се допаѓа радосно насилство?

. Дали треба да биде потценувачко и лесно? Како кај Арнолд Шварценегер? (Во еден филм, неговиот лик му ветува на еден помал негативец дека ќе го пушти ако му ги даде информациите што му требаат; штом ќе ги добие, го фрла малонегативецот во бездна, велејќи: „Лажев“). Како Силвестер Сталоне (медиумот за шокантната трансформација на стегнатиот Рамбо од „Рамбо 1“ во убиствената машина во “Рамбо 2 и 3”)? Како Мајкл Беј, Симпсон/Брукхајмер и компанија, холивудските блокбастери од времето на Роналд Реган во 80-90- тите?
. Садизам може да биде објаснување за овој тон, ама некако се чини дека не е тоа вистинскиот одговор, бидејќи овие филмови упатуваат на попразен, помалку засегнат, помалку ангажиран тон на оној од садист.
. Тон на психопати?

. Полесно им е на малограѓанските и современи политички коректни преобразби на духот од Мејфлауер и Салем што те судат, да се фокусираат на мерливите величини како минути отколку на емпириски несовршените елементи како тон и намера. Тонот не е ниту научна ниту статистичка категорија.

. Професор Чарлс Харпул во неговите предавања спомнува дека во холивудските филмови од 40-тите и 50-тите, ликовите викале: „По ѓаволите“ кога ќе ги погодат во колено. Не „Ѓавол да те земе“ или уште посоодветно „Пичка ти мајчина!“.

. Да се направи гледачот неосетлив на влијанието на насилството (како на вистинското така и на филмското) има повеќе негативни општествени последици отколку да се прикаже насилството во целиот негов раскош.

. Видови на насилство: што е полошо: ранет војник, мртво куче или работник отпуштен по 20 години служба?

. Колку е влијателен филмот?
. Од една страна, Ромчињата кои излегуваат од кино „Напредок“ или „Карпош“, и скокаат и изведуваат кик-бокс зафати како Брус Ли.
. Од друга страна, ниту Џингис Кан ниту инквизицијата не гледале филмови со насилство.
. Погледни го извештајот дека американски воени пилоти гледале порно филмови пред да одат во напад.
. Конференции за печат од бомбардирањето на НАТО во Косово и Србија.



. Исто и од Првата заливска војна.

. Глетката на вистинска смрт и уништување од 10.000 метри височина страшно личи на радосна победа во видеоигра. Облак бел чад. Гејм овер.

. Рамнодушен, забава.

. Да станеш неосетлив за насилство.

. Ако се надеваме уметничкото дело да има општествена функција (а по ништо тоа дело не би требало да има никаква директна општествена функција), тогаш треба да очекува дека разоткривањето на насилството во неговата одвратна и одбивна бруталност - ако не и апсурдност - е една од општествено корисните нуспојави на уметноста.

. Така, на општеството повеќе ќе му користи грозниот „приказ" на насилство отколку дезинфицираната студиска стока. Прашање на тон.

. Каков е тонот на снаф филмовите? Насилство од вистински живот. Дали почнува да биде важно само ако знаеме дека ова е приказ на вистинско насилство?

. Сепак, тоа е пренесено/преобразено во ново место/ново значење.

. Господ е во деталите.

. Уметноста е меѓу редовите.

. Не е важно „што", туку „како".

(Превод од англиски: Емили Сапуџија)


DUST
SLATE
TAKE
381
2
LCHO MANCHEVSKI
RRY ACKROYD
DAY



КОН ТОТАЛНАТА УМЕТНОСТ:

НЕГАЦИЈАТА КАКО ДВИЖЕЊЕ

Значи, движењето на уметноста како процес на промена на односот на креативноста кон стварноста (објективното).

Го земам објективното (стварноста) како еден од најосновните елементи во креативниот - уметнички - процес поради директната поврзаност на уметноста со објективното.

Како втор основен елемент во анализата ја земам креацијата, а истата ја сметам за дело на идејата и на презентацијата.
...
А сите четири (идеја, креација, презентација и објективно) како атомизирана структура на она што се нарекува уметност.

И покрај субјективниот скептицизам кон еволутивните теории, особено кон оние во уметноста, на мнение сум дека промените во уметноста можат да се набљудуваат како процес на движење; не а приори како развој виден во (права, кружна, елиптична или спирална) линија со одреден смер; ами како движење во координати без димензии.

Поради поедноставување на процесот (а и поради личната пристрасност кон естетиката на ликовната уметност и на музиката, која произлегува од мојот пуризам), промените во сообносот на четириве атоми, а со тоа и во уметноста, ќе ги набљудувам низ промените во ликовните уметности, но со надеж дека истите опсервации еден ден ќе можат да се екстраполираат на движењето на уметноста во целост.

1. ОБЈЕКТИВИЗИРАНО ТВОРЕЊЕ

Традицијата на реалистичното сликарство: тенденциите (ако не и достигнувањата) од преисториско (т.е. пост-синкретичко) до соц-реалистичко и хипер-реалистичко, Леонардо, Микеланџело, Рембрант итн.

За важна се смета „сличноста“ на уметничкото дело со „оригиналот“ и се раѓаат теории за „објективниот одраз“ на стварноста, кои, посериозно анализирани од аспект на естетика се доведуваат себеси до софизам или до апсурд поради подложност на овие теории на субјективизам (кој е неспоив со нивниот базичен концепт).

Контра-план: „оригиналот“ се негира со самиот творечки чин, а чинот пак од своја страна и во овој случај и самиот е распнат меѓу ре-креацијата на објективното и субјективизирањето кое е клучен придвижувач на креацијата.

2. СУБЈЕКТИВИЗИРАНО ТВОРЕЊЕ

Импресионистите, експресионистите, Ел Греко, Модилјани, Ван Гог, и компанија.

Објективното како точка од која уметничкото дело поаѓа (па поминува низ фазата на уметничка обработка) сè уште е важно, но презентацијата по сличност му отстапува повеќе место на субјективизираното презентирање.

Контра-аргумент: негирана сличност со почетниот (објективен) објект.

3. СУБЈЕКТИВНО ТВОРЕЊЕ

Апстрактно и нерепрезентативно сликарство, Малевич, Полок, итн.

Објективното се отфрла како елемент на уметноста. Улогите и можностите на идејата и на презентацијата се ослободуваат од некои рамки.

Контра-адут: се негира или намалува важноста на објективното како појдовна точка на уметничкиот чин.

Но, истото - објективното - сè уште е завршен сегмент на процесот: идеја - креација - презентација. Презентацијата сè уште се манифестира во физички (објективен) објект. Се може без објективното само на почетокот на уметничкиот акт.

4. НЕ-СЛИКАЊЕ, ПОСРЕДУВАЊЕ

Дадаистите, Марсел Дишан, етц.

Креацијата е сведена на идеја-презентација. Во преден план на уметничкиот чин не е креирањето на објект, туку медијацијата на објект, кој на тој начин (со посредничкиот акт на уметникот) добива уметничко значење (писоар пренесен во музеј без физички интервенции). Објективното (објектот) поминува низ чинот: идеја - креација - презентација без класична (физички материјализирана) креативна интервенција.

Контра-адут: творечкиот процес како процес кој резултира во создавање на физички објект се отфрла за сметка на идејата (на посредување, во овој случај). Физички објект сè уште постои, но тој е само посредуван, а не и создаден или алтериран од уметникот.





5. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, ХЕПЕНИНГ

Алан Капров („18 хепенинзи во 6 делови“), Бен Вотје (кој живеел во излогот на Галерија Еден во Лондон цела недела во 1962), Јозеф Хонис (кој под наслов „Мистификациски настан“ организирал лажен погреб за себе, ги поканил пријателите, а потем, без тие да знаат - се самоубил, во 1969), Течинг Шеј (кој претвора голем дел од својот живот во уметничко дело изведувајќи едноставни, а тешки проекти кои сите траат по една година), Јозеф Бојс (со добар дел од своето творештво), и др.

Настанот, значи - презентацијата сама, е уметничкиот чин.

Материјална уметност не останува зад хепенингот.

Контра-аргумент: зад уметничкиот чин не останува ништо, а токму материјалниот остаток е една од дестинациите на класичната уметност.



6. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, НЕ-ХЕПЕНИНГ, ЗАМИСЛУВАЊЕ

Д-р Чарлс Харпул (кој тврди дека во лимена кутија за филм има филм, меѓутоа никому не му го покажува, тврдејќи дека е битен актот на замислување на филмот во кутијата)...

Идејата сама е уметноста, без посредство на (физичка) креација ниту на (временско-просторна) презентација во класичен смисол.

Замислувањето на уметничкиот чин, или попрецизно -- на уметничкото дело -- е тоа самото. Контра-план: зад уметноста не постои објективен чин, ами само чин на замислување кој е длабоко субјективен и -- за прв пат неекстернализиран. Значи, не само што е избегнато оставањето на материјален остаток, ами избегнат е и објективниот чин на физичка (временско-просторна) изведба.

7. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, НЕ-ХЕПЕНИНГ, НЕ-ЗАМИСЛУВАЊЕ, НЕГИРАЊЕ

Постигнувањето на состојба на незамислување на идеја за уметничкото дело е уметничкиот чин. Значи, состојба во која не само што нема материјален остаток ниту објективен чин, ами нема ниту замислување на уметноста, состојба во која нема мисла за уметноста. Оваа состојба на апсолутно намерно немање на идеја за уметничкото дело, во ситуација кога објективното, физичката креација и презентацијата се веќе елиминрани - е уметноста сама. Контра-план: негирањето на идејата значи и свое негирање како идејно битие, што во крајна инстанца значи и негирање на уметноста.

Потенцијален контра-план на контра-планот: себе-негирањето не мора да значи и негирање на уметноста. Уметноста не е поистоветување со битието (со неговата привремено-физичка, временско-просторна или идејна манифестација во уметноста), туку еднаш креирана, таа може да постои независно од постоењето на битието, што значи дека негацијата на постоењето на битието може да претставува кулминација - значи, тотална уметност.

(1983)





ЛУ́Г Е СО

МАШИНКИ

Луѓето со машинки ми беа шубе кога пред три години го снимав мојот прв филм „Пред дождот".

Филмот го сочинуваа три љубовни прикаски. Двојките во сите три трагично завршуваат поради насилство предизвикано од етничка омраза. „Пред дождот" се случуваше во Македонија, држава која само што ја беше прогласила својата независност од Југославија. Повеќе од 70 години Македонија беше во иста држава со просторите кои сега пливаа во крв - Босна, пред сите. Ама, за чудо, Македонија остана единствен дел од она што беше Југославија кој не беше вклучен во сегашната војна - баш своевидно чудо и поетска правда, кога се знае дека две балкански војни овој век се водеа токму поради Македонија.

Затоа и ми беше шубе што во филмот се појавуваат мажи со машинки, кога такви во Македонија во моментот немаше. Кога го пишував сценариото, за време на претпродукцијата, снимањето и монтажата поминав стотици саати во дилема: дали всушност ја прикажувам мојата земја во искривено светло? Дали мојот работлив татко го прикажувам како пијаница, сеедно што станува збор за фикција?

Ми текна кога - после успехот во странство - филмот беше прифатен преубаво во Македонија, а кога неколку гледачи ме прашаа зошто во филмот има мажи со машинки, им одговорив дека „Пред дождот" не е документарец, дека не е ни сниман како документарец, дека јас не би се осмелил да правам документарец за една така комплексна тема како што е војната на Балканот, дека во Македонија тензија има, ама мажи со машинки нема, дека е во прашање метафора, дека сторијата може да се случи во било која земја (не исклучувајќи ги Северна Ирска, Русија или САД, на пример) и дека тој треба да послужи како предупредување, а не сведочење.

И чудото опстана - босанскиот колеж продолжи, а преку планината - во Македонија - не беше испукан ниту еден куршум.

Следната година бев во Болоња, каде Кинотеката приредуваше ретроспектива на мои трудови (филмот со мажи со машинки, мои видео спотови и реклами), кога на Си-Ен-Ен видов снимки од мртовец покрај изгорена црна кола, на сред калдрмисана улица. Улицата се викаше Маршал Тито, и е главната улица во главниот град на Македонија, Скопје. Мртовецот беше шоферот на Претседателот на Републиката, кој, пак, од своја страна беше во болница, со шрапнели во мозокот, и без десно око.

На конференцијата за печат по повод мојата проекција италијанските новинари ме прашаа за обидот за атентат врз Претседателот Глигоров. Додека одговарав заклучив дека станува збор за настан кој е толку неочекуван, смел и напросто нереален што никогаш не би поминал како филмско сценарио на Балканот. Сфатив дека реалноста има посмели и побезобразни методи од фикцијата.

Минатата недела бев во Гостивар, град шеесетина километри од главниот. На главната улица не запреа специјалци. Имаа убави машинки. Неколку оклопни возила и многу полицајци се печеа на жешкото сонце. Градот беше необично тивок, дури и за јулски ден во Македонија. На една настрешница видов дупки од куршуми. Во еден момент ми се насолзија очите и ме запече грлото. Солзавец од вчера.

Претходниот ден единиците на македонската специјална полиција влегоа во Гостивар и ги симнаа државните знамиња на Албанија и Турција од јарболите пред општинската зграда, поставени таму од локалните власти. Неколку часа подоцна се насобра толпа и избија нереди кои прерасnаа во оружен кофликт. При пукање од обете страни, според извештаите, загинаа три лица и повеќе - вклучувајќи и полицајци - беа повредени. Полицијата го спроведуваше државниот закон и одлуката на Уставниот суд за истакнување знамиња пред општините. Демонстрантите го сметаа албанското државно знаме за знаме на нивното малцинство, се осетија повредени и реагираа со камења, шипки, молотови коктели и куршуми.

Денот кога ние посетивме беа закопани двајца загинати. Во „Пред дождот“ имаше сцена на двоен закоп. Вистинскиов не го видов.

Размислував за тоа колку би било тешко да се напише реалистично сценарио за атентатат врз шефот на државата со бомба во кола сред бел ден на главната улица, и за крвав сукоб околу веење на знамиња.

Мислев како комплексноста на оваа стварност - а, чинам и на многу други стварности - да ја сведам на два саата. И пак ми се виде дека вистината што еден филм може да ја начне може да биде само една лична вистина, раскажана со измислен дијалог, глумци, шминка, повторени кадри и музика. Па, ако на екранот видиме мажи со машинки, тие се таму како раскажувачи на таа лична вистина, а не како луѓе со машинки од реалниот свет.

Тие ги има на претек на Си-Ен-Ен.




r00

Милчо Манчевски

ПРОЗА

Духот на мајка ми

ДУХОТ НА МАЈКА МИ

.....1.

Around 6:30 the winter ended.
.

.....2.

Have you heard the argument?
Is there no offense in't?

.....3.

МАЈКА

Кога си анемичен ни комарците не те касаат
и мајка ти не е тука
по небото полека се лизга и остава бела трага
во голема столица превртена наопаку додека наоколу се чисти
и добиваш голема џамлија...
... а телефонската жица ти е папочна врпца.

.....4.

...and they all talked about Joujou's orgasm.

.....5.

Мириса на лето
млака мека промаја
во која лебдее мал мирис
Мириса на лето

.....6.

Superman & Robin Hood are still alive in Hollywood.
A folk song on Radio Ljubljana
19-20. 6. 83

.....7.

На 21. октомври 83, околу 4 саат сонував некој морбиден сон. Се разбудив од тоа колку беше страшен. Беа некои луѓе од загробниот живот. Ми беше страв да продолжам да спијам, а и да станам. Земав да читам книга. Прочитав една глава од „Белград за почетници" на Богдан Тирнаниќ. Знаев дека е ведра книга и дека ќе ме разведри. После заспав.
21. 10. 83

.....8.

The object of war is not simply to kill, but to convince the survivors to submit.

.....9.

Пољубио јој је и рекао:
-„Политика“,
као новине.

&

„The question is,“ said Alice, „whether you can make words mean so many different things.“
„The question is,“ said Humpty Dumpty, „which is to be master - that’s all.“

.....10.

UP TO 103

CONTENTS
Introduction VII
Acconci 2-7
Atkinson 8-21
Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrel 22-25
Bainbridge 26-31
Baldessari 32-33
Barry 34-41
Barthelme 42-43
Battcock 44-45
Becher, B. and H. 46-49
Bochner 50-59
Buren 60-77
Burgin 78-87
Burgy 88-91
Burn 92-95

.....11.

ВКУСОВИ НА СОБИ

Некои чудни вкусови
на соби
ме обземаат
и ме влечат назад
во детството
на огромни предмети.

&

ЗАБ, МОЛЕЦ
Кој страв
е
толку
голем
да исполни
цел
стан?

&

Зошто секоја соба
мора да има
шифоњери-близнаци?

.....12.

Pokušaj nije uspio, ali je obdukcija dala zanimljive rezultate.

&

Голем број материи кај човекот предизвикуваат горчлив вкус.
Од еден реферат презентиран на
22. Конгрес на Антрополошкото друштво на Југославија

.....13.

ЛЕТНА УЛИЦА

Прозорци отворени нанадвор како крила од пеперутки.
И луѓе меѓу нив пливаат во врелиот воздух.

.....14.

Во таа религија постојат две секти. Според едната нема Господ, додека според другата нема Господ.

.....15.

КОНЦЕПТУАЛИСТИЧКИ МАНИФЕСТ

Ова е манифест на концептуалистите.

Милчо Манчевски, Емил Ансаров,
Атанас Богдановски, Ванчо Ѓошевски,
Хаџи-Ангелковски Ѓорѓи, Љубомир Стојсављевиќ,
Милоје Радаковиќ, Саркањац, Дабиќ,
Принчевац Жанет, Вања Ве, Периќ Љиљана,
Петре Богдановски, А. Грчев, Пашоски Роби,
Дарка Стефановска, Лидија П.,
Иван М., Тања, Зорица Трпковска, М, Полазар,
Ј. Никуљска

.....16.

Upravo iz ovih viših razloga jedna izvanredna, prodorna, visoko-originalna psihoanalitička studija Huga Klajna Ratne neuroze Jugoslovena, u kojoj je autor analizirao ponašanje naših boraca od 1943 i posle rata doživela je gorku sudbinu većine kritičkih dela:

.....17.

S krikom bježe ptice preko crnoga neba, ljudi šute, krv me boli od čekanja.

.....18.

ВИДОВ КАЛУЃЕРКА КАКО ПРОСИ

Видов калуѓерка како проси,
Боже, видов калуѓерка како проси.

.....19.

Со песма
место сперма.

.....20.

Nitko više nije mlad!

.....21.

ЧУВСТВО

Понекогаш додека чукам на машина ноќе во празен стан, свртен со грбот кон вратата, имам чувство дека има некој зад мене. Баш како сега.

.....22.

Ja sam drugačiji od ostalih.
Ja ne podnosim bol.
Mene bol boli.

.....23.

Bureaucracy is a new ruling stratum, 12-15 % of the population. Its main concern is to preserve the Status Quo at home and abroad. It favors change only if necessary to preserve its powers.

.....24.

NO POEMS

No poems
for this world
on this day
of empty P.O. Boxes
and C.O.D. air.

5. 4. 81

- I like the image of the world as forgotten by all, as waiting for a message that someone/something cares about it.
- It leaves a lot to your imagination.
- I like its simplicity, more images perhaps.
- Good rhythm. More poetic tension.
- Very different, but creative/imaginative.
- Probably the weirdess poem in the world, but I can relate to it.
- It makes me want to tear you into a hundred pieces and mail you C.O.D.

.....25.

ПОРТРЕТОТ НА МАРКУС

Мразам сентиментални романчиња, ама мајка му на Маркус стварно умре.

У нашата куќа се влегуваше од надвор, по дрвени скали кои водеа до мини-тераса и низ жичена врата у претсобје, па у две соби од кои едната беше премала, а другата на пат кон клозетот.

Маркус живееше у соседната куќа. Ни даваше да земеме филџани од неговата гаража. Татко му беше славен оти ги направил скулптурите пред библиотеката, на ритчето, кај кои фотографирав и без да знам дека се од татко му на Маркус. Маркус ми помагаше да ја напишам шпицата на мојот филм - ја пишував како графити на задната фасада од куќата со љиљаков крејон, а после ја снимав, за најпосле да не ја употребам, сакав нешто помазно.

Маркус сликаше, а ние се бавевме со сешто. Тука имаше и еден манијак кој ги следеше женските и им свиркаше, а и дома им влегол. Чак и ја еднаш го видов. Куќата беше крцата. Имаше ствари од сите нас. У претсобјето спиеја двајца, у малото сопче уште двајца со куче, а ние двајца у собата што беше на патот кон клозетот. Се разбудив и го видов со бледо лице на вратата. Мислев дека спијам, па се кутнав в кревет, ама одма се дигнав. Беше отиден, ама знаев дека бил тука.

Маркус сликаше портрет на мајка му. Мене не ми се свиќаше портретот. Маркус ни даваше да се јавуваме од кај него по телефон. Кога го барав изгубениот пасош се утепав од јавување по телефонот на Маркус. Еднаш и мојот несуден професор беше на гости кај Маркус. Еднаш после и ме праша што станало со Маркус, оти он бил пријател со родителите, па сега момчето останало само. Тоа што Френк Пеин ме праша, ме изненади.

Маркус имаше црна кадрава коса и плави очи. Беше, у ствари, добар другар, само кој го забележуваше тогаш тоа. Учев теорија на филм.

Под нас седеа некои чудаци. Едниот се утепуваше од работа, имаше нос како орел и мов место брада. Мислевме дека нема време за јадење и спиење. Беше перфекционист и многу нежен. Мислевме дека е љумфер. Другиот ми беше уште почуден. Беше нормален, ама сенешто насмеан и се со некои мучки. Едно време се скараа, па башка си готвеа. Ни едниот ни другиот не јадеа типични парчиња месо со гарнир и млеко.

Маркус мислам дека се знаеше со нив, ама никако да се сетам која им беше релацијата. И од тука се јавувавме по телефон.
Маркус не го довршии платното со портретот на мајка му. Знаеја дека ќе умре, а ја не го сфаќав озбилно тоа.

После, Тори го закачи недовршениот портрет на прозорецот, фино се фаќаше, ама мене сè уште не ми се свиќаше.

11. 4. 1984

.....26.

Just how serious this activity can be is seen from the Black Happening of the poet Josef Honys (1919-1969), who arranged a fake funeral for himself as a „Mystification Event," invited his friends, and then in fact committed suicide unknown to the friends (23).

(23) _____

.....27.

Dialectical materialism, in the heat of the day, draws a pickax from its raincoat.

.....28.

SPIRALNI NASIP

Rad „Spiralni nasip",
koji je danas pod vodom,
stekao je mitski status.
Sam nasip predstavlja
umetnički rad,
dok su
film
i
esej
koji idu uz njega
dokumentarno-kritički radovi.
Njihovim postojanjem stvara se
kontekst
za
„Nasip",
i
na jedan opširniji način izlažu mogučnosti
funkcionisanja ovog rada kao umetničkog.
18. 6. 84

.....29.

Eternity's a Five Year Plan:

.....30.

ЉУБОВ

Станувам попладне и палам цигара од кои еднаш одамна, уште во Скопје се бев откажал.
Некоја полноќ е. Дувам и се откачувам за пола саат.
Гледам MTV.
Сè што сакам е да гледам MTV.
Пушам и дувам
Најактивен сум по полноќ.
Животен сон ми е да гледам MTV.
Најдобро гледам MTV кога ќе се надувам и кога е ноќ.
Понекогаш пијам. Пиво или џин. Место дување. MTV останува. Константа.
Многу го сакам MTV.
Понекогаш некаде во позадина ќе ми блесне желба да ја опишам мојата љубов кон MTV.
За среќа таму и останува.
Уф!

17. 6. 1984, Скопје

.....31.

НОЌНА АКЦИЈА

Околу батеријата имаше бодликава жица, а зад неа стражар. Водачот даде знак и еден партизан истрча од колоната. Со нож прецизно го погоди Германецот, кој падна без глас. Со брзи чекори дотрчаа до жиците, ги пресекоа и влегоа. Одеднаш, се огласи митролез. После општото изненадување и после погибијата на неколку другари, сите исполегнаа. Митролезот косеше.




ЖЕЛ
ЖЕЛ

ЖЕЛБИ

Маца ѝ беше лута на Нада. Да не ги знаеш, ќе мислиш Нада е некој монструм. А, она ѝ е само внука на Маца, сестричина.

Меѓу другите гревови, Нада ѝ рекла на Маца дека кога ќе умре ќе ѝ го земе сервисот. Сервисот беше шарен, за чај, со бело, зелено и златно.

Маца постојано викаше дека треба да се направи како што рекол некој многу паметен човек, гробиштата на плоштад да се стават, сите да знаат што ги чека. Маца имаше седумдесет и кусур години.

Нада имаше триесетина. И немаше деца. А, немаше ни Маца.

Сервисот не ѝ го зема. Оти прва умре.

Нада прва умре. На погребот во Свети Николе додека се јадеше после закопот имаше еден отоман направен како сандак или како мртовец, а на градите имаше тенџерче со вода. Или со варено жито ли беше. Како раце поклопени на градите. Мислам дека и Маца беше на закопот. А може и не.

Важно сервисот ѝ остана.

Сега скоро кај мене го земав. Прашлив беше.

Не ја закопаа на плоштад. Ама барем сервисот до крај ѝ остана.

Пред
дванае
години

есет

Пред дванаесет години

Пред дванаесет години тетка ми ми вели дека животот на татко ми зависи од киселото млеко што треба да го купам. Излегувам на летната улица и пуштам прашината да ми влезе меѓу прстите. Во моето празно маало, полно само со едно летно пладне, гледам преку црниот асфалт како една девојка налутено си оди од човекот кој останува на ивицата од паркот и подсмешливо ја вика да се врати. За да заборави, таа ми се обраќа, а јас и го покажувам правецот. Додека одиме, јас срамежливо ѝ ја буткам раката под мини сукњата. Не ја допирам, мојата рака лебдее таму, во воздухот. Само, во еден миг, јаболчиците од врвовите на моите прсти го допираат нејзиното месо. Таа се врти и ме погледнува со поглед без реакција.

Ја земам за рака и ја носам дома. Влегуваме во зеленият двор на мојата жолта куќа, додека раката ми е под нејзината мини сукња, а татко ми и тетките на долниот спрат. Влегуваме во ладовина со мирис на потон, ја заклучувам долната врата и се качуваме горе. Таа пред мене влегува во станот со млак воздух меѓу отворените врати. Во претсобјето се врти кон мене без збор и ги соблекува гаќите. Потем и маицата, па елечето од под кое излегуваат бели цицки, обрабени со кафена кожа која и други можеле да ја гледаат. Најпосле ја соблекува и кафеавата мини сукња, под која откривам пичка - влакна. Гледам во пичката. Има јадри нозе. Седнува и ги шири. Ми ја пружа раката додека јас откривам. Јавам, се тријам со мојата коска од нејзиното испупчување над пичката, а таа ми е сестра, додека долу тетките вознемирено се собираат пред вратата заклучена од внатре со сребрен алуминиумски клуч и се обидуваат да ме повратат во времето пред дванаесет години кога татко ми треба да умира.

Дедо
Дедо Ми

Дедо ми

Беше паднал снег. Направив грутка (веројатно во дворот) и отидов дома (веројатно трчајќи по скалите) оти ми текна. Ми текна да втрчам во собата на дедо ми. Тој седеше на креветот десно и читаше весник, веројатно вчерашна "Политика" која ја земаше од тетин ми долу. Се беше свиткал како ѓеврек над весникот. Јас втрчав и ја фрлив грутката на него. Полн погодок. Кога си играв со децата, голема работа беше да погодиш некого, а полн погодок беше да удриш некого в глава (како што многу години подоцна, играјќи си на улица како веќе возрасен, ја бев погодил девојката што тогаш беше вљубена во Куба, а после некоја година му роди дете на еден Штипјанец). Полниот погодок на дедо ми беше ептен полн - топката го удри в глава. Поточно, в чело, му влезе меѓу очилата и очите и таму се наби. Очилата беа стари, дебели, пластични и лепени со селотејп. Просторот меѓу очите и очилата на дедо ми се исполни со снег.

Дедо ми не рече ни збор. Само ги симна очилата, полека го тргна снегот, потем ги избриша очите, па очилата. Сè без збор.

Веројатно продолжи да чита.


Лет

Лет

Во оној миг кога двојно лебди: меѓу сонот и јавето, и меѓу небото и земјата, го фаќа страв.

Заспива, во авион.

Рационалната верба исчезнува, отпрвин прозирна, потем уште повеќе, а ја заменува едноставна, здрава и погрешна проценка: јас сум на 10.000 метри над тврдата земја во железен контејнер, и тој има почеток и крај.

Стравот е ем едноставен, ем јасен.

И тука, во кожните седишта на прва класа, полузаспан (ова „полу" е многу важно) се соочува многу опипливо со својот страв.

Од смрт, не од летање. Од ништотија, од небиднина.

И лавината е толку проста, што го чуди како успева да ја запре на јаве: среќен не е, насмеан уште помалку, а му останува само полошата половина од животот, која ќе ја круниса во помочани гаќи, зацрвенети очи, влакнести уши, беспомошност (очајна беспомошност, оти нема утре), луѓе кои бегаат од него, неговиот мирис и од стопанката што ја носи на рамењата, оти не сакаат да гледаат како мафта јавната врз него.

Во лавината му текнува и дека нема ни живци, ни време за деца. И во тоа има некоја нејасна тага. Нејасна, оти никогаш не ни сакал да има деца.

Па му текнува на постариот колега со ќелава глава. Стојат на паркингот пред хотелот, 3-4 сабајле, и он се чувствува доволно слободен или близок да праша за деца. (Чудно, стално прашува постари колеги дали треба да се има деца. И кога.)

Или, можеби подгрбавениот колега сам понуди, сам си кажа. Рече дека му е жал што на жена си не ѝ го приредил тоа задоволство. А сега веќе сака да се однесува како старец, оди како старец, збори како старец, сака да биде старец, што реќе еден заеднички соработник.

Утредента е буден и на земја. Поради џет-лег има малку сон во јавето, ама убаво, како облак во окото.

И му текнува како ќе се ебе со преубави жени, како нежно ќе им го допира лицето со врвовите од прстите и со усните, како од срце ќе им каже дека се убави, како нема да си верува на среќата дека е со толку преубави, тенки, калеши убавици со срни во одот, како додека ги осеќа нивните долги бескрајни нозе на ребрата, слабините, листовите и рамењата, како додека се врти да види дали ги испружиле или ги држат под прав агол стоплата, како додека им ја трие снагата со својата и им остава по седум виткани мали црни влакна на белите цицки, како додека се смеат со мерак и додека им ја осеќа утробата на врвот од курот – го допира небото.

Манчевски

Уредник
Марина Костова

Copyright © 2015 Bitsia Systems & Арс Ламина – Публикации

Издание на Bitsia Systems и Арс Ламина – Публикации
Скопје 2015

Превод од англиски јазик
Емили Сапунџија
Калина Јанева
Саше Тасев
Томе Силјаноски

Лектор
Ванѓа Димитрова

Дизајн
Матијас Хајпел

Техничко уредување
Арс Ламина

Фотографии на корица и црно-бели фотографии
Кико Де Луиџи

Печатено во
Бранко Гапо – Графичко производство, Скопје

Тираж: 900 примероци

Благодарност: Еда Старова, Виктор Стевковски, Горан Гулабовски, Михајло Мотески, Дејв Вилсон, Виктор Фридман, Пол Хаусман, Вил Розентал, Џон Карлсруд, Андријана Ивановска, Тања Ќурчинска-Пепељугоска

Книгата е издадена со поддршка на Министерство за култура на Република Македонија.

Министерство за култура
на Република Македонија

Сите права се задржани. Ниту еден дел од оваа книга не смее да биде препечатуван или пренесуван во каква било форма или со какви било средства, електронски или механички, вклучувајќи и фотокопирање, документирање или да биде зачуван во систем за повторно пронаоѓање без писмена согласност од издавачот.

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

791(497.7)
929 Манчевски, М.

МАНЧЕВСКИ монографија / [уредила Марина Костова ; превод Емили Сапунџија ... и др.]. - Скопје : Арс ламина - публикации : Bitsia systems, 2015. - 649 стр. : илустр. ; 23 см

Превод на делото: Manchevski monograph

ISBN 978-608-247-083-2 (арс ламина)
ISBN 978-608-65841-0-8 (b.systems)

а) Манчевски, Милчо (1959-) - Биографии б) Македонски филм - Режисери
COBISS.MK-ID 98638602