

Славица Србиновска

Филолошки факултет „Блаже Конески“

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“ Скопје

srbinovskas@gmail.com

ИСТОРИСКИ ПАРАЛЕЛИЗМИ ВО ФИЛМСКАТА НАРАЦИЈА НА МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Вовед

Постмодернистичкиот пристап во нарацијата на филмот и на книгата *Прашина* е во однос со тенденцијата која наспроти дијалектиката на мислењето ја става во прв план епистемологија во рамките на која клучни се категориите фрагментарност и десубјективизација. Создавањето на целина, воспоставувањето на закон по однос на нарацијата се чини спротивно на поетиката која токму во филмот *Прашина* го актуализира фрагментот, минорната единица или секвенцата и детаљот, наспроти каузалниот тек на секвенците или она што е непосредна, но значајна логика на редослед во традиционалните фикционални текстови или во историографските текстови за кои законот на причината и последицата е услов за нивна идентификација и класификација. Покрај мотото на книгата –сценарио *Прашина* „Кај ли ти оди гласот кога те нема веќе?“ со што авторот директно алудира на смртта и на она што останува зад нас по проживеаниот живот, тој алудира на животот кој продолжува, но во пишаните верзии на мемоарите, на сеќавањета кои се искажувања за она што се случило и му припаѓа на минатото. Милчо Манчевски пишувал неколку верзии на сценарио, но онаа верзија според која го снимал филмот *Прашина* ја издава како финално дело во 1995-тата година, тоа без оглед на неколку измени направени во текот на монтажата

на филмот е основа за негова реализација, односно адаптација во 2001-та година.

1. Нарација, историографија и адаптација

Во овој дел говориме за тоа како аспектите на историографијата ги актуализираме по однос на филмската наратива и сценариото објавено како книга од страна на Милчо Манчевски под наслов *Прашина* и снимањето на истото во филм. Примарна теоретска рамка врз која ја засновуваме нашата студија, одамна актуализирана од страна на Хејден Вајт, се однесува на проблематизирањето на законите, на „кризата на науката и егзактните вистини“, на „кризата на идентитетот“ на појавите и вистината и двосмисленоста произлезена од соочувањата со научните изводи дека објективна историја на фактите како состав од случувања, едноставно не постои. Ако објективноста е сама по себе доведена во криза, а со неа и вистината, тогаш повикувајќи се на горенаведениот филозоф на историјата, Хејден Вајт воочуваме дека таа е конструкција, со оглед на тоа дека самиот чин на пишување и претставување ја актуелизира постапката на селекција на случувањата и нивното етаблирање во факти (White, 1897:26-58). Во прилог на тоа во книгата-сценарио на М. Манчевски како *фејдин* се наведува исказот: „Ова е вистинска приказна“ (Манчевски, 1995, 163). Поимот „приказна“ директно укажува на конструктивните моменти во пишувањето и обликувањето на текстот за кој тврдиме дека изобилува со факти и докази, меѓутоа кога ќе се повикаме на исказот „раскажување вистинска приказна,“ тогаш неминовно се соочуваме со скептицизам кој во поглед на историјата на филозофската мисла се протега од Пирон до Карл Попер (Slote, 2004:65).

Луѓето не ја разбираат стварноста самата по себе туку ја обликуваат во модели чија објективност е недофатна. Секако, тука се поставува прашањето по однос на која историска вистина Милчо

Манчевски ја гради својата нарација лоцирана во два света, онаа на Дивиот Запад и оваа во Македонија за време на Отоманската Империја, ако временските периоди се истоветни, имено станува збор за почеток на 20-от век?! Формата е изведена врз основа на замислена еквиваленција, имено паралелизам во временска смисла, но, исто така, актуелизирана е разликата и диференцијацијата во културна и содржинска смисла. Се чини невозможно е да се пронајде точка на вкрстување во сценариото кое во едниот дел од приказната, во почетокот на дваесеттиот век раскажува дејство поврзано со Дивиот запад на американскиот континент, а во другиот дел од приказната во временскиот еквивалент на т.н. „западна приказна“ развива „балканска приказна“ од епохата на владеењето на Отоманската Империја. Кон овие две линии на нарација на фрагменти од два хронотопа, се приклучува уште една димензија на определување на почетната ситуација испреплетена со овие две историски линии, а во исто време повторлива во повеќе фрагменти од нарацијата во кус, но врзувачки однос за двете линии, а тоа е современоста или сегашноста на дваесет и првиот век.

Во прилог на идејата за обликување на наративна целина од фрагменти се повикуваме на сознанието за тоа дека стварноста може единствено да ја разбираме преку соочување на знаењата продуцирани од различни перспективи, а не врз основа на идејата дека тие се искажани преку сезнаечка перцепција на една инстанција надредена и дистанцирана од сите појави и луѓе. Овој втор пристап на нарација е илузорен, а не објективен пристап на претставување и на раскажување на настаните. Во суштината на сценариото и на филмската нарација на *Прашина* се актуализира состав од текстуални / историографски записи за стварносни фрагменти/содржини. Аналогно на гореспоменатата најава на авторот дека „приказната е вистинска“, во самото сценарио се вклопува и репликата на еден лик, на ликот Ед, крадец и бездомник кој влегува во туѓ стан во Њујорк, а ја активира приказната поврзана со потрагата по богатство, но и нарацијата на случајно присутната домаќинка за настани и ликови од минатото (Манчевски, 163). Тој,

обраќајќи ѝ се на својата сопатничка во авионот, додека патува кон Македонија, ќе рече :„...Моја си е приказката ќе правам ш’о сакам со неа“ (Манчевски, 296).

Во составот на историографски текстови на кои се повикува Манчевски во својата нарација се вклопуваат извештајот на интернационалниот аналитички центар на Фондацијата Карнеги за склучување на мир и за испитување на извештајот поврзан со Првата и Втората балканска војна каде со пропаѓањето на Османлиската Империја и меѓусебните конфликти на новонастанатите самостојни држави , Србија, Бугарија, Грција, Црна Гора, се случуваат конфликти со трагични последици, имено тие оставаат траги врз начинот на кој тече животот на територијата каде страда голем дел од цивилното население, особено по Првата балканска војна во 1912-тата кога Османлиската Империја задржува дел од појасот покрај Мраморното море, а територијата на Македонија е разделена меѓу сојузниците. Сликата која Карнегиевата комисија ја дава е изложена во извештајот кој ја известува западната јавност за состојбите во Македонија, но и другите земји на балканскиот полуостров по заминувањето на Османлиската војска.

Вториот текст врз кој се потпира сценариото и филмот на М.Манчевски е текстот под наслов *Исповедта на еден македонски бандит* напишана од новинарот Алберт Сониксен роден во Сан Франциско во 1878 година, тој починал во 1931-та. Во патувањата низ светот учествувал во шпанско – филипинската војна, но она што е многу позначајно за Манчевски е неговото доаѓање на Балканот, вклучувањето меѓу револуционерите на ВМРО и можноста од сопствен агол на толкување да ги изложи рефлексите за преставниците на оваа организација. Во неговата книга која содржи покрај наративни белешки и фотографии, според кои може да се изведуваат определени интерпретации за ситуациите во кои се затекнати припадниците на оваа организација, негови согледувања и информации за тоа како функционира системот на институциите и целокупната организација на државата под влијанија на Грците, на

Османлиите, но и на Бугарите, иако и самите припадници на македонското население ги нарекува Бугари, се уочуваат основите за споредби меѓу културите. Во историографијата долго време се расправа за присуството на американската протестантка и мисионерка Мис Стон која била грабната од четите на Јане Сандански и престојувала во 1901-та година на територијата на Македонија во пределот меѓу Разлог и Горна Цумаја, Пиринска Македонија. За неа, комитите направиле уцена и успеале да реализираат исплата на сума која била искористена за набавка на оружје за четите. Режисерот Жика Митровиќ, според сценариото на Ѓорѓи Абациев и Трајче Попов, снима филм под наслов *Мис Стон* во 1958-та година. За Сониксен не е снимен филм, ако не се земе во обзир овој обид на Манчевски.

Во постмодернистичката структура на текстот на Манчевски се алудира на записите на Сониксон, како и на фотографиите кои ги остава зад себе овој новинар, во сценариото се формира интертекстуална мрежа од врски, бидејќи тоа антиципира настани кои се случуваат на Балканот, особено во Македонија во период пред Балканските војни, а се регистрирани во исповедите. Сонексон, во 1905 година пристигнува на Балканот и им се приклучува на револуционерите. Во 1906 учествува во „животот“ на револуционерите кои истовремено ги фотографирал, а пишувал белешки за она што го преживувал. Она што е оставено е материјал подоцна зачуван на микрофилм, потоа кон текстовите се приклучени инеговите писма до родителите, дневник, картички и спомен картички. Книгата *Исповедите на еден македонски бандит* во 1909-тата е публикувана од издавачката куќа Дафилд. Во прилог наведуваме фрагмент од белешките од книгата во кои се опишува првата средба на Синиксен со четите на Лука Иванов (ликот на еден од браќата кои се во судир во филмот, а каде токму тој судит е клучен настан или оска на дејството, во него главниот лик се вика Лука):

„Седнавме до основата на карпата, што беше толку стрмна, што снегот се задржуваше само меѓу нејзините пукнатини.

Кучињата лаеа како да беа во воздухот над нас. Оттаму стигна и еден повик на кој другарите одговорија. Го слушнав тресокот на камења, кои се истураа по надвиснатата карпа, после распознав човечки фигури, кои бавно слегуваа по тесната патека, и го видов блесокот на нивното оружје. Една редица од педесет души слегуваше надолу. Наближивме и ние. На чело на дојдените распознав еден висок човек со брада и шапка со широка периферија. Тој ми се обрати по име и јас ги позедов рацете на мојот стар познајник од Софија, Лука Иванов. Страшниот Лука, од кого што љубезните Грци ме чуваа!“ (Sonnichsen, 1909:23).

Средбата со ликот на Лука Иванов, во сосема конвертирана верзија на идентитети се случува во филмот на Манчевски на територијата на Балканот меѓу пристигнатиот каубоец Лука кој во почетокот трага по ликот за кого се плаќа сума златници доколку биде пронајден и заробен, а потоа престојува во куќата на тој комита за кого се дава награда и злато, имено во неговиот дом го негува сопругата на комитата, а тој човек чија глава е уценета со висока сума, не е никој друг, туку водачот на комитите по име Даскалот.



Ликот на Даскалот (Владо Јовановски) од филмот Прашина

Во корелација со филмскиот наратив ќе наведеме фотографија од книгата на Сониксен како споредба на изворниот материјал во филмот по однос на костимографијата, но и сценографијата. Во филмот случувањата се снимани во мариовскиот предел од Македонија со села, бачила во планините, стада овци и овчари и комити.



Luka Ivanoff, Vodenko vojvoda

Лука Иванов



Hristo Tchernopetev

Христо Чернопеев



Trusty Trivok, before his trip into Monastir

(See Chapter XVIII)

ТрастиТривок

Манчевски е провоциран од овој текст, како и од извештајот на Карнегиевата комисија за Балканските војни, со акцент врз Македонија. Тој во духот постмодернистичката поетика пристапува кон историографските текстови и индивидуалните записи во форма на „исповеди“ на сведокот на настаните поврзани со борбата на локалното население на територијата на Македонија со турскиот аскер (Sonnichsen, 77). Низ призмата на неговата јазично/визуелна поетика и концепцијата до која се придржува одлучува да изгради приказна која ги заменува есенцијалистичките, или кажано низ призмата на историографијата, фактичките елементи со метафикција. Перцепцијата која носи извесен архивски материјал во себе, онаа на Сониксен, може да функционира низ призмата на познатите слики од онаму од каде доаѓа, а тоа се мексиканските револуционери предводени од Емилио Запата кои во 1910-тата

креваат бунт, прават револуција изведувана главно за аграрни реформи.

Слоганот од кој се раководат револуционерите на Запата гласи



Tierra y Libertad



Емилио Запата

Со цел да ја заокружime споредбата на просторно оддалечени истории, но и култури, но и со намера да ги покажеме изворите и инспиративните визуелни поттексти врз кои функционираат кадрите во наративот на Манчевски приложуваме фотографии на мексиканските револуционери и истите ги посочуваме како далечни, непознати, но еквивалентни фигури со оние на македонските револуционери од истиот период, крајот на деветнаесеттиот век и првата деценија на дваесеттиот век.



Мексикански револуционери 1911



Комитската чета во филмот *Прашина*



Охридска чета (фотографија на Сониксен)

2. Улогата на меморијата, гледната точка и фрагментот

Целокупниот креативен потенцијал на Манчевски е насочен кон наратив со нагласена улога на индивидуалната гледна точка која е заснована врз идеите за историјата на холандскиот филозоф Анкерсмит, според кого, таа не е никогаш она што нѝ се случило,

туку она што „се сеќаваме“ дека нè се случило (Ankersmith, 1983:75). Во таа смисла, целокупната филмска наративна аналогна на индивидуалните сеќавања на Сонексен изложени во неговата книга, е сеќавање на ликот Анџела која ја раскажува пред смртта својата приказна пред странец, случаен провалник во нејзиниот стан во Њујорк.

Позначајно за Манчевски, според филозофијата на историографијата на Анкерсмит, станува смислата на она што се претставува, отколку генезата или реконструкцијата на вистината (Ibid.:164). Токму во духот на постмодернистичките текови, наративната структура на филмот/сценариото *Прашина* ја разобличува можноста за исклучување на вистината и за свртување на линијата на дијалектичкото мислење за улогата на целината за сметка на *еклектичното поврзување* на различните мисловни ориентации со продукција на т.н. метанарација, но не и со продукција на објективна наука или факт, кажана со класичната терминологија на историографите.

Во таа смисла, се чини, сосема отворено и креативно, продуктивно поврзувањето на два света, две приказни од сосема оддалечени просторни координати на егзистенција, онаа на Дивиот Запад, каубојците како е актуелно присуството на двајца браќа Лук и Илајџа, нивното престојување во бордел, вљубувањето во една иста жена, во Лилит, потоа премин во историски паралелен свет на Балканот, престојување меѓу комити или револуционери против Отоманската Империја. Едниот од браќата пристигнува на Балканот и им се приклучува на Османлиите, бидејќи е дојден во потрага по ветената награда, злато во замена за главата на водачот на комитите по име Даскал. Вториот брат доаѓа по него со цел да му се освети заради заведувањето на неговата сопруга Лилит и зарадо нееверството на двајцата љубовници.

Во целата концепција се особено впечатливи премостувањата и врските со авторефлексивен карактер и автореференцијален пристап, имено Лук во едно кино во Франција ги следи вестите за ситуацијата на Балканот, потоа за потрагата по главниот водач на

четите кои се борат против Османлиската Империја, против султанот, така добива идеја да го добие златото. Тој е вешт во користење на оружје, затоа тргнува на пат кон *дивиот предел* кој уште во документарните вести или филм е означен како територија која се вбројува меѓу оние каде живеат диви заедници. На бродот за Европа со кој патува Лук, камерата го регистрира присуството на Фројд, а со тоа и низа белешки кои темелно ќе влијат на промена на поимањата на човековата личност, особено откако психоаналитичарот ќе ги диференцира сферите на Его и Id. Присуството на Фројд, во напорите да ја систематизираме и рационализираме фрагментарната логика на нарацијата на Манчевски, се оправдува со тенденцијата за нагласување на временската секвенца во која се сосредоточуваат сите истории/случувања од различни простори и култури, а тоа е почетокот на дваесеттиот век.

Балканската животна ситуација во која ќе се затекне каубоецот Лук кој е во акција со цел да ја добие ветената награда, кој трага по ликот кој ги води комитите, а тоа е Даскалот, не е во ниту еден момент побезбедна од онаа на Дивиот Запад. Лук, тука ќе констатира дека како и во Америка се палат имотите, луѓето меѓусебно се пресметуваат и се убиваат. Тој ќе се соочи и со ситуацијата која ги разобличува однесувањата на Османлиите. Тие, како и во записите на Сониксен, но и во филмот на Манчевски се оние кои ги казнуваат револуционерите на најжесток начин. Ги сечат главите на заробените комити, ги фрлаат човечките глави меѓу луѓето и со тоа ги заплашуваат (Sonnichsen, 17). Врз историографските записи за казнувањето спроведувано од Османлиите, врз реалните епизоди на поставување на човечките глави на кол или нивно фрлање пред селаните (за кои се пишува и во споменатите исповеди) со намера луѓето сосема да бидат поразени од сознанијата дека моќта која стои пред нив е непобедлива, Манчевски го подражава таквото казнување во епизодата во која главата на Даскалот е донесена од турскиот аскер,

извадена од торба и фрлена пред селаните кои шокирани се повлекуваат и остануваат неми пред грозоморноста на насилството.

Следејќи ја индивидуалната наратива на ликот Анџела, старица на возраст од деведесет и пет години, нараторка родена во почетокот на дваесеттиот век, гледачот во сценариото/филмот на Манчевски го менува фокусот од епизода во епизода, но централна свест за него се двајцата браќа Лук и Илајџа. Вториот, Илајџа го следи Лук на патувањето и со него се соочува и пресметува токму на територијата на Балканот, во Македонија. Паралелно со нивното меѓусебно соочување, двајцата во почетокот воспоставуваат однос кон опкружувањето во кое се затекнуваат, а тоа се Османлиите и нивните војски, комитите, но и војската на Арнаутите, на албанското население, сите се претставени во односи на конфронтација, на препукувања. По однос на режисерските решенија на сцените на меѓусебни препукувања на војските или дружините на комитите, османлиските војски или Арнаутите, Манчевски реферира на класичниот вестерн жанр на филм продуциран во рамките на американската кинематографија, а конкретен поттекст за филмот *Прашина* и пристап со кој во духот на постмодернистичката поетика се поддражава историографијата на самиот филм е филмот *Дивата орда* (1969) од Сем Пекинпо.

Ако се вратиме на наративата која ги следи животите на Илајџа и Лук на Балканот, тогаш присуствуваме и на сцена на нивната меѓусебна престрелка, имено Илајџа пука во Лук и го ранува. Причина за прогонувањето на братот од страна на Илајџа е, всушност направеното неверство, она меѓу жената на Илајџа, Французинката Лилит која тој ја среќава во бордел, а потоа со неа се венчава и Лук. Сепак, нејзината нестабилна природа и заљубеноста на Лук ги доведуваат во ситуација заради која Лук заминува од Америка. Лук во рефлексите кои му се раѓаат сосема произволно во главата, а добиваат исто такво место и во наративата на филмот, при средбите со Илајџа прави евокација на она што му се случувало во Америка, потоа дава имплицитно објаснување зошто го напушта континентот и тргнува кон Европа, имено тој има љубовна врска со

венчаната жена на братот, заради што во еден миг сфаќа дека греша и решава да си замине. Инаку од бракот на Илајџа со Лилит се раѓа мртво дете. Имајќи ја приказната за сопствениот брак и за смртта на сопругата Лилит во главата, Илајџа тргнува во потрага по Лук. И тука на Балканот, во Македонија, тие се среќаваат како непријатели, но се соочуваат и со вистинските господари чија империја е во фаза на распаѓање на почетокот на векот, а тоа се Османлиите. Сведоци се на конфликтите и препукувањата меѓу Арнаутите и комитите, а на крајот и на насилствата кои Османлискиот аскер ги извршува врз селаните и врз комитите.

Во епизодата на првото среќавање на Лука и Илајџа на Балканот, во средина каде објаката се меѓу војниците и водачот на турскиот аскер, Илајџа пука во Лука. Сепак, не станува збор за лесна одлука, ниту пак за решеност по секоја цена братот да се казни, раката на Илајџа затреперува, а Лука е само ранет, а потоа е згрижен во семејството на Даскалот, за него се грижи бремена сопруга на Даскалот Неда. Патем во нарацијата се претставени и престрелки кои се случуваат колку меѓу Арнаутите и комитите, толку и меѓу комитите и османлискиот аскер. Овие престрелки се во рефлексите на Лука еквивалент за начините на кои се напаѓаат имотите на фармерите на Дивиот Запад од бандите ограбувачи и насилници, за уништувањето на куќите, за горењето на фармите, односно бачилата во Македонија. Се чини дека нарацијата треба да го разобличи сознанието дека насекаде насилството се изведува на истиот начин.

Во градењето на паралелни настани, во нивното огледално одразување, Манчевски во нарацијата на остарената Анцела го вградува напуштањето на светот на Дивиот Запад, епизодата на смртта на детето на едниот брат, на Илајџа и жената со која се венчава, жената од борделот Лилит, за да истиот лик, Лук го сретне во балканскиот свет, по направеното неверство со сопругата на неговиот брат, тој е во ново искушение, се вљубува во Неда, бремената сопруга на Даскалот, комита, водач на четата на бунтовниците против Османлиите и заштитник на селаните. Таа е

двојничка на Лилит, жената во која се вљубуваат и Лука и Илајџа, прв со неа спие Илајџа и тој со неа се венчава. Лука од Дивиот Запад на Балканот се запознава со аскерите или османлиските војски против комитите, а потоа ги запознава комитите и станува близок со Даскалот, водачот на четата комити. Тука, во македонија ќе се соочи со Илајџа, на планините, околу бачилото и куќата на Даскалот и Неда, По ранувањето на Лука од страна на Илајџа во обид кој е исполнет со двоумења и немир, па, затоа и не е успешен, Лука го лекуваат во домот на Неда. Манчевски во намерата со која ги гради паралелните приказни за браќата на две сосема оддалечени територии вклучува епизоди на истоветен однос кон женскиот лик Лилит/Неда. Лук во паралелниот тек на дејствијата или епизодите од двата континента, од Америка, Дивиот Запад каде е нем сведок на сексот меѓу Илајџа и Лилит, на Балканот повторно присуствува на љубовна сцена меѓу бремената жена Неда и нејзиниот сопруг Даскалот. Лука е повторно надвор од можноста за контакт со онаа која го привлекува, а која во кошмарот додека е ранет ја нарекува со името на жената која ја напуштил, тој во Неда ја гледа Лилит. Во текот на дејството, Даскалот е убиен, а ритуалите на казнување се сведуваат на отсекување на главата и нејзино ставање на колец. Лука со помош на Неда ја залечува повредата која ја здобива од куршумот на братот, меѓутоа кога се обидува да ѝ помогне, при доаѓањето на Османлиите, во ситуацијата кога тие ја фрлаат главата на Даскалот од торба, па ја поставуваат на колец, а Неда ја принудуваат во состојба на пораѓање, значи со породилни болки да ги служи, Лука не успева да ја заштити. Неда во збрката од пукотници и напади на комитите врз Османлиите е повредена, а пред смртта се пораѓа. Таа раѓа девојче чие име е Анцела. Во иднина, девојчето е спасено од Илајџа, тој ја посвојува и ја израснува како своја ќерка во Америка.

Современоста или сегашното време на нарацијата на Анцела е основната точка од која започнува нарацијата на настаните и таа се насочува кон минатото, прво кон настаните од Дивиот Запад, а потоа на Балканот. Почетокот на филмската нарација е сцената на

влез на крадецот/натрапникот Еџ во домот на Анџела, сега веќе возрасна, деведесет и пет години стара жена, која откако го попречува во кражбата со вешто користење на револверот, низ дијалог го принудува да стане слушател на нејзината историја, на објаснувањата за тоа каде научила да користи оружје. Во улога на нараторка на приказната за двајцата браќа Лук и Илајџа и нивните животи во двата света, оној на Дивиот Запад, во Америка и вториот меѓу комитите на Балканот, приказна за нивната меѓусебна врска и конфликт произлезен од љубовта кон една иста жена, тоа е Лилит во Америка, а нејзина двојничка во Македонија е Неда. Во балканскиот контекст, Османлиите се оние од кои плаќаат златници ако биде пронајдено и предадено телото на Даскалот, водачот на комитите. Браќата пристигнуваат и стапуваат во релација со османлиите, за нив е примарно значајна ветената награда. По престојот во куќата на Неда, Лук почнува да им се спротивставува на војските на Османлиите, тој учествува во престрелка против Османлиите, потоа се обидува да ја спаси Неда, но и самиот страда. Неда е застрелана, претсмртно раѓа девојче. Во околината, додека трае престрелката, се наоѓа и Илајџа. Тој во одделна епизода, пред престрелката со аскерот, разговара со Лук и му раскажува дека Лилит се удавила, дека била бремена, но не знаела од чиј брат носи дете. Во конечната одлука на Илајџа да пука во Лука се актуализира и двојната смрт која се случува со одлуката на бремената Лилит да се самоубие. Илајџа во врска со овој настан ќе му објасни на Лук зошто страда, тој вели „дека не е значајно чие било детето, туку проблем е смртта на детето, самото дете,“ она кое со своето самоубиство неговата сопруга го однела во смрт (Манчевски: 276). На крајот од оваа сцена во која Илајџа се исповеда за сопственото разорено семејство не пука во Лук, пука во воздухот, а Лук замавнува со грст златници по него.

Присуствувајќи на престрелката меѓу селаните, комитите и османлискиот аскер, Илајџа е сведок на смртта на Неда и на раѓањето на нејзиното дете. На крајот од приказната раскажана од Анџела чиј слушател, како што споменавме погоре, е крадецот во

нејзиниот стан Ец, се појавува авионот кој реално и симболично ги поврзува двата света, оној каде се родила Анџела, светот на Балканот, од кој била оддалечена и одгледана од Илајџа во Америка, а каде сега Ец, по нејзината смрт, по откривањето на златниците во нејзиниот стан, поаѓа да ја закопа, односно да ја врати таму акде што е родена, според нејзината желба. Исто така, во епизодата на пресметка меѓу Лук и Илајџа кога вториот се откажува од пукање во братот, Лук откако замавнува со грстот златници и се исправа, над неговата глава прелетува авион. Оваа единица е вкрстувачката точка на сите времиња и простори во сценариото и во филмската нарација. Во авионот кој го надлетува Лук, пред да загине во престрелките со турскиот аскер, а бранејќи ја Неда и селаните, седи Ец кој се враќа во Македонија, на Балканот да го исполни ветениот збор.

Над сите овие вкрстени фрагменти од два света поврзани со учеството на двајца браќа во вооружените односи на двете страни и во сериите од престрелки и убиства, се појавува уште еден фрагмент, имено воведена е сцената на мртвите, на сенките. Со нив се соочува веќе остарениот Илајџа, тој ја гледа сенката/духот на неговата неверна сопруга Лилит и на неговиот брат Лука, кому не може да му прости, во кого пука, но не може да го убие. Средбата со нивните духови е лоцирана некаде во 1945-тата година во домот на Илајџа во Њујорк, а по Втората светска војна и по фрлањето на двете атомски бомби во Хирошима. Во текот на оваа средба, тој е со Анџела, а во мигот додека гледа во духот на својот брат Лук, тој му проштева.

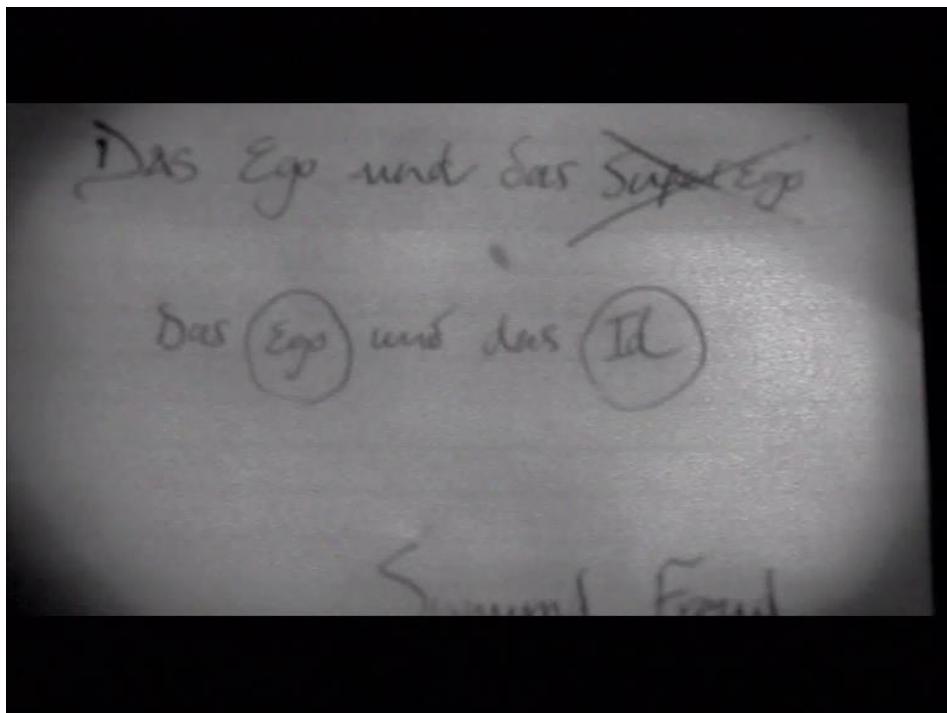
Во прилог ги даваме кадрите на паровите двојки, Лука, Илајџа и Лилит, а потоа Неда, Лука, Даскалот, Османлиите и Илајџа.



Свадбата на Илајда и Лилит, покрај нив е Лук.



Патувањето со секвенца во која се појавува Фројд.

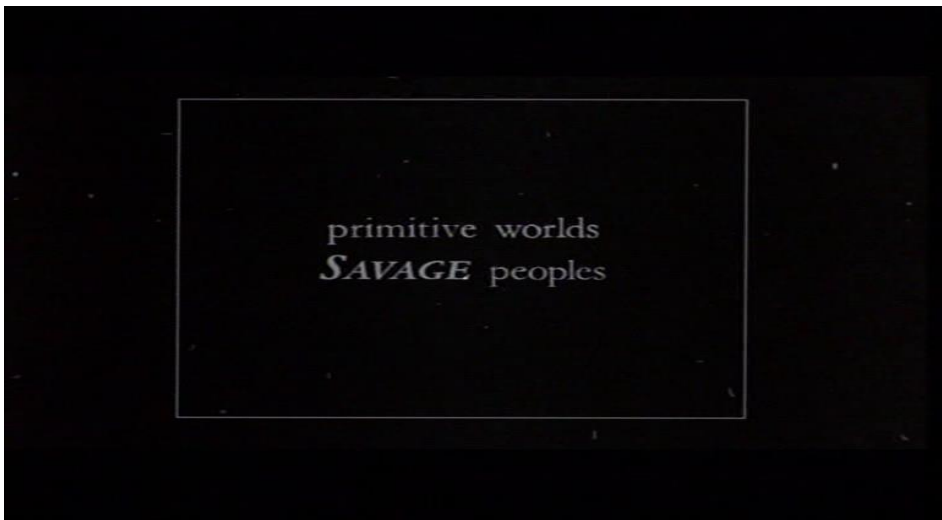


Автореференца по однос на улогата на филмските вести, воопшто темата за филмот кој како уметност ја започнува својата историја со почетокот на 20-от век.





Филмот кој Лука го гледа во Париз за примитивни или варварски заедници му овозможува да се стекне со информација за тоа дека со пронаоѓање на водачот на комитиските чети во Македонија, на Балканот, може да заработи пари.





Македонија е скапоцен камен во круната на султанот.



Судирот на комитите и аскерот на Османлиите, сурови методи на елиминација.



Даскалот и Неда во балканската слика на светот ги вкрстуваат своите животи со животите на двајцата браќа од Дивиот Запад, Лук и Илајца.



Филмскиот кадар во црно-белиот филм за водачот на комитите во Македонија, за Даскалот прикажан на филмското платно во Париз. Гледач на сцената е Лук, тој е во публиката.



Неда во својство на двојничка на Лилит, само во „другиот свет,“
оној на Балканот.



Причината за судирот на браќата, врската меѓу Лилит, сопруга на
Илајџа и неговиот брат Лук.

Со оглед на кризните соочувања со вистината која се
исклучува, имено се проблематизира нејзиниот статус и есенција, но

и со наметнувањето на индивидуалните перспективи кои отвораат простор за „игра“ се „создаваат само вистински приказни“ кои оној кој ги раскажува може да ги состави на најслободен и произволен начин (Манчевски, 163). Самото „намножување“ на перспективите го уништува интересот за политички или системски реалности, сè се движи во насока на лизгање на значењата и во потенцијално отворање на можностите за интерпретации (Derrida, 2002: 292).

Филмот во вкрстувањата со историографијата ја истакнува метафоричката димензија на историографијата, колку и да создава отпор кон тоа дека изведувањето или докажувањето на фактите е проблем, сепак филмот активно ја одржува линијата на дејствување во насока на градење на палимпсестни структури. Според Краус, ирационалното поимање на вистината, напредокот или солипситичкото сфаќање на поимот слобода доведуваат до точка во која бесконечниот број на наративи и интерпретации може да биде загрозен до точка во која се соочуваме со нихилизам (Краус, 2000:195). Негирањето на различноста и индивидуалноста, според марксистичкиот филозофија, сосема различно од деконструкцијата упатува на низа околности кои го поттикнуваат активирањето на субверзивни постапки на нарација насочени против авторитарните мрежи и тоталитаризмот, тоа се консеквенците пред сè на постиндустриско општество и на епохите во кои владее криза (Schmidt, 1981:29). Современите проучувања го враќаат мисторискиот материјализам и го актуализираат повторно марксизмот.

Нарацијата на Манчевски се засновува врз рефлексивна на една индивидуа која во исто време ги раскажува настаните од минатото преку сеќавање, авторите често експериментираат и со записи или нарација која е слушната од други или за неа некој читал записи/текстови, па ги раскажува настаните според записите. Со нагласувањата на индивидуалноста, со замаглувањата на кризата, на разликата која го актуализира македонското прашање, покрај естетичките интервенции и интелектуалната основа врз која ја гради својта постмодернистичка структура, Манчевски ги потиснува

традиционалните, наративи и претставувања на историографските содржини според причинско-последичните закони како, на пример, нарацијата во филмот „Македонскиот дел од пеколот“ снимен 1971г. од страна на Ватрослав Мимица, според сценарио на Славко Јаневски, потоа истоветниот пристап во филмовите со содржина од Илинденското востание, како филмот „Мис Стон“ од Жика Митровиќ снимен според сценарио на Ѓорѓи Абаџиев и Трајче Попов снимен 1958г, потоа „Републиката во пламен“ режиран од Љубиша Георгиевски, а снимен според сценариото на Љубиша Георгиевски и Јован Бошковски во 1969-тата година.

Во филмската нарација на Милчо Манчевски, пресвртот по однос на оваа историја на македонскиот филм, се случува со внесување на постапки на вестерн жанрот и пристапот кон сликата и монтажата особено на сцените со бурни престрелки и судири на четите или бандите на начин на кој тоа функционира во поетиката на Сем Пекинпо, особено во неговиот филм „Дивата хорда“ од 1969-тата година кој е снимен според негово сценарио. Реферирањето на наративниот модел на Сем Пекинпо подразбира претставување на насилството во реалност која врз гледачот дејствува директно, со предизвикување на ужас, бидејќи престрелките не се забавна игра меѓу Индијанците и каубојците, туку стварност на смрт и уништување. Со воведување на долги секвенци на траење на престрелките во кои звучниот ефект на кадрите е засилен со користење на автентичен звук кој го подражава реалниот звук произведен при употребата на различен вид оружја, режисерот настојува да ја воведо реалноста на користењето на пиштолите меѓу гледачите. Со интервенции поврзани со компресија на перспективата продуцирана со користење на можностите на леќите на камерата, авторот ги изедначува позициите на објектите и луѓето кои се во заднина со оние кои се поставени во преден план, па, така длабочината на кадарот/сликата се исклучува.. Со користење на шест камери и многу различни агли на снимање, со нивното континуирано менување при изборот на аголот на снимање се дејствува врз доживување на динамиката на борбата/престрелката.

Менувањето на брзината, на ритмот на дејството е постигнат со пропуштање на 72 фотографии во секунда, а потоа на 30 фотографии, па 90 фотографии во секунда, сето ова е спротивност на нормалното или стандардизирано протекување на 24 фотографии во секунда. На тој начин, авторот постигнува ефект на забрзување или забавување на дејството. Со сето тоа, тој остварува висок степен на еластичност (Cook, 1999:145). Манчевски не го повторува пристапот на Пекинпо низ сите елементи, меѓутоа низ призма на ефектите на реалистичност на сцените на насилство со примеси соодветни на постмодерната концепција која ја практикува и врз чија основа го врамува вестерн жанрот во рамката на метафората, тој успева да го сврти вниманието кон сцените на крвопролевања и злоставувања приближени до очите на гледачите со најсилен интензитет. Повеќето перспективи и агли низ кои ги снима константно присутните предели на Мариово во неговите филмови се актуелни и во филмот *Прашина*.

Во таквиот контекст се издигнува нарација чија содржина е историската релација меѓу временски паралелните светови од почетокот на векот врзани за скитањата на осамените каубојци, грабежите и осветите, потрагата по богатство на тлото на Америка и револуционерните движења на југот и во средна Америка, особено во Мексико, потоа ликот на женските фигури, особено проститутките, салуните како попатни локации за одмор, малите места, пустината, улогата на шерифот, конфликтот со домородците, трансформацијата на разбојниците во позитивни ликови, во заштитници на посед, фарма, земја, елементи кои суштински се вовлекуваат во една прилично формализирана наративна структура на вестернот како роман или филм, меѓутоа која во филмот *Прашина* добива пресвртен вид на репрезентација со нагласување на метапозицијата или дистанцата по однос на референцата или стварноста. Манчевски посегнува по оваа интердискурзивна димензија на извлекување на вестерн жанрот од американскиот контекст и негово вовлекување во историографската приказна за Балканот која започнува во Америка, а продолжува со конфликтот

меѓу браќата кои се преселуваат во Македонија каде бандите-револуционерите и Османлиите ги заменуваат главните актери во вестерн жанрот или се еквиваленти на овие актери. Меѓу нив се наоѓаат двајцата каубојци пристигнати од Дивиот Запад кои и на Балканот, како и во Америка, истоветно реагираат и учествуваат во крвопролевањата и меѓусебните убивања.

Продуктот ја задржува корелацијата на овој фикционален зафат со рушење на телеолошкиот природен процес, она што би водело кон консеквентно разрешување и соопштување на цел кон која се стреми нарацијата. Приказната сосема се распаѓа во фрагменти кои ги соединува единствено целината на филмското дело. Нарацијата на Манчевски станува прашина од единици, слики, кадри во кои ефектот на сликата е посилен од оној на целината на приказната или причинско-последичната нарација во филмот. Тука, во методолошка смисла, се проблематизира самиот идентитет, имено тој во сите аспекти од прашањата кои се однесуваат на вистината, до оние прашања кои ги засегаат границите на животот и смртта на ликовите во приказната, е во континуирано отсуство, имено авторот исклучува конечни решенија и отвора патека на бесконечно нижење на разлики кои добиваат форма на пајакова мрежа од можности и перспективи потврдени и при снимањето, при користењето на различни агли на снимање.

Екстермната тенденција да се релативизира се соочува со традицијата на востановување на трансцендентални вистини. Постоенето на двете нешта, на стварноста на историјата и на толкувањето го дава моделот на она што го актуелизира постмодерната и во практиката на Милчо Манчевски Таа ја истакнува релативната и лична визија и меморија за она што се случило. Сепак, нарацијата на Манчевски кој инсистира на сликата не значи негирање на односот меѓу поединечното и целината. Пренагласеното врзување за сликата ја разбива целината, фрагментот навистина има предност, но кога на него инсистираат и Бенјамин или Блох не се исклучува вклопувањето на истиот во целината. За жал, кај Манчевски екстермната димензија со која

деталјот ја форсира „вредноста“ во прилог на естетската димензија на сликата како да ги празни другите рамништа на структурата, онаа на дијалогот кој е заменет со тишината на погледот што има влијане врз извлекувањето на смислата која се потпира во поголема мерка врз сликата, а многу помалку врз разложената целина на честички, помалку врз идентитетот на ликовите кои се само заменливи фигури или еквиваленти на „сенки“ кои од едната страна на планетата се протегаат и се појавуваат на другата страна, од западниот дел на Америка на Балканот. Тие „се протегаат,“ затоа што поаѓајќи на пат кон Европа, прво во Париз, а потоа на Балканот се движат во спротивната насока од онаа на стандардните насоки на патување, најчесто тоа се насоки кои водат од „Балканот кон другите европски дестинации или кон Америка.“

Патувањето е само симбол, со него се остварува паралелноста меѓу световите на *Истокот* и на *Западот*, инаку сите случувања се огледални слики на едната во другата стварност и обратно. Нарацијата заснована на зачестени судири и пукотници меѓу бандите е интертекстуално врзана за моделот на вестерн на кој Манчевски се повикува без директно да цитира. Сем Пекинпо кога расправа за својата верзија на градење на приказната во еден вестерн филм како да го цитира Аристотел. Тој вели дека трагедијата се случува тогаш кога релациите се однесуваат на луѓе кои се „меѓусебно блиски, роднини.“ Во случајот со филмската наратија на М.Манчевски, трагичниот конфликт се случува меѓу двајца браќа. Причина за судирот е „жената“ од борделот или проститутката Лилит. Нејзината фигура се трансферира во жена која на Балканот е сопруга на пријателот на едниот од браќата, на Даскалот. Тој е револуционер, неговиот живот завршува фатално, тој е убиен од Османлиите. Ознаката која го ослободува означеното од цврста врска полека се лизга меѓу Западот и Балканот, меѓу кој било идентитет и со тоа го проблематизира идентитетот, само што Манчевски, за разлика од размислувањата на марксистичката традиција, го брише односот кон врската поединечно и општо и го шокира гледачот со избори кои стануваат произволни и отворени.

Според него, тие се основа за предизвикување на ефект на шок кај гледачот, повремено таквата нестабилност на значењата влијае врз подривање на смислата, а не е резултат предизвикан заради отсуството на определени и стабилни решенија. Просторот на пустината, па на пределите на околината на манастирот Трескавец кои стануваат заменливи, потоа пределите во кои овците, групите на бандитите или револуционерите или каубојците стануваат фигури со заменлив, нестабилен идентитет или еквиваленти, упатува на градењето на проблематична структура.

Регресивната формула на Бодријар за радосната релативност на нештата станува цинична со оглед на фрагментарноста на фигурите претставени во ликовите кои скитаат, се борат, се убиваат и тоа со последици во кои сликите ја откриваат жестокоста и насилството (Baudrillard, 2000:59). Фрагментот ја заменува целината. Одеднаш она што е „мало“ станува суштинско и носител на смислата. Привилегија добива децентрираното искуство какво што е она врз кое се потпира Манчески, имено единственото и неповторливото, она кое новинарот Алберт Сониксен можел да го доживее на Балканот и да го вклопи во *Исповедта* како форма низ која се фаворизира токму тоа индивидуално искуство и гледна точка. Во „вистинската приказна“ на филмот *Прашина*, целокупната нарација е заснована врз селективната нарација на ликот Анџела која се раѓа на крајот од дејството, но на почетокот на 20-от век.

Манчевски инсистира на мноштво куси секвенци, на алтернативни форми на промислување и фрагменти. Камерата е, секогаш, или во поголем дел од филмската нарација на *Прашина* врзана за нечиј поглед, имено тука имаме паралелно постоење на стварности, онаа од почетокто на 21 век во која детето родено на почетокот на 20 век, сега старица која живее во Њујорк, ја раскажува својата приказна на крадецот кој во нејзиниот стан бара златници, потоа онаа на Дивиот Запад и онаа од почетокот на векот во Македонија, на Балканот, но со рамноправно поврзување и еквиваленции продуцирани со избор на точки во дејството кои водат кон преминување од една во друга стварност. Сценографијата во

сите стварности е голема поткрепа за начинот на кој овие ликови се вклопуваат во различните простори на континентите, авторот инсистира на тоа да нема промени, тој го продолжува дејството со настојување да ги исклучи симптомите на разлика и да ги вклучи сличностите и совпаѓањата на световите на *Истокот* и на *Западот*. Според тоа, поетиката на изведување на филмот форсира уште една димензија, имено тоа е виртуелноста (Ibid., 77).

Целокупниот наративен текст на Манчевски ја заменува универзалната историја со локални и контингентни истории. Сцените се резултат на учество на конфликтни идентитети, исто како што приказната е метафора и делумно иронија, а не вистинска трагедија. Таа не дејствува во насока на некој прогрес. Нарацијата содржи низа саморефлексии, во неа отсуствува надредена верзија на вистина, во неа доминира нарацијата на индивидуатаза минати настани, а не авторитетот на објективен и надреден наратор. Така се доаѓа до намножување на гледните точки и до самотрансценденција на метафората врз која Манчевски работи и во сликата и во сценариото. И не станува збор само за автономија на елементите од минатото, станува збор и за нивна слободна интерпретација и вкрстувања, имено нарацијата на старицата продуцира автономен регистар од настани пропуштени низ филтерот на секојдневните верзии и толкувања. Со тоа се ослободува смислата, некои теоретичари во прилог на ова говорат за примена на постапка на „демократизација“ што во конкретниов случај не е политички, тикку само епистемолошки аргумент за естетиката на делото.

Заклучок

Знаењето и паметењето не ја одразуваат онтолошката стварност, туку таа се создава, се конструира, а тоа и дава предност на фикцијата која реконструира или деконструира еден нов пристап кон истата содржина раскршена на делови. Учесството на поединецот, во нарацијата на Манчевски, а тоа е старицата, пред

нејзината смрт го определува изборот на она што ќе биде вклопено во конструкцијата. Она што таа го има спознаено и запомнето е составен дел на конструкцијата која и онака сама по себе е состав од фрагменти, состав од слики, од цитат на филм во филм, од фотографија во филм, што во суштина ја обликува големата верзија на сложувалката сочинета од најразнобразни елементи. Реторичката конвенција на илузијата дека постојат документи е клучниот инструмент со чија помош се остварува обликувањето, ако воопшто станува збор за облик, за форма, ако сè што е ставено во времето од 120 минути не е само детаљ, а не форма на целина, иако сите тие фрагменти опстојуваат еден до друг во составот на единствената филмска текстура насловена *Прашина*.

Целокупната нарација може да се интерпретира низ призмата на современоста во рамките на која се случува снимањето, тоа е 1998-та година. Со таквиот пристап станува возможно при рецепцијата на филмот во кој доминира насилството, особено она кое Османлиите го применуваат врз комитите, а тие се најбројните и најжестоките насилници во филмот, тие се припадници на исламската вера да се поттикне алузија на реалноста за судирот меѓу Албанците и Македонците кој се случува во 2001-та година, иако снимањето се одигрува порано. Со филмската нарација се прави алузија и на реалноста на етничкото чистење на Косово од страна на војските на Слободан Милошевиќ, потоа се алудира и на страдањата на мигрантите кои доаѓаат во Македонија, како и воените судири по кои се склучува рамковниот договор меѓу Албанците и Македонците, во читањата на нарацијата на филмот возможно е да ѝ се даде клучно место на војната од 2001-та година.

Ако нарацијата со тоталитет, линеарноста и каузалитет повеќе не функционира, тогаш во игра се вклучува секоја перспектива и секој можен модел на историска приказна. Доминира слободата на произволноста и на релативноста, а со тоа и на отвореноста и на трансформација во група од можни верзии на иста приказна. Во духот на размислувањата на Роберт Беркхофер може да се уочи дека Манчевски користи еден од начините и обрасците, а

тоа е жанрот на вестернот, за да во рушевините од минатото испразнети од смисла, вгради нова смисла (Berkhofer, 1995:45). Субјективирањето на нарацијата со присуството на една старица која го има изживеано својот живот во текот на 20-от век се руши улогата на авторитетот, не само во смисла на вистина, туку и во смисла на субјект кој во својство на наратор со селективно и фрагментарно обликување на настаните создава еден нецелосен облик кој гледачот може самостојно да го толкува. Оттаму херменевтиката, а не науката со авторитетот на законот станува клучна во интеракцијата со нарацијата во филмот.

Манчевски со нарацијата сугерира можности за забораване и создавање на нови сеќавања, извлекување на маргинализирани или исклучени делови од минатото. Така празнините во сеќавањето се исполнуваат со аспекти кои сознајно, емотивно и естетски се резултат на креативниот дух и на презенацијата во дискурсот составен од реални слики. Според Шмид, но и според изведената нарација на М. Манчевски, добиваме визија која не е достапна сама по себе, туку со посредство на субјектот кој заради сопствената дезинтегрираност може да извлекува само сегменти (Schmidt, 1981: 191). Аналогно на размислувањата изложени во теоријата на афектите, тие се објаснети како аспекти кои низ овие процедури на нарација се зацврстуваат и го активираат мислењето. Манчевски ја нагласува тенденцијата кон инсценирања и кон парадокси, кон промени во нарацијата и во жанрот, кон вклопувања во карневализацијата, но и кон полифонијата како состав од разногласности. Со активирање на аспектите *Тука* и *Сега*, постмодернистичката поетика во нарацијата на Манчевски се наметнува како исходште за современоста во која живееме без интегрирани и идентификувани стварности со чувство дека лебдime во бесконечниот океан на фикцијата без откажување во вербата и потрагата по вистината која мигновено ја наоѓаме, а потоа ја забораваме и таа исчезнува.

Литература:

На латиница:

- Ankersmith, F.R. (1983). *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague/Boston/London: Martinus Nijhoff Publishers.
- Baudrillard, Jean. (2000). *Vital Illusion*, Ed. Julia Witwer. Columbia University Press: New York.
- Berkhofer, Robert, Jr. (1995). *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*. Cambridge & London: Harvard UP.
- Derrida, Jacques. (2002). *Writing and Difference*. Trans. Alan Boss. London & New York: Routledge.
- Cook, David A. (1999). "Ballistic Balletics: Styles of Violent Representation in *The Wild Bunch* and After". In Prince, Stephen. *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press.
- Kraus, Wolfgang. (2000). *Das erzählte Selbst : die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Herbolzheim: Centaurus-Verl.-Ges.
- Schmidt, Alfred. (1981). *History and Structure*. MIT Press.
- Slote, Michael, A. (2004). *Reason and Scepticism*. London & New York: Routledge.
- Sonnichsen, Albert. (1909). *Cofessions of a Macedonian Bandit*, New York: Duffield & Company.
- White, Hayden. (1987). *The Content of a Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

На кирилица:

- Манчевски, Милчо. (1995). *Прашина*. Скопје: Слово.

Abstract

Historical parallelism in Milcho Manchevski's film narrative

This study analyses the film narration, the aspects of time, space and characters in the film "Dust" (2001) by author Milcho Manchevski through the prism of two historical and culturally separated contexts, the North American and Macedonian cultural context. By specific approach of the author, who, in the narration of his own work, represents two distant worlds and tries to link them, the study analyzes the story and the action in the narrative structure of the film. The main goal is the meaning, the justification, the motivation or the problematic and conflicting structure of the imaginary syntheses and contacts through which Milcho Manchevski tells the story of Macedonia and the United States in the early twentieth century. In parallel descriptions of two stories, the study analyzes the effects on viewers as they emerge in the criticism and the reception of the work. Through an analysis of the presented cultures from the beginning of the twentieth century, the specific circumstances of life, and the narrative actions that the author uses in a postmodernist manner, the study argues that Manchevski fuses the features of the Western film genre and the features of historical film, which is in this case dedicated to the epoch of the rule of the Ottomans in Macedonia. The story is full with a series of provocative situations that have their own intersection and shaping in an exceptional way only within the film. In that sense, by studying the artistic processes that actualize the thoughts of the imaginary connections between two remote and historically diverse or factually unrelated cultures, especially through the role of the characters, the study aims to offer not only a description, but also an evaluation of the narration, based on the "dialogue" that the divided world accomplishes on the basis of universal concepts: violence, power, vengeance, and love.