



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 газирен 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 информациската 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.<sup>1</sup> 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. Џ. Т. Мичел),<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Исто како и француските постструктуралисти, Малвеј одгатува 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“,<sup>4</sup> еден иранско-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 фереце. 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“<sup>5</sup> 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.





제51 회 베니스영화제 그랑프리 외 7개부문 수상



제57회 아카데미 영화제 최우수 외국어 영화상 노미네이트

목숨이 있는 한  
사랑은 삶의 이유  
.....  
평화속을 조용히 거닐때까지

# Before the Rain

## Before the Rain 비포더레인

그랑프리 외 7개부문 수상 제51회 베니스영화제 그랑프리 외 7개부문 수상 제57회 아카데미 영화제 최우수 외국어 영화상 노미네이트

AW PRODUCTIONS NOE PRODUCTIONS JARD FILM

POLYGRAM MUSIC FOR FILMS

THINK FILMS

출판사

PolyGram

1997. 10. 10



1997. 10. 10

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.<sup>6</sup> 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. Отворениот, 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 сè 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“.<sup>7</sup> 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 планетата. Почнувајќи од Италија, каде што ја добива првата од повеќето од триесет меѓународни награди, преку Австралија, Перу, Филипините, па сè 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.<sup>8</sup> Комерцијалниот успех на „Пред дождот“ на светско ниво покажува дека под уметнички филм не се подразбираат само тешко разбирливите филмови за малубројна 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.<sup>9</sup> 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 Аудиовизуал) и со Министарството 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.











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 редуccionистички 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, распаѓот на поранешна Југославија во раните деведесетти години на 20 век. Интервенцијата на САД и на ОН во конфликтите во поранешна Југославија видеоизмени 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.<sup>10</sup> 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 имажинативна 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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“.<sup>13</sup> Повеќе „прикаска“ отколку некакво историско или новинарско дело, филмот „не е документарен филм за современа Македонија“.<sup>14</sup> Иконичниот квалитет на филмот е дел од неговата оригинална концептуализација. Сајмон Пери од „Бритиш 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“.<sup>15</sup> 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 имажинативен регистар, дури и за публиката на поранешна Југославија, која ја живее оваа реалност секој ден“.<sup>16</sup> 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 имажинативен, 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 бегане. 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“.<sup>17</sup>

Идејата за постоење на алтернативни реалности често имплицира и една доминантна, стабилизирачка гледна точка, и нејзини алтернативи кои може да се предосетат и бараат. „*Прег 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 распадат 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.<sup>18</sup> 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 флукуации 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 секавам како точно се чувствувал на крајот на тој филм: тоа беше една мешавина од интензивна радост и озорченост, помисла на она што до видој 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 јубилеја има непработено, пројолкувано и дадено една реалност во форма на еден префинет јазик со голем број метафори кои создаваат бескрајни варијации на значења.<sup>19</sup>*

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 некаков „повисок“ ниво на размислување. „Пред дождот“ по прво 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

<sup>18</sup> Вудард, „Живеење/преживување“ ("Living/Reliving").

<sup>19</sup> 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-страницата на Манчевски.



на површината. Со одбивањето на овој режисер да ги потопа своите приказни во сигурност, дури и временските текови на приказните се вовлечени во шпекулативните и варијабилни димензии на икониичното 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 кривка, 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 однадеж 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 икониично, 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 Картлиц), 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 свонењето 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 нок 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. Среди 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 кука, одамна напуштена и во голема мера распадна. 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







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 сирнува 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 кука 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 наиксната 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, генеалогичка, 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 скриел 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 *soyssiёvenо* 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 потеря 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 призов на една посоефицицирана 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

グレゴワール  
コラン

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……



ビフォア・ザ・レイン

## Before the Rain

[illegible]





еден келнер - упатувајќи му гневни зборови на некој странски јазик.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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 имажинација 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 заканувачки „друг“. Во оваа приказна, исто како што не е привилегирана ни која 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 семантика 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 затапениите 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 поделуваат 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 силециство и грабање на земја маскирано како етнички конфликт (од страна на учесниците) и објаснето како етнички конфликт (од страна на samozадоволниот 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 групирани 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, сиркајќи 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 пееното 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 сандачи. 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 резони 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





A FILM BY MIL

KATRIN CARTLIDGE · RADE SERBEDZIJA



"An extraordinary film...  
a sweeping and powerful picture"

DAILY MAIL

# Before The Rain

First Productions, Nis Productions, Vardar Film with the participation of British Screen and The Sverdrup Co. Production Fund (U.K.) presents an association of the Republic of Macedonia. Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Sabina Miletich, Before the Rain. Carting Directors: Milica Jovanovic, David Slavov, Jovanovic, Director of Photography: Marcel Tereau, Editor: Nicolas Boute, Co-Producers: Frederique Dumas, Producers: Judy Cornish, Cedonir, Rado, Sara Taylor, Cat Williams, written and directed by Milica Jovanovic.

NOMINATED  
ACADEMY AWARD FOR  
BEST FOREIGN FILM

XXI CENTURY FILMS

BRITISH SCREEN

THE SVERDRUP CO.

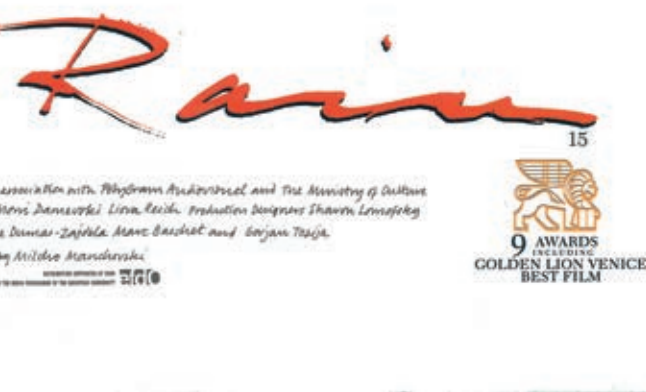
PRODUCTION FUND

CO-PRODUCTION MAJORS FILMS

PRODUCED BY THE MAJORS FILMS



MILCHO MANCHEVSKI  
JA · GREGOIRE COLIN



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 имажинацијата 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, сезајна 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, резевите 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 зашметувачко, 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

# 暴雨将至

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・柏辛納提」獎最佳男主角
- 「觀眾票選」威尼斯公民獎
- 「威尼斯社團影片獎」
- 「學生團體」威尼斯青睞獎
- 「阿達最佳處女作獎」
- 「聯合國兒童基金會」
- 「威尼斯青年獎」

威尼斯國際金獅獎導演  
**米柯曼徹夫斯基** Milcho Manchevski  
——哈爾人繼傑作

翻譯西片 全球獨家  
書 電影院線及各大書店均有代售

超越時空・超越種族・一個戰爭愛情故事。



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.

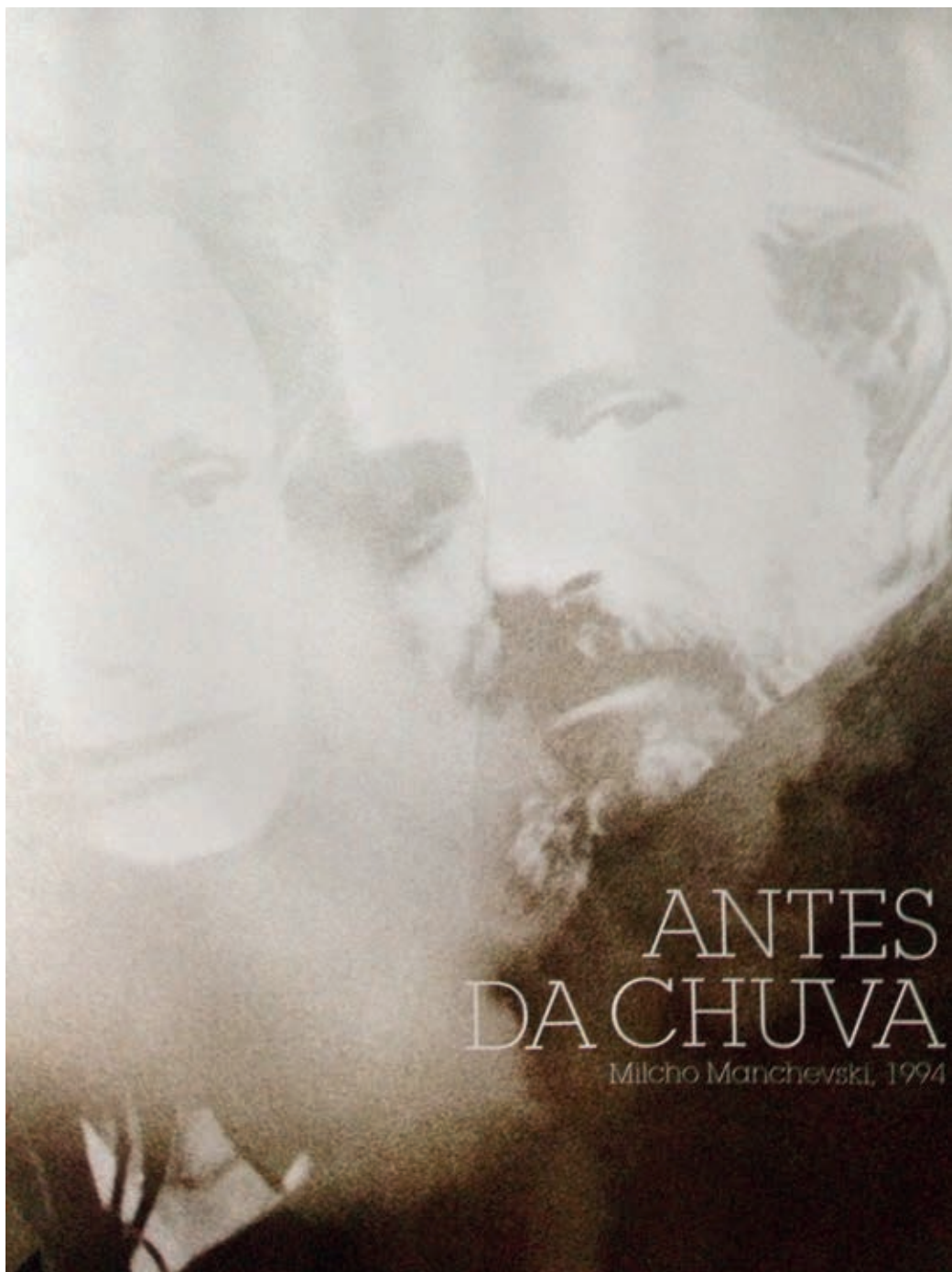
Што значи оваа сцена? Таа не е лоцирана во линеарна наративна линија. Таа, едноставно, е лоцирана дење на еден рид. Се чини како да се работи за една етнографска сцена која прикажува една мала рурална заедница на православни христијани во Македонија кои учествуваат во една ритуална практика која ја правеле 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 отргнува 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, необјаслива. Во овој долг, навистина долг панорамски кадар, има една клапа од неколку секунди каде во рамката нема ни едно 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 сев 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 проблематично 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.





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 карираната 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 оградениот 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 повеќеznaczно 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 неприкажаното 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

## BEFORE THE RAIN

The first film made in the newly independent Republic of Macedonia, Milcho Manchevski's **BEFORE THE RAIN** crosscuts the stories of an orthodox Christian monk (Grégoire Colin), and a British photo agent (Katrin Cartlidge), and a native Macedonian war photographer (Made Šerbedžija) to paint a portrait of simmering ethnic and religious hatred about to reach its boiling point. Made during the strife of the war-torn Balkan states in the nineties, this gripping triptych of love and violence is also a timeless evocation of the loss of pastoral innocence, and remains one of recent cinema's most powerful laments on the futility of war.

馬其頓導演米爾科·馬切夫斯基的處女作（這是他第一部長片同時也是馬其頓歷史上第一部電影長片），一舉奪得1994年威尼斯電影節金獅獎。1995馬其頓最後外語片獎，1996年獨立自由獎等三十餘項國際大獎。

該片分為“Word”、“Face”、“Picture”三個獨立而相互關聯的部分，一段不可分割的情懷。一個困難的選擇。一段手足的殘殺。將前南斯拉夫地區逐漸將星的社会背景與個體故事聯繫起來。無辜的民族、宗教仇恨將愛情、親情無情地打破，讓人看了傷感。可以預料影片對片中，導演深藏其中的渴望，對人類的熱愛，對家鄉的熱愛。

### DIRECTOR-APPROVED SPECIAL EDITION FEATURES

- New, restored high-definition digital transfer, supervised and approved by director Milcho Manchevski
- Audio commentary featuring film scholar Annette Insdorf and Manchevski
- New video interview with actor Made Šerbedžija
- **BEHIND THE SCENES IN MACEDONIA**, a short 1993 documentary about the making of **BEFORE THE RAIN**
- Soundtrack selections, featuring the music of Macedonian band Anastasia
- On-set footage, theatrical trailers, and stills galleries of production photos, storyboards, and letters
- A selection from Manchevski's photography collection **STREET**
- Manchevski's award-winning "Tennessee" music video
- New and improved English subtitle translation
- **PLUS:** A new essay by film scholar Ian Christie

AIN PRODUCTIONS • RUI PRODUCTIONS • VARIAN FILM • WITH THE PARTICIPATION OF BRITISH COUNCIL AND THE CO-PRODUCTION FUND (UK) PRESENTS IN ASSOCIATION WITH POLYGRAM AUDIOVISUEL AND THE MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF MACEDONIA • KATRIN CARTLIDGE • MAIN REPRESENTATIVE • GREGOIRE COLIN • MADE ŠERBEDŽIJA • "BEFORE THE RAIN" • CASTING DIRECTORS MONI LAMOTSKY, LILIA KRIE • PRODUCTION DESIGNER SHARON LAUOTSKY, DAVID HUNTER • MUSIC ANASTASIA • DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MANUEL THERIA • EDITOR NICOLAS BASTEN • CO-PRODUCERS THÉODORIQUE GUNAR-LAFITTE, MARC BASCHET, AND GONJAN TOSICA • PRODUCERS JUDY GORDMAN, GREGORY KOLAR, DAN TATAGOF, GAT VILKINS • WRITER AND DIRECTOR BY MILCHO MANCHEVSKI

一部CC導演核准修復版+獨家藍版VCD全新修訂字卡+中文導評+完整花絮+OST+獨家絕影原聲CD+APE數據包（所可供打印之封面、封底、碟面萬萬萬掃描圖）+原裝手冊附送





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 вратување 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 вратувања. 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 исцекорува 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 сината 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 краеве 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,

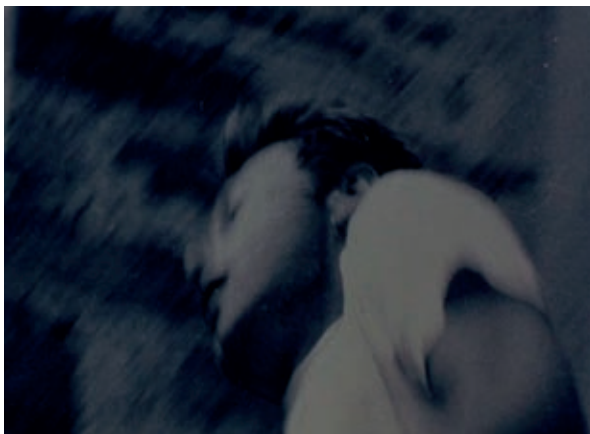
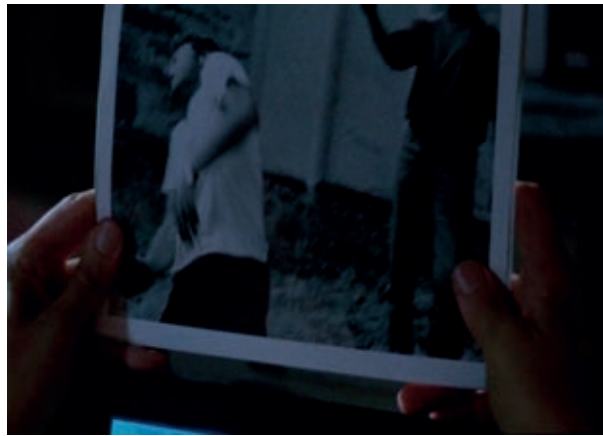
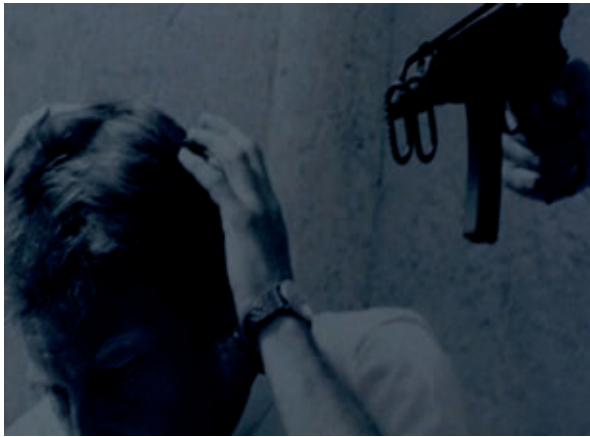
велејќи му дека Кирил ја сака. Кирил се обидува да ја заштити од ударите, но е лесно совладан од другите мажи, кои го туркаат и го држат прикован за земјата. Дедо ѝ ѝ вика на Замира, нарекувајќи ја „курва“ и „ороспија“, по што, гневен, вели: „Те заклучив дома. Ти ја истрижав косата. Треба ли и да ти 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 додаваат, 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 пројавува 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 имажинација. 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 страшно 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 стегла 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 учесѝво во создавањѝто сиѝурносѝ.*





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.<sup>22</sup> „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.<sup>23</sup> 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 сирнува 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. Фризура 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, фризура 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. Кругното 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 резозите 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 резозите 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 имажинативно 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 сидови и таа се чини заробена, изолирана и сама, исклучена од светот.

Кадарот дури не понудува ни никаква просторна ориентација надвор од стаклените сидови. 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 разговара 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 монтажаен 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 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 некако 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.<sup>24</sup> 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 кошевите. 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.<sup>25</sup> 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 светска 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.



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 кривка 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 наекаде 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 идентификуваат 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 некогаш од Македонија кој го бара Александар. Гласот звучи како гласот на Кирил - тој ѝ кажа на Замира дека има вуко 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 ѝ 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, иконикиот 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 детал 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 уловите на многумина. Овој детал, 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 жаловоста 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 имобилизира 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.<sup>26</sup> 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 сѐријателов со еден ѝријадник на милицијата и му се ѝжалов дека немам фајено нишѝо возбудиливо. Тој ми рече: „Нема ѝроблем“, извади еден заѝвореник од редоѝи и ѝо засѝрела на самоѝо месѝо. „Го фајѝи ова?“; ме ѝраша. Го фајѝив. Избрав сѝрана. Мојоѝи фойѝоаѝараѝи 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 сѐ уште мртов, како паѓа, а сѐ 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 возбудиливо“. Она однадвор, политички неутралниот набљудувач за што тој се сметал дека е, надоворешен во однос на создавањето на индексната фотографија, се пројавува како косоздавач

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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 цкрапнувањето 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 бe 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 из земе. Манчевски овде го доловува извлекувањето на затвореникот 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 војеризам 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.<sup>28</sup> 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 подеднакво невозможното линеарно раскажување. Нема обединувачко раскажување, нема обединувачка перспектива.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

## Линеарно раскажување, кубистичко раскажување

Томас Вудард, еден поклоник на линеарното раскажување, пишува за неговото чувство на fascinacija и разочарување по гледањето на овој филм. Тој „Пред дождот“ го опишува како „нарушување на законот на еднонасочната темпоралност“<sup>31</sup> Идентификувајќи го верувањето во линеарното раскажување со закон, тој на ист начин го идентификува линеарното раскажување со логиката на спрегата причина-последика. 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 артикулира логиката на спрегата причина-последика 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 праволинејски 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 сидот 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 Абациева, 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 возбужда имажинацијата, 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 иконишна монтажа како онаа што ја протежира Ајзенштајн кај гледачот поттикнува иконишни 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 настан, мора да следува по 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.<sup>32</sup> 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 резевите во секој филм, но резевите во „невидливото“ монтирање се сметаат за неважни затоа што прераспределбите таму не дозволуваат воспоставување иконишна поврзаност помеѓу сликите.<sup>33</sup> 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 псевдологија, 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 Јустисија 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 Јустисија 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 Јустисии не ја исполнуваат онаа задача која им е зададена во парадигмата на Сосип еден век порано - и која оттогаш е многупати реafirмирана, како во филмот, така и во други медиуми.<sup>34</sup> Поради тоа што тие не го овозможуваат 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 крајбата, 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

<sup>34</sup> За употребата на Јустисија 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-рассказувачката 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 неког 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).<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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“.<sup>37</sup> 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, Марковата „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“.<sup>38</sup> 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 објективност, 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 непрекинат, 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. Поклонниците 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.

## Artes &amp; Cultura

El Cronista 27

## Conmovedoras imágenes

## La vida cotidiana invadida por la violencia de las guerras

Antes de la lluvia. Guión y dirección: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, 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 muchos las que aportan 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 desencanto conducen a la violencia en sus grados más extremos.

En el primer episodio del film, titulado Palabur, un joven montecristiano llamado Kiril, reclutado en un momento momentáneo en la montaña, protege a una joven albana, 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 amos del convento prondan a su vista. Basta con, los, mirones, mirones.

disto itinerante y regresar a su Macedonia natal, cosa que Antes de la lluvia refleja en el último capítulo.

Al margen de la melodía, el film, impregnado 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 lindicense 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 maestría. Cronista, en cine.



Katrin Cartlidge en la piel de un sacerdote

de vida. El conflicto más profundo de Alex es que sus fotografías son solamente fotografías. No pueden impedir un crimen ni de tener 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.

CINEMATOGRAFÍA

SPETTACOLI

Macedonia 28 ottobre 1996 - 39

## "Prima della pioggia"

È così 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 (ROMANO)

## Macedonia, tragedia incantata

di RENZO

Una guerra, a Venezia, vince il Leone d'Oro. Il film di Milcho Manchevski, "Prima della pioggia", è così 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 (ROMANO)



Racconto magico perfino troppo elegante e "bello" (GIANLUIGI MONTEFALCONE)

Il racconto è magico e perfino troppo elegante e "bello". Il film di Milcho Manchevski, "Prima della pioggia", è così 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 (ROMANO)

La scheda

Regia: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Jay Villiers y otros. Duración: 113 minutos.

Il film di Milcho Manchevski, "Prima della pioggia", è così 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 (ROMANO)

## Bij vlagen oogstrelend portret van Macedonië

Antes de la lluvia. Guión y dirección: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Jay Villiers y otros. Duración: 113 minutos.

Antes de la lluvia. Guión y dirección: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Jay Villiers y otros. Duración: 113 minutos.



Milcho Manchevski en la piel de un sacerdote

Antes de la lluvia. Guión y dirección: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Jay Villiers y otros. Duración: 113 minutos.

Antes de la lluvia. Guión y dirección: Milcho Manchevski. Intérpretes: Katrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Jay Villiers y otros. Duración: 113 minutos.



Milcho Manchevski en la piel de un sacerdote

## Miraklet från Makedonien

## INNAN REGNET FALLER

Regn: Milcho Manchevski. I rollerna: Rade Serbedzija, Katrin Cartlidge, Gregoire Colin, Labina Mitrevska, Silvia Stojanovska, Jay Villiers, Josef Josovski 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 en by på en höjd och konstaterar att det redan börjat regna där. Det kommer nog snart här. När filmen i slutet återvändar till samma ställe ligger symboliken utfläkt som ett öppet här häret reser sig på armarna. Vi är mitt i samtid, mitt i en av 90-talets stormer, en film som berättar om alla de stora frågorna - krig och kärlek - men som inte försöker göra några anspåk på att besvara dem. Tiden väntar inte, cirkeln är inte rund, alltså denna slungas i anslutning på oss. Och de gör or-

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. Лугето 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 индексното 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 имажинативен 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, дополнителна 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/кинематографер, 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)