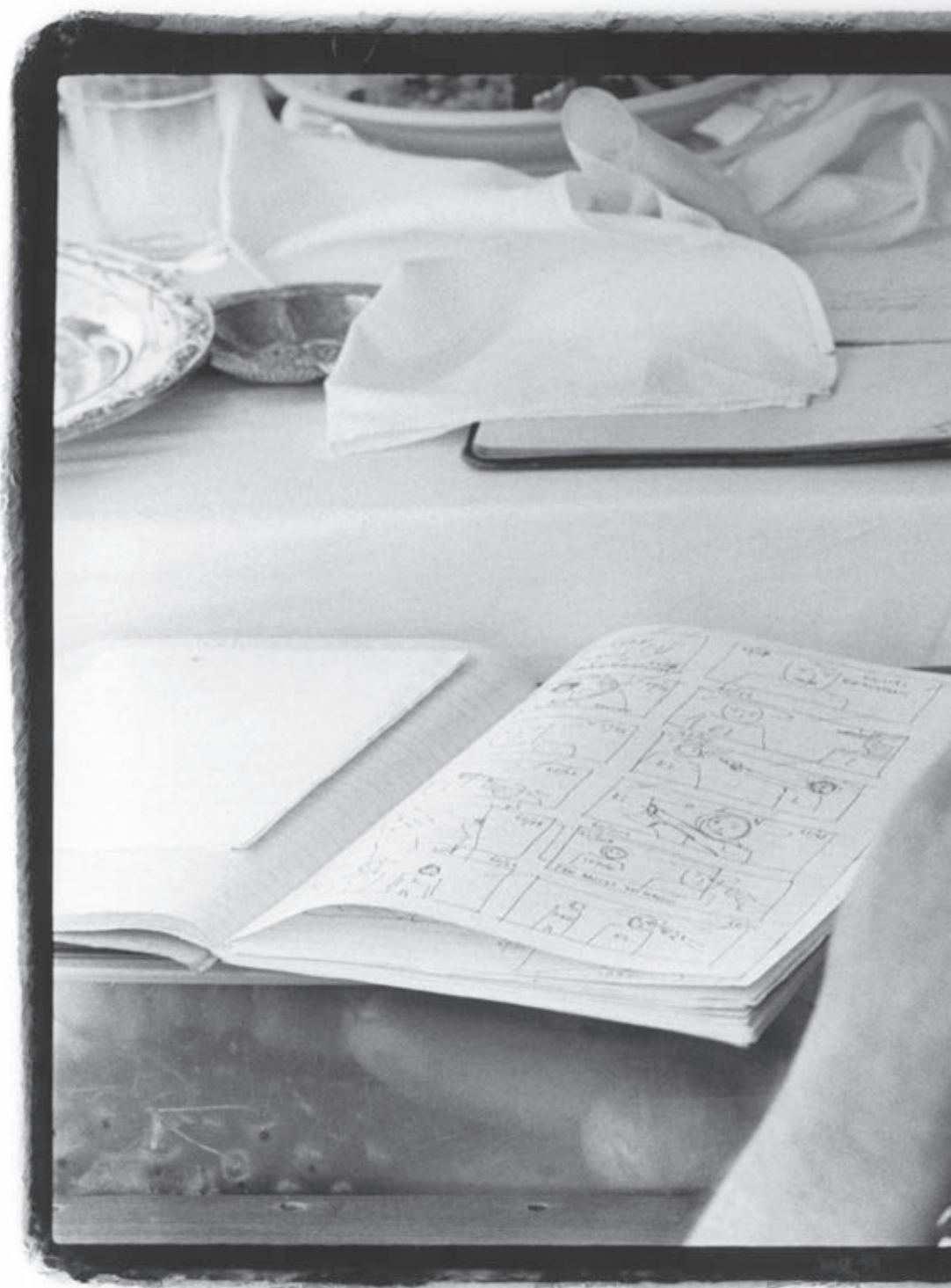


Милчо
Манчевски

ESEI





Зошто сакам да
пишувам и мразам
да режирам:

Исповед на
сценарист-
режисер што се
лечи



Не дека стварно мразам да режирам. Ама сакам да споделам некои мисли и лични искуства, кои, се надевам, може да фрлат малку светло на тоа како јас правам филмови. Ќе биде одлично ако нешто од ова ви користи во вашето истражување за тоа како работат некои сценаристи-режисери.

Ќе се обидам да се фокусирам на онаа трампа меѓу режисерот и сценаристот, со акцент на тензијата и синергијата кога овие две задачи ги изведува еден ист уметник.

1.

Луѓе обично се кикотат кога ќе речам дека станав режисер за да се осигурам лоши режисери да не ми го уништат сценариото. Шега е, ама како и со сите шеги, има некоја вистина во неа.

Како и да е, одлуката да режирам не е чисто самоодбрана или одбрана на сценариото. Во одлуката имаше и напад, имено желба да се посветам на создавање синкретичка уметност - филм.

Филмот користи средства развиени или изведени во други уметнички форми (слики, драма, музика, зборови), како и уникатно синематски начини на изведба (како филмска монтажа). Сепак, се чини очигледно - барем што се однесува на наративниот филм - дека во центарот на секој индивидуален филм е приказната.

Не мислам на заплетот. Мислам на приказната.

Луѓето сакаат приказни. Сакаат да ги слушаат и раскажуваат. Зошто? Зошто човечките суштества сакаат приказни? Зошто ни *шребааи*?

Дали оти слушањето и раскажувањето приказни нè приближува до другите луѓе? Или оти сакаме да слушаме како се однесуваат другите луѓе (дури и ако се измислени)? Дали сакаме да знаеме како се однесуваат боговите, или филмските ѕвезди или соседите или генијалците? Дали, потоа, од тие приказни учиме како да се однесуваме ние самите? Или, дали од приказните дознаваме одговори на битни прашања? Одговори како - дали се исплати љубовта? Или што ќе остане кога ќе нè нема? Или дали е добра идеја да се жртвуваш? Или дали доброто секогаш го победува злото? Или дали најсилниот тип секогаш ја карува девојката? Или дали треба да сум убава и верна ако сакам принц на бел коњ? Дали ни се допаѓа фактот дека во приказните има подобар ред одошто во нашите животи? Се засилува нашата верба во космичка или поетска правда оти повеќето приказни имаат среќен или задоволителен или катартичен крај. Или просто ги сакаме искуствата што ги имаме слушајќи приказни кои се обидуваат да бидат паралела на вистински искуства - само што не мора да ги трпиме вистинските последици оти ова е *само* приказна.

Навистина - дали раскажувањето и слушањето приказни е форма на човечка интеракција која е на ниво на однос? Зошто многумина од нас се навлечени на сапунски опери, или шеги, или историја, или мемоари, или озборувања, или филмови...?

Која и да е причината, љубовта кон приказните важи за разни генерации и култури.

Дали фабрички ни требаат приказни? Нели се игрите со преправање во најраното детство ран начин на раскажување приказни? Имам слушнато како луѓе наоѓаат приказни и во прскањата и капките на Џексон Полок или во меките квадрати и правоаголници на Марк Ротко (лично, јас го сакам Ротко и го почитувам Полок, но ги гледам како чиста ненаративна форма, како музика. Што не ги прави помалку пријатни или длабоки. Напротив).

2.

Како филмски режисер, моја работа е да раскажам приказна.

Не мислам дека режирањето наративен филм е за сликите или за наметнати кадри, дури ни за добри сцени што му остануваат в глава на критичарот. Работата на режисерот е вистински, длабоко да го разбере сценариото - и не мислам само на заплетот или на ликовите - мислам на значењето, на темите, на врските со нашето искуство или дури и со нашата потсвест што одат подалеку од чистата механика на заплетот. Дobar режисер влегува во суштината на приказната, па гледа таа суштина да ја комуницира, засили, оформи или дефинира со сите синематски средства што ги има на располагање: кастинг, изведба, мизансцен, кадрирање, ритам, боја, музика, тон, звук... сите тие се насочени кон иста цел.

Кон добро раскажување на приказната.

Значи, режисерот раскажува приказна, но тој или таа не е оној што ја става на хартија. Режисерот не е изворот. Биг бенгот веќе се случил пред да имаме режисер. Се случил пред месеци или години, на скромната тастатура на сценаристот (се разбира, Биг бенгот може да биде само голем шепот ако нема моќен медиум да го засили тресокот).

3.

Јас сум сценарист-режисер. Им кажувам на моите студенти дека додека пишувам, јас - сценаристот - не му дозволувам на другиот дел од мене кој е режисер да ми се приближи.

Сакам да ја заштитам слободата на сценаристот, сакам да сум слободен да се зафркавам, и затоа мора да го избегнувам Милчо режисерот. Тој постојано се секира. Се секира како да ги донесе нештата пред камера, дали ќе најде актер кој може да одигра таква тешка улога, како да се пренесе претчувството додека одржуваме брз ритам, како да се сними убедлива битка со несоодветен буџет, како екипата да стигне до најубавите локации... Милчо режисерот е многу поодговорен, повоздржан и позагрижен од Милчо сценаристот.

Со други зборови, кога пишувам сценарио, се обидувам да останам на пишувањето. Се обидувам да го правам она што го прават сценаристите, а да избегнувам да мислам на она што го прават режисерите (како на пример кастинг, визуелизација, мизансцен или размислување за музиката).





Како сценарист, се обидувам да балансирам меѓу меракот при креација и барањата на делото што го пишувам. Не зборувам за практични барања. Зборувам за барања кои произлегуваат од одговорноста што уметникот ја има кон своето дело. Не мислам дека уметникот има дијалог со публиката или со филмските критичари или со историчарите - тој или таа има дијалог само со уметничкото дело. Публиката секогаш може да се поткупи, нешто што е добро илустрирано со успехот на блокбастерите правени по формула. И критичарот или историчарот може да се поткупат, што е илустрирано со жанрот авторски филм, или со Санденс жанрот, или со жанрот „филм од егзотична земја на голем фестивал“. Со други зборови, работење во рамки на очекувањата на гледачот е начин да го поткупиш.

(Поврзано со ова, мора да го цитирам мудрецот кој вели дека врската меѓу уметникот и критичарот е слична на врската меѓу магарето и зоологот.)

Кога пишувам, просто пишувам. Го одржувам дијалогот со самото дело и се обидувам да терам мерак. Често почнувам со *чувствено* или со *формален концепт*, па одам на заплетот. Создавањето заплет е лесно, го научив од приказните што сум ги сакал цел живот: стрипови, сериозни книги, историско истражување, добри вицови, народни приказни, други филмови...

Пишувам како да пишувам за друг режисер, некој компетентен кој ќе го разбере и ќе го почитува сценариото поради заплетот, ликовите, темите и длабочината, друг режисер кому не му требаат многу зборови или детали во сценариото, но кој понекогаш би знаел да цени итра скица на предложени слики, или интересен израз во описот на дејство. Некој кој натаму ќе го развие пишаниот збор во комплетен филм.

Се фокусирам на:

. заплетот (кој е костурот врз кој закачувам сè друго);

. луѓето во филмот (познати и како ликови, кои некогаш се верзии на луѓе што ги познавам во вистинскиот живот: извртени, осмислени одново, комбинирани, комплицирани или упростени);

. дијалогот (да го одржам без сало, а со цел да постигнам ликовите да *зборуваат*, а не да звучат како да кажуваат поенти од заплетот или да сугерираат емоции во име на авторот);

. но најмногу од сè, многу уживам во прекрасните *изненадувања* што се случуваат само кога создаваш уметност од нула, кога пишуваш, сликаш или компонираш... Кога измислуваш и откриваш.

Се обидувам да го уживам величественото чувство на слобода што доаѓа со создавањето од почеток.

Овие безобразни изненадувања се причината поради која пишувам.

Иако го третирам сценариото како партија шах, понекогаш немам рационално објаснување, немам добра причина (ниту повод) за тоа како одат нештата кога пишувам. Генералната структура е тука, и јас верно се држам до нејзината логика, но на теренот - каде што е важно - си го следам инстинктот и се мислам за прериски ловец. Иако сосем прибран и трезен, понекогаш

сум како пијан и се осмелувам да свртам погрешно. Се обидувам да ја слушам приказната како што некој слуша џез: „Овој пресврт лежи, оној просто не“. Моите критериуми се остри и прецизни (барем за мене), но никако *рационални*. Често рационалното објаснување не е очигледно од прва. Понекогаш никогаш нема да биде. Со други зборови, ако нешто ми се чини добро, ќе го ставам во сценариото, ама нема нужно да имам добро рационално објаснување зошто. Просто, ќе ми се *чини* точно. Сепак - и ова сакам да го потенцирам - мора да ми се чини соодветно, не може да биде уфрлено случајно, не смее да се води од егзибиционизам или недостиг на дисциплина или - уште полошо - мрза, или - не дај боже - од нарцизам. Имено, одговорот на прашањето *зошто* мора да биде непобитен - само не мора да биде *рационален* непобитен одговор.

Си играм на песокот со тастатурата, ама свесен сум дека сум сега одговорен возрасен.

(За ова прашање на интуиција наспроти рационално при правењето филмови, може да се смета дека искуството со раскажување и слушање приказни би можело да доведе до интернализација на рационалното, така што тоа потоа излегува како интуиција.)

На почетокот од процесот ја имаме основата – сценариото – како леб и сол, скромниот, но цврст костур врз кој ќе ги закачиме месото, нервите и убавото лице на сценариото - заплетот. Неговиот галоп кон емотивно задоволителен крај е воден од здрав разум, но не од потребата да се има рационална јаснотија.

Ова е една од работите за кои не се согласувам со холивудските скрипт-доктори. Не мора да разбереме сè во сценариото за да ни се допадне. Сум гледал многу филмови кои целосно сум ги разбрал, а пак ми било жал што сум потрошил два саати од животот. А сум гледал и филмови што до ден-денес не ги разбирам, а мислата на нив ме исполнува со радост (изгледа ги претпочитам вештерските скрипт-доктори пред холивудските скрипт-доктори).

Тогаш, откако Милчо сценаристот ќе ја заврши последната верзија, му ја предава на Милчо режисерот. Режисерот во мене обично го прифаќа сценариото. Не му требаат многу состаноци, презентации или преработки.

Тогаш Милчо режисерот го отпушта Милчо сценаристот.

4.

Да повторам - не дека стварно мразам да режирам. Конечно, со режијата ја носиш приказната на друго ниво, додаваш фантастични нови димензии. Создаваш и пресоздаваш светови и пејзажи, особено духовни пространства.

Кога јас - како режисер - ќе седнам да ја работам режисерската работа - кастинг, сториборд и мизансцен, потрага по локации, актерски проби - тогаш почнувам да навлегувам во сценариото, да го анализирам, сецирам, и да ги надградувам темите и тонот на сценариото. Тогаш почнувам



да *разбирам* некои од изненадувањата што сценаристот во мене ги ставил во сценариото. Сепак, не се осмелувам да го менувам она што е на хартија, освен детали кои ќе помогнат да се разјаснат и рефокусираат идеите, темите, ликовите и заплетот.

Кога донесувам режисерски одлуки за работи што се *чинаат* неповрзани со приказната - како изборот на актерите, или визуелните насоки (мизансцен, расположение, бои, осветлување, објективи) - често се навраќам на она за што е филмот. Што сакал да каже писателот, како што би рекла мојата учителка?

На пример: да речеме дека ние - сценаристот, режисерот, раководителите на одделите, актерите, луѓето на кои го тестирам филмот така што им ја раскажувам приказната или им давам да го читаат сценариото - некако сме решиле дека филмот што го правиме е за тоа како оптимизмот и топлината и волјата за живот и љубов ги победуваат пречките, менталните проблеми и себичното општество; во кастинг сесиите ќе ја претпочитам актерката која нуди ваква енергија, а ќе ги охрабрам актерките кои на ликот му приоѓаат од помрачна гледна точка да му дадат срце од неугасива верба дека ќе биде добро *и покрај* сè. Ќе донесувам одлуки водени од откритието за што навистина е филмот/сценариото. Се разбира, не се сите одлуки диктирани од големата слика, но важните треба да бидат. Големата слика треба да биде скриена во детаљот. Господ е во детаљот. На режисерот е да реши кој детаљ во своето јадро го крие Господ, а кој детаљ е само детаљ.

Многу рано, ги анализирам и дискутирам намерите на сценариото со продукцискиот дизајнер. Изнаоѓаме визуелно проширување на сценариото, додека во исто време го создавам сторибордот и го дискутирам пристапот со директорот на фотографија.

Без оглед колку е добро напишано едно сценарио, ликовите се некомплетни сè додека актерите и режисерот не им се пуштат, ги интернализираат и потоа да ги исплукаат. Верувам дека добар актер ќе знае повеќе за својот лик од сценаристот или режисерот.

Продолжувам со овој процес на вивисекција на сценариото и склопување на контурите на филмот низ претпродукција. Ако има промени во сценариото кога било во текот на претпродукцијата, ги ставаме на хартија и ги делиме на сите. На пример, на пробите со актерите секогаш е присутна скриптерка, и таа ќе ги внесе измените во сценариото.

И напред кон целта филмот да се сними што е можно поверно на сценариото.

5.

Сè што реков можеби звучи како да имам добро дефиниран начин на пишување, а потоа и на преведување на пишаниот збор во филм. Тоа е само делумно точно. Имам разновидни искуства. Фала богу.

На пример:

Си играл со синопсисот од пет странички за „Пред дождот“ околу година и пол пред да се почувствувам спремен да го напишам сценариото. После, еднаш кога седнав, ми требаа околу две недели да ја напишам првата верзија. Она што го гледате во завршениот филм во основа е





она што беше во таа прва верзија. Во меѓувреме, за време на развојот и подготовките, Канал 4 побара бројни измени кои главно беа како од учебник за скрипт-докторирање. Се борев со нив, ама нешто прифатив. Кога Канал 4 се повлече од филмот по две недели снимање, оти мислеше дека никогаш нема да го завршиме филмот, веднаш ги исфрлив промените што претходно ги бараа. Еднаш кога почнавме со снимање, се држев за сценариото како за евангелие, дури и дадов оставка на 12 часа кога разбрав дека продуцентите - без да ми кажат - исфрлиле неколку помали сцени од распоредот за снимање за да се заштеди време. (Ги вратија сцените што фалеа).

За „Прашина“, напротив, напишав многу верзии, а сценариото стварно се склопи дури откако во еден момент го напишав од нула за време на долгиот процес на финансирање и развој. Во тој момент, го поедноставив и го скратив за над 20 страници. Направивме обемно историско истражување оти половина филм се случува во Отоманската Империја и на американскиот Див Запад. Нашата библиографска листа содржеше над 160 единици. Сите овие детали и амбицијата на филмот го водеа режисерот во мене кон многу детали во завршениот филм. Ова му додаде структура на ткивото на филмот, но беше во контраст со тенката става на текстот.

Исто така, бев ангажиран и да режирам филм на „Твентиет сенчери фокс“, „Прегладнет“. Го напиша млад холивудски сценарист и имаше потенцијал да биде мрачен вампирски филм за канибализам во снежните планини на Дивиот Запад. Јас го гледав како мрачна приказна во стилот на „Розмариното бебе“ или „Балот на вампирите“. Студиото го гледаше како „Вресок 5“. Пред самиот почеток на снимањето, шефицата на студиото долета во Лондон од Лос Анџелес, со неа дојдоа и сценаристот и креативниот службеник. Продуцентот и мене нè викнаа од Прага каде што го подготвувавме филмот. Во текот на една 20-часовна сесија во еден убав лондонски хотел го поминавме сценариото реплика по реплика, и шефицата на студиото измени многу работи пред да почнеме да снимаме. Она што најмногу ми фалеше по таа операција беше една сцена на надреална и со адреналин набиена човекојадна трка во снег, што му заштеди на студиото нешто пари, ама остави зината дупка сред приказна. Очекувано, победи „Вресок 5“, а „Розмариното бебе“ и „Балот на вампирите“ изгубија, и јас наскоро бев вон проектот.

Во „Тројца да се убијат“ имав обратна задача - јас пишував сценарио за друг режисер. Го адаптирав ноар-романот на францускиот писател Жан-Патрик Маншет за еден млад италијански режисер. Книгата претходно била адаптирана во филм со Ален Делон, ама јас го немав видено и инсистирав да не го гледам. Книгата беше кратка и јасна, во центар, и саде глаголи. Беше лесно да ја претвориш во сценарио. Многу потешко беше да се спознае што сака режисерот дебитант, што би го возбудило и ќе му ги истакне предностите.

6.

Дозволете сега подетално да се фокусирам на три други примери од моето сценаристичко-кртичка-режисерско искуство, кои подобро ќе го илустрираат мојот работен процес.

Во мојот филм „Пред дождот“, има една секвенца од три сцени со Александар, протагонистот, и неговото пошироко семејство и пријатели: (1) гозба, (2) свадба и (3) спална.

Александар само што се вратил од Лондон во неговото зафрлено село во македонските планини, и семејството му прави гозба. Братучедите и тетка му се собрале на маса, јадење и

пиење, шеги и муабети. Сцена на топлина со нишка на закана што лебди во воздухот. Главното чувство е чувство на семејна удобност. Во сценариото, оваа прва сцена од секвенцата – гозбата - замира, и завршува со млака шега. Потоа, веселото семејство ќе чуе приближување на тешки тапани и музика - свадбари.

Следно - во втората сцена - ја гледаме истата група како ја набљудува селската свадба од едно ритче. Величествениот широк план на селото и реката луѓе што каскадно се спушта низ стрмните улочки личи на стара слика. Невестата во тешка народна носија јава на коњ, гостите играат и веат знаме, а тапанарот и свирачите свират синкопирана народна музика. Прикажувањето на древниот ритуал помага да се воспостават контекст и контраст. Следуваат неколку реплики пијан дијалог од групата што гледа, еден од ликовите паѓа од столчето. Крај на сцената.

Тогаш нагол рез нè носи во спалната на Александар. Мамурен е, а на гости му доаѓа стара љубов. Сцена три.

Тоа е она што го напиша сценаристот во мене.

Ама, режисерот во мене не беше баш задоволен. Не сакав да бидам груб со сценаристот, ама некако не ми функционираше. Да, беше пренесена потребната информација, беа поставени односите во семејството и во заедницата. Ликовите беа скицирани за натамошен развој. Беше поставен тонот на овој нов дел од филмот.

Сепак, внатрешната динамика на сцената беше климава. Веќе бевме скоро две третини во филмот и комотни уводи би биле контрапродуктивни. Моравме дејството да го туркаме напред додека во исто време воведувавме нови ликови (на две третини од филмот) и поставувавме нови односи и дејство. Покрај тоа, само што завршивме со монтажната секвенца што нè донесе од Лондон во зафрленото село, и сега моравме да побрзаме.

Од трите сцени што ја сочинуваат оваа семејна секвенца, сметав дека проблемот е во првите две. Тие нè успоруваа, а тоа не можевме да си го дозволиме. Од друга страна, ни требаа информацијата и тонот што ги дава сцената со гозбата, како и поширокиот контекст што го дава сцената со свадбата. Во свадбарскава имавме и дополнителен бонус на сериозно продукциско богатство – прекрасно платно, широки планови, десетици и десетици статистички, егзотични костими, фасцинантна музика...

Направив две работи во обид да го решам проблемот. Едната од нив ја правам ретко, ама другата ја применувам понекогаш, иако не баш толку често.

Направив промена во сценариото на лице место, додека снимавме. Ова е она што многу ретко го правам. Не дека сценариото е свето, ама додека да почнам со снимање, веќе сум минал низ неколку верзии, обемна анализа при сторибордингот и барањето локации, и неколку недели проби. Сите промени што ми се чинеле неопходни веќе би биле внесени.

Промената на сценариото при снимање се однесуваше на крајот на сцената со гозбата. Имав чувство дека така како што е напишана завршува млако. Побарав малку време за размислување, нешто што режисерот не требаше да го прави на овој филм, со оглед на тоа колку беше набиен распоредот. Решив да додадам една мала кода. Семејството веќе некое време јаде и пие, кога - според оваа промена - еден дедо со бела брада вели во импровизирана реплика: „Ацо, ај сликај нè“. Па, Александар - кој е фоторепортер со Пулицерова награда - ја става камерата на

автоматско и трча да му се придружи на семејството за групен портрет. Додека насмеани гледаат во камерата, една мува ќе му застане на челото. Тој ја плеска во истиот момент кога ќе кликне блендата и останува овековечен со рака на чело и глупа насмевка на лицето. Сите се смеат и имаме еден од иконичните моменти во „Пред дождот“¹, фотографија која на крајот беше илустрација на многу текстови за филмот, и барем на еден за Балканот воопшто.

Сцената заврши со она за коешто беше - семејството, но заврши и со сосема неочекувана, хуморна нота. Оваа кода ја направи сцената похумана, а овозможи и микро-крешендо што ја постави масата за нагол премин на следната сцена.

Втората работа што ја направив во обид сцената да ја направам подобра е нешто што *џонекоџаш* го правам - сменив работи во монтажа. Ова не е она озлогласеното „Ќе го поправиме во монтажа“. Повеќе е пишување нова верзија.

Честопати им велам на моите студенти: Режисерот што не ја користи можноста за рефокусирање, рекалибрирање или целосно преработување на приказната при монтажата, се откажува од моќна раскажувачка алатка.

Она што го имате на филм или на вашиот хард диск кога ќе почнете со процесот на монтажа *секоџаш* се разликува од она што сте го имале на хартија. Таква е природата на медиумот. Должност ви е како режисер да процените што сте снимиле, да ги видите новите силни и слаби страни на снимениот материјал, и да го најдете најдобриот начин да ги потенцирате првите, и да ги скриете вторите.

Сакале или не, собата за монтажа е местото каде што ја пишувате конечната верзија на филмот.

И така ја убив свадбарската сцена. Не му доодаваше доволно на филмот за да се оправда трошење скапоцено време толку доцна во играта. Растењето беше многу бавно. А продукциската вредност и ритуалот? Го исфрлив најголемиот дел, но не сè. Преместив неколку кадри - прекрасниот широк план на селото со многу статисти, и неколку средни планови на тапанарот и свирачите осветлени одзади - на сосема друго место во филмот. Ги преместивме на местото откако Александар решил да преземе акција и е на пат кон трлото. Го слуша далечниот звук на тапаните. Искористив случаен поглед на глумецот на страна, ставив музика неколку секунди пред да го сврти погледот и потоа ги пуштив тие неколку кадри со свадбата, како тие да се тоа што тој го гледа од ридот: на свадбата долу во селото.

Ова му даде поинакво значење на мигот. Веселата свадба не само што го воспостави социјалниот контекст, туку сега беше и спротивставена со напнатата акција што се одвива во финалето на филмот.

Назад кон оригиналната секвенца: еве што имавме во филмот откако го изменив сценариото на снимање и во монтажа: топол семеен собир проткаен со навестување на опасност што завршува навидум глупаво позитивно (момент што ќе стане култен кога филмот ќе почне да се прикажува), а потоа нагол рез на сцената во спалната, која продолжува онака како што е напишана.

¹ Рифував на овој момент во мојот следен филм „Прашина“. Османлискиот мајор се слика. Тој и неговите војници позираат со отсечената глава на локалниот востаник, кога мува ќе му попречи на мајорот. Ја плеска во истиот момент кога е снимана фотографијата. Неговото ненадејно движење е причина главата што ја држи во другата рака да излезе од кадарот на фотографијата. Историјата го регистрира обичното, а го промашува историското.



Комбинацијата од мала, но важна измена во сценариото за време на снимањето и друга интервенција при монтажата помогна да се дотера овој дел од „Пред дождот“. Таа ја воспостави и ја потера динамиката на заплетот и на односите, истовремено забрзувајќи го филмот.

7.

Дозволете ми уште еден пример од истиот филм за тоа како сценаристот и режисерот во мене соработуваа:

На едно друго место во „Пред дождот“, еден пар е во бегство. Тој е млад размонашен македонски монах, а таа е албанска тинејџерка во опасност. Банда Албанци - нејзиното семејство - ги опколува. Сакаат да ја спасат од противничкиот клан. Сепак, кога вооружената група го фаќа парот, дедо ѝ јавно ја казнува и ја понижува, и ја тепа брутално, иако неволно. Тогаш брат ѝ експлодира во напад на љубомора и ја убива.

Сега, во сите верзии на синаписот, братот ги убива и девојката и монахот. Ова беше соодветен трагичен крај за современите Ромео и Јулија од граѓанска војна. И двајцата се мртви.

Но, Кирил, монахот, одби да умре. Не ми идеше идејата да го убијам. Не знам зошто. Можев да понудам повеќе рационални објаснувања зошто да не го убијам, како на пример дека во „Пред дождот“ различни етнички групи секогаш ги убиваат своите, со што би се истакнала поентата дека сите војни, особено граѓанските, се всушност братоубивствени. Братот и монахот не се во роднинска врска.

Меѓутоа, вистинската причина беше дека Кирил, ликот, едноставно одбиваше да умре. Пробав да го убијам на хартија, ама он не попушташе. И јас му ја исполнив желбата.

Фактот дека Кирил не умре на планина ми даде можност да го вратам подоцна, во Лондон. Тоа ми дозволи и да го седнам на скапаниот куфер до нејзиното тело, како гледа во нем шок додека животот се цеди од неа. Ова овозможи и последен разговор меѓу љубовниците. Тој вели: „Простевај“, а таа - алудирајќи на тоа дека ни тој ни таа не го зборуваат јазикот на другиот и на неговиот прекршен завет на молк - го става прстот на уста: „Псст“.

Тонот на немата проштална сцена беше развиен *оштак* како го завршив сценариото. Режисерот направи контраст од широки планови на сам човек во простран, спектакуларен пејзаж со крупни планови на девојката на умирање и зачудениот поранешен монах.² Овие крупни планови се покажаа како важна алатка во овој дел од приказната.

2 Бидејќи немавме време на главното снимање, овие крупни планови на Кирил и Замира со неутрална позадина или со небо ги снимивме подоцна во неколку други прилики - неколку недели откако ја снимивме таа сцена на друга локација во Македонија; и за време на постпродукцијата во Лондон, шест месеци откако снимивме најголем дел од сцената.

Што се однесува до широките планови - вложивме многу време и енергија да ги најдеме најсоодветните локации. Безмилосно комбиниравме различни места да создадеме филмски простор што не постои.

Ја снимив и бандата како немо си заминува во поворка по смртта на Замира и поминува покрај скршениот Кирил седнат на кафениот куфер. Но, при монтажата решив да го елиминирам тој дел од сцената бидејќи не се вклопуваше со тивкиот и интимен начин на кој сцената растеше до крешендо. Музиката навестува минлив момент и сцената завршува со кавал што ја придружува сликата на само момче под осамено дрво. Жив е, ама сам. На крилјата на соло кавалот, патуваме од македонските планини до клаустрофобична туш кабина во Лондон, каде што една жена прснува во солзи додека се тушира. Почнува вториот дел.

Се секавам дека го гледав овој момент со публика во Кинотеката на Болоња. Некако успеав да го видам филмот како гледач, а не како автор, и овој скок ме возбуди, ова емотивно крешендо безобразно прекинато.

Ова стана еден од најважните (и, ако смеам да кажам, најтрогателни) моменти во филмот, пресвртница кога дрскиот скок од едно место до далечно, навидум неповрзано место се случува веднаш по емотивна кулминација. Се чини скоро како скок во време. Полетувањево и слетувањево заедно создаваат нов квалитет, и на режисерот му нудат можност за воздржана (или за драматична) виртуозност.

Иако сценариото го бараше овој резок, радикален скок во приказната (оставајќи сè што сме развиле до тогаш - приказната, ликовите, ситуацијата и атмосферата во Македонија), тонот на оваа транзиција го разви режисерот, а не сценаристот: темпото, музиката, контрастните бои, контрастната ширина на плановите, тајмингот на промената...

Со други зборови: иако можноста за овој момент на режисерски огномет произлезе од она што беше на хартија и од слободата на сценаристот да биде безобразен, таа беше убаво засилена со дисциплираната режисерска работа.

8.

Последниот пример од моето искуство како сценарист-режисер е веројатно и најсложен, но и филмот беше таков.

На самиот почеток од процесот на создавање на „Мајки“, имав вистинска приказна. Серија силувања и убиства на пензионирани чистачки во мало македонско гратче резултира до апсење на новинарот што известуваше токму за тие злосторства. Потоа го наоѓаат мртов во затворската ќелија, со главата во кофа вода. Властите прогласуваат самоубиство со давење. Ме интересираше оваа необична приказна, но многу ме интересираше и позадината - животот во мал град што гуши.

Знаев дека оваа приказна ќе биде само дел од долгометражен филм. Не го гледав документарецот како целовечерен филм, туку го гледав само како еден сегмент во филм составен од три дела. Овие три дела ќе се судираат и надополнуваат меѓу себе за да создадат поголема целина. Не ме интересираше да раскажам приказна за злосторство и казна, туку ме интересираше приказната за раскажување приказни.



Додека ги развивав другите два дела, сфатив дека мора да почнам да го снимам документарецот додека железото е жешко. Не сакав да ризикувам вистинските луѓе вмешани во приказната да се оддалечат од неа. А имаше и практични прашања - што ако приказната во нивните глави почне да се менува, како што секогаш се случува, или што ако некој од нив веќе не е достапен?

Па така почнав да го снимам документарецот, додека уште работев на големото сценарио.

Отидов во гратчето, ги снимив уводните и атмосферските кадри, најдов локален соработник и почнав да ја составувам сложувалката. Ги интервјуирав семејствата на жртвите, семејството на новинарот, потоа инспекторите што го решија случајот, судијата, патолозите, итн.

Информациите што ги снимав на филм (или поточно - на хард драјв) потоа пак го одредуваа тонот на големата слика. Се откажав од првичната идеја да направам три верзии на истите настани - играна, лажен документарец и вистински документарец - и наместо тоа се фокусирав на создавање три сосема различни приказни што се поврзуваат само на друго ниво.

„Мајки“ беше планиран како еден вид експеримент - два дела од филмот се играни, а третиот е документарец, па почнав да ги барам двете играни приказни. Во однос на наративот, овие две приказни требаше да немаат ништо заедничко со документарецот, освен тематски одеци и појачувања. Меѓутоа, требаше да бидат поврзани по тонот и по големата слика: природата на вистината. И како ја раскажуваме.

Ова е прилично необична комбинација - играно и документарно. Овие две работи ги перципираме на сосема различен начин; нашите очекувања и начинот на кој ги доживуваме се различни. И во тоа се состои експериментот - *што ќе се случи ако двете ги претвораат како едноставни средства или алатки за раскажување приказна*, како што уметник како Раушенберг меша фотографии, па дури и кебе во старомодна слика?

За првиот и вториот дел од филмот - играните делови - одбрав приказни од вистинскиот живот што ми ги раскажале пријатели. Настанот што е во основата на првиот дел се случил пред едно 18 години; оној од вториот дел пред повеќе од 30 години. Едниот му се случил на мало девојче во голем град, а другиот на стари луѓе во напуштено село. Тие навидум немаат ништо заедничко со документарецот за сериски убиец на пензионирани чистачки и самоубиство во кофа вода.

А сепак, совршено си се вклопуваа. Контрастот и резонансата беа токму како што треба. Ги имав трите страни од триаголестият филм.

Така, додека го снимав документарецот, тргнав да го пишувам играното. Кога осетив дека сум снимил доволно од документарецот, почнав да се спремам за снимањето на играните делови. Откако ги снимив нив, и откако го измонтиравме документарецот, се вративме во вистинското гратче и ги снимивме алките во синцирот што недостигаа во документарниот дел.

Процесот на правењето на документарецот немаше влијание врз дневното пишување на играното сценарио, ама снимањето на документарецот ги отвори портите за подобро размислување за остатокот од Големата слика. Пишувањето и режирањето не се случуваа баш во исто време, ама се доближив најмногу што смеев до испреплетување на двете во еден ист временски интервал.

Така, во „Мајки“ пишував, па снимав, па монтирав, па пак пишував, па уште малку снимав, па повторно снимав, и на крај ја монтирав целината. Ова е многу поинаку од начинот на кој секогаш работам. Сценаристот и режисерот во мене ја испреплетоа нивната работа на овој проект. Сценаристот му дозволи на режисерот да снима пред да биде завршено целото сценарио, а режисерот почна да снима пред да биде завршено целото сценарио. Ова беше ново и беше поинакво.

И, на значаен начин, беше и ослободувачко. Овозможи свежина што е ретко можна кога се прави филм. Овозможи одредено ниво на спонтаност која е ограничена од секогаш гломазниот процес на снимање. Оваа свежина и слобода не само што означил нов пристап за мене, туку и нов квалитет, оти можев да му дозволам на инстинктот да има поголем удел во финалниот производ. Не пишував дијалози за време на снимање, ниту им дозволував на глумците да импровизираат, ама ја обликував структурата на целото сценарио *откако* почнав со снимање. Ова беше експеримент со прилично поинаква филмска форма, а сепак бев многу задоволен со искуството и со резултатот.

Не знам дали било кога ќе го повторам ова искуство, ама тоа секако отвори нови можности. Покажа дека е можно интуицијата да игра поголема улога во создавањето на ова крупно киборг-животно наречено филм.

Мислам дека би бил поотворен за други експерименти каде што силната интуиција или добро осмислената рамка би дозволиле поинаков распоред на снимање или поинаков начин на трампа меѓу пишувањето и режирањето како сегменти на процесот. Ако ова значи поголем мерак (а сепак ефективно да се управува со целокупниот процес на снимање филм), и особено ако резултира со добар филм, тогаш прифаќам.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)







Вистина и прикаска

Уметност и верба

Пред три години прочитав интересна статија во „Њујорк тајмс“. Статијата беше за Владо Танески, македонски новинар. Тој бил дописник на два македонски весника од гратчето Кичево. Танески известувал за случајот со неколкуте жени што исчезнале во Кичево. Биле повозрасни, некои од нив работеле како чистачки, и сите живееле во исто маало. Една со друга речиси можеле да се видат од прозор. Танески напишал дека пензионерките исчезнале во период од три години. Подоцна телата им биле пронајдени во пластични кеси фрлени на диви депонии, силувани и задавени.

Само што го завршил последниот извештај за непознатиот сериски убиец, Танески бил уапсен и обвинет за силување и убиство. Неговата ДНК била најдена во телата на жртвите, влакна од жена му биле најдени на облеката во која биле завиткани жртвите, и доказите почнале да се трупаат.

Танески бил комшија. Живеел во истото маало со жртвите; една од нив живеела само три куќи подолу. Сите жртви го знаеле како добар комшија. Децата им оделе во исти школи. Пазареле во исти продавници. Кога ќе се сретнеле на улица си правеле муабет. Понекогаш си помагале. Може и замолил некоја од нив да му помогне да зачисти дома – жена му живеела во Скопје, па бил сам. Бил почитуван како совесен човек, новинар, виден граѓанин.

Ја прочитав статијата и си го замислив Кичево. Мало место кај што секој секого знае и повеќето живеат тивко и скромно. Многу претпријатија, повеќето од нив фабрики, се затворија последниве дваесет години. Многу луѓе се без работа. Селани Македонци и Албанци слегуваат в град во пазарни денови да продаваат овошје, зеленчук и друго што имаат. Деца играат кошарка покрај крнтија оставена да скапе во школскиот двор. Згодни жени се собираат во градските кафеа.

Просто да не веруваш дека таму можеле да се случат овие грозни злосторства. Навикнати сме на сериски убијци во Америка, не во некое мирно местенце во Македонија. И тоа не кој било сериски убиец, туку силувач настрвен на пензионирани чистачки. Ова не личи на земјата што јас ја знам.

За работите да бидат уште почудни, Танески не само што пишувал написи за серискиот убиец (вклучувајќи и еден под наслов „Истрагата тапка во место“, во кој ја обвинува полицијата за небрежност), туку и ги посетувал семејствата на жртвите откако жените исчезнале, а пред да бидат пронајдени телата. Од семејствата барал изјави, информации и слики од исчезнатите жени за да си ги комплетира написите. Семејствата му излегле пресрет.

Приказната за Владо Танески го обиколи светот: новинар од црна хроника наводно ноќе убивал, а дење пишувал за убиствата. По три дена весниците јавија за уште побизарен пресврт. Владо Танески бил пронајден мртов во затворска ќелија, главата во кофа вода.

„Е, ова не е можно“, рекоа многумина.

И звучи невозможно. Дури и по две години официјалната истрага не откри што се случило таа ноќ. Вештакот од судска медицина навел дека смртта настапила поради давање во вода. Немало никакви знаци на насилство врз телото на Танески, ниту траги од какви било психоактивни супстанции во неговата крв.

За дневниот печат од Кореја па сè до Аргентина и САД приказнава беше празник: новинар од црна хроника, осомничен за серијата силувања и убиства на пензионирани чистачки за кои известувал, е пронајден мртов во кофа вода во неговата затворска ќелија.

„Е, ова не е можно“, би кажале многумина за овие настани. „Сигурно е лага“, би рекле други.

Приказнава ја прочитав во две статии во „Њујорк тајмс“, летото 2008. Јас сум раскажувач и режисер и често ги набљудувам нештата околу мене или читам книги и приказни, и си мислам како би изгледале приказани на филм. Оваа приказна се издвојуваше. Беше една од оние приказни неверојатни, ама вистинити.





„Ама, стварно се има случено“, ми рече еднаш еден мој студент кога му посочив дека неговата идеја за филм драматуршки не држи вода. Неговата реакција е типична за она раширено верување дека ако филмот се темели на настани што навистина се случиле, тогаш самиот филм би требало да биде веродостоен и верен.

Арно ама, сите имаме гледано лоши и неверливи филмови засновани на вистинити настани. А сите сме виделе и супер филмови кои целосно биле плод на нечија фантазија. Филмови кои се толку уверливи што излегуваме од киното плачејќи. Сепак, баш како и мојот некогашен студент, повеќето од нас ги доживуваат филмовите и приказните поинаку ако мислат дека се вистинити. Не гледаме исто документарец и игран филм. Не читаме исто статија и расказ. Понекогаш дури и игран филм доживуваме поинаку ако мислиме дека е работен според нешто што навистина се случило. Поинаку ги прифаќаме делата што се темелат на вистината или се сведоштва за вистината.

Зошто?

Што е тоа во нашиот однос кон стварноста, или кон она што ние го доживуваме како стварност, што нè тера да вреднуваме некое создание (уметничко дело) различно, во зависност од нашите сознанија или убедувања дека тоа дело се темели на настани што навистина се случиле?

Имајте на ум, не станува збор за гледање на стварноста. Не ги следиме настаните додека се случуваат. Не гледаме *како се случува вистината*. Она што го гледаме во филм снимен според вистинитата приказна е крајно вештачка конструкција. Гледаме актери како кажуваат реплики напишани од сценарист; ликови, пејсажи и предмети снимени на начин одреден од режисерот, директорот на фотографија и од сценографот. Режисерот и монтажерот одлучуваат што ќе биде изоставено од филмот.

Она што го гледаме е уметност, или понекогаш само филм, парче лесна забава, со своја сопствена внатрешна логика, ритам, развој и сензибилитет. Сево ова го создаваат творците на филмот, најчесто со намера и според бројните конвенции воспоставени меѓу оној што го прави и оној што го гледа филмот, во согласност со концептот или замислата што творците на филмот ја имаат на ум цело време.

Истото се однесува и на документарците. Кога гледаме документарец, ние не гледаме како стварноста се случува пред нас. Она што го гледаме е филм. Документарен филм. Со свои сопствени правила и начела, и со сопствен заклучок за тоа што всушност се случило („што се случило“, дури и во историски извештаи, е често отворено за толкување). Понекогаш заклучокот зависи од контекстот што филмот го воспоставува или од гледиштето што го застапува. Ќе зависи од заклучокот до кој творците дошле додека го снимале филмот, или често пати, уште и пред да се нафатат со работа на (документарниот) филм.

Без оглед на тоа колку творците сакаат да им бидат верни на настаните за кои зборуваат во филмот (а на кои повеќето од нив не биле директни сведоци), таквиот филм е реконструкција. Или конструкција.

Исто така, *сензибилизираност* на документарецот речиси целосно ќе зависи од филмските творци. Атмосферата е она што лежи меѓу редови, што се крие зад приказната; а баш атмосферата е она што ќе нè наведе да ја купиме приказната или да ја отпишеме; атмосферата е она што нè наведува да ни се допадне некој филм или не.

Филмот ќе си ја каже приказната од особено стојалиште, кое е понекогаш „објективно“. А сепак, стварноста не е никогаш „објективна“; таа е едноставно стварност. Понатаму, тонот на филмот ќе биде утврден од филмските творци: тие ќе одлучат како ќе се одвива приказната (редоследот може да биде хронолошки, или може да следи одреден лик, или можеби ги чува изненадувањата за погодни моменти во филмот, создавајќи така пресвртници), начинот на кој приказната ќе биде презентирана (на кои моменти се задржува филмот, за кого треба да навиваме?), учеството на спикер (ако има спикер, дали е тоа „гласот на Господ“, дали е навреден, или е ироничен, или смешен?), музиката (ако воопшто има музика), итн. Се разбира дека филмските творци ќе ги одредат

редоследот и должината на секој поединечен кадар, читањето светло, звуците во позадина. Сите овие елементи ќе го оформуваат филмот на оној начин на кој тоа го посакуваат филмските творци. Сево ова (и уште многу други работи) треба да го претвори филмот во израз или одраз на филмските творци. Исто така, ќе придонесе обичниот гледач повеќе да ужива во филмот. И уште поважно, ќе влијае на тоа што и како гледачот мисли дека се приказната и „пораката“ на филмот.

Ама, ова ќе го оддалечи филмот уште еден чекор од стварноста а понекогаш дури и од вистината. Честопати чувството што го имаме откако сме изгледале некој филм, дури и да е тој документарец, е многу различно од чувството што би го имале кога би ја набљудувале стварноста наместо да гледаме филм за стварноста. Со други зборови, филмот, кој било филм, ќе биде поинаков од *stvarnosta na vistinata* за која зборува.

Па зошто тогаш да инсистирме на „веродостојноста“ или „вистинитоста“ на филмот? Никој никогаш не кажал, освен на совет од адвокат, „Овој филм е целосно измислен. Ништо во него не е вистина.“ Напротив, филмските творци често ја истакнуваат поврзаноста на својот филм со вистинити настани и личности (понекогаш дури и на самиот почеток на филмот).

Дали еден филм е повистинит ако е заснован на вистинита приказна? Или пак инсистираме на „веродостојност“, „вистинитост“ или „заснованост на вистинска приказна“ за да му дадеме поголем кредибилитет на филмот? Во стилот на: „Ова не е само нешто што мене ми паднало на памет. Стварно се случило, јас известувам за тоа, и тоа – ракувањето со вистината – ме прави сериозен член на општеството.“ Дали затоа многу сериозни луѓе претпочитаат документарци?

Како што рече мојот некогашен ученик: „Ама, ова стварно се има случено!“

Дали го користиме ова затоа што етикетата „засновано на вистинска приказна“ му помага на гледачот да ја тргне настрана недовербата? Кога стапнува во кино, гледачот треба да влезе во светот на филмскиот творец. Притоа, тоа може да биде свет кој му се допаѓа или не му се допаѓа, свет во кој верува или не (свет создаден од исконструирани врски и извештачени чувства, наместо свет од издржана замисла и компактна драма).

Филмскиот творец треба да ја стекне довербата на гледачот. Така, баш тука филмскиот автор може да побара малку помош и да каже: „Ова што го кажувам држи вода, бидејќи навистина се случило. Верувај ми!“

Секој уметник знае, или барем чувствува во коските, дека е многу важно да ја придобие довербата на гледачот ако очекува овој да го прифати делото. Не е лесно да се создаде *ramnina na realnost* во измислена приказка, па затоа користење на бастионот наречен вистинита приказна може да помогне да се стекне довербата на гледачот.

Се разбира, секое уметничко дело треба да ја *zasluzhi* довербата на гледачот.

Гледачот му приоѓа на делото со извесен степен на доверба, но уметникот мора да ја оправда и, по можност, да ја зацврсти таа доверба. Гледачот верува дека ќе му се исполнат очекувањата од филмот, дека ќе доживее ново емоционално и интелектуално искуство, па дури и дека ќе поднаучи нешто ново. Тој очекува да го земеш за рака и да владееш со неговиот внатрешен свет тие два саати. Гледачот верува во твојата способност, ама има и очекувања – очекува дека ќе се случи нешто што ќе му ги разбранува чувствата, и што ќе го провоцира и покрене и неговиот разум.

Е, интересна работа околу оваа доверба, или верба, е дека е двонасочна.

Или подобро кажано, ова е нешто што се случува двапати: еднаш кога уметникот го создава делото, и еднаш кога гледачот го прима делото.

Значи, довербата е неопходна за едно уметничко дело да се:

- 1) создаде, и
- 2) прими.

Станува збор за висок степен на доверба.

Во ова учествуваат луѓе кои никогаш порано не се сретнале, ама кои сметаат дека можат чесно да општат на длабок начин.

За уметникот ова општење значи дека тој го ризикува својот внатрешен свет со тоа што искрено си кажува што му е на срце. Во прашање се најинтимните аспекти од личноста на уметникот затоа што уметноста извира од најдлабоките места во личноста. Оваа верба од страна на уметникот не мора по себе да го вклучува и гледачот на другиот крај.

Вистинскиот дијалог на уметникот е веројатно подлабок кога комуницира со уметничкото дело што го создава одошто со потенцијалниот вдишувач на уметноста потаму. И ова не ја прави потребата од длабока верба послаба. Напротив – веројатно е полесно да се лаже публиката одошто да се лаже самото уметничко дело.

Треба да верувам дека филмот што го создавам вреди, за да можам да се вложам себеси емоционално, а често и физички. Згора на тоа, треба да инвестирам две (а еднаш, во мојот случај и седум) години од животот.

За да ја донесеш оваа одлука („Вреди или не?“) си поставуваш рационални прашања (дали е финансиран филмот, се нафатиле ли „имиња“ да учествуваат во него, кој го дистрибуира, дали се снима според успешна книга, популарен ли е тој жанр, итн?). За мене е, сепак, поважно дали ми се обраќа мене филмот што би го работел. Ме возбудува ли месеци, па дури и години откако ми падна на ум идејата за тој филм? Ова не е работа што можеш да ја збуваш во рационално објаснување – најпрост начин да ја опишеш е да ја споредиш со заљубување. И кај правењето уметност и кај заљубувањето имаме преведување на импулси и чувства во дела што постојат во материјалниот свет.

Што е најважно, мора да верувам во тој свој потфат за да се слечам до срж и да си ги разголам душата, вистинските чувства и најдлабоките мисли за суштински прашања, како што се „зошто да се љуби?“ или „зошто да се живее“, на пример. Важно е да се соголам за да ја досегнам емоционалната и концепциска суштина на она што сакам да го кажам, дури и кога делото навидум не се чини лично. А, сепак, баш овој личен ангажман е основа на уметноста. Повторувам, не морам директно да зборувам за мои лични работи, ама морам сиот да се вложам во мојата уметност за таа да има живот. Занаетот сам по себе не е доволен.

Се разбира, секое уметничко дело мора да ја содржи вистината. Не вистината за тоа „што се случило“. Треба да ја содржи вистината за тоа како стојат работите – и разликата меѓу „што се случило“ и „како стојат работите“ е она важното. Дали се битни случките (и посредно фактите) за тоа што се случило; или емоционалната и концептуална срж, со што се доаѓа до тоа како стојат работите?

Додека ја создавам уметноста, комуницирам со моето дело, а не со публиката или со себе. Имам обврска само кон уметничкото дело. Ништо не може да ја релативизира вербата во мојата работа. За уметничкото дело и за мојот однос кон него не се преговара.

Ова е малку како музичар на сцена кој свири додека светло му бие во очите. Занесен е во музиката, несвесен за она надвор од неа и ранлив од истото; ја забележува публиката дури кога таа ќе почне да ракоплеска.





Чесноста на мојот однос кон моето дело, заедно со мојата способност ова да го искажам во уметничкото дело се работите што му влеваат верба на гледачот.

Гледачот пак, како што веќе кажав, доаѓа на бојното поле, во спална или на кино, исто така соголен, иако во помала мера. Доаѓа и вели: „Сакам вакви филмови, во твоето дело вложувам време, два саати од мојот живот, и емоционални очекувања. Толку многу ти верувам што плачам кога глумец на платното се преправа дека умира. Среди ме.“

Обајцата ја земаме целата работа на голема вера.

Што ќе направи филмскиот автор со оваа верба е суштинско. Ако уметникот ја сфати сериозно и многукратно ѝ се оддолжи со своето дело, вербата се претвора во еден вид љубов.

На филмот што го создавам му приоѓам со верба. Гледачот со верба му приоѓа на филмот што го гледа. Нема ни филм ни уметност без оваа верба. Ова е тоа: верба во самото уметничко дело за да се надмине мигот на создавања и мигот на вдишување уметност.

Тука на површина испливува едно перверзно прашање: дали на Владо (ако тој е стварно убиецот) му била потребна стварноста на тие силувања и убиства за да може да пишува за нив? Небаре не можел само да *пишува* за нив, или да ги измисли, туку морал да известува за нив. Можно ли е ова да е еден дел од она што се случило?

Неодамна еден гледач ме праша зошто решив филмот за Владо Танески да го снимам како документарец.

Да, снимив филм, „Мајки“, за случајот на кичевскиот новинар што се удавил во кофа вода во затвор, откако бил обвинет за силување и убиство на пензионираниите чистачки за кои претходно пишувал.

Сепак, приказната за Владо Танески прикажана како документарец беше само дел од филмот, само една од трите сосема неповрзани приказни што го сочинуваат мојот филм, „Мајки“. Другите два дела се играни, со актери и сценарио. Ама, и тие се засновани на вистинити настани. Она што го гледаме во овие два играни дела се темели на нешто што им се случило на двајца мои пријатели. Така, сите три приказни се работени според вистинити настани, ама настаните се обработувани различно; применив крајно различни филмски пристапи.

Вистината е исклучително важна, и јас си ја исполнив мојата обврска кон неа во „Мајки“ со тоа што се обидов да откријам до крај што се случило во оваа сложена низа настани кои потекнуваат од животите на моите пријатели ама и од весници, и во поглед на фактите и на контекстот. Исто така, се обидов да им дадам шанса на сите што имаат врска со ова да ги споделат нивните искуства и гледишта. Сепак, овој обид да се искажат фактите и да се задоволат различни гледишта не беше најважната работа.

Поважно беше следново: се обидов да поставам прашања за природата на вистината, наместо да се пуштам да ја откривам таканаречената „вистина, цела вистина, и ништо освен вистината“.

Во трите дела на „Мајки“ гледаме различни пермутации на вистина и лага.

Во духот на структурализмот, соочени сме конечно и со земање предвид на самиот медиум, фонтот со кој е напишана песната, текстурата на платното, судирот и бракот на документарното и на прикаската во едно исто дело.

Значи, „Мајки“ е составен од три неповрзани приказни, од кои две се играни, а една е документарна.

Во првата приказна, две деветгодишни девојчиња пријавуваат манијак во полиција иако никогаш не го виделе. Во втората приказна, тројца филмации се среќаваат со единствените жители на една напуштено село – старци брат и сестра кои се скарани цели 16 години. Во третата приказна, пензионирани чистачки се откриени силувани и задавени во едно гратче.

На некој начин, може да се каже дека приказката полека се претвора во документарец.

Намера беше филмот да функционира како триптих во црква или музеј, каде што трите слики функционираат како една целина и се надополнуваат и рифуваат во однос една кон друга. Трите слики се комплетни сами по себе, ама стварно кажуваат приказна само кога се видени како целина. Кога ќе ги ставиш една покрај друга, разликите се потенцираат, како и сличностите. Од нас се бара да ги гледаме во ново светло.

Најочигледната врска меѓу трите приказни во „Мајки“ е фактот дека сите три стории отсликуваат мрачни аспекти на животот во современа Македонија. А сепак, овие приказни лесно можело да се случат скоро каде било во светот. Ги поврзува и интересот за жртви и агресори, како и за лаги и вистина.

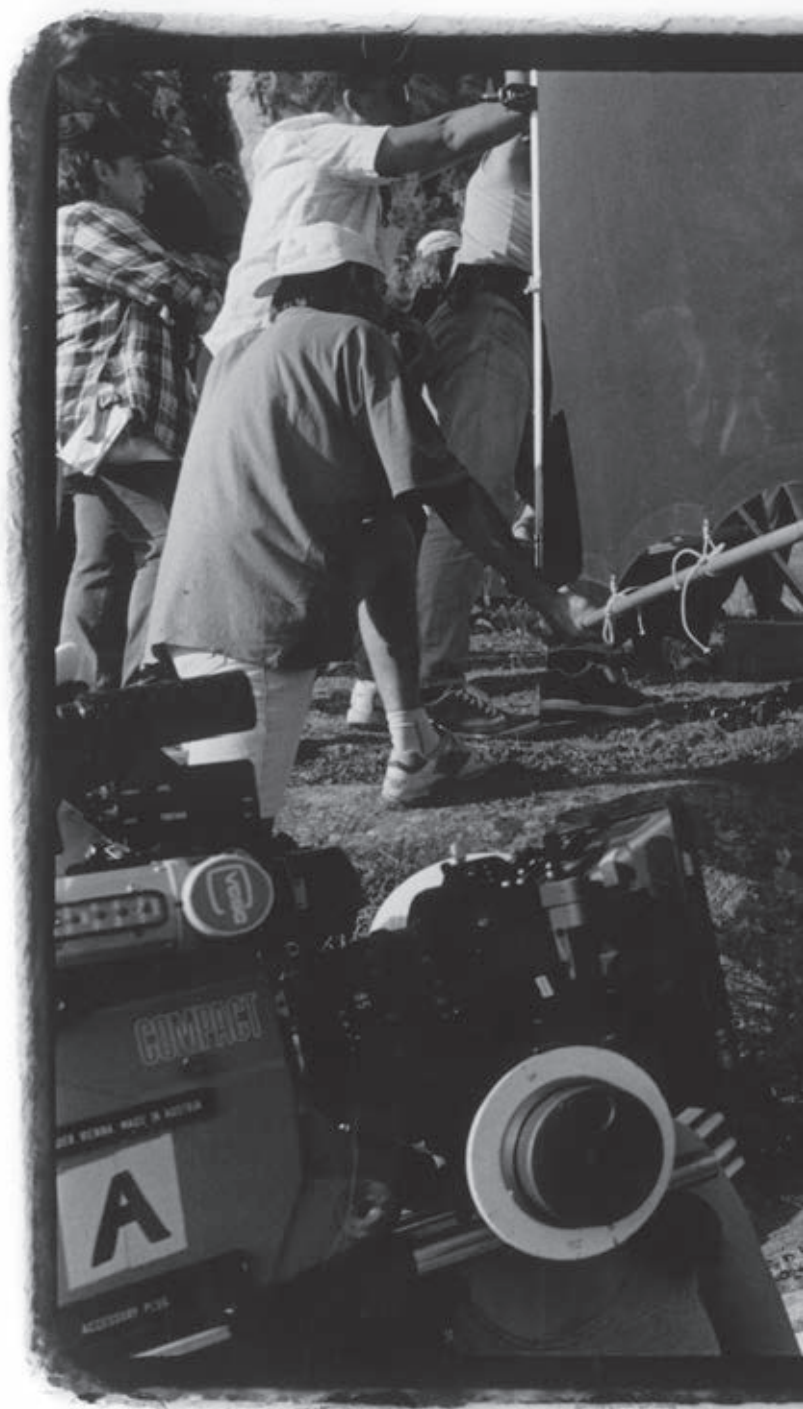
Во секој случај, најинтересната врска меѓу трите е како се поврзани по тон и тема. Не ме интересираат наративни механизми каде едната приказна педантно се вклопува во другата. Сум го поминал тоа. Со „Мајки“ повеќе ме интересираше спартански, аскетски филм каде врските ќе се создаваат во умот на гледачот, а врските нема по секоја цена да бидат во приказната. На крајот на краиштата, најважно од сè е комплексното *чувство* создадено во умот на гледачот кој ги гледа заедно овие три навидум неповрзани стории.

Сториите се за природата на вистината повеќе одошто за самата вистина. Што повеќе дознаваме за вистината, тоа помалку важна ни станува фактичката вистина, а поважна ни станува емоционалната вистина на живиот човек. Фактите се важни, ама на крајот љубовта и страдањето и што да се прави со нив е поважно од фактите.

Приказните во „Мајки“ всушност не се спојуваат на наративно ниво. Тоа што дејствата им остануваат неповрзани, и, уште поважно, тоа што мешам играно и документарно (или како што некои луѓе би рекле, „вистина и приказка“), не се случува често. Документарното и играното обично не одат заедно. Кога такво нешто ќе се случи, играниот дел често е само играна реконструкција на настаните од документарецот, небаре на документарецот му треба појаснување или небаре му треба поубедлив (или „позабавен“) начин да ја каже поентата.

Сакав да ги комбинирам овие два пристапа, два жанра, два начина на правење филмови. Сметав дека нема потреба да се ограничувам во начинот на кој го употребувам материјалот, во стилот и пристапот, како што нè учеле. Веќе долго време во сликарството се користат најдени предмети. Бројни големи уметници во своите уметнички дела вклопуваат најдени предмети. Шокот кога ќе видиш неочекуван друг медиум (најден предмет) во рамките на една слика или скулптура му додава ново ниво на доживувањето. Уметници како Пикасо и Раушенберг имаат создадено прекрасни дела користејќи предмети навидум несоодветни за сликарско уметничко дело, како на пример: ќебе, мушама, гидан од точак, препариран јарец или фотографии од весник.

Сепак, она што е навистина важно во готовото дело не е шокот што гледаме необичен материјал кај што не го очекуваме, туку фактот дека најдениот предмет е употребен во уметничкото дело на начин кој изгледа беспрекорен во поглед на идејната целина и резултат и придонесува кон големо уметничко дело.





Со други зборови, новоста во вклопување најдени предмети во уметничко дело (или во мешање играно и документарно на значаен начин) не е доволна. Самото дело треба да функционира. Треба да биде добро.

Зошто филмот да не може да го прошири репертоарот на технолошки и уметнички средства што му се на располагање со слободно мешање документарно и играно? Зошто овие два пристапи (документарен и игран) мораат да се сметаат за неспоиви? Дали нешто во природата на нашето восприемање на уметничкото дело, на раскажуваштвото, на создавањето нешто од ништо нè тера да ги сметаме играното и документарното за различни сверки? На крајот на краиштата, приказна си е приказна, нели?

И тука кружиме назад до една поента од порано: на различен начин начин гледаме документарец од игран филм. На различен начин читаме статија од расказ. Понекогаш дури поинаку доживуваме филм со глумци од обичен игран филм ако ни е кажано дека тој филм е заснован на нешто што навистина се случило. Различно ги прифаќаме овие дела што се темелат на вистина или кои се сведоштва за вистината.

Зошто?

Не сум сигурен.

Пред неколку години го прикажав мојот прв филм „Пред дождот“ (1994) на Универзитетот Браун (Brown University) во Провиденс, Роуд Ајленд (Rhode Island). Филмот се состои од три љубовни приказни што се одвиваат во Лондон и Македонија, под надвисната тензија и потенцијално насилство кое само што не експлодирало, и во Лондон, и во Македонија. Дел од тензијата е предизвикан, „оправдан“, или засилен со етничка нетрпеливост. Арно ама, во Македонија во тоа време немаше насилство. Филмот беше снимен осум години пред етнички конфликт - или она што беше претставено како етнички конфликт - да избувне во Македонија.

И затоа што „Пред дождот“ е македонски филм, а Македонија тогаш неодамна беше прогласила независност од Југославија, која самата во тоа време беше разорувана од војни на граѓанска дезинтеграција по етнички граници, многу луѓе бараа преку филмов да ја сфатат природата на овие вистински војни. Не мислев дека „Пред дождот“ ќе му помогне некому да ја разбере суштината на војните во Југославија (прво и прво, во „Пред дождот“ немаше политичари). Намерата ми беше да зборувам за други човечки проблеми што ме интересираа, а не да објаснувам некоја конкретна војна. Сакав да зборувам и да прашувам прашања за тоа како е да се биде чесен, за саможртва, за забранета љубов, за емпатија, за врската меѓу поединецот и групата, за тоа како да се однесуваш кога си фатен во челустите на историјата.

Го осмислив и замислив „Пред дождот“ како парче приказна што може да се однесува на кое било место на светот. И, навистина, ми приоѓаа гледачи од најразлични земји да ми кажат дека филмот ги натерал да помислат на својата татковина, дека филмот би можел да се случува во нивната татковина.

Имајќи го ова предвид, пред прикажувањето на Браун, им кажав на гледачите дека филмот што ќе го гледаат не е документарец за Македонија, ниту пак е документарец за војните во поранешна Југославија. Не е воопшто документарец, ѝ кажав на публиката. Задоволен што помогнав да се позиционира филмот, си седнав.

По проекцијата следуваа прашања и одговори. Една постара жена крена рака и го постави првото прашање: „Дали ова што го видовме во филмот навистина ви се случило вам или некому од вашето семејство?“

Да се ослонуваш на тоа дали нешто „навистина се случило“, да му припишуваш поголема вредност на документарец одошто на игран филм само затоа што е документарец, или да величиш еден филм поради темата што ја обработува, а не поради неговата срж, душа, ум и моќ е измама. Штака.

Изгледа дека некои од нас имаат потреба да знаат дека нешто е „вистина“ за да им се зацврсти вербата – вербата во моќта на уметничкото дело. Ама, дали нешто е „вистинито“ или не е надворешна категорија. Секако, ова може да ни го олесни патот до вербата во рамништето на реалноста на одредено дело, но не може да го надомести недостигот на срце и душа.

Дали на жената во Провиденс повеќе ѝ се допадна „Пред дождот“ затоа што мислеше дека е „вистински“?

Не верувам. Како што реков, сите сме гледале многу филмови „засновани на вистинити приказни“ кои не чинеле. Не ни се допаднале. Би сакал да верувам дека на жената во Провиденс ѝ се допадна филмот поради самиот филм.

Верувам дека длабоко во нас како доживуваме еден филм не зависи од тоа дали во филмот се работи за настани што навистина се случиле или не. Да, на гледачите и на авторите често им е многу важно дали нешто е засновано на вистинита приказна. Сепак, јас сум убеден дека емотивната реакција на добро уметничко дело главно е поврзана со самото тоа дело, со таа творба, со тој конкретен предмет, тој конкретен звук, таа конкретна слика или тој конкретен концепт што го нарекуваме уметничко дело.

Мене ми е сомнителна вербата на која ѝ треба некаква потпора однадвор („засновано на вистинити приказна“). Личи на *гипертрофна верба*.

Мислам дека кога едно уметничко дело ни се допаѓа, ни се допаѓа поради она што ни го прави на телото и на душата додека го восприемаме. Ни се допаѓа затоа што нè буди, затоа што нè крева и нè зема со себе, затоа што вели: „вака ги чувствувам нештата, вака изгледа да се биде на Земјата, вакви се работите или вакви можат да бидат“. Со други зборови, поради она што го доживуваме на длабоко ниво додека го гледаме, читаме или слушаме, го сакаме бидејќи веруваме во *рамнишџеџо на сџварносџ шџџо делџџо џо создава*, веруваме во неговата внатрешна логика и интегритет, имаме верба во она што се случува додека му се предаваме на ова уметничко дело.

Со други зборови, не е битно дали едно уметничко дело е вистина или приказка. Вербата на гледачот во тоа конкретно уметничкото дело – верба што самото дело ја заслужило – е она што го прави делото успешно.

Ја прифаќаме уметничката вистина бидејќи веруваме во неа.

За да ја прифатиме уметноста неопходна е исклучителна верба.

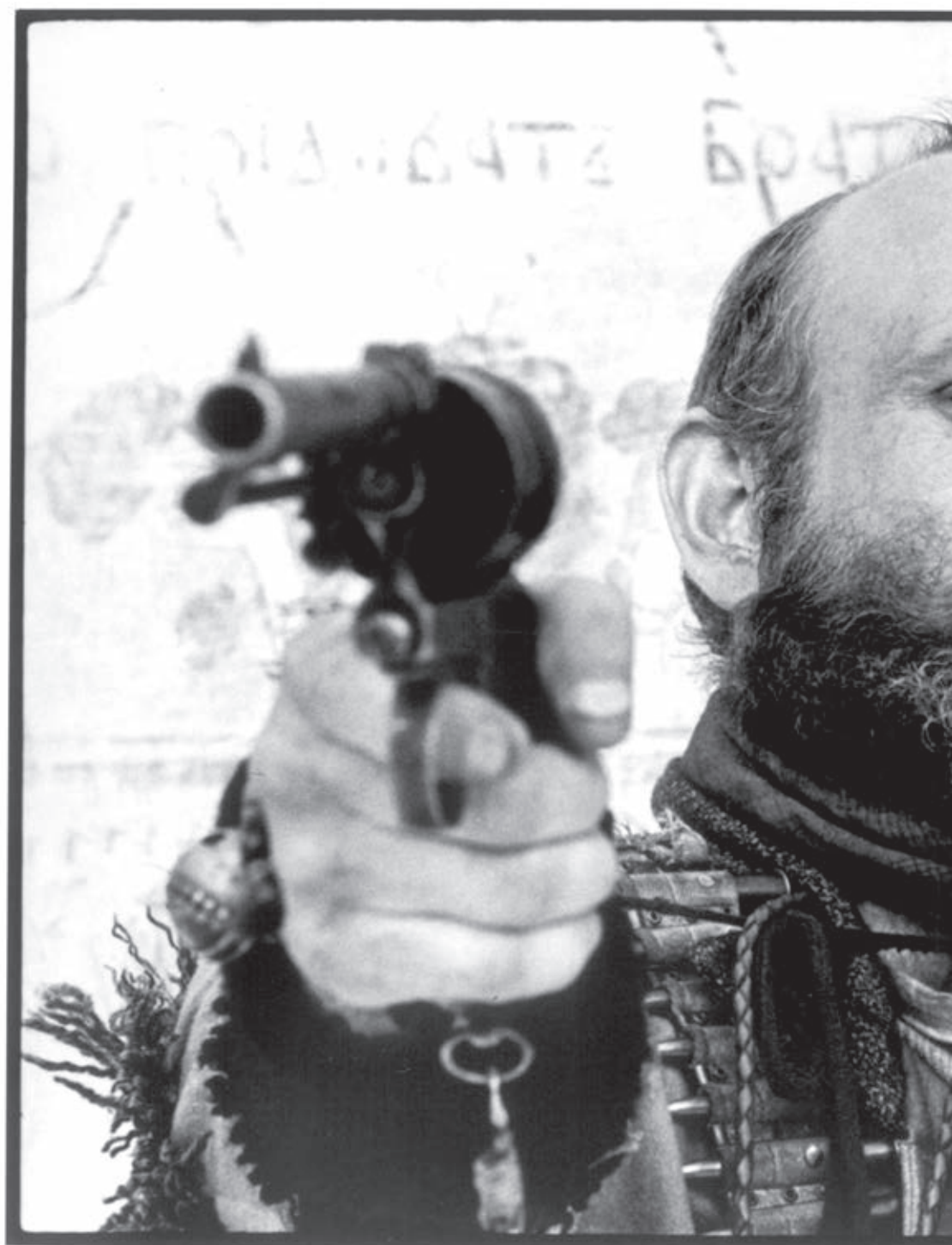
Останатото зависи од самото дело.

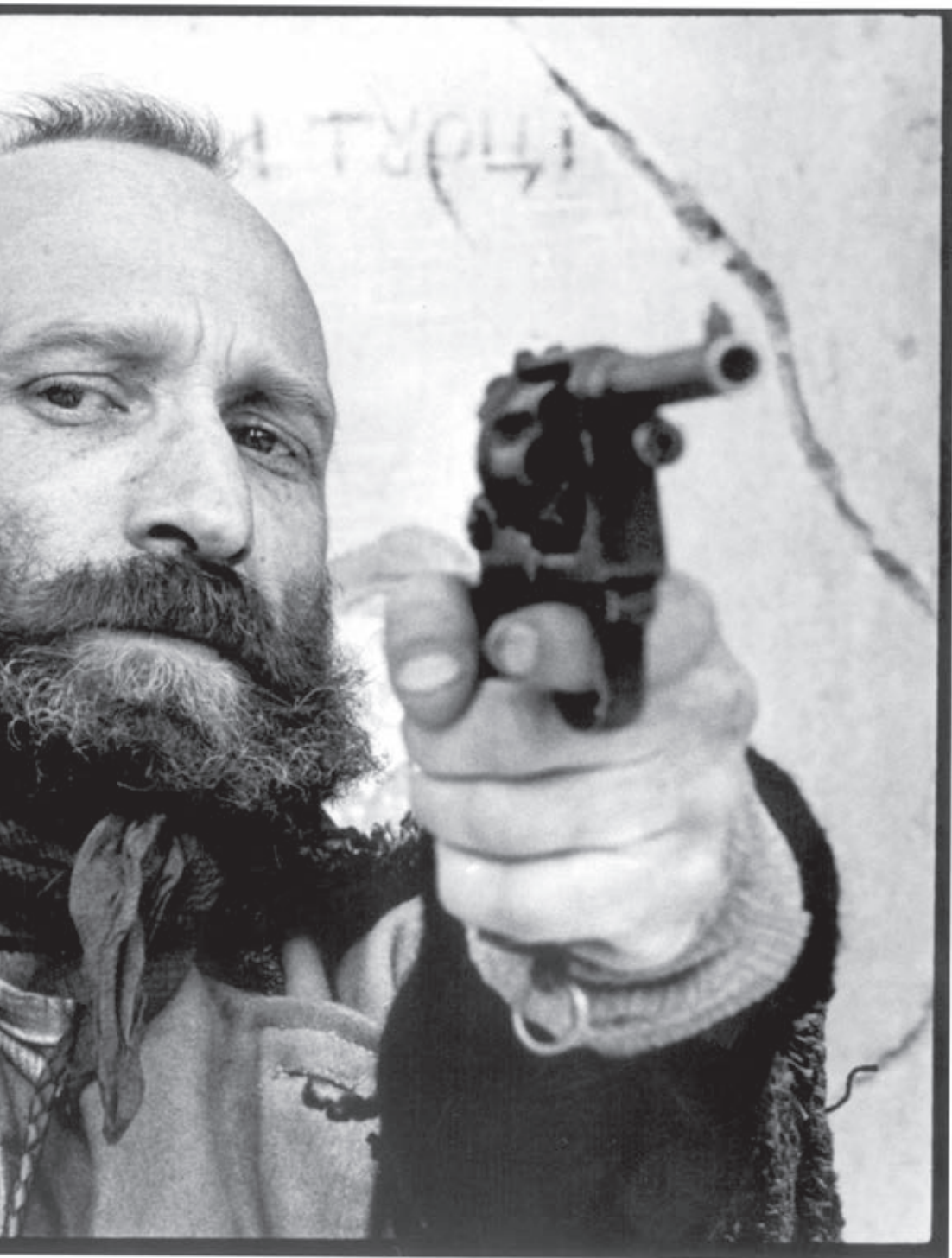
(Превод: Студентите од Катедрата за англиски јазик на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“)



УМЕТНОСТ,
НАСИЛСТВО +
ОПШТЕСТВО:
НЕКОЛКУ
БЕЛЕШКИ

ТОН И ФУНКЦИЈА:
УМЕТНОСТ И
РИТУАЛ





НАСИЛСТВО

Функција: *именка*

1 а: примена на физичка сила за да се повреди или злоупотреби (на пример, во војна, нелегално да се влезе во куќа), **б:** пример на насилно однесување или постапка [...]

3 а: интензивна, бурна или фуриозна и честопати деструктивна постапка или сила <насилството на бурата>

б: силно чувство или израз

РИТУАЛ

Функција: *именка*

1: утврдена форма за церемонија; *конкретно:* редоследот на зборови пропишан за религиозна церемонија

2 а: ритуален обред, *конкретно:* систем на обреди **б:** церемонијален чин или постапка **в:** чин или низа чинови што редовно се повторуваат на одреден прецизен начин

. Се вели дека Ингмар Бергман изјавил оти филмот е совршено легитимен начин да се ритуализира насилството во општеството.

. Внимавајте - да се ритуализира, а не велича.

. [Се вели и дека Бергман изјавил: „Кога доживуваме еден филм, свесно се подготвуваме за илузија. Ги тргаеме настрана волјата и интелектот, правиме пат за неа во нашата имажинација. Редоследот на слики директно влијае врз нашите чувства“].

. Ритуалистичкиот аспект (меѓу другото) е поврзан со создавање на замена, модел, приказ на одредено искуство.

. Овој приказ, ресоздавање, овозможува да се искуси вистинската работа без да мора да се соочиме со последиците. Уште поважно - исто така ни овозможува да се справиме со значењето на вистинската работа, работата што се претставува.

. На пример, возењето на тобоган е модел на одредено искуство - паѓање. Стравот е вистински, но опасноста не е, бидејќи знаеме дека справата би требало да е безбедна.

. Филмот честопати е како тобоган за умот, стомакот и срцето: искуство без опасност, искуство без последици („...свесно се подготвуваме за илузија“).

. Иако гледачот многу добро знае дека филмот/сликата/приказната/претставата е лага („Кога доживуваме филм, свесно се подготвуваме за илузија“), тој сепак сака да реагира како да е вистински. Ова е така просто затоа што лагата - во исто време - е и вистина.

. Кога херојот пука со пиштолот, тој навистина пука со пиштол, иако е наполнет со лажни куршуми.

. Кога актерот што го прима куршумот паѓа долу и се преправа, знаеме дека се прави дека е погоден. Сепак, знаеме и дека тој навистина паднал, извикал од болка, се превиткувал во прашина.

. Преправање или не, сите овие постапки навистина се случиле. И тие го имплицираат она што филмаците сакале да го имплицираат и она што публиката се согласила да претпостави - дека актерот е мртов.

. Значењето се склопило.

. Ова е дел од договорот („...свесно се подготвуваме за илузија“) - гледачот многу добро знае дека актерот не е мртов; сепак гледачот прифаќа дека овие горе-долу реалистични симболи и гестови велат: „Умирам/мртов сум“.

. Уште поважно, срцето и стомакот на гледачот реагираат на ова како да е вистинско.

. На крајот, кога делото завршува, гледачот ја прифатил емотивната, наративната или филозофската поента; значењето што уметникот сакал да го пренесе патувало преку уметничкото дело.

. Еден аспект на современите ритуали не е толку различен од древните ритуали. Да го искусиш без навистина да го направиш.

. Колку се надоврзуваме? Дали смртта на глумецот е реалистична без нашето учество и без да ги прифатиме правилата на игра? Дали неспремниот гледач кој не знае дека ова е играно дело мисли дека глумецот навистина умрел?

. Дали ова се разликува од искуството во синкретичката уметност?

. Дали се разликува од искуството за време на ритуал околу оган пред илјада години?

. Дали се разликува од она што го доживува публиката на усните раскажувачи? Публиката на Хомер, на бхопите (бардови и шамани, усни раскажувачи во Раџастан) или на гусларите (музичари/раскажувачи на Балканот)?

. Општеството на општеството зависи од неговата способност да пренесе информација.

. Со други зборови - да подучува.

. Што би се случило ако секоја генерација мора одново да го открива огнот? Или тркалото? Или струјата?

. Општеството го овозможува преносот на информации од учителот (оној со искуство или знаење) на ученикот (оној без искуство или знаење).

. Темел на оваа активност е потенцијалот ученикот да ги апсорбира информациите без да мора лично да ги доживее.

. Прикаските се еден начин на подучување.

. Библијата ги учи следбениците како да се однесуваат.





. Дури и оние помалку очигледни упатства за ракување го прават тоа така што нудат шаблони на однесување (ако Зевс може да ја измами сопругата Хера, зошто да не можам и јас?)

. Прикаските биле само усни на почетокот.

. Говор, пишан јазик, ментални концепти.

. Уметноста е невербална свесна комуникација. (“Кога ќе ги тргнеме настрана волјата и интелектот, правиме пат за [уметноста] во нашата имагинација”.)

. Ритуали – и во продолжение, уметност: да го доживееш (и истражиш) самиот без последици. Учествување и искусување на емотивниот импакт. Учење – или барем чувствување.

. Дали технолошкиот развој го прави искуството поубедливо? Дали слушателот на бхопа во Раџастан е помалку убеден во „вистинитоста“ на приказната што ја доживува од некое дете во ИМАКС кино во Њујорк со огромен екран и префинет звук? (Стандардниот ИМАКС екран е широк 22 м и висок 16 м, но може да биде и поголем.)

. Дали 3-Д филмовите беа вистински или беа неважни?

. Дали интензитетот на искуството е релативно со личното вложување или пак техничките атрибути го зголемуваат искуството? Дали е релативно?

. Се сеќавам на написи за возрасни луѓе од култури што не биле изложени на филм, кои биле збунети кога го имале првото искуство со филм. Биле збунети од многу конвенции на формата кои ние ги земаме здраво за готово: монтажа - промени во ширината на плановите, компресија на времето, паралелна акција...

. Неколку пати се пишувале некролози за киносалите – со секое ново технолошко откритие кое влијае врз кино прикажувањето – и тоа секогаш избрзано. И самата филмска индустрија секако придонесе за ова со својата параноја (сите што ќе го изговореле зборот „телевизија“ на холивудски филмски сет во 40-тите години биле отпуштани на лице место; „Универзал“ го тужеше „Сони“ поради изумот на Бетамакс видеорекордерот. Денес филмските студија заработуваат повеќе од ТВ и видео отколку на киноблагајните).

. И покрај тоа што ТВ, “плати па гледај”, видеото, ти-во се многу zgodни, милиони луѓе сè уште одат на кино. Заради колективното искуство?

. Филмот се доживува сам - обично не зборуваме многу додека гледаме филм, не скандираме, не викаме уа ниту исвиркуваме (освен ако не сме во Кан). Сепак, обично сакаме друштво за време на ова осаменичко искуство. Дури и кога ќе изнајимиме филм, често каниме пријатели или нашите сакани да го гледаат со нас.

. Дали колективниот аспект на ова осаменичко искуство личи на искуството при учествување во ритуал?

. Во оваа смисла, колку киносалата наликува на храм?

. Првиот пат кога го гледав „Ноќ на вештерките“ на Џон Карпентер, бев шокиран од ефектот што филмот го имаше врз публиката. Ефектот беше длабок и висцерален. Гледачите беа толку преплашени што речиси можеше да го пипнеш стравот. Го гледав од 6, и после решив да останам и од 8. Новата публика реагираше на ист начин, врескаа, се дераа на екранот и си ги покриваа очите - на истите места.

. Со „Ноќ на вештерките“ пламна ренесансата на еден преподобен стар жанр (наназад преку Хичкок, Франкенштајн и Дракула до „Кабинетот на д-р Калигари“ и подалеку). Само од „Ноќ на вештерките“ се снимаа шест- седум продолженија, како и од куп други страшни филмови - матици на продолженија. Следните две- три децении овие страшни филмови еволуираа во грозни филмови. Веќе нема хорор, сега има грозор.

. А сепак, во првиот филм „Ноќ на вештерките“ немаше ниту капка крв ниту грозотии. Само мајсторска манипулација со филмските елементи и фројдовскиот поттекст за да се предизвика чиста реакција од стомак кај гледачите.

. Сево ова врз рудиментарна приказка. Стратегија што само го зајакна мајсторството и поттекстот.

. Маршал Меклухан наводно рекол дека ликовите во филмовите се како богови - големи и моќни, додека ликовите на ТВ се како пријатели - достапни.

ДИЈАЛОГ: ЗА МАГАРИЊАТА И ЗООЛОЗИТЕ

. Емотивните, висцералните и интелектуалните реакции на уметноста се само лични. На крајот на краиштата, зависат од гледачот.

. Се чини апсурдно да се дискутира искуството на искусување на уметноста. Како да се дискутира искуството на искусување љубов или страв.

. И покрај тоа што се чини апсурдно, сепак, дискутираме за нив, бидејќи сме друштвени животни. Може дури ни помага во справување со самите искуства.

. Уметноста го стимулира она што е внатре во гледачот.

. Силата на поттикнатите чувства е илустрација на моќниот ефект што делото го има кај гледачот. Коренот често е во табуто и е предизвикан од тонот на уметничкото дело.

. Ако гледачот се лаже себеси, тогаш потсетувањето на лагата во форма на уметност му доаѓа како провокација.

. Уметноста функционира на лично ниво. Тоа е прото-емотивна, натфилозофска мета-комуникација еден-на-еден.

. Уметностите се занимаваат со личните потреби - а следствено на ова и со општествените потреби - на општеството одразени во поединецот (бидејќи никој не е остров). Рамништето на комуникација кај уметностите е лично: емотивно, следствено на тоа и филозофско, понекогаш концептуално.

. Општествената реакција на уметноста има врска со општеството, а не со уметноста: Герника, „Дивата орда“, Лолита, Демиан Хирст...

. Јавна дебата за личното искуство е деградирање на искуството; сепак, импулсот да се дискутира и суди е разбирлив, бидејќи хомо сапиенсот е зоон политикон.

. Јавното прераскажување на личното искуство на гледачот со уметноста е слично со порнографија.





. Ова јавно прераскажување може да биде релевантно за кажувачот, па дури и за некои слушатели, но е неважно како за уметничкото дело така и за идните уметнички дела.

. Силината на гласот со кој се дебатира за едно уметничкото дело нема никаква врска со уметничкото дело. Дури и поврзаноста со самото искуство честопати е сомнителна. А има многу врска со општествените структури.

. Мас-медиумски третман на уметностите (филмот, но и другите уметности).

[. Се зборува дека Пикасо рекол: „Компјутерите се бескорисни. Можат да ни дадат само одговори“].

. Општеството одговара/реагира на уметноста што се занимава со табуа.

. Уметноста е опремена (и од неа се очекува) да се занимава со табуа.

. Претставувањето на насилство е табу во современото општество.

. Дволичната природа на општествениот став кон уметноста се одразува во ставот на општеството кон претставувањето на насилство.

. Се чини дека денешните реакции кон уметничките дела во други репрезентативни (сликарство) и наративни (книжевност) уметности кои се занимаваат со насилство не се толку жолчни. Ова можеби се должи на фактот дека филмот (правилно или погрешно) се чини поубедлив. Честопати слушаме дека филмот е „најверодостојната“ уметност.

. Што е веродостојно? Честопати се зема здраво за готово дека она што ни е убедливо или она што „се чини“ веродостојно или „ја одразува реалноста“ е веродостојно.

. Дали осумчасовен филм во реално време на човек што спие е веродостоен?

. А што ако има рез на средина? Дали тоа го прави помалку веродостоен?

. Што ако осумчасовното искуство е набиено во два часа? Пет минути? Десет секунди? Дали овие интервенции го прават филмот помалку „вистински“?

. Дали е веродостојно на филм да се слуша музика додека херојот и хероината конечно ја реализираат нивната врска на плажа (можеби претходи уште музика при нивната прва средба?) Каде е оркестарот?

. Реализмот е само уште една форма на стилизација.

. Како експресионизмот, кубизмот или импресионизмот.

. Реализам е вид на стилизација која конвенцијата ја прогласила за поблиска до нашата посакувана перцепција на физичката реалност надвор од рамништето на уметничкото дело (надвор од кино- салата).

. Сфаќањето за тоа што е реалистично се менува со тек на времето. Марлон Брандо во „Трамвајот наречен желба“ порано го сметале за премногу реалистичен/натуралистичен. Денес неговата глума се чини високостилизирана, не груба.

[. Се вели дека некој постдипломец еднаш го прашал Даисец Т. Сузуки дали зборот реалност го пишува со мала или голема буква. Професорот Сузуки кимнал со главата, потоа замижал, продолжил да кима и - се чини - да размислува. Поминале десет секунди, потоа една минута, па пет. Кога почнало да се чини дека заспал, тој конечно ги отворил очите и одговорил на прашањето на студентот. „Да“, рекол.]

. Сепак, ако уметникот сака да води дијалог со општеството или со оние што се прогласиле за портпароли на општеството, тогаш тој е принуден да ги земе предвид уметничките критичари. Како инспирација и како предмет на (социолошка?) (антрополошка?) анализа, не како водич при создавање уметност.



. На уметникот му требаат критичарите колку што на магарето му требаат зоолозите.

. Дебатите за уметноста често се фокусираат на тоа како светот „се претставува“, како е виден во уметничкото дело.

Тука постојат неколку прашања:

. Уметникот се бави со својот свет, не со светот надвор. Надворешниот „вистински“ свет влегува во игра како нешто што треба да биде прекршено низ уметникот и уметничкото дело, и како домаќин на конечниот резултат, уметничкото дело.

. Начинот на којшто гледачот гледа како светот е „прикажан“ се однесува на замислениот (или идеален) свет на гледачот, а не на аспектите на трошките реалност прекршени низ уметничкото дело.

. Поверојатно е дека еден вознемирувачки „приказ“ е вознемирувачки или непожелен не толку поради тоа што „прикажува“ надворешен свет што на гледачот не му се допаѓа/не го цени, туку затоа што „приказот“ буди внатрешен свет кај гледачот што го вознемирува, го лути, го води таму каде што свесно не би одел, без оглед на тоа дали уметничкото дело се занимава со табу или не.

. Не е толку важно што/како уметничкото дело „прикажува“. Многу е поважно што е целта и - уште поважно - каков е тонот.

. Конечно, дијалогот за и преку уметноста е интимно искуство и се однесува на искуството на поединецот за себе и за космосот околу.

ТОН ИЛИ ГОСПОД Е МЕЃУ РЕДОВИ:

. Илјадници сликари можеле да ја насликаат Мона Лиза. Некои можеби и ја насликале. Меѓу нив и Леонардо. Неговата способност е она што го направи нејзиниот „приказ“ важен, а не предметот/лицето што тој го сликал.

. Пикасо и Брак ги сликале истите мртви природи во истото студио, честопати сликајќи заедно, секој на својот штафелај. Иако сликите се насликани во истиот стил, многу се различни.

. Неколку режисери работеле по исто сценарио, особено по класици. Секој филм е изразито различен. Дали „Макбет“ на Полански, Велс и Курасава воопшто имаат сличен тон? А „Ромео и Јулија“ на Зефирели и Лурман?

. Значи, не е текстот.

. Туку меѓу редовите.

. Хуманистичко, длабокоумно...?

. Поплака која често се слуша за мејнстрим независните и студиски филмови е дека сите приказни им се исти.

. Мислам дека ова не е главниот проблем со мејнстрим независните и студиски филмови.

. Мислам дека главниот проблем кај нив е што тонот е секогаш ист.

- . Отворен крај, измешани чувства, раскршени чувства, променливи чувства, непредвидлив тон, трагедија, и особено - сомнеж - ни под разно.
- . Иако надворешната („корпоративна“, „колективна“, „финансова“) контрола врз филмските уметнички дела е фокусирана на приказната, таа е де факто позасегната од тонот на делото. Оваа контрола, меѓутоа, е посуптилна и опфаќа неколку нивоа на контролори и посредници.
- . Ако тонот е она што е меѓу редови, тогаш каков тон му се допаѓа на општествениот уметнички критичар во неговото уметничко дело?
- . Што е со насилството во уметноста?
- . Дали му се допаѓа радосно насилство?
- . Дали треба да биде потценувачко и лесно? Како кај Арнолд Шварценегер? (Во еден филм, неговиот лик му ветува на еден помал негативец дека ќе го пушти ако му ги даде информациите што му требаат; штом ќе ги добие, го фрла малонегативецот во бездна, велејќи: „Лажев“). Како Силвестер Сталоне (медиумот за шокантната трансформација на стегнатиот Рамбо од „Рамбо 1“ во убиствената машина во „Рамбо 2 и 3“)? Како Мајкл Беј, Симпсон/Брукхајмер и компанија, холивудските блокбастери од времето на Роналд Реган во 80-90-тите?
- . Садизам може да биде објаснување за овој тон, ама некако се чини дека не е тоа вистинскиот одговор, бидејќи овие филмови упатуваат на попразен, помалку засегнат, помалку ангажиран тон на оној од садист.
- . Тон на психопати?
- . Полесно им е на малограѓанските и современи политички коректни преобразби на духот од Мејфлауер и Салем што те судат, да се фокусираат на мерливите величини како минути отколку на емпириски несовршените елементи како тон и намера. Тонот не е ниту научна ниту статистичка категорија.
- . Професор Чарлс Харпул во неговите предавања спомнува дека во холивудските филмови од 40-тите и 50-тите, ликовите викале: „По ѓаволите“ кога ќе ги погодат во колено. Не „Ѓавол да те земе“ или уште посоодветно „Пичка ти мајчина!“.
- . Да се направи гледачот неосетлив на влијанието на насилството (како на вистинското така и на филмското) има повеќе негативни општествени последици отколку да се прикаже насилството во целиот негов раскош.
- . Видови на насилство: што е полошо: ранет војник, мртво куче или работник отпуштен по 20 години служба?
- . Колку е влијателен филмот?
- . Од една страна, Ромчињата кои излегуваат од кино „Напредок“ или „Карпош“, и скокаат и изведуваат кик-бокс зафати како Брус Ли.
- . Од друга страна, ниту Џингис Кан ниту инквизицијата не гледале филмови со насилство.
- . Погледни го извештајот дека американски воени пилоти гледале порно филмови пред да одат во напад.
- . Конференции за печат од бомбардирањето на НАТО во Косово и Србија.



. Исто и од Првата заливска војна.

. Глетката на вистинска смрт и уништување од 10.000 метри височина страшно личи на радосна победа во видеоигра. Облак бел чад. Гејм овер.

. Рамнодушен, забава.

. Да станеш неосетлив за насилство.

. Ако се надеваме уметничкото дело да има општествена функција (а по ништо тоа дело не би требало да има никаква директна општествена функција), тогаш треба да очекува дека разоткривањето на насилството во неговата одвратна и одбивна бруталност - ако не и апсурдност - е една од општествено корисните нуспојави на уметноста.

. Така, на општеството повеќе ќе му користи грозниот „приказ“ на насилство отколку дезинфицираната студиска стока. Прашање на тон.

. Каков е тонот на снаф филмовите? Насилство од вистински живот. Дали почнува да биде важно само ако знаеме дека ова е приказ на вистинско насилство?

. Сепак, тоа е пренесено/преобразено во ново место/ново значење.

. Господ е во деталите.

. Уметноста е меѓу редовите.

. Не е важно „што“, туку „како“.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)





КОН ТОТАЛНАТА
УМЕТНОСТ:

НЕГАЦИЈАТА КАКО ДВИЖЕЊЕ

Значи, движењето на уметноста како процес на промена на односот на креативноста кон стварноста (објективното).

Го земам објективното (стварноста) како еден од најосновните елементи во креативниот - уметнички - процес поради директната поврзаност на уметноста со објективното.

Како втор основен елемент во анализата ја земам креацијата, а истата ја сметам за дело на идејата и на презентацијата.

...

А сите четири (идеја, креација, презентација и објективно) како атомизирана структура на она што се нарекува уметност.

И покрај субјективниот скептицизам кон еволутивните теории, особено кон оние во уметноста, на мнение сум дека промените во уметноста можат да се набљудуваат како процес на движење; не а приори како развој виден во (права, кружна, елиптична или спирална) линија со одреден смер; ами како движење во координати без димензии.

Поради поедноставување на процесот (а и поради личната пристрасност кон естетиката на ликовната уметност и на музиката, која произлегува од мојот пуризам), промените во соодносот на четириве атоми, а со тоа и во уметноста, ќе ги набљудувам низ промените во ликовните уметности, но со надеж дека истите опсервации еден ден ќе можат да се екстраполираат на движењето на уметноста во целост.

1. ОБЈЕКТИВИЗИРАНО ТВОРЕЊЕ

Традицијата на реалистичното сликарство: тенденциите (ако не и достигнувањата) од преисториско (т.е. пост-синкретичко) до соц-реалистичко и хипер-реалистичко, Леонардо, Микеланџело, Рембрант итн.

За важна се смета „сличноста“ на уметничкото дело со „оригиналот“ и се раѓаат теории за „објективниот одраз“ на стварноста, кои, посериозно анализирани од аспект на естетика се доведуваат себеси до софизам или до апсурд поради подложност на овие теории на субјективизам (кој е неспоив со нивниот базичен концепт).

Контра-план: „оригиналот“ се негира со самиот творечки чин, а чинот пак од своја страна и во овој случај и самиот е распнат меѓу ре-креацијата на објективното и субјективизирањето кое е клучен придвижувач на креацијата.

2. СУБЈЕКТИВИЗИРАНО ТВОРЕЊЕ

Импесионистите, експресионистите, Ел Греко, Модилјани, Ван Гог, и компанија.

Објективното како точка од која уметничкото дело поаѓа (па поминува низ фазата на уметничка обработка) сè уште е важно, но презентацијата по сличност му отстапува повеќе место на субјективизираното презентирање.

Контра-аргумент: негирана сличност со почетниот (објективен) објект.

3. СУБЈЕКТИВНО ТВОРЕЊЕ

Апстрактно и нерепрезентативно сликарство, Малевич, Полок, итн.

Објективното се отфрла како елемент на уметноста. Улогите и можностите на идејата и на презентацијата се ослободуваат од некои рамки.

Контра-адут: се негира или намалува важноста на објективното како појдовна точка на уметничкиот чин.

Но, истото - објективното - сè уште е завршен сегмент на процесот: идеја - креација - презентација. Презентацијата сè уште се манифестира во физички (објективен) објект. Се може без објективното само на почетокот на уметничкиот акт.

4. НЕ-СЛИКАЊЕ, ПОСРЕДУВАЊЕ

Дадаистите, Марсел Дишан, етц.

Креацијата е сведена на идеја-презентација. Во преден план на уметничкиот чин не е креирањето на објект, туку медијацијата на објект, кој на тој начин (со посредничкиот акт на уметникот) добива уметничко значење (писоар пренесен во музеј без физички интервенции). Објективното (објектот) поминува низ чинот: идеја - креација - презентација без класична (физички материјализирана) креативна интервенција.

Контра-адут: творечкиот процес како процес кој резултира во создавање на физички објект се отфрла за сметка на идејата (на посредување, во овој случај). Физички објект сè уште постои, но тој е само посредуван, а не и создаден или алтериран од уметникот.





5. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, ХЕПЕНИНГ

Алан Капров („18 хепенинзи во 6 делови“), Бен Вотје (кој живеел во излогот на Галерија Еден во Лондон цела недела во 1962), Јозеф Хонис (кој под наслов „Мистификациски настан“ организирал лажен погреб за себе, ги поканил пријателите, а потем, без тие да знаат - се самоубил, во 1969), Течинг Шеј (кој претвора голем дел од својот живот во уметничко дело изведувајќи едноставни, а тешки проекти кои сите траат по една година), Јозеф Бојс (со добар дел од своето творештво), и др.

Настанот, значи - презентацијата сама, е уметничкиот чин.

Материјална уметност не останува зад хепенингот.

Контра-аргумент: зад уметничкиот чин не останува ништо, а токму материјалниот остаток е една од дестинациите на класичната уметност.



6. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, НЕ-ХЕПЕНИНГ, ЗАМИСЛУВАЊЕ

Д-р Чарлс Харпул (кој тврди дека во лимена кутија за филм има филм, меѓутоа никому не му го покажува, тврдејќи дека е битен актот на замислување на филмот во кутијата)...

Идејата сама е уметноста, без посредство на (физичка) креација ниту на (временско-просторна) презентација во класичен смисол.

Замислувањето на уметничкиот чин, или попрецизно -- на уметничкото дело -- е тоа самото. Контра-план: зад уметноста не постои објективен чин, ами само чин на замислување кој е длабоко субјективен и -- за прв пат неекстернализиран. Значи, не само што е избегнато оставањето на материјален остаток, ами избегнат е и објективниот чин на физичка (временско-просторна) изведба.

7. НЕ-СЛИКАЊЕ, НЕ-ПОСРЕДУВАЊЕ, НЕ-ХЕПЕНИНГ, НЕ-ЗАМИСЛУВАЊЕ, НЕГИРАЊЕ

Постигнувањето на состојба на незамислување на идеја за уметничкото дело е уметничкиот чин. Значи, состојба во која не само што нема материјален остаток ниту објективен чин, ами нема ниту замислување на уметноста, состојба во која нема мисла за уметноста. Оваа состојба на апсолутно намерно немање на идеја за уметничкото дело, во ситуација кога објективното, физичката креација и презентацијата се веќе елиминирани - е уметноста сама. Контра-план: негирањето на идејата значи и свое негирање како идејно битие, што во крајна инстанца значи и негирање на уметноста.

Потенцијален контра-план на контра-планот: себе-негирањето не мора да значи и негирање на уметноста. Уметноста не е поистоветување со битието (со неговата привремено-физичка, временско-просторна или идејна манифестација во уметноста), туку еднаш креирана, таа може да постои независно од постоењето на битието, што значи дека негацијата на постоењето на битието може да претставува кулминација - значи, тотална уметност.

(1983)





ЛУЃЕ СО

МАШИНКИ

Луѓето со машинки ми беа шубе кога пред три години го снимах мојот прв филм, „Пред дождот“.

Филмот го сочинуваа три љубовни приказки. Двојките во сите три трагично завршуваат поради насилство предизвикано од етничка омраза. „Пред дождот“ се случуваше во Македонија, држава која само што ја беше прогласила својата независност од Југославија. Повеќе од 70 години Македонија беше во иста држава со просторите кои сега пливаа во крв - Босна, пред сите. Ама, за чудо, Македонија остана единствен дел од она што беше Југославија кој не беше вклучен во сегашната војна - баш своевидно чудо и поетска правда, кога се знае дека две балкански војни овој век се водеа токму поради Македонија.

Затоа и ми беше шубе што во филмот се појавуваат мажи со машинки, кога такви во Македонија во моментот немаше. Кога го пишував сценариото, за време на претпродукцијата, снимањето и монтажата поминав стотици саати во дилема: дали всушност ја прикажувам мојата земја во искривено светло? Дали мојот работлив татко го прикажувам како пијаница, сеедно што станува збор за фикција?

Ми текна кога - после успехот во странство - филмот беше прифатен преубаво во Македонија, а кога неколку гледачи ме прашаа зошто во филмот има мажи со машинки, им одговорив дека „Пред дождот“ не е документарец, дека не е ни сниман како документарец, дека јас не би се осмелил да правам документарец за една така комплексна тема како што е војната на Балканот, дека во Македонија тензија има, ама мажи со машинки нема, дека е во прашање метафора, дека историјата може да се случи во било која земја (не исклучувајќи ги Северна Ирска, Русија или САД, на пример) и дека тој треба да послужи како предупредување, а не сведочење.

И чудото опстана - босанскиот колеж продолжи, а преку планината - во Македонија - не беше испукан ниту еден куршум.

Следната година бев во Болоња, каде Кинотеката приредуваше ретроспектива на мои трудови (филмот со мажи со машинки, мои видео спотови и реклами), кога на Си-Ен-Ен видов снимки од мртовец покрај изгорена црна кола, на сред калдрмисана улица. Улицата се викаше Маршал Тито, и е главната улица во главниот град на Македонија, Скопје. Мртовецот беше шоферот на Претседателот на Републиката, кој, пак, од своја страна беше во болница, со шрапнели во мозокот, и без десно око.

На конференцијата за печат по повод мојата проекција италијанските новинари ме прашаа за обидот за атентат врз Претседателот Глигоров. Додека одговарав заклучив дека станува збор за настан кој е толку неочекуван, смел и напосто нереален што никогаш не би поминал како филмско сценарио на Балканот. Сфатив дека реалноста има посмели и побезобразни методи од фикцијата.

Минатата недела бев во Гостивар, град шеесетина километри од главниот. На главната улица не запреа специјалци. Имаа убави машинки. Неколку оклопни возила и многу полицајци се печеа на жешкото сонце. Градот беше необично тивок, дури и за јулски ден во Македонија. На една настрешница видов дупки од куршуми. Во еден момент ми се насолзија очите и ме запече грлото. Солзавец од вчера.

Претходниот ден единиците на македонската специјална полиција влегоа во Гостивар и ги симнаа државните знамиња на Албанија и Турција од јарболите пред општинската зграда, поставени таму од локалните власти. Неколку часа подоцна се насобра толпа и избија нереди кои прераснаа во оружен конфликт. При пукање од обете страни, според извештаите, загинаа три лица и повеќе - вклучувајќи и полицајци - беа повредени. Полицијата го спроведуваše државниот закон и одлуката на Уставниот суд за истакнување знамиња пред општините. Демонстрантите го сметаа албанското државно знаме за знаме на нивното малцинство, се осетија повредени и реагираа со камења, шипки, молотови коктели и куршуми.

Денот кога ние посетивме беа закопани двајца загинати. Во „Пред дождот“ имаше сцена на двоен закоп. Вистинскиов не го видов.

Размислував за тоа колку би било тешко да се напише реалистично сценарио за атентатот врз шефот на државата со бомба во кола сред бел ден на главната улица, и за крвав сукоб околу веење на знамиња.

Мислев како комплексноста на оваа стварност - а, чинам и на многу други стварности - да ја сведам на два саата. И пак ми се виде дека вистината што еден филм може да ја начне може да биде само една лична вистина, раскажана со измислен дијалог, глумци, шминка, повторени кадри и музика. Па, ако на екранот видиме мажи со машинки, тие се таму како раскажувачи на таа лична вистина, а не како луѓе со машинки од реалниот свет.

Тие ги има на претек на Си-Ен-Ен.