

Сашо Александар Ламбевски

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

Уводна сцена

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

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

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

¹ Ликот го игра Грегор Колан.

² Стариот монах го игра Јосиф Јосифовски.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



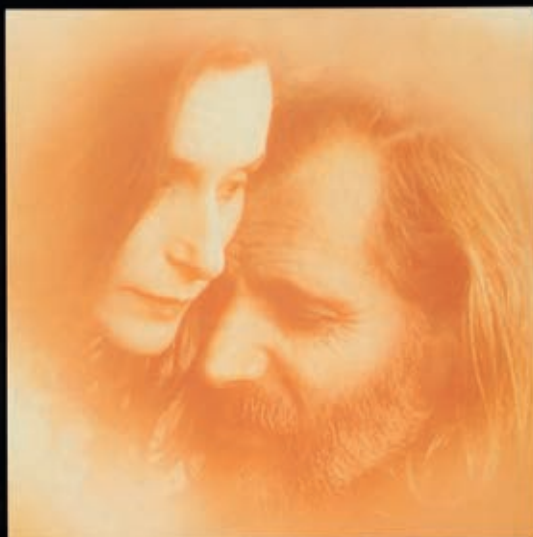
3 Доказ за ова табу гледаме во анкетата спроведена во средината на 1990-тите, која покажува дека помалку од два проценти испитани Македонци и Албанци би стапиле во брак со лице од другата етничка група. Арбен Џафери, водачот на Партијата за демократски просперитет на Албанците во Македонија, ја искористи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



LEONE D'ORO



51ª MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA

PREMIO
FipresciMENZIONE
OcicPREMIO
Pasinetti
Miglior
AttorePREMIO
Cinema
per UnicefPREMIO
CinemavvenirePREMIO
Kodak
Opera PrimaLEONCINO
D'ORO
Agis ScuolaKATRIN
CARTLIDGERADE
SERBEDZIJAGREGOIRE
COLIN

Prima della Pioggia

Un film di
MILCHO MANCHEVSKI

AIM PRODUCTIONS NOE PRODUCTIONS VARDAR FILM, con la partecipazione di BRITISH SCREEN e del EUROPEAN CO- PRODUCTION FUND (UK) presentano in associazione con
 POLYGRAM AUDIOVISUEL e il MINISTERO DELLA CULTURA DELLA REPUBBLICA DI MACEDONIA / KATRIN CARTLIDGE, RADE SERBEDZIJA, GREGOIRE COLIN, LABINA MITEVSKA
 "PRIMA DELLA PIOGGIA" casting MONI DAMEVSKI, LIOBA REICH scenografia SHARON LOMOFISKY, DAVID MUNNIS musica "ANASTASIA" fotografia MANUEL TERAN
 montaggio NICHOLAS GASTER co-prodotto da FREDERIQUE DUMAS- ZAUDELA, MARC BASCHET e GORJAN TOZIJA
 prodotto da JUDY COUNIHAN, Cedomir Kolar, Sam Taylor, Cai Villiers scritto e diretto da MILCHO MANCHEVSKI

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

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

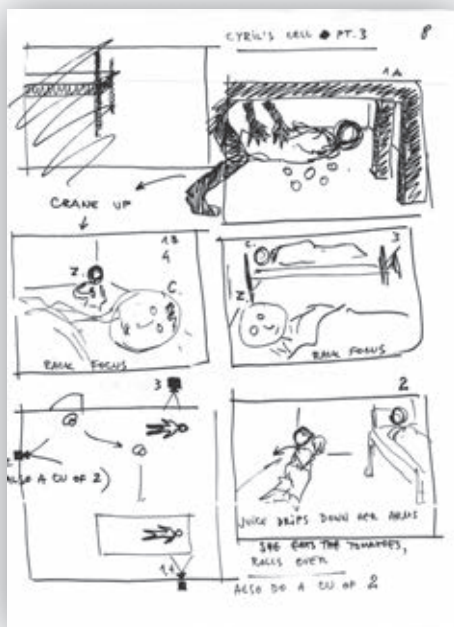
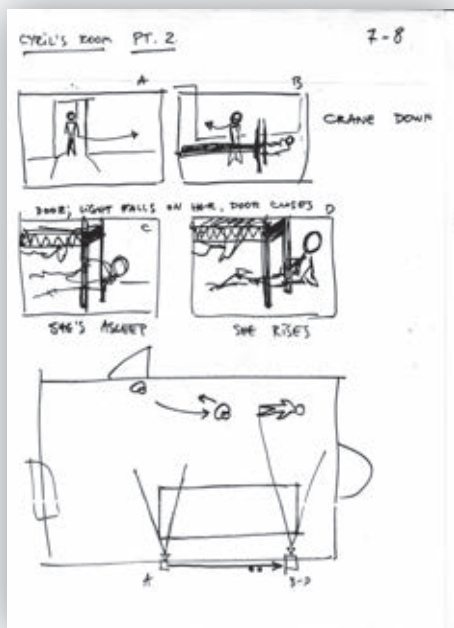
Наспроти појавата на крута стабилност и поредок во односите меѓу моларните агрегати на етникумите, родовите, класите и сексуалностите во Македонија, се јавува експлозивниот флуks на молекуларните машини на желбата - македонски и албански очи разменуваат копнежливи погледи, огнени јазици се среќаваат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

*Јас не сум ни Македонец ни Албанец, ни маж ни жена, ни висока ни ниска класа, ни
џеј ни сѝрејѝ. Јас сум џџан, џорџ жиѝел во занџанаѝа на мојоѝ срам. Двоџлав орел
ѝолеѝува од мојаѝа ваѝина, сонџе ми изѝрева од џаѝоѝ.⁵ Телоѝо можеш да ми џо
убиеш, но желбаѝа не. Таа ќе миѝрира во мноѝубројни нови ѝела во миѝоѝ коџа ќе
ме ѝокосиш со шарџер куршуми. Заѝомни џо ѝоа.*

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

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

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



Замира и Кирил

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 Замира ја игра Лабина Митевска.

8 Ѓаконот го игра Кирил Ристоски.



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

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

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

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

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

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

¹⁰ Зекир го игра Абдурахман Шаља.

Ен и Александар

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

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

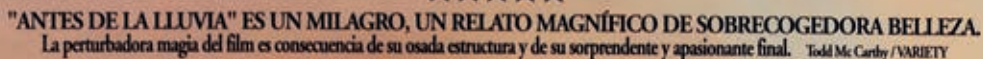
Заводливата моќ на желбата на Александар за момент ја доведува Ен во искушение. Нејзиниот глас и говор сигнализира дека навистина би сакала да ја избегне територијализацијата на нејзината „британштина“, среднокласната природа, брачната женскост и кариерните амбиции (Делез и Гатари 1983). Меѓутоа, таа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

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

11 Ен ја игра Кетрин Картлиц.

12 Александар го игра Раде Шербеџија.

13 Ник го игра Џеј Вилиерс.



**GANADORA
MENCION
ESPECIAL
DE LA OCIC**

**GANADORA
PREMIO
FIPRESCI
A LA MEJOR
PELICULA**

**GANADORA
PREMIO
UNICEF**

**GANADORA
PREMIO
CINEMA
VENIRE DEL
PUBLICO
JOVEN**

**GANADORA
PREMIO
KODAK
A LA MEJOR
PELICULA**

**GANADORA
PREMIO
DEL PUBLICO**

**GANADORA
PREMIO
AL MEJOR
ACTOR
CRITICOS
DE CINE
DE ITALIA**

KATUNI RADO
CARTRIDGE SERBEDZIJA

KATHY CARLIDGE RAOB SERBEDZHA

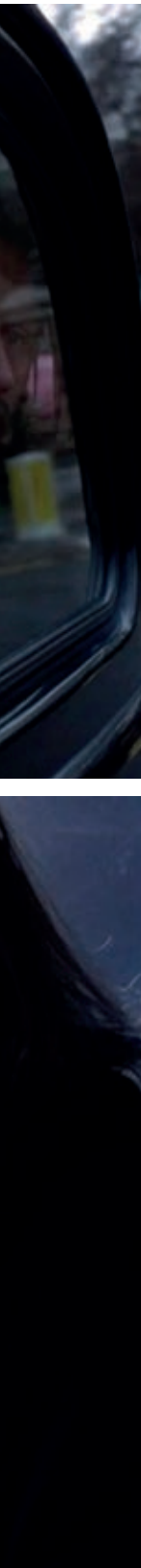
*Antes
de la
Lluvia*

(BEFORE THE RAIN)

Un film de MILCHO MANCHEVSKI

© 2000 by John Wiley & Sons, Inc. All rights reserved. This journal is registered at the Copyright Clearance Center, Inc., 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. Organizations in the U.S. who are also registered with the Copyright Clearance Center may therefore copy material (beyond the limits permitted by sections 107 and 108 of U.S. copyright law) subject to payment to CCC of the per copy fee of \$0.00. This consent does not extend to multiple copying for promotional or commercial purposes. ISI Tear Sheet Service, 3501 Market Street, Philadelphia, PA 19104, USA, is authorized to supply single copies of separate articles for private use only. Organizations authorized by the Copyright Licensing Agency may also copy material subject to the usual conditions. For all other use, permission should be sought from John Wiley & Sons, Inc. This journal is registered at the Copyright Clearance Center, Inc., 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. Organizations in the U.S. who are also registered with the Copyright Clearance Center may therefore copy material (beyond the limits permitted by sections 107 and 108 of U.S. copyright law) subject to payment to CCC of the per copy fee of \$0.00. This consent does not extend to multiple copying for promotional or commercial purposes. ISI Tear Sheet Service, 3501 Market Street, Philadelphia, PA 19104, USA, is authorized to supply single copies of separate articles for private use only. Organizations authorized by the Copyright Licensing Agency may also copy material subject to the usual conditions. For all other use, permission should be sought from John Wiley & Sons, Inc.





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

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

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

Нарцистичките рани на демократскиот параноик

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





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

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

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





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



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

Враќање дома

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

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

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

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

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



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

Македонското звучно имагинарно

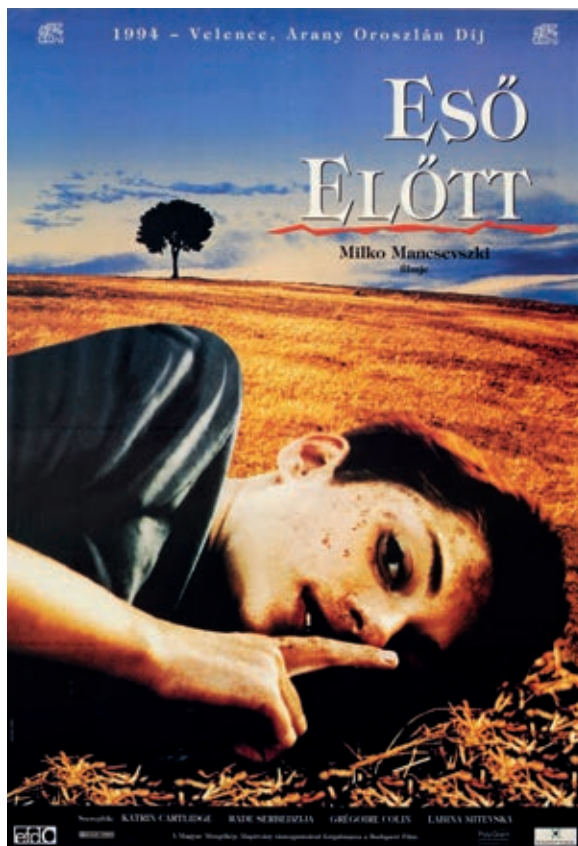
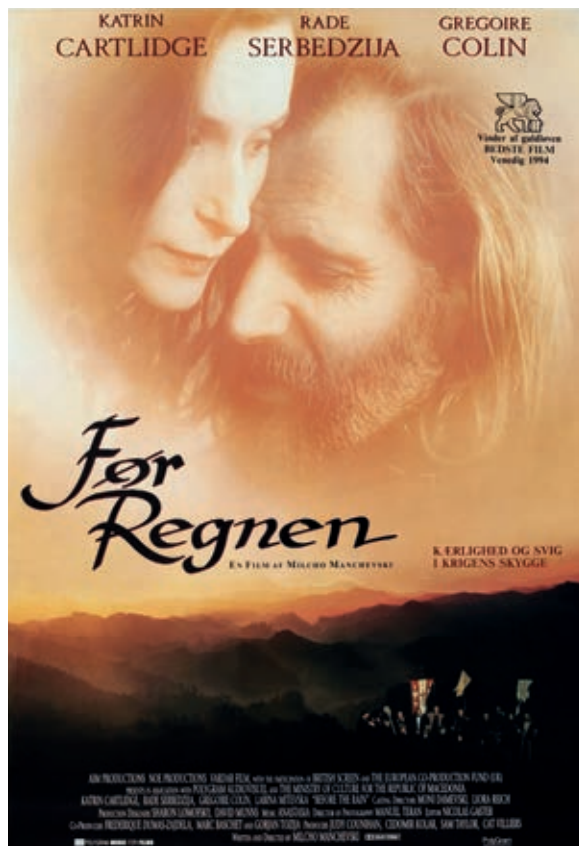
Музиката на етно-рок бендот „Анастасија“ ја изнесува недофатливоста на македонското Нешто на преден план, каде симболизацијата е безуспешна и човек се наоѓа обвинен во неиздржлива радост/болка. Нивната музика е проткаена со сите одлики на македонската традиција и начин на живот прикажани во филмот, расветлувајќи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

„Анастасија“ негува посебен музички стил кој припаѓа на традицијата на вториот бран на македонскиот етно-рок, кој во 1980-тите се оддалечи од формите на класичниот електро-рок за да се развие во нова музичка форма заснована врз православно црковно пеење (Ламбевски 1992: 55). Идеолошки припаѓаат на еден круг музички и уметнички групи кои се лабаво поврзани и го чинат македонското ретро движење, кое се интересира за обновување на духовното и интелектуалното наследство на Македонија (Ламбевски 1997: 139-170). Како такви, „Анастасија“ црпат од силно кодирани музички репрезентации чиј капацитет за производство на одредени ефекти кај слушателите е веќе докажан.¹⁶

Користејќи традиционални македонски фолклорни и сакрални музички форми, „Анастасија“ може инстантно да евоцира едно познато звучно имагинарно, пејзаж од звуци, да изрази емоции и слики со кои Македонците се идентификуваат. Повеќето македонски традиционални фолклорни песни и танци се создадени од македонските селани во текот на отоманската власт во Македонија. Овие песни и танци служеле како посебно корисен креативен вентил во екстремно тешките услови во кои се живеело во Отоманското Царство (Ламбевски 1997: 15 -19). Во песните и танците, македонските селани ја симболизирале нивната трагедија која ја предизвикале тиранските владетели, си давале оддишка од широк спектар негативни афекти (гнев, немоќ, завист, фрустрација, тага, длабока депресија, бес, безнадежност, страв, загриженост) кога биле соочени со трагедијата, и замислувале слатки одмазди за владетелите.

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

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



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

Музиката на македонскиот депресивец

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



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

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

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

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

Хана и Александар во трагичната куќа на македонската желба

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

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

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

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

17 Хана ја игра Силвија Стојановска.





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

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

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

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

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

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

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

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

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

Референци

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

