

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ZORAN STOJKOVSKI

NARACIJA I VRIJEME U FILMOVIMA MILČA
MANČEVSKOG *PRIJE KIŠE I PRAŠINA*

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje igrani film

NARACIJA I VRIJEME U FILMOVIMA MILČA
MANČEVSKOG *PRIJE KIŠE* I *PRAŠINA*

Diplomski rad

Mentorica: Hana Jušić, doc. art.

Student: Zoran Stojkovski

Zagreb, 2019.

Sažetak

U ovom radu analizirani su naracijski postupci u filmovima makedonskog redatelja Milča Mančevskog *Prije kiše* (Pred doždot, 1994.) i *Prašina* (Prašina, 2001). Pri analizi je korišten teorijski aparat Davida Bordwella. Radom je dokazano da analizirani filmovi imaju otvorenu formu te da koriste kubističku naraciju.

Ključne riječi

film, David Bordwell, Milčo Mančevski, kubistička naracija, signali

Summary

In this paper narrative procedures in the films *Before the Rain* (Pred doždot, 1994.) and *Dust* (Prašina, 2001) by Macedonian director Milčo Mančevski were analysed. The analysis used David Bordwell's theoretical apparatus. The work proves that the analysed films have an open form and they use Cubist narration.

Key Words

Film, David Bordwell, Milčo Mančevski, Cubist Narration, Cues

SADRŽAJ:

1.	Uvod.....	2
2.	Milčo Mančevski – suvremeni makedonski filmski autor.....	3
3.	Principi naracije prema Davidu Bordwellu.....	6
4.	<i>Prije kiše</i> – analiza filmskog vremena i narativnih postupaka.....	8
5.	<i>Prašina</i>	
	5. 1. Analiza filmskog vremena i narativnih postupaka.....	15
	5.2. Simboli i moguće tumačenje filma.....	22
6.	Zaključak.....	26
7.	Literatura.....	27
8.	Filmografija.....	29

1. Uvod

U ovom radu bavio sam se analizom naracije i vremena u filmovima Milča Mančevskog *Prije kiše* (Pred doždot, 1994.) i *Prašina* (Prašina, 2001). Odabrao sam njegova dva najranija filma zbog nekonvencionalne strukture i naglašeno dinamičnog odnosa između sižea i stila. Pri analizi sam koristio teorijski aparat Davida Bordwella iznesen u njegovoj knjizi *Naracija u igranom filmu*¹. Rad sam koncipirao na način da sam nakon uvodnog poglavlja predstavio Milča Mačevskog kao autora, nakon toga sam razložio osnovne pojmove i tipove u naraciji kod Davida Bordwella te razloge zašto sam upravo njih koristio. U sljedeća dva poglavlja sam analizirao filmove *Prije kiše* i *Prašina* prema spomenutom modelu. Pritom sam za film *Prije kiše* usporedno analizirao narativne postupke i značenje i simboliku dijelova filma te filma kao cjeline, odnosno nisam ih razdvajao u zasebna potpoglavlja, iz razloga što su u neraskidivom odnosu. Film *Prašina* znatno je razrađeniji po tom pitanju, pa sam analizu simbolike izdvojio u posebno potpoglavlje. Premda tumačenje simbola nije središnja tema ovog diplomskog rada, smatrao sam da je bitno pokazati je na nekoliko primjera kako bi se lakše razumjelo Milča Mančevskog kao autora kao i njegove postupke pri izgradnji naracije. Pri pisanju diplomskog rada koristio sam osim teorijske literature vezane uz naraciju na filmu i više analiza filmova Milča Mančevskog, od kojih bih izdvojio tekstove Erika Tängerstada, Seana Homera i Conora McGradyja te tekstove i podatke sa službene mrežne stranice Milča Mančevskog.

¹ Bordwell, David (2013). *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije.

2. Milčo Mančevski – suvremeni makedonski filmski autor

Milčo Mančevski je rođen 1959. godine u Skoplju, Makedonija. Studirao je povijest umjetnosti i arheologiju na Filozofskom fakultetu u Skoplju, a 1983. godine diplomirao na Fakultetu za film i fotografiju na Univerzitetu u Južnom Illionisu. Posjeduje počasni doktorat s VGIK-a u Moskvi, Rusija. Član je Guild of America, Europske filmske akademije i PEN Cluba. Trenutno predaje na Fakultetu za diplomatske studije na Brooklyn College-u na Gradskom sveučilištu u New Yorku.

Dobitnik je velikog broja nagrada. Film *Prije kiše* (Pred doždot, 1994) nagrađen mu je Zlatnim lavom u Veneciji, bio je nominiran za nagradu Oskar u kategoriji stranog filma te je osvojio još tridesetak nagrada na različitim svjetskim festivalima. Milčo Mančevski autor je još četiri igrana filma: *Prašina* (Prašina, 2001), *Sjenke* (Senki, 2007), *Majke* (Majki, 2010) i *Bikini Moon* (2017). Mančevski je autor i kratkometražnih filmova, video spotova, dvije izložbe fotografija i umjetničkih performansa.

Mančevski je iznimna pojava u suvremenom filmu jer u svojim filmovima stvara unikatan spoj eksperimenta, poetičnosti, emotivnosti i zahtijeva aktivno učešće gledatelja u konstrukciji značenja samoga djela². Mančevski je poznat i po svojoj beskompromisnosti koja proizlazi iz njegovog uvjerenja da umjetnik treba voditi dijalog isključivo s umjetničkim djelom i zbog toga je njegova odgovornost samo ona prema djelu. Na pitanje kako se brani autorov integritet kaže: „Integritet se brani mudima. I djelom, umjetničkim i ljudskim, otvorenošću, dosljednošću a najviše žrtvom³. Mančevski u svojim filmovima izbjegava konvencionalnu predvidljivost u kreiranju stila i odnosu prema žanru. Njegovi se filmovi poigravaju s elastičnošću naracije, a ujedno se ne odustaju od pripovijedanja.

U kontekstu suvremene makedonske kinematografije filmovi Milča Mančevskog zauzimaju posebno važno mjesto. Primjerice prema kategorizaciji makedonskog filma nastalog od

² Prema: Kostova, Marina (2015). „Just a Moral Obligation“. Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, Ars Lamina i Bitsia. str.26. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/24-27_Monografija_EN_Milcho%20Mancevski_Marina.pdf, pristupljeno. 18.8.2019.

³ Mančevski, Milčo (2010). „Интегритетот се брани со мадиња“, intervju. Vest, 13.6.2010., str- 12. , Prema Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, Ars Lamina i Bitsia. str.26. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/24-27_Monografija_EN_Milcho%20Mancevski_Marina.pdf, pristupljeno. 18.8.2019

osamostaljenja makedonske države teoretičar Vlatko Galevski njegove filmove svrstava u skupinu „filmova koji su na osnovu opštih estetskih kriterijuma potvrdili talenat svojih autora i koji mogu da nose etiketu makedonskog kulturnog izvoznog proizvoda“⁴. Galevski filmove nastale u Makedoniji nakon 1991. godine dijeli na četiri skupine. Osim upravo spomenute, u koju pripadaju i filmovi *Prije kiše* i *Prašina*, tu su: stereotipni filmovi, tematski i dramaturški prosječni, koji nisu uspjeli zainteresirati gledatelja niti potaknuti kritiku na ozbiljnu analizu, zatim filmovi-eksperimenti, snimljeni na temelju originalnih scenarija, koji su stvorili nove estetske kodove i unijeli izvjestan avangardizam u makedonsku kinematografiju, i na kraju filmovi za koje smatra da nisu ni trebali biti snimljeni i čija su kratkovidost, pretencioznost, a nerijetko i diletantizam, učinili su da ovi proizvodi ostanu balast jedne nacionalne kulture.⁵ U nastavku teksta Galevski posebnu pozornost pridaje filmu *Prašina*, o čemu više u poglavlju 5.

Ovaj je tekst istaknutog makedonskog teoretičara objavljen je u dvobroju Sarajevskih sveski iz 2008. godine⁶ posvećenom postjugoslavenskom filmu. U istom dvobroju Jurica Pavičić uvrštava Milča Mančevskog u svoj „Mali biografski leksikon postjugoslovenskog filma“, svojevrsni popis od tridesetak filmskih djelatnika, koji su prema njegovom mišljenju najviše obilježili kinematografije država nastalih nakon raspada Jugoslavije. U pasusu posvećenom Mančevskom, nakon uvodnog dijela u kojem donosi biografske podatke Pavičić se osvrće konkretno na filmove *Prije kiše* i *Prašina*. Prenosim pasus u potpunosti radi toga što ću se u nastavku teksta baviti između ostalog i pitanjima koje apostrofira Pavičić:

„Godine 1994. u 35. godini života u britansko-makedonskoj koprodukciji realizira film *Pred doždot* (Prije kiše), političku dramu u kojoj aktualnu temu nacionalnih ratova na Balkanu povezuje s estetikom videa i *cinema du looka*, te sa eksperimentalnim tretiranjem filmskog vremena: slično Tarantinovom *Paklenom šundu* (Pulp Fiction, 1994) , *Prije kiše* je triptih organiziran ciklički. Film osvaja Zlatnog lava u Veneciji i biva nominiran za Oscara, premda je dio kritičara filmu prigovarao “američko” simplificiranje političkog aspekta, te preestetizirani vizualni pristup sličan turističkom filmu. Nakon neočekivano duge pauze, Mančevski se drugim filmom vraća tek 2001. *Dust* (Prah) komplicirana je i (pre)ambiciozna historijska drama

⁴ Galevski, Vlatko (2008). Novi makedonski film: Između Tetoviranja, iluzija i Senki. *Sarajevske sveske* br 19/20., str. 266.

⁵ Prema: Ibid.

⁶ Sarajevske sveske, 1.6.2008., br. 19/20.

organizirana po načelu kineskih kutija u kojoj autor tematizira balkanske ratove, pionirske dane kinematografa, kao i suvremeni imigrantski New York. Film je doživio kritički i financijski neuspjeh“⁷

⁷ Pavičić, Jurica (2008). Mali biografski leksikon postjugoslovenskog filma. *Sarajevske sveske* br 19/20., str. 257. i 258.

3. Principi naracije prema Davidu Bordwellu

Još od antičkih vremena velik se broj autora bavio pitanjima, problemima i zakonitostima naracije. Još od utjecajnih teorija Aristotela (mimetička) i Platona (dijegetička) pa sve do suvremenih pisanja o filmu, teoretičari povjesničari različitih grana umjetnosti pokušali su razumjeti pravila prema kojima se informaciju komunicira od stvaratelja prema konzumentu (gledatelju / čitatelju) umjetničkog djela. U povijesti teorija filmske naracije veliki je utjecaj izvršila knjiga Davida Bordwella *Naracija u igranom filmu* prvi put objavljena 1985. godine. Bordwell filmsku naraciju definira kao: „organizaciju niza signala potrebnih za konstrukciju priče. Ona pretpostavlja primatelja, a ne samo pošiljatelja poruke.“⁸ Važna inovacija Bordwellove teorije sastoji se u tome da stavlja naglasak na gledatelja. Bordwell vjeruje da je filmska teorija koja se do njega bavila naracijom previše zanemarivala i podcjenjivala važnost uloge koju prilikom razumijevanja narativa igra publika. Bordwell kritizira teoretičare koji smatraju da film preko sižea i stila gledatelja postavlja u poziciju zamišljenog nevidljivog promatrača pred kojim se, baš kao u kazalištu, odvijaju događaji. Nevidljivi promatrač postaje naime problematičan u onim filmovima u kojima filmski postupci vuku pozornost na sebe tj. na montažu i poziciju kamere. Nevidljivi promatrač promatra iz neke perspektive koja ga čini nevidljivim, a promatrana situacija vrlo liči na zbiljsku situaciju.⁹

Unutar svoje teorije naracije Bordwell razlikuje tri elementa: fabulu, siže i stil. Fabula je priča, ona donosi slijed događaja u vremensko prostornom okviru. Siže se odnosi na organizaciju događaja koji čine fabulu, odnosno siže je dramaturški proces. Stil se odnosi na tehničke postupke pri nastanku filma, odnosno upotrebu filmskih elemenata kao što su kompozicija, fotografija, montaža i zvuk. Prema Bordwellu naracija je rezultat interakcije između sižea i stila: to je proces, koji je usmjeren prema gledatelju, kojem šalje signale (*cues*) i kod njega stvara konstrukciju priče.

⁸ Bordwell, David (2008). *Narration in fiction film*. London: Routledge. Str. 62., prema: Ruiz Carmona, Carlos (2017). „The Role and the Purpose of the film Narration“. *Journal of Science and Technology of Arts* Vol. 9, br.2 – Special Issue Narrative and Audiovisual Creation. Str.9. / <http://artes.ucp.pt/citarij/article/view/247>, pristupljeno 11.8.2019.

⁹ Prema: Gilić, Nikica (2007.). *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 147.

Bordwell razlikuje četiri osnovna tipa naracije, tj. četiri različite mogućnosti odnosa između sižea i stila.

Prvi se odnosi na klasičnu hollywoodsku naraciju, kod koje je stil „nevidljiv“, odnosno publika ne osvještava upotrebu filmskih sredstava budući da ona služe isključivo kao sredstva transmisije sadržaja fabule u siže.

Drugi tip odnosi se na naraciju u umjetničkom filmu, nastalu kao opozicija klasičnom Hollywoodu. Umjetnički film predstavlja, za razliku od klasičnog, višeznačnu i subjektivnu reprezentaciju stvarnosti, preuzimajući elemente iz teorije realizma i književnog modernizma. U umjetničkom filmu siže i stil izmjenjuju dominantne pozicije kako bi kreirali višeznačne narative otvorenih završetaka i psihološki nekoherentne ili nejasne karaktere. Kako bi se razbila naracija koristit će se primjerice skokoviti rezovi, eliptična montaža ili neki drugi postupak koji će prekinuti slijed događaja ili dijaloge. Takav tip naracije pronalazimo u filmovima Bergmana, Antonionija, Truffauta, Bunuela, Fellinija, ili Resnaisa.

Treći tip čini tzv. retorička naracija i Bordwell je vezuje uz rani sovjetski film. Siže se koristi ujedno i kao narativ i kao argument, karakteri postaju društveni prototipovi, definirani svojim poslovima, društvenom pozicijom, političkim stavovima. Radi se o didaktičkim narativima usmjerenim direktno na gledatelja. Premda je fabula jednostavna, odnosno izraženo propagandna, stil je složen i ne poštuje kontinuitet vremena i prostora.

Četvrti tip naracije Bordwell naziva parametrička naracija. Prema njoj stil ne odgovara sižeu niti ispunjava tematske zadatosti. Umjesto toga stil se čini uspostavljen na osnovu ograničenog broja stilističkih mogućnosti pri čemu se stvara koherentni stilistički model, koji se ponavlja. Ovaj tip Bordwell ilustrira naracijom filma *Džepar* Roberta Bressona (Pickpocket, 1959).

4. *Prije kiše* – analiza filmskog vremena i narativnih postupaka

Prije kiše višestruko je nagrađivani debitantski film Milča Mančevskog premijerno prikazan 1994. godine.

Njegovu fabulu možemo kratko iznijeti na sljedeći način: Aleksandar, nagrađivani fotoreporter, podrijetlom iz Makedonije, specijaliziran za ratnu reportažu odlučuje prekinuti svoj posao za londonsku agenciju, nakon traumatičnog iskustva u Bosni. Vraća se u svoje rodno mjesto u Makedoniji gdje nailazi na razjedinjeno i oštro podijeljeno društvo na dvije nacionalne skupine. Fotoreporter je Makedonac, dok je njegova ljubav iz mladosti Albanka. Na njezinu molbu pokušava spasiti njezinu kći od „svojih“ i istovremeno umiriti konflikt, koji sve više jača. Na kraju on pogiba od ruke svog rođaka, dok djevojku ubija njezin brat.

Siže ne podržava kronologiju fabule i formiran je kao triptih, čiji su dijelovi u filmu jasno razgraničeni naslovima. U prvoj epizodi naslova *Riječi* skupina naoružanih Makedonaca upada u manastir u potrazi za djevojkom. Ne nalaze je, premda se skriva u ćeliji mladog monaha Kirila, bez njegovog znanja. Kad je on pronađe, nastavi je skrivati. Međutim, pronađu ih drugi monasi i protjeraju ih oboje iz manastira. Kasnije ih pronalazi skupina naoružanih Albanaca i djevojku ubija njezin brat. Druga epizoda, naslovljena *Lica*, smještena je u London. Fotoreporter Aleksandar i Engleskinja Anne rade za istu agenciju i održavaju ljubavnu vezu, premda je ona udana. Aleksandar nakon traumatičnog iskustva tijekom rata u Bosni odlučuje napustiti agenciju i vratiti se u rodno mjesto u Makedoniji te traži od Anne da pođe s njim. Ona to ne želi, i iste večeri u kojoj Aleksandar napušta London, Anne večera sa svojim mužem u restoranu. Izbije svađa između dvojice muškaraca za susjednim stolom, koji govore srpski, eskalira u pucnjavu i slučajno smrtno nastrada Annein muž. U posljednoj epizodi naslova *Slike* Aleksandar se vraća u rodno selo. Posjećuje obitelj svoje ljubavi iz mladosti, Hane, pri čemu postaje jasan rastući antagonizam između dvije nacionalne skupine. Hana traži od Aleksandra da pronađe i spasi njezinu kći Zamiru, koja je u bijegu. Zamiru istovremeno traže Makedonci, jer smatraju da je ubila jednog od njih – Bojana, koji je ujedno i Aleksandrov bratić, i Albanci, koji smatraju da je obeščastila obitelj. Aleksandar je pronalazi kod Makedonaca i pri pokušaju spašavanja biva ubijen od ruke svojeg bratića. Zamira bježi u samostan u kojem živi monah Kiril, koji je također

Aleksandrov rođak.¹⁰

Trima epizodama prethodi prolog, a zaključuje ih epilog, koji su vrlo slični. Takvom strukturom, koja upućuje izravno na formu klasične tragedije, ali i malom ali ključnom razlikom između prologa i epiloga Mančevski nudi ključ za čitanje cjeline. U prvoj i posljednjoj sceni vidimo Kirila kako skuplja rajčice ispreda manastira i razgovara sa starijim monahom. Te se dvije scene razlikuju po kutu snimanja i dijalogu vođenom između dvojice monaha.

U prvoj sceni razgovor teče ovako: „Bit će kiše. Grizu muhe“, rekao je stariji monah, pogledao u horizont i nastavio: „Tamo već kiši.“ Kiril i stariji monah se zajedno vraćaju u manastir, čuju se udaljeni zvukovi koji mogu biti ili grmljavina ili pucnjevi. Stariji monah kaže: „Miriše na kišu. Uvijek se štrećem od grmljavine. Pomislim, i tu su počeli pucati.“ Vidimo djecu kako se igraju i monah kaže: „Djeca... Vrijeme nikad ne umire. Krug nije zatvoren.“ Djeca su sagradila krug od trave i granja i zapalila ga.

U posljednjoj sceni razgovor se razlikuje minimalno, stariji monah pogleda prema horizontu i kaže: „Bit će kiše. Grizu muhe. Tamo već kiši.“ Okreće se prema Kirilu i nastavlja: Idemo! Vrijeme ne čeka, a ni krug nije zatvoren.“ U pozadini se vidi Zamira kako trči prema kameri.

Osim što se razlikuju po dijalozima uvodna i završna scena se razlikuju se i prema načinu snimanja. U prvoj sceni kadrovi gradiraju od detalja do totala. U detalju vidimo Kirilove ruke kako beru rajčice. Kirila vidimo u krupnome planu kako pogledava prema nebu, koje vidimo u subjektivnom planu. U totalu vidimo vrt i crkvu, a s švenkom u srednjem planu je ispraćen ulazak starog monaha u vrt i njegov dolazak do Kirila, dok se u posljednjoj sceni stari monah samo pojavi u srednjem planu u kojem Kiril čuči i bere rajčice. Stari monah se tu vidi do pojasa, ali kad progovori vidimo ga u krupnom planu. U istom srednjem planu vidimo kako Kiril ustaje i njihov odlazak iz kadra. Kadar se nastavlja sa sadržajem iz dubine gdje vidimo Zamiru kako trči prema kameri. U prvoj sceni je jutro i u pozadinu su krave i konji a u posljednjoj sceni svjetlo ukazuje da bi se moglo raditi o kraju dana, a u pozadinu su ovce. Te naizgled sitne, ali značajne razlike potvrđuju da film osim što nije linearan, nije niti cirkularan po svojoj formi. Priča, premda se doima zatvorenom (smrt), ne poštuje logiku mjesta i vremena, niti odnos uzroka i

¹⁰ Prema: Tängerstad, Erik, *After The War? A Historical Reflection on the Film Before Rain*, str. 5-7, <http://manchevski.com/monografija/> (12.7.2019.) i Conor McGrady, Фрагменти, слоеви и временска непрекинатост: Оперсваии за филмските дела на Милчо Манчевски, <http://manchevski.com/monografija/> (pristupljeno 12.7.2019.)

posljedice, nema realističnu kronologiju i samim tim može se čitati isključivo kao otvoreno djelo. Kao što piše Erik Tängerstad:

„Film proizvodi dijegezu u kojoj je prisustvo vremena uvijek jasno podvučeno jer kronologiju fabule konstantno potkopava siže, a kroz čitavu dijegezu uzročno posljedične veze izazivaju kratki spoj. Iz navedenih razloga možemo reći da je film napravljen kao pokušaj namjernog testiranja načela konvencionalnog filmskog stvaralaštva, na način da dopušta se siže podudara s fabulom u tolikoj mjeri da publici pomaže iskusiti „efekt stvarnosti“ koji bi potvrdio da se radi o uobičajenom shvaćanju realizma. Nadalje ovaj je film očigledno strukturiran kao namjerni pokušaj da testira ideju kako povijesno pisanje može biti vrsta dokumentacije prošlosti „kakva je zaista bila“ proizvedena od strane pretpostavljene neutralne pozicije s onu stranu temporalnosti.“¹¹

Kako je vidljivo u prethodnom odlomku Tängerstad značenje filma tumači na osnovu njegove strukture. Naime, on razgraničava dva načina čitanja ovoga filma s obzirom na dostupna znanja: prvi od strane zapadnoeuropskog, odnosno sjevernoameričkog kulturnog kruga i drugi od strane samih žitelja bivše Jugoslavije. Zapadnoeuropska i sjevernoamerička perspektiva temelje se, prema Tängerstadu, na dostupnim znanjima o prostorima bivše Jugoslavije i o informacijama o ratu u Bosni. Iz tog razloga film *Prije kiše* čitan je kao realističan prikaz nedavne prošlosti, odnosno kao dokumentacija rata u Bosni. Premda bi se ovo tumačenje moglo prihvatiti, ovaj je dio najslabija točka, njegovog, inače generalno gledajući dobrog analitičkog teksta, postjugoslavenska perspektiva prikazana je površno i bez temeljitog uvida u povijesne okolnosti i kulturalne specifičnosti Makedonije. On je prikazuje kao pokušaj Milča Mančevskog da stvori makedonski nacionalni identitet: „Mančevski nije rekreirao Makedoniju na filmu, on je kreirao sliku Makedonije kao nacije. A kada su građani nove države Makedonije ne samo prihvatili i podržali ovakvu sliku, već se i aktivno identificirali s njom, 'nacionalni identitet' je bio stvoren“¹². Iako je Tängerstad točno primijetio da toposi u filmu nisu realni, već kreirani od nekoliko različitih lokaliteta¹³, ostatak njegovog zaključka je evidentno pogrešan. Analizom

¹¹ Erik Tängerstad, *After The War? A Historical Reflection on the Film Before Rain*, str.12, <http://manchevski.com/monografija/> (pristupljeno 20.7.2019.)

¹² Ibid, str. 9.

¹³ Primjerice topos manastir u kojem živi Kiril i u kojem se odvija velik dio radnje spojen je od nekoliko lokaliteta: Sv. Ivan Kaneo u Ohridu, manastir Treskavec i još nekoliko lokacija puta od vrta do manastira.

detalja sasvim je jasno da se radi o fantaziji, odnosno da se Mančevski s činjenicama i simbolima poigrava te stvara novi prostor uz pomoć filmskog medija, koji nema previše utemeljenja u objektivnim okolnostima i ideji nacije, kako Tängerstad površno zaključuje.

Još u Londonu Aleksandar fantazira o Makedoniji kao idealnom, harmoničnom, nematerijalističkom svijetu. Vizualno Mančevski Aleksandrovu fantaziju podržava montiranim nizom kadrova planinskih makedonskih pejzaža snimljenih iz zraka (dok Aleksandar leti avionom) i kadrova grada i ljudi (u koje Aleksandar gleda dok se vozi autobusom po Skoplju). Cijela ova sekvenca je montirana na način da pojačava fantaziju, odnosno idealiziranu predodžbu koju Aleksandar ima o Makedoniji kao oazi mira u kojoj žive pristojni, poštenu, jednostavni i nedužni ljudi. Dojam topline koji zrači iz kadrova pojačan je filmskom glazbom koja budi radost i znatiželju kod gledatelja. Tängerstadovoj ideji stvaranju novog nacionalnog identiteta kroz umjetno stvorene prostore, o čemu je već u tekstu bilo riječi, ne ide u prilog ni Mančevskovo korištenje simbola i prikaz običaja, koji su samo naizgled vezani uz određenu (makedonsku) naciju, a zapravo su u potpunosti iskonstruirani. Primjerice scena pogreba Aleksandra i njegovog bratića Bojana neupućenom gledatelju može se činiti kao pravoslavni obred, međutim on nema utemeljenja u pravoslavlju i djeluje poganski, a zapravo je izmišljen. Za vrijeme pogreba izvještene su zastave neodredivog znakovlja koje ne pripadaju makedonskoj, niti bilo kojoj drugoj tradiciji. Dominantna glazba kroz čitav film je bizantskog ishodišta s mjestimično ukomponiranim makedonskim narodnim melosom koji pridonosi stvaranju mitske zemlje kao filmskog prostora. Mančevski vješto kombinira činjenice s imaginarnim, realno s nerealnim i tako čitavo vrijeme zbunjuje gledatelja i onemogućuje ga u pokušaju identificiranja s filmskim prostorom i vremenom, koji nisu fiksirani. Djelomično se ovaj stav podudara s tezama Seana Homera, profesora za film i književnost na Američkom Sveučilištu u Bugarskoj (American University in Bulgaria), koji, oslanjajući se na još nekolicinu teoretičara,¹⁴ smatra da nacionalni imaginarij stvoren u film jest mitski¹⁵. Međutim, razlog za kreiranje takvog nacionalnog identiteta Homer pronalazi u traumi uzrokovanoj složenim povijesnim i političkim okolnostima u kojima se Makedonija kroz stoljeća nalazila, a koje su odredile na nesvjesnoj razini način na koji Mančevski stvara. Sam redatelj međutim, kako je poznato iz više izvora ponavlja da njegovi

¹⁴ Primjerice Conor McGrady

¹⁵ Homer, Sean. The Founding Trauma of National Identity in the Films of Milčo Mančevski, *Croatian Political Science Review*, br .1-2, str. 94-115

filmovi, kao ni on kao autor nisu određeni mjestom podrijetla, nisu o Makedoniji, nisu filmovi o prostorima, već o ljudima.¹⁶

Bez sumnje znanja, iskustva i očekivanja Milča Mančevskog jesu u određenoj mjeri definirana geopolitičkim prostorom, međutim smatram da njegovi filmovi imaju puno univerzalnije značenje. On se poslužio temama koje su mu dobro poznate i dostupne da bi stvorio kompleksne narative koji potkopavaju uobičajena shvaćanja filmskog prostora i vremena, a koji mogu biti razumljivi bilo gdje u svijetu.

Prema njegovim riječima:

„Zanima me kubističko pripovijedanje – kada umjetnik razloma priču i sastavlja je na puno kompleksniji (i samim tim zanimljiviji) način. I što je još važnije, kada umjetnik čitavo vrijeme mijenja emocionalni naboj filma, približavajući narativni film iskustvu moderne umjetnosti... Volim filmove koji me iznenađuju. Volim filmove koji me mogu iznenaditi nakon što su već počeli. Volim filmove koji krenu u jednom smjeru zatim naprave petlju, i skrenu posve drugamo, i nastavljaju te voditi s jednog mjesta na drugo i emocionalno i pričom.“¹⁷

Da se vratimo na Bordwellovu podjelu naracije. Ovom sam analizom pokušao dokazati kako su siže i stil kod Milča Mančevskog u dinamičnom odnosu u opoziciji prema klasičnom kanonu. Iz tog razloga, što dokazuju i vrlo različita pa nekad i dijametralno suprotna tumačenja njegovih filmova, a koja se najčešće ne podudaraju s intencijom njega samog, kod Mančevskog uistinu ključnu ulogu ima gledatelj, čiju ulogu Bordwell posebice naglašava. O gledatelju dostupnim kategorijama, odnosno o asocijacijama koje izazovu filmski postupci, odnosno interakcija sižea i stila ovisit će i značenje filma.

Činjenica je da se realistični elementi u filmu *Prije kiše* dosljedno primjenjuju tijekom čitavog filma, tako da se na prvi pogled doima kao jedan kontinuirani realistični postupak s brojnim signalima i asocijacijama na stvarni život. Vjerojatno je upravo to glavni razlog komercijalnog uspjeha filma na svjetskom nivou. No, bez obzira na to, kao što sam već u tekstu do sada nastojao dokazati, filmu ne slijedi prvi tip naracije po Bordwellu, odnosno stil ni u kom slučaju

¹⁶ Isto., str.95.

¹⁷ Usp. Isto., str 98.

nije „nevidljiv“, a upotreba filmskih sredstava pri prevođenju sadržaja fabule u siže je od ključne važnosti. Dakle radi se bez sumnje o primjeni drugog tipa naracije, odnosno naracije u umjetničkom filmu. *Prije kiše* uistinu posuđuje elemente realizma i modernizma, a zahvaljujući dinamičnom odnosu sižea i stila dobiveni narativ je višeznačan. Prisustvo kamere primjetno je u svakom trenutku te se može osjetiti njezina uloga. Gledatelj je uvijek svjestan da je kamera tamo i da stvara, da komponira sliku. Montaža funkcionira na sličan način. Najavljuje svoje prisustvo prilikom svakog reza. Montaža kontinuirano prati osjećaj multiperspektivnosti u odnosu na jedan subjekt koji se jasno ističe u prednjem planu.

Na primjeru druge epizode triptiha filma, pod naslovom *Lica*, pokušat ću dokazati upravo spomenuto. U tom dijelu filma naracija posebno očito ne prati logiku odnosa uzroka i posljedice, niti to radi lik Ann. Mi gledamo njezine rutinske radnje ali ne možemo si sugerirati nikakav poseban linearan raspored, a još manje nekakav osjećaj za uzrok i posljedicu u njezinom djelovanju. Najprije je vidimo kako radi u uredu fotografske agenciju, zatim prelazi ulicu, hoda po pločniku, susreće se s majkom, provodi vrijeme s Aleksandrom, provodi vrijeme sa svojim suprugom, razgovara na telefon. Sve ove radnje formiraju kolaž, no ne i linearnu narativnu liniju. Postavlja se pitanje, kako je ovo vremenski povezano s prvom epizodom triptiha? Veza s prvom epizodom započinje u trenutku kad se ispred gledatelja pojavljuju fotografije nasilja na Balkanu. Ann je u uredu i razgledava crno-bijele dokumentarne fotografije. Problem postaje konkretan kada na fotografijama vidimo Kirila i Zamiru. Vidi se Kiril kako sjedi na koferu i Zamira kako mrtva leži na zemlji a oko njih su uniformirani vojnici UN-a. Jedan od njih fotografira. U ovoj priči su pokazani Aleksandar i Zamira zajedno. Fotografije mrtve Zamire pojavljuju se između scena u kojima je Aleksandar živ. Najprije su prikazani Aleksandar i Anne kako pričaju na groblju, pa nakon toga Anne u uredu kako gleda fotografije mrtve Zamire, a u sljedećoj sceni vidimo Aleksandara s ruksakom kako ulazi u taksi i tek tada napušta London. Redosljed prizora u ovoj montažnoj sekvenci nema kružnu logiku prepričavanja, jer se Aleksandar živ pojavljuje i prije i nakon fotografija koje su napravljene nakon njegove smrti. Ovakav raspored scena je nemoguć u cirkularnoj naraciji bez obzira na to gdje odlučimo da krug počinje. Ovakav odnos epizoda isto tako dokazuje da se ne radi niti o linearnoj naraciji. Iz navedenog slijedi, da s obzirom da ne postoji objedinjena naracija u filmu, ne postoji ni objedinjena perspektiva. Smatram da, kako sam već citirao ranije, Mančevski sam daje najtočniju definiciju pripovijedanja u svojem filmu, a to je da je ono „kubističko“. Mančevski između Londona iz

druge epizode i pejzaža koje smo vidjeli u prvoj epizodi stvara veze putem crkve i groblja koje vidimo na oba mjesta te putem slikovitih ratnih fotografija.

Osim svega navedenog, a zahvaljujući upravo svemu tome što dovodi mogućnosti razumijevanja filma na više razina, film *Prije kiše* prkosi i uobičajenoj podjeli na umjetnički i komercijalni film. Rezultat toga je međunarodni uspjeh i film koji nadilazi granice nacionalnog i etničkog filma.

5. *Prašina*

5.1. Analiza filmskog vremena i narativnih postupaka

Nakon velikog uspjeha filma *Prije kiše* i kritika i publika je iščekivala premijeru drugoga filma Milča Mančevskog. Film *Prašina* premijerno je prikazan 29. kolovoza 2001. godine na Venecijanskom filmskom festivalu, što je veliko priznanje autoru. Odmah nakon premijere uslijedile su brojne oštre kritike.¹⁸ Simptomatično je da se velik broj njih odnosio na politički aspekt filma, odnosno ponovila se situacija s filmom *Prije kiše* da je film tumačen kroz prizmu aktualnih političkih događaja na Balkanu, no, u puno većim razmjerima nego što je to bio slučaj s prvim filmom. Naime, film je premijeru doživio u vrijeme konflikta između Albanaca i Makedonaca u Makedoniji te su neki kritičari na *Prašinu* gledali kao na direktnu kritiku albanske, odnosno američke politike u Makedoniji, premda je scenarij nastao znatno ranije. O različitim čitanjima bit će više riječi u nastavku poglavlja. U svakom slučaju, bez obzira na prvotne reakcije film je s vremenskim odmakom zadobio i potvrdio umjetnički status kao i svoje mjesto u makedonskoj kinematografiji. Primjerice već spomenuti makedonski teoretičar Vlatko Galevski o *Prašini* je napisao sljedeće:

„Film *Prašina* nije nadmašio film *Prije kiše*, ali važno je što je potvrdio visoko autorstvo režisera, njegov lični umjetnički pristup filmskoj materiji i visok profesionalizam. Paralelna priča koju Mančevski vodi u filmu, napravljenom na osnovu vlastitog scenarija, jedan je od bitnih segmenata umjetničkog čina. Spoj divljeg Zapada i divljeg Balkana u okviru jedne epske, ali istovremeno poetične priče – umješno je artikulisan i vješto napravljen, tako da je konačni utisak koji film kod publike izaziva veoma efektan. U filmu su angažovane poznate inostrane filmske zvijezde Džozef Fajns i Dejvid Venam, glumci koji su opravdali svoj renome, a od domaćih imena učestvuju: Nikolina Kujača, Vlado Jovanovski, Vladimir Endrovski i drugi. Direktor fotografije je Beri Akrojd, a muziku je napisao Kiril Džajkovski. Angažman

¹⁸ Vidi više u: Kronauer Iris (2015). „Wiping Dust in Venice“. Skopje: Mančevski. Ur. Marina Kostova, Ars Lamina i Bitsia, 273-318. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/273317_Monografija_EN_Milcho%20Manchevski_Iris%20Kronauer.pdf (pristupljeno 15.9.2019)

Džajkovskog u filmu je odličan potez. Njegov muzički manir i uspješne kombinacije etno i elektronske muzike nalaze pravo mjesto u ozvučavanju filmskih slika. U jednakoj su mjeri uspješni muzički pasaži koji prate dešavanja u Americi, kao i etnoteme koje se čuju dok se radnja odvija u Makedoniji. Sve u svemu, *Prašina* je svakako film koji pripada samom vrhu makedonske kinematografije.¹⁹

U filmu pratimo dvije usporedne priče. Fabula filma je sljedeća: Na samom kraju 20. stoljeća u New Yorku sitni lopov Edge treba vratiti dug gangsterima. Provaljuje u stan kako bi došao do novca i podmirio dug. U stanu ga presretne njegova vlasnica, bolesna starica Angela, koja ne zove policiju nego uperi pištolj u Edgea. Obeća mu zlatnike samo ako sasluša njezinu priču do kraja, kako bi saznao gdje je rođena i gdje je treba pokopati. Anđela započinje priču o dvojici braće, Lukeu i Elijahu iz Oklahome. U njezinoj složenoj priči Luke i Eliah na prelazu iz 19. u 20. stoljeće kreću s američkog Zapada na Istok da bi se na kraju našli u ratom razorenoj Makedoniji koja je pod Osmanskim carstvom. U Makedoniji pokušavaju ući u trag lokalnom komitskom²⁰ vojvodi Daskalu (Učitelj), za kojim je raspisana tjeratica i kojem je glava ucijenjena na puno novca. Pripovijedajući Angela uopće ne spomene gdje je rođena, ili gdje želi biti pokopana, niti spominje blago. Kada se Angela onesvijesti usred priče, Edge ne pobjegne, već je odveze u bolnicu. Njemu očajnički treba novac, a uvjeren je da Angela obećano blago posjeduje te se vraća se u njezin stan kako bi ga našao. Blago ipak ne nalazi, vraća se u bolnicu i moli Angelu da mu kaže gdje je. Angela umjesto toga samo nastavlja s pričom: Eliah zamalo ubije Lukea kojeg spasi trudna seljanka Neda, Daskalova žena, i vodi ga u svoje selo. Tamo Luke svjedoči zvjerstvima koja se događaju za vrijeme ustanka protiv Osmanlija. Gleda kako osmanlijski časnik pokazuje seljacima odsječenu Daskalovu glavu. Kada Nedin otac zamoli Lukea da spasi trudnu Nedu i selo on bježi, ali ipak zadržava zlatnike koje mu je ponudio. Kada Angela opet prekida pripovijedanje, Edge se vraća u njezin stan i napokon pronalazi zlatnike. Vraća se u bolnicu i nalazi Angelu na samrti. Angela umire bez da mu je rekla gdje je rođena ili gdje želi biti pokopana. Edge međutim sâm zaključuje da je rođena u Makedoniji i da želi biti tamo i pokopana. Preuzima njene posmrtno ostatke i kreće put Makedonije. Edge u avionu s urnom u rukama prepričava Angelinu priču ženi koja sjedi pored njega. No, Edge ne staje tamo gdje je

¹⁹ Galevski, Vlatko (2008). „Novi makedonski film: Između Tetoviranja, Iluzija i Senki“. Sarajevske sveske br. 19/20., str. 271. i 272.

²⁰ pov. oružani pobunjenik protiv vlasti u europskoj Turskoj (na Balkanu) kao dijelu Osmanskog Carstva

smrt prekinula Angelinu priču nego nastavlja vlastitu verziju priče. Edge ispriča da se Luke vratio u selo i spasio Nedu te da je na kraju poginuo u pucnjava. Angela je Nedino i Daskalovo dijete koje je posvojio Lukeov brat Eliah i poveo sa sobom u Sjedinjene Američke Države. Film završava scenom u kojoj Eliah drži bebu u rukama, diže pogled prema nebu i ugleda avion. Vjerojatno je to isti avion u kojem sjedi Edge s Anđelinim pepelom u rukama pripovijeda njezinu priču i dodaje joj svoj završetak. Ako je tako, film završava u trenutku u kojem se spoje fabula filma i fabula priče ispričane u filmu.

Složena naracija ovog filma bila je glavni razlog brojnih diskusija, i poklonici i kritici filma složili su se u tome da je ambiciozan, no, istovremeno i nejasan. Zagovaratelji filma složili su se u tome da film ima zanimljive dijelove, da je tehnički odlično izveden, no da kao cjelina nema puno smisla.²¹

U čemu je zapravo zamka u razumijevanju ovog filma? Kao i *Prije kiše*, na prvi bi se pogled i *Prašina* mogla doimati kao jednostavna priča, ispričana kronološki, unutar koje imamo drugu priču: po principu priče u priči. Međutim, ako film promatramo na takav način, bit će uistinu prepun nelogičnosti, nedosljednosti i u cjelini, kako su to već pisali brojni kritičari, nejasan. Osim toga, da se ne radi o postupku priče u priči potvrđuje već spomenuti zadnji prizor u koje se spoje fabula filma i fabula priče koja je u filmu ispričana – one se nalaze na istoj naracijskoj razini²². Ključni korak prema čitanju ovog filma je, kako u svojem tekstu već spominjani Erik Tängerstad, odustajanje od konvencionalnog pristupa filmu i gledanje ovog filma kroz prizmu kubističkog pripovijedanja.

„Ovaj film je ambiciozan utoliko što ne priziva konvencionalni pristup gledanju i razumijevanju igranog filma. Umjesto toga, on izaziva gledatelja da razvije posve novu percepciju filma, odnosno novu filmsku teoriju. Puno važnije od gledanja *Prašine* kao konvencionalno ispričanog filmskog narativa, što ionako ne funkcionira, jest analizirati može li Mančevskijev pristup filmskoj naraciji – pristup kojeg on sâm naziva kubističko pripovijedanje – stvoriti novo razumijevanje filmskog narativa u širem smislu. Može li film kao što je *Prašina* prouzročiti formiranje novih filmskih konvencija i novih teorija naracije? Može li na dovesti do toga da

²¹ Vidi: Tängerstad, Erik (2015). When the Story Hides the Story: The Narrative Structure of Milcho Manchevski's *Dust* (2001) Skopje: Mančevski. Ur. Marina Kostova, *Ars Lamina i Bitsia*, 273-318. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/219-239_Monografija_EN_Milcho%20Manchevski_Erik%20Ta%CC%88ngerstad.pdf (pristupljeno 17.9.2019)

²² Isto., str. 229.

igrani film gledamo i razumijemo na nov način? [...] Prašinu je moguće gledati i tumačiti kao cjelovit i funkcionalan narativ koji ima smisla – ali samo ako se koristi drugačiji teorijski pristup pri gledanju i razumijevanju filma od uobičajenog, i samo ako se kritički revidiraju utvrđene filmske konvencije.“²³

Kao ni u filmu *Prije kiše* niti u *Prašini* siže ne prati fabulu, već čitavo vrijeme stavlja njezinu logiku na kušnju. Siže filma čine četiri, uvjetno rečeno, epizode, a definirane su različitim pripovjedačima. Prva je ona koja se odvija u sadašnjosti, a njezina okosnica su likovi Edge i Angela. Ona je ispričana iz pozicije sveznajućeg (autorskog) pripovjedača koji je van dijegeze filma. Druga epizoda odnosi se na Angelino pripovijedanje događaja s američkog Zapada i iz Makedonije – pripovijeda dakle Angela. Treća epizoda odnosi se na Lukeova sjećanja ili fantazije – pripovjedač je Luke. I posljednja epizoda je pripovijest koju iznosi Edge u avionu prema Makedoniji, odnosno nastavlja svoju verziju Angeline priče. Te se priče djelomično nadopunjuju i nastavljaju jedna na drugu, no, istovremeno su i međusobno kontradiktorne. Također se ne odvijaju jedna za drugom, već se isprepliću.

Prva epizoda predstavlja okosnicu filma i jedina je od sve četiri koja se proteže od njegovog početka do kraja. Na samom početku prve epizode gledatelju je predstavljen ključ za gledanje filma. Započinje s kadrom koji najprije pokazuje rajčicu u prodavaonici, švenkom prelazi ulicu do stambene zgrade, da bi se zatim kranskom vožnjom kamera podigla uz zgradu i prešla preko tri prozora jedan za drugim. Svaki od prozora, plus početni redateljski sveobuhvatni pogled predstavljaju četiri perspektive prisutne u filmu. Na prva dva se zadržava nekoliko sekundi, dovoljno da gledatelj dobije dojam što se u stanu iza prozora događa, da bi se zaustavio na prozoru iza kojeg vidimo Edgea kako provaljuje u stan. Kao što je već ranije navedeno u opisu fabule Angela drži Edgea na nišanu i pripovijeda mu priču koju mi gledamo, dakle epizodu u kojoj je Angela pripovjedač. Angela ima potrebu ispričati svoju priču, kako bi Edge znao gdje je mora pokopati, dok su Edgova motivacija da je sluša Angelinu priču zlatnici. Edge i Angela se zbliže, a Angela osjeti da može manipulirati s njim, što i čini. Nakon što Angela umre Edge odluči uzeti njezin pepeo i osobno ga odnijeti u Makedoniju. Edge je u avionu s urnom u rukama i razgovara sa ženom koja sjedi do njega.

Druga epizoda odnosi se na priču koju pripovijeda Angela Edgeu.

²³ Isto., str. 225.

Centralni lik Angeline priče je Luke i njezina radnja započinje na Divljem Zapadu. Luke se sukobi s bratom oko žene koju obojica žele – prostitutke Lilith, on odlazi i inspiriran filmskim žurnalom koji prikazuje događaje u Makedoniji odluči otputovati u tu zemlju. Tamo se nađe u vrijeme Osmanskog carstva i nailazi na različite bande koje onuda haraju. Eliah dođe po Lukea u Makedoniju i tamo se sukobe. Nadrealni postupci koji su kontrolirani od strane pripovjedača, guraju naprijed ovu priču, a postupci su potkrijepljeni glazbom koja ne korespondira s pričom, ali korespondira s pripovjedačevim postupcima. Isto tako i humor/izrugivanje je element koji pomaže nadrealnim situacijama. Zlatnici se prvi put se pojavljuju u ovoj priči, a zatim ubrzo i u prvoj epizodi iz koje se ova priča pripovijeda.

Angelina priča je prekinuta trenutkom u kojem ona umire. Posljednje što od nje saznajemo je da Luke pogiba. Tako se na tom mjestu poklope dvije epizode: Zanimljivu hipotezu o tom podudaranju iznosi Erik Tängerstad:

„U istom trenutku u kojem Angela kaže da je Luke umro, ona doživi srčani udar i također umire. U tom smislu, *Prašina* pokazuje kako se Angela u potpunosti identificira s Lukeom, s likom o kojem pripovijeda: kada govori o njegovoj smrti, i ona umire. Čini se da Luke Angelin alter ego. Ako je Luke uistinu izmišljeni lik, tada bi njezinu priču o njemu trebalo shvatiti kao metaforički samoprikazivanje njezinog vlastitog života.“²⁴ Tängerstad svoju ideju da je Luke nepostojeći lik potkrepljuje i scenom u kojoj se, kako kaže, potpuno neuvjerljivo Luke i Eliah susretnu u Makedoniji, i kad Eliah ostavlja Lukea da umre, penje se na brdo i izvikuje "Ti nikad nisi postojao! Ti nikad nisi bio? Možda možemo ići i korak dalje i shvatiti Lukea, odnosno Angelu kao metaforu Makedonije. Možda to i je hrabra i pretjerana pretpostavka, ali ako uzmemo u obzir različite razine na kojima značenje ovog filma funkcioniра, i mnoštvo simbola i aluzija koji se pojavljuju, a o čemu više pišem u sljedećem potpoglavlju, trebalo bi posebno razmotriti i lik Lukea, pa i njegovo ime. S obzirom na brojnost biblijskih aluzija u filmu razvidno je da Luke dolazi od Sv. Luke evanđelista, koji je, uz svoje primarne attribute, prema nekim izvorima ujedno je i zaštitnik Makedonije. Oba lika i Angela i Luke posjeduju zlatnike, ali ne koriste njihovu vrijednost u svoju korist, Angela ih čuva skrivene u stanu dok ih Luke rasipa. Angela kroz svoju priču govori da se želi vratiti na početak, u svoju domovinu, koju nigdje direktno ne imenuje.

²⁴ Isto, str. 236.

Luke joj na neki način to i omogućava posredno je spasivši, odnosno spasivši Nedino i Učiteljevo dijete.

U ovoj priči redatelj se igra s medijem, kombinacijom dokumentarnih kadrova i gledanjem dokumentarnog filma tj. žurnala u igranom dijelu. U ovoj sekvenci su jasno vidljivi signali (cues), elementi naracije ključni za teoriju Davida Bordwella, upotrebljeni na način da nam nagovijeste događaje koje slijede. Istovremeno oni skreću pozornost na filmske postupke tj. način na koji su spomenuti signali prikazani, što je jedan dio ključa za iščitavanje ovog filma. Uz pratnju glasa vandijegetičkog pripovjedača vidimo dokumentarni isječak plovidbe prekooceanskog broda, zatim Lukea ispred jedne pariške galerije, pa zatim Lukea na projekciji (filmskog) žurnala, i na kraju Lukea u Makedoniji. Znači uz pomoć glasa pripovjedača i različitih pozicija glavnog lika Mančevski prelazi iz stoljeća u stoljeće i prvi put jasno pokazuje gledatelju na koji će način koncipirati vrijeme u ovom filmu.

Treća epizoda dolazi iz Lukove perspektive i njezini su protagonisti Luke i Lilith. U ovoj epizodi izmjenjuju se crno-bijeli prizori s onima u boji. Pritom nije jasno radi li se o Lukeovim snovima, sjećanjima ili priviđenjima. Neki su događaji povezivi ili se djelomično poklapaju s onima iz druge epizode, dok neki su drugi van njezinog logičkog slijeda. Mogli bismo zaključiti da Mančevski ovom epizodom želi definitivno dokazati da u filmu ne postoje klasične uzročno-posljedične veze. S druge pak strane i ovdje opetovano postavlja signale koji na takvu vezu upućuju. Mančevski u ovoj kraćoj epizodi potvrđuje te istovremeno izdaje postavke Bordwellovih narativnih postulata. A i čitava epizoda unutar cjeline filma kao i njen sadržaj predstavljaju upravo to.

Četvrta, ujedno i završna epizoda započinje prizorom oživljavanja Lukea, koji, kako je već spomenuto umire u trenutku u kojem je Angelina priča prekinuta. Edge je nastavlja mijenjajući njezin kraj, jer smatra da Luke ne može umrijeti dok ima nezavršeni posao. U Edgeovoj priči Luke se vraća u selo, u kojem zatiče Osmanlije koji su ga osvojili. Želi spasiti trudnu Nedu uz pomoć zlatnika, ali dolazi do vatrenog obračuna između njega i Osmanlija u općem ludilu i nasilju koje je nastupilo. Luke pogine, a ranjena Neda nakon poroda usred tog ludila i divljaštva umire. Pojavi se Eliah i uzme bebu za koju Edge svojoj suputnici u avionu kaže da je to Angela, žena koja mu je slomila nos i dala svoje zlato. Edge nastavlja pripovijedati i kaže da je Eliah donio sa sobom bebu u New York i odgojio je kao svoju. Na pitanje suputnice, da ako je starica

umrla, kako je moguće da on zna kraj priče, Edge odgovara: 'To je moja priča', i pokaže joj fotografiju Lukea i Eliaha, koju smo već vidjeli ranije. No, ovaj put se na fotografiji se nalazi i Edge, smješten između njih dvojice. Postoji sličan prizor i ranije. Dok Angela prepričava Edgeu scenu iz Makedonije u kojoj je uhvaćen Luke nije dosljedna u broju vojnika koji su u tome sudjelovali. Kad je Edge na to upozori, ona mu odgovori: 'To je moja priča i ispričat ću je onako kako želim!'. Upravo ove Edgeove i Angeline rečenice, kao i fotografija Edgea s Lukeom i Eliahom, koja narušava konvencionalni narativni red, potvrđuju ideju kubističkog pripovijedanja, čija je osnovna karakteristika multiperspektivnost, odnosno istovremenost nekoliko različitih priča. Ako se cjelina filma gleda na taj način (jednako kao što se gleda kubistička slika) i ako se odustane od očekivanja stvorenih iskustvom gledanja konvencionalnog igranog narativnog filma, sve sjeda na svoje mjesto. Čitav film stoga možemo promatrati i kao film o naraciji: priča ovisi o pripovjedaču.

Povezujući motiv cijelog filma su zlatnici. Zbog zlatnika Edge nastavlja odnos s Angelom, jer se nada da će ih se dokopati kako bi mogao vratiti dug, što pokreće njezino pripovijedanje. U Angelinoj priči također se pojavljuju zlatnici, koji izgledaju identično kao oni u njezinom stanu, koje pronalazi Edge. U sceni prije Osmanlijskog napada Luke ih uzima od Nedinog oca. Nakon toga ih vidimo u sceni u kojoj (u Angelinoj priči) Luke umire i razbacuje ih oko sebe i oni nestaju u makedonskoj pustopoljini. Epizoda završava prizorom u kojem Eliah drži bebu u rukama i gleda prema nebu na kojem se pojavljuje u avion u kojem se, pretpostavljamo, nalazi Edge i priča svoju priču i nosi sa sobom te iste zlatnike. Motiv zlatnika na taj način može stvoriti dojam o kružnoj naraciji. Međutim, kao i u filmu *Prije kiše*, ona je lažna. Postavlja se pitanje kako je to moguće da se zlatnici ako su izgubljeni s Lukeovom pričom ponovo pojavljuju? Jesu li to uopće isti zlatnici ako isto izgledaju? Međutim, ako razmislimo, nigdje u fabuli ne nalazimo na rečenice koje bi upućivale na to da se radi o istim zlatnicima, iako slika pokazuje drugo. Može se stoga zaključiti da se narativ, odnosno fabula filma ne podudara s njegovim slikovnim elementima, čak je često slika u opreci s fabulom. Pri tome veliku ulogu ima i fotografija, koja se često pojavljuje u Angelinoj priči, kako bi potkrijepila njezino pripovijedanje. Istovremeno je uloga fotografije jednako kao i u prethodniku *Prije kiše* autoreferencijalna, govori o nepouzdanosti fotografske slike kao dokumenta. Još je nekoliko signala (prema Bordwellu „cues“) bi trebali povezati početak i kraj filma. Kada Lukea Osmanlije zarobe u Makedoniji, osmanlijski mu zapovjednik kaže da će onoga dana kada ugleda avion biti mrtav. U posljednjoj

sceni Angeline priče to se i dogodi, nakon što padne na zemlju Luke ugleda avion, i to povijesni dvokrilac, koji aludira da je prizor smješten u prošlost. Međutim u posljednjoj sceni filma i Eliah ugleda avion. U njegovom slučaju radi se o suvremenom zrakoplovu, najvjerojatnije onom, kao je nekoliko puta spomenuto, kojim Edge stiže u Makedoniju.

Važnu ulogu u naraciji filma *Prašina* igraju i boja i zvuk. Epizoda s Angelom i Edgom snimljena je u boji, dok su prizori s Divljeg Zapada crno-bijeli (osim nekih koji dolaze iz Lukove perspektive). Iz toga bi smo mogli zaključiti da redatelj bojom sugerira sadašnjost, a crno-bijelom tehnikom prošlost. Međutim, nije tako jednostavno. Naime i scene iz Makedonije su u boji, što pak gledatelja vodi do zaključka da su događanja u New Yorku i ona iz Makedonije u kontinuitetu.

Nelogičnosti, odnosno nekonzistentnost i prikazu prostorno-vremenskog kontinuuma se javlja i u upotrebi glazbe u filmu. Kroz čitav film provlači se glazba Kirila Džajkovskog, koja ponekad prati i potencira događanja unutar priče, a ponekad prati perspektivu pripovjedača. Osim Džajkovskog u *Prašini* se mogu čiti i primjeri popularne glazbe, koji također narušavaju logiku jedinstva vremena i mjesta. Dobra primjer za to je *rap* glazba koju čujemo u sceni u kojoj je Luke u osmanlijskom zarobljeništvu. Ta je scena prekinuta povratkom u suvremeni New York u prizor iz bolnice, u kojem Luke kroz prozor viče na nekoga da stiša muziku. U prvom slučaju znači upotreba glazbe je nedijegetička, dok je u drugom dijegetička.²⁵

5.2. Simboli i moguće tumačenje filma

Film *Prašina*, kao i *Prije kiše*, ali i kao filmovi Milča Mančevskog koji su uslijedili podložni su različitim tumačenjima i iščitavanjima na mnogo razina.²⁶ Kritičari i teoretičari često su ulazili u zamku tumačiti njegove filmove jednoobrazno, oslanjajući se na vlastito, često nedostatno poznavanje povijesti i političkih i društvenih prilika u Makedoniji, bivšoj Jugoslaviji i na

²⁵ Prema: Homer, Sean. „The Founding Trauma of National Identity in the Films of Milčo Mančevski“. *Croatian Political Science Review*. br .1-2, str. 99.

²⁶ Vidi: <http://manchevski.com/monograph-2/>

Balkanu općenito, o čemu je već bilo riječi u četvrtom poglavlju, čime su sami sebi uskratili najvažniju komponentu njegovih filmova: strukturu filma i univerzalnu priču, koju donosi. Međutim, neosporno je, što je već dokazano u spomenutom poglavlju da Mančevski vrlo svjesno koristi određene simbole i aludira na povijesne događaje ili, kako je to slučaj u *Prije kiše*, društvene odnose.

U filmu *Prašina* svi su spomenuti elementi znatno razrađeniji i neusporedivo direktniji nego što je to bio slučaj u prvom filmu. Spomenut ću samo ono najosnovnije. Prije svega važno je spomenuti imena glavnih protagonista iz Angeline priče: Luke, Eliah, Lilith. Film i inače sadrži brojne biblijske aluzije – već i u samoj borbi između dvojice braće, ali i brojne citate, koje izgovaraju Angela i Eliah, no sâma imena dakako svoje ishodište imaju u kršćanstvu. Luke se odnosi, kao što je već ranije u radu spomenuto, na Luku Evanđelista, pisca trećeg evanđelja i Djela apostolskih i pratitelja apostola Pavla na njegovim misijskim putovanjima na kojima je vjerno bilježio njegova djela. On se naziva ljubljenim liječnikom zbog liječničkog zvanja kojim se bavio (bolnica u kojoj završava Angela se zove Sv Luke). Najpoznatija mu je oznaka krilati vol (vol je simbol žrtve).²⁷ Ne postoje pouzdani izvori o njegovom životu nakon smrti sv. Pavla, no sačuvane su zanimljive pripovijesti. Jedna od njih je, što sam ranije spomenuo, da ga je sv. Epifanije učinio zaštitnikom Italije, Dalmacije i Makedonije. Zanimljivo je i da postoje različite teorije o tome kako je umro: prirodnom smrću ili kao mučenik, što je još jedna paralela s likom Lukea, koji u filmu ima dvije moguće smrti. Osim toga, moglo bi se paralelu povući i na sljedeći način: želja za pripovijedanjem je simbol Makedonaca, želja da ispričaju svoju priču što se nikako ne događa zbog opterećenja s poviješću. Ta priča još nije ispričana niti zatvorena, još uvijek je otvoreno pitanje koja je to država Makedonija, postoji li uopće, koje ime bi trebala nositi i na koju se povijest naslanjati.

Zanimljiv je i lik Lilith, mistične prostitutke koja se pojavljuje kao kamen smutnje između dvojice braće. Lik Lilith pojavljuje se još kod Sumerana i Akađana, kao mistična žena, demon. Njezino ime u brojnim kulturama znači strah tugu i jad, ali i beskrajnu slobodu, koja se pojavljuje samo noću. Upravo je na takav način koristi i Mančevski, ona se nakon što je 'razorila' bratsku ljubav, udaje za Eliaha, a Lukeu se javlja u snoviđenjima. Prema hebrejskom mitu Lilith je prva Adamova žena, stvorena kao i on iz zemlje i po svemu njemu ravnopravna, koja ga je

²⁷ Badurina, Anđelko, ur. (1990). Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva. Kršćanska sadašnjost Zagreb. 1990., str. 387.

napustila jer joj tu ravnopravnost nije priznavao. Božja kazna joj je bila da će roditi mnogo djece, ali će stotinu njezinih sinova umrijeti svakoga dana. Ona se iz očaja želi baciti u Crveno more.²⁸ U filmu je Prikazana epizoda u kojoj Lilith i Eliahu umire dijete te Lukeovo snoviđenje u kojem se Lilith utapa.

Lik Eliaha, odnosno u prijevodu Ilije odnosilo bi se na starozavjetnog proroka sv. Iliju. Sv. Ilija je bio borac protiv idolopoklonstva, isposnik, pustinjač, čudotvorac, jedan od rijetkih starozavjetnih pravednika koje istočna i zapadna crkva slave kao svoje svece. Osobito je slavljen kod Slavena, kod kojih je brojnim osobinama, ali i asocijacijom na motiv uzlaska na nebo u vatrenim kolima zamijenio pretkršćanska vjerovanja (Ilija gromovnik). Ikonografija prikazuje Iliju vrlo nalik onome kako je lik Eliaha prikazan u filmu: kao mršavog, bradatog muškarca. Ilija odnosno Eliah se u filmu pojavljuje kao tip kršćanskog pravednika koji citira Bibliju i čini ono što se smatra ispravnim.

No, još je jedna očiglednija poveznica između sv. Ilije i filma *Prašina*. U prizoru u kojem u selo Neda dovodi Lukea, prije nego što će se Osmanlije vratiti i potpuno ih pokoriti, selo je prikazano idealizirano, poput Arkadije, kao mjesto sloge, zajedništva i sretnog života. Čuje se i Angelin 'voice-over', koji kaže kako su ljudi nekad bili sretni, makar nisu puno imali. Tim prizorom Mančevski aludira na kratko razdoblje Kruševske republike. Kruševska republika naziv je za desetodnevnu makedonsku vlast uspostavljenu za Ilindenskog ustanka u gradu Kruševu u Makedoniji od 3. do 13. 8. 1903. godine. Ustanak je izbio noću 2. 8., na Dan sv. Ilije (Ilinden-Ilijin dan), po čemu je i dobio naziv, kada je 750 makedonskih ustanika napalo osmanlijsku vojno-policijsku upravu u Kruševu. Nakon preuzimanja vlasti u gradu 3. VIII. ustanici su uspostavili tijela vlasti i izdali Kruševski manifest kojim su pozvani svi stanovnici Makedonije da se pridruže protuosmanlijskom ustanku. Ustanak su Osmanlije slomile u krvi, nakon osvajanja Kruševo je bilo opljačkano i spaljeno, a stanovništvo raseljeno.²⁹ Kao spomen na Kruševsku republiku i danas se u Makedoniji slavi Ilinden.

U filmu su posljedice Ustanka, odnosno povratak Osmanlija, egzekucije i druge brutalnosti, a i

²⁸ Usp. *The Legend of Lilith: Adam's First Wife*. <https://www.learnreligions.com/legend-of-lilith-origins-2076660>. (pristupljeno 20.9.2019.) i *Ako se drevna Lilith proširila kroz priče? Bila je prva Adamova žena, demon rođen iz straha koji među ljudima postoji od samih početaka*. <https://blagamisterije.com/kako-se-drevna-lilith-prosirila-kroz-price-bila-je-prva-adamova-zena-demon-roden-iz-straha-koji-medu-ljudima-postoji-od-samih-pocetaka/18831/>. (pristupljeno 20.9.2019.)

²⁹ Usp. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34286>, (pristupljeno 20.9.2019.)

dodvoravanje lokalnog svećenstva prikazani naturalistički, što je kod kritike izazvalo brojne kontroverze i različita čitanja i tumačenja³⁰. Ujedno takav naturalistički pristup u potpunosti je opreci sa ranije spomenutim idealiziranim prikazom života na selu. Takvu stilski postupak u konstruiranju priče tipičan je za Mančevskog, odnosno za njegovo uslojavanje značenja filma. Naime, iste prizore gledatelj neupućen u makedonsku povijest lako može razumjeti, jer funkcioniraju na univerzalnoj razini kao sukob stanovništva i osvajača. Poznavanjem povijesnih događaja stvara se dodatni sloj značenja.

³⁰ Usp. Kronauer Iris (2015). „Wiping Dust in Venice“. Skopje: Mančevski. Ur. Marina Kostova, Ars Lamina i Bitsia, 273-318. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/273317_Monografija_EN_Milcho%20Manchevski_Iris%20Kronauer.pdf

6. Zaključak

Filmovi Milča Mančevskog *Prije kiše* i *Prašina* revolucionarni su u svojoj strukturi i narativnim postupcima. Kod oba filma prisutni su elementi koji daju privid kružne naracije i zatvorenosti forme. Međutim, u oba slučaja, radi se o otvorenoj formi, nepostojanju prostorno – vremenskog kontinuuma i uzročno posljedičnog narativnog slijeda. Takav način, koji uključuje multiperspektivnost i izaziva posve nov način gledanja i čitanja igranofilmskog žanra naziva se kubistička naracija. Prema klasifikaciji filmova Davida Bordwella oba filma pripadaju skupini umjetničkog filma po svim svojim strukturalnim elementima i naracijskim principima. Element koji Mančevski najviše anticipira od Bordwella jest važnost uloge gledatelja. Oba analizirana filma, naime, nude više razina čitanja. Cjelovitost razumijevanja svih elemenata, kako formalnih, tako i značenjskih ovise o znanjima i iskustvima koje gledatelj posjeduje. Premda se filmovi mogu čitati na različite načine, što se i pokazalo, s obzirom na vrijeme ili geografski, odnosno kulturni krug iz kojeg se gledaju, okosnica oba filma je univerzalna priča, koja funkcionira na svim prostorima.

7. Literatura:

1. Badurina, Anđelko, ur. (1990). *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Kršćanska sadašnjost Zagreb. 1990., str. 387.
2. Bordwell, David (2013). *Naracija u igranom filmu*. Beograd: Filmski centar Srbije
3. Galevski, Vlatko (2008). „Novi makedonski film: Između Tetoviranja, Iluzija i Senki“. *Sarajevske sveske* br 19/20., str. 266.
4. Gilić, Nikica (2007.). *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Školska knjiga.
5. Pavičić, Jurica (2008). „Mali biografski leksikon postjugoslovenskog filma“. *Sarajevske sveske* br 19/20., str. 257. i 258.
6. Homer, Sean (2017). „The Founding Trauma of National Identity in the Films of Milčo Mančevski“, *Croatian Political Science Review*, br .1-2, str. 94-115

Izvori s mrežnih stranica:

1. Kostova, Marina (2015). „Just a Moral Obligation“. Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, *Ars Lamina i Bitsia*. str.26. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/24-27_Monografija_EN_Milcho%20Mancevski_Marina.pdf. (pristupljeno. 18.8.2019.)
2. Kronauer Iris (2015). „Wiping Dust in Venice“. Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, *Ars Lamina i Bitsia*, 273-318. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/273317_Monografija_EN_Milcho%20Manchevski_Iris%20Kronauer.pdf (pristupljeno 15.9.2019)
3. Mančevski, Milčo (2010). „Интегритетот се брани со мадиња“, intervju. *Vest*, 13.6.2010., str. 12. Prema: Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, *Ars Lamina i Bitsia*. str.26. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/24-27_Monografija_EN_Milcho%20Mancevski_Marina.pdf. (pristupljeno 18.8.2019)

4. McGrady, Conor. *Fragments, Layers and Temporal Disruption: Observations on Milcho Manchevski's Work in Film*, <http://manchevski.com/monografija/> (pristupljeno 12.7.2019.)
5. Ruiz Carmona, Carlos (2017). „The Role and the Purpose of the film Narration“. *Journal of Science and Technology of Arts* Vol. 9, br.2 – Special Issue Narrative and Audiovisual Creation. Str.9. / <http://artes.ucp.pt/citarj/article/view/247>. (pristupljeno 11.8.2019.)
6. Tängerstad, Erik, *After The War? A Historical Reflection on the Film Before Rain*, str. 5-7, <http://manchevski.com/monografija/> (12.7.2019.)
7. Tängerstad, Erik (2015). „When the Story Hides the Story: The Narrative Structure of Milcho Manchevski's *Dust*“ (2001) Skopje: *Mančevski*. Ur. Marina Kostova, *Ars Lamina i Bitsia*, 273-318. / http://manchevski.com/docs/monograph/en/219-239_Monografija_EN_Milcho%20Manchevski_Erik%20Ta%CC%88ngerstad.pdf (pristupljeno 17.9.2019)
8. *The Legend of Lilith: Adam's First Wife*. <https://www.learnreligions.com/legend-of-lilith-origins-2076660>. (pristupljeno 20.9.2019.)
9. *Ako se drevna Lilith proširila kroz priče? Bila je prva Adamova žena, demon rođen iz straha koji među ljudima postoji od samih početaka*. <https://blagamisterije.com/kako-se-drevna-lilith-prosirila-kroz-price-bila-je-prva-adamova-zena-demon-roden-iz-straha-koji-medu-ljudima-postoji-od-samih-pocetaka/18831/>. (pristupljeno 20.9.2019.)

8. Filmografija

1. Prije kiše (Milčo Mančevski, 1994.)
2. Prašina (Milčo Mančevski, 2001.)