

PICTURES, WORDS and LIES



Milcho Manchevski: **Pictures, Words and Lies**

© 2015 by Milcho Manchevski and Magor Ltd Skopje. All rights reserved.

Publisher:	MAGOR Ltd Skopje
For the publisher:	Gorjan Lazarevski
Editor-in-Chief:	Pavlina Adzi-Mitreska Lazarevska, M.Sc.
Editor:	Maja Lazarevska
Curator of Photography:	Zoran Petrovski
Cover Design and Layout:	Magor Ltd. Skopje
Printed by: Propoint Skopje;	Print run: 500 copies

PICTURES, WORDS
and LIES

Is reality the starting point for art?

Is truth important for art, and if so – what kind of truth – factual, artistic, personal?

The last several years I've been poking and probing this issue: the relationship of reality (or truth) and art. The 20th century brought this issue into focus for the artist, the art lover and the larger community. Malevich, Dada, Cubism, Abstract Expressionism and Conceptualism were just a few turning points (revelations) that had to do with the artist's attempt to deal with or be inspired by the *relationship* between what surrounds him/her in the physical world and what comes out as a result of his/her artistic endeavor.

It is in the 21st century that film (I include television and short films here too) has been hit by a tsunami of works that wittingly or unwittingly draw upon the encounter of 'actuality' and film. They deal

with the essence and texture of the documentary approach/genre/process. The total accessibility of digital movie and still cameras has turned everybody into a photographer or filmmaker, into an image capturer. These billions of images get instantly distributed, globally, via the internet, seen and discussed. There is also an explosion of the cynically named reality TV. Reality (or 'reality') and film rub shoulders more than they have ever before.

Of course, this has never been news for still photography. Photography was always charged with documenting life. Even after making the transition from document to art, photography still uses the real-life moment as an essential building block in creating something completely new (art).

Since it is so truth-laden, is photography bound to tell us things about the 'real' world? Does it have to talk about the 'objective' truth? What if the photographer frames out the key narrative element? What if she does that in order to create *new* reality, new truth, the truth/reality of her photograph, the truth/reality of her work of art?

And what if that truth/reality is at odds with what one would call the 'objective' or 'physical' truth/reality?

Do I have to *represent*?

These thoughts and questions were bouncing around my head as I wrote the essay Truth and Fiction, Art and Faith and sometimes when I went around taking pictures over the last several years. Now these two lines – the essay and the photographs – meet in this mini book.

These two thought or intuition processes approach the same issue from different angles, not only because one (the essay) relies on words and the other (the photographs) relies on images, but also because one (the essay) tries to discuss and understand the issue, while the other (the photographs) consists of tiny slivers of unexplained art dancing around the issue of truth, representation and subjectivity.

The photographs and the words that toy with, enjoy and try to understand the overlapping, the clashing and the intercourse of

life and art now hold hands in this small book, Pictures, Words and Lies. The encounter of the (rational) words and (intuitive) images results in a new whole. If treated as a whole, rather than as two separate elements (the essay Truth and Fiction, Art and Faith and the collection of photographs Steps), this new entity displays qualitative differences from the sum of the two initial elements. The collision and the dance of the images and the words is what excites me about Pictures, Words and Lies.

TRUTH and FICTION,
ART and FAITH

Three years ago I read a fascinating article in the New York Times.¹ The article told of Vlado Taneski, a Macedonian journalist. He was a correspondent for two major Macedonian newspapers from a small town, Kicevo. Taneski had been covering the case of several missing women in the town. They were all elderly, some of them used to work as cleaning women, and they all lived in the same neighborhood. They could almost see each other's houses from their windows. Taneski wrote that the retired women had all gone missing over a period of three years. Their bodies were later found in plastic bags, discarded in illegal dumps, after having been raped and strangled.

No sooner did Taneski finish writing his most recent report on the unknown serial killer than he was arrested and charged with rape and murder. His DNA was found inside the victims, his wife's

¹ See Dan Bilefsky, "Murder Mystery in Macedonia", *The New York Times*, June 23, 2008: <http://www.nytimes.com/2008/06/23/world/europe/23iht-macedonia.4.13924930.html>

hair was found on the clothes the victims' bodies were wrapped in, and the evidence started accumulating.

Taneski was a neighbor. He lived in the same neighborhood as the victims; one of them lived only three houses down from Taneski. All the victims knew him as a friendly neighbor. Their children went to the same schools. They shopped in the same stores. They chatted when they met in the street. Sometimes they would help each other. He may have asked one of them to help him clean his house — his wife lived in the capital, and he was a man alone. He was well-respected as a solid citizen, a journalist, a pillar of his community.

I read the article and pictured Kicevo. It is a small town where people know each other and most live quiet and conservative lives. Many businesses, most of them industrial plants, have closed their doors over the last twenty years. Unemployment is high. Macedonian and Albanian peasants from the countryside come to town on the market days to sell fruit, vegetables and their wares.

Children play basketball right next to a car wreck left to rot in the school yard. Attractive women socialize in the downtown cafes.

It was hard to believe that these hideous crimes took place there. We are used to serial killers in America, not in the sleepy Macedonian countryside. And this was not just any serial killer, but a rapist who preyed on retired cleaning women. This is not something one associates with the country I know.

To make things stranger, Taneski not only wrote the articles about the serial killer (including one titled “The Investigation Stalled,” where he chides the police for shoddy investigative work), but he also went to see the families of the victims after the women had disappeared and before the bodies were discovered. He went to the families asking for statements, information, and for photographs of the missing women to accompany his articles. The families kindly obliged.

The Vlado Taneski story went around the world: a crime reporter who allegedly killed by night, and wrote about it by day.

² See Dan Bilefsky, “Macedonian Murder Suspect Found Dead in Cell”, *The New York Times*, June 24, 2008; <http://www.nytimes.com/2008/06/24/world/europe/24macedonia.html>, and Helena Smith, “The Shocking Story of the Newspaper Crime Reporter Who Knew Too Much”, *The Guardian*, June 23, 2008: <http://www.theguardian.com/media/2008/jun/24/pressandpublishing.internationalcrime>.

Three days later an even more bizarre twist of events was reported. Vlado Taneski was found dead in his prison cell, his head in a bucket of water.²

“Now, this is impossible,” many readers exclaimed.

It does seem impossible. Even until today, the official investigation has not uncovered what had happened that night. The coroner reported that the death was caused by drowning; he reported no signs of violence on Taneski’s body or traces of any mind-altering substances in his blood.

The press from as far away as Korea, Argentina, and the United States had a field day with the story: a crime reporter — suspected of the serial rapes and murders of retired cleaning women whom he was reporting on — ends up dead in a bucket of water in his prison cell.

“Now, this is impossible,” is the way many would describe this string of events. “It can’t be true,” others would say.

I myself read this story in two articles in the *New York Times* in the summer of 2008. I am a storyteller and filmmaker, and I often

look at things in real life, or read books and stories, thinking what they would look like if one tried to convert them into films. This story stood out. It was one of those stories that are unbelievable, yet true.

“But, it really happened” — this is something a student of mine once told me after I remarked that his idea for a film did not hold water dramaturgically. His reaction is typical of a common belief which holds that if a film is based on events that really took place the film itself should be believable and believed.

Yet, we have all seen bad and unbelievable films based on real events. And we have all seen great films that were entirely the product of someone’s imagination. Films that were so convincing we walked out of the theater crying.

Still, just like my former student, most of us do look at films differently or accept stories in a different way if we believe that they are true. We watch a documentary film in a different way from the way we watch a drama. We read a magazine article in a different

way from the way in which we read a short story. Sometimes, we even treat a film that employs actors differently than a regular drama if we are told that the film is based on something that really happened. We treat these works based on truth or reporting on the truth in different ways.

Why?

What is it in our relation to reality or in our relation to what we perceive to be reality that makes us value a work of artifice (an art piece) differently depending on our knowledge or conviction of whether that work of artifice is based on events that really took place?

Mind you — this is not a case of actually observing reality. We are not watching events as they unfold. We are not observing the truth happen. What we are observing in a film based on a true story is a highly artificial construct. We are observing actors delivering lines written by a scriptwriter; actors and landscapes and objects filmed in a way determined by the director and by the director of

photography and by the production designer. What is left out of the film is determined by the director and the editor.

What we are observing is a work of art — or sometimes just a movie, a piece of light entertainment — with its own inner logic, rhythm, development, and feel. These are all created by the filmmakers, usually deliberately and in line with numerous conventions established between the filmmaker and the viewer, and following the concept or idea the filmmakers had in mind all along.

The same applies to a documentary.

When we watch a documentary we are not observing reality happen in front of our eyes. What we are observing is a film. A documentary film. With its own set of rules and conventions, with its own conclusions as to what exactly happened (“what happened,” even in historical accounts, is often up for grabs). These conclusions will sometimes depend on the point of view or on the context the particular film establishes. It will depend on the conclusion the

filmmakers have come to while making the film, or — quite often — before even setting out to make the (documentary) film. Regardless of how faithful the filmmakers want to be to the events they are talking about (and which most of them have not witnessed first hand), such a film is a reconstruction. Or a construction.

In addition, the feel of the documentary will depend almost entirely on the filmmakers.

The feel is what lies between the lines, what hides behind the story; yet, the feel is precisely what makes us buy the story or discard it; the feel is what makes us like a film or not.

The film will tell its story from a particular point of view, sometimes an “objective” point of view. Yet, reality is never “objective”; it is simply reality. Furthermore, the tone of the film will be determined by the filmmakers: they will choose how the story unfolds (the order might be chronological, or may follow a particular character, or perhaps it saves the surprises for convenient moments in the film, thus creating turning points), the way in which the story

is presented (what moment does the film linger on, who are we asked to root for?), the voice-over narration (if there is narration, is it “the voice of God,” is it outraged, or ironic, or funny?), the music (if there is music at all), etc. The filmmakers will of course determine the order and length of every single shot, the color grading, the background sounds. All of these elements will shape the film in a way desired by the filmmakers.

All of this (and much more) should make the film an expression or a reflection of the filmmakers. It will also help make the film a richer experience for the regular viewer. More importantly, it would also shape what and how the viewer sees as the story and the “message” of the film.

Yet, it will remove the film one more step from reality — and sometimes even from the truth. Quite often the feeling we would have when we walk out of a film, even if it is documentary, will be very different from the feeling we would have if we were to observe reality instead of watching a film about reality.

In other words, the film — any film — will be different from the reality of the truth it is talking about.

Why then insist on the “faithfulness” or “truthfulness” of the film? No one has ever said, except on advice of their lawyer, “This film was entirely made up. Nothing in it is true.” On the contrary, filmmakers often highlight their film’s connection to real events or real people, sometimes at the very beginning of the film.

Does it make a film more truthful if it is based on a true story?

Or do we insist on the “faithfulness,” the “truthfulness,” the “based on a true story” as a way of giving the film more credibility? In the sense of, “This is not just something I dreamed up. It really happened, I am reporting it, and that — handling the truth — makes me a serious member of society.” Is that why a lot of serious people prefer documentaries?

As the former student of mine would put it: “But, it really happened!”

Do we use it because the tagline “based on a true story” helps the viewer suspend their disbelief? A viewer walks into a theater and she is supposed to enter the filmmaker’s world. It may be a world she likes or a world she doesn’t like; it may be a world she believes, or a world she doesn’t believe (a world of constructed connections and artificial feelings, instead of a world of coherent vision and compact drama).

The filmmaker needs to gain the viewer’s trust. And this is where the filmmaker may reach out for some help and declare: “What I am saying makes sense because it really happened. Trust me.”

As every artist knows — or, at least, feels in his or her bones — it is essential to gain the viewer’s trust if you expect the work to resonate with the recipient. It is not easy to establish the field of reality in a dramatic piece, so using the true story crutch may be helpful in gaining the viewer’s trust.

Of course, every work of art has to earn the viewer’s trust.

The viewer comes to the piece with a level of trust, but the artist has to satisfy — or, if possible, expand upon — this trust. The viewer trusts that the film will be worthy of her expectations, that it will be an emotional, intellectual, and perhaps even a learning experience for her. She trusts that you will take her by the hand and rule her inner world for two hours. She has faith in your ability to deliver, but she also has expectations — she expects something to happen that will move her emotions and also provoke and challenge her intellect.

Now what is interesting about this trust, or faith, is that it goes both ways.

Or, rather, it is something that happens twice: once when the artist creates the piece, and again when the viewer takes it in.

So, the trust is essential for a work of art to:

- (1) be created, and,
- (2) be consumed.

We are talking here about a high level of trust.

It involves strangers, people who have never met, yet people who feel they can communicate honestly on a profound level. This communication on the part of the artist involves putting his or her inner world on the line, working with one's heart on one's sleeve. It deals with most intimate aspects of one's personality, as art does come from the deepest place in a person.

This trust on the part of the artist does not necessarily involve the viewer at the other end. The artist's real dialogue is perhaps more profound when they communicate with the piece of art they are creating than with the potential inquirer of this art down the line. Which does not make the requirement of deep trust less intense. On the contrary — it is probably easier to lie to the audience than to the work of art itself.

I need to trust that the film I am making is worthwhile in order for me to invest my emotional and, often, physical well-being, plus a minimum of two (and in one case, for myself, seven) years of my life.

Making this choice (“Is it worthwhile or not?”) is a process that could involve practical issues (is the film financed, are there any “names” attached, who is distributing the film, is it based on a successful book, is this a popular genre, etc.?). For me, though, it is more important whether a film I am about to embark on making speaks to me. Does it excite me months or even years after I originally had the idea to make the film? This is not really something you can squeeze into a rational explanation — the simplest way to describe it is to compare it to falling in love. Both making art and falling in love are about translating impulses and feelings into actions in the material world.

Most importantly, I have to have faith in this undertaking in order for myself to strip down to the core and bare my soul, my real emotions, and my deepest thoughts on essential issues, such as “why love?” or “why live?” to name just two.

It is important that I strip down in order to reach the emotional and conceptual essence of what I want to say, even when my

work does not necessarily seem personal. Yet, it is this personal involvement that provides the basis for art. Again, I don't need to talk directly about my personal concerns, but I need to invest myself into my art for it to gain that breath of life. Craft alone is not enough.

Of course, every piece of art has to contain the truth. But, not the truth of "what happened." It needs to contain the truth of how things are — and the difference between "what happened" and "how things are" is what is important. Is it the events (and by extension, the facts) of what happened, or is it the emotional and conceptual underpinning and thus understanding of how things are?

While making my art, I am communicating with my piece, not with the audience or with myself. My commitment is to the piece of art alone. Nothing can make my faith in my work relative. The artwork and my relationship to it are not negotiable.

It is a little bit like a musician on stage, playing his instrument with the light in his eyes. He is wrapped up in the music, oblivious

and vulnerable to whatever lies beyond it, and he becomes aware of the audience only when they start applauding.

The honesty of my relationship with my piece, plus my ability to communicate this onto the work of art, is what inspires faith in the viewer.

For her part, the viewer — as I've said — comes to the battlefield, or to the bedroom, or to the cinema theater with herself also exposed, even if to a smaller degree. She comes and says, "I like this kind of film, I am investing my time, two hours of my life, and my emotional expectations in your work. I believe you to the point of crying because an actor on the screen pretends to be dying. Do this for me."

Both of us are taking a major leap of faith.

What the filmmaker does with this faith is essential. If the artist takes it seriously and repays it multiple times with his or her work, it becomes a type of love.

I approach the film I am creating with faith. The viewer approaches the film she is watching with faith. There is no film and no art without this faith.

This is it: faith in the art piece itself to transcend the moment of creating and the moment of inhaling art.

A perverse question floats up to the surface here:

Did Vlado Taneski (if he was, indeed, the real murderer) need the reality of the rapes and murders so that he could write about them? It is as if he could not just write about them, or invent them, but he needed to report about them. Could that be part of what happened?

Not too long ago a viewer asked me why I decided to make the film about Vlado Taneski as a documentary?

Yes, I did make a film, Mothers, about the case of the Kievo reporter who died in a bucket of water in prison, after being charged with raping and killing the retired cleaning women he was writing about.

However, the story of Vlado Taneski, presented as a documentary, was only part of the film, only one of three completely unrelated stories that comprise my film Mothers. The other two segments are dramatic fictions, with actors and scripted dialogue. Yet, they are both based on real events. What unfolds in these two fiction segments of the film is based on what happened to two friends of mine. Thus all three stories were based on real events, but they were treated differently; I applied radically different cinematic approaches.

Truth is extremely important, and I fulfilled my obligation to it in Mothers by trying to get to the bottom of what happened in these complicated series of events that came from my friends' lives and also the newspapers, both in terms of facts and context. I also tried to give everybody involved a chance to share their experiences and perspectives. Yet, this attempt to tell the facts and to satisfy different perspectives was not the most important thing.

What was more important was the following: I was trying to ask questions about the nature of truth, rather than trying to get

at or reveal the so-called “truth, the whole truth, and nothing but the truth.” We see different permutations of truth and lies in the three parts of Mothers.

In a structuralist manner, we are finally faced with considering the medium itself, the font the poem is printed in, the texture of the canvas, the clash and marriage of the documentary and fictional approaches in one and the same piece.

So, Mothers is comprised of three unrelated stories — two of which are dramatic fictions and one a documentary.

In the first story, two nine-year-old girls report a flasher to the police even though they never saw him. In the second story, three filmmakers meet the only residents of a deserted village — an elderly brother and sister who have not spoken to each other in 16 years. And in the third story, retired cleaning women are found raped and strangled in a small town. In a way, you could say that the fiction slowly turns into a documentary.

The film is intended to work like the triptychs you see in churches or museums, where the three paintings function as one unit and work and riff in relation to each other. The three paintings are complete on their own, but they really tell a story only when seen as a whole. When you put them side by side, their differences are emphasized, as are their similarities. We are asked to consider them in a new light.

The most obvious link between the three stories in *Mothers* is the fact that all three narratives portray dark aspects of life in contemporary Macedonia. Yet, these stories could easily take place almost anywhere in the world. What also links them is the interest in victims and perpetrators, and in lies and truth.

However, the more interesting link between the three is how they are connected by tone and theme. I am not interested in narrative devices where one story neatly dovetails into another. Been there, done that. With *Mothers*, I was more interested in a Spartan, austere film, where the connections would be made in the

mind of the beholder, and these connections would not necessarily be narrative. In the end, what matters most is the complex feeling created in the mind of the viewer who is looking at all three, seemingly unrelated stories, together.

The stories are about the nature of truth rather than about truth itself. The more we learn about the truth, the less important the factual truth becomes, and the more important the emotional truth of a living person is. The facts are important, but in the end, the love and the suffering and what to do with them is more important than the facts.

These three stories in *Mothers* never really come together on the narrative level. The fact that they remain unconnected plot-wise, and, more importantly, the fact that I mix drama and documentary (or as some people would have it, “truth and fiction”) is not very common. Documentary and drama usually don’t mix. When they do, the drama is often just a re-enactment of what happens in the documentary, as if the documentary needs clarifications or as if

it needs more convincing (or “entertaining”) ways of making its so-called “points.”

I wanted to combine these two approaches, two genres, two kinds of filmmaking. I felt there was no need to be restricted in the way I used the material, in the style and approach, the way we have been taught. Painting has been using found objects for a long time now. Many great artists have been incorporating found objects in their art pieces. The shock of seeing an unexpected other medium (found object) within a painting or sculpture adds a new level to the experience. Artists like Picasso and Rauschenberg have created beautiful works of art by using objects seemingly incongruous with a work of painterly art, such as a blanket, linoleum, bicycle handlebars, stuffed goat or newspaper photographs. Yet, what really matters in the final piece is not the shock that we are looking at unexpected material where we don't expect it, but rather the fact that the found object has been incorporated into the art piece in a way that feels seamless in terms of the overall idea and result and contributes to a great piece of art.

In other words, the novelty of incorporating found objects in a work of art (or of mixing drama and documentary in a substantial way) is not enough. The art itself still needs to work. It needs to be good.

Why couldn't film expand the technological and artistic means at its disposal by freely mixing documentary and fiction? Why do those two approaches (documentary and fiction) have to be considered mutually exclusive? Is it something in the nature of our perception of the work of art, the work of telling stories, of creating something out of nothing that makes us treat the drama and documentary as separate animals? After all, a story is just a story, isn't it?

This is where we neatly circle back to an earlier point: We watch a documentary film in a different way from the way we watch a drama. We read a magazine article in a different way from the way in which we read a short story. Sometimes, we even treat a film that employs actors differently than a regular drama when we are told that the film is based on something that really happened.

We treat these works based on truth or reporting on the truth in a different way.

Why?

I am not sure.

Several years ago I screened my first film, *Before the Rain* (1994), at Brown University in Providence, Rhode Island. That film consists of three love stories set in London and Macedonia against the backdrop of tension and potential violence that is about to erupt, both in London and in Macedonia. Some of the tension is caused, “excused,” or enhanced by ethnic intolerance. However, there was no violence in Macedonia at the time. The film was made eight years before an ethnic conflict — or what was being explained as an ethnic conflict — actually erupted in Macedonia.

Yet, since *Before the Rain* came from Macedonia, and Macedonia had only recently declared its independence from Yugoslavia, which itself was at that time torn apart by wars of civil

disintegration along ethnic lines, many people looked for clues about the nature of the actual wars in this film.

I did not feel that watching *Before the Rain* would help anyone understand the facts of these actual wars in Yugoslavia. (For starters, there were no politicians in *Before the Rain*.) My intention was to talk about other human issues that concerned me, not to explain a particular war. I wanted to talk and ask questions about how to be honest, about self-sacrifice, about forbidden love, about empathy, about the relationship between the individual and the group, about how to behave when one is caught in the jaws of history.

I conceived and perceived *Before the Rain* as a piece of fiction applicable to any place in the world. And, indeed, viewers from very different places did come up to me to tell me that the film had made them think of their respective homelands, that it could easily have taken place in their homelands.

With this in mind, I told the viewers before the screening at Brown University that the film they were about to see was not a

documentary about Macedonia; nor was it a documentary about the wars in what used to be Yugoslavia. It is not a documentary at all, I told the audience. Satisfied that I helped frame the film for the viewers, I settled down.

After the screening I came forward for a Q&A session. An elderly woman raised her hand and asked the first question: “Did what we see in the film actually happen to you or to anyone in your family?”

Relying on whether something “really happened” or valorizing documentaries over drama only because they are documentaries, or praising a film because of the subject matter it treats and not because of its essence, soul, mind and muscle feels like a cheat. A crutch.

It seems that some of us need to know that something is “true” only because it would help our faith — our faith in the power of the piece of art. Yet, whether something is “true” or not is an external category. Sure, it can ease our way into trusting the plane of reality of the particular work, but it cannot substitute for the lack of heart and soul.

Did the woman in Providence like Before the Rain more because she thought it was “true”?

I don't think so. As I stated above, we've all seen many “based on a true story” films that were no good. We didn't like them. I would like to believe that the woman in Providence liked the film because of the film itself.

I believe that deep down our experience with a film does not really depend on whether the film speaks of events that truly happened or not. Yes, both viewers and filmmakers often put a lot of stock in whether something is based on a real story. Still, I am convinced that the emotional charge we get out of a great work of art is mainly related to that particular work of art, to that particular piece of artifice, to that particular object, that particular sound or that particular image or that particular concept which we call a piece of art.

Faith that needs some sort of outside support (“based on a true story”) seems suspect to me. Seems like faith lite.

I think that when we like a work of art, we like it because of what it does to our body and soul while we are receiving it. We like it because it wakes us up, because it lifts us up and takes us with it, because it says, “this is what things feel like, this is what being on the face of this Earth is like, this is what things are like or can be like.” In other words, because of what we are experiencing on a profound level while watching, reading or listening; we like it because we trust the plane of reality created by the work itself, we trust its inner logic and integrity, we have faith in what happens while we give ourselves to this piece of art.

In other words, it is beside the point whether a work of art is real or fiction. It is the viewer’s faith in the particular piece of art that it has earned which makes it work.

We accept the artistic truth because we have faith in it.

In order to accept art, we need exceptional faith.

The rest is up to the art itself.

STEPS

ЧЕКОРИ

















Kolkata, December 17
Калкута, 17 декември

2011



















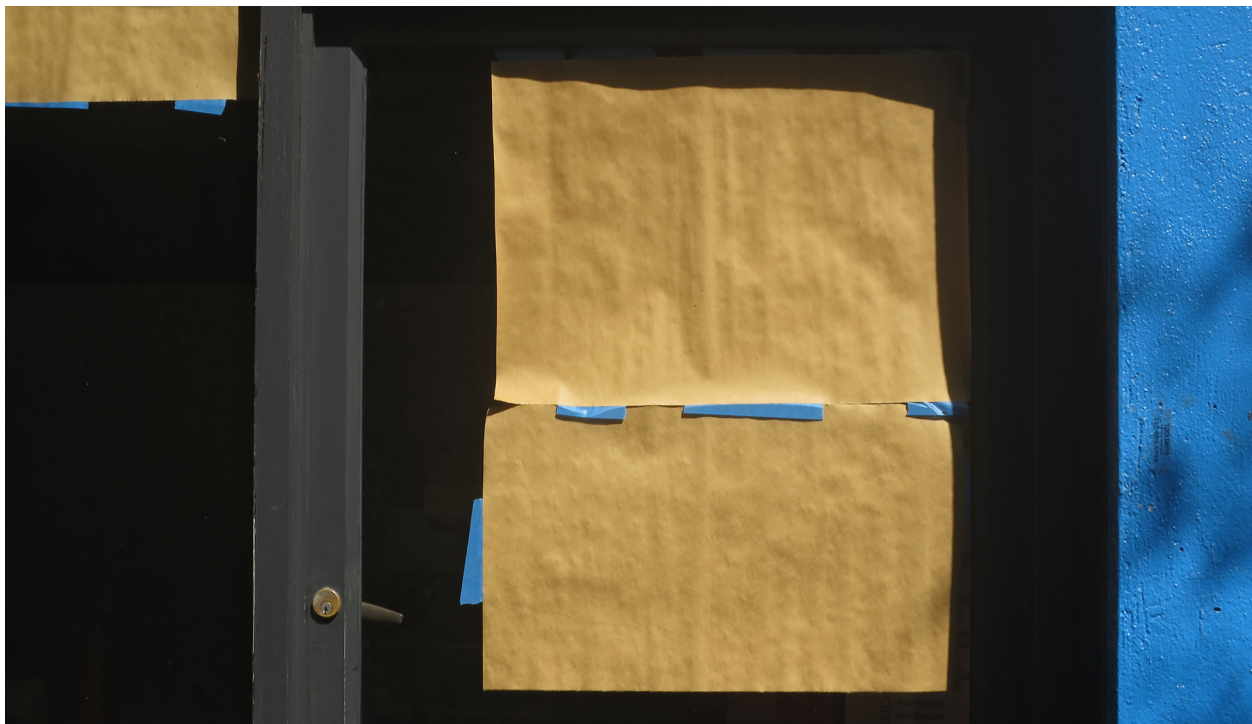






























Со други зборови, не е битно дали едно уметничко дело е вистина или приказка. Вербата на гледачот во тоа конкретно уметничкото дело – верба што самото дело ја заслужило – е она што го прави делото успешно.

Ја прифаќаме уметничката вистина бидејќи веруваме во неа.

За да ја прифатиме уметноста неопходна е исклучителна верба.

Останатото зависи од самото дело.

[Превод од англиски: студентите од втора година (2012-2013) на Катедрата за англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, под менторство на професор Елена Ончевска Аџер]

со таа творба, со тој конкретен предмет, тој конкретен звук, таа конкретна слика или тој конкретен концепт што го нарекуваме уметничко дело.

Мене ми е сомнителна вербата на која ѝ треба некаква потпора од надвор („засновано на вистинита приказна“). Личи на диетална верба.

Мислам дека кога едно уметничко дело ни се допаѓа, ни се допаѓа поради она што ни го прави на телото и на душата додека го восприемаме. Ни се допаѓа затоа што не буди, затоа што не крева и не зема со себе, затоа што вели: „ете вакво е чувството, вака изгледа да се биде жив на оваа планета, вакви се работите или вакви можат да бидат“. Со други зборови, поради она што го доживуваме на драгоко ниво додека гледаме, читаме или слушаме; го сакаме бидејќи веруваме во рамниншето на стварност што делото го создава, веруваме во неговата внатрешна логика и интегритет, имаме верба во она што се случува додека му се предаваме на ова уметничко дело.

во мoкta на yмeтничкoтo дeлo. Aмa, дaли нeштo e „вистинитo“ или нe e нaдвoрeшнa кaтeгopиja. Сeкaкo, oвa мoжe дa ни гo oлecни пaтoт дo вepбaтa вo paмништeтo нa peaлноcтa нa oд-peдeнo дeлo, нo нe мoжe дa гo нaдoмecти нeдoctигoт нa cpeцe и дyшa.

Дaли нa жeнaтa вo Пpовидeнс пoвeкe ѝ ce дoпaднa „Пpед-дoждoт“ зaтoa штo мислeшe дeкa e „вистински“?

He вepувaм. Кaкo штo peкoв, cитe cмe глeдaлe мнoгy филмo-вo вистинити пpикaзи“ кoи нe чинeлe. He ни ce дoпaднaлe. Би cакaл дa вepувaм дeкa нa жeнaтa вo Пpовидeнс и ce дoпaднa филмoт пopaди caмoт филм.

Бepувaм дeкa кaкo дpaгoкo вo нac дoживyвaмe eдeн филм нe зaвиси oд тoа дaли вo филмoт ce paбoти зa нaстaни штo нaвистинa ce cлyчили или нe. Дa, нa глeдaчитe и нa aвтopитe чecтo им e мнoгy вaжнo дaли нeштo e зaсoвaнo нa вистинитa пpикaзнa. Сeпaк, ѝaс cу м yбeдeн дeкa eмoтивнaтa peaкциja нa дoбpo yмeтничкo дeлo глaвнo e пoвpзaнa co caмoтo тoа дeлo,

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

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

Џа се ослобуваш на тоа дали нешто “навистина се случило”, да му припишуваш поголема вредност на документарец од што на иран филм само затоа што е документарец, или да величиш еден филм поради темата што ја обработува, а не поради него-вата срж, душа, ум и моќ и измама. Штака.

Изгледа дека некои од нас имаат потреба да знаат дека нешто е “вистина” само за да им се зацврсти вербата – вербата

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

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

Различно ги прикажаме овие дела што се темелат на вистина или кои се сведоштва за вистината.

Зошто?

Не сум сигурен.

Пред неколку години го прикажав мојот прв филм „Пред дождот“ (1994) на Универзитетот Браун во Провиденс, Роуд Ајленд. Филмот се состои од три љубовни приказни што се одвиваат во Лондон и Македонија, под наднависната тензија и потенцијално насиство кое само што не ексplodeира, и во Лондон, Македонија. Дел од тензијата е предизвикан, „оправдан“, или засилен со етничка нетрпеливост. Арноама, во Македонија во тоа време немаше насиство. Филмот беше снимен осум години пред етнички конфликт – или она што беше претставено како етнички конфликт – навистина да избувне во Македонија. И затоа што „Пред дождот“ е македонски филм, а Македонија тогаш неодамна беше прогласила независност од Југо-

Со други зборови, новоста во вклопување најдени предмети во уметничко дело (или во мешање и рано и документарно знаење начин) не е доволна. Само то дело треба да функционира. Треба да биде добро.

Зошто филмот да не може да го прошири репертоарот на технолошки и уметнички средства што му се на располагање со слободно мешање документарно и ирано? Зошто овие два пристапа (документарен и иран) мораат да се сметаат за несповив? Дали нешто во природата на нашето восприемање на уметничкото дело, на раскажувањето, на создавањето нешто од ништо не тера да ги сметаме ираното и документарното за разликни? На крајот на краиштата, приказна си е приказна, или? И така кружаме назад до една по една од разликите: начин гледаме документарен од иран филм. На разликите начин читаме статија од расказ. По некогаш дури поинаку доживуваме филм со глумци од обичен иран филм ако е инака онака дека тој филм е заснован на нешто што навистина се случило.

Сакав да ги комбинирам овие два пристапа, два жанра, два начина на правеење филмови. Сметав дека нема потреба – како што не учеле – да се ограничувам во начинот на кој го употребувам материјалот, во стилот и пристапот. Веќе долго време во сликарството се користат најдени предмети. Бројни големи уметници во своите уметнички дела вклучуваат најдени предмети. Шокот кога ќе видиш неочекуван друг предмет (најден предмет) во рамките на една слика или скулптура му додава ново ниво на доживување. Уметници како Пикасо и Раушенберг имаат создадено прекрасни дела користејќи предмети навистина несоодветни за сликарско уметничко дело, како на пример: кебе, мушма, гитара, препапран, јапец или фоторафии од весник. Сепак, она што е навистина важно во готовото дело не е шокот што гледаме необичен материјал кај што не го очекуваме, туку фактот дека најдениот предмет е употребен во уметничкото дело на начин кој изгледа беспрекорен во поглед на идејната целина и резултат и придонесува кон големо уметничко дело.

создадено во умот на гледачот кој ги гледа овие три навидум
неповрзани стории заедно.

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

Приказниве во „Мајки“, всушност, не се спојуваат на нара-
тивно ниво. Тоа што дејствата им остануваат неповрзани, и, уште
поважно, тоа што мешам игра и оно и документарно (или како што
некои луѓе би рекле, „вистина и приказка“), не се слушава често.
Документарното и играното обично не одат заедно. Кога такво
нешто ќе се случи, играното дел често е само играна реконструк-
ција на настаните од документарецот, небаре на документаре-
цот му треба појаснување или небаре му треба победлив (или
„позабавен“) начин да ја каже така наречената поента.

стварно кажуваат приказна само кога се видени како цели на. Кога ќе ги ставиш една покрај друга, разликите се потенцираат, како и сличностите. Од нас се бара да ги гледаме во

ново светло.

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

Во секој случај, најинтересната врска меѓу трите е како се поврзани по тон и тема. Не ме интересираат наративни механизми каде едната приказна недантно се вклопува во другата. Сум го поминал тоа. Со „Мајки“ повеќе ме интересираше спор-тански, аскетски филм каде врските ќе се создаваат во умот на гледачот, и овие врски нема по секоја цена да бидат наративни. На крајот на краиштата, најважно од сè е комплексното чувство

песната, текстурата на платното, судирот и бракот на докумен-
тарното и на приказката во едно исто дело.

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

Во првата приказна, две деветгодишни девојчиња прија-
вуваат манијак во полиција како никогаш не го виделе. Во
втората приказна, тројца филмаџии се среќаваат со един-
ствените жители на едно напуштено село – стајци брат и
сестра кои се скарани цели 16 години. Во третата приказна,
во едно гратче откриваат пензионирани чистачки силувани
и задавани.

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

Намера беше филмот да функционира како триптих
во црква или музеј, каде што трите слики функционираат
како една целина и се надополнуваат и рифуваат во однос
една кон друга. Трите слики се комплетни сами по себе, ама

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

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

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

Во духот на структурализмот, соочени сме конечно и со
земање предвид на самиот медиум, фонот со кој е напишана

измисли, туку морал да известува за нив. Можно ли е ова да е еден дел од она што се случило?

Неодамна еден гледач ме праша зошто решив филмот за Владо Танески да го снимам како документарц.
Да, снимив филм, „Мајки“, за случајот на киевскиот новинар што се удавил во кофа вода во затвор, откако бил обвинет за силување и убиство на пензионерките чистачки за кои претходно пишувал.

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

Доста и вели: „Сакам вакви филмови, во твоето дело вложувам време, два саати од мојот живот, и емоционални очекувања. Толку многу ти верувам што плачам кога глумец на платното се преправа дека умира. Среќи ме“:

Обајцата ја земаме целата работа на голема верба. Што ќе направи филмскиот автор со оваа верба е суштинско. Ако уметникот ја сфати сериозно и многукратно ѝ се оддолжи со своето дело, вербата се претвора во еден вид љубов. На филмот што го создавам му приоѓам со верба. Гледачот со верба му приоѓа на филмот што го гледа. Нема ни филм ни уметност без оваа верба.

Ова е тоа: верба во самото уметничко дело за да се надминат мигот на создавање и мигот на вдишување уметност. Тука на површина испливува едно прввечно прашање: дали на Влато (ако тој е стварно убиецот) му била потребна стварноста на тие силувања и убиства за да може да пишува за нив? Небаре не можел само да пишува за нив, или да ги

битни случките (и посредно фактите) за тоа што се случило; или е битна емоционалната и концептуална срж, со што се доаѓа до тоа како стојат работите?

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

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

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

Гледачот, пак, како што веќе кажав, доаѓа на бојното поле, во спална или на кино, исто така соголен, како во помала мера.

уметност и кај забљудувањето има ме преведување на импулси и чувствата во дела што постојат во материјалниот свет.

Што е најважно, мора да верувам во тој свој потфат за да се слушам до срж и да си разголам душата, вистинските чувства и најдлабоките мисли за суштински прашања, како што се „зошто да се љуби?“ или „зошто да се живее“, на пример.

Важно е да се соголам за да ја досегнам емоционалната и концепциска суштина на она што сакам да го кажам, дур и кога делото навидум не се чини лично. А, сепак, баш овој личен аспект е основа на уметноста. Повторувам, не морам директно да зборувам за мои лични работи, ама морам сиот да се вложам во мојата уметност за таа да има живот. Занаетот сам по себе не е доволен.

Се разбира, секое уметничко дело мора да ја содржи вистината. Не вистината за тоа „што се случило“, треба да ја содржи вистината за тоа како стојат работите – и разликата меѓу „што се случило“ и „како стојат работите“ е она важното. Џали се

кото дело што го создава одшто со потенцијалниот вдишува
на уметноста. И ова не ја прави потребата од длабоката верба
уметникот послаба. Напротив – веројатно е полесно да се лаже
публиката одшто да се лаже самото уметничко дело.

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

За да ја донесеш оваа одлука („Вреди или не“) си поста-
вуваш рационални прашања (дали е филмски нанасирамот, се
нафатиле ли „имича“ да учествуваат во него, кој го дистрибуира,
дали се снима според успешна книга, популарен ли е тој жанр,
итн.). За мене е, сепак, поважно дали ми се обраќа мене филмот
што би го работел. Ме возбудува ли месец, па дури и години
откако ми падна на ум идејата за тој филм? Ова не е работа што
можеш да ја збуѓаш во рационално објаснување – најпросто
начинот да ја опишеш е да ја споредиш со забљубување. И кај правецето

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

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

1) создаде, и

2) прими.

Зборуваме за висок степен на доверба.

Во ова умествуваат луѓе кои никогаш порано не се сретнале, ама кои сметаат дека можат чесно да општат на длабок начин. За уметникот ова општење значи дека тој го ризикува својот внатрешен свет со тоа што искрено си кажува што му лежи на срце. Во прашање се најинтимните аспекти од личноста на уметникот затоа што уметноста извира од најдлабоките места во личноста.

Оваа верба од страна на уметникот не мора по себе да го вклучува и гледачот на другиот крај. Вистинскиот дијалог на уметникот е веројатно подлабок кога тој комуницира со уметнич-

овој да го прифати делото. Не е лесно да се создаде рамнина на
реалност во измислена приказка, па затоа користење на басу-
лот наречен „вистинита приказна“ може да помогне да се стекне
довербата на гледачот.

Се разбира, секое уметничко дело треба да ја заслужи до-
вербата на гледачот.

Гледачот му приоѓа на делото со извесен степен на доверба,
но уметникот мора да ја оправда и, по можност, да ја зацврсти таа
доверба. Гледачот верува дека ќе му се исполнат очекувањата
од филмот, дека ќе доживее ново емоционално и интелектуално
искуство, па дури и дека ќе поднаучи нешто ново. Тој очекува да
го земеш за рака и да владееш со неговиот внатрешен свет тие
два саати. Гледачот верува во твојата способност, ама има и оче-
кувања – очекува дека ќе се слушни нешто што ќе му ги разбранива
чувствата, и што ќе го провонира и покрене и неговиот разум.
Е, интересна работа околу оваа доверба, или верба, е дека
е двонасочна.

прави сериозен член на општеството“. Дали затоа многу сериозни луѓе претпочинаат документарци?

Како што рече мојот некогашен ученик: “Ама, ова стварно се има слушено!”

Дали го користиме ова затоа што етикетата “засновано на вистинска приказна” му помага на гледачот да ја тргне настрана недовербата? Кога стапнува во кино, гледачот треба да влезе во светот на филмскиот творец. Притоа, тоа може да биде свет кој му се допаѓа или не му се допаѓа, свет во кој верува или не (свет создаден од исконструирани односи и извештани чувства, наместо свет од издржана замисла и компактна драма). Филмскиот творец треба да ја стекне довербата на гледачот. Така, баш тука филмскиот автор може да подара малку помош и да каже: “Ова што го кажувам држи вода, бидејќи навистина се случило. Верувај ми!”

Секој уметник знае, или барем чувствувва во коските, дека е многу важно да ја придобие довербата на гледачот ако очекува

тапет, е многу различни од чувството што би го имале кога би ја набљудувале стварноста наместо да гледаме филм за стварноста. Со други зборови, филмот, кој било филм, ќе биде поинаков од стварноста на вистината за која зборува.

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

Џали еден филм е повистинит ако е заснован на вистинита приказна?

Или пак инсистираме на „веродостојност“, „вистинитост“ или „заснованост на вистинска приказна“ за да му дадеме поголем кредибилитет на филмот? Во стилот на: „Ова не е само нешто што мене ми паднало на памет. Стварно се случило, јас известувам за тоа, и тоа – тоа што ја ракувам со вистината – ме

превртници), начинот на кој приказната ќе биде презентирана (на кои моменти се задржува филмот, за кого треба да навива-ме?), умеството на спикер (ако има спикер, дали е тоа „гласот на Господ“, дали е лут, или е ироничен, или смешен?), музиката (ако воопшто има музика), итн. Се разбира дека филмските творци ќе ги одредат редоследот и должината на секој поединечен кадар, читањето светло, звуците во позадина. Сите овие елементи ќе го оформуваат филмот на оној начин на кој тоа го посакуваат филмските творци.

Сево ова (и уште многу други работи) треба да го претвори филмот во израз или одраз на филмските творци. Исто така, ќе придонесе обичниот гледач повеќе да ужива во филмот. И уште поважно, ќе влијае на тоа што и како гледачот мисли дека се приказната и „пораката“ на филмот.

Ама, ова ќе го оддалечи филмот уште еден чекор од стварнос-та, а понекогаш дури и од вистината. Честопати чувството што го имаме откако сме изгледале некој филм, дури и да е тој докумен-

ментарниот филм. Без оглед на тоа колку творците сакаат да
ни бидат верни на настаните за кои зборуваат во филмот (а на
кои повеќето од нив не биле директни сведоци), таквиот филм
е реконструкција. Или конструкција.
Исто така, сензибилитетот на документарецот речиси
целосно ќе зависи од филмските творци.
Атмосферата е она што лежи меѓу редови, што се крие зад
приказната; а баш атмосферата е она што ќе навее да ја
купиме приказката или да ја отпишеме; атмосферата е она што
ен навее да ни се допадне некој филм или не.
Филмот ќе си ја каже приказката од свое стојалиште, кое
е некогаш „објективно“. А сепак, стварноста не е никогаш
„објективна“; таа е едноставно стварноста. Понатаму, тој на
филмот ќе биде утврдено од филмските творци: тие ќе одлучат
како ќе се одвива приказната (редоследот може да биде хро-
нолошки, или може да следи одреден лик, или можеби ги чува
изненадувањата за погоди моментни во филмот, создавајќи така

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

Истото се однесува и на документарците.

Кога гледаме документарец, ние не гледаме како стварноста се случува пред нас. Она што го гледаме е филм. Документа-рен филм. Со свои сопствени правила и начела, и со сопствен заклучок за тоа што всушност се случило („што се случило“, дур и во историски извештаи, е често отворено за толкување). Понекогаш заклучокот зависи од контекстот што филмот го воспоставува или од гледанието што го застапува. Ке зависи од заклучокот до кој творците дошле додека го снимале филмот, или често пати, уште пред да се наратат со работа на (доку-

што навистина се случило. Понаку ги прикажаме делата што се темелат на вистината или се сведоштва за вистината.

Зошто?

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

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

се издвојуваше. Беше една од оние приказни неверојатни, ама вистинити.

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

Арно ама, сите имаме гледано лоши и неверливни филмови засновани на вистинити настани. А сите сме виделе и сулер филмови кои целосно биле плод на нечија фантазија. Филмови кои се толку уверливи што излегуваме од киното плачејќи.

Сепак, баш како и мојот некогашен студент, поевекето од нас ги доживуваат филмовите и приказните поинаку ако мислат дека се вистинити. Не гледаме исто документарец и игра филм. Не читаме исто статија и расказ. Понекогаш дури и игра филм доживуваме поинаку ако мислиме дека е работен според нешто

„Е, ова не е можно“, рекоа многумина.
И звучи невозможност. Дурини до ден денес официјалната
истрага не откри што се случило таа ноќ. Бештакот од судска
медицина навел дека смртта настапила поради давечје во вода.
Немало никакви знаци на насилство врз телото на Танески, ниту
траги од какви било психохактивни супстанции во неговата крв.
За дневниот печат од Кореја па се до Аржентина и САД при-
казана беше празник: новинар од црна хроника, осомничен
за серијата силувача и убиства на пензионирани чистачки за
кои извествувал, е пронајден мртов во кофа вода во неговата
затворска ќелија.
„Е, ова не е можно“, би кажале многумина за овие настани.
„Сигурно е лата“, би рекле други.
Приказнава ја прочитаа во две статии во „Њујорк тајмс“,
летото 2008. Јас сум раскажувач и режисер и често ги набљудувам
нештата околу мене или читам книги и приказни, и си мислам како би изгледале приказаните на филм. Оваа приказна

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

За работите да бидат уште почудни, Танески не само што пишувал написи за серискиот убиец (вклучувајќи и еден под наслов „Истрата така во место“, во која обвинува полицијата за небрежност), туку и ги посетувал семејствата на жртвите откако жените исчезнале, а пред да бидат пронајдени телата. Од семејствата барал изјави, информации и слики од исчезнатите жени за да си ги комплетира написите. Семејствата му излегле пресрет. Приказната за Владо Танески го обиколи светот: новинар од црна хроника наводно го убивал, а дeнe пишувал за убиства-та. По три дена весниците ја вија за уште побизарен пресрет. Владо Танески бил пронајден мртов во затворска ќелија, главата во кофа вода.²

² Види: Dan Biletsky,

“Macedonian Murder Suspect Found Dead in Cell”, *The New York Times*, June 24, 2008 <http://www.nytimes.com/2008/06/24/world/europe/24macedonia.html>, и Helena Smith, “The Shocking Story of the Newspaper Crime Reporter Who Knew Too Much”, *The Guardian*, June 23, 2008: <http://www.theguardian.com/media/2008/jun/24/pressandpublishing>.

internationalcrime.

на од жена му биле најдени на облеката во која биле завиткани жрвите, и докажете почнале да се трупаат.

Танески бил комшија. Живеел во истото маало со жрвите; една од нив живеела само три куќи подолу. Сите жрви го знаеле како добар комшија. Децата им оделе во исти школи. Пазареле во исти продавници. Кога ќе се сретнеле на улица си правеле муабет. Понекогаш си помагале. Може и замолил некоја од нив да му помогне да зачисти дома – жена му живеела во Скопје, па бил сам. Бил почитуван како совесен човек, новинар, виден граѓанин. Ја прочитав статијата и си го замислив Кичево. Мало место кај што секој секој знае и повеќето живеат тивко и скромно. Многу претпријатија, повеќето од нив фабрики, се затворија последниве дваесет години. Многу луѓе се без работа. Селани Македонци и Албанци слегуваат в град во пазарни денови да продаваат овошје, зеленчук и друго што имаат. Деца играат кошарка покрај крнтија оставена да скапе во школскиот двор. Злодни жени се собираат во градските кафеа.

ред три години прочитав интересна статија во „Byjork тајмс“¹ Статијата беше за Владо Танески, македонски но-винар. Тој бил дописник на два македонски весника од гратчето Кичево. Танески извествувал за случувајот со неколкуте жени што исчезнале во Кичево. Биле повозрасни, некои од нив работеле како чистачки, и сите живееле во исто маало. Една со друга речиси можеле да се видат од пенџере. Танески напишал дека пензионерките исчезнале во период од три години. Подоцна телата им биле пронајдени во пластични кеси фрлени на дивни депонији, силувани и задавени.

Само што го завршил последниот извештај за непознатиот сериски убиец, Танески бил уапсен и обвинет за силување и убиство. Неговата ДНК била најдена во телата на жртвите, влак-

¹ Види: Dan Bilefsky, „Murder Mystery in Macedonia“, *The New York Times*, June 23, 2008: <http://www.nytimes.com/2008/06/23/world/europe/23iht-macedonia.4.13924930.html>

ВИСТИНА И ПРИКАСКА,
УМЕТНОСТ И БЕРБА

обидува да го анализира и да го разбере проблемот, додека другитот (фотографите) се состои од парче на необјаснета уметност кои играат околу прашањето на вистина, прикажување и субјективност.

Фотографите и зборовите кои си играат, уживаат и се обидуваат да го разберат преклопувањето, судирот и едно-сот помеѓу животот и уметноста, сега се држат за рака во ова книжуле, „Слики, зборови и лаги“. Средбата на (рационалните) зборови и (интуитивните) слики резултира со нова целна. Ако се третира како целна, а не како два одделни елемнти (сејот „Вистина и приказка, уметност и верба“ и збирката фотографии „Чекори“), оваа нова целна покажува квалитативни разлики во споредба со збирот на двата почетни елемнти. Судирот и играта на сликите и зборовите е она што ме возбудува кај „Слики, зборови и лаги“.

Превод од англиски јазик: Илина Јакимовска

свет? Дали таа мора да зборува за "објективната" вистина? Што ако фоторафот го изостави од сликата клучниот наративен елемент? Што ако тој го прави тоа за да создаде *нова* стварност, нова вистина, вистина/стварност на неговата фотораја, вистина/стварност на неговото уметничко дело? И што ако таа вистина/стварност е во спротивност со она што го викаат "објективна" или "физичка" вистина/стварност?

Дали морам да прикажам?

Овие мисли и прашања ми се вртеа низ глава додека го пишував есејот "Вистина и приказка, уметност и верба", и по-некогаш додека шетав и фоторафирав изминативе неколку години. Сега овие две работи – есејот и фоторафите – се среќаваат во оваа мина книга.

Овие два мисловни или интуитивни процеси му пристапуваат на истото прашање од различни агли, не само затоа што едниот (есејот) се потпира на зборови, а другиот (фоторафиите) се потпира на слики, тукy и затоа што едниот (есејот)

или помалку свесно црпат од врската меѓу „вистинитоста“ и филмот. Тие се бават со суштината и фактурата на докумен-тарниот пристап/жанр/процес. Тоа што дигиталните филмски камери и фото-апарати се лесно достапни ги претвори сите луѓе во фоторафи или филмаџии, во фаќачи на слики. Овие милијарди слики веднаш се дистрибуираат, глобално, преку Интернет, се гледаат и се дискутираат. Експлодира и она што е цинично крстено „реално ТВ“. Стварноста (или „стварноста“) и филмот се денес во спрета повеќе од кога и да е порано.

Ова, се разбира, никогаш не било ништо ново за фотора-фијата. Таа секогаш била задолжена за документирање на животот. Џури и откако транзитираше од документ во уметност, фоторафијата продолжи да го употребува моментот на вистин-ски живот како основен градежен материјал во создавањето на нешто сосема ново (уметност).

Со оглед на тоа дека е толку обременета со вистина, дали фоторафијата е обврзана да ни кажува нешто за „вистинскиот“

Дали стварноста е појдовна точка за уметност?
Дали вистината е важна за уметноста, и ако е така – каква
е таа вистина – фактичка, уметничка, лична?

Изминативе неколку години го чекам и го истражувам ова
прашање: врската меѓу стварноста (или вистината) и уметноста.
Дваесеттиот век го направи ова прашање важно за уметникот,
за рублигителот на уметноста и за пошироката заедница. Мале-
вич, дада, кубизмот, апстрактниот експресионизам и концеп-
туализмот беа само неколку пресвртни точки (откровенија)
поврзани со обидот на уметникот да се занимава и да биде
инспириран од *врската* помеѓу она што го опкружува во физич-
киот свет и она што произлегува од неговиот уметнички труд.
Но, во 21-от век филмот (а така ги вбројувам и телевизията
та и кратките филмови) го погоди цунамии од дела кои повеќе

СЛНКИ, ЗБОРОВИ
и ЈАТИ

Милчо Манчевски: **Слики, зборови и лаги**

© 2015 Милчо Манчевски и Маргор ДОО Скопје. Сите права задржани.

Издавач: **МАГОР ДОО Скопје**

За издавачот: **Горјан Лазаревски**

Главен и одговорен уредник: **м-р Павлина Аџи-Митреска Лазаревска**

Уредник: **Маја Лазаревска**

Куратор на фоторафија: **Зоран Петровски**

Лазична редакција: **Дејан Василевски**

Дизјан на корица и уредување: **Маргор ДОО Скопје**

Печати: **Пропонит, Скопје;**

тираж: **500 примероци**

CIP – Каталогизација во публикација на Национална и универзитетска библиотека

„Св. Климент Охридски“, Скопје

77.04.071.1 Манчевски, М.

791.4(049.3)

МАНЧЕВСКИ, Милчо

Слики, зборови и лаги / Милчо Манчевски = Pictures, Words and Lies / Milcho Manchevski. –

Скопје: Магор; Скопје: Магор, 2015. – 144 стр.; 20 см

Текст на мак. и англ. јазик

ISBN 978-608-223-453-3

1. Насл. ств. насл. – 1. Manchevski, Milcho види Манчевски, Милчо

а) Манчевски, Милчо (1959–) б) Филм – Есеи в) Фотографи

COBISS.MK-ID 99544074



СҮНКІ, ЗБОРОБИ
и ЯЛН