

Конор Мекгрејди

# Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски

*„Сè во живојош е сјомен, освен шенкиош раб на  
сегашноста“*

-Мајкл Гасанига

Во неговите рани перформанс и концептуални дела, Милчо Манчевски имаше радикален и експериментален пристап кон вклучување на публиката. Работејќи во контекст на концептуализам и низ повеќе дисциплини, неговото отелотворение на експериментирањето се обедини и во неговите филмски дела, и понатаму ги поткрепува нивната еволуција и развој. Како и кај неговите рани перформанси, неговите филмови се без компромис и ги одбегнуваат конвенционалните тропи на предвидливост што и натаму доминираат во наративната структура во современите филмови. Наместо тоа, следејќи ја традицијата на авангардата, неговите филмови си играат со еластичноста на наративната структура, а истовремено не се откажуваат целосно од важноста на раскажувањето приказна. Иако неговите филмови си играат со времето и со сложените наративни рамки, тие се поткрепени од неговата способност да го нурне гледачот во одредено време и простор преку моќта на раскажувањето.

Многу е напишано за првиот филм на Манчевски „Пред дождот“, во кој се преплетуваат, како во лавиринт, нарации, а времето е испревртено како во филмска јамка на Мобиус. Но тој оди најдалеку со структуралното експериментирање во филмот „Мајки“ од 2010 година. Набрзо по првата секвенца, која се состои од гро-план на фотографија што гори, гледачот ја гледа изјавата дека „ниту една вистинска приказна не може да надмине филмска приказна“. Во оваа само навидум едноставна фраза е содржана идејата дека филмот, како манифестација на одредена реалност, се чини дека ги надминува баналностите на секојдневниот живот. Но, наративните нишки што поткрепуваат историски и современи контексти, дури и навидум баналните, сепак се основни во филмот. Идејата дека филмот ги надминува вистинските искуства, исто така, алудира и на описот на илузијата, една од главните теми во „Мајки“. Манчевски изјавува дека „Мајки“ е за природата на вистината, но на ова прашање се осврнуваме преку самата структура на делото - преку директна конфронтација на драмски сегменти со документарен сегмент во истиот филм. Ние како гледачи ја вдишуваме драмата и документарното на различен начин, а кога мора да ги вдишеме двете во исто време, се случува нешто интересно“.<sup>1</sup>

1 Conor McGrady & Dario Solman, "Macedonian Mythmaking" Brooklyn Rail, 7 декември 2010



## Нарација

Изграден како триптих, секој дел од филмот е прогресивно подолг од претходната секвенца и се движи од фиктивна куса приказна кон филм (исто така, фиктивен) за снимање на еден документарец, преку вистински документарец што ја чини најдолгата секвенца. Визуелниот јазик на документирање се вовлекува во сите три дела, особено преку повеќекратни референци на снимена или фотографирана слика. Како што кажав погоре, филмот почнува со фотографија, а фотографиите ги прицврстуваат наизглед неспоивите и променливи структурни пристапи содржани во филмот. Во првиот дел, две девојки кои идентификуваат погрешен маж како манијак, си ги фотографираат чевлите со мобилен телефон. Идентификацијата, доказите и прашањето на вина го поврзуваат овој сегмент со документарецот кој се фокусира на Владо Танески, осомничен како сериски убиец, и неговата мистериозна смрт во затвор. Во оваа секвенца ескалира концентрацијата на фотографски слики, од форензички до семејни фотографии; од слики од весници до оние направени со камери за видеонадзор. Во централниот дел на триптихот, кој го воведува документарниот процес (филм за снимањето на филм), првата слика на запалената фотографија добива контекстуална рамка, бидејќи го гледаме старецот во селото како пали семејни фотографии.



Стилски, сите три дела на филмот се поинаку решени, и иако на почеток се чини дека се судираат, тие се поврзани заедно не само преку референците за фотографско претставување и документирање, туку и за идеите за вистинитост, и највпечатливо, разоткривање на мрачната страна на современиот живот во Македонија. Заканата од сексуално насилство провејува низ првиот фиктивен кус дел, а насилниот третман што полицијата го има кон сè уште неосудениот осомничен ја навестува насилната смрт на Владо Танески во затвор на крајот од филмот (иако останува мистерија дали неговата смрт беше самоубиство или убиство). Горчина, суровост, поделба и ентропија преовладуваат во средниот дел, изолираноста на селото и двајцата преостанати жители се одек на чувството на отуѓеност што преовладува во целиот филм. Документарецот го менува темпото и тонот на целиот филм, а елементи како џамп кат (jump cut) и синемаверите се одраз на мрачното подземје на општеството во кој било контекст. Во различни моменти во филмот се појавуваат животни, а уличните кучиња и мачки што талкаат додаваат брутална нијанса што води кон зголемено чувство на ранливост. Ова е најјасно прикажано во секвенцата кога во текот на ноќта е најдена желка превртена на грб во зафрлено македонско село. Следното утро еден од снимателите на документарецот го превртува беспомошното суштество и го пушта да си оди, а неговата едноставна интервенција алудира на чувство на кршливост, а сепак и надеж. За слоевитоста и мешањето жанрови и дихотомијата меѓу објективност и емоција, Манчевски вели:

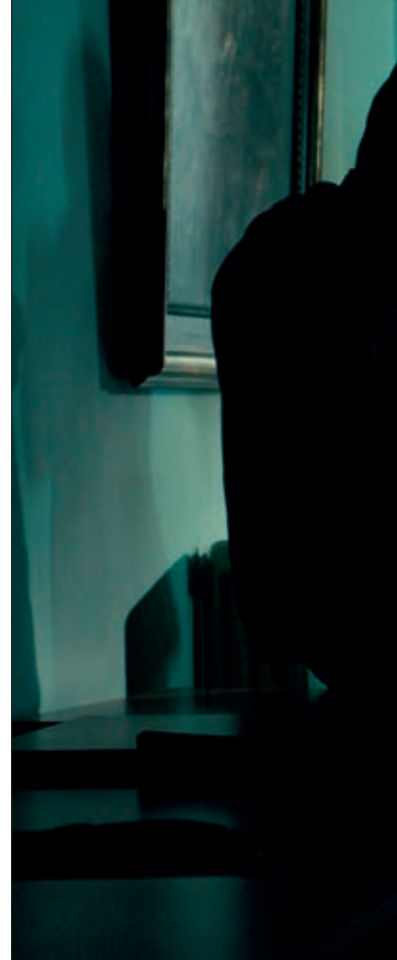


*„Во истo време (кога се прави сѝрукѝуралистѝичко или концепѝуалистѝичко дело), важно е делoтo да функционира на емоѝивно, инсѝинкѝивно ниво, не само на мозочно ниво. Во 'Мајки' не ме инѝересираа нараѝивни средсѝва со кои една ѝриказна фино се вклоѝува во друѝа. Повеќе ме инѝересираше сѝарѝанско, аскеѝско дело, во кое врскиѝе се воспoсѝавувааѝ во умоѝ на ѝледачоѝ, а ѝѝие не мора да се нараѝивни, ѝуку ѝонски, а можеби и ѝемаѝски. Ги сакам Бојс, Раушенберѝ, Течинѝ Хсие. Сѝе уѝѝе ме фасцинирааѝ сѝрукѝуралистѝички и концепѝуалистѝички дела, но се обидувам да видам дали и како може да се направаѝ ѝобоѝаѝи, ѝѝо ќе се случи кога ќе сѝоѝиш неѝѝо аскеѝско, сѝрукѝуралистѝичко и концепѝуално со неѝѝо ѝѝо е мноѝу емоѝивно или речиси сенѝименѝално? Сеѝо ова е направено во современаѝа умеѝносѝи и книжевносѝи, дури и во музикаѝа, но малку во филмоѝ, а особено не во нараѝивниоѝ филм. Заѝоа беше фино и смешно кога луѝе зборуваа дека 'Пред дождоѝ' бил ѝионерски филм, но филмоѝ ѝо направи она ѝѝо мноѝуѝаѝи е направено во друѝи умеѝносѝи (но малку на филм). 'Прашина', а особено 'Мајки' одаѝ уѝѝе ѝодалеку“<sup>2</sup>*

## Секавање

Ако фотографиите претставуваат влезна и излезна точка во „Мајки“, како што е случај во сите дела на Манчевски, тие, исто така, делуваат и како означители на секавање, проткајувајќи се низ конструираното чувство за време и наративната структура што ги искажуваат нашите поими за сегашноста. Во „Пред дождот“, главниот лик Александар е воен фотограф, професија што се поврзува не само со ризик и со сведоштво, туку и со претставување на објективната вистина. Односот меѓу војната и фотографијата повторно се појавува во „Прашина“, каде што архивските слики од Македонската револуционерна борба на почетокот на 20 век лебдат меѓу испреплетените наративни нишки од минатото и сегашноста. Кај „Мајки“, исто како и во „Прашина“, фотографијата се менува меѓу останатата, опседната моќ на минатото, и доловувањето докази во сегашноста. Отелотворувајќи ја диктатурата на времето, филмот секогаш по природа е за сегашноста, дури и ако се занимава со минатото. Кога се игра со

2 Ibid.







времето, се збива, шири и реди во слоеви, се работи и за врската меѓу сликите, меѓу фотографијата и филмот:

*„Фасциниран сум од способноста на филмот како медиум да си игра со времето. Филмацијата го преобразува времето во простор: една секунда станува 24 кадри. При монтажа, кога поместуваме парче филм, го поместуваме времето. Којзнае, можеби тој прераспоред е појочен во поглед на тоа како времето навистина функционира ојколку нашиот стандарден концепт за времето како права стрела.“<sup>3</sup>*

Овој нелинеарен пристап кон наративот ја нагласува историјата како општествена конструкција или културен артефакт што е повеќеслоен, контекстуален, многу субјективен и оспориван. Техниката на сечкање или колаж, која потекнува од кубизмот и е развиена во литературата преку делото на Вилијам Бароус, на пример, алудира на судирот на конкурентни или комплементарни наративи, особено во ситуации на конфликт, а се претставени истовремено. Овој ефект на слоевитост е поврзан со делото на Раушенберг, кому Манчевски му се восхитува:

*„Да се постават архивите во нов контекст значи да се сомневаат во нив како елементи во тоа како ја раскажуваат приказната. Тие можат да станат побојати или да силаснат. Слично на графика на Роберт Раушенберг: дел од неа може да биде најден предмет, груп дел е направен од фототографија, дел е вислински пошег со четиче, но важно е што овие делови ви кажуваат како целина - кога ќе се оддалечите - наместо што ви кажуваат сами по себе.“<sup>4</sup>*

Нелинеарноста, исто така, ја нарушува контролата и ја прекинува нашата перцепција за неиспрекинат наративен историски тек. Овој пристап Манчевски првпат го користи во „Пред дождот“, каде што кружната приказна е поделена во три поглавја. Во „Прашина“ две паралелни приказни се одвиваат последователно, едната е раскажана со ретроспективни кадри. Во „Сенки“, контекстот е современ, но историјата, насилството и траумата постојано протекуваат, нарушувајќи го превезот на сегашното време за да свртат внимание кон потиснатите и неразрешени трауми што ги градат повеќето модерни нации и кои и натаму ги прогонуваат. Бидејќи триптихот ја зацврстува структурата на „Мајки“, Манчевски

<sup>3</sup> Necati Sonmez, "The Rain Comes Again: Milcho Manchevski Interviewed", Central European Review, 30 април 2001. Онлајн на: [http://www.ce-review.org/01/15/kinoeye15\\_sonmez.html](http://www.ce-review.org/01/15/kinoeye15_sonmez.html)

Прочитано на 31 октомври 2014

<sup>4</sup> Roderick Coover, "History in Dust", Film Quarterly, University of California Press, том 58, бр.2, зима 2004, ревидирано и објаснето од Манчевски во ноември 2014





повторно позајмува од сликарството, но ја поткопува неговата формалност преку асиметрични секвенци и промена на стилистичките пристапи во наратија. Овој осет за иновација и непочитување, и желбата да се игра со формата и структурата, ја доведува во прашање и ја предизвикува врската меѓу филмацијата и гледачот.

## Насилство

„Мајки“ прилично радикално менува брзини, од размисли за невиноста (во постапките, последиците и вината) до поетско истражување на староста, пропаста и смртноста, до клиничката последица од насилна смрт. Бруталното и баналното коинцидираат во форензичкото истражување на наводното сериско убиство на три средовечни жени од новинарот Владо Танески, кој известувал за убиствата пред да биде уапсен и насилно да умре во затвор. Аналитичкиот пристап кон насилната смрт во оваа секвенца е контраст на мрачната опасност од војна во „Пред дождот“ и на крвавите герилски битки и масакри во „Прашина“, која го користи жанрот холивудски вестерн за да ја контекстуализира војната и револуцијата во Македонија на почетокот на 20 век. „Прашина“ почнува со слика од домати на тезга во ноември, во Њујорк, нивната меснатост е сурогат за чувството на прекин, раселеност, натрапување и телесно распаѓање што се случуваат подоцна во филмот. Исто така, лубеници експлодираат на ситни парчиња при една брутална вооружена пресметка, а нивната крвкост и уништување се визуелен одек на скршените тела и на згаснатите животи околу нив. За употребата на насилство во филмовите, Манчевски вели:





*„Инџмар Берџман вели вака некако: 'Насилството на филм е совршено леѓишимен начин да се ретуализира насилството во општеството'. Би го поинцирал ретуализирањето. Не величањето. Сакам да џледам добро, зрело акциско насилство на филм. А не садистичко, пасивно насилство. Има нешто ведро кај насилството во акци, џокму зајџоа што е на филм, а не во висџинскиот живоџ. Имам ујлав од какво било насилство во висџинскиот живоџ, но вклучувањето насилство во филм е еден вид еџорцизам. Насилството во 'Прашина' има и силен конџрајункџ во несебичните џосџайки и џубовџа што филмот џи заџовара'<sup>5</sup>*

Последицата од насилството во „Мајки“ е до некаде поинаку контекстуализирана. Таа е нехеројска и прилично аисториска, а сепак зависи од современиот контекст што создаде сериски убиец во Македонија. Ова не е насилство на конкурентни идеологии, ослободителни војни ниту себежртвување, но ужасно во својата баналност, тоа е неизлечиво насилство на неприспособен човек или на психопат. Дехуманизацијата и десензитизацијата имплицитни во убиството на жени се навраќаат на постапките на девојчињата во полициската станица во првиот дел од филмот. Нивната намерна идентификација на недолжен човек за непотврден чин на недолично однесување се чини безопасна, но истовремено и сурова. Додека поврзаните семејства и џубовници доживуваат што е тоа војна во „Пред дождот“ и „Прашина“, интимното чувство на загуба што го доживуваат семејствата на жртвите во „Мајки“ прикрива трагедија што нема сеопфатна мета нарација или поширок политички контекст што би му дал значење. Се разбира, контекстот е секогаш политички во поглед на тоа што открива за општествените односи и динамиката на моќ, но во овој случај, нападнатите и убиени жени се едноставно случајни жртви. Како дополнително објаснување, Манчевски вели:

5 Ibid.









*„Ако се надевајте дека едно уметничко дело ќе има оштресивена функција (а во никој случај не би требало да има директна оштресивена функција), тогаш секако треба да се надевајте дека разоткривањето на насилството во неговата одвратна и одбивна бруталност - ако не и асурност - е една од оштресивено полезните нусјојави на уметноста. Така, подобро е оштресивото да добие прозен 'приказ' на насилство наместо пречислена студиска слика“<sup>6</sup>*

## Заклучок

Мноштвото пристапи кон структурата и нарацијата во филмовите на Милчо Манчевски им овозможуваат да поставуваат прашања и да создаваат отворени асоцијации, што се продлабочуваат при размислување и повторно гледање. Неговата работа како раскажувач се поместува и мутира, дава изобилни слоеви од фикција и документарно, и постојано го испрашува фабрикувањето на стварноста како збир од факти и имагинација. Неговите филмови го предизвикуваат гледачот да изведува тематски врски и да се сомнева во идеите за историска и субјективна вистина. Ова е особено случај со „Мајки“, каде што фактот и фикцијата дејствуваат во ограничените временски димензии на филмот, а воздејството меѓу вистината и лагата не е лесно да се идентификува. Манчевски е свесен за огромната моќ на филмот и неговата способност истовремено да функционира како вистина и фикција. Иако гледачите знаат дека филмот е конструкција, тие сепак се подготвени, и всушност, сакаат да ја суспендираат недовербата, особено кога се работи за конвенционален драмски пристап кон нарацијата. Постојано проникнувајќи ги своите филмови со наследството од авангардата на 20. век, и матејќи ги очекувањата на гледачот, делото на Манчевски функционира како провокативен контрапункт на пасивност. Неговата вистинска моќ лежи во способноста да го предизвика гледачот и да отвори разговор не само за филм, туку и за нашиот однос кон комплексната конструкција на општественото и историско ткиво во кое престојваме.

(Превод од англиски: Емили Сапунџија)

<sup>6</sup> Manchevski, Milcho, "Art, Violence + Society: A Few Notes", Interpretations, Европски истражувачки проект за поетика и херменевтика, том бр. 1, Насилство и уметност, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2007