

УДК: 1:791.2Манчевски, М.(047.53)
791.633:929Манчевски, М.(047.53)

ФИЛОЗОФИЈАТА И ФИЛМСКОТО ДЕЛО: МАНЧЕВСКИ¹ – интервју

Иван Џепароски, Милчо Манчевски

Воведен збор

И.Џ.: Милчо, најнапред сакам да ти се заблагодарам што најде време да дојдеш кај нас и повторно да бидеш во просториите на Филозофскиот факултет. Бидејќи, почитувани студенти и гости, како што можеби знаете, пред многу години Манчевски се има и запишано на нашиот факултет на групата за Историја на уметност, за да студира кај нас. Но, врската со филозофијата, колку што мене ми е познато, започнува уште од средношколските денови. Инаку, негова професорка по филозофија во гимназијата „Орце Николов“ била нашата колешка Олга Пешевска-Заревска² и тоа навистина ме радува, затоа што, ете, се покажува дека филмот е постојано во некоја непосредна врска и со науките, но и со уметностите.

¹ „Филозофијата и филмското дело на Милчо Манчевски“ беше насловот за настанот што се одржа на Филозофскиот факултет во Скопје. Текстот што следува претставува транскрипција на дискусијата со режисерот Милчо Манчевски по проекцијата на краткометражниот филм „Крајот на времето“ (5') и долгометражниот филм „Бикини Мун“ (102'). Разговорот помеѓу Милчо Манчевски и проф. д-р Иван (Ивица) Џепароски се одржа во преполниот Голем амфитеатар на Филозофскиот факултет во Скопје на 14 април 2019 година. Во дискусиите учествуваа голем број студенти, како и гости на овој несекојдневен настан. Youtube channel: Faculty of Philosophy Skopje.

² Проф. д-р Олга Пешевска Заревска, подоцна, од гимназијата „Орце Николов“ во Скопје, дојде да работи на Институтот за филозофија при Филозофскиот факултет како професор по предметот „Методика на наставата по филозофија“, каде што остана сè до своето пензионирање.

Не случајно насловот на денешнава средба е „Филозофијата и филмското дело на Милчо Манчевски“. Не сакав да бидам претенциозен и да ставам наслов „Филозофијата на филмското дело на Милчо Манчевски“ или „... во филмското дело на Милчо Манчевски“, бидејќи на овој начин со копулата и, всушност, ни се отвора една поширока можност да поразговараме, и, се разбира, и вие почитувани студенти, да поставувате прашања врзани за оваа суштествена релација меѓу филозофијата и филмот. Релација којашто мислам дека вреди да ја тематизираме и да ја проблематизираме, со оглед на фактот дека Милчо Манчевски не само што е врвен автор, режисер и сценарист, туку е и писател и фотограф (кој има подготвено повеќе свои фотографски изложби и има објавено на овој план дури и три публикации).

Но, јас не би сакал сега за нашиот гостин информативно да зборувам, не сакам да зборувам за неговата биографија, бидејќи таа ви е навистина достапна: ако отворите *Википедија* веднаш ќе најдете сè, а особено ако го отворите неговиот личен сајт, кој е прекрасно направен, буквално имате информации за сè што тој сторил и реализирал, но, дури и при сето ова, некои елементи не можам, а да не ги потенцирам. Особено неговата врска со универзитетот и со образованието. Можеби не знаете, но Милчо Манчевски е почесен доктор – *Doctor Honoris Causa* на еден од најстарите филмски факултети и универзитети во светот – на Московската филмска академија – VGIK (ВГИК), кратенка од „Всероссийский государственный институт кинематографии“. Тоа е всушност првата универзитетска школа во светот посветена на филмот, создадена во 1919 година, значи годинава (2019) слави 100 години од своето постоење. Ете, нашиот Манчевски е почесен доктор на овој Универзитет за филм на којшто професори биле еден Ејзенштајн (Eisenstein) и Пудовкин, а алумни биле и Бондарчук (Бондарчук), Парацанов, Тарковски и Михалков. Тоа навистина говори дека Манчевски е научно и институционално високо вреднуван, зашто неговото дело одлично е вреднувано во рамките на интернационалните филмски фестивали, а особено за нас како држава, и за него како автор, секако најзначаен е „Златниот лав“ од Фестивалот во Венеција ’94-та година, кога сите нас нè израдува, кога навистина се почувствувавме горди што еден наш автор и еден наш филм се вратија како победници од Филмскиот фестивал во Венеција. Се разбира, Милчо има и многу други награди и

многу значајни присуства на бележити филмски фестивали. Неговите филмови се прикажувани во над 50 држави, тој има и значајни учества, над 250 на различни простори, и на најразлични филмски фестивали. Но сите овие податоци можете секако да ги најдете на интернет, можете да ги најдете и во *Википедија* и од таму да тргнете во истражување на сè она што Милчо Манчевски го има направено.

Сепак, она што нас денес нè интересира на оваа средба е, всушност, релацијата меѓу филмот и филозофијата во делото, односно во филмовите на Милчо Манчевски. Како вовед во овој разговор го гледаме и неговиот филм „Бикини Мун“. Но, овој филм, ми се чини, е нетипичен во однос на претходните негови филмски остварувања, затоа што тоа е единствениот и првиот филм кој не е снимен во Македонија. Целосно е снимен во Њујорк, САД, за разлика од претходните 4 негови филмови снимени кај нас, но и последниот „Врба“³, што, исто така, се снимаше кај нас. Но, „Бикини Мун“ во себе ги носи, според мене, клучните елементи и на неговата поетика и на неговиот пристап кон филмското творештво, што од гледна точка на естетиката и на филозофијата мислам дека се релевантни. Имено, станува збор за односот помеѓу стварноста и фикцијата, помеѓу вистината и лагата. Знаете, вистината и лагата се темелни прашања со коишто се занимава филозофијата не само од гледна точка на логиката, туку и од гледна точка, пред сè, на епистемологијата или теоријата на познанието. Така што, кон филмското дело или кон местото на филозофскиот дискурс во делото на Манчевски може да се пријде на различни начини. Се разбира, може и пристапот од гледна точка на онтологијата, па можеме да говориме за битието на филмот или на филмскиот пристап на Манчевски во овие пет негови клучни дела. Потем, можеме да говориме од гледна точка на естетиката, каде што мене навистина ми претставуваше задоволство сиве овие години во рамките на курсот по „Естетика“ со моите студенти по филозофија да го гледаме филмот „Пред дождот“ и да го анализираме уште од минатиот век, па сè до денес, со секоја следна генерација на самосвоен начин. Зашто, како што доаѓаат нови и нови генерации, сите тие на поинаков начин го

³ Кога го вовевме овој разговор филмот „Врба“ не беше дистрибуиран, а тоа се случи подоцна во 2019 година, најнапред на Фестивалот во Рим, а потоа и на премиерата во Скопје на 1 ноември 2019.

гледаат овој филм, но во основата, сè уште филмот предизвикува кај нив огромен интерес и ги мотивира да разговараат и да ги толкуваат прашањата врзани или прашањата кои произлегуваат од овој филм.

А прашањата се бројни. Прво, односот кон стварноста, принципот на „мимезис“ или на репрезентација, ако сакате, како клучно естетичко прашање. Дури, јас честопати при дискусиите со студентите укажував дека во овој филм на Манчевски, ние како да ги имаме сите клучни теории за уметноста на едно место, заедно, и дека во него можат да се најдат и од него можат да се изведат и теоријата за уметноста како **мимезис**, и теоријата за уметноста како **форма**, бидејќи формалните белези на овој филм навистина се фасцинантни, потем, теоријата за уметноста како **израз**, како **експресија**, може да се изведе врз основа на овој филм, а да не одам и кон оние „помалку“ релевантни теории како теоријата за уметноста како **игра**, како **творештво** и, се разбира, како **институција** и во контекст на примената на прочуената институционална теорија за уметноста на Артур Колман Данто (Arthur Coleman Danto) и на Џорџ Дики (George Dickie). Сите овие естетички теории можат да се изведат и нив можеме да ги „најдеме“ во филмот на Манчевски, само ако посакаме.

Но, би можеле, сега, да се обидеме преку филмот да ја толкуваме и филозофијата. И тоа е еден од можните пристапи. Затоа што, можните пристапи во оваа релација филозофија-филм, можат да бидат, се разбира, и филмовите коишто се создавани од филозофи, а такви се навистина многу малку. Вим Вендерс е, веројатно, единствениот од XX-от век кој вреди да биде спомнат како филозоф кој создава филмови. Вендерс студира медицина и филозофија, така што во неговите филмови и се гледа тоа негово знаење. Филмовите, пак, во коишто филозофијата и филозофите се јавуваат како тема, не се многу на број и не се толку познати, да ги спомнеме само „Кога Ниче плачеше“ (2007), филм за Фридрих Ниче, или, пак, режисерот Роселини и неговите четири филмови, за Сократ, за Декарт, за св. Августин и за Блез Паскал. Така што, исто така, оваа димензија на релацијата филозофија и филм мислам дека не дава некакви сериозни и значајни резултати. И, се разбира, оној пристап кој покажува дека филмот самиот по себе носи во себеси определени филозофски идеи и дека оттаму може да изведеме една филозофија на филмот. Всушност, за

тие пристапи, и за таквите пристапи кон филмот голема „вина“ имаат големите филозофи на XX-от век, меѓу нив Жил Делез (Deleuze), како еден од последните автори којшто кон филмот пријде обидувајќи се да покаже дека може да се изведе од самиот филм една филозофија на филмот. Како и да е, тука влегуваат и други теоретичари и во доменот на аналитичката естетика и филозофија како Кавел (Cavell), како Керол (Carroll), на пример, и нивниот пристап кон филозофијата на филмот, но и Дерида (Derrida) да не го забораваме и да не ги изумиме неговите анализи на филмот. Но, јас не би одел сега во таа насока, туку би сакал едноставно да го започнам нашиот разговор со Милчо Манчевски, поставувајќи му едно едноставно прашање. Тргнувам од една реплика, сега гледајќи го повторно филмот „Бикини Мун“, врзана за „Граѓанинот Кејн“, кога еден лик од филмот на Милчо, нели, самата Бикини го спомнува и го воведува „Граѓанинот Кејн“ како врвно остварување во филмот. Тоа пак ме потсети на една мисла и еден исказ на Вуди Ален – слободно парафразирам – кој самиот вели дека секогаш кога пишува сценарио за филм и кога некој ќе го праша на што работи, вели: „ – Е сега го пишувам мојот 'Граѓанинот Кејн'. За потем да сфатам, кога ќе почне реализацијата на филмот, дека многу работи од тоа што сум го замислил нема да се реализираат, нема да се направат така како што сум ги замислил“. Па, еве, во тој контекст, првото прашање што сакам на Милчо да му го поставам е:

Како се чувствуваш во однос на оваа релација сценарист-режисер, бидејќи сам си сценарист на своите филмови? Веројатно кога почнуваш да ги создаваш филмовите и ти почнуваш со оваа идеја дека овој филм ќе биде сега мојот „Граѓанинот Кејн“.

М.М.: Благодарам, Ивица. Прво сакам да се заблагодарам за можноста да зборуваме за тоа што го снимам и воопшто да зборуваме „памятно“. Ова ми е, ако не го сметаме моето гостување во бифето на ФДУ пред две години, ова е само втор пат како во Македонија сум на Факултет. Што мене ми е многу смешно, затоа што имам страшно многу и предавано и држев катедра на NYU (New York University), предавав на ВГИК во Москва, во Берлин, бев во Кембриџ и во Шангај... Ама убаво е да се заокружи кругот, па и дома да се дојде.

Што се однесува до „Граѓанинот Кејн“, репликата влезе во филмот како дел од играџе. Мислам, јас работам по интуиција, и по искуство, и по здрава логика. А, ако целото тоа после се вклопи во некој систем, а би требало да се вклопи, тоа не е работено програмски, не е работено намерно. И кога некој ќе реагира на тој систем, дали ќе го препознае или ќе го препознае интуитивно, сеедно, мене ми е многу драго. Значи тоа профункционираше. Во случајов, таа конкретна реплика, дојде во една од последните верзии на сценариото, во моментот кога барав како да се манифестира дијалогски состојбата на умот на Бикини во таа последна фаза кога веќе гледаме дека таа се распаѓа.

Бикини има симптоми на биполарна болест, исто така и на PTSD (Посттравматски стрес), додека била војник во Ирак, и, веројатно, има и сексуална траума. И на тоа работевме многу во пишувањето и потоа во истражувањето. Имам страшно многу research. На тоа работевме и во пробите со глумците, а и Кондола самата, многу го истражуваше тоа. Така што, самиот момент на пишување на таа реплика е една игра, една авторска игра – со многу работи си играм! Мислам дека уметникот мора прво да си игра, баш како дете, баш онака несвесно, а потоа да се отепа од работа за да ја претвори таа игра во солидно дело. Мислам дека, веројатно, нема дело без двете работи заедно. Ако тргнеш од сериозна програмска позиција, веројатно делото ќе биде круто, барем во мојот случај. Инаку, „Граѓанинот Кејн“ често го користам, моите студенти на првиот час ги прашувам дали знаат колку години имал Орсон Велс кога го снимил „Граѓанинот Кејн“?

И.Ц.: *Помлад бил од тебе во времето кога го снимаше „Пред дождот“!*

М.М.: - Да, тој имал 25 години, а јас на 33 го снимив. А студентите обично знаат дека имал 25, а јас им велам: Овој податок е чисто малку да ве нервирам!

Тоа е по прашањето на таа реплика. Е сега, мене ми се допадна и таа, не знам како се вика, автореференца – да, или метамомент кога во филм адресираш суд. Ама целото тоа е направено, во тој момент дијалогски, во една игра во која не знаеш дали таа е сериозна, дали е малку луда, дали се зафрква со него. Го прашува дали е црно-бел филмот, мислам... црно-бел веќе не се снима, можеш да го направиш црно-бел во постпродукција. Веќе како снимање нема.

И.Ц.: Ама тоа покажува и едно нејзино знаење во областа на документаристиката; се смета дека документаристиката е во црно-бело, барем мнозина така сметаат. И има една ирониска нишка, се разбира, игровноста е примарна. Јас знам реков, од филмовите на Манчевски може да се изведат речиси сите теории за уметноста, особено онаа што мене ми е најдрага – уметноста како игра. Дури јас и една книга подготвив под тој наслов⁴, каде што најдобрите филозофски текстови врзани за играта и ги објавив. И стравот на Кант (Kant), нели, дека уметноста, всушност, е „слободна игра меѓу имагинацијата (меѓу мечтата) и разумот“. Потребен ни е разумот, но, потребна ни е и мечтата и во таа игровност, и во таа релација меѓу разумот и мечтата, всушност, се создава уметничкото дело.

М.М.: Вака, за мене играта е во осмислувањето на структурата на филмот, пред да почнам да го работам. Значи, дали таа структура ќе биде лажен круг, лажна циркуларност, поделена во три дела како во „Пред дождот“ или ќе биде еден лажен документарец за кој на крајот на филмот сфаќаш дека не може да биде документарец затоа што се појавува еден „монструм“ како во „Бикини Мун“, тоа е веќе прашање на изборот во тој момент. Ама јас секогаш поаѓам од структурата, и тоа веројатно доаѓа од интересот, уште од студентските денови, за експериментален филм, за структуралистички филм, за концептуален филм. И тука има најмногу игра, и тука има најмногу безобразлук. Мислам дека е неопходен безобразлук. И потоа, го има за време на пишувањето. Во пишувањето често пати... мислам јас имам некоја начелна идеја која е да кажеме 4-5 страници, после тоа немам ништо, меѓу тоа, во тој меѓупростор од 5 страници до полно сценарио, од 120 страници. Обично се пишува еден долг синопсис, нели, од 50-60 страници, јас не го пишувам тоа. Значи, рипам во непознато и пишувајќи го сценариото често тоа само ќе ме понесе таму каде што не било баш планирано. И обично тоа е добро. Некогаш ќе заглавиш. Ама обично те води на непознат терен кој додека го разрешуваш – ти создаваш нешто ново. И пишувањето е тој најубавиот, најкреативни-

⁴ Станува збор за антологијата со преведени текстови под наслов „Естетика на играта“, Скопје: Култура, 2003.

от, најигривиот дел. Откако ќе заврши пишувањето, не знам како е кај други луѓе, но, во мојот случај, играта и забавата се скоро готови. Заврши приказната, сега треба да бидеш возрасен и одговорен. Затоа што потоа имаш една многу скапа играчка која има распоред, има планови, има луѓе кои нервозно чекаат, ако зајде сонцето, а не си го завршил кадарот, што правиме кога ќе го завршиме? Се потрошија парите, си отиде глумецот. Значи останува онаа практична работа која служи само за да – не само, претерувам, ама во голема мера – да се обезбеди дека тоа што е напишано, таа игривост, таа „лелеавост“, нема да биде расипана. Јас, сè уште, поголемо задоволство имам во пишувањето или во монтажа, која, исто така, е апстрактен процес, во споредба со снимањето, и во работата со глумци. А самото снимање, кога би можел никогаш не би одел на сет. Ако можам да напишам, да пробам со глумците, друг нека оди, нека се мачи малку и нека го прати материјалот да го измонтирам.

И.Ц.: Ова покажува дека кај тебе постои и една концептуална традиција. Инаку, драги студенти, Милчо е познат и како коавтор на еден манифест на концептуалата кај нас, каде што на хартијата има само еден наслов „Концептуалистички манифест“, а постоа следува реченицата „Ова е манифест на концептуалистите“ и еден изразен лист со пописите на авторите на манифестот. Се разбира, да се вратиме кон пишувањето сценарија, задоволството е, секако, во пишувањето, задоволството е (како што би рекол Барти) во текстот, фактички кажано, и во моментот на создавањето, но, и во моментот на рецензијата на тој текст. Но, оваа „техника“ стирана, „секогаш“ води кон губиток. Знаете, истото тоа јас го знам и од моја гледна точка. Кога ќе замислам нешто да направам или да напишам, на пример, јесна или есеј, откако ќе го реализирам тоа, никогаш не сум задоволен од она што сум го напишал. Препоставувам дека е така и во филмот, дека она што си го напишал како сценарио, или си го замислил како слика или кадар, онака како што си го замислил, дека никојпат, или барем не секогаш, се усеева докрај да се дојде до таквата реализација. Можеби со тебе не е така? Не знам. Дали усееваш сè она што го замислуваш и да го реализираш, не само стрго следејќи го сценариото, туку и да си дозволиш и во моментот на реализацијата на овој технички мачен

дел, каде што треба да се усогласат сите екипи, сите оние малечки имиња што се јавуваат во одјавната штица која може да биде многу долга, дури до 500 луѓе да дојде, како успеваат сето што да го усогласат? Дали сето што не прави да се изгуби нешто од онаа првична замисла?

М.М.: Па, начелно да. Прво, затоа што тоа и не учеа на Филмска академија. Значи, да бидеш организиран, да бидеш прецизен, да знаеш што сакаш, за тоа да можеш да го изведеш. И тоа е неопходно, без тоа ќе ти се распадне проектот. Меѓутоа, со време, работејќи така и пристапував. Првите филмови така ги работев, имав сториборд кој имаше по 1000 цртежи, имав детални проби, мислев дека сè може да се испланира и да се контролира, што не е секогаш најдобро. Знаеш некогаш ќе му го истиснеш животот, како маче ќе го земеш, ќе го стиснеш и после го гледаш, укс отишло. Штосот е, ми се чини, да се најде дијалог меѓу текстот и егзекуцијата. И во егзекуцијата, значи, да бидеш доволно организиран, сега зборувам за практични работи, ама јас сум практичар. Во егзекуцијата на напишаното да бидеш доволно организиран за тоа да не избега, да може да се случи онака како што сакаш. А секое случување во меѓувреме, кое е позитивно, да биде вградено во делото. Значи тоа може да биде момент во кој, не знам, еве имав во „Пред дождот“, имав еден момент кога Александар доаѓа дома, ја гледа куќата која се распаѓа, која е во едно прилепско село, која во меѓувреме и буквално како да се распаднала. И го снимивме дублот како тој ја гледа, како приоѓа. Односно, прво ја гледаме како субјективен кадар, ја гледаме куќата, поаѓаме кон неа, а потоа и тој влегува во својот субјективен кадар. Назад се планините, Трескавец е горе, ама не се познава. Го снимивме еднаш кадарот, беше облачно, втор пат беше облачно, третиот пат огреа сонце падна само на куќата. Назад останаа тие тегет-темни облаци и изгледаше како да си правел специјален ефект, како да си го манипулирал моментот. Е сега, работата е такви моменти, или слични моменти во глумата, или слични моменти во тоа што ќе се случи помеѓу камерата и глумците или другите луѓе, да дозволиш да се случат. Да ги снимаш, да ги регистрираш, да ги изиграш да... Има режисери кои намерно ги провоцираат своите глумци... Не се на иста страна со глумците, туку им се непријатели. Значи, целото тоа прво да го регистрираш, а потоа во монтажа, кога ќе седнеш да

избираш, да не ги исфрлиш. Не си ги планирал, ама можеби се подобри од тоа што си го планирал. Затоа што последната верзија на твоето сценарио ја пишуваш во монтажата. Не е важно што си планирал, што си напишал, што имаш на хартија, важно е, кога ќе влезеш во монтажа, важно е што сега имаш. И тоа што го имаш е секогаш различно. И некогаш е подобро и поразлично од тоа што си го планирал. Некои сцени се подобри, некои се полоши, тие што испаднале полоши можеби ќе ги исфрлиш. Па можеби ќе сфатиш дека некогаш не требало да ги напишеш. Можеби затоа не си успеал добро да ги снимаш. Во секој случај мора цело време да си буден и да го имаш тој дијалог со делото. Значи, јас мислам дека дијалогот на авторот е со делото, а не со публиката. Затоа што публиката секогаш можеш да ја подмитиш. Со пријатен момент, зависи од публиката, со звезда која тие ја сакаат и затоа, автоматски, се благонаклонети кон филмот.

И.Ц.: *Со продолженија.*

М.М.: Со продолженија, со sequels, со сешто.

И.Ц.: *Добро, еве, навлегуваме во авијороти. Иако, нели, некои теорији велат дека авијороти треба напишана да се стави, но не ќе да е така. Ролан Барте (Roland Barthes) велеше, авијороти е напишан, прокламираше теориска смрт на авијороти. Јас не се согласувам со него, во однос на овој став.*

М.М.: Битно е делото.

И.Ц.: *Да, битно е делото, се разбира, меѓутоа, не може делото да постои без авијороти. Еве, кога авијороти не сакаат многу често да зборуваат за твора своја така наречена креативна работилница, да ги откриваат тајните на создавањето, бидејќи понекогаш се покажува дека нема некои тајни, дека тоа е занает што треба макојртно да се совлада. Затоа што филмот е занает, се разбира, но не се осигува само на занаетот, како што и пишувањето драми е занает. Мојот драг пријател, драмскиот автор Горан Стефановски, сега веќе покоен, велеше дека прво треба занаетчискиот дел да си го научиш, да научиш како се пишува драма, па појтем ќе пишуваш драми. А не айде веднаш да се*

и пишува без знаење. Инаку, би сакал да му постојавам на Милчо уште голем број други прашања, но, еве, ќе останаам само на она поосветено на релацијата документарен филм и игран филм. Не само со оглед на фактиот дека овие два последни негови документарни филмови се навистина фацинанти. Овој што можевме да го погледнеме сега – „Крајот на времето“, а и „Четврток“ навистина е прекрасен ... погледнете го, можете слободно да го најдете и да го погледате на сајтот на Манчевски.

М.М.: Па, не знам од каде. Можам да шпекулирам од каде дојде, ама последниве десетина години баш сум, така, прилично преокупиран со тој дијалог или конфликт, или прегратка меѓу вистината и приказната, меѓу измисленото. Можеби затоа што работам авторски филмови, не студиски филмови по нарачка. И во авторските филмови секогаш има дел од тебе, сакал-нејќел. И тоа ме тера и да размислувам, и да размислувам на начин на кој размислував кога сакав да студирам филозофија, во гимназија. Што е тоа што јас го правам? Во суштина лажам. Описот на нашето работно место, како уметници, особено како филмации, е да лажеме цело време. Е сега, добро е ако таа лага е кажана во име на некоја поголема вистина. Значи, ние лажеме дека еве, овој глумец умира, ама затоа кажуваме поголема вистина која се однесува на тоа како изгледа да изгубиш некој близок. И размислувајќи за тоа кој е тој однос на нас уметниците со вистината и лагата почнав структуралистички да се занимавам буквално со тоа: кој е тој однос меѓу вистината и лагата? И напишав неколку есеи кои се занимаваат со тоа, онака подолги есеи. Потоа го снимив „Мајки“, каде што половина од филмот, односно, една од трите приказни е целосно документарна, онака класично документарна, а другите две се играни, и трите приказни немаат никакви, или речиси никакви допирни точки, на ниво на приказна. Потоа беше „Четврток“, како што спомена Ивица, па „Крајот на времето“. „Крајот на времето“ иако изгледа како документарец, всушност, е полудокументарец, сè што се случува во него е изрежирано. Значи, тоа се вистински луѓе, на таа вистинска улица во Сан Антонио, во Куба, меѓутоа, јас им кажав што да праваат. И потоа ги снимив, значи, изрежиран беше моментот, иако беше момент кој се состои од она што тие навистина би го правеле. Сега тука има едно морално прашање: Дали е документарец ако не си го фатил

во моментот кога се случувало, туку дополнително си ги замолил да го повторат? И веројатно не е, ама тоа е подолга дискусија. И сега „Бикини Мун“, мислам дека оваа акутна фаза на моето интересирање околу тоа што е вистина, што не е вистина, колку ние лажеме, како лажеме и зошто лажеме како уметници со ова мислам, за мене го исцрпив, засега, тој интерес. „Врба“ веќе воопшто не се занимава со тоа. Ќе видиме понатаму како ќе оди, ама тоа некако од внатре ми дојде и ми е сè уште многу интересно. Особено денес кога, сите цело време снимаме или гледаме нешто снимено. Значи сите ние имаме камера, сите ние барем нешто малку документарно сме снимиле, или сме излажале, и тоа после е достапно на цел свет. Значи, концептот на тоа како и што се снима документарно денес, во споредба со пред 30 години, е револуционерен. И сите сме свесни за тоа. Денес сите сме манекени и манекенки, сите знаеме како да позираме. И што тоа прави на нашиот начин на размислување? Тоа ме интересира.

И.Ц.: Само да се надоврзам, со едно согледување. Го чииав завчера ѝа-ѝаѝа Франциск, ја прочииав неѝоваѝа изјава дека ѝереба малку ѝовеќе да бидеме во ѝишина и самиие со себеси, а малку ѝомалку со нашиѝе мобилни ѝелефони да се сликаме себеси или да гледаме ѝиѝо ѝраваѝ друѝиѝе. „Четиврѝок“ е, всушности, она ѝиѝо ѝаѝаѝа ѝо кажа завчера, а Милчо ѝо кажа ѝред четири ѝодини, бидејќи ѝој документиарен филм кој е фикција, не е вистиински документиарен филм на ниво на реалности, ѝуку е смислен, значи сценаристиички ѝокму ѝаа идеја ја ѝокажува. Главнаѝа личности во ѝој документиарен филм гледа ѝиѝо се случува во Кина, некаде далеку, со ѝомош на новиѝе ѝехнологиѝи, медиумиѝе, и загледана во својоѝ ѝелефон гледа како еден човек е изгазен од камион, ѝа се шокира од сеѝо ѝоа, за на крајоѝ да не ѝо види осѝавеноѝо деѝенце во куѝија, ѝиѝо е неѝосредно до неа, во сѝварностиа. Всушности, кога ја прочииав оваа изјава на Франциск си ѝомислив веднаш на филмоѝ на Милчо. Можеби заѝоа ѝиѝо во ѝоследниве денови малку ѝовеќе со Милчо се занимавам, на неѝо и ѝомислив. А синоќа, ѝак, гледајќи ѝиѝо се случува во Париз и гледајќи во живо низ дирекѝен ѝренос како Ноѝр Дам ѝори, кога ѝо гледав сеѝо ова, оваа релација реалности-фикција-сѝварности одеднаш ми сѝана ѝолку чудна, истио како кога гледавме кога ѝореа во живо кулиѝе Близначки во Њујорк. За ѝоѝоа сеѝо ова филозофиѝе

од тивитој на Бодријар да го толкуваат како нешто што е видливо и премоноу видливо, или како некаква „транспарентност на зло“, што ни е достајна во секој момент за да комуницираме со неа.

М.М.: Тоа мешање на вистината и приказната во случајот со кулите е интересно. Откако паднале кулите, нели, целиот, државниот апарат во Америка се ангажира да спречи тоа да се повтори. И една од работите што ги прават е канат еден куп холивудски продуценти, и сценаристи и режисери, ама главно продуценти да им дадат сценарија за тоа што би можело да се направи следно. Што би можело некој во стварност да направи, а што тие го замислиле или го планираат за филм или си велат – а замисли ова да се случи.

И.Ц.: А, немале за Нојр Дам такаво сценарио!? (sic!) Можеби зајоа Прејсегашелој на САД на Твијер ги подучуваше Французиите: А со канадери (авиони) зошто не го заснејте пожарот!? (не сфаќајќи дека така катедралајта ќе се доуништи).

М.М.: Во „Четврток“ е интересна играта, тоа е многу кратко филмче од 90 секунди, документарниот дел во тоа филмче, она што го гледаме во Кина, е вистински документарен, значи не е инсцениран. Околу него е изградена...

И.Ц.: Околу него е изградена...?

М.М.: Фикшн.

И.Ц.: Но, можеме сега да ги вклучиме во разговоров и студентите, се разбира, и дојдите, гледам ги има и повозрасни, не само студенти. (Кон публиката) – Имаме можност да го прапуваме Милчо и јас верувам дека ќе ја искористите ова можност, да не го узурпирам само јас штоа право.

Посетител 1: Госодине Манчевски, јас сум Владимир Најдовски, аматер-филмација и голем љубител на вашите дела. Ме интересира, зошто во последно време излегоа доста филмови за филмот, излегоа некои

метиафилмови. И ме интeресира што вие мислитe зошто е тоа така? Зошто имаме потреба од пробивање на четвртината суд или за некоја поголема потреба од реалистичност?

М.М.: Па, не знам, право да ви кажам, за другите автори. Не знам од каде тоа доаѓа. Понекогаш има некој *Zeitgeist* кој се пробудува и на луѓето, дури и да не гледаат едни од други, во исто време им доаѓаат слични идеи. Тоа е многу интересно. Го имам забележано, барем на двапати, еднаш со едно полско дело – една престрелка и експериментален филм, и после тоа уште еднаш. А го има и тоа дека еден ќе ја покрене темата, па, другите луѓе имаат нешто повеќе да кажат или сметаат дека имаат нешто повеќе да кажат. Во принцип, не би знаел зошто е така. Ама мислам дека фактот оти сите снимаме и сите сме свесни дека сите снимаме, нè наведува да почнеме да размислуваме и веќе не е некоја голема филозофија човек структуралистички да размислува. Тоа веќе станува едно општо место. Претпоставувам дека тоа е една од причините.

Посетител 2: *Сум следел ваши текстови, теоретски и естетички, околу полудокументаристиката ... И овој филм („Бикини Мун“) е како кајак, мислам, во крајна линија тој тоа и го претставува. Зошто на крајот, практично, филмот завршува конкретно со богомолката ... Но, генерално, како инсект, богомолката е најголем прегаттор и ги убива своите паритнери со коишто е... Сега, дали е тоа случајно и зошто, практично, на крајот, филмот од полудокументарен елемент преминува во фантастика – тоа ми е прашањето?*

М.М.: Па, богомолката во разни цивилизации има различни значења. Во живиот свет го има и тоа значење, кое го кажавте, дека често го јаде партнерот. Во случајов, јас појдов од следниов концепт и точно памтам како тоа ми беше замисла од една реченица за некој следен филм: Што ако гледам документарец и одеднаш сфатам дека во него се случува нешто фантастично што значи дека не може да е документарец? Значи, или треба да почнам да верувам во тоа нешто фантастично или авторот ме излажал. И за мене, како гледач, и едното и другото се возбудливи моменти. Сега, јасно е дека ова не е вистински документарец, мислам, уште пред да влезе човек, нели, ќе прочита, кој глуми во него и дека

тоа не е документарец. Меѓутоа, формата останува иста. Значи, идејата беше овој квазидокументарен, или псевдодокументарен филм да ја преиспитува документарната фактура, односно документарниот пристап, и тоа да ја преиспитува на повеќе нивоа. На пример, ние имавме сцени, наративни моменти кои фалат, кои во игран филм би ги напишал и би ги снимил. На пример, моментот кога по првпат Ешли ја „добиваат“. Тоа ние го немаме, затоа што во документарни филмови често не си присутен таму, едноставно го снимаш она што можеш да го снимаеш, а има работи кои не си ги снимил. Понатаму, работата на камерата е cinema verite, документаристички, и затоа е многу валкано, и затоа го брка предметот кој сака да го сними, затоа немаме филмска музика, односно, музика има само кога доаѓа од некој постоечки извор: од радио, од некој уличен свирач, од парадата на крај и слично. Значи, цело време така го водиме филмот и на крај го имаме ова изненадување, ова превртување кое во мојата глава беше изненадување кое би ме задоволило како гледач. Има луѓе на кои им се допаѓа, има луѓе на кои не им се допаѓа. Во исто време, рационалното објаснување во самиот филм е следново: Ние од тој момент го гледаме тоа што Бикини го мисли. Значи, ние влегуваме практично во нејзината глава. До тогаш филмот го работеа: Тревор, кој нема некоја емпатија за неа, напротив ја злоупотребува. А овде на крајот филмот веќе го работи Кришна, и Кришна е тој кој има способност да ја прифати, да ја разбере, да ја засака малку повеќе и поради тоа, тоа што се случува во нејзината глава му станува нему, а со тоа и нам, видливо. Значи тоа беше размислувањето.

Посетител 2: *Меѓутоа, и вашиот лик на маичката, тука буквално се јавува!*

М.М.: Да, тоа е мал приватен виц, којшто го има и во секој мој филм се јавува, ама не на живо, туку на фотографија.

Посетител 3: *Добар ден, мене ми е чест да ѝставам прашање во однос на триите аспекти на дијалогот на кои укажавте: помеѓу Вас и Филмој, и Филмој и Нас, како гледачи. Првенствено ми остава впечаток, како докторанд во 6 семестар по Безбедност, приказот на една жена, ветеран од Ирак, што ѝаи од ѝостипраумайски спрес*

(PTSD), на нејзината огромна желба да се соедини со ќерка ѝ, а, како на претходно место, снимателот, значи, лицата коишто го правела филмот и коишто некако се инволвираат со своите животи, најмногу им се изменила животините со животини на Бикини, а на крај се прават за да ја добијат Ешли. Ме интересира што е централниот момент во дијалогот: дали ветеранот од војната, дали мајчинската љубов и нејзината јачина или односот на филмателите, да речеме, со тој неизживен однос со материјалта којшто ја работат? Бидејќи, нели, сите коишто се внесуваат во работата некако со дел од себеси влегуваат во сето тоа. Па, ете, ова е една моја размисла.

М.М.: Не знам конкретно што да ви одговорам. Јас мислам дека сите три имаат улога. Сите три се важни и филмот би бил сиромашен кога би била само една од тие теми, од тие моменти. На почетокот имам концепт, во случајов е тој концепт: што ако гледам документарец и одеднаш ми испадне дека е документарец за змејови? Значи, за нешто што не можело да се случи. Потоа, после тој концепт или после тоа прво чувство, чувство на исчекување, на пример, во случајот на „Пред дождот“, или чувство на непријатност и страв како во „Сенки“, на пример, доаѓа приказната. И приказната е – мене ми е многу лесно, многу убаво и многу забавно да раскажувам приказни, и си играм со приказната, а овие моменти кои ги набљудувате, всушност, се појавуваат во таа фаза. Овој концепт на лажен документарец многу убаво се отсликува преку човек кој има такви ментални проблеми. Кој и самиот не знае што му е вистина, а што не му е. И тие две работи многу убаво си се поклопуваат и просто го возат понатаму филмот. Значи, има наративни моменти кои произлегуваат од концептот, ама потоа го преземаат филмот и потоа филмот е веќе приказната. И кога ќе дојде до реализација приказната плус сите други животни моменти кои се случуваат додека го пишуваш, додека правиш проби со глумците – бидејќи тогаш го оживуваш – тогаш гледаш делови од дијалогот што не држат, тогаш додаваш работи за да објаснат, и во снимањето и во монтажа.

Посетител 4 (проф. д-р Никос Чаусидис): *Здраво, Милчо. Поздрав и да ти појаснам пред 10-ина години беше на час кај мене по ликовна семиотика, се сеќаваш?*

М.М.: Да, тоа е трето доаѓање, да. Така е, моја грешка.

Посетител 4 (Никос): *Значи уште едно доаѓај! Јас сум свесен дека ќе прошеќаме од тема на тема, такава е ситуацијата, но јас би остворил една крајка расправа, би барал твое мислење, и би изразил еден мој сомнеж: дека всушност филмот како медиум е во криза, или барем е во прелиминарна криза, и јас се обидувам да си дадам објаснување зошто е тоа. Се сеќаваш, како деца ние бевме фасцинирани од дијалогизив, бевме фасцинирани од дија-филмови. Јас дојдов од Русија и таму имаше приказни на дијафилм. Значи, самиот медиум ме фасцинираше поради неговата раритетност, тешка достапност. Се сеќаваш, од ФЕСТ кога ќе дојдеа нови филмови, имаше „темање“ за карти, така? Значи, за нас беше самиот медиум, сам то себе фасцинација, а камоли уште кога е генијален филм. Денес мислам дека така лесна достапност на филмот: дома да го имаш, во ВЦ да го имаш, кај сакаш да го имаш, сама то себе ја намалува, го намалува коефициентот на фасцинација од самиот формат.*

М.М.: Да, самата возбуда е веројатно поинаква.

Посетител 4 (Никос): *Па во ова смисла: дали мислиш дека, можеби, сега, навистина има пофасциниран медиум од филмот? Медиум кој на некој начин му конкурира, или јас не знам, можеби има, можеби не сме свесни дека постои такаков нов формат?*

М.М.: Прво треба да се договориме што е филм. Дали е филм само филм кој трае два саати или филм е и клипче на YouTube...?

Посетител 4 (Никос): *Добро, вака нека биде: екран, како да кажам, илајно со подвижни слики.*

М.М.: Добро. Во тој случај, денес, не знам дали значи дека фасцинацијата е поголема, но во секој случај времето што кој било поединец го поминува со тој екран е многу поголемо одошто пред 30 или 50 години.

Посетител 4 (Никос): *Можеби има инфлација на емоција.*

М.М.: Па можно е. Можно е. Не знам. Мене, всушност, помалку ме интересира сликовноста на филмот, а повеќе ме интересира наративноста. И го гледам тоа како уште еден медиум во кој се раскажуваат приказни. Пред тоа, значи, дали пред тоа бил театарот, после тоа станува телевизијата, приказни има секакви, нели: митови, легенди, трач, вицови, историја – сè е тоа раскажување приказни. И многу ми е поинтересна потребата наша човечка да чуеме и да раскажеме приказни и една од тие пермутации е правењето филм. А филм е со тоа дека е проектиран, дека се подвижни слики, не знам, не го размислувам тоа толку многу, не ми значи толку многу. Повеќе ми значи овој момент на нарација, на приказна или на концепт. А ова го гледам само како начин на кој се раскажува. Да се вратам на твоето основно размислување. Не знам, можно е да има инфлации и поради тоа има помала возбуда, ама не знам ни како би го измериле тоа.

Посетител 4 (Никос): *Знам дека порано многу повеќе ми праеја филмовите во душата. Значи, гледам филм, без разлика колку е добар, просечен или лош, да речам, кога ќе излезев неколку часа ми требаше да се свестам, па следниот ден до помнев, па не знам уште колку ги прераскажувавме филмовите, се секаваш? Сега тоа чувство, и во однос на најдобрите филм, не прае повеќе. Еве, лично од себе прџни.*

М.М.: Па, би се согласил. Да.

Посетител 4 (Никос): *Е, па добро.*

М.М.: Инаку чисто, for the record. Студирав една година Историја на уметност, тука, со Никос. И на еден колоквиум препишував.

Посетител 4 (Никос): *Да не бев јас и ќе останеше.*

И.Џ.: *Пред колежката да дојде да ти ја прае еден коменитар; претставувам на твоите студии во Америка, а ти си професор на колеџ при SUNY ...*

М.М.: Да, при Стејт Јуниверзити оф Њујорк, на Бруклин колеџ, пред тоа бев на Њујорк Универзити.

И.Ц.: Таму не им дозволувааш на студентите да „препишуваат“ или, можеби, им дозволувааш?

М.М.: Па немаат шанса да препишуваат затоа што оценката во суштина се вежбите и филмовите што ги работат. Јас, мислам воопшто не ме интересира...

И.Ц.: „Препишуваат“, мислам, во форма на цитат од некои познати автори и филмови, ја тој цитат го внесуваат во своите филмови.

М.М.: Ако држи, апсолутно...

И.Ц.: Оти и ти имаш цитати понекаде во твоите филмови, и ти „цитираш“. Во ова смисла јас мислев, не во смисла на препишување во шетрајки....

М.М.: Да, битно е дали „препишаното“ е дел од нешто поголемо, поинтересно...

И.Ц.: На ова мислев.

М.М.: Инаку предавам на постдипломци по режија. И од првиот час им кажувам оти верувам дека режија е како свирење клавир, или свирење виолина, practice, practice, practice, што значи дека цело време ние разговараме нонстоп, ама не ми е толку важно што имаат да кажат. Важно ми е само што имаат да кажат на платно. И затоа тие имаат филмови на крајот на семестарот, а во меѓувреме секоја недела имаат по едно мало хајку, по една мала вежба или мало филмче од 2 минути што треба да го смислат, снимат и измонтираат, што е прилично напорно. Ама на крај е баш онака како да си изградил режисерски мускул.

Посетител 5: Добар ден. Исто така, сакам да ви кажам дека ми е голема чест и благодарам што одвоивте време овде кај нас да присуствувате. Моето прашање е: Дали сметате дека насоката во којашто се движи денешниот филм и воопшто, мислам, насоката во којашто почнуваат

да режираат сите млади режисери е висшинској она коешто било првична цел на професионалните режисери? Затоа што, еве, гроба класификација да направам, помеѓу холивудските филмови и европскиот филм има голема разлика. Јас, до пред скорешно време, не бев запознаена со филмови коишто имаат поинаква цел од entertainment, што би рекле во Холивуд. Значи прашањето конкретно ми е: Која е целта на којшто филмот треба да ја служи? Која е целта на управувањето на кој било филм?

М.М.: Па, и јас цело време се прашувам. Ама се прашувам затоа што не сакам фриволно со тоа да се занимавам. Сакам да му оддадам почит на тоа прашање и убаво да го размислам. Мислам, филмовите што ги гледам и што ги правам сакам да бидат и забавни, ама тоа во никој случај не е најважно. Практично е да заработат некои пари, затоа што некој инвестирал и треба да му се вратат тие пари, ама тоа мене ми е далеку од најважната работа. Што останува? Останува да правиш уметност. Што е уметност? Да правиш нешто што му е убаво, додека го создава, на авторот, а додека го гледа и на гледачот. И не само убаво како кога гледам слики од мали мачиња и многу се слатки, многу се симпатични, туку, тоа Никос што го кажа, останува нешто во мене кое е предизвикано од автор – од друг човек. Значи, не е убав залезот на сонцето. Затоа што залезот на сонцето е секогаш убав, или најчесто убав. Туку човечкиот дух на дело. Значи, што тој смислил и што преточил во овие два саати. И сега, тоа, веројатно, би го крстиле уметност и потребата, значењето, значи, не да ми прати порака, туку да ми прати порака на некое поапстрактно ниво, да ме натера да размислувам за тоа што е љубов, што е болка, или што е загуба, или дали вреди жртва или не вреди жртва. Еден куп такви прашања кои ќе бидат направени така што гледајќи ги, веројатно – тоа е една од атракциите на филмот – ние ќе ги доживуваме, значи, како нам да ни се случуваат. Затоа што факт е дека ние се соживуваме во извесен степен со тоа што го гледаме. Не сме гледачи од надвор. Значи, ако се задоволат тие потреби, тие критериуми, тоа би била причината поради која би се занимавал со правење филм. Инаку, ако се спореди европскиот филм со холивудскиот филм, особено холивудскиот филм денес, различна е причината кај нив, нели, исто изгледаат, исто се снимени со камера, со објективи, и траат по два саати, имаат

шпица – ама се две сосема различни работи. Значи сосема различни животи. Почесто ми се случува ќе гледам некој холивудски филм, не сите, има секакви, и не сакам да генерализирам, ама ќе го гледам, ќе излезам и после сакам да се истуширам, сакам да видам добар филм, за вечерта да ми заврши на убава нота. Мислам, нема оправдување за филм без душа, затоа што филмот може да биде комерцијален и да има душа. Има еден куп такви филмови и европски и азиски и, особено, американски, особено холивудската продукција во 70-тите има направено еден куп такви филмови.

Посетител 6: *Здраво. Моето прашање се однесува во врска со конфликтот на идентитетот во однос на главниот лик на филмот. Сакам да прашам колку ви било тешко да ја изведете таа црпа на поделба на карактерот на идентитетот во однос на, доколку би можела да поделам, стариот идентитет и новиот идентитет?*

М.М.: Што подразбирате под стариот и новиот идентитет?

Посетител 6: *Па доколку, нели, нејзината личност се менува во однос на иницијативата на луѓето кои ѝ помагаат, би можела да го карактеризирам тоа како некој нов идентитет или некое ново...*

М.М.: Мислите на Бикини, во случајот?

Посетител 6: *Да, да, на Бикини. Колку било тоа тешко да се изведе во однос на таа проблематика?*

М.М.: Тоа беше една од потешките работи во филмов. И го работевме со тоа што го раздробивме на парчиња. И прво, во пишувањето, потоа во research-от, кој во тој случај одеше паралелно со пишувањето, гледавме што би се случувало, како ваков човек како Бикини, со тие нејзини ментални проблеми, со тие работи кои ѝ се случуваат, би се однесувала во оваа сцена или во оваа сцена. Кога таа би паднала, кога би станала посочијална, повеќе би се вклопила. Што се случува, исто, кога таа ги зема лекаствата и кога престанува да ги зема лекаствата. Значи целото тоа ни беше мапирано во сценариото. Потоа во пробите

со Кондола, и потоа Кондола сама работеше, таа се среќаваше со луѓе кои можеа да ѝ дадат таков фидбек. Така што, тоа беше како еден костур на нејзиното однесување. Иако, не секогаш е објаснето зошто таа така постапува, ама тоа си имаше свои убаво развиени, разработени причини. Колку беше тешко? Па секој филм е тежок. Ова беше еден од поголемите предизвици во работење на лик. Ама, од друга страна, пак, беше и многу убаво, многу богато. Мене ми беа поинтересни предизвиците кои се помалку видливи, посуптилни, на пример, ликот на Кејт, кој е цело време, така фина, таа сака добро да направи, еден проповедник, една Мис Стон, која на крај испаѓа дека е страшен јузер и манипулатор. И не знам...

И.Ц.: *Таа етичка димензија кај тебе е многу важна, нели? И не само етичката димензија, имам чувство дека кога ти гледаме твоите филмови постојано има една позитивна нишка на која што инсистираш. Една хуманистичка нишка кога ти разоткриваш ликовите во твоите филмови кои навидум можат да бидат добри, но на кои им ја покажуваш и лошата страна, но секојпат на крајот даваш некаква надеж. Па дури и фантастична, нека биде и богомолката една надеж, за да влеземе во тој свет, да сфатиме што се случува ...*

М.М.: Ете го... таа е среќна во тој момент...

И.Ц.: *Точно. Имено, да ја видиме таа среќа, како што е среќна насмевката од „Крајот на времето“, како што во низа твои филмови љубовта е многу важна. Чинам дека новиот филм, исто така, е посветен на љубовта...*

М.М.: Да, тој е егтен љубовна приказна...

И.Ц.: *... во различни времиња. Така што, еве, ако дозволуваш, уште едно прашање да поставам. Многу тешко е денес да се пишува за љубовта. Зборувам сега за сите уметности и во поезијата, и во сликарството, да се слика љубовта. Во филмот, исто така, е многу тешко да се прикаже љубовта. Умберто Еко велеше, денес мора да одберете стилисти како некому да му кажеме – те љубам. Па, ќе рече во*

нејосредна̄а комуникација: „како ш̄то вели Барбара Кар̄ланд во нејзинӣе викенд романчиња – т̄е сакам, т̄ака и јас т̄и велем, сега, – т̄е сакам“. Значи, мора ме̄таниво да има за да можат̄ да се кажат̄ некои неш̄та ш̄то ѓорано наједноста̄вно се кажуваа. Ти, истио т̄ака, жо одбираш т̄оа ме̄тарамниш̄те за да искажеш една т̄воја визија којашт̄о во крајна линија, сп̄ред мене, е хуманистичка и еш̄чка. И мислам дека т̄аа е клучна̄а ком̄онент̄а на т̄воиш̄е ижрани филмови, на до-сегашиш̄те иет̄и, а шес̄тиош̄ со нејр̄ение чекаме да жо видиме. Тоа е она ш̄то мнозина ги предизвикува да умуваат̄ и да ги промислуваат̄ т̄воиш̄е филмови. Колку ш̄то знам, барем на два универзитет̄и се одржани симпозии врзани за т̄воиш̄е филмови и за еш̄чка̄а ди-мензија која е мошне значајна во т̄воеш̄о дело. Како т̄и ја т̄олкуваш т̄аа т̄воја желба хуманистичка̄а ком̄онент̄а т̄осшојано да ја имаш во т̄воиш̄е филмови, со оглед на факт̄ош̄ дека хуманизмот̄ и целаш̄та идеја на модернӣта, како ш̄то укажуваше Хабермас, е еден с̄е уш̄те неосш̄варен проект̄?

М.М.: Не знам, мене ми е тоа некако дадено. Мислам не го ни размислувам. Мислам дека можеби затоа што сум до толку старомоден, тоа е некако it's a given. Дури и во дела кои ги гледам, кои делуваат понихилистички, јас успевам да најдам опачина која ја толкувам како хуманистичка. Во крајна линија, мислам дека, нели, уметноста е за тоа, тоа се идеи, ама на крај, пак е за луѓе и ако не ги сакаш луѓето не верувам дека можеш да бидеш добар уметник. На каков било начин, можеш да ги сакаш на некој мрачен начин, ама тоа ти е неопходно за да создаваш, инаку работиш само од нарцизам, што не е доволно.

Посетител 7: Здраво. Имам многу т̄рема, ама ќе ми биде многу криво ако не т̄рашам неш̄то. Повеќе сакам да се наврашам на една друга т̄ема, односно, на неш̄то ш̄то и професорот̄ Дејароски жо предава на овие ст̄удии. Тоа е т̄рашањето за Другош̄т и колку всушност̄ Вам ви беше важно т̄оа т̄рашање на другош̄т, односно т̄рашањето на дружб̄ста на Бикини. Бидејќи во т̄екош̄ на целиош̄ филм јас некако жо гледам разобличувањето и на нејзинаш̄та дружб̄ст коеш̄то на крајош̄ очекуваме некако да се заврши, т̄а да има некое кулминаш̄ивно дејство коеш̄то ќе заврши со некаква експлозија и дознавање на нејзинаш̄та персона,

на нејзиниот идентитет. Но тоа не го гледаме баш поради тоа што тучка на сцена доаѓа божомолката и го прекинува, нели, и не ни нуди иако задоволство. Но, мене некако фасцинантно ми беше тоа како сите ликови коишто се обидуваат неа да ја снимат, и како се обидуваат во тие мали секвенци да кажат што ново научиле за неа и како е таа повторно стабилна и сакаат, можеби, да дојдат до таа нејзина стабилност, всушност, не успеваат да го направат тоа, и некако, кога доаѓа самиот крај на филмот многу ми дојде задоволувачки тој крај со божомолката, баш поради тоа што не ни го прикажавме тој нејзин идентитет. Односно се покажа нејзината поливаленост, нејзината комплексна фигура и ние едноставно влезовме во тој нејзин свет со божомолката и слично. Па сакам да прашам за таа сцена, за она нешто што е помеѓу лагата и вистината и колку беше тој момент на рѓоста важен за вас?

М.М.: Па, многу е важен затоа што, мислам, вака, никогаш тоа не го правам со агенда, никогаш не е тоа програмски, ама кога ќе погледнам наназад во сите филмови имам некој аутсајдер, нели каубоецот доаѓа во непознат град или уште почесто се враќа назад, и тој однос на човекот и групата многу ме интересира. Ме интересира и приватно, и лично и професионално во делото, тоа го имаме, не знам, кај еден каубоец во Македонија, на пример, Лук, или го имаме Александар кој се враќа дома, а домота веќе не е таа дома. Особено го имаме овде кај Бикини, и таа е човек кој во исто време многу сака да припаѓа и апсолутно одбива да припаѓа. И сите тие, освен Кришна донекаде, што се обидуваат да ја разберат, всушност, не се обидуваат вистински во тоа, или ја немаат опремата вистински да ја разберат. Од друга страна, многу е податливо тоа за драмско дело, затоа што тука имаш автоматски вграден конфликт кој потоа само ќе го пуштиш и драмата сама ќе ти се пишува. Ако го имаш, нели, тоа во холивудски жаргон fish-out-of-water, често го викаат. Во случајов тоа ми беше многу битно. На таа тема има еден дополнителен момент, на пример, Бикини во прво време беше машко, потоа си велам зошто мора да биде машко, нека биде жена. И стана жена, што дополнително додава компликација во таа ситуација. И таа, расно не беше одредена, мислам, или беше белка и кога почнав со кастинг скоро сите глумици што ги видов на аудиција

за таа тема беа белки. Кондола дојде и, мислам, сите ги намачка на лепче. Беше навистина, апсолутно најдобра. И јас, со продуцентите, почнав да размислувам: значи, сега ова не е тоа што беше замислено, ама од друга страна каква врска има, нели. Дobar глумец е добар глумец. Има врска, како нема врска, мислам тоа му дава на филмот дополнителна димензија која може да биде проблем, а може и да го збогати делото. Јас мислам дека во случајов го збогати делото. Затоа што му даде уште еден, таа стана уште повеќе аутсајдер, особено денеска, и во светот и во Америка таа е аутсајдер, а тие, другите, се некои upper-middle class кои ја прибираат. Имаше дури и една сцена што ја снимивме, па ја извадив во монтажа, во која доаѓа и полиција затоа што се пожалил некој сосед за тоа што тука се вртка некоја црпка. И тоа беше единствен момент кога ние за расата нејзина, директно, зборувавме на таа тема. И ја извадив сцената затоа што сметав дека нема потреба тоа да се потенцира, мислам, се гледа, набиена е драмата секаде и нема потреба дополнително тоа да се потенцира. Мислам, на таа тема, има такви памфлетски филмови и моменти, од Спајк Ли па натаму, и мислам дека се контрапродуктивни!

Посетител 8: *Здраво, зошто „Крајот на времето“ има баш такаков наслов и која е поврзаноста на Лакримоса (Lacrimosa) со целиот филм, Моцарти со музиката?*

М.М.: Аха. „Крајот на времето“ – затоа што мислев дека, односно, сакав и овој филм да појде од формалниот концепт. Значи, сакав да снимам нешто што не се движи, ама сепак се движи. И додека го гледаш почнуваш да се прашуваш, и почнуваш поинаку да ги преиспитуваш, да ги гледаш работите. Филмот страшно многу патуваше, има освоено неколку награди, и на некои од тие фестивали мислеа дека е многу сложен ефект, дека секој лик е посебно снимен, па потоа со специјални ефекти се спојувани заедно. Всушност не се, ние само ги искордиравме, ги снимавме саат време и јас ги избрав тие 10-ина секунди кои после се многу забавени. Тоа беше почетната идеја, а понатаму беше насловот. „Крајот на времето“ е затоа што се наоѓаш во момент кој ти е толку специјален, толку убав, толку различен што времето престанало да се движи.

Посетител 8: *Да, ама има оџчукување, сааџ во џишина, часовникоџ кажува дека времето џече?!*

М.М.: Па тоа е контрастот, нели? Одиме напред-назад. За да сфатиме колку е навидум запрен. А *Лакримоса*, не знам, немав... не знам од каде дојде, немам некое рационално објаснување. Игор Василев ја правеше музиката и пробувавме милион различни работи: некои полесни, некои, не знам, детска играчка, па некој саат повеќе, па некое рондо и оваа некако залепи, можеби затоа што е позната, можеби затоа што има во исто време и некоја леснотија и тежина. „Залепи“, и ја применивме.

И.Ц.: *Во однос на времето, јас мислам дека џоа е една голема џема којашто ја оџворааџ филмовиџе и севкуџноџо дело на Милчо Манчевски. Тоа е неџто џто себеси си џо џоставив како некаква задача да најџнам џекџи за времето во филмовиџе на Милчо Манчевски, но џоа оџтана, за жал, неареализирано, иако верувам дека џоа некогаш и ќе џо сџорам. Кога џо велам ова мислам на факџоџи дека кај џебе времето, во џвоиџе филмови, Милчо, има една џособна димензија. Времето како да е циклично, и движењето и џроџекувањето на времето е како некакво „џовџорување“: џоа се гледа уџиџе од „Пред дождоџ“, џоа џомесџување на времето и факџоџи дека нема едно сукцесивно џраење, еве, како и во „Крајоџ на времето“. Не е џоа само идејаџа за врзана за „Крајоџ на ...“, за сега да се џривлече внимание. Буквално кај џебе како да заџира времето додека џоа се движи. Тоа чувџиво џо имав и кога џо гледав џрвџаџи филмоџи во џемница, овде е малку џосветџло и не може џоџо ефекџи да се има. И кога ќе се сосредоџочи човек во џоа исчекување џто се движи, а џто сџоџи, одеднаш човек има чувџиво дека времето и не може џака лесно да се оџредели. Тука има физичко време, но има и едно мџџафизичко време, едно внџџреџно време, џо има она за џто (џарафразирај) св. Авџустџин во своџиџе „Исџоведи“ (Confessions) вели: „џто времето е. Ако никој не ме џраша знам, а ако некој ме џраша, збунџи сум и не знам“. Тоа чувџиво дека знаеме, а не знаеме, како да џо имаме гледајќи џо и овој џвој крајоџ филм, а и низа од џвоиџе долгометражни филмови. Заџто џи си изграш со времето.*

М.М.: Времето е многу податливо за манипулирање или за играње во еден медиум каков што е филмот. Нели, имаме медиум како сликарството или книжевноста кои суштински не „манипулираат“ со времето ...

И.Ц.: *Тие се просторни, а филмот е временска уметност ...*

М.М.: И просторна и временска. Тој, просторниот дел е лесен, а временскиот е апстрактен на еден многу привлечен начин. Од друга страна е многу лесно да се манипулира затоа што, нели, секој кадар во филмот е едно парче, беше парче филм сега веќе не е, ама да кажеме дека е. Значи, имаш едно парче филм 24 фрејма, колку е тоа, околу 30 см, кои се една секунда. И сега, ти, значи, овие 24 см ако ги ставиш тука, си го поместил тој кадар за 5 секунди подоцна. И тоа е тоа. Имав на Филмска академија еден колега кој снимил една едноставна приказна. Прилично безобразна, ама едноставна. И потоа сите кадри ги подели во 52 фрејма, што дојде колку 2 и нешто секунди. И ги стави во една кеса, ... па од прилика, ги даде на баба му да ги извлекува едно по едно и тоа беше редоследот. Како таа ги извлекуваше така беше. Ти го гледаш филмот. Еден кадар од крајот, па еден од средината, пак од крајот, па од почетокот, приказната си ја спојуваш, а психолошкиот и емотивен момент околу тоа како ја спојуваш беше сосема поинаков одошто ако ја правиш по редослед. Значи, можеш и дадаистички да му пријдеш на филмот, ама тоа ме подучи дека е многу лесно всушност да го манипулираш времето на филм. И оттогаш скоро секогаш си играм со тоа.

И.Ц.: *Како и да е, и ние „манипулираме“ со времето и си „играме“ во разговор. Но, добро е да не претераме. Дали има уште прашања од публикацијата? Ако не, дозволете ми уште еднаш да му се заблагодарам на нашиот Милчо Манчевски. Да посакаме за следната средба да не чекаме толку време да мине – како за оваа. Инаку, верувам дека многу почесто ќе го имаме Милчо овде, кај нас, на Филозофскиот факултет, ја дупри и во дружи својства, а зошто не, и како професор!*

