



Ерик Тангерстад

# Кога приказната ја крие приказната: Наративната структура на *Прашина* (2001) на Милчо Манчевски\*

Во август 2001 година толпата во Лидо со нетрпение го чекаше филмот што требаше да го отвори 58. Венецијански филмски фестивал. Седум години по знаменитиот дебитантски филм „Пред дождот“ (1994) на Милчо Манчевски, неговото долгоочекувано второ долгометражно остварување, „Прашина“ (2001), требаше да ја доживее светската премиера. „Пред дождот“ ја стаписа публиката во Венеција, делумно поради темата, делумно поради оригиналниот наративен формат. Филмот, за растурањето на едно македонско село, беше сфатен како илустрација на распадот на Југославија што тогаш беше во тек. Но, освен темата, публиката ја погоди и загадочната триделна градба. Приказната на филмот се движеше по спирална патека што им пркосеше на востановените филмски конвенции. Покрај тоа, монтажата беше толку беспрекорна што човек можеше да го гледа без да мора свесно да се осврне на фактот дека приказната го поткопува конвенционалното поимање за кохезијата на времето и просторот. „Пред дождот“ донесе наративен филмски формат што се чинеше нов и своеобразен додека прикажуваше една крајно стравотна и мачна страна на Европа. Го освои Златниот лав на Фестивалот во 1994 година. Потоа „Пред дождот“ појде на прочуена светска турнеја, за да го достигне најпосле статусот на современ филмски класик. Ќе го повтори ли вториот долгометражен филм на Манчевски успехот на првиот? По сè изгледа, не, во суштина не. Ако „Пред дождот“ ја вчудовиди и одушеви публиката, „Прашина“ ја збуни и расколеба. Просто одби многумина гледачи. Неполна година подоцна, кога „Прашина“ почна да се прикажува во Британија, Питер Бредшо, критичар од „Гардијан“, напиша: „Мошне заморново, претенциозно мачоистичко дело на режисерот Милчо Манчевски претставуваше ужасен почеток на минатогодишниот Венецијански филмски фестивал, а ни сега не изгледа ништо подобро“ (Bradshaw 2002).<sup>1</sup>

\* Авторот би сакал да му се заблагодари на Милчо Манчевски за личните заложби во трудов, за постојаната поддршка со тоа што обезбедуваше придружни материјали, како и одговараше на прашања во текот на долгиот и развлечен период на истражување што му претходеше на пишувањето на поглавјето. Авторот би сакал да им се заблагодари и на Ирис Кронауер, Џон Мур, Марина Костова, Бранко Петровски, Зоран Петровски и на македонскиот Музеј на современа уметност во Скопје за непроценливите помош и поддршка во текот на истражувањето за поглавјето.

<sup>1</sup> Други британски критичари не беа толку свирепи презирни како Бредшо, но ниту Тим Досон, на пример, кој го рецензираше филмот на Библис мувиз (17.4.2002), не беше одушевен: „Долгоочекуваниот следбеник на ‘Пред дождот’ на македонскиот режисер Милчо Манчевски, ‘Прашина’, ја заменува моќната сериозност на првиот филм со претенциозна прекумерност. Како варијанта на приказната за Каин и Авел што наголемо зајми од акционите сцени во ‘Дива орда’ на Пекинпо, ‘Прашина’ директно се занимава со процесот на раскажување“ [http://www.bbc.co.uk/films/2002/04/17/dust\\_2002\\_review.shtml](http://www.bbc.co.uk/films/2002/04/17/dust_2002_review.shtml) [07-09-2008].

Откако првпат излезе во 2001 година, рецензентите и критичарите имаа проблем да проникнат во приказната на „Прашина“. Без оглед дали им се допаднал филмот или не, општиот став е дека „Прашина“ е амбициозен филмски проект што потфрла во својата цел. На пример, критичар/ка на Интернет под псевдонимот Доктор Кума како да се мачи да открие зошто не му/и се допаднал филмот:

*Главниот проблем е што, иако филмот има многу одлични идеи, во суштина не држи како целина. Наликува на сложувалка на која ѝ недостигаат краевите. Иако ти е јасно што треба да претставува, никогаш не изгледа завршено. (...) Иако филмот не ми се дојдна баш, некои од сликите навистина се врежуваат во мислите, особено како режисерот ја поврзува приказната за ацилакот на современиот крадец до меситото за кое се изнаслуша на крајот од филмот. Навистина е осироумно и визуелно вгечашливо. Навистина би требало да заслужи добра критика, но ќе речам само дека премогу се шруди да угоди. (...) Добра идеја, но прашината се рони (Dr Kuma 2002).*

Во 2003 година „Прашина“ се прикажува во ограничен број киносали во САД, со истовремена премиера во Њујорк и Лос Анџелес. Критичарот во „Њујорк тајмс“ Елвис Мичел како да се мачел да најде позитивна страна:

*Господинот Манчевски ја покажува својата дарба како визуелен стилест и филмација што добро го владее техничкиот аспект на медиумот. (...) Примени сличен расцепан раскажувачки пристап за да го навести дејството во своето генијално осиварување „Пред дождот“, во кое сите деланки од навидум произволно раширканото дејство се врзаа (во тој филм, здаровскиот кубистички стил беше пошкрепен со наслови што функционираа како заглавија на поглавја). „Прашина“ го применува ваквиот пристап на приказна за духови, а истовремено се шруди да изложи филм што изобилува со испрејелени прикази на средства како паралели и метафори, во обид да ги искористи сите овие елементи за да ги образложи ликовите. (...) Прејодна е и недоволно објаснета зајакка, ѝа воистина нема смисла. Има толку многу културолошки судири што „Прашина“ нема потреба од еквивалент на зен коан (Mitchell 2003).*

Истиот ден, Кевин Томас (2003) напиша рецензија за „Лос Анџелес тајмс“:

*„Прашина“ е прорамување, лош филм со оисе, амбиција и мајсторство што може да биде дело само на талентиран филмација што изгубил контрола. Милчо Манчевски, кој е роден во Македонија, а живее и работи во Њујорк, чиј прв филм беше елегичниот „Пред дождот“ од 1994 година, се обидел да создаде веситерн од Средниот Исток, ситој што укажува на безвременската универзалност на хроничната крвожедност. Моќна визуелна идеја е, полна со мрачно забавна ироничност, но постојано со бедна прекумерност, недоразвиени ликови и одвраќајна смеса од сензиционалност и насилство. (...) „Прашина“ е оисежен филм што одлично изгледа, а кинематографот Бери Акројд му внесува бојата текстура и смел жар, што може да се каже и за креативниот и подробен дизајн на Дејвид Ман и музиката на Кирил Цајковски. Поради стилста, слободниот дух и визијата што Манчевски ги внесува во „Прашина“, неговото себеудување уште повеќе дејмира.*





И критичарите на кои очигледно им се допаднал филмот тврдеа дека не можат да ја сфатат приказната. На филмскиот блог *Филмови како уметности: Водичот на Даниел Грифин* низ *кинематографијата*, на пример, може да се прочита:

*„Прашина“ на Милчо Манчевски е величествено нерамномерен, занесно прекрасен филм за појавата на миналиите и савремените. Барем мислам дека за тоа се работи: шолку е замрсен и искршен што не се ни прејрава дека има и широка смисла. (...) Но поради ваквите нервози со приказната филмот одушевува, а не го одвлекува вниманието. Мислам дека е така зашто Манчевски се чини шолку уверен во своите раскажувачки способности што му веруваме дури и кога не го разбираме. Тука нема ништо здодевно или излишно (Griffin 2003, нагласените зборови се од изворот).<sup>2</sup>*

Дури и академските филмски стручњаци што го анализираат „Прашина“ тврдат дека наративната структура му потфрлила. На пример, во статијата „Историската нарација и лајтмотивот Исток-Запад во ‘Пред дождот’ и ‘Прашина’ на Милчо Манчевски“, Војислава Филиповиќ (Filipović 2004: 4) пишува:

*Сметам дека Манчевски создава нова „средба“ меѓу Истокот и Западот и открива нови значења на „ни ваму, ни таму“ во балканската кинематографија преку најредна визуелна драматика и моќна иконографија од меѓусебно поврзани образни прогонства и премини (и во „Прашина“ и во „Пред дождот“) и преку хибриден жанр, филмска критика на балканските историски нарации (иако со неколку недоволности во дејствието, особено во „Прашина“).*

Примериве би требало да отсликаат широк консензус за наративната структура на „Прашина“. Иако се признава дека филмот е технички добро изработен и дека содржи многу интересни одломки, на крајот сите критичари тврдат дека нема смисла.

Меѓутоа, овде се чини важно да се преиспита ваквиот консензус. Есејот тврди дека „Прашина“ намерно ги оспорува востановените филмски конвенции и наративни теории. Не би требало да изненади што, кога филмот се анализира токму со помош на конвенциите и теориите што е наменет да ги оспори, резултатот ќе изгледа фаличен. Филмов е амбициозен во онаа мера во која не бара конвенционални сфаќања за тоа како се гледа и разбира игран филм, туку активно се труди да ги поттикне гледачите да развијат ново восприемање на филмот, па оттука и нова филмска теорија. Побитно од согледувањето на „Прашина“ како конвенционално раскажана филмска приказна што не функционира е критички да се анализира дали пристапот на Манчевски кон филмската приказна - пристап што тој го нарекува „кубистичко раскажување“ - може да создаде ново сфаќање на филмската нарација воопшто. Би можел ли филм како „Прашина“ да го поттикне формирањето на нови филмски конвенции и нови наративни теории? Би можел ли да нè натера да ги гледаме и разбираме играните филмови на нов начин? Како што ќе се покаже овде, „Прашина“ може да се гледа и разбере како една заокружена, функционална приказна што има смисла - но само со помош на поинаков теоретски пристап од оној што обично се применува кога се гледаат и разбираат играни филмови и само кога критички ќе се преиспитаат востановените филмски конвенции.

<sup>2</sup> Грифин се претставува како дел од универзитетски наставен кадар со личен интерес во филмски анализи, не како стручен филмски критичар. Грифин на „Прашина“ му даде 3 ½ од 4 можни ѕвездички.

## Синописис на *Прашина*

За да се создаде референтна точка за расправата што следува, прво треба да се изложи синописис на „Прашина“. При крајот на дваесеттиот век во Њујорк ситен крадец, Еџ, треба да им врати долг на извесни гангстери, но ги нема потребните средства. За да дојде до пари, провалува во стан, само за да го фати станарката, старица. Жената, Анџела, не вика полиција, туку го држи Еџ на нишан и му ветува златно богатство ако ѝ ја ислуша приказната докрај за да знае, како што вели, каде се родила и каде да ја погребва. Потоа почнува да му раскажува приказна за двајца браќа од Оклахома на преминот од деветнаесеттиот во дваесеттиот век, Лук и Илајџа. Во нејзината замрсена приказна двајцава браќа одат од Запад на Исток и на крај ќе се судрат еден со друг во завојуваната Македонија, каде што се обидуваат да му влезат во трага на еден локален комитски војвода наречен Даскалот. Додека зборува за нив, воопшто не споменува каде е родена или каде би сакала да биде погребана, ниту, пак, го споменува своето златно богатство. Кога Анџела среде приказната се онесвестува, Еџ го потиснува нагонот да побегне и наместо тоа ја носи во болница. На Еџ очајно му требаат пари, а бидејќи е уверен дека Анџела поседува злато, се враќа кај неа дома за да го бара. Кога не го наоѓа, се враќа во болницата за да ја натера Анџела да му каже каде е. Таа не му кажува, туку подолжува со приказната: Илајџа за малку ќе го убие Лук, кого го спасува бремена селанка, Неда, која потоа го носи Лук во своето село. Таму Лук ги сведочи сверствата што се одвиваат за време на востанието против османлиите кое е во тек. Гледа, на пример, како османлиски офицер им ја покажува на селаните отсечената глава на Даскалот. Кога ќе го замолат да ги спаси Неда и селото, Лук ги напушта и неа и селото, иако ги задржува златниците што му ги нудат. Кога приказната на Анџела одново е прекината, Еџ пак се враќа кај неа дома и најпосле го наоѓа златото. Потоа се враќа во болницата, но ја наоѓа Анџела на умирање. Анџела умира без да му каже каде се родила или каде сака да биде погребана. Еџ сепак заклучува дека се родила во Македонија и дека сака таму да биде закопана. Се погрижува за нејзините посмртни останки и лично води сметка да бидат погребани во Македонија. Во авион, со урната в скут, ѝ ја прераскажува приказната на Анџела на својата сопатничка. Но не запира онаму каде што смртта на Анџела ја прекина приказната, туку ја завршува на свој начин, со свои зборови, и вели дека Лук најпосле се вратил во селото за да ја спаси Неда. Според Еџ, Лук загина во престрелка, а Анџела била сирачето на Даскалот и Неда, кое Илајџа го посвоил и го довел со себе во Соединетите Американски Држави. Филмот завршува со сцена во која Илајџа, со бебе во прегратки, го крева погледот кон небото и здогледува авион. Тоа е веројатно истиот авион во кој седи Еџ со пепелта на Анџела кога го додава својот крај на нејзината приказна. Ако е така, филмот завршува кога нарацијата на филмот и нарацијата на приказната раскажана во филмот се спојуваат.









## Оспорување на востановените наративни конвенции

Синописов, секако, е поедноставена верзија на самиот филм, што би требало да ја навести неговата сложена нарација. На прв поглед може да изгледа како конвенционален филм. Но веќе при вториот се забележува дека филмов скршнува од востановените наративни норми. Во еден стандарден филм, на пример, приказната што ја раскажува Анџела веројатно би била вметната во рамките на севкупната филмска нарација, па би се добила приказна во приказна. Меѓутоа, во „Прашина“, во завршната секвенца приказната што ја раскажува Анџела и севкупната приказна што се раскажува во филмот се прикажани на истото наративно рамниште. Наеднаш приказната во приказна се преобразила во две одделни приказни поставени една до друга и на истото наративно рамниште. Кога Илајџа го крева погледот кон небото и го здогледува авионот, не само што се осуетува нашето поимање за кохезија на времето и просторот, туку и се нарушува конвенционалната наративна логика.

Во филмов има чести примери на такво нарушување на востановените наративни конвенции. Особено се забележува во начинот на кој се обработуваат фотографиите во филмот. Обично се мисли дека играните филмови ја прикажуваат стварноста исто како што фотографиите ги претставуваат своите мотиви. Мотивот на фотографијата главно се смета за независен од самата фотографија, па оттука фотографиите горе-долу се стилизирани слики на независно постојна стварност. На истиот начин, за филмот се смета дека „е за“ нешто: би требало да прикажува извесна стварност (без оглед дали е реалистична или фантастична) надвор од самиот филм. Откако ќе изгледаме некој филм, од нас обично се очекува да можеме да раскажеме „за што станувало збор“ во него, а не „како изгледал“ или „како бил направен“. Како филмска публика, очекуваме и филмот визуелно да раскаже некоја приказна. Зашто имплицитно сме научени да мислиме дека филмот е визуелна нарација, очекуваме да ни раскаже приказна со помош на визуелни средства, не да користи произволни фрагменти од приказната како предуслови за да ги прикаже визуелните ефекти како такви. Накусо, очекуваме филмската иконографија да биде средство што ќе ни помогне да ја постигнеме целта да ја сфатиме и разбереме приказната, не обратно. Токму во овој поглед „Прашина“ ни ги осуетува очекувањата.

Фотографиите играат клучна улога во нарацијата на „Прашина“. Приказната што ја раскажува Анџела напати се илустрира со стари фотографии, прикажана и со помош на коментар надвор од кадарот над филмската иконографија. Ова би го навело некритичниот гледач да поверува дека фотографиите и филмските слики ја илустрираат нејзината приказна. Но не е толку едноставно. Фотографиите често се менуваат во текот на филмот. Освен тоа, фотографската иконографија се стреми да скршнува од приказната што таа ја раскажува, наместо да ја поткрепува. Најочигледниот пример за ваквата неконвенционална употреба на фотографиите се појавува на крајот на филмот. Иако според приказот Еџ нема никакви предзнаења за Лук и Илајџа - филмот јасно покажува како Анџела мора да му посочи кој е Лук, а кој Илајџа кога ги гледаат нејзините стари фотографии - Еџ сепак на крајот на филмот вади стара фотографија на која самиот стои меѓу одамна мртвите браќа. На тој начин Еџ небаре постои во рамките на приказната на Анџела, наместо да е поставен исклучиво како нејзина публика однадвор. Кога активно ги осуетува различните наративни рамништа, „Прашина“ им противречи на основните конвенции, а со тоа и на нашите очекувања. Па не треба да изненадува што на збунетите гледачи, кои се потпираат на

ваквите конвенции кога толкуваат некој филм, им е тешко да го разберат „Прашина“.

Златното богатство во средиштето на филмот е клучно за разбирањето како функционира нарацијата. Анџела навестува дека поседува златно богатство. Бидејќи Еџ верува дека навистина крие такво богатство некаде во станот, останува со неа дури и откако таа веќе не го држи на нишан. Анџела зборува за златното богатство и кога ја раскажува својата приказна. Па во филмот е прикажано златно богатство и во нејзината приказна и кај неа дома. Според востановените филмски наративни начела, богатството за кое зборува би требало да е идентично со она што го крие. Бидејќи во филмот биле употребени истите монети кога се снимале сцените каде што златното богатство се појавува во нејзината приказна и оние каде што се појавува кај неа дома, гледачот, всушност, ги гледа истите монети - истите филмски средства - двапати. Но според филмската нарација, нема никаква врска меѓу богатството во нејзината приказна и богатството кај неа дома. Анџела раскажува како Лук на умирање, сам на еден македонски рид на почетокот од дваесеттиот век, ги расфрла златните монети во дивината околу себе. Како може истите тие монети, неполн век подоцна, да се појават во врата од ладилник (каде што ги скрила Анџела) во Бруклин? Единствениот здраворазумски одговор е дека не може: нема никаква врска меѓу едното и другото златно богатство. Нарацијата на „Прашина“ не ни укажува дека треба да постои таква врска, иако филмската иконографија на „Прашина“ упатува на спротивното. Преку употребата на ваквото наративно средство - поимот на златното богатство - „Прашина“ недвосмислено го прикажува проблемот на идентитетската сродност. Истовремено, филмот и отворено ја оспорува основната филмска норма дека ако нешто е двапати прикажано во истиот филм, гледачот би требало да заклучи дека се работи за истото нешто.

„Прашина“ отворено ја изнесува поентата дека сликите може да „лажат“ исто како и гласот што зборува. Во таа смисла, филмов го оспорува основното поимање дека „само видливото е уверливо“, конвенција што тврди дека гледачот треба да биде повластен да ја земе филмската иконографија здраво за готово. Во „Прашина“ гледачот никогаш не треба некритички да ја земе иконографијата, па и нарацијата како таква, здраво за готово. Оваа поента е разработена во секвенца во која Еџ приговара за бројот на војници во приказната на Анџела, приговор што води до пазарење за содржината на приказната. Нарацијата не е предмет што активниот раскажувач ѝ го предава на пасивната публика. Туку нарацијата се создава во средбата кога активната публика го толкува тоа што раскажувачот го зборува. Ваквата поента јасно се изнесува во „Прашина“. Затоа е малку иронично како рецензентите и критичарите, кога се обидуваат да проникнат во „Прашина“, како појдовна точка ја земаат идејата дека филмовите се состојат од фиксни наративни содржини што ѝ се пренесуваат на пасивната публика. Филмов активно и јасно ја критикува таквата идеја.

Приказната воопшто не се наоѓа во самиот филм, туку се наоѓа во активната средба меѓу филмот и публиката што го толкува: преку аудиовизуелните информации што ги нуди филмот, публиката ја поима приказната. Ако човек некритички ја земе филмската иконографија на „Прашина“ здраво за готово, тогаш филмот одвај ќе има смисла. Ако, пак, критички ја разгледа сложената и противречна врска на филмската иконографија и филмската нарација, тогаш ненадејно се појавува неговата логика. Накусо, „Прашина“ е филм што во толкава мера ги оспорува утврдените филмски конвенции што речиси е осуден публиката водена од традиционалните наративни стандарди погрешно да го разбере. Ако основната филмска конвенција налага дека „го добивате тоа што го гледате“, Манчевски направил филм во кој „НЕ го добивате тоа што го гледате“. Нема очигледна идентичност меѓу тоа што се прикажува и тоа што се раскажува. Нема дури ни очигледна идентичност меѓу различните иконографски сегменти во рамките на филмот, како што се гледа од примерот со златното богатство.





## Кубистичко раскажување

Кога работел на „Пред дождот“, Манчевски почнал да развива нов пристап кон нарацијата. Експериментите со кружните и благо прекршени нарации кога го правел филмот барале да развие свој пристап. Подоцна почна да го нарекува „кубистичко раскажување“. Меѓутоа, никогаш не го претвори пристапов во некаква јасна теорија или метод на работа, туку му остана како шлагворт што го користи кога зборува за своите филмови. Во интервју од 2003 година, на пример, и го пропагира својот поим за кубистичко раскажување и го противпоставува на конвенционалниот игран филм:

*Ме интeресира кубистичкото раскажување - кога уметнички ја прекршува приказната и одново ја соопштува на постојан (иа општо) и поинтересен начин. И уште поважно, кога уметнички постојано го менува емоционалниот тон на филмот, кога нарацијата филм го доближува до доживувањата на модерната уметност. (...) Конвенционалната нарацијата кинематографија е врзана само за очекувањата, и тоа за мошне ниски очекувања. Се навикнавме да очекуваме многу малку од филмовите што ги гледаме, не само во поглед на приказните, туку, поважно и помалку очигледно, во поглед на душевната состојба, чувствително што го стекнуваме од филмот. Мислам дека знаеме каква душевна состојба и какво чувство ќе стекнеме од еден филм пред да одиме да го гледаме. Поради приказните, насловите, ѕвездите, и тоа сè на од суштествено значење за нашите процеси на носење одлуки и судови. Сметам дека*



*навистина се поценуваме. Сакам филмови што ќе ме изненадаат. Сакам филмови што ќе ме изненадаат особено откако ќе почнаат. Сакам филм што ќе појде во една насока, па ќе те сврти во круг, а потоа ќе те одведе во друга насока и постојано те води на нови места, и емоционално и во поглед на приказната... (цитирано во Raskin 2003, нагласените зборови се од изворот).*

Цитатот резимира две теми што се повторуваат кога Манчевски ги претставува своите дела. Сака да ги поврзе со модерната уметност и ги критикува конвенционалните играни филмови за недостатокот од уметничка амбиција, па дури и за, напати, отворени антиуметнички тенденции. Значи, терминот кубистичко раскажување може да се сфати и како обележје со помош на кое ги разграничува своите дела од другите филмови - и конвенционалните и уметничките - како и кога ги поврзува со модерната уметност. Низ годините Манчевски честопати се претставувал како писател, раскажувач или фотограф со силен интерес за уметноста, и класичната и современата. Во интервју од 2002 година за македонското списание „Големото стакло“, Манчевски ѝ даде подробни одговори на новинарката Соња Абаџиева за својот поим кубистичко раскажување и како тој влијаел врз неговиот филм „Прашина“. Ќе бидат изнесени одломки за да ги појаснат намерите зад неговата наративна структура. Откако ѝ кажа на Абаџиева дека повеќе сака уметнички изложби од филмски проекции, Манчевски изјави дека играниот филм би можел да биде поинаков одошто е сега:

*Но тоа [што денес инсталациите, честито, експлицитно ја содржат приказната во форма на текстови] е одлука на авторот во тоа конкретно дело, не е наметната поради природата на*





медиумот, односно на медиумската конвенција. Види, филмот не мора да биде ваков каков што ние го гледаме: да трае 2 часа, да има почесто, средина и крај, да има главни и споредни ликови, три чина, заокружен крај, катарза и хејленд... Меѓутоа, конвенцијата е толку јака и ние толку сме се врзале за неа - како мали деца - што тоа и го очекуваме. Ако филмот трае еден час, чувствуваме како нешто да ни недостига. (...) Блискоста на „Прашина“ со кубизмот ја гледам, прв сè, во деконструкцијата при репрезентирањето на материјалот. Но, додека во сликарскиот кубизам сèанува збор за визуелен материјал, во филмот, или барем во „Прашина“, сèанува збор за наративен материјал, декомониран и рекомониран во времето како календарна користена во уметничкиот израз. Тоа не беше програмски направено. Не тргнав од идејата дека ќе правам кубистички филм. Меѓутоа, некаде на три четвртини од иакој заклучив дека „Прашина“ е можеби транслирање на едно кубистичко сфаќање во управењето филм. (...) [Наративниот филм] треба да биде забавен. Ама тоа не значи да биде глупав. Се трудев „Прашина“ да биде забавен, да не биде мачење, од иакој: еве сега гледаме уметнички филм, ама во исто време да не се ошкатаже од уметничко.<sup>3</sup>

Поентата илустрирана со горенаведениот пример е дека Манчевски активно и свесно се труди да се ослободи од воспоставените конвенции на наративниот филм со тоа што ќе ги оспори тие конвенции однатре. Притоа сака да создаде дела што може да се сметаат за забавна современа уметност, наместо придонес кон постојната традиција на експерименталната филмска уметност. Кога проникнува во филм како „Прашина“, човек мора да го прифати неговиот предизвик за создавање нова наративна теорија со помош на која филмот треба да се гледа и разбира. Гледачот што се обидува да ги примени постојните филмски теории и конвенции што „Прашина“ е наменет да ги оспори само ќе се збунува - и на крај ќе го отфрли филмот како наративен неуспех. Но, кога ќе смогне да се отргне од воспоставените конвенции на наративниот филм, излегува сè само не неуспех.

## Алтер его

Неповрзаноста меѓу златото во станот на Анџела и златото во приказната на Анџела е само еден од бројните примери на применето кубистичко раскажување во филмот. На пример, филмот укажува дека Анџела би требало да е биолошката ќерка на Даскалот и Неда и посвоената ќерка на Илјаца. Сепак, Анџела не ја сосредоточува приказната на личностите што филмот ги прикажува како нејзини родители. Наместо тоа, јасно се гледа дека Анџела упорно зборува за Лук. Моментот е уште позначаен зашто, според приказната на Анџела, Лук умрел пред таа да се роди, па не можело да постои никаков личен однос меѓу нив двајца. Освен тоа, Анџела додава информации за животот на Лук што не може да ги поседува, како мислите и сонштата на Лук.

Небаре Анџела му раскажува на Еџ сложена сага наместо да му ги пренесе точните информации што му требаат за да го стори тоа што таа го моли (или дури и бара)

<sup>3</sup> Во изворната верзија на есејот, авторот цитира од англиски превод на интервјуто на господинот Манчевски за „Големото стакло“ и на крајот од овој извадок стои реченица што на македонски би се пренела како „Филмот треба и може да биде и забавен и уметнички“. Оваа реченица во изворното интервју на македонски ја нема (заб. на прев.).



од него. Според тоа како ја раскажува приказната, начинот на кој Илајџа наидува на Лук во Македонија е крајно неверојатен. Треба да се подвлече дека кога Илајџа го остава Лук на умирање на ридот, извикнува: „Никогаш те немало! Никогаш те немало“. Тука се јавува едно битно прашање: што ако ликот Лук никогаш не ни постоел? Истовремено кога Анџела вели дека Лук умира, ѝ откажува срцето и и самата умира. Во оваа смисла, во „Прашина“ Анџела целосно се идентификува со Лук, ликот за кој му раскажува на Еџ: кога раскажува за неговата смрт, и таа умира. Небаре Лук е алтер егото на Анџела.

Ако Лук навистина е лик-вообразба на Анџела, тогаш нејзината приказна за него би требало да се сфати како метафорички автопортрет на нејзиниот живот. Во тој случај, ништо од она што Анџела му го раскажува на Еџ не се одвивало онака како што го раскажува. Ништо од она што ние гледачите го гледаме не треба да се земе здраво за готово додека - сето! - треба да се сфати метафорички. Тука треба да се има предвид кубистичката раскажувачка техника на Манчевски на „НЕ го добивате тоа што го гледате“. Наспроти конвенциите што тврдат дека играниот филм е фикција што миметички ја претставува стварноста, „Прашина“ е фикција што миметички претставува друга фикција - но истовремено нагласува дека самата фикција е еден од основните елементи на стварноста: не може да се повлече јасна граница меѓу фактите и фикцијата. Уметноста е фикција и како таква не е тврдење што ја прикажува вистината сама по себе. Уметноста е само „лага“ што му овозможува на критичкиот гледач да се соочи со вистината. Или, како што самиот Манчевски вели: „Игрениот филм не е Си-Ен-Ен. Игрениот филм лажејќи кажува вистина понекогаш посуштинска од фактите. За разлика од Си-Ен-Ен, кој преку фактите може да кажува лага“ (цитирано во Абациева 2002).

Во „Прашина“ се чини дека Анџела ја измислила приказната за Лук во обид и да ја скрие својата животна приказна и, истовремено, да ги навести основните особености на таа животна приказна. Во таа смисла, целиот пристап на Анџела си противречи самиот себеси: таа истовремено крие и негира додека се отвора и раскажува. Како компромис меѓу двата неусогласени и противречни чина, ја раскажува приказната за Лук. Според Анџела, Лук бил никаквиц што сите ги изневерил, дури и самиот себеси. Бидејќи Лук е алтер егото на Анџела, таа се смета за никаквица што во текот на животот сите ги изневерила, дури и себеси. Филмот покажува како го мами Еџ. Со тоа што му ветува нешто што навидум нема да му го даде, го мами и изневерува. Му го вети своето злато, но дури ни кога умира нема намера да му го предаде. Наместо тоа, ѝ олеснува кога Еџ ѝ кажува дека ѝ ја открил тајната. Дури тогаш може спокојно да умре. А тој, пак, за чудо, никогаш не согледува дека таа го искористува кога си игра со двојните аршини - притоа ликот на Еџ ги спречува гледачите да увидат и да сфатат дека приказната што Анџела ја раскажува ја крие приказната која ја навестува: приказната ја крие приказната.

Но ако Лук е алтер егото на Анџела, што ли толку ужасно сторила што не може дури ни да зборува за тоа, иако навидум сака да зборува за него и постојано го навестува? „Прашина“ не нуди којзнае каква трага. Збунетите гледачи може само да нагаѓаат. Единственото што се чини јасно е дека Анџела се обвинува за некакво гласно злосторство. Златното богатство што го крие го симболизира стравотниот и скришен злосторнички чин. Во оваа смисла, златото симболизира вина, не богатство. Златото тука е метафора за тагата и ограничувањето, не за среќата и слободата. Следствено, Анџела е прикажана како живее со нагрязана совест, не во раскош: сиромашна е, иако со златото би требало да биде богата. Зошто е така? Кога завршува филмот, гледачите остануваат во неизвесност. Никогаш нема да дознаеме какво гласно злосторство се обидува да потисне, дури и кога умира. Всушност, гледачите никогаш нема да дознаат дали воопшто извршила некакво злосторство. Единственото што се чини извесно е дека станува збор за некаков комплекс на вина, иако е невозможно да се открие потеклото на тој комплекс на вина.



## Разлика меѓу историјата и минатото

На едно рамниште, за „Прашина“ може да се каже дека „е за“ раскажувањето како такво, особено раскажувањето во играниот филм. Меѓутоа, може да се спори и дека филмот тврди нешто уште посложено. Ја преиспитува можноста да се спознаат минати случки што никогаш не станале забележани во историјата. Во суштина, филмот на Манчевски е замислен на процепот меѓу минатото и историјата. Бидејќи минатото е тоа што се случило и бидејќи историјата е подоцнежното поимање за тоа што се случило, не постои сродство меѓу минатото и историјата: подоцнежните поимања за минатото не се и не може да бидат идентични со минатото како такво. Како да се справиме со сложениот однос меѓу минатото и историјата? Прашањето се разработува во „Прашина“ кога Анџела, сама ноќе, извикува: „Кај ли ти оди гласот кога веќе те нема?“

Што ли станува со сите тие случки, или дејства, или луѓе што некогаш постоеле, ако се земе предвид дека никогаш не биле забележани, па засекогаш им бегаат на сите живи спомени? Пробниот случај на „Прашина“ се сверствата што се одвивале за време на Илинденското востание, македонска буна против Османлиското Царство. Зад Илинденското востание стоеле македонски националисти што сакале да се ослободат од Османлиското Царство и да основаат суверена македонска национална држава. Востанието се кренало на Свети Илија (Илинден), во летото 1903 година, иако османлиите наскоро безмилосно го задушиле. Сверствата извршени за време на надвивањето на востанието биле озлогласени, иако во голема мера опстанале само во мислите и спомените на преживеаните.

Многумина турски офицери што ги предводеле походите против македонските востаници и самите биле турски националисти, кои му се спротивставувале на тогашното Османлиско Царство. Заедно со младите интелектуалци во Царството, офицерите основале реформаторско движење, познато под името „младотурско“. Во 1908 година младотурците започнале револуција за да го реформираат Османлиското Царство во распад. Нивната револуција дополнително го заслабнала Царството и ги предизвикала двете Балкански војни од 1912 и 1913 година, кои, пак, го поплучиле патот за избувнувањето на Првата светска војна во 1914 година. Свирепите сверства извршени за време на балканските војни може да се опишат само како етнички чистења и геноциди. И повторно, голем број од сверствата никогаш не биле забележани во историјата. Минале без да остават трага дека се случиле (освен болни празнини) или останале исклучиво во мислите и сеќавањата на сторителите, бидејќи жртвите биле покосени. Кога минативе сверства би биле живи и постојано пренесувани преку раскажувањата на историјата, би биле во форматот на нерасчистени комплекси на вина и прашања како наредните поколенија би се справиле со ваквите комплекси.

Кога активно ја создавале денешната турска национална држава за време на распадот на Османлиското Царство непосредно по Првата светска војна, турските ветерани од македонските и балканските војни извршиле геноцид врз ерменскиот народ. Истребувањата што се случиле подоцна во текот на дваесеттиот век може горе-долу непосредно да се поврзат со сверствата извршени во Македонија во годините пред избувнувањето на Првата светска војна. Иако минатото се случило, во историски формат било прикажано во ограничена мера. А останува прашањето во однос на мерата во која навистина би можело да биде прикажано во таков формат. Тамава јасно е разработена во „Прашина“ на Манчевски. Кога филмот се гледа како начин на решавање на проблемот како човек да се справи со разликите меѓу минатото и историјата по геноцид, почнува да добива огромно значење.

## Заклучок

Во самото средиште на нарацијата на „Прашина“ се среќава извикот на Анџела средној: „Кај ли ти оди гласот кога те нема веќе?“ Прашањето го кристализира проблемот како да се справиме со сопствената минливост соочени со сегашноста што е во постојано движење и минатото што никогаш не останало забележано во историјата. Проблемов станува и неодожен и кревок кога човек се справува со минати геноциди. За да се разбере проблемот, треба да се направи јасно разграничување меѓу минатото и историјата. Меѓутоа, конвенционалните поимања дека историјата е еднаква на минатото и дека играниот филм може миметички да го прикаже минатото преку иконографијата, го замаглуваат клучново разграничување. За да си ги разбереме подобро егзистенцијалните услови, мора критички да ги ревидираме востановените наративни теории и добропознатите филмски конвенции. Преку својот филм „Прашина“ Манчевски дава сериозен придонес во сериознава расправа. Кога филмот им се гледа фаличен на гледачите, не мора да значи дека нарацијата потфрлила. Може да е така, бидејќи применетите теории и норми што се користат при толкувањето и разбирањето на филмот се фалични и недостатни. Ако е така, „Прашина“ е филм што нè поттикнува да си го преиспитаеме сфаќањето за нарациите на играните филмови, како и издржаноста на наративните теории што вообичаено се применуваат.

(Превод од англиски: Калина Јанева)

Користена литература:

- Абаџиева, С. (2002) „Милчо Манчевски: На жив зајак му го објаснувавме перформансот на Јозеф Бојс“, „Големото стакло“: списание за визуелни уметности 14/15. Скопје: Музеј на современа уметност
- Bradshaw, P. (2002) 'Dust' (film review), The Guardian (03 May). Online. <http://www.guardian.co.uk/film/2002/may/03/culture.peterbradshaw4> [07 September 2008]
- Dr Kuma (2002). 'Dust', Phase 9 Movies. Online. <http://www.phase9.tv/moviereviews/dust.shtml> [07 September 2008]
- Filipčević, V. (2004). 'Historical Narrative and The East-West Leitmotif in Milcho Manchevski's Before the Rain and Dust', in Film Criticism (29.2; Winter 2004-05): 3-33.
- Griffin, D. (2003). 'Dust', Film as Art: Daniel Griffin's Guide to Cinema. Online. <http://uashome.alaska.edu/~dfgriffin/website/dust.htm> [07 September 2008]
- Mitchell, E. (2003) 'FILM REVIEW; Gunfight at the Old Macedonian Corral: A Western With a Flexible Compass', in New York Times (22 August 2003). Online. <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.htm?res=9C00E2DD1639F931A1575BC0A9659C8B63> [07 September 2008]
- Raskin, R. (2003) 'On unhappy endings, politics and storytelling. An interview with Milcho Manchevski', in P.O.V. No 16 (December; the interview is dated 'New York, 11 October 2003'). Online. [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artc9A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc9A.html)[07 September 2008]
- Thomas, K. (2003) "Dust" – "Dust" stretches to set a visually gripping but unrealistic and overtly violent gun-slinging showdown in Macedonia', in Los Angeles Times (22 August 2003). Online. <http://www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-et-dust22aug22,2,2447833.story> [07 September 2008]

