



Марина Костова

Само морална обврска

Многумина го сметаат Милчо Манчевски за еден од најоригиналните и најиновативни уметници на денешницата поради уникатниот спој на експеримент, поетичност, емотивност и барање активно чувство од гледачот во конструирање на значењето на делото¹.

Неговиот прочуен *Пред дождов* (1994) се смета за едно од најдобрите дебија во филмската историја² и еден од најзначајните филмови на деценијата³, а „Њујорк тајмс“ го вброи на својата листа од „Најдобри 1.000 филмови на сите времиња“. Опусот на Манчевски – во кој, меѓу другото, покрај *Пред дождов* влегуваат и наградуваните филмови *Прашина* (2001), *Сенки* (2007), *Мајки* (2010) и *Четивршок* (2013), како и исто така наградуваните кратки форми *Тенеси* (1991), *Македонија вечна* (2009) и *1.73* (1984) – е редок во светската кинематографија по уникатниот начин на игра со времето, просторот и емоциите⁴.

Режисерот, фотограф, концептуален уметник и писател Милчо Манчевски демонстрира супериорна контрола над формата и над емоцијата која ја предизвикува неговото дело. Тој посега вон конвенционалните наративни средства (на уметностите во кои твори) и ја крши формата на линеарно раскажување (понекогаш со оригиналниот кубистички наратив), а тоа го прави не само заради формален експеримент кој создава нов квалитет, туку и за да трансцендира чиста, невоздржана емоција. Таа е мајсторски дозирана и споделена на начин кој го тера гледачот длабоко да го чувствува и вреднува ова и да му верува на Манчевски – како што доликува на ретка, вистинска уметност.

Манчевски постојано го преиспитува односот на поединецот кон реалноста и духовноста. Неговите филмови не се лесни за гледање; тој ги мати очекувањата на гледачот и делото дејствува како провокативен контрапункт на пасивност⁵. Делото функционира како активен дијалог со гледачот кого го внесува во длабока интроспекција каде се додефинираат значењата на делото. Таа фасцинантна рефлексивност кулминира во *Мајки*, каде токму изборот на гледачот да верува дека нешто е фикција, а нешто факт, е сврзното ткиво што ги спојува во емотивна целина двата играни дела со третиот – документарниот.

Вистинската моќ на неговите филмови, како што вели ирскиот уметник и критичар Конор Мекгрејди, е „во способноста да го предизвикаат гледачот и да отворат разговор не само за филм, туку и за нашиот однос кон комплексната конструкција на општественото и историско ткиво во кое престојваме.“⁶

1 Конор Мекгрејди, „Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија“

2 Анет Инсдорф, Аудио коментар, *Пред дождов*, ДВД, Критерион колекшн

3 Ann Kibbey, „Theory of the Image, Capitalism, Contemporary Film and Women“, Indiana University Press, 2005, стр.203

4 Keith Brown, An Interview with Milcho Manchevski, *World Literature Today*, 2008, 82/1: 12-15

5 Конор Мекгрејди, „Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски“

6 *Ibid.*

Еднакво на креативната иновативност, Манчевски како автор се издвојува и по речиси религиозната верба во делото и исклучителната спремност на крајна пожртвуваност заради одбрана на авторскиот интегритет од (некреативни) надворешни упади. Одбрана како морална обврска, без оглед дали од корпоративна контрола, контрола од филмски студија, продуценти, фондови, политички естаблишмент или очекувања на критиката и фестивалските директори.

Таа фасцинантна пожртвуваност е карактеристична за сите фази на неговата досегашна кариера, од средината на 1980-тите, кога во Македонија безуспешно се обидува да го снимат својот прв игрален филм, преку режисерските почетоци во Њујорк, преку годините во холивудската индустрија и снимањето на *Пред дождот*, *Прашина*, *Сенки* и *Мајки* во Европа. Манчевски е роден во Македонија, но е школуван во САД и неговата кариера е главно во Њујорк и Европа. Фактот дека живее и работи на два континента, без постојана стабилна база било каде, на извесен начин го става во тешка улога на уметник вон системот, но и му овозможува дополнителна слобода. Како независен уметник тој е во позиција постојано да го преиспитува системот и да се бори со оние елементи кои му се закануваат на авторскиот интегритет, често по цена на исцрпувачки личен емотивен ангажман.

Во една лична белешка (објавена во оваа книга) тој вели дека ја испитува самата материја на филмската индустрија – нејзиното потпирање на создавање послушност кон клишеата, митовите и готовите шаблони на однесување и мислење; го испитува и општоприфатеното мислење за постоечкиот политички светски поредок; конечно, се спротиставува и на хиерархијата на филмската индустрија, одбивајќи го авторитетот на пирамидата, борејќи се директно со многу авторитети.

Бескомпромисноста на Манчевски произлегува од неговата верба дека „уметникот има дијалог само со уметничкото дело“⁷ и оттаму има „одговорност само кон делото“⁸. Па според тоа, на прашањето како се брани авторскиот интегритет вели:

„Интегритетот се брани со мадиња. И со дело, уметничко и човечко, со отвореност, со доблест, а најмногу со жртва. Загадувањето на човечкиот дух, што го прават корпорациите и државните бирократии, е полошо и од загадувањето на човековата средина, полошо дури и од таа и од сиромаштија, затоа што води кон тупост, себичност и тивко умирање. Те учи да се потпираш врз манипулација која те отчовечува и која нема крај. За мене борбата против корпорациите и државните бирократи е како борба против поробувач од учебниците. Секоја добра уметност е, сама по себе, ангажирана, оти е против статус кво и против човечка глупост.“⁹

За Македонија опусот на Манчевски е од колосално, формативно значење. Од *Пред дождот* (1994) до куисот *Чешврџок* (2013), неговите филмови освоија повеќе награди во светот и беа видени и почитувани во повеќе земји од било што создадено во Македонија. Делото на Манчевски не само што го прочу името на младата земја туку на Македонија ѝ даде и лице. Самодефинирањето на нацијата свесно и несвесно често пати се потпираше врз опусот (и настапите) на Манчевски.

7 Милчо Манчевски, „Зошто сакам да пишувам и мразам да режирам: Исповед на сценарист-режисер што се лечи“

8 *Ibid.*

9 „Интегритетот се брани со мадиња“, интервју во Вест, 12-13/06/2010

Па сепак, прашање е дали современото македонско општество и култура, чие ткиво е систематски разјадено од дведецениската сурова посткомунистичка транзиција и кое просто патолошки избегнува саморефлексија, има капацитет да ја апсорбира колосалноста на опусот на Манчевски и да ја негува како трајна баштина. Изминативе 20 години, има константна дихотомија во односот на Македонија кон Манчевски како уметник и интелектуалец: омилен и почитуван од публиката од една, и игнориран, напаѓан, шиканиран од културниот естаблишмент од друга страна. Токму неговото одбивање да го компромитира сопствениот авторски интегритет и спремноста гласно да го брани јавниот наспроти политичкиот, партискиот, идеолошкиот интерес, се во средиштето на споменатата дихотомија и се извор на конфликтот со естаблишментот (едно поглавје во оваа книга се занимава и со ова). Резултат на тоа, особено по *Мајки*, (каде со форензичка прецизност се открива она што е, веројатно, единствената неспорна вистина – агресивната недоветност на државниот систем), кој естаблишментот отворено го доживеа како напад и се обиде да го задуши, е фактот кој звучи речиси како иронија на судбината: најпознатиот македонски уметник во светот веќе не може да работи во својата родна земја.

Како што вели германската историчарка Ирис Кронауер (и авторка на биографијата на Манчевски во оваа книга): „Неговите четири филма досега изгледаат како комплетен опус, опус кој може да се нарече македонска фаза на Манчевски – од носталгично враќање дома до отрезнувачко прашање ‘Како ќе се умира, чедо?’ Песимист би ја опишал како македонски пад во пеколот, болна конфронтација со темната страна. Оптимист би ја нарекол еманципација и извлекување од матката, болно но катарзично ослободување од културна меѓузависност.“

Разновидни аспекти на опусот на Манчевски како филмски автор, фотограф, концептуален уметник и писател во оваа книга се истражени низ продлабочени анализи на осуммина филмски теоретичари, филозофи и историчари на уметност.

За спецификите на филмскиот израз пишува Конор Мекгрејди во „Фрагменти, слоеви и временска испрекинатост: Опсервации за филмските дела на Милчо Манчевски“. *Прег дождош* го анализираат Ен Киби во „Теорија на сликата“, Ијан Кристи во „Бесконечна приказна“ и Сашо Александар Ламбевски во „Чувствувајќи го параноикот, шизото и депресивецот: Семиотичка анализа на емотивната архитектура на Македонија во *Прег дождош*“. За *Прашина* пишуваат Ерик Тангерстад во „Кога приказната ја крие приказната: Наративната структура на *Прашина* (2001) на Милчо Манчевски“ и Ирис Кронауер во „Бришење на *Прашина* во Венеција“. Катерина Колозова е автор на анализите „*Сенки* на Манчевски: Сексуалност и меланхолија“ и „За *Мајки* на Манчевски: Анатомија на мизогинијата“. За ликовниот опус пишуваат Конор Мекгрејди во „Време, нарација и приказ: Делото на Милчо Манчевски во перформанс и фотографија“, и Соња Абациева во „Концептуални практики во ликовните наративи на Милчо Манчевски“.

Една голема збирка архивски факсимили – продукциски белешки, сториборди, писма, лични белешки, рецензии и интервјуа – исто така е дел од книгата, со намера да фрли светло врз процесот на работа на авторот, како и на приемот на неговото дело кај публиката и критиката. Овие архивски материјали, грижливо избрани од морето архивска граѓа, интегрално ја дополнуваат сликата за опусот на авторот.

Дел од книгата се и теориски есеи и проза на Манчевски кои го заокружуваат увидот во неговото творештво.