

Ирис Кронауер

Бришење *Прашина* во Венеција

Во јануари 2001 година, додека Манчевски го монтираше *Прашина* во Лондон, албански герилци земаат за заложници македонски новинари во едно погранично македонско село. Во текот на следните неколку месеци герилците на ОБК/ОНА фаќаат во заседа и убиваат повеќе припадници на полицијата и војската. Македонија е на насловните страници, бидејќи земјата е блиску до граѓанска војна и се соочува со најголемата криза во кусата историја како модерна независна нација. Ова е прелевање на војната на НАТО со Србија за Косово.

Многу Македонци сметаат дека коренот на конфликтот никогаш не бил објаснет како што треба. Сметаат и дека нивниот глас не се слуша на Запад, додека целиот свет известува од Македонија.

Манчевски пишува коментар за „Њујорк тајмс“, но весникот решава да не го објави. Му го нуди на Националното јавно радио (НПР), но тие бараат повеќе преработки на текстот и промени кои би го направиле – според мислењето на Манчевски, како некој во тек со ситуацијата – неточен. На пример, НПР бара Манчевски да ги отстрани наводите за фактот дека Албанците во Македонија имаат средно образование на нивниот мајчин јазик. Десетици илјади македонски Албанци учат на албански. Написот е објавен во „Зидојче цајтунг“ на 25 август 2001 година и во „Гардијан“ на 15 август 2001 година. И двата весника го менуваат насловот и го уредуваат текстот без одобрение од Манчевски, менувајќи го фокусот на неговиот аргумент. Оригиналниот наслов на текстот беше „Само морална обврска“, „Зидојче цајтунг“ го менува во „Семето на оружено насилство. НАТО е виновно за судбината на Македонија“, а „Гардијан“ го менува во „НАТО ни го донесе ова етничко чистење“. Наводите за „моралната обврска“ беа изоставени. Руска „Правда“ и белгиски „Стандард“ исто така го објавуваат написот. „Стандард“ објавува и одговор потпишан од „Агрон Буцаку, студент“. Иако текстот на Манчевски не се занимава со етнички прашања, туку со правни и прашања за насилство, весникот чувствува потреба да направи споредба меѓу неговата статија и одговорот на Буцаку (кој е етнички Албанец). Овој 44-годишен „студент“ повторно се појавува неколку месеци подоцна како портпарол на герилската ОБК/ОНА, а потоа станува министер во владата од 2002 година во која се опфатени и поранешни герилци од ОБК/ОНА. Во моментот тој е амбасадор на Македонија во Франција.

Во написот Манчевски вели дека ОБК/ОНА биле обучувани и вооружени од САД и НАТО, и дека ОБК/ОНА- спротивно на актуелната нарација во печатот – не се борат за нивните малцински права, туку за имот и политичка моќ¹. Тој бара интервенција од НАТО, велејќи дека НАТО има морална обврска да го земе назад оружјето што им го дало на нивните сојузници од ОБК во борбата против Милошевиќ и кое сега влегува во Македонија од надвор.

Уште поважно, тој сака да ја разоткрие теоријата дека војната во Македонија е меѓуетничка која влече корени во вековно непријателство. Тој бара да се врати владеењето на право и оние што ќе земат

¹ Петнаесет години подоцна, победниците од ОБК/ОНА имаат највисоки позиции во владата: заменик премиер, владини министри, амбасадори, градоначалници, итн. Види критички коментар за ова: Norbert MappesNiedeck, *Balkan Mafia. Staaten in der Hand des Verbrechens – Eine Gefahr für Europa*, Berlin 2003, стр.13: По насмевките и мировниот договор, по необичните договори што потоа беа постигнати, гледачот горе во галеријата почна да се сомнева во нешто ужасно: конфликтот во Македонија не беше за малцински права, туку за пари изнудени за заштита и сфери на влијание – а протагонистот не беше потчинет па дури ни востанат народ, туку криминалното подземије што излезе на дневна светлина.

оружје в рака да се третираат како што би се третирал секој напаѓач на полицијата или војската во една западна демократија.

Дури и пред да се прикаже *Прашина*, медиумите почнуваат да ја поврзуваат фиктивната историска содржина на филмот со актуелната политика. Во јуни 2001 година „Лос Анџелес тајмс“ алудира дека Лук, ловецот на награди од Оклахома кој се наоѓа во балканскиот хаос без претстава што се случува, го симболизира НАТО на Балканот². Новинарот на „Тајмс“ Дејвид Холи не го гледал филмот, но вели: „Лабаво базиран на историјата од последните години на Османлиите, *Прашина* може да се смета за уметнички коментар на војните што ја разорија југословенската федерација кога таа се распадна во 90-те. [...] Во извесна смисла филмот ја претскажува актуелната борба во Македонија – која мирно се отцепи од југословенската федерација – меѓу етничките албански герилци и владините сили.“

Во април 2001 во „Гардијан“ е објавен детален извештај за продукцијата од 2000 година, што го напиша новинарот од културната рубрика Фијакра Гибонс. Придружен е со интервју со режисерот за конфликтот меѓу македонските владини сили и етничката албанска герилска организација ОВК/ОНА.

Манчевски зазема став против доминантното гледиште во западните медиуми дека ова е само уште еден етнички конфликт на Балканот. Тој ги наведува активностите, во мафијашки стил, на вмешаните оружени групи (дрога, шверц со луѓе и грабање земјиште) и ги осудува нивните насилни тактики: „Премногу се зборува за вековни омрази. Барем дел од пукотниците се заради тоа што локалните моќници сакаат да продолжат да крадат и да има отворени патишта за шверц, трговија со дрога и функционирање на бордели. Толку е просто за многу од луѓето со пушки.“³

„Етничкото“ објаснување на западните медиуми за војните во поранешна Југославија тука станува лично: Гибонс ги коментира забелешките на Манчевски, велејќи дека режисерот припаѓа на словенското мнозинство.⁴ Ова е малку навредлив термин (соодветен би бил Македонец). Исто така, се алудира дека мислењето на Манчевски е под влијание на неговата етничка припадност, а Македонците (или „Словените“) ги сметаа за угнетувачи во војната на ОВК/ОНА за „човекови права“.

Прашина го отвора Венецискиот филмски фестивал на 29 август 2001 година со голема помпа.

Британскиот критичар Александар Вокер го подготвува теренот за политичка дискусија уште на самиот почеток на конференцијата за печат во Венеција. Со едно прашање тој го обвинува режисерот дека турските војници во *Прашина* ги претставил на расистички начин (иако тие се Османлии; забележете го црниот војник меѓу нив). Вокер го поврзува филмот со желбата на Турција да стане членка на ЕУ, па дури и сугерира дека Манчевски имал политичка агенда кога го снимал филмот – дека се обидел да ја блокира Турција од влез во ЕУ.⁵

По изјавата на Вокер на конференцијата за печат следеше неговиот обид да ги изедначи каубојците со НАТО во неговата рецензија: „*Прашина* на Милчо Манчевски не е катастрофа: далеку од тоа. Но, тоа е филм со многу вознемирувачки расистички конотации [...] Промовиран е како шпагети вестерн, во стил на Серџо Леоне. Но, се чини дека има поподмолна и посовремена политичка агенда: каубојците може да се сфатат како претставници на потплатлива Америка која се меша во граѓански војни преку океанот, а во кои нема што да бара. Турците се третирани како дрдорливи хиени со црвени фесови, неселективно и одбивно претставени како карикатури. Фактот што Турција во моментот се залага да стане членка на

2 Цитирано од LA Times, David Holley: Film explores a timeless *Dust* swirling in the Balkans, June 6th, 2001.

3 Guardian, Friday Review, 13 април 2001, стр. 4.

4 „Мора да се напомене, Манчевски е Словен“ Ibid

5 Вокер отворено се противеше на тоа што Британската лотарија финансираше филмови и на компаниите што имаа корист од тоа. „Филм конзорциум“ – главниот продуцент на *Прашина* – е една од нив. Walker, *Icons*, p. 258ff.

The Woody and Nicole show

Allen's latest comedy and Kidman's spine-tingler impress **Alexander Walker**



Dying in the lake: Charles

THE 60th Venice Film Festival has so far served up a feast of new genre movies, ranging from the subtle and cerebral to the over-the-top and campy. In its own national territory, Woody Allen's latest comedy, *The Thin Red Line*, is getting made in changing, too. Digital cameras are snapping them, serving on

most compelling actors to eyeball a five-eleven less maybe those ladies from their nose. When all cinema, as well as city-center screens, can afford to (re)visit with digital cameras, the future will have arrived. I saw it coming at Venice this year.

Many directors have established themselves — few are as official competitors — through their films. Woody Allen is currently the favorite for the Golden Lion, as India's *Mala Noir* (An Altmann-esque drama) is about an official family's wedding and its

family's wedding and its family's wedding, in New Delhi, with Indians flying in from all over the world, down to the global diaspora of modern India.

Allen, now in his financial approach to sexuality. For perhaps the first time, a director's business in a society easier with its traditions than its vision, has who made her debut in

and Nicole Kidman's *The Thin Red Line* (a picture double) is the first picture double, and a significant side on the last-mentioned screen, both are undoubtedly made to connect great relations.

VENICE
film festival

by a night-club hypnotist. The wisecracking rapier has red hair. "Greece couldn't live in your bloodstream, it's too cold." Dan Aykroyd and Charlotte Thelwell play characters inspired respectively by Fred MacMurray's two-toning affair in *The Apartment* and Woody Allen with a touch of his early movies as well as magic.

Since the success of *The Thin Red Line*, Allen has been walking profitability again in the cinema. The others, starring Nicole Kidman as a curvy religious woman, played *Evangelina* — and frightened quite a lot of us, seldom have I heard a shock wave, generated by a single, quite unexpected image in this

film of haunting in a near-obsessed Victorian manner on the tale of Jerry in 1941, past-point effect. Several of all computer-generated numbers, it



Spooky business: Nicole Kidman in *The Thin Red Line*

Milcho Manchevski's *Dust*, also a part-British production, isn't a disaster: far from it. But it's a film with very disturbing racist overtones. My own question about this at the director's press conference caused such a dust that Manchevski — a winner in Venice in 1994 with *Before the Rain* — refused to answer me. It stars Joseph Fiennes and the Australian actor David Wenham as a pair of late 19th century American cowboys mixed up in Macedonia's independence revolt against the rule of the Ottoman Empire.

It's being promoted as a spaghetti Western, Sergio Leone-style. But it appears to have a more insidious and contemporary political agenda: the cowboys can be seen as representing mercenary America getting involved in overseas civil wars in which it has no standing. The Turks are treated as gibbering hyenas in red fezes, indiscriminately and repugnantly caricatured. The fact that Turkey is currently pushing its claim to become a European Union member — a move that wouldn't be welcomed in Manchevski's native Macedonia, or in Greece, either — makes *Dust*'s timing not just unfortunate, but downright suspicious.

Европската унија – потег што не би наишол на одобрување во родната Македонија на Манчевски, ниту во Грција – го прави тајмингот на *Прашина* не само несрекен, туку и крајно сомнителен.⁶

На прашањето на Вокер на конференцијата за печат, Манчевски одговара: „Ви благодарам на изјавата“. Во подоцнежни интервјуа изјави дека не сака да ги удостои смешните обвиненија.

Меѓутоа, овој негов пристап не е прифатен. Новинските агенции известуваат за контроверзата и ги повторуваат обвиненијата за расизам. Етикатата „расист“ се шири во светот. Иако другите критичари во Венеција не се осврнуваат на конструкцијата на Вокер за Турција и ЕУ, тој сепак успева да внесе политика. „Работата со Турците“ е во средиштето на многу рецензии: „Приказната, која ја поврзува Америка на почетокот на 20. век со современа Македонија среде Балканските војни“, се чини претерано исфорсирана, додека ужасните бесконечни престрелки во стил на балканско-италијански вестерн стануваат се поздодевни. А тука е и политичката порака, речиси пропаганда, што е многу неправична, особено кон Турците“, пишува Ервин Хеберлинг во „Шнит“.⁸

Повеќе критичари во Венеција го следат примерот и се фокусираат на „прашањето“ на Турците и на произволното поврзување на филмот со вооружениот конфликт во Македонија во периодот на премиерата, со што згодно го политизираат *Прашина*, без навистина да се осврнат на самиот филм. Ја игнорираат сложената структура на филмот и дејствието во Њујорк. Тобајас Нибе од „Зидојче цајтунг“ вели: „*Прашина* се заснова на лично откритие: на фотографиите, последните каубојци од американскиот запад изгледаат исто како дивите банди што кренаа востание против турската власт во 1912 година. Па Манчевски испраќа две момчиња од Оклахома во тогашната балканска војна: Лук (Дејвид Венам) е ловец на награди во потрага по богатство; Илајџа (Џозеф Фајнс) е измамен сопруг во потрага по одмазда. Тие ќе се вмешаат во борбата за слобода, етничкото касапење кое зема крвав данок како од Турците така и од Македонците. Во една пригода, во престрелката ќе се најде стадо овци; во друга, селската жетва. Огромни лубеници експлодираат до глави на војници – а потоа, роеви муви слетуваат на остатоците. Сето ова е тешко да се поднесе и има само една цел, ако воопшто и има некаква цел: уште еднаш да им се потенцира на страните во сегашниот македонски конфликт колку е неопходно да се бараат мирни решенија.“⁹

Рудигер Суксланд на www.artechok.de напиша за конференцијата за печат: „Филмот, финансиран со грантови од Германија и Велика Британија, предизвика помалку контроверзи поради понекогаш претераните крвопролевања, туку поради сосема еднодимензионалното претставување на Турците окупатори – тешко беше да им се противречи на оние што зборуваа дека ова е расизам“.¹⁰ Суксланд направи и кусо интервју со Манчевски за берлинскиот дневен весник „Дер тагесшпигел“¹¹. Тука се концентрира на наводно политичкиот тон на филмот; пред Манчевски не е изнесено обвинение за расизам.

6 This is London online, 4 септември 2001. Вокер остана на својот став за филмот кога *Прашина* почна да се прикажува во Англија, во само неколку кина, на почетокот на мај 2002 година. Тој остро нападна еден од финансиерите, „Сивилијан контент“, затоа што во филмот инвестирале пари од Британска лотарија. Види: Alexander Walker: Dusty and Dire, во: This is London (The Evening Standard Online), 3 мај 2002: „Мојата згрозеност додека го гледав се удвои од срамот како помал акционер во компанијата „Сивилијан контент“, што ја контролира франшизата на Национална лотарија што инвестираше 1.699.000 фунти во него. Во моментов губам на моите акции. Публиката е уште поголем губитник – заради филмот. Старите двај добиваат пензии, на училиштата очајно им се потребни наставници а на болниците им недостасува речиси се, зар не сме великодушни што финансираме одвратни делови од балканската историја како *Прашина*?“ Исто така, претпоставката на Вокер дека Македонија и Грција нема да и посакаат добројде на Турција во ЕУ се темели врз односот на земјите во 20 век, што нема никаква врска со политиката во 2001 година. Ниту Грција ниту Македонија не се против членството на Турција во ЕУ.

7 „*Прашина*“ воопшто не се осврнува на Македонија денес ниту на Балканските војни 1912-1913 (ниту од 1991-95)-ИК

8 Heberling, Erwin: *Die Politikkehr zurück: MostralInternational deArteCinematografica, Venedig 2000* (sic), на: www.schnitt.com, 234,1153,01, 6 ноември 2008.

9 Süddeutsche Zeitung, 31 август 2001, Tobias Kniebe.

10 www.artechok.de, 20 септември 2001, Rüdiger Suchsland.

11 Der Tagesspiegel, 4 септември 2001.

HEUTE

FEUILLETON

Kredite für die Achsenmächte

In Bern wurden die Berichte der Bergier-Kommission vorgestellt Seite 15

Vorwärts – und wieder zurück

Mortiers Nachfolger Peter Ruzicka präsentiert sein neues Programm für die Salzburger Festspiele Seite 17

MEDIEN

Tiere, Sex und Fußball

Frau zu Salm bastelt sich einen Sender: „Neun Live“ Seite 19

Abwahl mit Anstand

New York verabschiedet sich von Giuliani „Decency Commission“

Mit dem verklärten Blick der vorausleuchtenden Geschichtsschreibung sehen die *New York Post* und CNN Rudolph Giuliani heute schon als einen der größten Politiker Amerikas. Vor allem, weil er den maroden Moloch New York vor dem Bankrott rettete und in einem Modellfall für das Wirtschaftswunder der neunziger Jahre verwandelte. Die Konzerne lockte er mit Steuererleichterungen. Die Touristen und Bürger mit der Politik der „Zero Tolerance“, die New York innerhalb von vier Jahren zu einer der sichersten Städte Amerikas machte. Dazu stattete er die Polizei mit fast uneingeschränkten Machtbefugnissen aus. Die Cops dankten es ihrem Chef, verjagte die Mafia, die Stadtreicher und Drogenhändler von den Straßen. Dass sie es dabei mit den Menschenrechten nicht so genau nahmen, brachten Sensationsfälle ans Licht, wie der des afrikanischen Gastarbeiters Amadou Diallo, der mit 41 Schüssen „versehentlich“ getötet wurde.

Die Kandidaten, die sich im Herbst dieses Jahres um die Nachfolge Giulianis bewerben, haben es nicht leicht. Selbst liberale Demokraten wie Mark Green versprechen, Giuliani's Errungenschaften in Ehren zu erhalten. Medienschmuggler Michael Bloomberg gibt sich, ganz in der Tradition von Silvio Berlusconi, gar als Rechtsaußen der Lokalpolitik. Nur eine von Giuliani's Neuerungen wollen sämtliche Kandidaten als einen der ersten Amtshandlungen gleich wieder abschaffen – die so genannte „Decency Commission“, der Ausschuss für Anstand, den der Bürgermeister einberufen hat, um mit der Blasphemie und Szenenlosigkeit der Kunst aufzuräumen. Nachdem Giuliani's Versuche, das Budget des rebellischen Brooklyn Museums of Art zu beschneiden, von mehreren Instanzen als verfassungswidrig abgelehnt wurden, sollte die Kommission aus rechtschaffenen Bürgern dafür sorgen, dass unanständige Kunst in Zukunft in städtisch geförderten Kulturinstitutionen keinen Platz mehr hat. Der erste Bericht, den die Kommission verfasste, entzupfte sich als harmloses Bürokratengeschwätz. Die Museen auf der schwarzen Liste des Bürgermeisters, allen voran das Brooklyn Museum of Art und die New York Public Library, sollten weniger Steuergelder bekommen. Außerdem sollen sie Tafeln, auf denen sie Besucher um Spenden bitten, entfernen. Ansonsten birmt die Kommission um mehr Toleranz für alle Glasbenutzungen und Weltanschauungen.

Mark Green ließ nun verlaublich, er werde im Amt das einzig Anständige tun und die Kommission für Anständigkeit auflösen. Fernando Ferrer, derzeit Stadtteilpräsident der Bronx und Greens Konkurrent bei den Demokraten, meinte: „Ich wünsche, der Bürgermeister würde sich genauso aufregen, wenn es um die mangelnde Finanzierung der öffentlichen Schulen geht.“ Und selbst Michael Bloomberg ließ die Daily News wissen, er werde die Kommission sofort hinauswerfen. So wird der große New Yorker Kulturkampf am 1. Januar 2002 zur humoristischen Fußnote amerikanischer Politikeros herabsinken. ANDRIAN KREYE



Wer Gewalt tut ... David Wenham in Milcho Manchevski's *Mazedonien-Eastern „Dust“*

Foto: Biennale

Drei Augen für ein Halleluja

Filme von Manchevski, Bertolucci und Larry Clark auf dem Filmfestival von Venedig

Sie ist kaum zu übersehen, die schöne Venezianerin. Man muss nur die Hauptstraße entlanggehen, bis man die leichte Seehäse im Nacken spürt, die Linderung bringt von der Schwüle des Lido. Schon ist sie da – sonnenblondes Haar, Sommersprossen, grüne Augen. Und dann, zwischen den leicht geöffneten Lippen, der Schock: Da blickt uns ein weiteres Auge an. „Zwei Augen werden nicht reichen“, heißt es dazu. Das eigentlich fürs Fernsehen wirkte, tatsächlich aber einen Traum von der Mostra del Cinema formalisiert. Dass man ein zusätzliches Auge bräuhete, für all die wunderbaren Bilder, die es in den nächsten Tagen hoffentlich zu sehen gibt. Auf italienisch klingt das noch poetischer, „non bastano“, das Gegenteil von Basta, gewissermaßen.

„Polvere“ sagen die Italiener, wenn sie „Dust“ übersetzen, den Titel des Eröffnungsfilms von Milcho Manchevski. Das suggeriert eine Dualität von Staub und Pulver, in diesem Fall Schießpulver. Ein Baoditespos in der Hitze der mazedonischen Berge, ein Showdown der Gewalt, der sich mit der Feuerkraft eines Peckinpah messen möchte. Manchevski hat sieben Jahre lang nichts von sich hören lassen, seit er mit „Before the Rain“ den Goldenen Löwen gewann und die ethnische Gewalt in seiner Heimat voraussagte – aber seine Themen sind die gleichen geblieben: die Verbindung von Geschichte und Gegenwart, die Verknüpfung östlicher und westlicher Mythologien.

„Dust“ beruht auf einer persönlichen Entdeckung. Die letzten Cowboys des amerikanischen Westens sehen auf Fotos genauso aus wie die wilden Banden, die 1912 in Mazedonien den Aufstand wagten, nach Jahrhunderten türkischer Herrschaft. Also schickt Manchevski zwei Jungs aus Oklahoma in den historischen Balkankrieg: Luke (David Wenham) ist ein Kopfjäger auf der Suche nach Reichtum, Elijah (Joseph Fiennes) ist ein betrübter Elbmann auf der Suche nach Rache. Sie geraten in Freiheitkämpfe und ethnische Gemetzel, die bei Türken und Mazedoniern schrecklichen Blutzoll fordern. Einesmal kommt eine Schaffnerin ins Kreuzfeuer, ein andermal die halbe Erste eines Dorfes. Da platzen riesige Wassermelonen neben Soldatenköpfen, und über das, was übrig bleibt, machen sich Tausende Fliegen her. Das ist schwer zu ertragen, und es dient, wenn überhaupt, nur einem Ziel: Den Parteien

im aktuellen Mazedonien-Konflikt noch einmal einschärfen, wie sinnlos es ist, nach friedliche Lösungen zu suchen. Manchevski lebt in New York, aber er hat politische Bedeutung in Mazedonien, wo er als eine unbestechliche Stimme der Vernunft wahrgenommen wird. Dennoch sollte man „Dust“ nicht nur aus dieser Perspektive sehen: Sonst wirkt der Film, mit seinen breitkrempigen Hüten, harten Sprüchen und Muccione-Klängen, beinahe frivoll. Als exzentrisches Melodram kommt er hingegen besser weg. Nur die Einbettung der Geschichte in die Gegenwart, die Manchevski bei „Before the Rain“ so wunderbar gelöst hat, misslingt hier leider völlig.

Der Fraktionschef womöglich

Kaum hat man „Dust“ aus den Klaidern geschüttelt, kann man in den italienischen Zeitungen die neuesten Mazedonien-Nachrichten lesen: Da steht dann auch, warum die deutsche CDU für den Einsatz der Bundeswehr stimmt und dabei ist von „capogruppo Friedrich Merz“ die Rede ... Diese Italiener! Ein Volk, das Fraktionsvorsitzende derart klug, voll, klar und deutlich benennen kann, misste doch auch im Kino mal wieder Schwung und Grandezza, Klarheit und Dramatik zu Stande bringen. Aber irgendwie klappt es derent nicht. Auch „L'amore probabilmente“ von Giuseppe Bertolucci, dem Bruder des berühmten Bernardo, ist da keine Ausnahme: Drei junge Schauspieler und ein Seelenstrip vor Digicam, das kommt ein bisschen spät, und außerdem sind die Dänen bei solchen Themen sowieso nicht zu schlagen. Warum „L'amore“ der Eröffnungsfilm der zweiten Wettbewerbsreihe um den „Löwen des Jahres“ ist, bleibt rätselhaft. Ein dritter Auge jedenfalls braucht man nicht für diesen Start.

Man sagt es ungern, aber der erste Adrenalinschub kommt auch diesmal aus den USA. „Bully“ ist ein kleines, völlig kompromissloses Werk von Larry Clark, das in Amerika gar nicht erst zum Rating eingereicht wurde, also nur von einer Hand voll engagierter Kinos gezeigt werden kann. Es spielt in Hollywood, aber nicht dem Hollywood, sondern einem Mittelklasse-Vorort an der Küste von Florida, ein paar Meilen nordwärts von Miami Beach. Tatsächlich ist der Ort aber kaum lokalisierbar, es ist derselbe,

in dem sich auch schon Clarks „Kids“ herumgetrieben haben.

Eine Art Teenage Underworld, wo hässliche Dinge passieren, die nur durch die totale Ignoranz oder Brutalität der Erwachsenen überhaupt erst möglich werden. In Interviews erzählt Clark lapidäre Geschichten, die er in seiner Jugend erlebt hat: „Ich kannte dieses Mädchen, das mit seinem Vater und allen fünf Brüdern schlafen musste, und keiner hat je etwas unternommen ...“ Durchaus verständlich, dass irgendwann der Kampf gegen diese Art der Verlogenheit zum Lebensmotto wurde. „Ich nenne mich einen Moralisten, und die Leute lachen darüber. Aber ich meine es absolut ernst.“

Hier hat Clark nun eine Mordgeschichte gefunden, die wirklich passiert ist. Marty (Brad Renfro) wird von Bobby (Nick Stahl) gequält und geschlagen, schon seit früherster Schulzeit, aber Bobby ist eine charismatische Figur, sein Mentor und Surferfreund. So einen nennt man im System der Highschool einen „Bully“. Bobby kann Marty sogar Sex verschaffen. Er nimmt ihn mit in seinem Wagen und sammelt die Girls auf, da sind auch hübsche dabei, aber immer recht vulgär, und dann wird georgelt. Clark zeigt das alles sehr direkt, seine Kamera kriecht beinahe hinein in die Boxershorts und Jeans, und das wird ihm wohl wieder als Voyeurismus angelastet werden. Ist es vielleicht auch, aber nur so wird erklärlich, was dann passiert: Marty bleibt bei einem Mädchen hängen und schwärmt sie, sie stärkt sein Selbstwertgefühl, und bald ist klar – Bobby muss weg, er muss getötet werden ... Eine Nacht in den Sümpfen machen sie erst. Am Ende, im Gerichtssaal, sieht man die Gesichter der Eltern und Geschwister, noch immer fassungslos. Ähnlich ergab es auch den Zuschauern, aber so muss es sein: Dem Unfassbaren ins Auge sehen, das will Clark, bevor die Kommunikation ganz abreiht. Nach „Bully“ verlässt man das Kino heilwag. Ein erster Sieg gegen die drückende Frigidität am Lido, und also auch gegen die gefährliche, schleichende Festivaltätigkeit, die je Kritiker kennt. Könnte man nicht gewisse Filme schlafend übersehen, mit geschlossenen Augen – und trotzdem genug mitkriegen, um am Ende ein Urteil zu fällen? Ein drittes Auge, wie bei der schönen Plakat-Venezianerin, wäre da keine schlechte Lösung. TOBIAS KNEBE

На 29 август 2001 година „Зидојче цајтунг“ пишува: „Сосема спротивно од Кан, филмот од отворањето не е без контроверзи: *Прашина* – на Милчо Манчевски, кој освои Златен лав во 1994 со неговиот дебитантски филм *Пред дождот*. *Прашина* е тежок балкански вестерн, приказна за Каин и Абел прикажани како двајца каубојци од Аризона (Оклахома-ИК) – Џозеф Фајнс и Дејвид Венам – кои во 1912 (филмот се случува во 1903-1908-ИК) година ќе се најдат во виорот на првата голема балканска војна (филмот всушност се одвива за време и веднаш по Илинденското востание, не за време на Балканските војни. Ова е многу различно, затоа што Илинден беше локално востание против османлиските владетели, а Балканските војни се водеа меѓу балканските нации за територија – ИК) за времето на Ататурк (Ататурк уште не зачекори на историската сцена). Ова е филм што има бескомпромисни мислења (**види го написот на Манчевски за македонскиот конфликт во 3Ц од 25/8**) (истакнато од ИК). Тука се алудира дека Манчевски е бескомпромисен како политички коментатор и дека овој став директно се одразува во неговите филмски дела.

Некои критичари имаат специфични идеи за уметничката позиција што Манчевски, како режисер, треба да ја заземе во неговите дела во однос на актуелните настани. Во „Гардијан“, на пример, Питер Бредшо пишува како Манчевски ја поврзува модерната приказна во Њујорк со приказната во Македонија. „Итра идеја е да се даде модерна перспектива на амбисот од војната и крвопролевањето во централна Европа; секвенците со препукувања меѓу благородните селани и Турците со фесови се невообичаени до степен на делириум, а Манчевски наоѓа пријатно сурови пресврти кога ги контрастира криминалот и корупцијата во модерен Менхетен со далечната војна во Македонија. Но, има нешто глупаво и неискрено што оваа модерност не се наоѓа во очигледниот факт на НАТО интервенцијата, туку во хип-хоп место на злосторство во Њујорк, каде што никој не знае дека оваа историја има вистински, современи значења и реперкусии сосема поинакви од сентименталната фантазија на Манчевски. На македонскиот идентитет му дава аполитичен сјај што е стилистички кул, исто како што Лук и Илајџа се еден вид на гламурозен Буч – и Санденс – во Боливија“.¹²

Тука од Манчевски се очекува да ја поврзе неговата работа со актуелните прашања: „Филмот е и некако зложен, што, во контекст на современите конфликти на Балканот, не дава позитивна порака за овој завојуван дел од светот“.¹³ Неговата уметничка слобода е ограничена на улогата што за него ја замислува критичарот – режисер кој го користи својот филм да ја коментира актуелната политичка ситуација во „кризниот регион“. Како режисер што нема за цел квазиреалистичен филмски портрет за актуелните настани како „очигледниот факт за НАТО интервенција“, Бредшо од „Гардијан“ го отфрла. Очигледниот хуманизам што се крие зад бруталноста во *Прашина* е целосно игнориран.

Сличен аргумент дава и Џејмс Кристофер во „Тајмс“ на 3 септември 2001 година: „Како Титаник, целиот филм има замаглен розов поглед кон минатото. А индиректно, и на сегашната балканска криза [...] сепак филмот на слепо прави претпоставки за прастари балкански кавги кои сосема би одговарале во филм на Мел Брукс [...]. Манчевски погодува важни нерви, но неговата политика, како и двете приказни, е конфузна. Точно, *Прашина* не е „реалистичен“ филм, но бидејќи филмот го ставил во забите на смртно сериозен конфликт, може ли да ја отфрли одговорноста?

Идејата историјата на Балканот да биде предмет на популарната култура – налик на филм за Буч Касиди и Санденс Кид, на пример – не се совпаѓа со очекувањата на критичарите. Како од режисер што доаѓа од „кризен регион“ да се очекува да создава само таков тип на дела што ја засилуваат постоечката слика за регион што ја создале медиумите. Уште поважно, зошто некој – особено филмски критичар кој го знае процесот на снимање филм – би помислил дека некој (во овој случај Манчевски) би го ставил својот филм во „забите на смртно сериозен конфликт“? Кристофер го прекоруваша Манчевски што се „обидел да ја отфрли одговорноста“.

12 Guardian online, 1 септември 2001.

13 види и David Stratton, во Variety.

Lo scrittore ha incontrato il pubblico con Domenico Procacci, produttore di Manchewski

Baricco: ma io difendo "Dust" e tutto il cinema coraggioso

DAL NOSTRO RASSEGNA MARIA PIA FUSCO

VENEZIA — «Mi piace "Dust", è un'opera aperta, c'è tutto il contrasto di tutto, conflitti schegge linguistiche e archetipi per creare un prodotto così poco levigato che, gli americani, gli avrebbero tirato la lingua. Ma non so l'ha prodotto la Fandango, che, come casa editrice, ha tradotto un libro cattivo, ingenuo, eppure grandioso come "Infinite jest" di David Foster Wallace. A film e a libri come questi e come "City" l'ottimismo non prepara: sono se ne andano in montagna in costume da bagno e si meravigliano del freddo. Come se vedessero per la prima volta una locomotiva e dicessero: "ma dove sono i cavalli?" Ma opere così sono una nostra contemporanea e per fortuna il pubblico italiano più del critico. E Alessandro Baricco a parlare di "Dust", il film che nella quasi unanimità delle critiche ha negato, ha avuto il merito di unificare destra, sinistra e centro. A combinarsi del suo pensiero c'è da dire che, se le previsioni per la stampa si sono concluse in applausi e li-

Insieme hanno in progetto due film, da "Castelli di rabbia" e da "Seta"

"Ho scritto molte sceneggiature, ma non sono mai riuscito a realizzarle"

film si farà. «Ma la Fandango mi piace, nei suoi uffici si muovono tante persone libere e piene di idee, un po' come alla scuola Holden. Il Procacci cerca spinti indipendenti e progetti che non somiglino ad altri», riprende Baricco che con Procacci ha in comune il

progetto del film da "Seta" con la Miramax, che l'abbiamo rinnovato l'opera.

Baricco ha esperienza di lavoro all'estero e conosce bene l'apertura del paese europeo sia la difficoltà del mercato americano. Dice Baricco: «Per scrivere la sceneggiatura di "Seta" sono stato a lungo in America. Ho imparato cose fantastiche e belle, ma le differenze sono molte e interessanti. Un'idea di fondo che per gli americani il cinema non deve essere solo, ma un personaggio. Se un perso-



Lo scrittore Alessandro Baricco

no degli incontri con il produttore organizzati da Cinecittà-Litania-Luce-Italia Cinema e dedicato alla Fandango di Domenico Procacci, più noto come produttore di Muccino, ma anche di "Radiofreccia" e di film belli e gradevoli come "Bad Boy Buddy" e ora di "Dust".

Viene da lontano il legame di Baricco con Procacci, da quando

una sceneggiatura del libro, alla quale Baricco si dedicò per mesi insieme ad Oscar Terzani. «Chi ha letto il libro sa quanto sia preziosa l'idea di trarne un film. Basta questo per capire come il Procacci. Ho scritto tante sceneggiature, mai nessuna realizzata. L'unico film da cui mi è venuto il cuore di Tornatore, la sceneggiatura non era mia. Non vedete mai un film

maggiore dopo una sceneggiatura non può rimetterlo a tacere senza violare il contratto, fa sì vede uno che va a lavorare a Hollywood e si spinge perché lo ha fatto. È una necessità di marketing, si pensa al pubblico del mondo, alla spettacolarità che vuole sapere che c'è nella sua vita. Con la mia personalità voglio sapere che cosa ha imparato il Viaggiatore di

Vo „Франкфуртер алгемајне цајтунг“, Андреас Килб се обидува да објасни зошто „старата“ југоисточна Европа не е соодветно платно на кое може да се проектира жанрот вестерн: „Точно е дека *Прашина* се обидува да ги префрли американските филмски формули во стара југоисточна Европа. Тоа што ова се покажа како неуспешно нема никаква врска со квалитетот на Манчевски како режисер, ниту пак со способноста на актерите, туку со историската тема. Востанието на балканските народи против Турците не беше борба за нова земја и лична слобода, туку војна за крвни врски, јазик, обичаи и религија. И тие имаат шапки со широк обод, пушки и коњи, но зад планините нема прерија, туку село на другата етничка група – а каубојците беа козари, кои се бореа за земјата на нивните претци.“¹⁴

Оставајќи го на страна фактот дека уметничката слобода би требало да му овозможи на режисерот самиот да одлучи какви приказни ќе раскаже и какви жанрови ќе користи, треба да се запрашаме дали истребувањето на американските Индијанци во американскиот Запад на континентот од страна на американската војска, железничките компании, доселениците, копачите на злато, авантуристите и бандитите е легитимен предуслов за растот на популарниот вестерн жанр. Бруталната и расистичка историја на Дивиот Запад (и не беше ли тоа буквално војна за крвни врски, јазик, обичаи и религија?) не ги спречи режисерите да снимат одлични вестерн филмови. Перцепцијата на Килб за југоисточна Европа – што тој ја објавува во водечкиот германски дневен весник „Франкфуртер алгемајне цајтунг“ – звучи како современа илустрација на тезата на Марија Тодорова за конструкција на Балканот како особено насилна, крволочна противтежа на наводно цивилизираните земји во Европа.¹⁵ Тврдењата на Килб за Дивиот Запад можеби се темелат и на клишеата од авантуристичките фантастични книги на Карл Мај од 19. век за каубојци и Индијанци и Балканот.

Написот во весникот е илустриран со фотографија на Лук (Дејвид Венам) сам на рид, како пука кон небото. Легендата вели: „Дивиот Запад на југоисток: филмот од отворањето на Биеналето го прави тоа, како филмовите на Карл Мај.“¹⁶ Авантуристичките книги на Мај за американскиот Запад и за Балканот и арапскиот свет сè уште се меѓународни бестселери. Тоа што Манчевски ги комбинира овие две работи во *Прашина* (каубојци одат на Балканот) очигледно го направи Килб двојно слеп кога го гледал

14 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30 август 2001.

15 види. Maria Todorova, Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil, Darmstadt 1999.

16 Авторските права се погрешно припишани на Берлинале.

Britons stir the Dust at Venice festival

Opening film criticised over racism and violence, reports **Hugh Davies**

A VIOLENT, British-financed film, shot on location in Macedonia, in the first non-American feature since the outbreak of the Bosnian war, has opened the Venice Film Festival. Directed by Michael Mann, the film stars Joseph Fiennes and Adrian Lester and was shot in the Balkans, who was born in Skopje. It is a sequel to the success of *The Thin Red Line*, a film by Mann, who was born in Skopje. It is a sequel to the success of *The Thin Red Line*, a film by Mann, who was born in Skopje. It is a sequel to the success of *The Thin Red Line*, a film by Mann, who was born in Skopje.

A journalist for screening him at a press conference of anti-Turkish sentiment, but refused to defend himself. He said that the film was a story. The film is a story of a man who is a journalist for screening him at a press conference of anti-Turkish sentiment, but refused to defend himself. He said that the film was a story. The film is a story of a man who is a journalist for screening him at a press conference of anti-Turkish sentiment, but refused to defend himself. He said that the film was a story.



Actress Anne French, who stars in *The Thin Red Line*



The actress Anne French, who stars in *The Thin Red Line*

Прашина. Она што го видел е неговото ограничено имажинативно искуство за Дивиот Запад. Килб не ни забележува дека зборува за историскиот Див Запад каков што е прикажан во книгите и филмовите. Тој својата фантазија ја сфаќа како историска вистина, а на Манчевски му го оспорува правото да го отвори својот имажинативен простор на „Дивиот Исток“ и да го вклопи во табло од амбициозна филмска приказна и да ја стави „Македонија на карта“ за светот.

Во неговиот напис¹⁷ критичарот Жарко Радаковиќ тврди дека Килб норматизира и не дозволува мешање на западната и источната нарација: „Нарацијата од Западот мора да биде валидна за вестерн жанрот, а приказните од Истокот мора да се раскажат со источно интегрално размислување за историјата, вели Килб. [...] Јас силно се противам на оваа нормативна, морализаторска и навистина конзервативна критика што со години ја читаме во некои германски весници“.

Јан Шулиц-Ојала, кој пишува за берлинскиот весник „Тагесшпигел“, инсистира на директна врска меѓу претставувањето на османлиските војници и она што тој го смета за политички ставови на Манчевски. Написот содржи скандалозна лична клевета. Со сомнителна логика што се чини дека постои само во служба на неговото последно жигосување, критичарот ги кроти и фалсификува формата и содржината на Прашина, поради што (намерно или случајно) многу теми се сфатени сосема погрешно. Шулиц-Ојала гледа три нивоа на филмот: едното се однесува на средбата меѓу Еџ и Ангела во Њујорк. Второто ниво се однесува на македонскиот дел од приказната, што ја раскажува Ангела. „Третиот прикажува неколку обемни, рурални сцени со борба, во кои Турците се прикажани како глупави, гласни, разгракани цивили (против благородните Македонци, чија чест и сувереност се повредени), така што откако ќе извршат повеќе провокативно грозни злodela, тие правично ќе бидат сотрени од преживеаните Македонци [...] Прашина е гласен во својот концепт, збунет во структурата и без никаков хумор – во форма на истерн-вестерн, наликува на пропаганден филм за тезата на Манчевски, маскирана со историски превез: наместо муслиманите Албанци, Османлиите се оние што се однесуваат како пример за дивџаци, додека Македонците се недолжни како јагниња и одат масовно на колење. И гледано вака, младото црно момче, на кое старицата му го објаснува Балканот, не е ништо друго туку самиот Запад, кој во борбата против вечниот османлиски ислам треба, до одредена мера, да се разбуди со труби. Естетиката на карикатурен убиец со која Турците се стереотипно претставени – и тоа е скандалот – има нешто неоспорно (нео)фашистичко. Што ли си мислеле организаторите на фестивалот кога го одбрале овој

17 Жарко Радаковиќ беше критичар во српската редакција на радио Дојче веле. Неговиот напис „Да ја избришам прашина од Милчо Манчевски“ беше емитиран на 1 септември 2001 година, а подоцна објавен во бугарското списание „Култура“. Види Radakovic, Zarko: Da izbrisem praha ot Milco Mancevski, Kultura No 3 (2192), (14 септември 2001) <http://www.kultura.bg/article/view/5831> (4 февруари 2015).

филм за отворање на програмата? Сигурно не било саркастичното задоволство да се усреќат барем пријателите на Берлускони од екстремната десница.”¹⁸

Шулц-Ојала не е само неодговорен кога обвинува за неофашизам. Неговиот напис исто така непромислено преминува преку вистинските факти за неверојатното насилство што се случи во Македонија за време на историскиот период со кој филмот се занимава (па дури и во времето на неговата премиера). Во исто време, тој ги отфрла политичките активности на Манчевски како поддршка на мирот како обичен етнички личен интерес. Критичарот во приказната на *Прашина* воведува уште еден современ конфликт: борбата на Запад со исламот.

Шулц-Ојала го игнорира фактот дека насилството во *Прашина* е бизнис со еднакви можности – секој има шанса да страда, без оглед на етничката припадност. Тој се чини дека е неспособен и да се справи со структурата на филмот. Тој погрешно идентификува три нивоа во *Прашина*. Ако го тргнеме настрана фактот дека ниту *Прашина* ниту Манчевски некогаш кажале нешто што би можело да се протолкува како антиисламско, човек доаѓа во искушение да ја употреби извртената логика на Шулц-Ојала и да му се спротстави со аргумент. Со оглед на фактот што германската расистичка војна против народите во југоисточна Европа во двете светски војни се водеше со помош на исламски трупи, треба да го прашаме Шулц-Ојала дали ова има некаква врска со неговата поддршка за исламот. Пристапот на Шулц-Ојала може да се протолкува и како парадигматски за ставот на некои германски интелектуалци, кои честопати ги отфрлаат критиките за исламот како „исламофобични“ и продолжуваат да ги потценуваат антидемократските-антисемитските и мизогини карактеристики на исламот заради политичка коректност.

Критичарите во Венеција ја избегнуваат предизвикувачката дебата за естетика што *Прашина* ја бара: политиката се чини како лесен изговор да не мора да се занимаваат со предизвикувачкиот филм. Со ваков светоназор, дури и филмска виртуозност може да се отфрли: осврнувајќи се на написот, Урс Џени во „пигел“ пишува: „Споредено со ова, неговиот филм – во кој се замислува минато каде што доброто и лошото јасно се разликуваат – е премногу наивен. Тој е чист – па дури и во најдивиот колеж, е виртуоз – филмски спектакл.[...] Манчевски има големи – и многу книжевни – амбиции, но најубедлив е во успешното воскреснување на шпагети вестернот во македонски носии.”¹⁹ Навистина, тврдењето на Вокер и контроверзите се во средиштето на повеќето извештаи на глобалните медиуми од Венеција, од Шпанија до Бразил, од Велика Британија до Балканот.

Извештаите и рецензиите агресивно го поврзуваат *Прашина* со актуелната политичка ситуација. Ова е можно само ако филмот се разгледува преку неговите македонски елементи. Приказната во Њујорк – половина од филмот – е игнорирана во многу написи; ова, пак, значи дека концептот за две испреплетени приказни и размислувањето за двонасочниот ефект што приказната и слушателот го имаат еден врз друг не е земен предвид од страна на новинарите. Политичките ставови на режисерот се користат за (погрешно) да се протолкува филмот, иако нив никаде ги нема во *Прашина*. Критичарите не се склони да прифатат филм што одбива да даде политичка изјава за актуелните настани во незападен регион. Создавањето на наративен простор во Дивиот Исток, кој претвора не само дел од македонската, туку и од европската историја во епски филм, критичарите го сметаат за политички сомнително, културолошки неприфатливо и уметнички погрешно. Набљудувајќи го филмот низ ваква призма, критичарите ја пропуштаат можноста сериозно да го разгледаат *Прашина* како амбициозен и предизвикувачки придонес во новата европска кинематографија.

„Варајати“ објавува „*Прашина* е утка“ на насловната страница. Коментатори како Алесандро Барико, италијанскиот бестселер автор, кој силно го брани филмот и ја потенцира неговата инвентивна природа, остануваат исклучок во Венеција. „Ми се допаѓа *Прашина*. Тоа е отворено дело со сè и со спротивното;

18 Schulz-Ojala, Jan: *Krieg an allen Fronten*, Tagesspiegel, 30 август 2001.

19 Roulette der Gewalt, Augenausstechnals Leitmotiv, Spiegel online 5 септември 2001.

комбинира лингвистички фрагменти и архетипи за да создаде производ што е толку непрефинет што Американците би го запалиле.[...] ²⁰

Доменико Прокачи²¹, италијанскиот копродуцент на *Прашина*, не е единствен кој изјави дека непријателскиот став на новинарите кон филмот бил заземен уште **пред** тој да биде прикажан на попладневните проекции за новинари на 28 и 29 август.

Години подоцна, бугарско-англиската научничка Дина Јорданова пишува подолг текст за *Прашина*, каде што претпоставува дека лошиот прием во Венеција е резултат на статијата на Манчевски во „Зидојче цајтунг“ и „Гардијан“. Таа тврди дека статијата ги повикала критичарите да го толкуваат филмот од политичку аспект. Таа дури и алудира дека Манчевски планирал да го објави текстот во времето на фестивалот за да придобие публицитет за филмот. Со оглед на фактот што *Прашина* беше филмот со кој се отвори фестивалот, се чини дека не му беше потребен дополнителен публицитет.

Уште поважно, текстот на Јорданова содржи сериозни грешки: таа тврди дека иако македонскиот финансиски придонес бил мал, тоа придонело филмската индустрија во земјата сосема да прекине две години. Ова е спротивно од она што се случи (официјалниот извештај на македонското Министерство за култура за 1999-2000 година набројува единаесет играни и 14 документарци финансирани во тој период – ова е значително зголемување, а големите копродукции имаа и други позитивни ефекти врз малата македонска филмска индустрија). Иако новинар во Македонија ѝ ги посочи овие грешки на Јорданова пред таа да го достави текстот, таа сепак се обиде да го објави со погрешни информации. Човек да се запраша дали се работи само за недоволни фактички грешки.

Во 2007 година Јорданова продолжува со вознемирувачките и неточни обвиненија за расна политика во *Прашина*, и филмот го става во поширокиот контекст на „балканска кинематографија“, термин што со години го користи во нејзините академски дела – а сепак термин што тука нема никаква аналитичка цел, а во истовреме ги потхранува предрасудите за „регионот“ и ги игнорира поединечните нарации на секој филм одделно и го игнорира фактот дека тие доаѓаат од различни култури и се снимени во различни политички и историски околности: „На Турците им беше доделена улогата на архетипни лоши момци во книжевноста и кинематографијата на регионот [...] Така, сцените со суровите Турци како ги бодат на колец русокосите словенски бунтовници се честа карактеристика во балканската кинематографија. Неколку такви примери се југословенскиот Бановиќ Страхиња (1983), грчкиот 1922 (1986), бугарскиот Време на насилство (1988) и македонскиот *Прашина* (2001)“.

Како и Пред дождот, Јорданова погрешно го чита *Прашина*, вади од контекст она што ѝ одговара на нејзината теза, а ја игнорира богатата ткаенина на филмската нарација – на пример, фактот дека во *Прашина* насилството го вршат сите што имаат пиштол: Американци, Македонци, Албанци, Грци, Турци, и дека претставувањето на „Турците“ (всушност Османлиите) во филмот е многу поизнијансирано од што Јорданова сака да веруваме²².

Од друга страна, Светлана Слапшак вели дека создавањето сопствени стереотипи, безбројните иронични цитати од други вестерни во *Прашина* и создавањето на сопствен наративен простор за „Дивиот Исток“ се главните причини поради кои филмот беше отфрлен од критичарите на запад. „Западот не сака да ја види неговата култура превртена наопаку, за да можат да се видат сите шавови, сите стратегии за колонијална манипулација. Манчевски го прави токму тоа во филмот [...] Главната цел на колонизаторската култура е да направи предмет за перцепција и истражување од колониизираната култура, а секако да не го доведува во прашање местото, предметот или авторитетот на објаснувањето.“²³

²⁰ Цитирано од Vizzavi.it, SpecialeVenezia 2001

²¹ Прокачи на панел дискусијата за „Прашина“ cf. www.veneziafilmfestival.com, Meeting Domenico Proccacci and Alessandro Baricco, 7 септември 2001.

²² Dina Iordanova, in: *Whose is the memory? Hushed narratives and discerning remembrance in Balkan Cinema*, in: Cineaste; Vol. 32 No. 3, лето 2007, стр. 22.

²³ Luke Balkanwalker Shoots Down Corto Maltese: *Milcho Manchevski's Dust as an Answer to Western Cultural Colonialism*, во: Identities, Journal for Politics, Gender and Culture, vol. 1, no.3, 2002, стр.97.

Die Stimmung ist nicht besser als die Lage: Das 58. Filmfestival von Venedig wird von Italiens Regierung gemieden und präsentiert zur Eröffnung mit Milcho Manchevskis „Dust“ einen veritablen Propagandafilm

Krieg an allen Fronten

VON JAN SCHULZ-OJALA

Macht Ministerpräsident Berlusconi, der neue starke Mann Italiens, der Biennale in Venedig und damit der international prominentesten Kulturinstitution des Landes lemnächst den Garau? So harsch kann man es – noch – nicht sagen. Die Stimmung unter den Machern zu Beginn des 58. Filmfestivals am Lido, seltsam wattiert und unruhig, lässt allerdings Schlimmes befürchten für die Zukunft der traditionsreichen, künstlerisch offenen und politisch im Zweifel eher linken Mostra, die sich erst vor vier Jahren mit einem neuen Statut mehr Autonomie gegenüber den mächtigen staatlichen Kreisläutern erkämpft hatte. Und wenn es ganz schlecht kommt, ist dies das letzte Filmfestival unter der Leitung des renommierten Alberto Barbera. Der hatte es seit einem Amtsantritt vor zwei Jahren binnen kurzer Zeit geschafft, Risikofreude in der Programmauswahl, kommunikativ-atmosphärischen Pragmatismus und ein geradezu deutsches Organisationsgenie auf das leganteste miteinander zu verbinden.

Viel diskutiertes Anzeichen für das neue, schlechte Klima zwischen Politik und Kunst in neuen Italien ist eine Art Affront des frisch bestellten Kulturministers von Berlusconi Forza Italia, Giuliano Urbani, der sich an der Eröffnung des Filmfestes abmeldete. Er weilte im Ausland, hieß es am Mittwoch – und das klingt so, als hätte sich weild Michael Naumann bei der Berlinale wegen eines Segelstürns in der Karibik entschuldigen lassen. Auch Urbani's Kollegin, die Gleichstellungs-Ministerin Stefania Prestigiacomo, fehlt am Lido, wie sich überhaupt die Regierung nur mit Honoratioren der zweiten Garde blicken lässt. Zur Schluss-Gala, wobei ich „die eingeladenen Gäste offenbar orientieren“, wie Biennale-Chef Paolo Baratta diplomatisch sagt, wird innerhalb der Kulturminister erwartet, zusammen mit dem Staatspräsidenten Carlo Azeglio Ciampi.

Das alles mag Protokoll sein – und ist doch, wie jedes Protokoll, zugleich viel mehr als das. Denn das Statut, das die Biennale ihre „zum jeden Preis zu bewahrende Selbständigkeit“ (Barbera) sichert, kann im April nächsten Jahres vom mächtigen Verwaltungsrat gekippt werden – und damit auch der Vertrag des obersten Biennale-Lenkers Paolo Baratta. Der sagte am Dienstag der „Repubblica“ auf die Frage, ob er weitermachen wolle, er sei in seinem Leben „nie als Kandidat“ aufgetreten, und im Übrigen hänge alles „vom Atem, vom Sauerstoff, vom Rückhalt und vom Mut“ ab, mit dem die Politik hinter den künftigen Unternehmungen der in allen Kunstsparten gültigen Biennale stehe. Bei der Pressekonferenz zum Festivalstart gestern Mittag äußerte sich Baratta formvollendet kühl – aber dahinter mit ähnlicher Schärfe: Sein Job sei es, dafür zu sorgen, dass „das Schiff fährt“. Von eigener Zukunft keine Rede. Inzwischen wird bereits gemunkelt, dass die neuen Herren Italiens auch den überlalten Barbera nicht mehr dulden wollen, obwohl dessen Vertrag noch bis zum Herbst nächsten Jahres läuft.

Auch das Programm ist schon im Vorfeld unter Feuer genommen worden. „Antiamerikanisch“ sei es, mit nur zwei Beiträgen im Hauptwettbewerb – ein Vorwurf, den Barbera auf der Pressekonferenz mit dem Hinweis aufgriff, es seien insgesamt zwölf



BRÜDERZWIST IN MAZEDONIEN: David Wenham und Joseph Fiennes in „Dust“.

Foto: Highlights

amerikanische Filme zu sehen. Inaugural auch seien die meisten Filme, hieß es von Leuten, die sie noch gar nicht gesehen haben können – Barbera kontert: in einer weiteren „kleinen Anmerkung“ ebenso explizit, er habe eine „guten Mix“ aus Komödien und Dramen ausgewählt. Merkwürdig, merkwürdig. Was wäre denn das offenbar gewünschte proamerikanische Gute-Laune-Kino – und, mehr noch, was hätte es auf einem Festival zu suchen? Und wieso muss sich ein Festivalmacher überhaupt mit solch seltsamen Quoten-Hinweis rechtfertigen – statt offensiv zu verteidigen, er werde nicht dafür bezahlt, Stimmungen zu berücksichtigen, sondern die jeweils stärksten Filme eines Jahrgangs auszuwählen?

Kruzitürken!

Nun, bei Milcho Manchevskis Eröffnungsfilm „Dust“ ist es, um es gefällig auszudrücken, nicht findig geworden. Mag sein, dass die Festivalmacher ihn mit einem gewissen selbstreferentiellen Soupon ausgewählt haben, schließlich herrscht in ihm praktisch ein Dauerkrieg zwischen Völkern, Geschwüsten und Generationen. Und geschrieben wird in „Dust“ so ausdauernd und hingebungsvoll wie womöglich in den Bönen der politisch bedrängten Biennale, wenn nicht gerade die Medien ihre Mikrofone hinhalten. Kinderisch aber enttäuscht der zweite Film des seit Jahrzehnten in Amerika lebenden Mazedoniers, der 1994 mit sei-

nem großen Episoden-Wurf „Vor dem Regen“ den Goldenen Löwen in Venedig und später weitere 31 Filmpreise gewann, auf der ganzen Linie. Und politisch ist er nachgerade ein Skandal.

„Dust“ versucht, das Amerika von heute mit dem Mazedonien vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts zusammenzuspannen – die Idee mag autobiografisch motiviert sein und ist doch dramaturgisch kapital mislungen. Ebene eins: Ein junger Schwarzer (Adrian Lester) bricht auf der Suche nach Geld in der schlichten New Yorker Wohnung einer alten, asthmatischen Dame (Rosemary Murphy) ein, wird von ihr überzacht und fortan mit der Knaure in Schach gehalten. Ebene zwei: Die Alte drängt ihm die Story von zwei amerikanischen Brüdern (David Wenham und Joseph Fiennes) auf, die vor langer, langer Zeit, in Liebe zur gleichen Prostituierten erbannt, gen Mazedonien zogen, um dort als Söldner Krieg zu führen, gegen die Türken und vor allem gegeneinander. Ebene drei: In mehreren breit ausgespielten ländlichen Schlachtenzenen treten die Türken als dumme, laute, dauerlächelnde Dauerschurken gegen heldische, noble, in ihrer Ehre und Souveränität gekränkte Mazedonier auf – und werden folglich, nachdem sie einige provokant grausliche Verbrechen begangen haben, rechts von überlebenden Mazedoniern niedergebärt.

Zurück zu Ebene eins: Wie sich herausstellt, ist die Alte mitten in einem solchen Gemetzel geboren worden. Und stirbt gegen

Ende des Films. Bleibt dem jungen Schwarzen nichts, als – zutiefst geläutert – ihre Asche heim ins mazedonische Reich zu schaffen.

Vergangene Woche hat Manchevski in der „Süddeutschen Zeitung“ ebenso besonnen wie eindringlich die Nato an ihre „moralische Verpflichtung“ gemahnt, eben jene UCK-Albanertruppen zu entwaffnen, die sie selbst im Kosovo-Konflikt ausgerüstet hatte – bevor diese mit eben diesen Waffen richtig Krieg gegen Mazedonien führen. „Dust“ wirft – gedanklich laut, strukturell wirt und absolut humorfrei – im Gewande eines Western-Easterns wie der Propagandafilm für Manchevskis These, nur verkleidet in einer historisierenden Fiktion. Statt der albanischen Moslems genießen sich hier die Osmanen als Obermenschen, und die Mazedonier sind so unschuldig wie die Lämmer, die im Film reihenweise abgeschlachtet werden. Und der schwarze Junge, dem die Alte den Balkan erklärt: so gesehen, ist er niemand anderes als der Westen, der im Kampf gegen den ewig osmanischen Islam gewissermaßen mit Fanfarenschlägen erweckt werden muss. Die Killer-Hasen-Ästhetik, mit der die Türken stereotyp ins Bild gesetzt werden, hat – und das ist der Skandal – etwas durchaus (Neo-)Faschistisches. Was hat das Festival geritten, diesen Film zur Eröffnung zu programmieren? Das satirische Verfügen, zumindest den ganz rechten Freunden Berlusconi eine Freude zu machen, kann es doch nicht sein.

Голем дел од западната перцепција за креативната позиција на режисер од „завојуваниот балкански регион“ се разоткрива во она што еден историчар на уметноста ѝ го кажа на авторката за Прашина: естетски екстремно успешно дело – камо режисерот да не ја поврзел приказната со македонската историја. „Поставувањето на Македонија на карта“ во вистинската и имажинативната смисла на зборот, беше цензурирано од критичарите во Венеција, што посочува на европскиот проблем со „регионот“.

Во Венеција²⁴, а и во подоцнежните интервјуа, Манчевски потенцира дека идејата и сценариото за *Прашина* се развивале неколку години – и дека не го интересира да дава директни политички изјави со неговите филмови. Сепак, тајмингот на премиерата го фаќа во историска замка. Дури и на црвениот килим на гала отворањето во Венеција, што се емитува во живо на Италијанската ТВ, Манчевски го прашуваат што мисли за актуелната мировна мисија на НАТО во Македонија.²⁵ Манчевски одговара дека му е мило што оние што ги вооружува герилците сега ќе го соберат нивното оружје. Многу италијански критичари известуваат за филмот на отворањето во контекст на италијанските војници во Македонија. Во неговата фестивалска рецензија, критичарот Тулио Кезич вели: „Денес, Македонија, со конфликтот што ја обзема на границата со Албанија, е вистинска европска трагедија, во која се вклучени – меѓу другите – 738 италијански војници, за чија судбина трепериме.“²⁶

Турскиот²⁷ амбасадор во Македонија – кој го посети сетот на *Прашина* летото 2000 година за да ја изрази својата загриженост за претставувањето на Турција во филм што уште не е снимен (и кој не се занимава со турската држава) – сигурно бил задоволен со исходот од обвиненијата на Вокер, со „тонот“ на дискусијата за расизам и со конечната судбина на *Прашина*. Тој се жали на македонската влада за *Прашина* додека филмот е во претпродукција. Може само да претпоставиме од каде ја дознал содржината на филмот. Дали се жали според рекла-кажала во Македонија за големата европска продукција? Дали имал пристап до сценариото, и ако имал, кој му го дал? Овие прашања до ден денес не се одговорени, и ќе помине повеќе од една деценија пред *Прашина* да се прикаже во Турција, на Меѓународниот филмски фестивал во Измир во 2012 година, и покрај фактот што вториот филм на Манчевски по Пред дождот, кој беше филм на годината во Турција, се очекуваше таму со нетрпение. Кога повторно се прикажа во Турција две години подоцна, беше најавен вака: „Редок и можеби единствен пример на дело што комбинира Османлии и каубојци. Со многу оригинален наратив – филм што не треба да се пропушти.“

А што се однесува до публиката – *Прашина* не се прикажуваше во кината во повеќето земји. Врз основа на малиот примерок, може да се претпостави дека филмот ќе најдеше на одобрување кај публиката во светот. Новинарката Марија Пиа Фуско, на јавна дискусија за *Прашина* со Алесандро Брико и италијанскиот копродуцент Доменико Прокачи: „Тоа е филм кој со својата речиси целосно негативна критика може да се каже дека ја обедини десницата, левицата и центарот. Но, мора да се каже дека иако проекцијата за новинари заврши со аплауз и со свирежи, тој најде на многу добар прием кај публиката во главната кино сала (Сала гранде)“.²⁸ Некои дистрибутери ги откажаа плановите за прикажување на филмот, додека други ги намалија и сменија плановите. *Прашина* не се опорави по Венеција 2001 и

24 пр. интервјуто на Рудигер Суксланд со режисерот во Tagesspiegel online од 4 септември 2001.

25 Операција Непопходна жетва (или Наменски сили Жетва) беше мисија на НАТО во Република Македонија, што официјално беше лансирана на 22 август 2001 година, а ефективно почна на 27 август. Бидејќи државите учествуваа со повеќе војници од очекуваното, силите на крај броја приближно 4800 војници. Види: http://en.wikipedia.org/wiki/Operation_Essential_Harvest

26 Kezich, Tullio: Dust, un brutto western, Corriere della Sera (30 август 2001). За цитат види: <http://www.corriere.it/speciali/festival-venezia2001/kezich3008.shtml> (2 април 2015).

27 Мешањето на турската влада во филмски проекти почнува уште во 30-те години, кога турската влада со децении успешно се бореше против обидите на МГМ да ги снимат ремек делото на Франц Верфел *40 денови на Муса Даг* во Холивуд. Книгата на Верфел се однесува на ерменскиот геноцид за време на Првата светска војна. Види: Welky, David: *Global Hollywood versus National Pride. The Battle to Film The Forty days of Musa Dagh*, во: *Film Quarterly*, 2006, Vol. 59, стр. 35-43. Вели исто така се осврнува на поновите обиди на турската влада и на паравоените групи да ја блокираат меѓународната дистрибуција на Аратат (2002) на Атом Егојан, филм што исто така се занимава со ерменскиот геноцид, стр. 35f. Понов пример е реакцијата на Рез (2014) на Фатих Акин. Во воведот пред неговото интервју за Франс 24 се вели: „Иако Акин беше навредуван и доби закани за смрт за снимањето на Рез, режисерот немал проблеми од владата и вели дека реакцијата на властите била ‘живеј и остави ги другите да живеат’“.

28 Цитирано од Vizzavi.it, Speciale Venezia 2001

Kebab-Western aus Mazedonien

Filmfestspiele Venedig: Der Eröffnungsfilm "Dust" von Milcho Manchevski und die Globalisierung des Kinos

Von Hanns-Georg Rodek

Wer am Sonntag um 17 Uhr noch nichts festes vorhat, dem sei ein Abstecher nach Venedig zum Filmfestival empfohlen. Im Casino auf dem Lido ist eine Diskussion angesetzt, die spannend zu werden verspricht. Titel: "Eine andere Welt ist möglich". Teilnehmer: Regisseure, die beim G8-Gipfel in Genua dabei waren.

Dies sind die ersten Festspiele nach Genua, die ersten nach der Wahl Silvio Berlusconi zum Ministerpräsidenten, und die Jury leitet Nanni Moretti, der in Cannes gewann und zeitgleich seinen Kreuzzug gegen Berlusconi verlor. Es wäre voreilig, die 58. Biennale zum politischen Festival zu erklären, aber wenn sich die Globalisierung des Kinos exemplarisch demonstrieren lässt, dann im Autorenkino; auch wenn sich kaum ein Filmemacher findet, der an dem "G"-Wort ein gutes Haar lässt.

Bald die Hälfte der Filme ist nicht mehr eindeutig einem Entstehungsland zuzuordnen; Benoît Jacquot's "Tosca"-Verfilmung firmiert als französisch-italienisch-deutsch-britische Koproduktion, Ken Loach's "Navigators" segelt unter deutsch-englisch-spanischer Flagge. Der Grund liegt darin, dass sich Autorenfilmer ihre Finanzierung zusammenstückeln müssen, wo sie sie bekommen.

Die Internationalisierung der Venedig-Filme geht aber noch tiefer. Der Serbe Goran Paskaljevic bedient sich in "How Harry Became a Tree" eines alten chinesischen Märchens - im Albtraum verwandelt sich ein Mann in einen Baum, aus dessen Holz ein Sarg gezimmert werden soll - und siedelt es in Irland an. Die Britin Clare Peploe (verheiratet mit Italiens Bernardo Bertolucci) hat für "Triumph der Liebe" die im alten Sparta angesiedelte Komödie des Franzosen Marivaux in die Toscana verpflanzt. Und der Brasilianer Walter Salles transponiert mit "Gebrochener April" eine albanische Erzählung nach Südamerika.

Schon der Eröffnungsfilm hätte welt-, zeit- und kulturumspannender nicht sein können. "Dust" umgreift 100 Jahre, hüpfert von Amerikas wildem Westen in Mazedoniens wilden Osten und bringt balkanische Guerillas unter einen Hut mit New Yorker Gangstern und Sigmund Freud (höchstpersönlich).

Milcho Manchevski's zweiter Film nach "Before the Rain" (der 1994 in Venedig gewann) lieferte eine Eröffnung, wie man sie bei den großen Festivals geraume Zeit nicht erlebt hatte: ein Wagnis, ästhetisch, formal und inhaltlich. Daran ist im Einzelnen eine Menge auszusetzen, aber wir sind jüngst von so viel Auf-Nummer-Sicher-Gehern eingeschlafert worden, dass

Manchevski allein für die große Geste Beifall gebührt.

Der kühne Entwurf des 42 Jahre alten Mazedoniens (der in den letzten Tagen die Nato-Aktion in seiner Heimat als pro-albanisch kritisiert hat) nimmt seinen Ausgang zur Jahrhundertwende im Wilden Westen Amerikas. Zwei Brüder lieben dieselbe Frau, die sich für einen entscheidet. Der Verlierer bricht zu neuen Ufern auf; nur, dass die nicht - wie gewohnt - weiter westlich liegen, sondern im alten Europa. In Paris lenkt das junge Kino sein Leben in neue Bahnen. Als er in der Wochenschau erfährt, dass auf den Kopf des Führers der mazedonischen Rebellen gegen die ottomanische Herrschaft eine hohe Belohnung ausgesetzt ist, eilt er auf den Balkan: Go East, young Man. Mit Schießseisen umzugehen weiß er ja.

Luke (David Wenham) unternimmt im Grunde dieselbe Reise, die 60 Jahre nach ihm der frustrierte Clint Eastwood angetreten hat - von der neuen in die alte Welt. Sobald Luke im Osten ankommt, funktioniert das wie ein Italo-, besser gesagt, wie ein Kebab-Western. Die Anspielungen sind Hollywood, der Stil ist Cinecittà und der Geist Srebrenica. Luke steht eine Belagerung durch wie John Wayne in "The Alamo", sein Bruder Elijah (Joseph Fiennes), der ihn verfolgt, wandelt im Poncho durch Gebirge und schnippt Münzen in die Luft wie Eastwood, und der türkische Major (Salaetin Bilal) rotet mal gerne ein ethnisch unbequemes Dorf aus wie General Mladic.

Für sich allein ergäbe das eine begrenzt reizvolle Parabel über Entwicklungshilfe: Wie amerikanische Experten in Kriegsführung einen eher schläfrigen Balkankonflikt aufpeppen. Manchevski jedoch fügt ein drittes Element hinzu, das seinem "Dust" in Ansätzen "Es war einmal in Amerika"-Qualität verleiht: Der Film erzählt aus der Sicht einer alten Frau, die im New York des Jahres 2001 einen Einbrecher stellt und ihn mit vorgehaltener Pistole zwingt, ihre Lebensgeschichte anzuhören. Darin liegen Qualität und Archäologie von "Dust". Die Zeitdimension erhebt das Drama vom Individuellen zum Exemplarischen, nur leider ist das Entstehen des unwahrscheinlichen Bandes zwischen weißer Greisin und schwarzem Kleinkriminellen unglaublich geschrieben und gespielt.

"Dust" wird als ehrgeiziger Versuch in Erinnerung bleiben, der amerikanisch dominierten Globalisierung eine europa-zentrierte entgegensetzen. Manchevski belegt das uramerikanischste aller Filmgenres mit Beschlag, schickt seine Hauptfiguren zweimal hinüber in die alte Welt und verpasst seinen Amerikanern europäische Biografien. Auch eine andere Film-Welt außerhalb Hollywoods ist möglich. Wäre sie nur gleich gut inszeniert.

речиси и да не се прикажуваше во кино-салите иако имаше прилично добра предпродажба. Покрај земјите копродуценти (Велика Британија, Македонија, Италија и Германија), *Прашина* беше продаден во Латинска Америка, Шпанија, Полска и Јапонија пред да има премиера. Светскиот успех на Пред дождот го направи вториот филм на Манчевски посакувана роба. Но, по стапицата во Венеција, беше тешко да се продаде филмот. Франција го откажа купувањето, Шпанија повторно преговараше за нов договор, а Британија и Италија ги сменија плановите за прикажување. Продуцентот од Велика Британија Крис Оти - кој е на чело „Воркс“, компанијата задолжена за дистрибуција и продажба на *Прашина* - не ја користи контроверзата. Иако *Прашина* потоа се стекнува со култен статус на Интернет, филмот многу малку се прикажува во Европа. Имаше премиера во Полска шест години подоцна, во 2007.

Ниту една од рецензиите за *Прашина* објавени по Венеција (кога филмот се прикажуваше во повеќе земји) ниту пак реакциите по многу бројните фестивалски и ретроспективни проекции на филмот, не се занимаваат со политика. Тие се занимаваат со естетските и уметничките постигнувања на филмот.

Во Македонија почна да се прикажува веднаш по венециското фијаско. Ударите што на филмот му ги зададоа западните критичари не влијаеја на приемот на филмот дома (ако може да се смета дека Македонија му е домот на *Прашина*). Дури и најострите критичари на Манчевски му дадоа добри рецензии. Тој собори многу рекорди на кино благајните во Македонија. Бројот на академски трудови за *Прашина* во Македонија го надминува дури и бројот на трудови напишани за Пред дождот. Во локалните весници филмот беше наречен „македонска Герника“ и за многу гледачи тоа е еден од омилените филмови на Манчевски.

Во 2004 година „*Прашина*“ беше предмет на академската конференција „Менување на колективните идентитети“ на Универзитетот Лајпциг²⁹. Беше дел и од филмска серија за Балканот во Кунстхале Фридериканум во Касел во 2003/2004 и е дел од наставната програма на многу универзитети.

ЕПИЛОГ:

Скандали и контроверзи не се невообичаени на големите филмски фестивали. Меѓутоа, не може да се избегне чувството на неправичност и злоба што провејува низ многу од написите напишани за „*Прашина*“ по Венеција 2001. Некои неосновано тврдат дека режисерот се обидува да пренесе вулгарна политичка порака, дури и пропаганда. Некои содржат и клеветнички напади - вклучувајќи неосновани и шокантни обвиненија за расизам – напади без преседан во поновата историја на филмско новинарство. Многу од аргументите не се темелат на анализа на филмот, туку на тоа како критичарите ја толкуваат актуелната политичка ситуација и јавните изјави на Манчевски што не се поврзани со филмот. Амбициозниот експеримент на Манчевски со наративната структура и неговата комплетна и сложена таписерија од визуелни, аудио, наративни и карактерни елементи беа игнорирани.

Луѓето што ги интервјуиравме за овој текст често зборуваа за проклетството на вториот филм, кога зборуваа за приемот на *Прашина* во Венеција. Тие рекоа дека можеби бил погрешен избор прв да се прикаже на фестивалот; публиката можеби очекувала нешто полесно. Таа година Кан се отвори со Мулен руж.³⁰ Сепак, се чини дека проклетството на вториот филм повеќе се однесува на перцепцијата отколку на самиот втор филм. Додека истражуваше за овој текст, авторката зборувааше со критичар што пишуваше за филмот. Тој изјави дека денес не би напишал дека *Прашина* е националистички филм, и дека сигурно му згрешил на Манчевски.

29 Менување на колективните идентитети — интердисциплинарна конференција за филмот „Прашина“ во организација на Катедрата за филозофија и и Проектот за уметност и комуникација, Универзитет Лајпциг, 15-17 јануари 2004. Еве дел од некои од трудовите за „Прашина“ што беа презентирани: „Кинестетиката на Прашина“ од проф. Андрија Димитријевиќ; „Живи и мртви – мастернарација, наративни рамки и колективен идентитет во Прашина“ од Беатрис Кобов; „Ментални мапи. Конструкции на идентитет во простор и време“ од д-р Клодија Вебер; „Дивиот запад на Балканот“ од проф. Стилијан Јотов.

30 Режисерката Мира Наир го освои Златниот лав за Монсунска свадба таа година и при примањето на наградата изјави: „Наградата е за Индија, мојата сакана Индија, мојата постојана инспирација“. Дали некој ќе сметаше дека Наир е одговорна за континуираната високоризична политика за нуклеарна моќ на индиската влада? За цитатот види: www.independent.co.uk/arts-entertainment/film-and-tv/news/india-rector-is-first-woman-to-win-golden-lion-668799.html (1 септември 2008)

На конференцијата за печат во Венеција Манчевски одби да одговори на обвинувањето на Александар Вокер дека снимил расистички филм и дека со *Прашина* има политичка агенда. Сметаше дека такво пристрасно и напнато прашање не заслужува одговор. Меѓутоа, тој подоцна се осврнува на прашањето. Кога *Прашина* почна да се прикажува во Велика Британија во 2002 година (првичните планови се сменија и се прикажува во само три кина во Лондон), „Гардијан“ бара од Манчевски коментар за приемот на филмот кај критичарите во Венеција. Иако текстот не беше објавен³¹, тој дава увид во ставот на режисерот во однос на политичкиот прием на *Прашина*. За ова зборува и во неколку други интервјуа³². „Како да се одбраниш од обвинение дека си расист? Дали имплицитно го прифаќаш обвинувањето веднаш штом ќе почнеш да одговараш на него? [...] Зошто е толку тешко да се види филм што се темели на негеографски човечки искуства, вклучувајќи ги и филмските жанрови? Расизам? Како да му кажеш на критичар: Не, господине, грешите. Овој филм не се обидува да ја задоволи вашата етноцентрична љубопитност ниту пак да го потврди вашето разбирање за „другото“? Овој филм не препознава националности и бои. Тој зборува за луѓе. Вие сте тие што гледате Албанци, Турци, Македонци, Слобовци, додека јас гледам добри и лоши луѓе претставени преку сложени ликови. Во овој филм сите со пушки се лоши, без оглед на етничката припадност, но може ли тоа да го видите од Лондон или Берлин? Дали бие барате етничка ДНК од човек пред да одлучите дали е добар или лош? Дали ги проектирате своите страхови, предрасуди и нетолеранција врз мене, како „дивиот“ друг? Како човек да одбрани уметничко дело (како што би рекол Мајк Фигис) од таблоидната моќ на критичарот? Уште поважно, како човек да ја заштити од неговата етноцентрична ПРОЕКЦИЈА? Каде отиде, Полин Каел?“

По американската премиера во 2003 година, во едно интервју Манчевски вели дека не ги прифатил рецензиите од Венеција безрезервно. „Во Европа, политиката е замена за трач. Претпоставувам дека Македонија беше негативецот во тоа време. Мислам дека имаше и непријателски став кон филмот, што нема никаква врска со политиката. Начинот на кој што филмот си игра со структурата е директен.“³³

Манчевски исто така вели дека немал намера да прави филм во еден жанр:

„Фактот дека *Прашина* намерно ги одбегнува очекувањата го толкуваат како неуспех на филмот да се вклопи во нивните очекувања. Ако заработуваш за живот така што на брзина анализираш и ставаш филмови во категории, тогаш тоа веројатно те иритира. Ако нервира многу од ситната буржуазија, од вратарите, тогаш супер.“³⁴

„Мејнстрим наративот филм секогаш е поврзан со очекувањата, кои се навистина ниски. Се навикнавме да очекуваме многу малку од филмовите што ги гледаме, не само во однос на приказните, туку уште поважно и не толку очигледно, во однос на расположението, чувството што го добиваме од филмот. Мислам дека знаеме какво расположение и какво чувство ќе видиме во филмот уште пред да почнеме да го гледаме. Тоа може да го видиме од плакатот, од насловот, ѕвездите, и тоа стана од суштинско значење за нашето одлучување и оценување. Мислам дека навистина се потценуваме. Сакам филмови што ме изненадуваат. Сакам филмови што ме изненадуваат особено по почетокот. Сакам филм што ќе почне во една насока, па потоа врти и те носи на друго место, и постојано те носи на различни места како емотивно така и во поглед на приказната... постојано го менува расположението, процесот, станува бестрашен.“³⁵

31 На крај, уредниците во „Гардијан“ сметаа дека текстот, насловен „Заштита од проекција“ е премногу специјализиран во контекст на малиот број на кина сали каде што се прикажува филмот и побараа од него поопшт пристап во текстот. Манчевски одби.

32 Пр. Кујунџиски, Жарко: Македонски Рашомон. Интервју со Милчо Манлевски, филмски режисер, во „Блесок“, 26, мај/јуни 2002. Brown, Keith: *Independence: Art & Activism/ A conversation with Milcho Manchevski*.

33 Feinstein, Howard: Epic and Personal in New York and Macedonia; Milcho Manchevski's "Dust", www.indiewire.com. За цитат види: 21 август 2003 http://www.indiewire.com/article/epic_and_personal_in_new_york_and_macedonia_milcho_manchevski_dust (4 февруари 2015)

34 *Ibid.*

35 Raskin, *On Unhappy Endings*.

„Сложувалка. По изгледаниот филм гледачот треба да ги состави делчињата на мозаикот и да се обиде да разбере нешто. И тоа не без напор... Сегашноста и минатото постојано се испресекуваат во една нарација што со право се дефинира како **кубистичка**. Како слика на Брак, вушност.“ („Еко ди Берџамо“)

„Страст, омраза, алчност, суровост, крв, судбина, покајување на Балканот. Амбициозен и фасцинантен, понекогаш одличен, понекогаш реторички, убедлив, но понекогаш бавен, насилен но со траги од доблест, филмот на Милчо Манчевски е балкански вестерн, добар пример за несовршеноста на љубовта.“ („Рейублика“)

„Овој исклучителен трансконтинентален епски филм е како мешавина од дивјачки вестерн на Серџо Леоне и **уметнички експеримент за темпорална наративна структура**. [...] Паметниот крај ве тера да погодувате до крај. Со жонглирање на минатото и сегашноста во стил на монтажа што може да се опише како кубистички мозаик, филмот се осврнува на значењето или залудноста на човечкото постоење, и отвора прашања долго по гледањето. Режисерот Милчо Манчевски е навистина оригинален, а *Прашина* (фета вестерн?) е филм каков што нема да видите оваа година. Згора на сè, каде на друго место може да видите ситна старица како удира млад провалник? (4 од 5 ѕвезди, Џереми Кларк, „Војс он ин Лондон“)

„Џозеф Фајнс го игра главниот меланхоличен лик, а филмот е **прекрасно ексцентричен** на многу нивоа. [...] Спојот од естетиката на Дивиот Запад на Сем Пекинпо и хаосот во Источна Европа честопати е **необичен за гледање**.“ („Индепендент њујорк“)

„Манчевски има ретка **визуелна интелигенција**, без разлика дали го снима лицето на жена на умирање или одразот на Тајмс Сквер во ветробранско стакло.“ („Вилиџ војс“)

„Дел трагедија, дел фарса, откачена мелодрама и филм за другари; *Прашина* е **многу чуден филм**... Има логика, но мора да бидете сосема будни за да ја сфатите... *Прашина* има маани, но и одредена привлечност. Иако понекогаш е неповрзан и некохерентен, филмот е олицетворение на еден вид ексцентрична амбициозност со која Дејвид Лин би се гордеел.“ (Џејмс Горман)

„*Прашина* го извртува стандардното вестерн сценарио, но ја задржува херојската, пустинска суштина на жанрот.“ (австралиска видео рецензија)

„Хаотичната, брутална иконографија од италијанските вестерни се користи на нов начин во оваа многу амбициозна приказна со патување низ времето...Македонските секвенци се **прекрасни**, се одвиваат во суви, пустински предели со разурнати села и крвави трупови. Манчевски сака само да ја **истражи природата на раскажувањето**, извртувајќи и кршејќи ја нарацијата и користејќи рески раздвоени слики **за да ги воведат минатото и сегашноста во Мобиусова крива**

за суровоста, одмаздата и надежда за рај.“ (Мејџланд Мекгона, „Ту-Ви џајг“)

„**Одличен надреален вестерн**.“ (сџојкласика.џл)

„На крајот *Прашина* е за тоа како **љубовта може да процути дури и во најтврдите срца**.“ („Глоуб енд мејл“)

„*Прашина* е анахрон и иконокластичен кроскултурен 'баклава вестерн' кој истражува што ќе се случи кога Западот ќе се сретне со Истокот во насилната историја на Балканот... Во двата филма, Манчевски користи разновидни ликови и фрагментирана наративна структура за да создаде мозаик во кој **деталите од историјата се субјективни, контрадикторни и илузорни**, а сеќавањата постојано се менуваат за да одговорат на желбите на раскажувачите или на наративните структури на приказните што сакаат да ги раскажат. Во *Прашина* Манчевски го носи овој пристап до **апстрактни и надреални димензии**... Режисерот, исто така, си игра и со авторитетот на документарната фотографија; во *Прашина* фотографите се записи за минатото кое, како што се развиваат приказните, сфаќама дека можеби никогаш не се случило. Фотографиите се вистински колку и приказните во кои се наоѓаат... Но, можеби најзначајно, *Прашина* е филм за љубовта на Манчевски кон чинот на раскажување, кој страшно издржува и покрај насилството и заубата.“ (Родерик Кувер, „Филм квојерли“).



„Прашина, стилизираниот вестерн на Милчо Манчевски, е **моќно, самоуверено и амбициозно филмско дело**... Г. Манчевски вешто ги менува различните нарации, понекогаш мазно ги претставува спротиставените приказни, а во други пригоди насилно сече од една приказна во друга. Буквалното насилство – престрелки и тепачки се присутни во двете приказни и зад себе оставаат намерна конфузија – е претставено со освежителна јаснотија... Г. Манчевски ги демонстрира своите дарби како визуелен стилист и филмација кој го владее техничкиот аспект на медиумот. Постојаниот наплив од информации – звуци и слики – се стишува, и на крајот сè има смисла, до оној степен до кој е потребно. (Како транзиција користи и извици на очај и болка). Сцените што нè носат во двојните приказни функционираат неверојатно добро...Има доволно културен судир што на *Прашина* на му треба еквивалент на *зен коан*.” (Елвис Мичел, „Њујорк ѿајмс“)

„Величествено нерамномерен, **делирично прекрасен филм**... Фрустрациите со приказната го прават филмот фасцинантен, а не деконцентрирачки. Манчевски се чини толку самоуверен во неговите раскажувачки способности што му веруваме дури и кога не го разбираме. Тука нема ниту еден здодевен ниту премногу разработен момент – секоја сцена ја унапредува метафоричната поента на Манчевски и тоа го прави со **извонредни визуелни сцени и прекрасни, септилни изведби** од четирите главни актери. Со 124 минути, филмот се чини покус од што е, бидејќи се движи толку брзо и целосно нè обзема.” („Филмош како уметношћ: *Вогич* на Даниел Грифин за филм”, 3 ½ од 4 ѕвезди)

15.-17. januar 2004
filmvorführungen
schaubühne lindenfels
(karl-heine-str. 50)
vorträge und diskussionen
vortragsraum albertina
(beethovenstrasse 6)

universität leipzig

interdisziplinärer workshop

der film "DUST"
und die
(er-)findung kollektiver identität

filmvorführungen am 15. und 16. januar, 19.30 Uhr
vorträge und diskussionen: 16. und 17. januar von 9.00-17.30Uhr

*Во 2004 година *Прашина* е предмет на академската конференција “Менување на колективните идентитети” на Универзитетот Лајпциг.

Кинесџешикаџа на *Прашина* од проф. Андрија Димитријевиќ;

Живи и мртви – масџернација, нараџивни рамки и колекџивен иденџиџеџ во *Прашина* од Беатрис Кобов;
Менџалини маџи. Конџрукџии на иденџиџеџ во џросџор и време од д-р Клодија Вебер;

Дивиоџ зайаџ на Балканоџ од проф. Стилијан Јотов.

Колекџивен иденџиџеџ – или: *Кои сме ние* од проф. Георг Мегле

Прашина – за џолиџика, војна и филм од д-р Ирис Кронауер

Аџенџаџор за ВМРО – двојна оџмаза и џрев од Николаос Псарос

Коџа џриказнаџа крие џриказна – *Прашина* како форма на колекџивен Роршахов џесџ од Ерик Тангерстад

(Де)конџруирање на балканизмоџ во Прашина на Милчо Манчевски од проф. Деспина Ангеловска

Балканоџ како исџорија на насилџиво? од Волфганг Хупкен

Одново џосџавување на реалноџо – *сликарџиво и филм* од Улрике Кремаер



Dust

1/2 out of *

Milcho Manchevski's *Dust* is a gloriously uneven, deliriously delightful film about the emergence of the Old West mentality into contemporary times. At least, I think that's what it's about: It is so convoluted and choppy that it doesn't even pretend to make a lick of sense, but then, neither did the West itself, a place where men were driven by the untamed spirit of the land to do inexplicable, brutal things to one another. Manchevski, no stranger to intricate storylines (his brilliant *Before the Rain* was hailed as the European *Pulp Fiction* for its multiple, interwoven continuities), has created one here so elaborately visionary that it is nearly too much for him to contain, but his stirring visuals and brilliant juxtaposition of conflicting images enables him to keep up with himself.

The film tells three intersecting stories from two distinctly different eras. On the outer ring, we have Edge (Adrian Lester), a small-time burglar living in present-day Manhattan who robs the home of 93-year old Angela (Rosemary Murphy) in hope that he will find enough money to pay back debts he owes the mob. Things take an interesting turn when Angela turns out to be more feisty and resourceful than the average elderly woman: She promptly breaks Edge's nose and holds him at gunpoint. At this point, she forces him to listen to the story of her life, and she keeps him interested by promising a fortune of gold if he sticks around for the tale's end. This is enough incentive to keep around anyone who owes the mob money; it helps that Edge is really a decent fellow who has been forced into crime against his will. Throughout the film, a mother-son relationship will develop between Edge and Angela; he maintains that he only wants the gold, but he makes a series of critical choices throughout that reveal his growing affection for the woman.

Angela's story concerns American gunslinger Luke (David Wenham), an archetypal cowboy living during the turn of the twentieth century. Most of the film occupies his tale. To Luke's chagrin, he has survived the Old West, watched civilization tame it, and now restlessly searches the earth to find a place that matches the feral, frontier spirit that shaped his identity. After a few fleeting scenes that establish him as a deadly force of nature, Luke (who is not without self-deprecating humor—he carries a six-shooter with the words "The Gospel According to Luke" inscribed on its handle) finds what he is looking for in the Republic of Macedonia, where he casts his lot with Turkish rebels who battle the Christian government. He is pursued by his younger brother Elijah (Joseph Fiennes), a religious fanatic who has joined the Ottoman government and has an unspoken grudge with his brother. Throughout the course of the film, the brothers will meet and nearly kill each other several times, suggesting that there is bad blood between them that helped perpetuate Luke's flight from America.

Eventually, we get that story too, in another flashback arch about the brothers, when they were younger and living in the American West. Manchevski cleverly sets these scenes apart from the Macedonian sequences by shooting them in black and white; otherwise, it would be difficult to tell exactly when these scenes take place, and where (we've known since the *Spaghetti Western* that the West and the East are remarkably similar scenically). It is only these moments that develop Luke and Elijah as three-dimensional characters and establish exactly why they are fighting on different sides in the Ottoman rebellion. These scenes are fleeting, but they are also crucial because they clearly outline the brothers' hatred for one another. I won't give much away here, but let's just say that in the spirit of the great Western archetypes, there's a woman involved.

I leave it to you to see how all of these various threads from different eras all tie together, but Manchevski (who also wrote the screenplay) weaves through the labyrinth in a way that is always compelling, even if it doesn't make much sense. Most characterizations are so vague that viewers will have to fill in the gaps; the San Francisco sequences seem like they belong to an entirely different movie, and the chief scenes in Macedonia never take the time to develop persuasive characters or motives from the supporting cast. The heart of the picture lies in the black-and-white sequences, which essentially boil the century-

long tale down to the anger felt between the two brothers, which, even nearly one hundred years later and across two continents, still resonates with pain and betrayal as it leaks onto Angela and Edge's storyline. But the film takes a long, articulate road to the revelations found in these flashbacks; it suggests far more than it reveals before it finally unites all the plot threads, and even then, we're not sure exactly how they all fit.

Yet these frustrations with the story make the film fascinating rather than distracting. I think this is because Manchevski seems so confident in his storytelling abilities that we trust him even when we don't understand him. There is never a dull or belabored moment here—every scene advances whatever metaphorical point Manchevski is making, and it does so with outstanding visuals and terrific, subtle performances from the four leads (the two brothers in the past, Edge and Angela in the present).

What is the point? I think the clue is found in Manchevski's juxtaposition of images and sounds from various eras and cultures. They often run together, and it's absorbing (and surprising) how smugly they blend. An example: During a decisive showdown between Luke and Elijah, the two struggle and shoot at one another until they find themselves in a stalemate—they stand inches apart with their guns literally pushed into each other's faces. The scene proceeds as any such western showdown would, with pensive, twitching close-ups as each brother silently deliberates his next move. But then, out of nowhere, the soundtrack turns into angry, explicit gangsta rap, which adds entirely new dimensions to the proceedings. The rhythm of the contemporary music is stunningly appropriate in this ancient setting, and as we watch this paradox work itself out in front of us, Manchevski jumps back to the present, to reveal that it is music coming from outside the window where Edge and Angela chat. Edge shuts the window and laments, "I hate that music!"

But the ultimate punch-line isn't the crucial factor here. What's curious is Manchevski's revelation that the rap music works seamlessly in the Western context. For as much as Luke feels he must travel the earth to find another place as untamed as the Old West, Manchevski's fusion of old and new reveals that America is still as untamed and as frigid as it ever was. Folk songs have simply been replaced with rap, and gunslinger outlaws are now desperate burglars from the hood. The beat is different, of course, but the song has always remained the same.

But Manchevski's theme isn't so one-noted that I can sum it up with one example. Though Luke is sparse, he is an increasingly complex character the more he moves about the Ottoman Empire and encounters various villagers and soldiers. For that matter, so are Elijah and Edge, who emit with decency even as they descend farther into revenge and greed, respectively. Both timelines feature a hunt for gold and acts of unspeakable violence to other human beings, and yes, there is the inevitable Western showdown where guns blaze and the soundtrack soars. But Manchevski cushions these moments with sincere and moving acts of decency from these hard-boiled characters. He doesn't stop to wonder why they periodically make the right choices, but I don't think he has to: His point is that for all of our depravity and selfishness, even the worst of men can be compelled to do the right thing simply for the sake of humanity. The film eventually reaches a point when all three men must make critical choices; on one hand, they can preserve themselves, on the other, they can put themselves in danger to help someone else. You might be surprised to see which character chooses which option, and the actors are never anything less than convincing as their characters shift and deviate.

At 124 minutes, the film seems shorter than it is, because it moves so quickly and captivates us so totally. It helps that it is gorgeous to look at, with Barry Ackroyd's stark cinematography constantly reminding us that this is western, despite its various global settings. As a Macedonian himself, Manchevski must have seen a strong connection between the barbaric wars of his country and the struggles against civilization in the Old West. That Luke and Elijah, two decidedly Western characters, fit so well in this Eastern struggle confirms the director's theory, and even as Manchevski delivers a strong cultural sense of his own country's revolution, the archetypes and images grounded in the Western maintain its sense of familiarity for American viewers. Never does the film seem foreign or its characters displaced. In Manchevski's universe, the Wild West spans all time and space.

The final scene is likely to cause a mess of a headache for anyone who tries to take it literally. It suggests that every plot point we've thus far seen in the various narratives is utterly pointless, except as one gigantic metaphor pointing to the theme that it represents. After two viewings of *Dust*, I still can't quite figure out how much of what we see is real, or if it really all a delusion. But if it is a delusion, whose is it, and what does this mean for the characters with whom we have spent the last two hours? Manchevski doesn't say, and this is likely to outrage some viewers who feel like the film has been wasting their time. I personally found it quite compelling, but you've been warned.



The final scene is likely to cause a mess of a headache for anyone who tries to take it literally. It suggests that every plot point we've thus far seen in the various narratives is utterly pointless, except as one gigantic metaphor pointing to the theme that it represents. After two viewings of *Dust*, I still can't quite figure out how much of what we see is real, or if it really all a delusion. But if it is a delusion, whose is it, and what does this mean for the characters with whom we have spent the last two hours? Manchevski doesn't say, and this is likely to outrage some viewers who feel like the film has been wasting their time. I personally found it quite compelling, but you've been warned.

Dust 2003, Movie, R, 127 mins

REVIEW



★★★

The chaotic, brutal iconography of Italian Westerns is put to novel use in this time-traveling, self-referential, hugely ambitious story of American brothers who, in 1900, play out their bitter sibling rivalry in the wild, wild East. Their legacy of love and hate extends directly to New York City 100 years later, where a nervous young burglar, Edge (Adrian Lester), is ransacking a rundown apartment. Surprised mid-robbery by the apartment's elderly tenant, Angela (Rosemary Murphy), Edge slugs her; much to his surprise, the frail-

looking Angela fights back, breaking Edge's nose and pulling an ancient but lethal looking pistol. Gun in hand, Angela demands that Edge listen to a story that begins in 19th-century Oklahoma, where two brothers are about to be set at each other's throats. Biblical names notwithstanding, Luke (David Wenham) and his younger brother, Elijah (Joseph Fiennes), are opposites; Luke is a hell-raising, skirt-chasing, stone-cold killer, while virginal Elijah is a bible-quoting straight arrow committed to the path of righteousness. Luke naturally leads Elijah astray, escorting him to a local whorehouse where the inexperienced Elijah falls under the spell of a French hooker prophetically named Lilith (Anne Brochet). Elijah marries Lilith, but Luke sleeps with her anyway then flees to Europe to avoid Elijah's wrath. Luke sees his future in a French cafe, in the form of a flickering newsreel about turmoil in Macedonia. Gangs of every political, religious and mercenary persuasion are running riot, and when chaos reigns there's money to be made by a heartless opportunist like Luke. But while Luke can run from his past, he can't hide. Elijah follows him halfway around the world, his heart seething with vengeance for reasons that are only gradually revealed. And Luke's quest to make his fortune by killing a rebel leader with a price on his head becomes a baroque odyssey through escalating levels of hell on Earth. Macedonian director Milcho Manchevski's film is far from flawless; in particular, the evolving present-day relationship between the cocky Edge, who isn't as streetwise as he imagines, and the dying Angela feels falsely sentimental. But the Macedonian sequences are breathtaking, unfolding against a sere, desert landscape of blasted villages and bloody corpses. Manchevski (whose first foray into English-language filmmaking was the dark cannibal comedy *RAVENOUS*; he was replaced by Antonia Bird) has nothing less in mind than an investigation into the nature of storytelling, twisting and fracturing his narrative and using jarringly disjunctive images to pull the past and present into a moebius strip of cruelty, retribution and hope of heaven. **LEAVE A COMMENT** --Maitland McDonagh

نشیئت با تاریخ (درباره فیلم خاک)



ملیو مانچفسکی با فیلم اولش یعنی «پیش از باران» با آن روایت غریب‌خطی، جادش نوحه‌ها را مطلقاً خود کرده بود. خاک (دومین فیلم بلند او) از طریق چند داستان نگاهی به سه موقعیت تاریخی (از نیوورک معاصر گرفته تا غرب وحشی و مقدونه تحت سلطه عثمانی) می‌اندازد. خاک در تنبلی پیچیدگی و رفت و برگشت‌هایش در دوره‌های مختلف با آنکه به فیلمنامه قرض و محکم خود و دیالوگ‌هایش در شوخ‌طبعانه و همچنین فریب‌ساز (ملاک یک فریب‌ساز فرامی‌یاد) درختان داستان اوک و انجا شاهی‌های بسیار به داستان جابیل و قابیل دارد) نوشته نگذاشتی غریب می‌آید. این مقاطع تاریخی ایجاد کند. این فریب‌سازها مانند رشته‌ای یک‌دانه‌های یک تنسج (در اینجا خرده‌داستان‌ها) را به هم متصل کرده‌اند. اگر دقت کنیم در فیلم در سه زمان متفاوت بزرگ یا سبزه زن دریدانه و می‌رسد کنگ رویه‌رو می‌شود. اوک در غرب وحشی زن را رها می‌کند و زن خودکشی می‌کند. اوک در مقدونه زن را رها می‌کند و آنقدر صبر می‌کند که سر را می‌برد. او می‌میرد اما کودکش باقی می‌ماند. در داستان سوم از اوک نیاز حضور می‌شود. یزد زن بماند و مکرم به او نزدیک می‌شود و در آنها با کمال میل به وصیت می‌رسد (بر باد داند خاکستر جاززه زن در کشورش یعنی مقدونه) عمل می‌کند و برعکس دیگر برادر فیلم هم دنیا را دارد و هم آخرت را. مانچفسکی در این فیلم جاذبه‌های منان بل بروکس و زانادوک گذر دارد. او در برخوردش با زانر مانند بروکس شوخ‌طبع است و بدانه‌گو و از طرف دیگر مثل گذر گشت‌خاست است و ترمی، ترس از تجربه‌های جدید، فعلی که موسیقی رپ به دنیا بدو عثمانی‌ها می‌رود. مجال است از یاد ببرد.

Dust

کارگردان و فیلمنامه‌نویس: ملیو مانچفسکی، مدیر فیلمبرداری: پری آکرو، موسیقی: کیپریل زانکسکی، تدوین: نیکلاس کسیر، بازیگران: جوی فانی (انجا)، دیوید ویم (اوک)، آدرین لستر (لک)، و. نه‌کننده: کریس اونی، محصول: 2001 برنابا، آلمان، ایتالیا و جمهوری مقدونه، مدت: 127 دقیقه
خلاصه داستان: جوانی سیاه‌پوست رنگ سرفات وارد جاذبه می‌شود. اما پیرز صاحب‌خانه او را مجبور به گوش دادن داستان زندگی‌اش می‌کند.
(فیلم فیلم برگرفته از اسطوره خاکسیر بر خاکسیر، خاک بر چاکه است و براک همین «خبر گشایه بشود»)

نویسنده: «جسین عیدکنده» - سایت: 3/1/1377
آگهی: «ملیو مانچفسکی، خاک، سینما مقدونه»
م: سینما، طرزان (8) می پندم

THE award-winning Macedonian director whose film "Dust" opened this year's Venice Film Festival, says that the movie might be his last. In an interview in the Milan daily Corriere della Sera, Milcho Manchevski said he had been considering retirement "in part because I have other interests — for example, photography — and, in part because I don't like the business side" of the film industry. "At age 40, I consider myself the youngest filmmaker on a pension," he joked. "Dust," starring Joseph Fiennes, a Wild West tale of two brothers who fall in love with the same woman, received mixed reviews after its screening. Manchevski won the Venice festival's Golden Lion Award in 1994 for "Before the Rain."

نویسنگان همکار

主編 李俊・副主編 王曉明 主編 李俊・副主編 王曉明 主編 李俊・副主編 王曉明

100年の時間を越境する「物語」のパワー「ダスト」は何を



资料来源:根据《2010年中国统计年鉴》整理。

[illegible][illegible]

dust



director Milcho Manchevski
venezia 58 fuori concorso

venezia 58 fuori concorso



*how the east
was won*

by Manuel Vecchina The long wait is over: Milcho Manchevski's *Dust* marks his return six years after his *Before the Rain*, which not only earned him a nomination for an Oscar, but also won him the Golden Lion. It evidently stopped raining a while back on the sunny Macedonian plateau of Stavitza, which was used for the set. Such a strong sun is a dramatic contrast to the New York nights acting as the backdrop to the very start of the film. *Dust* is a film of contrasting positions, opposites that inevitably attract each other: feelings and memories, blood and tons of bullets, fired with the blind violence of a spaghetti-style western. These are elements that blend in a plot that has two lines: the present and the past, rejoined by the thread of memory. An old woman (the TV actress Rosemary Murphy), catches a thief who has broken into her house during the night and makes him listen to her story. If he stays until the end of the story (what choice does he have with a gun pointing at him?) he will be rewarded with a gold coin.

This piece of treasure, a tool of memory, leads us through a Balkan western where two pistol-toting American brothers end up in Turkey in the middle of a civil war at the start of the last century.

Australian David Wenham, who we saw in *Moulin Rouge*, plays alongside the younger of the Fiennes brothers, Joseph, who has abandoned Shakespeare and the role of Danilov in *Enemy at the Gates* to try his hand as a cowboy in love with the latest belle. But unfortunately the woman doesn't like him, and that's when the trouble starts.

Manchevski does an admirable job in a plot that is intricate, to say the least, and makes use of the experience he gained in his previous film, which interwove a good three stories. An energetic confident style with two genres that merge into each other so as to bring the two narrative tempos perfectly together at the end, with the artists at the limit of relativ-



Jachens
 Mikrop
 v. 1.0

χθες και του σήμερα

κλωούν μέσω της 7ης τέχνης

[illegible][illegible]

paletti della sua collezione sono stati acquistati anche in Medio Oriente, dove lavorava per la "The Oriental" negli ultimi anni della sua vita, e ora sono stati restaurati e sono pronti per essere esposti. I primi due provenienti dal vostro paese sono, mi sembra, quelli che voi avete restaurato, e che sono stati acquistati da un collezionista di New York nel 1960. E' un po' tardi per il vostro paese, ma non per il mondo, e non per me, che sono un collezionista di questi dipinti.

[illegible][illegible]

Cinema: le recensioni

Il secondo film di Manchevski, primi piani alla Sergio Leone tanta polvere e omaggi all'esotismo di Hugo Pratt

Dust, lungo racconto tra New York e Balcani

di ROBERTO NEPOTI

La storia di *Dust* si articola su due piani temporali. New York, oggi. Un ladro ricattato da poliziotti corrotti ascolta il racconto di un'anziana signora, Angela, che nasconde un tesoro e si dichiara pronta a consegnarglielo in cambio della sua attenzione. Il Far West americano, cent'anni fa. Attraverso la narrazione della vecchia seguiamo le avventure di due fratelli perdutamente innamorati della stessa donna, Lilith. Luke il maggiore (David Wenham), fugge in Europa e finisce in Macedonia dove partecipa da mercenario alle sanguinose lotte per bande tra macedoni e turchi. Ci arriva anche Elijah (Ralph Fiennes), deciso a riscrivere a modo proprio la storia di Caino e Abele.



Una scena del film

Vincitore del Leone d'oro '94 con il suo film d'esordio, "Prima della pioggia", il macedone Milcho Manchevski ha aspettato sette anni per realizzare il secondo. Forse un intervallo troppo lungo, con troppo tempo speso a pensarci su: perché *Dust* contiene tutto e il contrario di tutto, traversa il tempo e lo spazio, sintetizzandolo come un dipinto cubista, è nuovo e vecchio al tempo stesso.

Insomma è un mezzo pasticcio: costellato di momenti visivamente potenti, però un mezzo pasticcio. Nella parte newyorkese il regista adotta fotografia e stile da actioner metropolitano, con un montaggio concitato e un bel ritmo. Gli episodi al passato, invece, regrediscono ai tempi dello spaghetti-western; ma uno spaghetti-western diretto da Kusturica, con primi piani alla Leone e truculenze degne di Giulio Questi, che qualcuno ricorderà (Manchevski di sicuro). Mentre trapelano sporadici omaggi all'esotismo di Hugo Pratt, inclusa un'ironica comparsa di Corto Maltese, *Dust* si abbandona a espedienti da vecchio metacinema, come il ritocco delle inquadrature con sparizione a vista del personaggio. Poi la polvere torna alla polvere e il film viene archiviato, tra molte perplessità.



58ª MOSTRA DEL CINEMA

GIOVEDÌ
28 agosto 2003

«Dust», paesaggio di violenza

Il film fuori concorso ha inaugurato la mostra



di Carlo Mantovani

La polvere, si sa, ricopre i monumenti e i volti. Che ricopra il continente macedone e i volti dei suoi abitanti è il tema del film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford. Il film è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



L'INTERVISTA

di Nicola Nanni
La polvere, si sa, ricopre i monumenti e i volti. Che ricopra il continente macedone e i volti dei suoi abitanti è il tema del film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.

Un omaggio al film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



Il film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



Il film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



Il film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



Il film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.



«Io, un cinico che si conserva ottimista»

Manchevski presenta la sua opera seconda, divisa tra America e Macedonia

Il film "Dust" di Milcho Manchevski, presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia. Il film, che ha vinto il premio del pubblico al festival di Venezia, è un omaggio al cinema di Sergio Leone e a quello di John Ford, ma anche a quello di John Huston e a quello di John Ford.

By Peter Travers

When Milcho Manchevski persuaded Joseph Fiennes to star in his movie in the Balkans, nobody mentioned forest fires, dysentery, mad sheep, plagues of wasps or the nearby war. **Flecha Gibbons** reports from the set of the 'eastern western' *Dust*

'COME ON, IT'LL BE FUN'

Joseph Fiennes, the handsome, dark-haired actor who played the lead in *Shakespeare in Love*, is sitting on a bench in a field in the Balkans, looking out over a landscape of rolling hills and a few scattered buildings. He is wearing a dark jacket and a hat, and he is looking at the camera with a slight smile. He is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.



Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation. The director, Milcho Manchevski, is standing nearby, looking at the camera with a slight smile. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.

Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.



Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.

By Peter Travers

Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.



Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.



Fiennes is surrounded by a large number of people, some of whom are holding cameras and other equipment. The scene is set in a rural area, and the atmosphere is one of quiet anticipation.



In realtà, l'unico vero titolo a disposizione della stagione è "Dust", il nuovo film di Marco Manichewski (autore di *Primo della pioggia*, *Leone d'Oro* a Venezia nel 1987, e di buona parte de *L'Espresso*, firmato poi da Antonio Riello), che vanta il singolare primato di essere il primo western balcanico. La storia - tutta finta, sudore e polvere da sparo - narra di due gruppi di banditi macedoni, capeggiati da due fratelli rivali (Joseph Fiennes e David Wenham), e viene rievocata, ai giorni nostri, in un'ipotesi cavalcata tra presente e passato, da una vecchietta che è stata co-protagonista del sanguinoso duello fraterno. Manichewski è un fan dichiarato di Sam Peckinpah e di Sergio Leone, e quindi, realizzando *Dust*, ha avuto l'occasione di omaggiare i suoi sacri mentori. Purtroppo, la critica veniziana ha



Sopra: i due protagonisti di *Dust*, Joseph Fiennes (a sinistra) e David Wenham (in seconda piano). Nella pagina accanto: Henry Fonda, gelido beauty-killer ne *Il segno della Ligeia*, e il "collega" Clint Eastwood, ritratto da Rudolph Sauter nel manifesto di *Per qualche dollaro in più*.

fatto letteralmente a pezzi il film, accusandolo di violenza gratuita e malinteso di animali. In attesa di sentire come la penserà voi, ci chiediamo se *Dust* riuscirà a dare il via a un nuovo filone: il "macedonian-western".

PRIMA DI CHIEDERE, NON AVENDO TROVATO, PER LA SODDIA, SECONDO L'ALTRA GHIOTTONERIA, A NOI WESTERNOLI non resta che fare un salto in videoteca, a curiosare nel reparto "classici". Il sotto-filone che andiamo a esplorare stavolta è dedicato a una specializzazione tipica della vecchia Frontiera, sborsata da alcuni, militarizzata da altri: quella del beauty killer! A dar retta a Hollywood, non esiste mestiere più infamante, ancora più geloso del vendere whisky agli indiani. Guardatevi, per esem-

24



HOME <<

● prossime
● anteprime
● premiere
● prime visioni
● recensioni
● box office

● novità

● le novità
● a noleggio
● in vendita
● acquista

● prossime

● le novità
● prossime
● acquista

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

● guide tv

RECENSIONI

Dust

Presentato all'apertura del Festival di Venezia dello scorso anno, il nuovo film di Milcho Manchevski ha suscitato moltissime polemiche e pochissimi consensi. Un "errore di valutazione" come ha confessato il produttore Domenico Procacci, sebbene era difficile per chiunque immaginare quello che sarebbe accaduto nei Balcani proprio in quella caldissima fine agosto, né tanto meno prevedere le aspettative "politiche" che "Dust" ha poi creato. Ma come tentò di sottolineare in conferenza stampa il regista macedone, allora come oggi il film non ha mai voluto sollevare alcuna riflessione o inclinazione politica. Attraverso la sua narrazione fluttuante tra spazio e tempo di un racconto in un racconto, Manchevski ricrea con straordinario estro l'epopea di un Est selvaggio, la rivoluzione macedone dei primi del '900, che tanto somiglia a quella messicana e in cui uomini con grandi ideali di libertà, cavalcavano e uccidevano senza sosta. Un selvaggio Est che sembra il riflesso proprio di quel selvaggio West da dove partono i due eroi, Luke ed Elijah, fratelli in costante lotta tra loro e perdutoamente innamorati della stessa donna, che finirà con lo sposare Elijah.

Nessun altro genere cinematografico riesce a creare immagini tanto forti e quasi mitologiche come il western,



Cinema

David Wenham
Il nuovo film di David Wenham, "Dust", è un western che si svolge in Macedonia del Nord. Il film è stato presentato al Festival di Venezia dello scorso anno e ha suscitato molte polemiche. Wenham ha confessato che era difficile immaginare quello che sarebbe accaduto nei Balcani proprio in quella caldissima fine agosto, né tanto meno prevedere le aspettative "politiche" che "Dust" ha poi creato.

Dust
Il film è un western che si svolge in Macedonia del Nord. Il film è stato presentato al Festival di Venezia dello scorso anno e ha suscitato molte polemiche. Wenham ha confessato che era difficile immaginare quello che sarebbe accaduto nei Balcani proprio in quella caldissima fine agosto, né tanto meno prevedere le aspettative "politiche" che "Dust" ha poi creato.

7 luglio 2000

Intervista: Milcho Manchevski

Milcho Manchevski
Il regista macedone Milcho Manchevski ha parlato del suo nuovo film "Dust". Il film è un western che si svolge in Macedonia del Nord. Il film è stato presentato al Festival di Venezia dello scorso anno e ha suscitato molte polemiche. Manchevski ha confessato che era difficile immaginare quello che sarebbe accaduto nei Balcani proprio in quella caldissima fine agosto, né tanto meno prevedere le aspettative "politiche" che "Dust" ha poi creato.

7 luglio 2000

3/3 売 TV Bros

ミルチヨ・マンチエフスキ監督、7年を経た待望の第2作「ダスト」

"DUST"
TO DUST, ASH TO ASH

観客をある場所に引き込んだその瞬間、その思い込みを壊してしまうのが、

7月13日公開



The New York Times

August 22, 2003

MOVIE REVIEW | 'DUST'

Gunfight at the Old Macedonian Corral

By ELVIS MITCHELL

Milcho Manchevski's stylized western, "*Dust*," is a potent, assured and ambitious piece of filmmaking brought down by weighted dialogue and, playing Americans, the British actors Adrian Lester and Joseph Fiennes and the Australian David Wenham. This dazzling and dazed movie begins on the streets of contemporary New York, as a camera moseys down a street and then crawls up the side of a building, peering into several windows as various apartment dwellers play out their lives. It's as if Mr. Manchevski were thumbing through a selection of stories as we watch, deciding which appeal to him the most.

He and "*Dust*" settle on a darkened room that Edge (Mr. Lester) has just broken into. He's prowling the apparently empty place for valuables, casting around and finding nothing but old photographs, some of which seem to date to the beginning of the 20th century. He is surprised in his dirty work by the place's elderly inhabitant, Angela (Rosemary Murphy). He hits her, but before he can escape, she whips out a large antique — but still functional — six-shooter and proceeds to prattle on about her life. Her tale, unfolding in black-and-white, is the story of two brothers, the lusty outlaw Luke (Mr. Wenham) and the virtuous, religious Elijah (Mr. Fiennes).

Their story starts in the Old West, with a fight over a prostitute (Anne Brochet), whom they both love and Elijah marries. The resulting envy and bitterness send Luke fleeing to Macedonia. After seeing a silent film about the region and its lawlessness — an external turmoil obviously meant to mirror his own inner conflicts — and a bandit known as Teacher (Vlado Jovanoski) with a huge price on his head, Luke also decides it's a place to make his fortune.

Mr. Manchevski suavely shuffles his various narratives, sometimes smoothly presenting the juxtaposed tales and on other occasions cutting violently from one story to another. The literal violence — gun battles and punches detonating all over both stories and leaving a spray of intentional confusion — is staged with bracing clarity.

When Luke arrives in Macedonia, the screen is deluged with hot, bright desert colors that are oddly soothing to him given the foreign locale. The director signals that he is as unreliable a narrator as Angela because communicating emotion is more important than relaying facts in "*Dust*." He wants to convey the sense of being torn, which both Luke and Edge feel. Edge is hustling for money because a pair of thugs he owes are slowly — and happily — breaking parts of his skeleton piece by piece until they're repaid.

Mr. Manchevski demonstrates his gifts as a visual stylist and a filmmaker in command of the technical aspect of the medium. The constant onslaught of information — sounds and pictures — quiets down, and by the end everything makes sense, to the extent that it needs to. (He even uses howls of despair and pain as transitions.) The scenes that act as triggers to propel us into the dual stories work amazingly well.

"*Dust*," which opens today in New York and Los Angeles, almost has the feel of a spaghetti western made by Bryan Singer, who demonstrated the same superlative skills of legerdemain in "*The Usual Suspects*," in which the point was also to keep the audience off guard and consistently move the balance of power among the protagonists.

But Mr. Singer recognized that the best way to such mastery of craft was in a plot that didn't seek to make emotional demands; his film was essentially an urban legend told over a campfire, with pieces added for spice just when the audience thought it knew where the film was headed.

Mr. Manchevski employed a similar splintered-storytelling approach to insinuate the plot of his ingeniously realized "*Before the Rain*," in which the slivers of apparently haphazardly scattered plot all came together. (In that film the Godardian cubist style was buttressed by titles that acted as chapter headings.)

"*Dust*" takes this ghost story approach while simultaneously trying to limn a film rife with dovetailing displays of devices like parallels and metaphor, trying to use all these elements to explicate character. Both Luke and Edge undergo a series of tests, obstacles they must conquer to understand what they are, and are not.

Luke's baptism of faith comes in his time with Neda (Nikolina Kujaca), a pregnant peasant angel in Macedonia, and his attention to her is eventually tangled with another skirmish between Teacher's forces and his opponents. The scale is almost as biblical as the Scripture quoted by the underwritten, and overaccented Elijah. Mr. Wenham rises to the challenges of material that requires his growth to come in a profusion of stages.

Edge's trial pushes him to overcome selfishness, but the presence of Angela in his life is also a parallel. It is overly convenient, and such an underexplained mystery that it never makes any sense. There's enough culture clash that "*Dust*" doesn't need the equivalent of a Zen koan.

COW BOY MODERNO

Un film ambientato in diverse location dal West all'Est Europa di fine secolo

Appariva così la sfilata di Cerruti 1881 presentata lunedì a Milano nell'ambito della settimana della moda. In effetti dalla casa di moda hanno spiegato che la collezione è stata realizzata proprio pensando a una pellicola proiettata a diverse velocità e dal film "**Dust**" di **Milcho Manchevski** è stato ripreso il concept di una collezione che ha fuso passato e presente. I protagonisti della sfilata sono stati tanto eroi buoni - vestiti di tonalità spezziate - che personaggi cattivi - con addosso colori neutri e color sabbia. Gli abiti, disegnati da Adrian Smith, sono stati presentati tanto nella versione modellata, che nei volumi più ampi e comodi. E per il giorno anche pantaloni da pistolero del Western ripensati in tessuti moderni e colorati e magari abbinati a giacche eleganti e maglie da cow boy. A dominare la scena tanto blu notte, ma anche colori come il tamarindo, l'arancione bruciato ed il nocciola. A partire

dalla collezione del prossimo anno tutto sarà firmato Cerruti 1881. Le diverse linee saranno invece tra loro contraddistinte da un'etichetta nera con un diverso tratto colorato (grigio, cobalto o arancio per la prima linea per quella a diffusione e quella sportwear).

"Il restyling del marchio - hanno spiegato dalla casa di moda - è un vero e proprio ritorno all'essenza dei valori di casa Cerruti racchiusi e rappresentati da una cifra 1881".

A margine della sfilata l'amministratore delegato del gruppo Fin.Part, che controlla la casa di moda, Gianluigi Facchini, ha dichiarato che la finanziaria sta puntando sempre più a focalizzarsi sul rilancio di Cerruti e di Pepper. La holding ha invece trattative in corso per dismettere le calzature (dopo che venerdì scorso è stata annunciata la cessione di Maska) e per realizzare una scissione della controllata Frette.



Cowboys ride again in a bad world

By Matthew Temple

Published: May 21 2004 17:58

Though John Wayne dismissed Westerns as fashion vehicles - "You can wear a blue shirt, or, if you're down in Monument Valley, you can wear a yellow shirt" - the catwalk embraces the genre, albeit more Butch Cassidy than Rooster Cogburn. Or even, in the case of **Cerruti**, the Balkan Western **Dust** by **Milcho Manchevski**, who chronicled a demythologised Wild West: "The good were good and the bad very bad. No *Hamlets* there." The film is "more metropolitan and intellectual", says

Cerruti 1881's Pier Davoli, themes reflected in the collection. Elegant-rugged Sundance suits, gunslinger coats and holster-like man bags all in dusty colours evoke *High Noon* meets high style. But Davoli insists Cerruti's cowboy wears the "form and colour of the Wild West without being tied to the traditional concepts portrayed in American movies". His hero isn't Wayne; it's Clint Eastwood, *il mascalzone* (the scoundrel): "A symbol of life without fear."



Movie!

Pick up!

7/9起 TOKYO Walker

■今週の映画



Pick up! 奇妙な映像の活力に満ちた 「人間の存在」を問うミステリー

『フォア・ザ・レイン』(84)で異色なデビューを果たした、ミルチ・マンチエフスキー監督の第2作、ベネチア国際映画祭で10冠に輝くなど高評価を得た本作よりも、本作の方がおもしろい。

映画は、現代のNYを舞台に、自分のアパートに押入った強盗を銃で逆に脅し、ひとりの老女が伝説を語りはじめる。

20世紀初頭、アメリカ西部からパリを経て、革命に燃えるマケドニアへと舞台は移動する。「ストーリーの主軸は、ひとりの女をめぐる、そのアメリカ人兄弟の運命で、使い古された他愛もないテーマであるが、その語り口は強烈なオリジナリティに満ちている。

技の名手の兄ルークと、聖書を

引用する異質な男イライジャが、同じ女性に恋をした。やがて弟が女と結婚し、いつしか兄は故郷から姿を消し(理由は後述)と明かされる。バルカン半島に渡って黄金稼ぎとなった兄。多額の借入金で賄われたマケドニア人革命家の指導者、教師の首を切つて。

「マケドニア革命は、アメリカ西部やメキシコ革命と構造的に類似している」というマンチエフスキー監督だけに、映画には西部劇のスタイルが色濃く反映されている。

食べ物にたかる大群のハエ、ヘラと笑うハイエナのような敵軍兵士たち、名銃「モーゼル・ミリタリー」の登場、人間の腹をイヌがくわえて走るショット、その是非はともかく、おなじみのシ

「物語ること」に挑みつける気鋭ミルチ・マンチエフスキー

人間が「存在」した軌跡を物語り、受け継いでいきたい

世界中の映画界で賞賛を浴びたデビュー作「フォア・ザ・レイン」から7年。マケドニア出身の奇才マンチエフスキーは、第2作となる本作で、NYとマケドニア2つの地を舞台に、100年もの時空間を超える壮大な人間ドラマを構築した。

「タイトルは「DUST TO DUST」(塵は塵に)。「ASH TO ASH」(灰は灰に)から来ている。自分たちの死後、人類は歴史になにを残すのか、記憶を残すのか、子孫を残すのか。それを語っている。問題は、人間が存在した軌跡としての「物語」を、いかに受け継いでいくかなんだ。「ピフォア」でも描いたが、人間は悲惨な事件の影響を受けやすい。その危険性を回避できれば、民族紛争は、政治的、地理的な理由にされることが多いが、それは大層な名分。団体より個人の存在に焦点をあてるべきだし、個人それぞれの愛や憎しみにこそ興味がある。そうした「物語」を語ってきたいんだよ」



PROFILE

59年、マケドニア生まれ。米の大学で映画制作を学び、卒業後は音楽クリップやドキュメンタリーなどを製作。94年「ピフォア」で異色のデビューを果たす。



◎3つの恋愛ドラマを軸に、マケドニアとロンドンで登場人物が力強く交錯する

ダスト 7/13起

新刊INDEX 寄席ガール・ダンスシネマ (P167頁参照)

STAFF&CAST ※ミルチ・マンチエフスキー・クリス・アウティン・ディビッド・ウェンバム・ジョセフ・ワグネル・エイドリ・アン・レスター・アン・グロシエ・ニコリー・タジャカ・ローズマリー・マフィー (吹奏楽、マケドニア/松竹) www.shochiku.co.jp/cinema/dust/

Story

2000年、NY。借金取りに追われる異人青年エッジ(レスター)が盗みを目的に、あるアパートに侵入。だが、そこにその部屋の住人である老女アン・グロシエ(ローズマリー・マフィー)から銃をつきつけられ、目を無理やり開かされる。それは、100年前のアメリカ西部に生きた兄弟、ルーサー(ディビッド・ウェンバム)とイライジャ(ジョセフ・ワグネル)の壮絶な半生だった。

インが詰め込まれていて羨しめる。一方、時折挿入される白黒による詩的なイメージの映像の数々は、語り手である老女、アン・グロシエの強迫、伝説のなかの光景、そしてマンチエフスキー自身のいづれかの心理状態を映している。だがその選択は、映画を観る者、なわち私たち個人の意志に委ねられているのである。なぜなら、それが「自分が存在しなくなった時、その声はどこに消えるのか?」と問いつけるマンチエフスキー監督に対する問答となりえるからだ。

兄弟の運命は、そして老女の正体は? 時空を超えたミステリーとロマン。そして西部劇までもが結びついた奇妙な映像の活力にあふれた一編だ。(杉森直行)

Movie Walker 上記「ダスト」で聖書からセリフを引用する純真なイライジャに扮したジョセフ・ワグネル。本作の人間ドラマ「ルーサー」は、ルネサンス時代に実在した宗教革命の先導者、マルティン・ルーサーの半生を描く。一介の神父が権力の頂点にも負ける。信仰への真摯な姿勢を語らねばならない人物で、またや信仰心の強い男に満ちている。

Maciej Andrzej Sztybel

CINEMA Il presente e il passato si intersecano continuamente nella storia di due fratelli nel dramma della guerra

Un western tra New York e Macedonia

Il regista Manchevski (Leone d'Oro nel '94) firma una pellicola «cubista»

VARIETY

Review: 'Dust'



AUGUST 26, 2001 | 12:42PM PT

Seven years after sharing the Venice Golden Lion for his debut feature, "Before the Rain," Macedonian auteur Milcho Manchevski is back with "Dust," his highly problematic sophomore effort. Essentially a Euro Western, spectacularly lensed in Macedonia, film borrows freely and unwisely from superior predecessors in the genre, while struggling to explore interesting themes involving the personal legacy we hand down to our descendants.

Un punto. A film visto (due ore e dieci minuti), lo spettatore deve riconoscere il «disastro» del maelstrom e cedere di capiti qualcosa. Non senza sforzo.

Sì, perché qui si racconta una lunga storia che va dalla New York di oggi al selvaggio West di ieri e, soprattutto, alla Macedonia in guerra (spietata) contro i turchi. A presente e il passato si intersecano di continuo in una narrazione che, non a torto, è stata definita cubista. Come un quadro di Braque, insomma. Conseguentemente anche il colore si sfalda a tratti nel bianco e nero e forse non è casuale che la collocazione della vicenda è prospettica abbia come ambientazione principale l'anno del Novocento, momento cardine del culmine pittorico.

Il macedone di New York Milcho Manchevski, che già aveva stupito coi disarticolati tritici di

nel frattempo è diventato come un figlio per la sua preda malata e ha trovato per conto suo le monete nascoste.

Questa però è soltanto la cornice. Dentro c'è il quadro fatto di morte e sangue, combattimenti feroci, esplosioni di odio, nemici da ogni parte. Luke e Ejla (David Wenham e Joseph Fiennes).

La storia di due fratelli che si odiano e poi si amano, quando uno sta per morire, comincia nella New York d'oggi con un'antiana signora, Angela, che sorprende, in

come un ladro di colore in cerca di muore d'un esitante, riesce a immobilizzarlo e a costringerlo ad ascoltare la sua narrazione. In fondo alla quale si aprirà dove è nascosto il tesoro, da dove proviene e perché. Il racconto continua in ospedale, dove la vecchia signora viene ricoverata d'urgenza per infarto, e conclusa dal ladro che

mescolano alla polvere (dust) degli spari.

Che sia un segno di speranza? Il cinista Manchevski non si perita, nel coacervo delle immagini, d'incollare i suoi maestri, che sono il Sergio Leone degli western all'italiana, il Cimino di i conosci del cielo, in parte la Scorsese di New York Stories e, ancora in parte, poiché nel film non mancano estemporanei esplosioni buffe, il Leitch di Un altro uomo, un'altra donna.

Ma c'è qualcosa che va messo ancora a punto, ed è la misura. Il vero che le guerre di misura non ne hanno mai per cercare di capire - se capirle è possibile - di capire.

Francesco Columbo

DUST di Milcho Manchevski con Joseph Fiennes, David Wenham, Adrian Lester, Anne Brochet, Rosemary Murphy, Vera Farmiga.

Non era pronto per il secolo e il secolo non pronto per lui

WESTERN Joseph Fiennes, il protagonista del film realizzato dal regista macedone Milcho Manchevski



to con cui muoveva il grilletto era più veloce del suo cervello

Sapeva uccidere più di quanto sapeva amare, però



Los Angeles Times | ARTICLE COLLECTIONS

← Back to Original Article

Movies | MOVIE REVIEW

Universality of bloodlust and excess in an unusual west

'Dust' stretches to set a visually gripping but unrealistic and overtly violent gun-slinging showdown in Macedonia.

August 22, 2003 | Kevin Thomas | Times Staff Writer

"Dust" is a bust, a big bad movie of the scope, ambition and bravura that could be made only by a talented filmmaker run amok. Macedonian-born, New York-based Milcho Manchevski, whose first film was the elegiac 1994 "Before the Rain," attempts a Middle Eastern western, a fusion suggesting the timeless universality of chronic bloodlust. It's a potent visual idea, full of darkly amusing irony but undercut by wretched excess, underdeveloped characters and a queasy mix of sentimentality and violence. Its framing story, while absolutely a stretch, is far sturdier than its flashback, in which three central figures are never more than mere ciphers. It has energy and cinematic flourishes to burn, but its savagery is so incessant that the film is ultimately merely numbing when it aims to be wrenching.

An elaborate tracking shot commences in a seedy New York street at night and climbs to the window of a small, cluttered apartment. Inside, a young burglar, Edge (Adrian Lester), is ransacking the place with little reward and increasing angry frustration when he comes upon Angela (Rosemary Murphy), an ailing, elderly woman in her bed, lying in darkness and surrounded by countless medicine bottles. Edge seriously underestimates Angela's sharpness and capacity for self-defense; the upshot is that she tempts him with allusions to a stash of gold coins to get him to listen to her spin an incredible tale.

Once the screen goes a luminous, hazy black-and-white to suggest the past, it's clear that in the flashbacks there will be no ordinary western unfolding, for "Cherry Orchard" is the least likely name for a brothel of the Old West, with nary a Madame Raneyskaya in sight -- nor a virgin for the picking, for that matter. A popular regular, the gunfighter Luke (David Wenham), brings along his Bible-quoting younger brother, Elijah (Joseph Fiennes), so that his favorite, Lilith (Anne Brochet), can initiate Elijah into manhood. So taken with Lilith is Elijah that he promptly marries her, inflaming Luke's jealousy to the extent that enmity between the brothers drives Luke to Europe, where in Paris he sees a primitive newsreel reporting the fall of the Ottoman Empire and images of Macedonia overrun by savage hordes of bounty hunters, their most lucrative target a Macedonian revolutionary leader called Teacher. Luke sets off to nab the Teacher, lunging into a torrent of bloodshed and slaughter, intensified by invading Turkish forces. For reasons of his own, Elijah pursues Luke to Macedonia for a standoff.

Manchevski cuts furiously between past and present, and the implication that Angela may be embellishing Luke's exploits could be amusing had Manchevski given Luke and Elijah any dimension or personality and not wallowed in nonstop violence. This is not to say he exaggerates the horrors of this or any subsequent Balkan uprising. That Atom Egoyan's eloquent "Ararat," which has some virtually identical images, approaches the Turkish genocide of the Armenians indirectly makes Egoyan's tactic seem all the more powerful in its effect compared with Manchevski's head-on bluntness.

That acerbic, fearless Angela could have such a potentially transforming effect on the brutal Edge seems a sentimental stretch. But the talents of Murphy, whose screen appearances are infrequent, and young Lester make Angela and Edge's relationship more persuasive than it has any reasonable right to be. (Only at the film's climax is it revealed how Angela is connected with Luke.)

Murphy is unquestionably the film's star and major character, and she is a glory even if the film is not. Had Manchevski given the same kind of substance and weight to Luke and Elijah he could have achieved a balance between past and present, a major drawback of the film along with its excessive violence. Under such circumstances there's little incentive to consider the film's allegorical implications and various allusions.

"Dust" is a great-looking film of vast scope, and cinematographer Barry Ackroyd brings it a rich texture and bold panache, which could also be said of David Munns' imaginative and detailed production design and Kiril Dzakovski's score. The passion, free-spiritedness and vision that Manchevski brings to "Dust" makes his self-indulgence all the more depressing.

History in *Dust*

An Interview with Milcho Manchevski

Dust (2001), Macedonian filmmaker Milcho Manchevski's second feature, is an anachronistic and iconoclastic crosscultural "baklava Western" that explores what happens when West meets East in the violent history of the Balkans. The film takes viewers on a wild ride across time and space that begins in contemporary New York City, goes back to the American Wild West, and then to the Macedonian revolution of 1903, where two American cowboys find themselves caught up in a battle between Macedonian revolutionaries, Greek and Albanian bandits, and the ruling Turkish military. *Dust* opened at the Venice Film Festival in 2001 and has since spurred essays, articles, and even a major conference. The film offers one of the first cinematic presentations of regional history from a Macedonian perspective. Incorporating the filmmaker's historical research, it paints a visceral and violent picture of how alliances between the Turkish oppressors and Greek clergy, and terrible acts committed by Albanian and Greek bandits, shaped Macedonia's history and sense of identity. The film was made independently with European funds following Manchevski's falling out with Miramax over control of the picture and, despite its Western themes and international recognition, it had difficulty finding American distribution. It was only introduced to a few American markets in 2003, when Lion's Gate purchased the U.S. distribution rights.

Dust is a long-awaited successor to Manchevski's Oscar-nominated debut feature, *Before the Rain* (1994), which presented a tragic set of stories about love and violence in modern Europe. In the wake of an infamous outbreak of violence in Macedonia, the segmented narrative of *Before the Rain* follows three love stories that take place in war-torn Macedonia and far away in London. In both features, Manchevski uses diverse characters and a fragmented narrative structure to create a mosaic in which the details of history are subjective, contradictory, and illusory, and recollections are repeatedly altered to suit the desires of the storytellers or the narrative structures of the stories that they want to tell. In *Dust*, Manchevski carries this approach to abstract and surreal dimensions. The histories that the characters present seem to change at whim, and the characters even insert themselves into events that would have occurred long before they were born. The surreal qualities of their stories are enhanced by dream sequences, bizarre anachronisms, faux archival recordings, and strange settings. Manchevski also combines black-and-white and color film to play with audience expectations about what is past and present. In these ways, the filmmaker intentionally undermines "a basic author-viewer contract," as Manchevski describes it, "that the film will maintain a unified tone and surface like an old-fashioned painting."

The Macedonian-born Manchevski studied film in the U.S. at the University of Southern Illinois and is now a professor in the Graduate Film Program at New York University's Tisch School of the Arts. Manchevski, who has also created performance works, paintings, documentary photo exhibits, and written novels and stories, frequently draws on visual and literary models for his cinematography. In *Dust*, he moves between painterly styles, saturating some scenes in the textures and colors of dust and blood, while making other scenes sparse. The filmmaker also plays with the authority of documentary photography; in *Dust*, photos are records of a past which, as the stories unfold, we realize might never have happened. The photographs are only as true as the tales in which they reside. Audiences enter Manchevski's world of *Dust* as intruders. The film begins with a break-in:

Edge, a young criminal, searches through a dark apartment for loot, but instead finds a gun-toting old woman named Angela, whose quickness on the draw already suggests an unusual past. Holding Edge at gunpoint, Angela tells a story of two brothers, Luke and Elijah, who live in the Wild West around the time of Angela's birth. After Luke sleeps with his brother's wife, he flees to Macedonia (then under the rule of the Turks as a part of the Ottoman Empire), where he becomes a bounty hunter and pursues a revolutionary warrior known as "The Teacher." Elijah pursues Luke. Arriving in 1903 Europe at the end of the cowboy era, they are characters caught out of time.

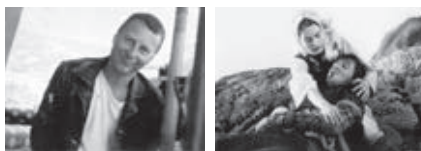
Despite his faithfulness to his research, Manchevski says he is more concerned with how differing versions of the same past are constructed (and what they tell us about the individuals caught in such moments of conflict) than with any particular historical or political overview. He questions the nature of cinematic evidence: "Once I set the film where I set it, I felt it was my responsibility to portray the times and the human elements—behavior, language, costume, relationships, attitudes, body language—with as much accuracy as possible, since, for better or worse, film is way too often taken as a record of the times. Sort of the way paintings and frescos were treated hundreds of years ago—people thought, if we see it painted here, it must've happened. So, the paintings were used to tell a lot of lies."

Manchevski mixes old photos, film clips from the silent era, and faux historical clips he has created, to show how history is an anachronistic product of the imagination. In one scene, Luke unknowingly steps between a movie projector and the screen to become a spectacle of the fading world of the Wild West from which he comes, and in another scene, he reappears almost 50 years after his death to haunt his aging brother. Viewers soon discover that Angela is an unreliable narrator who will place herself in scenes occurring before she is even born. Her subjectivity helps draw into question the value of archival evidence in judging the past. Historical referents are continually mixed, remixed, and altered in the act of storytelling: events are comically and tragically exaggerated, and at times even retold with entirely different endings.

By way of Angela's tale-telling and through the adventures of two American gunslingers, Manchevski offers a distinctly Macedonian perspective of Balkan history. Viewers enter into what Manchevski represents as a heroic (if also tragic) period in Macedonia's struggle for independence, violently quashed by the Turkish, Greek, and Albanian players in the region. Their violence is widespread and indiscriminate. The groups of bandits and bounty hunters seem to attack each other as much as the guerrilla fighters they are meant to be pursuing, resulting in, literally, a bloody mess. This violence is equaled only by the fighting between the Turkish soldiers and the revolutionary warriors; the Turkish responses to guerrilla attacks are ruthless. Manchevski shows the Greek complicity with the brutal practices of the Turks; an Orthodox priest even accompanies the Turkish major during one of the film's most violent scenes. Meanwhile, only one negative image of "The Teacher" moderates the Macedonian's otherwise heroic image, and the other Macedonians are shown as noble but powerless. Yet out of this free-for-all come unexpected discoveries as the protagonists make choices about how to survive and what to fight for; mercenary ambitions are challenged by acts of brutal violence, courage, and love.

Roderick Coover

History in *Dust*

Left: the filmmaker; Right: Nikola Rukov and Dan Western in *Dust*

Dust (2001), Macedonian filmmaker Milcho Manchevski's second feature, is an anachronistic and iconoclastic crosscultural "baklava Western" that explores what happens when West meets East in the violent history of the Balkans. The film takes viewers on a wild ride across time and space that begins in contemporary New York City, goes back to the American Wild West, and then to the Macedonian revolution of 1903, where two American cowboys find themselves caught up in a battle between Macedonian revolutionaries, Greek and Albanian bandits, and the ruling Turkish military. *Dust* opened at the Venice Film Festival in 2001 and has since spurred essays, articles, and even a major conference. The film offers one of the first cinematic presentations of regional history from a Macedonian perspective. Incorporating the filmmaker's historical research, it paints a visceral and violent picture of how alliances between the Turkish oppressors and Greek clergy, and terrible acts committed by

Albanian and Greek bandits, shaped Macedonia's history and sense of identity. The film was made independently with European funds following Manchevski's falling out with Miramax over control of the picture and, despite its Western themes and international recognition, it had difficulty finding American distribution. It was only introduced to a few American markets in 2003, when Lion's Gate purchased the U.S. distribution rights.

Dust is a long-awaited successor to Manchevski's Oscar-nominated debut feature, *Before the Rain* (1994), which presented a tragic set of stories about love and violence in modern Europe. In the wake of an infamous outbreak of violence in Macedonia, the segmented narrative of *Before the Rain* follows three love stories that take place in war-torn Macedonia and far away in London. In both features, Manchevski uses diverse characters and a fragmented narrative structure to create a mosaic in which the details of history are

In the frame story, Angela becomes a kind of mother figure for Edge, just as she is also mother to the story. When her health falters, Edge cares for her, and eventually adopts her story as his own, carrying it forward to a new generation. *Dust* is a story about brotherly love, in this case of love gone wrong, corrupted by Luke's ultimately tragic act of having sex with his brother's wife. In Macedonia, *Dust* also becomes a story about selfless love, and about societal or patriotic love. But perhaps *Dust* is most significantly a film about Manchevski's love for the act of storytelling, which passionately endures despite violence and loss.

RODERICK COOVER: *Dust* is a film about storytelling and history that takes place in worlds not usually thought of together—contemporary New York City, the American Wild West, and the Macedonian revolution. What did you learn from the contrasts between those different worlds?

MILCHO MANCHEVSKI: Contrast is good. It's good for drama, and good for art. I learned that there is more in common than you would think, and this is probably the result of our need to create little or big clichés, since life seems to be easier to explain away that way. In addition, in *Dust* I was aiming for a story which incorporates the structure of the story itself as a crucial element of the story.

On paper, Macedonia under Ottoman rule and the Wild West sounded like an outrageous combination, but when I started doing the research and then filming, the two places felt like they could go together. The original inspiration came when I saw there were common elements in the iconography of the Macedonian revolution at the turn of the century that are visually similar to that of the Wild West and of the Mexican revolutionaries and bandits, with their long beards, bandoliers, and white horses. It is as if they all shopped in the same boutique. The warriors seemed to draw on many of the same ideals of a warrior code, at least visually.

I discovered things that seemed surreal when seen through the eyes of somebody who frequently watches Western movies, things like the fact that Billy the Kid was from Brooklyn, the fact that cowboys and Indians rarely fought because by the time the cowboys came into being there weren't many Indians left in the area—Texas and Oklahoma—or the fact that General Custer was one of the worst students ever to attend West Point.

In doing research, I also discovered that there were actually Americans coming to Macedonia. The American writer Albert Sonnichsen, who had previously been in the war in the Philippines (like an earlier and lesser-known John Reed), fought in the Macedonian revolution for a period of six months and returned to San Francisco to write a book about it called *Confessions of a Macedonian Bandit*. He even carried a camera with him, and traded processing chemicals with the leader of the rebels. Sonnichsen (or a nastier version of him) could be the prototype for Luke, had not Luke been written before I found out about him. Reality did its best to support this piece of fiction. Contemporary New York felt like the right third side of the triangle—it is equally different from each of the two. On a more personal level, all three are integral parts of who I am.

What happens as the story of a battle between brothers in the Wild West is told in the East, in Macedonia? The only difference is the fact that both brothers are away from home. When you are in a familiar environment it is softer. There in Macedonia, the brothers' conflict became harsher. Placing the archetypes in new contexts means questioning them as elements in how you tell a story. They can become richer, or they can deflate. It is sort of like a Robert Rauschenberg print: a piece of it could be found-art and another piece made from a photograph, some of it is an actual brushstroke, but what really matters is what these pieces tell you as a whole—when you step back—rather than what they tell you on their own.

However, I think all films are about people and not about the grand ideas underpinning the films. This became a film about a very old woman, almost 100 years old, telling a story—and we don't know how much of it she is making up—about a thief who is, in a way, us (the listener), about two brothers in the Wild West who travel to Macedonia, about an immigrant prostitute, about a revolutionary, and about his pregnant wife. *Dust* is about the thirst to hear stories and, more importantly, to tell stories. We seem to learn a great deal about how to behave from the stories we hear in life.

Edge is us, the viewer. He is also the character who changes the most. In the process of storytelling, Angela becomes the mother to Edge and to the narrative. She doesn't have any children, but the story is hers. She

adopts the thief as if to pass her story on in the few days she has left. In both *Dust* and *Before The Rain*, the women are the strong characters despite the male posturing and guns. The women support the infrastructure of what is going on. Just as in life. Edge is the listener of the story who then takes it on as his own. The story is a virus, I guess. You give it to someone else and change it in the process. Edge is us.

At first Edge shows ambivalence to the past Angela talks about. His ambivalence seems to reflect that of the audience, who must learn the value of history.

There is incredible resistance to hearing history today. I don't know whether it was that way 100 years ago. But today history is almost a dirty word. Somehow anything older than the moment now is not interesting, is not cool, is not sweet. It goes with being more selfish, less embarrassed. I find that sad. Research is so much fun and at the same time it can be really dirty, perverse, unexpected, and yet somehow true. It can confirm what Tolstoy said: "History would be a great thing, if it were only true."

In *Dust* there are different approaches to storytelling, including the use of surrealistic images, movements across history, and seeming anachronisms. At one point an airplane flies over the gunslingers, at another Freud appears as a side character.

We cannot ignore the knowledge of new movements in art, pretending as if film is just technology. We can stay stuck in pseudo-realism, but then we cheat ourselves out of great possibilities. However, part of what we see in *Dust*, which seems surreal, is actually historical. Time has compressed itself, and it's only our perception of time that tries to separate the past into different drawers and files. The end of the Ottoman Empire still seems like the Middle Ages, we think the Wild West is the nineteenth century, the airplanes are twentieth century, and Freud, well, he's almost twenty-first century... but they all exist at about the same time. 1903 was the year of the first flight of the Wright brothers, it was when the Macedonian revolution against the Ottoman Empire happened, the time that the Wild West was just becoming history. That's the year that *The Great Train Robbery* was filmed. It is only a couple years after the Spanish-American War in Cuba, yet only four years before the first Cubist painting and only five or six years before Freud came to visit America. So, all of this was happening at the same time.

It is just our perception of history that these events belong to different worlds—it is as if we have a need to turn things into clichés. Having said this, there is the additional compression of time because Angela, the storyteller, is a contemporary of the twentieth century; she was born at the beginning of the century, and she is nearing death at the end of it. There is also a little scene which takes place in 1945, just after the bomb was dropped on Hiroshima.

Film is ideal to play with time—on the most physical level you can convert time into space. One second of time becomes 24 frames—which is a length of space. Whenever you edit, you shuffle it in order to create the illusion of continuous time. In *Dust* I explored that basic effect, but while keeping it still playful and easy to watch. Because when I go see films I would like to think there is a silent contract between the viewer and the filmmaker by which the filmmaker is not going to be too overbearing and I as a viewer am going to have fun while we go on this strange ride.

Is there also a political reason why you found it interesting or important to mix genres the way that you did?

The delineation of different cultures in our heads is very often only prejudice and racism. People are very similar and they behave in similar ways—it is only our fear and ignorance that speaks of "French this" and "Japanese that" and "Macedonian that." So in trying to confront and crash several genres, several places, and several times, I was hoping to awaken the critical eye in the beholder to the possibilities of trans-cultural similarities and prejudices in reading human behavior and art.

More importantly, I was also trying to work with a synthesis of what we've learned in storytelling so far. Perhaps film never fully tried to explore the roads pointed to by James Joyce, Marcel Proust, Schönberg, or Picasso and Braque, but we cannot ignore these ideas anymore, we cannot pretend we live in the nineteenth century. Yet, that is precisely what most mainstream film today does: stuck with a retelling of a cheap version of a nineteenth-century novel.

You show a great attention to fluids, which draws attention to the title of the film.

Well, the film is called *Dust* because there is no Western without dust and also because it asks, "What do we leave behind when we are gone?" There is a line in the film that says, "Where does your voice go when you are no more?" So, what do we leave behind? Do we leave children? Or photographs? Or recorded moving images? Or stories? Or ashes? Dust? You will notice that the film is very dry. It is very yellow and very dusty. We used tons of dust and flour to get that look. That dryness was also a symbol of being alone, of being ashes. And, wherever there are moments of communal life or communal happiness, it happens around water—around a river or people who are washing each other. Being with someone is like being in water; it is comfortable and brings life. By contrast, if it is too dry, you die.

Dust is a very violent film about a male world; men cause death not only to other men but also to the women they meet, which is something we saw in Before the Rain. How does this male aggression play out in Macedonia or, for that matter, in the contemporary story in the film?

Ingmar Bergman says something like this: "Violence in film is a perfectly legitimate way of ritualizing violence in society." I like seeing good, adult action-violence in movies. Not sadistic, passive violence. There is something exhilarating about action-violence precisely because it is the movies and not real life. I am terrified of any kind of violence in real life, but putting violence in film is a way of exorcising it. The violence in *Dust* also has a very strong counterpoint in the selfless actions and love that the film also shows.

On a smaller, purely cinematic level, action-violence presents such cinematic potential because it is very kinetic. There is so much movement—and there are many aspects as to how you can portray action-violence, including what happens to the characters just before and just after. The real issue is not what, but how. I find the portrayal of violence in movies questionable when it is treated as easy. Perhaps it is a question of what you are left with at the end of a violent scene or violent film. Do you walk away with a complex feeling or a simple one?

When there is violence in a Schwarzenegger or Stallone film it is very easy and clean, which I think is problematic. People are shot, and then gone. The hero takes real pleasure in it. Unless you are shot in the brain or the heart you don't die on the spot, so what happens during those 20 seconds, or 20 minutes, or two days, while you are dying on the spot? Are you shocked? Do you cry? Do you puke? Do you curse? Do you beg for mercy? Do you get a hard-on? Do you think about the separation of church and state? What happens? When I see a guy stepping on a mine, flying through the air, then standing up and picking up his own arm with the other hand—and he's not even aware of the fact that it is his own arm he is holding—that is a different kind of thinking.

There also seemed to be a fluid movement between the conscious and unconscious—between the seemingly natural and the surreal. After people die, their spirits live on with the other characters for a period, or a character on the edge of death might enter briefly into some other world before returning to the world of the living.

An Interview with Milcho Manchevski



Left: Labina Mitevska in *Before the Rain*; Right: Katrin Cartlidge and Rade Serbedzija in *Before the Rain*.



subjective, contradictory, and illusory, and recollections are repeatedly altered to suit the desires of the storytellers or the narrative structures of the stories that they want to tell. In *Dust*, Manchevski carries this approach to abstract and surreal dimensions. The histories that the characters present seem to change at whim, and the characters even insert themselves into events that would have occurred long before they were born. The surreal qualities of their stories are enhanced by dream sequences, bizarre anachronisms, faux archival recordings, and strange settings. Manchevski also combines black-and-white and color film to play with audience expectations about what is past and present. In these ways, the filmmaker intentionally undermines "a basic author-viewer contract," as Manchevski describes it, "that the film will maintain a unified tone and surface like an old-fashioned painting."

The Macedonian-born Manchevski studied film in the U.S. at the University of Southern Illinois and is

now a professor in the Graduate Film Program at New York University's Tisch School of the Arts. Manchevski, who has also created performance works, paintings, documentary photo exhibits, and written novels and stories, frequently draws on visual and literary models for his cinematography. In *Dust*, he moves between painterly styles, saturating some scenes in the textures and colors of dust and blood, while making other scenes sparse. The filmmaker also plays with the authority of documentary photography: in *Dust*, photos are records of a past which, as the stories unfold, we realize might never have happened. The photographs are only as true as the tales in which they reside.

Audiences enter Manchevski's world of *Dust* as intruders. The film begins with a break-in: Edge, a young criminal, searches through a dark apartment for loot, but instead finds a gun-toting old woman named Angela, whose quickness on the draw already suggests an unusual past. Holding Edge at gunpoint, Angela tells

Yes, it's fun to weave shadows and documents into one—again, as in a Rauschenberg print. It is the cumulative effect that counts, the overall tone, and not the elements. The jolt between different tones in the film (from a comic moment to pathos, from violent to absurd, from documentary to surreal) is more of a shock to the system, I believe, than the jolt one experiences between different genres within the same film. It is the shifts in tone, not the shifts in narrative, that dislodge us.

This is where *Dust* becomes difficult to the conservative viewer: the shifts in tone are not something mainstream and art-narrative film endorse. On the contrary, the tone is sacred. You should either laugh, or be scared, or be inspired: Don't confuse me.

Yet, because of my temperament, and perhaps because I consider film to be such a narrative thing, the free-wheeling and fluid movement

between the document and the surreal, between the subconscious and the historical, are meticulously mapped out. They should feel like music, and the process of initial creation is irrational, like when I listen to music, but the actual construction is a lot of hard building-work. . . .

At this point I feel like making a film would be worthwhile only for the process of writing. Shooting would be worth it only as observing in disguise, observing how things are and how things do, rather than creating from the outside. I am very ambivalent about making films. I am not sure it is worth the trouble. On one level there is the pragmatic pressure because film is very expensive. It takes a long time to raise the money. It's technological, and there are a lot of people and a lot of egos involved in making a film. Since it seems so easy and so glamorous, film attracts some of the worst characters, people with the morals of Medusa.

On another level, there is the issue of having to tell a story in a certain legible way with certain

types (and number) of characters and certain kinds of endings—even when you are not working in Hollywood. That's a lot of pressure on something that pretends to be a creative art. In actuality, we are all employed in the circus industry, and we pretend we are Shakespeares.

Roderick Coover is the author of *Cultures In Webs (East-gate)*, an interactive CD-ROM about cross-cultural film and photography. He teaches in the Department of Film and Media Arts at Temple University in Philadelphia.

Dust is distributed on fi video and DVD by Lion's Gate Films (<http://www.lionsgatefilms.com>) and is commonly available at major video and internet outlets. Information about the film is available at the website, <http://www.realitymacedonia.org.mk>, and on Milcho Manchevski's own website, <http://www.manchevski.com.mk>, where readers will also find excerpts of Manchevski's fiction, photography, art, and links to essays and conference papers generated by his films.

Abstract Macedonian filmmaker Milcho Manchevski reflects on the nature of history, story-telling, and photographic evidence in a discussion of *Before the Rain* (1994) and his latest feature, *Dust* (2001/2003), a genre-crossing "Baklava Western" that explores what happens when West meets East in the violent history of the Balkans.

On unhappy endings, politics and storytelling.

An interview with Milcho Manchevski

Richard Raskin

Milcho Manchevski has to date written and directed two feature films: *Before the Rain* (1994), which won thirty awards at international festivals, including Best Film in Venice, Independent Spirit, an Oscar nomination, and a place in The New York Times' book *Best 1,000 Films Ever Made*; and *Dust* (2001), still unreleased. He has also made over fifty short films of various kinds (experimental films, documentaries, music videos, commercials), and has won awards for best experimental film (for "1.72" at the Belgrade Alternative Festival), best MTV and Billboard video (for Arrested Development's "Tennessee," which also made Rolling Stone magazine's list of 100 best videos ever). He is the author of a conceptualist book of fiction, *The Ghost Of My Mother*, and a book of photographs, *Street* (accompanying an exhibition), as well as other fiction and essays published in *New American Writing*, *La Repubblica*, *Corriere della Sera*, *Sineast*, etc. Born in Macedonia, he now lives in New York City where he teaches directing at the Tisch School of the Arts at NYU.

'd like to start by asking about unhappy endings. It may be that my entire approach to this issue is wrong, but what I am most curious about is this: how can it be that a film that ends with the main character dying can leave the viewer feeling satisfied with the ending?

I don't know why and how that happens. But I know that it does happen. And probably it has to do with what we get out of a film as we leave the movie theater. Obviously we don't need the conventional "and they lived happily ever after" as the element that's going to leave us satisfied. I've never really thought about it specifically. It's more of an intuitive or an instinctive thing for me. When I do it, it's because it feels like this is the way a film should end.

In parenthesis, I could tell you for example that when I wrote the outline for *Before the Rain*, Kiril - the young monk - was gunned down at the end of the first act. But somehow as I started writing the script, it just didn't feel right... it's as if he wanted to live so much independently of my desire to kill him, that he just refused to die; so I let him live.

I don't know what it is. To me, it's like when you're listening to Mozart's *Requiem*. It's immensely sad and at the same time it's immensely elating. Perhaps it has to do with the pleasure one gets from a work of art.

If things in a work of art make aesthetic sense, if they click, because of how the work was made, how things flow together, how you sense the per-

son - the artist - coming through, stepping down from the paper or from the screen or from the speaker, then the audience gets pleasure out of the art regardless of the conventional understanding of the "feeling" (tragedy, happy ending) the work itself deals with. That's what makes it satisfying, rather than knowing that somebody lives happily ever after. In the end, we all die anyway. Maybe it's about those moments of happiness and creation in between.

So again: I don't have a really rational explanation of why, but I know that tragic endings do make sense. Which is not to say that I don't enjoy films with happy endings as well. The real question is: what is a happy ending? A film or a story that takes you for a very satisfying aesthetic (and thus emotional) journey is something that has more of a "happy ending" than a film that neatly resolves everything and leaves the main characters married happily ever after, but is aesthetical cowardly and conservative and not terribly creative.

I understand that in your own writing, you deal with this in an intuitive way. But I wonder if there aren't some specific strategies that can help the viewer to accept the sense of loss when the hero dies. For example, at the end of Before the Rain, the very fact that the rain finally falls on Alex somehow frames his death in a kind of metaphor.

If I try to *analyze* the things I've directed - and the fact that I've directed them doesn't necessarily mean

that my analyses are right - my guess would be that things that feel essential to a tragic ending are more important than the actual tragic ending itself. Things like self-sacrifice, rebirth, cleansing. So in a way, maybe what's happening in these features is that they're encapsulating the essence of sacrifice and rebirth as part of the same whole. So in that sense, you can say "They lived happily ever after" in a larger perspective.

Another thing I noticed is that when Alex is riding on the bus to his village, and talking with a soldier, the soldier says: "What are you doing here? Don't you realize you can get your head cut off?" And Alex says, "It's high time that happened." This is a kind of foreshadowing or even acceptance on his part of what was to come.

Well, at that point in his life, he is fairly fatalistic. And I think that as a character, Alex has probably always been fatalistic, but at the same time, very active. Fatalistic but positive. However, at this point in his life, he perceives himself as someone who's done something terribly wrong. So he's become more of a tragic fatalist. Of course, he packs it in with a sense of humor, with a joke, so you are never sure - and I don't think *he's* ever sure

P.O.V. No.16 - FILM & POLITICS

On unhappy endings, politics and storytelling.
An interview with Milcho Manchevski

[Richard Raskin](#)



Milcho Manchevski has to date written and directed two feature films: *Before the Rain* (1994), which won thirty awards at international festivals, including Best Film in Venice, Independent Spirit, an Oscar

- how much of it is a joke and how much of it is fatalistic acceptance of life's tragic unfolding. Perhaps he's hoping that his fatalism and his acceptance of responsibility will fend off tragedy. In the same scene, we see him play with the facts, as in a sick joke. When the soldier asks him about his girlfriend, Alex says "Oh, she died in a taxi," even though we know she's alive. And we realize: oh, that's when they broke up - in a cab. That is also more like the way people really talk. You know, people don't always deliver what the audience needs them to deliver, in order for the story to advance.

You kill off some of your main characters in Dust as well.

Yeah, I am still the same filmmaker with the same take on things as in *Rain*, except *Dust* is more complex, and more playful. It switches gears and mocks genres. Yes, there's quite a bloodbath in the film. But mind you, not even *close* to how many people die in Shakespeare's plays. Not even a fraction. Or in the Bible, for that matter. I found this interesting thought by Bergman, who says that film is perfectly legitimate way for society to ritualize violence. Mind you - ritualize, not glorify.

Is it OK if we move into the area of film and politics, and maybe compare Before the Rain to Dust? In Before the Rain, if I'm not mistaken, you do everything you can to show the conflict from both sides, from both points of view.

Actually, to the detriment of the proverbial Macedonian side. If you look at the characters, the more aggressive ones are all Macedonian. As a sign of good will, because *Before the Rain* is not about sides in a war, it's about right and wrong, and love and understanding. And it's about how humans behave. But go on.

Do I remember correctly that there is a point where Alex says "Take sides!"

Ann says "Take sides!," "You have to take sides." And he says, "I don't want to be on any of their sides. They're all idiots."

Now Dust portrays a very different situation, where you have the Turkish invaders opposed by the Macedonian rebels who are defending themselves, defending their own land. And there, there is clearly a taking of sides. Is this what gave rise to misunderstandings about your politics?

All killers in *Dust*, whether Macedonian, Turkish, Greek, Albanian or American are - killers. Not particularly nice people. They are, of course, nuanced characters, since we are not in a Schwarzenegger or Stallone movie. The really good guys are the ones who *give*, and in that respect the proverbial good guys are all women - Neda, Angela, Lilith...

The very second question that I was asked at the press conference in Venice when *Dust* opened the Venice Film Festival, was - and this is pretty much a quote: You've made a racist film, because it portrays the Turkish army and Turks in a bad light. This obviously had to do with an attempt [on my part] to keep Turkey from becoming a member of the European Union. End of quote. (*Laughter.*) This is on record from a respected English journalist and reviewer. (What's next - I am going to get the US out of Iraq with my next film?? Then I'll liberate Tibet, and then solve the Palestinian issue.)

So how do you answer something as ridiculous as this? It's obviously an assassination. Do you dignify the concept of someone feeling free to slander you and to project his prejudices upon yourself, by responding to it? What do you say first? Do you debate the fact that both with my actions in my life and in my films, I have shown that I am not a racist? That I deplore racism of *any* sort (and let's not forget - neither the Holocaust nor the atom bomb were invented in the Balkans)? Do I talk about the tolerance-building effect of my films, or about the multi-ethnic make-up of the crew who worked on my films (13 nationalities on *Before the Rain*, more on *Dust*), or about girlfriends and friends of other ethnicities I've had? It's ridiculous. Actually,

it's much more than that - it's insulting, manipulative, ill-intentioned, arrogant and - racist.

Do you sue the guy for slander? Do you say: "Hey, it's not even in this film. You're misreading it." Do you say: "Actually, you have a racist past as a member of the Orange militia in Northern Ireland," as that particular critic did?

Basically, you're a sitting duck.

And then I heard - I didn't even read it - that there was an article published in Croatia, in a magazine that has distinguished itself as an ultra right-wing nationalist publication, taking me to task for not understanding the plight of the Albanians in Macedonia. I'm sure their reporter who's never been to Macedonia understands it much better from Zagreb. (*Laughter.*)

I can't really speculate as to why industry insiders chose to misrepresent *Dust*. As a matter of fact, a lot of people misrepresented *Before the Rain* as well... but in a different way.

(I have probably repeated literally hundreds of times in interviews that *Before the Rain* is not a documentary about Macedonia. It's not a documentary about what used to be Yugoslavia. And it's not a documentary at all. I wouldn't dare make a film about the wars of ex-Yugoslavia of the 1990s because it's a much more complex situation than what one film can tell you. It should be a documentary; it shouldn't be a piece of fiction, because a piece of fiction is only one person's truth and a documentary could *claim* to be more objective even though they seldom are. And finally because I wasn't even there when the war was getting under way. I thought it was obvious from the film, because it is so highly stylized that I don't think anyone who's watching it while *awake* could see it as a documentary. Just the approach to the form, to the visuals, to the landscapes, to the music, the characters and everything - and finally the structure of the story - show that it's obviously a work of fiction. Still, some people chose to see *Before the Rain* as a "60 Minutes" TV segment, a documentary on the Yugoslavia wars.

But that misrepresentation - even if it could be as damaging - it wasn't as hostile as the misrepresentation or the misreading of *Dust*.)

With *Dust*, there are a couple of things I could start thinking about out loud, and I haven't done so in public so far.

Number one: as a filmmaker, you are often put in a position to debate other peoples' perceptions of you, their projections of you and their projections *upon* you. As an object of their analysis, you can never properly discuss their motivation, their prejudice or their misreading of the text. Or their real intentions. Yet, although they are active subjects who shape, reflect or bend the launch or the very public life of a film, they themselves and their motivations are conveniently not part of the debate.

The second thing that I would like to think about out loud is that a filmmaker's or an artist's political views, a filmmaker's or an artist's life, and the works that he or she creates, are three completely separate things. And I subscribe very much to what Kurt Vonnegut said; which is, if you bring your politics into your art, you are bound to make shit. I think daily politics doesn't belong in art. The artist has other, more interesting and stronger points to make than just who's in the White House these four years and will s/he go to war. Such as how absolute power in the hands of people with corrupted spirit can cause thousands of deaths.

As far as *Dust* is concerned, it's a film about Angela and Edge, an old woman and a thief. And about Luke and Elijah, brothers from the American Wild West. And about Neda, who gives birth while dying. It is about small people caught in the big wheels of history, who are big when they love and when they give. It's about the thirst to tell stories. About the question what we leave behind: children, pictures, stories or dust. About responsibility.

ity and self-sacrifice. It's not about ethnic conflict. The conflict we see in the film is not really ethnic; it's like all wars: it's about real estate and it's about political power. As part of the continuously shifting point of view in this film, we see part of the fighting through the eyes of Neda, who has saved Luke. Of course, she is lecturing him from her angle, advocating her take on the fighting and the killing, which doesn't automatically make her right. And Luke's answer is: "Oh, I'm sure you'll be really nice to the Turks if *you* win."

We see the leader of the Macedonian rebels, the Teacher, as a ruthless murderer who kills a scared young soldier by slashing his throat. The Macedonian revolutionaries also shoot wounded soldiers. On the other hand, the Turkish army kills civilians. And they did, historically. It's really hard (not to mention unethical) to make films according to p.c. [politically correct] scenarios of how the world *should* be if you happen to be portraying events that weren't p.c. Most of history was not p.c. At the turn of the 20th century the Ottoman army would go into villages and kill civilians, even pregnant women, would burn young children alive and chop peoples' arms and heads off. That is a documented fact (and, unfortunately, this was not the only army that did this). So I don't see why it constitutes a prejudice on anyone's part if this historical truth is being mentioned or portrayed. Sounds like a chip on someone's shoulder. (Yet, focusing only on painting this or any kind of historical truth alone should not be the sole goal of a good work of art; good art deals with aesthetic interpretation of people's feelings and philosophical concepts.)

I am prepared to debate the actions of the Ottoman army in Macedonia at the turn of the 20th century, as well as the actions of various revolutionary and criminal and nationalistic and self-serving gangs. I strongly object to interpreting the portrayal of the Ottoman army in Macedonia as a metaphor for anything but the Ottoman army in Macedonia, as some respected German newspapers did (who claimed that the Ottoman army was a *metaphor* for the Albanians in Macedonia). I think that's in the eye of the beholder, and taking him to the eye doctor would provide for a fascinating look into one's psyche.

May I ask about one thing that's not really political? The Turkish major is the most amazing character...

Precisely! If you were a racist, why would one of your most complex characters in the film, and the most urbane and the most educated, be of the people you are trying to slander?

Exactly! Was he modeled on a particular person?

No, he wasn't, but he was based on research. I started with the concept that the Ottoman officers were some of the best educated people in the Empire. It had been a powerful - in many respects admirable - multi-ethnic empire, at this point nearing its sunset. The Ottoman officers were well-educated and spoke foreign languages. From the research that I did (our core bibliography consisted of 160 books and articles written at the time and about the Wild West and about Macedonia under Ottoman rule), some were trained in Germany and had strong ties with the German military. This particular character, the Major, speaks German, he speaks French, we don't know whether he speaks English or not, but he does tell Luke that he doesn't speak his "barbaric language." He makes a point of that. Because to him, this character is an illiterate punk, a bounty-hunter from this remote corner of the world (America), who's come here to try *to make a living*... by meddling in the local affairs... and all for money.

The Major has a very strong sense of duty. To him, none of this is personal. He does say: "Look, these people are fighting against my emperor. And I have to protect him. It's my duty to find them and bring them to justice." He is one of the few characters in that place who has a very strong sense of order.

But it's interesting in this context to actually get a little more analytical and look into *what* it is that makes a film reviewer be so obviously biased. Is it something *in the film* that provokes people to project their own prejudices and their own problems upon this film? Or is it something *off-screen*? Is it my attitude to the stale and corrosive film industry? Or does it have to do with the current politics of Macedonia at the time? Does it have something to do with the op-ed pieces that I published just a couple of weeks before the film came out?

What did you say in those pieces?

It was actually one piece, which was written for *The New York Times*, but they didn't publish it. Yet somehow, it made its way to *The Guardian*. When they published it, they changed the title and chopped off the end. And took out some other things. There is a journalist in Slovenia who published a parallel of the original article and the article that came out in *The Guardian*. Then I submitted it to a German newspaper - I think it was the *Sueddeutsche Zeitung*. *Pravda* in Russia picked it up, as did the *Standaard* in Belgium. I don't know whether any of these newspapers published it in its original form or whether they changed anything, like *The Guardian*.

The gist of the argument was that NATO had a major (but not sole) responsibility for the spill-over of the Kosovo war into Macedonia, and that they had to act upon it. And that they had to protect the order and sovereignty of Macedonia. As they didn't. And at the time, I was comparing it to Cambodia or Laos or to Afghanistan, as examples of spill-over and blow-back (this was pre-9/11). A lot of the people who instigated the fighting in Macedonia in 2001, who killed soldiers, policemen and even civilians were armed and trained by NATO for the war in Kosovo.

That's what this article was about. And actually the *Standaard* in Belgium published the article and then published the response by an Albanian. It was signed "an Albanian student." A person I don't know. First of all, it was strange that they would publish such a response because I wasn't taking nationalistic sides. I was taking the side of *rule of law* versus armed intrusion. Also, in terms of media manipulation, I was raising the following issue: accepting that somebody can just pick up arms and kill police because they are allegedly fighting for language rights, is something the West doesn't accept at home, but can accept in the Balkans, because their projection of the Balkans is as an unruly bunch. There was a high-ranking NATO officer saying that every house in Macedonia has a gun. I want him to come and find the gun in my house. See, that's racist. (How would that officer feel if someone said that *every* house in Germany is anti-Semitic.)

So when there's fighting, in their minds it's not because somebody's killing policemen. It's because: "Oh, two ethnic groups are fighting." Wild tribes. But, that was not the case in Macedonia (and I hope it stays that way). As is becoming clear today because some of the people who were supposedly fighting for human rights and language rights two years ago are now on the list of human-traffickers and drug-smugglers, and some are government ministers and parliamentarians.

Let's put it this way: if somebody picked up arms to kill policemen in Miami because the killers claimed that they wanted Spanish to be spoken in the Florida senate, I believe those people would be shot or put in jail. NATO wouldn't come to mediate and take the situation to a point where those very same murderers sit in the parliament two years later, as is the case in Macedonia.

Anyway, what happened in the Belgian *Standaard* was that they took the article as though it advocated one ethnic side when it was actually advocating *the rule of law*. So they published a response by someone signed "an Albanian student," whom I didn't know. And that same person is the vice-president of the Macedonian parliament now, today, as a representative of the political party which came about with the transformation of the

Albanian militants. I'd be curious if he were a student at the time, since he seems to be in his late 40s.

So back to the really interesting question: is it something *in the film* that provokes some reviewers, particularly those with a chip on their shoulder? Or is it things *outside the film*? Was it the articles? Was it the war in Macedonia? Was it my earrings? (*Laughter.*) Was it the fact that this film opened the Venice Film Festival? Was it the fact that I pissed off so many people in the industry in the seven years between *Before the Rain* and *Dust*? (I refused to play by the industry rules, to accept unethical standards and the dictatorship of the oxymorons - creative executives - over the artist. The film industry both in Hollywood and in Europe stifles creativity and is an extension of repressive mechanisms. Censorship is so ingrained and often self-inflicted that no one even raises the issue. I felt it was my duty to fight it, and I made a lot of enemies along the way. The industry paid back by strangling the film in the crib, so the regular viewer never got a chance to see the film.) Was it my unpaid bills to *Screen International*? (*Laughter.*)

I'd be really curious because if it is something in the film itself, as a shrink friend of mine claims, that would be really something. That means there's something in the film

- whether it is the characters themselves (none good, none bad, most created from clichés/archetypes that have been inverted) or the actual relationships between the characters (stark), or the way I have treated violence and compassion and sex and self-sacrifice that has triggered such a violent outburst from many film reviewers and not nearly so from the very few regular movie-goers who got to see the film. Or, is it the fact that *Dust* subverts our expectation that a film has to have neat linear structure and - more importantly - simplified and uniform emotional template (a horror is a horror, a comedy a comedy)...? You could argue that it's not pleasant to be at the receiving end of bourgeois anger, or you could compare the level of animosity to the way some other artists have been received for their non-conformist works: *Rules of the Game*, Cubism, *The Wild Bunch*, Bunuel, Joyce, Nabokov...

I am interested in Cubist storytelling - when the artist fractures the story and puts it back together in a more complex (and, thus, more interesting) way. More importantly, when the artist keeps shifting the emotional tone of the film, bringing a narrative film closer to the experiences of modern art.

Either way, that's not something for me to judge. At least not at this date. Maybe ten years from now, when I have a perspective to the film, I'd be able to judge a little more clearly. Maybe I'll see it then and I'll decide that I'd made a bad film -- or maybe not - yet the value of the film doesn't justify the prejudiced and violent assassination of *Dust* by the industry gate-keepers and political pundits.

Concerning your portrayal of storytelling in *Dust*, I don't have a specific question. I was just hoping you would tell about your preoccupation with showing the very process of storytelling.

I think it has its roots in two things.

One is my interest in structuralist and conceptualist art. On the surface, the form of *Dust* is not that of a structuralist or conceptualist piece. But, in its own way, it picks up on what these movements were trying to tell us,

and builds it into the popular idiom of narrative film. You have to take into consideration the inherent elements (and expectations) typical for film as a story-driven and popular discipline and then incorporate them into the film.

The second thing is that, just like any artist, I'm making autobiographical work. Since I am a storyteller by interest and by profession, I became preoccupied with exploring and *exposing* the process of storytelling, but more importantly, with exploring the thirst to tell and to hear stories. I am not talking only about storytelling in film. I'm talking about writing, oral tradition, teaching, journalism, fairy-tales, myths, legends, telling jokes, bed-time stories, religion, *writing history*... it's actually such a huge part of society. And it's probably more essential than we are aware of or than we would acknowledge. It's one of the main modes for teaching and learning from each other how to behave, what life and society are about. Storytelling is the nervous system of society.

As I was making films, I became more and more interested in the essence of what it is that a viewer wants from storytelling. I realized we look at stories, but don't see the storytelling. Even when it's to the detriment of the listener. So, I went with the assumption that if I strip the process for the viewer, and then incorporate it in the story, that he or she would come for the journey into the nature of storytelling. The viewer would be involved in unmasking the process (while still keeping it somewhat part of the illusion) and maybe get a different kind of pleasure from this kind of a ride

-- as opposed to just being a participant in a ride which is *all* about the illusion, the mask, the manipulated unified feeling. Perhaps one would enjoy this complex (and fractured) ride better and learn more about this aspect of our social lives.

Mainstream narrative cinema is all about expectations, and really low expectations, to that. We have become used to expecting very little from the films we see, not only in terms of stories, but more importantly and less obviously in terms of the mood, the feeling we get from a film. I think we know what kind of a mood and what kind of a feeling we're going to get from a film before we go see the film. It's from the poster, from the title, the stars, and it's

become essential in our decision-making and judging processes. I believe it's really selling ourselves way too short. I like films that surprise me. I like films that surprise me especially *after* they've started. I like a film that goes one place and then takes you for a loop, then takes you somewhere else, and keeps taking you to other places both emotionally and story-wise... keeps changing the mood, shifts in the process, becomes fearless...

All of this needs to be unified by an artistic vision, making it a spirited collage, not a pastiche. A Robert Rauschenberg.

In the end, I'm surprised to see that it's the reviewer rather than the regular movie-goer who expects and even demands to see a film limited, predictable, subservient to expectations, a film that neatly and vulgarly folds within the framework of a genre and a subgenre. It's especially sad when the genre in question is what used to be known as "art film."

New York, 11 October 2003

p.o.v. - A Danish Journal of Film Studies, (Number 16, December 2003)
http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_16/section_1/artc9A.html



Independence: Art & Activism / A Conversation With Milcho Manchevski

By Keith Brown

Milcho Manchevski was born in the Yugoslav republic of Macedonia in 1959. He went to film school at the University of Illinois in Carbondale, and after graduation made several music videos and experimental short films. His first feature, *Before the Rain*, tells the story of a war photographer who returns home to his native Macedonia to find an atmosphere of intercommunal suspicion and violence. Widely distributed in 1994, when the fighting in Bosnia was at its height, the film was embraced by Western audiences as a powerful portrayal of Balkan fratricide, and also won critical acclaim, including the Golden Lion at Venice and an Academy foreign language film nomination, for its non-linear, interlocking narrative form. Manchevski's second feature film, *Dust*, was released during armed conflict in Macedonia in 2001. More ambitious in scope and form, the film jumps between continents and centuries to undercut simplistic ideas of historical truth. It was nevertheless again read as the director's commentary on the present, and was less well received outside Macedonia. Manchevski now teaches in the graduate program at New York University. His new film, *Shadows*, opened at the Toronto Film Festival in September 2007 and was chosen as the Republic of Macedonia's entry for the 2008 Academy Awards. Set mostly in present-day Skopje, Macedonia's capital city, *Shadows* is a psychological thriller which has been read as telling the story of modern Macedonia's emergence from, and reckoning with, the trauma of its history.

This interview was compiled from conversations with Milcho Manchevski in December 2002 and April 2007, both at the Watson Institute at Brown University, and subsequent telephone and email exchanges over the summer of 2007.

Brown: Let me start by quoting a couple of academic responses to your work. In 1997, Slavoj Žižek wrote that "*Before the Rain* offers the western liberal gaze precisely what this gaze wants to see in the Balkan war, the spectacle of a timeless, incomprehensible, mythical cycle of passions, in contrast to decadent and anemic western life." And Dina Iordanova, in 2001, wrote "The film mirrors the long standing stereotype of the Balkans as a mystic stronghold of stubborn and belligerent people... and asserts the existing Balkan trend of voluntary self-exoticism."¹ What do you do with comments or reactions like this?



Manchevski: *Before the Rain* and *Dust* are meant to be, and I think they turned out to be, films about people. They're not about places, and not about people from particular places. The mythical and mystic in them is not about Macedonia, but rather about those particular stories and those particular people. I think these critics make the same old, same old mistake – they read a film from Macedonia as if it is a film about Macedonia.

They can't shake off their need to put things in neat little folders. That stereotyping disguised as defense against stereotyping borders on intellectual racism. A good work of art is about people and ideas and emotions, not about geopolitical concepts. I don't see why Wong-Kar Wai couldn't make films about New York or Bergman about Taipei or Tarantino about Lagos. Those films would not be that different from the films these filmmakers have already made.

Brown: I'm struck that Žižek sees the film as offering a gaze from outside the region, and Iordanova as a construction from within. Both *Before The Rain* and *Dust* feature characters who struggle to straddle worlds and perspectives. Do you?



Manchevski: I was born in Macedonia, but at the time it was a part of a country that does not exist anymore. Sort of like being born in Austro-Hungary. I was educated in the U.S. Midwest, yet I spent most of my life in New York, and my films are financed in Europe. More importantly, my artistic, intellectual and cinematic influences are international, or rather – cosmopolitan, as is the case with most filmmakers. Film heritage today in the era of globalization is transnational, and no amount of reactionary crypto-racism

will change that. As a matter of fact, I believe art has always been interested in means of expression, regardless of its origins. It is usually the outside forces that try to limit the ways in which an artist can express himself or herself.

Brown: In fact, *Before the Rain*, originally, wasn't going to be set in Macedonia, right?

Manchevski: Yes, the outline for the film, the synopsis, was set in an unknown country. I wanted to keep it free of daily politics. Yet, once you start turning a story into a screenplay it has to become more specific: the characters will have to speak a certain language. What will they wear? Is this something that people wear in Macedonia or is it something people wear in Azerbaijan? What do their houses look like? How about the streets? The landscape? The customs and habits? Do they have doilies on the TV sets? How about the couch – would the cushions be imprisoned in plastic? Even if these

1 Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or the cultural logic of multinational capitalism," *New Left Review* 1/225, September/October 1997: p.38; Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London and Berkeley: BFI & U California P, 2001: p.63.

things are not central to the film, you have to make those decisions. Of course, you can go for the “neutral,” but that often means bland. This never stopped Hollywood from making unconvincing films set in foreign places where everyone still speaks English and they dance exotic dances invented in Burbank. As a filmmaker, I need to feel the background of the place, not because it’s a statement about the place but because this will root it for filming purposes. Once I started writing, *Before the Rain* somehow took place in Macedonia. Perhaps I was lazy. But it’s not about the place, it’s about people. They could easily live somewhere else. I have had people come to me after screenings and say, “I’m from Israel. This film could easily take place there.” Or “I’m from India. This film could easily take place there.” And I was very happy to hear that.

Brown: But you do spend a lot of time on research—especially Macedonian ethnography and history.

Manchevski: I feel a moral responsibility to whatever it is we are filming to do as much research as possible. The core bibliography on *Dust* was about 160 pieces and this was mainly things written at the time, from the turn of the 20th Century. The film deals with the Wild West, with the Ottoman Empire, a very small bit deals with Paris at the turn of the century, and then the rest is New York City today. Now, we are never really recreating the period. It’s not a document, it’s not a documentary. We can’t recreate it, we were not there. Narrative film takes a lot of shortcuts anyway. But since people tend to see things that way, tend to see films as if they really are documents, I would like to have as much background work done as possible. Research also helps the actual work. Even when you don’t see it on the screen, it gives you the confidence, it gives the art director the confidence, it gives the actor the confidence. It sort of seeps through the pores and pours onto the screen, and can help your take on whatever you’re talking about.

Brown: Which is?

Manchevski: Well, *Dust*, both in its form and in what it talks about, is about the thirst to tell stories and to hear stories. I think to a great degree, we learn how to be through stories, through stories, through gossip, through anecdotes, through history, through CNN, through jokes, soaps, myths, legends. *Dust* deals with that in a formal way, deconstructing the story. In a way, it’s a Cubist take on storytelling. It helped me and everyone else who worked on the film when we saw how much of the myths we were dealing with were actually

fake—both the myths about the American west and the myths about the fight for independence in Macedonia. For example, I discovered that that famous Western gunslinger Billy the Kid was from Brooklyn, or that most of the people he was supposed to have killed in duels he actually shot in the back. And there were a lot of black cowboys—you don’t see that in John Wayne films. General Custer was one of the worst students at West Point (which makes sense, and makes for great dramatic potential when combined with his apparent arrogance). Cowboys and Indians were pretty much never at the same time in the same place, because most Indians were driven out of Oklahoma and Texas by the time the cowboys took over as they were needed to herd cattle to the railroad, which then took them up

North. I discovered that the gunfight at the OK Corral happened just a few years before a big labor strike in the silver mines in Arizona, next door. You somehow don’t put those two together, gunfights and the labor movement; in our

compartmentalized brains we think they belong to different eras. And precisely this was one of the things *Dust* was dealing with—decomposing clichés: we have in the same film (because it happened at more or less the same time) the waning of the Wild West, the collapse of the Ottoman Empire, the birth of the new times as seen through Sigmund Freud, the birth of the airplane, the birth of modernism through Cubism. So, research is fun.

Brown: Both *Before the Rain* and *Dust* have multiple, interlocking story-lines. Do you want your audience to have to work hard?

Manchevski: Writing comes easy to me, and stories are easy to tell, and I can riff on any sub-

ject, and come up with stories and change them and restructure them, and maybe because of that I also find it sort of boring to tell the story in a regular, linear way, going one, two, three, cause and effect, 2 hours, plot, subplot, turns... especially in film. But if we can find a slightly more interesting form of telling that story, then we have a little bit extra in that it also engages a little bit more of our artistic muscle, both for the teller and the listener. The process is more fun, as is the result. I like comparing it to movements in painting (not that it’s a perfect comparison), but it would be like painting a portrait vs. painting a portrait in a cubist style, or like using a collage the way Robert Rauschenberg does (where it feels, very sort of modern and broken down, but it actually has very old-fashioned aesthetics to it).

Ultimately, for me it’s about playing with the story, and hearing it like music, hearing when it works well and when it doesn’t. I find it a very helpful tool when writing, or before writing, or while



writing, to tell the story to somebody, and as I'm telling it I realize that I'm honing it. I'm dropping parts that don't help the telling, and I see when people need more explanation so I start focusing a little more on those, which I guess is sort of like testing films. The difference is that here the actual artist does the testing, and not a suit with the power, but without the chops to make art.

Brown: And was it that playing and testing which produced the non-linearity that really caught critics' attention in *Before the Rain*.

Manchevski: There are many films in three parts, but telling a film in three parts where the ending of the third part could be the beginning of the first one was, I guess, relatively new. But playing with linearity is not a new invention, I mean it was done way back, in *Last year at Marienbad* (1961) and *Hiroshima Mon Amour* (1959), for example. I'm very curious what happens when you start playing with the story creatively. I'm happy to see that that is beginning to happen more often even in the mainstream cinema, with films like *21 Grams*, *Memento* or *Babel*. However, what was important was that in *Before the Rain* there's thematic resonance to this - violence going in circles and how to break the circle. This was in my mind, but replicating it in the structure of the film wasn't a conscious decision. And it wasn't really only about violence and war being circular: it was about how things keep coming back to us. A lot of what we do is just repetition, we put ourselves in similar situations all the time for whatever reason.

Brown: You mention the violence in *Before the Rain* - I've been in audiences where people flinch. In *Dust*, it feels like there's more blood, but there's also a different tone to it.

Manchevski: *Dust* is more irreverent, more playful, more in-your-face, more alive, and that scares a lot of people. It is violent, but if you put it next to even mainstream films like *Saving Private Ryan*, you see that it's very tame. There's a major debate about how you respond to violence in the arts, and on film. I subscribe to what Bergman has said about violence, and I am paraphrasing here from memory - he says that film is a perfectly legitimate way of ritualizing violence. Ritualizing, not glorifying. Society needs to deal with this extreme - yet integral - aspect of its existence. Ritualizing has been a central way of dealing with it since time immemorial. Film lends itself to ritualizing it for many reasons, and convincing "realism" not one of the least important. I believe that hiding violence from art or from social storytelling is not an answer—in fact, I think there's something hypocritical about all the fuss about it. Those same people who object to violence in film support many other kinds of violence. What about, say, a loyal employee being laid off after twenty-five years. For some people that's perfectly ordinary, acceptable. It is legitimate to ask, is that violence? And what does the fact that we don't discuss it as violence tell us about ourselves?

But on-screen violence in particular, I think there's room for realism. When someone gets shot, they don't just fall back, or lie down. Probably it hurts, maybe they stagger, then they look at themselves and they are shocked. Do they at some point start laughing, and say, is this really happening to me? Or do they say, damn I wish I had more sex when I could have? Or do they whine? What happens to this person during those 20 seconds or 20 minutes while he's dying? So, fortunately in a film it is all make-believe, so you can explore a little bit of that. But, if you treat violence as something without real consequences, something fun and easy, the way a Simpson-Bruckheimer film or a Stallone film or a Schwarzenegger film does, then you are doing society a disservice. I believe that what really matters in film is the tone, not the story. It is the tone that sends the message and communicates with

the viewer much more than the story. In *Dust* we were trying to face violence with our eyes open, and I think that that's perhaps why some critics had a hard time with it. I didn't fulfill their preconceptions about what I was supposed to be filming. I had somebody describe *Dust* this way, he said if watching a good Hollywood film is riding a rollercoaster, watching *Dust* is like sitting in a car with a test crash dummy. It's interesting if critics find the shifts in tone hard. The film is funny, and then it's brutal, and then it's very sad, and then it's funny again. And you say, wait a minute, what did the poster say, what did the press release say, was this a funny film or a sad film?

Brown. So what's the press release for the new film?

Manchevski. Taglines are more fun than synopsis—though of course that is a completely different category, a different format. Our tagline is "sometimes the dead speak louder than the living." *Shadows* is also a film about sex and death and a few important things in between. Or if you want a literary reference point, you can also think of it as the story of what happens if Lady Macbeth had lived today and survived to have a grown-up son. He would try to come to terms with her overbearing presence in his life, and her past transgressions.

It's actually an old-fashioned, slow-burn of a film, and in many ways it's my most personal film to date. It's scary - I love scary films, love having to face your fears, even though it hurts and we seldom really do it in real life. Perhaps that's why we need rollercoasters and scary films and tragedies. But it's scary with no jolting moments, cheap frills, sound bites or easy solutions. The terror simmers underneath. It's about a man trying to have a dialogue with the dead, and becoming more alive for that experience.

Brown. So is it fair to say that the film presents the past as some kind of refuge from the present? I was struck by the main character's search for tenderness, and a certain stillness, in a sometimes sordid and always hectic modern world.

Manchevski. Absolutely. It's interesting that you would see it in that way, because that was the emotion that ended up shaping the movie - it is heavy and scary, but somehow liberating at the end as we go into a flashback. As if there is something redemptive in re-living the pain of the past. As for the main character's search for tenderness - none of his living family who surround him offer him much outside of their expectations that he deliver in a hungry rat race. The dead are much warmer to him. And yes, a little bit of stillness when you empty your mind of adrenaline might be healthy. So maybe *Shadows* offers something like a natural closure to the three films.

Brown. But more rollercoasters to come, I hope?

Manchevski. I only guarantee tomatoes.

Keith Brown is an associate research professor at the Thomas J. Watson Institute of International Studies at Brown University. Drawing on a background in classics and socio-cultural anthropology, his area of specialty is Macedonia, and he has authored numerous works on culture and politics in the Balkans, including analyses of international and domestic reception of *Before the Rain*, the construction of history in Macedonia, Greece, and Bulgaria, and foreign intervention in the former Yugoslavia.

МАКЕДОНСКИ РАШОМОН

ИНТЕРВЈУ СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Жарко Кујунџиски

Со Манчевски разговарав на 27 ноември 2001 година во кафето „Бастيون“. На сите ни е познато дека овој човек не е само филммејкер, иако светска слава стекна по филмот „Пред дождот“. Вториот негов филм, „Прашина“ доби разни квалификации. Во Скопје го нарекоа „македонска Герника“, Италијанскиот ромасиер Александар Барико изјави: „Ми се допаѓа „Прашина“ затоа што е едно отворено дело, има сè и сосема е спротивен на сè, комбинира

Блесок бр. 26, мај-јуни, 2002
Галерија Осврти

МАКЕДОНСКИ РАШОМОН

ИНТЕРВЈУ СО МИЛЧО МАНЧЕВСКИ

Жарко Кујунџиски



ЖК: Не знам колку е познато за јавноста твоето занимавање со хумор и сатира. При крајот на седумдесетите години имаш објавувано кратки хуморески во „Остен“, списание за хумор и сатира. Забележливи се две работи. Пишувани се во трето лице

лингвистички шеми со архетипи... Критичарите не се подготвени за вакви филмови и книги: тоа е како да одиш на планина во костим за капење, па се чудиш зошто ти е студено. Како кога првпат виделе локомотива и запрашале: А каде се коњите?“ Италијанското филмско списание „Чак“, пак, ќе констатира дека „со „Прашина“ почнува новиот милениум во филмската уметност.“ Во Азија, по успехот во Токио, филмот е споредуван со популарноста на делата на Марсел Пруст...

ЖК: Не знам колку е познато за јавноста твоето занимавање со хумор и сатира. При крајот на седумдесетите години имаш објавувано кратки хуморески во „Остен“, списание за хумор и сатира. Забележливи се две работи. Пишувани се во трето лице еднина, некој вид филмско бележење. Втората работа се однесува на хуморот, кој во „Прашина“ можевме да го видиме во неколку свои варијанти (иронија, сарказам, анегдота) и преку различни ликови. Во крајна линија и целиот филм е едно иронично поигрување со саративниот филм. Каква функција му припишуваш на хуморот во твоите проекти: да ја олесни комуникативноста со публиката?...

ММ: Хуморот има две причини. Една – го прави комуникативен. Втора и многу поважна е тоа што е дел од некоја животна еуфорија. Иако не сум јас тој што треба да го каже тоа, за мене тука е најголемата разлика меѓу „Пред дождот“ и „Прашина“. „Прашина“ е покомплексен филм. И покрај таа збогатена комплексност, сепак најголемата разлика е во хуморот, на површина има повеќе од таа животна еуфорија, а во исто време има и мачнина. Едното без другото не функционираат. Треба да ги имаш двата краја на спектарот за да ја добиеш комплексноста. Ако ја нема сенката нема да ти биде доволно јако ни сонцето. Хуморот во суштина е страшно тежок. Нешто што за тебе е смешно, за мене не е. И обратно. Особено меѓу различни култури, па затоа очекував дека тешко ќе патува. Она што најмногу ме изненади и она што ми беше најважно е дали публиката ќе реагира на смешните места.

Заклучив дека нормална публика исто се смее на смешните места и во Торонто, и во Токио и во Скопје. Онаа причина поради која почнав да се занимавам со филм е приказната, расказот полесно да искомунитираат со гледачот. Тоа тука е остварено, во спротивно тоа би било обичен текст, книга. Многу ми е интересен хуморот кога е ставен во неков контекст, како што честопати се сретнува во чешки филмови од времето на Форман и на Иван Пасер, потоа како што тоа е направено во „Среќа“ на Тод Солонс (тоа е хумор, но истовремено ти се крева косата на главата), потоа како во филмовите на Роман Полански (морбиден хумор)...

ЖК: Лично се согласувам дека уметноста треба да зборува за универзални нешта, дека секоја приказна, колку и да е интимна, лична, уметникот е тој што треба да ја претстави во колективна рамка. Но зошто Милчо се брани како од ѓвалог кога ќе се рече дека направил велама национален, а не националистички или, не дај боже, шовинистички филм? Тоа му се може и на еден Спилберг, на пример, со „Спасувањето на војникот Рајан“.

ММ: Немам ништо против национален филм. „Прашина“ во мала мера може да го сметаме за национален, малку повеќе од „Пред дождот“, но не е националистички. Јас не се плашам од тоа, но сакам да констатирам дека и да сакам, не можам сега да направам таков филм. Ако останам да живеам тука уште 15 години, можеби ќе можам. Мора да се има предвид дека јас од 19 години сум отиен одвде. Она што и како мислител и како автор го гледам не произлегува сто отсто оттук. Поинаква е приказната со еден Ларс фон Трир, кој живее и работи во Данска. Јас, ако напишам сценарио, и му го дадам да го прочита на некој другар за да дебатираме, тој сигурно би бил другар од Њујорк, затоа што сум се нашол таму. Ако го споредувам

со нешто, сигурно би го споредувал со нешто што таму сум го доживеал. Од друга страна, естетското формирање и првите 20 години сум ги поминал тука и од тоа не можам да избегам. Како и да е секој филм треба да е наднационален.

ЖК: Колку и да се трудиме тоа да го аплицираме, сепак заклучок е дека „Прашина“ не е цврсто врзан за едно тло и за една идеологија. Напротив, тој често ја менува теоретската стратегија, инкорпорира историски парчиња. Ритуални танци на примитивни племиња, антички столбови, византиско сликарство, кубизмот со „Госпоѓиците од Авињон“, потоа тука е целата историја на 20 век: нуклеарната бомба, прохибицијата, Индијанците, Фројд, авионот на браќата Рајт, Османлиите, Ј.Б. Тито... Може ли поставувањето на овие историски настани и личности во некаков контекст во филмот да се сфати како некој вид авторов коментар?

ММ: Нив ги користам како дел од колажот. Тие се дел од режизурата, дел од палетата. Пак ќе направам споредба со тоа како Раушенберг користи некои елементи. Сето тоа се моменти кои се делови од нашето колективно минато и од индивидуалната психологија. Јас сум свесен за атомската бомба, за кубизмот, и не можам тоа да го избегнувам. Како може да правам филм за комитите, а да не го познавам кубизмот. Може нема да го споменам, но естетиката на кубизмот е станата дел од мене, исто онака како и естетиката на дадаизмот, на структурализмот, како и старовремени естетики. На пример, кога цртаам од нив ја користам перспективата. Прашање за себе е колку сето тоа ќе биде видливо, колку ќе го покажеш или нема да го покажеш. Јас цело време поаѓам од некоја претпоставка на искреност. Со тоа го поканувам гледачот, ајде заедно да го креираме овој филм, ајде заедно да си играме. Дел од таа искреност е да му ги покажам шевоите во правењето на костумот, што не е нешто ново во уметноста, но е ново во наративниот филм. Му ги покажувам шевоите со тоа што му велам „Јас ти раскажувам приказна, значи те лажам, меѓутоа сложи се со тоа дека ти давам до знаење дека раскажувам“. Тоа не го правам рационално, смислено, туку како дел од играњето. Ако играњето е консеквентно, направено со талент, тогаш тоа ќе функционира и ќе биде подложно на анализи. Хирошима беше еден од тие битни моменти од 20 век, кој нè дефинира нас, па дури и тој дел од нас кои живееме во Штатиците. Од друга страна сето тоа временски е толку блиску. Целата таа историја која изгледа дека се развлекува во период од илјада години е всушност страшно блиску. Илајда, кој во оваа приказна тргнува од Оклахома во 1900 година како млад човек, а во Македонија доаѓа во 1903., сосема е можно да биде во Њујорк во 1945. кога паднала атомската бомба. Ние сме подложни на клишеа. Размислуваме на овој начин: Отоманско царство – 16 век, каубојци – 19 век, атомска бомба – е, тоа е 21 век!

ЖК: За почеток: колку си задоволен од тоа како е прифатен „Прашина“ надвор од Македонија? Сметаш ли дека неговата фокусираност на одредени историски и културни детерминанти ја намалува можноста да биде разбирлив за оние што не ја познаваат историската рамка на филмот?

ММ: Мислам дека секој филм треба да функционира на неколку нивоа и во случајов ова што го спомнуваш е едно од нив: како се вклопува во културата и во историјата за која зборува. Меѓутоа, филмот не треба да функционира само на тоа ниво. Луѓето треба да го разберат и без да знаат нешто за оваа култура. Така е со секој добар филм. На пример, за да го сфатат и за да им се допадне „Граѓанинот Кејн“ не мора да знаат нешто за Америка во првата половина на 20 век. Тоа е мое мото: секогаш кога нешто работам – се обидувам да видам најпрво кои се луѓето. Станува збор за човечки судбини, односи, стремежи, страдања и главно е тие да се постигнат. Сето друго само ќе ја надополни сликата. Кога се снима филм за историјата и за културата на едно место не се добива класичен игран филм. Тоа е или документарец или телевизија – Сиенен. Инаку, јас не сум најповикан да ги коментирам реакциите. Како автор ги гледам субјективно, огра-

ничено. Од тие неколку места кај што сум бил увидов исклучително добри реакции. Тоа е сосем спротивно од дијапазонот на некои критичари во Венеција. И сега, откако гледам како го примаат публиката и критичарите во Токио, Тајпеј, Торонто, па и во Солун, заклучувам дека она што се случи во Венеција беше атентат врз „Прашина“. Вистинско мерило ќе биде тоа како понатаму ќе го пречека публиката во светот. Тоа секогаш е единственото вистинско мерило.

ЖК: Во неколку наврати во домашни и странски весници и списанија се јавуваш како автор на колумни со политичка конотација. Сметаш ли дека тоа е причината што некои ултранационалистички критичари реагираа така во Венеција, или, пак, сметаш дека беа истражувачи од фактот што Милчо Манчевски, режисер од филман, филман земја Македонија, дојден од Дивниот Исток направи таков да не кажам уметнички безобразен филм како „Прашина“?...

ММ: ... И се обидува да им дели лекции како се прави естетика, а не да бара помош од меѓународни невладини организации. Мислам дека има и од двете нешта што ги спомна. Не сакам да верувам, и долго после Венеција не можев да поверувам дека едното може да има врска со другото, но по сè изгледа дека уште долго ќе учам некои работи. Доволно бев наивен да мислам дека луѓето ќе се занимаваат со естетиката на делото. Заклучувам дека таквите реакции не биле толку случајни. Ваквите мислења ги базираам не само врз реакциите, туку и врз истражувањата што ги спроведоа други луѓе. Германката Ирис Кронауер, која беше гостинка и во Скопје, пишува книга за реакциите на „Прашина“. Ирис нашла текст во Германија, рецензија, каде што критичарот вели дека два дена пред да го видат филмот се договарале како ќе го рецензираат. Има други рецензии, кои велат дека филмот е само илустрација на еден новинарски текст во кој го напаѓа НАТО за неговите пропусти. НАТО, de facto, не ни е крив за тоа што се случува, ама делумно тоа е последица и на некои негови пропусти. Според таквата хипотетичка ситуација што некои ја поставуваат, излегува дека „Прашина“ е направен за еден месец. Жал ми е што заклучив дека цел сегмент од културата – критиката, за која мислев дека се занимава со естетика, всушност се занимава со политика. Увидов дека за европските филмски критичари политиката е еквивалентна на трачот во Холивуд. Не е важно кој со кого спие (како во Холивуд), туку кој какви политички мислења има.

ЖК: Мис Стон (камен) Неда ја нарекува Мис Рок (карпа). Таквото метонимично заменување на означителите на знаковите е многу често во народниот говор, го користат и футуристите, а потсетува и на детската игра ‘расипан телефон’. Дали навистина го сретна и тоа име при истражувањето?

ММ: Не, не го сретнав. Мис Рок го употребив токму од такви асоцијации за кои зборувааш ти и затоа што не сакам да спомнувам вистински настани и вистински луѓе, иако некогаш мора. Повеќе настојувал да го избегнам тоа, зашто мислам дека го немам моралното право да зборувам за нешто што со свои очи не сум го видел.

ЖК: Веќе го спомнавме терминот безобразлук во позитивна смисла. Особен впечаток остава позицијата на раскажувачот. Михаил Бахтин би рекол дека вршиш извесна детронизација на позицијата на раскажувачот. Во усното пренесување на приказните, пред стотина години неговата позицијата е позиција на неприкосновен авторитет. Дистанцата слушателраскажувач не е голема, но точно се знае линијата. Токму едно такво парче – сцената со ценкањето околу бројот на војниците е еклакант пример за безобразно мешање на слушателот, кој, иако првпат ја слуша приказната, интервенира во неа. Тоа говори за уште една работа: релативноста на сè што добиваме како податок од минатото. Дали таа интервенција, не на сведокот, туку на авторот, на оној што ја пренесува информацијата, може да стане толку голема што нешто што денес примаме како апсолутна вистина, всушност е чиста фикција. Зар не се брише така границата меѓу фикцијата

како жанр и историјата од учебниците како факт? Се вршат ли такви фалсификати и во време кога светот е глобално село?

ММ: Тоа е повеќе од очигледно и веројатно секогаш било така. Денес повеќе станува збор за намерна манипулација од политички, психолошки причини или од причини што се сведуваат на некоја форма на себичност. Онака како што јас ја гледам стварноста така сакам и тебе да ти ја наметнам. Фалсификатите на информациите се прават независно од тоа колку нам ни се тие информации достапни. Мислам дека тоа што се достапни за јавноста не ги прави помалку подложни на фалсификат, туку само го прави фалсификатот поочигледен за оној што го интересира вистината. Следно прашање во такво нешто е колку вистината може да биде објективна, затоа што ние двајца можеме да му пријдеме на еден ист настан сосема објективно, ама бидејќи поинаку сме го виделе, бидејќи го поставуваме во поинаков контекст, нашите вистини може да бидат различни. Меѓутоа, ако сепак појдеме од претпоставка дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипулирана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм, е да се каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин. Немојте да ми верувате мене и, по инерција, немојте да им верувате на раскажувача во филмовите и на самите филмови. Уживајте во нив, но не верувајте дека се чиста вистина. Значи, не верувајте им ни на „Солунските атентатори“, ни на филмовите со Џон Вејн, ни на Сиенен. Барајте ја самите својата вистина. Кога можете, отидете на лице место, кога не можете – прочитајте два или три извора. Да се навратам на едно претходно прашање. Можеби тоа е третата причина која потсвесно толку ги возбуди професионалните оценувачи во Венеција. „Прашина“ им ја руши структурата по која тие работат веќе 30 или 50 години.

ЖК: Еднаш спомена дека „Прашина“ е кубистички филм. Во некои делови се чувствува влијание и од т.н. руски формализам, кој и самиот е наследник токму на кубофутуризмот. Ејзенштајн е под големо влијание на тој формализам. За „Прашина“ се зборува дека е претерано крвав филм. Виктор Шкловски, еден од основните теоретичари на формализмот, ќе каже: „во уметноста крвта не е крвава... Таа е граѓа за уметничката конструкција“.

ММ: Апсолутно се сложувам. Тоа Хичкок го има кажано понародски кога Ингрид Бергман се раслакала при работа на некоја страшна сцена. Тој ѝ пришол и ѝ рекол: „Еј, па ова е само филм“ (се смее).

ЖК: Двете сцени со стрипјунакот Корто Малтезе. Повторно ќе ги споменам формалистите, овојпат Данил Хармс и неговиот познат расказ за црвенокосиот човек. Тој како автор најпрвин внесува лик за кого убаво вели дека е „еден црвенокос човек“. Веднаш потоа ги негира сите негови атрибути и едноставно го брка својот главен јунак од наративата, доаѓајќи во таква незгодна ситуација што нема херој. Ова секако е автореферентна постапка. Имаше ли и Малтезе слични причини за појавување, една игра со функцијата и со позицијата на филмските ликови во структурата?

ММ: Знаеш како, тоа не се рационални одлуки, туку интуитивни. Јас прво конструирам приказна со измислени ликови. После правам истражување каде црпам материјали со историски личности кои помагаат во доградбата на веќе измислените. После анегдотски вметнувам ликови кои навистина постоеле. Тие играат улога како Џ. Ф. Кенеди во некое платно на Роберт Раушенберг. Тој е тука, но платното не е насликано заради него. Така е и со Фројд во „Прашина“. Следен чекор: ако во тоа време кога постоел мојот измислен лик, Лук, се шетал и еден вистински лик, Фројд или Пикасо, зошто да нема уште еден измислен лик, но од друг автор. Тоа е Корто Малтезе, кого ние каде не го крштеваме по име. Го препознаваат само тие што го знаат. Корто во тој период одел секаде каде што било најинтересно, најгусто, па сигурно, иако реално не постои, бил и во Македонија (се смее).

ЖК: Во „Пред дождот“ Милчо беше жртвата на српскиот војник, во „Прашина“ беше мајката на Лук и Илајда. Значи ли

тоа дека вршиш надоврзување на поетиките на Алфред Хичкок и Орсон Велс кои имале навик да се појават во некој кадар од своите филмови?

ММ: Апсолутно. Идејата да влезеш во мал кадар од свој филм е измислена од Хичкок, јас само го преземам, правејќи варијанта на тоа – се појавувам само во фотографии (се смее). Тоа се фотографии кои играат прилично битна улога во филмот. Во „Пред дождот“ фотката беше важна оти таму е ембрионот на целото дејство, тука му пукал филмот на Александар и затоа се вратил во Македонија. Оттука се одмотува прикаската. Во „Прашина“, пак, фотографијата со мајката на Лук и Илајда, е можеби најстарата фотографија од целата колекција на Анцела. Од мајката всушност тргнале објаката. Тоа е повторно играње. Сметам дека кога се бавиш со креативни работи треба многу да играш и да се отепаш од работа. Треба да се биде крајно консеквентен во тоа играње и за мене секогаш најтешката работа била како да се постигне тој баланс. Како тоа да биде и играње и како да останеш одличен ученик во смисол дека со својата одговорност ќе обезбедиш да се заврши планот, да се биде фер кон екипата, да се вратат парите...

ЖК: И „Пред дождот“ и „Прашина“ започнуваат со домотите и завршуваат со слични кадри во кои влегуваат небото, облаците, условно и птиците. Честопати „Прашина“ несвесно го нарекувам втор дел на „Пред дождот“. Може ли да зборуваме за извесна суштинска поврзаност меѓу нив, можеби за некаква трилогија?

ММ: Веројатно постои трилогија, но третиот филм сè уште не се кажал. Треба да си се каже. Претпоставувам дека третиот ќе биде неверојатно едноставен, аеродинамичен. Првиот имаше три дефинирани приказни, вториот во суштина се две, а третиот можеби ќе има една. Инаку, домотите се појавија многу интересно. Имав еден професор по продукција кој постојано велеше „првиот кадар ти го дефинира филмот“, а татко ми, пак, викаше дека по музиката на шпигата ќе познае каков ќе биде филмот. Кога размислував каков да биде првиот кадар во „Пред дождот“ се прашував што е она што е најтипично за оваа земја. Заклучив дека патлицианите се единствена работа во која Македонија е супериорна од кое било друго парче земја. Во вториот филм прашањето беше како тоа да го врземе, а да биде Њујорк. Многу логично излезе дека истите тие патлициани што ги собираа во „Пред дождот“ сега стигнале на тезга во Америка.

ЖК: Како и да се претставени Македонците, Албанците, Турците, Американците, Англичаните, и во двата твои филма, и војниците, и мувите, и овците, и пушките во нив се едно исто. Ќе бидеме нефер ако не кажеме дека повикот за космополитизам и почитување на Другиот победува во твоите филмови. Дали тоа може да се постави во релација со општиот процес на глобализација или е тоа твоја лична определба како уметник и како човек, пред сè?

ММ: Хуманизам, не глобализам. Тоа всушност се апсолутно тврди хуманистички и пацифистички убедувања и стојам сто отсто зад тоа дека луѓето секаде се исти, дека имаат исти страдања, љубови, проблеми, измами, лошотилак. Сето тоа зависи од човекот, и од моментот. Може уште еднаш да се вратиме на она претходно прашање и можеби тоа е она што на многу луѓе во Венеција им пречеше. Тоа го обработува Марија Тодорова во *Imagining the Balkans*. Тоа е синдром според кој својот расизам, своето насилство го проектираш на други и тоа на други таму некаде далеку, на некои човекојадци на Балканот. И кога ти ќе им понудиш дело кое е апсолутно против тоа, им го реметиш скриениот расистички концепт. Имаш ситуација кога ќе чуеш новинар како го дефинира „Прашина“ како расистички. Истиот тој е член на парамилитарни организации во Северна Ирска. Конкретно за ова прашање, иако тоа никогаш не е свесна теза, моето авторско кредо е дека сите сме луѓе и дека каде било и секогаш ќе има и добри и лоши луѓе. Прашање е како ќе ги раскажеш.

The “Dust” Files: One Example of How Macedonia Lost the War for Truth

The West with a Skeleton in the Closet

The Venice critics agreed on how to welcome the film two days before they got to see it!

An English critic – Alexander Walker – comes up with a brilliant thought: he claims that the goal of “Dust” is to block Turkey’s admission to the EU!

The German Der Tagespiegel declared the film anti-Albanian and Neo-Fascist, saying: “Instead of the Albanian Muslims we have here the Ottomans as the ‘untermenschen’ and the Macedonians are as innocent as lambs, which are slaughtered during the film numerous. And the black boy whom the old woman explains the Balkans to, is nobody else than the West, who has to be waken up by the sounds of the fanfare and fight against the everlasting Ottoman Islam.”

Western critics tried to fit a Macedonian film into their own inaccurate picture of the events “down there.”

For the first time ever, a country under attack by imported and local gangs declaring themselves a “Liberation Army” while carrying out ethnic cleansing, murder and outright plunder has been declared racist because it tries to defend the law and order. The US and EU political elites embraced the position of the terrorists in Macedonia, pronouncing them fighters for human rights; consequently, the image of Macedonia in foreign media reports was seen from that perspective. The US and the EU, in fact, used this story in front of their own constituencies to help them hide their responsibility for the spillover of the Kosovo crisis over the border into Macedonia.

Macedonia, its political establishment in particular, failed to produce an articulated response to this political and media behavior of the EU and the US. Whatever our politicians told us, they were not heard by the world. The battle for the truth about Macedonia was, and still is, fought outside institutions. It is fought on web sites, such as www.realitymacedonia.org.mk or www.ok.mk, it is fought by countless personal protests and letters to foreign journalists regarding their reports, letters to European and world politicians and institutions...

Ultimately, the only one who called to task the West and asked for accountable behavior in this dangerous situation was Milcho Manchevski. This he did in his article “Just a Moral Obligation” and in numerous interviews he gave before and during the Venice Film Festival for the foreign media. His case is enlightening.

At the end of August, a week before “Dust” opened the Venice Film Festival, Manchevski published an opinion piece in the eminent Sueddeutsche Zeitung entitled “Just a Moral Obligation”. The London Guardian and the Skopje Dnevnik printed the same text; it was also widely distributed on the Internet. (Manchevski did not offer his article to The Guardian. The London-based paper downloaded it from the Internet, changed the title, cut off the end and made several modifications to the body itself. The Slovene film critic Miha Brun published a comparison between the original and the text “fixed” by the editors of The Guardian.)

Several lines of Manchevski’s commentary sum up his view: “Macedonia is collateral damage to NATO’s involvement in the Balkans. Body bags are not sexy, so NATO chose to let the militants keep their western weapons. NATO’s Kosovo escapade did much more than arm and train the militants who now execute a classical blowback. It escalated the conflict in the Balkans to a higher level. The psychological effect of the entire world putting itself on the side of the Great Cause (as seen by the Albanian extremists) has given a boost to their armed secessionist struggle. Ethnic cleansing and occupying territories is an advanced

step in redrawing borders. The US has a moral obligation to stop the Albanian extremists from turning Macedonia into another Afghanistan (the article was written in July, two months before September, 11) or Cambodia, two sad examples of blowback and collateral damage from American involvement”, – Manchevski writes in “Just a Moral Obligation”.

The Moscow Pravda also published this commentary, as did the Belgian De Standaard. The latter paired it up with a “response” from an Albanian reader. De Standaard thus shifted the emphasis of the article from an argument for re-establishing peace to an inter-ethnic debate. In other words, Manchevski’s article echoed around the world as a “defense” of the Macedonian position during a war, much louder even than the voice of the Macedonian government itself (Macedonian government officials’ statements and press-conferences rarely – if ever – received this much attention by the global press).

“Dust” or “Saving Private Ryan”

To what extent his expose affected western culture analysts and political analysts became clear in the initial western media reactions to Manchevski’s film “Dust”. They did not argue directly with his commentary, but instead projected their prejudices concerning Macedonia onto the film. In case we forget – “Dust” was the first Macedonian-made product unveiled to the world on an equal footing during the war. It was our film that opened the Venice Film Festival.

Hardly any regular moviegoer expected the charged reception of the film. Here, however, we are not discussing whether the film deserves good or bad reviews. The reviews of “Dust” were not, in fact, aesthetic evaluations of the film. They were, rather, reactions to a high-profile and ambitious product coming from Macedonia and – what is even more disturbing – reactions (negative) to a well-researched and proud view on one’s own history. In other words, western critics reacted instinctively and negatively because someone dared show the Macedonian history – and by extension, present – differently from their own perception of Macedonia. Furthermore, Manchevski did so with an extraordinarily self-assured artistic hand (and with no excuses whatsoever).

The German critic Fritz Gottler implies in the high-circulation Sueddeutsche Zeitung (the same paper that published Manchevski’s commentary) that many of the international critics in Venice discussed how to welcome Manchevski’s new film two whole days before it was screened. The critics decide how to welcome the film before they actually get to see it!

Now that the film has been applauded in Toronto, Macedonia, Tokyo, Taipei, Thessaloniki, it becomes evident that the critics had an agenda of their own.

David Stratton, the critic for Hollywood Variety implies that “Dust” is replete with violence, so that it’s hardly believable that the western audience will accept it. Right here is the real reason for the negative reactions emerges (reactions rebuffed by Alessandro Baricco and by many regular viewers evaluating “Dust” on film web sites). It was the western cinema that invented film violence to satisfy the needs of western viewers. The Indians, or Russians, or Poles, or Japanese, or Macedonians did not invent film violence, and it is never put up on the screen for their sake. When an experienced critic attributes excessive violence to “Dust,” it cannot be a coincidence. In fact, there are 7 or 8 minutes of violence in “Dust,” as opposed to the

45 minutes of brutality in “Saving Private Ryan,” brutality that in Spielberg’s (excellent) film goes as far as hands and legs exploding all around; not to mention films like “Pulp Fiction,” “Schindler’s List” or “Seven,” Shakespeare’s bloody plays, or even the Bible for that matter. David Stratton feels free to employ double standards – one set for the Holly-

wood/western films, and another set for the films from other countries, i.e. "eastern films."

The arrogance of the western pseudo-critics goes so far that they do not even try to conceal their racism and political agenda. The TV audience had the opportunity to see Alexander Walker from the London Evening Standard accusing Manchevski that he had made a racist film, showing the Turks "as herd of a corrupt people who gibber like apes in red fezes, and are more violent and far less responsible than Macedonians". Walker then asked Manchevski: "I wonder what you think the effect will be upon contemporary Turkey which is at the present moment trying to enter the European Union. Do you have a political agenda by this film?" (Manchevski only said: "Thank you for your statement.") Those who have seen the film (a few thousand at festivals on three continents, and more than 70,000 in Macedonia, the only country where the film has opened in the theaters) can assess for themselves whether Walker's claim that the film is racist is substantiated, or whether it is but a brazen forgery and callous attack. The viewers can see for themselves if "Dust" is a racist piece of art, or rather a film featuring both good guys and bad guys, blood-thirsty and innocents on all sides (of the ethnic divide). The film, actually, does not deal with ethnic issues at all; it deals with sacrifice and selfishness, regardless of ethnic colors. Anyway, even if it were a racist film (?!), it is unconceivable that a film may, even if it seeks to, stop a country from being admitted to the European Union.

The British got carried away the most in the political showdown with the Macedonian co-production. Apart from Walker, Peter Bradshaw refers to "Dust" in The Guardian as "a special pleading for Macedonian nationalism." In Macedonia nobody took up arms on seeing "Dust." On the contrary, many had already taken up arms paid for with The Guardian journalists' tax money. Those who'd taken up arms had been trained by The Guardian journalists' fellow citizens. These reporters display knee-jerk negative reaction to a film trying to portray the relativity of recounting history when it's written by the mightier, a film stating loud and clear the historical fact that Macedonians have suffered at the hands of ravaging Albanian gangs.

Macedonian philosopher Katarina Kolozova had a similar experience with her renowned colleagues. A philosophical article she wrote was unexpectedly blasted by an eminent Paris professor who referred to it as "nationalistic." After one looks at the topic of the article, things become clearer. Kolozova argues for equality of the intellectual discourse and ideas coming from the small countries and those in the West. Kolozova is among those theoreticians (such as the Bulgarian Marija Todorova and the Slovene Slavoj Zizek) who contend that small countries are entitled to independence in assessing their own image, and who oppose the patronizing attitude of the West. Many highly acclaimed western minds are not ready to come to terms with this attitude of the "natives."

Innocent Lambs and Blood-Thirsty Murderers

Why did western journalists fail to see an apolitical film (which tells tales of adventures, cowboys, speaks of history, love, suffering and of the power of storytelling)? Why did they interpret this film as a contemporary political parable on the situation in Macedonia? Several Italian and German critics contend that all westerners in the film are shown as bad, as if the good Angela and Elijah are not Americans, and the blood-thirsty Major and the Teacher are not from the Balkans (one a Turk, the other a Macedonian). Maybe this is but a reflex which has to do with the old skeleton in one's closet.

Things finally become crystal clear when put in context. The German "critic" Jan Schulze-Ojala in Der Tagesspiegel says that "Dust" is an illustration of Manchevski's newspaper article "Just a Moral Obligation," as if the director could write a screenplay, shoot and edit a film in two weeks, a process that usually takes two years at least (in the case of "Dust" it took as many as seven years; as a matter of fact the film was conceived – AND FILMED before the war in Macedonia even started).

The same critic further claims that the film is anti-Albanian because "Instead of the Albanian Muslims we have here the Ottomans as the 'untermenschen' and the Macedonians are as innocent as lambs, who are slaughtered during the film numerous. And the black boy whom the old woman explains the Balkans to, is nobody else than the West, who has to be waken up by the sounds of the fanfare and fight against the everlasting Osmanic Islam. The killerface aesthetic with which the Turks are portrayed does have - and that is the scandal - something (neo) fascist about it." Talk of projecting!

Claiming that Manchevski with "Dust" illustrates the war in Macedonia, the critic of the London Times, James Christopher, says: "Manchevski hits important nerves but his politics, like twin stories, are all over the place. True, Dust is not a piece of 'realist' cinema, but having placed his film in the teeth of a deadly serious conflict can he really shrug off the responsibility?" He, however, does not mention that the conflict the film speaks about is over 100 years old, and that this new war in Macedonia, which is different from the one a century ago, happened AFTER the film was made.

The Croatian Jutarnji List, one month before Venice, published vitriolic criticism written by the prominent Bosnian writer Miljenko Jergovic (who had fled Sarajevo when it was under siege), accusing Manchevski of "Macedonian nationalism, failure to understand the historical situation of the Albanians..." Jergovic did not note that he himself had not been to Macedonia.

As if to continue the political fuss engulfing the film, the most frequent questions in the numerous interviews Manchevski gave in Venice (at least 120 for several countries) had to do with the political crisis in Macedonia. The film was seen through the prism of politics. Even at the gala entrance preceding the opening of the festival, an occasion generally used for glamorous show-biz fluff, Manchevski was asked about the fate of NATO troops in Macedonia (whereupon he answered that those who distributed arms to the militants are now collecting them back). The day after the opening night of "Dust" in Venice, the Associated Press agency released the (erroneous) information that Manchevski was retiring from directing.

Finally, has Macedonia learned its lesson from this battering? Has it learned that the mighty play dirty, and that they punch below the belt, and that when your fate is being tailored by the bigger and the mightier it is very important for the world to hear your side of the truth, no matter what the consequences?

The case of "The 'Dust' Files" is telling because the western media gave its bias away – and because the rest of us failed to use the opportunity to speak in a public place about our problems and about our truth. This distortion then becomes only a small piece in the mosaic of a political struggle.

Marina Kostova

(Translated by Aleksandra Ilievska)

(Published in Vest Daily, December 22-23, 2001)

