

МИЛЧС₃АМАНЧЕВСКИ





МИЛУС₃АМАНЧЕВСКИ

Приредувач:

д-р Атанас Чупоски

МИЛЧО ЗА МАНЧЕВСКИ

- второ издание -

Издавач:

КИНОТЕКА НА РЕПУБЛИКА СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА
KINOTEKA E REPUBLIKES SE MAQEDONISE SE VERIJUT
CINEMATHEQUE OF REPUBLIC OF NORTH MACEDONIA

За издавачот:

Бошко Грујоски

Уредник:

Петар Волнаровски

Лектор:

д-р Сузана В. Спасовска

Дизајн:

м-р Христијан Санев

Фотографија на корица:

Анналиса Флори

Соработници:

м-р Горан Наумовски, Илија Павлов,
Филип Лафазановски, Бојан Станишиќ,
Милка Капсарова-Зоксимовска, Сузана
Смилеска, Александар Василевски, Петранка
Митровска, Силвана Јовановска

Печати:

Друштво за промет и графичка дејност
ВАН ГОГ - ДООЕЛ Скопје

Тираж:

1000 примероци

Издавачот не презема одговорност за ставовите
изнесени во текстот.

© Авторските права ги задржуваат авторите и
издавачот

Сите права на ова издание се заштитени со
закон. Забрането е копирање, умножување и
објавување на делови или на целото издание во
печатени или електронски медиуми или за друг
вид јавна употреба или изведба без согласност
на издавачот или авторите.

Печатењето на второто издание го овозможи
Динерс Клуб - Македонија



Diners Club
INTERNATIONAL

СРР – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека «Св. Климент Охридски», Скопје

929Манчевски, М.(047.53)
791.633-051Манчевски, М.(047.53)
791(497.7)(047.53)

МИЛЧО за Манчевски / приредувач Атанас Чупоски. – [2. изд.]. – Скопје: Кинотека на Р. С. Македонија, 2024. –
235, [8] стр.: илустр.; 25 см

Фусноти кон текстот

ISBN 978-608-5010-07-3

а) Манчевски, Милчо, 1959- --- Режијерска дејност -- Интервјуа б) Кинематографија --- Македонија --- Интервјуа
COBISS.MK-ID 64808197

МИЛЧО за МАНЧЕВСКИ

Приредувач:
д-р Атанас Чупоски

- второ издание -

Скопје
декември, 2024

ПРЕДГОВОР

Книгата „МИЛЧО за МАНЧЕВСКИ“ е директен резултат од екстензивното, речиси четиринаесетчасовно мегаархивско интервју со режисерот Милчо Манчевски, реализирано во повеќе наврати, во зимските месеци во декември 2022 и јануари 2023 година, во киносалата на Кинотеката на Р. С. Македонија, од страна на приредувачот на книгата, вонр. проф. д-р Атанас Чупоски, вработен како филмолог-советник во Кинотеката, кој го водеше разговорот со Манчевски, во рамките на постојаниот проект на Кинотеката за собирање релевантна архивска документација преку снимање интервјуа со автори и филмски работници кои оставиле забележителна трага во историјата на македонската кинематографија. На овој начин, Кинотеката уште еднаш го потврди неоспорниот факт дека во македонската културна средина дејствува и како супститут за непостојниот Институт за филм.

Екипата што го реализираше интервјуто се состоеше од проф. м-р Горан Наумовски како стручен технички консултант околу работата на камерата и осветлувањето, Илија Павлов и Филип Лафазановски како сниматели и Бојан Станишиќ како организатор и логистичка поддршка, во период кога директор на Кинотеката беше Владимир Ангелов. Обемната работа на препис на целосното интервју ја завршија документаторот-техничар за пишана документација Милка Капсарова-Зоксимовска, библиотекарот Сузана Смилеска, филмологот Александар Василевски и документаторите-техничари Петранка Митровска и Силвана Јовановска.

Книгата претставува обид да се опфатат многубројните аспекти од животот и работата на најнаградуваниот и најреномиран во светски рамки македонски филмски режисер – Милчо Манчевски, почнувајќи од деновите на неговата младост поминати во родното Скопје, раниот интерес за театарот и филмот, љубовта кон кошарката, студиите на филмска академија во САД, почетоците на филмската кариера, педагошката дејност во Њујорк, односот кон политиката и политичарите итн., се разбира, сето тоа надополнето со исцрпна анализа на начинот на продукција, условите за работа, реализацијата, соработниците, начинот на конструирање на приказната, режисерската експликација и филмолошката анализа на делата, дистрибуцијата, фестивалите, успехот или неуспехот на седумте негови долгометражни играни филмови и сите останати кусометражни филмови, ТВ-проекти, книги, песни, фотографии, аудиоизданија, изложби и други пројави на неговата творечка личност.

Книгата, која е своевидна биографија на Манчевски како човек и уметник, но и како врвен ерудит и интелектуалец, извонреден познавач на културната историја и особено на историјата на филмот, е поделена на петнаесет поглавја одделени со наслови, дополнително поделени со многубројни прашања и потпрашања и претставува обид хронолошки да се раскаже приказната за Манчевски, но како и кај

секое сеќавање, кое најчесто е фрагментарно, и овде хронолошката доследност не може докрај да се испочитува.

Истовремено, книгата може да се чита и како своевиден прирачник по режија затоа што целосно го/ја демистифицира занаетот/вештината/уметноста на режијата, автентично и од прва рака ставајќи ги на увид како добрите, така и лошите страни на професијата.

Во книгата е задржан автентичниот јазик/говор на Манчевски, вклучително и неговите лингвистички екскурси преземени од скопскиот жаргон и њујоршкиот сленг, со цел што поавтентично да се доживее неговата авторска личност.

Исто така, заради мноштвото имиња на луѓе и институции од светот на филмот и културата, кои дефилираат низ страниците на книгата, како и големиот број филмски наслови, имињата и насловите во фусноти или во загради се предадени во оригинал, што би требало на современиот читател, навикнат на интернет комуникација, да му овозможи полесно снаоѓање низ лавиринтот на текстот.

Ова е прва книга од серијата портрети што Кинотеката на Р. С. Македонија планира да ги објави, посветени на личности што оставиле длабока трага во македонската кинематографија, а за кои веќе постои обемна архивска документација, т.е. повеќечасовни интервјуа реализирани од страна на соработници на Кинотеката во изминативе две-три децении.

д-р Атанас Чупоски

ВОВЕДНА БЕЛЕШКА

Кога Атанас Чупоски од Кинотеката предложи да снимиме долго интервју, прифатив. Скоро секогаш сум на располагање за сериозен разговор.

Разговорот испадна и подолг и посериозен одошто очекував.

Сметам дека уметникот нема што да објаснува околу своето дело. Делото мора само по себе да зборува. Особено ми се чини непотребно да се објаснува намерата на делото.

Ама, согласен сум да се зборува за процесот и за искуствата.

Книгава се состои од одговори на луцидните и инспиративни прашања на Атанас. Сè што е кажано во одговорите е инстантно, без предрасуда или подготовки. Се надевам дека се полезни за млади уметници и за луѓе што ги интересира процесот на правење филмови, на создавање уметност ама и за оние што ги интересира како функционираат сегменти на општеството во Њујорк и особено, во Македонија. Ми се чини дека разговорите резултираше и со еден *snapshot*, една фотографија што го долови мигот на тоа како се живее.

Иако овој разговор се фокусира на моите филмови и на мојот живот, не го сметам за мемоари или автобиографија. Ова е интервју. Мемоари или автобиографија би изгледале поинаку – би се фокусирале на други работи, нешто би прескокнале, а би зборувале и за други работи и тоа на друг начин.

Благодарен сум му на Атанас и на екипата од Кинотека за довербата и за посветеното внимание. Се радувам дека оваа книга ќе си го најде патот до читателот, дека ќе биде полезна и дека ќе биде добар запис за утре.

Милчо Манчевски

1. ДЕТСТВО И МЛАДОСТ

(1959 – 1979)

Скојјанец, со ѝошќело од Велес и Кочани, ѝошќомок на ѝемицијата Константин Кирков, еден од солунскиите ашенијашори, млад виолинист кој решил да ѝо жрѝвува живошќој во анархисќички чин... Дейшќивошќо во скојскиој парк...

Моите се по потекло од Велес и од Кочани, односно двајцата дедовци се од Велес, а двете баби се од Кочани. Дедо ми Борис Кирков зборуваше дека му бил роднина на Константин Кирков, гемицијата. Мислам дека има и други револуционери, партизани во фамилијата, од Ефремови. Татко ми бил на Сремски фронт. Мислам дека и дедо ми Милан, роден во Турско, учествувал кога бил млад во револуционерните движења ама тие кога сакаа да раскажуваат, јас не бев многу заинтересиран за слушање, како дете ми беше досадно.

Во Скопје сум роден, близу до паркот. Израснав во семејна куќа што една година пред да се родам ја изградил татко ми – тој беше градежен инженер. Мајка ми беше докторка. Израснав во дворот на таа куќа и во паркот. Таму живеев до матура, а после отидов на студии во Америка.

Кога бев многу мал куќата беше полна со луѓе. Мајка ми умре кога имав шест и пол години, после тоа тетин ми, дедо ми, баба ми. Татко ми умре кога имав четиринаесет години и останав сам со тетка ми, двајца, две одвоени фамилии, два одвоени стана, така што бевме заедно ама не бевме заедно. Во суштина јас живеев сам од четиринаесет-петнаесет години, што од една страна беше тешко, а од друга страна ми даде огромна слобода и ми даде можност рано да се формирам како независен човек. Да беа моите живи, веројатно никогаш немаше да завршам во Америка на студии ниту да се бавам со уметност.

Друјари, сќорѝ, шќејачки, ѝрви симѝашќии...

Основно учев во „Коле Неделковски“, гимназија во „Орце Николов“, бев во Младинска организација (Сојуз на социјалистичка младина на Македонија).

Пред да тргнам во школо се запознав со Влади, комшија, дедо му и тетин ми беа колеги на работа. Беше брлив. Гледам денес, деца до трето-четврто одделение мора, така бара школото, некој да ги донесе, мора да ги врати дома, им треба специјална потврда за сами да ги пуштат. Мислам дека нас можеби некои баби или тетки нѝ носеа во школо само првата недела и толку, после сами си одевме и заедно, колективно, се враќавме сите и се испраќавме.

Сашо Цветковски беше најпопуларен, особено меѓу девојчињата, Гордана Атанацковиќ беше во комшии, Диме Бубевски и веројатно тоа беше стандард во тоа време, постојано дружење, постојано на улица, жмурки, фудбал игравме и после

одеднаш кошарката стана популарна и игравме апсолутно секој ден. Кога ќе ја свиткаш ногата, идеш кај Железничарот да те намести, отечена ти е цела недела. Обично игравме на кошевите што сами ги имавме закачено во маало, на липата карши „Пионерски дом“. Јас ставив еден пред куќата во мојата уличка, подоцна уште еден.

Мате повторуваше па дојде во мојот клас да учи, ме тераше да му шепкам англиски, македонски. Тук-таму имаше понекоја тепачка, можда два-три пати во животот сум имал ситуација да се тепам со некој. Се плашев, не сакав и мислам дека повеќето од моето друштво не сакаа да се тепаат. Орце Сељакот ми ги крадеше парите за „Политикин забавник“, или браќата Сокол, Цинге и Пиле.

За девојчиња бев многу срамежлив, смотан, дури и во гимназија, се срамиш, па прашуваш: „Да тргнеме?“

Музика, плочи...

Не сакавме класична, а уште помалку народна музика. Забавна, а рок, дури подоцна почнавме да слушаме, некое седмо-осмо одделение – „Дип парпл“ (Deep Purple, „Јураја хип“ (Uriah Heep). Том Џонс (Tom Jones) ни беше голем херој и Мики Јевремовиќ, синглици, многу ретко ЛП-плочи, „Три гонга“, сабота во три попладне, Ѓоко Георгиев брзо што збореше и не знаеше англиски да преведе.

Се игра сервис надвор и транзисторот се пушта и се слуша „Три гонга“. „My Sweet Lord“¹ на Џорџ Харисон (George Harrison) беше број еден на листата милион недели и после ги сменија правилата дека повеќе од четири недели не може да биде прва на топ-листа.

Стрипови како влез во светот на приказните, во светот на уметноста на раскажувањето...

Многу читав стрипови. Целиот се стопував во нив. И мислам дека љубовта кон раскажувањето и леснотијата со која можам да раскажувам, да примам приказки и да си играм со нив или да ги водам, да ги манипулирам, доаѓа од изложеноста на стриповите кои се *pure storytelling*².

Малку пред „Лунов магнус стрип“ и „Златна серија“ постоеја три различни едичии, едната се викаше „Цртани романи“, во неа беа главно каубојски стрипови, одвреме-навреме имаше нешто од Втората светска војна и „Талични Том“. Ова е средина на шеесеттите, веројатно. Потоа имаше едичија „Библиотека Лале“, во која беа „Робин Худ“, „Роб Рој“, такви средновековни, или имаше нешто, пак, од Втората светска војна. И едичија „Никад робом“. Тие беа домашни стрипови и меѓу нив беа и „Мирко и Славко“, а имаше еден куп средновековни, владарите во

¹ „Мој сладок Господ“ (1970)

² чисто раскажување

Зета, во Рашка, ајдуци, Турци, Прва светска војна. Мислам дека беа издание на „Дечје новине“ од Горњи Милановац.

Покрај нив постоеја и изданија на „Плави вјесник“, односно на „Вјесник“, „Супер стрип“ од Загреб во кои имаше три групи стрипови. Едната беше научнафантастика, со „Челична панца“ и со „Фантом паук“, другата беше од Втора светска војна, „Мадокови јунаци“ и „Ајронсајд“ и третата беше „Баракуда“ и „Џони Неро“ кои беа *knock off*³ на Џејмс Бонд.

А круна на сето тоа беше „Политикин забавник“, со стрипови во средина, а пред нив и по нив имаше кратки текстови („Веровали или не“, „Прича из живота“, научна фантастика) и повеќе стрипови во продолженија, „Кептин Кејт“, „Флаш Гордон“, „Џони Хазард“, Дизни – Мики и Паја, подоцна се појави „Хогар Страшни“.

„Фантом“ читателите го изгласаа за најпопуларен, „Мандрак“ беше втор, стварно имаше тони стрипови. Читавме, купувавме, се трапавме, ги прераскажувавме. „Политикин забавник“ ни беше светиња. Јас го купувам во петок, често Орце Селјакот ќе ми ги украде парите за „Забавник“, па плачејќи се враќам дома по нови пари. Јас мојот „Забавник“ го чував и ги коричев, ‘68/’69 година ги укоричив самиот, а тетка ми Нада, бидејќи тие исто така купуваа „Политикин забавник“, ми ги даваше после неколку дена нивните броеви, откако ќе го прочитаа, за сецкање, да исечеш слики, да ги работиш, да ги лепиш и сечеш на шпер-плоча, да праќаш купони за наградни игри... пошто оригиналот се чува, и до ден-денес. Мислам дека тоа ми беше цел универзум во тие стрипови. Сè уште мирисот го паметам откај тетка ми Нада.

Омилена лекција во дејствието...

Додека не тргнав во школо не се дружев со деца, туку се дружев со стрипови, со книги, читав и латиница и кирилица од свои четири години. Се сеќавам, првиот школски ден, чекаме да дојде учителката, јас сум со татко ми, седиме сите родители со децата, досадно ми е и јас отварам „Нова Македонија“, почнувам да ја решавам крстословката.

Карл Мај (Karl May) го читав, „Винету“, Германците после снимаа и филмови за Винету (Winnetou) и Олд Шетерхенд (Old Shatterhand), ама прилично смешни, мислам дека Винету го играше Пјер Брис (Pierre Brice), француски глумец. Потоа Едгар Рајс Бероуз (Edgar Rice Burroughs) со „Тарзан“, авантуристички книги ама и посериозни книги читав, сè читав, сè што ќе ми дојдеше до рака и сè уште читам, не е важно дали е „Нова Македонија“, Шопенхауер или етикета од шампон, и дали го разбирав тоа што го читав.

И многу телевизија гледав, телевизија исто така е наративен медиум, главно серији и филмови. Правев рангирање која е најдобра серија. „Lost in Space“⁴ беше број

³ имитација

⁴ „Изгубени во вселената“ (1965 – 1968)

еден, па “The Invaders”⁵ – број два. После милион години, најдов еднаш во Њујорк VHS-касета, ми се чини втората епизода или можеби првата на “The Invaders”, ја пуштам и си викам: „Па, во сеќавањето е многу побогато, многу поинтересно“. Ама, сепак, не разочарува, некако ти отвора врата кон тоа како си размислувал и како си учел за светот воопшто и како твојата фантазија ги надградила.

Први филмови на телевизија, во кино...

Прво имаше само еден канал, па после кога се појави втор канал, требаше да се купи уред *UHF-VHF*, за да можеш да го гледаш. Кога бев ептен мал, мислам дека во вторник немаше програма, а другите денови имаше по четири-пет саати програма. Имаше вести, цртан филм, уште еден филм или серија ќе пуштат и толку, „Клетници“, според Виктор Иго...

А од тие први филмови што ги паметам на телевизија, црно-бела, имаше еден филм, „Крстоносци“ мислам дека се викаше и почнуваше така што витезите доаѓаа кон камерата видени од благо долен ракурс и ги збрцаа мечевите во земја, по што се појавува насловот – „Крстоносци“.

Паметам слики, кадри, Тарзан како лета низ гранките и вика и тоа на полуотворена некоја проекција, која беше во парк, зад „Вембли“, карши денешен хотел „Канет“, имаше некои сидови, ама не беше покриено и се шетаваме низ парк, мајка ми ме држи в раце и тука ја има таа проекција, веројатно привремена летна проекција и тоа е еден од првите кадри што ги памтам, тој црно-бел „Тарзан“ во гранките.

Ја паметам сцената со секирата од „Рашомон“⁶, почетокот на филмот, како селанецот оди весело низ шумата и камерата ја следи секирата со лисјата во преден план и во позадина и татко ми ми вика: „Погледни го овој филм, ова е добро!“ а јас седам и се обидувам сериозно да го гледам и не ми е баш јасен. Долги години ми требаше за да ми стане јасен. Тоа се веројатно првите кадри, слики, филмови што ги памтам.

Не одев многу на театар, надвор од тоа што од школо нè носеа, нешто многу ситно. Воглавно гледав многу филмови, многу телевизија и среќата беше дека тоа што го имаше на телевизија да се види беше страшно квалитетно. Мислам дека беше по повод 75 години од првиот филм, Тито (Josip Broz Tito) додели десет ордени на десет светски режисери, филмски автори: Орсон Велс (Orson Welles), Виторио де Сика (Vittorio De Sica), Чарли Чаплин (Charlie Chaplin), не знам дали Бергман (Ingmar Bergman) беше меѓу нив, беше Бондарчук (Sergei Bondarchuk), сериозни светски автори кои ја обележале филмската уметност и нивните филмови ги пуштаа на телевизија.

5 „Освојувачи“ (1967 – 1968)

6 “Rashomon” (1950), р. Акира Куросава (Akira Kurosawa)

Исто имаше филмови од белградски „Фест“ кој имаше одличен избор. Мислам дека го гледав „Дваесетти век“⁷ на Бертолучи (Bernardo Bertolucci) на телевизија, не знам дали дури и „Последното танго во Париз“⁸ го пуштаа на телевизија, не беше за малолетници. Во секој случај, имаше квалитет да се види. А за овој популарниот *junk*⁹ во кино требаше да се оди – еден куп каубојски, шпагети-вестерни во кино „Карпош“ – „Ринго пука прв“¹⁰, „Ринго и неговиот златен пиштол“¹¹. Џулијано Џема (Giuliano Gemma) го играше Ринго, ми се чини.

Ги памтам „Џејмс Бонд“, „Човекот од Рио“¹² со Белмондо (Jean-Paul Belmondo). Брус Ли (Bruce Lee) беше подоцна и никогаш не ми правеше мерак. Во Пионерски дом „Карпош“, а понекогаш во школо или во старата библиотека „Другарче“, пуштаа од 16 мм, црно-бели копии од истиве филмови. „Точно напладне“ со Гари Купер, „You Only Live Twice“¹³ со Шон Конери (Sean Connery) како Џејмс Бонд, ми се чини претпоследен негов филм во улогата на Бонд, ми беше како *coming out*¹⁴, филм што го разбрав, го сакав, го гледав повеќепати.

Новинар – џисајел...

Сакав со пишување да се бавам, и се бавев со пишување, сакав да бидам професионален писател ама од тоа не може да се живее, па „новинар - писател“.

Кога имав некои тринаесет-четринаесет години освоив награда за пишување на „Политика“, на сојузно ниво и тогаш првпат се качив во авион. За Белград. На свеченото доделување беа: Иво Андриќ, Бранко Ќопиќ, Мира Алечковиќ, Десанка Максимовиќ. Новинарот што ме интервјуираше по повод таа награда, мислам дека беше Јован Корубин, праша што ќе бидеш кога ќе пораснеш. Ќе бидам новинар, му одговорив. И он ми вика: „Ако сакаш да бидеш новинар, јас ќе те препорачам – почни да пишуваш во ‘Студентски збор’“, и така, уште во прв клас гимназија почнав да пишувам во „Студентски збор“. Секој голем одмор одев во редакција, ќутам во ќош, се срамам, смислувам теми за текстови, во прво полугодие ми објавија само два текста, после тргна работата.

После тоа и на други места, така што до своите осумнаесет-деветнаесет години имав веројатно двесте текстови објавено во „Млад борец“, „Екран“, имав моја рубрика, после друга рубрика за филм и со тоа почнав да се бавам со филм, па „Нова Македонија“, „Вечер“, „Здраво“, „Политикин забавник“, „Синеаст“. Во „Синеаст“ веќе објавував сериозни студии за американски андерграунд филм и за хорор филмови од седумдесеттите години. Тоа е веднаш после средно школо.

7 “Novecento” (1976)

8 “Le dernier tango à Paris” (1972), p. Бернардо Бертолучи (Bernardo Bertolucci)

9 „џубре“, „шунд“

10 “Una pistola per Ringo” (1965), p. Дучо Тесари (Duccio Tessari)

11 “Il ritorno di Ringo” (1965), p. Дучо Тесари

12 “L’Homme de Rio” (1964), p. Филип де Брока (Philippe de Broca)

13 „Живееш само два пати“ (1967), p. Луис Гилберт (Lewis Gilbert)

14 созревање

Режија на скечови на сцена во гимназија...

Цело време страшно многу читав, читав сè, и она што е за возрасни, и она за деца и пишував и објавував и тоа ми даде некоја потврда дека тоа што го правам има некоја вредност. Како да ми требаше потврда дека ако сум различен тоа е затоа што сум подобар. Детски ум. И огромен мрак ми беше процесот на пишување, а подоцна режирањето на сцена беше некој *off-shot*¹⁵ на тоа.

Гимназијата „Орце Николов“ имаше Гимназијада, манифестација што се одржуваше еднаш годишно. Сите едвај ја чекаа и многу се радуваа. Повеќе класови спремаа по нешто за на сцена – музички точки, рецитации, скечови. Прва награда беше два слободни дена за цел клас, втора награда еден слободен ден. Ние ептен се спремавме. Тоа ти дава *visibility*¹⁶, посебно кога си прва година, кога си копиљ, да те сфатат сериозно, и уште поважно - тоа е нешто креативно, нешто што заедно го работи цел клас, а и наградата те мотивира.

Прва година кога бевме освоивме втора награда, прва не беше доделена, што за нас беше *big deal*¹⁷. Чудо беше, затоа што „првачињата“ обично не беа успешни. Следната година победивме, па пак победивме, дури и во четврта година учествувавме надвор од конкуренција и амбицијата на претставите и скечовите што ги подготвувавме цело време растеше.

А страшно амбициозна беше и самата гимназија, имавме нов директор, а и традицијата на гимназијата беше таква. Строго, бескомпромисно... Мислам никогаш немам толку работено како во гимназија.

Претставите јас уште од почеток ги пишував и ги режирав. Беа кратки, некои подоцна стануваа покомлексни, глумеа другарите од клас и имаше обично смешен и посериозен дел – читање на нешто подраматично, попоетско. И така станавме „свезди“ во гимназија со успехот на овие претстави затоа што сите ги гледаа, ги прераскажуваа. Беа страшно популарни. Некои беа многу смешни. Подоцна веќе го кршевме и „четвртиот сид“, имаше директен однос со публиката, луѓе од публиката влегуваа во претставата или, пак, двајца од учесниците, на натпревар по стрелање, демек ќе пукаат во публика, па со пушките се вртат кон директорот, он се плаши, сите се смеат, па потоа се вртат кон наш човек во публиката и кога ќе пукнат, тој сосе столче паѓа. Штама, па огромен аплауз. За жал, ништо од тоа не беше снимено.

Планови за уџис на филмски студии...

Да студирам режија, во суштина, после гимназија, не беше моја идеја, беше идеја на една професорка од гимназија – Олга Пешевска, баш поради тоа што ги режирав претставите. Многу ја сакавме. Ме сретна во ходник и ми вика: „Што ќе студираш?“ И викам: „Ќе студирам новинарство“. Ми вика: „Сигурен ли си?“

15 исечок, продолжение

16 видливост

17 голема работа

„Па, сигурен сум, зошто?“ „Ќе можеш ли да се носиш со уредници, со цензура, со тоа што смееш, а што не смееш да објавиш?“ „Па“, ѝ викам, „не ми е тоа баш пријатно“, а постојано имав сукоби со уредници. Она имаше искуство, маж ѝ беше новинар. „А“, викам, „што друго можам да работам?“ Она ми вика: „Па еве, режираш претстави во гимназија, бави се со режија, бави се со филм!“ Добра идеја, тотално нејзина идеја, тотално никогаш не би ми текнало ни приближно со тоа да се бавам. Размислив, го разработив – креативно, во најмала рака исто толку комплексно, може да биде страшно забавно, гламурозно звучи. Уметност.

Си викам, да одам на ФАМУ (FAMU) во Прага? Во тоа време се појавија „Прашка школа“, прво Горан Паскаљевиќ, па следната година излегоа и Горан Марковиќ, Рајко Грлиќ, Срѓан Карановиќ, Лордан Зафрановиќ. Направија бум. Си викам, да пробам на ФАМУ да студирам. Дури после неколку години Емир Кустурица се појави. Сепак, како се живееше таму тогаш, тоа е 1977/78 година, викам, Прага не е вистинското место, опресивно е да се живее во тоа време во Чехословачка.

Имам еден другар со кој заедно пишувавме, Александар Грчев, кој сега е максилофацијален хирург, заедно ќе студиравме, ај викаме – во Лоѓ, во Полска ќе пробаме, повеќе слобода од Чешка. Додека се радувавме и се спремавме, кај него дома се случи вето и он отиде на стоматологија, а јас продолжив и ќе одам во Лоѓ, таму ќе студирам. Таму студирале Вајда (Andrzej Wajda), Полански (Roman Polanski). И како што завршува школската година, поднесувам документи, дипломи, награди, награди за пишување, награди за англиски, бев првенец на генерација, најдобар ученик, сите петки, скроз одличен од прво до матура, сè тоа што сум објавувал по весници, некои кратки филмчиња аматерски што сум работел, еден куп трудови, документи. Е сега, во Полска за да те примат мора да имаш државна стипендија, не те примаат ако немаш државна стипендија. Јас поднесов документи, викам, белки ќе ја добијам таа државна стипендија од македонската држава. Ама не ја добив. Ја прими син на културен деец, ама повторувач. Галиба талент.

Аматерски филм...

Мислам дека планиравме тој филм да биде дел од овие претстави на Гимназијадата, ама на крај не го вклучивме, технички ни беше сложено, така што реализацијата остана за подоцна, кога сфативме дека ни треба за приемните, прво на ФАМУ во Прага, после во Лоѓ. Рековме: „Ок, ајде да седнеме и да снимиме нешто“. И со Сашко Грчев прво што снимивме беше екранизација на песната „Појадок“ од Жак Превер (Jacques Prévert), затоа што песната е како мало компактно сценарио, така страшно едноставна, *fat free*¹⁸, нема вишок зборови, нема вишок слики, саде глаголи, со многу силна, едноставна емоција, ама без да проповеда, и ние тоа си го одработивме, си го снимивме. Грка првпат ми го покажа концептот на монтажа, кој јас дотогаш не го знаев. Позајмивме од некого камера, приватна, домашна

¹⁸ без „сало“, т.е. без вишок

камера, „осмица“ (8 mm), јас глумев. После снимивме уште неколку работи. Од филмовите не верувам дека постои нешто, пратени се во Лоѓ.

Ние тогаш можеби формално бевме членови на некој аматерски филмски клуб, но никогаш не се дружевме, не разменувавме идеи со другите членови, не работевме во група, што е по малце штета. Во тоа време постоеше во Скопје еден тип, Вотсон се викаше, кој правеше *trippy*¹⁹ филмови, откачени, малце експериментални.

Средби со Кишишџоф Зануси и Анджеј Вајда...

Интервјето со Вајда се случи веднаш после средно школо додека чекав да ме прими некоја филмска школа, да студирам режија. Македонската држава не ми даде стипендија, така што отпадна можноста за студии во Лоѓ. Се најдов во лимбо после матура. Се запишав на историја на уметност со археологија во Скопје и во меѓувреме отпатував во Лоѓ, да видам на што тоа личи, а и да ги видам попат Нови Сад, Будимпешта, Краков, Варшава. Зима, снег, во Варшава се сретнав со Зануси (Krzysztof Zanussi), го најдов и Вајда.

Се најдов во Варшава, никого не знам, ама упорен. Најдов соба приватно. Отидов во телефонска говорница, отворив телефонски именик, го најдов бројот на Зануси, му се јавив, се претставив, ме прими. Се видовме, поразговаравме, беше ептен љубезен, ми сугерираше да студирам во Лондон. Тогаш тој предаваше на некоја од школите во Лондон. Во тоа време снимаше нешто и ме покани да дојдам на снимање и мислам дека тоа ми беше првпат да бидам на филмски сет. Една работа што ја научив таму, уште што ја користам, е да нема викање на сет. Има сетови каде што викаат, се дерат, режисерот се пали. Овде, кај Зануси, пред снимање, за да биде тишина, само се слуша едно тивко „Шшшш“. И тоа „Шшшшш“ се пренесува кај сите и стварно се стишува сетот. Пријателски, културно, колегијално.

Вајда го најдов во театар, режираше некоја претстава. Тогаш веќе беше излезен „Човекот од мермер“²⁰. Велам сакам интервју да направам, тоа е почетокот на 1979 година. Ангажирав фоторепортер од некој варшавски весник да го слика самото интервју, знаев дека никој нема да верува дека сум го добил Вајда. Сакав да го објавам во сараевски „Синеаст“, но на враќање, во Белград се видов со уредничката на „Здрво“ и таа многу се израдува, ми ги киднапира фотките, така што интервјето излезе таму. Поднаслов беше „Деветнаесетгодишниот Милчо Манчевски го интервјуираше прочуениот Анджеј Вајда“. „Здрво“ беше издание на „Политика“. Убаво интервју беше, убаво се спремив, сè знаев, одличен ученик. Вајда српски зборуваше и тоа ме импресионира, он „Сибирска Леди Магбет“²¹ го снимал во Југославија.

Таа една година додека студирав историја на уметност, воопшто не одев на предавања. Фокусот ми беше филм. Гледав што повеќе да се занимавам со филм и

19 „откачени“, „халуциногени“

20 „Człowiek z marmuru“ (1977), p. Анджеј Вајда (Andrzej Wajda)

21 „Sibirska Ledi Magbet“ (1962), p. Анджеј Вајда

некако да студирам филм. На факултетот отидов на еден колоквиум и на два испита и ги положив со десетки. На колоквиумот препишував од Никос Чаусидис, кој сега е професор таму.

Мала улога во „Време, води“ на Бранко Гапо...

Точно таа година, 1979 година беше снимањето на „Време, води“²². Претходната година дојдоа во гимназија од екипата и сликаа луѓе за статисти. Подоцна, после неколку месеци, Мето Петровски, мислам дека беше асистент на режија, ми се јави и добив мала улога. Имав повеќе денови снимање во Струшко, иако беше мала улогата. Го играв Роме, син на главниот лик Петар Чушко што го играше Петар Арсовски. Мојот лик беше во еден од клучните моменти во филмот – две села се тепаат за вода и Роме го убиваат со вили и со мотики. Имаше тука некои три саати шминка дневно за да се направат двете рани на лицето, потоа се пушта крв. Првиот ден на снимање беше во март, значи уште ладно, а сцената беше како татко ми ме носи во раце мртво и ми ја мие крвта во реката. Прва клапа беше, прослава, потоа снимање – импресивен кадар, долг фар што делумно одеше над потокот. Не знам колкупати ме спуштаа во водата, шест-седум дубла, смрзнав. Заврши тој кадар. „Ајде, мали, оди си“ и ме оставија да се тресам на ладното. Никој не се занимава со тебе, ниту ми ја симнува шминката, го браќаат следниот кадар.

Си отидов во хотелот, не ме ни отшминкуваа туку останав со крвта и ја оставив, не се измив, излегов така со големи рани, со крвта и се шетам низ Струга. Луѓе се вргат, ме гледаат ама никој не ми приоѓа. Само еден постар човек: „Момче, добар си?“ „Добар сум“, викам, а се шетам низ Струга со крвои, како да си полумртво. И отидов пешки дури во болницата, никој нема, медицинските сестри негде пијат кафе, седнав и ги чекам да дојдат. После пола саат доаѓа една, ме гледа сиот во крв: „Што има?“ вика. Имав еден трн во дланката, ми се заби на снимање, викам: „Ако може трнот да ми го извадите?“ Ми го извади. „Фала“, си отидов, не ме праша ни што ти е крвта, ни дај да те погледнам. Не знам дали позна, многу беше уверлива шминката, можно е дури и да не позна.

На филмот работеше, како еден од помладите шминкери, Марио Микисанти (Mario Michisanti), велат дека претходно и со Фелини (Federico Fellini) нешто има работено. Милион години подоцна, тој е шминкерска ѕвезда од Италија, на “Gangs of New York”²³ има работено, на Кевин Костнер (Kevin Costner) му е приватен шминкер и случајно се откривме и се израдувавме, го ангажирав, работеше на „Сенки“ како главен шминкер, после на „Мајки“, сега на „Кајмак“. Феноменален професионалец.

Организацијата на снимање беше циркус. После 2-3 недели ми се јавија дома: „Кај си ти?“ „Во Скопје сум“. „Зошто не си тука во Струга? Брзо, требаш за снимање.“ „Кола?“ „Нема кола.“ Јас брзам, сè откажувам, барам автобус за Струга. Нема место, ги молам, ги убедувам, ќе пропадне снимањето, ќе има голема

22 „Време, води“ (1980), р. Бранко Гапо

23 „Бандите на Њујорк“ (2002), р. Мартин Скорсезе (Martin Scorsese)

штета. Ме примаат да седам до шоферот во автобусот, до мењачот. Кај Кичево се расипа автобусот. Чекаме нов. Стигнав дури вечерта. Успех, го спасив снимањето. Стигнувам и ми велат: „Не бе ти, ми треба Роме, твојот лик на пет години“.

Се снимил полно материјал и на крај кога го гледаш филмот некако целиот е *disjointed*²⁴, исчашен. Наративно не држи баш, глумата е невоедначена. Мислам дека духот на тоа што е во книгата го немаше на платно.

Сепак, тоа искуство со снимањето беше корисно за мене, видов голема екипа југословенски глумци, со денови и денови снимање, со фарови, организација, професионалци, со сè. Со Ристо Шишков се запознав. Живеам на улица која го носи името на човек што лично го знаев. Еднаш заедно се враќавме за Скопје и он беше онака полн себе, снимаше два филма во исто време, „Црвениот коњ“²⁵ во Штип и „Време, води“ во Струга. И онака патува, „мерцедес“ го носи од едно снимање на друго, па назад, и покажува четкица за заби и вика: „Е, само со ова патувам“. Беше ептен звезда. Кога се случи инцидентот, јас не бев таму. Слушнав дека се случило, се преувелича многу после. Јас после тоа веќе отидов да студирам во Карбондејл, тие го исфрлиле Шишков од филмот, го преснимиле неговиот дел, Борис Дворник го играше. Имаше и една сцена во која бев и јас и веројатно затоа што веќе бев на студии во Америка, ставија двојник некој, во таа сцена мислам дека веќе бев мртов, само му го покрија лицето.

Уџис на филмски студии во Америка...

Чекајќи Лоѓ да ми одговори, си велам ќе пробам сегде каде што може. Сакав со уметност да се бавам, не како историчар и теоретичар туку како практичар, дали таа уметност ќе биде пишување или ќе биде филм. Веќе одлучив да биде филм и ако еднаш нешто одлучам, тогаш го терам додека не се оствари.

Во Американскиот културен центар, во читалната, имаше книга “Film Schools in the USA”²⁶. Со денови ја проучував, која филмска школа каква е, квалитет, репутација, каде е, дали може да си ја дозволам, колку кошта школарина? Во тоа време школарините во Америка не беа толку астрономски како што се денеска, а особено споредено со стандардите на живеење во Македонија и Југославија тогаш. Не беше астрономски, ама сепак беше скапо. Америка тогаш беше подалеку, како друга планета. Јас дотогаш имав само еден човек сретнато што некогаш бил во Америка, во Њујорк и во Дизниленд.

Меѓу другите, им праќам писмо на NYU (New York University), обично ти одговараат, праќаат каталози и ти праќаат апликација, пиши – па ќе видиме. Треба да платиш нешто со апликацијата, *application fee*²⁷, која не беше многу голема, 30-50-70 долари, која не е многу, ама многу е ако си од Скопје и како мене, живееш

24 неповрзан

25 „Црвениот коњ“ (1981), р. Столе Попов

26 „Филмските школи во САД“

27 апликативна такса

од социјална пензија. Јас живеам од пензијата на татко ми, од која земам само пола.

И аплицирав, од NYU добив само картичка, викаат толку кошта школата, ако ги имаш тие пари, да ти пратиме формулари и каталог, да не ги праќаме цабе. Многу години подоцна, кога веќе предавав на постдипломски на NYU и кога им кажав дека така ми пратиле пред многу години, ми одговорија дека тоа е против нивните правила и дека е незаконски. Ако пишеш – мора да ти одговорат, со каталог.

Цело време седам во Американскиот културен центар, препишувам адреси. Ме гледа директорот Ричард Гонг (Richard Gong) дека се интересирам и ми свони еден ден дома и ми вика: „За две недели ќе дојде еден американски професор, ќе држи предавање во Киноотека, за влијанието на европскиот филм врз холивудскиот филм. Ќе има проекција на ‘Кабаре’, да дојдеш да се запознаеш со човекот!“ Тоа е веќе 1979 година, пролетта, април/мај.

Тогаш сè уште не ми беше јасен тој концепт на *networking*²⁸, си викам што барам таму, срам ми е да се наметнувам, незгодно (тоа наше воспитување сè нешто да ти биде незгодно е многу глупаво) ама го послушав човекот и отидов на предавањето. Ништо не разбрав ама го изгледав „Кабаре“²⁹ на Боб Фоси (Bob Fosse). После тоа, директорот Ричард Гонг ме зима за уво и ме запознава со професорот Ричард Блуменберг (Richard Blumenberg). Ми текнува дека и Киро Билбиловски беше таму за да се запознае со него затоа што син му као студира режија.

Јас зборував добро англиски, претходното лето веќе бев во Аризона, во Темпи, преку размена на средношколци и веќе патував многу. После гимназија со автостоп одевме низ Европа месец дена, бевме и во Англија, а и читав многу на англиски.

И ме запознава Гонг со професорот и вика: „Еве, млад студент, сака да студира во Америка“. Му кажав дека аплицирав на неколку школи, веќе дури и ме примија во Висконсин, а тој ми вели: „Прати ми ги и мене документите и ако имаш други пропатни материјали“. И јас спремив еден пакет, со дипломите, со материјали објавени во разни списанија, му го пратив пакетот и после два-три месеци, само што се вратив од воена обука – беше задолжителна – гледам писмо од Блуменберг: „Примен си, ќе видам дали може да се добие некаква стипендија, сметај дека од 27 август треба да си во Карбондејл, на Универзитетот во Јужен Илиноис (Southern Illinois University)“.

Ја барам на мапа државата Јужен Илиноис. Како што има Јужна Каролина, Јужна Дакота, мислев дека постои Јужен Илиноис, а оно – нема – еден е Илиноис. Толку бев смоган. Гратчево е во јужниот дел на државата Илиноис. Карбондејл е мало гратче, каубојско, со 25-26 илјади жители и уште толку студенти, студентски град *in the middle of nowhere*³⁰. Тоа е земјоделски крај и универзитетот е направен за да го развијат крајот, за студенти главно од Чикаго, да не остануваат во Чикаго, туку малку да го растерат и да го развиваат овој земјоделски крај.

²⁸ вмрежување, поврзување

²⁹ “Cabaret” (1972)

³⁰ пустелија, многу оддалечено место

После некое време ми стигна писмо од професорот Блуменберг дека сум добил *tuition waiver*³¹, значи не стипендија-пари, туку да не плаќам школарина првата година и доколку го одржам успехот – и следните години.

И значи требаше за месец дена да се појавам во Карбондејл! Станот во Скопје во кој живеел сам го издадов, го дадов под кирија и со тие пари сè организирав, купив карта во еден правец, се спакував, зедев книги, пенкала, сè што имам, 53 кила ми тежеше багажот во четири куфери, зедев карта до Сент Луис, кој е на некои два саати од Карбондејл. Преспав таму, сабајлето оттаму со автобус. Имам четири куфери, носам два куфера дваесет метри, па ги оставам, се враќам да ги земам другите два, па ги носам до првите, и повторно истиот процес – од хотелот во Сент Луис до автобуската станица, па на „Грејхаунд“ до Карбондејл. Стигнав во Карбондејл, како каубојско гратче, главна улица, дуќани и барови од двете страни. Немав кај да спијам, ме примија во „Синерџи“ (Synergy), добротворна организација, прифатилиште, дом за тепани жени, за луѓе што се исправаат од дрога, нешто како за испомош – сместен во куќата-геодетска купола што ја дизајнирал и во која живеел Бакминстер Фулер (Buckminster Fuller) додека бил професор во Карбондејл.

31 ослободување од школарина, финансиска помош

2. СТУДИИ ВО КАРБОНДЕЈЛ, ИЛИНОИС

(1979 – 1982)

Деветнаесетгодишно момче во сосема нејоѕнајта средина...

На почетокот голем шок ми беше, културен шок. Иако имав бајаги патувано претходно, и зборував добро англиски, ова беше сосема друго, и траума беше. Првата година ми беше многу тешко и сметав дека на секои седум години ми се случуваат трауми во животот – мајка ми умре, татко ми умре, сега после речиси седум години дојдов тука.

Излегував од рутината, никого не знаеш, немаш постоечки емотивни валенции, доживуваш културен шок. Нови слики, нов начин на однесување. Не знаеш што е прифатливо, што не е. Што е дозволено, а што не е. Сакаш нова слобода, ама добиваш нова несигурност. Ние го потценуваме огромното значење на тоа што значи да смениш јазик. Подоцна сретнав еден психијатар од Чикаго и тој многу сликовито ми го објасни тоа. Ми рече: „На пример, зборот ‘столица’ го учиш кога имаш две години и тој збир на гласови се поврзува со твојот двегодишен мозок, а зборот ‘chair’³² го учиш многу подоцна и тој збир на гласови се поврзува со некое друго место во твојот мозок, со твојот мозок на десет години, и ти си друг човек кога размислував на друг јазик“.

После кога размислував за мојот престој во Карбондејл, сфатив дека ако бев преселен во Њујорк ќе беше многу полесно, поедноставно, затоа што Њујорк е космополитски град, не се осекаш дека стрчиш. Во крајна линија, Њујорк ни е познат, го знаеме од филм, од телевизија, и визуелно, а он ни е и поблизок од некое мало место во Америка, кое има други законитости кои не ти се познати.

Универзитетот во Карбондејл (Southern Illinois University at Carbondale) е голем, државен универзитет. За некои факултети е одличен, а за други е просечен. Се запишуваат многу луѓе од Илиноис за да бидат “in-state”³³, а истовремено што подалеку од дома, оти беше на цели шест саати возење од Чикаго. Филмската школа (Department of Cinema and Photography) беше одлична, затоа што се потпираше на многу практична работа.

После неколку дена се префрлив во студентски дом. Добрите студентски домови веќе беа пополнети и завршив во еден “off-campus”³⁴ студентски дом „Вилсон Хол“ и беше прилично „катанга“ таму.

Имаше и странски студенти од Малезија и од Иран, најчесто на машински и градежен факултет. Таа година се случи Иранската исламска револуција, јас бев во Истанбул тогаш и сакав да отидам во Техеран да видам што се случува,

³² столица

³³ „во рамките на државата“

³⁴ „надвор од студентскиот кампус“

но тогашната девојка ми забрани. Ама револуцијата во Иран ескалираше и додека бев на студии во Карбондејл, ја нападнаа Американската амбасада во Техеран, зедаа заложници и имаше реакција кај американските студенти кон иранските студенти и бев сведок на еден откачен, непријатен инцидент. Се дружев со неколку студенти од Иран. Памтам дека еден што беше во домот, го носев да го гледаме “Life of Brian”³⁵ на Монти Пајтон (Monty Python) затоа што мене многу ме бендиса, многу ми беше смешен и интелигентен филмот, иако пола филм не го разбирав поради акцентот. Го носам и него, заедно го гледаме филмот, нему ништо не му е јасно. После сфатив дека целата приказна за Исус не му е позната, па поради тоа и добар дел од филмот останува нејасен. Ми текнува, истиот студент ми држеше политичко предавање во мензата и ми вика: „Постои само една вистински комунистичка земја во светот, не знам дали си чул за неа, се вика Албанија?“

На Филмската школа при Универзитетот во Јужен Илиноис се негува ѓрег сѐ експериментален филм... Професорите... Нивното влијание во студентските генови... Првите студентски филмови...

Универзитетот е во Карбондејл, мало гратче, државен универзитет, изграден на југот од државата. Поблиску беа Мемфис во Тенеси и Сент Луис во Мисури одошто Чикаго, иако е во истата држава. Друг начин на живот, југ. Областа се викаше Литл Иџипт (Little Egypt), каде што обично луѓето се занимаваат со земјоделство, има еден куп мали гратчиња и овој голем универзитет.

Методот на филмската академија беше со голем фокус на *hands-on*³⁶, на снимање, на работење филмови, на конкретна практична работа. Намерата на Универзитетот беше да нè обучи за да можеме да работиме на било која позиција во една филмска екипа. Значи, учевме и за камера, и за светло, и за микрофони. Сами монтиравме и го работевме тонскиот микс, дури и сами го монтиравме негативот – во стерилна просторија, со бели ракавици, негативот треба да се исече. Сами ги пишувавме сценаријата и режиравме и секој аспект, и технички и креативен, моравме сами да го изработиме. Обично взаемно си работевме во екипите – јас тебе камера, ти мене звук или светло...

Во големата слика секој сам го одредуваше својот фокус – документарен, игран, експериментален... Многумина нè привлече експерименталниот филм, најмногу благодарение на професорот Мајк Ковел (Michael Covell). Сите гравитиравме кон него. Он самиот правеше експериментални филмови, имаше неколку феноменални експериментални филмови што многу нè инспирираа. Во еден момент, Универзитетот не сакаше да го задржи Мајк поради внатрешни интриги и ние студентите застанавме зад него. Универзитетот се предомисли.

По многу години пак се видов со него, веќе имав и свои филмови, дојдов во Карбондејл еднаш-двапати или трипати, ми се чини, гостував на Универзитетот,

³⁵ „Брајановото житие“ (1979), р. Тери Џонс (Terry Jones)
³⁶ практична работа

држев предавања и тогаш го видов Мајк и ми покажа еден филм кој беше прилично сложен, комплексен и забавен во исто време – се снима сам себе како дава одговори на прашања во интервју. После дваесет години за истиот филм се снима себеси, повторно, овојпат како ги поставува прашањата на кои веќе одговори кога беше дваесет години помлад. Потоа материјалот, снимен пред дваесет години и снимен денес, го спојува во еден филм. Мајк стар прашува, Мајк млад одговара. Нема шминка, туку вистински проток на време, ама небаре наназад. Тоа беше еден од неговите експериментални филмови. Имаше еден со *stop-motion*³⁷, со еден камион во ливада, облаци летаат зад него, прекрасно поетско хаику, се викаше „Work in Progress“³⁸. Беше автор на независни експериментални андерграунд филмови и секој аспект од снимањето ни го покажуваше. Он обично на 16 мм снимаше. Ние снимавме на „супер 8“, а подоцна на 16 мм филмска лента.

Лорен Кокинг (Loren Cocking) беше вториот професор, почина сега, пред две-три години. Нему интересот му беше само технички, тој само гледаше технички да нè обучи, речиси и да не се мешаше во креативниот аспект. Ќе кажеше нешто ама повеќе беше повлечен. Го сретнав на проекција на „Теса“³⁹ на Полански (Roman Polanski) и за време на паузата меѓу првиот и вториот дел, го прашувам: „Како ви се допаѓа филмот?“ „Добар е, ама не знам дали забележа во првиот кадар, кога девојките се враќаат од нива, и камерата се движи, се виде малку сенка од камерата на девојките?“ Тоа му беше фокусот.

Ричард Блуменберг предаваше сценарио и теоретски предмети и кај него го имавме она првото запознавање со наративната структура, со тоа како треба да се движи сценариото, која треба да биде внатрешната логика на драмата и на ликовите.

Чарлс Харпул (Charles Harpole) предаваше теорија, исклучителен професор, мислам дека докторатот на „Колумбија“ (Columbia University) го работел и таму професор му бил Макавеев (Dušan Makavejev). Кај него гледавме многу филмови од Годар (Jean-Luc Godard), секој семестар го гледавме Макавеев – или “WR: Mysteries of the Organism”⁴⁰ или “Innocence Unprotected”⁴¹, понекогаш и “Sweet Movie”⁴² го пушташе.

Еднаш сакав да ископирам парче од „Мистерии на организмот“ за мојот дипломски филм, на оптички принтер. Тогаш само што беше купило школото оптички принтер и со професорот Мајк Ковел се консултираам како да го работам, затоа што не бев обучен за принтерот, што да правам, а он ми вика: „Колку ти треба?“ Јас му викам: „Две секунди“. Имаше еден кадар од Сталин како плаче, солза гротескно му се тркала по образот, стар руски филм, игран филм, пропаганда, сакав да го уфрлам во мојот дипломски филм кој беше комедија, „Божествена комедија“⁴³ се викаше, приказната беше за Данте кој доаѓа во Карбондејл. Мајк вика:

37 филмска анимацијска техника

38 „Работа во тек“

39 “Tess” (1979)

40 „В.Р. Мистерии на организмот“ (W.R. Misterije organizma“, 1971), p. Душан Макавеев (Dušan Makavejev)

41 „Невиност без заштита“ (Nevinost bez zaštite, 1968), p. Душан Макавеев

42 „Сладок филм“ (Sweet Movie, 1973), p. Душан Макавеев

43 “Divine Comedy” (1982)

„Исечи ги!“ „Сигурно?“ „Па да“, вика, „се случува понекогаш, ќе се заглави филмот во проекторот, па мора да го сечат филмот.“ „Добро“, викам, исеков две секунди од „Мистерии на организмот“, тие се во мојот филм кој не постои веќе затоа што е изгубен. Тогаш уште еднаш го гледав „Мистерии на организмот“ на монтажна маса и најдов на едно место *flash frame*⁴⁴ од Купферберг (Tuli Kupferberg), како маршира на Шеста авенија пред тие големи банкарски згради со лажна машинка во рацете. Имаше еден *flash frame* кој случајно останал во филмот, некој згрешил во монтажата на филмот. После неколку години му кажувам на Мак дека буквално сум зел две секунди од неговиот филм, а он ми вика: „Праша некого?“ Јас му викам: „А ти праша некого?“ оти и неговиот кадар беше од туѓ филм. Таков му беше уметничкиот метод во „WR“, колаж од игран и од најден материјал.

Од колеги, Стив Џејмс (Steve James) беше еден од колегите на студио. После се најдовме, истата година имавме номинација за „Оскар“ (1995). Он имаше номинација за монтажа за „Ноор Dreams“⁴⁵, документарец кој не беше номиниран во категорија на документарци иако е феноменален филм и веројатно е еден од оние кои влегуваат во историјата на најдобри документарци ама поради внатрешните политики на Академијата, не беше номиниран. А јас бев номиниран за „Пред дождот“, така што после десетина-дванаесет-петнаесет години, се сретнавме пак. Он работеше на мојот филм на втора година, „Станарот“, „The Tenant“⁴⁶, работеше светло и камера.

Тука беа и Мајк Дуас (Mike Dwas), кој сега во Њујорк работи во постпродукција на *color grading*⁴⁷, како и Алекс Стеермарк (Alex Steyermark) кој работи како монтажер на музика, неколку филма на Спајк Ли (Spike Lee) има работено.

Вил Розентал (Will Rosenthal), кој исто така се досели во Њујорк, со него сè уште многу се дружиме, тој ја смени кариерата тотално после извесно време. Он работеше на ТВ-серији, работеше на реклами ама после се откажа, отиде да се дошколува и стана социјален работник, психолог. И после милион години, кога го работев „Бикини Мун“⁴⁸, бев во болницата каде што он беше директор, да набљудувам, и полека-полека пак му запеа петлето и сакаше пак да работи и се приклучи кон проектот и заедно го работевме сценариото.

Вил Розентал, Тори Егерман (Tori Egherman), Чез Крстич (Chas Krstich), тоа беше една екипа со која дишевме филм. Цело време само за филм се збореше, само за филм се размислуваше. На пример, на журки ќе отидеме и договор беше секој да донесе по три метри филм и сиот тој материјал се спојуваше и после се пуштаа. Веројатно во *loop*⁴⁹ идеше, и секој гледа да донесе што поинтересно, што пооткачено парче. Монтажерот на една колешка, кој ѝ беше дечко, донел рестлови, таа глумеше во својот филм како плива гола и тоа го исфрлила во монтажата, а тој

44 многу кус кадар, обично еден „фрејм“ (во траење од 1/24 од секунда), најчесто меѓу два „нормални“ кадри

45 „Кошаркарски сонитшта“ (1994), р. Стив Џејмс (Steve James)

46 „The Tenant“ (1981)

47 коригирање бои, балансирање на сликата

48 „Bikini Moon“ (2017)

49 кружно, повторно

го зел парчето, го донесе на журкава, па и тој рестл го гледаме на платно, и таа се смееше: „Ќе те убијам!“ И сега журка е и сите пијат, дуваат и гледаат филмови и зборуваат цело време само за филм.

Се дружевме и само за филм зборувавме, имавме филмски фестивал кој беше покренат претходната година, пред јас да дојдам и после се приклучив и јас. Следната година жирито беше сензационално: составено од една професорка од Нортистерн универзитетот во Илиноис (Northeastern Illinois University), Роберт Френк (Robert Frank) и Џим Џармуш (Jim Jarmusch), ѕвезди. Тоа не беше фестивал само на студентски филмови, во принцип беше само на кратки филмови.

Тоа што го работевме, имавме комплетна слобода на жанр и на тоа што снимаме и како снимаме, се разбира со помош и со усмерување од професорите и најмногу од колегите. Еден со друг си работевме во екипата на филмовите.

Реализација на експериментални филмови... Еген од нив со вљечатилв наслов - „Работничката класа заминува во рајот“... Евентуална инспирација од истоимената јесна на зајрејската рок-група „Хаустор“...

Не беше инспирирано од „Хаустор“, мојот филм е снимен во 1980, а нивната песна е од 1984. Мислам дека како израз го имав прочитано во „Вилиџ воис“ (The Village Voice). Таа фраза веќе постоеше: “The working class goes to heaven”⁵⁰. Тоа ми беше концептуален филм кој почнува со неколку прекрасни крупни планови, убаво осветлени, убаво компонирани, во печатница и така мислиш дека филмот ќе биде една убава елегија. После го гледаш работникот и го гледаш неговиот *point of view*⁵¹, тоа што го гледа тој, хартијата во машината што оди надолу и оди, и оди, и оди. Почетокот на филмот покажува две минути од тие убави кадри и после уште осум минути само тој еден долг, средно-крупен план, кој во прво време е хипнотички, а после станува и непријатен. Си викаш: „Да, ама некој секој ден тоа го гледа по осум саати дневно во живо“.

Тие први студентски филмови, за жал, се изгубени речиси сите. Некои беа снимени на „супер 8“ филмска лента, а подоцна повеќе филмови на 16 мм. Кога дипломирав, ги оставив негативите и копиите кај мојот професор Блуменберг. Кога се вратив после, за да се преселам во Њујорк, си ги пратив копиите по „Ју-пи-ес“ (United Parcel Service)⁵², од Карбондејл во Њујорк ама никогаш не стигнаа. Веројатно се распаднала кутијата. Секој ден свонев по два-три пати во „Ју-пи-ес“, да ги најдат, ама они имаа систем кај што едноставно те откачуваат. Не успеавш да зборуваш со никого. А ми ги изгубија филмовите! Отидов кај нив во седиштето во Њујорк, не можеш да влезеш. Успеав да влезам, викам: „Ало, филмовите кај ми се? Ми ги изгубивте филмовите!“ Ми викаат: „Господине, ние можеме да ти платиме, пишува на секоја страна дека плаќаме по 100 долари од кутија“. Викам: „Не ми е до

50 „Работничката класа оди во рајот“ (The Working Class Goes to Heaven, 1980)

51 гледна точка

52 Приватна компанија за транспорт на пакети

парите, филмовите ми требаат“. Ги тужев и кога ги тужев, они одма се јавија, во 6:30 сабајле да се спогодат. „А кај сте да одговорите на 50 телефонски пораки?“ Ги добив на суд и го наплатив тоа, ама цабе – филмовите ги нема.

Негативите останаа кај Блуменберг, тој подоцна умре од леукемија. Го видов уште еднаш пред тоа, но не ги земав негативите. После тоа жена му се преселила во Орегон, сè што имала фрлила, така што филмовите, ниту негативите ниту копиите постојат.

А постојат два или три филма кои беа преснимени на VHS од сид, од „Академскиот кино клуб“ во Белград. Еднаш гостував кај нив, после бев на фестивал што они го организираа, теоретичарот Питер Волен (Peter Wollen) беше во жири, освоив награда за филмот “untitled“ или “Black Leader film“⁵³, така што тој филм постои, го има на веб-сајтот, а постои и „Станар“⁵⁴, мојот прв филм на 16 мм, наративен филм кој сега скоро го гледав и задоволен сум како испадна, многу солиден. Технички е очаен, звукот е многу лош, изгребана е копијата партал, ама како филм сум многу задоволен, има некоја мистерија во него. До ден-денес држи. Знам дека кога правевме *pitching*⁵⁵ на сценаријата, на идеите, секој ќе ја раскаже идејата, професорот Кокинг ќе праша: „Зошто го правиш, која е намерата?“ Ја раскажав приказната. „Добро“, вика, „зошто, што се случува во овој филм?“ Викам: „Толку знам, не можам да ви објаснам зошто се случува, зошто тоа се прави, која е логиката и објаснувањето ама знам дека тоа треба да се случи, цврсто сум убеден.“ Многу е лесно да дадеш објаснување. Тоа е како кога одговараш на час и не ги знаеш баш одговорите ама ќе објасниш и ќе се снајдеш, ако не петка, четворка ќе добиеш, ама не беше поентата во тоа, поентата беше дека јас ја осекав атмосферата, осекав тоа што се случува со ликот и со драматургијата, ама сакав сè да остане секогаш амбивалентно – и остана амбивалентно. Амбивалентно, ама набиено со емоција и значење, затоа сега скоро кога го гледав бев задоволен. Звукот го реставриравме со Димитар Маневски, а Кинотека мислам дека го издаде на едно ДВД на кое се собрани кратки филмови од македонски автори.

Направив веројатно десетина кратки експериментални филмови, во главно концептуални, а некои наративни инспирирани од театарот на апсурдот. Јонеско (Eugène Ionesco) многу го сакав, Бекет (Samuel Beckett) и некои од овие беа во тој дух. Еден се викаше “Wednesday Morning at Five O’Clock as the Day Begins“⁵⁶ насловот според песната на „Битлси“ (The Beatles)⁵⁷ иако приказната немаше врска со тоа. Повекето наслови во тоа време ми се цитати на нешто, така е и „Станарот“, така е и “The Working Class Goes to Heaven“, еден беше „Beautiful Blue Danube“⁵⁸, еден се викаше „The Wire“⁵⁹. Беше еден долг подвижен кадар, целиот е субјективен, камерата влегува, се отвара врата, одиме по едни дрвени скали, се качуваме горе,

53 „Филм без наслов или филм од црна филмска лента“ (untitled or Black Leader film, 1982)

54 “The Tenant“ (1981)

55 презентација на идеја за филм

56 „Среда наутро во пет часот кога денот почнува“ (1980)

57 „Таа го напушта домот“ (She’s Leaving Home, 1967)

58 „На убавиот син Дунав“ (1981)

59 „Жица“ (1981)

влегуваме и ја откриваме собата и во еден момент на скалите пред нас се гледа сенката од жицата на камерата (како во „Теса“) и затоа филмот се вика „Жица“.

Еден друг беше “Paths of Glory”⁶⁰.

Беше многу важно и многу убаво, многу конструктивно, тоа што имавме можност цело време да снимаме, да работиме филмови, многу повеќе да се бавиме со правење филмови одошто со зборување за филмови, иако имавме и теоретски часови. Ми се чини дека американските филмски школи не се толку оптеретени со теорија и со историја на филм (за тоа си постои смер теорија на филм) колку европските. Целиот тој *set-up*⁶¹ ми се покажа многу благотворен, многу полезен.

Односои кон филмскиите класици... Зајознавање со делата на класициите на филмската уметност... Гледање на класициите во предавалниите на Универзитетот...

На часовите по историја на филм гледавме класични дела, почнувајќи од немите филмови, од “Birth of a Nation”⁶² на Д. В. Грифит (D. W. Griffith). Имавме час по нем филм кој во тоа време ми беше многу здодевен, веројатно поради професорот Мерсер (John Mercer) кој го предаваше и кој самиот беше од времето на немите филмови. Ги гледавме и посовремените класици, Фелини (Federico Fellini), Антониони (Michelangelo Antonioni), Бергман (Ingmar Bergman). Не знам од американските филмови што гледавме? “Days of Heaven”⁶³, знам дека го гледавме дома кај еден колега, на 16 мм. Гледавме еден куп филмови на Академија. Обично доаѓаа како копии на 16 мм. Можеше да отидеш и на друг час, кај што не си запишан, пошто сам ги бираш предметите и часовите, ама можеш да влезеш и на друг час да гледаш. Можеше секогаш да се пријавиш, ако Академијата поседува копија или ако во тој момент е изнајмена или ја има таа копија кај нив, ја земаш копијата, го земаш проекторот, си пушташ филм.

Имавме и Студентски центар во кој се вртеа филмови кои беа воглавно понови наслови. Таму го видов “Halloween”⁶⁴, кој во тоа време беше релативно нов, првиот “Halloween”. Бев шокиран од тоа колку беше ефектен кај публиката, како владееше со чувствата на публиката. Го изгледав еднаш и останав и следната проекција да ја гледам, да се обидам да дознаам како филмот успеа така висерално да се поврзе со гледачот. Таму го откривме и „Eraserhead”⁶⁵, првиот филм на Дејвид Линч (David Lynch). Ептен откачивме на „Eraserhead”. Ни откри цел еден свет, еден друг начин на размислување, на правење филмови. Мрачен, чуден, интуитивен. Модерен надреализам, ама технички софистициран, иако сниман без пари. Се одушевувавме како Линч дење разнесувал весници за да собере пари, за навечер да снима.

60 „Патеки на славата“ (1981)

61 систем, организација

62 „Раѓањето на нацијата“ (1915)

63 „Рајски ленови“ (1978), р. Теренс Малик (Terrence Malick)

64 „Нок на вештерките“ (1978), р. Џон Карпентер (John Carpenter)

65 “Eraserhead” (1977)

Кај Мајк Ковел имавме исто посебен час по експериментален филм на кој он ништо не предаваше, значи, ништо не зборувааше, исклучиво пушташе филмови и вика: „Еве ви прилика да ги видите овие филмови“, кои иначе во тоа време, а и денес, тешко се наоѓаат. Значи, мораш однекаде да изнајмиш копија, нема интернет, нема „ем-пе-четворки“ (MP4) и он реши да го посвети целиот час, наместо да предава и да зборува и да филозофира: „Еве ви ги филмовите – гледајте!“ Само во еден момент бараше *feedback*⁶⁶, да кажеме што мислиме ние за филмовите, дали некој особено ни се допаѓа, или некој особено не ни се допаѓа.

И тогаш онака длабински се запознав со творештвото на Стен Брекиц (Stan Brakhage), со Мајкл Сноу (Michael Snow), со Брус Конор (Bruce Connor), со Брус Бејли (Bruce Baillie), еден куп стари авангардисти од тој период, филмови од шеесеттите-седумдесеттите, почнувајќи од Маја Дерен (Maya Deren), почнувајќи уште претходно од Ханс Рихтер (Hans Richter) и од дадаистичките филмови, ама фокусот тука беше на американскиот експериментален филм.

После студии во Скопје организирав вечерни проекции на отворено во Музејот на Македонија. Најдов преку Американската амбасада некои десетина-петнаесет саати од истата таа програма што ја гледавме, на видеолента и ги пуштавме сите тие експериментални филмови. Ова беше негде ‘83-‘84 година и после тоа, бидејќи беше *double bill*⁶⁷, за да привлечеме публика пуштавме рокенрол филмови, “The Great Rock ‘N’ Roll Swindle”⁶⁸, “Radio On”⁶⁹ и други. Тогаш го пуштавме и „Мистерије организма“⁷⁰ на Макавеев. Ми се чини дека веројатно тоа беше прва проекција на „Мистерије организма“ во Скопје, беше забранет. Мислам дека тие што знаеја од естаблишментот не беа многу среќни со таа проекција.

66 повратна информација

67 програма со два главни настани

68 „Најголемата рокенрол измама“ (1980), р. Џулијан Темпл (Julien Temple)

69 „Вклучено радио“ (1979), р. Кристофер Петит (Christopher Petit)

70 „В. Р. Мистериј на организмот“ (W.R. Misterije organizma“, 1971), р. Душан Макавеев (Dušan Makavejev)

3. „МУСАКА“

(1982 – 1985)

Во средно училиште доминира хард-рок музика... Трансформација кон панк-музиката... Анархоцен импулс во однос на преиспитување на општествениот авторитет...

Слушав поконвенционална музика во гимназија, ама кога се појави панкот, тој концепт на *questioning authority*⁷¹, дали авторитетот е вистински или лажен, беше многу интересен. Јас не го фатив хипи-движењето пред панкот, некако како ехо или како опашка го фатив, а ми беше многу интересно како идеологија, како концепт, љубов и разбирање. Ама панкот се појави кога бев тинејџер и целиот тој бунтовен аспект и аспект на рушење на авторитетите ми беше, од една страна, многу атрактивен, од друга страна, јас секогаш сум почитувал авторитети ако се вистински, ако е тоа авторитет кој потекнува од делото, од уметноста што некој ја прави, од способноста негова, од добрите дела што ги чини кон општеството, тоа го почитувам. Лажни авторитети, особено ако се репресивни и ако се политички, нив ги предизвикувам, не ги почитувам. Особено немав толеранција за малограѓанска опресија, за тоталитаризам во форма на индигнирана стринка.

Во Карбондејл видикот за музика најмногу ми го прошири Тори. Почнав да слушам одлични, неконвенционални работи: „Резидентс“ (The Residents), Снејкфингер (Snakefinger), Лидија Ланч (Lydia Lunch), Мередит Манк (Meredith Monk)... Ме запозна и со некоја нова музичарка и перформанс уметница, духовита, ама со богата мисла – Лори Андерсон (Laurie Anderson). И со еден нов музичар кој ги свиреше сите инструменти на првите негови албуми – Принс (Prince). И „Дед Кенедис“ (The Dead Kennedys)...

По дипломирањето на Универзитетот во Јужен Илиноис во 1983 г., враќање во Македонија... Обид за градење филмска кариера во својата земја... Пишување на сценариото за долготрајен иран филм „Мусака“... Сценариото е добро оценето од тогашните големи режисерски авторитети од Белград: Горан Марковиќ, Душан Макавеев и во Македонија: Горан Стефановски, Дарко Марковиќ... Сценариото го минува ситото на „Македонија-филм“, „Вардар-филм“, Македонска телевизија, но филмот никога не се реализира... Амбиентот во македонските филмски кулоари...

Не бев сигурен дека сакам да се вратам. Сите работи си ги оставив во Карбондејл, не знаев што ќе правам. ‘82 завршив, ама технички, дипломата ја добив ‘83. И ‘82 до мај го завршив дипломскиот филм, „Божествена комедија“, го предадов, ги исполнив сите услови, па се вратив.

Тоа лето отидов во Пула со еден другар, глумец, Ванчо Ѓошевски и видов неколку филма што ме инспирираа, онака, баш ми дадоа поттик и ме израдуваа.

71 испитување на авторитетот

„Живети као сав нормалан свет“⁷² на Миша Радивојевиќ (Miloš Radivojević), еден од првите филмови, ако не и првиот филм на Соња Савиќ (Sonja Savić), кај што она беше феноменална и целиот филм беше интересен. „Вариола вера“⁷³ мислам дека беше истата година или можеби следната. Следната година беше „Мирис полског цвећа“⁷⁴. Видов филмови што ме инспирираа, што ме израдуваа. А видов и еден куп други филмови, па си викам: „Можам ја подобро од ова да направам“.

Се вратив во Скопје и напишав сценарио за еден млад човек, панкер, кој вози моторче во Скопје, фотографира, се движи во различни социјални кругови, во различни социјални слоеви, многу комуникативен, прилично безобразен и низ неговиот фотоапарат и низ неговите постапки, низ неговиот живот, среќаваме и запознаваме, се задлабочуваме во различни ликови, ама и во различни социјални кругови во тогашно Скопје или тогашна Македонија или Југославија. Дијалогот ми беше особено интересен, мерак ми беше да го пишувам, имам уво.

Потоа прикаската се развива и доаѓа до заплет кој води во еден релативно трагичен крај. Првата верзија се викаше „Трафика“. Тоа беше прекарот на главниот лик, после го прекрстив во „Мусака“. Тоа му беше прекар и тоа беше насловот на филмот и мислам дека беше многу *catchy*⁷⁵.

Не знам што да правам со сценариото, мислам бев тотално неспособен, тотален идиот по прашање на тоа како да го доведеш филмот до практична реализација, како да го исфинансираш. Јас знаев сè што треба, можев било која позиција во филмската екипа да ја работам, ама тоа е кога ќе тргне филмот да се снима, а како ќе го доведеш да биде одобрен и финансиран – појма немав.

Се среќавав понекогаш со Кирил Ценеvски, мислам му бев симпатичен, како нели, „малиот“, ми даде и препорака во еден момент за Полска кога баравме препораки и одвреме-навреме ќе се видеv со него, муабет ќе правевме кај него на ул. „Орце Николов“, сакав сè да упијам што имаше да каже затоа што мислам дека он беше редок талент, неверојатен талент беше Кирил и филмовите му имаат течение, кохерентни се. „Црно семе“⁷⁶ веројатно е најдобар македонски филм, онака и опор, и храбар, и сиров, феноменален филм. Многу модерен за тоа време, и уште држи. И „Јад“⁷⁷ исто мислам дека е одличен филм.

Како и да е, во тоа време јас му викам: „Напишав нешто. Што да правам со ова?“ „Па“, вика, „Ацо Ѓурчин бара сценарио.“ „Кој е Ацо Ѓурчин?“ Мислам, јас го знам од филмот „Исправи се Делфина“⁷⁸, ама не го знам човекот. Кирил ми вика: „Оди во ‘Македонија-филм’, најди ги, во центар се“.

„Вардар-филм“ беше државна институција, државата ја финансираше, произведуваа филмови кои беа релативно успешни во тоа време. И документарни, и

72 „Да се живее како сиот нормален свет“ (Živeti kao sav normalan svet, 1982), p. Милош Радивојевиќ (Miloš Radivojević)

73 „Variola vera“ (1982), p. Горан Марковиќ (Goran Marković)

74 „Мирисот на полското цвеќе“ (Miris poljskog cveća, 1977), p. Срѓан Карановиќ (Srđan Karanović)

75 звучно, прифатливо за уво

76 „Црно семе“ (1971), p. Кирил Ценеvски

77 „Јад“ (1975), p. Кирил Ценеvски

78 „Исправи се Делфина“ (1977), p. Александар Ѓурчинов

кратки, и некои од играните филмови, од долгометражните. Во Пула играа редовно. Имаше околу шеесет вработени, покрај администрацијата, покрај директорот. На плата беа режисери, директори на фотографија, монтажери. Сладок живот. Бифето беше секогаш полно со нив, со други уметници, со писатели. Гласни, задоволни, поднапиени, задимено... Поминував понекогаш низ бифето на пат кон дома, гледам што тука се случува, врие од луѓе, а они баш така полни со себе. Ти евентуално во кош негде ќе седнеш ама во исто време и самоуверен и безобразен.

Ама ова сценарио требаше да биде во друга фирма, во „Македонија филм“. Ја најдов „Македонија-филм“, го најдов Ацо Ѓурчин (Александар Ѓурчинов), директорот. „Здраво, имам едно сценарио!“ „Добро“, вика, „остави го тука.“ „Кога да дојдам?“ „Па, дојди другата недела.“ Доаѓам другата недела, го затекнувам во разговор со Томи Османли (Томислав Османли). Зборуваат за некое сценарио. „Влези, влези“, вика и почнува да му кажува на Томи: „Еве, гледаш, малиов, дијалог феноменален, не е експозициски, не е само да ти каже што се случува, него вистински, експлозивен, реалистичен, како да излегува од тие ликови, а ликовите реалистични, безобразни, феноменално напишани“ и сега гледам како ме фали. Си отиде Томи Османли, продолжува состанокот, вика: „Знаеш што, ова е многу добро, одлично, америчко сценарио!“ Мада мислам дека не беше многу америчко сценариото. „Како и да е, се знае кој кого ебе и зошто, се движи филмот. Ние сакаме да го работиме!“ Јас шокиран, 22 години, одеднаш имам проект, филм се снима, беше *big deal*⁹, имаше сериозни колеги кои цел живот снимаа, никогаш не дојдоа до игран филм. И сè уште е *big deal* да снимаш филм, ама тогаш беше ептен *big deal*, не знам дали по еден филм годишно се работеше во Македонија, на сите звона се објавуваше дека се работи, дека се снима, политичари доаѓаа на прва клапа.

„Македонија-филм“ беше дистрибутер на филмови. Они не беа продуцент како „Вардар-филм“, не правеа филмови, они само увезуваа филмови од странство и ги дистрибуираа низ цела Југославија. Од тоа живееја. Ацо Ѓурчинов беше станал директор неколку години пред тоа. Очигледно имал поголема амбиција, затоа што „Македонија-филм“ била регистрирана и за продукција. Значи, правно може да се бави со продукција и вика: „Ние ќе го продуцираме овој филм, ќе го поднесеме во СИЗ за култура (еквивалент на денешното Министерство за култура), ќе побараме средства и ќе го снимаме“. Вика: „Ќе направиме копродукција со Белград, најверојатно со ‘Арт-филм’ на Аца Стојановиќ, Аца Нос, легендарниот“. Викам: „Супер, ајде“. Вика: „Еве ти договор!“ „Не сакам договор, сакам да се снимиме филмот.“ Ако треба и без пари ќе го работам, ама сакам да се работи. А ако потпишам, им го продавам ним сценариото, и утре може да се предомислат, јас да останам со прстот в уста.

Мојот омилен професор Мајк Ковел се согласи да биде директор на фотографија на „Мусака“. Спектакуларно. Не ми се веруваше. Почнав подготовки, Панта Мижимиков, продуцентот направи буџет. Ацо вика: „Еве седни, погледнете го заедно буџетот!“ Викам: „Ацо, јас ниту се разбираам, ниту сакам да се разбираам во тоа. Што ќе потпишете за буџет – тоа нека биде“. Дете. Во меѓувреме, последниве

79 голема работа

четириесет години научив и да гледам и да правам буџети, да се борам за финансии за филмовите. Сакал-нејќел, или ќе научиш или ќе си седиш дома.

И тргна, јас као работам и „Добро“, викам, „што треба друго да правам?“ „Па еве, друга верзија на сценариото.“ Помина филмот на нивниот Уметнички совет, во „Македонија-филм“, а претседател на Уметнички совет беше писателот Димитар Солев. Ми текнува, отидов јас на таа седница, на Уметнички совет. „Ете, и авторот е поканет“, си облеков едно панкерско пепито-сако, многу старо, не знам од каде го најдов, на некој Бит-пазар го купив ваљда или од некој тетин ми останало, али баш така беше, малку „ска“ – и гледам Солев носи исто такво сако, идентично.

Тоа време носев минѓуши, кратко потшишан, панкер. Им пречеше на полно луѓе тоа, а јас седнав, направив нова верзија на сценариото, сториборд, илјада цртежи. „Ајде“, викам, „Ацо, дај да работиме, да снимаме.“ „Чекај да го исфинансираме!“ „Добро“, викам, „во меѓувреме да работиме!“

Го натерав да ангажира фотограф, со него одевме, сликавме локации, од црвена буржоазија на Водно, до сокачиња во Чаир. Постојат уште тие слики, сега некој скоро, не знам по кој повод, ми ги побара и ги најдов, сликано на разни места низ Скопје, баш беше еден убав пресек на тој град, еден портрет на тој град во тоа време, на тогашно Скопје ама не само документарен пресек туку и лик во филмот.

Сите аспекти на претпродукција ги почнав – нови верзии на сценариото, најмалку десетина, кастинг⁸⁰, глумци, локации разработени во детали, сценографија осмислена, дури и музиката почнавме да ја работиме предвреме со едни пријатели, рок бенд. Немаа кај да пробаат и ги примив кај мене во дневната соба. Беа многу гласни, гитари, бубњеви. Лежам дома болен, настинат, они свират, сè трешти, се тресе куката од бубњевите и басот, се качува горе тетка ми, вика, се дере, не може веќе да ја поднесе вревата, морав да ги избркам.

Еден ден дома работам сториборд со другар ми Сашо Грчев (кој сега е максилофацијален хирург), некој свони на врата, отварам, двајца клинци, не ги знам. Мислам им паднала топката у двор. Викаат: „Здраво, ние дојдовме музика да ти правиме“. Викам: „Јас имам веќе кој прави музика“. „Ама добро, еве, земи ја касетата.“ Ми вика: „Ритам-машината уште не ни е дојдена. Треба допрва да дојде. Ова е без ритам-машина. Пробај да го замислиш!“ Викам: „Ќе пробам. Ајде, фала, пријатно“. И ја пуштам музиката, феноменална! Тоа беа Кирил Џајкоски и Тоше Поп-Симонов. Кики уште беше во гимназија тогаш. Нивната музика беше многу посоодветна за филмот од тоа што претходно го спремав. Почнавме да соработуваме за филмот, па тоа се изроди во потесна соработка и од тоа настана бендот „Бастион“.

Додека чекаме СИЗ-от за култура да одобри пари да се снима филмот, јас работам кастинг. Соња Савиќ требаше да го игра главниот женски лик во филмот, лик што се вика Соња Савиќ. Долго размислував кој да го игра главниот јунак Мусака, он беше иницијално работен според вистински лик и потоа, во процесот, се оддалечува, се развива и станува покомплексен, сосема поинаков.

80 избор на глумци

Цело време мислев да го игра Ванчо Ѓошевски, глумецот што сега живее во Берлин. Неговиот најдобар другар во филмот се викаше на прекар Троцки. Фабијан Шоваговиќ мислев да игра во филмот, Ристо Шишков мислев да игра во филмот. После ме убедуваа дека тоа не е добра идеја затоа што Шишков беше тогаш на црна листа. „Па, што ако е“, викам. „Он е феноменален глумец.“

Интервју за „Млад борец“ кое крева многу ѓрашина... Ойќажување на снимањето на „Мусака“...

Се појавија луѓе, бараа интервјуа, дадов еден куп интервјуа на оваа тема за „Мусака“. „Еве се вратил млад автор од Америка.“

Дадов интервју во „Млад борец“ во кое го кажав тоа што го мислев, иако ми беше советувано да кутам, да не зборувам, да не кажувам. Седи, трај, Македонче, стуткај се зад некоја вујна. Малку бев изманипулиран од новинарот во интервјето. Едно од прашањата беше: „Што мислиш за македонските филмови?“ Ми вика новинарот: „Нема да го објавам тоа – кажи, зборувај!“ Му одговарам: „Па, мислам дека во Македонија е снимен еден и пол добар филм, едно ‘Црно семе’ и пола ‘Делфина’“. „Што ти е целта, зошто си тука?“ „Целта ми е да им брцнам прст у око на тие што трошат грдни државни милиони, а прават срања!“

И они го објавија тоа, го ставија во наслов: „Сакам да им брцнам прст у око!“ Испадна голем скандал, повредени суети, индигнирани величини. Ова интервју беше *trigger*⁸¹, не причина, ама *trigger*, повод за тогашниот естаблишмент не само да ме мрази туку и да проба со сè што умее да го изминира филмот, филмот да не се случи. Им ја реметам паланечката хиерархија.

Ацо Ѓурчин се фаќа за глава. После вика: „Па добро си кажал, панкер!“ Горан Стефановски уште претходно ми вика: „Ти тука треба да влезеш како Иво Погорелиќ, најбезобразно, најарогантно, све да им кажеш“. Иво Погорелиќ се појави како неверојатен светски талент, победил на „Шопеновиот конкурс“, ми се чини, беше меѓународна ѕвезда, иако свиреше класична музика, имаше страшно многу публика, со интервјуа, стана синоним за самоувереност.

Поминува време, ние чекаме одговор, да се случи проекто, проектот не се случува, минуваат месеци и месеци. Страшно сум тензичен, натажен, разочаран, ама полн со енергија и надеж и нема-нема, ќе отидам во „Македонија-филм“, ама некако посрамено, незгодно да прашам: „Ацо, до кај сме, што правиме?“ Он го преведе филмот на српски за српските партнери (ангажира еден млад новинар, Латас), го преведе на англиски за Мајк Ковел (го преведе Зоран Анчевски). Со Мајк Ковел бев во контакт, он беше спремен, сакаше на 16-ка да го снимиме за да биде помобилен при работата, да снима од рака, потоа филмот да се префрли на 35-ка. Таа идеја мене ми одговараше затоа што потенцијално ќе му дадеше на филмот една посирова естетика, „попрљав“ ќе беше, попанкерски, повистински, погруба текстура.

81 чкрапало, предизвикувач

Веќе ја изградивме целата естетика на филмот, а ја рафинирав и драмската структура.

Во исто време во „Вардар-филм“ и во македонската кинематографија во целина се случила неколку важни работи. Излегоа три филма кои се сметаа за неуспех, критички лошо оценети, а и никој не ги гледаше во кино, ниту награди добија. Тоа беа: „Време, води“⁸², „Оловна бригада“⁸³ и „Јужна патека“⁸⁴ и од разни причини, сите три се сметаа за уметнички и продукциски дебакли, така што „Вардар-филм“ беше во некој *free fall*⁸⁵, во слободен пад – и како да се замрзна.

Тогашниот директор Анте Поповски го уапсија, а заедно со него и продуцентот Стевче Ацевски. Потоа ги ослободија, не знам што точно беше. Знаам дека беше поврзано со доаѓањето на Сем Пекинп (Sam Peckinpah) во Македонија. Постоела идеја тој да снима филм во Скопје, а „Вардар-филм“ да даде услуги, тоа било додека јас уште студирав. Тогаш, кога слушнав дека бил во Скопје, од студио му пишав дека ако снима во Македонија, би сакал да работам со него. Он ми одговори: „За жал, од тој проект нема ништо, продолжи со студио“.

Гледам дека „Мусака“ не се случува. Помина година, поминаа две. Државата вика: „Чекајте сега, да видиме што ќе се случува со кинематографијата во Македонија, да видиме како ќе продолжиме натаму со ‘Вардар-филм‘“. Веројатно во целата таа калкулација, а сигурно и под притисок од еден куп мои постари колеги, „Мусака“ никогаш не се случи.

Еден ден, пред „Вардар-филм“, на улица „8 Март“, одам и од другата страна иде Гапо (Бранко Ивановски – Гапо). Се среќаваме, сами, како во каубојски филм. „Како сте?“ му викам, а он вика: „Каде со тој прстот у око што ќе го буташе, кај ќе го буташ? У г’з да си го бутнеш!“

И филмот не тргнува, не поаѓа, државата решава да го закрепи „Вардар-филм“, да нема друга продуцентска куќа во тоа време. Затоа и „Мусака“ не се случува со „Македонија-филм“. Потоа дознав дека Ацо Ѓурчинов го повлекол проектот, а јас цело време чекам тој да тргне. А проектот е спремен, кастингот е направен, сценариото, музика, сториборд, сè е направено, само да се стави на филмска лента.

После две години „Македонија-филм“ ја снима. Гледам дека добро сум направил што не сум потпишал договор, не сум им го продал сценариото, иако тоа значеше дека останав без хонорар. Подобро вака, го поседувам сценариото. Отидов во Белград, во „Арт-филм“, кој, нели, требаше да биде копродуцент. Они се независни продуценти. Викам: „Еве, вие бидете продуцент“. Сега ним им е малку неизводливо од Белград да продуцираат филмови во Македонија и на македонски, ама Аца Нос (Аца Стојановиќ) вика: „Ајде, добро, еве, Горан Марковиќ, нашиот уметнички директор да го прочита сценариото, па ќе видиме“. На улица го среќавам Горан и викам: „Како сценариото?“ Вели: „Ќе видиме утре на состанок!“ Си викам: „Ништо од ова“. На „Кнез Михајлова“ им беше канцеларијата, доаѓам утредента

82 „Време, води“ (1980), р. Бранко Гапо

83 „Оловна бригада“ (1980), р. Кирил Цевевски

84 „Јужна патека“ (1982), р. Стево Црвенковски

85 слободен пад

на состанок, тројцата седнуваме, Аца Нос вика: „Горан, како е сценариото?“ Горан Марковиќ одговара: „Па мене не ми е јасно зошто досега овој филм не е снимен? Апсолутно го поддржувам“. Аца Нос почнува да размислува: „Можеме ли на младинска програма, некако на телевизија да го дадеме?“ и Горан му вика: „Па види, тоа е како ‘Буѓење пацова’⁸⁶ да го пушташ во младинска програма. Нема шанси“. Пробувавме некое време, после Аца Нос поштено си кажа дека не може да го продуцира во Македонија.

Таа опција со Белград не успеа, поминаа година и пол-две години, Стевче Ацевски се нафати тој да го продуцира филмот. Сега барем имам активен продуцент. А „Вардар-филм“ пред стечај, падонесоа принудни директори, привремени директори. Значи, Анте Поповски веќе не беше директор, имаше директорски триумвират: Цветан Станоевски, Рули Османли (Димитрие Османли) и Диме Костовски – Циго од Македонска телевизија, тогашно ТВ Скопје. А целото ова време, паралелно постоеше проект, сценарио на Цветан Станоевски што Рули Османли требаше да го режира за „Македонија-филм“, ама сите го одбиваа. И сега истиот тој проект се појавува кај што се они директори.

Стевче имаше идеја како да се продуцира „Мусака“. Вика: „Ќе им дадеме понуда што не можат да ја одбијат!“ на „Вардар-филм“. „Они немаат проект во моментов, а ние ќе им дадеме готов проект, спремен да тргне, комплетно спакуван. Не ни требаат финансии сега. Ќе го работиме скоро без пари. Сите ќе работиме со сопствено учество, ќе работиме тотално без хонорар додека филмот не се заврши. Кога ќе го завршиме филмот, бујрум, платете ни ги хонорарите ако сметате дека сме ги заслужиле. Во меѓувреме ни требаат само оние базични пари за да се плати филмската лента.“ „Вардар-филм“ имаше своја филмска опрема, требаше само да се плати бензин, сендвичи за време на снимање, основни трошоци, значи многу, многу помал буџет од еден нормален буџет за филм во тоа време. Го понудивме проектот, триумвиратот нè одби. Не им било во план. А ништо не снимаа во тоа време. Таков им бил планот. Ние тргнавме да бараме поширока поддршка, Стевче организираше да одиме во „Це-ка“ (Централен комитет на Сојузот на комунистите на Македонија), целата власт беше во нивни раце. Се појавивме во Комисијата за култура и идеологија, кај Мето Петровски, не режисерот, друг Мето Петровски кој работеше во „Це-ка“ тогаш во таа комисија.

Во тоа време веќе моравме да го фокусираме филмот да се работи тука. Мајк Ковел отпадна, Мишо Самоиловски дојде на состанокот во „Це-ка“, он требаше да биде директор на фотографија. Никица Лазаревски дојде како сценограф, еден куп глумци дојдоа. Од првичната екипа глумци кои веќе беа етаблирани во македонската култура мислам Перо Арсовски дојде, Ацо Стефановски дојде од Битола, Коле Ангеловски дојде. Тогаш во живо Коле го направи вицот кој претходно сум го слушнал, ама сега му се укажа прилика да го изведе. Дојде пред „Це-ка“ на точак, го заклучува точакот. Доаѓа еден џандар и му вика: „Не може тука точакот да го паркирате, ова е Це-ка“. Коле му вика: „Ако, затоа јас си го заклучив точакот“.

86 „Будење на стаорците“ (Будење расова, 1967), p. Живоин-Жика Павловиќ (Živojin Pavlović)

Нè ислуша Мето Петровски, човекот имаше огромни бакенбарди, ама филмот не се снимил. Никој не даде јасен одговор зошто. Државата и „Вардар-филм“ решија следен македонски филм што ќе се снима да биде „Јазол“⁸⁷. Славко Јаневски и Кирил Ценеvски, великани. Така, после „Македонија-филм“ пропадна и обидот во „Вардар-филм“, а „Мусака“ е целосно спремен, за минимални пари, со одлични рецензии од Дар-Мар (Дарко Марковиќ), Горан Стефановски, Душан Макавеев, Горан Марковиќ, Миќа Милошевиќ (Миќа Milošević), еден куп сериозни луѓе.

Го гледам Стевче во бифето на „Вардар-филм“. „Стевче“, викам, „што ќе правиме?“ „Јас не знам ти што ќе правиш“, ми вика, се смее, „јас ќе го работам ‘Јазол’.“

Соработка со електричнот триумф „Бастион“ како текстовиот и автор на сценаријот за филмот „A Hot Day in Mexico“...

Во тоа време работевме со „Бастион“. Креативна одишка. Концептот беше да правиме поп, нешто популарно, а да биде добро, да не се продадеш на комерцијала, да биде ептен квалитетно. Тука главни беа талентот на Кирил Џајковски, на Љупчо Стојисављевиќ - Кучкарот, кој свиреше бас и Ана Костовска, која пееше. Во прво време они немаа пејач. Јас ја знаев Ана како студент по глума, страшно талентирана. Му викам на Кики (Кирил Џајковски): „Па Ана пробай ја!“ „Добро“, вика, „да пробаме.“ Ја барам на телефон, му ја давам слушалката, он уплашено вика: „Јас да зборам со неа?“ Му ја тутнав слушалката.

Направија феноменална музика. Јас ги работев само текстовите, малку имиџот. Албумот се снимил, ми се чини се снимил и се измикса сè заедно во Радио Скопје за некои деветнаесет саати, што е феноменално брзо. За жал, останала на еден албум, ама еве Кирил сè уште работи одлична музика.

Во истото време, со Стевче Ацевски како продуцент го снимивме првиот приватен спот кај нас, „A Hot Day in Mexico“⁸⁸, за песната на „Бастион“. За спотот Стевче најде финансии, изнајми опрема од Белград, го снимивме во Скопје, потоа во Белград го монтиравме. Го пуштивме на „Хит месеца“ на РТВ Белград, многу популарна емисија во цела Југославија. Спотот беше хит, додека не сфатија дека спотот е реконструкција на убиството на Троцки (Лев Давидович Троцкий) и ни го забранија.

Спотот за „A Hot Day in Mexico“ беше снимен на „јуматик“ (U-matic). Раскажуваме приказна за тоа колку може да биде заразно насилството. Спотот почнува во денешно време, главниот лик го гледа насилството во „Taxi Driver“⁸⁹ на Скорсезе (Martin Scorsese), и потоа ја поминува границата до 1940. Тогаш се случило убиството на Троцки. Го реконструиравме во детали, како убиецот дошол до него, Троцки сам им дал знак на телохранителите да го пуштат, овој му предал

87 „Јазол“ (1985), р. Кирил Ценеvски

88 „Жежок ден во Мексико“ (A hot day in Mexico, 1984)

89 „Таксист“ (1976), р. Мартин Скорсезе (Martin Scorsese)

свои белешки, додека Троцки ги прегледувал, се завртел, а Рамон Меркадер (Ramón Mercader) ја извадил секирата од под мантилот што го носел преку рака. На крај насилиството се враќа во денешен ден. Визуелно спотот беше густ и богат, нарацијата динамична. Имаше прикаска за цел филм. Покажав дека знам што правам.

Снимање три спота за трилогија „Леб и сол“...

Уште пред „Mexico“, снимив три спота за „Леб и сол“, во Радио-телевизија Скопје. Исто ги забранија, никогаш не се пуштија. За песните „Абер дојде, Донке“⁹⁰, „Таласна дужина“⁹¹ и „Дамар“⁹². Причината за тоа е перфектен *case study*⁹³ како функционира цензурата.

Идејата ми беше спотовите да бидат колажни, да немаат многу приказна и да има внатрешни контрасти во спотовите, да се потпираат на визуелното, воопшто да не се гледа како свират музичари. Еден од тие елементи требаше да биде на екранот да се види напишано на компјутер „Леб и сол“, „Абер дојде Донке“, „Дамар“, „Таласна дужина“. Додека ние снимаеме низ тогашна Телевизија Скопје, некои колеги одат до уредниците и се жалат: „По нашиот правилник мора имињата да бидат напишани на кирилица, не смеат да бидат на латиница“, а компјутерите тогаш само на латиница беа. Ние се враќаме од снимање, уште не сме излегле од комбето, нè пречекуваат исплашени уредници, викаат: „Што си снимал, си снимал нешто што не смее да се пушти?“ Викам: „Прво – треба да видите што ќе измонтирам, второ – не ми е гајле што имате да кажете по тоа прашање. Не сум снимил ништо лошо“. Мислам, латиницата не е грев, ова е веројатно некое старо правило, постоело негде запишано. Можеби.

Ги измонтирав спотовите, тоа што го снимивме напишано на компјутер не изгледаше добро оти немавме макрообјективи и го исфрлив тоа. Нема веќе латиница. Уредничката Катица Трајковска доаѓа и вика: „Сакам да го видам спотот“. Викам: „Ќе го видиш кога ќе го завршам“. Ги завршив, доаѓам, она ги гледа, ја бара латиницата, ја нема во спотот. А дојдена е сета накострешена, спремна да забрани нешто, некоја голема белџа, некој што ќе го руши режимот. Ги нема кадрите на латиница, ама имаше еден екстремно крупен план на чкорче како се пали, а на кибритот има црква, слика на црква. Вика: „Што значи ова, кое е значењето?“ Викам: „Кое е значењето, се пали кибрит!“ „Не, не, ама зошто на црквата се пали кибрит?“ „Ај“, викам, „не ме забевај.“ „Ќе му кажам на уредникот!“ „Да му кажеш.“ И доаѓа уредникот и седнуваме двајцата да го гледаме спотот. Не памтам како се викаше уредникот, облечен во *three piece suit*⁹⁴, чешлан одозгора, од лево на десно, да ја покрие ќелавата глава. Јас со минѓуши, со расцепени фармерки, со „полумохок“ фризура.

90 „Абер дојде Донке“ (1978)

91 „Бранова должина“ (Таласна дужина, 1978)

92 „Дамар“ (1978)

93 студија на случај

94 триделен костум

Го гледаме спотот, он не ја забележува црквата, не му пречи црквата, не спомнува ништо. Ама и он бара беља затоа што го узбуниле дека има беља. Гледа – има кадри на пепелара пуна со пикавци. Вика: „Ова не е вкусно, оваа пепелара“. Викам: „Ова е дел од приказната“. „Ова“, вика, „да се извади!“ Викам: „Нема да се извади“. „Е па тогаш, нема да го пуштиме.“ „Океј, не го пуштајте.“ И така не ги пуштија сите три спота. Појма немам дали се некаде зачувани, веројатно се избришани, пуно работи се бришани во Телевизија, а овие како непожелни, сигурно се избришани за да се ослободи лентата.

Активно учество во повеќе визуелни перформанси и уметнички проекти...

Групата „IAM“ беше многу *loosely organized group of people*⁹⁵. Тие перформанси со нив ми се едно од не само најдрагите работи што сум ги направил, туку ми се чини и една од работите кои уметнички најмногу држат. Од тие настапи има нешто малку зачувано, тук-таму понекоја фотографија, понекој пишан документ.

Настапите беа инспирирани од уметничките движења на седумдесеттите и раните осумдесетти ама мислам дека одеа еден чекор понатаму, пред времето, и денес би ги потпишал, беа постконцептуални, постструктуралистички, мошне комплексни.

Првиот и главен настап имаше многу елементи, самите покани беа елементи, најавата на тоа што ќе се случува беше еден од елементите, исполнувањето на ветувањето беше елемент, списокот на дела беше еден од елементите, самите дела беа елементи, отклучувањето и заклучувањето на галеријата беа елементи. На пример, првата работа што ќе ја видиш кога ќе влезеш во галеријата беше врамен документ, дефиниција на нашата уметност. Мислам дека не ја ни викавме уметност туку нашиов настап. Во документот пишувавше дека уметноста на „IAM“ не е ниту концептуалистичка ниту структуралистичка, не е ниту „Дада“ (Dada) ниту „’Рт арт“ (Earth art)⁹⁶, ниту „Арте повера“ (Arte povera)⁹⁷ и сите ги набројуваме – а во следната реченица викаме „негативна дефиниција не е дефиниција“.

Имавме и „Концептуалистички манифест“. На изложениот документ пишувавше: „Ова е концептуалистички манифест“ и под таа една реченица нашите 30-40 потписи. И толку.

Имавме еден мој проект од Карбондејл на полароиди кај што се сликам себеси со брада и потоа на нови полароиди го сликам првиот полароид додека се развива, во различни фази: прво има многу малку слика, потоа се појавува повеќе слика, и на крај целиот развиен. Потоа бричам една третина од брадата, се сликам со полароид и тој полароид го сликам во тие три фази на развој на сликата, па две третини од брадата бричам со сликање три нови фази на развој на сликата на полароидот,

95 лабаво организирана група луѓе

96 „Еколошка уметност“

97 „Сиромашна уметност“

па целата брада избричена, пак со три фази, и на крај целата група полароиди наредени како крстословка. И сосема на крај, последната полароид фотографија – последниот полароид на градите. Тоа беше едно од изложените дела.

Потоа имавме рецитал за Кирил и Методиј кај што двајца глумци, Петар Богдановски и Билјана Михајловска, ни едниот ни другиот не се бават веќе со глума, ја рецитираат азбуката ама како бомбастичен помпезен патриотски рецитал: „Аааа, б-в-г-д-ѓ, ееее, ж-з-с...!!!“. Беше и смешно и длабоко и концептуалистичко. И дада, ама ако сакаш и со значење, па и политичко.

Имаше сигурно едно три-четириесет такви елементи. „Блуз за Кирил и Методиј“ кај што се пееше само азбуката. Имаше колективно гледање како се топи огромна коцка мраз, имаше мои експериментални филмови. Самите настани, самите елементи, не беа толку битни колку што беше битна целината која ги обединуваше, вклучувајќи го и ветувањето дека ќе се случат, а на крај и заклучувањето на вратата.

Правевме лични покани и ги пракавме на луѓе, на културњаци, на спортисти, на пријатели, политичари. Две-три од тие лични покани мислам дека се зачувани, како и неколку фотографии. Беше ноември-декември, магла како сега. Преполна галеријата на денешен МКЦ (Младински културен центар), тогаш „Дом на млади“.

И после, точно на една година од тој настан, направивме уште еден кој се викаше „Како на жив зајак да му се објасни делото на Јозеф Бојс, ‘Како на мртов зајак да му се објасни уметност’“. Јас шетав жив зајак, му правев муабет како цитат на Бојс (Joseph Beuys), имаше фотографии од Бојс, репродукција од Маљевич (Kazimir Malevich) и тоа беше повод или провокација за разговори за уметност, за тоа каде е уметноста денес, односно каде беше тогаш. На овој настап памтам дека беше и Соња Абациева.

Сето ова го осмислував со Чиле (Бранислав Саркањац), а соработуваа и неколку девојчиња, Вале Велевска, Лидија Георгиева... Бевме повеќемина.

Во тоа време направив и еден филм-перформанс „1.73“ кој беше прикажан во АКК (Аматерски кино клуб) во Белград. Победи на нивниот фестивал. Верзија на тој филм-перформанс изведов на фестивалот во Сплит и после тоа во Бруклин, кога се преселив во Њујорк. Парче филмска лента долга метар и седумдесет и три сантиметри држам на сцена. Дваесет и четири блица го осветлуваат во темница. Потоа го земам тоа парче, го качувам горе во кабината за проекции, го ставаме во проекторот, го проектираме. Тоа трае кратко, метар и седумдесет и три се неколку секунди, а и ништо не се ни гледа освен малку светлина ако пробива низ неразвиениот негатив. Потоа го сечам на парчиња и ги закуцавам за прашалник на кој има некои шест-седум прашања: „Што е уметност?“, „Што е филм?“, „Дали овој прашалник е уметност?“, „Дали ова парче филм е филм?“, „Дали постои филм ако не е прикажан?“... такви прашања. И тоа беше „1.73“ и ми се чини, ако можам да бидам донекаде објективен, едно од најдобрите парчиња уметност што сум ги направил.

Неусџешен обиг да се сними „Мусака“ како ТВ-филм за РТС (Радио-џелевизија Скопје)...

Не знам од каде дојде идеја во телевизија да се работи, во Македонска телевизија (Радио-телевизија Скопје). Е сега, тоа е веќе телевизиски филм, не е игран филм за во кино, иако во тоа време имаше филмови кои се работени за телевизија ама ќе се прикажат и во кино, како денес филмови во продукција на „Нетфликс“ (Netflix) што имаат и кинодистрибуција. И ако е добар филмот, ќе си го најде патот, ама условите во кои го работиш се многу поинакви. Мораш да работиш со екипата што е вработена во телевизија, а не со екипа која би ја одбрал по креативен афинитет, буџетот е многу помал, снимањето е многу пократко, критериумите се пониски, целиот пристап е сосема различен. Инсистиравме сепак да се работи на „16-ка“, а не на видео, за да може *blow-up*⁹⁸ да се направи и да игра во кино.

Во целиот овој процес баравме начин да се исфинансира филмот. Ѓоко Смок (Ѓорѓи Симеонов) ми помагаше, ми беше пријател, прекрасен човек, мислам дека во седумдесеттите беше директор на „Дом на младите 25 Мај“, дали на „Фокус“ беше уредник, страшно, страшно добар човек. Се среќавав со многу луѓе за да го спакуваме филмот. Он вика: „Знам еден човек, ама сигурен ли си дека сакаш да те запознаам?“ Му викам: „Сѐ ќе пробам – газот под кирија...“ И го донесе Данчо Чевревски. Се запознав со Данчо Чевревски, и он: „Еве, ние можеме, ние ќе направиме, ќе го исфинансираме, ние ова, ние она...“ Он настапи како продуцент. „Дај да ти ја видам поделбата на улоги“, му го дадов списокот. Почна да прецртува, себеси се стави за главна улога, многу постар, многу несоодветен за ликот, на триесет и пет-шест години да игра тинејџер, а и лош глумец. Не ми беше право, ама го преќутев тоа за воопшто да постои тој филм, да се снимат. Го стави Бата Живоиновиќ во една од главните улоги, кого ич не го сакав оти се појавуваше во апсолутно сите филмови во тоа време, инфлација од Бата, и веќе шмираше иако претходно имаше добри улоги, па ја стави на Борко Зафировски жена му затоа што беа исклучително блиски со Борко, иста банда. Си го пополни он кастингот по пријатели, деловни партнери, по врски – без оглед на квалитетот и потребите на самиот филм.

Не реков „да“, не реков „не“, ама „ајде да пробаме да се снимат филмот“, поминаа месеци, ништо не се случуваше. Бата Живоиновиќ (Bata Živojinović) го сретнав на некој фестивал во Врњачка Бања и вика: „Је ли панкер, кад ћемо да снимамо?“⁹⁹

За жал, ни Данчо ништо не помогна во пакувањето на филмот. Остана статус кво додека јас трчав од „Македонија-филм“ во „Арт филм“, во „Вардар-филм“... И сега кога дојде време да го работиме филмот во Македонска телевизија, го дадов сценариото, уредник на тој сектор беше Дарко Марковиќ, уредник на Драмска редакција беше Борко Зафировски, драматурзи беа Русомир Богдановски и Оливера Николова. Они го прочитаа сценариото, искрено се воодушевија, ним им се допадна, го препорачаа. Борко со Дар-Мар го ставија во програма и као

⁹⁸ „зголемување“, префрлување на филмот од 16 мм на 35 мм филмска лента

⁹⁹ „А бе, панкер, кога ќе снимамо?“

планирано е да се снима за неколку месеци. Направивме екипа од луѓе вработени во телевизија, почнавме нешто *scouting*¹⁰⁰, екипата од ТВ еден ден ќе дојдат, друг ден нема да дојдат. Отишол тонецот на пазар. На филм ќе работиме, што е супер, тешко идеше претпродукцијата ама добро, ќе се снима филмот, ајде, најпосле, телевизиски – телевизиски. Ќе излезе делото.

Еден ден уредникот на Драмска редакција Борко Зафировски побара поделба на улоги. Ме советуваа да не му дадам поделба, Окан (Зоран Младеновиќ) ми вика: „Немој!“ Викам: „Зашто немој, си имам подела, стојам зад неа, не се срамам!“ бев наивен и не ги разбирав дворските и политички игри и врските. Му ја давам поделбата на Борко Зафировски, кај што Ванчо Ѓошевски игра главна улога, игра Љупчо Бреслиски, игра Ана Костовска, игра мислам Јасмина Поповска, Коле Ангеловски, Ацо Стефановски од Битола, имаше од Струмица двајца глумци, од Прилеп двајца. Следниот ден Борко вика: „Се запира проектот“. „Зашто“, викам, „се запира?“ „Немаме доволно пари!“ „Па нели вчера имавме?“ „Не, не, има многу глумци од внатрешноста!“ Викам: „Прво, тоа е навредливо за глумците од внатрешноста, второ ако треба јас ќе им ги платам дневниците“. „Не, не, се откажува проектот!“

Тогаш сфатив дека не сум добредојден во Македонија. Си викам: „Ќе се спакувам, ќе си одам за Америка“. Се спакував и си отидов. Значи, се вратив од Америка во Скопје во јуни ‘82, на 1 јуни ‘85 пак се преселив во Америка.

¹⁰⁰ извидување, барање, „усвојување“ локации

4. ЊУЈОРК

(1985 – 1993)

Разочараност од севкујнајша состојба во македонската култура, особено состојбата на филмската сцена...

Поминав точно три години во Македонија во кои се обидував да си го работам занаетот, да си ја правам уметноста и едноставно немав можност тоа да го правам. Луѓето кои го владеја системот ме доживеаја како закана. Подоцна ќе видам дека не е последен пат така да се плашат од мене.

Значи, „Мусака“ не се случи и покрај тој голем *hype*¹⁰¹ што го имаше и покрај големата поддршка од јавноста и од реномирани и стручни колеги. Од денешен аспект, ни најмалку не ми е жал, затоа што ако се случеше „Мусака“, никогаш немаше да се преселам во Њујорк, никогаш немаше да го донаучам занаетот, никогаш немаше да го направам спотот „Тенеси“¹⁰² за „Арестид дивеломент“ (Arrested Development), немаше да се дојде до „Пред дождот“. Ќе си чмаев во Скопје и целата енергија и време ќе ми одеа на дворски интриги и на туѓа лошотија.

На поинаков начин ќе се развиваше мојата кариера, подруг пат ќе имав. Никогаш не можеш да кажеш „шта би било кад би било“, ама ми се чини дека немаше да бидам толку задоволен од тоа што го правам, како што сум сега.

Њујорк, космополиски град, многу поразличен од останијата Америка... Млад човек со скромни финансиски средства во мејалополис... Практично айлицирање на филмскиот занает научен на Академија... Работи како судски преведувач и молер за јола еџисџенција...

Решив дека се враќам, стварите ми се сè уште таму, во Карбондејл. Пред тоа во Њујорк неколкупати одев, на кратки посети. Мислам не може човек а да не се заљуби во тој град, тоа е *beyond*¹⁰³ заљубување, тоа е да те впије тој град, затоа што е стварно главен град на светот. Има исклучителна енергија, многу енергија, позитивна енергија, енергија на создавање. Тука се создава сè, од уметност до финансиски богатства, до нови концепти. Те радува, те тера да твориш, да твориш не само уметност или богатство, туку да твориш живот. Да бидеш неверојатно буден.

И Њујорк не се бави со тоа „да личам на нешто“. Ако создаваш таму, гледаш да создадеш нешто оригинално. Многу помалку те интересира на што тоа личи, од каде доаѓа, на што е омаж, на што е одек, чија копија е. Забележувам дека критериумот во Македонија – и веројатно во други мали средини – се сведува на препознавање на копии, ако нешто ми личи на филм или реклама или песна

101 публицитет

102 “Tennessee“ (1992)

103 преку, отаде, од другата страна

„од светот“, особено од Хрватска – мора да е добро. Изострување на свој критериум откако ќе го совладаш светскиот како да е туѓо на тукашен човек. Како да го нема зборот „оригинален“ во тукашниот речник. Њујорк ја има таа енергија на оригинално создавање, на епицентар! Тоа е еден град кој би можел да биде многу поарогантен, а во суштина не е. Њујорк не е арогантен град, Њујорк не е Париз, не е Лондон. Он е многу тежок и суров ама е и *welcoming*¹⁰⁴, те прифаќа, бујрум, покажи се, не е важен твојот акцент или сиромаштија.

Тие неколку пати кога одев, кога ќе останев недела дена, десет дена, Њујорк многу ме бендиса и сега слетав во Њујорк и планирам после да продолжам за Карбондејл. Не знам каде ќе живеам, јасно е дека во Карбондејл нема да живеам, таму филмови не се прават.

Во Њујорк останав една недела, се видов со другари од Академија кои во меѓувреме, во тие три години, се преселиле и работеа како трети-четврти асистенти на монтажа на звук, онаа најаргатската работа во монтажа која одлично се плаќаше и со која, на тој начин, влегуваш во индустријата. Полека, со време, сфатив дека така влегуваш ако сакаш да бидеш монтажер. Ама, ако сакаш да бидеш режисер мораш да влезеш со тоа што го режираш, со тоа што го пишуваш, со тоа што имаш текст кој луѓе сакаат да го видат на екран.

Се видов со колеживе, поминав некое време со нив, им покажав што сум снимал, спотот за “A Hot Day in Mexico“. „Па ова е супер, одлично е режирано“, велат, као „со ова може да се најде работа.“

Охрабрен, отидов за Карбондејл. Филмовите си ги пратив по „Ју-пи-ес“ за Њујорк, ама, како што веќе реков, никогаш не стигнаа. Си ја обновив возачката дозвола што ми беше истечена. Мислам дека сум единствен човек во Америка што паднал на возачки испит ама истиот ден полагав уште еднаш и положив. Јас ни во Скопје, ни во Њујорк, нигде не возам, имам точак и во Скопје и во Њујорк. Едино кога одам за Лос Анџелес или негде кај што мора да возиш, земам рент-а-кар и гледам да не го изгреbam премногу.

Јас живеам исклучително скромно. Ми требаше да платам авионска карта. Имав некои ситни хонорари што ги собирав во меѓувреме. Додека бев студент од Социјалното примах половина пензија од татко ми. Немав некои големи потреби, и сè уште немам, немам кола, немам џип, немам „ролекс“.

Од Карбондејл не знаев кај да идам. Отидов до Мемфис (или Нешвил ли беше?) да испитам таму што има затоа што Мемфис во Тенеси е сепак некој центар. Таму се прават музички спотови, има *country and western*¹⁰⁵ музика. Таму бев во неколку продуцентски куќи што прават музички спотови: „Да, добро, остави ни копија од твоите спотови, ако ни треба ќе ти се јавиме“.

Се вратив во Карбондејл. Девојката со која едно кратко време живеев додека бев на студии се беше преселила за Флорида. Вика: „Една зима ми дојде преку глава

104 добредојден, гостопримлив

105 кантри музика

од ладно“ и отиде најјужно што може во САД, во Флорида, на Ки Вест (Key West). Тоа е последното островче, на деведесет милји од Куба. Отидов да ја посетам, она дојде, ме зеде од Мајами, работеше како туристички водич во куќата на Хемингвеј на Ки Вест.

И викам: „Мене сега ми треба работа, морам да најдам работа!“ А она вели: „Па бараат човек во музејов“. Отидов, се видов со директорката, она вика: „Океј, почни од утре“. Јас утрентата треба да почнам и вечерта седам, си викам: „Ова ли е тоа?“ Во Ки Вест нема филмови, нема филмска индустрија. Тогаш не се работеше онлајн. Размислував цела ноќ. Зошто се вратив во Америка? И ѝ викам: „Не ја змам работава, се враќам за Њујорк“. Ја откажав работата, се вратив во Њујорк, пак невработен. Најдов некој стан. Прво бев два месеца во Челзи, после најдов стан во Бруклин, со цимерка и ете ме во Њујорк, слободен, без обврски. Со дваесет и пет години, тазе њујорчанец.

Прво, треба да најдам начин да платам кирија и второ – тука сум за да правам филмови. Колегиве, они се влезени во некој нивни систем. Пробав, не успеав таму да најдам работа, како трет-четврт асистент по монтажа. Мислам дека бев прилично смотан и кутлив и веројатно не им изгледав многу способен. Можеби мислеа дека сум намќор.

Почнав да го покажувам портфолиото, прво онака, тотално стихижно, после организирано. Прво „Јелоу пејџис“ (Yellow pages)¹⁰⁶ ќе отвориш, *production companies*¹⁰⁷. „Добар ден!“ „Добар ден, да не ви треба режисер случајно?“ Ќе кажат „прати *reel*“.¹⁰⁸ Портфолио. Ќе пратам *reel*, после недела дена, „да, го видовме, дојди да си го земеш“ или „да, го видовме, можеби ќе има нешто“. Ни најмалку не ми беше пријатно сето тоа молење, неизвесност, страв, одбивање... Од друга страна, сето тоа те учи на скромност и на упорност, те тера да бидеш вреден и да веруваш. Мислам дека ретко кој во Македонија може да го замисли ова искуство, не можам да му го објаснам. Со години го правев ова јавување, праќање на тоа портфолио. Го мразев, ама го правев. Отворив дневник, запишував кој каде ја примил касетата, кому му е интересно, кој бара нешто друго, кој вика: „Океј, можеби ќе има нешто слично на тоа ти што го работиш“, кој ќе биде само љубезен, кога пак да го бараш. Никому не му беше гајле за си-ви (CV, Curriculum vitae¹⁰⁹) или не дај Боже за диплома, само бараа да видат што умееш да работиш, талент и способност. Во портфолио, *reel*.

Во исто време пишував сценарија, ги праќав на продуценти, мали и големи. Англискиот ми се подобруваше. Напишав некои 6-7 сценарија, разни жанрови. „Мусака“ го преведов, го прекрстив јунакот – и насловот – во „Пума“. Се утепав од пишување, многу пишував и паралелно го дистрибуирав моето портфолио, секој ден на точак, и работев нешто за да можам да се издржувам.

106 огласник

107 продуцентски компании

108 лента, касета

109 животопис, куса биографија

Истоварав камиони со филмска опрема, за некои продукции, па работев како судски преведувач, понекогаш на суд, обично тоа беа *examinations before trial*¹¹⁰, кога се сослушуваат сведоците пред да се дојде на судење, и од македонски и од српско-хрватски. Еднаш имав еден Македонец од Бугарија, кој инсистираше да се најде преведувач за македонски.

Документи преведував исто, тоа беше *freelance*¹¹¹ работа за неколку различни агенции за преведување. Имав и еден голем случај кај што југословенската држава го тужеше лордот од Нордхемптон и аукциската куќа „Сотбис“ (Sotheby's) за некое старо римско сребро, голема и многу вредна колекција римски чинии и пехари, која беше на продажба во „Сотбис“. Југославија тврдеше дека негде кај Пула било најдено богатството и илегално изнесено. Во тоа време почна да се распаѓа Југославија, па и Хрватска се јави како странка. Потоа и Унгарија, сметајќи дека откај нив потекнува среброт, иако документите на лордот биле дека среброт наводно било најдено во Либан. На зафрканција викав дека треба да го вратат во Италија и готова работа. Беше многу интересен случај, и „Скотланд јард“ беше вклучен. Обожавав да преведувам, многу сакав, и сè уште многу сакам да преведувам. Да се најде најсоодветниот збор, да се биде прецизен, ама и духот на кажаното да се задржи, суптилноста, спецификата. Ако е нежен – да ја има нежноста, ако е зафрканција – да ја има зафрканцијата. Имам огромен почит кон зборот, кон јазикот. Зборот е свет.

После, зимата, за да побегнам од студот, повторно отидов на Флорида и таму успеав да најдам работа, во Вест Палм Бич работев како молер едно време.

Њујорк, траг на уметноста, траг на филмош, траг на глумурош... Снимање реклами за измислени производи... Снимање на првото седум минути од филмош „Поседување“...

Апсолутно многу уметност и многу филм. Одев на Њујоршкиот филмски фестивал, секоја година се појавував со писмо од непостоечкиот магазин „Кино-око“ од Скопје. Во него пишувавше дека сум новинар, критичар на „Кино-око“. Добивав пропусница за прес-проекции. Таму првпат го видов документарецот “Roger & Me”¹¹², на пример. Од Годар (Jean-Luc Godard) имаше пар филмови, Кустурица (Emir Kusturica) беше со некој филм, постојано некои француски филмови. За “Roger & Me” беше првпат да видам на прес-конференција аплауз, *standing ovation*¹¹³ после проекција за новинари, реткост.

Мене цело време фокусот ми беше на пишување и на правење портфолио, и на комуницирање, на контактирање, на барање било каква филмска работа. Дали е во прашање реклама, дали е документарно, индустриско видео, едукативно, видео во дуќан... сеедно. На пример, како документарист, снимав некои конференции за „Шомбург центарот“ (Schomburg Center for Research in Black Culture), дел од „Њујорк паблик лајбрани“ (New York Public Library). Они имаа конференција за

110 сослушувања пред судење

111 хонорарно

112 „Роџер и јас“ (1989), р. Мајкл Мур (Michael Moore)

113 стоечки овации, аплаузи

„ориша“ културата од Западна Африка, неколку дена траеше и јас го снимав тоа, чисто да се документира. Се нудев по бутици, продавници, фризерници, оние видеа што се снимаат за во излог, реклами, спотови, сè се обидував. Имав оригинални идеи. Еден француски газда ми вика: „Сними го, па ќе видиме!“

Една од првите случки после доаѓањето во Њујорк, некој ме викна на журка кај професорот Маглич (Bogdan Maglich), кој се бавеше, ми се чини, со нуклеарна фисија и работеше дали за американската влада, дали за НАСА. И го бараме станот, станот е на Петта авенија и 84-та улица. Се пријавуваме кај портирот, овој нè праќа горе. Вика: „Трети спрат“. Јас викам: „Кој стан?“ „Трети спрат!“ После сфатив дека целиот спрат е станот. Некој рече дека има девет тоалети, девет ведиња во станот. Огромен стан и еден огромен прозорец, цел ѕид со поглед доле на Метрополитен и на Централ парк. Пред прозорецот голем монитор, на мониторот пуштен „Ем-ти-ви“ (MTV – Music Television), тонот исклучен, а пред мониторот расчекорен стои Хашим Кучук Хоки со хармоника и пее „Пијем да је заборавам“.

Во Карбондејл немаше ни Југословени, ни Македонци. Дури после се појави понекој. Екатерина Бабамова дојде на постдипломски студии. И во Њујорк многу малку се дружев и со Југословени и со Македонци, не бев во тие кругови.

Бев на некое интервју, им го пуштив *reel*-от. Некој ме праша: „Колку време си даваш за да успееш?“ Јас си викам: „Ех, глупаво американско прашање“. Викам: „Појма немам, не знам“. „Ајде“, вика, „колку време?“ „Што знам?“ викам, „година дена.“ Почна да се смее, вика: „Без пет години не правиме муабет“. Јас излегувам оттаму, викам: „Пет години? Човече, нормален ли е овој? Пет години!“

И точно после пет години ја имав првата професионална работа! Во право бил човекот.

Нудејќи го портфолиото, видов дека тоа што го имам не е доволно оти не содржи реклами. Слушнав дека некои луѓе за свои пари снимаат реклами, за да покажат што можат да направат, да дадат урнек. Си викам: „Добра идеја“ и снимив неколку реклами. Можев да си го дозволам тоа, да го платам, затоа што работев на „супер осмица“ (Super 8 mm). Ова беше многу згодно затоа што тогаш се појави таа естетика на *shaky-cam*¹¹⁴, на слика што се тресе, со многу зрно, многу прљава слика, намерно разградена, нешто што можеш да го постигнеш со расипување на сликата на „шеснаеска“ (16 mm) или на „35-ка“ (35 mm) – или нешто што си е природно на сликата на „осмица“ (8 mm). Кога се обидуваш да добиеш зрно и прљава слика на „осмица“, многу е подобро одошто да го снимаш на „шеснаеска“ или на „35-ка“, кои се чисти формати, па потоа да ја расипуваш сликата, во телекино да правиш *image deterioration*¹¹⁵ од овие посупериорни формати. А можев да си дозволам да ги снимам рекламиве затоа што „осмица“ беше релативно евтина и за развивање и за телекино, а идејата и екипата бев јас.

После најдов лабораторија кај што при телекиното можеш самиот да си играш со брзината на филмот при трансферот. Можеш да го успоруваш, можеш да

114 камера од рака

115 деградација, расипување на сликата

го убрзуваш. Сам ги монтирав. Ќе го успориш и имаш успорено движење. И имаш големи парчиња боја, површини боја, затоа што при снимањето ако објектите брзо се движат на „супер осмица“ боите се многу *blotchy*¹¹⁶, како цели парчиња боја се, површини, како слики на Матис (Henri Matisse). И сликата е успорена и точно се гледа секој *frame*¹¹⁷ и сите површини боја. После у монтажа брзо го монтирав. Така што се постигнува еден прекрасен контраст на успорено движење со брза монтажа.

Морав да покажам што умеам, затоа правев портфолио. Ама немав клиенти за кои можам да снимам реклама и кои би ја платиле. Затоа смислив реклами за измислени производи – за чизми „Блек енд ледр“ (Black & Leather), за радиостаница „Даблју-ем-еф-ем – Натинг бат вандрфул мјузик“ (WMFM - Nothing but wonderful music). И за Бруклин Бриџ (Brooklyn Bridge) имав реклама, ако некој сака да го купи Бруклински мост. И тие реклами станаа дел од моето портфолио како режисер.

Паралелно пишував, некои работи сам, некои работи со партнерката Џоан Алберт (Joan Albert). Напишав едно сценарио кое се викаше “Possession”¹¹⁸. Трилер, а насловот беше *riff*¹¹⁹ на “Repulsion”¹²⁰ на Полански (Roman Polanski) и на парфемот „Опсешн“ (Obsession) на Келвин Клајн (Calvin Klein). И неколку луѓе сакаа да го купат сценариото ама за друг да го режира или они да го режираат. Јас викам: „Дечки, јас сум режисер, јас за себе го пишував“. Они викаат: „Не те знаеме, брат, не знаеме ни што можеш, ни што не можеш!“

Во тоа време излезе “Blood Simple”¹²¹ на браќата Коен (Joel & Ethan Coen). Прочитав некаде дека они собрале нешто малку пари и го снимиле трејлерот за филмот пред воопшто да го направат филмот. И врз база на трејлерот собрале пари да го снимаат филмот, кој стана сензација. Еве ги денес, меѓу најинтересните автори во Америка.

И поучен од таа идеја, тргнав да барам пари за да снимам парче од филмот. Решив првите седум минути од сценариото да ги снимам. Преку еден пријател сретнав една мароканска принцеза која сакаше да се бави со филм, онака најпоштено сакаше да инвестира во филм и да научи да продуцира. Финансираше три илјади долари за да се снимаат тие први седум минути. Дури и во тоа време тоа беше многу мала сума. Дадовме оглас во „Backstage“ дека бараме глумци, добивме над илјада апликации, фотографии. Снимаваме три дена, на филмска лента, со телекино, два дена во студио, со *construction*, со градење во студио, еден ден на локација, со глумци, со еден куп статисти, со комплетна екипа од некои три-четириесет луѓе, комплетна опрема, светло, грип, монтажа. Сите работеа без пари, се разбира, а директорот на фотографија во тоа време работеше големи музички спотови за кои само неговиот хонорар беше некои две и пол илјади долари дневно. Снимаше со Витни Хјустон (Whitney Houston), Род Стјуарт (Rod Stewart), Кид Криол (Kid Creole and the Coconuts), Бери Менилов (Barry Manilow). Голем продукциски успех за минијатурен

116 размачкани

117 квадрат од филмска слика, една сликичка од филмска лента, „фрејм“

118 „Поседување“

119 рефрен, асоцијација

120 „Одвратност“ (1965)

121 „Едноставно крваво“ (1984)

буџет затоа што сите веруваа во проектот. И инвестираат во идни контакти, во иден автор. Работат без пари, не седат без пари.

Ги снимивме тие седум минути и им ги праќам на истите луѓе што сакаа да го купат сценариото. Една минута од тие седум минути е реклама, многу стилизирана, *highly stylized perfume commercial*¹²², за измислениот парфем “Possession“. Главниот лик во филмот е млада глумица, манекенка, и она глуми во оваа реклама, така што и рекламата е дел од филмот. Ја снимивме рекламата како дел од тие седум минути. Луѓе ја гледаат и им се допаѓа. На база на оваа снимена реклама почнав да добивам понуди да работам спотови. Ова со филмот не се материјализираше, односно имаше некоја опција да се снимат филмот, некои пари се најдоа, опрема се најде, ама не се доспакува. Значи, го пакувавме како проект, ама не го доспакувавме. Ми тргна со спотови.

Почешок на кариерата како режисер на музички спотови... Снимање спот за Џенеси на Џулија „Арестид дивелопмент“, кој е илустрирано присуство на „Ем-џи-ви“...

Во тоа време почнаа да стигнуваат понуди за снимање музички спотови. Од „Полиграм“ (PolyGram) дојде понуда да работам некое хевиметал видео. Не се случи спотот ама затоа што ја добив понудата, повеќе продуцентски фирми кои се специјализираат за музички спотови се заинтересираа за мене и една од нив ме потпиша – „Пикчр вижн“ (Picture Vision), фирма на Џон Смол (Jon Small). Џон Смол бил бубњар на Били Џоел (Billy Joel) пред да си ја скрши раката. Сега беше режисер и продуцент и во неговата фирма работеа некои четири-пет режисери. Обично продуцентската компанија се состои од продуценти, од режисери под договор и од агенти. Агентите ги продаваат своите режисери, ги нудат на дискографски куќи. Ако го добие режисерот проектот, тогаш е обврзан да го работи со оваа продуцентска куќа.

Тие ме потпишаа и негде ’90 година, кога можев да си дозволам да се преселам од Бруклин во Ист Вилиџ (East Village), го работев првиот професионален проект кај што бев ангажиран како режисер, песната “Undercover“¹²³ за рап-бендот „Партнерз ин крајм“ (Partnerz in Kryme) за „И-ем-ај рекордс“ (EMI Records). Го работев во стил на „филм-ноар“ (film noir), во црно-бела техника. Открив една локација во Дамбо (Dumbo), тогаш напуштен дел од Бруклин под мостовите, тотално и напуштен и запуштен, сега е ептен *fancy*¹²⁴.

Тој спот го снимивме, ама после агенцијата не успеаше да ми најде работа. Самиот си најдов еден спот, не памтам како се викаше. Па они ми најдоа уште еден. Значи, во една година снимив за нив два и за мене еден спот. На крајот на годината ми викаат: „Знаеш што, ние не успеваме да те продадеме, не можеме да те пласираме.

122 високо стилизирана реклама за парфем

123 „Скришно“ (1990)

124 модерен

Чао, пријатно“ и ме отпуштија. Јас не бев на плата кај нив, тоа беше ангажман од проект на проект, меѓутоа, решија дека понатаму не сакаат да ме застапуваат.

И сега пак се најдов на нула, немам агент, без агент де факто не можеш да функционираш. И викам: „Добро, што да правам сега?“

Ми кажаа да се обратам кај Лени Гродин (Lenny Grodin) од „Ди-пи-еј продакшнс“ (GPA Productions). Викаат: „Неговиот режисер го напушти и се пресели за Лос Анџелес, он нема режисер, он е продуцент, има мала продуцентска куќа, пробај со него!“ „Океј“, и се најдовме двајца лузери. Лени бил глумец претходно, имал една реплика во “Network”¹²⁵ на Сидни Ламет (Sidney Lumet), во меѓувреме округнел, голем, со мустаќи, ептен „немодерен“ во тој свет, а за да се пласираш треба да си *slick*¹²⁶.

И како со Лени почнавме да бараме спотови, беше летото ‘91, ни стигнува касета од „Крисалис рекордс“ (Chrysalis Records). Они формирале рап-дивизија и потпишале бенд, бендот се вика „Арестид дивеломент“ (Arrested Development). На касета ни ја праќаат првата песна, првиот нивни сингл. И затоа што им е нов рап-одделот, а нов е и човекот што ги води, нема искуство, музиката како предлог им ја пратил на сите што се бават со режирање на музички спотови во Њујорк. На секој режисер што постои во Њујорк, он им ја пратил касетата: „Еве деца, ајде конкурирајте за оваа песна“. Веројатно осумдесет посто од режисерите одма ги откачија затоа што беше многу мал буџетот. Беше само осумнаесет илјади долари. На пример, “Undercover“ беше некои пет-шеесет илјади и толку беше просечен буџет, без педесетина-шеесет илјади тешко се снимаше. Во тоа време спотовите на Мајкл Џексон (Michael Jackson) оеаа до милион.

Песнава на „Арестид дивеломент“, „Тенеси“¹²⁷, страшно ми се допадна. Не само што е и шанса нешто да сработиш, да режираш, можеби да се пробиеш, гледам и одлична песна. Најпосле. Девојката со која бев тогаш ја слуша песната и вика: „Мораш да го работиш овој спот, песната е феноменална! Ќе те убијам ако не го снимиш“. Одговоривме дека сме заинтересирани. Они викаат: „Океј, пратете синопсис!“ Напишав синопсис, пак имаше еден куп режисери што конкурираат за ова.

Мојата идеја, а тоа произлезе од самата музика, беше ова да биде спротивно на оној *gangsta rap*¹²⁸, на насилничкиот рап што во тоа време се снимаше, со златни ланци, со насилство, со пукања, ептен урбано, во гето, пред сид од цигли, љути, викаат во камера, ја караат. Ова со „Тенеси“ беше тотално спротивно – тука имавме една заедница, како фамилија, дел од таа заедница се семејство, дел се пријатели. Не се случува во град туку на село, *countryside*, во некоја скапана, сиромашна куќа, и во црно-бело. Значи, прво го имаш тоа чувство на блискост и топлина кое произлегуваше од песната, и од текстот и од музиката, а второ, требаше да биде во црно-бело затоа што мислев дека треба да се поврземе со фотографија од времето

125 „Мрежа“ (1976)

126 вешт, убедлив, снаодлив

127 “Tennessee“ (1992)

128 „гангстерски рап“

на Депресијата, Американската депресија од триесеттите години, Доротеа Ланг (Dorothea Lange) и со други естетизирани документарни фотографии, како оние на Роберт Франк (Robert Frank), Гери Виногранд (Garry Winogrand), Картије-Бресон (Henri Cartier-Bresson).

Ми требаше долго време, некои две-три недели, да ги убедам членовите на бендот затоа што они викаа: „Ќе снимаме близу Атланта! (Они се од Атланта, иако песната се вика ‘Тенеси’). Ќе снимаме во октомври, има прекрасни црвени, жолти лисја“. Викам: „Убаво сето тоа ама црно-белово е добро, црно-бело, друго чувство, посилно, душевно, документарно“. И ги кандисав некако – и го добивме спотот.

Во моментот кога рекоа „Океј, нека биде во црно-бело“ и „Крисалис“ кога рече океј, ние купивме црно-бел негатив. Обично се снимаше на колор-негатив и после кога работиш телекино, од филм на видео, ја вадиш бојата, правиш трансфер во црно-бело, ама јас не сакав да оставам можност некој да се предомисли за време на монтажата. И затоа купивме црно-бел негатив. Се спакувавме да одиме за Атланта. Шефот на видеопродукција на рап-одделот на „Крисалис“, едно дебелко човече, баба му беше газдарица на „Силвијас“ (Sylvia’s), легендарен ресторан во Харлем, беше многу нервозен, прв проект му беше и вика: „Милко!“ Повеќето луѓе не ме грешеа и тогаш идев само со едно име, само Милчо, без Манчевски. Вика: „Милко, ако овој спот функционира, сè што ќе работиме за овој бенд, ти ќе го режираш“. Викам: „Дај Боже, само да биде добар“.

Отидовме во Атланта, имавме пари за еден ден снимање. Понесовме и „болекс“ (Volex) камера што рачно се навива и не е синхрона. Снимавме претходниот ден убави пасажни кадри и крупни планови во околината на Атланта, по пруги, селски патишта, отворени пејзажи, а снимавме и следниот ден после главното снимање, измоливме уште триста долари да дадат за да можеме уште еден ден синхроно да снимаме. Статисти организираа, баравме локации околу Атланта, некоја стара, дрвена, скапана куќа, најдовме една со земјен под. Ова е ’91 година, сè уште луѓе така живееја, и тоа белци живееја во неа, двајца старци. Иако беше мал буџетот, битно беше да имаме кран, кој е скапа играчка. Изнајмивме кран и тоа само за два кадри го користиме. Не за да се правиме важни дека имаме филмски играчки или за атрактивен кадар за украс, туку поради многу конкретна потреба врзана со илустрација на музиката и наративна идеја: пред крајот на песната, кога отвара, кога тргнува пеењето на Дион (Dionne Farris) и експлодира гласот нејзин, кранот го следи гласот, се крева; а во исто време, ова е перспективата на луѓето кои се линчувани, кои висат обесени на дрво над нас. Небаре нивната душа летнува нагоре со кранот и нè гледа одозгора, од бесилка. Станува силно. Во епилогот на видеото во групата има еден сликар кој работи на колаж од фотографија, вистинска фотографија, мислам дека е сликано во дваесеттите години, од линчување на двајца црнци.

Одекој на усјехој на сјошој за јеснаја „Тенеси“ на „Арсџид гивелојменј“, најраден од „Ем-ти-ви“ и од музичкиот магазин „Билборд“... Ојворени врајти за анјајман за друји сјошојви...

Се случи експлозија со тој спот, која апсолутно никој не ја очекуваше. Вистинска сензација. Прво, многу луѓе, онака, баш емотивно го осетија, го сакаа спотот, ги сакаа и сликата и музиката. Од „Ем-ти-ви“ (MTV – Music Television) ми кажаа дека они музиката ја забележале поради сликата, што беше огромен комплимент. Спотот влезе во „Баз клипс“ (Buzz Clips), што значи дека го пуштаа многу на „Ем-ти-ви“, добива посебно место и повеќе ротација, стана многу популарен, и меѓународно популарен.

После добивав куп понуди за работа дури и од Европа, од Франција, Англија, врз база на тоа што луѓе го виделе спотот, ми кажуваа дека го виделе во Бразил. Јас го видов во Белград, го видов во авион на „Вирџин Атлантик“ (Virgin Atlantic), премонтиран, кај што крајот, кадрите кај што се гледа фотографијата со линчувањето, беа извадени, беа заменети, за веројатно да не се повреди нежниот сензибилитет на патниците на „Вирџин Атлантик“.

Спотот доби награда на „Ем-ти-ви“. Тоа беше „Оскар“ за индустријата за музички спотови, ептен *big deal*. Дома ги гледав наградите, се изгущкавме кога нè прочитаа. Потоа и награда на музичкиот магазин „Билборд“ (Billboard). Магазинот „Ролинг стоун“ (Rolling Stone) после многу години го стави на листата „Сто најдобри спотови на сите времиња“. Многу беше сакан тој спот и беше голем успех од нигде никаде и врз основа на тоа одеднаш добив лавина понуди да работам други спотови. До крајот на таа година јас сам снимив повеќе спотови отколку сите режисери заедно во „Пикчр вижн“ (Picture Vision), претходната продуцентска куќа од кај што ме отпуштија оти не можеле да ми обезбедат доволно работа.

Работев сигурно некои петнаесетина-дваесет спота таа година. Прво се појавија многу хип-хоп, рап-бендови, затоа што често луѓето буквално се врзуваат за работите, ама имаше и други понуди. „Блек шип“ (Black Sheep), „Ју-ем-сис“ (The U.M.C.'s) со „Ларџ професр“ (Large Professor), „Биг Баб“ (Big Bub), спотот за саундтракот на филмот “White Men Can’t Jump”¹²⁹, “Fakin’ the Funk”¹³⁰ на групата „Меин сорс“ (Main Source), тој убаво испадна.

Имавме *bidding*¹³¹ за Синди Лопер (Cyndi Lauper), се сретнав со неа кај неа, имаше *bidding* за „Би-фифти-тус“ (The B-52’s), работев хеви-метал песна за „Видоумејкер“ (Widowmaker). Тоа беше новиот бенд на пејачот од „Твистид систр“ (Twisted Sister), потоа Соња Дада (Sonia Dada), па Кертис Стајгерс (Curtis Stigers), еден *soft jazz*¹³².

Често морав да се борам со грамофонските куќи да ги убедам дека нивното инсистирање на клише, на она што е веќе видено, дека тоа нема да им донесе убав

129 „Белците не можат да скокаат“ (1992), р. Рон Шелтон (Ron Shelton)

130 „Извртувајќи го фанкот“ (1992)

131 надавање, преговор, обид за соработка

132 мелодична, „мека“ цез музика

спот ниту повеќе гледаност. Инсистираа „бендот да го видиме“, а јас сакав покрај тоа да има и приказна и визуелно да бидеме оригинални. Приказната и визуелната оригиналност функционираа со “Arrested Development” и тоа беше доказ дека не мораш секогаш да имитираш, да бидеш дел од стадото. Еден од најдобрите спотови, цел мал игран филм, со приказна, глумци, статисти, оти текстот беше цела наративна приказна за корумпиран полицаец кој краде дрога и пари од дилерите, па картелот решава да го ликвидира, за „A Dirty Cop Named Harry“¹³³ на рап дуото „Хард кнок“ (Hard Knox) со глумецот Марк Марголис (Mark Margolis), цар, грамофонската куќа произволно ми го премонтира и на ништо не личеше. Денес кога луѓе ја гледаат вистинската верзија на „Јутјуб“ (YouTube), добива куп комплименти. Неврзано за ова, лидерот на бендот сметал дека грамофонската куќа го крадела, па им се појави со пиштол, имаше цел скандал.

Во тој период снимив страшно многу спотови, а снимив и нешто реклами. Снимив една реклама за Центарот за странски јазици во Скопје. Рекламата ја снимив во Њујорк чисто како услуга за „тетка ми“, ја викам тетка иако не ми е тетка, туку снаа, Олга Тројачанец, која таму беше директорка. Снимив реклама за “Buffalino shoes”¹³⁴, докули слични на „док-мартинки“ (Doc Martens).

Таа година, тоа беше ’92, се утепав од снимање.

Дефинитивно печење на занаетот, како подготовка за следните големи проекти...

Апсолутно. Прво, ако сакаш да режираш – треба да режираш, значи да работиш што повеќе, да снимаш што повеќе, да режираш што повеќе затоа што на тој начин го печеш занаетот, се откриваш себеси и откриваш што те интересира, за што те бива, ги рафинираш својот филмски јазик и пристап. Учиш како визуелно да раскажеш приказна, без да се потпираш на дијалогот. Тренираш и како брзо и ефикасно да работиш, како во еден ден да набиеш 35 позиции на камера. Учиш како да работиш со филмска екипа, кој јазик да го користиш со директорот на фотографија, кој јазик со помошникот на режија, како да правиш претпродукција со сценографот... Кога работиш секој ден со екипа, ќе научиш како да комуницираш со различни директори на фотографија, како да комуницираш со различни костимографи, итн. Имам толку многу работа што почнав да ангажирам и други монтажери, па учиш и како со нив да соработуваш. Учиш и како да се справуваш со клиенти – грамофонски куќи, менаџери на бендови... На студентите мои им викам дека режија се третира како свирење виолина – вежбање, вежбање, вежбање... Од еден куп причини треба да се работи и спотовите тоа ми го овозможија.

Во тоа време во Њујорк се работеше ептен аргатски, по шеснаесет снимачки саати на ден, по осумнаесет саати на ден и треба баш онака да научиш енергијата да си ја искористиш најпаметно што може, затоа што немаш многу време, имаш ден, два, три *if you're very lucky*¹³⁵ да го снимаш сето тоа што ти треба. Значи, треба да си

133 „Поганиот полицаец наречен Хари“ (1992)

134 „Буфалино обувки“

135 ако имаш доволно среќа

прецизен во *storyboarding*¹³⁶ и во *blocking*¹³⁷, во изведбата.

И последна работа, која е можеби и најважна, да научиш да раскажеш приказна, ако веќе има приказна, без дијалог, само со слика, значи визуелно раскажување. Ние често паѓаме во стапица кога мислиме дека тоа што глумците ќе го раскажат како дијалог е доволно за сцената да функционира, а во суштина не е, тоа е само еден од елементите и ако се потпираш само на дијалогот, маф ти е работата. Филмот мора да ти функционира ако го гледа некој во Монголија без превод. Затоа ги имаш сите други елементи на филмскиот јазик – кадрирање, глума, ритам, музика, боја... Тие работи ги научив и мислам дека тоа беше многу убав период.

136 низа од цртежи, најчесто во форма на стрип-табла, креирани за да ја опишат секоја сцена во филмската продукција, аголот и движењето на камерата, местоположбата на актерите и планот на кадарот

137 одлука на режисерот за движењето на актерите во сцената за да се постават осветлувањето и камерата

5. „ПРЕД ДОЖДОТ“

(1993 – 1995)

Почеток на деведесеттите... Војни во Југославија... Тежок период за Македонија... Враќање во Македонија од приватни причини... Никулциите на она што ќе стана прекознашлив амблем, филмот „Пред дождот“...

Јас немав никаков контакт со Скопје, со Македонија, Југославија. Во тоа време баш онака ги отсеков врските, ни писмо, ни разгледница, и-мејл немаше. Дури и првпат кога се вратив, после шест-седум години, баш се осекав како изгубен Германец. Дури и за јазикот ми требаше малку време, имав мала задршка, кога за некои работи требаше да се кажат порафинирано на македонски.

Тетка ми со која израснав се разболе, дојдов да ја видам, да организирам да има некој да ја чува, негувателка да биде со неа. Затоа морав да го издадам станот што го имав за од тие пари да може да ја плаќам негувателката. Поседов некое кратко време. Ова беше '92, ако не се лажам и видов еден друг свет, огромна промена. Југославија се распадна, Македонија беше независна, војна имаше во Хрватска и во Босна.

Отидов од една земја, се вратив во друга, односите меѓу луѓето се променија, некои пријатели се преселиле, некои се со жени, деца. Чувството на враќање ми беше страшно силно, емотивно. Ми беше многу драго да се видам со блиски луѓе, ми беше многу чудно што работите се промениле и гледав дека ќе се менуваат уште повеќе. Тој распад на Југославија, тој почеток на војната го следев од Њујорк, го следев преку „Њујорк тајмс“ (The New York Times) и го гледав речиси како странец.

Во Скопје почувствував некоја радост поради независноста ама и многу *trepidation*¹³⁸, многу страв, многу исчекување „само да не пукне тука“, ама луѓето беа некако, не сакам да кажам погорди, ама посплотени. Не беа толку утепани како што тоа после беше случај. Како и да е, дојдов тука, бев еден месец или нешто помалку, организирав сè што требаше и пак се вратив во Њујорк.

И оттаму, од тоа доаѓање тука и од тоа што го читав за татковината ми се роди идејата за „Пред дождот“. Уште веднаш се викаше „Пред дождот“ филмот. И напишав синопсис на пет странички, во три дела, уште оттогаш знаев дека треба да бидат три дела. Сакав да биде навидум едноставен, едноставна приказна, краток филм, завршува краткиот филм, имаш втор, завршува и тој, имаш трет и при крајот сфаќаш дека се спојуваат и стануваат едно и дека се многу покомплексни отколку што ти се чинело додека си ги гледал.

Идејата беше отсекогаш таа. Ја напишав како синопсис, не очекував дека некому ќе му се допадне, мислев дека не е комерцијална. Со тоа што живеам во Америка, иако Њујорк не е Холивуд, сепак сè се гледа низ некоја исплатливост.

138 трепет

Мислев дека овој филм никого нема да го интересира и го напишав повеќе за себе, за тоа што го доживував.

Обиди за финансирање на „Пред дождош“...

Во тоа време праќав други сценарија по продуценти и имав некаков фидбек, некакво првично придвижување. Имав некоја комедија, имаше некој продуцент од „Неш’нал лампун“ (National Lampoon), кој беше со „Ворнер брадрс“ (Warner Brothers), него го бендиса синопсисот, па седнав и напишав сценарио, ама додека да му го пратам – него го снима.

Преводот на „Мусака“, „Пума“, Дејвид Гил (David Gil), продуцентот на „Џоџ“¹³⁹, филмот со Питер Бојл (Peter Boyle), сакаше да го работи. Значи, во тоа време бев фокусиран на работи што можат да се продуцираат во Америка.

Еден од директорите на фотографија со кого работев спотови и со кого го направив спотот за “Tennessee” на “Arrested Development”, Хуберт Тачановски (Hubert Taczanowski), полски директор на фотографија, кој живееше во Њујорк, ми рече: „Зошто не го пратиш во Англија?“ Викам: „Во Англија никого не знам“. Он вика: „Еве јас ќе ти дадам два контакта“. И ми ги даде „Еим продакшнс“ (AIM Productions) на Сем Тејлор (Sam Taylor) и Кет Вилерс (Cat Villiers) и „Бритиш скрин“ (British Screen), на Сајмон Пери (Simon Perry). Тачановски имаше краток филм направено за „Еим продакшнс“, финансиран од „Бритиш скрин“.

Го ставив синопсисот во две коверти и го пратив, една до „Еим продакшнс“, другата до „Бритиш скрин“, институција на британската држава, веројатно најважен финансиер на филмови во Европа во тој момент. Погрешно на Сајмон името му го напишав, не знаев како се спелува Пери. Се јавив после една недела, „не сме го прочитале“, после две недели се јавив, Сем Тејлор од „Еим продакшнс“ вика: „А бе знаеш, тоа што е во три дела, тоа веќе не е модерно“ и го одби проектот. Се јавив во „Бритиш скрин“, го добив Сајмон, доцна свонев, он сам останал во канцеларија. “Hi, this is Milcho”¹⁴⁰, викам, тогаш така се претставував, мислев дека полесно беше за памтење и за изговарање без презиме. Сајмон мислеше дека јас тоа од самоверба и ароганција го кажувам. А јас исплашен, ама упорен. „Да, да“, вика, „го читаме, нè интересира, ќе ти пишеме.“ Ми пишаа, ме прашуваат: „Имаш ли сценарио?“ Викам: „Ќе имам сценарио кога ќе го нарачате“, затоа што два-три пати веќе имав ситуации каде што на продуцент ќе му се допадне синопсисот, јас многу ќе се израдувам, седам со месеци, пишувам сценарио, ќе му го пратам, него го нема. Он вика: „Ок, ќе се обидеме!“ Внатре во „Бритиш скрин“ не успеаја да најдат пари за да нарачаат сценарио ама преку некој друг фонд најдоа некои основни пари. Тоа од Макавеев (Dušan Makavejev) го имав научено. Он вика: „Продуцентот убеди го да влезе со нешто ситно, не е важно колку е, ама на тој начин покажува дека е сериозен, дека не вика само ‘аха, добро е, супер е, прати ми сценарио’“.

И најдоа некои пет илјади фунти за развој на сценариото. Јас - „детска радост, еве, ќе правиме филм!“

139 „Џоџ“ (1970), p. Џон Г. Ејвилдсен (John G. Avildsen)

140 „Здраво, овде е Милчо“

Пишување сценарио за „Пред дождош“ на Јамајка... Обезбедување ѓрвични финансии за филмош ѓреку „Бритиши скрин“...

Во тоа време работев многу спотови и немав време да го работам сценариото. Ја променив фирмата, прејдов во друга фирма, „Портфолио“ (Portfolio), поголема фирма за спотови, они ме бараа, инсистираа. Многу интересни спотови работев во тоа време. Маркус Ниспел (Marcus Nispel) беше главен режисер таму, работеше ептен дизајнирани, стилизирани спотови. Во тој период работеше спотови и Дејвид Финчер (David Fincher). Се појави можноста со сценариово за филм и си викам: „Ајде, морам да најдам време да го напишам“ и им викам: „Океј, деца, до крај на јануари можам да режирам спотови, после ми треба месец-два да го напишам сценариово“. Продуцентот не беше баш среќен, „ама еве“, викам, „од последната реклама земи ги сите пари, мене ми треба времево“.

И се изолирав во периодот на *Christmas break*¹⁴¹, кај една пријателка Менди Џејкобсон (Mandy Jacobson) во Конектикат, ред журкање, ред пишување. После отидов на Јамајка за скроз да се одвојам од сè и таму го довршив сценариото. Потоа го преведов на македонски. Понекогаш пишувам на англиски, понекогаш на македонски, и секогаш морам да направам и превод на напишаното – за екипата, за филмските фондови, за титлување... Најдов изолирана куќа на јужниот брег и пишував – ред сонце, ред тастатура.

Се вратив, бев во контакт со една млада продуцентка од Англија, која немаше ништо продуцирано, Џуди Кунихен (Judy Counihan). Она се појави како потенцијален клиент за спотови и после испадна дека нема ништо од спотовите, ама дека она сака да биде продуцентка, дека продуцира. Ѓ викам: „Еве, со ‘Бритиш скрин’ соработуваме“. Вика: „А, тоа е добро, ако они покажале интерес“. „Да“, викам, „еве, само што го напишав сценариото, ќе им го праќам.“ „Не го праќај“, вика, „однеси го.“ „До Лондон?“ „Да“, вика, „еве ја идам, ајде заедно ќе патуваме.“ И заедно патувавме, се качивме на „Вирџин“ (Virgin Atlantic), таму го видов спотот на „Arrested Development“. Стигнавме, јас утредента отидов во „Бритиш скрин“.

„Добар ден!“ „Добар ден!“ До први март имав рок да го предадам сценариото, ова беше последниот ден на февруари. „Еве го“, викам, „сценариото, повелете.“ Му го дадов на Стив Клири (Steve Cleary), он беше директор за развој, *head of development*. Стив вика: „Океј, штотука, ќе го прочитаме вечерва, *overnight*¹⁴², па утре ќе ти кажеме што и како“. „Супер“, викам.

Се сместив кај брат ѓ на Менди, утредента идам, Стив вика: „Супер е сценариото. Многу ни се допаѓа. Ај сега со Сајмон да се видиш!“ Они викаат: „Ние сакаме да го снимаме овој филм, да го правиме овој филм. Но, не можеме сами да го финансираме, не смеете сами да го финансираме според нашиот статут, ама еве ќе бидеме први што ќе влезат во проектот. Би се снимал во Македонија?“ Викам: „Да! Ќе се снима во Македонија“.

141 Распуст за Божиќ

142 преку ноќ, ноќва

Кај сценариото ги привлекол самиот текст, структурата, тој круг што не се затвора како што треба, емотивноста, ликовите, чувството на исчекување што е проткаено низ целиот филм уште од насловот, универзалната приказна за војната која им беше битна. Пишувањето ги купило. Викам: „Ајде одма да го снимаме додека уште е актуелна приказната“. Викаат: „Да, ајде, одма да го снимаме. Што имаш во Македонија?“ Викам: „Немам многу контакти во Македонија, во Њујорк живеам“. Имав контакт со еден пријател во Скопје, кој сакаше да го продуцира, ама ништо не направи, го чуваше неколку месеци сценариото и ништо не направи. И после му го пратив на Стевче Ацевски, со кого останавме во добри односи и Стевче де факто ја заврши најголемата работа во Македонија и го изнесе на грб почетокот на филмот, кога беше најтешко.

Со Стевче „Вардар-филм“ влезе како копродуцент, се сменија неколку директори во краток рок, ама Стевче Ацевски го зеде под свое проектот, го презентираше во Министерството за култура и ја кога дојдов веќе со потврден интерес од „Бритиш скрин“, ми организира состанок со министерот, со Ѓунер Исмаил и он ми рече: „Да, ние сакаме да работиме со млади автори, нè интересира копродукција, соработка, одлично“. Среќен, сите среќни, задоволни.

Промена на климата во филмската дејност во Македонија или... Првични подготвоки за снимање...

Во прво време така се чинеше, дека е променета климата во филмската дејност во Македонија. Утро во Македонија, силно светнал ден.

Во меѓувреме, во Лондон, откако „Бритиш скрин“ се ангажира, они викаат: „Ок, ние ќе го финансираме филмот, ама ние не можеме самите да го продуцираме и ние сме обврзани да имаме британски продуцент. Имаш ли ти британски продуцент?“ Ја викам: „Не знам никого, ако сакате њујоршки продуцент, да“. „Па“, викаат, „не баш, треба да биде британски.“ „Па еве, јас ја знам Џуди Кунихен, со која никогаш не сум работел, со која заедно патувавме.“ Они викаат: „Добро, ама ние не ја знаеме. Кои ѝ се кредитите?“ „Па“, викам, „нема кредити.“ „Добро, тогаш ние да предложиме“, вика Сајмон. „Океј.“ „Па, ние ќе ја предложиме 'Еим продакшнс', компанијата што го одби проектот неколку месеци претходно. Јас си викам: „Што да му кажам?“ и си прекутев, ништо не му реков.

Утредента состанок кај „Еим продакшнс“, се среќаваме, „супер е проектот, одлично што ќе се работи“. Сите се правиме Енглези, како ништо да не било и они као се нафаќаат да го продуцираат проектот кој го беа одбиле.

Имаме многу работа и треба да се побрза. Јас го знам процесот. Не сум работел долгометражен филм ама сум работел педесетина кратки проекти и знам што треба да се направи. *The scope is different*¹⁴³, ама суштината е иста, значи,

143 обемот е различен

ајде да тргнеме во *development*¹⁴⁴, ајде да го пакуваме, ајде да бараме локации, да размислуваме за кастинг.

Продуцентките, Сем Тејлор и Кет Вилерс од „Еим продакшнс“, јас ја предложив Џуди (Judy Coughlan), они ја прифатија, ама не баш, со половина уста, као „ете, и она нека учествува“, они тргнаа као да го спремаат проектот, најмногу Сем Тејлор пошто она беше *hands-on line producer*¹⁴⁵. После сфатив, ми требаше малку време да сфатам, дека они немаат апсолутно никакво искуство, дека се уплашени, а Бога ми, и не премногу компетентни. Значи, не тргнавме, не влеговме да го спремаме филмот, иако се брзаше. На Сем Тејлор ѝ требаше месец дена буџет да направи, затоа што чекаше софтверот да дојде за „Муви меџик“ (Movie Magic), не умееше да буџетира филм, а ни распоред на подготовки или на снимање да направи.

Првиот план на снимање беше неизводлив. На пример, софтверот ти дава дека треба по две страници дневно да снимаш. Ако сценариото ти е поделено, ако имаш кратки сцени, софтверот ќе ги стави заедно кратките сцени од по пола страница, четврт страница, за да комплетира цел еден снимачки ден. Овој пат стави осум кратки сценички од по четврт страна, кои сите заедно беа две страни сценарио. Ова за софтверот е логично, ама во стварност апсолутно неизводливо. Во еден ден снимање во Лондон да се преместиш на осум различни локации. И да снимаш на сите од нив! Само во транспорт ќе ти помине целиот ден и нема ни да стигнеш на сите осум места. Ти не можеш со такси да ги изодиш сите осум во еден ден, а камоли да ги снимаш. Ама таков беше планот на снимање. Дилетантски.

Влез на нови, француски копродукценти... Избор на директор на фотографија... Избор на глумци...

„Полиграм Франција“ (Polygram France) влезе како партнер и јас отидов во Париз за да се видам со Чедомир Колар (Čedomir Kolar) од „Ное продакшнс“ (Noé Productions), Фредерик Дима-Зајдела (Frédérique Dumas-Zajdela) и Марк Баше (Marc Baschet). Они беа „Ное продакшнс“, дел од „Полиграм“. Мислам дека нив „Бритиш скрин“ ги контактираше. Исто така, и „Чанел фор“ (Channel 4) влегоа во проектот така што веќе се оформи сликата. Буџетот во тоа време требаше да биде негде околу милион и нешто фунти. „Вардар-филм“ требаше да влезе со нешто малку пари од Министерството за култура.

Значи, отидов во Париз за да се запознаам со „Ное продакшнс“ и да се договориме затоа што кога правиш копродукција, не е само финансискиот склоп туку и склопот на креативните учесници. Тоа е суштинско мешање на гени. Ако од тука е директорот на фотографија, добро би било од таму да биде монтажерот, глумецот од овде, а композиторот од онде, да се склопат, па кој е соодветен, па кој е слободен, и така. Добиваш интересно мешање на искуства и на знаење.

144 развој

145 извршен линиски продуцент

И додека бев во Париз се сретнав со Дариус Конџи (Darius Khondji), директор на фотографија. Тој беше предлог на Џуди Кунихен. Дариус во тоа време беше познат по „Деликатесна продавница“¹⁴⁶, феноменално изгледа филмот, легендарен. Се видов со него, се дружевме, он го прочита сценариото, во Лувр бевме заедно да правиме истражување на визуелното за „Пред дождот“. Кога почнавме да го развиваме проектот, се договоривме да работам помал проект во Париз за да работиме заедно пред да дојде време за филмот, малце да се навикнеме еден на друг. И добив спот од „Вирџин Франција“ (Virgin France), спот за Арно (Arno), белгиски музичар, кој требаше да го снимам на локации низ Париз. Го прифатив за да работиме заедно со Дариус. Но, Дариус се откажа од спотот во последен момент, нè извиси. Продуцентите ми пратија еден куп портфолија на други директори на фотографија. Сега јас бирав портфолија и го избрав Мануел Теран (Manuel Teran) затоа што имаше онака убава, прљава документаристичка фотографија. И со него го направивме спотот и одлично излезе¹⁴⁷. Снимавме на повеќе локации низ Париз.

Првиот пат кога бев во Париз, се сретнав со Дариус, се сретнав со Грегоар Колан (Grégoire Colin), глумец кого го видов во „Оливије, Оливије“¹⁴⁸ на Агњешка Холанд (Agnieszka Holland) и кој многу ми се допадна за улогата на Кирил. Мистичен, многу млад, можев да го замислам како нежниот Кирил во филмот.

Во тоа време веќе правевме кастинг во Лондон. За кастингот се сретнав сигурно со два-триесет кандидати. Бен Чаплин (Ben Chaplin) беше еден од нив, Џад Ло (Jude Law) беше еден од нив, само што беше дипломирал глума, он ми беше прва резерва, ама кај Грегоар (Колан) емоцијата беше најтопла, најмила некако.

Нови периодични од македонска страна околу финансиската конструкција на филмот...

И додека бев во Париз, викам: „Ај да видам како иде во Македонија“. Од „Ное продакшнс“ му свонам на Ѓунер (Исмаил), на министерот: „Ало, Ѓунер, како си?“ „Како? Никако!“ „Зашто никако?“ „Така“, вика, „зашто сè е ова превара.“ „Каква превара?“ Вика: „Филмов, твојот филм е превара!“ Јас стаписан. Се смрзнав!

„Од каде превара, зашто, што?“ „Кои се тие ‘Еим продакшнс’?“ Викам: „Нова, млада продуцентска куќа од Лондон“. „Е па тоа, кои се они?“ Викам: „Зад нив стои ‘Бритиш скрин’“. „Кој е бе тој ‘Бритиш скрин’?“ - цитат. Викам: „Ако не знаеш кој е ‘Бритиш скрин’, имаме проблем. Еве, ќе ти пишат, ќе ти објаснат“. „Не“, вика, „нема што да ми пишат, сакам на ниво да ми се пише!“ „На кое ниво?“ викам, „Министерство за култура на Британија да ти пише?“ „Не“, вика, „сакам од ‘Форин офис’ (Foreign Office) допис да добијам!“

Ова во време додека Македонија воопшто немаше дипломатски односи со Британија!

146 “Delicatessen” (1991), p. Жан-Пјер Жене (Jean-Pierre Jeunet)

147 Арно (Arno) - “Vive ma liberté” („Да живее мојата слобода“, 1993)

148 “Olivier, Olivier” (1992)

Си викам: „Ова се распаѓа!“

И факт е дека Македонија се повлече од проектот. Значи, Македонија не е учесник во „Пред дождот“. Ние го спремаме, „Бритиш скрин“ е тука, „Чанел фор“, „Полиграм Франс“, ама македонското Министерство за култура не е. Стевче (Ацевски) го брка Ѓунер, го моли, некако успева да ги одржи луѓево што работат на некои рани подготовки, да продолжат да работат на филмот, ама де факто нема веќе поддршка од Министерството за култура, нема пари од нив. Стевче праќа луѓе на локации, за жал, ги праќа до вечер да се вратат оти нема пари за дневници и не можат убаво да ги испитаат локациите, ама сликаат. Ја им направив паника: „Ајде луѓе, кај се локациите, што се случува? Нема време!“ Отидоа, испосликаа, пратија по „Палер“ (Palair Macedonia) или по некој курир, важно следниот ден стигнаа сликите во Лондон. Тие се потрудија во Македонија итно да бараат локации, да пратат слики, ама продуцентките нè пратија никој да ги земе сликите од Хитроу (Heathrow), цела недела чекаше пратката на аеродром.

Подоцна се откри што била причината за таквиот пресврт кај министерот. Он ми кажа после, во Венеција, дека Данчо (Чевревски) и Столе (Попов) го убедиле дека нема филм тука и дека парите ќе се украдат, а овие странски фирми де факто не постојат и немало да има филм!

Македонија требаше да учествува во филмот со многу малку пари, на крај испадна дека учествуваше со некои 6-7% од буџетот. Значи, не беше проблем финансиски да се склопи филмот поради македонското неучество, ама проблем беше што ти снимаш филм во Македонија, на македонски, а Македонија не е учесник.

„Бритиш скрин“ на оваа промена реагираше така што Сајмон (Пери) му пиша едно писмо: „Почитуван господин министер...“ Мислам дека тоа е прва официјална преписка на Велика Британија со Македонија – уште пред да има дипломатски односи меѓу двете држави! Ова е пролетта ‘93, мислам дека дипломатските односи почнаа негде октомври ‘93. Писмото беше насловено на „Република Македонија“, меѓу другото.

И продолживме да работиме без оглед на ова, као „ајде ќе го решиме тој проблем после“.

Во Лондон правевме кастинг, гледавме луѓе за улогата на Ен и за Кирил. Видов многу глумци, сигурно најмалку педесетина, веројатно повеќе. За Кирил на крај се решив Грегоар Колан да биде. За Ен од тие што дојдоа, или ми се чинеа несоодветни, или неколку, за кои јас сакав, па они нè одбија. Тилда Свинтон (Tilda Swinton) во еден момент мислев дека би била соодветна, она ми беше првата, иницијалната идеја, она го одби проектот, ама вака, во *hindsight*¹⁴⁹ кога гледаш, подобро е што излезе така. Тоа важи и за другите улоги. На пример, улогата на Замира сакав да ја игра Шарлот Гензбург (Charlotte Gainsbourg) и со неа се сретнав во Париз. Она ми рече: „Оваа година не снимам“.

149 отпосле

Мислам дека понекогаш случајноста игра голема улога. На пример, Катрин (Katrin Cartlidge) испадна многу посоодветна за ликот на Ен, одошто би била Тилда Свинтон во тоа време. Му даде многу поголема топлина на ликот. И сите глумци кои на крај испадна дека ќе ги играат ликовите, а не беа во прво време планирани, испаднаа среќен избор. Му дадоа повеќе топлина на филмот, му дадоа малку романтичен аспект, го омекнаа, затоа што истиов овој филм можеше да биде и многу поопор, многу потажен, дури и малку постуден.

Ама тоа е процесот на правење филм, не можеш – и не треба сè да испланираш. Умешноста е во тоа да имаш визија за големата слика и да ја браниш, ама да умееш да го ставиш во функција на таа голема слика тоа што ќе ти се случи попат.

Доработки на синописот и сценариото...

Има еден момент, кога го работев синописот, јас обично го раскажувам на пријатели и раскажувајќи го, го моделирам. Гледам каде треба повеќе да се објасни, каде треба да се скрати нешто, да се промени и го добивам нивниот фидбек, вербален или невербален.

Ќ ја раскажувам на Џоан (Joan Albert) во Њујорк прикаската за „Пред дождот“. Првиот дел со девојката, вториот дел, третиот дел. И во тоа време, во третиот дел, девојката што Александар ја спасува не е иста со девојката од првиот дел, не е Замира. Она е многу слична на неа, она е како неа, она и симболично и метафорично е поврзана, ама не е истиот лик. Мислев дека тоа е, ете така, поелегантнo решение. Ама додека ѝ го раскажувам, ѝ викам: „И оп, се појавува девојкава...“ и Џоан ми усконкува во збор и ми вика: „Тоа е истата девојка, така?“ „Да“, викам, „истата девојка, истата е“ – и тогаш го променив текстот, од тоа произлезе промената.

„Ченел фор“ бараше измени, бараше доработки во целото сценарио, го бараше она што обично скрипт-доктори¹⁵⁰ ќе ти го побараат на најниско ниво, тоа е базична мотивација, објаснување, која е историјата, која е историјата на Ен со мајка ѝ итн. Сметам дека тоа е примитивно разбирање на сценарио, на драмски текст. Ако е добро сценариото и ако е добар филмот, таа мотивација, таа историја, тие ќе се видат, ќе се осетат, ќе бидат јасни, без да бидат експлицитно раскажани. А експлицитно раскажување ќе го направи сценариото покабасто, поспорно и понаивно. Ќе го одбие гледачот затоа што тој ќе сфати дека го потценуваш. Мислам дека „Ченел фор“ не го разбраа текстот. Морав да седнам на повеќе сесии со Џек Лешнер (Jack Lechner) каде што јас ќе го преработев сценариото, па ќе разговараме со него, па пак ќе го преработев.

Во еден момент, тоа веќе подоцна се случуваше, кога почнавме со снимање, кога филмот најде на сериозни проблеми, они се повлекоа, „Ченел фор“ се повлече

150 “script doctors“, експерти за пишување сценарија, најчесто најмени од продуцентските куќи

од снимањето, од проектот и во тој момент сметав дека имам *carte blanche*¹⁵¹ да ги вратам промените онаму каде што требаше да бидат пред да ме присилат да го менувам сценариото, каде што сценариото си беше од почетокот и штом ги нема нив си го вратив сценариото онаму каде што беше пред нивното мешање и овој филм што го гледате е тој, без мешањето на „Ченел фор“.

Повлекувањето на „Ченел фор“ од снимањето на филмот како опасност од ирекинување на реализацијата на „Пред дождот“... „Бриџиш скрин“ и Сајмон Пери, круцијални за реализацијата... Нови проблеми со продуцентите... Напуштање на снимањето...

Апсолутно да, постоеше голема опасност филмот да не се сними. Сајмон Пери рискираше многу, и лично и професионално, за филмот воопшто да постои. Без него овој филм немаше никогаш да постои.

Ние поминавме низ некакви подготовки, филмот тргна да се снима со големо задоцнување во подготовките затоа што „Еим продакшнс“, особено Сем Тејлор, не беа спремни да влезат и сметаа дека на тој начин, со одлагање и скратување на подготовките, повеќе ќе заштедат. На пример, ако помошникот по режија го платиме две недели помалку – ќе заштедиме, ама на тој начин филмот ќе ти биде помалку подготвен и ќе имаш проблеми при снимањето – што повратно ќе направи филмот да те чини поскапо.

Потоа, копродукцијата со Французите не беше потпишана навреме, така што се потпиша дури на еден ден пред почетокот на снимањето. Целиот камион, со камерата, со филтри, со осветлување, со сè, тргна доцна од Париз, по грешка отиде за Лондон, наместо да дојде за Македонија. Значи, ние на првиот ден на снимање немавме опрема, вториот ден, третиот ден немавме опрема. Дариус (Darius Khondji), директорот на фотографија, одби да снима со опремата на „Вардар-филм“. Уште во старт, уште пред да снимиме и еден метар филмска лента, веќе бевме во задоцнување, веќе го бевме пробиле буџетот, поради лошо планирање и продукциски пропусти. И откако почнавме со снимањето, хаосот само продолжи и притисокот врз мене да ги решам проблемите со креативни компромиси.

Осигурителната компанија не сакаше да го осигура филмот затоа што виде дека организацијата е во расуло. И продуцентките од „Еим продакшнс“ ангажираа човек од осигурителната компанија, го платија да работи како *line producer*¹⁵² на филмот, што е *conflict of interest*¹⁵³, ама осигурителната компанија беше задоволна оти сега они го контролираа филмот.

Пол Сарони (Paul Saroni) дојде да биде *line producer* и подоцна ги врати продуцентките назад за Лондон. Он тргна да го продуцира филмот како шериф со тоа што рече: „Апсолутно не ме интересира како ќе изгледа филмот, дали ќе биде

151 „бела карта“, целосна слобода

152 линиски продуцент

153 судир на интереси

телевизиски или не, ама има да се заврши во рокот што ни е зададен!“ Тоа беше неговиот став. Таа дисциплина што се обиде да ја воспостави веројатно може да биде и корисна, но не на таков начин. А трагично е да не го интересира квалитетот на филмот што го продуцира. И грев е кога квалитетот на филмот треба да плати за грешките при продуцирањето.

Човек кој најмногу може да го забрза процесот на работа е режисерот, на секој проект. Ако го антагонизираш, ако му кажеш дека ти е сеедно каков ќе биде филмот, дека не верувам во твојот филм, само сакам да биде навреме завршен и парите да бидат вратени, ти не ја добиваш соработката на тој режисер. Јас отсекогаш сум бил одговорен, и како одличен ученик и како професионалец, и мислам дека не треба да се пробие ни буџет, ни *schedule*¹⁵⁴, ама најважно е филмот да биде добар. Затоа што најскап филм е лош филм, најскап филм е неуспешен филм.

Од друга страна, сите задоцнувања, пробивањата на распоредот, и со тоа пробивањето на буџетот, беа предизвикани од продуцентскиот тим, од британскиот продуцентски тим, не македонскиот, поради неагилноста, неискуството, незаинтересираноста за овој филм, поради индоленцијата и ароганцијата, поради тоа што не ме послушаа, а требаше таа цена да ја плати проектот, да ја платам јас, ама во суштина да ја плати проектот. Лошите подготовки требаше да ја оштетат душата на филмот.

Во еден момент, во тие први две недели од снимањето, брземе, брземе, брземе, да се заврши навреме. На пример, зашло сонцето, не сме ја завршиле сцената, викам: „Океј, утре сабајле ќе ја доснимиме“. Пол Сарони вика: „Ајде, идеме на новата локација, па на крај ќе се вратиме тука“. Ќе остане сцената недоснимена. Ова беше на пример Александар кога влегува во селото и ја има првата средба со Стојан. И јасно е дека нема да се вратиме да ја доснимиме сцената, ќе остане осакатена. Нема да се вратиме затоа што на секој со два грама мозок му е јасно дека нема да покренеш цела екипа, да преместиш камп, камиони, кетеринг, комбиња, опрема, гардероба, шминка, да отидеш на нова локација, да снимаш таму, па после пак да го покренеш целиот тој циркус за да се вратиш на првобитното место. Па, само во селење ќе ти отиде денот. И јасно беше дека сака да ме прејде, само да нè забрза, без оглед на тоа што сцената не беше завршена. А не беше завршена затоа што Дариус го чекаше вистинското светло.

Еден ден го гледам планот на снимање за следните денови и откривам дека ми фалат сцени. Викам: „Луѓе, кај се сцените?“ Меѓу продуцентите тоа беше мантра: “Didn’t anyone tell you?”¹⁵⁵, демек не јас, ама другиот продуцент треба да ти каже тебе, на лудиот режисер. „Не ти кажаа? Никој не ти кажа?“ „Не“, викам, “nobody told me.”¹⁵⁶ „Кај се сцените?“ „Па, ги извадивме.“ „Како ги извадивте?“ „Па, немаме време да ги снимиме.“ Викам: „Вие мислите дека филмот може да се заврши без тие сцени?“ „Да, мислиме.“ „Океј, тогаш да си го завршите“, се спакував, си отидов од Мариово, си отидов во хотел, тргнав да се пакувам, они останаа таму.

154 распоред

155 „Зарем никој не ти кажа?“

156 „никој не ми кажа“

Помошничката по режија, Мери Соун (Mary Soan), беше спремна да го преземе филмот. „Ако“, вика, „ќе си го режирам.“

Дојдоа продуцентите во хотелот, се вратија. „Еве“, викаат, „ги вративме сцените во планот на снимање, да продолжиме.“

Страшен антагонизам имаше, затоа што тие воопшто не веруваа во филмот. Они не веруваа од самиот почеток, уште од синопсисот. Па, и го одбија филмот.

Сајмон Пери во тоа време не знаеше што се случува на терен. Они беа во комуникација со него, не бев јас, и они ја претставуваа сликата, као: „Еве, ние страшно се бориме, страшни маки имаме во Македонија, не можеш, многу тешко се снима, тешко е да се разбереме со луѓето“. Веројатно на мене го фрлаа кабаџот за доцнењето.

Објективно, тежок беше теренот, ние дури со булдожер пробивавме малку пат за да стигнеме до тоа парче од Штавица, на влезот од селото Штавица. И патот горе до Трескавец беше многу тежок. Немаше ни добри авионски врски, војна се водеше во Босна во исто време.

Ама Сајмон мислам дека не беше упатен и он после две недели дојде во Прилеп да види што се снима, што се случува, затоа што сите индикации беа дека филмот се распаѓа. Значи, доцна почна, пробиен *schedule*, пробиен буџет, дури и дел од материјалот уништен. Еден од магазините на камерата, на механизмот за влечење му се скршил забецот, така што влечел само едниот забец и сликата трепери. Значи, сè што беше снимено на тој магазин, 20-30 % од снимениот материјал – трепереше.

На секој филм негативот е светиња. Таму е содржан резултатот на целиот труд, на сите пари. Затоа се чува како очи во глава, во сеф, со обезбедување, секој ден се праќа во лабораторија и они ти праќаат технички извештај. На нашево снимање, за да се заштеди на транспортни трошоци, продуцентите не го праќале во лабораторија. Ние го развивавме филмот во Лондон. Продуцентите го собирале материјалот на купче во канцеларијата во хотел „Липа“ и штеделе. После две недели, кога Џуди Кунихен требаше да се врати во Лондон, она нејќеше да го носи филмот, као лута е. И кога најпосле го пратија, не знам како го праќаа, по „Де-ха-ел“ (DHL) веројатно, значи две недели материјал одеднаш се развива во „Техниколор“ (Technicolor) во Лондон и заклучуваат дека дел од материјалот е уништен.

Немаше пари за преснимување, иако продуцентите наплатија од осигурувањето. Се снаоѓавме некако во монтажа, имаше уништени кадри и на крај тие кадри што моравме да ги користиме, а беа уништени, со *optical printer*¹⁵⁷ ги коригиравме. Во 90% беше успешно тоа, ама некој ако гледа внимателно, ќе забележи малку треперење кај некои кадри. Има еден куп технички проблеми во „Пред дождот“, ама ако функционира филмот, човек не ги ни забележува или му ги простува.

157 оптички печатач

Значи, Сајмон дојде, како Харви Кајтел (Harvey Keitel) на крајот од “Pulp Fiction”¹⁵⁸, да ја расчисти ситуацијата. Во исто време Дариус (Конци), директорот на фотографија, реши да си оди, затоа што, вика, „овој хаос тука, тешко е за снимање“. Он не беше за ваков тежок филм, свилен беше, плус најмногу сака да работи во ентериери кај што негово форте е осветлување, како во “Delicatessen“, феноменално да го осветли. Ова му беше потешко затоа што имавме многу екстериери кои не може да ги контролира на таков начин. Ако има облак, он не снима, чека да помине облакот и сите го чекаме, цупкаме во место, продуцентите се нервираат, јас гледам во небо, оти веќе, нели, филмот е во задоцнување уште пред да почнеме да снимаме, паника.

Сега, после две недели, Дариус си отиде, му е гајле, каснине со снимање, буџетот пробиев, дел од материјалот уништен. Енглезиве не се снаоѓаат премногу добро во Прилеп.

И „Ченел фор“ реши да се повлече. Викаат: „Поевтино ни е сега да се повлечеме, отколку да останеме до крај на овој пропаднат филм“. Тоа беше нивниот резон, а најдоа дупка, они физички не го беа потпишале сè уште нивниот договор, така што, ми се чини, дури ништо не ни платија.

Измешани чувства во џеешкиите моменти... Верба во филмот... Исклучително џеешка реализација...

Јас функционирав на адреналин и многу верував во филмот. Знаев дека тоа што го правам е добро или барем најдобро што јас можам да го направам. И тоа што имав „тепачка“ со нив, на некој перверзен начин ми даваше дополнителна енергија. Бев страшно фокусиран. На пример, од целиот македонски материјал ништо не видов, сè додека не се преселивме за Лондон. Значи, целиот филм морав да го имам во глава. Не видов дали овој кадар функционира и дали може да се нареже со оној кадар, од онаа страна. Не видов дали има дупки во глумата и дали сценографијата функционира онака како што треба, дали фарот е доволно брз или е пребрз или се тресе, како функционираат боите со новиот лабораториски процес на кој инсистираше Дариус, „и-енд-ар“ (E&R)... Денес, кога се работи дигитално, нормално е да го прегледуваш материјалот веднаш, ама јас го видов дури после два месеца во Лондон. Скриптерката исто така си отиде да работи на поголем филм, така што никој немаше да ја контролира целината.

Беше многу тешко снимањето на филмот, плус јас самиот си ја направив уште потешка работата за да добијам побогата слика. За секој кадар да биде оптимален, неколку сцени беа поделени, истата сцена да се снима на две локации. На пример, смртта на Александар: кога гледаме кон дрвото кај што он гине, тоа е снимано кај Мажучиште, близу Прилеп. Контрапланот, кога снимаме во спротивен правец, кога он излегува од бачилото, тоа е снимано близу Штип. Едното го снимивме во септември, а другото го снимивме на крајот на октомври. Во меѓувреме дојдоа други

158 „Евтени приказни“ (1994), p. Квентин Тарантино (Quentin Tarantino)

статисти, друг директор на фотографија, друга скриптерка. Едниот кадар е облачен, другиот сончев ама никој не го забележува тоа ако сцената функционира. Ова спојување на две различни локации во иста сцена го правев за да ги имам најдобрите можни кадри визуелно. Тоа многу ја отежнува работата, се селиме и повторуваме цели сцени и морав сè да имам во глава, да знам однапред како ќе изгледа, како ќе се монтира секој кадар. Ама вреди.

Мануел Теран како нов директор на фотографија... Екипата што го реализира филмот...

Мануел Теран (Manuel Teran), кој го снимил спотот за Арно (Arno) во Париз откако Дариус се скри, решив него да го викнам. Кога Дариус си одеше, го препорачуваше неговиот асистент да ја продолжи работата. Си викам, зашто би го ангажирал него, прво не го знам човекот, не знам што снимил, не знам како работи. И нема искуство. Ману го спаси проектот, он дојде и без подготовки, без паради, засука ракави и успеа да ја продолжи истата естетика што ја бевме поставиле со Дариус. Значи, имаше сцени кај што плановите ги снимал Дариус, а контрапланот го снима Ману. Ману дојде во понеделник, Дариус снимаше до вторник, во среда веќе снимавме со новиот директор на фотографија, не изгубивме ни еден ден. Ману е еден од хероите на „Пред дождот“.

Кондензирав неколку сцени, ги набив во една. Сценариото го адаптирав навечер пред снимање за да го забрзам процесот, да заштедам на време и на пари. Бев свесен дека филмот има продукциски проблеми, но главниот проблем беше во тоа што продукцијата не го почитуваше делото и не ме зеде за сојузник, туку ме сметаше за непријател, ме третираше како некој што ќе им ги троши парите, а ќе прави глупости. Нив филмот не ги интересираше, само буџетот, како сметководители.

Тоа мислам дека дојде од праксата што Сем Тејлор ја имаше претходно, работејќи за други продуценти. Има *line producers* во Англија кои ја имаат таа пракса, каде што на режисерот, особено ако е странец, се гледа со малку сомневање, затоа што режисерот е тој што ги троши парите, а тие кутирите се бават со организирање и обезбедување и чување на парите. Од друга страна, имаш феноменални филмски работници во Англија, професионалци кои многу ми помогнаа.

Подоцна имаше и други филмови кои на поинаков начин беа тешки. „Сенки“ беше проклет филм. Финансирањето на „Прашина“ долго траеше. Ама „Пред дождот“ беше многу тежок поради оваа недоверба.

Во исто време имаше еден куп луѓе, кои страшно многу се вложија во филмот, сите глумци се вложија во филмот. Раде (Шербеџија) многу се вложи во филмот, македонската екипа се вложи во филмот. Ник Гастер (Nicolas Gaster), кој беше монтажер и Дејвид Манс (David Munns), кој работеше сценографија, исклучително се вложија. Ник овозможи да се склопи филмот, да функционира, помагаше и со совети и како режисер на втората екипа.

Мене во првата екипа ми фалеа крупни планови, затоа што поради целиов овој хаос се потпирав донекаде на Дариус и на скриптерката, иако имав прецизен сториборд за целиот филм. Ама Дариус сакаше убави таблоа, убави широки планови, ќе го осветли, ќе го направи, после – затоа што споро работи – ќе нема време за крупен план. И јас ќе снимам убаво табло и можда некој среден план, изумувајќи дека ми фали крупен план. На пример, смртта на Замира имаше две прекрасни таблоа како она гине, ама немаше крупни планови. Значи, ти најемотивниот момент не можеш да го доживееш, да влезеш внатре во сцената, одблизу да го видиш нејзиното лице додека умира! Плус не можеш да го промениш ритамот на сцената, не можеш да кондензираш или да ја рефокусираш сцената кон друг лик или момент ако треба. Врзан си со ритамот на широкиот план. Ми се јавува Ник (Nic Gaster) од Лондон и вика: „За оваа сцена (снимана на Трескавец, близу Прилеп) немаш крупни планови“. „Како немам?“ викам ја, „со втората камера“, пошто со две камери ја снимавме таа сцена за да оди побрзо, „со втората камера снимив крупни планови.“ „Па не се баш крупни.“ И ич не беа.

Затоа крупните планови на Замира како умира со прстот на уста ги снимивме месец и кусур подоцна на Канео, на тревата кај Канео, со Ману како кинематографер, а крупниот план на Грегоар (Grégoire Colin), како ја гледа додека она умира го снимивме во Лондон неколку месеци подоцна, со небото како позадина. Убави крупни планови набиени со емоција.

Сајмон Пери и „Бритиш скрин“ решаваат да продолжат со реализацијата на филмот...

Во тој момент, после тие две недели снимање, продуцентите имале состанок. Јас не ни знаев дека „Ченел фор“ се повлекол, не ни знаев дека целиот филм е на раб на распаѓање. Идејата била да се прекине проектот и сите да си одат дома. Да се прекине агонијата, да биде помала загубата. Обично тогаш, после две-три недели снимање, е моментот на вистината. Исто и на „Кум“¹⁵⁹ после две-три недели снимање барале замена и нашле замена за Копола (F. F. Coppola), а слично било и на други проекти.

На состанокот, Сајмон (Пери) решил да продолжи, да се продолжи филмот, да вложи повеќе пари одошто иницијално имаше вложено „Бритиш скрин“ и да го заврши. Тогаш барал специјална дозвола од бордот, затоа што „Бритиш скрин“, по статутот, во филмовите во кои учествува мора да има англиски, односно британски *broadcaster*.¹⁶⁰ „Ченел фор“ се повлекол, немаше британски *broadcaster* и со тоа наеднаш немаш британска телевизија вклучено. Сајмон добил посебна дозвола и после, на завршен филм, он најде британска телевизија да го прикаже филмот. Сајмон не беше само првиот што веруваше во филмот, тој и го спаси во овој момент на вистината, дури и по цена на сопствен ризик.

159 “The Godfather” (1972), p. Френсис Форд Копола (Francis Ford Coppola)

160 радиодифузер

Така продолживме, се направи нов објективен план кој го зеде предвид тоа што беше загубено на почетокот на снимањето. На крај се додаде некој ден, ми се чини. *By the way*¹⁶¹, мене буџетот на филмот ми беше покажан дури на неколку дена пред почеток на снимање, „потпиши тука, без преговарање, или нема филм“.

Ману (Теран) кога дојде, он не само што продолжи со истата естетика, не само што го „убоде“ филмот, туку донесе невидена енергија: „Ајде луѓе, треба да се работи“, и тоа не само неговиот тим, туку целата екипа. Ми текнува еднаш кај Богословец крај Штип кога го снимаваме бачилото, имаме пауза за ручек, он доаѓа и вика: „Може ли да биде пола саат паузата, наместо саат? Ќе немаме време луѓе, ќе се стемни“. Екипата се согласи, го направивме, така што до крајот на снимањето некако се доорганизиравме да го завршиме како што треба филмот.

Имаше и еден куп други продукциски проблеми, кои беа навистина проблеми, ама во исто време беа и мотивација за поголем фокус. Памтам дека бев многу фокусиран, името на секој човек на сет го знаев, се будев без будилник, иако почнувавме во пет сабајле. Го имав склопено филмот во главата. Онаму каде што во улогите требаше многу да се помогне немав проблем да помогнам. Имав многу енергија и така го завршивме македонскиот дел од снимањето.

Екипата веќе си отиде за Лондон, јас дојдов подоцна. Дејвид Манс и Шерон (Sharon Lomofsky) веќе работеа на сценографијата во Лондон. Планот од две недели снимање во Лондон се прошири на три недели, затоа што првичниот план не беше реалистичен. Тоа беше главниот проблем, што планот што продуцентите го направија, а со тоа и буџетот, не беше соодветен со тоа што го имавме на хартија, во сценариото. Јас цело време кога ќе имавме ваков конфликт викав: „Дечки, ова го има во сценариото што сте го прифатиле, значи вие ова сте го прифатиле, сте го потпишале!“

Балканската актиерска екипа на „Пред дождош“... Раде Шербедија во главната улога во ликот на Александар... Дебијанџиќа, тогаш наџуричник, Лабина Мишевска како Замира...

За ликот на Александар разгледував неколку, и македонски и југословенски глумци, а Раде – на Раде израснав. И филмовите негови и тоа што го играше на телевизија, Никола Тесла го играше. Како гимназијалец купив плоча со поезија што ја рецитира Раде Шербедија“ - „Не дај се Инес“¹⁶² на која имаше и нешто од Едгар Алан По (Edgar Allan Poe), имаше и други работи. И Раде беше една од опциите. Додека тоа го размислувавме, по игра на случајност се сретнавме во Лондон, затоа што он тогаш беше човек без татковина. Во Загреб се осети дека не е добредојден, во Белград исто така, во Љубљана не му беше убаво. Ванеса Редгрејв (Vanessa Redgrave) го поканила тогаш сосе фамилијата да живеат кај неа и он тогаш живееше

161 патем

162 „Не предавај се Инес“ (Ne daj se, Ines, 1973), музика и текст: Арсен Дедиќ (Arsen Dedić), рецитира: Раде Шербедија (Rade Šerbedžija)

кај неа во Лондон. Јас почнав да го спремам филмот, и затоа што он беше еден од глумците за кои размислував, се сретнав и со него и бев како учениче: „Како да работам со него?“ Ама, си викам, тоа ми е работа и ова ми е шансата. Зборуваме и нему многу му се допадна сценариото. И јас знаев дека он ќе му даде еден романтичен аспект на целиот филм, што на крај испадна дека е одлично, дека е исклучително добро, еден контрапункт на тежината..

Знаев и дека ќе треба помош со македонскиот јазик, па му викам: „Може ли да ангажираме човек да ти помага со македонскиот изговор?“ „Да, апсолутно.“ Виолета Николовска ја ангажиравме и после ми дојде најтешкиот момент, значи една-две средби имавме во Лондон пред да се одлучам. Викам: „Раде, пишеш ли?“ „Не.“ „Е“, викам, „супер, те молам, немој да пишеш.“ И факте, додека снимавме, до пред крај на снимање, не пишеше.

За кастингот за Замира и Кирил, идејата ми беше двата лика да бидат објективно млади. Не сакав луѓе на дваесет и осум години да глумат шеснаесет, туку да се види дека се млади и по енергијата и по ликот и по движењето, по сè да се види, по зрелоста. Грегоар (Колан) имаше седумнаесет години. Он беше професионален глумец, ама имаше седумнаесет години, од фамилија на глумци, пред тоа веќе имаше и во Шекспир играно.

Кај нас немаше таква, јас барем не сретнав таква глумица. Често се случува нешто со децата што одат во детска радиодрама, па они почнуваат да преглумуваат. Шарлот Гинзбург (Charlotte Gainsbourg) не беше толку млада, ама беше феноменална глумица и бев можеби спремен да го направам тој компромис, затоа што беше младолика и имаше нешто во ликот што беше соодветно за Замира. Откако ме одби, „Океј, ајде ќе барам, ќе бараме тотално нов човек“. Имаше една слика на млада Авганистанка во „Нешенал џиографик“ (National Geographic) со неверојатно продорни очи и си викам: „Вака треба да личи Замира“. И правевме аудиции, гледавме луѓе, гледавме еден куп луѓе за тој лик. Лабина (Митевска) дојде за да волонтира во продукција, затоа што сакаше да биде продуцент, и стана продуцент, ама затоа што изгледаше интересно, со тие големи очи, со тоа убаво лице и запчињата, ја викнавме и првото читање не беше многу добро. Она веројатно беше и уплашена и ние продолжуваме понатаму да бараме.

Сем Тејлор вика: „Ај, пробај уште еднаш“. „Добро“, викам, „ајде, ќе пробаме.“ Пробувам уште еднаш, подобро беше, и со водење, со помош, она успеа. Нема многу реплики Замира, како што нема ни Кирил. На Кирил репликите ги нахсинхронизиравме поради акцентот на Грегоар. Игор Трпчески од Прилеп го нахсинхронизираше, одлично го нахсинхронизираше.

Лабина, откако решивме дека она треба да го игра ликот на Замира, отиде и баш сериозно се спремаше. Тогаш беше во гимназија ама не идеше во школо, ѝ најдовме, живееше во албанска фамилија, учеше јазик, физички се спремаше. Јас работам *old-fashioned coverage*¹⁶³, немам многу долги сложени, *fancy*¹⁶⁴ кадри,

163 „старомодно покривање“, „снимање според стар модел“

164 модерни

односно ја играм целата сцена од една позиција, па контраплан, па крупен план на еден глумец, па уште еден крупен план на другиот глумец... Поради тоа ми беше полесно да се фокусирам на еден по еден глумец. Така што и кога требаше конкретно да се работи, на пример со Лабина, нејзиниот крупен план кога се работи, тогаш сум фокусиран на неа и можам да помогнам. Ја гледам внимателно, секој миг го осмислувам и го доживувам, кога требаше ѝ покажував *off-camera*¹⁶⁵ како да одглуми... Она имаше експресивно лице, ама имавме проблеми со движењето на телото.

За останатите глумци имавме долг кастинг-процес. Најважен ми беше занаеот, глумечкиот занает, а не изгледот и мислам дека добар избор беше, добар кастинг направивме.

Монахоџ Кирил, во чија ќелија се крие Замира, има гадено завети на молчење, своевидна асоцијација на ликоџ на Андреј Рубљов во истоимениоџ филм на Тарковски¹⁶⁶... Додека зоџрафоџ Андреј Рубљов заветоџ на молчење џо џрекшува дури на крајоџ на филмоџ, џо џолема внатрешна борба, џолобрадиоџ седумнаесетџодишен монах Кирил, без видлива џтрансформација, наџло џо џрекшува заветоџ само заради џлаџтонскаџа џубов кон една девојка од груџа вера... Исфорсирано сценарисџичко решение или самаџта џриказна џо бараше џоџ џек на неџџаџа...

На Кирил во тој момент му се случуваат неколку огромни работи. Прво, оваа девојка е тука кај него. Он е страшно млад, седумнаесет години има, хормоните му работат, а неопитен е. Он сака да ја има таа комуникација со Господа, ама тука нешто друго му се случува. И он навистина не го прекршува заветот на молчење сѐ додека не е исфрлен од братството. Кога е фатен, кога е исфрлен од манастирот, тоа е веќе друга работа. Прозборува...

Му се случуваат неколку работи, прво ја наоѓа неа таму, потоа е во огромна дилема дали да излаже, дали да ја скрие, па е откриен, па е исфрлен, не знам дали понижен е правиот збор, но секако светот му се превртува на глава. Така што во тој момент веќе е и нормално да збори, веќе не е ни монах со завет на молчење, нема веќе зошто да молчи.

Специфична сценарисџичка конструкција... На крај џриказнаџа, како некоја еџџса, се заокружува...

Ја имавме таа оптичка илузија во времето, кај што кругот не е баш круг. Фактот дека е превиткана лентата на времето се забележува на две места. Значи, би можеле да кажеме дека филмската приказна почнува со почетокот на вториот дел, па после доаѓа третиот дел, па после доаѓа првиот дел и тоа би била,

165 надвор од камерата

166 „Андреј Рубљов“ (Андреј Рубљев, 1966), р. Андреј Тарковски (Андреј Тарковский)

нели, хронологијата, доколку не постојат две сцени во вториот дел, во Лондон, каде што Ен ја гледа сликата на убиената Замира, со Кирил кој седи на куферот, и малку подоцна, кога Кирил се јавува по телефон и го бара Александар: „Македонија calling“¹⁶⁷. Значи, тие два момента прават *kink*¹⁶⁸, превиткување во тоа циркуларно движење на времето.

Постоеше и трета сцена во тој поглед што ја снимивме и на крај, во монтажата, ја извадив, а тоа беше кога Александар тргнува да си оди, вика такси, влегува во таксито, поаѓа накај аеродромот „Хитроу“. Камерата ја остава колата да излезе од кадар. Камерата стои на празната улица, стои, стои и оттаму влегува еден лик во кадар, доаѓа до зградата на Александар, вади ливче од џебот, го гледа, свони. Тоа е Кирил во цивилка, он дошол во Лондон и за малку го промашил Александар.

Таа сцена ја снимивме ама ја извадивме, затоа што мислам дека треба што повеќе да ѝ оставиме на Ен, бидејќи е нејзин вториот дел и затоа што вака тој *kink*, таа свитканица во времето, е посуптилна на овој начин, само со овие две сцени.

Постпродукцијата на филмот, монтажа... Можни дилеми како да се поврзат сцените... Можни суештини да се оди со хронолошкиот редослед на приказната... Приднесот на монтажерот Ник Гастер во конечното обликување на филмот...

Никогаш не сум имал дилеми околу структурата на филмот, структурата каква што ја гледате во завршениот филм постоеше уште пред да има сценарио, уште од синопсисот. Тоа да бидат три дела и да биде кружна структурата. Така во монтажата немаше никаква промена по прашање на генералната структура на филмот.

Секако, многу работевме, многу го масиравме материјалот, прво на *micro-level*¹⁶⁹, улогите да ги изведеме како што треба. И помагавме на глумата во монтажата, а се разбира, некаде и на самото раскажување. Потоа, на поширок план, го рефокусиравме наративот со префрлање на некои сцени и исфрлање на други сцени. Исфрливме сигурно барем шест-седум мали сцени, можеби и повеќе. Почетокот беше малку спор, требаше да се убрза, Лондон исто така беше малку спор, требаше да се убрза. Почетокот на сите три дела беше бавен, имаше премногу експозиција, што е вообичаен проблем кој често се решава во монтажата. Ги забрзувавме со вадење сцени или со вадење реплики и со кондензирање на дејствието.

Ник Гастер, монтажерот, е еден од хероите на филмот. Тој имаше најголем креативен удел во формирањето на филмот. Со неговото огромно искуство, но и *dedication*¹⁷⁰, помогна да се изваја, го стегна филмот. Он е таков, он нема трпение за уметничарење, треба да се движат работите. Тој континуитет на постојан интерес во приказната е во добра мера и негов придонес. И јас сакам кога се движи приказната,

167 „Повик од Македонија“

168 свиткување

169 микрониво

170 посветеност

како во стрипови, ама он тоа го примени и на дело. Он е раскажувач и тоа школуван, *old school*¹⁷¹ англиски монтажер раскажувач.

Јас бев секоја секунда од монтажата. На секој филм така работам, со тоа што Ник побара *assembly*-то¹⁷² да го состави сам на почеток. Заедно го прегледавме материјалот, избравме дублови и после он го состави тој првичен *assembly*. *Assembly* не е дури ни *rough cut*¹⁷³, само се хронолошки поставени кадрите. Заедно работевме цело време, затоа што јас се осекам многу комотно во монтажа, сум работел како монтажер и финалните одлуки секогаш јас ги донесувам, ама со многу консултации. Предлогот е некогаш на монтажерот, некогаш мој. Во монтажа „се пишува“ последната верзија на сценариото и не ми е логично тоа да му го препуштиш некому. Ник беше тој кој *hands-on*¹⁷⁴ монтираше. Он е малце пргав и имавме моменти на тензија, па после ќе се изгущкаме.

Во подготовките, кога го спремав филмот, му раскажував за тоа на Макавеев. Му го дадов сценариото и му викам: „Јас мислам тоа со долги кадри, спори, да биде убаво, елегантно да се движи камерата, па да влезе...“ Он вака ми вика: „Ко ќе то да гледа?“¹⁷⁵, сака да каже – жива досада.

Еве, ги гледам и студентските филмови што ги работев, сè е тоа со класичен *coverage*¹⁷⁶, каде што после ти во монтажата го вајаш ритамот на сцената, ама и на целиот филм. Филмот се оформува во монтажа.

Долго траеше монтажата, затоа што на филмска лента монтиравме и оти имаше проблеми од продукцијата за крпење. Имавме проблеми околу уништениот материјал, имавме проблеми околу тоа кога требаше да се наснимат дополнителните реплики, а тоа требаше во Скопје да се направи, така што на двапати или трипати дојдовме во Скопје тоа да го правиме. Сакавме да додадеме и една реплика што требаше да ја изговара Зекир, дедото на Замира. Додека ја тепа пред сите, ѝ вика: „Ќе почнеш војна!“ За жал, прекрасниот глумец од Косово што го играше Зекир, Абдурахман Шаља (Abdurrahman Shala), умре додека го монтиравме филмот, па не можевме дополнително да ја снимиме таа реплика. Ја додадовме во титловите. Така, таа реплика постои за сите, освен за оние што го разбираат албанскиот дијалог.

Музиката исто така требаше во Скопје да ја правиме.

Горан Брејовиќ или македонската група „Анастасија“ како авџори на музиката за филмот...

„Анастасија“ не ги знаев од претходно. Барав музика што ќе има длабок корен во фолклорот ама која истовремено ќе звучи по малку и историски, митски, библиски да не кажам, значи, во случајов византиски. Тоа инсистирање на митски, библиски

171 „од старата школа“, старомоден

172 склопувањето

173 „раф кат“, груба монтажа

174 практично, практична работа

175 „Кој ќе го гледа тоа?“

176 покриеност

квалитет го имав во локациите, барав локации што ќе делуваат вонвременски, како да се дојдени од стари митови или од вестерн-митови. Тој квалитет требаше да биде во контраст со обичните човечки судбини и приказни. Сметав дека и музиката треба да ја содржи таа тензија на епското и лирското. Зборував со луѓе за тоа каква музика барам, и ми ги предложи костимографката Лидија Георгиева кога се видовме во Париз. Јас не ги знаев. Добив плоча од нив и многу ми се допадна. Ја знаев плочата на Златко Ориѓански и неговата група „Лола В. Стајн“ – „Мансарда“¹⁷⁷ и сакав ако може некако заедно да работат. Не ги познавав лично.

Во исто време „Полиграм Франција“ (PolyGram France) ме поврза со нивниот музички оддел, затоа што тие првенствено се грамофонска куќа, а дури потоа филмска куќа, и тие требаше да издадат саундтрак¹⁷⁸ од филмот.

Кај нив, во Франција, Горан Бреговиќ во тоа време беше ептен голема ѕвезда. И, според нив, најлогично би било Бреговиќ да ја прави музиката, демек „сите вие сте Балканци, а сè е тоа едно исто“. Им викам: „Тоа што он го прави не е баш тоа“, они викаат: „Аа, ама ајде пробај“. Им викам: „Јас сум израснал на таа музика, ја знам неговата музика и ги знам и подоцнежните работи каде што повеќе го користи фолклорот и мислам дека не е најсоодветно за филмов“. Јас сакав нешто малку поопоро, потешко, поавтентично, во крајна линија. Ме натераа да се сретнам со Бреговиќ во Париз, двапати се видовме, еднаш кај продуцентот Чедомир Колар дома, дојде он, после следниот ден, кога имав состанок со Шарлот Гинзбург, он пак се појави на тој состанок. И сè е тоа убаво, шармантен човек, убав муабет, ама продуктот не е тој што му требаше на „Пред дождот“.

И на „Полиграм“ им дадов една плоча што ја имаа снимено „Анастасија“ дотогаш, и нивна театарска музика. Тие викаат: „Добро, ама според ова не можеме баш да процениме“. Им се јавувам пак на „Анастасија“, им викам: „Дечки, дај пратете нешто друго, снимете нешто ново, во крајна линија“. Они викаат: „А кој тоа нас ќе ни го плати?“ Наместо да ја зграпчат шансата. Се вратив пак во „Полиграм“, викам: „Ќе може ли да платите барем за студиото, за дечкиве да направат пробна снимка според која вие би решиле дали ќе ги ангажирате?“ што не е баш вообичаено. „Полиграм“ испаднаа ептен фер, платија, ми се чини некои пет илјади долари за студиото. Влегоа дечкиве од „Анастасија“, снимија три песни, од кои две на крај влегоа и во филмот. Едната беше „Со маки сум се родила“, втората „Зад девет врати железни“ и уште една. Музиката беше спектакуларна. Оригинален звук, сериозно базиран врз фолклорот, аранжмани топ, Вања Лазарова маестрална... И врз база на овие пробни снимки, „Полиграм“ на крај се кандиса да ги ангажира.

И после, кога дојде време да се работи музиката, малку беше незгодно, оти они беа во Скопје, а јас монтирав во Лондон и беше напред-назад. Тие дојдоа еднаш во Лондон, јас дојдов еднаш или двапати во Скопје да работиме. „Анастасија“ немаа претходно работено филмска музика и тоа што го направија и тоа што го работат е исклучително убаво, исклучително добро, квалитетно, прекрасна музика. Многу се талентирани ама процесот беше по малку тежок, меѓу другото и затоа што не го

177 Lola V. Stein - "Mansarda" (1992)

178 албум со филмска музика

знаеја процесот на правење филмска музика. Јас обично сакам да пробам работи, „ајде на пример оваа мелодија да иде тука“, „добро ама не со овој аранжман“, „ајде да пробаме друг аранжман“, „не – стариот беше подобар“, или „ајде сега ќе ја земеме тука“, „не одговара баш ама да ја ставиме на друга сцена“, така што имаше многу *trial and error*¹⁷⁹. И не смееш да бидеш сентиментален – ако некоја мелодија не е соодветна за филмот, нема да ја употребиш. Може да биде прекрасна, ама ако не е соодветна за сцената, нема да ја користиш, нема тука суета. Тие во тоа време ептен беа поврзани со чичко Душко Димитровски, кој им беше гуру и теоретичар на таа музика, која го влече коренот од традиционалната музика.

Вања Лазарова снимиле три песни, јас многу инсистирав да се снимат „Јовано, Јованке“ и да влезе во филмот, тие не сакаа. На крај таа одлично легна во моментите кога Александар се враќа во селото, со широките пејзажи и со неговата силна емоција. Имаше многу такви тргни-застани, кој што сака. Кога дојдовме до крајот, тие ја снимиле музиката, арно ама кога требаше да се микса музиката, никој не се појави во студиото. Само Златко Ориѓански дојде. Не дојдоа на миксање на сопствената музика. Уште пред да излезе филмот, мислам дека со Драган Даутовски се скараа. На крај испадна таа феноменална музика, таа прекрасна музика која е баш памтлива во филмот. Мислам дека и „Полиграм“ не се покаја што се откажаа од Бреговиќ.

Сојки и ѝрејки, добри и лоши момци...

Инаку во целиот тој процес имаше еден куп такви моменти тргни-застани, имаше еден куп и херои и *bad guys*¹⁸⁰. Ми текнува дека кога прејдовме во Лондон и одеднаш сега се работи на друг начин, страшно многу помогнаа Катрин Картлиџ (Katrin Cartlidge) и Џеј Вилерс (Jay Villiers) во пробите кај што ги додефиниравме ликовите на Ен и Ник, кај што убаво го додефиниравме дијалогот. Имаше еден момент кога Ен му вика на Ник: „Трудна сум“. Џеј Вилерс, кој го играше Ник, вика: „Па овде би било логично мојов лик да праша ‘Мое ли е?’“ Тоа го немаше во сценариото, го додадовме и испадна еден многу важен, убав момент во дијалогот.

За време на пробите, Пол Сарони, кој сега се најде на свој терен и правеше план – треба да се оди по локации, треба да се усвојуваат реквизити и сценографија – ми праќа план во кој вика: „Во осум да се појавиш на локација“. Јас викам: „Во осум сум на проба со глумците“ и тој тргна да ме отпушта на сред филм, ми праќа факс дека ако не се појавам на локација отпуштен сум. Тоа се случуваше и претходно, додека снимавме во Македонија, сега пак овде. Но, кога Сајмон Пери дозна за тоа, го отпушти него. Така дојде друг *line producer*, кој не беше силеција и со кого похармонично работевме.

Инаку, кога сме кај отпуштањата, Стевче Ацевски го стави филмот на нозе во Македонија и го водеше сè додека на крај не се појави целата екипа и не тргна филмот, значи ја водеше таа тивка претпродукција и почетокот на продукцијата,

179 обиди и грешки

180 лоши момци

дури ја водеше и без пари од Министерството за култура. Некаде во тоа време, ова е лето '93, за директор на „Вардар филм“ дојде Горјан Тозија-Медо, се врати од Загреб и даде едно големо интервју во „Нова Македонија“, уште го имам во архивата, во кое зборуваше како ќе се развива македонската кинематографија и дека вакви копродукции како што е „Пред дождот“ не се корисни за македонската кинематографија. Тозија дојде за директор и го отпушти Стевче, што не беше фер. На два-три пати зборував со Медо и со Ѓунер, ама они ми се изнасмеаја.

Како и да е, го завршивме во доцната пролет '94, скоро лето мислам дека беше. Работна копија пративме до Кан ама го одбија во сите три програми. Тогаш се работеше на филмска лента и иако не беше готов филмот, направивме една пробна копија од незавршениот филм, титлуван само за фестивалот.

Додека работевме, јас се обидував што почесто филмот да им го пуштам на луѓе за да добивам некаков фидбек. Ми текнува дека од „Полиграм Франција“, Фредерик Дима-Зајдела и Марк Баше, дојдоа во Лондон за да го гледаат филмот, а со нив беше и директорот на „Полиграм Европа“ (PolyGram Europe) - Жозе Ково (José Covo). Дојдоа, задоцнија на проекцијата, после некое време го гледам Жозе спие, после некое време го слушам рчи. После проекцијата се прави луд. „Да, да, добар е филмот!“ Ама во Венеција кога се сретнавме, многу му се радуваше на филмот.

Сакав фидбек да чујам од луѓе, прв филм ми беше, луѓе од различни култури се мешаат, филмот се случува во Македонија, јас живеам во Њујорк, еве во Европа го гледаат и го доживуваат филмов. Го проектиравме пред луѓе, а јас симултано преведував од македонски, во живо.

Откако Кан го одби, мислам и некој мал француски фестивал дека го одби, со Чедомир Колар имавме конфликт околу друга работа. Тие ветија дека технички нешто ќе сработат во лабораторијата што беше неопходно за филмот, но не го направија тоа. Ова беше едно од безбројните прекршени ветувања на продуцентите кои го оштетуваа филмот. Јас му пратив еден факс да го карам, па тој ми одговори. Мислам дека го има тој факс, таа преписка во монографијата „Манчевски“¹⁸¹, може секој да ја види. Он ми вика: „Многу се занесуваш, си направил филм што не може да влезе ни на провинциски француски фестивал, а тука бараш нешто!“ Толку беше неговата верба во филмот пред да му тргне на филмот. Во монографијата, до овој факс, стои и еден друг факс, во кој Чедо и Ное ми пишуваат после Венеција: „Честитки! Бакнежи! Bravo!“ Сепак, Чедо Колар многу помогна кога беше најгусто, кога беа најголемите кавги ама имаше и моменти кога, „кај е Чедо?“ Чедо заминал на друг проект, го нема тука кај што е „тепачката“, а не ни знаеме дека заминал.

Соработката со продуцентите...

За жал, моето конкретно искуство е дека често имам ситуации кај што не постои доверба и затоа работата е тешка. Им завидувам на режисерите кои работат

181 „Манчевски“ (монографија, прир. Марина Костова, „Арс ламина“, Скопје, 2015)

со продуценти кои веруваат во проектот. Најстрашно е кога продуцентот не верува во филмот. После ова прво искуство со „Пред дождот“, ми остана тој вкус во устата, тоа очекување дека продуцентите ќе се непријателски настроени и тоа дури по малку стана и *self-fulfilling prophecy*¹⁸². Друг вид непријатни искуства се случуваа во продукција на „Прашина“ и на „Сенки“ и на „Бикини Мун“, ама затоа сега е веќе поинаку.

Многу сум среќен што последниве филмови ги работам многу хармонично со Јане Кортосев, со Ијан Прајр (Ian Prior), со целата продуцентска екипа и со копродуцентите. Благодат е. По малку е прашање на среќа, по малку е прашање веројатно на генерален став и на тоа што ти е во главата како искуство, што ти останало и како ќе ракуваш со тоа искуство, ама најважно е да имаш чесни и вредни продуценти, добри луѓе со кои се разбираш. Чесен продуцент е голема благодат.

„Пред дождот“, го завршив филмот и откако сè завршив и шпица, и во лабораторија, го предавам и официјално им давам фактура за последната рата од мојот хонорар. Кет Вилерс ми вика: “Oh, didn’t anybody tell you?”¹⁸³ „Не“, викам, „Кет, ти си продуцентот – you need to tell me!“¹⁸⁴ Тие ми го потрошиле хонорарот, така што последната рата не се ни случи, никогаш не ја добив. Не само што не ја добив, туку не ми ни кажале – што беше типично за нивниот пристап. А, последната рата од мојот хонорар не се случи ни на „Прашина“, ни на „Сенки“...

Пајшој на „Пред дождот“ во Венеција...

Во тоа време, гледавме да го пласираме филмот од, што би рекол Сајмон Пери, земја што не постои. Непризната и непозната земја! Неопходно е филмот да игра на фестивал, по можност голем фестивал оти на друг начин тешко ќе дојде до дистрибуција ваков филм од дебитант, од земја која не постои на филмската мапа, без комерцијална или критичка историја. Јас не знаев никого, не знаев ни кога се фестивалите, воопшто не бев дел од тој свет, живејќи во Њујорк, работејќи во Њујорк.

Цило Понтекорво (Gillo Pontecorvo) тогаш беше директор на фестивалот во Венеција, самиот режисер на легендарниот „Битката за Алжир“.¹⁸⁵ Еднаш, години години подоцна, кога бев кај него дома, на ѕидот имаше мало плакатче за вториот негов филм¹⁸⁶, кај што со големи букви стои „Цило Понтекорво“, а потоа со помали букви „Марлон Брандо (Marlon Brando)“ и он се смееше на таа иронија... И пустиот, пред крајот на животот патеше веројатно од деменција и ми вика: „Милчо, ништо не памтам“, збори, збори, збори, после десет минути ништо не памти, ни тоа што го кажал пред десет минути, пак повторува: „Милчо, ништо не памтам“. Беше многу добар човек и силно принципиелен.

182 самоисполнувачко пророштво

183 „Што, зарем никој не ти кажа?“

184 „Ти треба да ми кажеш!“

185 “La battaglia di Algeri” (1966)

186 „Кејмада – Островот во пламен“ (Queimada, 1969)

Како и да е, во тоа време Џило го држеше воланот на Венеција цврсто во раце, беше човек со голем авторитет и голем интегритет. Јас не ни знаев кој е директор. Во тоа време, како што ми раскажуваа, за време на процесот на селекција ќе отиде во Холивуд една недела-две, ќе изгледа кои филмови сака да ги види или му ги предлагаат, потоа ќе отиде во Лондон, ќе изгледа филмови, ќе отиде во Париз итн.

И така отишол во Париз да ги изгледа француските филмови. „Полиграм Франција“, односно „Ное продакшнс“ (Noé Productions), значи Фредерик (Дима), Чедо (Колар) и Марк (Баше), како француска копродукција, го предлагаат и „Пред дождот“. Според тоа што ми го раскажуваа, не знам колку е вистина, ама би им верувал на луѓето што ми го раскажаа, филмот бил тивко повлечен од списокот на филмови што се прикажуваат, поради некоја службеничка, која работела во државниот дистрибутер на француски филмови „Франс филм“ (France Film), поради конфликтот меѓу Македонија и Грција во тоа време, затоа што таа не сакала филмот да излезе. Кога за тоа дознале продуцентите, инсистирале да се врати филмот на листата. Инаку, конфликтот околу филмот продолжи и подоцна, при што Грција вложи дипломатска нота до Венецискиот фестивал кога играше филмот. Потоа имаше грчки проблеми и со „Оскарот“. Од друга страна, интелектуалците и критиката во Грција исклучително позитивно и фер го примија филмот и со многу пофалба, кога излезе и кога се дистрибуираше кај нив.

Како и да е, „Ное продакшнс“ му предлагаат на Џило Понтекорво да го изгледа филмот, Џило Понтекорво го гледа филмот во Париз како предлог на француската државна дистрибуција, затоа што филмот е француска копродукција со Британија и Македонија. Џило цела недела гледал француски филмови, овој бил последен филм затоа што дополнително го вратиле на листата. Го гледал последниот ден и без превод. Го изгледал филмот, рекол: „Многу ми се допаѓа – ќе го земам. А сега сакам да ми го покажете титулан, со превод“.

И филмот беше поканет во Венеција, мене ми беше прв фестивал тоа – прво па машко. Прв фестивал, воопшто не го знаев тој свет, ниту како функционира, ниту како се доаѓа на фестивал, ниту како се жирира, ниту како се искористува една таква отскочна даска за понатамошен пласман на филмот и на авторите. Едноставно, се појавив. Филмот играше негде на средина на фестивалот, јас дојдов од почетокот. Знаам дека од Македонија беа Ѓунер Исмаил, тогашен министер за култура и Горјан Тозија, како директор на „Вардар филм“. Тие во исто време дојдоа и отседнаа во „Ексцелзиор“ (Excelsior). Мене ме пратија во „Де Беин“ (Des Bains), на Лидо.

„Пред дождот“ на фестивалот во Венеција...

Интересно беше, одеднаш го гледаш целиот тој свет, мислам дека беше и Џек Николсон (Jack Nicholson), во “Wolf”¹⁸⁷ играше тогаш. Во конкуренција беа и “L’america”¹⁸⁸ на Џани Амелио (Gianni Amelio), “Natural Born Killers”¹⁸⁹

187 „Волк“ (1994), р. Мајк Николс (Mike Nichols)

188 „Л’Америка“ (1994)

189 „Родени убијци“ (1994)

на Оливер Стоун (Oliver Stone), Цаи Минг-лианг (Tsai Ming-liang) со “Vive l’amour”¹⁹⁰. Претседател на журито беше Дејвид Линч (David Lynch), Нагиса Ошима (Nagisa Ōshima) беше член на журито, Ума Турман (Uma Thurman), не паметам уште кои други беа.

Ние бевме негде на средина на фестивалот. Во шест попладне беше проекцијата. Ме прашаа кој, каде, како да седиме, кој каде да седи? Јас викам: „Би сакал до Сајмон Пери да седам, што се однесува до мене, другото како што сакате направете. Од другата страна, еве нека биде Катрин како дама“. И пред да влеземе во салата, нè чека Џило, он малку зборуваше англиски и вика: „Дојдов да ти посакам среќа, распрашај се наоколу, тоа никогаш не го правам, ова е исклучок!“ Додека он зборуваше, шефицата на кабинетот на министерот за култура ме влече: „Ајде, треба да влеземе“. Џило ја фаќа за лакт, ја гледа в очи, строго: “I’m talking here”¹⁹¹. Џило ми посака среќа, влеговме внатре и гледам дека ни промениле кој каде седи, јас сега да седам до министерот за култура.

Заврши филмот. Мислам дека дотогаш милијарда пати го гледав, особено затоа што често го пуштавме за да добијам фидбек, да го рафинирам, процесот ми беше таков, ама сега првпат го гледаш со права публика. И публиката дише со филмот, реагираат, добро, океј, убаво. Заврши филмот, аплауз почна, ние седевме на горниот ред, првиот ред од балконот. И се вртат сите кон нас и ние стануваме и трае аплаузот, трае, трае, минута, две, мене не ми се верува дека може толку да трае. Мислам дека девет минути траеше аплаузот, си мислам физички како е изводливо тоа.

Јас не знаев како да реагирам, глумците го имаат тој тренинг, а и првпат ми беше ваква јавност да гледа нешто што сум направил. Се поклонуваме, аплаузот продолжува, пак се поклонуваме. После некое време ми доаѓа непријатно, после не знам што да правам, се свртев – си отидов. После другите отидоа, не го измолзевме до крај аплаузот.

И од тој ден очигледно се промени нешто. Италијанскиот дистрибутер Роберто Чикото (Roberto Cicutto) од „Микадо филм“ (Mikado Film) ме однесе на прес-проекција. Мислам дека прво беше прес-проекцијата, па после главната проекција, ме внесе на крајот од филмот и како што завршува филмот, он почнува да вика: „Авторот, авторот“, покажува и сите се вртат и аплаудираат. Си викам: „Види, и новинарите аплаудираат“, пошто обично не се случува тоа. И почнаа луѓе да ме запираат на корзото на Лидо, го гледале филмот, им се допаднал филмот и ме препознаваат. Тоа најмногу ме изненади, ајде, глумец да препознаваат – океј, ама не знам од кај дознале како изгледа режисерот.

И тоа продолжи така, и сè уште трае, и тоа за мене е сè уште мистерија, што е тоа во тој филм што луѓето толку ги допира. Не е само да каже дека е добар филм или „Еј, супер е филмот, многу ми се допаѓа“, туку нешто ги погаѓа во срце, некоја силна емоција им буди на луѓето. Има некоја магична носталгија, тага и

190 „Да живее љубовта“ (1994)

191 „Зборувам сега!“

нешто романтично во филмот. Тука се и ликовите, луѓе ги сакаат; а и структурата. Ама, сепак силината на емоцијата, на реакцијата, на помнењето...

Малку слично на тоа што го има во спотот за „Тенеси“ што луѓето некако баш онака директно ги поаѓа во ганглија, таа *raw emotion*¹⁹² и силна, искрена реакција. И сè уште ми се случува, после речиси триесет години откако излезе филмот, пишуваат луѓе, доаѓаат, дојде жена од Бразил да види каде е снимен филмот, пишува човек од Италија: „Овој филм ми го смени животот“. Еден обичен филм!

„Пред дождот“ има различни “constituencies”¹⁹³, има различни групи луѓе на кои им се допаѓа. Имаш обична публика, во Италија или во Бразил, имаш универзитетски професори и луѓе што работат по кинотеки во Кина или во Њујорк кои пишуваат книги за филмот, имаш холивудски продуценти, шефови на студија на кои исто им се допаѓа филмот, на различни луѓе на сличен начин им се допаѓа филмот. Што повеќе може да посака еден уметник? Мислам тоа е многу онака *humbling experience*¹⁹⁴, треба човек да биде неверојатно благодарен за можноста такво нешто да доживее.

Сето тоа почна од Венеција. Прес-конференцијата беше ден пред званичната проекција на филмот, а веќе следниот ден по проекцијата имав еден куп интервјуа. Цел ден, од сабајле од десет, до пет, до шест, на секои дваесет минути ново интервју, пет минути пауза, дваесет минути интервју, пет минути пауза. Новинари од цел свет. Одвреме-навреме имаше групни интервјуа, кај што седеа новинари од различни земји за да можат заедно да ги користат прашањата од другите новинари со кои седат, кои се од друга земја. Имаше некој корејски тинејџерски магазин, седи со германски часопис, со белгиски дневен весник – за да можат заедно прашањата да си ги користат, без публиката да знае дека ги користат, а на тој начин да заштедат на време. Тогаш сфатив дека ова е експлозија. И дека има страшно многу интерес за филмот.

Следниот ден си одиш, чао пријатно. Време е за друг филм. Прашуваат: „Кај ќе одиш?“ Јас викам: „Па ќе се вратам за Скопје и после ќе си одам за Њујорк“. Викаат: „А може ли да бидеш негде достапен?“ затоа што во тоа време Скопје и Венеција беа на други планети. Јас мислам дека од Скопје летавме до Љубљана, па после со кола идевме за Венеција, а плус војната сè уште траеше. И они сметаа дека Скопје е тешко достапно.

„Злајен лав“ за „Пред дождот“ во Венеција...

Речиси секој филм е тежок да се направи, ама овој беше особено тежок. Морав да го бранам делото. Јас немав ниту многу искуство, не бев на свој терен, никого не познавав, немав репутација. Еве, и денес, после сето искуство, после седум-осум филмови и еден куп други продукции, гледам дека тоа беше исклучително тешка продукција. Тогаш дури се зареков дека повеќе нема да работам.

192 сурова емоција

193 избирачи, гледачи

194 понизно, покорно искуство

Фактот дека воопшто го завршив ми беше доволна награда, така се чувствував. А тоа дека филмот отиде во Венеција, па после дури и дека победи и дека доби уште триесетина награди, и дека се памети и сè уште се пишува и зборува за него и го предаваат по цел свет и го вбројуваат во 1000 најдобри на сите времиња и дека го сметаат за национално наследство во Македонија – тоа сè му дојде само како бонус, како јаготка на шлагот.

Кога го завршував „Преддождот“, беше мачно, непријатно, со непријателство се завршуваше тој филм и со недоверба, тоа беше едно „ајде, само мавни се оттука“.

И кога по неколку месеци во Венеција рекоа: „Биди негде достапен“, тоа очигледно значеше дека можеби ќе има некоја награда или нешто слично, но јас бев тотален новајлија во тоа и не го разбрав, не го сфатив сериозно.

Sales компанија¹⁹⁵ на „Пред дождот“ беше „Полиграм класик“ (PolyGram Classics), потфирма на „Полиграм“ која се занимаваше со продажба на уметнички филмови. И тие ми викаат: „Добро, оди во Лондон“. „Океј“, викам, „ќе седам два-три дена во Лондон, нема проблем.“ Ме сместија во „Граучо клуб“ (The Groucho Club) во Сохо. После два-три дена, сабајле рано се јавува секретарката на фестивалот.

Сега, во заграда, ќе раскажам што се случи на почетокот од фестивалот, кога дојдовме. Ме викна секретарката да ми каже дека имаме проблем со филмот, затоа што има дипломатска нота од Грција која се жали затоа што во каталогот стои дека филмот е на македонски јазик, т.е. македонски, англиски, албански. „Добро“, викам, „и?“ „Па“, вика, „тие тврдат дека таков јазик не постои.“ Ѓ викам: „Зар јас ти личам на лик од цртани филмови кој не постои?“ и она почна да се смее. „Океј“, вика, „извини.“

И сега, десетина дена подоцна, се јавува рано сабајле, јас мамурен од претходната ноќ, и вика: „Дали може да се вратиш во Венеција?“ „Зошто?“ „Па, има награда.“ И сега, ем мамурен, ем безобразен, викам: „А добра ли е наградата, вреди ли да доаѓам?“ Она вика: „Ќе ти се допадне, верувај ми“. „Добро, ќе дојдам.“ „А под кое име ќе дојдеш?“ „Зашто под кое име, под мое име!“ „Па, не“, вика, „треба под друго име.“ Намерата била новинарите да не дозволат. Пошто, ако дозволат дека се враќаш, значи имаш една од главните награди и ќе го објават пред фестивалот самиот да го објави тоа. А фестивалот сака тоа да го спречи, сака сите медиуми во исто време да ја добијат информацијата за тоа кои се главните награди. И полузаспан, полусонлив, ми текна на братучед ми Васко, не знам зашто, викам: „Ајде под име Васко“. „Добро, а презиме?“ „Не знам презиме сега.“ Она вика: „Може Гонзалга?“ „Може, супер!“

И како дојдов, мислам со „Бритиш ервејс“ (British Airways) дека беше летот Лондон – Венеција, на аеродром ме чека шофер со натпис „Vasco Gonzalga“, шофер за бротче, за моторен чамец. И ме однесе, не на пристаништето во „Ексцелзиор“, кај што доаѓаат сите гости на фестивалот, туку на јавното пристаниште, за нормален свет, кај што нема новинари, кај што не знаат кој е дојден. Стигнав околу ручек време, до попладнето не знаеја дека сум дојден. После открија новинарите, дојдоа

¹⁹⁵ компанија за продажба на филмови

во „Де Беин“, каде што бев сместен, ме сликаат во базенот дур’ пливам, веќе им беше јасно. Чедо Колар многу се радува и многу ме гушка и ми кажа, вика: „Да не го криеме сè уште од тебе, си добил ‘Златен лав’ награда. А и други награди!“ Супер, и јас се радувам. Во меѓувреме, додека ја чекаме главната свеченост, има еден куп помали свечености, каде што се доделуваат други награди. На пример, италијанските гимназијалци имаат свое жири и своја награда, даваат мало „Златно лавче“ - „Leoncino d’oro“. Таа награда ја добив, потоа наградата на ФИПРЕСЦИ (FIPRESCI), па на УНИЦЕФ (UNICEF)... Точно десет награди доби филмот, вклучувајќи го и „Златнот лав“.

На свеченоста јас немав ни одело, ни ништо, бев во фармерки и бела кошула. И после наградата чекам телефонска врска, затоа што од Радио Скопје, Благоја Куновски – Доре се најави дека ќе сака интервју да им дадам, или барем изјава во живо. Јас во „Ексцелзиор“, чекам да свони телефонот. Телефонот свони, викаат: „Манчевски, кабина два“. Одам во кабина два, кревам, мислам дека е Радио Скопје, дека е Доре, а тоа: „Милчо, овде Душан Макавеев, овде Мак“, да честита, се радува како мало дете. И вика: „Само да те прашам, како си облечен?“ Викам: „Бела кошула, црни фармерки!“ „Супер, супер, браво, така треба“, спушта телефон. Тоа го интересираше.

Ми бараат изјава од „Вечер“. Им викам: „Сакам да им се заблагодарам на сите Данчовци, Столевци, Ацовци затоа што да не беа они, ‘Пред дождот’ никогаш немаше да биде снимен и јас уште ќе си седев во Скопје“. После и други ја пренесоа изјавата, уште се спомнува. Ми кажаа дека има луѓе што си ја ставиле на сид, времена.

И на доделувањето на наградите се заблагодарив на екипата, на луѓето во Македонија и особено на Сајмон Пери, без кого филмот немаше да постои. И ми беше страшно драго што за неговиот ризик и за неговата жртва ова беше некоја валидација, голема валидација. И после не знам на некој фестивал, седев со Сајмон и пријде директорот на „Чанел фор“ (Channel 4) и ми вика: „Добро испадна филмот“. И Сајмон ми рече после: „Така луто го погледна, мислев дека ќе го задавиш“.

На вечерата после доделувањето на наградите, последната награда ја доби „Пред дождот“. Тоа беше награда на „Кодак“ (Kodak) за дебитантски филм, десет илјади метри негатив, кој никогаш не го подигнав. На следниот филм, на „Прашина“, не го подигнавме. Снимавме на „фуџи“ (Fujifilm). И на третиот филм, на „Сенки“, кога се јавив дека сакам да ја подигнам наградата, „Кодак“ тотално ме откачи. „Не знаеме“, викаат, „одамна било.“ Веројатно и затоа што „Прашина“ го снимавме на „фуџи“. И Цило Понтекорво на вечерата ми ја доделува таа награда на „Кодак“ и чита – демек Манчевски – “Before the Rain“. Одам да ја подигнам, ми честита и вика: “Basta signore Manchevski!”¹⁹⁶

Тоа беше еден вртлог, еден вител кој не престана неколку години.

196 „Доста (со наградите) г. Манчевски!“

Пријатноста и тежината на славаа...

Напорно е. Од една страна ти годи, те збунува, го доживуваш како валидација, после сите тие години кога сум се обидува да докажам дека уметноста што ја правам има некоја вредност, дека трудот не е залуден. Од друга страна, апсолутно те исклучува од креативниот процес, се разбира, создава завидливи непријатели, физички е напорно, од сè по малку и долго траеше. Не беше тоа неколку месеци да поминат, мислам траеше барем пар години. Затоа што филмот имаше таква некаква реверберација, некое ехо кое долго траеше.

Кога се вратив од Венеција, одма после тоа беше „Манаки фестивалот“ во Битола, кај што одеднаш имаше страшно многу интерес. Паметам дека имаше страшно многу побарувања за интервјуа. Чедомир Колар ги организираше, ајде прв, втор, трет, петти и не знам негде деветтиот, викам: „Не можам повеќе“. Еден новинар се налути, беше новинар на „Екран“ и ме прогонуваше после, со малициозни текстови, измислени приказки, со објавување на делови од мое сценарио, додека уште снимам, со нарушување на *copyright*¹⁹⁷, со тенденциозни рецензии... професионалец. Повредена суета е страшна работа.

Рецепцијата на „Пред дождот“ во Македонија, многу радост за најрагајта што ја добил македонски автор, но и аматерски, малограѓански критики дека филмот ја претставува Македонија во неубаво светло...

Тоа почна од „Пред дождот“ и понатаму ме следи со сите филмови, независно од тоа каков филм ќе направам. Има некои луѓе кои не се задоволни од тоа како се прикажани, ама јас нив не ги прикажувам. Зошто мислат дека филмот се однесува на нив? Секој има право како сака да се чувствува за филмот што го гледа.

Сепак, прво, не е работа на еден филм некого да претставува, тој го претставува само внатрешниот свет на авторот и гледачот ќе се врзе со тој внатрешен свет, ќе има еден емотивен и интелектуален дијалог со тој внатрешен свет или нема да го има. Тоа е она што е важно кај уметничко дело. Уметничкото дело не е парче пропаганда, не е соцреалистички памфлет. Можеби треба да се запрашаме, од каде е таа потреба кај некои гледачи? Како да бара валидација, потврдување преку јавен медиум. Дали е тоа потреба на гледач кој има комплекс на инфериорност и се опседнува со тоа како он мисли дека треба да биде прикажан на филм? Како филмот да му дава значење на неговото постоење, а филмот нема врска со него самиот. Притоа, ако веќе сакаме така да го разглобуваме, и во „Пред дождот“ и во другите мои филмови, еден човек во Македонија, една заедница во Македонија, се прикажани прилично објективно, дури и поубаво одошто тоа е навистина.

Има луѓе, велат, „кај го најде тој скапан автобус? Зошто сиромашни села?“ Напротив – тоа се преубави села, само човек треба еден чекор да се повлече и да

197 авторски права

ја види убавината на тие села. Тие луѓе немаат љубов кон себе, па затоа бараат фалсификат, бараат да личат на нешто што не се. Јас, за жал, не сум пластичен хирург. А не сум ни психијатар. И од каде е таа потреба да се фокусираш на материјалните работи? Дали селото било сиромашно, дали автобусот бил стар или гледаме мерцедеси и ципови на филм и гледаме градска малограѓанштина на филм.

Ајде наместо тоа да се фокусираме на моралните вредности на луѓето во тие филмови. Да се фокусираме на тоа каква саможртва прават Кирил или Александар и што тоа ни кажува за нивната величина и на каков начин тие ја претставуваат или ја прикажуваат Македонија пред еден странски гледач, ако ти е навистина тоа важно.

Или, дали кога имаш едно големо, едно убаво, едно успешно уметничко дело, дали тоа е најубавото претставување на една заедница и на една култура? Тоа би била таа дебата ако веќе се води по тоа прашање.

Македонија учествуваше со седум проценти во финансиската конструкција на филмот... Македонскиот естаблишмент за филмот... По успехот сите сакаа да се кишаат со џерја на „Прег дождот“...

Кога филмот стана глобално успешен и кога, претпоставувам, им се допадна, веќе поинаку го доживуваа, поинаку зборуваа за него, барем јавно. Следната година добив награда „11 Октомври“, имаше некоја анкета на читатели, ме изгласаа за најпопуларен човек во Македонија после Киро Глигоров. И тоа се случи.

Имаше една реклама за СДСМ, за изборите, дали ‘95 или ‘96, кај што ме ставија мене како го кревам „Златниот лав“, па јас барав тоа да се извади затоа што не сакам да поддржувам политичка партија.

Тогаш „Нова Македонија“ беше главен весник, сериозен, еден од само двата. Веста отиде на насловна страница, голема работа. Дојде време за интервју, побараа, се согласив. На интервјето не доаѓа филмскиот критичар, бил многу зафатен, ќе го прави ликовната новинарка. Океј, почнува прво прашање, второ, сфаќам дека не знае ништо за филмот. „Извини, го гледаше ли ти филмот?“ „Не, немав време.“ „Тогаш не можам да ти дадам интервју“. Одам да му кажам на уредникот, он ми вика: „Ама јас мислев да биде онака, едно рутинско интервју“. Му викам, „Рутинско на следниот ‘Златен лав’“. Немаа почит кон делото.

Знам и дека Столе (Попов) потрошил цел семестар, на секој час по глума да анализира зошто не чинел филмот. Цел семестар. Добро, не чини филмот, прејди сега на нешто друго, на „Потемкин“¹⁹⁸, на „Граѓанинот Кејн“¹⁹⁹, на Фелини...

Мислам дека естаблишментот имаше *love-hate relationship*²⁰⁰, но на многу луѓе верувам дека искрено им се допадна филмот, ама се разбира имаше и еден куп завист и љубомора, имаше и користољубие. Би сакал да мислам дека имаше

198 „Крстосувачот Потемкин“ (Броненосец Потёмкин, 1925), р. Сергеј Ејзенштајн (Сергей Эйзенштейн)

199 „Citizen Kane“ (1941), р. Орсон Велс (Orson Welles)

200 врска на љубов и омраза

страшно многу добра волја кон филмот, и кон мене, меѓу другото и затоа што такви беа времињата, затоа што филмот нудеше една таква топлина, затоа што успехот не беше само навивачки успех туку беше и еден историски момент за Македонија, во момент кога земјата беше блокирана, кога се водеше целата таа битка околу признавање на земјата, околу името, битката со Грција, додека војната во Југославија сè уште траеше.

И поважно, има паметни луѓе кои сметаат дека филмот и реакцијата на филмот се дел од создавањето на македонската државност. Тоа дело и тој момент се вградени во колективниот дух на еден многу убав, многу горд начин.

Јас не се бавев толку со естаблишментот, културен и политички, иако на премиерата ги поканивме сите партии, и власт и опозиција, поканивме црковни лидери, религиозни, сакавме сите да го видат филмот и да му се радуваат и тоа се обидувам на секоја премиера и понатаму да го направам. Да не биде само протокол туку и да биде едно пошироко доживување на филмот.

Она што ми беше најинтересно беа реакциите на луѓето на улица, частење во кафана, искрени, топли, длабоки реакции од бабички, фраери, девојки, професори, барање автограм на погреб, па поп ќе ме сретне на улица и *pitching*²⁰¹ ќе ми направи за негова идеја што ја има за сценарио. И тоа е убаво, напорно е, ама е и убаво. Најважна е длабочината на емоцијата, гледаш дека е вистинска. Тоа е илустрација за успехот на делото, тоа е она што е најважно. И тоа трае, ми се случува и во Македонија и во Њујорк и по светот.

Огроман интерес за „Пред дождот“ во светот, многу мајстори и доктори ги посветени на филмот...

Се напишаа многу есеи, книги, поглавја за „Пред дождот“²⁰¹, споредби со Бергман, „Мајами хералд“ (Miami Herald) вика: „Ако не снимиме ниеден друг филм, веќе влегол во историјата на филмот“. Имаше и интердисциплинарна академска конференција во Фиренца, од која потоа излезе публикација со петнаесетина реферати од професори од различни области кои го анализираа „Пред дождот“²⁰¹ секој од своја перспектива, од друга област – филмска критика, лингвистика, антропологија, географија, политика... Таква конференција после имаше и за „Прашина“ во Лајпциг. И интересно е да чуеш како луѓе го доживуваат филмот од друга перспектива или како ги интересира друг аспект на филмот, на пример – јазикот во филмот, или креирањето на филмската географија, која беше прилично креативна, имавме спојување на разни локации во една. На пример, манастирот беше снимен на пет различни локации: широкиот план беше Трескавец, дворот беше Побожје, потоа црквата беше Канео, ходникот во манастирот беше друг манастир на Скопска Црна Гора, а самата ќелија ја изградивме во студио, односно на театарската сцена во Прилеп.

Околу сето ова д-р Коста Балабанов беше неверојатен извор и тој страшно многу помогна околу филмот. Речиси секој ден беше присутен со совети околу

201 презентација на идеја за филм

црковниот аспект и околу локациите каде би го снимале филмот и воопшто со совети.

Во секој случај, создадовме една имагинарна Македонија во филмот. И цело време инсистирав дека ова не е приказна ниту за Македонија, ниту за Југославија, ниту за тоа како почнала војната во Југославија. Иако многумина во светот така се обидуваа да го читаат филмот, а имаше и критики и рецензии во кои главно позитивно го доживуваат филмот и како, ете, објаснување како почнала војната во Југославија, што не е вистина.

Ова е една генерална љубовна приказна за луѓе кои се фатени во запченикот на историјата, ама не се обидува да раскаже една конкретна историска или политичка ситуација, едно конкретно случување. Затоа што кога би зборувале за вистинските причини на граѓанската војна во Југославија, сосема поинаку би требало да ѝ пријдеме на материјата. Би зборувале за други работи, за разни Милошевиќи, Аркани, Туѓмани како катализатори на случувањата.

Македонскиите премиери... Прејсегашелотој Киро Глигоров айлаудира на филмот...

Во секој случај имаше страшно многу, многу интерес за филмот. Јас патував во прво време на сите фестивали и кога се вратив во Македонија, премиерата беше во Битола, на фестивалот „Манаки“, со очаен звук кој проработе дури при одјавната шпица, ама кај што за првпат гледам наша публика како дише со филмот, и му се радува, и емотивно го доживува. Утредента премиерата беше во Скопје. Тогаш веќе не сакав да го гледам филмот, да седам и да го гледам целиот. Интересно ми беше можеби да влезам и после влегував понекогаш на проекции, ќе поседам две-три минути да видам како дише публиката и ќе излезам. Ама веќе немав живци да го гледам цел. Сега веќе не ги гледам моите филмови откако ќе ги завршам.

И знам дека на премиерата во Скопје ме седнаа до Киро Глигоров, кој многу ме сакаше, а и јас страшно го почитував и го сакав. Знаеше да ме седне и да ми раскажува секакви истории. Ме седнаа до него, почнува филмот и како што почнува, викам: „Извинете претседателе, морам да идам до проекција, да видам нешто со проекцијата дали е во ред“. Излегов и не се вратив. А Киро го гледаше филмот, по втор пат, со мерак.

Првиот пат го гледаше уште кога дозна дека филмот е поканет во Венеција, уште пред каде било да биде прикажан филмот и побара да го види. Он беше голем љубител на филм, а веројатно и го интересираше што ќе излезе од Македонија, и политички веројатно го интересираше. Како и да е, ние му организиравме проекција во тогашно кино „Центар“, денес „Милениум“, и он дојде со двајца телохранители. Јас седев до него за да му преведувам од англиски, на увце, затоа што филмот сè уште не беше титлуван, беше првата копија. Зад нас седеше глумец од Албанскиот театар, кој му ги преведуваше деловите што беа на албански, и го изгледавме филмот.

Како што заврши, почна шпицата, Киро стана и почна да аплаудира, сам во празна сала. Станаа телохранителите и тие аплаудираат. Една надреална, преубава слика.

На фестивали низ светот... Серија предавања на најзначајните филмски школи... Средба со Квентин Тарантино...

Во тој период, покрај тоа што бев на еден куп фестивали, постојано имав продукциски состаноци околу потенцијален следен филм, имав и предавања на универзитети, кинотеки.

По премиерата во Скопје, почна во Скопје да игра филмот и почнаа фестивалите. Една турнеја ми организираше „Полиграм класик“, Скопје – Рим за премиерата и прес-конференција (една новинарка, мислам во „Кориере дела sera“ [Corriere della Sera] објави тотално измислено интервју), па Париз, интервјуа, па Милано за премиерата таму и прес-конференција, оттука во Бразил, Сао Паоло на фестивалот, па оттука Порторико, па Торонто, па од Торонто директно за „Динар“ (Dinard Film Festival), мал фестивал на британско-француски филмови или копродукции во Бретања, кај што играше и „Пред дождот“. Од „Динар“ за Стокхолм на фестивалот, па назад во Париз за премиерата, па оттаму за Скопје и сето тоа за помалку од месец дена.

И страшно многу, и притисок и убаво ти е, ама и напорно е, ама некако е *depersonalizing*²⁰² затоа што као зборуваш за нешто што е дел од тебе ама не е дел од тебе. Луѓето имаат своја перцепција за тоа што ти си го направил. Си го направил од срце, ама пак тоа е сега веќе надвор од тебе и ти треба да зборуваш за нивната перцепција на делото. И они мислат дека те знаат, ама не те знаат. Знаат некоја своја проекција. И физички беше напорно, Бразил беше многу напорен. Филмот освои еден куп награди на фестивалите, во Порторико пет награди освои, во Бразил освои, наградата „Давид ди Донатело“ ми ја додели италијанскиот претседател, во Стокхолм освои. Сегде имаше еден куп интервјуа. Во Стокхолм во такси од аеродром до хотел имав интервју оти немаше време.

Во Стокхолм со Тарантино (Quentin Tarantino) се запознав и ме интересираше затоа што слична структура имаат “Pulp Fiction”²⁰³ и „Пред дождот“. Снимени се во исто време, гледав некој документарец, во октомври ’93 почнал да се снима “Pulp Fiction”. Ние почнавме кон крајот на септември негде. Веројатно горе-доле во исто време се завршени, со тоа што “Pulp Fiction” го примиле во Кан и премиерата ја имаше во мај, ние ја имавме во август или почетокот на септември.

Двата филма имаат слична структура, не само во три дела туку и циркуларна. Јас не знаев за тој филм и го прашав, ни Квентин не знаел за „Пред дождот“ пред да се појави, серазбира. Каква случајност, ама понекогаш иманештововоздухот. Зборувавме за тоа и не знам после како паднавме на муабет, демек „што ќе правиш следно?“ „Имам нешто многу амбициозно, којзнае како ќе пројде тоа!“ викам.

202 деперсонализирачки, обезличувачки

203 „Евтини приказни“ (1994)

Он вика: „А бе, може што сакаш да правиш цел живот, си освоил ‘Златен лав’“.

„Пред дождот“ после продолжи да игра по фестивали, но јас почнав да одбивам многу од тие патувања, сега ми е малце жал, Јужна Африка, Ерусалим, Хонгконг. Иако е различно кога ќе ги посетиш приватно или со фестивал или со продукција, гледаш хотел, ги гледаш луѓето со кои работиш, новинари и си одиш, не гледаш нешто многу-многу. Ама пак ќе беше интересно. Ќе ги посетам без филм.

Дистрибуцијата на филмот...

После патував за да ја помогнам дистрибуцијата на филмот, затоа што имаше страшно многу, многу побарувања за интервјуа. Во Германија, Хамбург, оттаму директно за Токио на фестивалот кај што играше филмот.

После во Америка, кога почна дистрибуцијата, тоа беше друга планета, друга приказна затоа што „Полиграм“ себеси си го продаде филмот за Америка, го продаде на „Грамерси“ (Gramercy Pictures), компанија која е средно голем дистрибутер и која по пола ја поседуваат „Јуниверзал“ (Universal Pictures) и „Полиграм“. Тие го дистрибуираа “Four Weddings and a Funeral”²⁰⁴, “Priscilla, Queen of the Desert”²⁰⁵, „Пред дождот“ го работеа. “The Usual Suspects”²⁰⁶ го дистрибуираа во тоа време, а имаше и други потенцијални дистрибутери. „Мирамакс“ (Miramax) го сакаше филмот. „Мирамакс“ дури ја украде копијата во Венеција, во седум саатот сабајле да го гледаат, пред конкуренцијата да го види. „Њу лајн“ (New Line Cinema) многу сакаа да го дистрибуираат, ептен запнаа, па потоа се налутува на „Полиграм класик“ што овие сами себе си го продадоа филмот. Иако „Њу лајн“ имаа шанса, јас им го пратив синопсисот уште пред да се снимат филмот, они не го сакаа. „ЗДФ“ (ZDF), германската телевизија исто така го одби. Не го пратив на многу места, на тие две-три места. Го пратив и до Македонска телевизија, сè уште чекам одговор.

„Сони класик“ (Sony Pictures Classics) најсериозно сакаше да го работи, да го дистрибуира филмот. Мислам дека понудија помалку пари. Јас сакав тие да го дистрибуираат филмот затоа што тие знаат да дистрибуираат странски филм и имаат милион „оскари“ добиено за странски филмови. И имаат вкус. И феноменално тоа го работат, имаат и чувство и искуство, не само за филмовите туку и за публиката која ги гледа. А на „Грамерси“ ова им беше прв странски филм, а веројатно и последен. Не го сфатија премногу сериозно, штедеа на реклама. Два месеца после премиерата се вратив во Њујорк и отидов во киното да видам како оди. Едвај го најдов затоа што имаше само една минијатурна реклама во „Њујорк тајмс“, не знаев кај игра. Гледам преполно, а директорот на киното ме прашува: „Не ми е јасно зошто го повлекувате филмот, распродаден е“. Се шокирав. „Грамерси“ не знаеја ни да го искористат интересот што постоеше за филмот. Мислам дека веќе не постои „Грамерси пикчрс“ (Gramercy Pictures). „Сони класик“ сè уште тера и тоа и се виде

204 „Четири венчавки и погреб“ (1994), р. Мајк Њувел (Mike Newell)

205 „Авантурите на Присила, пустинската кралица“ (1994), р. Стивен Елиот (Stephen Elliott)

206 „Дежурни виновници“ (1995), р. Брајан Сингер (Bryan Singer)

на дело кога дојде време за „оскарите“ и „Сони класик“ го имаа нашиот главен конкурент - „Burnt by the Sun“²⁰⁷ и видов како на дело феноменално го изработија. Имаа цела стратегија која во суштина беше еден ингениозен трик околу тоа како да се обработи Академијата за „оскарите“. Тие успеаја да го ограничат бројот на гласачи за странски филм. Можеа да гласаат само оние гледачи што дојдоа да го видат „Burnt by the Sun“ на една од двете официјални проекции. Мајсторски.

Како и да е, „Полиграм класик“ ја водеше продажбата. Во оние држави кај што постоеше „Полиграм“, себеси си го продадоа, во Франција, во Америка. Во Англија, пак, „Електрик пикчрс“ (Electric Pictures) го дистрибуираше.

Филмот е дистрибуиран во кино, на телевизија, на видео, во некои петшеесет земји, дури и во земји во кои никогаш не би очекувал дека ќе игра, играше во Јужна Кореја, на пример. Интересно ми е што Јужна Кореја, Јапонија и Тајван, сите си направија свои постери, кои тотално се разликуваа од стандардниот меѓународен постер или од францускиот постер кој после беше усвоен во Македонија. Играше во Исланд, во Јужна Африка, во Аргентина. Во Аргентина беше филм на годината, во Турција беше исто така филм на годината. Во Шведска непрекинато играше во кино 54 недели. Сè уште игра на фестивали, ретроспективи, кинотеки, факултети. Кина го откупи, заедно со целиот опус, по повод триесет години од премиерата. Повторно го откупија Бразил и Турција. Словенчката државна телевизија одбележа триесет години од филмот со ново прикажување и интервју... Ние во Македонија со приватни пари го одбележуваме јубилејот, организираме гала „Златна премиера“. Учествува и Британската амбасада. Македонската држава не учествува со ништо.

Подоцна филмот го објави „Крајтирион колекшн“ (Criterion Collection), а тоа е особена чест, големо признание, затоа што тоа е како да си во “British Museum”²⁰⁸ изложен. Тие објавуваат само класици и тоа обично не нови филмови. Таму се Фелини, Бергман, Трифо (François Truffaut), еден куп значајни имиња. Го објавија, со одличен пропратен пакет. За жал, не успеавме да ја најдеме сцената што ја исфрливме од филмот со Кирил во Лондон или било која од исфрлените, но имаше парчиња од сторибордот, имаше делови од кореспонденцијата што ја имав со продуцентите, имаше интервју со Раде Шербедија, мој коментар, Анет Инсдорф (Annette Insdorf) и јас заедно го гледавме филмот и го коментиравме. Многу убав пакет направија. Отфрлените сцени не успеавме да ги најдеме, требаше веројатно малку поголем ангажман, можеби и ќе кошташе малку повеќе одошто „Крајтирион“ сакаше да потроши во тој момент. Како и да е, баш ќе беше интересно да постоеја и тие сцени, чисто од љубопитство.

„Нирвана“ или „Бистји бојс“ како музичка ѝодола...

Филмот играше во најмалку три-четириесет маркети низ Америка. Дури и во помали места како Канзас Сити, гратчиња во Конектикат, не само во големите центри.

207 „Изгорени од сонцето“ (Утомлённые солнцем, 1994), p. Никита Михалков (Nikita Mikhalkov)

208 „Британски музеј“ во Лондон

Обично странски филмови играат само во Њујорк или Њујорк и ЛА, па после Чикаго, па можеби Мајами, Сан Франсиско, Сиетл и толку. „Пред дождот“ доби релативно голема дистрибуција за странски филм. Патував на *publicity tour*²⁰⁹ во некои десетина градови каде што имаше закажано еден куп интервјуа. Последното интервју ми се чини беше во Сиетл и ми остана слободно попладне, пред да си одам, па ми рекоа: „Кај сакаш да одиш, што те интересира да видиш во Сиетл?“ „Не знам“, викам, „сакам куќата на Курт Кобејн да ја видам!“

Зашто и филмот на некој начин беше поврзан со Курт Кобејн (Kurt Cobain). Во сите три дела на филмот имавме исто парче музика која се слуша, ги поврзува трите дела, луѓе ја слушаат на слушалки и јас ја избрав “Lithium”²¹⁰ од „Нирвана“ (Nirvana). Продуцентите не сакаа да ја купат оти многу ќе кошташе, па го одолговлекуваа процесот. Мислеа ќе се предомислам. Јас мислев дека е многу соодветна, треба да биде глобално позната песна, а и енергијата беше таман. На крај, ние ја ставивме музиката во филмот, го измиксавме филмот и они додека сфатија дека мораат и додека се наканија да почнат да преговараат за да ги купат правата, Курт Кобејн се уби и правата одеднаш беа замрзнати, затоа што требаше да помине оставинскиот процес, така што во тој момент веќе не можеше да ги купиш ни за милиони. И моравме да се вратиме назад, пак да влеземе во миксот. Тогаш се одлучив за „Бисти бојс“ (Beastie Boys) и “So What’cha Want”²¹¹. Продуцентите тогаш набрзина ги купија правата за да не се случи пак нешто и ги кошташе повеќе. Така, останаа „Бисти бојс“, мислам подеднакво интересно е и „Бисти бојс“ феноменално функционира. Идејата беше да ставиме нешто што е енергично и одлично, доволно познато и го имаш на различни места, и во манастирот, и во селото, и во Лондон. Дел од глобализацијата, тоа беа првите години на глобализацијата.

И во Сиетл, лимузината ме извози до куќата на Курт Кобејн, излегов, ја видов гаражата, свртев еден круг. „Ајде“, викам, „да не им бидам сомнителен“, си влегов во лимузината и си отидов.

Проекција на „Пред дождот“ во воено Сараево... Срежба со Најуса Ошима...

Отидов да го прикажам филмот во Сараево на првото неформално издание на Сараевскиот филмски фестивал додека градот сè уште беше под опсада. Не се пукаше веќе, ама уште беше под опсада. Од Сплит со борна кола нè однесоа, мислам дека четиринаесет саати патувавме. Долго беше патувањето, имавме повеќе *check-points*²¹².

Многу ме потресе Сараево. Во сред мир имаш брутална војна. До вчера тоа била твоја држава. Ние си тераме живот, таму луѓе гинат и никому ништо. Во Сараево видов дека постои зло.

209 рекламна турнеја

210 „Литиум“ (1991)

211 „Па што сакаш?“ (1992)

212 контролни точки

После, кога се вратив, затоа што сакав фестивалот да успее, ги контактирав луѓето за кои мислев дека се најголемите живи великани на филмот во тоа време: Бергман, Ошима, Форман (Miloš Forman), Скорсезе, ги замолив да станат членови на почесниот борд на директори на фестивалот. Никаква суштинска работа немаа освен што го позајмуваат името и со тоа му даваат поголема тежина на фестивалот, и сите прифатија.

Со Ошима се сретнав во Токио кога беше премиерата на „Пред дождот“ и тоа ми беше голема чест. Веќе беше прилично стар и не гледаше.

Уште фестивали...

Веќе бев во Њујорк вратен. Во меѓувреме се одржа и фестивалот во Торонто каде што филмот имаше сензационален прием. Влегов во салата на крајот на проекцијата, завршува филмот и гледаш дека сите дишат со филмот, тишина. Филмот заврши, има аплауз, никој не станува да си оди, седат луѓето како во транс. И се качувам на сцена за Q&A²¹³, онака *bouncy*²¹⁴. „Кој има прашање?“ никој, сите уште го „варат“ филмот, не им се зборува. Се јави еден, очигледно со однапред подготвено прашање. И вика: „Јас да прашам, каква врска има етничко чистење со мизогинија?“ Јас не знам дали е ова *loaded question*²¹⁵, дали е тенденциозно или нешто видел човекот таму, ама јас стварно не гледам нешто такво во филмот. Мислам, филозофски можеби и можеш и да ги поврзеш, ама сепак – етничко чистење и мизогинија, освен ако не сакаш нешто тенденциозно да кажеш за филмот. Викам: „Единствено што имаат заедничко е што и двете се содржат во вашето прашање!“ Удрија луѓето огромен аплауз и оттука се отвори муабетот.

„Пред дождот“, досега единствен македонски филм во ирана конкуренција номиниран за „Оскар“... Со „Оскар“ е најраден „Изгорени од сонцето“, на Никита Михалков... Дистрибуциската компанија „Сони класик“ лобира во Академијата...

Филмот во ‘94 тргна во Венеција, потоа во дистрибуција низ Македонија, па Италија, Франција, Јапонија, ‘95 веќе тргна низ Америка. И Македонија го предложи како свој кандидат за „Оскар“. Јас веќе бев во Њујорк, побараа да одам за ЛА, за *publicity*²¹⁶.

Се јавуваат од „Версаче“ (Versace), дали може да дојдат да ми земат мерка. „Зошто?“ Костум за „оскарите“. Хммм, јас сум против формална облека, против фокус на површното за сметка на суштината, кравата не носам од принцип. Ама, ајде, сепак се кандисав, ќе го носам оделото со маичка и со патики. После церемонијата поминува ден, два, три, прашувам кога ќе дојдат да си го земат оделото.

213 “questions and answers“ (прашања и одговори, разговор со публика)

214 енергично, живо

215 реторичко прашање

216 публицитет, реклама, пропаганда

„А, не“, викаат. „За тебе е.“ Мојата прва марка. И последна.

За лобирањето за „оскарите“ имаше цела приказна, прво околу името на државата. Кога видов дека го смениле името од Република Македонија, како што нè ослобуваа во прво време во целата кореспонденција со нас, во ФИРОМ подоцна, се повлекоа, сакав да го бојкотирам доделувањето на „оскарите“. На два дена пред доделување, Академијата сепак смени, дека ако нè викаа ФИРОМ, ќе бојкотирав, немаше да одам на „оскарите“. Лимузината чека долу, јас не слегувам. Излезе на насловна во „Варајети“ (Variety) целата „тепачка“.

Ми текнува на Артур Хилер (Arthur Hiller), претседателот на Академијата. Викам: „Зошто ова го правите?“ Он вика: „Затоа што така се водите во Обединетите нации!“ Каква врска имаат Обединети нации со Академија за филм – не знам. После му викам: „Чекај, вие имате во конкуренција филм од земја што воопшто не е ни членка на Обединети нации! Имате филм од Тајван, Анг Ли (Ang Lee), ‘Eat Drink Man Woman’!“²¹⁷ и он се засркна, ја исплука пијачката и си отиде.

За лобирањето конкретно, секоја им чест на „Сони класик“. За „оскарите“, за различни категории филмови гласаат различни групи членови на Академијата. За најголем број категории гласаат сите членови, во тоа време беа некои пет-шест илјади членови. Арно, ама, во случајот со странски филм мораа да докажат дека ги гледале сите странски филмови за да имаат право на глас во таа категорија. Ќе кажат, „го гледав на овој фестивал“, или „го гледав во кино“ или „дојдов на проекција што ја организира или Академијата, или дистрибутерот“. Академијата организира по две официјални проекции за секој од овие пет филма. Беа значи во конкуренција “Eat Drink Man Woman”, „Изгорени од сонцето“, „Пред дождот“, „Фаринели“²¹⁸ од Белгија и еден кубански филм²¹⁹. Обично тие две проекции се во текот на работните часови што значи дека човек треба ептен да има време за да може да излезе од работа или да е пензионер, во дванаесет напладне да отиде на проекција, да ги гледа странските филмови. Странските филмови не се нешто многу популарни во Лос Анџелес. И затоа дистрибутерите обично организираат еден куп дополнителни проекции на кои канат луѓе да дојдат, за што повеќе луѓе да го видат нивниот филм и да можат да гласаат.

Четири филма, освен „Изгорени од сонцето“, сите беа во редовна дистрибуција, што значи дека веќе не мораше да се докажува дека си го гледал филмот, ќе кажеш: „Го гледав во кино“. Значи, единствен филм за кој, за да имаш право да гласаш за странски филм, требаше да докажеш дека си го гледал беше „Изгорени од сонцето“. И во саботата пред „оскарите“ ги сретнав Том (Tom Bernard) и Мајк (Michael Barker), директорите на „Сони класик“, на некоја забава и толку ме изгушкаа што знаев дека нè зафркнуле.

Значи, мораш да бидеш присутен на една од проекциите на „Изгорени од сонцето“ за да можеш воопшто да гласаш во категоријата странски филм.

217 „Јади пиј маж жена“ (1994)

218 “Farinelli” (1994), p. Жерар Корбио (Gérard Corbiau)

219 „Јагода и чоколадо“ (Fresa y chocolate, 1993), p. Т. Г. Алеа и Х. К. Табио (Tomás Gutiérrez Alea; Juan Carlos Tabío)

Тие решија нивниот филм да не го пуштаат во дистрибуција и не организираа проекции, што значи единствени луѓе кои имаа право да гласаат за филм од неанглиско јазично подрачје беа тие луѓе што дојдоа на тие две проекции на „Изгорени од сонцето“ што ги организираше Академијата. Да кажеме двесте луѓе, дали и толку. И сега, „Сони класик“, за нивниот филм, ги спакуваа тие проекции со свои луѓе: „Те молам утре да одиш, те молам утре да одиш да го гледаш нашиот филм и со тоа да стекнеш право да гласаш!“ Значи, од пет-шест илјади членови кои потенцијално можеа да гласаат, де факто за странски филм таа година имаа право да гласаат само тие луѓе кои биле на тие две проекции на „Изгорени од сонцето“ што официјално ги организираше Академијата. Те имаат в раце. Феноменално изработено, и ние тоа го сфативме, после ми го објаснија, и секоја им чест на тоа како „Сони класик“ добро го одработија. Затоа што по сите анкети на популарност, на Чарли Роуз (Charlie Rose), на Роџер Иберт (Roger Ebert) и другите што правеа анкети за странски филмови, „Пред дождот“ беше прв на листите.

Среѓби со Михалков, Анџ Ли, Анџониони... Доделувањето на „оскарите“ ...

Да, се сретнав и со Михалков, облечен сиот во бело, козер и со Анг Ли, имаше трибина, организирана од Академијата. Во публиката се појави еден мој колега од Карбондејл, студент од Иран, Акбар. Се запознавме и со Антониони (Michelangelo Antonioni), но веќе беше стар, мислам дека претходно имаше мозочен удар, многу тешко зборуваше и неговата придружничка де факто ни преведуваше што сака да каже. Ама како и да е, беше чест да го сретнеш.

За доделувањето, се јавија од Академијата и викаат: „Имате четири званични карти, како номиниран филм, а се јавуваат многу продуценти, на кого да ги дадеме?“ Викам: „Дајте ми ги мене, јас ќе ги дистрибуирам“. Да видиме сега: „Didn't anyone tell you?“²²⁰ Така англиските продуценти не добија карта за „оскарите“. Сајмон Пери доби карта, му дадов карта на Горјан Тозија-Медо затоа што беше претставник на „Вардар филм“, на Македонија, и јас со девојката отидовме.

Значи, цел циркус се „оскарите“. Десната лента на улиците, барем тогаш, не знам дали сè уште важи, во цел град е обезбедена само за возила што ги возат луѓето што се номинирани; не што учествуваат, што доаѓаат, туку што се номинирани. Затоа што мора со лимузина да се оди, не можело демек со обична кола. Сите лимузини од цела Калифорнија беа собрани во Лос Анџелес, не само за номинациите туку и за журките после тоа, дури и од Невада изнајмуваат лимузини. Така, еден досаден гламурозен малограѓански циркус беше сето тоа, паланечка свадба во скапи марки, ама како публицитет страшно, страшно важно за филмот затоа што неспоредлива е рекламата што филмот ја добива, со пари не се купува.

Веќе бев многу уморен од целиот циркус, од сите патувања, сите јавувања, политики, суети, пофалби, хотели, ѕвезди... Не можев да си се бавам со уметноста и едвај чекав да завршат „оскарите“, да си одам.

220 „Никој не ви кажа?“

Во својој на популарније ликови од шоу-бизнисот... На роденден кај Мадона и Мик Џејгер...

Вилем Дефо (Willem Dafoe) ме однесе на роденден кај Мадона (Madonna) во хотел „Парамаунт“ (Paramount). Гај Ричи (Guy Ritchie) беше многу пијан. Имаше една келнерка, беше многу нервозна, го испушти послужавникот со чашите за шампањ.

Кај Мик Џејгер (Mick Jagger) во тоа време ми нудеа многу проекти, а тој тогаш имаше, не знам дали сè уште има, продуцентска куќа – „Џегед филмс“ (Jagged Films). Тие сакаа да снимат филм за Тина Модоти (Tina Modotti), италијанска фотографка која живеела во Мексико и ми го нудеа проектот. И за мексиканската сликарка Фрида Кало (Frida Kahlo) ми се чини дека нешто спремаа и како дел од тоа дружење, како начин да ме кандисаат да го работам филмот, ме викнаа на роденденска журка кај него дома во Вест Холивуд, мала журка, три-четириесет луѓе имаше. Беше од „Монти Пајтон“ Ерик Ајдл (Eric Idle).

Беше еден симпатичен момент, ме запознаваат со Мик Џејгер и он вика: „Ah, Manchevski, ‘Before the Rain’!“²²¹ Стоеше со Дон Воз (Don Was), неговиот продуцент и почнува нему да му го раскажува „Пред дождот“. Стојам таму и си викам: „Човече, јас го слушам Мик Џејгер како го прераскажува мојот филм на друг човек. Немам веќе што да постигнам во кариерата!“

221 „А, Манчевски, ‘Пред дождот’!“

6. ПРЕД „ПРАШИНА“

(1995 – 2000)

Почеток на работата на сценариото за „Прашина“... Средби со Харви Вајнстјин, Роберт Регфорт, Томи Ли Џонс...

Прочитав некаде, што е логично, дека кога завршуваш еден филм, треба да имаш следен спремен за работа. Тоа е нешто што, за жал, не го применив во пракса прописно сè досега, кога ги работев „Врба“ и „Кајмак“. Секогаш порано ќе го завршев филмот, па ќе помагав тој да прооди, па дури потоа ќе почнев да го работам следниот филм, да го пишувам сценариото, па да го финансирам, снимање подоцна. Поради тоа за секој филм ми требаа по неколку години додека тој да се случи.

Во случајот со „Прашина“, имав идеја во прво време тоа да биде римејк на “Wild Bunch”²²² на Сем Пекип (Sam Peckinpah), потоа идејата се разви да биде римејк на “Wild Bunch” што се случува во Отоманската Империја. Значи – да биде еден контраст на иконографиите за кои мислиме дека се тотално несповиви, а во суштина и не се, да си играме со архетипи и да откриваме нови валенции. Потоа, развивајќи ја приказната, сфатив дека тоа не ми е доволно, дека ми треба контраст на современото. Така, тргнав да ја смислувам приказната во Њујорк, ама не сакав тоа да биде само *framing device*²²³ на почеток и на крај, некој да раскажува приказна, а филмот да биде само приказната во средина, во современата рамка, цел филм да биде еден флешбек, туку напротив, современата приказна да биде исто толку важна колку и историската приказна и да си поигрувам на еден опасен начин со вниманието на публиката. Со тоа што кога ќе влезеш во една приказна, таман си влегол, си се заинтересирал за њујоршката приказна, таа ќе се пресече и ќе тргне оваа каубојската приказна во Отоманската Империја. Таман во оваа ќе влезеш доволно, нешто ќе се случи да ја прекине и да мораш да се вратиш во првата приказна. И нема само стварноста влијание врз приказната, туку и приказната има влијание врз стварноста. И двете имаат подеднаква важност во поглед на наративната тежина, ама и во поглед на емотивната тежина. И двете се централни. А на крај сфаќаш како се испреплетуваат и дека не можат една без друга.

Иако „Прашина“ стартуваше експлозивно, тоа на крај беше повеќегодишен проект најмногу затоа што беше тешко да се исфинансира. Беше тешко да се исфинансира затоа што беше скап филм – во прво време требаше да чини околу триесет милиони долари. На крај чинеше помалку, ама како и да е, тешко е да се потрошат многу пари на авторски, уметнички филм. За комерцијален филм тоа и не беа некои големи пари. Јас имав избор да работам холивудски филм за голем буџет или уметнички филм за мал буџет. Проектот што јас го напишав, што јас го одбрав го бараше невозможното – ем уметнички, ем скап филм.

222 „Дивата орда“ (1969)

223 алатка за вградување (на приказната)

Од Европа во тој период не ни доаѓаа до мене понудите, затоа што холивудските агенти ги тргаа на страна. Тие сакаа да ме фокусираат на Холивуд.

Во Торонто, на фестивалот, во лобито на хотелот го среќавам Харви Вајнстин (Harvey Weinstein) и Харви, кој сакаше да го купи „Пред дождот“, вика: „Што ти е следен проект?“

Викам: „Харви, момент!“ се качив горе во собата, имав мал принтер, ги испринтав двете странички од синопсисот, се викаше: “The Wild Ones”²²⁴ и слегувам, „Еве“, викам, „повели“. Тие две странички после се развија во тоа што „Мирамакс“ (Miramax) го финансираше пишувањето на сценариото и *the development*²²⁵, развојот на проектот со Роберт Редфорд (Robert Redford) и Мајкл Нозик (Michael Nozik) како продуценти.

Тоа беше тој мој проект кој „Ај-си-ем“ (ICM), мојата агенција, го испреговара со нив. Роберт Њуман (Robert Newman), агентот, ми испреговара феноменален *deal*²²⁶, со канцеларија, инфраструктура за *research*, асистент, еден куп пари, ама го немаше најважното – *final cut*²²⁷. Мене ми е тоа апсолутно најважно. Цел живот читам приказни за тоа како студиото му се наметнува на режисерот, му го уништува филмот со недоносени идеи кои треба да го направат покомерцијален. Не е тоа само судир на комерцијалното со уметноста, туку често пати е прашање на суети или на различни концепти, често пати е судир на талент и не-талент кој има голема моќ на одлучување. Холивудскиот систем е таков, многу малку режисери имаат *final cut*, сите други мораат да се ценкаат или да се помират со тоа дека утре некој неук продуцент или дистрибутер ќе им го премонтира филмот или ќе сними друг крај. Тоа е стандард, тоа таму се подразбира, повеќето режисери не се бунат, не се ни свесни. Тешко е на некој што работи во Европа да му ја доловиш таа матрица. Тоа е како да купиш слика од Ван Гог, ги имаш парите, ќе си ја купиш сликата, твоја е, можеш да ја закачиш на ѕид, ама Холивуд смета дека затоа што е твоја, можеш да ја промениш, небото не ти се допаѓа – па да го направиш жолто. Си земаш четкица, ќе го префарбаш. Значи го имаш правото да интервенираш во делото, можеш што сакаш да му правиш затоа што е твое. Со тоа не се слагам и мислам дека европскиот однос кон уметноста, кон филмот, кон авторот, кон интелектуалната сопственост е различен и затоа работам во Европа.

Подучен од проблемите со „Пред дождот“, јас сакав со време да фиксираме соодветен буџет, да стои вистинска цифра со логичен буџет. Цифрава ја спомна бившиот директор на „Орион пикчрс“ (Orion Pictures), Мајк Медовеј (Michael Medoway), кој самиот сакаше да го продуцира филмот. Се сретнавме кај него дома, преубави слики по ѕидовите висат, вика: „Јас мислам дека овој филм треба да кошта околу триесет милиони“. И во понатамошните преговарања со „Мирамакс“, викавме „овој филм толку ќе кошта“. Никогаш во договор со сценарист не пишува колку ќе кошта филмот, преседан, ама јас инсистирав. „Добро“, они го стапија во договорот,

224 „Дивите“, првичниот наслов на синопсисот за „Прашина“

225 развојот

226 договор

227 право на финална монтажа на филмот

прифатија тоа со цифра да го потпишат. Не знаев дека за Харви потпишан договор ништо не значи. Инаку, ако веќе го работиш филмот по холивудски урнек, сè е многу поскапо. А и филмот беше амбициозен, имаше снимање во Њујорк, што е многу скапо поради синдикатите, имаше историски делови, па битки, визуелни ефекти, летечки камили, зборувавме за ѕвезди, кој сè ќе биде во него и тоа најмногу го качува буџетот.

Мајкл Кун (Michael Kuhn), генералниот директор на „Полиграм“ за цел свет, горд на успехот на „Пред дождот“ сега сака да се дружиме, да работиме следен филм заедно. Јас бев незадоволен од дистрибуцијата на „Грамерси“ во САД, слаба реклама, слаба кампања за „Оскар“, филмот сам си се пробиваше. А и „Полиграм франс“ со „Ное продакшнс“ баш не се претргнаа да го заштитат филмот додека беше во продукција. Подоцна како да им беше криво, се трудеа околу дистрибуцијата во Франција, закупија многу рекламни паноа на Шанселизе, закажаа милион интервјуа, ме сместија во еден париски хотел, собата колку игралиште за ракомет... Кун ме вика на ручек во Холивуд, таму директорите на сите филмски компании кои беа дел од „Полиграм“ – „Воркин тајтл филмс“ (Working Title Films), „Интерскоп“ (Interscope), „Пропаганда пикчрс“ (Propaganda Pictures), „Грамерси“ (Gramercy)... Нарачуваме предадење, Кун вика: „Кој ќе ни биде следниот филм, еве бирај со која компанија сакаш да работиш“. Јас му викам: „А, јас веќе потпишав со ‘Мирамакс’“. Остатокот од ручекот зборувавме за банални работи.

Јас во прво време сакав Томи Ли Џонс да го игра Лук во „Прашина“. Многу го сакам како глумец, суптилен, исклучително интелигентен глумец, на најглупавата реплика и на најклише филмот им дава живот и уверливост со своето разбирање на ликовите и со конкретноста на пристапот. Навидум груб, а има големо срце. Беше ептен соодветен за Лук, револвераш на крајот на кариерата. А и во приватниот живот се погоди – Томи Ли е од Тексас, живее на ранч, иако студирал на Харвард. „Ај-си-ем“ се и негови агенти, ме споија со него на премиерата на неговиот филм што го режирал за „Ејч-би-о“ (НВО). „Ајде“, вика, „тука не може да се зборува, гунгула, дојди утре на снимање на ‘Бетмен’“. И одам јас, мислам дека он воопшто не запамтил, пошто беше и напиен и раздраган и надуван на премиерата. Ама доаѓам на сет на „Ворнер брадерс“ (Warner Brothers), на „Бетмен“²²⁸, на портирница се пријавувам: „А, да, ве очекуваат!“ „Добро“, си мислам, „запамтил.“ И доаѓам, Томи Ли Џонс седи во шминкерница, го шминкаат секој ден по два саати, имаше голема маска, го играше „Two-Face“²²⁹. Ме гледа, го трга пешкирот, станува, вика: „Ај да те прошетам, да те запознаам со луѓето“. И ме шета по сетот на „Бетмен“, на полу нашминкан, ме запознава со екипата и на сите им вика: „Do you want to meet a real director?“²³⁰

228 “Batman forever“ (1995), p. Џоел Шумахер (Joel Schumacher)

229 Две Лица, лик во „Бетмен засекогаш“ (1995)

230 „Сакате ли да запознаете вистински режисер?“

Многубројни сценарија како Ѓонуди за режисероџ кој добил „Злаџен лав“... Рабојни средби со Брег Пиџ, Леонардо Дикаџио, Никол Кидман, Ворен Биџи...

Паралелно додека се развиваше „Прашина“, „Ај-си-ем“ викаше: „Ние ќе ти понудиме други проекти, ти можеш ‘Прашина’ да го развиваш, но снимиме еден холивудски филм, па после врати му се“.

Јас сакав „Прашина“ да го работам, но сето ова, сите овие други понуди ми беа многу интересни. Сакав да научам што се случува, да го вкусам системот, механизмот, луѓето, легендите, многу ми ласкаше сето тоа и си викав дека можам комотно да направам еден од тие филмови, ама имав многу строг критериум околу тоа што би работел. Тоа требаше да биде филм што ќе може да функционира на многу нивоа. Се разбира, нив ги интересираше како комерцијален филм. Јас сакав да биде комерцијален, ама и како вистински уметнички филм да функционира, како филм со визија, како филм што ќе се памети, иновативен, што мене ќе ми биде близок, што утре исто така ќе го истражуваат професори, академици од цел свет, да има емоција во филмот што мене ќе ми значи, филм со интегритет. Значи, ептен висок критериум. И тој критериум малку или малку повеќе се косеше со тоа што Холивуд сакаше да снимиме, да направиме.

Додека го работев „Пред дождот“, имаше една книга што „Ченел фор“ (Channel 4) ја беше откупил и ми ја понудија да ја работам. Книгата беше од ирски писател. Кога после тие се повлекоа од „Пред дождот“, се разбира, исчезна тој проект. Ама подоцна, откако „Пред дождот“ испадна успешен, „Ченел фор“ се вратија и повторно го понудија проектот. Мислам дека ништо не им одговорив.

Јас потпишав со агенцијата „Ај-си-ем“ (ICM - International Creative Management) од Лондон уште додека го работев „Пред дождот“ ама они немаа некоја голема активност, не ми наоѓаа проекти. Слушнав дека Су Роџерс (Susan Rogers), агентката која ме потпиша во Лондон, добила *standing ovation*²³¹ во канцеларијата од другите агенти, кога „Пред дождот“ победи во Венеција.

Како и да е, „Ај-си-ем“ многу се ангажираше, стварно се ангажираше, се утепаа од работа. Се разбира, ова дури откако на филмот и мене ни тргна без нивни ангажман, ама тоа им е модус операнди – да бидат блиску до успехот, да не трошат енергија, зихерашки. Направија своја 35-милиметарска копија од „Пред дождот“, ја титлуваа, за да можат да ја покажуваат на студијата и на продуцентите во Холивуд. И таа копија одеше од „Парамаунт“ во „Ворнер брадерс“, од „Ворнер брадерс“ во „Сони“, од „Сони“ во „Јуниверзал“ за шефовите на студијата. На крај „Ај-си-ем“ побараа да бидам во Лос Анџелес подолг период.

Не го сакав Лос Анџелес и никогаш не сакав да живеам во Холивуд. Град што не е по мерка на човек, туку на кола, и лицемерен град. Ама се согласив да доаѓам одвреме-навреме. Кога почна дистрибуцијата на филмот во Америка, пред „оскарите“, тие два месеца ги поминав во Лос Анџелес. Зедов стан и секој ден имав

231 стоечки овации, аплаузи

по три, четири, пет состаноци, од кои произлегуваа еден куп понуди да работам холивудски филмови. Понекогаш ќе се изгубев.

Обично начинот на кој работат студијата е: постои сценарио, кое е или нарачано или сам си го пишува сценаристот *on spec*²³², па го нуди после, продуцентска куќа го купува сценариото во име на студиото, продуцентските куќи имаа *house-keeping deals*²³³. На пример, продуцентската куќа на Оливер Стоун (Oliver Stone) има *housekeeping deal* со „Ворнер брадерс“ и „Ворнер брадерс“ ги плаќа сите трошоци на работењето на малата продуцентска куќа и сите проекти кои овие ги откупуваат – сценарија, книги, стрипови, вистински приказни... за еден ден, откако ќе се снимат со пари на „Ворнер брадерс“, тој да ги дистрибуира снимените филмови и да заработува од нив. Голем дел од тие сценарија во таа фаза сè уште немаат режисер и немаат ѕвезди.

Следниот чекор е да се најде режисер кој ќе се атачира²³⁴ за проектот, а понатаму да се атачира и ѕвезда. Кога ќе ги имаш тие три елементи, проектот е теориски спремен да влезе во продукција и студиото вика „да“ или „не“, го потпишува чекот и ти од понеделник снимаш.

Тие купуваат сценарија, некои од нив се одлични, некои се клише, ама сите се занаетски врвни, плаќаат големи пари и потоа тие сценарија кружат и бараат слободен режисер и слободни ѕвезди. Ми се чини дека само околу десет проценти од тие сценарија влегуваат понатаму во продукција. И еден куп такви проекти кои беа теориски на пат да бидат снимени и кои беа финансирани од холивудските студија ми беа понудени.

„Тивкиот Американец“, книгата на Греам Грин (Graham Greene) кој на крај го снимил Филип Нојс (Phillip Noyce), беше еден од нив. Сидни Полак (Sydney Pollack) ми свонеше, беше еден од продуцентите и тие стварно инсистираа да го работам. Подоцна со Мајкл Кејн (Michael Caine) го снимив филмот.²³⁵ Мислам дека и Раде (Шербечија) играше во филмот.

Потоа “The Devil’s Own”²³⁶, кај нас преведено како „Семе на злото“ беше за „Колумбија“ (Columbia Pictures). Со Бред Пит (Brad Pitt), на лично барање на продуцентот, дали сакам да го работам? Тогаш бев во Скопје, па се согласив, ме летаа за Њујорк, да се сретнам со Бред Пит. Он го гледал „Пред дождот“, барал јас да го режирам „The Devil’s Own“, филм за ирски терорист во Њујорк. Агентите рипаат од радост, ама им викам онака директно: „Нема да го работам филмот, сценариото не е добро“ и испадна дека не е добро, кога се заврши филмот. А и Бред Пит е ѕвезда, голема ѕвезда, ама не е добар глумец. Пустиот, една иста интонација за сите реплики. Агентот вика: „Ај те молам само сретни се со него, ќе ми помогне полесно да те продавам“. Океј, отидовме на ручек во „Тајм кафе“ (Time Caffe) на „Лафајет“ (Lafayette), на искачање имаше папарацо, некој го пријавил Пит од ресторанот,

232 со надеж дека ќе го продаде

233 т.н. „домаќински договори“

234 прикачи, приклучи

235 “The Quiet American“ (2002), р. Филип Нојс (Phillip Noyce)

236 „Семе на злото“ (1997), р. Алан Џеј Пакула (Alan J. Pakula)

го сликаше. Додека разговараме за проектот, он вика: „Кого ти замислуваш у таа улога, стариот цандар во Њујорк?“ Ја викам: „Не знам, Роберт Дувал (Robert Duvall)“. Он вика: „А Харисон Форд?“ Си викам: „Океј, двајца просечни глумци“. Ама, значи негова идеја е вториот главен лик во филмот да го игра Харисон Форд (Harrison Ford). Значи спремен е да го подели кредитот, ама да добие поширока публика на тој начин. Итро. Подоцна, додека зборуваме за сценариото, во еден момент вика: „Каде е тоа во сценариото?“ Викам: „На крајот од филмот!“ „А“, вика, „тоа е откако ќе погинам!“ Тој дел не го ни читал, само додека е он во филмот! Ама беше убав човек, прекрасен човек, топол, фин.

Јас немав намера да го работам тоа сценарио и одма по состанокот се јавуваат двајцата агенти и: „Се договоривте ли?“ Викам: „Луѓе, не сакам!“ „Ај утре уште еднаш на ручек!“ „Не, не сакам!“

Во тоа време неколку проекти од „Ворнер брадерс“ ми понудија. Лоренцо ди Бонавентура (Lorenzo di Bonaventura), еден од директорите на „Ворнер брадерс“, ме викна, заедно одиме на премиерата на “Seven”²³⁷, на Финчер (David Fincher), кој го снимаше Дариус Конџи (Darius Khondji). По премиерата одиме да се поздравиме со луѓето, таму е и Дариус и ме запознаваат. Викам: „Се знаеме!“ „Дариус“, го прашувам, „овој филм го заврши до крај?“ Он кути, ништо не вика.

Почнав неколку проекти да работам, само во многу рани фази, во фази на *development*, на развој.

Ми понудија проект и за Џејмс Дин (James Dean), биографски филм за Џејмс Дин, Израел Хоровиц (Israel Horovitz) го беше напишал, прекрасно сценарио, многу добро сценарио, го снимија подоцна²³⁸, беше за „Ворнер брадерс“. Они бараа главен глумец и беа спремни да почнат, одобрено сценарио, одобрен јас, продуцент беше Марвин Ворт (Marvin Worth) кој ги беше продуцирал “Lenny”²³⁹, “The Rose”²⁴⁰, “Malcolm X”²⁴¹. Он претежно биографски филмови работеше, ама добри. Му бил менаџер на Лени (Lenny Bruce), бивши *junkie*²⁴², многу добар човек, мек, многу интересен продуцент. Дојде во Њујорк да ме кандисува да го работам филмов. Џејмс Дин мислам дека имал дваесет и пет години кога погинал, требаше стварно млад глумец да се најде.

Марина Костова, моја блиска другарка, ми вика: „Гледав еден филм, ‘What’s Eating Gilbert Grape’²⁴³ кај што има еден копиљ, тинејџер, феноменално игра, како се вика – не знам, не памтам како се вика, ама феноменално игра!“ Го побарав филмот, го гледам, феноменално добро игра Леонардо Дикаприо (Leonardo DiCaprio), прв негов филм и веројатно најдобра улога, ми се чини. Фантастичен малиот! Имаше некоја слобода во тоа како го играше ликот, играше *mentally challenged kid*²⁴⁴ во

237 „Седум“ (1995)

238 “James Dean” (2001), p. Марк Рајдел (Mark Rydell)

239 „Лени“ (1974), p. Боб Фоси (Bob Fosse)

240 „Розата“ (1979), p. Марк Рајдел

241 „Малколм Екс“ (1992), p. Спјак Ли (Spike Lee)

242 „ланки“, наркоман

243 „Што го јаде (Гилберт Грејн)“ (1993), p. Ласе Халстром (Lasse Hallström)

244 ментално заостанато дете

филмот. Играше и Џони Деп (Johnny Depp), мислам дека на Ласе Халстром беше филмот.

Им го предложив на „Ворнер брадерс“, они викаат: „Да, океј, он сега снима филм, ‘Basketball Diaries’²⁴⁵“, уште не беше излезен, „ќе ти закажеме состанок“ и ми закажаа. На „Авенју Еј“ (Avenue A) во Ист Вилиџ. Дојде он со двајца-тројца другари, цела „possy“²⁴⁶. Се запознавме, „океј“ викам, „фин човек“, детиште, ама одличен глумец. Ама после си размислувам, викам: „Кого го интересира филм за Џејмс Дин денес, што знам, не знам дали би го работел“. Они викаат: „Добро, ајде друг ќе најдеме, дај други глумци, список на глумци“. „Не, не е тоа тоа“, викам, „ако сакате, еве ‘Прашина’ ќе го направам, па после ќе видиме.“

Со нив почнав да го развивам и “Three Kings”²⁴⁷, беше одлично сценарио. Можеби му требаше нешто малку доработка, ама стварно беше многу убаво сценарио – и забавно и комерцијално, ама и со малку подлабоко значење ако добро се направи, и тргнавме. Почнавме да зборувавме за третиот елемент од трите – кои ќе бидат глумците. Јас ги предложив Шон Пен (Sean Penn) и Морган Фриман (Morgan Freeman) како постар војник, некој десетар, тие на крај кога го снимира направива друга подела, исто добра подела со Џорџ Клуни (George Clooney). Почнавме, отиде екипата локации да бара во Мароко, праќаат слики и океј, тоа добро изгледа, прикаската на филмот се случува во Кувајт и во Ирак, ова личи слично. Ама, еден ден се јавуваат и викаат: „А да го снимаме во Австралија?“ Викам: „Од кај сега па ова?“ „Па ние би сакале да снимаме во Австралија“. После заклучив дека веројатно имале некој *corporate reasoning*²⁴⁸ за тоа. „Ворнер брадерс“ поседува компанија во Австралија – „Вилиџ роудшоу“ (Village Roadshow), претпоставувам дека дошла команда повеќе да работат со нив. Како и да е, тие инсистираа да биде во Австралија и јас викам: „Океј, можеме ентериерите во австралиски студија да ги направиме ама екстериерите не можеме да ги снимаме во Австралија“. „Не“, они инсистираа. Викам: „Ќе личи на ‘Mad Max’²⁴⁹, нема да личи на Кувајт и на Ирак, ќе бидеме смешни“. Викаат: „Мораме таму да снимаме!“ „Океј“, викам, *good luck*²⁵⁰, снимајте таму“, се повлеков. Ним не им се веруваше дека се повлеков.

Друг проект беше “A Perfect Murder”²⁵¹. Тоа беше римејк на “Dial M for Murder”²⁵² на Хичкок (Alfred Hitchcock). Првата половина од сценариото беше одлична, после паѓа. Станува нелогично и досадно. Барав да се преработи, всушност да се доработи, сценариото не би го работел јас, си имаше сценарист. Сите овие филмови беа од други сценаристи. Јас можеби би учествувал во доработката, ама без кредит. Никол Кидман (Nicole Kidman) сакаше да го работи филмот, Арнолд Копелсон (Arnold Kopelson) беше продуцент, кој претходно ги работеше

245 „Кошаркарски дневници“ (1995), p. Скот Калверт (Scott Kalvert)

246 „банда, придружба“

247 „Тројцата кралеви“ (1999), p. Дејвид О. Расел (David O. Russell)

248 корпоративно размислување

249 „Лудиот Макс“ (1979), p. Џорџ Милер (George Miller)

250 „со среќа“

251 „Совршено убиство“ (1998), p. Ендрју Дејвис (Andrew Davis)

252 „Повикај го М за убиство“ (1954)

“Outbreak”²⁵³ и “Seven”²⁵⁴. Голем холивудски продуцент. И викаат: „Океј, Никол Кидман е заинтересирана, ајде состанок одма“, тоа е следниот чекор. После состанокот: „Се најдовте ли на иста бранова должина, ако се најдовте, одиме понатаму, ајде да потпишуваме!“

Никол Кидман во тоа време беше во Лондон, го спремаше “Eyes Wide Shut”²⁵⁵ со Кјубрик (Stanley Kubrick). Не се сеќавам дали од Њујорк или од Скопје отидов за Лондон, Копелсон од Лос Анџелес, тројцата се најдовме таму. Никол Кидман, неверојатно убава, мислам дека не сум видел поубава жена. Една просирна, порцеланска, бела убавина. Ова е пред многуте пластични операции, тажни пластични операции. И таа сака да го работи филмот, сака да соработуваме, го гледала „Пред дождот“. Со неа останавме во контакт некое време после тоа. Тоа беше интересно, кога ќе ги бараш не преку агенти туку дома им се јавуваш на тие луѓе, друг однос.

Во тоа време на мојот агент Роберт Њуман му се јави Ворен Бити (Warren Beatty) и Њуман беше многу импресиониран од тоа што Ворен Бити лично му се јавил и му рекол дека сака да се сретнеме. Отидовме на пица и Бити ме прашува: “Are you as interested in working with me as I am interested in working with you?”²⁵⁶ Јас никогаш не го гледав него во некој од моите филмови, ама стварно топол човек, директен човек, многу конкретен, без холивудски тртења.

За “Perfect Murder”, елементите се на место, излегуваме од состанокот со Никол Кидман во Лондон и Копелсон вика: „Океј, за седум недели почнуваме со снимање!“ „О“, викам, „седум недели ни требаат само за припреми, а сценариото не е готово.“ „Нема проблем“, вика, „ќе го поправиме ние сценариото додека ти правиш припреми.“ А знам дека на “Outbreak” снимале и во исто време паралелно го преработувале сценариото. И се познава, филмот беше како крпен. Јас не сакав таков ризик, да потпишам нешто недоквакано, затоа што немаш контрола на квалитетот, тргнала машината, течат милиони, те чекаат во кино, закажани датуми, и тоа е како да ја возиш колата и во исто време го поправаш карбураторот.

„Не“, викам, „треба убаво да се направи сценариото и не сакам да потпишам било што.“ „Океј, океј“, вика, „ќе видиме.“ И он си оди, јас си одам. После, ми се јавува мојот агент Роберт Њуман и ми вика: „Ми се јави Копелсон, вика твојот клиент е или луд или се плаши. Јас му реков, мојот клиент не се плаши, а за луд не знам“. После пак се јави Копелсон, вика: „Ајде да влеземе, ‘Ворнер брадерс’ рекоа дека се спремни да го финансираат филмот, утре ќе го платат. Никол Кидман сака да влезе!“ Викам: „Океј, супер, нека влезе Никол Кидман, ама она сега се подготвува за снимање на ‘Eyes Wide Shut’“. Копелсон вика: „Ајде да ја фатиме пред да влезе во тој филм, затоа што Кјубрик е многу спор“. Викам: „Ај нека си го заврши она тој филм, ние таман во меѓувреме ќе го подготвиме овој, па ќе влеземе“. Он вика: „Ти не разбираш, не се знае кога Кјубрик ќе заврши!“ И вистина така испадна, година и

253 „Епидемија“ (1995), р. Волфганг Питерсен (Wolfgang Petersen)

254 „Седум“ (1995), р. Дејвид Финчер (David Fincher)

255 „Очи ширум отворени“ (1999), р. Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick)

256 „Дали си заинтересиран да работиш со мене како што јас сум заинтересиран да работам со тебе?“

пол го снимаше филмот, Кјубрик немаше *end date*²⁵⁷ и он беше веројатно единствен или еден од ретките режисери во Холивуд кои немаа *end date*. Почнува со снимање и тера додека не го заврши. Додуша тој со релативно ограничен буџет го направи филмот, затоа што работи со многу мала екипа. Кидман подоцна ми кажуваше дека сами се шминкале.

И во тој поглед Копелсон беше во право, значи, ако ние ја чекавме - ќе се изначекавме. Ама од моја перспектива јас бев во право затоа што барав сценариото и подготовките да бидат како што треба. Како и да е, и тој проект го откажав.

Имаше и други, имаше еден куп други холивудски проекти. Јас многу сакав да го работам “The People vs. Larry Flynt”.²⁵⁸ Не го добив тој проект, го доби Милош Форман (Miloš Forman). Јас сакав малку помрачен да биде тој филм. Се сретнав со сценаристите, откачени луѓе. После сакав четвртиот “Alien”²⁵⁹ да го работам, но и тој не го добив.

Ама паралелно имаше и еден куп други проекти што беа понудени, “U.S. Marshals”²⁶⁰ затоа што во него играше Томи Ли (Џонс) итн. Пола Вагнер (Paula Wagner), партнерката на Том Круз (Tom Cruise) инсистираше на некој проект, многу мразеше што јас постојано мислам на „Прашина“. Еднаш во недела имавме состанок кај неа, живееше во огромна вила, порано била холандски конзулат. Ме прашува што сакаш да се напиеш, јас настинат, викам „чај“. Она стана, отиде во кујна, го гледа шпоретот, го гледа, го гледа, па се врти и ми вика: „Може нешто друго?“

Транзиција од режисер на видеоспоштови кој ѝстојано е ангажиран, во режисер кој буквално нема време од читање сценарија...

Мислам дека секој ден ми стигнуваа по неколку сценарија. И кога патував во хотелите ме чекаа сценарија, во Сао Паоло, Токио, Хамбург, Рим... После ги читав обично во авион, ако леташ тринаесет саати на пример, ќе прочиташ две-три сценарија, ќе ја скинам првата страна, да не се знае што е и кое е и ќе го оставам во авион. Убаво беше, сакав да ги читам, сакам да читам во принцип. Голем дел не беа баш ептен толку добри, беа комерцијални ама не беа многу добри. Ама имаше и феноменални сценарија. И интересно ми беше и занаетот да го гледам. Јас имам едно три кутии од тие сценарија, ги донирав во Кинотеката.

Средба со Холивуд одблизу, ѝочешок на снимање на еден холивудски проект, „Прејладнеј“, хорор-вештерн филм со канибали, во сидуијата „Барандов“ во Прага...

Во тој период од некои пет-шест години паралелно се обидував да го кренам „Прашина“ од земја, да тргне филмот, и затоа што добивав страшно многу понуди,

257 краен датум

258 „Народот против Лари Флинт“ (1996)

259 „Осмоиот патник: Воскреснување“ (Alien: Resurrection“, 1997), p. Жан-Пјер Жене (Jean-Pierre Jeunet)

260 „Американски шерифи“ (1998), p. Стјуарт Берд (Stuart Baird)

постојано ги читав сите, а на некои и работев. Со „Прашина“ беше многу сложен процесот на склопување на проектот и често се преклопуваа двете работи.

Еден од тие проекти на кои во тој период работев беше “From Potter’s Field”²⁶¹, филм за кој бев под договор со „Јуниверзал пикчрс“ (Universal Pictures). Тоа е книга на Патриша Корнвел (Patricia Cornwell), во тоа време најпродаван женски автор во историјата после Агата Кристи (Agatha Christie). Има серија на романи за Скарпета (Scarpetta), форензичарка, значи детективски, криминалистички романчиња, кои беа страшно популарни и успешни и „Јуниверзал“ имаше намера да направи цела серија од нив.

Прв во случајов ќе беше “From Potter’s Field”. Се нафатив, седнав, заедно со Патриша работевме на сценариото, малку во Њујорк, малку кај неа во Вашингтон во „Вотергејт хотел“ (The Watergate Hotel). После некое време она виде дека знам што ми треба. Вика: „Како да сум заклучена во хотелска соба со Амадеус, ти работи си го сам сценариото“. Океј, доверба.

Ја понудивме главната улога на Сузан Сарандон (Susan Sarandon), потоа на Кристин Скот Томас (Kristin Scott Thomas). И двете ја одбија. Во исто време, што повеќе завлегував во романот, сè повеќе заклучував дека не штима. Како кога lupиш кромид – како ги решаваш проблемите, нови се отвораат, нема суштинско добро јадро, многу работи се повторуваат. Ставот на Карпета – ќе дојде, ќе искара некого, ќе ја тресне вратата, ќе оди на друго место, ќе искара, ќе ја тресне вратата, некако го правеше рамен целиот текст. Тоа функционираше во романот поради богатниот јазик, затоа што беше одлично срочено, ама кога ќе ја соголиш приказната, драматургија немаше толку многу. Го развивав донекаде, потоа се повлеков.

„Јуниверзал“ беа упорни. Пред да се повлечам ангажиравме продуцент, јас го избрав Боб Колсбери (Robert F. Colesberry). Тивок, солиден, чесен, жилав како шајка, бил во „зелените беретки“ во Виетнам, продуцирал одлични филмови – “Mississippi Burning”²⁶², “Ride with the Devil”²⁶³... Почнав и на сторибордот да работам. Ги убедив да ангажираат сториборд цртач од Македонија. Го донесоа Игор Тошевски во Њујорк да работиме на сторибордот. Подоцна го донесов и во Прага да работи на „Прегладнет“, во Прага донесов и други луѓе од Македонија со експлицитна цел да учат занает – Билјана Тануровска како скриптерка, Наташа Димитриевска во сценографија, Филип Чемерски во режија... Кога на „Јуниверзал“ им реков дека сакам да работам со Игор, ми викаат: „Зар во цел Њујорк немаш добар цртач?“ Сакав да им давам шанса. И тоа постојано ми се повторува – покрај глумците како Лабина (Митевска), Ана (Стојановска), Ратка (Радмановиќ), Сара (Климоска), Борче (Начев), Весна (Станојевска) и Симона (Спирковска) што кај мене ги имаат првите големи улоги, еден куп луѓе во екипа почнаа на мои филмови. Некои од нив никогаш немале намера претходно да се бават со филм, како Милка Анчевска која стана најдобар кастинг директор или Елена Станишева, или Вања Димитрова, или Кирил Џајковски и Игор Василев-Новоградска. Вац (Владимир Анастасов) и

261 „Од Потеровото поле“ (1995)

262 „Мисисипи гори“ (1988), р. Алан Паркер (Alan Parker)

263 „Јавај со фаволот“ (1999), р. Анг Ли (Ang Lee)

(Роберт) Насков, Фаца (Атанас Георгиев), Петар Џуровски, Жаки Крстевска, Бобе Јончевски, еден куп луѓе во други сектори на кои со радост им помагав кога почнуваа, инсистирав да им дадам шанса. Јане Кртошев, кој си беше докажан професионалец никогаш не помислуваше да продуцира, ама стана продуцент на „Врба“ и „Кајмак“, и тоа одличен.

Во тој период, мојот адвокат Стјуарт Розентал (Stuart Rosenthal) ми прати сценарио на негов друг клиент, сценарист. Сценариото се викаше “Ravenous“, значи „Прегладнет“, една многу неконвенционална, интересна приказна. Во суштина тоа беше вампирски филм, со тоа што вампирите не беа вампири туку беа канибали и не се случуваше во Трансилванија туку се случуваше во Калифорнија, на планината Сиера Невада, во 1849, веднаш по Американско-мексиканската војна. И убаво беше напишано сценариото, многу интересно, со прекршување на жанрови и од една страна користење на жанровски архетипи, а од друга страна превртување на истите на глава. Вампири кои се канибали, каубојски филм кој се случува во снег, страшен, а смешен итн.

Ми беше привлечно сценариото, како убаво се движеше, и тоа колку беше мрачен целиот филм, исто така беше привлечно. И јас го видов како еден стилизиран артхаус филм, така беше напишан. Нешто што би го имало вкусот на “Rosemary’s Baby”²⁶⁴ на Полански, на пример.

Филмот беше во „Фокс срчлајт“ (Fox Searchlight Pictures), „Твентит сент’ри фокс“ (20th Century Fox) беа финансиери и дистрибутери, им кажав дека сум заинтересиран, агентот веднаш влезе во процес. Пред тоа неколкупати го почнувавме тој процес ама сега реков: „Океј, ова ќе го истерам до крај“. И не памтам точно која година беше, веројатно ‘97, потпишавме договор, сценариото малку се доработуваше, јас барав да се доработи. Директорка на „Фокс срчлајт“ беше Лора Зискин (Laura Ziskin), не се сеќавам кој беше продуцент, он тоа го третираше како „добро, ајде уште еден страшен филм ќе направиме да плашиме тинејџери“. И беше прилично вулгарен човек. Еднаш ми закажа состанок, дојдов на состанокот. „Не, не тука“, вика, „одиме во стриптиз клуб“. И во стриптиз клубот имаме состанок, исчезна едно кратко време со некоја женска. Јас седам и го пијам пивото, дојде, се врати, као нешто разговараме за бизнис. Не се слагавме ич. Очигледно беше. Решивме да снимаме во Европа за поевтино, буџетот не знам колку беше, некои во тоа време тринаесет милиони долари, што е во денешни пари многу повеќе.

За снимањето разгледувавме различни опции, една од опциите беше Македонија, јас им предложив и во Македонија да се работи. Побарав од „Вардар филм“ да спремат портфолио со слики од локации. Они ги спремива, не беа баш најоптимално спремени, ама имаше слики, мислам од Кораб. Продуцентот нејкеше по никоја цена во Македонија да се работи. Филмов би немал никаква врска со Македонија, само како услуга би се снимало тука.

Прага, односно Словачка и Чешка се покажаа како прилично идеални

264 „Розмариното бебе“ (1968)

затоа што тие веќе во тоа време беа работеле на повеќе американски продукции, беа уиграни и имаше низ Холивуд искуство околу тоа како изгледа да се работи во Чешка и во Словачка. Отидовме на *location scouting*²⁶⁵. Во тоа време „Фокс“ реши да го смени продуцентот и веројатно му даде некој кредит на првиот продуцент и го замени со Дејвид Хејман (David Nauman), млад англиски продуцент. Во тоа време он немаше многу кредити²⁶⁶. Мајка му Норма Хејман (Norma Neuman) беше продуцентка на “Dangerous Liaisons”²⁶⁷, татко му беше некој *big shot*²⁶⁸ на Волстрит (Wall Street).

Неколку години подоцна, Дејвид си ја изгради репутацијата со филмовите за Хари Потер, он е продуцент на сите „Хари Потер“ филмови. Во времето на „Ravenous“ беше млад продуцент, сакаше да биде откачен, дојде кај мене во канцеларија, легна на земја како тинејџерка кај другарка, „ајде да правиме муабет, ајде да се договориме“. И во суштина он беше *peacemaker*²⁶⁹, сакаше сè убаво да се склопи и да функционира, добар човек.

Студијата „Барандов“ во Прага, сè уште беа прилично старовремски, и просторите и условите не беа реновирани, ама беа тоа нормални професионални студија во кои можеше да се работи. Не беше како да работиш во „Бурбанк“ (Burbank studios) во Холивуд, ама можеше убаво да се работи. Имаше солидна екипа на професионалци од Прага. Потоа отидовме на Татрите во Словачка, најдовме таму локации да глумат Сиера Невада. Имаше еден стар сценограф, имаше милион кредити претходно и тој ни помогна и со локациите и со работата во студиото. Ја склопивме екипата, јас сакав со Дејвид Манс, пак да работам, како дизајнер на продукцијата, ама „Фокс“ не го одобрија. Се борев со нив, ама не попуштија. Со Дејвид Манс потоа работев на сите следни филмови, човекот е извонреден професионалец, и уметник, и прекрасен човек.

Потоа сакав со Збигњев Прајснер (Zbigniew Preisner) да работам, тој да ја пишува музиката затоа што мислев дека филмот треба да добие нешто хумано и топло како контраст со сиот хорор и мрак во сценариото. Се сретнавме во Виена на аеродром со Збигњев и тој се согласи. Лора Зискин не го одобри ни него, затоа што не бил послушен. Претходно работел некој филм во Холивуд. И требаше уште тогаш да ми биде јасно дека она сака тотална креативна контрола, иако во еден момент на Дејвид Хејман и мене она ни рече: „Среќни сте што мене ме имате за студио затоа што ќе имате слобода!“

Ги поставивме темелите во Прага и во Словачка. Го избрав Питер Сова (Peter Sova) за директор на фотографија, искусен професионалец од Њујорк. Истражував страшно многу за овој филм. Имав среќа што во „Фокс“ сè уште имаше *research department*²⁷⁰. Во сите други студија имале *research department* на времето, ама ги растуриле. „Фокс“ беше единственото студио каде што сè уште постоеше

265 извидување, барање локации

266 искуство, практика, потпишани шпици

267 „Опасни врски“ (1988), р. Стивен Фриерс (Stephen Frears)

268 „голема сверка“

269 миротворец

270 истражувачки оддел

тој *research department* и луѓето ретко ги ангажираа за нешто, така што беа многу среќни што им дадов конкретни задачи. Собравме материјал, нешто сам собирав, повеќето материјал они ми го набавија, околу илјада и сто страни материјал кој се однесува на аспектите на канибализмот и на историскиот контекст на приказната. Голем дел од тоа прочитав, уживам во тоа. Целиот тој период, иако не снимив филм, тргнав на неколку филма да работам и страшно интензивно работев на сите. Нема на платно што да се покаже за овој период од седум години, од '94 до 2001, но јас се здобив од работа цело време.

Така што и овој *research*²⁷¹ беше дел од тоа. Им побарав за тој период како се живеело, за пионерите што патувале на Запад, за доселениците во Калифорнија кои одеа преку Сиера Невада, затоа што сценариото беше инспирирано од вистинска случка – „Донер парти“ (The Donner party), карван од пионери кои патувале за Калифорнија, тргнале доцна и затоа ги заваал снег во Сиера Невада. Биле заваани подолго време и почнале да се јадат меѓу себе, баш канибализам. Имав *research* за таа случка, а и за канибализам воопшто, имав *research* за индијанските племиња од тој крај, за нивните обичаи, историја, јазици, за освојувањето на Западот, за Американско-мексиканската војна, имаше еден куп истражување што беше корисно. А во еден момент шефот на продукција на „Фокс“ ми вика: „Зошто трошиш време со сето ова? Снимаш филм за луѓе што јадат други луѓе!“ Холивуд.

Кастинг работевме со Кери Барден (Kerry Barden) и Били Хопкинс (Billy Hopkins). И баш сериозно влеговме во кастинг. Работевме во хотелот „Шато Мармон“ (Chateau Marmont). Интервјуирав еден куп глумци, гледав како глумат за нас, сите доаѓаа на оној прекрасен, одличен, њујоршки, холивудски кастинг. Кога ќе дојдат, они улогата ја имаат тотално разработено, како веќе да ја добиле. Спремни се било кој дел од улогата да читаат, како да сме веќе на снимање. Јас секогаш работам на тој начин. Сретнав некои луѓе кои сум ги гледал па исчезнале, па се вратиле, луѓе кои во тој момент беа некои видни глумци, видни ѕвезди, се борат за улога. Како и да е, на крајот составивме одличен *cast*²⁷² од глумци со феноменален занает и енергија, Гај Пирс (Guy Pearce) ја играше главната улога, Роберт Карлајл (Robert Carlyle) го играше главниот негативец, Џефри Џонс (Jeffrey Jones), глумецот што го играше императорот во „Amadeus“²⁷³ и потоа во „Ferris Bueller's Day Off“²⁷⁴, Џереми Дејвис (Jeremy Davies) од „Saving Private Ryan“²⁷⁵ и уште неколку. Сите беа одлични глумци и баш онака, имаше кохерентност на глумечката екипа. „Фокс“ го одобруваше секој глумец, дури и глумците кои имаа по две реплики во филмот и видов дека работа со големо студио, работа конкретно со Лора Зискин е работа во која имаш многу, многу малку креативна слобода. Се наметнуваат да имаат контрола врз целиот филм, врз секој аспект на филмот. Сите што работат на проектот се страшно послушни, исплашени. На пример, една од улогите беше готвач кој е цело време на дроги, дали на печурки, дали на дување, на дроги од тој период, средина на 19 век. И многу интересен, многу симпатичен лик, смешен и малку

271 истражување

272 избор на глумци

273 „Амадеус“ (1984), р. Милош Форман (Miloš Forman)

274 „Слободниот ден на Ферис Булер“ (1986), р. Џон Хјуз (John Hughes)

275 „Спасувајќи го војникот Рајан“ (1998), р. Стивен Спилберг (Steven Spielberg)

мистичен, *stoner*²⁷⁶ на Дивиот Запад. Не беше голема улога ама имаше богатство, имаше хумор во него и со сценаристот мислевме дека за таа улога Том Вејтс (Tom Waits) би бил најдобар избор. Ептен соодветен, и откачен, и свој, и комичен, ама може и да те заплаши. И кастинг директорот²⁷⁷ го исконтактира, он дојде, јас бев во „Шато Мармон“ (Chateau Marmont Hotel) во Лос Анџелес тогаш, се видовме, се дружевме малку. Прекрасен човек, многу убав, многу топол човек, пие само кафе, му се допадна сценариото, му се допадна „Пред дождот“ и се согласи да ја игра улогата. Арно ама Зискин не го сакаше: „Тоа ќе биде како некој уметнички филм! Како да е филм на Џим Цармуш (Jim Jarmusch)!“ Викам: „Добро, и?!“

Она сакаше да го пласира филмот како варијација на „Scream“²⁷⁸, како филм за тинејџери. Арно ама, тоа го немаше, не се содржеше во тоа сценарио. Во секој случај, требаше тоа да биде многу поексплицитно кажано, за да го немаме овој конфликт на секој чекор понатаму. „Океј, супер, сакате да правите ‘Scream’, правете ‘Scream’. Јас не сум човекот за таа работа“. Меѓутоа има некој перверзен однос во Холивуд, кога си еднаш успешен, кога си покажал дело, он сака да те поседува, сака да те има поради твојата визија кобајаги – ама после сака ти да ја работиш неговата визија. Џабе те ангажирал ако не ти остава да го сработиш она поради кое те ангажирал. Со тоа не добиваш ни едно ни друго. Постои некоја длабока потреба од свежа крв во Холивуд. Некој што малце ќе стави, што би рекол Бреговиќ, *make up*²⁷⁹ на леш, да им го живне системот, сценаријата, шаблоните, клишеата да ги живне. Ама малце.

Како и да е, ние инсистиравме на Том Вејтс. Зискин немаше храброст да го одбие, па постапи лицемерно, холивудски – му понудија страшно малку пари, мал хонорар. И се јави Том и вика: „Милчо, не можам да оставам фамилија, деца, да одам во Прага три месеци за тие пари“. Викам „океј“. Што да му кажам. Истиот момент, истиот ден студиото се сврте па истата улога му ја понудија на Дејвид Аркет (David Arquette) – јасно, од „Scream“ – за шестпати поголем хонорар. Фин човек, ама слаб глумец. Јас не го одобрих, они сепак си го донесоа. Насила. После, кога го снимав, го снимав само во широки планови, за казна.

Сценариото, они имаа забелешки, јас имав некои забелешки ама моите беа различни од забелешките на студиото. Секојдневно имаше јавување по телефон од „Фокс“, секојдневно барање да се променат работи и барање на контрола. После бараа да го потпишам буџетот, бараа распоредот да го потпишам, иако не учествував во нивното правење. Како со Сем Тејлор, не смееш да го видиш, сè додека не го потпишеш. Јас инсистирав да се ангажира Тим Ван Релим (Tim Van Rellim) како *line producer* затоа што имаше искуство, претходно работел во Чешка на „Снежана“²⁸⁰. Го ангажираа и испадна дека он прави огромни сплетки зад кулисите.

276 човек што „стонира“, уживател на лесни дроги

277 одговорен за изборот на глумци

278 „Вресок“ (1996), p. Вес Крејвен (Wes Craven)

279 шминка

280 „Снежана: Приказна за теророт“ (Snow White: A tale of terror, 1997), p. Мајл Кон (Michael Cohn)

Се преселивме во Прага, почнавме да работиме во студио и на локации, се градат сетови, проби со глумците, проби кои беа жив мерак со такви аждаја глумци. Тогаш се јавија од ЛА²⁸¹, ни закажаа состанок во Лондон, Лора Зискин и уште една *creative executive*²⁸², што само по себе е оксиморон – *creative executive* – и сценаристот долетаа од ЛА во Лондон. Ние со Дејвид, продуцентот од Прага, дојдовме во Лондон. Она зеде голем апартамент во хотелот „Меј Фер“ (May Fair Hotel), и седнавме таму да работиме затоа што она сметаше дека сценариото треба да се доработи. Имавме една сесија која траеше едно дваесет саати непрекинато, со паузи за кафе и за јадење, во која го поминавме сценариото реплика по реплика, реченица по реченица, кај што во суштина Лора Зискин наметнуваше што она сака да се промени. Со сценаристот ние као или ќе прифатевме или се обидувавме да ја кандисаме да не биде така ама во суштина она дојде и како студио се наметна, го промени сценариото по нејзина мерка. Дури и ако се согласиме дека студиото – кога прави комерцијален филм – има право да наметнува елементи што ќе го направат покомерцијално (а никој стварно не знае што прави еден филм да биде комерцијален, инаку не би имало толку промашувања) – дури и во тој случај, се дискутираат генерални аспекти, генерални забелешки, а не се диктира ново сценарио реплика по реплика.

Имаше една прекрасна секвенца, голема долга секвенца, акциска секвенца во средината на филмот што ја исфрли за да биде поевтин филмот и со тоа малце го испумпа целиот филм, дури и комерцијално го испумпа. Се разочаравме бајаги со сценаристот, со Дејвид се вративме назад во Прага, продолживме со припреми. Имавме проби, исто како на сите мои филмови, три недели проби, го пробувавме филмот реплика по реплика, сега веќе преработено сценарио. Веќе беше тргнат возот, да знаев дека ова ќе се случува малку порано, немаше ич да се нафатам. Си викам „ај да продолжиме“, ама баш онака бев разочаран. И како со жабата во топла вода, не сфаќаш дека те ставаат под контрола затоа што тоа се случува постепено и тоа во сите аспекти – од сценарио до избор на глумци, избор на екипа, дури и избор на локации. Очекував и јеловникот да ми го одобруваат. Сценаристот имаше помал проблем од мене затоа што планираше да има таква кариера во Холивуд, кај што студиото ти кажува, ти го менува сценариото – ти го потпишуваш и си свиркаш. Мене тоа отсекогаш ми било туѓо, едно е дека ти го поседуваш продуктот, ги имаш парите, треба да заработиш на тој продукт, ама парите не може да бидат поважни од делото. Креативната интелектуална сопственост не се продава како што бебе не се продава.

Пробите ги истеравме со постојано мешање или јавување од Холивуд или мешање од Ван Релим како продолжена рака на Зискин. Дејвид Хејман цело време се обидувавше да биде некој посредник, миротворец. Изградивме во студио неколку сета. Прво ќе снимавме во студио, после ќе одевме на планина и како што почнавме првиот ден со снимање, почнаа да доаѓаат наредби од Холивуд: „Овде треба крупен план, овде немаш доволно широки планови“. Не ми се веруваше дека некој може сè уште да работи по таков диктат, апсолутен диктат. И одговорив на Лора Зискин:

281 Лос Анџелес

282 креативен извршен продуцент

“You don’t have the creative credentials to tell me what to do!”²⁸³

Она пред тоа имаше режирано едно кратко филмче со Виго Мортенсен (Viggo Mortensen), во тоа време имаше педесетина години и беше позната по “Pretty Woman”²⁸⁴, како продуцентка. Наводно го изменила сценариото и на тој филм и станал успешен филм ама е многу демагошки филм во суштина. Проститутката која е така убава, слатка, симпатична и ништо не ѝ се случува одеднаш налетува на принцот. Улична проститутка, која нема клиенти, што ја тепаат по темни улички и ја малтретираат во кола, нема модрици, не е разочарана. Во суштина една демагошка бајка, која ако сакаме сега да ја разглобуваме и семиотички да ја разгледуваме е опасна со пораката што ја праќа. Била продуцентка и на „Spider-Man”²⁸⁵, кај што инсистирала Вилем Дефо (Willem Defoe) да си стави навлаки, да го поправи процепот меѓу забите. Вилем, јасно, ја одбил.

Јас ѝ реков дека она ги нема креативните ингеренции да ми каже што да работам, она седна на авион, дојде во Прага и вика: „Ние решивме да работиме со друг режисер!“ „Океј“, викам, „така и треба.“ Требаше порано да ви текне. Го донесоа режисерот на “Home Alone 3”²⁸⁶, кој претходно бил монтажер на “Home Alone 1”²⁸⁷ и “2”²⁸⁸. Толку го есапеа филмов. Јас викам „океј“, и Куросава (Akira Kurosawa) бил отпуштен од „Фокс“, се спакував и си отидов. Монтажерот Ник Гастер (Nik Gaster) од „Пред дождот“, него успеав да го ангажирам, и он си даде оставка. Директорот на фотографија Питер Сова си даде оставка. Глумците, кога видео со кого треба да работат, и они си дадоа оставки. Тие четворица клинци што ги донесов од Скопје да учат занает, Филип и Наташа си дадоа оставки, Билјана и Игор си останаа.

Адвокатите на „Фокс“ им се јавија на глумците, викаат: „Имате потпишано договори, сите ќе ве тужиме“, а за екипата им беше сеедно. И Гај Пирс зборува за тоа во неколку интервјуа. Сè уште, по дваесет и пет-триесет години, како тоа да му е најтежок момент во кариерата затоа што смета дека сме тргнале да правиме нешто убаво и дека уствари „Фокс“ има направено злодело. На крај студиото прави компромис и во соработка со Роберт Карлајл, доаѓа Антонија Брд (Antonia Bird) да го заврши филмот. Ја немам гледано нивната верзија на “Ravenous”²⁸⁹. Имам некаде материјал, го имав тоа што ние го снимивме и го монтиравме, две недели материјал, Ник го прошверцува. Филмот го немам гледано. Од материјалот ништо не искористија, сè се снимиле одново, ама кастингот го искористија, затоа што беше одличен. Изборот на локации и изборот на студиото, тоа што го градевме, костимите, сè тоа беше искористено, ама за поинаков филм, „Scream“-like²⁹⁰.

И на крај филмот не е ниту тој, авторски, субверзивен, мрачен, чуден, оригинален филм, кој јас го замислував и тоа го презентирав. Не го замислував тоа скришно. А не е ниту таа тинејџ-хорор имитација на “Scream“ што Лора

283 „Немаш креативни ингеренции да ми кажуваш што да правам!“

284 „Убава жена“ (1990), р. Гери Маршал (Gary Marshall)

285 „Човекот-пајак“ (Spider-Man, 2002), р. Сем Рејми (Sam Raimi)

286 „Сам дома 3“ (1997), р. Раџа Госнел (Raja Gosnell)

287 „Сам дома“ (Home Alone, 1990), р. Крис Коламбус (Chris Columbus)

288 „Сам дома 2: Изгубени во Њујорк“ (Home Alone 2: Lost in New York, 1992), р. Крис Коламбус

289 „Препладнет“ (1999), р. Антонија Брд

290 што личи на филмот „Вресок“ (Scream)

Зискин ја планираше. Не е ова конфликт меѓу уметноста и комерцијалата, јас мислам дека добар уметнички филм, добро пласиран, може да биде и комерцијално многу успешен. На пример “Pulp Fiction”²⁹¹ и еден куп други филмови кои имаат интегритет, а се добро пласирани. „Кум“²⁹² е авторско ремек-дело, а кога излегол бил најгледан филм, најпродаван филм во историјата. И „Титаник“²⁹³ и „Star Wars“²⁹⁴ се дела на индивидуални автори, нивни визији, не се салата направена од шефови на студија. Мислам дека во случајов, а и воопшто во Холивуд има мрза, копираме она што веќе се продало и тоа можеби ти гарантира некаков успех, макар што и тоа не е некоја гаранција. Има страв да пробаш нешто ново, ама тоа ново ако успее може да биде многу поголемо, како “Star Wars” на пример, проект кој претходно бил одбиен од три студија, за на крај да биде прифатен и да стане мегахит што ќе има милион продолженија и ја промени филмската индустрија и поп културата. Мислам дека тој расчекор за мене е нешто на што не вреди да се троши енергија.

Расчистување на сметките со Холивуд...

Никогаш повеќе не се обидов да работам во Холивуд поради тоа што го видов таму. Јас пред тоа малку наивно верував дека можеш да ја наметнеш својата визија во холивудскиот систем. Тоа навистина се има случено во седумдесеттите години во време кога е веќе на залез стариот холивудски систем на студијата и сè уште не се баш спремни, не знаат точно што ќе биде новата мода, новиот тренд и како да се приспособат на новото општество – и тука се појавуваат филмови како „Кум“, „Роки“²⁹⁵, „Лет над кукавичјото гнездо“²⁹⁶, „Таксист“²⁹⁷. Тоа е почетокот и средината на седумдесеттите ама потоа Холивуд се консолидира. Има некои режисери кои успеваат својата визија да ја преговараат со студијата, да ја наметнат, ама јас не сум еден од нив и мислам дека за тоа треба талент и многу поголема способност за компромис.

Скорсезе прави еден филм за себе, еден филм за нив, па и во тие што ги прави за себе трпи огромни притисоци и веројатно прави некакви компромиси. Слично е со Баз Лурман (Baz Luhrmann), дури понекогаш и Кристофер Нолан (Christopher Nolan). Правиш компромис, а за возврат добиваш огромни буџети, што е – ни ваму, ни таму.

Вилем Дефо (Willem Defoe) еднаш го викнав на час да дојде кај студентите мои на „Ен-уај-ју“ (NYU – New York University) и го прашаа за разликата меѓу *low budget*²⁹⁸ и *big budget*²⁹⁹. Вика: „*Low budget*, влегуваш во едно гранапче, имаш три саати да ја снимеш сцената и брзаш да завршиш, а во *big budget* доаѓаш на ‘Јенки стејдиум’ (Yankee Stadium), имаш три саати да ја снимеш сцената и брзаш да завршиш“. Притисокот е сличен, можеби дури и поголем.

291 „Евтини приказни“ (1994), р. Квентин Тарантино (Quentin Tarantino)

292 “The Godfather” (1972), р. Френсис Форд Копола (Francis Ford Coppola)

293 “Titanic” (1997), р. Џејмс Камерон (James Cameron)

294 „Вojна на ѕвездите“ (1977), р. Џорџ Лукас (George Lucas)

295 “Rocky” (1976), р. Џон Г. Ејвилдсен (John G. Avildsen)

296 “One flew over the cuckoo’s nest” (1975), р. Милош Форман (Miloš Forman)

297 “Taxi Driver” (1976), р. Мартин Скорсезе (Martin Scorsese)

298 мал буџет

299 голем буџет

Освен што добиваш огромен буџет и голем хонорар, единствената вистинска предност е пласманот. Твојот филм е пласиран пред многу повеќе луѓе, рекламиран е и презентираан и ќе го видат повеќе луѓе, ама тоа е единствената предност од таа работа во Холивуд. Друга предност јас не гледам.

Откако се откачив од Холивуд, ми падна камен од срцето. Ми лекна. Да не морам да се ценкам околу делото, оти делото е неприкосновено. Се насмеав.

Паралелно со Холивуд, Џонуда и од Европа, за реализација на двете сценарија на Кишиштоф Кишловски, „Пекол“ и „Рај“...

Еден италијански продуцент ги имаше правата за реализација на двете сценарија кои Кишловски (Krzysztof Kieślowski) не успеал да ги сними пред да умре. Иако беше изјавил дека „Трите бои“³⁰⁰ му се последни филмови. Ова беа само синописи кои Кишловски ги работел со неговиот партнер за сценарија Пјешевич (Krzysztof Piesiewicz), инаку правник и пратеник во Полска.

Кога го спремав “Ravenous” се сретнав со Збигњев Прајснер, композиторот на Кишловски. Така се запознавме. Јас ја знаев неговата работа, тој ја знаеше мојата работа и многу убава средба беше на аеродромот.

Кога си одев од “Ravenous”, Прајснер ми го беше пратил сценариото од Пјешевич. Вели: „Имаш поздрав од Пјешевич, прочитај го сценариово“. Го прочитав сценариото за „Пеколот“, интересно беше. Викам: „Океј, ајде да се видиме и да зборуваме“, затоа што сè уште не беше доразвиено, не беше доработено сценариото. Он ми вика: „Зборувај прво со Франческо Таљабуе, он ги има правата на сценаријата и на проектите“. „Океј“, викам и од Прага директно за Рим отидов. Се видов со Таљабуе (Francesco Tagliabue). Он вика: „Голема чест, ако сакате да го работите“. Викам: „Да, ама тука има уште многу работа да се доработи“.

И почнува да се развива, да се тркала приказната. Од таму дојдов во Скопје, па се вратив пак во Рим. „Океј“, викам, „ајде практично, што тоа значи? Кога ќе се доработи, кога би снимале, кои се датумите? Кастинг кога би правеле, кој ќе биде кастинг-директор?“ Секогаш прва работа ми е да се ангажира кастинг директор, да тргне топката, да се тркала. Не треба продуцент да ти предлага глумци, треба некој што се разбира од глума и глумци. И јас гледам дека он ретерира, се повлекува: „Да, ќе го правиме ама не сега, да видам со партнерите“. Неговата главна канцеларија беше во Милано, па цело време беше во Милано и доаѓаше во Рим. Гледам дека нешто не е спремно да се тргне. Ми го понудија и „Рај“ (Heaven). “Heaven” беше сценарио, готово беше. Викам: „Ова е исто интересно, уште поинтересно можеби“, ама и двете беа на ивица како што се и повеќето филмови на Кишловски. Тие на крај се генијални филмови, ама многу е лесно со неколку грешки, во погрешни раце, од тие сценарија тоа да стане еден прозаичен филм. Затоа што безобразлукот на Кишловски и длабоката моралност во неговите дела се во суштина многу суптилни.

300 „Трите бои“ (Trois couleurs): „Сино“ (Bleu, 1993), „Бело“ (Blanc, 1994), „Црвено“ (Rouge, 1994), p. Кишиштоф Кишловски (Krzysztof Kieślowski)

Значи, работиме со Таљабуе, као ги развиваме овие проекти, оти сценаријата не се готови. Ама, работата не се движи, а и не добивам јасни одговори. Среќа имаше добра паста и италијанско црвено. Викам: „Супер, ова ако се случи, имам јас и друг проект, ‘Прашина’!“ Он се заинтересира уште повеќе. Се нафати и „Прашина“ да го финансира.

Во меѓувреме, за да не седам без работа, почнав да го работам сторибордот на „Прашина“. Се сместив во Рим да бидам блиску до Таљабуе, а Ник Гастер дојде од Лондон да помогне.

Отидовме во Македонија, почнавме подготовки, иако официјално проектот не беше тргнал. Не бевме финансирани, ама јас ја работев креативната работа и го вовлекував Таљабуе во проектот. Ангажиравме екипа, дојде Дејвид Манс, директор на фотографија требаше да биде Питер Сова од „Ravenous“. Почнавме да бараме локации, заглавивме едно комбе на карпите на патот кон Трескавец.

Таљабуе праќаше пари во кеш. Многу чудно, ама двапати неделно доаѓаше *production manager*-от со авион од Рим и им плаќаше дневници на луѓето. Во еден момент, престана да доаѓа. Марко се викаше, секој ден ќе отиде во канцеларија во Рим, ќе чека, ќе чека, на крај ќе му кажат: „Дојди утре, утре одиш за Скопје“. И кога тоа се повтори неколкупати, му пратив факс на Таљабуе дека не е фер кон екипата и кон филмот. Он ми одговори со факс дека штом е таква работата, он се повлекува од проектот. И толку. Седиме екипата и јас во хотелот во Скопје како на погреб, се обидувам да бидам оптимист.

На крај испадна дека во суштина он ги немал парите за ниеден од овие проекти. Он имаше соработка со РАИ (RAI), за РАИ го работел „Враќањето на Сандокан“³⁰¹ и очекуваше веројатно оттаму да бидат дел од финансиите. Како и да е, не успеа да го спакува филмот. Во тој период бараше и француски партнер. Јас го споив со Чедомир Колар. На крај јас си отидов по мој пат, продолжив да го пакувам „Прашина“ и после години најпосле успеавме да го спакуваме и да го снимиме.

По неколку години се појави прво „Рајот“³⁰², после и „Пеколот“³⁰³, ми се чини. Беа продуцирани од Чедомир Колор ама Таљабуе не беше еден од продуцентите, што значи дека Колар ги презел проектите, му ги зел, не ги знам деталите што и како, можеби истекле правата. И Колар со „Мирамакс“ ги беше снимил. Сепак, филмовите што се снимајат според сценаријата за „Рајот“ и „Пеколот“ не се Кишловски.

301 “Il ritorno di Sandokan” (ТВ серија, 1996), p. Енцо Џ. Кастелари (Enzo G. Castellari)

302 “Heaven” (2002), p. Том Тиквер (Tom Tykwer)

303 “L’enfer” (2005), p. Даниц Тановиќ (Danis Tanović)

7. „ПРАШИНА“

(2000 – 2002)

Понуда од македонската влада за реализација на рекламен спот во Македонија, реализација на минијаџурно рекламно ремек-дело...

Веќе бев во *development*³⁰⁴ за „Прашина“ неколку години кога ја добив оваа понуда. Луѓето и денес го паметат и го сакаат тој спот. Мислам дека убаво испадна – „Made in Macedonia – because it’s good“³⁰⁵, беше слоганот. Ова беше во ‘99-та.

Еден ден ми звони дома телефонот, фиксниот, кревам, се јавува човек, се претставува, вика: „Не се знаеме, јас сум министер во владата, министер за трговија, се викам Никола Груевски. Имам една понуда за вас. Би сакал за Владата на Република Македонија да направите реклама за купување македонски производи!“ Викам: „Јас реклами одамна не работам, кај нас особено, воглавно затоа што сметам дека немаме услови да бидат онака како што треба, по тој стандард, по тој терк по кој би сакал да бидат направени, не сакам да потпишувам било што“. Он ми вика: „Ова е за кампања ‘Купувајте македонски производи‘“. Викам: „Океј, убаво, племенита, позитивна кампања“. Он вика: „Размислете“. Викам: „Кога би го прифатил, има две работи што треба да се исполнат. Првата е дека сакам апсолутна креативна слобода, да не се меша никој. Тоа што ќе го направам ви го давам, ако ви се допаѓа, пуштете го, ако не, тоа е тоа. И втората работа е дека ќе кошта. Јас нема да земам хонорар ама ќе кошта, да се ангажираат првокласен директор на фотографија, првокласен монтажер, да се снима на филмска лента, да се направи како што треба, да се снима неколку дена“. Он вика: „Океј“.

„Ајде“, викам, „да размислам“ и знаеш, стално кога имаш можност за правење нешто креативно, онака ми проработе интересот. Немам предрасуди кон форматот – може да биде реклама, може да биде игран филм, може да биде видео за во галерија – ако е добро, добро е! Некои реклами на Џонатан Глејзер (Jonathan Glazer) се подобри од 95% играни филмови. И Скорсезе работел реклами, а Микеланџело и Бах работеле реклами за црквата.

После неколку години снимив три реклами за „Скопско“ и една за „Дајнерс“, многу сум задоволен од креативните резултати.

Така ја смислив таа приказна за еден скромен изработувач на филиграните од Македонија кој прави нешто прекрасно, го пакува, оди на долг пат, усвет, доаѓа во Дубровник, кој е некој центар на убавината, им го дава и ги освојува со квалитетот на тоа што го направил. Го напишав сценариото, му го пратив. Тој страшно многу го бендиса сценариото, мислам дека го објави во „Нова Македонија“ како реклама, самото сценарио.

304 развој

305 „Направено (произведено) во Македонија – бидејќи е добро (квалитетно)“

И така тргнавме да работиме, сакав да работам со млади продуценти, да им дадам шанса, и го ангажирав Владимир Анастасов-Вац. Он уште не беше дипломиран тогаш. Викам: „Спремен ли си за ваква голема работа? Утре имаш закажано кај клиентот. Министерот за трговија Никола Груевски. „Јас?“ вика. „Па“, викам, „кој?“ И не му се јави два дена.

Не знаев со кој директор на фотографија би работел, дизајнер беше пак Дејвид Манс, се разбира. Му викам на Вац: „Ајде, земи понуди, портфолија од директори на фотографија во ИСМ од Лондон, земи од Париз, од кај сакаш, квалитетни, креативни директори на фотографија“. Он вика: „Јас да се јавам?“ Го гледам строго, ми вика: „А бе, знам еден многу добар дечко од Белград“. Викам: „Океј, ајде да го видиме и дечкото од Белград“. Гледам, снимал нешто за Македонски телеком, не е баш за „Оскар“. Му викам: „Јави се и во ИСМ и во Париз“.

На крај го ангажиравме Мишел Абрамовиц (Michel Abramowicz) од Париз. Многу интересен директор на фотографија, со онака убава, густа, компактна слика. На неколку пати употребуваше екстремно широки објективи што мене ми беше новост, јас немав работено со такви, ама функционираа во спотов. Чичко Јосиф (Јосифовски) во екстреман преден план, крши леб, јагне во позадина, обата во фокус. Патувањето на дедото го искористив како повод да видиме пејзажи – поаѓа од чаршија, преку седум планини, покрај полиња афион, преку мостот во Зович, до Дубровник. Снимавме цела недела. Во еден момент се јави Груевски и вика: „Сценариото го дадов на една агенција да го читаат, па викаат дека е добро ама они имаат сугестии“. Викам: „Што сугестии имаат?“ Вика: „Прашуваат зошто морало Дубровник, зошто не можело во Охрид да оди?“ Викам: „Затоа што со тоа што ќе оди во Охрид се губи поентата македонски производ да се носи усвет и таму да одушевува“ и викам: „Ако сакаш агенција да го работи, нека го работи агенција, ама јас нема да го работам кога се мешаат луѓе што не знаат што зборуваат“. „Добро, добро!“

Кога снимавме во Мариово клиентите од владата доаѓаат, а Дејвид Манс беше во Скопје по некоја работа и он ќе ги вози, ќе ги донесе до Мариово. И имаш интересна слика кај што еден Британец им покажува: „Еве, од оваа страна е Штавица. Таму ако продолжите долу е Витолиште. Од другата страна е Зович“, на Македонци кои првпат одат во Мариово.

Спотот го монтиравме во Лондон, англискиот *voice-over*³⁰⁶ го кажува Сајмон Пери, затоа што има прекрасен длабок глас и убава дикција и сакав да го имам во спотот. Се нафати, вика: „Зошто да не? Ајде ќе си играме малку. Ќе ме режираш? Сакаш побрзо, сакаш посмешно да читам, како сакаш?“

Испадна дека е скоро професионалец човекот, он ја направи англиската верзија, шеесет и нешто секунди. Кога ги работиш во Њујорк рекламите, мора да е триесет, мора да е шеесет и ниеден *frame*³⁰⁷ повеќе. Овде кај нас е веројатно малку полабаво, така што мислам дека беше шеесет и три секунди рекламата.

306 нахсинхронизација, натсинхронизација

307 квадрат од филмска слика, една сликичка од филмска лента, „фрејм“

И убава е, држи, дваесет години после, сè уште држи. Луѓе со срце ја сакаат, ја викаат „Пеперутката“ по филигранската пеперутка на мајстор Деробан од Охрид. Гледам и дека продаваат големи реплики денес. Инаку, видеооригиналот на самиот спот е изгубен, имаме само копии.

Меѓу другото, имаше и еден практичен аспект. Снимајќи на прекрасни локации, а истите сакав да ги користам и во „Прашина“. Вака испадна дека ги испробав во рекламата. Функционираа добро и на едно и на друго место. На пример, мостот во Зович, карпата кај Штавица итн.

„Прашина“, комлексен филм со прекршена нарација и мешање на времиња, во постмодернистички манир... Сторибордој за „Прашина“...

Изворната верзија на сценариото ја пишував на англиски јазик. За сторибордот имаше неколку цртачи. Јас обично седам и работам со нив, кадар по кадар, сцена по сцена или сам ги цртам. Кога јас ги цртам не се толку добри цртежите ама, од друга страна, е поедноставно. Поедноставно ми е да ги пренесам идеите, да не морам да објаснувам, само ќе ги нацртам и тие постојат.

Со исклучок на „Прашина“, „Ravenous“ и „Сенки“, за сите други филмови сам го работев сторибордот. Чкртаници се, не се баш некој сториборд, ама тој што сака да види како ќе изгледа сцената, директор на фотографија, помошник по режија, режизитер – може да види и да ја подготви.

Обид за комплејтирање на финансиската конструкција на „Прашина“... Обид за соработка со Роберт Редфорд и Харви Вајнштајн...

Премногу долг беше патот да се исфинансира „Прашина“ од неколку причини. Една е затоа што тоа беше скап, а авторски, уметнички филм, и тоа е расчекор. Уметнички филм обично кошта малку, а скап филм е обично голем, комерцијален, холивудски филм.

Кога излезе „Пред дождот“, имаше голем интерес за било што да работам следно. Имаше неколку конкретни понуди од продуценти, за што и да биде мојот следен проект, односно за „Прашина“. Едната беше од Мајк Медавој, другата беше од Роберт Редфорд.

Бев во Марина дел Реј, во Лос Анџелес, пред „оскарите“, зборам на телефон, некој се јавува на другата линија, се јавувам: „Дали е Манчевски таму?“ „Кој го бара?“ „Роберт Редфорд!“ „Дааа“, викам, стаписан.

И неговиот *pitch*³⁰⁸ беше: „Многу ми се допадна ‘Пред дождот’, би сакал да го продуцирам следниот твој филм, сакам да те заштитам од системот!“ што звучеше многу привлечно. И дури подоцна ја сфатив тежината на тие зборови - „да те

308 презентација на идеја за филм

заштитам од системот“. Затоа што и „Санденс фестивалот“ (Sundance Film Festival) и сè што е околу „Санденс“, *workshops*³⁰⁹ итн., и целата таа „Санденс“-мрежа е со таа намера, меѓу другото, да ги заштити младите автори од системот. Со тоа што тука понекогаш има мала перверзија – не ги заштитува туку ги храни во системот. Меѓутоа, главната намера, во која „Санденс“ и Редфорд во голема мера успеваат, е да создадат оригинални автори и донекаде да ги заштитат од системот.

Во случајов, Редфорд се ангажира многу повеќе одошто со „Санденс“. Не беше само покровител, туку директно сакаше да се ангажира, да даде сугестии во сценариото, да го преземе финансирањето, да го искористи својот углед, да го стави своето име на мојот филм.

Во консултација со агентиве, се двоумев во тоа време, а почнаа да стигнуваат и еден куп други понуди за проекти од студијата. Јас веќе ја имав идејата што ја опишав претходно, тој вестерн кој нема да биде вистински вестерн, туку ќе се случува во Отоманското Царство, па ќе има и современ дел од приказната, кои интегрално се испреплетуваат, една комплексна приказна, со фрактурирана нарација.

На совет од агентите прифатив да работам со Редфорд. Они викаат „Редфорд е Редфорд, Мајк Медавој е Мајк Медавој“. Имаше и неколку други понуди, имаше понуди и од „Полиграм Франција“, од Чедомир Колар, ама не можеа они да се натпреваруваат на тоа буџетско ниво. И кога слушна „Мирамакс“, Харви Вајнстин, дека Редфорд сака да го продуцира филмот, рипна, веднаш се наметна како финансиер и дистрибутер на проектот.

Мојот договор беше со „Мирамакс“ и со „Саут форк пикчрс“ (South Fork Pictures) како продуценти, компанијата на Редфорд која ја водеше Мајкл Нозик (Michael Nozik), во тоа време млад продуцент, во меѓувреме го имаше продуцирано „Quiz Show“³¹⁰, подоцна и “The Motorcycle Diaries”³¹¹ и еден куп интересни филмови. Добар, чесен продуцент од Њујорк, трансплантиран во Холивуд.

Памтам, на првиот состанок кога одев, јас живеев во Холивуд некои два-три месеци, изнајмувам рент-а-кар и возам од состанок на состанок, од студио во студио. По неколку на ден. И тргнав во погрешен правец. Саат и пол задоцнив во ресторанот, сум отишол во опасниот дел од Лос Анџелес, по грешка.

„Мирамакс“ потпиша. Мојот агент Роберт Њуман договори сè, како што кажав претходно, дури и тоа колку ќе биде буџетот влезе во сценаристичкиот договор.

Мојот *deal breaker*³¹², најважната работа беше *final cut*³¹³. Не сакав да бидам во ситуација кај што продуцентот или студиото ќе го менуваат филмот во монтажа. А Харви особено имаше таква репутација. Го викаа “Harvey Scissorhands”³¹⁴, затоа

309 работилници

310 „Квиз“ (1999), р. Роберт Редфорд (Robert Redford)

311 „Дневникот на мотоцикlistот“ (Diarios de motocicleta, 2004), р. Валтер Салес (Walter Salles)

312 расипувач на договорот

313 финална монтажа

314 „Харви - раце со ножици“

што премонтирува филмови. На пример, од “Priest”³¹⁵ на Антонија Брд (Antonia Bird) има извадено единаесет минути, дури и од филм на Бертолучи, без причина извадил педесет секунди, не е дека имало цензорска причина, туку за да покаже дека му е поголем. Кога не успеал да го убеди Скорсезе да го скрати “Gangs of New York”³¹⁶, се јавил кај мајка му на Скорсезе, таа да влијае врз синот.

Не сакав да се доведам во таква ситуација. На еден појадок со Харви, купив една честитка, картичка што се отвора и внатре залепив мали ножички. Под тоа му напишав: “Just say no, Harvey!”³¹⁷

Агентот Роберт Њуман нејкеше да преговора со Харви за *final cut*. Ми договорил канцеларија, патувања, претплати, ангажирање на луѓе однадвор за *research* во работата на сценариото и на подготовките, огромен хонорар, имав кредит и како продуцент на филмот, меѓутоа за *final cut* нејкеше да преговара. Ми го кажа сето тоа и јас му викам: „Роберт, ова е најважното!“ Вика: „Збори ти со Харви!“ Викам: „Нема проблем, ќе зборам, нека се јави“. Се јави Харви и сега он почнува да ме убедува. Вика: „Ние сите ќе правиме тоа што најдобро го знаеме, Редфорд ќе продуцира, ти ќе режираш, јас ќе го продавам филмот“. Викам: “Harvey, cut the crap”³¹⁸, дај ми *final cut*, во понеделник можеш да го објавиш проектот“. “Ok, I’ll call you tomorrow.”³¹⁹

И сега, он веројатно мислеше дека јас во меѓувреме ќе се возбудам, леле, голем проект во Холивуд со „Мирамакс“. Ама мене креативната контрола ми е стварно есенцијална, сеедно ми беше, ако нејке он – ќе сака некој друг. Се јавува утредента, во недела, вика: “Ok, you got it. Just don’t tell anyone”³²⁰. Така влегов со *final cut* и имав пет месеци за да го напишам сценариото. Го напишав предвреме, го предадов, се качив на авион и дојдов во Скопје.

Ова е 1995 година, есента веројатно. Го предавам сценариото, дојдов во Скопје. По два дена се јавува Њуман, вика: „Зелено светло. Харви го одобри проектот“. „Супер“, викам, „одлично, ќе снимаме.“ Вика: „Само има една работа, не за триесет туку за дванаесет и пол милиони!“

Сега, тоа не се пари што ги ставаш в џеб. Филм е скап потфат. Буџетот е пресуден за многу работи. Нема буџет – нема костими, нема локации, нема патувања, нема реконструкција на 19 век, нема повеќе денови снимање, нема битки, нема кран... работата е во тоа дали ќе можеш тоа што си го планирал да го ставиш на платно или ќе мораш да правиш компромиси. Некои компромиси мораш да ги направиш ама некои компромиси веќе го оштетуваат делото. И некаде има граница. „Прашина“ беше замислен како голем, богат филм. Таков и беше на крај. Во оригиналната замисла имаше и повеќе специјални ефекти кои после ги исфрлив, не ги снимив оти се косеа со реалистичноста на филмот што подоцна се разви.

315 „Свештеник“ (1994)

316 „Бандите на Њујорк“ (2002), р. Мартин Скорсезе

317 „Само кажи ‘не’, Харви!“, риф на антидрога слоганот на Ненси Реган (Nancy Reagan), „Just say no“

318 „Харви, доста глупости“

319 „Добро, ќе ти се јавам утре“

320 „Во ред. Го имаш (правото за финална монтажа). Само не кажувај никому“

Викам: „Не може така, не сме се сложиле!“ „Океј“, вика, „чуј се со Харви.“
Викам: „Комотно нека се јави“. Се јави Харви, вика: „Ајде да снимаме!“ Викам: „Да снимаме Харви ама кој е буџетот? Ние се договоривме за буџет, потпишавме договор!“ „Па, еве, сега е помал буџетот ама јас имам луѓе, ќе снимаме во Шпанија, ќе работиме.“ Викам: „Харви, не е само буџетот во прашање. Прво, со Нозик го направивме буџетот, не може да се снимиме овој филм што е на хартија за тие пари!“

И претходно се случи истото, и во „Пред дождот“, сега и во „Прашина“. Односот кон сценариото: „Дечки, ова го има на хартија, ова сте го одобриле. Значи вие имплицитно ме терате да се менува тоа што сте го прифатиле. Не требало да го прифатите ако не можете да го организирате или да го финансирате“. Во случајов со Харви, му викам: „Поважно е тоа дека го прекршуваш зборот. Уште во старт. Којзнае што сè ќе нè чека на овој долг пат ако вака почнеме!“ Викам: „Јас не се слагам! Врати ми го проектот“. „Ок, ок.“ Свони одма Њуман: „Што правиме?“ Викам: „Да ми го врати проектот“, затоа што имаше клаузула дека кога ќе го предадеш сценариото, ако не го прифатат за снимање, треба да ти се врати проектот, па ти ќе му најдеш друго чаре, со друг финансиер. „Океј“, вика, „ќе му кажам.“ Ама обично во пракса ова не се случува. Продуцентите наоѓаат оправдување да не ти го вратат проектот и со тоа да те уценуваат. И му се јави Њуман и Харви вика: „Аха, ќе видиме, добро, да, ќе се договориме“.

Помина една недела, две, три недели поминаа. Со Нозик се жалиме кај Редфорд, не ни го враќа Харви проектот. Ние му кажавме дека не се слагаме со Харви Вајстин да работиме. Јас имав еден состанок само за сценариото со Редфорд, он го прочитал, зборевме, вика: „Еден од најдобрите почетоци на филм што било кога сум ги видел“, кога влегува арамија во стан, заробен е и мора да ја слуша приказната.

А Харви немаше никакви забелешки на сценариото, но претпоставувам дека во процесот на работа ќе пробаше да се наметне. Тука ќе беше корисна помошта од Редфорд.

Редфорд се налути, му свони на Харви: „Каде е Харви?“ „Харви лета!“ Вика: „Штом слета, од писта да ми се јави“. Се јавува и Редфорд му вика: „Да ни го вратиш проектот!“ и Харви го врати проектот, исклучиво поради авторитетот на Редфорд.

И сега проектот беше вратен во „Саут форк“. Значи, го немаме финансирањето од „Мирамакс“. Ако најдеме финансирање на друго место мораме да му ги вратиме парите што дотогаш ги потрошил на нас, имаше веќе вложено еден куп пари. Ама сега сме сами, *on our own*³²¹. И Редфорд го доби проектот и ни вика на Нозик и мене: „Еве ви го проектот, правете што сакате!“

Тоа значеше дефинитивно негово тивко повлекување од финансирање на проектот. Он не е активен продуцент. Всушност, он ти го позајмува своето име, својот авторитет, својот кредибилитет, а користејќи го неговото име, ти да го сместиш проектот некаде каде што има финансии. А он самиот да седне да се јавува, тоа не се случува дури ни за филмови што самиот ги режира.

321 сами на себе

Мислам слично искуство имаше и Содерберг (Steven Soderbergh), Редфорд требаше да биде продуцент на неговиот втор филм.

Комплетирање на финансиската конструкција на „Прашина“... Томи Ли Џонс и Ричард Гир како индустијални главни актери...

И сега Нозик и јас и агентиве мои треба да го „пакуваме“ филмот, да го исфинансираме. На прво место беше „Дизни“ (The Walt Disney Studios) затоа што „Дизни“ го поседуваше „Мирамакс“ ама „Прашина“ не беше филм што „Дизни“ може да го работи, не беше нивни имиџ. И Нозик тргна еден по еден, да го нуди на холивудските студија. Сите овие одма го читаа, не го праќаа на читачи туку шефовите на студијата го читаа, обично преку викенд. Од респект кон авторитетот на Редфорд и затоа што сакаа со мене да работат. И кај сите имаше проблем, всушност неколку проблеми имаше.

Прво беше тоа што нема еден главен лик, што значи дека они не можат да добијат една ѕвезда или две ѕвезди кои ќе им ги оправдаат финансиите, како што обично се прави. Ова е напротив *ensemble piece*³²², кај што има четири-пет главни улоги. Второ беше самата природа на сценариото, таа разбиена структура која не се вклопува во холивудското клише. Трето: самата приказна беше прилично откачена, каубоец во Отоманска Империја, па Њујорк, а они си сакаа нешто поконвенционално. Така што сите многу љубезно нè одбија. Во исто време ми нудеа нивни, холивудски филмови наместо „Прашина“.

Јас сакав Томи Ли Џонс да игра во филмот. Он се сложи. Шефовите на студијата викаат: „Томи Ли Џонс е супер глумец, ама не може ли некоја поголема ѕвезда?“ Две-три години подоцна, кога го пакував филмот со европски финансиери, еден од нив ми рече: „Не може ли Редфорд да игра?“ Викам: „Редфорд е малце стар на коњ да се качи. А и нема да сака, а и не е соодветен“. Како и да е, сега моравме да бркаме финансии за воопшто да постои филмот преку бркање на исплатлива ѕвезда.

Во еден момент се јави Ричард Гир (Richard Gere) кој го гледал „Пред дождот“, зборуваше дури и во некои интервјуа за тоа дека би сакал да работи на мојот следен филм. И Нозик и Њуман ми се јавуваат, викаат: „Еве со него ќе го спакуваме!“ „Уф“, викам, „мора ли?“ Викаат: „Вака ќе го исфинансираме“. „Да“, викам, „ама јас не сметам дека е он добар глумец. Можеби е ѕвезда, ама добар глумец не е, шмира. Не е правиот избор за овој филм.“ Викаат: „Добро, размисли! Ако го потпишеме, влегуваме во продукција“.

Пошто во тој момент веќе поминаа неколку месеци како ние се обидувавме одново да го спакуваме филмот, а во исто време доаѓаат дистракции, еден куп други понуди да работиш, филмот за Џејмс Дин, “Three Kings”, “The Devil’s Own“ итн., решив да се слушнам со Гир. Бев на Јамајка и потоа, кога се вратив во Њујорк, се видов со него, шармантен, одличен и „океј“, викам, „ајде“, ќе најдам начин тоа што

322 дело на ансамбл

он како глумец го нуди и како енергија што го нуди, особено кога игра негативци, да го вклопам во филмот во улогата на Елајџа, помладиот брат. Го гледав во “Internal Affairs”³²³, играше корумпиран полицаец, ладнокрвен убиец. Одлично го одигра и одлично му лежеше улогата. И самиот си рече: „Ме плаши колку лесно го одиграв тој лик“. Викам: „Натаму ќе го водиме ликот, злата страна на ликот ќе преовладува и на тој начин ќе успееме да работиме со него“. „Ајде“, викам, „ајде, ќе тргнеме“. „Не“, он се јавува, не се согласува, мала му е улогата. Он сака Лук да го игра. Подоцна почна да се наметнува, еднаш откако влезе во проектот: „А бе, и Лук е мал“, демек, да се преработи сценариото, да го има повеќе. Едно холивудско его колку планина. Како и да е, го прифатив, ја продадов душата на ѓаволот. Њуман и Нозик се среќни, почнуваат да го нудат сценариото кај студијата: „Ајде да потпишеме договор“. Арно ама, Гир го нема да потпише.

Викам: „Добро, ако работиме – да работиме, ако не...“ Гир вика: „Јас кај Далај Лама морам да одам. А договорот, штом ќе се вратам“. И го снима месец дена, си отиде да медитира, нема телефон, нема ништо. Јас седам на боцки, затоа што сега веќе ова трае, трае, година дена или којзнае колку пакувања на проекто. Значи, ако он потпише, ние можеме да го исфинансираме филмот, ако не, пак на почеток.

Како и да е, во текот на една година, он мене ми тврди дека е ангажиран во проектот, зборуваме за филмот, дури и пробуваме кај него дома во Вилиџ (Greenwich Village), ама агентот негов одбива да го потпише договорот. Агентот негов е во истата агенција со мојот агент, беа колеги, врата до врата во „Ај-си-ем“ (ICM). Викам: „Сакам да се видам со Ед Лимато“, одам кај Ед (Ed Limato), го убедувам, го кандисувам, му го објаснувам проектот, ама ова очигледно било уиграна стратегија, *good cop-bad cop*³²⁴. Одолговлекуваат за Гир да види дали ќе му се појави поголем, поспаќ филм. Сака да работи ризичен, уметнички филм, ама и се плаши и секогаш на крај завршува со најмлаки холивудски лимонади. Најпосле, по некои десет месеци, Лимато вика: „Океј, ајде ќе потпишеме!“ Кај се адвокатите? Е, сега они треба да се најдат, не се слободни, ги нема. А во иста фирма со нашите адвокати работат! Врата до врата ама не се достапни.

Цела игра беше. Мене прво не ми беше јасно што се случува, а второ, не ми беше јасно зошто. Сега вака од дистанца, кога можам да размислам, он сакал да работи во сериозен уметнички проект ама немал мадиња. Во меѓувреме ги снимиме римејктот на “The Jackal”³²⁵ и “Red Corner”³²⁶. Ако сака да работи посмели проекти, зошто на крај се врзува за холивудски лимунадички? Дали затоа што повеќе го плаќаат, ама и кај нас ќе имаше огромен хонорар или му е посигурно да работи по клише, го знае пласманот, знае до кај ќе стаса? И тоа не му било првпат да го направи, да сака да влезе во некој посмел проект со млад режисер, поуметнички потфат, а потоа да се пишмани, а во меѓувреме да одложува можеби сметајќи „ќе направам уште еден холивудски, па после ќе го правам овој уметничкиов“. И што се случува? Ние сега го пробуваме сценариото, седиме, правиме проби, го читаме сценариото,

323 „Внатрешни работи“ (1990), p. Мајк Фигис (Mike Figgis)

324 добар полицаец, лош полицаец

325 „Шакалот“ (1997), p. Мајкл Кејтон-Џонс (Michael Caton-Jones)

326 „Црвениот агол“ (1997), p. Џон Авнет (Jon Avnet)

меѓутоа он не потпишува. После ми се јавува, вика: „Знаеш што? Јас морам овој другиов филм сега да го снимам“. „Добро“, викам, „што правиме?“ Вика: „Јас имам два отворени термина, *two slots*³²⁷ годишно“. Два филма годишно работи, следниот е на зима. „Добро“, викам, „значи ќе работиме, на зима? Како на зима? Кај ќе снимаме по планините?“ Во тоа време планирав во источна Турција да снимаме, што сега гледам дека било неизводливо, затоа што таму дозволи никогаш немаше да добиеме. Ама интересен ми беше пределот околу езерото Ван, митски, планински. Не сакав да го врзам проектот за Македонија, за конкретно место, сакав да биде повеќе како бајка, како “The Man Who Would Be King”³²⁸ на Џон Хјустон (John Huston).

„Прашина“ е една авантуристичка приказна, приказна за луѓе, приказна за борба за слобода, приказна за *legacy*³²⁹, за оставштина, за односи меѓу браќа, и не мора да биде врзано со географија затоа што, поучен од искуството на „Пред дождот“, каде што сите викаа: „Аха, ти ни кажуваш што во моментот се случува во Македонија!“ Не, ова е приказна која е снимена во Македонија, може да се однесува на Македонија, ама не е документарец. Приказна. За луѓе. Не за Македонци или Монголи. Прво баравме локации околу езерото Ван во источна Турција, после во Мароко, а во подоцнежните инкарнации на филмот и во Италија и Грција, ама како и да е, не можевме да снимаме во зима.

И почнав да размислувам, повторно под влијание на агенцијата, да го преместиме во Мексико. Со тоа филмот би бил поконвенционален ама би останало она што е битно, би останале односите меѓу луѓето, би било пак каубоец во туѓа земја, ама не би било во толку откачена туѓа земја. Би останала структурата со современата приказна во Њујорк. Сè би било исто – со адаптации. Значи, тоа е еден компромис за кој се размислував дали е вреден и седнав и направив и за ова огромен *research*³³⁰ за Мексико, за Толтеци, Олмеци, Астеци, Панчо Вилја (Pancho Villa), Емилијано Запаата (Emiliano Zapata), Фрида Кало (Frida Kahlo), Диего Ривера (Diego Rivera), Троцки (Leon Trotsky) во Мексико итн. И после седнав и напишав мексиканска верзија на сценариото, негде веројатно уште постои.

Тоа беше тригерирано од потребата да го фатиме терминот на Гир кој беше сред зима. Потоа почнав да си играм со идејата и викам: „Ајде, од друга страна, се враќаме поблиску до инспирацијата за филмот – “The Wild Bunch”³³¹. *Back to the roots*³³². И го напишав, ја напишав таа верзија. „Океј, ќе го работиме“, продолжи пак истата приказна со Гир – он го работи ама уствари не го работи. Го чита сценариото, зборуваме за него, ама потпис нема.

И сега вака кога целата приказна ќе се сведе на три-четири реченици звучи смешно и глупаво ама тогаш тоа секојдневно се случува и не знаеш што се случува. Ќе се чуеш со него, па ајде после да не му досаѓам, па ајде да поминат неколку дена, па ајде агентите зборат, па не знам точно како оди тој процес...

327 две празни места

328 „Човекот кој би бил крал“ (1975)

329 наследство

330 истражување

331 „Дивата орда“ (1969), р. Сем Пекинп (Sam Peckinpah)

332 Назад кон корените

А агентите во меѓувреме неформално го пласираат филмот ама не можат формално да го пласираат. И неформално холивудските студија имаа отпор кон Гир. Викаат: „Па он не ни е доволно ѕвезда да ги оправда тие пари“. Во тоа време он беше во мала дупка, после неколку комерцијални утки.

Ама после, и во овој зимскиот *slot*³³³ испадна дека Гир ќе го работи “Red Corner“. Вика: „Тоа е критика на Кина, на кинеската власт. Јас имам тука мој личен политички ангажман поради Тибет“. Нели, он е голем сојузник на Тибет. Нелсон Мандела. „Морам да го работам ова“, и ме откачи.

„Океј“, се спакував, дојдов во Скопје, не сум бил одамна. После два дена свони Гир, ме бара на фиксниот, вика: „Знаеш што? Се предомислив. I am difficult to bring to the alter, but once I am there I am there!“³³⁴ „Сигурно?“ „Сигурно. Ајде да го работиме!“ „Ајде, супер.“ „Ќе биде фантастичен филм“, ми вика. Добро, им свонам на Њуман и Нозик, они викаат: „Океј, ајде да го потпишеме ако е така“. Се јавуваат, адвокатот негов уште не е спремен. Океј, ќе почекаме. Гир утредента пак ми свони: „Знаеш што?“ вика, „се предомислив, не го работам!“

Тоа што е најпоразително во целата ситуација е што тоа не го прави глумец кого го почитувам, не го прави тоа Томи Ли Џонс, Филип Сејмур Хофман (Philip Seymour Hoffman) или Даниел Деј-Луис (Daniel Day-Lewis), или Лора Лيني (Laura Linney) или Џоун Ален (Joan Allen), некој во кој си креативно заљубен, туку го прави некој кого не го почитувам како глумец. Е сега, можеби тоа е кармата затоа што си ја продаваш душата. И на крај испадна дека е подобро што така излезе затоа што филмот се сними со оптимални глумци, со феноменални глумци, а со Гир ќе беше сосема друг филм. Филмот кој на крајот го снимивме е многу, многу подобар, вистински и добро е што Гир се пишмани.

Констатирација дека само со американски продуцентски веројатно не ќе може да се реализира филмот... Свршување кон Европа... Средби со Ејдан Квин и Шон Пен како можни актери во филмот... Обид за соработка со италијански продуцентски...

Уште додека работевме во Холивуд и во Њујорк, њујоршките агенти почнаа да предлагаат европски *sales*-компани³³⁵, почнаа да работат и со европски финансиери, меѓународни финансиери. Тоа се луѓе кои го „пакуваат“ филмот со тоа што вршат претпродажба на странски територии, на пример од Германија – милион и пол, од Јапонија – милион, од Франција – два милиона, ќе ги собере тие пари, за разлика од холивудските студија кои работат со свои пари и потоа го поседуваат филмот за цел свет.

Со првата *sales*-компанија не се погодивме затоа што тие инсистираа на имиња, дури и повеќе од холивудските студија. И тоа на следниов начин: „Ако го имаме Ричард Гир во улогата на едниот брат, кој е во улогата на другиот брат?“ и

333 празно место

334 „Тешко е да ме донесеш пред олтар, но кога сум таму – таму сум!“

335 компании за продажба на филмови

ми дава список. „Ако е овој – тогаш овој, ако е овој – тогаш овој!“ Апсолутно им е сеедно дали тие глумци се соодветни за тие ликови или за филмот. Доволно е да се *bankable*³³⁶.

Во моментот кога испадна дека Гир нема да биде во филмот, уствари го спасив филмот. Седнав и направив кастинг каков што би сакал да правам. Вилем Дефо сакаше да го игра Лук, јас се согласив и мислам дека тоа ќе беше добар избор. Седнавме и правевме проби, го развивавме ликот. *Sales*-агентите³³⁷ само делумно се согласија, викаат: „Океј, не е доволно голема ѕвезда, ако него го имаш – тогаш за брат му или Ејдан Квин (Aidan Quinn) или Кифер Сатерленд (Kiefer Sutherland) или не знам кој...“ и ме ставија во една вулгарна ситуација, како стока да продаваш. „Тотално е сеедно кое ќе биде едно од овие имиња, затоа што користејќи ги имињава, ние ќе го продадеме филмот и со тоа ќе исфинансираме и со тоа филмот ќе постои.“ И се среќаваш со Ејдан Квин, со Шон Пен (Sean Penn), со еден куп глумци...

И така полека прејдовме во Европа. Веројатно прв продуцент во Европа на кој му го понудив проектот да го работи беше Таљабуе (Francesco Tagliabue). Мајкл Нозик веќе почна да се занимава со други проекти затоа што поминаа три-четири години од почетокот на проектот, така што барав нов продуцент и сам го туркав филмот.

Таљабуе се нафати и испадна после шест месеци, година дена, дека тоа било шарена лажга, дека едноставно ги нема парите да го исфинансира филмот. Иако ние бевме ептен спремни да снимаме, ангажиравме луѓе, правевме сториборд, јас во еден момент направив нова верзија на сценариото кое се разликуваше од претходните и беше најблиско до завршнава верзија. Сигурно имаше десетина верзии на сценариото. Вилем откажа европска турнеја со театарската трупа на жена му, „Вустер груп“ (Wooster Group). Тоа беше многу незгодно, ама он го направи спротивното од Гир – он жртвуваше други проекти за да учествува во „Прашина“. За жал, не успеавме да го исфинансираме филмот во тој момент и го зезнавме. После ова се повтори уште еднаш. Жена му ќе го убиеше.

Памтам, беше Божиќ, сè беше затворено, не се вртеа телефони, не се работеше. Јас се изолирав, а релативно брзо пред тоа работев нова верзија на сценариото. Значи, обично, ќе ја земам претходната верзија, па ќе ја менувам, како што е вообичаено. Сега нов пристап, тотално го фрлив сценариото, не го гледав, туку од нула го напишав. И одеднаш како да излезе од вода, се ослободи. Беше некои дваесетина страни пократко, многу дијалог беше исфрлен. После, кога ги правевме пробите, Џозеф Фајнс (Joseph Fiennes) и Дејвид Венам (David Wenham) викаа дека ова е *fat free*-сценарио³³⁸, кај што нема ништо вишок, барем по прашањето на дијалозите. И одеднаш сценариото доби форма, флешбековите ги организирав да бидат поедноставни, поразбирливи, така што имавме нова верзија.

336 исплатливи

337 агенти за продажба на филмови

338 сценарио „ослободено од сало“, без вишок дијалози

После ми се јави Амадео Пагани (Amedeo Pagani), кој беше сериозен италијански продуцент. Еден од сценаристите на „Ноќниот портир“³³⁹ на Лилијана Кавани (Liliana Cavani). Како копродуцент работел со Китано (Takeshi Kitano), со Ангелопулос (Theo Angelopoulos), со еден куп сериозни автори. И он вика: „Добар ден“. „Добар ден.“ „Јас би сакал да работам на твојот следен филм, да го продуцирам.“ Јас, за да го откачам, викам: „Океј. Следниот пат кога ќе си во Скопје, јави се!“ Човекот седна на авион и следната недела дојде во Скопје. Го носев во „Апче“ на боза, бевме во „Чамо“, разговараме и вика: „Што ти е следниот проект?“ „Следниот проект е ‘Прашина’, ама скап е“, му викам. „Ух“, вика, „ајде, добро, ќе пробам.“ После две-три недели се јавува и вика: „Најдов потенцијален финансиер за филмот, да дојдете во Македонија“. „Супер“, викам, „да дојдете.“

И доаѓа Пагани со Овидио Асонитис (Ovidio Assonitis). Овидио Асонитис е финансиер, продуцент, Италијанец, ама со египетско, грчко потекло, не сум сигурен. И тој во седумдесеттите има работено, во осумдесеттите снимал евтени хорори, ептен *exploitation films*³⁴⁰. Еден од нив е „Пирана 2“³⁴¹ – не „Пирана“³⁴², не „Ајкула 2“³⁴³, туку „Пирана 2“.

Исто така, тој ги имал правата и за сериозен филм, легендарниот „Мирисот на жената“³⁴⁴ со Виторио Гасман (Vittorio Gassman), кои потоа ги продал на Хوليوуд и потоа е направен филмот со Ал Пачино (Al Pacino).

Кога го работел „Пирана 2“, ангажирал млад американски режисер кој се разбираше од специјални ефекти за да го режира филмот кој бил речиси без буџет, како на Роџер Корман (Roger Corman) филм. После некое кратко време решил да го отпушти режисерот, ама немал храброст да му каже и наместо да го отпушти директно, му дал лажна диспозиција, лажен *call sheet*³⁴⁵, така што следниот ден човекот се појавува на снимање, нема никој, затоа што екипата и вистинското снимање се на друго место. И така младиот режисер сфаќа дека е отпуштен. Името на тој режисер било Џејмс Камерон (James Cameron). И Камерон после со години во интервјуа го спомнува тоа трауматично искуство, а и Асонитис го спомнува, радувајќи се дека соработувал со Камерон.

Значи, тоа беше тој финансиер кој сега Пагани го нашол и он се ангажирал да го финансира „Прашина“. Дојде тука во Македонија. Од Министерството за култура, тогаш Унко (Слободан Унковски) беше министер, имавме поддршка. Ни дадоа кола да им ги покажам локациите. Бевме во Охрид, на Трескавец, Мариово, одушевени беа. Во Охрид се случуваше „Охридско лето“, имаше некоја проба, пеат оперските солисти зад Света Софија. Тука е и Пагани и он пее со нив, си потпевнува, љубител на операта. И добро – ќе го работиме филмот, ќе се финансира, колку ќе даде македонско Министерство за култура, он нашол *sales*-компанија³⁴⁶ во Париз,

339 “Il portiere di notte” (1974)

340 сензационалистички филмови

341 „Пирана 2: Мрестење“ (Piranha II: The Spawning, 1982), р. Џејмс Камерон (James Cameron)

342 “Piranha” (1978), р. Џо Данте (Joe Dante)

343 “Jaws 2” (1978), р. Жано Шварц (Jeannot Szwarc)

344 “Scent of a Woman” (1992), р. Мартин Брест (Martin Brest)

345 распоред за снимање

346 компанија за продажба на филмови

„Пандора синема“ (Pandora Cinema). Заедно со Асонитис ќе влезе и „Пандора“ и Асонитис ќе ја пополни дупката во буџетот откако „Пандора“ и Министерството ќе финансираат. Асонитис беше тука со швалерката, жена му не знаеше, а жената всушност е главниот финансиер.

И Асонитис вика: „Добро, кој ќе глуми во филмот?“ Викам: „Во филмот глуми Вилем Дефо, ќе го игра Лук, Том Вејтс ќе го игра Еџ“. Викам: „Не се големи имиња, иако се уствари големи имиња, ама не се Том Круз, не се тие што вие ги барате“. „Добро, добро“, вика, „уште некој?“ „Нема“, викам, „уште некој. Толку, не преговараме“, дотука веќе ја научив лекцијата, „за глумци веќе не преговараме, не бркаме глумци, не трчаме по нив.“ Трчам по глумец ако е глумечка величина, не за ти да можеш да го кешираш. Викам: „Не преговарам, *take it or leave it*³⁴⁷, ваков ќе биде филмот!“ „А, добро“, вика. Утредента, на појадок вика, „а таа женската што беше во ‘Pulp fiction’“? „Која женска“, викам, ни името не ѝ го знае. „Па таа...“ „Ума Турман?“ викам, „Турман е добра глумица ама за оваа мала улога тешко, плус она само што имаше бебе, да дојде во Мариово во ладната река да се бања...“ „Може ли ние да пробаме?“ прашува. „Пробајте“, викам, „ама во принцип не сакам.“ И верувам дека нејзиното учество нема да биде пресудно за финансирање на филмот. Со тоа „пробајте“, он си го зел за право да почне да го нуди сценариото низ Холивуд на други глумци за кои јас не ни знаев дека им го понудил! Обезбедувал контакти преку швалерката и тоа веќе беше *breach of trust*³⁴⁸, да не му веруваш на човекот, ама тоа дури подоцна го дознав. Го нудел сценариото на Бен Афлек (Ben Affleck), на други, а јас не ни знаев.

Како и да е, Асонитис и Пагани се вратија во Рим и ние почнавме да правиме пак *scouting*³⁴⁹, повторно. Он дојде со некој *line producer*, негов. Бевме пак во Охрид, во Скопје се собра екипа. Дејвид Манс пак дојде, да направи сценографија, кастинг директорот почна да работи со новиов *line producer* и они сега пак се опседнати со имиња. Вика: „А може ли Френк Сталоне (Frank Stallone) некако да го ангажираме во филмов?“ „Кој Френк Сталоне?“ „Брат му на Силвестер Сталоне (Sylvester Stallone), он исто е глумец!“ Тотално дебилно, по секоја цена да се допрат до некакво име, дали се добри глумци, дали се соодветни, дали воопшто се глумци тотално не ги интересира. Ме прашува и дали може некако во Скопје да се снимат њујоршките сцени! Поевтино е, веќе направил есап.

Сето ова трае неколку месеци. Министерството за култура мислам дека нешто потроши ама, во принцип, продуцентите треба да го работат, да го спремаат филмот. Имавме состаноци, мислам во „Континентал“ дека беа сместени. И еден ден го снима Асонитис. Пагани остана збунет. Сметките останаа, екипата остана. Он едноставно исчезна од филмот, исчезна оти сфати дека неговата калкулација беше да ги натера другите да платат, а он да го земе кредитот. Значи, таа дупка од милион-два што он требаше као да ја пополни као финансиер, уствари уопште да не ја пополнува.

347 „земи или остави“

348 прекршување на довербата

349 извидување, барање, „усвојување“ локации

Разочарувања со изборот на продуцентите... Сомнеж дека некогаш ќе дојде до реализација на филмот... Воспоставување соработка со италијански и британски продуценти... Инспириративно користење на изворни историски материјали...

Дали се сомневав дека било кога ќе се случи „Прашина“? Само бев упорен.

Соработката со Асонитис се распадна, сметките останаа неплатени по хотелите во Скопје, екипата остана неплатена. Тој проблем никако не се решаваше. После, кога се исфинансира филмот, од новиот буџет на филмот, со новите продуценти, нешто од тоа се плаќаше, иако немаше врска со новите продуценти. Не знам точно ни што ни како ама знам дека луѓето се платија, а веројатно и хотелите се платија. Пагани остана посрамотен и тој плати дел од трошоците. Потоа во третиот мој филм он навистина учествуваше, како продуцент на „Сенки“.

Уште претходно Асонитис го донесе Дарио Чони (Dario Cioni) како помошник по режија. Со него имавме одлична соработка, па на крај остана и како режисер на *second unit*³⁵⁰ во „Прашина“, иако се сменија продуцентите. За него подоцна напишав сценарио, односно направив адаптација на роман што тој го беше купил, „Three to Kill“³⁵¹.

Тие луѓе се ангажираа тука, веќе учествуваа во претпродукцијата која се распадна. Ама Дарио Чони остана приврзан кон проектот и кон мене и сакаше да помогне. Се јави после некој месец и ме запозна со Доменико Прокачи (Domenico Proccacci), кој на крај испадна вистинскиот продуцент на филмот. Јас се зафркам и велам дека он е аномалија во светот на продуцентите – чесниот продуцент.

И Доменико полека почна да работи и вика: „Дали може да те запознаам со Цереми Томас?“ легендарен британски продуцент со милион „оскари“. Дали може? И така се нафатија Доменико Прокачи и Цереми Томас (Jeremy Thomas) да го продуцираат и да го финансираат филмот. Ова е веќе сериозно педигре, „оскари“, „Последниот кинески цар“³⁵², Бертолучи, Вендерс (Wim Wenders), Ошима, Џонатан Глејзер (Jonathan Glazer), Кроненберг (David Cronenberg), Такеши Китано... *Сгѐме dela сгѐме*³⁵³. Доменико би донел италијански пари од претпродажба во Италија, голема претпродажба затоа што се очекуваше многу после успехот на „Пред дождот“. Од британски пари се очекуваа пари кои би биле од *presales*³⁵⁴, а кои би ги обезбедиле Цереми Томас и неговиот партнер Крис Оти (Chris Auty), кои имаа ептен многу и сериозни контакти. Но, продолживме да бараме и други партнери. Македонската држава влезе во тој момент. На крај филмот кошташе веројатно околу пола од првично утврдената сума од триесет милиони долари, ама снимање во Европа е многу, многу поевтино.

Влезе и Германија преку една продуцентка со која после се појавија еден куп проблеми затоа што испадна дека лажно се претставувале колку знаат и што умеат. Таа зема во еден момент да раководи со снимањето и таа и дечко ѝ не успеаја ниту план на снимање да направат, ниту саглам костимограф да предложат, ниту

350 втората екипа

351 „Тројца да се убијат“

352 „The Last Emperor“ (1987), р. Бернардо Бертолучи (Bernardo Bertolucci)

353 „најдобри од најдобрите“

354 претпродажба

една камера од цела Германија да резервираат за снимање, па проектот на терен го презедоа Англичаните. Од Германија влегоа државни финансии од North Rhine-Westphalia (Северна Рајна-Вестфалија).

Во тоа време Крис Оти ја напушти компанијата на Цереми Томас и стана директор на друга, нова компанија, „Филм конзорциум“ (Film Consortium). Кога си одел, го замолил Томас да му го препушти овој проект. Ме праша мене, јас се сложив, така што веќе уште тогаш се состави тимот.

Тимот беше: Доменико Прокачи, Крис Оти, продуцентката од Германија и македонската страна. Од Македонија пак не очекувавме некој голем финансиски придонес. Побарав прием кај министерот, тогаш беше Димитар Димитров министер, многу долго време требаше да ме прими. Човекот не се бавеше со филм, не знаеше што е филм, веројатно се ослонување на неговите советници за филм, кои го одлагаа мојот прием некои шест месеци. На крај, кога се сретнавме со него, кога се видовме, тој предложи една многу корисна работа за самиот филм. Ми ја даде книгата “The Other Balkan Wars”³⁵⁵, за Балканските војни 1912 – 1913, извештајот на Карнегиевата комисија. Директните сведоштва од преживеаните сведоци, од учесниците, во апендиксот на крајот од таа книга, беа многу корисни. Меѓу другото и кога го опишуваат третманот едни кон други, на војската кон цивилите, на војската едни кон други, страдањата и *atrocities*³⁵⁶ што цивилите ги доживеале, брутални и садистички мачења и убиства – она што се гледа во филмот делумно е инспирирано и од живите сведочења во таа книга. Карнегиевата комисија ги истражувала Балканските војни кои се неколку години по периодот во кој се случува „Прашина“.

Се разбира, користевме и други сведочења, од сведочењата кај Милетич (Љубомир Милетич), од Сониксен (Albert Sonnichsen), за Мис Стон ги читав оригиналите, еден куп извештаи во „Њујорк тајмс“ (The New York Times) и во „Лондон тајмс“ (The Times), така што имаше многу изворен материјал. Имавме некои 150-160 библиографски единици во истражувањата за „Прашина“, најмногу за историјата на тие години во Отоманската Империја, комитите, како се живеело во нашите села тогаш, за Дивиот Запад, за зачетоците на авијацијата, за кубизмот...

Составување на финалната екипа... Изборот на глумци...

Ја составивме екипата, во принцип, сега ја имавме таа среќа пак да учествува Британија, што значи дека можев пак да работам со феноменални професионалци, со Дејвид Манс на сценографија, со Ник Гастер на монтажа, шминка, скрипта. Директор на фотографија беше Бери Екројд (Barry Ackroyd), кој потоа беше номиниран за „Оскар“ за “Captain Phillips”.³⁵⁷ Он е долгогодишен соработник на британскиот режисер, голем левичар, Кен Лоуч (Ken Loach). Прекрасен човек и вистински пријател на филмот.

355 „Другите Балкански војни“ (The Other Balkan Wars: A 1913 Carnegie Endowment Inquiry in Retrospect, 1993)

356 свертства, суровости

357 „Капетанот Филипс“ (2013), p. Пол Гринграс (Paul Greengrass)

Не се бави само со сликата, иако сликата е компактна и прекрасна, ама е и пријател на филмот, мисли на големата слика, мисли и на приказната, и на човечкиот аспект, искрено соработува.

Во финалната верзија немаше американски продуцент, беше комплетно европски филм. Копродукција на Британија, Италија, Германија, Македонија, а и Шпанија мислам дека технички беше дел од копродукцијата. Се снимаше во Њујорк, во Македонија и во Германија.

За кастингот прво повторно работев со Били Хопкинс (Billy Hopkins) и неговата компанија ама они се базирани во Њујорк. Потоа се префрливме во Лондон затоа што претпродукцијата беше во Лондон и имавме исто долг кастинг-процес кај што видовме многу луѓе. Ми текнува, кога Дејвид Венам дојде на кастинг, он беше од Австралија, дојден на состаноци во Лондон и влезе човекот, ја прочита сцената, ја прочита улогата и видов толку многу прецизност во тоа што го чита, толку комплексност и едноставност ама и точно разбран ликот, дека он е едно шармантно копице – Лук – и дека он тоа толку уверливо го доловува, нема фолирање, нема двоумење, многу е јасен, нема сало во глумата и тоа во суштина е самодоверба, затоа што значи „ти очекуваш јас да те разберам без многу да ми китиш“ и одма го ангажирав.

Претходно Крис Оти предложи Рејф Фајнс (Ralph Fiennes) и Џо Фајнс (Joseph Fiennes) да ги играат браќата, што мислев дека е одлична идеја. Рејф е еден од најдобрите глумци денес, исклучително интелигентен актер. Неговата глума во „Шиндлеровата листа“³⁵⁸ е сензационална. После испадна дека Рејф не е слободен ама Џо остана и Џо го играше Елајџа. Адријан Лестер (Adrian Lester) исто така дојде на кастинг. Он има *classical training*³⁵⁹, бајаги Шекспир има играно и се гледа дека има *craft*,³⁶⁰ дека е многу флексибилен и дека тежината на Еџ може да ја игра, ама го има и хуморот. Паралелно Анета Лешниковска правеше кастинг во Македонија. Во целина, најжежок беше изборот на актерка за ликот на Анџела, бабата.

Кастинг-агенцијата на Били Хопкинс ја бараше бабата, ама се откажаа. Пратија повеќе предлози ама на сите, според мое гледање, нешто им фалеше – или го немаа хуморот или го немаа патосот. Во претходните инкарнации на „Прашина“ имав идеја Анџела да ја игра Вилијам Хики (William Hickey), стар феноменален глумец, професор по глума. Луѓе го имаат видено во “Prizzi’s Honor”³⁶¹, кај што го игра дедото на Анџелика Хјустон (Anjelica Huston): “Here have a cookie, have a cookie!”³⁶², и он е целиот таков андрогин. На тие години веројатно повеќето ќе бидеме андрогини – мажи личат на баби, жени личат на дедовци – и он се сложи, се согласи да игра, се воодушеви од идејата да ја игра Анџела ама умре во меѓувреме, така што моравме да баравме одново. Откај Били Хопкинс кренаа раце за барање на бабата, на Анџела и на крај ангажиравме нов кастинг директор во Њујорк.

358 “Schindler’s List” (1993), p. Стивен Спилберг (Steven Spielberg)

359 класична подготовка

360 занает

361 „Неста на Прициеви“ (1985), p. Џон Хјустон (John Huston)

362 „Ајде, земи си колаче, земи си колаче!“

Значи, ова му дојде четврти кастинг директор да ја бара само Андела, другите веќе ги имавме – трите други главни американски ликови ги кастиравме во Лондон, двајца Англичани и еден Австралиец. Сега најдовме феноменално решение. Јас бев страшно среќен со Роузмари (Rosemary Murphy) и како човек за соработка и како глумица, смела, спремна на сè што треба и жал ми е што повеќе не зборувавме за нејзината кариера. Немаше време. Она пред милион години има играно во “To Kill a Mockingbird”³⁶³ со Грегори Пек (Gregory Peck). Она е девојката која е наводно силувана во филмот. Со неа целото снимање требаше да биде на крајот од снимањето. Значи, ние веќе почнавме со снимање на филмот, а сè уште немавме ангажирано глумица за локот на Андела затоа што тој според распоредот се појавуваше само на крајот од снимањето, не на крајот од филмот.

Македонскиот кастинг го работеше Анета Лешниковска. Како што обично работиме, они даваат предлози, па од предложеното јас бирам. Тука најдолго ја баравме Неда. Се решив за Николина Кујача, која имаше една вонвременска елеганција и убавина, а истовремено е и добра глумица. Владо Јовановски беше војводата, Пепи Мирчевски пак беше тука како грчкиот поп, кој е базиран врз конкретен грчки владика од Егејска Македонија – Германос Каравангелис. Тој платил да му донесат глава од комитски војвода и ја чувал кај него. И раскажувањето, неговите реплики: „Бев на Олимписките игри, таму го сретнав англискиот крал“, тоа се вистинските случувања на тој владика.

И во филмот воопшто имаше многу мешање на *fact and fiction*³⁶⁴. Лук го среќава Пикасо во уметничка галерија во Париз. Никогаш не кажуваме дека е он Пикасо ама личи, а тука се и кубистички актови. Го среќава Фројд на бродот, пошто Фројд бил во Америка, во тоа време патувал. Сега тука имаме мал расчекор од две-три години од тоа кога Фројд патувал и кога Лук би патувал за Европа, ама тоа не е толку важно.

Си играл креативно со елементите на сценариото, затоа што сето ова тргна од таа иницијална намера да ги разбиеме архетипите. Ние мислиме дека припаѓаат на различни времиња, ама архетипот на каубојци и архетипот на Отоманско Царство историски се преклопуваат и сфаќаш дека се случувале во исто време, дека историски во исто време постоел и Фројд, дека во исто време е измислен и авионот, дека во крајна линија и „Харли Дејвидсон“ (Harley-Davidson) е измислен во 1903.

Историјата не се повинува на потребите на нашите архетипи. И тоа сакав да го има во филмот – затоа го имаше и тој монолог за авионот и самиот авион, кој се појавува во еден халуциноген момент за Лук.

363 „Да се убие подбивната птица“ (1962), р. Роберт Малиган (Robert Mulligan)

364 факт и фикција, приказна

„Прашина“ како приказна за раскажувањето, за начинот на кој се раскажуваат приказни... Експериментирање со ледната точка на раскажувачите... Променива ледна точка...

Гледната точка на раскажувачот се менуваше и затоа луѓе што пишуваат за филмот ја нарекуваат „кубистичка нарација“, затоа што е како од разни перспективи да се гледа филмот. Кога се појави филмот, во Македонија го нарекоа „Македонска Герника“. Своја заслуга има Стив Клири (Steve Cleary) од „Бритиш скрин“ (British Screen). „Бритиш скрин“ и сега се вклучи во мојот проект. ’95-та, кога бев во Санденс, кога играше „Пред дождот“, таму дојде и Стив, кој беше *story editor*³⁶⁵ во „Бритиш скрин“ на „Пред дождот“.

И сега дојде тука и официјално закажа состанок со мене преку фестивалот, да се видиме, оти беше лудница, мислам немаше потреба од официјални канали, ама не знаеше веројатно директно како да ме најде. Имавме состанок, зборуваме за сценариото и една од неговите идеи е за бабата. Во сценариото бабата умира-не умира, тешко ѝ е, срцев удар, опасност, ова-она, ама до крај останува. А он вика: „А зошто бабата да не умре порано?“ Викам: „Како ќе умре порано, кој ќе ја раскаже приказката?“ „Па, не знам“, вика, „размисли!“ „Хм“, викам. Тоа е веќе безобразно! Одлично. Тоа беше стварно инвентивен момент во правењето и факт ја умревме бабата на три четвртини од филмот и остатокот од приказката го раскажува Ед. Ја презема раскажувачката штафета, тотално се менува наративната, драматуршката перспектива. И во преден план доаѓа и можноста раскажувачот да лаже.

Имаше и уште некои други фантастични моменти кај што Ед се појави и во Македонија, па после тоа испадна дека е дел од неговото раскажување, т.е. фалбацство. Ама тој момент ми се виде многу екстрем, таа сцена ја исфрлив од филмот, исто како и сцената кога Кирил се појавува во Лондон во „Пред дождот“. Тие сцени не влегоа во конечната верзија. Ги снимивме ама не влегоа.

Имаше уште неколку – имаше уште една сцена како дел од халуцинацијата или од тоа *near-death experience*³⁶⁶ на Лук, он во филмот се среќава во црква со остарениот Елајџа, кој е сега проповедник и поминува низ него, Лилит му вика: “Sorry Luke, you’re dead!”³⁶⁷ Тоа остана во филмот, меѓутоа непосредно пред тоа имаше еден момент кога Лук се материјализирал во Њујорк во ’45 година, заедно со Лилит, доле продаваат весници и викаат: „Атомска бомба фрлена врз Хиросима!“ Ја снимивме сцената кај „Тринити чрч“ (Trinity Church). Цел блок опревивме за да личи на ’45, со коли, со статисти, со костими, со сценографија. Лук ги гледа во чудо, не сфаќа дека во ова претсмртно искуство патува и низ времето. Следно влегува во црквата. Скапа и комплицирана сцена. Ја снимивме ама ги успоруваше филмот и ритмот на нарацијата во средината на филмот. Како да си проголтат цигла. Приказната веќе беше станата комплицирана, па затоа ја извадивме сцената.

365 уредувач на приказни

366 искуство блиско до смртта

367 „Извини Лук, ти си мртов!“

Снимањето на „Прашина“...

Пред да тргнеме со снимање, почна бомбардирањето на Косово во '99. Ние '99, 2000, веќе бевме спремни за снимање и одеднаш сите се повлекоа. Викаат: „Очекувате ние да идеме у *war zone*?“³⁶⁸ Прво, не можеме да го осигураме филмот. Второ, половина од екипата и од глумците нема да сакаат да одат“. И така пак почнавме да бараме локации на други места. Уште едно одложување. Сега Турција веќе отпадна, повторно истиот циклус.

Една екипа отиде во Мароко. Друга екипа бараше локации низ Италија, дури и во Грција бараа локации. Јас во овој момент веќе бев подготвен, веќе се бев помирил со тоа дека ќе го работиме во Македонија. Си најдов друга убавина во тоа. Во конкретниот историски *research*³⁶⁹, значи – помалку бајка, повеќе истражување и поигрување со природата на историјата. Пак бајковиден филм, ама веќе имаше некои конкретни корења, што го прави различен филм од оној што требаше да биде според примерот на “The Man Who Would Be King“³⁷⁰. Се надевав дека ќе помине бурата, дека сепак во Македонија ќе можеме да снимаме.

Ми текнува, еден ден дојде Доменико Прокачи во Скопје, имавме состаноци и како што дојде од аеродром, му викам: „Сакаш ли да одиме на граница, на Блаце? Почна војната, почна бомбардирањето и доаѓаат бегалци, да видиме, да го видиме историскиот момент!“ Отидовме, немаше никој, мирно беше, помина една кола со една фамилија, ништо немаше. После два дена имаше веројатно триста илјади луѓе. И после одев тоа да го видам и од истото љубопитство, ама без Доменико.

Тоа полека помина, почкавме малку, со трпение. Почнавме прво во Њујорк да снимаме, во април 2000-та снимавме во Њујорк. Летото дојдовме во Македонија.

Во исто време ја баравме Анцела. Ние веќе почнавме со снимање, а сè уште ја немавме Анцела. Во Њујорк снимавме две недели, само екстериерите. Имавме, на пример, во првиот кадар, еден комплициран кран, фар-кран, кај што камерата почнува од крулен план на патлицани, па иде преку улица, па се качува по фасадата, открива живот во еден стан, во втор стан, трет и на крај влегува во станот на Анцела.

„Прашина“ почнува, пак, од кадар на патлицани, исто како што почна и „Пред дождот“. Овој прв долг кадар е комбинација од три кадри со *wipes*³⁷¹, кај што имаме *wipes* на црно, таму ги правиме малите претопувања меѓу трите кадри. Ова беше преддигитално време и беше потешко, требаше прецизно да смислиш како ќе го направиш кадарот.

Кадарот тргнува од патлицаните и завршува со кранот кој нè носи во последната соба најгоре. Внатре го гледаме Ец. Сега на рез влегуваме внатре и со него сме во собата додека он тарашка. Тоа влегување внатре ќе го снимаме во Келн, во Германија, многу подоцна. Њујорк е во април, а Келн е негде ноември, значи седум-осум месеци подоцна, сцена во континуитет, и временски и просторен.

368 воена зона

369 истражување

370 „Човекот кој би бил крал“ (1975), р. Џон Хјустон (John Huston)

371 „бришења“, крај на кадарот што завршува на темна површина

Сценографијата ја спакувавме, ја пративме во Германија, Дејвид ја реконструираше и мислам дека никој не може да погоди дека влегуваме од вистински екстериер во студио, седум месеци подоцна. И осмислувањето на блокингот и работата со звук, се разбира, многу помагаат во тоа.

Како и да е, значи сите екстериери ги снимивме таму, во Њујорк, пред „Тринити чрч“ снимавме, во Харлем снимавме, снимавме во Бруклин, маалото на Еџ, некој документарен материјал снимавме, го снимивме целиот, според планот на снимање.

За разлика од „Пред дождот“, сега имавме подобар буџет и подобро намерни продуценти кои веруваа во филмот, а можеш и да го гледаш материјалот на време. Друга приказна.

Испадна дека *line*-продуцентот од Англија влегува во проектот со сомнеж и дека веројатно поттикнат од некои неформални разговори со претходните англиски продуценти, си вика: „О, о! Овој ќе ти прави проблеми и сè ќе ти потроши“. И он влезе со огромна резерва и огромна резерва во буџетирање. Буџетирањето не ме интересира многу, ама и планот на снимање што он го правеше беше прекраток за тоа што го имавме во сценариото. И уште отпочеток тоа им го кажував, они ме игнорираа, се расправавме, викам: „Ама не можеш да го снимаш, тоа не е изводливо, на пример, не можеш целата битка да ја снимаш во два дена. Сериозно пукање, сериозна битка со статисти, било кој режисер да работи не може да го сними, значи не си објективен“. Планираа огромни преселби на огромна екипа и сериозно снимање истиот ден. Небулоза. Они веројатно планирале шест недели снимање во Македонија, очекувајќи дека ќе бидат седум недели во Македонија, ама затоа што планот не ти е објективен и кога ќе почнеш да го менуваш планот сред снимање, дополнително се пореметува и така наместо да бидат седум – ќе станат осум недели.

Прво снимавме во Њујорк, после снимавме во Македонија. Во Македонија ги снимивме и сцените што се случуваат во Оклахома, во Штипско најдовме одличен терен, таму и борделот го изградивме, кој по завршувањето на снимањето еден од продуцентите го продаде – а не знам кај отидоа парите – целиот објект го продаде и сега постои како коњички клуб и ресторан во Волково. Исто е и името на борделот „Cherry Orchard“³⁷², игра со зборови, со *cherry*³⁷³, во сексуалниот сленг американски.

Бачилото го изградивме близу Штавица, таму изградивме и црква. Еднаш на шега му ја понудив на владиката, викам: „Готово, изградена е. Нам веќе не ни треба, можете да си ја осветите“. Мало црквиче, камено. Испадна дека е поевтино од камен да ја правиш одошто од стиропор. И стои сè уште, селаните ја користат како штала ми се чини или како склад. Ја видов и на разгледница од Македонија, мислат дека е од 14 век.

Снимавме на тешки локации ама спектакуларни. Тие му дадоа посебна димензија на филмот, го збогатија неизмерно. На пример, мостот во Зович,

372 „Вишнова градина“

373 вишна, цреша, преносно: девица, невиност

архитектурата во Кален и Дуње, погледот од Трескавец... го прават филмот епски, во склад со приказната што ја раскажуваме која се протега низ три века и два континента.

Во тоа време Зович беше многу потешко достапен, во меѓувреме патот во битолско Мариово е направен и сега дури има и етнокуќа, луѓе одат на ручек таму. Тогаш се патуваше некои три-четири саати, со саати патување, со саати враќање. И тоа ти одзема многу од времето за снимање.

Екипата беше сместена во Прилеп, испадна дека е поевтино да се изнајмат хеликоптери да се однесе екипата до Зович и да се врати одошто да се изгуби време во патување, па да снимаш дополнителни денови затоа што долго се патува. Голема екипа, скапи професионалци, секој ден многу чини. Слично беше и со превоз до манастирот Трескавец. Сега има асфалтиран пат до врвот на Трескавец, т.е. Златоврв, во тоа време немаше и се губеше многу време на патување.

Џо (Џозеф Фајнс) дојде од Лондон само за тој еден ден и веднаш се враќаше назад, инсистираше дека мора у тој еден ден да се снимат целата сцена. Продукцијата реши дека мора да потроши пари на хеликоптер – немаше избор затоа што Џо мораше да се врати во Лондон и не остави место за компромис.

Режисер на втората екипа прво беше Ник Гастер, а потоа Дарио Чони, кој доснимуваше некои крупни планови од акционите сцени, пејзажи и слично.

На снимањето доаѓаа новинари. Во „Гардијан“ (The Guardian) имаше огромна репортажа, мислам дека беше и мајка му на Едријан Броди (Adrien Brody), од „Интернашенал хералд трибјун“ (International Herald Tribune)... Во еден момент Наоми Кембел (Naomi Campbell) допатува со приватниот авион на дечко ѝ за да помине викенд со Џо во Охрид, во Св. Наум. Џо ми побара слободен ден и му дозволив. И оваа романа предизвика лавина од англиски таблоиди.

За „Пред дождот“ големи проблеми на самото снимање... За „Прашина“ проблемите беа во претходната продукција, снимањето шечеше мазно...

Пакувањето, финансирањето на „Прашина“ беше тешко, додека во „Пред дождот“ сè се финансира многу побрзо. Јас на први март го предадов сценариото и снимаваме веќе кон крајот на септември, а со „Прашина“ беше обратно.

Откако еднаш го финансиравме проектот, после шест години маќа и грч, самото снимање беше професионално освен овој конфликт околу должината на снимањето. Беше напорно, ама креативно, со посветена екипа, продуценти, глумци, статисти, истрајност на вруќина над 40 степени, по мариовските карпи... Имавме одличен тим, голема екипа од повеќе земји. Мислам дека како и во „Пред дождот“, на крај имаше тринаесет земји вклучени: Италија, Англија, Германија, имаше Американци и имаше луѓе од сите балкански земји.

Еден од најголемите предизвици беше да се постигне баланс на епското со лирското, интимниот свет на повеќе, сосема различни ликови да биде интегрален дел од еден драматуршки многу комплексен филм. Емоција, концепт, структура...

Глумечки ги развив сите сцени во глумечките проби. Блокингот го развив во долг процес на сторибординг, кај што ги диктирав кадрите на еден цртач, па потоа на друг, на Игор Тошевски, па на Дуле Дракалски. Работевме долго време дома кај Диме Поповски. Дел од сторибордот работев во Њујорк. Го адаптирав кон условите на локациите.

Најкомплексни, се разбира, беа сцените на битките. Не сакав да ја повторам грешката на „Дивата орда“³⁷⁴ и на „Спасување на војникот Рајан“³⁷⁵ – тие имаат спектакуларни сцени на битки на почетокот на филмот, учебник по историја на филм, ама битките на крајот од тие филмови се поконвенционални, антиклимактични.

Битките ги снимав како комбинација на традиционален *coverage*³⁷⁶ и виџетки. Виџетките содржеа мали – понекогаш тажни, понекогаш брутални, понекогаш апсурдни – случувања во срцето или дури и на периферијата на битките. На пример, војникот што не верува дека му се случило да го погодат или силуваат што плаче помочан или силуваната девојка на која ѝ тече крв по ногата. Овие му дадоа реалистична, ама и длабинска текстура на филмот. Во војување не се умира од првиот куршум туку долго се страда, често на бизарен начин. Насилството е страшно.

Учеството на Македонија, откако се промени власта, се промени министерот, се промени тој конструктивен однос што го имаше Унко (Слободан Унковски) кон проектот. На крај, покрај тоа што на двапати ми побараа мито додека го пакувавме проектот во Македонија и ни пратија инспекција на првиот ден на снимање, на крај Македонија влезе со околу 4-5 посто од буџетот на филмот. Мислам дека во тоа време беа околу петсто илјади долари, а мислам дека исто толку доби на истиот конкурс или во истиот период серија документарци за македонските цркви, кои никогаш не се снимиле. Чисто како сооднос околу тоа колку и како државата македонска финансиски учествува во филмовите што ги имам работено.

Јас мислам дека во сите филмови заедно, кога ќе го собереме тоа со колку македонската држава учествувала – ќе испадне дека е помалку од парите со кои државата учествуваше во еден филм, „До балчак“³⁷⁷ и дека односот денес е ми се чини некаде 28:72 македонска држава во однос на странски пари влезени во овие македонски филмови, 22% од Македонија, 78% од странски држави како финансиери.

374 „Wild Bunch“, p. Сем Пекинп (Sam Peckinpah)

375 „Saving Private Ryan“ (1998), p. Стивен Спилберг (Steven Spielberg)

376 Покривање, традиционален начин на снимање каде што секој дел од сцената се снима по неколку пати, во различна ширина (крупен план, среден план, итн.)

377 „До балчак“ (2014), p. Столе Попов

Омаж на Милџион Манаки... Омаж на еден сѝриј-јунак без кој не може да се замисли историјата на сѝријоѝ – славниоѝ Корѝо Малѝезе на Хуѝо Праѝш... Омаж на можностѝиѝе на нарацијата и семокѝа на раскажувачоѝ... Сцената на исчезнувањето на ѝурскиѝе војници ѝри раскажувачоѝ...

Имаше омаж на Манаки кој е фотографот што ги снима, ама индиректен омаж, не е буквално ликот на Милтон Манаки. Да, имаше и омаж на Корто Малтезе, со тоа што он во стрипот патува секаде, неговите авантури се и на Кариби и во Сибир и во Венеција, на милион места, па си викам: „Не знам зашто да не дојде и во Македонија?“ и кога доаѓа во Македонија, тука ете белѝа – гине, тоа беше една шега. Ликот не се вика Корто, се вика Морнарот.

Семокѝа на раскажувачот, боговскиот статус на раскажувачот, огромниот мерак да се раскажува, да се прави свет, значи – си играш Господ. Ти правиш свет, макар и лажен, ти го создаваш за пред камера. Го прераскажуваш, го менуваш. Размислувајќи за концептот на раскажување – при правењето на „Прашина“ и после, сфатив колку нам луѓето, како цивилизација, во сите општества, во сите култури човечки, ни е неопходно раскажувањето, создавањето приказки и слушањето приказки. Преку тоа учиме, се поврзуваме, се вклопуваме, учиме како да живееме и како да се однесуваме со другите луѓе, ги градиме и јавните и приватните морални структури. А плус е голем мерак, огромен мерак. И да, „Прашина“ е во најголема мера една апотеоза на радоста и на моќта на раскажувањето и на слушањето приказки.

Во монтажајта главно ѝпридржување до сценариоѝо...

Речиси секогаш е така во моите филмови, структурата, дијалогот, сѝ е како во сценариото. Се рафинира, се дотерува, се менува, се рефокусира, се ваја, ама целината е таа. Обично отпаѓаат неколку сцени, отпаднаа неколку и од „Прашина“. Би било интересно да се види долгата верзија на филмот, како таа би функционирала затоа што јас инсистирав филмот да биде под два саати. Мислам дека е некои сто дваесет и четири минути сосе шпица. Би било интересно да се види дали ќе биде и како ќе биде различен, како би бил различен тој филм кога би бил подолг. Јас имам отпор спрема филмови што се над два саати, освен ако ептен не го заслужуваат тоа.

Не знам дали материјалите се зачувани, не знам дали сѝ уште постојат, беа во „Техниколор“ (Technicolor) кога правевме дигитализација на моите први три филма со Кинотеката, не знам. Години подоцна имаше промена на сопствеништвото на „Техниколор“ и претпоставувам дека сѝ уште се чуваат негативите барем, ако не и позитивот, ама никогаш не знаеш...

Снимањето во „техникolor“-техника и gage дојдоложителен квалитет на бојата на филмот... Голем дел од холивудските класици се снимени во „техникolor“...

Осигурителната компанија ни забрани да снимаме со анаморфни објективи кои ќе ни дадеа вистински широк екран како во старите епски филмови, вестерни. Сметаа дека така ќе се работи поспоро и ни забранија.

Ова беше последен филм пред „ди-ај“ (DI, Digital intermediate), пред дигиталната обработка во постпродукција. Филмот го монтиравме на „авид“ (Avid), ама немавме дигитална колор-корекција затоа што во она време, 2001 година, тоа беше во зародиш. Еден *reel*³⁷⁸, еден дел од филмот, вториот дел од шесте, го работевме така и потоа го вративме назад на негатив, затоа што колор-корекцијата на црно-белиот материјал никогаш не беше задоволителна без „ди-ај“. Не можевме да ја постигнеме и затоа дигитално го обработивме, ама само тој дел кај што беше црно-белиот материјал, стар архивски материјал и лажен архивски материјал, Лук го среќава Фројд на бродот и слично. Инаку, монтажата во Лондон ја работевме, повторно со Ник Гастер (Nicolas Gaster), со Питер Балдок (Peter Baldock) за монтажа на звук, со истата екипа. Тогаш во Лондон го донесов Атанас Георгиев-Фаца да биде трет-четврт асистент во монтажа на звук. Само што беше дипломирал монтажа во Скопје, па да учи. Сега е монтажер и режисер и продуцент (на „Медена земја“³⁷⁹).

Првпат музика за филм правеше Кирил Џајковски. Сороботуваме уште од кратки панталони. Барав да направи нешто што никогаш не го правел порано – класична музика. Разни теми пробувавме на разни места во филмот, ги тумбавме. И направи Кики најубав саундтрак, ептен емотивен. Крис (Оти) се противеше во прво време, бараше британски композитор, на аеродром ме пречекаа со список на Британци, ама јас инсистирав и на крај мораше да признае дека Кики напиша едно парче вкус.

Повторно соработка со „Бритиш скрин“... Повторно Сајмон Пери како продуцент... Влијанието на Сајмон Пери врз креативниот процес...

Кога имавме проблеми со пакувањето на буџетот на „Прашина“, некако ми се чинеше нескромно пак да се јавам кај Сајмон (Пери). Глупаво од моја страна, лошо балканско воспитување да се срамиш, да се „снебиваш“, што би рекле Србите. Ама он сакаше и се вклучи, „Бритиш скрин“ се вклучи во проектот.

Сајмон Пери немаше никакво влијание врз креативниот процес. Тоа не е негов стил. Тој го почитува авторот. Затоа и работам во Европа, а не во Холивуд. Крис Оти беше присутен цело време во работата на филмот, доследно. И Доменико Прокачи беше.

378 филмска ролна

379 „Медена земја“ (2019), р. Тамара Котевска и Љубомир Стефанов

Снимањето во германските студија беше закажано веднаш по завршување на снимањето во Македонија. Што значи дека секое пробивање на роковите ќе направеше хаос понатаму, како верижна реакција. А ние не бевме готови со снимањето во Македонија како последица на почетната грешка во планирањето, на обидот на *line producer*-от да се ценка со мене кога во планот стави помалку време за снимање одошто објективно беше потребно. Ова веќе стана проблем. Викаат: „Мораме да одиме во Германија, па ќе се вратиме да довршиме во Македонија“. Ова беше како со Пол Сарони (Paul Saroni) на „Пред дождот“, да ја напуштиме оваа локација, да го преселиме целиот циркус, па утре пак ќе го покренеме целиот циркус, пак селидба и ќе се вратиме. Мижи Асан да ти баам. Викам: „Не одам во Германија ова додека не го завршиме“. Викаат: „Да, ама нели закажани сме во Германија“. Се појави Доменико и вика: „Јас ти гарантирам дека ќе се вратиме да доснимиме“. „Океј“, викам, „тебе ти верувам.“ И навистина се вративме, доснимивме, мислам дека човекот плати од свој џеб. А осигурителната компанија пак се обиде, знаев дека така ќе биде: „Зошто да се враќате, имате доволно материјал?“ Викам: „Затоа што фалат клучни сцени, фалат клучни кадри, не е снимена смртта на Неда! Кулминацијата на филмот!“ Ним им е сеедно.

Њујоршките ентериери ги изградивме во студио во Келн – станот на Анџела, болницата, авионот... Кога ги костимираа статистите како пациенти и доктори во болница, беше малку смешно, сите беа облечени во исто, како во униформи, морав да ги разбијам, да го испрљам look-от³⁸⁰, еден по еден да ги направиме да личат свои, ъујорчани, а не Германци. Во студио комотно се работеше, можевме да се концентрираме на глумата со Роузмари (Марфи) и со Адријан (Лестер).

Потоа пауза, па една недела дополнително снимање во Мариово имавме. При главното снимање ги снимивме широките планови од битката, ама не успеавме да влеземе во крупните планови освен за Лук. Смртта на Неда не беше снимена. Во главното снимање ги снимивме Лук во битката и Елајџа кој доаѓа на крајот, дел од пукањето, борбата, ама сите кадри во кои не го гледаме Лук беа снимени во таа дополнителна недела. Он пука во август-септември, а овие паѓаат погодени во ноември.

Комплексна сцена со пукање и борба со османлиските војници... Секој кадар мора да се предвиди однапред... Книџа на снимање или само сториборд... Комплексно снимање, при што се губи увид што е снимено, што не е... Во монџакајџа одново се иледаат кадриите и одново се комбинира или се следи сторибордој...

Сторибордот е попрецизна книга на снимање. Работејќи го сторибордот, ги развивам деталите и мотивациите на тоа што се случува, а не само позицијата на камерата. Во принцип, монтажерите и јас го користиме сторибордот како костур, како скелет и првото склопување е според сторибордот, ама мораш да бидеш

380 изгледот

флексибилен и да видиш што се случува во снимањето. Некои работи се развиле, некои работи не функционираат како што биле замислени и ако се држиш слепо до сторибордот, мислам дека си го оштетуваш филмот. Треба да го осетиш како дише, што се случува. Правење филм е создавање хармонија на планираното со тоа што ќе се случи надвор од планот. При снимањето не се случуваат многу нови работи, не премногу. Јас не сум од тие режисери што пуштаат „ај на снимање да видиме што ќе се случи“. Верувам во напишана домашна и верувам во планирање, затоа што преголема е одговорноста да си играш, да ти се продолжи денот и да имаш дополнителни два-три дена снимање или да не знаеш точно што сакаш, да не го добиеш тој кадар или таа глума што ти требаат. Затоа гледам што повеќе да се спремиме претходно, да напишеме домашна со проби, со договори, со консултации, со сториборд, со освојување и усвојување на локации, дури и со пробни снимања, па снимањето да биде хармонично, ако треба и здодевно.

Во лоши филмови ќе пукнеш, партизаните ќе ги пукнат Германците или каубојците - Индијанците и овие ќе паднат сите веднаш мртви. Исто и Рамбо³⁸¹. Во стварноста никогаш одма не се умира, освен ако не те погоди куршумот во срце или во мозок, дури и тогаш потрајува смртта малку. А камоли ако си ранет, тогаш се крвави со часови, со денови се умира, грозно е. И има многу меѓу животот и смртта – страдање, сомневање, апсурдност, идиотлук, разочарување. И треба да биде грозно, треба да ни се згади од насилство, никогаш да не посакаме да го направиме или да ни се случи она што го гледаме на филм.

Или тоа што го кажува Бергман, дека филмот е одличен медиум за ритуализација на насилството. Не за глорификација туку за ритуализација на насилството – како што насилството се ритуализира во разни делови на општественото живеење, особено во религијата и во другите уметности. Така што некои од вињетите, на пример, аскер кому не му се верува дека е погоден, или друг, кој се влече по земја и повраќа, еден се помоча, тие, поголем дел од тие моменти, некои постоеја во оригиналниот сториборд, а некои ги доразвивав кога гледав дека ни треба малку повеќе конкретен детаљ во битките. Значи, во битките да не биде: јас пукам – он паѓа, и одиме понатаму. Тоа е тоа што мислам дека на филмот му ја дава таа опорост, таа реалистичност.

“Saving Private Ryan”³⁸² има слична реалистичност и мислам дека првата сцена, „Омаха бич“ (Omaha Beach), е работена според кажувања на учесници во инвазијата на Нормандија и како тоа изгледало, војник кому од експлозија му лета раката и он ја наоѓа и си ја држи во другата рака итн. Намерата беше во филмот да го има тој екстрем, ама да го има и екстремот на огромна љубов и емотивност и така да ја покрие целата клавијатура на емотивни можности.

381 „Рамбо“ (Rambo: First Blood, 1982), p. Тед Кочеф (Ted Kotcheff)

382 „Спасување на војникот Рајан“ (1998), p. Стивен Спилберг (Steven Spielberg)

Рецепцијата на „Прашина“... За „Пред дождот“ со лесношќа беа обезбедени финансиери, со толема маќа беше снимен и постојано оленчан со „Златен лав“ и насеќа доживеа успех, а „Прашина“ имаше обрбтна судбина: тешко се заврши финансиската конструкција на филмот, релативно лесно се реализира, на премиерата ја имаше честта да го отвори фестивалот во Венеција, но ситана меѓа на неодрвани критики кои малку ги нарушија дистрибуцијата на филмот и неовиот тласман...

Директорот на Венеција, Барбера (Alberto Barbera), дојде да го види филмот додека уште го монтиравме, го изгледа и го покани, јас реков дека се слагам да игра, ама да биде надвор од конкуренција, но да го отвори фестивалот и тие се сложија. Не сакав да биде во конкуренција, затоа што немаше повеќе што да се постигне во Венеција, треба човек и скромен да биде. Така сметав дека треба во тој момент, не знам дали е исправно или не. И тоа и се случи.

Во тоа време реакцијата на филмот комплетно ме збунува, ме затече, затоа што не очекував толку анимозитет во Венеција. По тоа што слушав после, од луѓе, дел од реакцијата била подготвувана уште пред да се види филмот. Тоа се критичари што градат став кон авторот, кој во суштина е донекаде независен од самото дело. Значи, „ај сега он, сега ќе ни се курчи пак!“

Додека снимавме, неколку амбасадори дојдоа на снимање, главно од копродуцентските држави, од Италија, од Британија и ние ги примивме како гости. Они доаѓаат, ќе испијат едно кафе, ќе гледаат неколку саати, интересно им е многу, ќе си отидат. Дојде и турскиот амбасадор, викам: „Бујрум, седнете, погледнете“. „Не, не“, вика, „јас не сум за седење, сакам еден приватен разговор да направиме во четири очи.“ „Добро“, отидовме зад сетот, зад куќата. После неколку години видов фотографии од нашиот разговор. Чедомир (Ненковиќ) фотографот нè сликал додека зборуваме и тие слики се дури и во монографијата³⁸³ што излезе. Турскиот амбасадор ми зборува, јас го слушам, ми го кажа следново: „Разбравме дека во филмов има набивање на кол!“

Во претходната верзија на сценариото имаше набивање на кол, ама ја исфрлив таа сцена затоа што тоа како начин на егзекуција, како казна, веќе не се користело во почетокот на 20 век, иако се правеле други сверства, сечење глави, сечење прсти, отворање утроба итн. Дobar дел од тие сверства ги прочитав во извештајот на Карнегиевата комисија. Викам: „Нема такво нешто!“ „Добро“, вика, „ама има, *atrocities*“³⁸⁴ од страна на отоманската армија, тоа нам не ни се допаѓа, ние имавме проблеми со филмот ‘Midnight express’³⁸⁵, не сакаме да ни се повтори.“

Мене не ми се верува дека сум учесник во обид или сведок на обид за цензура додека филмот уште се прави, политичка цензура. Турската држава ми кажува што да ставам и што да извадам од македонско-британско-италијанско-германско-шпански филм. Јас сметам дека нема право ни на турски филм да му кажува што смее, а што не, камоли на туѓ. Затоа што сметав дека нема причина за тоа, му викам:

383 „Манчевски“ (монографија, прир. Марина Костова, „Арс ламина“, Скопје, 2015)

384 сверства, суровости

385 „Полноќен експрес“ (1978), р. Алан Паркер (Alan Parker)

„Има сверства во филмот и сите ги прават. Ги прави отоманската војска, ги прават комитите, ги прави каубоецот, ги прават Арнаутите, ги прават грчките андарты, сите се злосторници во филмов освен Неда и Анџела. А башка, сè ова е базирано на историски факти“. „Океј“, вика, „фала, ама ова е нашето мислење“ и си отиде човекот. Јас тотално го заборавав тоа и не го споив дури ни на прес-конференцијата во Венеција, иако веројатно требаше.

„Прашина“ ја отвори Венеција, огромна чест, голем циркус, дојдоа глумците, продуцентите на црвениот килим, од Македонија имаше сигурно триесетина глумци и учесници, ама министерката (Ганка Самоиловска-Цветанова) не дојде. Ова ќе беше одлична платформа за пласирање на вистината за Македонија во време на една од најголемите кризи на земјата, сред војната од 2001. Јас се обидов од моја страна.

Се разбира новинари од цел свет, интервјуа. Второто прашање на прес-конференцијата беше од Александар Вокер (Alexander Walker) од „Ивнинг стандард“ (Evening Standard) кој го почна вака, цитирам, значи не почна со прашање туку почна со изјава, вика: „Вие сте направиле расистички филм. Турските војници се прикажани како хиени, како злосторници“. Јас шокирано го слушам затоа што не сум расист, филмот не е расистички, напротив. И тој филм и другите што ги правам се баш за разбирање меѓу луѓе и за луѓе, хуманистички филмови ама тоа не значи дека ние ќе го криеме злото, напротив, треба да го прикажеш злото што се случува, за да можеме после да се справиме со него. Вика: „Се прашувам дали ова е со намера да се оцрни турската држава, особено сега кога станува збор за потенцијален прием на Турција во Европската Унија?“ Јас го слушам и не ми се верува дека со ваква тенденциозна глупост некој ќе ја киднапира прес-конференцијата. И си викам: „Ако влезам во дебата за ова, само ќе му ја потврдам тезата“. И решив само да му одговорам мудро, му викам: „Фала на вашата изјава!“ И он прашува: „Немаме ништо да кажете?“ „Не“, викам, „тоа е тоа.“

После едно-две прашања, еден друг новинар повторно ме праша, овој пат со намера да ми помогне да го одбранам филмот, јас тоа не го сфатив. Не влегов во дебата мислејќи дека сум испаднал по-*take the high road*³⁸⁶, помудар, повоздржан. За жал, не беше така затоа што Вокер ја наметна дебатата за филмот како еден расистички филм и другите го следеа по принцип на стадо. На „Асошијејтид прес“ (Associated Press) тоа беше веста од Венеција и новинарите, други критичари, германски, англиски, од разни земји, ја прифатија таа теза и од тој аспект го читаа филмот. За тоа пишуваа и оние што не го гледале филмот.

Вториот ракурс од кој го читаа филмот беше политички, поради војната во Македонија. Јас објавив еден текст, *opinion piece*³⁸⁷, во „Гардијан“ (The Guardian), кој беше многу читан. Се обидов прво да го објавам во „Њујорк тајмс“ (The New York Times), потоа на Ен-пи-ар (NPR – National Public Radio) кај што многу елегантно и суптилно пробаа да ми го цензурираат, да ме тераат во мој *opinion piece*, од мое име да пишувам невистини за Македонија, небаре тие од Вашингтон, на

386 „да се тргне по повисокиот пат“, преносно: „да се биде поморален во неморални ситуации“

387 личен став

пример, знаат подобро од мене дали во Македонија има основни и средни училишта на албански или не. Текстот излезе едно два месеца пред премиерата, за време на војната во Македонија, 2001 пролетта, летото 2001, а филмот имаше премиера август-септември. Дури и на отворањето на фестивалот, кога влегуваме во салата по црвен тепих, со публика, аплаузи и прашања од новинарите, еден новинар ме праша: „Што мислите за војната, дали италијанските војници што се во состав на НАТО во Македонија ќе бидат океј и што ќе се случи со нив?“ Нема врска со филмот.

Затоа што во мали мозочиња има место само за една мисла, не може две во исто време: „А, Македонија? Македонија, војна, да!“ значи затоа што во нивната замисла за Македонија знаат само за војната и за овој филм, тие мислат дека и сите што се таму се бават само со војната, па со тоа и филмов се бави само со таа војна за која они слушнале. Тоа е во суштина расистичко читање. За таков пристап на „развиениот“ набљудувач се зборува во „Ориентализам“³⁸⁸ на Саид (Edward Said) и во “Imagining the Balkans”³⁸⁹ на Марија Тодорова (Maria Todorova).

Таа колумна што ја објавив се викаше “Just a Moral Obligation”³⁹⁰, со теза дека тие што учествуваа во создавањето на УЧК, значи НАТО, имаат морална обврска да го спречат прелевањето на војната во која тие се главни чинители, тој *blow back*³⁹¹ од Косово и Србија во Македонија – која не беше учесник во војната, која беше неутрална земја и која беше сојузник на НАТО, иако не членка на НАТО и дека они имаат морална обврска да го спречат ширењето на војната. Затоа што војна е страшна работа. И таа остава трајни последици – како што денес можеме да забележиме во Македонија. Секој што ќе го прочита тој текст ќе разбере за што зборува. И дека не е националистички. Напротив. Гледам дека во американската дипломатија моето име сè уште се поврзува со тој текст. Тоа го видов кога се сретнав со луѓе од Американската амбасада, како режисер пратен од Америка, од нивниот Стејт департамент (U.S. Department of State) да предава во Москва на ВГИК³⁹², најстарата и најголема филмска школа на свет. Како и да е, излезе овој текст, јас стојам зад текстот. Потоа „Дневник“ тука го преведе, малку несмасно, „Де стандард“ (De Standaard) во Белгија, го преведе „Правда“ во Русија, на уште неколку места излезе, со тоа што „Гардијан“ (The Guardian) уште на почетокот го промени насловот. Мојот наслов беше “Just a Moral Obligation“, тие го променија во „НАТО ни го даде ова етничко чистење“ (NATO Gave Us This Ethnic Cleansing), што е тенденциозен наслов – иако не знам дали можеме да кажеме дека е неточно.

Еден куп филмски критичари ги поврзаа работите така што несмасно и неточно сметаа дека филмов е метафора за ставот на авторот кон војната во Македонија: демек – авторот ги обвинува муслиманските бунтовници од војната во 2001, со тоа што отоманската држава е метафора за бунтовниците, бара учество од Америка и затоа се појавува Лук на Балканот. Тотална небулоза!

388 “Orientalism“ (1978)

389 „Замислувајќи го Балканот“ (1997)

390 „Само морална обврска“

391 повратен удар, прелевање

392 Серуски државен филмски универзитет (Всероссийский государственный университет кинематографии)

Прво, ај што е неточно, туку покажува и непознавање на процесот на правење филмови. Војната почна кога ние го завршивме филмот. Ти не можеш тоа за месец дена да го смислиш, да го напишеш, да го снимеш и да го измонтираш. А башка е нивна проекција, де факто расистичка проекција врз филмов.

Јас сè уште ги немам читано тие текстови, ама имам прочитано парчиња од нив и од разговори со луѓе со сериозни биографии, кои пишуваат за тоа, Ирис Кронауер (Iris Kronauer) на пример, заклучувам што е поентата на голем дел од тие текстови.

Тие го нападнаа филмот во Венеција, но еден дел од тие критичари, кога филмот излезе во кино во нивните земји, ги коригираа критиките, ама овој првичен групен атентат, сепак, имаше големо влијание врз дистрибуцијата на филмот. Дистрибутерите се повлекоа, се исплашија. Се зборуваше дека има многу насилство во филмот, што е релативно точно, ама и не е. Нема ни десет посто од тоа колку насилство има во, на пример, “Saving Private Ryan“, кој излезе една година претходно и не ѝ пречеше на дистрибуцијата, како и во еден куп други филмови.

Значи, ваков атентат врз филмот мене ме изненади, ме затече, ама и не сакав да се впуштам во дебата. Колку е тоа исправно или не – не знам. Подоцна, кога Крис Оти инсистираше да дојдам на англиската премиера на филмот, јас не отидов.

Имаше некој негативен набој против „Прашина“ уште пред да се појави филмот. Не е моја работа да нагаѓам од каде доаѓа тој негативен набој, дали затоа што се спротивставив на власта во индустријата или затоа што луѓе сакаат драма – кога си полетал да пукаат во тебе, или од проста човечка завист, или од намерно незнаење каде што политичка дрчност се претвора во агресија и во менталитет на крдо, без оглед на тоа колку и да е неписмен оригиналниот став... И самиот филм не е мил филм, не е романтичен, не е сентиментален, не се умилкува, туку е безобразен, се гордее со својата оригиналност, со тоа што ги субвертира жанровите и архетипите и очекувањата на гледачот и на критичарот.

Филмот имаше дистрибуција во Англија и во Италија, во Германија, Јапонија, Шпанија, Полска... во повеќе земји. Веројатно, не знам сигурно, три-четириесет земји. Негде насловот го променија, „Прав и pepел“ мислам дека беше полскиот, „Крв и прашина“ или нешто поврзано со крв беше шпанскиот. Во Америка го купи „Лажонсгејт“ (Lionsgate) и го утепа филмот, затоа што иако имаше релативно добра рецензија во „Њујорк тајмс“, иако имаше интерес, тие го играа во кино само една недела, веројатно за да исполнат некои договорни обврски, за потоа да го пуштат на видео и на телевизија, каде убаво си заработија од него. Во Јапонија направија одличен свој постер и уште подобар оригинален трејлер, кои ја доловија суштината на филмот, за разлика од американските.

„Прашина“ на видео имаше долг живот. На ТВ играше на „Санденс ченел“ (Sundance TV channel), го пуштаа заедно со „Пред дождот“. Штета што во Америка филмот не доби подобра дистрибуција. Она што е најстрашно е што целиот пласман што „Лажонсгејт“ го правеше на „Прашина“ во Америка, и постерот, и трејлерите, беа манипулативни, немаа многу врска со филмот. Тие ги пуштија само каубојските

моменти, немаше ништо од Њујорк, не се гледаше Отоманската Империја, не се гледаше комплексноста на приказната, туку беше претставен како чисто каубојски филм. Чист фалсификат, *false advertising*³⁹³. И сега, се разбира, човек што ќе отиде да гледа таков каубојски филм ќе се разочара, а оној што би сакал да види малку покомплексен филм, како што е „Прашина“, нема ни да отиде да го гледа. Така што „Лајонсгејт“ баш го утепа, ја утепа дистрибуцијата во Америка со нивниот зихерашки пристап.

За разлика од „Пред дождој“, „Прашина“ е комерцијален неуспех... Истовремено, „Прашина“ е јолем уметнички успех, во Лајпциг, научен семинар е посветен на филмот, како и еден куй групи шекспирови... Денес, „Прашина“ има култен статус...

Убаво што е така, иако со задршка. Не знам, ама не верувам дека филмот ги исплатил парите затоа што сепак беше релативно скап, не скап како холивудски филм, ама сепак релативно скап за европски филм. Овој атентат што се случи во Венеција ги попишмани дистрибутерите. Не ги знам деталите затоа што продуцентите не ги споделуваа со мене, ама знам дека шпанскиот дистрибутер скоро да нејќеше да го прикаже, дека францускиот тотално се повлече, дека имаше влијание, се создаде верижна реакција. Има ситуации кај што таков иницијален негативен публицитет може да се употреби за комерцијален пласман, меѓутоа ние не го употребивме. Не знам, не сум сигурен, претпоставувам дека не ги врати парите, не ги врати барем иницијално вложените пари затоа што филмот после си имаше свој подолг живот и на видео и на телевизија и на „Пеј-пер-вју“ (Pay-per-view) и на разни дополнителни платформи.

Од друга страна, да, филмот има култен статус. На многумина им е омилен. Сè уште ми пишуваат гледачи, за него се пишуваат есеи. Во Лајпциг имаше страшно интересна академска конференција посветена на филмот, кај што еден грчки професор го нападна, па потоа него го нападнаа други професори поради неговото пристрасно и националистичко читање на филмот. Добро е кога има дебата и штета што иницијалната дебата беше злонамерна и што де факто немаше врска со самиот филм. Веројатно е тоа цената на успехот.

Нејде од тој период дајира и одлукаша Милчо Манчевски да не оди повеќе на фестивали и да не ги чита рецензиите во сисанијаа за филм...

„Прашина“ го работев во Лондон и во Македонија, живеев таму, живеев во Лондон и за подготовките и за монтажата. Потоа патував малку со „Прашина“, не многу, бев само во Венеција и во Торонто, не знам дали и на други фестивали отидов. Бев во Токио за да го промовирам и толку.

А животот е прекраток и сега ако тргнеш да се бавиш со тоа кој што кажал, кој што мисли, кој е деловниот аспект на филмовите, кој филм како се продал, ќе имаш и помалку време и помалу енергија да се бавиш со креативната работа или со

393 лажно рекламирање

забавни работи, со убави работи во животот. Тоа никогаш не ми било некаков голем мерак, сум го правел оти треба да го правам. Сега си ја дадов таа дозвола да не се бавам со тоа. И ми стана поубаво откако престанав да читам „Варајати“ (Variety), ми се отвори повеќе време откако престанав да одам на фестивали.

Подоцна се коригирав, сфатив дека иако мене сè уште не ми се оди на фестивали – мораш да отидеш поради филмот, мораш да му помогнеш на филмот – ама со усул. Не одам на сите. И не морам да се бавам со тоа што имаат да кажат во *trade*³⁹⁴, кој филм колку се продал. Јас стварно не знам кој филм колку се продал. Јас не знам кој човек колку хонорар зема на моите филмови, критики не читам, тие никогаш не сум ги ни читал. Мислам дека не е ароганција тоа, напротив, мислам дека е скромност, не морам тоа да го знам.

Сем Пекимџо и нејовиот леендарен филм „Дива орѓа“ (The Wild Bunch, 1969) како инспирација за „Прашина“... Елементи на шпaгeтти-вeстeрн... Омаж на Серџо Леоне и во последниот филм - „Кажмак“... Можни сличности со јосшарошo сценарио на Горан Сџефановски „Приказна од Дивиот Исџок“, кое подоцна Сџоле Појов го реализира под наслов „До балчак“ (2014)...

Тоа сценарио не сум го читал, а ни филмот го немам гледано. Имам парчиња видено, ама целиот филм не.

Често станува збор за архетип – странец кој доаѓа во непознат крај. „Шејн“³⁹⁵, „Седумте самураи“³⁹⁶, има милион филмови каде што тој архетип на доаѓање на странец се употребува, особено во вестерни. Има и други архетипи, се разбира.

Јас сакав да го превртам наопаку архетипот – каубоецот да се појави во некоја тотално непозната, во нашите глави несоодветна средина. Ние не мислиме дека тие две работи се спoиви, иако постоеле во исто време, иако имало случаи на вкрстување.

Кога седнав да работам истражување за „Прашина“, а тоа на крај се состоеше од библиографија од некои 165 единици, меѓу другите, ја најдов и книгата “Confessions of a Macedonian Bandit”³⁹⁷ на Алберт Сониксен (Albert Sonnichsen), кој има направено нешто слично, условно кажано, на ликот на Лук од „Прашина“.

Имено, Алберт Сониксен е од Сан Франциско, прво се приклучил на револуцијата на Филипините, потоа дошол на Балканот, дошол во Македонија, бил во Битола, бил во Егејска Македонија, се приклучил на комитска чета, учествувал во акции на таа комитска чета и потоа, кога се вратил, ја напишал оваа книга, а подоцна бил и советник на претседателот Вудроу Вилсон (Woodrow Wilson) за надворешна

394 стручни списанија

395 “Shane” (1953), p. Џорџ Стивенс (George Stevens)

396 “Shichinin no Samurai” (Seven Samurai, 1954), p. Акира Куросава (Akira Kurosawa)

397 „Исповед на еден македонски четник“ (Њујорк, 1909, „Култура“, Скопје, 1997)

политика во еден краток период. Така што, тоа случување – јабанџија кој доаѓа во нова средина – испадна дека е повистинско одошто нашето клише-размислување би претпоставило.

Има и омаж кон класичните вестерни (на гробиштата што ги посетува Ед има надгробен споменик на некој починат њујорчанец Леоне), има и испитување на архетипот, и весело играње, ама оригиналниот резултат е многу различен од класиците.

„Прашина“, комлексен филм со масовни сцени, со многу ситатистии, никогааш повторено такав филм во кариерата... Трауматско искуство во комплетирање на финансиската конструкција... Во споредба со „Прашина“, следниве филмови се камерни дела...

Поинтересни ми се камерните дела, личните приказки, лириката. Тешкотиите околу снимањето на „Прашина“ веројатно повеќе потсвесно одошто свесно артикулирано влијаат, ама сигурен сум дека тоа не е главната причина. Главна причина е што почнав сè повеќе да се фокусирам на луѓето во интимни ситуации и тоа е она што ме интересира и како автор и како човек и мислам дека таму имам повеќе да научам и повеќе да понудам. Наречи го тоа созревање, ако така сакаш, ама тоа е.

Големи *sweeping spectacles*³⁹⁸, *sweeping epics*³⁹⁹ засега не ме привлекуваат, што не значи дека еден ден нема да сакам пак такво нешто да направам. Од една страна, тоа е и скапо и напорно и тешко ама и несуштинско, често пати ќе се бавиш со спектакуларноста, а не со човекот. Од друга страна, има нешто привлечно во тоа, особено ако го правиш на оригинален начин. Сега-засега немам некоја внатрешна потреба тоа да го правам.

„Прашина“ како омаж на вестерн-филмовите, истовремено вестерн-пародија со османлиски аскер, комедија и каубојџи... Постмодернистички кристали кој описуваат од следниве филмови...

Во моите следни филмови нема пародија, меѓутоа има дури и посериозен постмодернистички пристап, повеќе одошто во „Прашина“. Во „Мајки“ структурата на филмот е дури и посмела, излегува надвор од очекуваните рамки, безобразно меша вистина и приказка, документарно и играно. Слично е и во „Бикини Мун“. Секако, „Прашина“ е посебен филм поради бујноста на намерите и креативните остварувања.

398 спектакли

399 епски филмови

8. „СЕНКИ“

(2002 – 2008)

Професор по филмска режија во Њујорк... Сериозен седумгодишен ангажман...

Се вратив во Њујорк затоа што отсутував подолго време и Њујорк ми фалеше, таму живеам. Тогаш почнав да предавам на „Тиш“ (Tisch School of the Arts), дел од Ен-уај-ју (NYU – New York University), на постдипломски студии, а во еден период ја водев и катедрата за режија. Прво ми понудија еден семестар, па потоа ми понудија *full time*⁴⁰⁰, па посветив малку повеќе време на тоа, баш се посветив на школото и на студентите. Ја организирав катедрата за режија, ги донесов да предаваат таму Лоџ Кериган (Lodge Kerrigan), Тод Солонџ (Todd Solondz), Лора Бизли (Laura Beasley), Алекс Роквел (Alex Rockwell) и добар дел од нив сè уште таму предаваат.

Прилично време поминав таму. Веќе и временски бев врзан, за време на семестарот морав да бидам таму. Јас го сфаќам тоа сериозно, а и NYU го сфаќа сериозно, американските универзитети, во принцип, го сфаќаат сериозно. Ако си професор, за разлика од кај нас, професор си, таму си и нема да отсутуваш од предавања. Точка. Не може асистент да те заменува, да се правиме на тошо. И тоа е фер. Во крајна линија, студентите дошле таму да научат нешто.

Во тие години на NYU многу научив од студентите. Научив дека треба да се има една леснотија во изразот, еден модерен израз, еден попрљав израз, посуптилно раскажување. Јас сè уште работев по малку *old school*⁴⁰¹, континуитетот треба да биде одличен, немам многу *jump*-катови⁴⁰², сликата треба да биде дотерана... ама веќе не сум роб на тоа како што бев кога излегов од филмска академија.

Ситијација во работата на филм... Посветеност на студентите, подготовка на предавања или разочараност од рејџијата на „Прашина“...

И едно и друго. Да, секако беше шок приемот на „Прашина“, особено затоа што знаеш дека си направил добар филм, исклучителен; второ – стварно се посветив на школото и ми беше многу убаво, голем мерак ми беше да правам нова важна работа во животот - треба да менуваш работи во животот - и оттаму излегоа одлични студенти. Некои од нив после станаа режисерски ѕвезди, некои од нив исчезнаа.

Имав еден многу талентиран студент, Кај Орајан (Kai Ogion), имаше многу убав филм. После го снима и после се самоуби човекот. Ди Рис (Dee Rees), која на академија правеше наивни и идеолошки опортунистички филмови, има филмови

400 целосно работно време

401 „стара школа“, старомодно

402 резони на прескок во монтажа

што играат на „Санденс“, филм номиниран за „Оскар“ за сценарио, “Mudbound”⁴⁰³. Неколку одлични студенти после продолжија и станаа ѕвезди: Кери Фукунага (Cary Joji Fukunaga), режисерот на последниот Џејмс Бонд⁴⁰⁴, пред тоа на серијата “True Detective”⁴⁰⁵, Марк Хејман (Mark Heuman), сценаристот на “Black Swan”⁴⁰⁶... И двајцата беа просечни баскетџии. На Кери му ја најдов првата професионална работа, една “PSA”⁴⁰⁷ реклама преку Матилда Куомо (Matilda Cuomo), жена на еден и мајка на друг гувернер на Њујорк.

Секогаш сум сакал да помагам на помлади, да пренесувам знаење, да предавам – било на сет, било формално или неформално. Спомнав веќе дека цели генерации одлични глумци и филмски работници ги имаа првите шанси кај мене или на почетокот од кариерите учеа од мене или од моите поискусни соработници како се прави филм. И тоа ми е особено драго. Цивилизацијата се потпира на пренос на знаење, на информација. Нескромно ќе кажам дека Македонија – во поглед на филмот – ја споив со светот, и за копродукции и за фестивали, и за стандарди, а Бога ми и за хонорари на екипата...

Лекцијата ѝо слобода како главна работа на која можат да се научат сѐуѓенитиите...

Лекцијата по слобода и по дисциплина. Слободата не е оправдување за авторско и професионално самоволие и мрза. Таа е само бунт против лажни авторитети и против лицемерие. Значи – биди апсолутно слободен во тоа што го правиш ама направи го како што треба, напиши домашна. Јас немав суд за темата на нивните филмови, ниту за жанрот. Сакаш да правиш мјузикл – прави мјузикл, сакаш да правиш експериментален филм – прави експериментален филм ама ја ќе те терам да го извадиш оптималното од тој филм и од себе. Покрај тоа и ќе се обидам да те научам на занает. Затоа цело време работевме практично, значи тоа е *hands-on*.⁴⁰⁸ Студентите секоја недела снимаа по едно мало филмче од две минути кое не мора дури ни да има прикаска ама е мала етида. Значи – режирање се учи со режирање! Потоа секоја недела правевме *workshopping*⁴⁰⁹ на тие филмови, ги анализиравме, ги разглобувавме.

А за вистинските, поголемите филмови што ги работеа, доаѓав во монтажа и наместо многу да филозофирам, ќе го изгледам филмот, ќе им дадам фидбек, ќе им покажев јас како би го монтирал, што не значи дека е тоа најдобриот начин да се монтира, ама тоа е, еве – еден друг поглед на твојот материјал. Ако сакаш научи нешто, ако сакаш извлечи нешто. Бев страшно либерален и ептен многу ме сакаа

403 „Кал“ (2017)

404 „Нема време за умирање“ (No Time to Die, 2018)

405 „Вистински детектив“ (2014)

406 „Црниот лебед“ (2010), р. Дарен Аронофски (Darren Aronofsky)

407 објава за јавно добро (Public Service Announcement)

408 практична работа

409 работилници

студентите. Така што тоа беше веројатно најубавата причина зошто не снимав во тој период.

Исто така, ми здодеа целиот процес, процес на Холивуд и процес на пакување на еден филм, некреативна работа во која има и лоши луѓе.

Анџаман на серијата „Дошници“ (The Wire)...

Да, баш во тој период снимив и епизода од серијата “The Wire”⁴¹⁰. Баш кога почнав да предавам на NYU.

Значи, работев за „Ејч-би-о“ (НВО), епизода од серијата “The Wire“. Тоа е во суштина Холивуд, со тоа што не е за големо платно туку за телевизија. Немав интерес да се ставам во служба на таков систем, ама прифатив оти му верував на продуцентот. “The Wire“ беше многу различна од неколку причини.

Прифатив да работам затоа што понудата дојде од Роберт Колсбери (Robert F. Colesberry), продуцент со кого бевме пријатели. Јас го ангажирав како продуцент на “From Potters Field”⁴¹¹ на „Јуниверзал“ затоа што студиото немаше продуцент за тој проект и заедно работевме на тоа. После, откако се повлеко од “From Potters Field”, заедно се обидувавме да го исфинансираме „Прашина“, во оној период после „Мирамакс“. Имав огромна почит кон човекот, еден тивок, принципиелен човек, продуцент на солидни холивудски филмови, кој работел со сериозни режисери. Викам: „Океј, верувам во твојот збор и во твојата заштита!“ прво, а второ, однапред знаев во каков систем влегувам.

Одлично школо беше, прво беше школо по продукција – имавме девет дена да снимиме цел саат филм. Тоа е отприлика како игран филм од саат и пол да снимаш за четиринаесет дена! Многу брзо, без време за размислување. Одличен текст, прекрасен текст, сценариото на Дејвид Сајмон (David Simon) и Ед Барнс (Ed Burns), не Ед Барнс глумецот и режисер, туку Ед Барнс поранешен детектив од Балтимор. Сценариото е ремек-дело, американски „Војна и мир“. Комплексно, расте, се развива со свое темпо, едно чудо ликови убаво поврзани, дијалогот топ. Јас тоа го доживував дека моја работа е само да бидам верен на сценариото. Дури потоа да извлечам максимум од глумците, од локациите, па ако има место да имам интересен, инвентивен, ама соодветен блокнинг и кадрирање. Фала Богу и продуцентите и НВО го сакаа истото. Нема тука што да се импровизира и нема што да се менува и немаше мешање. Меѓу другото, и поради начинот на кој функционира телевизијата, ТВ-сериите, каде што писателот е и еден од главните продуценти и особено на НВО, кои се најспремни за креативни ризици, на тоа си ја изградија репутацијата. И секако, фактот дека Боб продуцираше со многу почит кон креативната работа.

410 „Дошници“ (ТВ-серија, 2002 – 2008)

411 „Од Потеровото поле“ (1995)

Јас ја работев, во првата сезона, деветтата епизода, “Game Day”⁴¹², во која се зборуваше и за кошарка, што ми е посебен мерак – уште од дете, а и сега играм во „Томпкинс сквер парк“ (Tompkins Square Park) или во „Орце“ (гимназија „Орце Николов“). Во епизодава имаше еден кошаркарски натпревар меѓу две маала и тоа ми беше особен мерак. Тогаш седнав, па истражив Ен-би-еј (NBA - National Basketball Association) кај ги става камерите за најдобро да ги пренесе утакмиците и интересно искуство беше. Многу поедноставно одошто се чини, а се чини комплексно само затоа што има многу камери на теренот и одлични камермани. Кога пренесуваш кошарка или кога играш кошарка, не знаеш однапред кој е потезот на противникот, ама во нашиов случај работиш basket со потезите режирани по сценарио. Им кажуваш точно што треба да направат и многу е полесно. Викаш: „Ти овде ќе бидеш, на улаз со лева рака, а он те начекува, ти удира бана на двокорак!“

Серијата веќе беше поставена, главниот каст беше избран, главните локации исто така, ти само влегуваш, работиш подготовки, додека се снима претходната епизода и во тие подготовки ги бираш тие локации што фалат. Ги ангажираш тие глумци кои првпат се појавуваат во твојата епизода. И екипата од претходната епизода продолжува со тебе, истата екипа е, освен помошникот на режија и монтажерот, кои доаѓаат со режисерот. Екипата работи во континуитет, само режисерите се менуваат. Ти работиш подготовки додека се снима претходната епизода. Потоа, додека ти снимаш, се подготвува веќе следната епизода.

Голем предизвик е, имаш прилика да видиш колку те бива по прашање на занаеотот. Можеш ли да се вклопиш, колку виртуозно го разбираш процесот...

Јас барав да правиме проби со глумците. Продуцентите беа шокирани, тоа речиси никогаш не се прави за филм во Америка, а апсолутно никогаш не се прави за телевизија. Ама глумците беа одушевени – освен еден – и продуцентите се помачија да најдат термини меѓу снимачки блокови на глумците за време на претходната епизода. На крај, пробавме и тоа многу им помогна.

Снимавме на локации во Балтимор, во гето, таму каде што во стварност би се случувало вакво нешто. Сиромаштија; да не бевме со екипа, веројатно ќе беше и опасно. Ама полезно за серијата, ѝ дава автентичен вкус.

Монтажер на мојата епизода беше Зимни (Thom Zimny), беше ангажиран од продуцентите. Добар монтажер, го склопуваше материјалот додека ние снимавме и потоа имаше уште три дена да ја даде својата верзија, потоа доаѓа режисерот, има четири дена за *director's cut*⁴¹³. И после режисерот си оди дома и чека на телевизија да ја види епизодата. Како во златното доба на Холивуд кај што режисерот често и не учествувал во монтажата. После продуцентите имаат нивни *cut*⁴¹⁴, ако имаат некои измени. Имаа некои ситни измени, жал ми е затоа што имав елегантни решенија кои они малце ги премонтираа. И на крај, НВО, ако има нешто да додаде.

412 „Ден за игра“ (2002), р. Милчо Манчевски (Milcho Manchevski)

413 режисерска монтажа

414 монтажа

Во случајов, епизодата одеше на телевизија неполн месец откако ние ја снимивме, веќе играше серијата. Јас сум задоволен од мојата работа затоа што имав многу убав, елегантен блокинг. Не беше базично план – контраплан, туку баш има дискретен мизансцен кај што некои решенија се решаваат по длабочина. Побарав да работиме со подолги објективи одошто традиционално се работеше во таа серија и во скоро сите серии. Најчесто се работи со пошироки објективи, особено ”Law & Order”⁴¹⁵. Подолгиот објектив дава друго чувство, телефото-објективот ти дава опција да менуваш фокус, да играш повеќе по длабочина наместо лево-десно, па можеш да имаш пософистицирани и понеочекувани мизансценски решенија. Ти дава и една слика која изгледа стилизирано, можеби поладно. Ридли Скот (Ridley Scott), Тони Скот (Tony Scott), целата таа генерација британски режисери страшно многу користи телефото-објективи. Оттаму, епизодата има по малку личен печат, не од некоја особена потреба да се наметнам туку затоа што така ја визуализирав материјата, а тоа е и намерата на продуцентите кога ангажираат различни режисери. Има многу епизоди, тие не сакаат да биде бајато, да се работи по рутина и по шаблон, туку сакаат секој да внесе нешто свое.

Според мене, тоа функционира малку подобро на телевизија, во серии, каде што приказната тече во доглед. На филм мислам дека му ја одзема душата, можеби поради разликата во текстовите, разликата во сценаријата. Меѓу другото, и затоа што сценаријата за телевизија во последниве десет-дваесет години се поинвентивни, поинтересни од она што го гледаме во кино.

Живее серијата, беше изгласана за најдобра во историја, а живее и епизодава: После дваесет години, и часописот „Спортс илустрејџ“ (Sports Illustrated) и спортската телевизија И-ес-пи-ен (ESPN) се јавија, бараа интервјуа, објавија написи за јубилејот од емитувањето на оваа епизода.

Почеток на итшување на сценарио за „Сенки“...

Точно во Њујорк и ми дојде идејата да направам *ghost story*,⁴¹⁶ филм за духови, хорор-филм, страшен филм, затоа што многу ги сакав како дете и сè уште ги сакам кога се добри.

“Halloween”⁴¹⁷ многу ми повлијаа кога бев на академија. Едно време го сметав у десетте мои омилен филмови. Мислам дека занаетот што Карпентер го покажува во тој филм е феноменален. Работа со кадарот – *boogey man*⁴¹⁸ се крева во кадар одоздола или се крева од душмето во втор план наместо да го гледаме на рез; тело влетува во кадар одозгора – луцидно и ефикасно. Можат многу работи да му се замерат, музиката пред сè, ама покрај занаетот во кадрирање и во ритам, плус ја има целата таа намерна или ненамерна, веројатно ненамерна длабочина на тој

415 „Закон и ред“ (ТВ-серија, 1990 – 2010, 2022 – 2024)

416 приказна за духови

417 „Нок во вештерките“ (1978), р. Џон Карпентер (John Carpenter)

418 митско суштество за застрашување деца

„Ид“ (Id)⁴¹⁹ кој те бара, те наоѓа неумоливо, доаѓа тука со ножот и те бодува и немаш што да преговараш со него. Казнети се само тие што имаат секс, девицата преживува итн. Сигурно се докторати пишувани на оваа тема ама сигурно има и илјадници луѓе што го имаат плукано и напаѓано како *trashy exploitation film*⁴²⁰. А во целиот филм нема ни капка крв, ниту *gore*.⁴²¹

Значи, сакав да направам страшен филм. Работиш директно со најконкретни емоции на гледачот, а можеби и твои. Интересни ми беа страшните филмови на Полански, „Розмариното бебе“⁴²², „Станарот“⁴²³, „Repulsion“⁴²⁴. „The Exorcist“⁴²⁵ мислам дека е еден од најдобрите филмови *ever*⁴²⁶. Тој сè уште држи, секој елемент во него е микрокосмос на тоа чувство на *dread*⁴²⁷, на исчекување на нешто непријатно да се случи, феноменален филм. И мислам дека хорор и комедија донекаде се најтешки жанрови затоа што висерално треба да реагираат, нема место за фолирање.

Нема ние што да филозофираме многу за некој хорор-филм посебно. Те исплашил или не те исплашил? Толку. Ако не те исплашил – не функционира! Кај драма можеме да филозофираме, што сакал да каже писателот?

И точно памтам, седев на Бруклинската променада со еден другар, Јон Ивановски, кој во тоа време беше дипломат во Њујорк и го гледаме *skyline*⁴²⁸ на Лоуер Менхетен (Lower Manhattan) и му кажувам дека е интересно да имаш една *ghost story*⁴²⁹ што не се случува во *haunted house*⁴³⁰, не во напуштени стари куќи или замоци, туку во град, во една ептен урбана средина, на еден Менхетен.

И така почнав да го пишувам сценариото. *Ghost story in a city*⁴³¹. После „Прашина“, едно комплексно сценарио со раскошна структура, со интригантни пресврти и поврзувања на *disparate*⁴³² елементи, ликови и ситуации, во „Сенки“ отидов во спротивен правец. Мислам дека тоа сценарио секогаш некако го оставав повеќе скицирано и сакав да го надополнувам со режисерската постапка. Како сценарио вака сега кога го гледам, секако дека може да биде постегнато, ама некако во тој момент така го доживував. Наместо да правам субверзија на жанровите, сакав да го направам спротивното, да направам жанровски филм – се разбира, со авторско видување. Во мојата работа јас истражувам. Трагам, си играм. Понекогаш од еден на друг проект го правам спротивното, спротивното од она што сум го направил претходно. За мене е тоа неопходно. Тажно ми е цело време да правам еден ист филм.

419 „Ид“, потсвеста, според теоријата на личноста на Сигмунд Фројд (Sigmund Freud)

420 евтин, сензационалистички филм

421 грозно, грозотии

422 „Rosemary’s Baby“ (1968)

423 „Le locataire“ (The tenant, 1976)

424 „Одвратност“ (1965)

425 „Истерувач на ѓаволи“ („The exorcist“, 1973), р. Вилијам Фридкин (William Friedkin)

426 на сите времиња

427 страв, ужас

428 хоризонтот на Долен Менхетен

429 приказна за духови

430 опседната куќа, проколната куќа

431 приказна за духови во град

432 разновидни

Прво замислував „Сенки“ да се случува во Њујорк. Како и сите мои филмови, прво ги замислувам дека можат било каде да се случуваат – „Пред дождот“ беше замислен за некоја полуапстрактна земја, имаше предлози да се снима во Грузија или во Франција; за „Прашина“ веќе кажав дека требаше да биде бајка во митска земја; „Врба“ го замислував во Пенсилванија со *pilgrims*⁴³³ и Индијанци во 17-18 век како алтернатива на Македонија; „Бикини Мун“ го спременав во Берлин, приказната беше за американски војник што се враќа од Ирак и живее во Берлин, правев кастинг со германски глумци, интервјуирав директори на фотографија, ама не бев задоволен; веројатно само „Мајки“ и „Кајмак“ отсекогаш беа во Македонија. Ама скоро сите на крај ќе се вратат, ќе се случат во Македонија. Тоа апсолутно не значи дека се тоа филмови за Македонија, тоа се филмови од Македонија. Не се филмови за географија, туку за луѓе.

Од реализацијата на „Пред дождот“ до реализацијата на „Прашина“ поминаа шест години... Отирилика истој толку време помина до реализацијата на следниот филм – „Сенки“, ѝа најаму почесто беа реализирани филмови... Најушишање на професорската работа...

„Пред дождот“ излезе во '94, „Прашина“ излезе во 2001, седум години имаше, шест години да се спакува филмот и една година да се направи. „Сенки“ излезе во 2007, значи шест години, значи малку помалку и после тоа ми се отвори бизнисот за повеќе филмови.

Кога го работев „Сенки“, сè уште предавав и испадна дека тоа е тешко. Ми се поклопуваа двете работи. Си зедев еден семестар слободно, за да го снимам филмот и после брзав да се вратам во Њујорк за да монтирам, таму, додека предавам. Не можеш убаво да се посветиш ни на едното ни на другото, особено ако снимаш во Европа, а предаваш во Њујорк.

И кога престанав со предавања, тогаш ми се отвори бизнисот, тогаш го снимив и „Мајки“⁴³⁴, и „Macedonia Timeless“⁴³⁵, четири реклами⁴³⁶ и го снимив „Четврток“⁴³⁷. Имав изложба и книга фотографски пентаптихови во МСУ (Музејот на современа уметност), која потоа патуваше, имав верзија од истата изложба во „Мијако Јошинага галеријата“ (Miyako Yoshinaga Gallery) во Њујорк, учествував во конференција во Ватикан... Напишав неколку есеи, „Truth and Fiction“⁴³⁸ го напишав, почнав да работам на „Бикини Мун“⁴³⁹. Значи, еднаш кога престанав со предавања и кога ги оставив зад себе првите три филма, некако ми се отвори бизнисот за повеќе работа.

433 ации, христијанска секта, првите доселеници од Европа во Америка

434 „Мајки“ (Mothers, 2010)

435 „Македонија вечна“ (2008-09)

436 „Македонија вечна“: „60“, „Планини“, „Храмови“, „Археологија“ (Macedonia Timeless: 60; Macedonia Timeless: Mountains; Macedonia Timeless: Temples; Macedonia Timeless: Archaeology, 2008-09)

437 „Thursday“ (2013)

438 „Вистина и приказна“

439 „Bikini Moon“ (2017)

„Сенки“, сѝоред сойсѝивено сценарио... Минисѝерсѝвојѝо за кулѝура и минисѝеројѝ Блаѝоја Сѝефановски давааѝ целосна ѝоддршка на реализација на филмојѝ...

Да, Баге (Благоја Стефановски) даде апсолутна поддршка на проектот. Од моето искуство, мислам дека досега шеснаесет министри за култура имам сменето, нека не се лутат другите, Баге беше најстручен, најконкретен, најпосветен, најфер, без калкулации, без политички игри, без одолговлекувања, без страв, без партиски калкулации (барем кон мене). Даде најбезрезервна поддршка, најискрена поддршка на тоа што можев да го сработам. Не мене лично, туку на мојата работа. Тоа е една клучна разлика која многумина кај нас одбиваат да ја признаат или да ја разберат. Не ми дава државата мене пари. Државата инвестира во нешто што нејзе ѝ треба – во уметност, во култура, во колективот и колективната свест, во афирмација на благородното и на земјата во странство. Ниту па тие пари ги дава некој директор или министер од негов ѝеб, тие се пари на сите нас.

Во тој момент, памтам, Баге баш ми кажа, вика: „Милчо, тебе филм повеќе ти треба одошто мене во овој момент. Ако сакаш да го работиш, вратите се отворени“ и такви останаа. Стварно значи, тоа беше прв мој филм во кој Македонија прва влезе. И тоа со финансиски удел поголем од другите, иако филмот беше копродукција, учествуваа Италија, Германија, Бугарија и Шпанија.

Рабојѝа со релатѝивно неискусни ѝродуцентѝи кои ѝѝоѝаѝ ја ѝочнуваа својѝаѝа кариера во Македонија, ѝрво со Робертѝ Јазаѝиски, а ѝѝѝоѝа и со браќаѝа Анѝѝови... Не баш ѝозитѝивни ѝрофесионални искусѝѝва...

Направив грешка со тоа што ги ангажирав нив. Јас би сакал да имам продуцент со кого работиме како тим, како тандем и кој го сработува неговиот или нејзиниот дел од работата, а јас мојот. Таква симбиоза, соработка е неопходна. Без тоа се мачиш како ѝавол грешен. Ја немав таа среќа, можеби и затоа што сум растргнат меѓу повеќе земји, на два континента, не сум член на ниедно јато, а и не сум послушен.

Во случајов, јас го исфинансирав филмот или добар дел од филмот исфинансирав пред филмот воопшто и да има продуцент. Ги најдов парите за да се направи филмот.

Во тој момент и немаше многу продуценти: Стевче (Ацевски) не знам дали сѝ уште беше жив или не, ама не беше активен, Панта (Мижимаков) не беше многу активен, Горјан Тозија се покажа, он почна и со политика да се бави, државен секретар за култура, советник на Бранко (Црвенковски) од каде што го избркаа... Он никогаш не ни продуцирал, нема продуцирано ниту еден филм. На „Пред дождот“ доби кредит затоа што беше директор на „Вардар-филм“, а дојде и на готово, му се посреќи. Кога се работеше „Прашина“, он даде второ интервју – после она во „Нова Македонија“ против „Пред дождот“ – во кое во целото интервју, на две страни, го напаѓаше „Прашина“ како лоша копродукција за Македонија уште пред да се сними,

затоа што главните продуценти решија да не го ангажираат. И тоа интервју го чувам во архивата. Ем немаше квалификации, ем самиот се дисквалификува.

Вац (Владимир Анастасов) и Роби (Роберт Насков) мислам сè уште беа неопитни. Сакав, како што често правам, да им дадам шанса на нови луѓе. Памтам колку мене ми значеше тоа што го направи Сајмон (Пери), на пример. Верував и дека нивниот полет ќе биде добар *ingredient*⁴⁴⁰ во манџата, ќе го носи филмот. Ама, не било така. Згрешив, направив многу погрешен кастинг, и тоа многу скапо го чинеше филмот. Кастинг во однос на продуцентите.

Јазациски го знаев како менаџер на локации. Му дадов доверба, го унапредив, се израдува, почна да го работи филмот како продуцент. Веќе имавме солидни македонски пари и требаше да се најде остатокот од буџетот, другите партнери. И не само заради парите туку и заради екипа, за да имаме добра екипа, солидни меѓународни професионалци. Он се исплаши од таа обврска и не заврши работа, не донесе странски партнери. Беше на неколку фестивали и вика: „Сајмон го сретнав. Он вика дека треба прљаво да се снимат филмов, за мали пари“.

Викам: „Не тргнавме така да го правиме филмот и не е така виден филмот. Од каде сега наеднаш ова? Оти ти е тешко да го дофинансираш?“ Филмот беше виден онака, да биде баш стегнат, он има и еден холивудски *look*⁴⁴¹, што Фабио Чанкети (Fabio Cianchetti), директорот на фотографија, му го даде и е можеби најдотеран, најлакиран, најпицнат од сите мои филмови. Така го конципиравме, така се договоривме, таа беше намерата и затоа во студио го снимавме филмот, мислам дека некои дваесетина сета направивме. Не дека не можевме да снимаме во вистински стан, на пример, ама ако го изградиш станот во студио, имаш апсолутно подобра контрола на светлото, имаш подобра контрола врз објективите, можеш да работиш на телефото-објективи во ентериери, кадрите се поинакви, длабочината на фокусот е поинаква, можеш да работиш мизансцен по длабочина, добиваш поинаква слика, а имаш и контрола врз звукот.

Многу брзо откако почна да продуцира, да бара странски партнери, стигна и-мејл, уште го имам, се откажа Јазациски. Добро, одиме понатаму, филмот си има термини, има рокови, веќе е во голема мера финансиран.

Решив да ангажирам тотално нов продуцент. Иво Антов го ангажирав. Викам: „Млад продуцент е, полетен, ќе работи“. Единствено искуство му беше во една многу мала серија, „Наше маало“. Никогаш не беше стапнал на филмски сет.

Иво Антов направи еден куп грешки кои многу го коштаа филмот. На двапати го одложи снимањето без вистинска причина, само затоа што не успеваше да го екипира филмот. Не знаеше каде да најде шефови на сектори, со месеци се бараше костимограф. За прв помошник на режија (1st A.D.) ангажираше жена со лажно резиме. За *line producer* го ангажира брат му (Огнен Антов), фино дете ама без искуство. Он е добар човек, ама на ништо не работел како *line producer*, сега

440 состојка
441 изглед

одеднаш треба да координира копродукција на пет земји, голем филм. А тоа е клучна позиција, некој што го буџетира целиот филм, што цел филм го има во глава, сите договори ги прави, мора да има огромни познавања.

Одлагањава, се разбира, имаа верижна реакција и поспап станува филмот со секое одлагање. Со тоа ги промашуваме и сите датуми на кои веќе сме се обврзале, на пример – „Баварија филм“ (Bavaria Film) веќе беше дистрибутер, *sales*-компанија⁴⁴² на филмот и они си имаа свои датуми за пласман.

Потпиша и штетни договори. На пример, Германците, иако учествуваа со десет посто од буџетот во филмот, они имаа контрола врз негативот. Врз негативот! Они си го ставиле тоа во договорот, Иво Антов им го потпишал без да преговара.

Соработката со бугарскиот партнер, исто така. Филмот доби еден куп пари од Бугарскиот филмски фонд, ама тие пари не ги добиваш како пари, туку даваат техника и персонал во организација на копродуцентот во вредност од доделените пари, минус хонорарот на копродуцентот. Во овој случај, и тоа е документирано (како и одлагањата од негова страна, како и штетниот германски договор), во суштина добивме многу помалку техника од тие пари што беа доделени на копродуцентот во Бугарија. Пола од парите не стигнаа до филмот. Моравме сами да се снаоѓаме и повторно да плаќаме за она што веќе требаше да биде обезбедено. На пример, тие требаше голем *camera package*⁴⁴³ да ни дадат, они ни дадоа *camera package* во кој фалеа еден куп работи, многу работи, фалеа филтри, фалеше *bazooka*⁴⁴⁴, објективи, па моравме да ги изнајмуваме од АРИ (ARRI). Слично беше со визуелните ефекти што требаше да ги направат во Бугарија. Не беа спремни за датумите на испорака на ефектите, се криеја. После видов зошто – ги враќав и по триесет пати за обичен ефект и на крај, ги направивме последните ефекти за една ноќ во АРИ.

Со други зборови, добре дојдов на Балканот, ова е мој прв филм каде што главниот продуцент е македонски. Или добре дојдов кај овие конкретни продуценти.

Со композиторот Збигњев Прајснер се случи страшна работа. Он дојде во Скопје, имавме заедничка прес-конференција, звезда е, па интервјуа му прават, и јас и тој одамна сакавме да соработуваме, зборувавме за тоа каква музика му треба на филмот и супер беше. Знаев дека филмот ќе има убава музика. Ама договорот што Антов го потпиша со него беше со фиксен датум, кога он треба да ја добие првата измантирана верзија на филмот за да почне да работи на музиката и со однапред плаќање на хонорарот. Јас немам во животот видено композитор да биде исплатен пред да почне снимањето на филмот! Веројатно нема ни да видам. Еден тотален дилетантизам во преговорите, во продуцирањето. Што и не е најголем грев на светот – никој учен не се родил – ама кога ќе го комбинираш дилетантизмот со огромно его, со суета, со неспособност да си го увидиш незнаењето, со комичен нарцизам – тогаш имаш рецепт за катастрофа. Можеби и затоа никогаш после ова нема продуцирано ни еден метар филм.

442 компанија за продажба на филмот

443 комплетна опрема за камера

444 статив

Така Антов на двапати го одложи снимањето, а го одложи затоа што не можеше да ја состави екипата, немаше костимограф, немаше вистински *line producer*, немаше помошник по режија. Викам: „Од толку многу земји копродуценти, не можеме да најдеме еден костимограф? Дај имиња, да избирам од нив“. Со одлагањето на снимањето, се помести и датумот на испорака до композиторот на првата монтирана верзија. Антов не ни седнал да ги информира дека ќе задоцниме. Кога таа прва монтирана верзија дојде до Прајснер, он кажа: „Дечки, извини, вие касните“. „Океј, касниме, но најди време во твојот *schedule*⁴⁴⁵ за да си го одработиш тоа за што си платен“. Он вика: „Чао!“ Толку. Постапи неетички, но легално, дури и професионално, затоа што он си го исполни неговиот дел од договорот, наш кабаџет беше што договорот што му го дадовме беше идиотски, аматерски беше, имаше еден куп грешки.

Имаше еден куп пари во филмот, ама организацијата и менаџментот беа катастрофални.

Иво Антов ја ангажира Биљана Мирковиќ, која беше скриптерката на „Пред дождот“, која тогаш си отиде на поголем филм после три недели снимање. Сега се појавува како помошник по режија, наводно во меѓувреме научила занает и Антов ја ангажира. Јас си викам ајде да ѝ дадам уште една шанса, згрешив – ја прифатив. Испадна дека она не го знае занаетот, не знае да направи план на снимање, не знае да направи распоред, не знае да направи *breakdown*⁴⁴⁶. Аплицирала со лажно резиме. Значи, снимањето се приближува, ние не сме спремни, немаме вистински *line producer* кој ја составува екипата и преговара, немаме „1st A.D.“ (помошник по режија) кој прави план на снимање и анализа на сценариото. Не можеме да почнеме, а термини нè газат, пари се трошат. После дојде некој човек од Бугарија, кој демек ќе биде *line producer*. И он го немаше потребното искуство и неговиот мандат беше само да се заштитат интересите на бугарскиот копродуцент. Ништо друго. Во исто време екипата само расте и во еден момент беше над двесте луѓе, што е непотребно и неверојатно, само го оптеретува буџетот и го успорува филмот.

Во прво време не се мешав во овие продуцентски аспекти на филмот, бидејќи бев во Њујорк, со обврски кон NYU, да го завршам семестарот. Им пишувам, викам: „Ало, јас не сум продуцент, ама имам искуство. Подготовките не одат како што треба“. Доаѓам во Скопје, свикувам еден состанок, втор состанок, Иво Антов само крева раменици, врти со главата како да му е жешко, ама поместување нема.

Дејвид Манс, дизајнер на продукција, значи нема врска со правење план на снимање, туку со сценографија, седна, покрај еден куп продуценти, сам се понуди и он го направи планот на снимање за цел филм!

445 распоред

446 анализа, елаборат

Филмската екипа... Соработката со директориот на фотографија Фабио Чанкети, сценографот Дејвид Манс, монтажериот...

Од Фабио Чанкети го гледав “The Dreamers”⁴⁴⁷, на Бертолучи (Bernardo Bertolucci), преубава слика, феноменална. И модерна и класична, уникатна, елегантна, ама и машка. Фабио го имаше снимено. Продуцентот Амедео Пагани, со кој – после неуспешниот обид на „Прашина“ сега успеавме да соработуваме, вика: „Да, го знам Фабио, ќе му предложам да работи на филмов“. Она што не ми кажа, а после го дознав, е дека Фабио има сериозни други проблеми и поради тие проблеми за време на снимањето го снемуваше по неколку саати, не знаеш каде е. А кога ќе дојде насмеан, само клима со главата, не можеш да направиш нормален муабет.

Доаѓаме Канео да го снимаме, треба да се осветли Канео. Вика: „Како јас ќе го осветлам?“ Викам: „Фабио, од кај да знам како ќе го осветлиш, ти си директор на фотографија?“ Ми вика: „Јас првпат ја гледам оваа локација“. Викам: „Фабио, бевме тука на *tech scout*⁴⁴⁸ пред месец дена со твојот гафер, со цела екипа. Ти разгледуваше, сликаше, направи план“. „Не“, вика, „првпат го гледам ова.“

Арно ама, сликата што ја направи е феноменална! Апсолутно инспирирана и преубава, на сид да ја закачиш. Маестро.

Со Дејвид (Манс) пак соработувавме и пак беше топ. Дobar уметник, врвен професионалец. Веќе се разбираме со малку зборови. Знаеш дека не мораш да мислиш на неговиот сектор, дека сè ќе биде беспрекорно. И он се навикна да работи во Македонија. На „Сенки“ имаше дваесетина сетови за градење, цел стан, ентериер на кука, канцеларија... Цело студио.

За монтажата ангажирав американски монтажер затоа што поради обврските на NYU требаше да се вратам и монтажата да се случува во Њујорк, што продукциски исто така ни го комплицираше животот затоа што во Европа е многу поевтино. Исто така, поените што ги добиваш за креативното учество на монтажерот се плус поени кај некој од копродуцентите. На пример, ако Германија учествува во филмот со монтажер, тогаш германскиот финансиер ќе биде посрекен.

Правев истражувања од повеќе области. Сакав да знам и како функционира една болница. Ми дозволија да набљудувам, облеково докторски мантил, ставив маска и седев со денови во ординација, во кош, слушав и си запишував. Ме препознаваа пациентите и покрај маската. Бев и на операции.

Како и да е, снимањето беше неколкупати одложено, буџетот беше пробиен уште додека бевме во подготовки, беа потпишани штетни договори, со Прајснер, со Германците, со Бугарите, екипа доаѓаше и си одеше, клучни места беа непополнети и тотален хаос беше.

447 „Сонувачи“ (2003)

448 анализа на локација за снимање од аспект на потребна техника, на лице место

Во прво време не се мешав, не е моја работа да продуцирам, имам полни раце работа, ама после видов-не видов, ако не се мешам, овој проект ќе нема крај, ќе нема плафон на буџетот и којзнае кога ќе се снимат, а квалитетот ќе биде оштетен. Побарав од Иво Антов да ги исполни обврските, да ја докомпетира екипата, да ги коригира грешките што ги има направено. Му дадов рок. Он продолжи тврдоглаво, као „сè е во ред, сè е во ред, супер идеме“. Заклучив дека морам да го сменам. Немаше баш со кого да го сменам, ама му ги одземав ингеренциите да донесува одлуки. Јазациски, на кого му простивме и кој во меѓувреме беше ангажиран како *line producer*, почна да донесува некои одлуки. Во еден момент открив дека намерно го продолжува снимањето за да се додвори на екипата која беше платена на недела. Јас не сакам да знам кој колку има хонорар во моите филмови и се обидувам да не се бавам со финансискиот дел, ама понекогаш не можеш да го избегнеш тоа затоа што од тоа зависи дали воопшто ќе има филм или не.

И така, „Сенки“ беше солидно финансиран, ама организациски се распаѓаше по шавовите: немаше вистински продуцент, немаше *line producer*, немаше помошник по режија, значи воопшто немаше менаџмент. Директорот на фотографија си беше во негов свет, огромна машина од двесте луѓе, која трошеше страшно многу пари и во која имаше продуценти од пет земји, некако организациски, без глава, течеше. На крај, сепак успеавме да го снимиме филмот.

Можеби не требаше да инсистирам македонски продуцент да го води филмот.

Негоразбирања со продуцентите и по завршувањето на снимањето на филмот...

Имаше еден момент кога заврши снимањето. Иво Антов не го водеше веќе филмот, он го водеше само донекаде во подготовки и го сменив на сред подготовки затоа што направи еден куп грешки, увидов дека ќе биде катастрофално ако и снимањето го води.

Го завршивме снимањето и он бара состанок и бара да му се доисплати целиот хонорар, иако филмот не е завршен. Викам: „Добро, вака да ти кажам! Потпиша штетен договор со Германците, кај што они го контролираат негативот, штетен договор со Бугарите, штетен договор со Збигњев Прајснер, го задоцни снимањето, го одложи на двапати, го проби буџетот за стотици илјади долари, направи хаос од кој не можеме да се извлечеме никогаш...“ И он ме прекинува: „Добро, добро, знам, знам, така е, ама ајде за хонорарот мој да збориме, да ми го дадеш. Цел“. Оти пола од хонорарот за сè уште незавршениот филм му беше веќе исплатен, иако ја покака работата. Тоа беше „Сенки“.

Во самиот вовед на филмот сцена која гоштоааш не е видена во македонската кинематографија, сцената на сообраќајната несреќа, изработена според сити холивудски стандарди...

Целиот филм беше замислен да биде онака *slick*⁴⁴⁹, лакиран, да биде дотеран, да биде лицнат и во тоа по малку се разликува од повеќето други мои филмови, кои барем по прашањето на изгледот не инсистираат да бидат толку дотерани туку имаат малку погруба фактура, малку погруба текстура, поорганска. И поради тоа снимавме во студио, каде што имавме тотална контрола врз светлото. Снимавме со долги објективи.

Кон тоа се стремевме и при работата во дизајнот со Дејвид (David Munns) и со Фабио Чанкети (Fabio Cianchetti) во работата на камерата. Така, дел од целиот тој правец на филмот беа и костимите на Елизабета Монталдо (Elisabetta Montaldo), беше и таа сообраќајка, и целиот пристап кон овој филм.

Сообраќајката мислам дека ја работевме само една вечер ама ја спремавме во детали, како воена операција. Во секој случај, со повеќе камери ја работевме. Мислам дека единаесет дубла беа, најмалку единаесет дубла, со четири камери, различни позиции, некои ги менувавме после секој дубл. Нема никакви специјални ефекти, нема никаков „си-џи-ај“ (CGI⁴⁵⁰), сè е на лице место направено со добра каскадерска работа и позиции на камера во монтажа.

Лазар вози, мајка му му свони. Он го гледа телефонот, се обидува да ја игнорира, ама сепак пружа рака. Во тој момент вози многу брзо, изнервиран е. Поминува трудница на семафорот, он не ја гледа, кога ќе ја види, за да ја избегне, нагло врти, удира во столпче, се врти на кров на страна, па се превртува на кров. Колата продолжува на кров, носена по инерција, ја удира друга кола и ја набива во сид.

Одлично испадна, особено покрупните планови, во монтажа само еднаш идеме на широк план, додека колата вози на страна. Поминува зад стаписаната трудница во ист кадар.

Сцената е клучна во филмот ама гледано надвор од самиот филм, мотивацијата беше слична на мотивацијата во правењето на рекламата со пеперутката за „Купувајте македонски производи“. Да утврдиме дали и кај нас може да се направи нешто – во случајов филм, реклама, сцена – по светски терк, со строги холивудски стандарди. Чисто продукциски, не креативно. Значи, изводливо е. Само треба да има тоа кој да го осмисли, да има кој да го организира и консеквентно да се изведе.

449 мазен, убедлив

450 computer-generated imagery (компјутерска анимација)

Првпат се тематизираат мистичните аспекти на човековата живој... Прегодреноста на судбината или појреините чекори во живојот што водат до последици... Посредно е дојрена и темата за Егејска Македонија, за наследството од Егејска Македонија...

Мистичниот аспект, всушност, ембрионот на намерата да се работи овој филм беше да се направи еден страшен филм. Страшен, онака *old school*⁴⁵¹. Значи, не да биде грозен туку баш да те уплаши. Како дете се плашев од филмовите на Хичкок (Alfred Hitchcock), од филмови со вампири. Тој висерален аспект е интересен затоа што тука нема фолирање, човекот или ќе се уплаши или не.

Сите средства на синематскиот јазик ги користиш со цел да предизвикаш директна, примална емоција. Дали ќе го користиш кадарот по длабочина за да предизвикаш шок со задршка, како ќе ги користиш ивиците на кадарот, негативниот простор, колку наговестувања ќе имаш во драматургијата, како ќе го внесеш „мекгафинот“⁴⁵² на Хичкок... работиш со сива емоција. И работа со звукот, во „The Exorcist“⁴⁵³ на пример, имаш сублиминални стаорци, други звуци за кои не си свесен. Сите средства, целиот *keyboard*⁴⁵⁴ ти е на располагање, да ги постигнеш тие висерални ефекти кај гледачот.

Филмот е конкретна уметност. Кога пишував книга, можеш да оставиш многу работи читателот сам да ги замисли, ама кога правиш филм, луѓето се конкретно облечени, зборуваат на конкретен јазик, живеат во конкретни куќи, кога се среќаваат, дали се ракуваат, се поклонуваат, дали се гушкаат или се бацуваат, мораш сето ова да го прикажеш со конкретна слика, не можеш да го оставиш на гледачот да си го замисли како што можеш во книга. Културално одредуваш каде припаѓа филмот.

Така, еднаш кога решив „Сенки“ да се снима во Македонија (работниот наслов беше „Коски“, ама морав да го сменам затоа што го оддаваше крајот), тргнав да го работам да биде верен на ова поднебје. Еден од тие аспекти беа и коските на бегалците од Егејска Македонија. Тоа е верно на ова поднебје и тоа е дел од нашата историја за која многу не се зборува, а треба да се зборува, затоа што тоа е дел и од европската историја, тоа е еден од примерите на најуспешно етничко чистење во Европа кое се случува во Егејска Македонија, после Балканските и Првата светска војна, во првиот бран, и во вториот бран, после Втората светска војна. Човечки приказни, многу тажни, а тука до нас, наши. И за тоа беше извештајот на Карнегиевата комисија.

Намерата не ми беше да правам политички филм, ама политиката е дел и од животот, во случајов и дел од смртта. Треба да ја сфатиш како нешто што влијае на животот директно. Така што тоа влезе во филмот. Имавме многу истражувања со лингвистот Марјан Марковиќ околу јазикот кој ќе го зборуваат овие бегалци, затоа

451 „стара школа“, старомоден

452 „MacGuffin“, објект или настан неопходен за заплетот на приказната, но неважен сам по себе

453 „Истерувач на ѓаволи“ (The Exorcist, 1973), р. Вилијам Фридкин (William Friedkin)

454 клавијатура, тастатура

што требаше тоа да биде јазик кој во прво време му е туѓ на Лазар, а потоа полека ќе открие што е пораката, што му кажува бабата. И Мацко (Марјан Марковиќ) помина долго време обработувајќи го, барајќи го јазикот. Мислам дека на крај, репликата на бабата стварно звучи како од друг век, он го лоцираше каде би бил тој дијалект со кој би зборувала бабата. Мило ми е што некои од реакциите, особено во Америка, баш зборуваа за тоа.

„Сенки“ е само делумно страшен филм, хорор. Тоа е само рамката.

Тој зборува и за еден потчинет син, за млад човек кој е навидум во идеална позиција, ама од сите страни е притиснат. Мотото на филмот беше еден стих од Џони Штулиќ: „А околу нас сè некои гладни луѓе“. Филмот зборува и за едно корумпирано општество кое се распаѓа по шавовите поради отсуство на морал и емпатија, од фамилијата па нагоре.

А зборува и за едно чувство на недефинирана носталгија, на убава тага.

Критичарката Дајан Сипл (Diane Sippel) вика: „Наречете го ако сакате филм со духови, ама овој личи и на Полански и на Шекспир, поради комплексноста на ликовите и поради начинот на кој е сето тоа разработено!“

Повторно итеритетии три монџажата на филмот... Поради долгови, филмскиот материјал е зайленей...

Снимањето се одложи неколкупати, со тоа се проби буџетот, огромна екипа, го изгубивме Прајснер. Буџетот пробиен. Планот отсекогаш беше филмот да се монтира во Њујорк оти се вратив да предам на NYU. Монтажерот од Њујорк дојде тука за да почне да го склопува филмот додека снимаме.

Се преселивме во Њујорк за главната монтажа. Договорот беше Германците да платат за студиото. Тие одбија да платат додека не се расчисти кој ќе ги сноси трошоците за пробиениот буџет. Адвокатот на филмот беше маж на германската копродуцентка, што е конфликт на интереси ама беше одобрен од Иво Антов. На студиото не му беа навреме платени ратите и во еден момент го запленија филмот додека не им се плати. Едноставно го заклучија, немаше работа, го зеа целиот проект додека не им се плати. Резултат на утките во претпродукција. Во тој момент филмот немаше продуцент – филмот де факто никогаш немаше продуцент. И седнав јас да врата телефони, да ги убедувам копродуцентите да се доорганизираат, да се доисплати долгот, со Германците, со Пагани (Amedeo Paganì). Бугарите тотално се повлекоа. Они наплатија, па ги снеса. Тогаш сфаќам дека Антов цело време зборува со копродуцентите и ги убедува дека буџетот е пробиен по моја вина, а не поради неговата неспособност. Требаше да му забранам пристап на сет во моментот кога го сменив, за да не може да го злоупотребува своето присуство. Како што се отпушта во Америка – на лице место, и обезбедување те испраќа до врата.

Мислам дека некои два или три месеци беше запленил филмот. Работата тотално застана, не знаев каква ќе биде судбината на филмот, дали ќе остане снимен, а недовршен. Седев по цела ноќ, играл карти на телефонот и пушев. На крај, се искоординираа некако копродуцентите, се плати, продолжи работата. Ама не, монтажертот си нашол друга работа во меѓувреме. Моравме да смениме монтажерт, бараме нов. Интервјуирав нови монтажери во едно кафе близу дома, добрите беа зафатени, никој не е слободен да почне утре. Три монтажери го работеа филмот еден по друг и се заврши филмот.

Кога влеговме во лабораторијата на АРИ во Минхен, Фабио (Fabio Cianchetti), директорот на фотографија, како што си е он на друга планета, еднаш ќе заспие за време на снимање, еднаш ќе заспие во лабораторија, еднаш ќе задоцни три саати. Златен човек, ама понекогаш имаш комуникација со него, понекогаш тотално немаш. Ама кога седнавме во лабораторија, го правиме *grading*-от⁴⁵⁵ и гледам дека он целата работа веќе ја завршил, треба многу малку колор-корекција да се работи во лабораторија, сè завршил со филтер и со светло и со објективи и дека тоа што го имаме како слика е апсолутно соодветно на тоа што го баравме пред воопшто да почне снимањето на филмот, што го имавме во *moodbook*-от⁴⁵⁶, во брошурата со Дејвид (Манс) што ја направивме. Му ја покажавме на Фабио, он ја разбрал и ја испорача без многу муабет, без да артикулира што прави, ама и без да соработува. Стварно исклучителен талент.

Рајнер (Rainer Schmidt), колористот, вика во еден момент: „Толку тага осетив, дека си толку сам во целата таа битка“, затоа што битките со копродуцентите продолжија. Последните три дена кога се завршуваше филмот, продуцентите кобајаги отидоа на одмор. Го завршувам филмот после три дена, а нив ги нема. Им праќам порака дека завршивме. Штама. Им пишувам дека сега треба да си го доисплатат долгот, не одговараат. Ги снема. На крај заклучив дека сето тоа „одење на годишен одмор“ беше за да не ги доисплатат парите што требаше да ги исплатат Германците, Корина Менер (Corinna Mehner). Исто и повратните пари од „Еуроимаж“ (Eurimages) што дојдоа, што се исплаќаа преку Пагани (Amedeo Paganì), ама он си ги задржа. Како и да е, останавме зезнати со пари и целиот проект баш имаше некое проклетство на него, кое потекнуваше од лошиот старт.

Ми пишува некоја глумица за да се пофали дека работела на нахсинхронизацијата⁴⁵⁷ на „Сенки“ во Германија. „Како?“ Јас не ни знаев дека веќе ја направиле нахсинхронизацијата. Во Германија филмовите обично не одат со титлови, туку со гласови на германски. И тогаш откривам дека германските копродуценти во соработка со германската телевизија го скратиле филмот за дваесет минути. Без да кажат, без да прашаат, без дозвола. Најбезобразно, како да се Харви Вајнстин. Уште истиот ден им пратив писмо дека во понеделник ќе ги тужам. Имав *final cut*. Ете зошто инсистирам на тој проклет *final cut*. Одма го вратија филмот како што си треба.

455 “color grading”, коригирање на боите, балансирање на сликата

456 тетратка со инспиративни слики и скици во кои е одредена атмосферата на филмот

457 нахсинхронизација или натсинхронизација (анг.: voice-over): првиот термин доминантно се користи од страна на професионалната филмска фела, додека вториот е усвоен од пошироката културна јавност кај нас

Акџерската екипа... Не е првпат да се работи со натуристици, но во „Сенки“ нејпрофесионална акџерка ја игра главната ролја...

Овој пат работев со Милка Анчевска, решив да ја промовирам и првпат тогаш стана кастинг директор. Ја подучував како се работи тој дел од процесот, кај нас порано воопшто не постоеше таа позиција. И еве, денес е кастинг-директор на светско ниво. Она влезе во филмската индустрија како мој асистент години пред тоа, инаку студираше англиски.

За ликот на Менка барав некој што ќе ја носи емоцијата, не само занаетот ама да може и една топлина, една тага, една меланхолија да понуди. Кај повеќето од глумиците што ги видовме нешто фалеше. Или занает, или таа топлина. А видовме можеби стотици глумици на кастинг и од Србија и од Словенија, Бугарија, Русија... Инсистирав да нема акцент. Ако веќе глумат на македонски, да го направат без акцент. Имаше една глумица од Белград која го постигна тоа. Не знам како се појави Весна (Станојевска). Она претходно во рекламата за „Купувајте македонски производи“ се појавува точно во една секунда, додека сликата прегорува, како статистка. Требаше да игра поголема улога ама не можеше да трча, ногата ѝ беше повредена. Веројатно сум ја запамтил, па ја викнавме на проба. Имавме некои седум-осум круга каде што прво гледавме, како и вообичаено, кој е занаетот. Значи во првиот круг, глумците работат некој текст од класиците, обично Леди Макбет, па во следните кругови потоа со дијалог од филмот, па друг текст од филмот, па потоа со партнер како се поклопуваат. Весна покажа не само топлина и милост туку и способност да одглуми, занает. Ова беше покомплексна улога од онаа на Замира.

Исто беше долг патот и до Борче (Начев). Борче нудеше еден квалитет на човек кој е малку ни таму-ни таму, малку уплашен, малку изгубен и тој квалитет беше многу соодветен за ликот на Лазар. Затоа што Лазар е цело време притиснат, угнетен, збунет... „Сенки“ е приказна за неговата борба за ослободување и од доминантната мајка и од доминантната жена, од општеството кое од него бара да прави нечесни работи кои он не сака да ги прави и не му се во природата и не му се убави. Меѓу другото, и корупција. За овој филм прашував како во Македонија се дава мито, па научив дека подаруваш бомбоњера и во неа ставаш плико со евра. Одлично изгледаа и двајцата на филм - тоа е дел од она што го прашавте околу тој, да го наречеме, холивудски шмек на филмот.

Извонредна љубовна сцена илустрирана со традиционална македонска народна џесна... Таква врвна љубовна сцена веројатно дојдоаш не е првпат во македонската кинематографија...

Додека они имаат секс, на радио свира чалгија. Чалгијата, прекрасна градска музика, забрзува како што сцената забрзува, како што и ритамот во монтажата забрзува. До кулминација. Се постигнува еден убав ефект.

Потоа таа плаче и го прашува: „Дали сакаш да знаеш како се викам?“

Има, ми се чини, една меланхолија во филмот, во ДНК на филмот, во позадината, таа е, ми се чини, најважниот елемент. Дури поважен и од стравот и од *supernatural*⁴⁵⁸ и од самата приказка. Музиката во таа сцена или куќата кај што живее Менка, стара, покрај пругата и што сè има во неа, „Илустрована политика“ од ‘59 г., старо радио, мирисот на печени пиперки, „Еден бакнеж“⁴⁵⁹ во меланхоличниот оригинал и во *сгееру*⁴⁶⁰ верзијата на Крсте Роџевски, целиот тој вкус на филмот е она што мене, кога се сеќавам на него, ми е најинтересно.

Во големата слика, кога луѓе сакаат некој филм, го сакаат поради односите на ликовите еден кон друг и на авторот кон гледачот, и поради вкусот, поради тонот, мирисот на филмот. Не толку поради приказната. Приказната е костурот на кој сè друго се закачува.

Премиерата на престижниот Филмски фестивал во Торонто... Други фестивали... Награди...

Премиерата беше во Торонто, а потоа филмот играше на еден куп фестивали, освои некои награди. Имаше мала американска дистрибуција, мислам дека само во Њујорк играше, играше потоа низ Европа. Во Македонија имавме голема премиера во три сали во исто време, во Универзална сала, таму филмот и продолжи да игра, што е релативно необично. Го организираше „Манаки филм“ на Тања Курчинска-Пепељугоска (не Фестивалот „Браќа Манаки“), многу ефикасно, многу успешно. И овој беше најгледан филм во Македонија, сите мои филмови беа најгледани во земјата, дури и во конкуренција со Марвел и Холивуд.

После премиерата на филмот повторно Њујорк и предавања по филмска режија... Прекин на професорската работа и на предавањата за зачувување на креативната енергија...

Со предавањата воопшто не запрев цело време. Решив да прекинам да предам негде после целиов овој период напорна работа со „Сенки“. Да не морав толку многу да се бавам и со продукција, ќе беше полесно. Никогаш немав намера да се бавам со продукција, јас не сум продуцент, не сакам да бидам продуцент, ама затоа што филмот се распаѓаше, морав да се бавам, со моите ограничени способности како продуцент, да се бавам и со продуцирање на овој филм. Инаку филм немаше да има. Немаше да почне снимањето, немаше да се заврши монтажата. Да го работев само како режисер, ќе беше многу полесно и попријатно. Не оди и едно и друго. „Сенки“ излезе во 2007, во 2009 веќе го снимавме „Мајки“, за да го измијам вкусот на „Сенки“. Работен наслов беше „Како бебе“.

458 натприродно

459 Нина Спирова – Еден бакнеж (1962)

460 морничава

9. МАЈКИ (2008 – 2013)

Серијата реклами „Македонија вечна“...

За „Македонија вечна“ ми пристапија од владата. Тоа беше во периодот 2008-2010 година. Значи, мојот клиент од '99 година во меѓувреме стана премиер - Никола Груевски, и он сега ми предложи да направам нови реклами. Не бев сигурен дека сакам пак да работам реклами ама повторно, како и првиот пат, намерата на рекламите ја сметав за благородна. Во случајот, тоа беа туристички реклами кои би се прикажувале во странство, за да се привлечат повеќе туристи да дојдат во Македонија.

Предизвикот ми беше ептен интересен, затоа што – прво – Македонија нема изградено имиџ, особено не пред светот. Ама и пред себе донекаде. Можеш да учествуваш во тоа. Второ – во суштина, Македонија и нема толку многу да понуди на странски турист. Нема некои илјадници километри песочни плажи, нема некои феноменални скијачки терени, нема градови како што се Париз или Њујорк. Си помислив: „Што може да се понуди од она што го имаме?“

Си мислев – не да имитираш и да бидеш третокласна плажа или третокласна патека за скијање, да лежиш комплекс на инфериорност со имитирање туку во што можеш да бидеш прва класа? Ми стана јасно, Македонија е едно од оние ретки места кај што има такво мешање на култури кои се исклучително богати, сè уште видливи, со материјални остатоци, и тоа се толку различни култури кои се поклопиле на едно минијатурно парче земја. Значи, од неолит, антички Македонци, Римјани, Словени, Кирил и Методиј, Отоманската Империја, прошетале и крстоносци и Саси и Црна Арапина... до денес. Различни култури кои се преклопуваат и мислам дека тоа како оригинален концепт кој може да му се продаде на еден странски турист ми беше интересно.

Тоа се поклопи и со мојот афинитет, стално имав интереси во таа насока, своевременно студирав и археологија. И седнав, работев со луѓе кои со тоа професионално се занимаваат и предметите што ги гледаме во тие реклами се вистинските, автентични предмети, археолошки пронајдоци од Музејот на Македонија. Многу им се тресевме додека ги снимавме.

Тоа беше серија реклами, јас направив четири, а вкупно имаше осум. Стилски се различни. Првата, значи пилот-рекламата, сакав филмскиот јазик да биде помодерен, многу посовремен, да се разликува од „Пеперутката“ („Купувајте македонски производи“) и затоа е баш онака исецкана, синкопирана, некаде многу брза, некаде спора – и музиката и монтажата, а на некои места дури има и прљаво оставени фрејмови. Има еден кадар од четири фрејма кај што се гледаат светлата кои ја осветлуваат архитектурата во Велес. Има флеш-фрејмови⁴⁶¹.

461 “flash frame“, многу кус „фрејм“

Монтажен еквивалент на *shakycam*, камера што се тресе.

Напишав цела приказка со девојче на кое тато му покажува поп-ап сликовница за Македонија која оживува кога ќе ја отвори. Тој фолклор, играорци, ама не играорци на „Танец“, не стилизирани, туку што поавтентични. Тука професорот Владимир Јаневски многу ни помогна, и неговата стручност и неговиот сензибилитет кон ненашминкана етнологија. Оној концепт на „Билјана платно белеше“, ама виден низ една друга призма, без кич. Има Самоилов војник, го има Крали Марко, има антички војник – се мешаат атрактивно митот и стварноста. Имаше Зорица Младеновиќ одлична идеја за костимот за тој антички војник. Они често голи одеде, значи не биле во униформи или во тоги или во било што, и тоа одлично изгледаше на Маркови Кули, пред тие карпи, тој војник.

Испадна една комплексна реклама, бев многу задоволен. Кога се појави, ја фатија во некоја партиска пресметка. Неколку минути после промоцијата на рекламата во МСУ (Музеј на современа уметност), по медиумите се појавува координиран партиски напад против рекламата, од наводно гледачи, кои кажуваат: „Зошто мене играорци ме претставуваат? Не сакам во светот да ме претставуваат играорци“, па, „Зошто кога Билјана бели платно зад неа има стапови?“, „Зошто има грешки во монтажата?“ (мислејќи на флеш-фрејмовите кои го прљаат и синкопираат спотот)... После тврдат дека личи на некој грузиски спот затоа што и тој и овој почнувале со отварање на сликовница, небаре е ова прва книга или спот кој почнува со отварање на сликовница, нешто што, се разбира, е еден стар архетип.

A1 направи главна вест на вести какви биле реакциите на спотот, ич не ги спомна оние илјадници пофалби или привлечени туристи. Од собраниска говорница, бившиот премиер Бучковски (Владо Бучковски) рече: „Експертите се сложија дека оваа реклама е плагијат!“ Сега ми приоѓа на приеми и се поздравува насмеан, белки мисли дека луѓето имаме памтење на златна рипка.

Страшно многу луѓе ја паметат со радост рекламата, кога и да се појави онлајн, добива илјадници лајкови, освои награди по свет. Не е лошо за еден партиски плагијат.

Креативна слобода за сценаријата на рекламите...

Јас инсистирам било што и да работам, вклучувајќи и реклами, да имам целосна креативна слобода, да имам *final cut*⁴⁶² – ги пишувам сценаријата, ја контролирам монтажата. Онака како што ќе биде испорачана, така треба да остане рекламата. Се разбира, јас правам реклами и потребите на клиентот се централни. Јас знам како креативно да го пласирам клиентот, не си играм со нивниот имиџ и со нивните потреби. Ама не смеам да дозволам незнаењето или ароганцијата или стравот од креативен исчекор на некоја рекламна агенција да ме натераат да потпишам нешто зад што не стојам. Значи, клиентот може да ја земе и да ја прикаже,

462 право на финална монтажа на филмот

јас се надевам дека ќе ја прикажат, или може да не ја прикаже, ама немаат можност да ја менуваат. Тоа стоеше во договорот. Нарачателот беше задоволен и рекламата се емитуваше на Си-ен-ен (CNN), на Фокс интернешенал (Fox International). После ми пишаа луѓе од Америка да ми сугерираат дека не треба да ги поддржуваме Фокс поради нивната политика, не само ултраконзервативна туку и затоа што се скарани со вистината, лажат и предизвикуваат поделби, поттикнуваат расизам и омраза. Рекламите играа во еден куп земји, мислам дека играше сигурно во некои дваесетина земји. Јас ја предадов, ја завршивме на англиски, македонски и албански и потоа ја синхронизиравме со *native speakers*⁴⁶³ на уште десетина јазици – француски, шпански, италијански, кинески, хебрејски...

Монтиравме во Њујорк. Снимањето на гласовите го работевме во Скопје. Снимавме на 35 мм (филмска лента). Директорка на фотографија беше од Франција - Изабел, не можам да се сетам на презимето. Монтираше Питер Мостерт (Peter Mostert). Тоа ми беше првата соработка со него, а подоцна заедно ги работевме „Четврток“ и рекламите за „Скопско“. Малку тежок, ама извонреден талент, осет за ритам, познавање на суптилности и техничко знаење на целиот процес на постпродукција.

После направив уште три реклами, сите беа мали експерименти на свој начин. Едната со *time-lapse*⁴⁶⁴, на фотографски апарат целата снимена, за храмови, храмови како историско и културно наследство, цркви, џамии во Македонија. Меѓутоа, беше контрастирано со нешто ептен современо, ептен модерно во вториот дел од рекламата. Скејтери кои подаруваат на девојка најлонска кеса вода и златна рипка внатре.

Третата беше за археологија. Целата беше еден кадар, еден кран кој тргнува од клучка на современ автопат и како се спушта, влегува во земја и оди под земја и открива еден слој од римско време, па потоа открива уште еден слој, овој од неолит, на истото место и на крај археолозите. Слоевите едни врз други. Тоа го направивме со кран кој се спушта во дупка, каде што визуелен ефект го префрла во просторот под овој, па повторно кран надолу, се движи цело време. На снимање ама и со визуелни ефекти со Мишо Ристов реконструиравме цел староримски град, со војска и жители и неолитско село со фамилии.

Последната реклама беше најнаративна. Беше за планински туризам, приказна за еден велосипедист и една летачка на параглајдер кои се тркаат и на крај се наоѓаат, а попат ги откриваме овие планински простори и спортови.

Сите четири реклами ја користеа истата тема, народната песна „Учи ме, мајко, карај ме“ во четири различни современи аранжмани на класична музика од Кирил Цајковски и Игор Василев-Новоградска. Тоа ѝ даде една кохерентност на серијата, нешто што ги спојува, покрај авторскиот ракопис. Во сите филмови инсистирам да има барем една народна, традиционална мелодија, песна преработена во современ аранжман. И Рајан Шор (Ryan Shore) ја преработи „Калеш Анѓа“,

463 говорители на мајчин јазик

464 фотографска техника што снима исти објекти во прецизно одредени временски интервали

а „Дениш стринг квартет“ (Danish String Quartet) „Не си го продавај, Кољо, чифликот“ и уште една.

Мислам дека тоа е една благородна цел да се направи нешто што е убаво, и економски и културно, и ѝ дава еден дополнителен лик на оваа култура, на овој простор, на оваа држава, заедничко уметничко искуство, со што и постојано се надградува идентитетот, а и економски би требало да биде некаков поттик во тој туризам, канење странски туристи да дојдат тука.

Јас сум задоволен од креативниот аспект на серијата “Timeless”⁴⁶⁵. Тоа беа мали филмчиња, некои постаровремски, некои помодерни.

Почеток на работата на сценариото за „Мајки“...

Некаде во тој период ја прочитав приказката за серискиот убиец од Кичево, потоа приказката за Владо Таневски, за кој полицијата сметаше дека е убиецот, а кој наводно пишувал во весник за убиствата на стари жени кои сам ги сторил; и на крај, откако го уапсиле се самоубил во затворска ќелија, во кофа вода. И тоа, исто како и во „Пред дождот“, го читав во „Њујорк тајмс“ (The New York Times) и не ми се верува дека читам за Кичево во „Њујорк тајмс“, дека читам за нешто што ми е толку блиско. Кичево како град не го знам многу, ама тоа е таа култура, тој јазик, таа фактура со кои сум израснал, кои се дел од мене, кои така добро ги познавам, а сега ги гледам од една друга перспектива, прераскажани во еден „Њујорк тајмс“. И она што е најинтересно, сето ова во една неверојатна приказна, нерелна. И кога би била приказна, кога би била *fiction*⁴⁶⁶, кога не би било нешто што се случило, нешто што е документарно, би го отфрлил одма како неуверливо сценарио.

Приказката беше дека во Кичево се најдени неколку жени на шеесетина години, мислам дека две од нив убиени, веројатно силувани, задавени, фрлени на ѓубриште, во период од неколку месеци. Најмалку три жени, веројатно и повеќе. Градот почнува да живее во страв. Бизарно е тоа што се тие постари жени. Потоа полицијата го апси новинарот Владо Таневски кој пишува за самите убиства, известува за тоа. Полицијата тврди дека тој е силувачот и убиецот. Додека е во истражен затвор, после две вечери, он е најден удавен во кофа со вода. Се смета дека е самоубиство. Значи, има една серија на неверојатни настани и посакувам да направам филм за тоа и за првпат посакувам да работам документарец.

Отсекогаш сум бил сомничав кон концептот на документарец, затоа што нè учеа дека тоа е приказ на вистината. Голем број документарци помпезно настапуваат како филмови кои, ете, ја презентираат, ја кажуваат или ја откриваат апсолутната вистина. Ама понекогаш авторот не ја знае вистината или е пристрасен или вистината има повеќе лица или зависи од контекстот, зависи од *point of view*⁴⁶⁷,

465 „Македонија вечна“: „60“, „Планини“, „Храмови“, „Археологија“ (Macedonia Timeless: 60; Macedonia Timeless: Mountains; Macedonia Timeless: Temples; Macedonia Timeless: Archaeology, 2008-09)

466 фикција, измислица, приказна

467 гледната точка

од перспективата од каде што се гледа. Документарните филмови често тоа не го земаат предвид и не го обзнануваат.

Особено во Америка, во интелектуалните кругови има една огромна почит кон документарците, затоа што тие, ете, имаат врска со вистинскиот живот, за разлика од Холивуд кој раскажува шарени лаги, шарени приказки.

Кога тоа го гледаш однатре, од перспектива на *filmmaker*⁴⁶⁸, ти се чини дека е по малку нефер, дека често пати автори, филмации, кои и не се толку вешти или толку талентирани, се вадат на темата. Значи, не толку дека е добар филмот, туку дека е важна темата. Поради тоа некои филмови добиваат многу внимание и пофалби. Од друга страна, имаш одлични филмови кои се игнорирани и отфрлани исклучиво поради темата или поради жанрот. Сето тоа уште од студентските денови ми создаваше отпор кон документарците. Сметав и дека е по малку нечесно кога не кажуваме јасно дека раскажуваме приказна од своја перспектива, дури и ако е вистинска приказна. Затоа секогаш и сум одбивал да работам документарци.

Добив еден куп понуди за да правам филмови кои се базирани на вистински настани или на вистински луѓе, вклучувајќи филм за Никола Тесла, за Тина Модоти, за Тито, Џејмс Дин, за еден њујорчанаец што се приклучил на племе канибали (дури и бев на гости дома кај човекот) и еден куп други личности. Мислам дека јас го немам тоа право, не сум бил таму и не знам како било, а луѓето ќе мислат дека ја кажуваш баш вистината затоа што *by default*⁴⁶⁹ премногу им веруваат на филмовите. И целиот тој концепт на вистина и приказка, на *truth and fiction*, ме копкаше и баш во тој период го разработував на неколку начини. Го разработував во „Мајки“, го разработував во еден есеј, кој после излезе како мало книжуле “Truth and Fiction”⁴⁷⁰, во краткиот филм „Четврток.”⁴⁷¹

Во тој период имав покани и од Ватикан да учествувам на една конференција за уметноста и верата. Напишав еден *paper*, еден есеј за уметноста и верата, за вербата во уметноста, кој исто така се однесуваше на вистината и приказката. Јас верата ја сфатив како верба во уметноста. Конференцијата се падна во незгоден термин, меѓу два фестивала во Индија, па бев во Гоа, оттаму отидов за Ватикан на конференцијата, па се вратив во Керала.

Во „Мајки“ решив да направам баш документарец затоа што игран филм на таа тема не би сакал да снимам. Прво, како што реков, имам отпор кон правење игран филм кој е базиран врз вистински случки. Второ, неверојатно е тоа што се случувало и затоа мора да го презентираш во еден што е можно побјективен документарен филм, каде што само ги изложуваш случувањата, да не кажам фактите, затоа што фактите не ги ни знаеме, а дури и случувањата не ги знаеме. Го знаеме она што можеме да го откриеме, да го изложиш како такво. Во еден фактографски филм. Баш затоа што се толку неверојатни случките, затоа мора да ги гледаш во документарец.

468 филмација

469 по дефиниција

470 „Вистина и приказна“

471 “Thursday” (2013)

Во тоа време имав понуди да работам големи документарци за историјата на Македонија, па играни филмови кои би биле историски, кои би се однесувале на Македонија, за Климент и Наум на пример, па голема играна серија за историјата на Македонија од сто епизоди, ама не се гледав во нив. Ова беше камерен филм.

Меѓутоа, самиот документарец за случувањата во Кичево не беше доволен.

Ирано-документарен триптих...

Очигледно ми беше дека ова ќе биде само еден, централен дел од еден триптих. Истражував, експериментирав, си играв со формата низ неколку различни верзии на сценариото. Првите верзии беа многу поезотерични. Најпрвата верзија на сценариото беше исто така за филм од три дела, ама во првиот дел се раскажува приказката за Кичево и за серискиот убиец, за Владо Таневски и за смртта во затворската ќелија, како игран филм. Вториот дел е документарен филм за истата приказка и он, се разбира, се разликува од првиот. Арно ама, тој втор дел би бил лажен документарец. Она што би се кажало, што би се видело во него би било различно од тоа што го гледаме во играниот филм. Значи, вистината не е таа што ја мислевме во играниот дел. И на крај, во третиот дел, би го виделе вистинскиот документарец кој уште повеќе би се разликувал и од лажниот документарец и од играниот филм. Значи, истата приказка трипати би ја раскажале со три различни заклучоци по прашање на вистината. Тоа беше голем предизвик и интересно ми беше, ама мислев дека ќе биде премногу езотерично, ептен езотерично и никако не успевав да ја пробијам мембраната на филмот, он да стане, некако да те влече да го гледаш емотивно. Повеќе ќе беше нешто што можда би го гледал во галерија или во уметнички музеј, парче ликовна уметност, концептуала.

Во еден момент решив да се вратам на нула, да почнам од нула да го спремам и во тој момент си викам: „Ајде да не се обидувам да филозофирам, да не правам теоретски трактати, туку да видам она што ми е најубаво, што сакам како емоција да ставам тука“. Баш како приказна, „која приказка ми е најубава?“ И се отвори. Другите две играни приказки ми беа убави, имав убави чувства кон нив, убави спомени, ем интересни, ем емотивни и тргнав од претпоставката дека ако убаво се чувствувам за сите три и ги ставам заедно, они ќе си ги најдат валенциите и ќе си се спојат. Што и се случи.

„Мајки“ е единствениот филм што прво почнува со снимање, а дури потоа се оформува сценариото...

Тоа е во голема мера вистина, затоа што документарниот дел знаев дека секако ќе биде дел од филмот, а требаше да го снимиме што побрзо пред да се расипе материјалот, пред да се расипат луѓето, затоа што некои од луѓето што учествуваат или требаше да учествуваат во филмот веќе беа под интензивен притисок од медиумите. Значи, ги бараа за интервјуа, даваа интервјуа, се појавуваа на телевизија,

се појавуваа во весници, во странски медиуми и се плашев дека тоа ќе почне да ја контрамира приказната. И дека е добро што поскоро да се зборува со луѓето и што поскоро да се фати приказната, документарната приказна, па ако треба додека ја работиме и ако се менуваат работи, ние да ги документираме додека се менуваат. Тоа испадна добра стратегија, значи, почнавме да го снимаме документарниот дел додека сè уште работев на тоа како ќе изгледаат другите два дела.

Финансиски средствва од Агенцијата за филм на Република Македонија...

Ова беше релативно ефтин филм. Агенцијата за филм учествуваше со најголем дел од парите, учествуваа и Бугарија и Франција, како копродукција. Половина од филмот беше документарен и се обидовме снимањето на играниот дел да биде компактно за да биде поевтин филмот. Да биде спротивно од претходниот филм. Работевме со помала екипа и побрзо, иако беше малку комплицирано со снимање на повеќе различни локации во Мариово. Релативно едноставно ја изведовме продукцијата, продуцираа Кристина Калас (Christina Kallas) од Солун и Берлин, Милан Стојановиќ (Milan Stojanović) од Белград, ова му беше прв поголем проект како *line producer*. Елена Станишева, која ми беше персонал-асистент на „Сенки“, сега учествуваше во продукција како еден од продуцентите, Влатко Самоиловски го снимаше филмот.

Првите две играни приказки се исто така базирани врз вистински настани. Првата приказна е нешто што го направила една моја поранешна девојка кога била дете, на свои девет години, така минимонструозен чин. Она ми го раскажа и јас *verbatim*⁴⁷² го обработив во материјал.

Година-две пред ова ми понудија да работам на “Paris, je t’aime”⁴⁷³, да го работам „18. арондисман“, Монмартр (Montmartre) или Пигал (Pigalle). Како и да е, првата приказка од „Мајки“ претходно ја сместив во „18. арондисман“. Кај нив имаше отпор: „А бе, не се случува тоа, таква полициска бруталност кон некој странец, Африканец, тоа не би се случувало во Франција“, што се глупости. Се прават луѓе. Продуцентот не беше спремен, им требаше долго време да го спакуваат тој проект, па си го повлеков текстот. Кога го снимиле, ме ставиле на шпица во „специјална благодарност“.

Втората приказна е базирана врз еден расказ што го имам објавено во ‘76 година, „Самотија“. И овој е базиран врз вистинска случка, која исто така, речиси *verbatim* ја пренесов. Крајот на таа приказка, „Како ќе се умира“, е нешто што му се има случено на мој пријател од Битола, Симеон Христовски-Мони. Он ми беше како гуру, вистински интелектуалец, неконвенционален, неконформист, анти-малограѓанин. Во вторава приказка се работи за брат и сестра кои живеат во исто, напуштено село и кои не комуницираат, не прават муабет веќе некои 15-16 години.

472 „од збор до збор“

473 „Париз, те сакам“ (омнибус филм, 2006), p. Џоел и Итан Коен (Joel and Ethan Coen), Жерар Денардије (Gérard Depardieu), Вес Крејвен (Wes Craven), Алфонсо Куарон (Alfonso Cuarón), Александар Пејн (Alexander Payne), Том Тиквер (Tom Tykwer), Валтер Салес (Walter Salles), Гас Ван Сант (Gus Van Sant) и др.

Кај нив доаѓаат аматери, полупрофесионалци, етнологзи, да ги снимаат. И оттука се развива приказката, се преплетуваат љубовниот триаголник на етнологзите и животот на бабата и дедото.

Пак работев со Ратка Радмановиќ и со Салаетин Билал. Тие глумев и во „Сенки“. Тогаш ги одбравме после многу долг кастинг-процес, бев одушевен од нивната способност за суптилна сугестија во глумата, кај Ратка и од лицето на кое богато се гледаа годините. Сега, за „Мајки“, за овие ликови не правев кастинг, туку директно им ги понудив улогите на Ратка и на Салко. Знаев дека ќе добијам извонредни резултати. И не се излажав. И двајцата се спектакуларни, веројатно меѓу нивните најдобри улоги. Луѓе сè уште прашуваат за „мајче“, а во Берлин доби *standing ovation*.⁴⁷⁴

Мене лично една нејзина реплика ми е една од најубавите. Репликата е преземена од етнологзи кои пред години ги запишале зборовите на вистинска бабичка. Јас таа реплика *verbatim* ја ставив во филмот и Ратка ѝ даде живот, особено затоа што не ја очекуваме од бабичката, иако е многу логично таа да ја каже: „Е, мори чедо, куро крај нема“. Таа реплика ја слушам од луѓе понекогаш. И онаа: „Снимаме за деца, за внуци, да се знае како се живеело, како сме живееле“.

И така, она што почна да се провлекува низ целиот филм беше прашањето на вистината, прашањето на тоа што навистина се случило, како ние тоа го доживуваме и како го презентираме. Во сите три приказки имаше моменти кога вистината е доведена во прашање и кога вистината се прекршува низ разни перспективи.

Имаше некоја леснотија во раскажувањето на овие приказки. Бев растеретен од комерцијални очекувања, ги раскажував како во добар европски или тајвански или стар јапонски, ирански филм, со елипси, со детали кои се важни за приказната и не се пренагласени... Мотивацијата на ликовите беше донекаде непросирна, ама присутна, намерно, не инсистирав сè да се каже и сè да се покаже. Резултатот беше еден лефтерен филм, и покрај мрачниот трет дел.

Поради тоа, многу сум задоволен од овој филм. Задоволен сум од чувството што ти го остава во устата. Ама и од фактот дека со таква леснотија успеваме во еден формален експеримент во кој играно и документарно коегзистираат, се гушкаат и се 'рват, создавајќи нов квалитет.

Постои еден контраст меѓу трите стожери на триаголникот. Првата приказка, најкратката, се случува во Скопје, во едно современо Скопје. Втората се случува во најголем дел во Мариово, во едно испразнето Мариово, испоснето, а третиот, документарен дел се случува во едно мало место – во Кичево. И она што ми беше интересно беше документирање не само на монструозните случувања во Кичево, кои се неверојатни, туку на животот во едно такво мало место во Македонија во тој момент во времето. За односите меѓу луѓето... во филмот има еден господин од Кичево, професор ми се чини, во еден момент вика: „Во нашето место секој за секого, во секое време, сè знае“. И тоа уствари е најголемиот хорор.

474 стоечки овации, аплаузи

Во „Пред дождош“ исцрејлејена нарација... Во „Прашина“ се мешаат времињата... Во „Мајки“ – омнибус од три приказни, триптих, обединети само со насловот... Девојчињата од првата приказна се историјални мајки во иднина... Филм критички насочен кон женише, кон „мајките“...

Има и добри мајки во филмот, бабата, на пример, или Ана, која ќе биде мајка затоа што е трудна на крајот од филмот. Или жртвите. Насловот „Мајки“ произлезе подоцна, додека го работевме филмот, тој се викаше „Како бебе“. Немаше некоја артикулирана причина зошто би се викал „Како бебе“. Повеќе ми беше поетски, ми се појави во еден момент.

За документарниот дел набавивме и оригинални снимки од полиција, од самиот истражен затвор, од ходникот. Самата снимка кога го вадат Владо Таневски од кофата и се обидуваат да го реанимираат во ходникот, тоа беше ексклузивна снимка. Потоа снимки од тоа кога се пронајдени жртвите. Дел од тие снимки веќе беа објавувани на телевизији и по весници, ама дел од тие првпат се појавија во јавност. Имаше една снимка на кутра жена, на леш завиткан во најлон кеси, фрлена на ѓубриште, стуткана како бебе. Оттаму ми дојде „Како бебе“.

Подоцна, кога се обидов да најдам можеби малку поконвенционален наслов, кој повеќе ги поврзува – „Мајки“, сите тие жени беа и мајки. Тоа е дополнителен елемент во монструозноста на тоа што се случува, што им се случило. И оттаму беше насловот „Мајки“.

Тоа се три сосема различни приказки кои со ништо не се поврзуваат. Има на две места мало поврзување на наративни визуелни елементи од едната приказна кои се појавуваат во втората. На пример, во втората приказна дедото гори фотографии небаре почнал да се простува од животот си и една од фотографиите е фотографија од Владо Таневски како мал – од третата приказна. На пешачкиот премин се среќаваат јунаците од првата и од втората приказна. Има мали поврзувања ама тие се повеќе игра и провокација одошто релевантно наративно поврзување. Сакав да ги оставам трите дела да бидат баш онака аскетски одвоени, иако не би било тешко да се поврзат. Темата или темите да бидат единствено нешто што ќе ги спојува приказните – темата на вистината, односно презентацијата на вистината, и перцепцијата на вистината, природата на вистината; и темата на мајките; темата на тоа како се живее во Македонија во тој момент во таа 2009, 2010 година.

Значи, дискусијата околу тоа дали филмот во принцип, и конкретно моите филмови, прикажуваат како се живее, е долга приказка. За некои работи се слагаме, за некои не се слагаме со луѓе кои сметаат дека филмот треба да го отсликува, и треба тоа да биде најважна работа, да ги отсликува животот и времето. Се разбира, секогаш може да постои и разлика околу тоа што е навистина вистината? Дали е вистина дека во Македонија нема сиромашни села и се возиме во „мерцедеси“ и личиме како во хрватска реклама за „Телеком“? Покрај прашањето на вистината и претставувањето, мислам дека ако е добар филмот, ако е вистинска уметност, филмот постигнува многу повеќе од само отсликување. Помина времето на соцреализмот. Се надевам. А ако веќе зборуваме за отсликување, ми се чини дека

од сите мои филмови „Мајки“ најверно отсликува еден конкретен момент и едно конкретно место.

Третиот, документаристичкиот сеќениј на филмот претставува иако исцрпно документаристичко истражување, ретко видено во македонскиот филм...

Бога ми, се впуштивме, сè истраживме. Прво го истраживме тоа што беше познато од полицијата. Зборувавме со двајцата инспектори кои го воде случајот. Потоа зборувавме со судијата кој ги беше осудил луѓето обвинети за првото убиство, за кои се сметаше дека не се вистински кривци. Потоа и со истражниот судија во Тетово. Со неколку патолози, адвокати, повеќе новинари што го следеле случајот... Зборувавме со семејствата на сите жртви, зборувавме и ги снимавме сите. Зборувавме со семејството, со сопругата на Владо Таневски, со луѓе од Кичево, од Тетово. Мислам дека беше страшно многу истражување.

Зборувавме и со синовите на Владо Таневски, затоа што мајката во прво време не сакаше да снима, потоа се согласи, а она е многу маркантна личност во филмот. Многу од работите кои се однесуваат не само на случувањата, туку и на општото чувство на филмот и на односите, ни ги носат луѓето во филмот. И тоа не со заплетот, не со случувањата, туку со меѓусебните односи.

Зборувавме и со двајцата цимери на Владо Таневски во затворот, двајца од тројцата, со тој што го нашол во затворот, со доктор Алексеј Дума, патологот, зборувавме со неколку адвокати. Откривме и дека има случај на една жртва за која се смета дека е жртва на истиот сериски убиец, за кој полицијата тврди дека е Владо Таневски. Иницијално, други двајца се обвинети и осудени и лежеа затвор. Зборувавме со еден од нив, го снимавме во Идризово и зборувавме со судијата на тој случај кој кажа дека ДНК-наодите не ги зел предвид! Зборувавме и со луѓето во лабораториите кои ги анализираа ДНК-семпловите.

И потоа го склопивме тој дел како еден *old school investigative*⁴⁷⁵ документарец, кој хронолошки полека се одмотува, ама како што тече приказната, се обидуваме сè повеќе да дознаеме и за луѓето и за ликовите, и за градот, и за ситуацијата. Значи, не само приказката како таква, туку и поширок контекст и генерална емоција.

Третиот сеќениј на филмот се нееднакви според времетраењето... Еквивалентна можност за искрешена нарација, паралелна монтажа на третиот сеќениј...

Во монтажата размислувавме за разни опции. Мислам дека и таа веројатно беше една од нив, ама брзо се откажавме од неа затоа што не видов начин на кој, одејќи од една, во втора, во трета, па назад во втора, па назад во прва приказна, значи фрагментирајќи ги, не видов како тоа ќе ни даде една енергија која ќе нè влече

475 старомоден истражувачки

напред. Мислев дека веројатно ќе биде конфузно и затоа никогаш не се ни обидовме тоа да го правиме.

Од друга страна, сакав да бидам доследен кон еден аскетизам во експериментот каде што трите приказни се навистина одвоени и немаат драматуршка поврзаност, туку само тематска и емотивна. Поради тоа немав потреба од структурни акробации.

Направивме експеримент и со редоследот на трите приказки, го променивме, го гледавме филмот, ама на крај заклучив дека постоечкиот е дефинитивно најдобриот.

Документарната приказна секогаш тежнее да биде последна. Не само зашто е најдолга, туку и затоа што е најкомплексна, затоа што претставува очигледен заклучок, затоа што најмалку дава конкретни одговори и треба да те остави, да те замисли со сите тие отворени прашања.

Музиката на Игор Василев-Новоградска е извонредна, нежна, богата, комплексна, маестрална. Он напиша цела симфонија, цела опера, напиша многу, многу повеќе музика отколку што на крајот влезе во филмот, нови и нови верзии. Спојувањето на деловите, спојувањето и физичко и механичко и тематско, на првиот, вториот и третиот дел, како и преодите, ги постигнуваме во добра мера со музиката. Особено крајот, каде што имаме едно крешчендо, условно кажано како „Болеро“⁴⁷⁶ на Равел (Maurice Ravel) кое расте, расте и расте и на крај, целото чувство се спојува и тоа чувство не е толку на тага и монструозност, туку на живот, има дури и некој зрак, сонце има во целиот тој мрак.

Многу ми се допаѓа тоа чувство што го нуди „Мајки“, таа црна темница и тој зрак што постои наспроти сè. Една од причините зошто го сакам овој филм.

Во времето на владата на Никола Груевски, Милчо Манчевски е иропласен за амбасадор на културата на Република Македонија, истоа и за национален уметник со редовен месечен надомест... Релативно добри односи со тогашната власт... Подоцна тоа се менува, Манчевски ја кријтикува власта, политичката партија на власт ја кријтикува неа...

Прв амбасадор на културата на Република Македонија беше Симон Трпчевски, јас бев втор, а покрај нас беа и Есма Реџепова, Никола Маџиров, Борис Трајанов...

Подоцна ме ставија на црна листа. Јас не можев во Македонија да снимам некои осум-девет години.

Јас не верувам во политички партии, особено во политички партии на начинот на кој тие работат во Македонија. Мислам дека многу од тоа што политичките партии го направиле во Македонија и за Македонија не само што не е полезно, туку е и штетно. Мислам дека клиентелизмот што они го негуваат е

476 Boléro (1928)

погубен за Македонија. Мислам дека они се плодно тло за страшно многу корупција и непотизам и тоа „и врапчињата го знаат“. Дури мислам дека партиите немаат некоја идеологија надвор од клептократијата. Одвреме-навреме ќе се завиткаат во некој плашт на национализам или на интернационализам, поретко на идеологија, дали лева или десна ама во пракса, ако ги гледаш, фокусот е на владеење, а не е на раководење. Тоа секогаш јавно сум го кажувал и заклучувам дека поради тоа имаше *blowback*⁴⁷⁷ и од едните, и од другите, и од третите, поради тоа има притисок, има одмазда од партиите врз мене. Меѓу себе убаво си се разбираат, ама некој ваков богохулник кој вика: „Царот е гол!“ – е, тој е опасен.

Не беа одушевени да го слушнат. Тие тоа и ми го кажуваа. Неколку пати ми е кажано дека не им се допаѓа тоа што го кажувам во интервјуа. На пример, во едно интервју за „Гласот на Америка“, реков: „Јас не сум во ни една банда“. После ми е кажано од самиот врв: „Ти мислиш дека сме ние банди?“ Јас викам: „А зошто вие се пронаоѓате во таа изјава?“

А сите сакаа да се сликаат со мене. Ми нудеа позиција на министер за култура и едните и другите. И обратно, ми замеруваа кога работам додека другите се на власт – божем животот треба да престане ако они не се на власт. Јас работам со мојата држава, а не со партијата на власт.

Моите ставови за оваа партиска клептократија или за транзицијата, или за „Скопје 2014“, или за урбаната мафија, се јавни. Ама – јас не ги мешам со мојата уметност. Каде што тие можат да се преточат во уметност, се преточуваат, ама не сакам со уметноста да пропагирам идеологија или да пропагирам, не дај Боже, политика или партиски позиции. Затоа што мислам дека се тоа различни работи. Ама не се срамам да го кажам тоа.

Од друга страна, не сакам да инсистирам на тоа, затоа што во Македонија мислам дека има една клима на многу џавкање, на многу викање, на многу лошотија, на многу *ad hominem*⁴⁷⁸ напади и не сакам да учествувам во тоа, што не значи дека ги кријам моите позиции за работите што го засегаат општеството. Сметам дека секој има право на свое мислење, дека ние можеме да не се согласиме, можеме да бидеме противници, ама тоа треба да се работи на еден поштен начин, на еден чесен начин, на еден конструктивен начин.

За жал, не е така. И за жал, пресметките се многу прљави и се одразуваат и на работата и на уметноста и на животот на луѓето и тоа вие подобро го знаете од мене затоа што сте тука *full time*⁴⁷⁹. Во конкретна ситуација, ми се случувало особено културно-политичкиот естаблишмент, значи, културњаците кои се на власт во културата да имаат непријателство спрема мене, да имаат отпор спрема мене и тоа да го манифестираат со тоа што ме спречуваат да си ја работам уметноста, или да си го работам занаетот, без оглед на мојот досегашен кредит и успеси. Тие не се важни, важно е само „наша банда - ваша банда.“ Дојде време на повторувачите, тие владеат.

477 противудар

478 „кон личноста“

479 постојано, со полно работно време

Моите несогласувања со кадровските политики во филмот и на едната и на другата политичка опција беа јавни, беа изнесени во весници, во интервјуа (и тие ги имам во архивата), беа образложени и беа кажани на луѓето што ја прават кадровската политика во културата. Ниеднат не бев послушан и можеби и подобро што е така.

Во конкретниов случај, од највисоките врвови партиски, кога излезе „Мајки“, ми беше кажано дека филмот е доживеан како анти-ВМРО, дека филмот е против партијата. Бев шокиран, затоа што филмот не беше против никого, особено не беше против некоја партија. Ама сега кој како сака нека си го толкува. На човек не можеш со сила да му дадеш памет. После ми беше кажано дека е тоа така затоа што во еден момент има крупен план на саат кај една од жртвите, а на тој саат има лавче. Па и да има лавче, тоа не значи дека е против, можда е и реклама за партијата. После ми беше кажано дека зад шефот на кичевската полиција на сидот има еден огромен изрезбан лав од дрво. „Добро“, викам, „не го ставив јас таму, ова е документарец, он сам си го ставил таму.“ А зошто става партиски симбол во државна институција е друга работа. Да, ние ја поставивме камерата убаво да се види лавот, но не го ставивме таму.

Мислам дека она што на луѓе од власта суштински им пречеше беше тоног на филмот. „Мајки“ не е една кич глорификација на тој момент на животот во Македонија, не вика: „Сè е најпрекрасно во Македонијата со која ние владееме“, туку е една прилично мрачна слика и они тоа лично го доживеаја. Значи, кога сум јас на власт, ако не е сè најубаво, значи ти си против мене, иако филмот воопшто не се бавеше со нив како власт или како партија, туку се бавеше со тоа како денес се живее и со тоа како денес се живее тука, во Македонија. Мислам дека реакцијата беше повеќе висерална, повеќе беше од стомак, одошто беше рационална. Тука удел има и фактот дека филмот те тера да се соочиш со мрачното во себе.

Ако ја раководиш или ја дефинираш културната политика на една држава, не може да поаѓаш од твој личен вкус. Верувам дека треба да поаѓаш од тоа што е најдобро за културата, за уметноста, за промоцијата на таа култура и на таа држава и да поддржуваш слобода на говор, особено во уметноста. И ако тоа подразбира дека некој ќе направи мрачно уметничко дело, дали тоа дело се вика „Мајки“ или се вика „Злосторство и казна“, тоа дело – доколку има вредност – и како такво треба да се поддржи и да се афирмира.

Значи, не она „ти дадовме!“ Не ми давате вие мене ништо. Јас вам ви давам дозвола да се потпишете на моето дело како учесници, како финансиери, како инвеститори, како поддржувачи. Во крајна линија, вие инвестирате во филм кој е за луѓето да го гледаат и за оваа култура да го произведе. Ниту се тоа ваши пари, ниту мене ми ги давате за во џеб да ми одат. Значи, вие поддржувате едно конкретно уметничко дело. А ползата од него треба да биде заедничка.

Кога излезе „Мајки“, се направи огромен притисок тој филм де факто да не постои. Додека го работевме, имавме поддршка, имавме отворени врати во било која институција. Откако се направи филмот, во најголема мера поради ставот на

тогашниот директор на Филмскиот фонд, се направи атмосфера, се направи обид да се задуши филмот дома. Нè примија на фестивалот во Торонто, феноменален старт и отсочна даска и афирмација на филмов и на македонската култура. Сега треба да се направи филмска копија, треба да се титлува филмот на англиски. И како што се случува со секој друг филм што произлегол од Македонија, поднесуваме барање до тогашниот Филмски фонд да се изработи копија и да се иститлува. Ова не е мој приватен филм, ова е афирмација на цела една култура во чие создавање учествувале десетици и десетици уметници. Поднесовме званично барање за да се овозможи копија и титлување на некои два-три месеца пред фестивалот во Торонто. Имаме доволно време. Чекаме одговор, одговор нема. Доаѓа фестивалот, поминува фестивалот. Откако помина фестивалот, добивме негативен одговор. Во меѓувреме, јас платив и за копија и за титлување од мои пари, а верувам дека негативот да не беше во Германија, односно во Франција, да беше во Македонија, ќе беше запланет од тој директор. Значи, филмот немаше да излезе. Филмот имаше премиера во Торонто. Таму го видоа од „Берлинале“ (Berlinale), па беше поканет и во Берлин. Не е мала работа. Прв македонски филм на „Берлинале“ воопшто. Потоа играше на еден куп други фестивали, освои награди, беше најгледан филм во Македонија. Беше и македонски кандидат за „Оскар“.

„Мајки“ имаше многу интересен прием и во светот и кај нас. Иако е експеримент, доби многу респект и љубов. Дури и холивудската критика со почит зборуваше за патот кој си го терам бескомпромисно.

Особено беше интересна премиерата, прво во Битола, а следниот ден во Скопје. Од Град Скопје зедоа еден куп карти, ги поделија на членови на партијата, но потоа полно од нив не се појавија на премиерата. Можам само да претпоставувам зошто. Од друга страна, знам дека реакциите на филмот од гледачите, и тука и во странство, беа извонредни, луѓето беа баш онака емотивно стаписани, долго се зборуваше за филмот, есеи се пишуваа, баш онака има одек тој филм. И јас сè уште го доживувам многу интензивно тој филм.

Имавме договор со „Дневник“ ДВД-то да го делат бесплатно откако ќе заврши кинодистрибуцијата, ама не го зедоа затоа што партијата го поседуваше издавачот и ова беше дел од кампањата да се закопа филмот.

Откако излезе „Мајки“ и откако ми беше замерено за интервјуа во кои кажувам дека не сум ниту во ваша банда ниту во наша банда, под А – веќе не можев да снимам тука, проектите мои беа ставани на лед, под Б – имав огромен притисок и од медиуми и од коментатори платени од власта. Имаше лични напади, пишуваа лаги, не сум плаќал во кафеани. Ми пратија финансиска полиција на двапати, кои поштено си рекоа дека нема ништо незаконско. Ова беше тивок прогон.

Заклучив дека не можам да работам во Македонија, без оглед на кредитот, на успесите, на статусот на национален уметник и амбасадор на културата.

Оттогаш датира идејата за „Врба“, ама не беше дозволено да се снимат. Наместо тоа, ми беше предложено да работам високобуџетен филм за Климент и Наум, кој би почнал во сегашно време, па би се вратил назад како флешбек.

Би бил на старословенски. Тоа би било некоја копродукција со Чешка. Јас реков дека од неколку причини не можам да го работам. Прво – никогаш не работам за вистински луѓе, што постоеле, за вистински настани. Единствен исклучок беше документарецот за Кичево, ама тоа барем беше документарец. Второ – очекувањето ќе биде да снимам некоја апотеоза, некритичко величање. Кога работиш историски филм, никому не можеш да му угодиш. Постојат пропагандистички очекувања. Не можам да ветам такво нешто. Трето – да работиш историски филм за тој период, без некои сериозни истражувања, не е сериозно.

Се понудив како услуга да го испитам тој потенцијален партнер од Прага, да видам дали постои простор за некој друг наместо мене да го работи тој филм. Го интервјуирав во Прага, го испитав, напишав детален извештај на две странички: кои се тие чешки продуценти, што се, како се, колку се сериозни. Немаа ниту еден филм работено претходно, немаа ниту една копродукција работено претходно, немаа никакво искуство со меѓународна дистрибуција, ниту со игран филм. Имаа работено една образовна серија за Чешка телевизија, за Кирил и Методиј. Инаку се фирма која работи на изнајмување реквизити, воглавно средновековни, за холивудски филмови, разни „хајлендери“ што се снимаат во Прага. Меѓутоа, по некои канали, дошле тука, директорот на Фондот загризал, ги однел кај премиерот и нашата држава ќе ги финансираше да бидат продуценти на еден ваков голем скап филм. Напишав поштен извештај на тоа што заклучив со препораки. Се разбира, уште го имам во архивата. Ама пак бев „замолен“ да го режирам проектот што веќе двапати недвосмислено го одбив. Повторно љубезно го одбив тоа и тоа беше очигледно уште една дамка во мојата соработка со културниот и политичкиот естаблишмент.

Во тоа време го развивав „Врба“, кој тргна од намера да се бавам со стари пагански верувања и тој вкус на планина, меѓучовечки односи и суеверија и како тие би се споредиле со нашите денешни верувања и меѓучовечки односи. Тоа беше само еден ембрион на идеја во тој период. Потоа напишав краток синопсис во кој почнав да се бавам со темата на мајчинство, односно на борба да се има дете и почнав да повлекувам паралела меѓу старо време и совремието во тој поглед.

Како еден уметник егзистира во оштестивошто... Покривање на основниите живошни појтеби... Тешко се заработува од уметноста во денешно време... Тешко е да се живее во Њујорк... Како сејошо се реализира и истовремено се продолжува со творење сценарија и филмови...

Сложено е. Сложено е, прво за самото дело, за самата уметност, оти, за жал, филмот е скапа уметност. Без тие проклети пари не можеш да направиш филм. И милион пати сум кажал, им завидувам на сликари и на поети, зашто он ќе седне и ќе си го направи делото. Можеби никој нема да го види тоа дело, можеби никој нема да го почитува тоа дело, ама направено е. Може ќе го откријат после сто години, може не, ама најважната работа е дека е направено. Значи, ти ќе го направиш, па после ќе го продаваш.

Во филм, ти прво го продаваш, па после го правиш. Ако не го продадеш – на финансиер, на студио, на фонд нема ич да имаш можност да го снимаш. Кога обичен човек ќе слушне за битките околу пари, често не сфаќа дека суштината на тие битки – барем за мене – е дали делото ќе постои или не, а не дали и колку ќе спечалиш. Јас не сметам дека сум добар продавач, ама по сила на приликите научив и тоа да го правам. Колку ми е успешно, тоа е друго прашање. За таа цел морав да формирам и продуцентска куќа и тоа е уште една присила затоа што пред законот и пред државата за филм може да конкурира само правно лице наречено продуцент. Тоа е еден нестручно напишан Закон за филм, со *copy-paste*⁴⁸⁰ од разни извори од кои ниеден не е близок на нашата пракса или на нашиот стремеж. Можеле само да го препишат францускиот закон, на пример, ама некој се правел паметен и направил каша-попара од која страда филмската дејност веќе деценија и пол. Во Законот за филм ниеднаш не е спомнат зборот „автор“. Законот инсистира дека продуцентите се тие со кои Агенцијата за филм односно на времето Филмскиот фонд комуницира. И тоа не продуцентите како луѓе, туку како продуцентски куќи, што отвора простор за милијарда манипулации. Во суштина, им дава огромна моќ на тие продуцентски куќи, а го обезвластува и обезвреднува оној што го создава филмот – авторот. Значи, јас како автор не можам да се појавам пред Агенцијата за филм. Морам да соработувам, дури не ни со продуцент туку со некојаси продуцентска куќа, значи, со некое правно лице. Така формирав продуцентска куќа со која го работев „Мајки“ и потоа, кога дојде време да се работи „Врба“, се обидов, за да не се бавам со тој дел од работата, да имам продуцент со негова продуцентска куќа кој ќе го води филмот. Испадна дека он не може да го склопи со странски партнери и пак на крај филмот се врати во оваа продуцентска куќа.

Законот за филм има еден куп проблеми. Најголемиот проблем е што централни се продуцентските куќи, а не авторите. Понатаму, Законот е рестриктивен, а не е стимулативен. Има само ограничувања, милијарда ограничувања, а ниту има визија ниту има стратегија ниту има механизам за тоа како вистински да ги стимулира творците, особено младите творци, па ни продуцентите.

Има и смешни работи. На пример, во Управниот одбор мора да има правник и економист. Зошто? Да контролираат да не крадат филмаците? И гледам многу добро исконтролираа.

Јас мојата анализа на Законот на неколку пати ја имам срочено во документи кои се предадени и на Министерството за култура и до тогашниот Совет за култура и до Агенцијата. Сметам дека имам некое знаење, некое искуство за тоа како се прават и како се финансираат филмови, за тоа како може да се регулира сето тоа – од моите искуства и во САД, ама и во Британија, во Франција, Германија, Италија, во Македонија. Се разбира, тоа што го пишав беше игнорирано од културните власти. Штурци.

Како живее филмскиот уметник? Не знам, со многу ангажман, со барање, со молење, со еден куп работи кои не се пријатни, како што се апликации, како што

480 прекопиран

е бавење со продукција, како што се лобирања, бркање на копродуценти, пакување на проекти. Значи, се бавиш затоа што мораш да се бавиш со тоа и мислам дека еден огромен процент од режисерите во светот се бават со тоа, иако не сакаат да се бават со тоа. 90% од енергијата ја трошам на некреативни работи. Потоа наидуваш на нечесни ситуации затоа што тука се вртат големи пари, па има да се украде, а и сè делува така гламурозно – крадеш, а окружен си со старлети и тоа привлекува секакви гангстери и повторувачи. Некои од нив стануваат и директори на Агенцијата за филм.

Што се однесува до егзистенција, не ми треба многу, немам цип, немам кола, немам „ролекс“. Сепак, дал Господ, имам успешни филмови, снимам и во Америка и во Европа веќе четириесет години, филмовите играат по цел свет, имаат награди. Имаше гладни години на почеток, на еден куп од моите филмови последната рата не беше исплатена или ни една рата не беше исплатена. Имам филмови во кои сум инвестирал мои пари. Од друга страна, за некои од филмовите хонорарите се сосема солидни. Има и едно и друго. Сега, кога ќе земеш дека еден филм се работи од две-три до седум години, па кога ќе ги земеш тие пари, ќе ги поделиш на тие години, на тие саати вложени, не испаѓа дека е некоја толку фантастична сума колку што звучи. Еднаш бев на гости кај Макавеев во Париз. Го прашувам: „Твој е станов?“ Ми одговара: „Де бе, шест филма имам снимено. Се разбира дека е мој!“

10. „ЧЕТВРТОК“ И „КРАЈОТ НА ВРЕМЕТО“

(2013 – 2017)

Крайкометражни филмови – минијатурни ремек-гела со маестрална визуелна нарација... „Четврток“ трае минути и пол... „Крајот на времето“ илти и пол минути...

По „Мајки“ работев „Четврток“, краткометражен, многу краткометражен. Трае минута и пол. Потоа „Крајот на времето“, на Куба. Напишав и неколку есеи и книгиве што ги објавив и направив изложба на фотографии. Во тој период кога се повлеко од Ен-уај-ју (NYU – New York University), баш онака ми се отвори дигната за пишување, за снимање, за еден куп креативни работи.

„Четврток“, интересна едноминутишна приказна што ја доловува атмосферата на оштуетеност во митологис како Њујорк... Истовремено, критика на современиот начин на живот и зависноста од мобилните телефони и интернетот... Филмот е нарачан од Венецискиот филмски фестивал во јовод седумдесет години од неговото постоене...

Беше јубилеј на Венецискиот фестивал, Венеција славеше седумдесетто издание и во чест на тоа издание, на тој јубилеј, решија да се обратат до повеќе режисери кои ја обележале историјата на фестивалот и од секого да побараат да направи по едно кратко филмче до деведесет секунди на тема „Иднината на филмот“.

Супер идеја, веројатно на Барбера (Alberto Barbera), директорот на Венеција – сите тие филмови ги собраа во еден долготражен филм и го пуштија на отворањето на фестивалот. Учествуваа: Бертолучи (Bernardo Bertolucci), Абас Киаростами (Abbas Kiarostami), Пол Шредер (Paul Schrader), Клер Дени (Claire Denis), Зануси (Krzysztof Zanussi), Атом Егојан (Atom Egoyan), Јоргос Лантимос (Yorgos Lanthimos), Ермано Олми (Ermanno Olmi), Тод Солонц (Todd Solondz)... стварно автори што многу ги почитувам и ми беше многу интересно да видам што они ќе направат. Организаторите на фестивалот оставаа тотална слобода ама и тотална одговорност, значи сам треба да го организираш, да го финансираш филмот. Единствено што бараат е да биде до деведесет секунди, да биде испорачан до не знам кој датум и да се однесува – макар и индиректно – на иднината на филмот.

Убаво е кога имаш таков предизвик, кога работиш со рамки, кога работиш како да пишуваш сонет или фреска или кога работиш во три чина, и да видиш колку можеш креативно да експлодираш во конкретно зададени рамки.

Почнав да размислувам која е иднината на филмот, на што ќе личи. Можеби ќе има проекции во простор, холограмски проекции, кои ќе бидат толку уверливи и за кои ќе мислиш дека се вистина, а можеби и тоа што веќе се случува, дека сè ќе биде *image*⁴⁸¹ ама тој *image* ќе биде во џеб, ќе биде во телефонот. Цело време гледам

481 слика

луѓе во метро, гледаат на телефон, „Тик-ток“ (TikTok), „Јутјуб“ (YouTube), цели филмови, гледаат утакмици на телефон, кошаркарски или американски фудбал. Тие утакмици или филмови не се замислени да бидат така гледани ама тоа е. Значи, филмот ни е в џеб, а не во кино и тоа е иднината на филмот.

Во исто време не само како се консумира *image*-от туку и како се дистрибуира. Нам во овој момент сè ни е достапно. Веројатно има работи кои не се дигитализирани како *image*-и, или како снимени филмови или како звук, како книга, ама милијарди и милијарди или трилијарди работи се дигитализирани и ти можеш да бидеш тотално изолиран во некоја вукојибина во Мариово или во Централна Азија или на Мато Гросо и да седнеш и да отвориш „Тибетанска книга на мртвите“, на пример или да отвориш музика на луѓе од Патагонија, или со „Гугл ‘рт“ (Google Earth) да бидеш на Менхетен и да се движиш, или во Шангај. Значи, сè ни е достапно, односно страшно многу ни е достапно.

Почнав да размислувам што значи тоа и од тоа размислување се роди идејата дека паралелно додека гледаме нешто што се случува таму на другиот крај на светот, веројатно помалку внимание посветуваме на тоа што ни се случува физички до нас и дека поради тоа можеби сме поотуѓени од луѓето кои нè опкружуваат и кои ни се мили. Тоа беше втората идеја за иднината на филмот.

Потоа почнав да го разработувам драматуршки ова прашање и ова е веројатно единствен случај каде што тргнав од темата, затоа што беше зададена. Обично темите ми се раѓаат во процесот на работа и некогаш дури и кога е завршен филмот. Се надевам дека функционира, дека е компактен и хомоген, ама артикулирање на тоа што е темата понекогаш се случува од друг човек. Друг човек ќе каже: „А, ова е темата!“ И да, тоа е присутно во филмот, за тоа е филмот, само јас не сум можел рационално тоа да го артикулирам.

Во тоа време се сетив на вистинска документарна снимка, монструозна, грозна снимка од несреќен случај, двегодишно бебе, двегодишно дете е згазено во една фабрика, во едно складиште во Кина. Луѓе поминуваат покрај него, никој не го крева, уште едно комбе поминува преку него, тотален недостиг на емпатија, на сочувство, на солидарност со ова дете што умира пред нив. Они го гледаат и само си поминуваат. Или барем така ни се чини. Којзнае што било, што навистина се случило во Кина?

Ама тоа е тоа што го гледаме и што го открив на „Јутјуб“ и тогаш си реков: „Ајде, ќе тргнеме од оваа претпоставка“, па тоа го ставив во телефонот на една млада девојка во Њујорк која се движи низ тој преубав хаос на Лоуер Менхетен. А во исто време ни таа ни другите луѓе околу неа не забележуваат дека покрај неа во кутија е оставено вистинско бебе, што не е далеку од вистината.

Реакциите на филмот во Венеција...

Не бев во Венеција, не бев на проекцијата ама според тоа што го добив како фидбек, реакциите беа многу убави. Потоа како одвоен филм многу патуваше на

фестивали, освојуваше некои награди. Беше многу убаво примен, затоа што е многу компактен и прецизно осмислен, дискретно изведен, ама никого не штеди на свој тивок начин, а не му треба повеќе од деведесет секунди.

Го монтираше Питер Мостерт (Peter Mostert) со кого претходно ги работев рекламите за “Macedonia timeless”⁴⁸². Он е монтажер од Јужна Африка кој живее во Њујорк, една таква нервозна енергија, исклучително способен монтажер. И сакав баш да му даде кинетика на филмот и он си го зеде како свој и стана супервизор на постпродукцијата и за *grading*-от⁴⁸³ и за *onlining*-от⁴⁸⁴ и за звучната обработка. Го снимивме во еден ден во Менхетен со компактна, подвижна екипа.

Продуцентската и креативната екипа...

Имав извршен продуцент, Гери (Gerald Herman) кој учествуваше како финансиер, Арон Левин (Aaron Levine) беше продуцент и организатор на снимањето, Јуна Ли (Eunah Lee), која пред тоа ми беше студентка на Ен-уај-ју (NYU), беше директор на фотографија, млада директорка на фотографија од Кореја, која живее во Њујорк. Моравме убаво, точно да го координираме, да го организираме, за да може во еден ден да се заврши. Беше изводливо. Не го запиравме движењето на сообраќајот, сакав филмот да биде подокументарен, попрљав, да врши притисок врз нас како филмации наместо обратно, да го уловиме тоа што се случува, а нашите луѓе да ги следиме, да се измешаат во гужвата. И сето тоа треба сè убаво да биде координирано, за да можеме да ги фатиме. Не требаше многу, само неколку дублови, за убаво тоа да се види.

Дури и да имавме неограничен буџет, мислам дека оваа постапка беше посоодветна за овој филм – кога ќе го искореографираш, секогаш ќе изгледа кореграфирано.

Нè натера да бидеме итри, брзи, гладни, да се прилагодуваме на ритамот на градот, ама креативно, мудро. И во сето тоа една прецизно исцртана приказна.

„Крајот на времето“, ушtie едно минијатурно ремек-дело, реализирано неколку години подоцна, во 2017 г. Времето е синхронизирано во еден забавен кадар, живошто тече во еден кадар...

„Крајот на времето“ го снимив додека бев на Куба, добив покана да предам на Куба и ми се виде многу интересно таму да работам филм според една идеја што одамна ја имав. Пред тоа никогаш не сум бил на Куба, многу ме интересира земјата, сите земји ме интересираат. Решив да предам практично, не теорија, туку

482 „Македонија вечна“ (2008-09)

483 “color grading”, коригирање на боите, балансирање на сликата

484 пласирање на интернет-мрежата

*hands-on*⁴⁸⁵ работа, со многу мала група студенти, шест-седум луѓе од кои само еден беше Кубанец, другите беа странци.

На некои педесет километри од Хавана, изграден е кампусот на државната филмска академија. Комуникацијата не ни беше лесна, телефонските врски комплицирани, не зборуваат многу луѓе англиски. На отворањето на филмскава школа бил Маркес (Gabriel García Márquez), градена е кон крајот на седумдесеттите, почетокот на осумдесеттите и е еден *self-contained unit*⁴⁸⁶. Значи, таму се живее, таму се држат предавања, таму се снима.

До Хавана одевме секој викенд, затоа што е релативно блиску, ама патот е прилично лош. Кога тргнав на Куба, малку беше деликатно затоа што сè уште постои *issue*⁴⁸⁷, драма меѓу САД и Куба, меѓутоа, за образовна дејност дозволена е соработка. Дури има и летови, ама официјално не се редовна линија, тргнуваат некаде од некој аеродромски подрум.

Кога се договоривме дека ќе предам и ќе поминам подолг период на Куба, решив да снимам таму. Веќе подолго време имав идеја за филм. Тргувајќи од формален аспект, а не од тема или приказна, сакав да поставам ситуација која ќе биде страшно, страшно успорена, ќе биде скоро фотографија, нема да си сигурен дали овие луѓе се движат или не се движат. Сè уште не знаев како тоа ќе се артикулира, во кој контекст тоа ќе постои, но тоа беше сликата што сакав да ја постигнам.

Експерименталното наследство од Филмската академија се јавува поворно...

Апсолутно! Ова беше тоа експериментално наследство од Академијата, од Карбондејл, во тоа што тргнувам од еден формален аспект. Значи – формалното ќе биде прво.

Во прво време мислев дека тоа ќе го снимам веројатно во Хавана и истражував локации таму. Има преубави многу стари раскошни куќи кои имаат феноменална текстура, се гледаат годините на нив, бојата, стареењето и убава архитектура, со стари коли од шеесеттите години кои они сè уште ги одржуваат, тие сè уште се движат, богати бои, живи бои, плави, црвени, жолти. Ама сето тоа некако ми беше малку испразно, не се случуваше доволно. За филмската слика да биде замрзната, треба да има случување, акција која е замрзната.

Шетајќи се, оти страшно многу шетав, страшно многу фотографирав и кога немав предавања, малце се дружев со луѓето на Академија и иначе се обидував што повеќе да шетам. Имаше едно гратче блиску до кампусот – Сан Антонио де лос Бањос (San Antonio de los Baños), селце, кое беше како на некои ритчиња или барем две ритчиња, така што улиците одеа надолу па после нагоре и беа многу податливи за снимање со телефото-објективи. Од друга страна, ми беше многу убав тој маалски живот кај нив, сè беше на улиците. И сè беше заедно, имаше некое заедништво

485 практична

486 самостојна целина

487 проблем

какво што веројатно тука кај нас имало во шеесеттите години или педесеттите или седумдесеттите. Луѓе се дружат, излегуваат, се зафркаваат и имаше некоја убава топлина. Пенџерињата отворени, внатре можеш да им гледаш во кујната или во спалната. Телевизорот пуштен, собрани околу телевизорот луѓе. И тоа онака на еден позитивен начин ме возбуди и сакав баш да направам една апотеоза на тој маалски живот, на тој *communal life*⁴⁸⁸.

Се налепија првата на втората на третата работа и седнав и ја напишав набрзина идејата – дека тоа е еден момент кога ги фаќаме во движење луѓето, го фаќаме ова маало во еден нивни космички момент, дел од животот што тече, момент што е замрзнат, ама тоа го успоруваме – и тоа не малку, туку толку многу да не си сигурен дали се движат. А тоа го работиме на оваа локација, која е многу податна за еден долг телефото-кадар, така што ги има да ги гледаш и таму далеку што се случува. Значи, нема небо, сè се разни планови, потенцијално кондензирани.

Не се сеќавам дали пишувајќи го сценариото ја напишав трудната мајка, или она беше само една од статистите што се појавија и кога ја видов ми се догоди идејата. Не се сеќавам. Во секој случај, Академијата го организираше ова за студентите да можат да гледаат како работам.

Во врска со начинот на кој го работевме филмот – после, читам некој од Аспен пишуваше, зашто филмот доби многу убава награда на фестивалот во Аспен (Aspen Film), дека некои елементи се замрзнати, а некои елементи се движат и дека тоа е постигнато со многу *sophisticated*⁴⁸⁹, комплицирани специјални ефекти ама не беше баш така. Вистина е дека Мишо Ристов направи ротоскоп на сите луѓе за да може да ги успори колку што треба и се утепа од работа тука. Меѓутоа, сите се движат како што се движеа на лице место, само што се многу успорени. Нема менување на брзините, само што брзините на лице место им беа различни – некои од нив во стварноста се движеа многу брзо, затоа што играа бејзбол, некои пополека, затоа што си одеа, а некои ич не се движеа, затоа што играат домино или седат на столче. Го осмислив тој еден кадар, едно табло, кое е релативно широк план, иако е снимен со благ телефото-објектив.

Сите статисти беа луѓе од селото кои Академијата ги организираше, ги повика на два саати да учествуваат и они дојдоа. Јас побарав да го има стариот човек, двете ученички, една шарена кола – што ја барав по улиците претходните денови – која позади се движи... Го организирав, ги координирав, кореографирав во простор. Потоа, моравме да бидеме ефикасни пред да им се здосади на статистите, па да си одат по дома, па за да не прекинуваме и да не се враќаме – а и за да овозможиме да има случајност во случувањата – да се измешаат работите, побарав во круг да се вртат, да не запираат за да биде еден бескраен *loop*⁴⁹⁰.

Со други зборови, ученичките одат доле, па после се враќаат, па одат пак. Децава играат бејзбол цело време. Ќе отиде топката, ќе отрча едно да ја земе, ќе се

488 заеднички живот
489 софистицирани
490 кружно, повторно

врати, ќе продолжат. Луѓе поминуваат, па се враќаат. Колата поминува, па после вози во рикверц, па потоа пак напред.

Ние снимаме, да кажеме, една минута, која, кога ќе ја успориш е, не знам, шеесет минути. За жал, имаше само некоја „сони“ камера која можеше пет пати да успори и тоа не беше ни приближно доволно. Затоа после во постпродукција, Мишо Ристов мораше да го ротоскопира целиот кадар за да го успори. Тој не правеше други интервенции, освен што го измазни успорувањето, ама во тоа вложи страшно многу работа. Со нашата примитивна „сони“ камера можеш да го успориш кадарот ама ќе изгледа лошо, исецкано, наместо да биде мазно споро движење.

Филмот трае пет и пол минути, а тоа се, не знам, некои 10-15 секунди дејствие, страшно многу успорено. Има многу богат, многу густ *soundscape*⁴⁹¹, звукот е многу богат. Игор Василев-Новоградска ги направи и музиката и самиот звук, кој, се разбира, не можеше да биде реалистичен, затоа што сè е многу успорено. И го направивме баш експресионистички, си игравме со еден многуслоен *soundscape* и со „Реквијмот“ на Моцарт отсвилен на музичка кутија.

Значи, го поставивме таблото, ги пуштив луѓето, се движат, тоа трае една минута, „ok, cut“⁴⁹², втор дубл. Уште еднаш целото тоа го правиме и го снимивме. Имаме материјал за широкиот план. Начелно сакам целиот филм да биде само еден кадар, само тој еден широк план. Ама на крај викам: „Океј, ајде сега да зумираме до крај и да снимаме само крупни планови, за секој случај“. И на студентите мои им викам секогаш да снимаат крупни планови, дури и ако сакаат сцената да игра во еден широк план, ако сакаат да бидат Тарковски (Андрей Тарковский) или Антониони (Michelangelo Antonioni) или Цаи Минг-лианг (Tsai Ming-liang). И ги снимивме тие крупни планови, а меѓу нив еден многу интересен кадар. Кога ги кореографирав, жената што беше трудна ја донесов во преден план, она си прави муабет со комшиката, а нејзиниот мал син го наслушува бебето во нејзиниот стомак. Таа не му обрнува внимание. И сето тоа беше дел од таблото. Снимивме крупни планови од сите учесници, па меѓу нив и од детето на стомакот.

Во монтажа, се двоумев дали да остане само едно табло или да има крупен план или да има неколку крупни планови. Пробавме разни комбинации, како што секогаш работам. После гледаш која најубаво лежи. На крај, со монтажерката Кристина Поженел (Kristina Pozenel) решивме да има само еден рез – широкиот план, таблото во 90% од филмот, потоа рез на еден крупен план за крај, крупен план на детето како го наслушува сестричето во стомакот на мајка му.

Е сега, мариџетот беше да се избере точно кој дел од целиот материјал да се користи, и да биде успорен. Долго биравме и избрав дел кај што имаше динамична акција во предниот план, децата што играат бејзбол. Потоа рез кај што го ставаме акцентот на таа радост што малиот ја чувствува слушајќи го братчето или сестричето во стомакот на мајка му. И тоа е крајот на времето. Тука, таа голема убавина, радост, како сакаш крсти ја, кај што од една страна си дел од целата таа заедница, од друга

491 звучна слика

492 „во ред, стоп“

страна го гледаш овој живот кој се создава. Затоа завршува времето во тој момент. Радоста на моментот е бескрајна и затоа запира времето, престанува да тече.

Филмот има само еден рез. Има два кадра. Освои неколку награди, меѓу кои и награда за монтажа на еден од фестивалите! Освои интересни награди, во Аспен, во Берлин, го сакаат во Јапонија. Не знаев дека краток филм може да биде толку почитуван.

Покрај фестивали, имаше и редовна дистрибуција, реткост за краток филм. Дистрибутерот од Јапонија сè уште се јавува со нови пласмани на филмот.

Изложба на фотографии „Пет капки сон“ во Музејот на современа уметност во Скопје, Њујорк, Москва...

Квантитативно, веројатно тоа ми беше најпродуктивен период, по број на дела. Почнав поинтензивно да работам и се најдов во европскиот филм. Стана јасно дека филмовите кои ме интересираат се во суштина европски авторски филмови и дека за такви нема многу место во Америка. И ако така треба да се пакуваат, да се пласираат, ајде така да ги работиме.

Од друга страна, чисто на некое лично ниво, осетив повеќе потреба да произведувам. Јас цело време работам. Имаше периоди кога тоа што го работев беше како во *echo chamber*⁴⁹³, се одбиваше, немаше краен продукт и покрај многу вложен труд. Сега веќе научив како тие работи да излегуваат пред публика, а научив и каков филм вистински ме радува. На пример, „Мајки“ и „Крајот на времето“ вистински ме радуваат.

Една од тие работи кои ми беа голем креативен и личен мерак беше „Пет капки сон“. Моја втора самостојна изложба на фотографии и книга на фотографии, серија од 49 пентаптиха – по пет фотографии во една компактна целина, една низа.

Предлогот дојде од Зоран Петровски, тогашниот директор на Музејот на современа уметност. Он ми се чини дека малку пофилмски очекуваше дека ќе бидат тие низи, а јас пак сакав спротивно, да не бидат нарративни туку да бидат или визуелни или на некој начин тактилни или пак тематски. Значи, визуелен ритам или рима кои се провлекуваат или се повторуваат на еден лефтерен начин – на пример, триаголници во сите пет фотки или вертикали во сите пет или идат првите две во еден правец, на пример лево кон десно, па нешто се случува во средина, па другите две во спротивен правец, десно кон лево. Сето тоа, се разбира, не буквално, туку во игра. Најважно беше да има дијалог меѓу елементите – а дијалогот може да биде гушкање или тепање.

И во исто време, секоја фотографија треба да држи сама по себе, да може поединечно да си ја закачиш на ѕид. Галеристката во Њујорк имаше колекционери кои некои од овие слики баш така ги сакаа, поединечни.

493 ехо комора

Беше многу убав процес. Еден од најубавите моменти воопшто. Се изолирав, отидов на планина, горе во државата Њујорк, со илјадници фотографии. Зедов една куќичка, од сабајле гледавме елени како трчаат на работ од шумата. Прво треба да ги избереш сликите, после треба да ги видиш како се вклопуваат и целата работа беше повеќе вклопувањето одошто самите фотографии. Милион комбинации и претумбации. На крај се 49 пентаптиха.

Во Музејот на современа уметност ја отворивме изложбата. Првата изложба беше „Улица“, а ова е значи едно десетина години подоцна, исто во МСУ. И двете изложби патуваа на разни места, во Шведска, Русија, Италија, Франција Бугарија, Нови Сад, Академијата на науки и уметности во Хрватска....

„Пет капки сон“ беше поставена и во Њујорк, во галеријата „Мијако Јошинага“ (Miyako Yoshinaga Gallery). Таму ја адаптиравме за просторот. Сега фотографиите беа многу помали; во Музејот на современа беа по пет фотографии кои лебдат во простор, а овде беа по пет фотографии во еден физички план и со тоа концептот стана малку различен ама повторно интересен на друг начин. Првиот можеби е поапстрактен, вториот е поопиплив, покомпактен и те тера повеќе да ги гледаш односите меѓу фотографиите, затоа што се помали и посведени се една на друга. И двата се убави на свој начин.

Во Русија, во Москва, направивме интересна верзија на изложбава. Немаше физички фотографии, туку на пет монитори се појавуваше по една слика од пентаптихот. Мониторите беа наредени во низа, тие беа пентаптих. На секои десетина секунди се менуваше пентаптихот кој е изложен, т.е. се менуваа сите пет слики на петте монитори. Имаше три групи од по пет монитори. Прикажуваа и некои други мои кратки форми во галеријата.

Во Шангај исто така ја поставија „Пет капки сон“, ама тука под наслов „Dreaming a Wu Yuan Poem“⁴⁹⁴, поврзувајќи ги петте капки во секоја низа/пентаптих со кинескиот традиционален концепт „ву јуан“ од традиционалната кинеска поезија, а значи „пет елементи“. Во Шангај поставивме цела инсталација, испишана на душемето. Имаше одличен разговор со публиката. И воопшто, во Шангај имав извонредни предавања и разговори со публиката, кај што имаше обични луѓе кои дошле нешто да научат, а не само стручна публика или студенти.

Фотографијата во принцип ми е еден голем креативен *outlet*⁴⁹⁵, кој на некој начин за мене е и поубав и покреативен и дава можеби и поубави резултати, иако многу поневидливи од тоа што го правам на филм. Затоа што не мора да го артикулираш со зборови и не мораш да се бавиш со наративност и можеш да бидеш спонтан. Во филм е многу тешко да бидеш спонтан, иако во „Мајки“ донекаде ми се чини го постигнав тоа. Ама филм, самиот процес трае година дена додека го направиш и секој ден, ако си спонтан, којзнае на што ќе личи тоа на крај.

494 „Сонување на ву јуан песната“

495 оддишка

11. БИКИНИ МУН (BIKINI MOON)

(2017 – 2018)

Враќање во Њујорк на поодолг период... Снимање на „Бикини Мун“, реализиран целосно во Њујорк, единствен такав филм во ојусош, сите друѓи долготражни филмови се поврзани со Македонија... Независен филм снимен со мала мобилна екипа која не бара претходно големи финансиски средства... Урбана њујоршка бајка која уште еднаш го повторува режисерското мајсторство... Повторно игра на мобилните телефони, на малите лични камери, постојана мобилност, постојано движење... Бојомлкаша на крајот на филмот... Идејата и реализацијата...

Во тоа време, бавејќи се со проблематиката на приказка и вистина, *truth and fiction*,⁴⁹⁶ посакав да работам лажен документарец. Тоа е стар интерес, ама по вистинскиот документарец во „Мајки“, посакав да работам лажен документарец. Тоа да биде форматот, формата во која ќе се раскаже приказката. Во историјата има еден куп такви филмови, од “Spinal Tap”⁴⁹⁷ па натаму.

Во идеални услови, како гледач, јас не би знаел дека тоа е лажен документарец, туку би мислел дека гледам една документарна приказка за нешто и за неког, сè додека во еден момент на крајот на филмот таа не стане до толку неверојатна и фантастична да си кажам: „Значи, чекај, тука или сум сведок на нешто неверојатно, гледам змеј, гледам магија, или филмаците си играат со мене“.

Термини како „докуфикшн“ (*docu-fiction*)⁴⁹⁸ или „мокументарец“ (*mockumentary*)⁴⁹⁹ не го опишуваат баш прецизно „Бикини Мун“, особено ригорозноста на еден лажен *cinéma vérité*⁵⁰⁰ документарен филм, каков што замислував.

Понатаму, приказната се комплицира со тоа што во „Бикини Мун“ и документарната екипа што божем го снима документарецот е дел од самиот документарец (затоа што станува збор за *cinéma vérité*), а со тоа и од играниов филм. И улогата на луѓето зад камерата расте и тие се сè пововлечени во приказната пред камерите. Значи, приказната се одвива од двете страни на камерата и гледачот мора сам да ја состави до крај. На некој начин, се проблематизира метапозицијата на филмот.

Ние како гледачи не гледаме ништо надвор од овој „документарец“. Го гледаме само завршениот документарен филм во кој се гледа и самиот процес на правењето на филмот, затоа што документарецот ја проголтал и таа стварност.

Идејата произлезе од целото тоа размислување, кое отсекогаш го имам, уште од филмска академија. Како се однесува медиумот – во случајов, филмот, ама

496 вистина и фикција, приказна

497 “This is Spinal Tap” („Ова се ‘Спајнал теп’“, 1984), р. Роб Рајнер (Rob Reiner)

498 документарец со фикционални, измислени елементи

499 филм во кој измислени настани се претставени во документарна форма

500 „вистински филм“, реалистичен стил во филмската документаристика без дополнителни уметнички ефекти

тоа може да се однесува и на новинарството, и на уметноста – кон стварноста. Колку ја манипулира? Колку суптилно? Може ли таа манипулација да оди во спротивен правец?

Во овој период, тие десетина години, од 2008-2009 до 2018 некаде, поинтензивно ја испитувам поврзаноста на вистината со приказката, *truth and fiction*, манипулацијата на стварноста кога ќе биде прекршена низ еден медиум, во случајов филмски медиум. Ја испитувам во два долготражни и еден краткотражен филм и во есеи. Најдиректно се бавам со тоа баш во „Бикини Мун“.

Значи, идејата произлезе од овој мој генерален интерес во тој период. На почетокот пак беше формалниот аспект. Значи, формално – сакам да правам навидум документарец, кој всушност не е тоа. И сега, што сè тоа значи во правeњето на филмот, какви одлуки ова ќе ти наметне? Во раскажувањето? Во кадрирањето? Во музиката?

На пример, во раскажувањето на приказката ќе има големи дупки затоа што измислената документарна екипа не успеала да сними делови од случувањата. Ќе фалат парчиња од приказната, како на пример, моментот кога Бикини најпосле успева да ја земе ќерка си да живее кај неа. Ние тој важен момент воопшто не го гледаме во филмот. Документаристите го утнале, елипсата проголтала една од најважните сцени. Ова се елипси кои се многу привлечни во раскажувањето на приказката затоа што те тераат, како гледач, да се ангажираш повеќе, да влезеш, „еј, што се случи тука?“ Сам да ги споиш точките. Со тоа задоволството е поголемо. Гледачот не треба да биде збунет, ама треба да биде буден. Исто така, како ќе работи камерата ако ова е вистински документарец, *cinéma vérité* документарец. Патем, во *cinéma vérité* нема *voice-over*⁵⁰¹, спикер, нема музика, нема телопи, нема објаснување. Значи, ова е класичен „Мејзлс брадерс“⁵⁰² документарец од седумдесеттите или шеесеттите години.

Како би се движела таа камера за да фати сè што треба да фати? Тоа не е мојата камера, на еден режисер на играен филм кој има слобода да ја постави кај што сака, туку е камерата на документаристот што прави *cinéma vérité* филм за жената Бикини. Дали тој документарист би имал две камери, па некогаш едната ќе ја види другата, намерно ќе ја покаже? Тревор, режисерот на документарецот, е еден претенциозен лик, кој се фали дека прави еден ваков филм и кој сака да го види микрофонот, сака да ја види другата камера, за да се разбие илузијата. Понатаму, некои моменти во приказната се фатени само на мобилен телефон затоа што немало вистинска камера да посведочи, некои моменти се фатени на *surveillance camera*⁵⁰³. Така, во склопувањето на тој прекрасен мозаик, ти работиш со различни текстури и различни фактури. Затоа „Бикини Мун“ личи по малку на една графика од Раушенберг (Robert Rauschenberg), што е многу убаво.

501 глас надвор од екранот, „оф-тон“

502 “Maysles Brothers”, Браќата Мејзлс, прочуени по снимање документарни филмови во стилот на „директниот филм“ (Direct cinema)

503 безбедносна камера

Тоа беше начелната идеја, да направиме еден таков разигран, безобразен филм. Е сега, приказната требаше да соодветствува со оваа формална намера. Приказната е за еден човек, односно за една жена – за Бикини Мун, која била војник во Ирак, која има ментални проблеми. Учесството во војната во Ирак само ги влошило. Она и претходно имала ментални проблеми, потоа се враќа, се доселува во Њујорк и живее на улица, *homeless*⁵⁰⁴. Во меѓувреме ја губи ќерка си, ѝ ја одземаат. Ама ние не сме сигурни дали таа ќерка навистина постои, така што поради нејзината душевна болест, а и поради начинот на кој филмот ја регистрира приказната, ги регистрира случувањата, ти никогаш не си докрај сигурен дали тоа што го гледаш е вистина. Иако е документарец, а документарец често не може да ти каже дефинитивна вистина, иако е со ниет да ја каже. И тоа е поентата. Тоа беше случај и со документарниот дел во „Мајки“. На крај не сме сто посто сигурни што се случило. И во животот е така. И затоа добар документарец можеби и не треба да биде премногу дециден, вљубен во својата вистина.

Како и да е, сите овие можности што ги нудеше еден ваков филм понатаму ги развивав. Потоа ја развив приказната на Бикини Мун – која е таа, од каде доаѓа, како дошла во војска, како стигнала во Ирак, што ѝ се случува таму, што се случува после тоа во Њујорк, од кого е детето, дали била жртва на сексуално насилство? Потоа, кои се ликовите што ја снимаат, кои се нивните пориви и мотивации, какви се нивните меѓусебни односи и како тие ќе се сплеткаат со нивниот предмет на снимање. Затоа што ова е *cinéma vérité*, и самите стануваат ликови во својот документарец. И така си се развиваше приказката, ја плетев приказката.

Во еден момент беше неопходно да направам *research*⁵⁰⁵ кај луѓе кои се бездомници во Њујорк. Зборував со повеќемина. Потоа сакав да најдам луѓе што биле бездомници, а имаат со ментални проблеми и го побарав другар ми Вил Розентал (Will Rosenthal), другар од Академијата во Карбондејл, кој веќе не се бавеше со филм, ама беше директор на една ваква болница. Отидов кај него, он ми даде дозвола да поминам време во болницата во набљудување. Со денови седев и ги набљудував луѓето и беше и многу интересно и многу тажно и многу богато искуство. Собрав еден куп материјал, видов како се однесуваат луѓе, тикови и релации, како изгледа самата институција, каков е редот, какви опсесии имаат пациентите... Гледајќи ме како работам, мислам и нему повторно му се отвори дизната и он посака да влезе, пак да се врати и седнавме заедно да го пишуваме сценариото за филмот.

Ние интензивно се дружевме откако јас се преселив во Њујорк. Вил дури дојде на двапати во Скопје. Сакаше да набљудува како снимам, па го гледаше процесот на правење на првата реклама од серијалот “Macedonia Timeless”, дури и од тоа искуство објави мал текст и огромна фотографија („Вил и Билјана додека бели платно“) во неделното издание на „Њујорк тајмс“ (The New York Times). Потоа дојде заедно со Шанг-Синг Гуо (Shang-Sing Guo), мој студент од Тајван од NYU за да го набљудуваат снимањето на „Мајки“. Шанг-Синг учествуваше во работата на „Мајки“, тој беше во ќебето што бабата и Ана го носат по скалите оти беше полесен

504 бездомник

505 истражување

од Салко, а го сними и документарниот филм за снимањето на „Мајки“, прекрасно документарче. Сакаше секаде да следи што снимам за да учи од мајсторот, вели, според нивната традиција. Кога се видовме години подоцна на Тајван, ме претстави на своите студенти како *grand-teacher*, дедо-даскал, оти даскал на даскалот.

Значи, јас веќе го имав синопсисот, ја имав приказката, кога Вил и јас прво седнавме заедно да ја напишеме почетната сцена која се случува во една таква болница, во еден таков центар. И му викам: „Ајде, јас пишувам, ти учествувај“. И како што пишувам, ја напишавме сцената, отиде он. Утредента пак се појави: „Ајде да продолжиме!“ Јас мислев дека завршивме со соработката оти завршивме со болницата, со центарот. Ама, си викам, ајде да пробаме. И така продолжуваме да пишуваме заедно.

Мислам дека Бикини Мун стана еден многу комплексен лик, па и другите ликови околу неа. Значи, не само формата, туку и она што би било една конвенционална драматургија и традиционален филм раскажани на малку понеконвенционален начин. Ги имавме тие богати ликови и случувања низ приказкава кај што имавме намерни дупки, намерна прљавштина во филмот, за да го имитираме тој *cinéma vérité* пристап. Со Вил заедно го напишавме сценариото. Јас ги поставив идејата, приказната и заплетот, случувањата, а самото пишување на сценариото заедно го направивме. Филмот беше неформална копродукција на САД, значи американска, со Канада и Германија.

Прв филм без македонски пари... Филмската и продуцентската екипа...

Филмот нема македонски пари, нема учество од македонската држава ама немаа некое големо учество ни „Пред дождот“, „Прашина“ или „Кајмак“. Како и да е, има македонски соработници. Игор Василев-Новоградска беше автор на музиката, Исмаил Лумановски свира кларинет, Хулија Хилми работеше на снимањето, има музика од Крсте Роцевски, а визуелните ефекти ги работеше Мишо Ристов. Богомолката вистински ја изградивме, беше механичка, ама Мишо ја доработи со „ве-еф-икс“ (VFX). Сакав да има наши и во њујоршки филм. Дејвид Манс повторно беше дизајнер на филмот, а помошник по режија беше Никола Ивановиќ-Џони од „Мајки“. Имаше голем проблем затоа што режисерскиот синдикат беше против да се носат луѓе кои не се членови на синдикатот. Едвај успеав да ги убедам дека Џони ми е редовен соработник и дека мораме да го увеземе. Синдикатот многу активно ги брани своите членови. И јас сум член на Ди-џи-еј (DGA, Directors Guild of America), синдикат на американските режисери и притисокот беше и врз продуцентите и врз мене. Ама Џони е мајстор на занаетот.

Филмот се склопи на овој начин како независна продукција. Не сакав по никоја цена ова да се работи како холивудски филм, како студиски филм, затоа што знаев дека дури и ако го прифатат, дека ќе има огромен притисок да се избере некоја ѕвезда, дејствието да биде поконвенционално, да се изгуби *cinéma vérité* пристапот, да стане секојдневен – и да се расипе филмот.

Успеавме независно да го исфинансираме ама не одеше мазно.

Уште во фазата на развој, заклучивме дека ќе мораме да снимиме дел од материјалот пола година пред да почне вистинското снимање. Филмот на крај завршува во парадата за „Хелоуин“ (Halloween, Ноќ на вештерките) во Њујорк, на Шеста авенија. Тоа е една огромна, сензационална парада во која секоја година учествуваат десетици илјади костимирани њујорчани. Неверојатно инвентивни, забавни, луцидни костими, комплексни костими, смешни костими. Не се опишува, мора да се види, куклата Чаки (Chucky) од хорор-филмовите, Спајдермен како дедо, огромен penis, летечки ламби со абажури... илјадници многу креативни луѓе се собираат на едно место и во мир си парадираат нагоре по Шеста авенија. Ова е дел од сценариото, последната сцена се случува за време на оваа парада. Се разбира, немаше да поставуваме наша парада – не само што тоа би чинело милиони, туку и никогаш нема да смислиме костими како оние што ги смислиле луѓи њујорчани.

„Хелоуин“ е на 31 октомври, а ние не бевме спремни да снимаме, планиравме да тргнеме на пролет.

Решив да го снимиме само ова парче, а другото на пролет. Го искадрирав на начин на кој може да снимам дел од материјалот од вистинската парада и потоа да рекреирам еден мал дел од таа парада, со неколку возила и педесетина статисти костимирани, па тоа да го вклопиме, да го измонтираме подоцна. Пак снимање во празно, со ризик, како во „Пред дождот“, што и не е огромен проблем затоа што уште од академија се научив да размислувам во кадри, а не во сцени.

Баравме снимател кој внимателно, со мое учество, ќе ја сними парадата. Се пријавија повеќе камермани. Одбравме еден, ама тој ми откажа на еден ден пред снимање. Не знам дали му се појави поголем проект или се исплаши или не знам што беше. Решивме да одиме со тој што беше втор на списокот. Имаше многу добро портфолио на документарни филмови, имаше нешто видео работено за „Њујорк тајмс“. Имаше режирано многу убав свој игран филм кој имаше прилично документарна фактура. Студирал документарен филм на Бостонскиот универзитет (Boston University). Он беше така, прилично резервиран. И затоа беше втор на списокот. Сега испадна дека е прв на списокот. Се согласи и предложи да работиме со неговата камера. Дојде и заедно ја снимивме парадата за Хелоуин на Шеста авенија. Снимавме цела ноќ, опкружени со најлуди костими, карневалска атмосфера.

Испадна не само феноменален материјал од парадата, туку и феноменална соработка. Се виде дека е многу талентиран и дека е многу добар за соработка, одличен, смирен, стамен човек, Џош Вајнстин (Josh Weinstein), нема врска со Харви Вајнстин. Иако планот беше да ја сними само таа една ноќ, материјалот беше извонреден и го поканив да биде директор на фотографија на целиот филм. Значи, прво е талентот, второ е способноста за соработка, трето е табитот, четврто неговиот *background*⁵⁰⁶ во документарен филм, ама не грд документарен филм, туку многу убав, многу естетизиран документарен филм.

506 подлога, искуство, образование

Цела зима го спремавме филмот. Приказната покрива неколку години, ги поминува сите сезони, треба и снег и жешко. Во рана пролет снимавме два дена, за да ја фатиме таа атмосфера. Целиот филм го снимавме во лето.

Во текот на зимата имавме долг кастинг-процес со Ејви Кауфмен (Ayu Kaufman). Најважна беше главната улога, Бикини Мун, ама и Кејт и Тревор беа многу важни, поважно одошто се чини оддалеку.

Имавме голем инвеститор од Канада, кој сакаше да инвестира во овој филм. Сакаше да финансира филм во моја режија. Иако имавме продуцентка од Канада, главниот продуцент беше од Германија. Во прво време таа ги донесе во проектот „Цар филм“ (Czar Film), многу сериозна продуцентска куќа од Берлин, продуценти на Ханеке (Michael Haneke). Додека ние го подготвувавме филмот, таа ја смени матичната куќа и го зеде филмот со себе, така што „Цар филм“ веќе не беа вклучени.

Сега таа требаше да ја постави финансиската конструкција со новата продуцентска куќа од Германија и со финансиерот од Канада, да ги координира разните учесници и да ги потпише договорите. Таа одолговлекуваше и преговараше со финансиерот оддалеку. Тоа траеше долго и осетив дека се тенчи работата. Беше нефлексибилна по прашање на поделба на профитот и контрола на дистрибуцијата. Во еден момент сфатив дека не оди добро работата и ја молев да се качи на авион, да оди во Канада, да се види очи в очи со човекот и да не си оди додека не потпише договор. Она не ме послуша. После две недели, инвеститорот ни јави дека се повлекува од проектот.

Како можеш да влезеш во подготовки, да ангажираш екипа, а договорот да не е потпишан, да не е прецизен, да не се платени првите пари, вторите пари, да не си се видел очи в очи со главниот инвеститор?

Како и да е, дојдовме до една недела пред снимање. Изгледаше дека ќе се распадне проектот. Се најде начин повторно да се склопи и да не се откаже снимањето – влегоа дополнителни американски, канадски и германски финансии. Во еден момент бевме како запрени сред лет, како *freeze-frame*⁵⁰⁷. Имавме комплетна екипа, и глумечка и зад камерата, екипа со која веќе се работеше, локации, проби и знаев дека мораме да продолжиме. Имавме одлична креативна екипа. Запирање ќе беше погубно за сите, особено за проектот, оти којзнае дали ќе можеше да се рестартира.

После многу мака и нервоза, другиве инвеститори го заменија иницијалниот инвеститор во филмот, сметајќи дека овој, ваков независен филм, за него постои пазар во светот. Што е и вистина. Работата со холивудските студија е што они често не сакаат да се бават со мали пазари, туку сакаат тоа да биде блокбастер. Дури и кога прават помал филм, они се надеваат дека ќе биде блокбастер наместо да бидат задоволни со тоа што филмот ќе ги врати парите, ќе заработи убаво и ќе биде извонреден филм. Тоа не е дел од нивната стратегија.

507 замрзната слика

Ние успеавме да најдеме луѓе кои ова го прифатија како дел од стратегијата. Никогаш не очекувавме дека овој филм ќе биде „Аватар“⁵⁰⁸ по продажба. По тоа каков е како филм, како дело – е, тоа е друга работа.

Покрај експериментот со формата, ова е уствари глумечки филм. Ќе го носат силни глумци оти има ептен богати ликови. Во прво време, во синопсисот, Бикини Мун беше маж. Се викаше Макс. Си викам, тотално без причина: „Чекај, зошто мора да е маж? Може да биде и жена.“ Па ајде, викам, да пробаме што ќе се случи, можеби ќе биде поинтересно. Исто беше и со Анџела во „Прашина“. Не поаѓам од намерата да биде женски лик. Пишувам човек, *homo sapiens*. Поаѓам од „а зошто да не?“ а тоа „зошто да не?“ после ти отвора нови можности, нови врати.

Не беше Бикини Мун напишана ни како црнкиња. Беше неодредена, но тоа обично подразбира дека е белец во прашање. Ејви Кауфмен, пред да почне со кастинг, ме праша стандардни прашања: колку години има ликот, дали е белкиња или нешто друго, убава или не... Викам: „Не е важно, само треба да го владее занаетот глумечки. Според сценарио, била во војска, значи има триесетина години ама ни тоа не е фиксно“. Зборувавме за тоа какви глумци сакам, меки, флексибилни, интелегентни.

Почна да ни праќа предлози, потенцијални глумци, исклучителни, одлични глумци. Некои се добри, некои беспрекорни, бев заборавил каков благодат е да работиш кастинг во Њујорк. Со недели уживавме во добро одглумени кастинг-сесии.

Еден ден гледам една снимка. Девојката ја игра Бикини Мун, ама има нешто nelaгодно – она не е баш токму. Си викам: „Си има ментален проблем девојкава“. Ѐ се јавувам на Ејви, викам: „Океј е девојката? Да нема ментални проблеми?“ „Не, не“, вика, „нема ментални проблеми, тоа ти е ликот.“ Она го игра ова страшно уверливо, ме прелажа. Океј, тоа е глума, не треба да видам дека глуми, не ми треба артифициелност, декламирање. Стварно беше уверливо, просто беше непријатно кога ја гледаш. После ја викнавме, се разбира, вторпат, третпат. Ја замолив да го спушти тоа лудило, да не биде толку изразено, толку нагласено.

Тоа беше кога првпат ја видов Кондола Рашад (Condola Rashad).

Подоцна, кога го правевме филмот, имаше моменти кај што тоа однесување, тоа – условно кажано, лудило – експлодира, па имаше моменти каде што она, особено кога си ги прима редовно лекарствата, тоа однесувањето ѝ е, под наводници, понормално. Тоа е дел од развојот и промените во личноста, а поврзано и со развојот на приказната.

После третиот или четвртиот круг (*callback*) на кастинг, решив: „Океј, ќе биде Кондола, таа ќе биде Бикини“, во тоа време се викаше Бикини Саншајн, подоцна го променив името и со тоа насловот во Бикини Мун. Ќе биде црнкиња затоа што најдобрата глумица за оваа улога е црнкиња. Ајде сега да видиме што ќе биде со сценариото, треба да се промени без да правиме *big deal out of it*⁵⁰⁹. Главниот

508 “Avatar” (2009), p. Џејмс Камерон (James Cameron)

509 „голем проблем околу тоа“

лик е сега црнкиња и односот на други ликови кон неа може да биде различен – зависи од самите други ликови, некои може да бидат расисти, некои може да бидат обратни расисти, некои можеби гледаат нешто опортунистичко во тоа дека е таа црнкиња... Во секој случај, треба сега повторно да се помине сценариото, повторно да се разгледаат односите меѓу ликовите, можеби дури и темата на сценариото. Можеби промените нема да бидат големи ама во Америка не можеш да го игнорираш фактот дека централен лик е црнец.

Во заграда, мислам дека тоа е еден, искрено кажано, од проблемите на целото тоа размислување што од овие неколку либерални концепти, кои се многу важни, кои се важни за општеството, кои се важни за тие поединци, начинот на кој се третираат станува контрапродуктивен. Понекогаш третирајќи ги расните проблеми на едноставен и суптилен начин повеќе кажуваш за тој проблем – и повеќе постигнуваш ако ти е целта да имаш ефект во вистинскиот свет – одошто ако го туркаш во преден план и ако го третираш гледачот како дете. Ние го разгледувавме во филмот проблемот, расниот проблем, етничкиот проблем, како сакаш крсти го, како дел од приказната на филмот, како важен за главниот лик, како дел од тематската текстура на филмот, ама не како нешто најважно ниту за неа, ниту за приказката. Ама тоа не значи дека тој елемент не е на некој начин поемотивен. Овде фактот дека Бикини Мун е експлоатирана на повеќе начини, меѓу другото и затоа што е црнкиња, е дел од приказната на филмот. Меѓутоа, тоа не е единствената причина зошто таа е експлоатирана.

А и во принцип – проблемот со расизмот е проблем на нееднаквост, проблем на нефер живот, проблем на еден човек или на една група луѓе наспроти друг човек или друга група луѓе. Човечки проблем, а не проблем на црниците. Иако тие ја плаќаат цената.

Во Њујорк веројатно има најголема, најдобра концентрација на фантастични глумци на планетава. Ни Лондон не заостанува многу, ама Њујорк е Њујорк. Баш имаш мерак да ги гледаш сите тие глумци што прават аудиции за твое сценарио и да гледаш како секој на различен начин го оживува тоа сценарио.

Кога ги биравме другите глумци, Ејви понуди и некои глумци што беа попознати, кои беа ѕвезди. Мислев дека има два проблема околу тоа. Првиот е дека тие не беа секогаш подобри од глумците што беа помалку познати или скроз непознати. Вториот е – ако глумиме дека правиме документарец, тие лица треба да се непознати за да не се издадеме дека филмот не е документарен. Дури и ако знаеш дека е игран филм, поинаку го доживуваш кога гледаш познат глумец одошто кога гледаш непознато лице.

Сара Голдберг (Sarah Goldberg) беше предложена за улогата на Кејт – феноменална глумица. Феноменална. Мислам од одма, како со Дејвид Венам, како со Сара Климоска, од одма знаеш дека тоа е тој глумец кој може да го одигра овој лик и скоро било кој друг и сакаш да работиш со тој глумец. Сакаш да одиш на местата кај што тој ќе те води. Испадна дека не е слободна за нашите термини и се туфкавме некое време. Потоа со тешко срце ѝ викам на Ејви: „Ајде да видиме

друг избор“. Она вика: „Ај почекај малце. Другите ликови да ги работиме, остави го овој лик“. Нејзиното искуство тука многу помогна. Беше доволно мудра и искусна да знае дека работите малку ќе се променат. Ние можеби ќе се поместиме за една недела, другиот проект ќе се помести за две недели и Сара ќе биде слободна. Така и испадна.

Она за мене е глумечкиот херој во филмот, иако Кондола е таа што е во секој кадар и што има големи арии, големи експлозии и суптилни моменти и е многу видлива. Мислам дека сите се феноменални, сите глумци во овој филм, ама улогата на Сара е некако најтешка и најнесимпатична затоа што е прилично суптилно, а комплексно тоа што таа го прави, тоа што тој лик го прави. Не е секогаш предвидливо и консеквентно. Во прво време е и жртва и душман – жртва на злоупотребата на Тревор кого многу го сака, па сè му дозволува, по малку наивно, а душман затоа што е *white saviour*, бел спасител, супериорно глумејќи спасител и наметнувајќи се веројатно за со тоа да се чувствува подобро, посупериорно. Кејт е голем добротинител, им помага на сите, ама има нешто себично во тоа. На крај таа ѝ го зема детето на Бикини Мун, испаѓа најсебичен лик во целиот филм. Ама и тоа може да се чита на повеќе начини – можеби таа мора да го спаси детето, ако Бикини ментално веќе се распаѓа.

Како и секогаш, планиравме три недели проби, пробавме во еден џез-клуб, навечер има свирки, ама преку ден е затворен и ние таму пробаме. Глумците дојдоа толку спремни што испадна дека за една недела завршивме со пробите.

Целиот филм го работевме во Њујорк. Дури и тие делови што требаше да бидат во некое предградие, успеавме да најдеме делови на Квинс⁵¹⁰ (Queens) кои личат на такви богати предградија кои би биле Конектикат или Њу Џерси, со стари дрвја, тревници пред куќите, богати куќи, а не згради. Успеавме да останеме во градот што играше голема практична улога – превозот во градот не се одбива од времето за снимање; превоз надвор од градот се одбива од времето за снимање.

Најдовме извонредни локации во Њујорк, што не е ни чудо. Инсистиравме да бидат автентични и да не бидат туристичка визија на градот. Сличен ми беше пристапот и во „Прашина“, ама тука уште повеќе. Уживав во скитање низ сите пет општини, обично на точак, во барање не само соодветни локации туку и места што имаат чудна и соодветна енергија. Ист Њујорк (East New York) беше опасна зона, ама одлично изгледаше и беше соодветна за мрачниот период на Бикини. Некои локации што ги знаев со години, кај што сум сакал да снимам, некои ги откравме барајќи за филмот. Си игравме многу и со костимот и со сценографијата, некои одлуки беа осмислени, некои интуитивни, како на пример, црвената кинеска облека на Бикини кога таа е во лоша состојба на улица во Ист Њујорк. Немаше причина да ја носи таа облека, интуитивен беше изборот, ама си легна органски. Слично и со роденденот на Тревор. Барајќи најхипстерско место за претенциозен роденден, одлучив тоа да биде во празен јавен базен. Тоа одлично се залепи за ликовите на Тревор и Кејт, таа претенциозност на „миленијале“⁵¹¹.

510 Една од петте општини на градот Њујорк

511 “Millennials“, луѓе родени во последните две децении на 20 век

Најдовме една кратка уличка близу Хаустон (Houston Street), на Лоуер Менхетен. На неа немаше голем проток на сообраќај, па беше логично да ја затвориме. Изградивме *float* – украсен камион за парада. На него се возеше Бикини со костимирани статисти и мали модели на богомолка, а на тротоарите поставивме наши статисти. Внимателно испланиравме како монтажно ова да се вклопи во вистинската парада. Испадна перфектно комбинирањето, *seamless*⁵¹², како филмската географија во „Пред дождот“ или првиот кадар во „Прашина“.

Иницијалната идеја беше да гледаме документарец за човек, жена што има ментални проблеми и затоа не сме сигурни дека тоа што таа го кажува е вистина, она не е веродостоен наратор. Не сме на сигурно што е вистина, ама му веруваме на филмот да ја каже вистината затоа што е документарец. Арно ама, испаѓа дека и филмот не е веродостоен наратор. Во еден момент, филмот ни прикажува нешто неверојатно. Спојлер – ни прикажува змеј со кого Бикини се спријателила. Од каде сега змеј? Дали и документарец лаже оти змеј не може да постои? Дали е де факто филм што раскажува приказка, а приказката сега влегува во внатрешниот свет на Бикини затоа што Бикини веќе му станала роб на тој внатрешен свет и надворешниот за неа веќе е поматен? Значи, првичната идеја беше да го видиме нејзиниот змеј, како најфантастично нешто. Потоа ми се стори дека тоа е на прва топка, дека змеј е општ синоним за фантазија. Ајде да видиме вистинска фантазија. Тргнав да барам. И во некоја ординација видов часопис за популарна наука, слики на богомолки, многу, многу зголемени. Не личат на нешто од нашиот свет. Личат на марсовци, чудовишта од друга планета. Чудесни. И убави, зелени. Визуелно одлични. Потоа се задлабочив во тоа што за нив мислат различни цивилизации. Решив фантазијата на Бикини да биде понеочекувана, да биде огромна богомолка, зелена, со големите очи, чудесната форма и став.

Го монтиравме филмот исто така во Њујорк, во Челзи. Секој ден на точак со мерак ќе си отидев *cross town*, на другата страна од Менхетен. Навечер ќе се вратев со точак, со радост.

Сториборг... Филм со многу, многу кадри, ѝ некогаш и многу куси кадри... Какви кадри ѝ треба да се снимајќи... Ситџе се во ѝлавајќа или нацртјани... Сигурно не е егностјавно да се снима филмска екија шито ѝлуми дека снима филм...

Во овој случај требаше повеќе да се планира одошто во работење на конвенционален филм. Не можеш да поставиш план-контраплан ако не ги оправдаш. Секоја позиција на камерата мора да биде оправдана со божемна позиција на документарната камера. Обичниот гледач, кој не се бави професионално со филм, најчесто не го ни забележува тоа во овој филм. Ама ако седне и направи една вивисекција, една форензика, секој кадар е мотивиран од тоа каде би била документарната камера во тој замислен документарец. Затоа што целиот наш филм е тој документарец, нема ништо вон него. И тоа бараше де факто повеќе

512 беспрекорно

размислување и повеќе планирање и прецизност. Еднаш кога ќе влезеш во таа рутина е малку полесно. Некои сцени во лажниов документарец се снимани со две камери, некои само со една камера, некои со телефон, некои со *surveillance camera*⁵¹³. Така што беше сè прво осмислено, потоа сторибордирано.

Потоа во монтажата секогаш произлегува нешто ново, нешто не исфункционираше како што треба, нешто функционира подобро одошто си го планирал, па во тој правец ќе го мрднеш фокусот на сцената. Беше убава монтажа, монтажерката дојде од Калифорнија, Ен Хусеини (Ann Husaini). Го монтиравме како и секој друг филм, некои три-четири месеци. Со *color grading*⁵¹⁴, со микс, испаѓа речиси шест месеци постпродукција.

Музиката беше посебна прикаска. Предизвик. И убаво, ама и тешко. Затоа што правиме филм по углед на *cinéma vérité*, аскетски филм, немаме наратор, *voice-over*, немаме телопи, ама немаме ни филмска музика. Од друга страна, ако микрофоните на екипата уловат музика на улица или во ентериерот кај што снимаат, ако снимат уличен музичар, или музика од нечиј телевизор или радио – тоа е океј. Така за секоја сцена во која сакавме да имаме музика, требаше да најдеме наративно оправдување во самата сцена за таа музика да има извор во физичката реалност на сцената. Предизвик. Новоградска пак напиша милиони минути музика, со дополнителнава потешкотија на извор, *source music*. Финалната нумера е бравурозна импровизација на Исмаил Лимановски.

Лани Игор направи промоција на саундтракот од „Бикини Мун“ и со временска дистанца пак ја слушав музиката. Генијална е, не знам колку бев свесен за тоа додека бев вшмукан во монтажата.

Во „Фајнал фрејм“ (Final frame) го работевме целиот, и монтажата и миксот. Тие го бендисаа проектот и сакаа да бидат партнери. Имавме убав, хармоничен *grading*⁵¹⁵, ова беше една од тие ситуации каде што, додека го работевме *grading*-от, јас речиси се повлекох во позадина и ги оставив Џош (Вајнстин) и колористот сами да го изгрејдираат филмот.

Филмот го завршивме во 2017 година.

Светската премиера беше во Сао Паоло, имаше извонреден прием во бразилскиот печат. И идеологијата на филмот, и тоа поставување прашања што ни прават медиумите и што е навистина вистина, имаше луѓе што бргу влегуваа во таа критика на современото општество и пишуваа за тоа. Прво во бразилскиот печат, потоа понатаму. Ме изненади и дека имало извонредна, осмислена критика и во „Холивуд рипортер“ (Hollywood Reporter), во стручниот холивудски печат.

Филмот ја освои мојата прва од три последователни награди за три последователни филма на еден прекрасен фестивал, „Фантаспорто“ (Fantasporto) во Португалија. Продолжи да патува по светот. Патуваат сите мои филмови.

513 безбедносна камера

514 коригирање бои, балансирање на сликата

515 “color grading”, коригирање на боите, балансирање на сликата

Кинопроекции... Њујорк и другиџе трагови на Америка...

Во САД филмот имаше кинодистрибуција само во Њујорк. „Фликс премиер“ (Flix Premiere) го откупи филмот. Они се платформа како „Нетфликс“ (Netflix), со тоа што работат понезависни, уметнички филмови и го откупија за платформата. Ние поставивме услов: „Да, ќе ви го продадеме, ако вие ја организирате кинодистрибуцијата!“ Тоа и ним им оди во прилог затоа што филмот добива публицитет, критики, видливост во американските медиуми... Се договоривме таа кинодистрибуција да биде во Њујорк зашто обично артхаус филм игра само во Њујорк или во Њујорк и евентуално во ЛА.

Организираа премиера, црвен килим, сите матракулки, да бидат во кино што е downtown⁵¹⁶, во Гринич Вилиџ (Greenwich Village). Убаво беше да се собереме пак со екипата. На секој филм се случува некоја магија, се собира екипа амбициозни луѓе кои се посветени како кога одат во војна, сите работат кон иста цел, бескомпромисно. Можеби затоа што де факто создаваш цел еден свет од нула и сите учествуваат во тоа, се радуваат на креацијата. Интензивно живееш заедно неколку месеци и после си одите секој на своја страна.

Потоа „Фликс премиер“ го ставија на својата платформа во Англија и во Америка. По други фестивали и кинодистрибуција по светот и во Европа, филмот дојде и во Македонија. На премиерата – како и секогаш – дојде државниот врв, беше Заев (Зоран Заев). Требаше да биде само на почетокот ама го изгледа целиот.

Првпат имав странски филм во Македонија. Интересно, многумина го бендисаа. Иако е тежок и комплициран филм. Можеби затоа што можеа да се опуштат и да гледаат филм, а да не се секираат „како ти тоа нас нè прикажуваш!“

Реакциџе во Македонија...

Да, одлични беа реакциите, многу интересно. Може антрополошка студија треба да се направи, кога еднадвор нешто доаѓа, каква е реакцијата на домашниот критичар или гледач. И колку е комплексен односот кон свое или колку го сакаш или мразиш комшијата – т.е. себе.

Беше, ми се чини, и на наша телевизија. Беше на ФЕСТ во Белград, после светот играше и во регионот, Софија...

Кога излезе филмот, ние веќе бевме во сериозни подготовки за „Врба“, со екипа, со локации, со сè. Според потпишаниот договор, морав да присуствувам на црвениот килим. Се вратив од Скопје во Њујорк, на 48 часа, да го испочитувам договорот, морав да се појавам на њујоршката премиера. Отидов, се поклонивме, се изгущкавме со Џош, со Кондола, Сара, Вил и се вратив назад да продолжиме со работа. Ич не сум мераклија на црвени килими, ама треба да го одработиш тоа

516 во центарот на градот

поради самиот филм. Во крајна линија, тоа е еден добар *closure*⁵¹⁷ на една голема заедничка работа.

Успешен артхаус филм во Њујорк... Пошто пак два филма во Македонија, „Врба“ и „Кајмак“ и шреј во најава... Еквивалентна можност за нова њујоршка приказна...

Штом заврши „Бикини Мун“, како што излегуваше филмот, јас веќе влегов во „Врба“ и тука го видов на дело тоа што го знаев теоретски дека уствари можеш да идеш од филм во филм доколку постои идеја, доколку постои инспирација и доколку постои екипа и – особено – финансии да го направиш тој филм.

Да, после „Бикини Мун“ снимив две европски копродукции во Македонија, а сега, идниот, работниот наслов на идниот филм е „Биста“, но веројатно нема да излезе под тој наслов. Мислам дека со „Биста“ како да заокружувам една мала целина, условно земено, ова би бил трет дел од една трилогија. А тој филм после „Биста“ веројатно нема да биде сниман тука, можеби би бил пак некој независен њујоршки филм или можеби би бил на некое петто место. Не сакам да се врзувам за географија, ја чувствувам како товар географијата.

Можеби дури и азиски филм би снимил. Еве, со Цаи Минг-лианг зборувавме да направиме филм заедно, кој би бил некако врзан можеби меѓу Азија и Европа негде да се случува филмот. Исто и со Јоичиро Такахашаи (Yoichiro Takahashi) зборувавме едно време заедно да правиме филм. Мислам, не знам каде би бил реализиран ама знам дека не сакам тоа да биде филм што ќе биде диктиран од потребите на индустријата. Значи, филмот треба да се вклопи во индустријата, ама не може индустријата да го води главниот збор. Без оглед дали е тоа холивудска или телевизиска индустрија, на пример, на германска телевизија или британска телевизија, или фестивалска индустрија. Во добар проект треба да постои синергија меѓу уметноста и индустријата. Не може индустријата да ја владее уметноста. Не може парите да бидат поважни од душата.

Тоа со географијата го кажувам поттикнато од моите искуства затоа што секогаш се чувствувам по малку како странец секаде каде што сум. Тоа во голема мера ми годи, не сакам да бидам врзан, а и од страна подобро се гледаат работите.

Од друга страна, начинот на кој се доживува тоа што го правам, тоа многу ги усложнува и процесот на правење и приемот. А јас навистина не верувам во географија во уметноста. Добар ирански филм е добар филм, добар американски филм е добар филм. И тој објективно може да се случува било каде, иако има големи разлики, ама со соодветна адаптација он може било каде да се направи затоа што луѓето се секаде луѓе, нивните стремежи се секаде слични, нивните маки се секаде слични. Е сега, не може секој режисер да го работи било каде, ама тоа е друго прашање.

517 затворање

Напишав еден голем есеј за ова, а го обработувам по малку и на други места, во други есеи и интервјуа – таа дихотомија што ја доживувам при приемот на моите филмови. Има луѓе и кај нас и во светот што очекуваат филмови од мали земји да бидат прирачник за тие мали земји, да бидат „Нешенал џиографик“ (National Geographic) или политички вовед во тие општества, наместо да ги доживуваат како филмови, како уметнички дела кои се однесуваат на луѓе, на *homo sapiens*. Или, за ова веќе зборувавме, некои луѓе дома се опседнати со претставување пред гости, мислат дека мој филм ќе ги разубави пред некој странец.

12. ВРБА

(2018 – 2020)

„Врба“ е реализиран во Македонија, со Јане Коршошев како продуцент...

Идејата и синопсисот за „Врба“ се развиваа тие неколку години додека не можев да снимам во Македонија. Во тој период ама особено подоцна, кога интензивно седнав да го пишувам и преведувам сценариото, кога го раскажував на Богдан Апетри или Крсте Роџевски, кога зборував со други стручни консултанти, се разви – според мене – овој филм кој од сите мои филмови има најинтересно филмско време. Имаме еден огромен скок во времето, имаме дејствие кое се развива хронолошки, ама со елипси, потоа имаме дел кој започнува поназад во времето, се вкрстува со претходната приказна и најпосле завршува некаде после неа.

Начелно, проектот почна да се работи преку „Сектор филм“, со Владимир Анастасов-Вац како продуцент, со финансиска поддршка од Македонија. Меѓутоа, ниеден мој филм не е целосно финансиран од Македонија, мислам дека теоретски не ни може, според македонскиот закон, иако голем дел од македонските филмови се де факто, скоро сто посто или буквално сто посто, финансирани од Македонија. Има некое фиктивно странско учество во голем број македонски филмови.

Како и да е, овој филм требаше да биде копродукција и на крај е копродукција меѓу Македонија, Белгија, Унгарија и Албанија. Македонија, како што е стандард, матичната земја, прва влегува во проектот и така и беше. Меѓутоа, кога требаше да се најдат, да се бараат странските партнери, Вац во голема мера се повлече. Он учествуваше едно време во барање копродуценти, потоа се повлече.

Јас го поканив како копродуцент да учествува Ник Пауел (Nik Powell) од „Скала продакшнс“ (Scala Productions), со партнерот негов, Иан Прајр (Ian Prior). Ник е еден од основачите на „Вирџин груп“ (Virgin Group), со „Вирџин рекордс“ (Virgin Records) и филмско крило како дел од фирмата, инаку, продуцент на легендарни британски и холивудски филмови од осумдесеттите и деведесеттите, на “Crying Game”⁵¹⁸, „Скандал“⁵¹⁹, „Мона Лиза“⁵²⁰, еден куп филмови. Една *colourful figure*⁵²¹ во европската кинематографија. Беше претседател на Европската филмска академија, декан на Англиската државна филмска школа, неверојатно CV, феноменален човек, ерудит, многу забавен, со страшна смисла за хумор. Сè има видно, со секого се има запознаено, и работено, и банкротирано неколку пати. Со пејачката Сенди Шо (Sandie Shaw) беше женет. Со магнатот Ричард Брансон (Richard Branson) биле партнери. Ник го прочита „Врба“, многу го бендиса, прифати со многу ентузијазам, дојде во Скопје со Иан, се фрлија на работа.

518 „Играчка-плачка“ (1992), p. Нил Џордан (Neil Jordan)

519 “Scandal” (1989), p. Мајкл Кејтон-Џонс (Michael Caton-Jones)

520 “Mona Lisa” (1986), p. Нил Џордан

521 впечатлива личност

Исклучителен вкус и он беше вистинското срце зад „Врба“. Мислам дека без него „Врба“ немаше да се случи затоа што он еднаш кога се нафати за филмот, сè што се случуваше надвор од Македонија, он го водеше. Он ги понуди своите контакти, координираше партнери во странство, он ги бркаше фестивалите, поднесуваше апликации, он ги спремаше договорите со странските партнери. Имаше страшно многу координации и детали околу тоа со кои креативни елементи ќе влезат странските партнери. На пример, Холандија сака да влезе во проектот со монтажери ама и Белгија сака да влезе со монтажери. И он ги координира и едните и другите во нивните апликации пред нивните фондови – без да ги лаже ама одржувајќи деликатна продуцентска рамноотежа. Заврши вистинска продуцентска работа, иако неговиот кредит беше како извршен продуцент. Јас му понудив тој да има продуцентски кредит. Тој вика: „Не, не. Ова е тоа што јас го работам!“ И он, де факто, го склопи филмот оти во првите фази во тоа склопување на филмот ние од тука каскавме. Во голем дел од овие активности се потпиравме на мојата фирма во Њујорк, „Милкмен продакшнс“ (Milkman Productions).

Бевме во Кан да го пакуваме филмот. Ник закажа десетици средби со копродуценти од разни земји: Полска, Холандија, Германија, со дистрибутери, *sales*-компанији, со директори на фондови – со поддршка од „Милкмен“. Сите го знаат и почитуваат, му се радуваат. Закажа и средба со директор на еден балтички фонд и со Фондот на Квебек, можност и за директорот на нашиот Фонд да се види со нив, да соработува. Го најавивме, ама он не дојде ни на едниот ни на другиот состанок.

Вац во еден момент се откажа. Сега немаме продуцент, а според нашиот глупав закон филмот е врзан со фирмата што го предложила. Проектот не постои без правното лице, апсурд. Значи, филмот треба да пропадне. Во ред, ќе бараме друг продуцент со своја фирма. Го понудив филмот на Лабина (Митевска) да го продуцира, го понудив филмот на Томи Салковски да го продуцира, на Марија Димитрова, сите го одбија. „Не можеме годинава“, „зафатен сум“, „не знам“, „сценариото“, или дури и без одговор... Страв лозје чува. Океј, морам да најдам некој да го продуцира филмот, инаку пропадна. Според нашиот закон, продуцент не е човек, туку продуцент е фирма ама фирма не може да врти телефони, фирма не може да направи буџет. Бараме човек што ќе продуцира, потоа ќе видиме за фирма. Се сетив на Јане Кртошев со кого работев на “Macedonia Timeless“, кој ми остави впечаток на исклучително способен и чесен *filmmaker*⁵²². Човек со позитивна енергија ама и со многу професионално знаење, стамен, скромен, човечен. Го викнав на разговор, лично не се знаевме, освен што соработувавме тогаш. Му викам: „Дали би сакал да го продуцираш?“ Ми вика: „Јас не сум продуцент“. Он работи како помошник по режија, има завршено режија, режисер е, има режирано. Ама седна, размисли и се нафати.

Тоа беше еден таков благослов и за „Врба“ и за мене и подоцна и за „Кајмак“ и за екипата, затоа што он исклучително способно и чесно и агилно си ја заврши работата. Се обиде со сите да биде во добри односи и успева со сите да биде во добри односи.

522 филмација

Најдовме нов продуцент, ама тој нема фирма. Еден дел од буџетот отиде на „Сектор продукција“, си наплатија тоа што учествувале во дел од развојот и претпродукција на филмот, иако финансиите на филмот ги договорив јас.

Моравме да најдеме начин, да се најде друга фирма продуцент, во случајов продуцент на „Врба“ стана фирмата која го направи „Мајки“, „Банана филм“. Ова беше нова ситуација ама добивме дозвола и од Управниот одбор и од Министерството за култура, одобрија филмот да се заврши со друг продуцент, кој ги исполнуваше условите, дури и повеќе од „Сектор филм“, со „Банана филм“. И сега пак преку „Банана“ се работеше филмот, со тоа што го продуцираше Јане, а Виктор Павловски беше *production manager*⁵²³. Извршни продуценти беа Ник (Пауел) и Иан (Прајр) и копродуценти имавме од Белгија, од Унгарија и од Албанија. Се направи една многу убава, хармонична екипа.

После тој *bump*⁵²⁴, тој *hiccup*⁵²⁵ на почетокот, кој беше прилично непријатен и кој создаде многу тензија, еднаш кога тоа се надмина, имаше страшно хармонична соработка, преубава работа.

Го снимавме филмот во текот на 2018 година, летото, во Скопје и во Мариово, и малку во Албанија. Меѓу другото, да ги исполниме и условите на Албанскиот фонд, со екипа која беше од Унгарија, Белгија, Албанија, Србија, Бугарија. Од Британија пак беше Дејвид Манс како сценограф. Шминкерка имавме од Унгарија. Марио Микисанти (Mario Michisanti) не беше слободен. Марио го поканив и на „Бикини Мун“ да дојде, мислам дека беше врзан со термин, на продуцентите им рекол: „Јас пешки би дошол да работам со Милчо, но сега сум во Џорџија и не можам да дојдам“.

Прво го снимавме историскиот дел од „Врба“, а потоа делот што се случува во Скопје.

Развојниите еџаји на сценариото за „Врба“...

Сценариото го работев подолго време, мислам, не работев цело време активно на него, зрееше. Го напишав синописот, па потоа го променив, па потоа седнав – прва рака, втора рака и така.

523 менаџер на продукција

524 цумка, потрес

525 икање

Повторно филм со две целини кои се физички поделени... Од прекршена нарација во „Пред дождот“ и „Грашина“, карактеристична за раната фаза на творештвото, следуваа трилогиите каде што целините се физички одделени... Евентуален недостиг на кондиција да се раскаже една приказна од почеток до крај... Древното суеверие во првата приказна...

Нема недостаток на кондиција да се раскаже приказка од почеток до крај. Тоа е најлесна работа на свет, да раскажам една континуирана приказна. Затоа е и здодевна, три чина, пет чина, заплет, голем *twist*⁵²⁶ во шеесеттата минута, расплет... Тоа е класично сценарио кое мислам дека можеш за еден викенд да го напишеш.

Затоа и си играм со формата и барам нови модуси кои го прават раскажувањето побогато и поинтересно. Годар (Jean-Luc Godard) рекол: „Секој филм мора да има почеток, средина, крај, ама не мора по тој редослед“. Спротивно на тоа, сакајќи да раскажам нешто покомплексно и поинтересно, ја фрактурирам приказната, ја прекршувам во неколку приказни, кои потоа се преплетуваат или се судираат или се дополнуваат. И на тој начин создаваат нов квалитет.

На некој начин, „Врба“ има најкомплексна структура затоа што се три дела, ама две приказки. Природата на односот меѓу првата и втората приказка е сосема различна од природата на односот меѓу втората и третата. Првата е навидум тотално одвоена, ама потоа има многу еха од неа во втората и во третата, а втората и третата хронолошки се преклопуваат. Значи, втората иде донекаде, па потоа почнува третата, не таму кај што завршила втората туку малку поназад се враќа, па после иде до крајот на втората и продолжува уште малку.

Има сцени кои ги гледаме во втората приказна од една перспектива, па потоа истата сцена ја гледаме во третата приказна, ама сега од друга перспектива. На ова вкрстување сум многу горд. Има суптилни игри по прашање на структурата во „Врба“, и тоа мене ми беше интересно како автор, со надеж дека и на гледачот ќе му биде интересно.

Сето тоа е кохерентно со таа *overriding*⁵²⁷ тема, сеопфатна тема, која е третирана на различни начини, темата на мајчинството. На првата прес-конференција во Рим, од разговорот со новинарите и критичарите убаво се артикулира темата која си постои во филмот – „мајка не раѓа, мајка сака“.

За суеверието – истражувањата што ги правевме се однесуваа на денешни, ама и на историски суеверија, каде што екстраполиравме како би размислувале луѓето од 17-18 век. Според тоа каков поп и селска црква имаме во селото, решивме дека првата приказна се случува во 17-18 век.

526 пресврт

527 точка на прекршување

Темата на мајчинството е варирана низ илтриите последни филмови снимени во Македонија: „Сенки“, „Мајки“ и „Врба“... Иако не е централна, присутна е и во „Бикини Мун“, а и во „Пред дождот“ и во „Прашина“ има илтриници... Ритуалот на сунетоот на крајот од филмот и приказната за суверитето, за деитето што и се дава на илтричкаката, во илтриата приказна... Вредността на љубовта, илтриорно темата за љубовта како централен мотив...

Да, така е. Емоциите меѓу разните луѓе, т.е. разните ликови во филмот, како тие се однесуваат едни кон други. Паралелата со некое дамнешно време. Љубов или омраза, лојалност или нелојалност, честост или нечестост. Они ветиле дека ќе го дадат бебето ама како може да го дадат, како се дава бебе? Не се дава бебе како што не се дава ни уметничко дело на друг да го премонтира.

Неможността да се има деца во илтриата приказна...

Во втората и во првата приказна на брачните двојки им треба многу време да направат бебе, не успеваат, се мачат, а пустите многу сакаат, се обидуваат на разни начини. Стремежот кон родителство, тоа е темата, но филмот не тргна од темата, туку темата полека се разви, се наметна додека ја развивав приказката. Поважни ми беа односите, стремезите, постапките, емоциите... приказната.

Финалната, илтриата приказна за сунетоот... Компарација на односите меѓу деите од христијанско семејство и деите од муслиманско семејство, Цијанче...

Па, не размислував толку на тој начин. Тоа е еден вистински настан, *copy-paste*⁵²⁸ од вистинскиот живот и ставен овде. Ме интересираше односот на децата. Битно беше како малиот Кире си нашол другарче и како другарчето и љубовта на помајката, всушност, емотивно го откриваат Кире, го отвораат емотивно. И он почнува и да зборува, дава една насмевка. Дотогаш се плашиш дека е аутистичен, знаеш дека страда, прави опасни глупости, ама нивната љубов го интегрира, го одмрзнува. Он полека се отвора како човек, наспроти траумите кои веројатно ги доживеал во претходните година-две-три. Не размислував толку за односот со муслиманското семејство колку за односот меѓу двете деца другарчиња. Во сите групи има и добри и лоши. Во случајов е уште поубаво што има контраст и што и Муарем е аутсајдер и локалните силеции им се подбиваат на двајцата, и на Ромчето и на детево што го сметаат за аутистично, за ненормално ама и затоа што е посвоено. Ги имаме тие двајца аутсајдери кои се наоѓаат како другарчиња. И утре ќе бидат, веќе се, и посилни и попааметни.

528 прекопиран

Изборот на глумци за „Врба“... Сара Климоска и Камка Тоциновски истрааи и во „Кајмак“, што не е баш вообичаена практика во досегашните олу, обично глумците и глумците се менуваат од филм во филм... Осиганатиите соработници...

И да и не. Со Пепа Мирчевски, на пример, соработувам во сите мои македонски филмови, нè зезаат дека сме како Де Ниро (Robert De Niro) и Скорсезе. И за „Врба“ и за „Кајмак“ имавме долг кастинг-процес со Милка Анчевска кај што од глумците баравме да покажат талент и особено, занает. Неколку круга, првиот со текст од класици, а последниот со потенцијални партнери. Во „Кајмак“, заедно правевме експерименти со различни глумци во различни улоги, затоа што имавме извонредни глумци, кои се покажаа, со кои сакавме да работиме пак поради нивната способност, ама сакавме да видиме кој лик најмногу им лежи, каде е најсоодветна нивната енергија. Камка (Тоциновски) последна ни се приклучи во „Врба“. Долг беше процесот. Најмногу време поминавме кај првите два лика, кај Милан и Донка, затоа што они мораше да бидат релативно млади, што помлади – тоа подобро, и тоа требаше да бидат вистински млади, а не некои постари глумци да глумат деца.

Затоа ги поканивме сите глумци и од ФДУ (Факултет за драмски уметности) и од други академии и млади глумци и повеќето од нив ни беа непознати затоа што беа нови. Така што процесот беше долг. Видовме стотици глумци.

Во процесов најмногу се покажаа Сара (Климоска) и Никола (Ристески), со исклучителниот талент. После испадна дека они биле партнери и на академија, иако они независно еден од друг си ги добија тие улоги. Потоа имавме стандардни три недели проби, на дел од пробите доаѓаше и професор Владимир Јаневски, работевме на однесувањето на село пред три-четири века.

Во сценариото имав пролог во кој сме сведоци на љубовта на Донка и Милан како деца. Значи, приказната почнува некои десетина години порано. Заедно со тој пролог имавме една поепска приказка, покриваше подолг период. Беше предизвик да се најдат деца кои умеат да глумат, а кои ќе личат на Никола и на Сара, кои ги играат Милан и Донка. Повлекувавме една паралела и еден континуитет. Ги снимивме тие сцени ама во монтажа заклучивме дека не функционираат од повеќе причини. Глумата не беше на ниво, ама – поважно – спориот почеток го обременуваше филмот. Му требаше многу време да тргне. Затоа ги исфрлив и филмот се ослободи, си летна.

Во еден момент, на крајот од монтажата направив и еден експеримент, измонтирав уште пократка верзија во која рипнавме директно среде приказка, почнуваме со тоа како Милан и Донка одат кај бабата да молат за помош. Оваа верзија понуди многу повеќе енергија, кинетика, ептен брз почеток. Со ова и рамнотежата меѓу трите дела се промени затоа што сега првиот дел беше пократок за 20 минути. Оваа верзија ја крстив „машка верзија“, а подолгата, оригиналната, „женска“.

Тешко ми беше да се одлучам, затоа што и едната и другата имаа свои предности. На крај, сметам дека женската, оригиналната верзија е побогата, иако малку поспора, па ја претпочитам неа.

Имавме многу *research*⁵²⁹ по етнологија, историја, обичаи, фолклор. Работевме со повеќе луѓе, повеќе професори, дел во Македонија, дел во Њујорк и Лондон. Пак учествувавше Владимир Јаневски за фолклорот, Драги Георгиев за историските прашања, Илина Јакимовска за етнологија, Кит Браун (Keith Brown), Виктор Фридман (Victor Friedman)... Глигор Димитров беше советник за медицина, за гинекологија, потоа за историска, стара музика, работев и со Крсте (Роџевски),

Симона Петровска, Богдан Апетри (Bogdan Apetri), Вил (W.P. Rosenthal), Џејмс Би (James Bee), Вања (Димитрова) и Стивен Карбери (Stephen Carberry) за mood-book-от⁵³⁰... Имавме човек кој ни помогна околу аспектите на криминалистика, давење, како би плутал леш, ама најмногу истражување имаше баш околу историјата и етнологијата. Читав многу книги, еден куп книги, многу ми беше интересно. И сè што се спомнува во филмот, на пример „преку праг рака не се бацува“ или „на бебето му се става мед малку да касне пред да се дои“ и еден куп други работи, сите се врз база на истражување и се базираат врз факти. Единствен момент кој е шпекулација, кој е претпоставен, е ритуалот под врбата за зачнување на бебето. И нивниот *body language*⁵³¹ ми беше интересен, како се однесуваат, дали ќе се гушнат или нема да се гушнат, нема да се ракуваат, се бацува рака ама како се држат, исправено или кротко, како одат, влегува стопанот, станува жената, никогаш не седи ако тој стои.

Зборував со неколку пријателки, потоа и со жени што не ги познавав кои се обидуваа со ин-витро и тука и во Њујорк. Некои од нив се отворија и од нив излезе река емоции и информации околу тоа што и како поминале. Некои не сакаа да зборуваат во прво време, една пријателка дури сега ми пиша дека е благодарна што дискретно сум ја натерал да зборува за тоа. Не можеш да измислиш работи како: „Имам царски рез, а не сум раѓала!“

Би им дал пиперки, патлициани да јадат во тој 17-18 век, арно ама тоа би било фактичка грешка, во тоа време тука не постоеле, донесени се од Америка подоцна. И тиквата и компирот, сè е донесено. Во суштина они имале мал избор, мал дијапазон на тоа што ќе јадат, кромитче, сиренце, некое 'ржано лепче.

Начинот на живот, одиш на воденица го носиш житото, уствари 'рж, за возврат за мелењето, на воденичарот му оставаш дел од 'ржта. Се ора со волови, ретко кој има коњи. Ако си сиромашен, а Милан и Донка се сиромашни затоа што сами се борат, побегнале од своето село, таа е бегалка, почнуваат од нула, значи немаат волови, ги земаш на заем на ден-два, па потоа за возврат ти му работиш на нивата на тој што ти ги дал на заем... Практичен проблем имавме со воловите. Немаше вистински севгар волови кај нас. Требаше да се увезат од Албанија или – идеално – од Турција, ама немавме пари за тоа. Набавивме локални волови, ама не беа вистински севгар и беа голем проблем на самото снимање, не можеа да се тераат, па отпадна ноќната сцена со воловите. Она што остана е одлично, една сива елементарност, мака во постигнување нешто, во одгледување со опор вкус на земја, на дамнешно минато.

529 истражување

530 тетратка со инспиративни слики и скици во кои е одредена атмосферата на филмот

531 говор на телото

Поделбата после ја докомпетиравме со Наталија (Теодосиева), Камка (Тоциновски), Нено (Ненад Нацев), Пепа (Петар Мирчевски), Ратка Радмановиќ. Многу беше убав *cast*-от, многу бев задоволен од луѓето.

Работа со деца на филм може да биде хорор. Децата се често непредвидливи, иако понекогаш знаат да бидат неверојатни. Девојчето во „Бикини Мун“ беше генерациски талент, со леснотија беше перфектна. После нашиот филм, мајка ѝ си даде отказ и се преселија во Калифорнија да бркаат холивудска кариера за девојчето. И на „Мајки“ имав убаво искуство со децата. Од друга страна, на „Сенки“ мака мачевме со детето. Тука, на „Врба“, Јане Спасиќ работеше со детето што го глумеше Кире. Навидум едноставна улога, затоа што Кире не зборува и не покажува емоции, ама уствари многу тешка улога. Јане феноменално го водеше, резултатот е суптилен и моќен. А ова беше финале на филмот, ако не успеевме, филмот ќе завршеше на фалш-нота.

Правилата на пишување квалитетен драмски текст, во кој дел што би требало да се случи, ти поставил уште Аристотел пред повеќе од две илјади години и тие и ден-денес важат во Холивуд... Во „Врба“ се прекинува нарацијата во минатото време и се влеува во сегашноста... Приказната продолжува онака како што авторот сака, како што смета дека треба да ја води... Но, илџачој можеби е заинтересиран да види што ќе се случи понатаму во оваа интересна приказна во која веќе навлегол...

Можеби е заинтересиран, а можеби е и задоволен затоа што е заокружена целината и се радува на нешто ептен ново. Приказната од минатото, првата, нема каде веќе да оди, таа е апсолутно завршена.

Прашање е дали треба да се држиш за тоа што наводно го тврди Аристотел како слеп за стап, денес сто години после Џоџ (James Joyce), после Маљевич, после Стравински (Igor Stravinsky), после Пикасо и Џон Кејџ (John Cage). Дури и да ја прифатиме догмата, и делото и догмата ќе имаат кар од свежо и инвентивно читање и примена на правилата.

Во „Врба“, па и во „Пред дождот“, па и во „Прашина“, имав намера класичната структура да биде третирана на релативно иновативен начин. Тоа не значи дека е во целост отфрлена, туку само дека бараме поинвентивен начин на примена на драматуршката догма.

Знам дека мене како гледач тоа ме возбудува, ми е интересно, ми се допаѓа. И еднаш кога го гледав „Пред дождот“ во Болоња, неколку години откако го завршив, ми се случи тоа искуство да можам да го видам речиси како еднадвор да го гледам, што е ретко. Моментот кога завршува првата приказна и почнува втората, си викам: „Колку е ова безобразно!“ ама безобразно, онака позитивно, да ти даде насмевка. Значи, се случила некоја драма, трагедија, емотивно си врзан, погинала девојката и одеднаш од таа дивина си во туш-кабина, во Лондон, се тушира некој тотално нов лик, односно ја видовме малку, ама не знаеме дали сè уште е истата и плаче под тушот. И си викаш: „Што е, па, сега ова? Колку е безобразна оваа нагла

промена!“ Мене, кога би го гледал само како гледач, би ми било интересно, би ми рипнал адреналинот – се разбира, ако тоа се оправда во продолжение.

Слично е и со „Врба“. Секој гледач има право на свое мислење ама мене лично, ако го гледам филмот како гледач, многу би ме возбудило како завршува првиот дел од „Врба“, спојлер - со тој грозоморен крик на мајка која гледа дека ѝ се удавило детето – и – рез – преоѓаме 300-400 години подоцна, внатре во такси, врне, брисачи, гужва, трубење, прљав, агресивен, модерен град. Резот возбудува, привремено збунува, ама создава нов квалитет, после продолжува новата приказна. Со тоа гледачот добива нов квалитет и си вика: „Уф, ама чекај, сега оваа новава приказна е исто интересна, уште поинтересна“. И во „Прашина“ тоа беше намерата, затоа што се враќавме меѓу двете приказни, а се надевав дека тоа секогаш го правиме во моментот кога приказната што ја следиме ќе стане најинтересна, кога ќе дојдеме до *cliffhanger*⁵³².

Со инсистирање на драматуршка догма, ми се чини, се омаловажуваат некои ремек-дела на инвентивната филмска драматургија, се омаловажува „Лани во Мариенбад“⁵³³ или “Inception“⁵³⁴.

Во „Прашина“ ѝрескокоѝ во нарацијата од една во друга ѝриказна и враќањето назад се ѝосѝиѝнаѝи максимално ефекѝно... Во „Пред дождоѝ“ ѝромениѝе се во ѝрав моменти, меѝуѝа, ликовиѝе се ѝоврзани... Во „Врба“, и визуелно и драматѝурѝки фасцинанѝен е ѝреминоѝ од една ѝриказна во друга, меѝуѝа, меѝу ликовиѝе во ѝриказниѝе нема никаква ѝоврзаносѝ... Евенѝуална ѝоврзаносѝ на ликовиѝе ѝреку ѝоѝомсѝивоѝо...

Зошто да биде буквално? Нели е тоа малку вулгарно, наместо да биде дискретно, индиректно, само тематски поврзано. Просто е да ги споиш како потомство или на некој друг буквален начин, ама воздржувањето од едноставни решенија е посеокси. Они метафорички и се потомците на тие луѓе, ама зошто да инсистираме да преобјаснуваме? Со инсистирање и несигурност се создава кич. Го имаат истиот проблем, живеат на исто место. И мислев дека е тоа доволно и поаскетски. Еден брутален минимализам во поглед на драматуршки поврзувања. Лесно е да се поврзат ликовите. Често по филмски фондови ќе прашаат: „А можеш ли да ги поврзеш?“ Можам да ги поврзам, тоа лесно се прави, седнуваш и во еден саат ги исповрзуваш. По голем марифет, поголема храброст е намерно да ги оставиш одвоени и да оставиш гледачот сам да инсистира, да бара и он после да мора тематски да ги поврзува. Не сме веќе во 19 век. Затоа што приказката е секогаш како патерица, како костур, ќе ја направиш приказката, после на неа ги лепиш секси-елементите. За да видиме колку е тоа лесно, има еден мал момент кај што се појавуваат Милан и Донка, односно современ брачен пар со лицата на Милан и Донка во реклама за

532 највозбудлив момент, обично на крајот од една епизода (радио, ТВ, стрип)

533 “L’Année dernière à Marienbad” (1961), p. Алан Рене (Alain Resnais)

534 „Зачеток“ (2010), p. Кристофер Нолан (Christopher Nolan)

трето дете, на плакат во болницата на сидот. Ама тоа е така, играчка, не е суштинско поврзување.

Одбивање на класицистичкиот принцип на нарација: експозиција, заплет, расипет и во еден момент кулминација на приказната...

Некогаш знае да биде убав, често знае да биде убав, ама треба да се испитуваат и други можности. Имам правено некои филмови кои тоа го имаат. Еве, и „Биста“ ќе го има тоа. Има тука една важна работа – дури и кога правам субверзија на класичната нарација, работам според нејзините пошироки параметри каде што емотивното патување и емотивното задоволување се поважни од механичкото движење заплет, расплет, епилог. „Биста“ е веројатно едно од најлинеарните сценарија што сум ги напишал. Уште го обмислувам и во визуелната форма можеби ќе биде малку понеконвенционален.

Евентуална креативна соработка со косценарист... Како Буњуел (Luis Buñuel) и Карьер (Jean-Claude Carrière)... Или сам свој мајстор...

Начелно не сум против тоа да работам по туѓо сценарио или да работам со косценарист. Засага не сум нашол таков текст. На „Бикини Мун“ соработував со Вил Розентал (W.P. Rosenthal) и таа соработка имаше свои добри и лоши страни. Имам искуство во комплетно работење по туѓо сценарио во Холивуд и за НВО, а имам и пишувано, односно адаптирано француски роман за друг режисер во Италија.

Ова го кажувам како илустрација на фактот дека не сум тотално против тоа да работам по туѓо сценарио или да пишувам за друг режисер. Ама немам сретнато нешто што ми зборува. Во Европа и нема толку многу готови сценарија кои плутаат околу, достапни и понудени да ги купиш, да ги работиш. Немам доживеано таков момент на соработка, тоа што би го нудела таа соработка или тоа што би го нудело тоа готово сценарио – „е, ова морам да го работам“.

Сценаријата за „Пред дождот“ и „Прашина“ се објавени во форма на книга... Осстанатиите сценарија не се објавени досега...

Сценаријата за „Пред дождот“ и „Прашина“ ги објави „Слово“, двојазично, на македонски и англиски. Имаше план да се објават и „Врба“ и „Кајмак“, ама тоа не се случи. Во стручното списание за сценаристи „Сиин“ (Scene), објавени се делови од сценариото за „Прашина“ и има, се разбира, неавторизирано објавување на делови од сценариото уште додека се снимаше филмот, во неделникот „Старт“, за што имаше и процес, ама другите не се објавени како книга. Не би имал ништо против, ама тоа треба да го иницира и да го уреди некој издавач.

Јас не читам критики, не ги дискутирам моите филмови. Мислам дека тоа не е моја работа. Ако ме прашаат во интервју, ќе одговорам, ама сметам дека не е моја работа да ги објаснувам или да се интересирам кој што има да каже. Се разбира, не живеам во аквариум, сакал-нејќел некаков филтриран фидбек ќе дојде до мене, ама не се бавам со тоа. Мислам дека ако седнеш да се бавиш со тоа како луѓето го доживуваат, без оглед дали убаво или лошо го доживуваат, ќе потрошиш многу време и ќе страда делото, ќе испадне дека се бавиш само со тоа на кој што му се допаѓа. Почитувам многу дека секој си има свое мислење, ама тоа мислење си е нивно. Негде чув една добра: „Односот меѓу критичарот и уметникот е како односот меѓу зоологот и магарето“. Секој си ја тера неговата работа.

Тоа што како генерален фидбек го добив беше дека луѓе го доживеале многу емотивно. И од луѓе, вака што ќе те сретнат и не можеш да избегнеш да чуеш што имаат да кажат, но и од некои цитати што ги користиме од печатот. Мислам дека на некој апсурден начин, иако немаше бомбастична премиера, во стручниот печат најдобро прифатен мој филм беше „Врба“, и во Холивуд, во „Варајати“ (Variety) и во „Холивуд рипортер“ (Hollywood Reporter) и од сите. Ама тоа не е важно.

Премиерата беше на фестивалот во Рим. После играше, патуваше на многу места, доби куп награди, во Валенсија, на „Синеквест“ (Cinequest Film & Creativity Festival) во Калифорнија, на „Реинденс“ (Raindance Film Festival) во Лондон.

На „Реинденс“, Малајка (Malaika Bova), уметничка директорка на фестивалот, сакаше да зборува за тоа како е можно маж да го снимат овој филм и како е многу важно што маж го снимил, што не е жена да зборува за женски прашања. Колку тоа размислување дека само жени треба да зборуваат за женски прашања де факто води кон поделби наместо да води кон обединување. Човечки проблеми се човечки проблеми, а работа на уметникот, ако уметноста му е хуманистичка, кога прави драмско дело е да влезе во душата на друг човек. Не може глумец да се игра само себе, или филмација да зборува само од своја перспектива.

А таа опсесија – особено изразена денес во либералните медиуми, организации, фестивали со тоа кој е авторот, од каде доаѓа, каква боја на кожа има, на кој јазик зборува, со кого спие – ич не ме интересира авторот. Само делото ме интересира. Кој сака нека биде авторот, ама делото да е интересно, да е вредно. Дури најубаво да не знам кој е авторот.

За жал, мислам дека сè повеќе интересот е во оној, де факто, трач што го опкружува филмот, а не во самите два саати филм, во контекстот. Снимил филм во окупиран град, доаѓа од племе глупонери на Исланд, работел под вода и цуциња ја држеле камерата, тотално неважно. Важно е што гледаме на платното. А инсистирањето на тоа кој е режисерот, пол, раса, *ethnicity*⁵³⁵, потенцијално отвора нов круг на неправди, затоа што никој не негира дека досега постоеле еден куп историски неправди, ама не е решение да се создаваат нови. Во крајна линија, со таа позитивна дискриминација страда уметноста. Да не завлегувам воопшто во тоа дека

535 етничка припадност

постоеле сите параметри според кои јас би требало да сум привилегиран – *white, middle-aged, male, bla-bla...*⁵³⁶, но јас мислам дека сум често дискриминиран поради тоа од каде доаѓам и поради тоа какви филмови сакам да правам. Решението не е во тоа да се фокусирам на туѓиот расизам туку на мојата уметност.

⁵³⁶ „белец, средовечен, маж, бла-бла...“

13. КАЈМАК

(2022 – 2024)

„Врба“ како асоцијација за нејлогносѝ, „Кајмак“ за сѝерма...

Ова е првпат да ја слушам таа споредба ама интересна е, и веројатно држи, одлична е. Кога бирам наслов, тоа е повеќе интуитивно. Многу работи во процесот ми се интуитивни, не се со намера. Е сега, во таа интуиција вградено е сигурно и многу години искуство. Кога го пишував текстот, некако случајно ми дојде тоа дека еден од ликовите ќе работи на пазарче, нема да биде од некој гламурозен свет. Работи на пазарче, продава сирење, покрај сирењето веројатно има и кајмак, и се залепи тој збор. Кајмак е нешто што е најдобро, нешто што испливува на површината – кајмакот од млекото или кајмакот од кафето. И вистина е дека сите ликови во овој филм се обидуваат да го соберат кајмакот, да го живеат животот најдобро што можат во тој момент и во рамките на нивните можности и оттаму дојде насловот, со тоа што, пак ќе кажам, многу ретко бирам наслов со намера, намерата секако е присутна, ама повеќе работам по чувство, работам по тоа како нешто мириса, како се лепи, како го отсликува вкусот на филмот, а секундарно е значењето. Еднаш кога го имавме зборот „кајмак“, прашање беше, ама многу кратко траеше тоа прашање, дали да го преведеме, дали за остатокот од светот филмот ќе се вика “Cream” или ќе си остане „Кајмак“ и решив да биде “Каумак“.

„Кајмак“ во контекст на преходните филмови... Постмодернистичка поетика во „Прашина“ – ликови кои илустрираат низ времето и просторот... Во последните филмови враќање кон модернистичка поетика, „филмови-есеи“ кои би требало да илустрираат некаква порака до ошестесеттите...

Не сум докрај повикан така да ја разгледувам мојата работа, творештво, затоа што јас филмот го гледам однатре и вниманието и срцето ми одат на други работи во самиот филм, во правењето на филмот. Мислам дека ниеден од моите филмови не е филм-есеј. По прашањето на структурата, „Кајмак“ е по-*old school*⁵³⁷ од „Прашина“ или од „Врба“, од „Пред дождот“ и „Мајки“, потрадиционален затоа што времето е линеарно, односно начинот на кој ги следиме приказната и настаните е линеарен, додека во „Врба“ и во „Прашина“, тоа не е случај. Ама како и во многу други работи, како и во многу други одлуки што ги донесувам при правењето на филмовите, и тоа е интуитивно. Се водам од приказната и од емоцијата. Сметам дека оваа или онаа приказна треба во моментот да се раскаже, самата почнува да си се раскажува, ме влече да ја раскажам, ме влече срцето и не размислувам толку многу околу таа агенда како се вклопува во големата слика, дали е модерна или постмодерна.

537 стара школа, старомоден

Дури откако ќе ги завршам, ќе се повлечам два чекора назад за да можам тоа да го видам, ама тоа не е многу важно. Сите работи ќе си дојдат на свое место.

Своевидна трилогија: „Мајки“, „Врба“ и „Кајмак“, во која централно место има улогата на мајката... Фигурата на жената како ипохондријална мајка во „Мајки“, од одредени критичари обвинувања за мизогинија... Во „Кајмак“ иоритреирање на жени, мајки кои имаат специфичен начин на комуникација со своите деца кои се во странство...

Да, ама имаше и критичари кои велеа дека моите филмови имаат повеќе направено за феминизмот од некои пропагирани феминисти. Тоа едно мислење за мизогинија беше побиео од многу други критичари и луѓе. Нека се судираат мислења, значи размислуваат за филмот, ги навел да мислат. Спомнав дека директорката на „Реинденс“ во Лондон, Малајка Бова, беше одушевена од фактот дека маж може да направи таков филм. Јас мислам дека е лажна таа поделба, таа дилема. Ако ги сакаш луѓето, ако си хуманист, ако правиш филмови или раскажуваш приказни за луѓе, сега некои се женски луѓе, некои се машки луѓе. А проблематиката на мајчинството е присутна и во овие филмови, но присутна е и во „Пред дождот“, ја има и во „Прашина“. Никогаш не сум седнал однапред да го смислувам тоа, туку некако само си се развило во процесот на работата. Мајчинството од оваа перспектива јас го доживувам како една од најважните работи во човечкиот живот, нема продолжување на животот без мајчинството.

Од друга страна, драматуршки е многу згодно, тоа е создавање нов живот, радикална промена на животот на ликовите, на сите ликови кои ги затекнуваш и одеднаш се најавува бебе или се случува бебе или има дете и се менува нивниот живот. Драматуршки што значи тоа? Сосема ја разбуцува, ја раскршува приказната на нивните животи, така што од драматуршки аспект е згодно речиси исто толку, можеби и позгодно од убиство. Е сега, ние можеби сме се навикнале да гледаме убиства во филмови, а ова е спротивното, значи зошто да нема и нешто благородно?

Да, често го имам во филмовите, работниот наслов на „Мајки“ беше „Како бебе“, поетски наслов, тотално без рационална причина. Во текстот што сега го работам, „Биста“, ненамерно, веројатно таа приказна сакала да се раскаже, или сум го потрошил интересот, ама во следниот филм нема ни еден кадар ни еден збор кој е поврзан со мајчинство и бебиња.

Во Токио дебатиравме за „Кајмак“ со една стара професорка од Истанбул. Таа беше одушевена од „Пред дождот“, ама во „Кајмак“ ѝ пречеше тоа што приказната содржи непријатни случувања, тоа што Доста е тргувана, таа смета и силувана. Ама кај би ни бил крајот ако гледаме само пријатни случувања на филм? Зошто нашата потреба од убави работи во животот треба буквално да се пресликува во филмската приказка? Ќе немаме драма. Ѐ реков дека ако така размислуваме, што ќе кажеме за Раскољников на Достоевски, а таа ми одговори: „Доста со тие стари бели мажи“.

Сйоменајата тиролоја е со урбана проблематика, иако и во „Мајки“ и во „Врба“ и во „Кајмак“ има сејменити шти се случуваат во рурална средина, како кријтика на менталитетот, малограѓанственоста, лицемерието, урбаната мафија... Во „Кајмак“, поради постојаната градба на солитерити, луѓето не можат да се разминат, улиците стануваат премногу тесни, клаустрофобични...

Секој филм е одраз на своето време, а ако е историски филм, тој е одраз на времето во кое е снимен, одраз на тоа како ние од денешна перспектива го гледаме тој историски момент за кој зборува филмот. Сметам дека е добро ако филмот зборува за односите во општеството, за општествените појави, иако сметам дека тоа не смее да биде примарно, затоа што во тој случај постои опасност да се изгуби срцето на филмот, а срцето на филмот се универзалните човечки емоции и концепти и во идеални услови, инвентивноста што уметноста треба да ја понуди е формална, а не содржинска.

Во најлош случај, еден филм, кој би се занимавал само со забележување, критикување, анализа на општествените појави, е во суштина репортажа. И нема ништо лошо во една репортажа, ама тоа не е вид филм со кој јас сакам да се занимавам. И во крајна линија – не е уметност. Може да биде многу убав начин да се регистрира моментот, може да биде убаво и важно новинарство, може да биде убав антропологија, може да биде убав историја или социологија, ама не е уметност. За да биде уметност, треба да има нешто повеќе, треба да има срце, треба да има душа, која зборува надвор од времето, која го надминува моментот, која го надминува коментарот, кој се однесува само на тоа општество. И мора да има инвентивност. Таа комбинација да ги имаш едното и другото е многу убаво.

Во случајов јас се занимавам првенствено со луѓето и со уметничкиот концепт, со формалниот концепт и формалната потреба на филмот и на приказната, а коментарите односно опсервациите за општествените односи и општествените текови ми се секундарни – со тоа што сметам дека тука мора исто така да бидеш многу чесен, па да ги кажуваш работите онака како што ги гледаш. Онаму каде што сметаш дека треба да се фокусираш или, во наводници, „да критикуваш“ – критикувај, ама тоа не е главната поента на делото. Во тој случај, правиш соцреализам, кој најчесто нема многу допирни точки со уметноста, а мене малку повеќе ме интересира уметноста. Во секој случај, регистрирањето и коментирањето и посочувањето на овие општествени односи и општествени проблеми се дел од мојата намера во овие филмови.

И, да, бетонизацијата на Скопје е одвратна. Таа е одраз на простотилак и на лакомост. За пари се продава иднината своја и на своите деца. Се уништува општиот квалитет на живеење. Градот е загаден, набиен, грд – поради лакомоста на урбанистичката мафија, корумпираноста на општинските, градските и државните политичари и поради слепата лакомост на сопствениците на куќи.

Во „Кајмак“ бетонизацијата е дел од приказката, ова е фон ама и контекст на луѓето што го населуваат овој филм. Исто така, и грабежливата малограѓанштина

на Ева, Методи и нивното друштво, бахатоста што си ја дозволуваат со пари; исто така и односите во селото, каде што Доста е де факто тргувана.

Сакав да зборувам за вакви екстремни ситуации на морален гнилеж кои се нормализирани во едно општество како нашето затоа што секојдневната морална и буквална корупција го десенситизираат човека и од него прават тивок или активен соучесник. Од друга страна, сакав да зборувам и за љубов, за врски и односи кои не мораат да бидат конвенционални, ама треба да бидат од срце. Ликовите во „Кајмак“ се на разни позиции на тој спектар на морална корупција и спектар на љубов, ама нивните позиции не се фиксни. Сите ликови, сите луѓе во „Кајмак“ се сложени. Никој не е ни само добар, ни само лош, секоја жртва станува и душман, и обратно.

Духовни реминисценции или ѝарабола за универзалната ѝравда во „Кајмак“ бидејќи ликови кој ѝрави ѝрев, во случајоѝ ѝлавната хероина на филмоѝ, на крајоѝ завршува ѝраично...

Би сакал да ги одвоиме духовното од религиозното, особено од религиозните институции како Црквата, затоа што иако имаат, се разбира, и допирни точки и иако Црквата тврди дека е застапник на духовното, сметам дека е очигледно дека не е секогаш така. Духовното ме интересира, ме интересира во рамките на човекот, во рамките на поединецот, на двојката, на тројката, на групата луѓе, а било каква религиозна институција ме интересира на друг начин, ме интересира како функција на општествен чинител, затоа што ми се чини дека има повеќе значење како општествен чинител одошто како мост кон духовното.

Во филмовите многу ретко се занимавам со Црквата, иако имам ликови кои се попови или калуѓери, и во „Пред дождот“, и во „Прашина“, и во „Врба“, но никогаш не сум седнал, не знам дали поради животот што ме опкружува, поради воспитувањето, Црквата никогаш не ми била централна во размислувањето. Можно е во некоја идна приказна и да стане поважна.

Во „Пред дождот“ ми беше интересен моментот на човек што си зел завет на молчење, на изолирана група луѓе во која се појавува туѓинец. Прво, тие се сите мажи, а таа е жена, второ, тие се христијани, таа е муслиманка, ама сепак приказната немаше многу врска со религијата.

После оваа минидигресија, за духовното, за казната за гревот на Ева – да, така испаѓа, дека она е казнета поради нејзината бескрупулозност и себичност. Можеме со ова да се навратиме на едно ваше претходно прашање, затоа што дел од традиционалната филмска и воопшто драмска традиција е злото да биде казнето. Барем на филм, ако не може во вистинскиот живот.

Извонредна работња со актериите, извлечен максимум, особено од Камка Тоциновски и Сара Климоска, актерки што играа и во „Врба“... Во претходните филмови се менуваше целата актерска екипа, во „Кајмак“ се вовлекуваат имиња со кои почесто е остварена соработка... Актерот Александар Микиќ, во македонската јавност претходно познат како лице од театарот и од македонските народни приказни, извлечен максимум во оваа сериозна рола...

Јас обожавам да работам со глумци, покрај пишувањето и монтажата, тоа ми е омилен дел. Особено проби, во идеални услови, кога пробувам со глумци постигнуваме 80% од тоа што ни треба, а после пред камера само го повторуваме и го финализираме тоа што треба да се снимиме, јаготка на шлагот. Условите се ретко идеални при снимање и затоа сакам да ги развијам улогите и да ги договорам со глумците на раат, на еден месец пред снимање, во тивка соба насамо, со кафе, опуштено, со многу радост и смеење. Во детали го поминуваме сценариото, де факто го одглумуваме целиот филм, се договараме, пробуваме нови работи, се задлабочуваме во ликовите и во ситуациите на еден *common-sense*⁵³⁸ начин. Сето тоа до што ќе дојдеме го враќаме во сценариото или го запишува скриптерката или Милка (Анчевска) и кога ќе дојдеме до таа сцена на снимање, само го освежуваме она што тогаш сме го развиле.

Секој филм го гледам како нов свет, како нов почеток. Додека го пишувам сценариото, не мислам нималку на тоа кој ќе ја игра улогата туку се концентрирам на текстот, на зборот, на динамиката, на драматургијата на тоа што ќе се случи и си играм со работите. Во принцип, не размислувам за тоа како да се режира сцената, како ќе се режира филмот и како дел од тоа – не размислувам кој ќе ги игра ликовите.

Кога почнува кастингот, а секогаш правам долг и исцрпен кастинг и тргнувам скоро од нула, дури и за глумци што ги знам. Така, и за „Кајмак“, и покрај тоа што работев и со Сара и со Камка претходно во „Врба“ и знаев колку генијални глумици се и двете, јас пак ги викнав на кастинг, не толку за да востановам какви глумици се, знаејќи дека се фантастични глумици и знаејќи дека пак би сакал да работам со нив, туку за да видиме за кој лик ќе бидат најсоодветни.

Во кастинг-процесот ги пробавме нив двете, односно тие се испробаа во сите ликови, во сите комбинации што постоеја во филмот. Во прво време размислував Сара да игра друг лик во „Кајмак“ и веројатно затоа што таа си ја избра Доста, без тоа нам да ни го соопшти, си ја избра Доста и се фокусира на неа и извади работи од Доста во кастинг-процесот што не беа на хартија, ама тоа е дел од процесот. Она што го ставаш на хартија треба само да испровоцира добар глумец да го расцвети ликот. Испадна дека таа е најсоодветна за Доста и сега кога го гледаш филмот, не би можел ни да замислиш некој друг да го игра тој лик или дека Сара би требало да игра некој друг лик. И јас ја прифатив нејзината неискажана желба, слуга покорни.

Во процесот на работа секогаш тргнувам од нула, многу ме радува процесот, секогаш гледам да работам со исклучителни кастинг-директори, дали е Ејви

538 здраворазумски

Кауфман (Аву Kaufman) на „Бикини Мун“ или Лео Дејвис (Leo Davis) на „Прашина“ или Милка Анчевска, со која работам, веќе не знам, трет-четврт филм. Секогаш поаѓам од претпоставката дека не ги знам глумците и дека не сум сигурен кој глумец треба да го игра кој лик. Тука е одговорот на прашањето за Микиќ и за тоа што тој досега играл и како е прифатен кај нашата публика. Јас го гледам само тоа што тој го одигра на кастингот за „Кајмак“. Беше феноменален, и смешен и реалистичен, го осекаш човекот зад фасадата, а не само хуморот, и тој беше прв од големите ликови што го одбравме. За другите ликови работевме речиси до пред почетокот на снимањето, поради склопот на околностите. За мене тоа е начин подлабоко да се влезе во ликовите и во приказната и во значењето, поради подоброто разбирање на односите кое произлегува од каasting-процесот и од пробите.

Некогаш има одлични глумци кои едноставно не се соодветни за ликот, ликот не им се лепи. Кога бев помлад, мислев дека добар глумец може сè да одигра! Може, ама друго е ако му се лепи ликот, а друго е ако оди против својата природа, играјќи го ликот.

Зошто се толку успешни ликовите, глумците во „Кајмак“? Прво, затоа што се богато напишани, сите се комплексни на свој начин. Второ, затоа што со Милка одлично одбравме. Трето, затоа што ликовите ги развиеме во пробите, ја разработивме мотивацијата на секоја постапка, на секоја реплика – публиката не треба само да ја чуе репликата. Тоа на шега го викам „форманизација“. Си замислував дека Милош Форман така работел, наоѓајќи конкретни мотивации за секоја постапка. Последна и најважна причина е тоа што глумците во „Кајмак“, сите до последен, се феноменални глумци. Од ова, ако го земеме како *case study*⁵³⁹, може да заклучиме дека во Македонија имаме феноменални глумци, на светско ниво и прашање е само на добар материјал – сценарио, драма – и добра соработка, добра режија.

Седум максимално професионално подготвени филмови... Сепак, во „Кајмак“ директор на фотографија е не особено познато име, Улрик Боел Бенцен од Данска...

Улрик (Ulrik Boel Bentzen) е релативно нов во светот на играниот филм, релативно млад директор на фотографија. Кога почнувам да работам филм, а претпоставувам тоа е случај со сите европски филмови и со речиси сите европски копродукции, тоа е процес на жонглирање, процес на *give-and-take*⁵⁴⁰, кај што од една страна гледаш креативно што му треба на филмот, а од друга страна, гледаш што е изводливо и како сите копродуценти, сите партнери да бидат среќни. Е сега, тука има многу жонглирање.

Се разбира, во ниеден момент не правиш креативна жртва, не смее да страда делото поради неуметнички причини, ама мораш да бидеш во исто време и прагматичен и мудар.

539 студија на случај

540 давање-земање

Таа копродукциска потреба, таа обврска да работиш со екипа од земјите-партнери е жив благодат. Никој не ги знае сите филмски работници низ Европа, ама кога ќе се фокусираш на една земја, со помош на продуцентот, ќе откриеш понекогаш вистински таленти, вистински професионалци, кои се соодветни за дадениот проект. Јас го имав тој благодат да работам со одлични, одлични соработници од различни земји.

Во случајов, директорот на фотографија може да биде и од Холандија или Хрватска, може да биде и од некоја друга од потенцијалните земји кои сакаат да бидат партнери во „Кајмак“. Работата е, склопувајќи ја сложувалката, да не направиш креативни компромиси. Понекогаш тоа е тешка тепачка, понекогаш само ти се позлатува и во овој случај, за среќа, Данска е велесила во светскиот филм и работевме со Мета Фолдагер (Meta Louise Foldager Sørensen), која е чин од продуцент и тие предложија еден куп нивни директори на фотографија. Повеќето од нив беа етаблирани, искусни, со по неколку филма, славни. Јас го гледам материјалот што го праќаат, филмовите што ги снимиле, ја замислувам нивната работа во „Кајмак“, ја замислувам нивната работа во тоа што ние сакаме да го направиме.

Гледајќи ги предложените директори на фотографија, гледав два филма што Улрик ги работел во Лондон, во филмската школа, кои беа исклучително суптилни, чудни ама не експлозивно чудни, зборувам само за сликата – и тоа многу ме привлече. Е, сега, втората половина од работата е практично како ќе соработуваш со тој човек, како ќе се вклопи во екипата. Имам работено со директори на фотографии кои не знаеја во која држава се наоѓаат или со директори на фотографија на кои им беше тотално небитно што се случува со филмот, тие се занимаваа само со фрејмот⁵⁴¹, дури и ако е тоа на штета на филмот. Улрик е од онаа група луѓе, како Бери Екројд или Влатко Самоиловски, на кои им е страшно важно како сликата ќе се вклопи во филмот, како е во функција на приказната, како е во тотална функција на светот што го раскажува филмот и што воопшто драматуршки се случува во сцената и се интегрален дел од екипата. Значи, не се „ние сме камера, ние сме примадони“, туку соработуваат со сите, со одделот за костим, со продукција, со сценариото.

Улрик дојде веднаш да се видиме и се погодивме по естетиката, по вкусот, јас му дадов референции, гледавме слики од Алекс Веб (Alex Webb) на пример, гледавме некој друг *research*-материјал⁵⁴² и се погодивме и по вкус и по темперамент. Он е многу тивок ама бил луд како тинејџер. Како што ми е мене важен директорот на фотографија, на директорот на фотографија му е важен главниот осветлител. Продукцијата му дозволи на Улрик да донесе само еден соработник од Данска и тоа беше главниот осветлител кој многу научно си ја тераше работата и ни покажуваше на таблет како навистина ќе изгледа кадарот, светлото после *grading*-от⁵⁴³. Одлично соработуваше со хрватскиот дел од екипата и со нашиот дел од екипата, се склопија тие коцки и сега, кога го гледаш филмот, ништо од тоа не треба да биде важно.

541 рамката, сликата, кадарот

542 истражувачки материјал

543 коригирање бои, балансирање на сликата

Во случајов, тоа е таа слика што ја сакавме, и безобразна и рафинирана и прљава во исто време, има силни бои, има контрасти, често е неочекувана. Јас на претходните филмови често работев со телефото-објективи, кај што е компримиран просторот, ама овде решивме малку да го отвориме просторот, малку да дојдеме поблиску до луѓето, до ликовите и тоа дава малку поинаков вкус. Не е толку мазно, стилизирано. Имаме и многу мал дел од филмот, кој е документаристички работен. За мене работата со Улрик беше една од најубавите соработки со директор на фотографија што сум ги имал.

Копродуција со Данска и Холандија...

Имавме искусни копродуцентки и од Данска и од Холандија, 100% женски тим од обете земји. Обете работеле на бројни филмови, на големи филмови, со Ларс фон Триер (Lars von Trier) меѓу другите. Ни помогнаа филмот да биде таков каков што е, со несебичниот, ама дискретен креативен *input*,⁵⁴⁴ ама и со фактот дека донесоа пари со кои можеше да се заврши филмот. Македонската агенција одобри околу една третина од тоа што иницијално го побаравме. Немаше да може да се снимат тој филм доколку немавме ваква голема поддршка од странски партнери. Повеќе од половина од буџетот е дојден од странство, 53%, од Холандија, Данска, Хрватска, „Еуроимаж“. Не е чест случај повеќе од пола од буџетот на македонски филм да доаѓа од странство.

Тука имаше голема тепачка, прилично јавна, кога директорот на Агенцијата за филм го пријавил во Антикорупциска комисија, побарал интервенции и во Министерството за култура, затоа што огромен дел од парите за продукција беа недомаќински потрошени. Отидоа на филмови без банкарски гаранции, голем дел од кои никогаш не се снимиле, пандемијата се искористи како покритие, како оправдување. Четири години подоцна, Министерството направи инспекција во Агенцијата и утврди дека има дури 39 филмови кои добиле пари, а филмовите не се никогаш снимени, ниту се парите вратени! Антикорупциска го истражи случајот и побара од Владата да се смени директорот, нашиот стар познајник Горјан Тозија-Медо. Владата не реагираше некое време, потоа му истече договорот на директорот и не му го обновија. Го унапредија со тоа што го ставија да биде директор на Фонд за развој на Преспанскиот регион со буџет од 18 милиони евра европски пари. Во меѓувреме и „Транспаренси интернешнл“ (Transparency International) му поднесе кривична пријава за парите потрошени противзаконски, на филмови без банкарски гаранции. За возврат, тој почна јавно да ме блати со лаги, држеше прес-конференции на кои изјави „Милчо Манчевски не е мој проблем, тој е проблем на Македонија!“ Со платени текстови по медиуми и со „пи-ар“ агенција платена од државни пари, се обиде да ми се одмазди. Во исто време, поднесов и пријава против Бранко Петровски и против Ана Василевска за судир на интереси. Во Агенцијата се местени конкурси. Тој судир на интереси го утврдија и Министерството и Антикорупциска и Транспаренси, чинам и ДЗР (Државен завод за ревизија). Тие двајца си поднесоа

544 влог

оставки од едни функции, ама останаа да одлучуваат со огромно влијание на други функции и така дури седум години, иако Бранко не ги исполнува законските услови за таа функција затоа што не е продуцент, а кај Ана институции констатираа судир на интереси по приватна линија.

Тоа се многу непријатни, грди работи, самото влегување во муабет за пари и за буџет мене ми е неубаво, а особено во ваков контекст кај што ги има сите индиции за криминал.

За жал, филм кошта пари – им завидувам на сликари и на поети – и кога мора да се бориш за да настане воопшто филмот, ќе се бориш. Работата е тоа да биде поштено и да биде изведено до крај и за жал, на речиси сите мои филмови ја имаше таа тепачка. Филмот привлекува криминални профили.

Светската премиера на „Кајмак“ беше во Токио. Убав прием, симпатично колку се срамеа Јапонците од еротските сцени. И сега ми текнува дека после, на проекција во Италија, еден критичар ми кажува дека филмот го потсетил дека денес веќе не се прават добри филмови во кои има еротика, нема „Последното танго во Париз“⁵⁴⁵ и сфатив дека е во право.

„Кајмак“ ми е филм продаден во најмногу земји – цела Јужна и Централна Америка, САД, Европа...

Последнаша секвенција... Злаштошо правило на класичнаша грамашурција: ако се јојави илшшо во првата сцена, треба да јукне во последнаша... Еден од ликовите јо јуби живошто... Времетраењето на шаа секвенција... Карамба е однесен во болница, иншвервенцијата е изведена, сојурајата и љубовницата доааат во меѓувреме и дури јошоа јо откриваат куришумот... Од драмашуришки причини, во финалето на филмот се прави неочекуван пресврт, но шемјото на приказнаша јуби на динамика...

Емоцијата беше најважна и таа не губи на динамика. На крајот на краиштата, станува збор за уметност, не за докторат и најважно е како ќе ја изведеш емоцијата. Е, сега, мора да има логика во тоа. Пробавме неколку различни верзии на монтажа на таа сцена, дури и на хартија имаше ми се чини две верзии. После во монтажата пробавме неколку радикални можности околу тоа што кога се случува, што кога откриваме. Си игравме трилер околу тоа кога ќе се открие дека – спојлер – Ева загинала. На крајот на краиштата, секој филм е трилер затоа што дозирано ги откриваш информациите, а Бога ми и емоциите. Тоа ни е во опис на работното место – да мериме кога и што ќе откриеме за да се движи приказката. Како и да е, после тие неколку обиди, на крај се вративме на нешто што е релативно класично во пристапот, во откривањето и мислам дека супер држи. Ги следиме Карамба и неговото друштво во болницата, па потоа малку се враќаме назад во времето и го откриваме тоа што се случило на балконот и после се спојуваат двете приказни...

545 “Le dernier tango à Paris“ (1972), p. Бернардо Бертолучи (Bernardo Bertolucci)

Можни влијанија на Алмодовар во „Кајмак“ ...

Никогаш не помислив на тоа, ама кога посочувате, може да се види сродност и во мелодрамата и во односите, дури и во некои од боите. Јас не сум некој огромен љубител на Алмодовар (Pedro Almodóvar), ама некои од филмовите многу ги почитувам, особено некои моменти во заплетите и динамиката на некои од неговите филмови. Како се развиваат, како дискретно се случуваат големи работи. Неговите филмови имаат интегритет, ама не сите. Оние првите се малку трапави, а последниов⁵⁴⁶, на англиски, е теза, не филм.

Инаку, мислам дека сè што ми се случува, или сè што ќе видам или било која уметност што ја апсорбираш, доживуваш, има влијание врз тебе, врз работата. Се разбира, не постои уметник во вакуум. Вистинското прашање е како ќе го процесираш и да биде добро тоа, со што на крај ќе излезе и оригинално. Веројатно има повеќе влијанија во „Кајмак“ од „Паразит“⁵⁴⁷ и од Фасбиндер (Rainer Werner Fassbinder) одошто од Алмодовар.

546 „Соседната соба“ (The Room Next Door, 2024), p. Педро Алмодовар (Pedro Almodóvar)

547 “Parasite” (2019), p. Бонг Јун-хо (Bong Joon-ho)

14. „ЗБОГУМ, КОПАКАБАНО“

(2023 – 2024)

Ушtie во времето на продукцията на „Кајмак“, како што веќе беше речено, io пријавивtie шоашиноio директор на Агенцијата за филм, Бојан Лазаревски и неовитие советници, за корупција. Пошоа, како што велиtie, „шеичкаита“ ситана јавна... Во меѓувреме ескалираше, влеовtie во ойворена конфронтиација со влијателнитие во македонскоio филмско милје, челни луtie на Друшитвоio на филмски работници на Македонија – Игор Иванов-Изи и Томи Салковски... Дали шоа значеше нов „ирстio во окошо“ на македонскиот филмски есшаблшменит, кој io возвраит удароит со кривична пријава и неможност за реализација на следниот филм... Егна куса хронолоија на настититие...

Филмскиот есшаблшмент со кој владеат неталентирани и нечесни не е различен од оној во 1982-1985. Идна генерација која учела од претходната и од тато, ама која е поагресивна.

Не ми падна напамет оти после толкава кариера и сиот мој кредит ќе ме снајде политички прогон и одмазда само затоа што пријавив корупција. Небаре ја живеам во стварност судбината на Александар од „Пред дождот“, кога се враќа дома и се обидува да направи нешто добро, па затоа е најстрого казнет.

Откако ги пријавив, ме ставија на црна листа, „Кајмак“ и „Биста“ (насловот го сменив во „Збогум, Копакабано“) прво финансиски ги изгладнија на местени конкурси, добија помал буџет од дебитанти, без оглед на кредитот и досегашните успеси. После и комплетно ми ги откажаа проектите, ми забранија да работам, донесоа незаконска одлука на Управен одбор на Агенцијата, на која – пази – немам право на жалба. Стопираа проект што веќе добил на конкурс. Тргнаа во партиски медиуми да ме плукаат секој ден. За да сврти внимание од мојата пријава за корупција против Агенцијата, они сега викаат сум правел финансиски махинации. Агенцијата бараше од Министерството за култура да ми прати инспекција. „Супер“, си викам, „ќе се види дека лажат.“ И така и бидна. Дојде инспекција, испитаа сè, заклучија дека е по закон. Се виде дека со месеци лажеле.

Ама Агенцијата и ДФРМ (Друштвото на филмски работници на Македонија) праќаат соопштение за печат преку „пи-ар“ агенции платени со државни пари и викаат дека црното е бело, викаат инспекцијата нашла сомнително и поднесуваат кривична пријава против мене. Прават театар, предаваат пет-шест класери. Знаам, тешко е да бидеш Салиери, боли.

По медиуми контролирани од власта, ме викаат „криминалец“ и „педофил“. Иво Антов (*remember him?*⁵⁴⁸) ми пишува со обид да изнуди пари, сака да ме уценува, го чувам мејлот негов.

548 се сеќавате на него?

Фелата и интелектуалците се кријат длабоко под кревет, кај пајажината.

Она што го пријавив го сročив во кривични пријави за конфликт на интерес, за злоупотреба на службена должност и за други убавини, против Бранко Петровски, Снежана Станковиќ, Игор Шокаровски, Бојан Лазаревски, Ана Василевска. После некое време, обвинителство ги одби нашите пет кривични пријави, генијалката одби пет кривични со едно решение. Се жалевме и ја уважија. Во моментов тече предистражна постапка против нив.

Како тоталитарен режим, сега „мафијашиве“⁵⁴⁹ смислуваат скроз да ми забранат да работам. Затоа што ми поднеле кривична пријава. Тотална глупост, затоа што по закон, било кој може да му поднесе кривична пријава на било кого. Тоа не е доказ за вина. Постои и уставно начело на пресумпција на невиност сè додека не е докажано дека си виновен на суд. Им е гајле, они имаат власт. Одлука на која никој нема право на жалба. Пак правна иновација. Тие не се ни состануваат да ја донесат одлуката туку еден по еден доаѓаат кај секретарката да ја потпишат, божем имале седница. Со оваа одлука Агенцијата ги блокира сите мои проекти. Нема да го платат тоа што го должат за „Кајмак“, 30% од македонскиот дел од буџетот. Нема да издадат потврда дека филмот е завршен. Иако веќе играше во кино, една копија е предадена на Кинотека, играше на триесет меѓународни фестивали, освои награди, филм продаден на најмногу земји во историјата на македонската кинематографија. Со ова екипата останува недоисплатена, а странските партнери замрзнати во своите обврски кон „Еуримаж“.

На мои соработници им се закануваат, ќе ги отпуштаат, им одземаат проекти. Тотално незаконски, ама кај има сила нема правдина. Им е гајле.

Некој очигледно потрошил многу време за да ја смисли целава хајка, а Бога ми и да ја реализира. Секојдневно заседаваат за следни потези, институциите и државните пари со кои подмитуваат им се на располагање. Заробена држава? Држава ставена во долап, а клучот фрлен во бунар. Една десеттина од оваа енергија да вложеа во правење филмови, ќе беа Спилберг. Ама за тоа треба и талент.

Како и да е, се гледа целта – не само да не работам, туку и да го изгубам угледот во светот. На тој начин, „салиериевците“ ќе ми се приближат бидејќи не умеат да се издигнат благодарение на својата работа.

„Мафијашиве“ на секој конкурс добиваат по неколку проекти – некој рецензира, друг снима кратки филмови, копродукции, играни филмови. Ги режираат и државните приредби за куп пари – Илинден, Св. Кирил и Методиј итн. Анализата вика дека на претседателот и на генералниот секретар на ДФРМ им се доделени повеќе народни пари од кој било друг во филмската индустрија. Инспекција на Министерството вика продукциските куќи врзани со челниците на ДФРМ го кршеле законот. Никому ништо.

549 Наводниците во овој случај и неколкуте слични, се интервенција на приредувачот.

Во јавноста се доби слика дека два спротивставени клана во филмскиот свет во Македонија се во судир... Вашетовидување на оваа перцепција...

Намерно пласиран лажен наратив за да се прикрие фактот дека имаме укажувач на корупција, кој е политички прогонуван затоа што ги пријавил. Тоа не се два клана.

Антикорупциска ја испитува мојата пријава, заклучува судир на интереси, бара Лазаревски да биде разрешен. И „Транспаренси интернешнл“ заклучува кршење на законот. И Државниот завод за ревизија дава негативно мислење – на 81 страница.

Владата го менува директорот. После две недели, на наредна седница – го враќа. Истиот. Сигурно се покајал во меѓувреме.

Ја барам министерката за култура (Бисера Костадиновска-Стојчевска), ми вика „Не ме барај, премногу се силни“. На прием во Обединетите нации се среќавам со премиерот Таче (Димитар Ковачевски). Ме гледа, ми вика: „Само ти не ме критикуваш“. Му викам: „Чекај, има време“. Му кажувам дека незаконски ме прогонуваат, дека сум ги дал на суд, и на Управен суд и на Граѓански суд, ама дека тоа ќе трае со години. Кога следниот пат го среќавам, на прием кај францускиот амбасадор, ми вика: „Не се разбирам јас во филм. Имаше таму некој, умре. Филмот е како една мала точка, толку ми е неважен за Македонија“.

Во ваша заштита/поддршка застапана директорот на Филмскиот фестивал во Венеција, Алберто Барбера, Меѓународната федерација на филмски критичари (ФИПРЕСЦИ), македонската секција на ФИПРЕСЦИ, Транспаренси интернешнел и многу други меѓународни организации...

Да, пола свет се јави. Венеција објави писмо за „безусловна солидарност“. И двете здруженија на италијански филмации. ФИПРЕСЦИ: „Ова е студија на случај за политички прогон на истакнат укажувач кој пријавил корупција на највисоките нивоа на власта“.

Како Русија и Кина, систем како прогонот на Сребреников (Kirill Serebrennikov) и Аи Веивеи (Ai Weiwei). И Хелсиншки комитет отвори истрага. Се јавија од странски амбасади, зошто оваа хајка? Владата и „мафијашите“ мува не ги лази. Судовите само одлагаат, фелата се крие под крвет.

Ми кажаа дека на министерката генералниот секретар на СДСМ ѝ порачал да не се меша. Во својата работа. И на вицепремиерка за борба против корупцијата (ама функција!) четири писма ѝ се пратени со детали. Штурци.

Сега и „Вислблоинг интернешнел“ (Whistleblowing International) отвори истрага за мојот случај. Коалицијата за заштита на укажувачите пишува во Југоисточна Европа: „Докажете што Манчевски ги нашол се потврдени. Сепак, Манчевски е единственото лице кое се соочува со правна постапка.

Медиумите контролирани од владејачката партија Социјалдемократски сојуз организираа повеќемесечна кампања на клеветене“.

Најпосле Владата го разреши Лазаревски. Две години откако го пријавив и после потврда од сите институции дека сум бил во право. Ова е втор директор разрешен по моја пријава. За возврат ми ги блокираа филмовите и ми поднесоа кривични пријави и ме блатеа.

Следнишће чекори во насока на барање на правдајта...

Сега и Министерството најпосле влезе во Агенцијата. Пред да влезат се криеја документи, нови се додаваа во старите класери, ама Комисија од инспектори, правници и финансиски експерти утврди еден куп криминал и прекршоци: 39 проекти добиле пари, а не снимиле филмови ниту ги вратиле парите. Фалсификат на документи од повластена продуцентка. Местени конкурси од луѓе со судир на интереси: финансиски советник и рецензенти. Агенцијата со години исплаќа државни пари на приватно здружение ДФРМ. Фестивалот „Браќа Манаки“ со години не поднесува финансиски извештаи. Извлекувани пари преку фестивалот „Златна рамка“.

А да, и Министерството утврди дека нема никакви прекршувања во работата на мојата фирма, Агенцијата селективно, незаконски и злонамерно ги забраниле и „Кајмак“ и „Биста“ („Збогум, Копакабано“), иако претходно истите ги поддржаа, а и меѓународно се поддржани и поминале ревизии.

И сега, увидот во документи вика Законот се прекршувал во континуитет од директорот Бојан Лазаревски и од Управниот одбор, и од група концентрирана околу приватното здружение ДФРМ. Концентрација на моќ имало кај финансискиот советник Бранко Петровски, дури седум години решавал за проекти, иако, според стручно мислење на Министерството за култура, не ги исполнува условите за финансиски советник, плус имал судир на интереси. Петровски им бил финансиски советник на двајцата директори, Бојан Лазаревски и Горјан Тозија, против кои се претходно поднесени кривични пријави за финансиски малверзации. Судир на интереси е констатиран и кај Ана Василевска, примала исплати од разни страни. Правно вака го сročиле: „Агенцијата за филм работи нетранспарентно, неотчетно, неодговорно, во работата повластува одредена група продуценти и работи спротивно на Законот за филм и другите закони. Работата на Агенцијата за филм е подредена на субјективизмот на мал број лица кои имаат одлучувачки функции во остварувањето на нејзините надлежности. Таквото констатирано работење создава сомнеж за постоење индиции за прекршување и на Кривичниот законик“.

„Транспаренси“ објави: „Бројни се кршењата на законските одредби, непочитувањата на процедурите, на кодексите и етичките норми, неселективност во работата, тесна спрега меѓу Управниот одбор на Агенцијата за филм со одговорните лица во Друштвото на филмски работници на Македонија, седум години едни исти лица кои се во деловни врски со ДФРМ одлучуваа за парите на Агенцијата за филм.“

Од овој извештај може да се заклучи дека се сторени десетина можни кривични дела за злоупотреба на службената положба или несовесно работење на службата заради кои е оштетен државниот буџет. Наведени се бројни случаи на непотизам и клиентелизам... на основа на овој извештај и сите претходни извештаи во врска со проблемите во Агенцијата за филм, ја повикуваме Владата и идниот министер за култура да се посветат на итно преземање на мерки и активности за разрешување на овие состојби...“

“Whistleblowing International“ вика: „Овој извештај докажува сè што Милчо Манчевски со години кажува за корупцијата во Агенцијата за филм на Северна Македонија. Тоа докажува и дека правната постапка против Манчевски е одмаздничка. Тоа е едноставно одмазда затоа што тој успешно ја разоткри ‘филмската мафија’. Ги алармираваме амбасадите, претставниците на ЕУ и медиумите за овие скандали и се надеваме и очекуваме да престанат сите дејствија против Манчевски и да му бидат исплатени во целост средствата што му се должат“.

„Филм индустри воч“ (Film Industry Watch) повикува да запре политичкиот прогон против мене.

Сега, после изборите, и новиот министер го поднесе во Финансиска полиција извештајот за Агенцијата. Што само ги предизвика на нова кампања блатење со лаги и со платени текстови. Го научиле занаетот од тате на династијата.

Испаѓа дека целата врева е околу пари. Затоа да појаснам: филм е скапа работа, ама односот на странска и домашна инвестиција во моите филмови е 77,65% (странски) со 22,35% (македонски). Резултатот: најгледани филмови во државата – над 450 000 гледачи за сите седум филма, придонес кон културен и јавен живот – кината во внатрешноста позајмуваат опрема, бојадисуваат сидови за да ги прикажат филмовите, „Врба“ игра во 27 града, „Кајмак“ во 29, цела држава оди во кино, промоција на јазик, држава и култура, над 400 меѓународни фестивали, над 60 фестивалски награди, „Златен лав“ во Венеција, „Индепендент спирит“, номинација за „Оскар“, „Сребрена палма“ во Валенсија итн. Реплики од филмот станаа дел од фолклорот, ги има на графити, транспаренти на демонстрации, дури и тетоважи...

Сега после четири години тепачка, каков е заклучокот? Сите институции го потврдуваат тоа за што ги пријавив „мафијашите“. Ниедна не најде мана во мојата работа. Ама „мафијашите“ мене ми поднесоа кривична и ми забранија да работам – за да го свртат вниманието.

Сега има нова директорка на Агенцијата за филм, Даниела (Станковска Плачковска), трет директор во оваа година и таа ја продолжува блокадата. Четири месеци е директорка, не потпишала ниеден предоговор, ниеден договор, ни денар не е потрошен на продукција, а конкурсот го поништи. Не може да дише од страв. Моите проекти повторно ги забрани со незаконски акт. Од владата барала мораториум на филмската индустрија! Аферим! А мораториум на нејзината плата?

Често мораш да се бавиш со сосема неповрзани работи за да бидеш воопшто во ситуација да правиш филмови. Ама мораш и да се прашаш има ли работи што се поважни од правење филмови.

Следниот проект под работен наслов „Биста“, во новише верзии преименуван како „Збогум, Копакабано“, беше зайрен уште во фазата на развој... Следни чекори при обидот за реализација на проектот...

Забранет е со незаконска одлука на Управниот одбор на која немам право на жалба. Дека е незаконска потврдува ставот на Министерството за култура. Никому ништо. Две години го презентирам „Збогум, Копакабано“ („Биста“) на странски партнери. И види, проектот забранет во Македонија и оценет со кец од рецензентката и финансискиот советник го поддржуваат три странски државни фондови, а четвртиот обезбеди постпродукција во Рим и го пласира филмот во РАИ (RAI).

Е, сега, сите они бараат договор со матичната земја. Ама матичната Македонија одбива да ми потпише договор. Прво, Лазаревски незаконски одбива да потпише договор, оти така му се сака, сега и новата директорка Даниела Плачковска. Не им е гајле што Министерството за култура на двапати пишува дека е тоа незаконски. Им е гајле и за Министерство и за проект и углед на земјата.

Кога ќе ми текне дека во Македонија денес ми е забрането да работам, ми текнува на цитатот од Меша Селимовиќ со кој почнува „Пред дождот“: „Со крик птици бегаат преку црното небо, луѓето молчат, крвта ме боли од чекање“.

За сценариото на „Збогум, Копакабано“ велише дека е можеби ваше најлинеарно сценарио... Овој пат оисусуваат теми поврзани со „мајчинството“ како во неколку од претходните филмови, но главен лик во филмот е млада жена... Дејали од приказната на филмот...

Брат и сестра крадат бисти, ги продаваат на кило и од тоа живеат. Филмот е за нивната сестринска љубов. Тоа е тема уште од народните песни. Компактно сценарио, емотивен филм, традиционално раскажување. *Coming soon.*⁵⁵⁰

550 доаѓа наскоро

15. ПОД РАЗНО

Без ѓрефеирање никакви релиѓиски и идеолошки концепѓии... Авѓорот сам си го креира својот живоѓен ѓек... Филозофии, учени луѓе, ѓаметни луѓе, како влијание...

Има многу. Во формативните години тоа беше еден Симеон Христовски - Мони од Битола. Он имаше влијание длабоко да се нурнам во интелектуални работи, во интелектуален ангажман, во читање најезотерични работи, ама и тоа да биде бескомпромисно, животот да биде бескомпромисен, *no pasarán*⁵⁵¹ за малограѓански конформизам.

Јас сум либерален, веројатно *old school liberal*⁵⁵² и верувам во сериозни етички поставки, во систем на вредности кој веројатно треба секој сам да си го најде, ама и кон апсолутна слобода. И предимство на ѓубовта. Неопходно е и да имаш чесен однос кон другите и по можност – однос со ѓубов кон другиот, кон другиот и кон заедницата. Мислам дека треба да си чесен првин пред себе и да постапуваш со ѓубов.

Семејство и деца или уметноста... Свесна одлука или живоѓен ѓек...

Уметникот работи цело време или како што рече некој, „фриленсерот цело време работи, а понекогаш е платен“. Просто е, уметноста е живот, тоа ти е веројатно најголемото задоволство, најголемиот фокус што те радува. Не би ги делел, би ги зел и семејство и уметност ама не по некој буржујски стандард. Мене целиот фокус ми е на уметноста, ама сум многу задоволен со тоа каков приватен живот водам, така што не ги доживувам како да се во судир, туку баш се надополнуваат.

Умор од креативнаѓа работѓа... Начини на релаксација... Видеоѓри...

Креативна работа не ме уморува. Ме уморува она што е некреативно во работата, пакување на проект, финансирање, фестивали, црвени килими, интервјуа, деловно лицемерие... Дури не уморува ни самата организација, туку дволичноста и предвидливоста во финансирањето и во пласманот на проектите. И за жал, иако тоа не е во описот на моето работно место, на крај речиси секој режисер се бави и со тоа. Тоа е она што најмногу уморува и најмногу енергија црпи и е најглупаво.

Од друга страна, креативната работа е надвор од филмот, значи, пишување и фотографија ме радуваат и ме исполнуваат не само со енергија, ме исполнуваат со леснотија, со некоја радост. Треба повеќе да пишувам. Стварно треба повеќе да пишувам.

551 „Нема да поминете“, антифашистички слоган за време на Шпанската граѓанска војна

552 „либерал од старата школа“, „старовремски либерал“

Јас патувам многу, едно со работата, друго од мерак. Индија многу ја сакам, Азија многу ја сакам. Четири пати бев во Индија и има нешто директно, нешто непосредно, нешто што постои само за „сега“, кај луѓето што ги имам сретнато во Индија. Имам чувство дека нема калкулација, нема сметање за утре. Не сакам да генерализирам, тоа е чувството што јас го имам.

Читање, многу читам, баскет гледам многу, по галерии одам, некогаш шетам, онака, не само по села и планини, било кој дел од градот што помалку сум го шетал, ќе отидам во Хром или во Кисела Вода или во Драчево. Убавото да можеш секој момент да го доживееш како турист, дури и дома да се осетиш како турист, да не зависиш од тоа што „се смета“ за атракција.

Видеоигри, играм “Match numbers”⁵⁵³ на телефонот, тоа е слично на „судоку“, многу едноставно, како крстословка, ги спојуваш броевите да дојдат до десет или да бидат идентични. Логичка игра, многу едноставна, речиси детска, ама онака опсесивно ја играм кога ја играм, обично навечер до многу доцна и нема крај. Ептен е тоа зависност. Синоќа стигнав до некои 440 илјади, а тие што ја играат знаат дека тоа е огромна бројка.

Кошарка... Ен-би-еј... Редовно или инцидентно... Сјорџски навики... Возење точак... Дојини...

Ен-би-еј (NBA - National Basketball Association), ептен редовно, претплатник сум. Европска кошарка не гледам, иако не е лоша. Понекогаш вежбам, порано јога многу правев, сега одамна не сум правел, точакот е повеќе оти е практичен, оти е мерак, тука си, сè гледаш како да одиш пеш, а релативно бргу се движиш.

Во Њујорк имам „пони“ (Pony ROG) точак. Пред неколку години, во една гаража прашав да го паркирам, навечер да не го носам до дома, а колкав може да биде „пони-точак“. Вика: „250 долари месечно“.

Играм баскет, барем еднаш неделно, се фрлив прошлиот пат, на лакт паднав и уште го лечам. Играм баскет, не догирам, ама на точак сум цело време. Порано, кога ќе заладеше, престанував да возам, но еден другар од академија, Мајк Дуас (Mike Dwass), децата во школо на точак ги носеше. Го гледам на точак и му викам: „Не ти е ладно?“ „Не“, вика, „ќе се облечеш убаво, лани само два дена во текот на годината не возев точак.“ Му викам: „Значи, можело?“ Уствари, слоеви ако ставиш, термална поткошула, капа и волнени чорапи, топ е.

Во својата автобиографија, Буњуел надолго и нашироко ги опишува сопствените искуства со алкохолните пијалаци, цинот и виното и омилениот тутун, како и баровите што ги посетувал во Мадрид, Париз и Мексико Сити, каде што барал инспирација со чаша цин и размислувал за некои идни проекти... Пороци или ритуали...

553 „Поврзи ги бројките“

*Not really*⁵⁵⁴. Не сум некој голем мераклија на вино ем ракија, некогаш сакам ама го немам тој порив, тој *drive*⁵⁵⁵, не се вклопувам во клишето за пиење или за дроги. Не ги судам ни најмалку ама немам некоја потреба. Кога сум имал, сум го правел тоа, некогаш ќе се начукаш.

Памтам еднаш, во Карбондејл, првиот “Halloween“, ова е ’79-та, Том Лудвиг (Tom Ludwig) дојде да ме земе од студентскиот дом кај што бев, Стив Џејмс (Steve James) правеше *Halloween party*⁵⁵⁶. Пошто беше ’79-та, крај на седумдесеттите, темата на забавата беше седумдесетти, значи, да бидеш облечен као нешто од седумдесетти. Памтам, имаше еден тип од картон направено карпа, целиот обвиткан. „Кој си ти?“ „Јас сум *hard rock*“⁵⁵⁷. Јас пробав како панкер да се облечам, ама не беше многу успешно. Дури и таму пуштаа некои филмови на забавата, рано дојдов, не вечерав и јадев само пуканки и пиво и се начукав и повратив пред вратата кај Стив и утредента го гледам на факултет и многу ми е незгодно и му викам: „Леле, Стив, извини, многу ми е криво!“ Ми вика: „Нема проблем, толку беше ладно што го дигнавме во едно парче и го фрливме“.

Најдоброто време од генот за пишување... Уџирински или нокни часови...

Ноќе почесто, па и подобро функционирам, ама кога е пишување во прашање, можам било кога и кога ќе тргнам нешто да пишувам, можам во било која ситуација да го пишувам. Можам и во метро да седам и да го пишувам или да одвојам три саати да го пишувам или да бамбори нешто на телевизија, јас пишувам. Немам никаков проблем, тотално се внесувам. Значи, не е нешто дека се губам туку сум баш побуден, посвесен и затоа што ми е мерак.

Мислам дека бев толку буден, на пример, кога го работевме “Possession“ или било кој филм, на секој во екипата името му го знам уште од првиот ден.

Кога е нешто друго од работата во прашање, некоја организација, некоја продуцентска работа, промоција, *lobbying*,⁵⁵⁸ па дури и блокинг кога треба да се прави, тогаш ми треба малку повеќе простор, повеќе волја за да се натерам тоа да го правам.

Порано навечер пишував. За жал, не пишувам толку колку што би требало, особено работи што се надвор од филмот, не пишувам доволно *fiction*⁵⁵⁹ или поезија. Би требало повеќе, но некако стално за тоа немам рамка, прво – за кого би го пишувал, за која публика, публика тука, публика на англиски, кој формат треба

тоа да биде – расказ, роман..., а кога имам рамка како сценарио, кога сум си дал должност дека сценариото треба да се направи, тогаш со мерак седнувам и брзо

554 „Не баш“

555 нагон

556 забава по повод „Нокта на вештерките“

557 цврста карпа, „хард-рок“, жанр во рокерол музиката

558 лобирање

559 проза

ги пишувам сценаријата. Треба малку време да созрее приказната и во тој период фаќам белешки и ги ставам во фолдери, а еднаш кога е спремно, седнувам и за околу две недели целото сценарио е готово.

Евентуална замореност од својот филмој, пишување сценарија, актерски проби... Излез од тој круј или задоволство со својот свеј...

Толку многу луѓе сретнав, филмски екипи, глумци, продуценти, дистрибутери, новинари, фестивали, бев во милион жирија... не ги паметам луѓето, а има прекрасни, интересни луѓе со кои треба да си во контакт, а не сум.

Јас не сум мојата професија. Од друга страна, ова не е само професија, ова е уметност, а кога е уметност, тоа е малку поголемо од професија. Сепак, сметам дека дури ни уметноста не треба цел да те обземе, мислам дека треба да сум надвор дури и од тоа. Треба да постоиш надвор од работата или уметноста или опсесиите што ги имаш, да постоиш во некоја празнина, или да постоиш во некој момент. Тоа е некоја форма на зен, ако можеш да го постигнеш. Тоа може и во најголемата гужва да го направиш.

Ми текнува, му раскажав еднаш на Крсте Роџевски во Њујорк, психијатар и музичар, близок другар мој, комшија, му раскажав и оттогаш стално ме зафрќава и поради тоа ја памтам таа епизода.

Му раскажав: први клас гимназија, одам на утакмица, на кошарка, на „Работнички“, за утре треба биологија да научам, тетратката си ја носам со себе и во тајм-аути и на полувреме учам. Околу мене скандираат, викаат, се смеат, јас учам биологија, ДНК, РНК. Вака, од оваа позиција кога го гледаш тоа, стварно е смешно, ама има убава текстура, дури и за сцена, дури и за пишување.

Присуството на музиката во живојот...

Нон-стоп. Имам плеј-листи на кои има сè и мислам дека „Спотифај“ (Spotify) го шашардисувам. Пред тоа, тоа беа фајлови, пред тоа беа дискови и во секој жанр, речиси во секој жанр можам да најдам нешто што ми е убаво и тогаш, кога ги ставаш на едно место, кога го контрастираш едно со друго, како една добра колеџ радиостаница, они се уште посвежи кога се поставени една до друга, а се тотално различен жанр.

Слушам Николас Јар (Nicolas Jaar), Крафтверк (Kraftwerk), Боливуд (Bollywood), било каква индиска, ситар, табла, фанк, Кимо Похјонен (Kimmo Pohjonen) лаунџ (lounge) музика, „Пинк Мартини“ (Pink Martini), „Џихан енд Камјан“ (dZihan & Kamien), Нусрат Фатех Али Кан (Nusrat Fateh Ali Khan), стара арапска музика, „Клеш“ (The Clash), Мајлс Дејвис (Miles Davis), „Андерворлд“ (Underworld), Бах (Johann Sebastian Bach), многу Бах, многу сакам современа класична музика – „Силк роуд ансамбл“ (Silk Road Ensemble), „Американ композерс оркестра“

(American Composers Orchestra), „Аларм вил саунд“ (Alarm Will Sound), тоа се децата на Џон Кејџ (John Cage) де факто. За среќа, во Њујорк има прилики да се чуе таква музика, иако дури и во Њујорк овие концерти ретко тотално ја исполнуваат салата. Ке отидеш во „Зенкел хол“ (Zankel Hall), помалата сала долу во „Карнеги хол“ (Carnegie Hall) и гледаш дека половината од публиката се *friends and family*,⁵⁶⁰ дека едвај се наполнила салата, феноменална музика, радост, *contemporary classics*⁵⁶¹.

Изворни музика ме интересираат. И наша изворна музика, ама вистинска, не хармоники и кларинети, туку или вокална музика или зурла, тапан или чалгија и исто така изворна музика од речиси било која култура. Интересни се, ако ништо друго, барем како нешто што те буди, те отвора, дури и ако не ти се допадне, ќе речеш: „Ух, види што прават луѓето!“

Телевизија... Весници... Политичка сцена...

Јас немам веќе кабелска телевизија, ни во Скопје ни во Њујорк и тоа на *streaming*⁵⁶² што ќе го видам или во „Њујорк тајмс“ (The New York Times) што ќе го прочитам за политика. Американска внатрешна политика ептен ме интересира, ептен следам, не само претседателски избори туку и избори за Сенат (Senate), за Претставничкиот дом (House of Representatives). Ме интересира затоа што американската политика е прилично комплексна, стратегиите.

Денес има повеќе поделеност, не е толку комплексна колку што е екстремистичка. Интересно ми е поради комплексноста, како да гледаш партија шах која има големо влијание врз животот на луѓето, на секој човек.

Кај нас исто така има влијание, ама на друг начин, има директно влијание. Државата е најголем вработувач и со тоа те контролира, плус политичката моќ е онака соголена, примената на политичката моќ кај нас е директна и сурова.

Во Америка парите играат, имаат повеќе сила. Парите веќе ја купуваат политиката. Од „Ситизенс јунајтед“ (Citizens United) и одлуката на Сјуприм корт (Supreme Court of the United States⁵⁶³) во 2019 година наваму, напливот на пари во политика е неверојатен, зголемен со илјадници проценти, и тоа е тотално легализирана корупција, со тоа што веќе не се знае изворот на парите кои влегуваат во политичките кампањи, од најмалите локални избори до претседателските избори. Сега имаш и нарцисоиден психопат, психопат како Елон Маск (Elon Musk).

Во секој случај, интересно ми е позиционирањето на времето, како тој *triangulation*⁵⁶⁴ на Клинтон (Bill Clinton), за во моментот кога Америка има голем *swing*⁵⁶⁵ на десно, он сепак да биде избран во една таква клима. Он е демократ,

560 пријатели и роднини

561 современа класична музика

562 интернет

563 Врховен суд на САД

564 политичка стратегија на прифаќање на идеите на политичкиот противник

565 свртување

релативно либерален демократ, со тоа што долгорочно, он веројатно направил голема штета на Демократската партија оти ја оддалечил од корените.

Поинтересни ми се републиканците, затоа што тоа што се случува кај нив од Њут Гингрич (Newt Gingrich) наваму е една таква радикализација, алава себичност, nihilizam во политиката и во општественото живеење, непризнавање на науката, непризнавање на климатските промени, непризнавање на вакцини, омраза кон противникот... Сето тоа ќе има веројатно далекусежни последици во тоа како функционира општеството.

Следам политика читам, „Њујорк тајмс“, на два пати откажав претплата, ме кандисаа да останам. Текстовите во „Њујоркер“ (The New Yorker) се голем мерак затоа што не е важна ич темата, за што пишуваат, огромни текстови, туку меракот од јазик, од убаво напишан, убаво истражен текст на било која петнаеста тема. Од диносауруси, до изгубениот град З во Централна Америка, до биографија на Камала Харис (Kamala Harris) или биографија на кошаркарски судија или експозе на најголемиот градител во историјата на Њујорк, Роберт Мозес (Robert Moses), до најдобри раскази, до “In Cold Blood”⁵⁶⁶ на Труман Капот (Truman Capote). Значи, пишував за вистински настани, ама начинот на кој е тоа напишано е толку убав и тоа не мора секогаш да биде фикционализирано. Некогаш и во самото репортерско известување јазикот е преубав и новинарот има став.

Литература...

Читам книги од „Њујорк публик лајбрани“ (The New York Public Library), а сега и *audiobooks*⁵⁶⁷ и некако стално на Џон Апдајк (John Updike) му се враќам.

Лери Мекмартри (Larry McMurtry) генијален, усетот за лик, за човек, за внатрешен разговор. Страшно многу има напишано. Се надевам дека еден ден ќе успеам сè да прочитам, едно чудо историски каубојски и современи каубојски романи. Еден куп од тие романи се претворени во филмови и во исто време се многу сурови, добро истражени и романтични. Суровоста и романтичноста некако заедно му идат. “Lonesome Dove”⁵⁶⁸ е најпознат од неговите романи, а “The Last Picture Show”⁵⁶⁹ Питер Богданович (Peter Bogdanovich) го претвори во филм⁵⁷⁰.

Потоа Ени Пру (Annie Proulx) која исто така пишува за Запад, за Оклахома, за Вајоминг, за Мејн. Курт Вонегат (Kurt Vonnegut), Кундера (Milan Kundera), Куци (J. M. Coetzee) од Јужна Африка, Зебалд (W. G. Sebald).

Македонски современи писатели не читам баш многу. Петре М. Андреевски, Кочо Рацин, од класиците, тоа стварно е добро.

566 „Во ладна крв“ (1966)

567 аудиокниги

568 „Осамениот гулаб“ (1985)

569 „Последната кинопретстава“ (1966)

570 “The Last Picture Show” („Последната кинопретстава“, 1971), р. Питер Богданович (Peter Bogdanovich)

Од луѓе кои денес пишуваат немам доволно прочитано за да имам став. На пример, јазикот кај Оливера Корвезирска или кај Марина Костова е нешто што ме привлекува. Тоа е еден убав, чист, јасен, богат, осмислен израз, без фолирање.

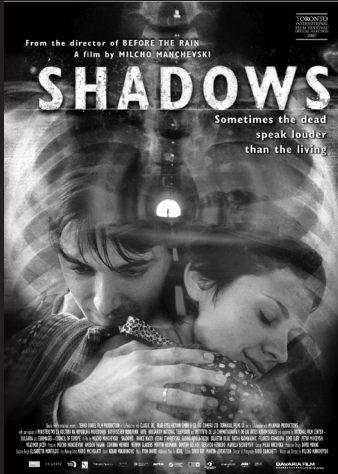
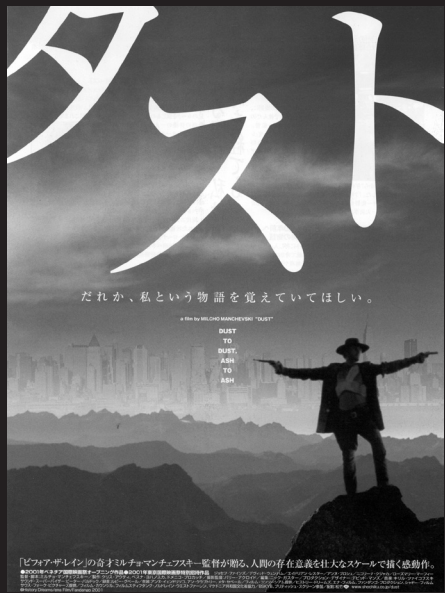
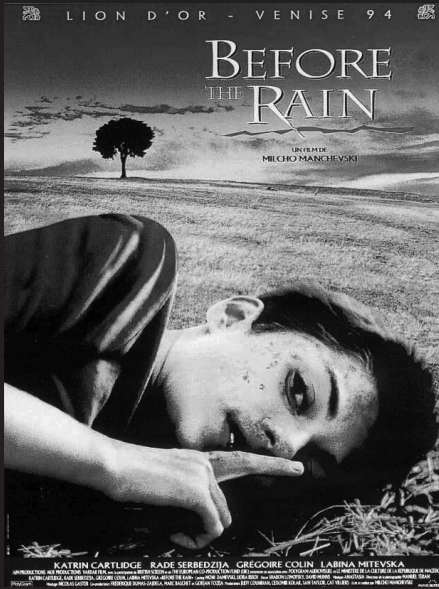
Често тоа што е напишано на македонски, а особено ако е превод, има силуван јазик, јазик што не се зборува, не се ни размислува, туку е како некое малограѓанско фолирање во јазикот, видено од посттранзициска перспектива.

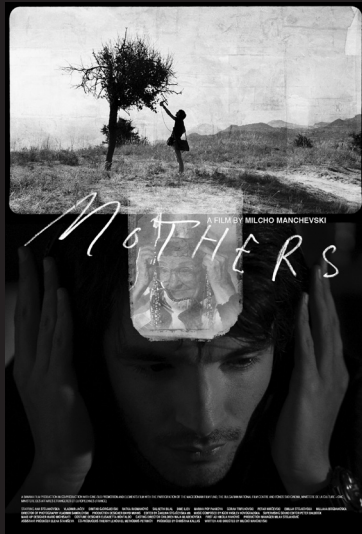
Животој како Божји дар, дар на природата, шовар, радост, борба... Филозофски живојен концепт што доминира во свејолегото...

Животот е нешто што е тука и на нас е како ќе го живееме, дали како радост или како мака. Обично како двете. Колку оптимално ќе добиеме добрина од него и ќе дадеме.

Мене ми е некако *by default*⁵⁷¹ дека треба да се бориш, онака да се бориш до крај, без резерва, оти краток е животот, во секој случај, така што ако го потрошиш на ц'цкање и чекање, си го потрошил. Моето искуство е дека треба да се избориш за работи и треба во исто време да ги уживаш. Понекогаш не знаеме како да ги уживаме ама вреди да научиме.

571 зададено





СОДРЖИНА

ДЕТСТВО И МЛАДОСТ	7
СТУДИИ ВО КАРБОНДЕЈЛ, ИЛИНОИС	19
„МУСАКА“	27
ЊУЈОРК	40
„ПРЕД ДОЖДОТ“	52
ПРЕД „ПРАШИНА“	92
„ПРАШИНА“	111
„СЕНКИ“	144
„МАЈКИ“	163
„ЧЕТВРТОК“ И „КРАЈОТ НА ВРЕМЕТО“	180
„БИКИНИ МУН“ (BIKINI MOON)	188
„ВРБА“	202
„КАЈМАК“	214
„ЗБОГУМ, КОПАКАБАНО“	224
ПОД РАЗНО	230





МИЛУС₃АМАНЧЕВСКИ



- БЕСПЛАТЕН ПРИМЕРОК -