III.
ЗАСНОВАНО НА ВИСТИНСКИ НАСТАН:
ВИСТИНА И ПРИКАСКА, УМЕТНОСТ И ВЕРБА1

Пред три години прочитав интересна статија во *Њујорк шајмс*[2]. Статијата беше за Владо Танески, македонски новинар. Тој бил дописник на два македонски весника од гратчето Кичево. Танески известувал за случајот со неколкуте жени што исчезнале во Кичево. Биле повозрасни, некои од нив работеле како чистачки, и сите живееле во исто маало. Една со друга речиси можеле да се видат од прозор. Танески напишал дека пензионеркиве исчезнале во период од три години. Подоцна телата им биле пронајдени во пластични кеси фрлени на диви депонии, силувани и задавени.

Само што го завршил последниот извештај за непознатиот сериски убиец, Танески бил уапсен и обвинет за силување и убиство. Неговата ДНК била најдена во телата на жртвите, влакна од жена му биле најдени на облеката во која биле завиткани жртвите, и доказите почнале да се трупаат.

---

[1] Презентирано на Film and Faith conference, Pontifical Lateran University, The Vatican, 2011. Објавено во: Milcho Manhevski, *Truth and Fiction: Notes on* (*Exceptional*) *Faith in Art*. Brooklyn, NY: punctum books, 2012.

[2] Види: Dan Bilefsky, "Murder Mystery in Macedonia", *The New York Times*, June 23, 2008: http://www.nytimes.com/2008/06/23/world/europe/23iht–macedonia.4.13924930.html

Танески им бил комшија. Живеел во истото маало со жртвите; една од нив живеела само три куќи подолу. Сите жртви го знаеле како добар комшија. Децата им оделе во исти школи. Пазареле во исти продавници. Кога ќе се сретнеле на улица си правеле муабет. Понекогаш си помагале. Може и замолил некоја од нив да му помогне да зачисти дома — жена му живеела во Скопје, па бил сам. Бил почитуван како совесен човек, новинар, виден граѓанин.

Ја прочитав статијата и си го замислив Кичево. Мало место кај што секој секого знае и повеќето живеат тивко и скромно. Многу претпријатија, повеќето од нив фабрики, се затворија последниве дваесет години. Многу луѓе се без работа. Селани Македонци и Албанци слегуваат в град во пазарни денови да продаваат овошје, зеленчук и друго што имаат. Деца играат кошарка покрај крнтија оставена да скапе во школскиот двор. Згодни жени се собираат во градските кафеа.

Просто да не веруваш дека таму можеле да се случат овие грозни злосторства. Навикнати сме на сериски убијци во Америка, не во некое мирно местенце во Македонија. И тоа не кој било сериски убиец, туку силувач настрвен на пензионирани чистачки. Ова не личи на земјата што јас ја знам.

За работите да бидат уште почудни, Танески не само што пишувал написи за серискиот убиец (вклучувајќи и еден под наслов „Истрагата тапка во место”, во кој ја обвинува полицијата за небрежност), туку и ги посетувал семејствата на жртвите откако жените исчезнале, а пред да бидат пронајдени телата. Од семејствата барал изјави, информации и слики од исчезнатите жени за да си ги комплетира написите. Семејствата му излегле во пресрет.

Приказната за Владо Танески го обиколи светот: новинар од црна хроника, наводно, ноќе убивал, а дење пишувал за убиствата. По три дена весниците јавија за уште побизарен прес-

врт. Владо Танески бил пронајден мртов во затворска ќелија, главата во кофа вода[3].

„Е, ова не е можно“, рекоа многумина.

И звучи невозможно. Дури и по две години, официјалната истрага не откри што се случило таа ноќ. Вештакот од судска медицина навел дека смртта настапила поради давење во вода. Немало никакви знаци на насилство врз телото на Танески, ниту траги од какви било психоактивни супстанции во неговата крв.

За дневниот печат од Кореја па сѐ до Аргентина и САД приказнава беше празник: новинар од црна хроника, осомничен за серијата силувања и убиства на пензионирани чистачки за кои известувал, е пронајден мртов во кофа вода во неговата затворска ќелија.

„Е, *ова* не е можно“, би кажале многумина за овие настани. „Сигурно е лага“, би рекле други.

Приказнава ја прочитав во две статии во *Њујорк тајмс*, летото 2008. Јас сум раскажувач и режисер и често ги набљудувам нештата околу мене или читам книги и приказни, и си мислам како би изгледале прикажани на филм. Оваа приказна се издвојуваше. Беше една од оние приказни неверојатни, ама вистинити.

„Ама, стварно се има случено“, ми рече еднаш еден мој студент кога му посочив дека неговата идеја за филм драматуршки не држи вода. Неговата реакција е типична за она раширено верување дека ако филмот се темели на настани што навистина се случиле, тогаш самиот филм би требало да биде веродостоен и верен.

---

[3] Види: Dan Bilefsky, “Macedonian Murder Suspect Found Dead in Cell”, *The New York Times*, June 24, 2008 http://www.nytimes.com/2008/06/24/world/europe/24macedonia.html, и Helena Smith, “The Shocking Story of the Newspaper Crime Reporter Who Knew Too Much”, *The Guardian*, June 23, 2008: http://www.theguardian.com/media/2008/jun/24/pressandpublishing.internationalcrime

Арно ама, сите имаме гледано лоши и неуверливи филмови засновани на вистинити настани. А сите сме виделе и супер филмови кои целосно биле плод на нечија фантазија.

Сепак, баш како и мојот некогашен студент, повеќето од нас ги доживуваат филмовите и приказните поинаку ако мислат дека се вистинити. Не гледаме исто документарец и игран филм. Не читаме исто статија и расказ. Понекогаш дури и игран филм доживуваме поинаку ако мислиме дека е работен според нешто што навистина се случило.

Зошто?

Што е тоа што нѐ тера да вреднуваме некоја творба различно, во зависност од нашите сознанија или убедувања дека таа творба се темели на настани што навистина се случиле?

Имајте на ум, не станува збор за гледање на стварноста. Не ги следиме настаните додека се случуваат. Не гледаме *како се случува вистината*. Она што го гледаме во филм снимен според вистинита приказна е крајно вештачка конструкција. Гледаме актери како кажуваат реплики напишани од сценарист; ликови, пејзажи и предмети снимени на начин одреден од режисерот, директорот на фотографија и од сценографот. Режисерот и монтажерот одлучуваат што ќе биде изоставено од филмот.

Она што го гледаме е уметност, или понекогаш само филм, со своја сопствена внатрешна логика, ритам, развој и сензибилитет. Сево ова го создаваат творците на филмот, најчесто со намера и според бројните конвенции воспоставени меѓу оној што го прави и оној што го гледа филмот, во согласност со концептот или замислата што творците на филмот цело време ја имаат на ум.

Истото се однесува и на документарците.

Кога гледаме документарец, ние не гледаме како стварноста се случува пред нас. Она што го гледаме е филм. Документарен филм. Со свои сопствени правила и начела, и со сопствен заклучок за тоа што всушност се случило. Понекогаш заклучокот зависи од контекстот што филмот го воспоставува

или од гледиштето што го застапува. Ќе зависи од заклучокот до кој творците дошле додека го снимале филмот, или често пати, уште и пред да се нафатат со работа на (документарниот) филм.

Без оглед на тоа колку творците сакаат да им бидат верни на настаните за кои зборуваат во филмот (а на кои повеќето од нив не биле директни сведоци), таквиот филм е реконструкција. Или конструкција.

Исто така, *тонот* на документарецот речиси целосно ќе зависи од филмските автори, и ова може да го оддалечи филмот уште еден чекор од стварноста — а понекогаш дури и од вистината. Честопати, чувството со кое ќе излеземе од киносалата, дури и ако филмот е документарен, многу ќе се разликува од чувството што би го имале кога би ја набљудувале стварноста наместо да гледаме филм за стварноста.

Тонот е она што лежи меѓу редови, што се крие зад приказната; а баш тонот е она што ќе нè наведе да ја купиме прикаската или да ја отпишеме; тонот е она што нè наведува да ни се допадне некој филм или не.

Филмот ќе си ја каже прикаската од свое стојалиште, кое е понекогаш „објективно“. А сепак, стварноста не е никогаш „објективна“; таа е едноставно стварност. Понатаму, тонот на филмот ќе биде утврден од филмските творци: тие ќе одлучат како ќе се одвиткува приказната (редоследот може да биде хронолошки, или може да следи одреден лик, или можеби ги чува изненадувањата за погодни моменти во филмот, создавајќи така пресвртници), начинот на кој приказната ќе биде презентирана (на кои моменти се задржува филмот, за кого треба да навиваме?), учеството на спикер (ако има спикер, дали е тоа „гласот на Господ“, дали е навреден, или е ироничен, или смешен?), музиката (ако воопшто има музика), итн. Се разбира дека филмските творци ќе ги одредат редоследот и должината на секој поединечен кадар, читањето светло, звуците во позадина. Сите овие елементи ќе го оформуваат филмот на оној начин на кој тоа го

посакуваат филмските творци. Сево ова (и уште многу други работи) треба да го претвори филмот во израз или одраз на филмските творци. Исто така, ќе придонесе обичниот гледач повеќе да ужива во филмот. И уште поважно, ќе влијае на тоа што и како гледачот доживува како приказна и „порака“ на филмот.

Ама, ова ќе го оддалечи филмот уште еден чекор од стварноста, а понекогаш дури и од вистината. Честопати чувството што го имаме откако сме изгледале некој филм, дури тој и да е документарец, е многу различно од чувството што би го имале кога би ја набљудувале стварноста наместо да гледаме филм за стварноста.

Со други зборови, филмот, кој било филм, ќе биде поинаков од *стварноста на вистината* за која зборува.

Па зошто тогаш да инсистираме на „веродостојноста“ или „вистинитоста“ на филмот? Никој никогаш не кажал, освен на совет од адвокат, „Овој филм е целосно измислен. Ништо во него не е вистина.“ Напротив, филмските творци често ја истакнуваат поврзаноста на својот филм со вистинити настани и личности, обично на самиот почеток на филмот. „Засновано на вистински настан“.

Дали еден филм е повистинит ако е заснован на вистинита приказна?

Или, пак, инсистираме на „веродостојност“, „вистинитост“ или „заснованост на вистинска приказна“ за да му дадеме поголем кредибилитет на филмот? Во стилот на: „Ова не е само нешто што мене ми паднало на памет. Стварно се случило, јас известувам за тоа, и тоа – тоа што јас ракувам со вистината – ме прави сериозен член на општеството.“ Дали затоа многу сериозни луѓе претпочитаат документарци?

Како што рече мојот некогашен ученик: „Ама, ова стварно се има случено!“

Дали го користиме ова затоа што етикетата „засновано на вистинска приказна“ му помага на гледачот да ја тргне нас-

трана недовербата? Кога стапнува в кино, гледачот треба да влезе во светот на филмскиот творец. Притоа, тоа може да биде свет кој му се допаѓа или не му се допаѓа, свет во кој верува или не (свет создаден од исконструирани односи и извештачени чувства, наместо свет од издржана замисла и компактна драма).

Филмскиот творец треба да ја стекне довербата на гледачот. Така, баш тука филмскиот автор може да побара малку помош и да каже: „Ова што го кажувам држи вода, бидејќи навистина се случило. Верувај ми!“

Секој уметник знае, или барем чувствува во коските, дека е многу важно да ја придобие довербата на гледачот ако очекува овој да го прифати делото. Не е лесно да се создаде *рамнина на реалност* во измислена прикаска, па затоа користењето на бастунот наречен „вистинита приказна“ може да помогне да се стекне довербата на гледачот.

Се разбира, секое уметничко дело треба да ја *заслужи* довербата на гледачот.

Гледачот му приоѓа на делото со извесен степен на доверба, но уметникот мора да ја оправда и, по можност, да ја зацврсти таа доверба. Гледачот верува дека ќе му се исполнат очекувањата од филмот, дека ќе доживее ново емоционално и интелектуално искуство, па дури и дека ќе подначи нешто ново. Тој очекува да го земеш за рака и да владееш со неговиот внатрешен свет тие два саата. Гледачот верува во твојата способност, ама има и очекувања — очекува дека ќе се случи нешто што ќе му ги разбранува чувствата, и што ќе го провоцира и ќе го покрене и неговиот разум.

Е, интересна работа околу оваа доверба, или верба, е дека таа е двонасочна.

Или, подобро кажано, ова е нешто што се случува двапати: еднаш кога уметникот го создава делото, и еднаш кога гледачот го прима делото.

Значи, довербата е неопходна за едно уметничко дело да се:

1) создаде, и
2) прими.

Станува збор за висок степен на доверба.

Во ова учествуваат луѓе кои никогаш порано не се сретнале, ама кои сметаат дека можат чесно да општат на длабок начин.

За уметникот ова општење значи дека тој го ризикува својот внатрешен свет со тоа што искрено си кажува што му лежи на срце. Во прашање се најинтимните аспекти од личноста на уметникот затоа што уметноста извира од најдлабоките места во личноста. Оваа верба од страна на уметникот не мора во себе да го вклучува и гледачот на другиот крај.

Вистинскиот дијалог на уметникот е веројатно подлабок кога тој комуницира со уметничкото дело што го создава отколку со потенцијалниот вдишувач на уметноста. И ова не ја прави потребата од длабока верба послаба. Напротив — веројатно е полесно да се лаже публиката одошто да се лаже самото уметничко дело.

Треба да верувам дека филмот што го создавам вреди, за да можам да се вложам себеси емоционално, а често и физички. Згора на тоа, треба да инвестирам две (а еднаш, во мојот случај и седум) години од животот.

За да ја донесеш оваа одлука („Вреди или не?“) си поставуваш рационални прашања (дали е финансиран филмот, се нафатиле ли „имиња“ да учествуваат во него, кој го дистрибуира, дали се снима според успешна книга, популарен ли е тој жанр итн.?). За мене е, сепак, поважно дали мене ми се обраќа филмот што би го работел. Ме возбудува ли месеци, па дури и години откако ми падна на ум идејата за тој филм? Ова не е работа што можеш да ја збуташ во рационално објаснување — најпрост начин да ја опишеш е да ја споредиш со заљубување. И кај правењето уметност и кај заљубувањето имаме преве-

дување на импулси и чувства во дела што постојат во материјалниот свет.

Што е најважно, мора да верувам во тој свој потфат за да се слечам до срж и да си ги разголам душата, вистинските чувства и најдлабоките мисли за суштински прашања, како што се „зошто да се љуби?“ или „зошто да се живее“, на пример.

Важно е да се соголам за да ја досегнам емоционалната и концепциска суштина на она што сакам да го кажам, дури и кога делото навидум не се чини лично. А, сепак, баш овој личен ангажман е основа на уметноста.

Повторувам, не морам директно да зборувам за мои лични работи, ама морам сиот да се вложам во мојата уметност за таа да има живот. Занаетот сам по себе не е доволен.

Се разбира, секое уметничко дело мора да ја содржи вистината. Не вистината за тоа „што се случило“. Треба да ја содржи вистината за тоа *како стојат работите* — и разликата меѓу „што се случило“ и „како стојат работите“ е она важното. Дали се битни случките (и посредно фактите) за тоа што се случило; или е битна емоционалната и концептуална срж, со што се доаѓа до тоа како стојат работите?

Додека ја создавам уметноста, комуницирам со моето дело, а не со публиката или со себе. Имам обврска само кон уметничкото дело. Ништо не може да ја релативизира вербата во мојата работа. За уметничкото дело не се преговара.

Ова е малку како кога некој музичар свири на сцена додека светло му бие во очите. Занесен е во музиката и ја забележува публиката дури кога таа ќе почне да ракоплеска.

Чесноста на мојот однос кон моето дело, заедно со мојата способност ова да го искажам во уметничко дело, се работите што му влеваат верба на гледачот.

Гледачот, пак, како што веќе кажав, доаѓа на бојното поле, во спална или на кино, исто така соголен, иако во помала мера. Доаѓа и вели: „Сакам вакви филмови, во твоето дело вложувам

време, два саата од мојот живот, и емоционални очекувања. Толку многу ти верувам што плачам кога глумец на платното се преправа дека умира. Среди ме.“

Обајцата ја земаме целата работа на голема верба.

Што ќе направи филмскиот автор со оваа верба е суштинско. Ако уметникот ја сфати сериозно и многукратно ѝ се oддолжи со своето дело, верката се претвора во еден вид *љубов*.

На филмот што го создавам му приоѓам со верба. Гледачот му приоѓа на филмот што го гледа со верба. Нема ни филм ни уметност без оваа верба. Ова е тоа: верба во самото уметничко дело за да се надмине мигот.

Тука на површина испливува едно перверзно прашање:

Дали на Владо (ако е тој стварно убиецот) му била потребна стварноста на тие силувања и убиства за да може да пишува за нив? Небаре не можел само да пишува за нив, или да ги измисли, туку морал да известува за нив. Можно ли е ова да е еден дел од она што се случило?

Неодамна еден гледач ме праша зошто решив филмот за Владо Танески да го снимам како документарец.

Да, снимив филм, *Мајки*, за случајот на кичевскиот новинар што се удавил во кофа вода во затвор, откако бил обвинет за силување и убиство на пензионираните чистачки за кои претходно пишувал.

Сепак, приказната за Владо Танески, раскажана како документарец, беше само дел од филмот, само една од трите сосема неповрзани приказни што го сочинуваат мојот филм *Мајки*. Другите два дела се играни, со актери и сценарио. Ама, и тие се засновани на вистинити настани. Она што го гледаме во овие две играни дела се темели на нешто што им се случило на двајца мои пријатели. Така, сите три приказни се работени според вистинити настани, ама настаните се обработувани различно; применив крајно различни филмски пристапи.

Вистината е исклучително важна, и јас си ја исполнив мојата обврска кон неа во *Мајки* со тоа што се обидов да откријам до крај што се случило во оваа сложена низа настани, и во поглед на фактите и во поглед на контекстот. Исто така, се обидов да им дадам шанса на сите што имаат врска со ова да ги споделат своите искуства и гледишта. Ама, овој обид да се искажат фактите и да се задоволат различни гледишта, не беше најважната работа.

Поважно беше следново: се обидов да поставам прашања за природата на вистината наместо да откривам што е вистина, а што не во конкретниот случај.

Во трите дела на *Мајки* гледаме различни пермутации на вистина и лага.

Во духот на структурализмот, конечно, сме соочени и со земање предвид на самиот медиум, фонтот со кој е напишана песната, текстурата на платното, судирот и бракот на документарното и на прикаската во едно исто дело.

Значи, *Мајки* е составен од три неповрзани приказни, од кои две се играни, а една е документарна.

Во првата приказна, две деветгодишни девојчиња пријавуваат манијак во полиција иако никогаш не го виделе. Во втората приказна, тројца филмаџии се среќаваат со единствените жители на едно напуштено село — старци, брат и сестра, кои се скарани цели 16 години. Во третата приказна, во едно гратче откриваат силувани и задавени пензионирани чистачки.

На некој начин, може да се каже дека приказната полека прераснува во документарец.

Идејата беше филмот да функционира како триптих во црква или во музеј, каде што трите слики функционираат како една целина и се надополнуваат и рифуваат во однос една кон друга. Трите слики се комплетни сами по себе, ама стварно кажуваат приказна само кога се видени како целина. Кога ќе ги ставиш една покрај друга, разликите се потенцираат,

како и сличностите. Од нас се бара да ги гледаме во ново светло.

Најочигледната врска меѓу трите приказни во *Мајки* е фактот дека сите три стории отсликуваат мрачни аспекти на животот во современа Македонија. А сепак, овие приказни лесно можело да се случат речиси каде било во светот. Ги поврзува и интересот за жртви и агресори, како и за лаги и вистина.

Во секој случај, најинтересната врска меѓу трите е како се поврзани по тон и тема. Не ме интересираат наративни механизми каде што едната приказна педантно се вклопува во другата. Одамна сум го поминал тоа. Со *Мајки* повеќе ме интересираше спартански, аскетски филм каде што врските ќе се создаваат во умот на гледачот, и овие врски нема по секоја цена да бидат наративни. На крајот на краиштата, најважно од сè е комплексното *чувс̄шво* создадено во умот на гледачот кој ги гледа овие три, навидум, неповрзани стории заедно.

Сториите се за природата на вистината повеќе одошто за самата вистина. Што повеќе дознаваме за вистината, тоа помалку важна ни станува фактичката вистина, а поважни ни стануваат суштинската вистина и емоционалната вистина на живиот човек. Фактите се важни, ама на крајот, искреното доживување на фактите, љубовта и страдањето и што да се прави со нив е поважно од фактите.

Трите приказни во *Мајки*, всушност, никогаш не се спојуваат на наративно ниво. Тоа што дејствата им остануваат неповрзани, и, уште поважно, тоа што мешам играно и документарно (или како што некои луѓе би рекле, „вистина и прикаска"), не се случува често. Документарното и играното обично не одат заедно. Дури и кога такво нешто ќе се случи, играниот дел често е само играна реконструкција на она за што зборува документарецот, небаре на документарецот му треба појаснување или небаре му треба поубедлив (или „позабавен") начин да ја каже таканаречената поента.

Сакав да ги комбинирам овие два пристапа, два жанра, два начина на правење филмови. Сметав дека нема потреба — како што нè учеле — да се ограничувам во начинот на кој го употребувам материјалот, во стилот и пристапот. Веќе цел век во сликарството се користат најдени предмети. Бројни големи уметници во своите уметнички дела вклопуваат најдени предмети. Шокот кога ќе видиш неочекуван друг медиум (најден предмет) во рамките на една слика или скулптура му додава ново ниво на доживувањето. Уметници како Пикасо и Раушенберг имаат создадено прекрасни дела, користејќи предмети навидум несоодветни за сликарско уметничко дело, како на пример: ќебе, мушама, гидан од точак, препариран јарец или фотографии од весник.

Сепак, она што е навистина важно во готовото дело не е шокот што гледаме необичен материјал кај што не го очекуваме, туку фактот дека најдениот предмет е употребен во уметничкото дело на начин кој изгледа беспрекорен во поглед на идејната целина и резултат и придонесува кон големо уметничко дело.

Со други зборови, новоста во вклопување најдени предмети во уметничко дело (или во мешање играно и документарно на значаен начин) не е доволна. Самото дело треба да функционира. Треба да биде добро.

Зошто филмот да не може да го прошири репертоарот на технолошки и уметнички средства што му се на располагање со слободно мешање документарно и играно? Зошто овие два пристапа (документарен и игран) мораат да се сметаат за неспојливи? Дали нешто во природата на нашето восприемање на уметничкото дело, на раскажувањето, на создавањето нешто од ништо нè тера да ги сметаме играното и документарното за различни ѕверки? На крајот на краиштата, приказна си е приказна, нели?

И тука се враќаме на една поента од порано: поинаку гледаме документарец од игран филм. Поинаку читаме статија

од расказ. Понекогаш дури поинаку доживуваме еден игран филм од друг игран филм ако ни е кажано дека првиот филм е заснован на нешто што навистина се случило. Различно ги прифаќаме овие дела што се темелат на вистина или кои се сведоштва за вистината.

Зошто?

Не сум сигурен.

Пред неколку години го прикажав мојот прв филм *Пред дождот* (1994) на Универзитетот Браун во Провиденс, Роуд Ајленд. Филмот се состои од три љубовни приказни што се одвиваат во Лондон и Македонија, под закана од потенцијално насилство кое само што не експлодирало, и во Лондон, и во Македонија. Дел од тензијата е предизвикан, „оправдан“, или засилен со етничка нетрпеливост. Арно ама, во Македонија во тоа време немаше насилство. Филмот беше снимен осум години пред етнички конфликт — или она што беше претставено како етнички конфликт — навистина да избувне во Македонија.

И затоа што *Пред дождот* е македонски филм, а Македонија тогаш неодамна беше прогласила независност од Југославија, која самата во тоа време беше разорувана од војни на граѓанска дезинтеграција по етнички граници, многу луѓе бараа преку филмов да ја сфатат природата на овие вистински војни.

Не мислев дека *Пред дождот* ќе му помогне некому да ја разбере суштината на војните во Југославија (прво и прво, во *Пред дождот* немаше политичари). Намерата ми беше да зборувам за други човечки проблеми што ме интересираа, а не да објаснувам некоја конкретна војна.

Го осмислив и замислив *Пред дождот* како парче прикаска што може да се однесува на кое било место на светот. И, навистина, ми приоѓаа гледачи од најразлични земји да ми кажат дека филмот ги натерал да помислат на својата татковина, дека филмот би можел да се случува во нивната татковина.

Имајќи го ова предвид, пред прикажувањето на Универзитетот Браун, им кажав на гледачите дека филмот што ќе го гледаат не е документарец за Македонија, ниту пак е документарец за војните во поранешна Југославија. Не е воопшто документарец, ѝ кажав на публиката. Задоволен што помогнав да се позиционира филмот, си седнав.

По проекцијата следуваа прашања и одговори. Една постара жена крена рака и го постави првото прашање: „Дали ова што го видовме во филмот навистина ви се случило вам или на некој од вашето семејство?"

Да се ослонуваш на тоа дали нешто „навистина се случило", да му припишуваш поголема вредност на документарец одошто на игран филм само затоа што е документарец, или да величиш еден филм поради темата што ја обработува, а не поради неговата срж, душа, ум и моќ е измама. Штака.

Изгледа дека некои од нас имаат потреба да знаат дека нешто е „вистина" за да им се зацврсти вербата – вербата во моќта на уметничкото дело. Ама, дали нешто е „вистинито" или не, е надворешна категорија. Секако, ова може да ни го олесни патот до вербата во рамништето на реалноста на одредено дело, но не може да го надомести недостигот на срце и душа.

Дали на жената во Провиденс повеќе ѝ се допадна *Пред дождот* затоа што мислеше дека е „вистински"?

Не верувам. Како што реков, сите сме гледале многу филмови „засновани на вистинити приказни" кои не чинеле. Не ни се допаднале. Би сакал да верувам дека на жената во Провиденс ѝ се допадна филмот поради самиот филм.

Верувам дека длабоко во нас како доживуваме еден филм не зависи од тоа дали во филмот се работи за настани што навистина се случиле или не. Да, на гледачите и на авторите често им е многу важно дали нешто е засновано на вистинита приказна. Сепак, јас сум убеден дека емотивната реакција на добро уметничко дело главно е поврзана со самото тоа дело,

со таа творба, со тој конкретен предмет, тој конкретен звук, таа конкретна слика или тој конкретен концепт што го нарекуваме уметничко дело.

Мене ми е сомнителна вербата на која ѝ треба некаква потпора однадвор („засновано на вистински настан"). Личи на диетална верба.

Мислам дека кога едно уметничко дело ни се допаѓа, ни се допаѓа поради она што ни го прави на телото и на душата додека го восприемаме. Ни се допаѓа затоа што нѐ буди, затоа што нѐ крева и нѐ зема со себе, затоа што вели: „Ете вакво е чувството, вака изгледа да се биде жив на оваа планета, вакви се работите или вакви можат да бидат". Со други зборови, поради она што го доживуваме на длабоко ниво додека го гледаме, читаме или слушаме; го сакаме бидејќи веруваме во рамништето на стварност што делото го создава, веруваме во неговата внатрешна логика и интегритет, имаме верба во она што се случува додека му се предаваме на ова уметничко дело.

Не е битно дали едно уметничко дело е вистина или приказка. Квалитетот на делото и вербата на гледачот во тоа конкретно уметничко дело — верба што самото дело ја заслужило — е она што го прави делото успешно.

Ја прифаќаме уметничката вистина бидејќи веруваме во неа.

За да ја прифатиме уметноста неопходна е исклучителна верба.

Останатото зависи од самото дело.

(Превод од англиски: студенти од втора година (2012/2013) на Катедрата за англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет „Блаже Конески", под менторство на професор Елена Ончевска Агер.)