V.
ГОЛЕМИ ОЧЕКУВАЊА:
КОГА НЕКОЈ ФИЛМ „НЕ Е ДОВОЛНО МАКЕДОНСКИ“[1]

Пред неколку години, развивав филм за еден млад доктор во Македонија, кој речиси искусува смрт. Најавата на дистрибутерот гласеше вака: „Лазар е млад и згоден, има убава жена, слатко мало синче, голема куќа и добра работа како доктор. Всушност, сите го викаат Лаки. Сè си е тука, освен можеби Лаки самиот“.

Како што е вообичаено за повеќето европски филмови, ова требаше да биде копродукција. Повеќето филмови снимени во Европа, во последните 30–40 години, се соработки на две или повеќе страни, каде што филмаџии и финансиери од неколку земји ги здружуваат силите. Ова го намалува ризикот, ама уште поважно, отвора и патишта за креативна соработка меѓу земји и култури. Луѓе учат едни од други, и ова мешање на гените често резултира во подобар филм.

На крајот, пет земји се здружија на филмот за младиот лекар: Македонија, Италија, Германија, Бугарија и Шпанија, и сите придонесоа во различни аспекти на филмот: кинематографе-

[1] Првпат објавено во *Cineuropa*, October 14, 2022 (со интервенции на уредникот), https://cineuropa.org/en/newsdetail/431919/?fbclid=IwAR0HOGiWiSEErpcX5jMtfGeMq–_xIR3uh_Ey0l12fAybdRnJphb01qDKBf0

рот беше Италијанец, колор корекцијата ја работеше Германец, визуелните ефекти Бугари и така натаму. Ама, пред да го составиме сево ова, додека сè уште го развивав филмот, зборував со бројни продуценти низ Европа за здружување. Една од нив беше продуцентка од Австрија која многу сакаше да влезе во проектот. Разговаравме на телефон, и потоа ѝ го пратив сценариото.

Неколку дена подоцна, пак разговаравме, но овој пат австриската продуцентка звучеше како да избегнува. Сценариото ѝ се допаднало, рече, ама имала проблем со него. „Сценариото не е доволно македонско“, ми рече.

„Не е доволно македонско?“, прашав. „Што сакате да кажете?“ „Па...“, одговори таа, по малку збунето или колебливо. „Ете, така... не е доволно македонско“, повтори.

„Извинете“, прашав оти бев љубопитен. „Кога последен пат сте биле во Македонија?“ „Никогаш не сум ја посетила Македонија“, ми одговори таа. Тогаш го поставив очигледното прашање: „Од каде тогаш знаете дека нешто не е доволно македонско? Или дека е премногу македонско? Или дека е тамам македонско?“

Ваквиот разговор е нешто што научив да го прифаќам како студено време во зима – не ми се допаѓа, но не можам да го избегнам (освен ако не се преселам во тропска земја, ама тоа е сосема друга приказна).

Некои гледачи сакаат да ја видат Македонија во моите филмови, дури и кога дел од дејството се случува и во други земји, па дури и на други континенти. Моето искуство вели дека оние гледачи кои сакаат да ја видат Македонија во моите филмови најчесто се филмски професионалци кои не се директно ангажирани во процесот на правење филмови, туку седат во одборите на филмските фондови или фестивалски комисии или се филмски критичари. Со други зборови, тие го контролираат приливот на средства за даден филм и патот на филмот до публиката.

И, да, во текот на годиниве имам слушнато од некои големи фестивалски директори поделикатно формулирани верзии на овој став на австриската продуцентка.

Со оглед на тоа дека не е тешко да се заклучи што очекуваат раководителите на филмските фондови/фестивалските селектори/западните критичари, многу филмаџии од земјите во развој/југот/недоволно застапените региони (или како што нѐ нарекува една моја пријателка, филмска критичарка, „шармантните канибали“) ќе ги начулат ушите и ќе се појават со филмови што се „помакедонски“. Кариерите на многу филмаџии од земјите во развој се изградени врз тоа што режисерот ги исполнува очекувањата содржани во блазираниот поглед на западниот свет.

Понекогаш во интервјуа ме прашуваат за македонската кинематографија. Ова е во духот на она што го учевме на филмската академија – дека Куросава ја претставува јапонската кинематографија, Сатјаџит Рај индиската, Фелини и Де Сика италијанската, Трифо и Годар француската (иако Годар е Швајцарец), Хитилова и Менцл чешката, Макавеев југословенската, Вајда полската, и така натаму. Им велам дека не знам доволно за тоа, бидејќи не гледам филмови.

Понекогаш станувам поамбициозен и им кажувам дека не верувам во национални кинематографии – иранска кинематографија, тајванска кинематографија, данска кинематографија... Наместо тоа, верувам во добри и лоши филмови од индивидуални режисери. Понекогаш објаснувам и (користејќи хипербола) велам дека сум убеден оти Бергман можел да ги сними своите филмови во Хонгконг или Кјаростами да ги сними неговите во Аргентина – со некои прилагодувања и варијации. Она што ги прави нивните дела одлични не е нивната географија.

Мојот прв филм, *Пред дождот*, беше глобално успешен – беше дистрибуиран во многу земји, освои 30 награди, вклучувајќи

го и „Златниот лав“ во Венеција, а доби и номинација за „Оскар“. Беше филм на годината во Аргентина, Турција и Италија, а *Њујорк тајмс* го стави на листата на 1.000 најдобри филмови на сите времиња. Се изучува на стотици универзитети, па дури и средни училишта во некои земји, и за него се напишани есеи и книги. На *Пред дождот* му беше посветена цела интердисциплинарна академска конференција во Фиренца, како и цел том од академското списание *Преиспитување на историјата*.

Приказната во *Пред дождот* се случува во Македонија и во Лондон. Кога филмот се прикажуваше во Париз, ме интервјуираше еден француски репортер кој ми рече: „За жал, вашиот филм нема источноевропска естетика“. Не се сеќавам дали го замолив да ми ја опише источноевропската естетика, бидејќи не знаев точно што е тоа. Можев да шпекулирам дека, според него, тоа би значело побавен ритам, подолги кадри и полош звук, ама можеше да значи и поинаков вид приказна, поинаков поглед на животот или поинаков кинематографски ракопис. Како и да е, бев изненаден што репортерот имаше толку сигурна претпоставка за тоа како треба да изгледа еден источноевропски филм и дека тоа било важно. Не требаше да бидам.

Јас имав среќа – моите филмови се прикажуваат во повеќе од 50 земји и бев поканет да ги презентирам на бројни фестивали, универзитети, кинотеки и конференции на четири континенти. Имав можност да видам како луѓето реагираат на моите филмови. Исто така, бев почестен да примам многу писма од луѓе кои не ги познавам, кои реагираат на моите приказни и ликови. Велат дека биле трогнати од она што го доживеале додека ги гледале филмовите. Понекогаш ги опишуваат чувствата што кај нив ги буди моето дело или сакаат да ги дискутираат филозофските прашања покренати од моите филмови. Одвреме-навреме, се распрашуваат за Македонија,

а некои луѓе дури и дојдоа во Македонија да ги видат местата каде што се снимени филмовите – една жена од Бразил, обожавателка од Кина, композитор од Италија, *Нешнал џиографик*...

И покрај интересот за Македонија, сосема ми е очигледно дека вистинските причини зошто луѓето реагираат на моите филмови се работите со кои тие можат да се поистоветат без оглед на културата од која тие самите доаѓаат – емоциите што ги предизвикува мојата уметност, човечкото искуство, универзалната порака (во недостиг на подобар збор), размислувањата за човечката состојба... Еден гледач во Италија ми пријде по проекцијата и ми рече: „Вторпат го гледам вашиот филм. Првпат го гледав пред 25 години. Јасно се сеќавам на чувството што го имав по тоа прво гледање. Не се сеќавам на ништо друго, ама чувството остана со мене и среќен сум што ми се потврди тоа чувство".

Овие две – локалното и универзалното – се испреплетени како ДНК–синџир во доживувањето на моето дело од некои луѓе.

Мојот втор филм, *Прашина*, раскажува две испреплетени приказни – едната се случува во денешен Њујорк, а другата почнува во Оклахома на крајот од 19. век и се сели во Македонија под отоманска власт. Кога *Прашина* го отвори филмскиот фестивал во Венеција, во 2001 година, одржавме прес–конференција. Второто прашање на конференцијата го постави еден англиски репортер. Меѓу другото, тој праша дали една од целите на филмот е да се спречи Турција да стане членка на ЕУ. Турција никогаш не беше спомната во филмот – ниту експлицитно, ниту имплицитно. Единствената врска што можев да ја видам беше тоа што турскиот амбасадор во Македонија дојде на снимањето додека го снимавме *Прашина* за да ми каже дека се загрижени поради филмот. Не го зедов многу сериозно овој обид да се цензурира дело во изработка, бидејќи филмот не ја ни спомнува Турција, а сите рамноправно

правиме бељи — Македонци, Османлии, Албанци, Грци, Американци... Сите се неселективно брутални во филмот, како што било вообичаено во тоа време.

Еден германски критичар напиша нешто друго. *Прашина* се прикажа за време на краткотрајната граѓанска војна во Македонија меѓу владините сили и сепаратистичките паравоени сили. Германскиот критичар виде метафора во филмот — тој мислеше дека османлиските сили во Македонија од почетокот на векот ги претставуваат сепаратистите (оти и едните и другите се муслимани), а американскиот пиштолџија ја симболизира мојата желба Западот да интервенира во локалниот конфликт. Не е важно што филмот е напишан и снимен пред граѓанската војна во Македонија воопшто и да започне. Тој сепак беше убеден дека се обидувам да испратам трапава политичка порака.

Политичката порака што сакав да ја испратам ја сумирав во коментар што го објавив во *Гардијан* два месеца претходно. Во написот тврдев дека повратниот ефект од војната на НАТО во Србија, во 1999, предизвика прелевање во нејзиниот мирен (и сојузник на НАТО) сосед, Македонија, и дека тоа ќе има сериозни последици за малата државичка. Сметав дека оние што ја водеа војната во Србија имаат морална обврска да го спречат ова. Се обидов да го објавам коментарот во *Њујорк тајмс* и во *Ен-пи-ар*. *Ен-пи-ар* побара да направам бројни измени кои не соодветствуваа со фактите на теренот, па го одбив тоа. *Гардијан* го објави написот и го промени мојот наслов „Само морална обврска" во посекси „НАТО ни го даде ова етничко чистење". Ниту ме прашаа, ниту ме предупредија. Статијата ја презедоа белгискиот *Де стандард*, руската *Правда* итн.

Подоцна, еден американски професор напиша долг есеј за моите филмови, во кој тврдеше дека имам националистичка намера во моите дела. Еден од неговите аргументи е дека главниот лик во *Пред дождот* се вика Александар Кирков, де-

мек по Александар Македонски. Да ме прашаше, ќе му кажев дека ликот е крстен по татко ми. Презимето на ликот беше моминското презиме на мајка ми — оттаму Александар Кирков.

Ова ме потсети на тоа кога реномираното англиско филмско списание *Сајт енд саунд* го рецензираше *Пред дождот*. Во обидот да го цитираат оригиналниот наслов на филмот (како што им е обичај), тие напишаа дека македонскиот наслов е *По дежју*, без оглед на тоа што ова значи „По [не *пред*] дождот", и без оглед на фактот дека ова е напишано на словенечки, тотално различен јазик, неповрзан со филмот. Се обратив до *Сајт енд саунд* и ги замолив да го поправат ова. Забележав и дека нивниот критичар пишува за настани кои не се во филмот небаре се. Никогаш не објавија исправка.

Наградуван колега од друга мала земја се присетува на своите искуства со филмската критика: „На еден фестивал дадов десетина интервјуа во рок од околу два часа. Вака беше: ирански новинар ми рече дека е јасно оти сум под влијание на иранската кинематографија; австриски новинар ми рече дека мојот филм е метафора за подемот на десничарското политичко движење во Европа; италијански новинар ми кажа дека мојот филм е критика на католицизмот (а во мојот филм нема католици); француски новинар ми рече дека во одредена сцена сакам намерно да ја шокирам публиката, потенцирајќи го насилството уште повеќе со моите движења на камерата; а друг италијански новинар ми кажа дека сум љубезен кон публиката во истата сцена, бидејќи ја движев камерата за да ги поштедам од шок. И така натаму".

„Коментарите се фокусираат на некоја социјална, политичка, паратекстуална компонента... Никогаш на тоа колку е добра или лоша вистинската драма, човечката природа истражена во филмот, постапките на ликовите и слично", продолжи тој.

Моите филмови играат пред најмалку две сосема различни публики со многу различни потреби и очекувања —

меѓународната публика и домашната публика. Се разбира, има гледачи кои гледаат на уметноста, на филозофијата, на емоциите, на човечкото искуство... и не им требаат национални етикети. Ако ги исклучиме тие гледачи, ни остануваат две групи кои имаат конкретни очекувања од моите филмови – странската публика и домашната публика. Обете групи зборуваат – директно или индиректно – за прикажувањето онака како што тие го перципираат или бараат.

Што се однесува до очекувањата на домашната публика, ми кажаа дека Македонците навиваат за моите филмови како што навиваат за фудбалската репрезентација. И покрај тоа – или можеби баш поради тоа – се навикнав на поплаките „Како нè претставуваш?“ или „Кај го најде тој автобус? (се мисли на автобусот во *Пред дождот*, за кој некои луѓе сметаа дека погрешно го претставува Јавното сообраќајно претпријатие и со тоа нацијата, поради неговиот дамнешен датум на производство – тоа е автобус што го забележав додека возев низ центарот на главниот град и ми беше симпатичен, па побарав од сценографија да го најдат). Некои Македонци се жалат на фактот дека нацијата била „претставувана“ од села и селани. Се жалат на тоа што, според нив, светот ќе мислел дека Македонија е сиромашна и таму сè е трагично. И покрај тоа што Македонија е навистина сиромашна и дека работите се навистина трагични во жанрот на трагедијата (големата мана на *Хамлет*, според ова сфаќање, е што прави Данска да изгледа трагична). Сè уште чекам да слушнам дискусија за тоа дека важни македонски ликови во моите филмови се водени од високи морални вредности до степен на саможртва. Или дискусија за вредноста на делото како уметничко дело (и како ова достигнување ја претставува нацијата што го создала), а не за замислената или реална врска со вистинскиот живот што наводно го инспирира. Нема да навлегувам во психологијата на луѓе за кои материјалното богатство е релевантен критериум за нечија пожелност.

Во еден момент, сфатив дека она што австриската продуцентка, која ја споменав погоре во текстов, сака да каже е дека моето сценарио за македонскиот доктор не одговара на нејзините *очекувања* за тоа каков треба да биде животот во Македонија, ниту со тоа како треба да звучи еден филм што доаѓа или што зборува за Македонија. Сево ова и покрај фактот дека таа никогаш не била во Македонија, ниту многу се запознала со македонската култура. Таа бараше сценарио кое ќе ги потврди нејзините очекувања, нејзиното знаење, нејзините — се осмелувам да кажам — предрасуди за една tera incognita.

Друга почитувана професорка реагира на моето присеќавање на моиве искуства велејќи дека концептот на различност е колонијален, ориенталистички (во смисла на *Ориентализмот* на Едвард Саид) и дека во нивната културизација на сè, „цивилизациските маргини“ (ние) сме оставени да се занимаваме со нашите страдања и депонии, додека тие ги узурпираат универзалните теми, цело време учејќи нè дека нема универзални теми, дека е лошо да се мисли така и дека сè што тие кажуваат е културно специфично — само што западната културна специфичност е да се биде универзален.

Во еден ваков историски момент, кога политиката на идентитет навлезе во секоја пора на јавниот дискурс и го промени начинот на кој многумина од нас размислуваат и се однесуваат, ми се чини дека идентитетот на еден човек се сфаќа сериозно само ако тој не доаѓа од регион кој не е секси, како на пример Балканот. Можеби е ова слично за секој аутсајдер — не се важни твојот идентитет, разликите како што ти ги доживуваш или твоите вистински мисли, туку твојот идентитет, разликите и твоите мисли се важни само кога се искусени од западниот гледач — па дури и тогаш само како дел од нивната проекција и само ако го потврдуваат веќе постоечкиот нивни став.

Да бев на универзитет, сега веројатно ќе се повикав на *Ориентализмот* на Едвард Саид или *Замислувајќи го Балканот*

на Марија Тодорова. Ама, јас сум режисер. Јас верувам дека мојата уметност зборува сама за себе и нема потреба од мое објаснување или појаснување. Таа функционира или не функционира сама по себе. Се надевам дека моите филмови зборуваат за општата човечка состојба, а не за луѓето конкретно во Македонија, Кигали, Тајпеј, Ајдахо, Патагонија, Лапонија или Кандахар. Мојата намера е приказната да биде верна на локалната култура и општество, ама не и да ја третирам како изложба за очите на гледач од надвор. Мојата намера е и да зборувам за прашања кои се релевантни за секој човек – жена или маж, црн или бел, богат или сиромашен, будист или агностик. Мојата намера е да раскажувам приказни кои го привлекуваат и го инспирираат слободоумниот гледач. Мојата намера е да правам филмови кои го прават она што уметноста треба да го прави – да предизвикува длабоки чувства и мисли, и да остане со гледачот долго време.

Судејќи според реакциите, моите филмови го направија токму тоа.

Во еден момент, сфатив дека денес самите филмови не се толку важни – наративот околу нив им е поважен на оние кои го канализираат, го презентираат и интерпретираат филмот. Од каде доаѓа режисерот изгледа поважно од самиот филм, како и тоа каде тој/таа/тие живее. (Еднаш бев во едно фестивалско жири каде што друг член на жирито се обиде да дисквалификува еден добар филм поради тоа што режисерот, иако направил романски филм и иако е Романец, за жал живеел во Њујорк.) Дали е црн или бел? Дали е маж или жена (еден аналитичар ме предупреди дека филмот што го режирав може да наиде на отпор бидејќи главните ликови се жени, а јас, за жал, сум маж. Како одговор на ова, еден пријател професор, како тажна шега, предложи да го прикажам филмот под женски псевдоним)?

Наративот што го опкружува уметничкото дело стана доминантен, и самото дело е фрлено во сенката на други идео-

лошки и племенски наративи. Дел од овој доминантен надворешен наратив е поврзан со географија, раса и националност — нешта што нѐ раздвојуваат, наместо работите што нѐ обединуваат — и верувам дека ова суштински е антиуметничко, бидејќи сета добра уметност зборува за луѓе, чувства и идеи, а не за места, пол или раси.

Трагедијата на Емет Тил е, пред сѐ, трагедија за Црнците во Америка. Но, тоа е исто така и *човечка* трагедија која треба да ја почувствува секој човек. Контекстот и спецификите можеби се различни, но вистинската суштина е едноставно и универзално човечка. Кога ќе ја почувствуваат и разберат сите, нејзиниот глас станува посилен. *Пред дождот* и *Прашина* не се за Македонци, Албанци, Турци, Британци или Американци, туку за луѓе. Ако некој филм не врши работа за човечката приказна, тој воопшто не врши работа. Тој е — во најдобар случај — репортажа на вести или прилог за *Нешнал џиографик*.

Како и секој друг надворешен наратив наметнат врз уметничкото дело — без разлика дали тоа е советски соцреализам или холивудски комерцијализам — оваа насилна надворешна сила ја задушува уметноста што ја експлоатира како паразит кој станал преголем за својот домаќин. Со тоа што ја присилува уметноста да се покорува на надворешни потреби и ја занемарува суштината на која било уметничка форма, таа го цица животот од делото и остава празна школка. Делото се врти како филм, личи на филм, звучи како филм, ама остава вкус на синтетика во устата. И со тоа сме посиромашни затоа што недостига суштинско искуство.

(превод од англиски)