

II. ЗОШТО САКАМ ДА ПИШУВАМ И МРАЗАМ ДА РЕЖИРАМ:

ИСПОВЕД НА ЕДЕН СЦЕНАРИСТ–РЕЖИСЕР ШТО СЕ ЛЕЧИ¹

Не дека стварно мразам да режирам...

... ама сакам да споделам неколку размислувања и лични искуства, кои можат да фрлат малку светло врз тоа како јас правам филмови. Се надевам дека со ова можеби ќе се разјасни дел од работниот процес и од оперативната динамика на некои сценаристи–режисери.

Односот меѓу сценаристот и режисерот лежи во срцето на процесот на правење филмови.

Кога двете работи ги извршува исто лице, внатрешните противречности можат да бидат прилично фасцинантни.

Таа мисла е она што ме инспирираше и ме провоцираше да размислувам за моето лично искуство од перспектива на некој што би сакал подобро да ја разбере оваа динамика.

Тука ќе се обидам да се фокусирам на она на–ти–го–дај–ми–го меѓу режисерот и сценаристот, со акцент на тензијата и синергијата кога овие две работи ги работи еден ист уметник.

¹Текстот првпат е соопштен како главен реферат на 7. International Conference of Screenwriting and Directing Audiovisual Media, Screenwriting Research Network, Film University Babelsberg Konrad Wolf, Potsdam, Germany, 17–19 октомври 2014.

Објавено во *Journal of Screenwriting*, Volume 6, Issue 3, Sep 2015, 275–286, https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/josc.6.3.275_7.

1.

Луѓе обично почнуваат да се кикотат кога ќе речам дека станав режисер за да се осигурам дека лош режисер нема да ми го уништи сценариото. Шега е, ама како и со сите шеги, има вистина во неа.

Сепак, одлуката да режирам не е чисто самоодбрана (или сценариоодбрана). Во одлуката имаше и напаѓачко размислување — силна желба да се впуштам во создавање синкретичка уметност — филм. Тоа е она што го работи режисерот.

Филмот користи средства развиени или изведени во други уметности (слики, драма, музика, зборови), како и уникатно кинематографски начини на обработка (филмска монтажа, на пример). Сепак, се чини очигледно — барем кога е во прашање наративниот филм — дека во центарот на секој индивидуален филм е приказната.

Не заплетот. Приказната.

Луѓето сакаат приказни, сакаат да ги слушаат и раскажуваат. Зошто? Зошто човечките суштества сакаат приказни? Зошто ни *џребааџи*?

Дали оти слушањето и раскажувањето приказни нè приближува до другите луѓе? Или оти сакаме да слушаме како други луѓе се однесуваат (дури и ако се измислени)? Дали сакаме да научиме како се однесуваат боговите, или филмските ѕвезди или комшиите или генијалните? Дали, потоа, од тие приказни учиме како и ние самите да се однесуваме? Или, дали од приказните дознаваме одговори на битни прашања? Одговори како на пример како — дали љубовта се исплати? Или што останува кога ќе нè снема? Или дали е паметно да се жртвуваш? Или дали доброто секогаш го победува злото? Или дали силниот тип секогаш ја карува девојката? Или дали треба да сум убава и верна ако сакам принц на бел коњ? Дали ни се допаѓа фактот дека во приказните има повеќе ред одош-

то во нашите животи? Се засилува нашата верба во космичка или поетска правда оти повеќето приказни имаат среќен или задоволителен, катарзичен крај. Или просто ги сакаме искуствата што ги доживуваме, слушајќи приказни кои се обидуваат да бидат паралела на вистински искуства — само што не мора да трпиме вистински последици оти ова е *само приказна*.

Навистина — дали раскажувањето и слушањето приказни е форма на човечка интеракција на ниво на однос? Зошто многу од нас се навлечени на турски серии, или вицови, или историја, или мемоари, или озборување, или филмови...?

Што и да е причината, љубовта кон приказни важи за разни генерации и култури.

Дали сме фабрички така направени да ни требаат приказни? Нели се игрите со преправање во најраното детство ран начин на раскажување приказни? Имам слушнато како луѓе наоѓаат приказни и во прсканиците и капениците на Џексон Полок или во меките квадрати и правоаголници на Марк Ротко (јас лично го сакам Ротко и го почитувам Полок, ама ги гледам како чиста ненаративна форма, како музика. Што не ги прави помалку пријатни или длабоки. Напротив).

2.

Како филмски режисер моја работа е да раскажам приказна.

Не сметам дека кога се режира наративен филм најважни се сликите или наикитените кадри, дури ни добрите сцени што ќе ги запамети критичарот. Работата на режисерот е вистински, длабоко да го разбере сценариото — и не мислам тука само на заплетот или на ликовите, туку мислам на значењето, на темите, на односот со нашето искуство или дури и со нашата потсвест што одат подлабоко од чистата механика на заплетот. Добар режисер влегува во суштината на приказната, па гледа таа суштина да ја искомуницира, засили, оформи и дефинира

со сите кинематографски средства што ги има на располагање: кастинг, глума, мизансцен, кадрирање, ритам, боја, музика, тон, звук... сите тие работат на иста цел.

На тоа добро да се раскаже приказната.

Значи, режисерот раскажува приказна, но тој или таа не е оној што ја става на хартија. Режисерот не е изворот. Биг бенгот веќе се случил пред да имаме режисер. Се случил пред месеци или години, на скромната тастатура на сценаристот (се разбира, Биг бенгот може да биде само Биг шепот ако нема моќен медиум да го засили пукањето).

3.

Јас сум сценарист и режисер. На моите студенти им кажувам дека додека пишувам, јас — сценаристот — не го пуштам другиот дел од мене кој е режисер да ми се доближи.

Сакам да ја заштитам слободата на сценаристот, сакам да бидам слободен да се зафркам, и затоа морам да го избегнувам Милчо режисерот. Тој постојано се секира. Се секира како да ги донесе работите пред камера; дали ќе најде глумец кој може да одигра таква тешка улога; како да се долови страшното претчувство, а во исто време ритамот да си остане енергичен; како да се сними убедлива битка со несоодветен буџет; како да ја донесеш екипата до најубавите локации... Милчо режисерот е многу поодговорен, повоздржан и позагрижен од Милчо сценаристот.

Со други зборови, кога пишувам сценарио, се обидувам да се задржам на пишувањето. Се обидувам да го правам тоа што го прават сценаристите (фантазирање, концептуализирање, измислување или играње), а да избегнувам да мислам на тоа што го прават режисерите (кастинг, визуализација, мизансцен или размислување за музиката).

Како сценарист, се обидувам да ги избалансирам меракот при креација и потребите на делото што го пишувам. Не збору-

вам за практичните потреби. Зборувам за потребите кои произлегуваат од одговорноста што уметникот ја има кон своето дело. Не мислам дека уметникот има дијалог со публиката или со филмските критичари или со историчарите – тој или таа има дијалог само со уметничкото дело. Публиката секогаш може да се подмити, и тоа убаво се гледа кај филмските хитови правени по формула. И критичарот или историчарот можат да се подмитат, и тоа се гледа во жанрот авторски филм, или во жанрот Санденс филм, или во жанрот „скромни филм од егзотична земја на голем фестивал“. Со други зборови, да работиш според очекувањата на гледачот е начин да го поткупиш. Работа на уметникот е да оди над очекувањата на гледачот, да ги прошири, да ги поткопа, да му помогне на гледачот да си ги преобрази очекувањата.

(Додека сме на таа тема, морам да го цитирам мудрецот кој вели дека врската меѓу уметникот и критичарот е слична на врската меѓу магарето и зоологот.)

Кога пишувам, просто пишувам. Водам дијалог со самото дело и се обидувам да ми биде убаво. Често почнувам со чувство или со формален концепт, па одам на заплетот.

Заплетот е сериозен предуслов – треба да ме возбуди, да ветува.

Заплет лесно се создава. Научив како од приказните што сум ги сакал цел живот: стрипови, сериозни книги, историски истражувања, добри вицови, телевизија, народни приказни, други филмови...

Свесен сум за фактот дека – наспроти мислењето кое превладува кај филмските фондови, критичари и холивудски студија – приказната обично не е она поради што еден филм ни се допаѓа. Ни се допаѓа поради други, понеопипливи причини – вкусот, мирисот, чувството што те вие во зглобовите или ти се лепи на непцата, или тоа како филмот се однесува кон тебе – гледачот... Овие нешта делумно ги создава писа-

телот, ама режисерот е тој што создава најголем дел од овој волшебен прав. Се разбира, волшебниот прав би немал на што да се фати кога би немало добра приказна на која да го испрскаме (па би се претворил само во прашина).

Пишувам како да пишувам за друг режисер, некој што е компетентен и што ќе го разбере и ќе го цени сценариото поради заплетот, ликовите, темите и длабочината, друг режисер кому не му требаат многу зборови или детали во сценариото, но кој ќе знае да цени понекоја луцидна скица на предложените слики, или итар вординг во описот на дејствието. Некој што понатаму ќе го развие пишаниот збор во комплетен филм.

Се фокусирам на:

- . заплетот (костурот врз кој закачувам сè друго);

- . луѓето во филмот (познати и како ликови кои некогаш се верзии на луѓе што ги познавам во вистинскиот живот — извртени, одново осмислени, комбинирани, усложнети или упростени — ама почесто целосно измислени во процесот на пишување и — во помал степен — низ актерските проби);

- . дијалогот (го држам на диета, додека се трудам ликовите да зборуваат, а не да звучат како да кажуваат моменти од заплетот или да сугерираат емоции во име на авторот);

- . ама најмногу од сè, ептен уживам во прекрасните изненадувања што се случуваат само кога создаваш уметност од нула, кога пишуваш, сликаш или компонираш... Кога измислуваш и откриваш.

Пишувам поради овие безобразни изненадувања.

Се обидувам да го уживам тоа супер чувство на слобода што доаѓа кога создаваш од нула.

Иако го третирам сценариото како партија шах, понекогаш немам рационално објаснување, немам добра причина (ниту повод) за тоа како течат работите во мојата приказна. Генералната структура е тука, и јас верно се држам до нејзината логика, ама на терен — на најважното место — си го следам

инстинктот и си се сметам за прериски ловец. Иако сосема прибран и трезен, понекогаш се однесувам како пијан и се осмелувам да го згрешам патот. Се обидувам да ја слушам приказната како што се слуша џез: „Овој пресврт држи, оној просто не“. Моите критериуми се остри и прецизни (барем за мене), но никако *рационални*. Често рационалното објаснување не е очигледно од прва. Понекогаш никогаш нема да биде.

Со други зборови, ако нешто ми се чини добро, ќе го ставам во сценариото, ама нема нужно да имам добро рационално објаснување зошто. Просто, ќе ми се *чини* соодветно. Сепак — и ова сакам да го потенцирам — мора да се чини соодветно, не може да биде случајно уфрлено, не смее да се води од егзибиционизам или недостиг на дисциплина или — уште полошо — мрза, или — не дај боже — од нарцизам.

Значи, одговорот на прашањето *зошто* мора да биде категоричен — само не мора да биде *рационален* категоричен одговор.

Си играм на детското игралиште со тастатурата, ама свесен сум дека сега сум одговорен возрасен.

(За ова прашање на интуицијата наспроти рационалното при правењето филмови, може да се каже дека искуството со раскажување и слушање приказни може да доведе до интернализација на рационалното, така што тоа потоа излегува како интуиција.)

На почетокот од процесот го имаме заплетот — лепчето и сиренцето на сценариото, скромниот, ама цврст костур на кој ќе ги закачине месото, нервите и убавото лице на сценариото. Галопирањето на заплетот кон крај што нуди емотивно задоволување е воден од здрав разум, но не и од потребата да се биде рационално јасен.

Ова е една од работите за кои не се согласувам со холивудските скрипт-доктори и студија. Не мора да разбереме сè во сценариото за да ни се допадне. Сум гледал многу филмови кои целосно сум ги разбрал, а сепак ми било жал што сум

зијанил два саати од животот. А сум гледал и филмови што до ден—денес не ги разбирам, но мислата на нив ме исполнува со радост (изгледа ги претпочитам врачовите скрипт—доктори пред холивудските скрипт—доктори).

Тогаш, откако Милчо сценаристот ќе ја заврши последната верзија, му ја предава на Милчо режисерот. Режисерот во мене обично го прифаќа сценариото. Не му требаат многу состаноци, презентации или преработки.

Тогаш Милчо режисерот го отпушта Милчо сценаристот.

4.

Да повторам — не дека стварно мразам да режирам. Конечно, кога режираш, ја носиш приказната на друго ниво, додаваш фантастични нови димензии. Создаваш или пресоздаваш светови и пејзажи, и — особено — духовни пространства.

Кога јас — како режисер — ќе седнам да ја работам режисерската работа — кастинг, сториборд и мизансцен, барање локации, актерски проби — тогаш почнувам да навлегувам во сценариото, да го анализирам, секцирам, и да ги надградувам темите и тонот на сценариото. Тогаш почнувам да разбираам некои од изненадувањата што сценаристот во мене ги ставил во сценариото.

Ама, не се осмелувам да го менувам она што е на хартија, освен детали кои помагаат да се разјаснат и дообјаснат идеите, темите, ликовите и заплетот.

Кога донесувам режисерски одлуки за работи што се чинат неповрзани со приказната — како визуелното оформување (мизансцен, расположение, бои, осветлување, објективи) или дури и кастингот — често се навраќам на она за што е филмот. Што сакал да каже писателот, како што би рекла мојата учителка?

Ќе донесувам одлуки водени од сознанието за што е навистина овој филм/сценарио. Се разбира, големата слика не ги

диктира сите одлуки, но важните треба да ги диктира. Големата слика треба да биде скриена во детаљот. Господ е во детаљот. На режисерот е да реши кој детаљ го крие Господ во своето јадро, а кој детаљ е само детаљ.

Многу рано ги анализирам и ги дискутирам намерите на сценариото со дизајнерот на продукција. Осмислуваме визуелно проширување на сценариото, додека во исто време го пишувам сторибордот и го дискутирам пристапот со директорот на фотографија.

Без оглед колку е добро напишано едно сценарио, ликовите се некомплетни сè додека актерите и режисерот не им се пуштат, не ги присвојат и потоа не ги исплукаат. Верувам дека добар актер ќе знае повеќе за својот лик од сценаристот или од режисерот.

Продолжувам со овој процес на вивисекција на сценариото и склопување на контурите на филмот низ претпродукција. Ако има промени во сценариото кога било во текот на претпродукцијата, ги ставаме на хартија и ги делиме на сите. На пример, на пробите со актерите секогаш е присутна скриптерка, и таа ќе ги внесе измените во сценариото.

И напред кон целта филмот да се сними што е можно по-верно на сценариото.

5.

Сè што кажав може да звучи како да имам добро дефиниран начин на пишување, а потоа и на преведување на пишаниот збор во филм. Тоа е само делумно точно. Имам разновидни искуства. Фала богу.

На пример:

Околу година и пол си играл со синопсисот од пет странички за *Пред дождот* пред да се почувствувам спремен да го напишам сценариото. Потоа, кога еднаш седнав, ми требаа околу

две недели да ја напишам првата верзија. Она што го гледате во завршениот филм во основа е она што беше во таа прва верзија. Во меѓувреме, за време на развојот и подготовките, „Канал 4“ (еден од копродуцентите) побара бројни измени кои главно беа како од учебник за скрипт–доктори. Се борев против нив, ама нешто прифатив. Кога „Канал 4“ се повлече од филмот по две недели снимање, оти мислеше дека никогаш нема да го завршиме, веднаш ги исфрлив промените на кои претходно инсистираа. Кога еднаш почнавме со снимање, се држев за сценариото како за евангелие.

(Оваа религиозна посветеност на евангелието на сценариото го поттикна мојот судир со продуцентите на *Пред дождот*, судир кој започна кога тие ненамерно го оштетија проектот уште на самиот почеток со тоа што поарчија два скапоцени месеца развој обидувајќи се да сфатат како да направат буџет и план на игран филм; брзо ескалираше кога тие инсистираа дека на помошник на режија му требаат само две недели да подготви амбициозен филм што се снима во две земји, од кои едната е опасно близу до војна во комшии; и процвета кога почетокот на снимањето се одложи за речиси една недела поради развлеченото ценкање меѓу копродуцентите кое резултираше во испраќање на камионот со камерата во погрешна земја. После неколкунеделен притисок врз режисерот за време на снимањето волшебено да го надомести времето поарчено за време на развојот и подготовките, еден ден открив дека од планот на снимање недостигаат неколку сцени. Едноставно исчезнале. Кога ги соочив продуцентите, тие признаа дека тие ги извадиле сцените од планот на снимање за да го надоместат изгубеното време. Сцените беа кратки, ама, сепак, ако се извадеа, ќе беше оштетено сценариото — и филмот. На лице место си дадов отказ и си отидов. Бев вон проектот во мојата хотелска соба неколку саати пред продуцентите да ги вратат сцените што фалеа. Го откажав штрајкот од еден човек. Евангелието остана негибнато.)

За *Прашина*, напротив, напишав многу верзии. Сценариото вистински се склопи дури откако — во еден момент за време на долгиот процес на финансирање и развој — повторно го напишав од почеток. Не ја гледав старата верзија додека ја пишував новата. Така добив поедноставно сценарио, потенко за 20 страници, структура со која полесно се раководи и лаконски ликови.

Направивме обемно историско истражување оти половина филм се случува во Отоманската Империја и на американскиот Див Запад (а другата половина во денешен Њујорк). Нашата библиографска листа содржеше над 160 единици. Сите овие информации и амбицијата на филмот го водеа режисерот во мене да стави многу детали во филмот. Ова додаде текстура на ткивото на филмот, ама во исто време се косеше со минималната природа на текстот.

Трет пример: Во еден момент се нафатив да режирам филм за Твентиет сенчери фокс, *Преғладнеѝ*. Автор на сценариото беше еден млад холивудски сценарист. Проектот имаше потенцијал да биде мрачен вампирски филм за канибализам во снежните планини на Дивиот Запад. Јас го замислив како мрачна, ама смешна приказна во стилот на *Бебейѝо на Розмари*. Фокс го замисли како *Вресок 5*. Пред самиот почеток на снимањето, шефицата на студиото долета во Лондон од Лос Анџелес, со неа дојдоа и сценаристот и раководителот за креативни работи. Продуцентот и мене нè викнаа од Прага каде што го подготвувавме филмот. Во текот на една 20-часовна сесија, во еден убав лондонски хотел, го поминавме сценариото реплика по реплика, и шефицата на студиото промени многу работи пред да почнеме да снимаме. Она што најмногу ми фалеше по таа пластична операција со отстранување беше една сцена на надреална и со адреналин набиена човекојадна трка во снег, што на студиото му заштеди нешто пари, ама остави зината дупка среде приказната. Јас не се сложував со мешањето на студиото во креативната работа и

дојде до сукоб. Очекувано, победи *Вресок 5*, а *Бебешо на Розмари* изгуби, и јас наскоро не бев веќе на проектот.

Во *Тројца за убивање* имав обратна задача — јас пишував сценарио за друг режисер. Го адаптирав ноар-романот на францускиот писател Жан-Патрик Маншет за еден млад италијански режисер. Книгата претходно била адаптирана во филм со Ален Делон, ама јас го немав видено и инсистирав да не го гледам. Книгата беше кратка и јасна, во центар, и саде глаголи. Беше лесно да ја претвориш во сценарио. Потешко беше да се спознае што сака режисерот дебитант, што би го возбудило и би му ги истакнало предностите.

6.

Подетално ќе се впуштам во три конкретни примери од моето сценаристичко-цртничко-режисерско искуство. Ќе се обидам да ги разглобам клучните одлуки донесени додека ги режирав овие три сцени како пример на пристапот на еден сценарист и режисер кон динамиката меѓу сценарист и режисер кога обете работи ги работи еден ист човек.

Во мојот филм *Пред дождови*, има една секвенца од три сцени со Александар, главниот јунак, и неговото пошироко семејство и пријатели: (1) гозба, (2) свадба и (3) спална.

Александар само што се вратил од Лондон во неговото зафрлено село на македонска планина, и семејството му прави гозба. Братучедите и тетка му се собрале на маса, јадење и пиење, шеги и муабети. Сцена на топлина со зрнце закана што лебди во воздухот. Главното чувство е чувство на семејна сигурност. Во сценариото, оваа прва сцена од секвенцата — гозбата — замира, и завршува со млака шега. Тогаш, веселото семејство ќе чуе приближување на тешки тапани и музика — свадбари.

Следно — во втората сцена — истата група ја набљудува селската свадба од едно ритче. Видено од перспектива на веселата

група, величествениот широк план на селото личи на платно од стар мајстор: река луѓе каскадно се спушта низ стрмните селски сокаци. Невестата во тешка народна носија качена на коњ, гостите играат и веат знаме, а тапанарот и музикантите свират синкопирана народна музика. Прикажувањето на древниот ритуал придонесува да се воспостават контекстот и контрастот. Следуваат неколку пијани реплики од групата што гледа, еден од ликовите паѓа од столче. Крај на сцената.

Тогаш нагол рез нè носи во спалната на Александар. Мамурен е, а на гости му доаѓа стара симпатија. Почнува сцена три.

Тоа е она што го напиша сценаристот во мене.

Ама, режисерот во мене не беше баш задоволен. Не сакав да бидам груб со сценаристот, ама некако не ми функционираше. Да, потребната информација беше пренесена, односите во семејството и во заедницата беа поставени. Ликовите беа скицирани за понатамошен развој. Тонот на овој нов дел од филмот беше поставен.

Сепак, внатрешната динамика на сцената чкрипеше. Веќе бевме навлезени речиси две третини во филмот и комотни уводи сега би биле контрапродуктивни. Моравме дејството да го туркаме напред додека во исто време воведувавме нови ликови (на две третини од филмот) и поставувавме нови односи. Покрај тоа, само што завршивме со две долги монтажни секвенци што нè донесоа од Лондон во зафрленото село, и сега моравме да побрземе.

Од трите сцени што ја сочинуваат оваа семејна секвенца, сметав дека проблемот е во првите две. Нè успоруваа, а тоа не можевме да си го дозволиме. Од друга страна, ни требаа информациите и тонот што ги дава сцената со гозбата, како и поширокиот контекст што го дава сцената со свадбата. Во свадбарската го имавме плус и дополнителниот бонус на сериозно продукциско богатство — прекрасно платно, широки планови, десетици и десетици статистки, егзотични костими, фасцинантна музика...

Направив две работи во обид да го решам проблемот. Едната од нив ретко ја правам, ама другата ја применувам понекогаш, иако не баш толку често.

Го променив сценариото на лице место, додека снимавме. Ова е она што многу ретко го правам. Не дека сценариото е свето, ама додека да почнам со снимање, веќе сум поминал низ неколку верзии, обемна анализа при сторибордингот и барањето локации, како и неколку недели проби. Сите промени што би ми се чинеле неопходни веќе би биле внесени.

Оваа промена на сценариото додека снимаеме се однесуваше на крајот на сцената со гозбата. Ми се чинеше дека така како што е напишана завршува млако. Побарав малку време да размислам, нешто што режисерот не требаше да го прави на овој филм, со оглед на тоа колку беше набиен распоредот. Решив да додадам мала кода. Семејството веќе некое време јадеше и пиеше, кога — според оваа промена — еден дедо со бела брада кажува во неповрзана реплика: „Ацо, ај, сликај нè“. Па, Александар — кој е фоторепортер со Пулицерова награда — ја става камерата на автоматско и трча да му се придружи на семејството за групен портрет. Додека насмеани гледаат во камерата, една мува ќе му застане на челото. Тој ќе ја плесне во мигот кога апаратот ќе кликне, па останува овековечен со раката на чело и глупава насмевка на лицето. Сите се смеат и го имаме еден од иконичните моменти во *Пред дождот*², фотографија која на крајот стана илустрација на многу текстови за филмот, и барем на еден за Балканот воопшто.

² Рифував на овој момент во мојот следен филм, *Прашина*. Османлискиот мајор се слика. Додека тој и неговите војници позираат со отсечената глава на тамошниот востаник, една мува ќе го вознемири мајорот. Тој ќе ја плесне баш во мигот кога настанува фотографијата. Поради неговото нагло движење, главата што ја држи во другата рака ќе излезе од границите на сликата. Блиц! Фотографијата ги фаќа војниците и мајорот на бел коњ, со рака на чело, а главата—трофеј во другата вон сликата. Историјата го регистрира обичното, а го испушта историското.

Сцената заврши со она за што и беше — семејството, но заврши и на сосема неочекувана, хуморна нота. Оваа кода ја направи сцената похумана, а овозможи и микро-крешендо што не подготви за нагол премин кон следната сцена.

Втората работа што ја направив во обид сцената да функционира подобро е нешто што понекогаш го правам — измени при монтирањето. Ова не е она озлогласеното „Ќе го поправи-ме во монтажа“. Туку е пишување нова верзија.

Честопати им велам на моите студенти: Режисерот што не ја користи можноста да ја рефокусира, рекалибрира или целосно преработи приказната додека монтира, се откажува од моќна раскажувачка алатка.

Она што го имате на филм или на хард диск, кога ќе почнете со процесот на монтажа, *секогаш* се разликува од она што сте го имале на хартија. Таква е природата на медиумот. Должност ви е како режисер да процените што сте снимиле, да ги видите новите предности и слабости на снимениот материјал, и да го најдете најдобриот начин да ги потенцирате првите, а да ги скриете вторите.

Сакале или не, во монтажата ја пишувате конечната верзија на филмот.

И така ја убив свадбарската сцена. Не придонесуваше доволно за да оправда трошење скапоцено време толку доцна во филмот. Го кочеше забрзувањето. А богатството на продукцијата и ритуалот? Исфрлив најголем дел. Ама не сè.

Преместив неколку кадри — прекрасниот сликарски широк план на селото со многу статисти, и неколку средни планови на тапанарот и музикантите снимени во контра-светло — на сосема друго место во филмот. Ги преместивме на она место кога Александар, откако решил да преземе акција, тргнал кон трлото. Во новата верзија, тој го слуша далечниот звук на тапаните. Всушност, искористив еден момент кога глумецот случајно погледнува на страна. Ставив музика неколку секунди пред да го сврти погледот за да личи дека тој реагира на далечната музика, и потоа ги

пуштив тие неколку кадри со свадбата од другата сцена, небаре тоа е она што тој го гледа од ридот: свадбата долу во селото.

Ова му даде поинакво значење на мигот. Веселата свадба не само што даде социјален контекст, туку сега служеше и како контрапункт на напнатото дејствие во финалето на филмот. Вака свадбата беше поцврсто ставена во служба на приказната. Ако се навратиме кон оригиналната секвенца од три сцени, еве што имавме во филмот откако го променив сценариото за време на снимањето и во монтажата: топла семејна дружба проткаена со навестување на опасност, а која завршува навидум смешно позитивно (момент што ќе стане култен кога филмот ќе почне да се прикажува), потоа нагол рез кон сцената во спалната, која продолжува онака како што е напишана.

Кадрите од свадбата, радикално скратени, ги ставаме на друго место, подоцна во филмот, со што тие ја збогатуваат таа подоцнежна сцена.

Комбинацијата од мала, но важна измена во сценариото за време на снимањето и друга интервенција при монтажата помогна да се дотера овој дел од *Пред дождот*. Помогна да се воспостават односите и го поттурна заплетот, а истовремено го забрза филмот.

Вакво преработување на напишаното за време на снимањето или монтажата не ми е стандарден пристап, ама во никој случај не е необично. Може да биде многу ефективно и може да биде возбудлив елемент во процесот на правење филм.

7.

Еве уште еден пример од истиот филм за тоа како сценаристот и режисерот во мене соработуваа:

На друго место во *Пред дождот*, еден пар е во бегство. Тој е млад размонашен македонски монах, а таа е албанска тинејџерка во опасност. Банда Албанци — нејзиното семејство — ги оп-

колува. Сакаат да ја спасат од противничкиот клан. Ама, кога вооруженава група го фаќа парот, дедо ѝ јавно ја казнува за нејзиниот престап и ја понижува, тепајќи ја брутално, иако неволно. Тогаш брат ѝ експлодира во напад на љубомора и ја убива.

Значи, во сите верзии на синапсисот, братот ги убива и девојката и монахот. Ова беше соодветен трагичен крај за современите Ромео и Јулија од граѓанска војна. Мртви се обајцата.

Ама, Кирил, монахот, одби да умре. Не ми идеше да го убијам. Не знам зошто. Можев да понудам повеќе рационални објаснувања зошто да не го убијам, како на пример дека во *Пред дождот* етничките групи секогаш ги убиваат своите, со што би се истакнала поентата дека сите војни, особено граѓанските, се всушност братоубиствени. Братот на девојката и монахот не се роднини.

Меѓутоа, вистинската причина беше тоа што Кирил, ликот, едноставно одби да умре. Пробав да го убијам на хартија, ама он не попушташе. И јас му ја исполнив желбата.

Фактот дека Кирил не умре в планина ми даде можност да го вратам подоцна во филмот, во Лондон. Ми овозможи и да го седнам на скапаниот куфер до нејзиното тело, како гледа во нем шок додека животот се цеди од неа. Ми овозможи и последен разговор меѓу љубовниците. Тој вели: „Проштевај“, а таа — алудирајќи на тоа дека ниту тој го разбира нејзиниот јазик, ниту таа неговиот и алудирајќи и на неговиот прекршен завет на молчење — го става прстот на уста: „Псст“.

Тонот на немата проштална сцена беше развиен *оџкако* го завршив сценариото. Режисерот направи контраст од широки планови на сам човек во простран, спектакуларен пејзаж со крупни планови на девојката на умирање и стаписаниот поранешен монах³. Овие крупни планови се покажаа како важна алатка во овој дел од приказната.

³ Бидејќи немавме време на главното снимање, овие крупни планови на Кирил и Замира со неутрална позадина или со небо ги снимивме подоцна во неколку други прилики — неколку недели откако ја снимивме сцената, на

Што се однесува до широките планови – вложивме многу време и енергија да ги најдеме најсоодветните локации. Безмилосно комбиниравме различни места за да создадеме филмски простор што не постои.

Ја снимив и бандата како немо си заминува во поворка по смртта на Замира и поминува покрај скршениот Кирил седнат на кафениот куфер. Ама, во монтажата решив да го исфрлам тој дел од сцената затоа што не се вклопуваше во тивкиот и интимен начин на кој сцената растеше до крешендо. На крајот се важни тој и таа, а не бандата. Музиката навестува минлив момент и сцената завршува со кавал што придружува слика на само момче под осамено дрво. Жив е, ама сам. На крилјата на соло кавалот, патуваме од македонските планини до клаустрофобична туш кабина во Лондон, каде што една жена почнува силно да плаче додека се тушира. Почнува вториот дел.

Се секавам дека го гледав овој момент со публика во кинотеката на Болоња. Некако успеав да го гледам филмот како гледач, а не како автор, и овој скок ме возбуди, ова емотивно крешендо безобразно прекинато, за сега да можеме да јурнеме кон целосно нова приказна и нови емоции. Или барем така личеше.

Ова стана еден од најважните (и, ако смеам да кажам, најтрогателни) моменти во филмот, пресвртница кога дрскиот скок од едно место до далечно, навидум неповрзано место, се случува веднаш по емотивна кулминација. Се чини скоро како скок во време. Полетувањево и слетувањево заедно создаваат нов квалитет, и на режисерот му нудат можност за воздржана (или за драматична) виртуозност.

Сценаристот го измисли овој резок, радикален скок (со кој оставаме сè што сме развиле до овој момент – приказната, ликовите, ситуацијата и атмосферата во Македонија), и ја на-

друга локација во Македонија; и за време на постпродукцијата во Лондон, шест месеци откако иницијално снимивме најголем дел од сцената.

пишал оваа безобразна и изместена (ама на крај елегантна) структура. Сепак, режисерот го разви тонот на оваа транзиција, а не сценаристот: темпото, музиката, контрастните бои, контрастната ширина на плановите, тајмингот на промената...

Со други зборови: можноста да постои овој момент на режисерски огномет произлезе од она што беше на хартија и од слободата на сценаристот да биде безобразен, ама беше прописно засилена и продлабочена со дисциплинирана режисерска работа.

8.

Последниот пример од моето искуство како сценарист-режисер во кое се претставени различни форми, ритми и методи на соработка меѓу сценаристот и режисерот кога тие почиваат во една исто лице е веројатно и најсложен, но и филмот беше таков.

На самиот почеток од процесот на создавање на *Мајки*, имав една вистинска приказна. Серија силувања и убиства на пензионирани чистачки во мало македонско гратче резултира со апсење на новинарот што известувал токму за тие злосторства. Потоа го наоѓаат мртов во затворската ќелија, со главата во кофа вода. Властите прогласуваат самоубиство со давење. Ме заинтересира оваа необична приказна, но многу ме интересираше и позадината — животот во мал град што те гуши.

Луѓе често ми пристапуваат со нивните животни приказни или со некои неверојатни настани за кои веруваат дека треба да се преточат во филм. Имам добиено и понуди да снимам биографски филмови — од Џејмс Дин до македонски светци од 9. век, од Никола Тесла до Мајка Тереза. Секогаш љубезно одбивам, објаснувајќи дека никогаш не работам според вистински настани. Етички не се согласувам со тоа. Јас не сум бил на местото на настанот, па — и покрај сето истражување — како да

знам што навистина се случило? Тоа е голема одговорност кога се знае дека најголем број луѓе ќе го прифатат дури и најнесе-риозниот биографски филм како учебник или како евангелие. Претпоставувам дека е тоа моќта на филмот⁴.

Како и да е, знаев штом ја прочитав прикаската⁵ – новинар обвинет за силувања и убиства за кои самиот известувал, кој потоа се удавил во кофа со вода – дека мора да биде докумен-тарец затоа што: (1) Не може да се испушти прикаската оти е многу фасцинантна; (2) Толку е неверојатна што на игран филм тешко ќе му веруваш.

Така, и покрај мојата генерална сомничавост кон докумен-тарниот идиом, одлучив да ја раскажам прикаскава во доку-ментарен формат.

И поважно од тоа – да се нафатиш за документарец беше предизвик. Мене ми е лесно да направам документарец, да раскажам приказна заснована на факти во идиом сроден на новинарство (едно време работев како новинар).

Знаев дека оваа приказна, раскажана како документа-рец, ќе биде само дел од долгометражен филм. Не го гледав документарецот како целовечерен филм, туку го гледав само како еден сегмент во филм составен од три дела. Овие три дела ќе се судираат и надополнуваат меѓу себе за да создадат поголема целина.

Не ме интересираше да раскажам приказна за злосторство и казна, туку ме интересираше да раскажам приказна за рас-кажување вистини и лаги.

На почетокот не знаев од што ќе се состојат другите два дела. Почнав да експериментирам со разни концептуални

⁴ Поврзано со ова: кога почнав да го развивам *Прашина*, ја замолив мојата асистентка, која само што беше дипломирала на Јеил, да ми направи список на материјали за истражување на Дивиот запад. Следниот ден таа се појави со список од пет филмови со Џон Вејн и ништо друго.

⁵ За изворот види фуснота 2, во наредниот есеј (стр. 51).

пристапи. Еден од нив содржеше и вистински и лажен документарец, плус играна реконструкција — и сите ќе ја кажуваа истата приказна, ама ќе доаѓаа до различни заклучоци — во еден ист филм.

Додека ги развивав другите два дела, сфатив дека морам да почнам да го снимам документарниот дел додека железото е уште жешко. Не сакав да ризикувам вистинските луѓе вмешани во приказната да се оддалечат од неа. А имаше и практични прашања — што ако приказната во нивните глави почне да бледнее или дури да се менува, како што секогаш се случува со приказните во нашите глави, или што ако некој од луѓето веќе не е достапен?

Па така почнав да го снимам документарниот дел, додека сè уште ги пишував другите два дела од сценариото — и со тоа големата слика.

Отидов во гратчето, ги снимив уводните и атмосферските кадри, најдов локален соработник и почнав да ја составувам сложувалката. Ги интервјуиравме семејствата на жртвите, семејството на новинарот, потоа инспекторите што го решија случајот, судијата, патолозите, комшиите, сеирциите итн.

Информациите што ги ставав на филм (или поточно — на хард драјв) потоа пак влијаеја врз големата слика. Под влијание на она што веќе го снимавме, се откажав од првичната сложена идеја да снимам три верзии од едни исти настани — играна реконструкција, лажен документарец и вистински документарец.

Во еден миг имав мало откровение — зошто да не си го следам инстинктот како што се прави тоа во џез-музиката или во апстрактното сликарство? Немој да мислиш на обединета, обединувачка приказна. Мисли само на обединувачко чувство. Стилот на филмот сè уште би бил реалистичен, ама големата слика би имала смисла само на ненаративно ниво.

Наместо тоа, додај два играни дела на документарниот дел. Биди слободен да развиеш приказки што немаат ништо заед-

ничко со приказната за новинарот, поврзани само на друго — ненаративно рамниште.

Мајки секогаш беше планиран како еден вид експеримент. Сега, со одлуката два дела од филмот да бидат играни, а третиот документарен, и со одлуката трите приказни да не бидат поврзани содржински, филмот доби интересна физиономија.

Почнав да ги барам двете играни приказни. Трите приказни требаше да се сложуваат, да си одговараат, хармонично да си живеат една до друга во еден ист филм, дури и ако содржински немаат врска една со друга. Требаше да бидат поврзани со тематско ехо и амплифицирање, со тонот и со самата голема слика: природата на вистината и како ја раскажуваме.

Ова е прилично необична комбинација — играно и документарно. Овие две работи ги перципираме на сосема различен начин; нашите очекувања и начинот на кој ги доживуваме се различни. И во тоа се состои експериментот — *што ќе се случи ако и двете (документарното и играното) само ги претставуваме како едноставни средствија или алатки за раскажување приказна*, како што еден уметник како Раушенберг меша фотографии, па дури и ќебе во една старомодна слика, или Пикасо лепи исечоци од весници на слика во масло?

За првиот и вториот дел од филмот — играните делови — одбрав приказни од вистинскиот живот што ми ги беа раскажале мои пријатели. Настанот што е во основата на првиот дел се случил пред едно 18 години; оној од вториот дел пред повеќе од 30 години. Едниот му се случил на мало девојче во голем град, а другиот на стари луѓе во напуштено село. Тие навидум немаат ништо заедничко со документарецот за сериски убиец на пензионирани чистачки и наводно самоубиство во кофа вода.

А сепак, совршено си се вклопуваа. Контрастот и резонансата беа токму како што треба. Ги имав трите страни од филмот—триаголник.

Затоа што морав да почнам да го снимам документарецот пред работите на терен да се променат, почнав да снимам додека уште пишував. Подоцна, кога заклучив дека сум снимил доволно од документарецот, сценариото за играните делови беше скоро завршено. Откако ги снимивме нив, се нафативме со нивна монтажа. Кога бевме скоро готови со нив, се вративме на документарниот дел и почнавме него да го монтираме. Кога и тоа беше готово, се вративме во вистинското гратче и ги снимивме делчињата што недостигаа во документарниот дел.

Процесот на правење на документарецот немаше влијание врз дневното пишување на играното сценарио, ама снимањето на документарецот ги отвори портите за поинспирирано размислување за остатокот од големата слика.

Пишувањето и режирањето не се случуваа баш во исто време, ама се доближив најмногу што смеев до испреплетување на двете во еден ист временски интервал.

Така, во *Мајки* пишував, па снимав, па монтирав, па пак пишував, па уште малку снимав, па монтирав, па повторно снимав, и на крај ја монтирав целината. Ова многу се разликува од начинот на кој вообичаено работам и од начинот на кој оперира индустријата.

На овој проект, сценаристот и режисерот во мене ја испреплетоа својата работа. Сценаристот му дозволи на режисерот да снима пред целото сценарио да биде завршено, а режисерот му дозволи на сценаристот да напише огромен дел од сценариото откако снимањето веќе беше започнато. Ова беше ново и беше поинакво. Беше како одење по јаже.

На еден значаен начин, ова беше и ослободување. Ова овозможи свежина ретко достижна кога се прави филм. Овозможи одредено ниво на спонтаност, нешто што е ограничено од секогаш гломазниот процес на правење филм. Оваа свежина и слобода не само што значија нов пристап за мене, туку

претставуваа и нов квалитет, оти можев да му дозволам на инстинктот да има поголем удел во крајниот производ. Не пишував баш дијалози за време на снимање, ниту им дозволував на глумците да импровизираат, ниту снимав нов крај на филмот после тестирање на публиката, ама пишував големи делови од филмот и ја обликував структурата на целото сценарио откако почнав со снимање. Ова беше експеримент со донекаде поинаква филмска форма, а сепак бев многу задоволен и со искуството и со резултатот.

Не знам дали било кога ќе имам слично искуство, ама ова секако отвори нови можности. Покажа дека е можно интуицијата да игра поголема улога во создавањето на ова крупно киборг животно наречено филм и сепак да се дојде до страшно добар филм.

Ова исто така го илустрираше и фактот дека процесот не мора да биде линеарен — ако се осмелиш да се обидеш. Секако во индустријата звучи како богохулење кога ќе ги раздрмаш малку работите, ама постои можност — колку и да е опасно — тоа да вроди со неочекувано добри резултати.

Мислам дека би бил поотворен за други експерименти каде што силната интуиција или добро осмислената рамка би дозволиле поинаков распоред или поинакво на-ти-го-дај-ми-го меѓу пишувањето и режирањето. Ако тоа значи поголем мерак (а сепак ефективно да се управува со целокупниот процес на снимање филм), и особено ако резултира со добар филм, тогаш прифаќам.

(превод од англиски)