

МАЈКИ

Сценарио & режија: Милчо Манчевски

Кога по повод предходниот, третиот филм СЕНКИ разговарав со Милчо, тој ја прифати мојата констатација дека со тој филм заокружува своевидна трилогија за Македонија. Но, еве, веднаш со следниот, четвртиот, најновиот МАЈКИ, се демантира и себе и мене. Зашто и МАЈКИ, можеби уште попроблематично-актуелно, извира од сегашноста на Македонија, со таа разлика, ако трите предходни филмови го имаа префиксот, условно, за-Македонија, МАЈКИ, како што категорично потенцира авторот, не е филм за-Македонија туку од-Македонија.



Да се вратам за кратко назад кон заедничкиот префикс, *за-Македонија* (ова како моја конотација, со акцентот на клучната димензија во идејата на секој од трите предходни филма). Според тоа, во условната трилогија: **ПРЕД ДОЖДОТ** беше филм *за- Македонија* по својата суштинска одредница на централниот лик Александар Кирков, фоторепортерот кој прави интернационална кариера во Лондон, а од Босанското воено жариште се враќа по долги години во Македонија, во родната стара но се' уште убава трошна куќа, за таму во родниот крај, обременет со локалната етно тензија, да заврши трагично, но со црната иронија дека е погоден не од противнички куршум туку од оној испукан во гнев од неговиот роднина.

На забелешките дека ја слика непријатната стварноста во Македонија која сепак не беше воена како во Босна, Милчо и тогаш категорички отфрлаше секаква сугестија дека прави документарен филм за Македонија во тоа време, туку дека е

тоа *логично уметничко дело* во кое се говори за-*Македонија* во ехото на Босанската војна, со тлеењето на времето без војна, кое подоцна, така антиципирано, се преточи во вистински воен меѓуетничк-конфликт, што пак, по тоа реално случување, дополнително можеше да му се аплицира на **ПРЕД ДОЖДОТ**, во кој авторот како да ја предвидел војната што во филмот можеше потенцијало да се насети.

И вториот филм **ПРАШИНА** е филм за-*Македонија*, по својата епохална епска димензија со опфат од повеќе од век, спојувајќи го времето на американскиот див запад со балканскиот див исток, во Македонија под турското ропство, под крајот на 19-от и почетокот на 20-от век, векот на филмот и првиот балкански снимател Милтон Манаки, кога е почетокот на крајот на Отоманската империја со Младотурската револуција, преку новите откритија и духовно-психолошки индивидуални осознавања од Гуруто на современата психоанализа-Фројд, Манчевски да ја протегне својата визија до нашите сегашни времиња, со сторијата во Њујорк за мудрата старица, во спојот на фрлената паричка во воздух, од некое архаично каубојско време, за да се претопи во синото небо на новиот Милениум, со симболот на оставените траги од турбо-млазните авиони кои го шараат небото на современата цивилизација.

Третиот филм **СЕНКИ**, како што на почетокот реков, за констатацијата-трилогијата за- Македонија, се заокружи во суштината на одредувањето на корените/коските на предците како национална трагедија/геноцид врз Македонскиот народ протеран од родната Егејска Македонија, со првите напалм бомби исфрлени во времето на 20-от век, одразен и во неговата сегашност на современата македонска почва како психо-саспенс транзиција.

Четвртиот филм, најновиот **МАЈКИ** е генерално продолжување на инспирацијата црпена од/ за Македонија, како заеднички именител и во овој филм, по таа одредница, е продолжување-тетралогија или пак, ако стриктно се почитува префиксот потенциран од авторот *Манчевски*, тогаш ова е можеби почеток на нов циклус од-Македонија. За да потсети на првенецот **ПРЕД ДОЖДОТ**, кој беше и останува иновантен со разбиената структура (а такви разбиени структури има и во следните два филма, зашто ниту еден нема единствена сторија од почеток до крај, што е очигледно смислен стилски и авторски концепт), на трите стории кои се испреплетуваат во кругот кој не е тркалезен, со можноста да се третираат сите во различен временски психо-тек, од Скопје денес до Лондон, преку внатрешноста на рурална Македонија со исконската убавина и потенцијална трагика, чија осмоза ја спојува со урбаното лудило на секвенцата масакр во Лондон-Милчо во **МАЈКИ** ја има сродната разбиена структура, но овој пат порадикално, во трилогија од два кратки играни и еден подолг документарен сегмент, чија омнибус поврзувачка нишка е симболиката на името, поточно варијациите на името Мајка, а притоа современоста на Македонија да е појдовната инспирација за да направи филм од-Македонија.

Во својата суштинска инспирација *Манчевски* тргнува од неодоливоста на еден автентичен случај, мистериозната смрт во затворот на осомничениот сериски убиец-психопат, новинарот Владо Танески, што според законитостите на филмската документаристика се смета за најблагодарна база за филмска надградба во алибито, како што англо-американците го означуваат: *based on a true story*. Врз тоа покрите од третата носечка за целиот филм документарна историја, *Манчевски* го гради генералното мото на филмската идеја, со зборовите: **every story is true, one of them is real / секоја приказна е вистинска, една од нив е реална**. Или тоа, како продолжено толкување и зацртана цел на авторот *Манчевски*, дека во филмот **МАЈКИ** го интересира вистината, само **вистината и ништо друго туку вистината/the true, only the true and nothing but the true**. Притоа, во потрага по вистината и соочувањето со неа, авторот ни' покажува/сугерира дека вистината боли, но ако се бара има шанси да се дојде до неа, како еден вид ослободување ако се дознае, зашто, ако не се бара, што е најстрашно, тогаш настанува морално слепило, духовен мрак и тишина која тежи на совеста на општеството и на индивидуите вмешани во настаните.



Зошто по својата омнибус структура, 2 кратки играни и еден целовечерен документарен филм, Милчо Манчевски ги збунува традиционалистите критичари?, оние конзервативните, закоравени зихераши, кои им робуваат на некои напишани правила дека играниот филм мора да е тотално игран без разлика дали е и Омнибус. Поради таквата "недоследност" ваквите априористи негатори и медиокритети му го оспоруваат филмот на Манчевски, сведени на ступидното прашање , дали тука имало филм?, зашто двете пократки први играни стории, според нив, не биле компатибилни со третата долгометражна документарна, неиграна , за автентичниот случај-Танески!. - Таквото негирање е не само непознавање на филмскиот јазик туку и неписменост за она што се веќе потврдени авторски оригиналности, кои

недатираат од денес, туку се антологиски од пред половина век и повеќе. Да не ги спомнувам оние кои со својот политикантски априоризам се автоелиминираат поради слепилото да му импутираат на Манчевски политичка конотација или немање слух за пропагандизам, т.е. кога веќе добивал пари од државата тогаш да и' служи пропагандерски слепо. Тешко на таков автор и на таква културно пропагандна политика на реципроцитет, во стилот, јас тебе пари ти мене пропагандна послушност, која би била од некои други времиња и други тоталитарни матрици!, што со правење/креирање уметност, ама баш би немало никаква врска!.-

Милчо направи наредени пропагандни спотови на тема *“Македонија вечна”* и во тоа си ја заврши наменската задача. Глупаво би било сега во 120 минутен авторски филм да прави спотовска/наредена/пропаганда, за да ја разубавува Македонија и да бил голем **“патриот”**, што со авторска доследност ќе нема никаква врска, тоа и на врапчињата им е јасно! -Не во своја одбрана, туку со полна свест и ерудиција напојувана од мултидисциплинарноста на многу култни автори концептуалисти, Милчо го наведува големиот Њујоркчанец **Роберт Раушенберг** (Robert Rauschenberg, 1925-2008), со неговото апстрактно сликарство и скулптурите (правејќи ги своите **“Combines”/“Комбинации”**), плус испреплетуваше фотографски и документарни визии во познатиот авторски серијал *Making it big*, како и перформансите, влијаејќи на американскиот филмски *Underground*, со предводниците *Џонас Мекас*, *Маја Дерен*, *Кенет Енгер* и другите, а беше и предвесник на создавањето на Поп-артот со култниот Енди Ворхол. Во тоа време, во Франција во 1962 година, еден друг култен автор, творецот на модерниот филмски есеизам-**Крис Маркер** (Chris Marker) го создаде своето уште покултно дело *La Jetee*, кое важи за филмски тотем повеќе од половина век и кому во чест, како омаж-римејк, инспириран од него,

Монтипајтоновецот **Тери Гилиам** му го посвети својот антиутописки sci-fi **“12 MONKEYS”**. Токму и Милчо, како помлад, веќе натурализиран Њујоркчанец, иако не му прави посвета, со сојот филм **МАЈКИ** се базира/инспирира од искуството на Гуру-авторот Раушенбер, применувајќи/адаптирајќи го неговиот концепт на својот филм од- Македонија, зашто, тој во сите 3 стории тргнува од сегашното миље на Македонија. Притоа, во МАЈКИ, низ трите стории сврзани за два града и еден предел, Милчо постепено ја градира драмата од- Македонија, во потрага по вистината од која тргнува како релативна категорија и колку што повеќе завлегува во таа потрага по апсолутот на вистината, која во таков степен е скоро недопирлива, авторот во таа ескалација ја покажува всушност нејзината апсурдност и болност, како болка по-себе и за-себе, а во чиј фокус се вечните човекови страдања, во спрегите: морал-неморал, лага-вистина, со крајниот животни-философски домет: живот-смрт.

СКОПЈЕ

Во филмот **МАЈКИ**, како трилогија-омнибус од- Македонија, првата историја, како што е насловена, се случува во главниот град Скопје. Тука, во типичното

неинспиративно и за живеење не баш многу хумано миље, со фасади како лоша имитација на модерната архитектура, а всушност остатоци од соцреализмот во ex-YU, во импровизираните катчиња за рекреација на децата и тинејџерите, низ безмалку безазлената секојдневна игра на децата-главно девојченца кои имаат свои каприциозни дијалози и расправи, во кои се провлекува и стравот дали ќе ги караат мајките за нешто и што ќе речат мајките за тоа, за потоа да се појави една од тие модерните бизнисменки мајки, со препознатливиот имиџ на отсутни од реалитетот на животот, што ги гази заедно со запуштените генерации за кои немаат време да ги воспитуваат на морал и совест, деца препуштени на компјутерски-видео игри и fast-food-Манчевски го започнува својот асоцијативен-синкопирачки процес на нарација. Нудејќи такви слики од урбаната средина со девојчињата, од кои, едното ќе ја измисли шокантната приказна за божемниот воајер/перверзњак кој им се соблекувал гол, за потоа, онака ладнокрвно, во полициската станица да го обвинат невиниот млад човек, кој од полицијата ќе биде инстант обвинет и затворен, без да му се суди и докаже вината за дело кое фактички не го сторил. Оваа перверзна фантазија на девојчињата кои се на границата меѓу детството и тинејџерството, е колку неочекувана, толку и вознемирувачки шокантна. Така, Манчевски уште со првата сторија индиректно не' вовлекува/подготвува на она што во третата-финална документарна сторија ќе биде In Medias Res во потрага по вистината и над се' совеста и моралноста на општествените институции во автентичниот случај-Танески.

МАРИОВО

По таквиот вознемирувачки почеток во Скопската сторија, Манчевски ја започнува секако најфилмичната, од аспект на играната структура, сторијата со насловот **МАРИОВО**. Една тројка млади филмации со својот автомобил е на пат за Мариово каде што треба да снимат документарен филм за напуштените села. Но, пред да не' внесе во амбиентот на Мариово, Милчо не би бил Милчо, ако уште еднаш не го покаже својот восхит од природните убавини на Македонија како митска земја, со кадарот во кој младата тројка, преку шофершајбната се загледани во брановите од хоризонти на магијата на Мариово, за потоа, најдени таму, да уследи автентичната снимена летна ноќ над Мариово, со ројот свезди, кои, чиниш, ќе почнат да се истураат од млечната патека. Со тие две бисерни сцени Милчо не' потсети накусо на она што многупоиздашно го покажа **Мануел Теран** во првенецот **ПРЕД ДОЖДОТ**.

Во МАЈКИ, за таа цел и задача, да го демнат мигот за да се овековечи искомската природна убавина- е задолжен кинематограферот/директор на фотографија Влатко Самоиловски, кој на полно ја исполнува својата уметничка задача, доловувајќи ги овие два бисерни кадри. А кога се веќе стапнати на почвата во Мариово, младите филмации (при што Владимир Јачев на некој начин го игра алтер-егото на Милчо како режисер, во таа втора сторија како правење, снимање филм во филм), веднаш се соочуваат со драмата/тагата на напуштеното село без живот, во

кое, место цагор од детска игра, ги затекнуваат, во тој пуст пејсаж на оронати напуштени куќи, двајцата старци кои не се маж и жена туку брат и сестра кои меѓусебно со години неразговараат и си го чекаат проклетие то на смртниот крај. Братот старец (солиден *Салаетин Билал*) и неговата сестра, старицата (маестрално одиграна од ветеранката *Ратка Радмановиќ*, од дојдените млади филмации спонтано завикана *Мајче*), ја играат својата лична и општомакедонска драма/трагика, во тој амбиент на убавина што боли, поради пустелијата на замреното село. Монотонијата ја разбиваат младите градски љубовници низ еротската љубовна секвенца (*Јачев* и новото откритие на Милчо, талентираната *Ана Стојановска*, која актерскиот ген го наследила од родителите, обајцата истакнати актери, Силвија и ранопочинатиот Ненад Стојановски).



Тука се и доколичарите со нивните вообичаени локални, рибарско/ловџиски досетки, надмудрувања и духовитост. Меѓутоа, во тој судир на двата света, младата тројка филмации, кои сепак ја сфаќаат драмата на братот и сестрата старци во пресрет на смртта, а во амбиентот на пустото село како изгорено од летното сонце, секогаш потресно, со својата амбивалентност на симболиката, одекнува зборот-Мајче, упатен кон вредната но од животот уморна старица. Ако зборот мајка и појавата на една градска мајка во првата историја *СКОПЈЕ* беше само назнака и вовед во драматиката, тогаш името Мајче, изговорувано од младите градски дојденци во Мариово, ја има првата метафоричка одредница, која директно комуницира со насловот на филмот **МАЈКИ**. А, асоцијативно-синкопирачкиот тек на размислување на Милчо, на што фактички не' наведува, продолжува низ тоа какви чувства ни' побудува сликата на напуштеното село со драмата на братот и сестрата старци кои неразговараат. Тој амбиент е слика и прилика на дел од македонската стварност, за застрашувачката самопоништувачка реалност на Македонија со десетици и десетици напуштени села, во кои се останати само старци на умирање, без млади бракови кои ќе донесат пород и детски цагор во исто така непостоечките училишта.

Го нема таму, во тоа напуштено мариовско село, зборот- мамо на некое дете за својата млада мајка или старемајко, на внук/от-та, за бабата, она Мајче на градската младеж која ќе и' притекне напомош на старицата, одекнува болно, таговно, саркастично и ламентирачки.

Асоцијацијата е за Македонија со опустени села, со младите заминати на печалба во големите градови, како отуѓувачкиот Скопје со приказните на первертираната преранозагубена/жртвувана нова генерација, отапена на морал и одговорност или млади заминати, во ова време-невреме на акутната светска криза, во странство, во неизвесна потрага по подобар живот, зашто животот во еден дел на рурална *Македонија*, за жал, згаснал одамна безповратно и без шанси за во иднина!

КИЧЕВО

Третиот дел, кој е условно самостојна долгометражна документарна целина посветена/инспирирана на/од неразјаснетиот случај на/за Владо Танески- насловен **КИЧЕВО**, градот каде што живеел "*серискиот убиец*", новинар по вокација, кој, ако бил фактичкиот убиец е класичен случај на психопат/монструм, кој убивал старици затоа што го потсеќале на неговата мајка од чиј лик во младоста понесува фрустрација и латентна омраза. Велам, условна долгометражна документарна целина, зашто, покрај заедничкиот мотив/именител- Мајките, во сите три сегменти, врзувачки симболи, *Манчевски* втиснува од првата **СКОПЈЕ** за третата документарна- **КИЧЕВО**, во ладнокрвното обвинување без докази и апсењето од полицијата на "*манијакот*"/"*егзибиционист*", кон кого вперуваат прст девојчињата во полициската станица, а така едноставно е затворен и Танески, чија вина не се докажува убедливо, како и во првата сторија со обвинетиот, невиновен млад човек.-А, од втората сторија-**МАРИОВО**, Манчевски ја акцентира синкопата на сцената на трулото/мртво тело на старецот, што, во веќе спомнатиот асоцијативен тек на свеста, се прекопирува во морбидните сцени на вреќите со искасапените тела на стариците жртви на серискиот убиец.

Значи, *Манчевски* својата филмска целина ја гради во спојот меѓу *Раушенберговиот Нео-Дада* и од *Крис Маркер* накалемениот *постмодернистички, есеистички документаризам*, "копајќи" во мистеријата на случајот **Владо Танески**, но не со цел да понуди своја верзија за *вистината*, туку на гледачот му нуди/нафрла факти како патоказ до можна вистина, дека во Кичево се случувале сериски убиства и дека "*сторителот*" Владо Танески е осомничен, потоа обвинет и затворен, со крунскиот збунувачки, подложен на морално-општествено длабоко преиспитување во потрага по вистината –факт, дека затвореникот е најден мртов!, со "официјалното" соопштение од затворската дирекција на чело со главниот затворски полицаец,, дека Танески се самоубил во затворскиот клозет во кофа со вода!.

Од тој крунски факт, Манчевски, во стил на расен документарист, користејќи автентични видео материјали од затворот со тогаш се' уште живиот *Танески*, (очигледно имал привилегија да ги добие, како угледен и авторитетен автор), наизменично интерполирајќи ги со исказите на соседите на убиените старици-жртви, со грозоморните сцени од најдените вреќи со искасапените жртви на оближни ѓубришта, плачот на нивните најблиски кои неможат да ги прежалат, искази на колеги новинари за *Танески*, на неговата сопруга која е убедена дека мажот и' е невина жртва убиена под сомнителни околности во затворот (со оставеното писмо од Танески, во кое ја сугерира својата невиност), искази на полицијата, на стручњаци од судската медицина, форензичари.



Значи, авторот Манчевски, во потрагата по апсолутната вистина, во таа амбивалентна спрега на злосторник и жртви и полициско-судско-затворски систем на државата, која не го положува испитот со должната задача да дојде до вистината според сите логични процедури-како што реков, нафрла материја што тера на размислување во стилот *take it or live it*. Неуки новинарчиња му забележуваа и од него како авторитетен автор бараа да го разрешил случајот Танески!!!, притоа заборавајќи дека не на филмскиот автор туку на т.н. истражувачко новинарство му е тоа задача!. Вака, Милчо им удри шлаганица и ним и на оние филмско-телевизиски документаристи, кои се исплашија да размислуваат, камо ли да сторат нешто/да снимат ТВ документарна серија за еден ваков крунски случај, по кој, за жал, Македонија се прослави во светот, како своевиден случај за **Гинис**, со неубедливото тврдење на полицијата и стручњациите дека Танески се самоубил во кофа со вода, а не дека е можно да е убиен во затворот од некој затвореник во дослук со полицијата,

кои, онака на своја рака, решиле да му пресудат/да го егзекутираат, да го казнат за сторените грозни убиства, иако недокажани во подразбирливиот тоталитет.

Манчевски само ја мултиплицира мистеријата, со прашањата кои се наметнуваат логично: **кој е вистинскиот сериски убиец?, дали е тоа Танески?, зошто е затворен?, а потоа- како умрел?, самоубиен или убиен?**

А, сарказмот да биде уште поголем, во финалот на неразјаснетиот случај - Танески/невин или сериски убиец и Танески/виновен, убиен-самоубиен, Манчевски ја уфрла информацијата дека затворскиот шеф, кој категорички трврдеше дека Танески бил виновен и дека се самоубил- во меѓувреме, е сменет поради сомнително/корумпирано работење, а најголемата “мудрост” ја кажува експертот по судска медицина и форензика -Дума, кој ја открива Америка со категоричноста во зборовите: **“Танески или се самоубил или е убиен”!!!** -Демек, за големиот стручњак друго нема, освен ако Танески не е клониран! - Но, од тоа сепак неможе да се извлече заклучок дека Манчевски инклинира со сомневања и е на страната на Танески. *Апсолутно погрешно*, напротив, авторот предочува низа елементи и од неговата младост и професијата како новинар, дека тука во неговата личност има нешто што не е нормално/безгрешно.

Неслучајни се фотографиите од тоа кога, како Скоевец, во ех-Југославија идол му бил **Циле Тупурковски**, некогаш првиот младинец на **Тито**, и кога веќе не станал голем политичар, да се помири/задоволи со професијата локален, провинциски новинар дописник, чие детство не било најсреќно, со синдромот на ранетоста и фрустрацијата од мајка му, за психопатологијата, која се назира, да биде спакувана во двојна личност, *Кичевски Др. Цекил и Мистер Хајд*, преку ноќ психопатот се претвора во крволочен манијак сериски убиец, утредента, како угледен граѓанин, сопруг, татко и новинар, пишува за сериските убиства, мислејќи со тоа дека нема да навлече сомневање.

Милчо, така го отвора и таков го остава за размислување, филмскиот случај Танески, за при крај да уфрли уште еден саркастичен исказ на една од многуте снимени личности, кои се произнесуваат рго-ет-contra, која вели, прарафрирано, *“сега уште фали да слушнеме дека некој во Македонија ќе се самоубие со давање во шише!”*

*-Во секој случај, поттекстот на критичкиот однос кај авторот Манчевски е во подразбирливата забелешка, дека во случајот Танески вистината е скриена/“убиена” двојно, прво со тоа што не се барала вистината за тоа кој е вистинскиот сериски убиец и зошто не се дошло до вистината дали Танески се самоубил или е убиен! А, не е ни случаен, туку со него, сериозноста, за/на неразјаснетиот случај **Танески**, ја крева на општествено/државно рамниште-*

кадарот фотографија со еден митинг на лидерот на владеачката партија, со што **Манчевски** ја демонстрира својата авторска *автохтоност и доблест*, како уметник, не да прави лакировки, туку да провоцира и да поставува прашања кои се во потрага по вистината која ослободува, а не која се крие, зашто случајот Танески е самиот по себе доста деликатен и компромитирачки, ако се остави таму каде што е оставен-полн со сомневање, со вистината фрлена под тепих и што го урива општиот и професионалниот морал на една средина-општество-држава.

И сосема за крај, за **МАЈКИ**, неодоливо се наметнува споредбата со сродниот филм на тема-злосторство и казна, култниот **КРАТОК ФИЛМ ЗА УБИВАЊЕ** на полскиот великан **Кишловски**, кој во својата верзија е рецентен, младиот фрустриран убиец е покажан како, сверски, со огромен камен, го убива таксистот, за потоа да биде осуден на смрт со бесење и тоа е заокружено. За разлика од Кишловски кој има играна структура, *Манчевски* ја разигрува автентичната документарност и кај него учесниците се како актери/натуршчици, кои се играат себеси, во еден тотално автентичен случај, што можел да биде играно реконструиран, но *Манчевски* бил свесен дека со играната структура би го скрнавел драгоценiot фактографско-документарен материјал, притоа во финалот уфрлајќи кадри/синкопи од првта и втората сторија во третата и во таа поента го има алибито за играно-документарниот омнибус/есеј, што на публиката и' го фрла в лице како провокација за размислување и себепреиспитување. А, тоа што неговата визија за случајот Танески има отворен, спирален крај, без осознаената вистина, е всушност авторската сила на филмот **МАЈКИ**.

Благоја КУНОВСКИ-ДОРЕ