791(497.7)(049.3)
прегледен труд

МАКЕДОНИЈА И МАКЕДОНЦИТЕ НИЗ ТРИ „КОМИТСКИ“ ФИЛМОВИ

- интердискурзивно читање на *Мис Стон*, *Нели ти реков* и *Прашина*

м-р Атанас Чупоски

НУ Кинотека на Македонија, Скопје

клучни зборови: Македонија, идентитет, историја, комити, филм, вестерн.
key words: Macedonia, identity, history, komitadji, film, western.

Идентитет (лат. identities=ист) е појдовна точка не секое себеспознание, внатрешна ментална слика (англ. self-image) на поединецот или на колективот за себеси и за сопствената специфичност. Така барем велат психолозите дополнувајќи дека идентитетот се манифестира преку потврдувањето на сопствената различност во однос на другите поединци или колективи. Идентитетот, покрај тоа, е и нестатична, динамична категорија, која е подложна на промени. Но, постои уште една дефиниција на идентитетот, која вели дека тој е наративно-интерпретативен, односно дека се гради преку раскажување приказни и дека се доловува исклучиво имаголошки, преку туѓите слики.

Во текстот што следува, ќе се обидеме да покажеме како е претставен македонскиот идентитет, односно на кој начин се видени Македонија и Македонците во три „комитски“ филма: *Мис Стон*, *Нели ти реков* и *Прашина*, разгледувајќи ги споменатите играни филмови од повеќе аспекти: времето и општествените околности на нивното настанување; нивната рецепција и место во филмската и во културната историја на земјава; спецификите на нарацијата и на режисерската поетика; спротивставеноста на гледната точка на нивните главни протагонисти; нивната (не)поврзаност со конкретни историски настани и специфичната интерпретација на истите; итн., се разбира, сето тоа во контекст на предметот на истражувањето. Преку компаративно, интердискурзивно исчитување на споменатите три филмски текста вкрстувајќи повеќе научно-истражувачки методи: наратологија, филмска теорија и историја, митокритика и историографија, ќе се обидеме да стигнеме до што поисцрпна анализа, дескрипција и интерпретација на фактите поврзани со Македонија и со Македонците, актуализирани во трите наведени текста на културата.

Изборот токму на овие три филмски дела не е случаен, иако во македонската кинематографија досега се реализирани уште неколку долгометражни играни остварувања на „комитски“ и „илинденски“ теми: *Солунски атентатори* (1961), *Денови на искушение* (1965), *Македонска крвава свадба* (1967), *Републиката во пламен* (1969), *Најдолгиот пат* (1976), а во моментов, во фаза на реализација се и *Приказна од Дивиот Исток* и *Балканот не е мр-*

тов. *Мис Стон* (1958) е првиот македонски „спектакл“ снимен во колор и е прв филм на „комитска“ тема, *Нели ти реков* (1984) е особено значаен, заради тоа што е прв обид за демитологизирање на споменатата тема, а *Прашина* (2001) е првиот македонски филм на новиот милениум, кој од современ аспект се занимава со истата тематика. Покрај тоа, ако треба со еден збор да ја одредиме поетичката специфика на филмовите кои се предмет на нашата анализа, тогаш можеме да речеме дека во *Мис Стон* преовладува класицистичката поетика, во *Нели ти реков* реалистичката, а во *Прашина* постмодернистичката, се разбира, со тоа не исцрпувајќи го полето на значења кои ги рефлектираат споменатите филмови.

Покрај тоа, трите споменати филма имаат уште еден заеднички именител, сите тие се „вестерн“ филмови, или, поточно, „комитски вестерни“, затоа што, помалку или повеќе, се работени според матрицата на американските вестерн филмови. Но, и овде треба да се направи една дистинкција: имено, ако *Мис Стон* е „класичен вестерн“, тогаш *Нели ти реков* би можел да се одреди како „шпагети-вестерн“, а за *Прашина*, согласно на тоа што е вестерн-пародија, ќе ги искористиме одредниците на авторот на филмот, режисерот Милчо Манчевски: „eastern western” или „баклава вестерн“.

ПРЕДИСТОРИИ

Мис Стон (1958) е првиот игран филм снимен во колор и синемаскоп техника во тогашна Југославија, а воедно најголем и најамбициозен потфат во македонската кинематографија. Во *Мис Стон,* за првпат на филмскиот екран, се појавуваат македонски востаници и тоа е првиот македонски т.н. „костимиран историски спектакл“. На неговото снимање му претходи интересна предисторија, која ја опишува рускиот филмолог Мирон Черњенко, кој најверојатно беше најдобро упатениот странец во историјата на македонскиот филм, истовремено одлично отсликувајќи го и историскиот контекст: „И таму, под карпата, каде некогаш била грабната Мис Стон, Трајче Попов рекол: ’Овде има филм‘. И започнал да работи на сценариото заедно со Ѓорѓи Абаџиев. Потоа работата се прекинала, па идејата за филмот одново заживува... во средината на педесеттите години, кога во ’Вардар-филм се донесува официјално решение за снимање на филмот... Буквално, на самиот почеток на снимањето, со решение на Партијата, филмот беше забранет. И макар што за мене, како на човек отстрана, тешко ми е да просудувам за причините на оваа забрана, сепак, може да се изнесе претпоставка за тоа, дека во определени сфери постоел страв од неедноставата блиска историја, од некакви, за мене непознати, сложености и можни непријатности“ (Черњенко, 1997:48-49). Непријатностите веројатно се состоеле во „идеолошката неподобност“ на темата, која отстапувала од идеолошките клишеа на епохата. Како и да е, протоверзија на сценариото е на споменатиот Т. Попов, работена според романот *Роби* (*Робови*), на бугарскиот писател од македонско потекло Антон Страшимиров. Подоцна се направени повеќе верзии на сценариото, на кои, покрај Т. Попов, работеле и Ѓ. Абаџиев, Ј. Бошковски, К. Чашуле, а во финалната верзија и режисерот Жика Митровиќ и Фрида Филиповиќ, и на дијалозите на англиски јазик - американската сценаристка Мерион Мишел. Филмот конечно е реализиран со бројна филмска екипа од другите југословенски републики, а како што сведочи тогашниот директор на „Вардар-филм“, Гојко Секуловски,

целта била да се покаже дека „македонската историја е постара... затоа што кај голем број луѓе постоеше мислење дека Македонија е некаква нова конструкција формирана со НОБ и... благодарение примарно на Комунистичката партија и на другарот Тито, Македонија стана нација и Република“ (Секуловски, 1996:203-204).

Предисторијата на *Нели ти реков* е сосема поразлична од онаа на *Мис Стон*. Првично реализиран како тв-филм, настанат во 1977 г., како плод од соработката на „Вардар-филм“ и „Радио Телевизија Скопје“, овој филм за првпат во историјата на македонската кинематографија обработува тема од пост-илинденскиот период. Филмот е снимен според теливизиски стандарди, на 16-мм лента, по сценарио на Русомир Богдановски, во режија на Стево Црвенковски, а премиерно е прикажан на телевизиската програма на „РТ Скопје“, на 1 август, спроти Илинден, со што е одбележана 74-годишнината од Илинденското востание. Седум години по неговата реализација, *Нели ти реков*, во 1984 г., ќе биде префрлен на филмски стандард, односно на 35-мм филмска лента и ќе биде прикажан на фестивалите во Пула и Лос Анџелес.

Во 2001 г. беше реализиран вториот филм на режисерот Милчо Манчевски, работен по негово сценарио, *Прашина*, кому веднаш му беше укажана честа да го отвори 58-то издание на Филмскиот фестивал во Венеција, откако првенецот на Манчевски, *Пред дождот*, седум години порано, во 1994 г., го доби највисокото признание на овој фестивал, наградата „Златен лав“.

РЕЦЕПЦИЈА И ВЛИЈАНИЈА

Мис Стон е вистински хит на сезоната, се јавува дотогаш незабележан интерес за ова филмско остварување, се бара билет повеќе, а филмот ги соборува сите рекорди во гледаност. *Мис Стон* беше првиот македонски филм кој проговори за прашања поврзани со митологијата на македонската национална историја, но и првиот македонски филм кој на екранот прикажа секвенции во кои се гледа животот на обичните луѓе, на македонските селани и граѓани од епохата. Веќе споменатиот Черњенко, низ неговата призма на човек отстрана, проучувач на македонскиот филм, со право заклучува дека во *Мис Стон* станува збор за историскиот живот на нацијата и за традицијата како вечен дијалог меѓу народот и историјата: „Ете вака се слави Божик, ете вака се погребуваат блиските, ете вака се готват јадења, ете вака се прави свадба... Со еден збор, ете вака се живее во планините на Македонија – уште во времето пред Турците, и во нивно време, и после нив, од век и векови...Така што може, без претерување, да кажеме дека овој канон на етничките архетипови, за првпат прикажан на филмското платно со таков интензитет и природност, не беше помалку важен за длабинските процеси на националното самоспознавање од самата духопокренувачка легенда за херојскиот настан од почетокот на нашиов век“ (Черњенко, 1997:53). *Нели ти реков* нема така богата фестивалска одисеја како *Мис Стон,* затоа што е снимен како тв-филм, а и затоа што зад него не стоеше севкупната југословенска кинематографија, како што беше случај со *Мис Стон*. *Прашина*, што е и за очекување од една таква грандиозна копродукција, учествуваше на многу реномирани фестивали. Но, интересна е неговата рецепција, и тоа веднаш по премиерата во Венеција, во 2001 г. Заради актуелните настани и војната што се одвиваше на македонско тло, филмот беше постојано поврзуван со актуелниот историски

контекст и беше оценет како „националистички", „антиалбански", дури и „расистички". Германскиот критичар Јан Шулце напиша дека „наместо албанските муслимани овде имаме Турци кои се прикажани како крвави убијци, наспроти Македонците кои се невини јагнишa, а црнецот не е никој друг туку Западот кој треба да биде разбуден од фанфарите и да тргне во борба против исламот!" (Костова, 2001:20). Но, и во Македонија, уште пред премиерата, по инерција беше усвоена оваа негативна перцепција на филмот. „Никогаш дотогаш еден филм не беше така од сите страни и 'официјално' однапред подложен на конструирање и деконструирање (балканизирање и дебалканизирање?), како носител на идеолошки и политички дискурс. *Прашина*, значи, стана еден вид современа кинематографска парадигма за претставувањето, или за балканизирањето на Македонија/Балканот" (Ангеловска, 2002:45).

ПРАШАЊЕ НА ЖАНРОТ: КОМИТСКИ ВЕСТЕРН(И)!?

*З*ошто велиме дека *Мис Стон* има обележја на вестерн поетика? Затоа што во овој филм се присутни многу елементи кои се заштитен знак на филмовите за каубојците: грабеж, дистанцираност и осаменост на главните протагонисти, потера, двобој (двобојот на Сандански со заповедникот на турската војска Осман-бег), осуденост на талкање, латентна, неостварена, само навестена љубов („љубовта" изразена преку погледите и двосмислените дијалози на Крсте и Катерина) итн. Во поглед на „драматургијата на изборот меѓу дијаметрално спротивни, примарно морални вредности" (Петерлиќ, 2009:15), комитите уште на почетокот на филмската приказна имаат избрано – тие се подготвени да си ги жртвуваат животите за повисока цел. Од друга страна, со добивањето на парите за оружје со кое се продолжува борбата, војводата Сандански го оправдува начелото на „постоење на јуначка, речиси херојска личност, која ја изведува таа акција и која во случај на успех на таа акција темелно го менува понатамошниот живот на целата своја средина" (Петерлиќ, 2009:15). „Филмот *Мис Стон*, користејќи ја матрицата на вестернот, ја создава митологијата на комитскиот филм. Оваа митологија ќе користи на себеси својствени приказни, легенди, ликови, предели, костими, реквизити и песни. Ликот на комитата е незамислив без неговиот костим, пушката, вербата во идејата за слобода или смрт, заколнувањето врз *Библијата*, кама и пиштол, за ослободување на Македонија од турско ропство. Има двајца непријатели: турската војска и кодошот што секогаш ги следи" (Богдановски, 1996:76-77). И *Нели ти реков* е филм на потери, и овде востаниците се под постојана закана за ликвидација. Има тука од сè по малку од она што погоре го наведовме како карактеристика на вестернот, но, централна тема на *Нели ти реков* е предавството на главниот лик, војводата Александро Турунџе и неговата чета. „Во филмот, режисерот не го интересира само историскиот податок, само митологијата на Крушевската република, само херојскиот гест на нацијата. Него го привлекува нешто друго: внатрешните причини поради кои востанието не успеа. Кажано по руски, 'Кој е виновен?' и има ли виновни внатре во народот? Или уште нешто; дали работата е само во силата на Османлиската империја, дали востанието по самата своја суштина беше осудено на неуспех? И нека поетиката на вестернот, во која е завиткана проблематиката на филмот, не го замамува гледачот, затоа што самата драматургија на жанрот, задолжителното делење на личностите на црни и бели, добри и лоши,

токму тоа овозможува на историјата да ѝ се задаваат прашања во наједноставна и најдостапна форма“ (Черњенко, 1997:161). Во *Прашина* главни ликови се двајца американски каубои од Оклахома - Лук и Илајџа. Филмот, согласно на неговата пост-модернистичка поетика, си поигрува со жанровите, пародирајќи го и деконструирајќи го американскиот мит за каубоите, преку еден од најпопуларните облици на прикажување на американската историја – вестернот, но и митот за Балканот, и тоа на повеќе нивоа. Може да се говори и за своевидна трансгресија на жанрот, т.е., како што главниот лик Лук мигрира од Запад (Америка) на Исток (Македонија), така и жанрот трансгресира од „вестерн“, во „истерн“. Оттаму, Прашина е „истерн вестерн“, во кој се бришат границите помеѓу Западот и Истокот. „Манчевски ја чита балканската историја и нејзината матрица со посредство на матрицата на вестернот, и пречекорувајќи ја нивната традиционална дистинкција, гради комуникација меѓу нив, некаков однос (на сличност, можеби). Границата и дистанцата која ги делела Дивиот Исток од Дивиот Запад постепено се брише во филмот кој е 'балкански вестерн'. Американскиот (анти)херој Лук потекнувајќи од суровата и насилна американска граница, совршено се снаоѓа во таа сурова и насилна гранична земја на Европа што ја претставува Балканот. Дивиот Запад се пронаоѓа во Балканот и Балканот се пронаоѓа во Дивиот Запад“ (Ангеловска, 2002:45).

„ПРОТАГОНИСТИ“ И „АНТАГОНИСТИ“

„Ние се браниме од насилство мадам. Ние сакаме да ја имаме слободата што ја имаат и другите европски народи. Изненаден сум што не знаете ништо за Македонија. Овде живите им завидуваат на мртвите!“, ѝ вели Крсте Асенов на Мис Стон, а таа одговара: „Вие сакате со тие пари да купите оружје. Јас... не можам да го помогнам убивањето. Христијаните на насилство не одговараат со насилство!“. Главниот пар протагонисти околу кој се врти мелодрамскиот заплет во филмот *Мис Стон* е парот: Мис Стон – Мандана. Р. Богдановски нагласува дека „парот Елен Стон и Мандана се зближува преку судири и надмудрувања, создавајќи колку комична толку и поетична атмосфера“ (Богдановски, 1996:76). И, токму во таква „поетична атмосфера“, се доаѓа до катарзичниот момент на преобразба на Мис Стон, на нејзиниот поглед на светот што ја опкружува. Повидокот на трансформацијата е навестен во т.н. *Божиќна сцена,* во која таа го учи Мандана на англиски јазик да ја испее најпознатата (и најубавата) протестантска песна *Тивка ноќ* (*Silent Night*, германски *Heilige Nacht*), додека тој трпеливо ѝ ја држи волната за предилото в раце и песната ја извртува во некоја македонска печалбарска. Извонреден пример на „колку комична, толку и поетична атмосфера“. „Бизарна глетка: комита во сериозни години, без што-годе герилска лика, сосема сигурно неупотреблив во првите борбени линии, ичмалку 'страшен' – дури спротивното, климчи пред некојаси кутра плевна... несмасно ја држи пушката и, со сета сила, се преправа дека е сериозен заптија. На две беспомошни жени!“ (Лужина, 1996:149), вдахновено ќе запише театрологот Јелена Лужина, колоритно портретирајќи го првото појавување на Мандана во филмот. И овој лик, кој, според сите параметри почнува како епизоден лик, во конечната верзија добива централно место. Зошто? Прво, во ликот на Манданата е олицетворена архетипската, внатрешна суштина на македонското национално битие. Многумина истражувачи на *Мис Стон* се согласни дека без овој централен лик, филмот би бил

многу посиромашен. „Најавтентичен лик на содржината станува еден 'непланиран' лик. Тоа е Мандана. Неговата функција е позната во рамките на клишето. Тој е пред сè носител на domestique менталитетот... Од питорескно замисленият симпатичен domestique..., тој прераснува во една горостасна фигура на хуманоста, во една врска со највнатрешните, архетипски својства на нашиот поробен човек. И наместо Мис Стон да гледа благонаклоно во него како во едно чудно човече во 'некојаси таму дива земја', тоа човече започнува да гледа во неа, на еден длабоко хуман, исконски мудар начин, како во некое суштество од 'некојси таму бел свет' " (Георгиевски, 1992:70-71). Ликот на Мандана е супериорен во однос на сите други ликови во *Мис Стон*, вклучително и ликот, според кој филмот е именуван, и Лужина со право ќе се запраша: „Што ќе се случеше со овој филм, ако во него... играше некој друг артист?" (Лужина, 1996:154). Одговорот ќе го дадеме веднаш. Ниту еден друг артист не би го одиграл Манданата како Петре Прличко, дотолку повеќе што улогата на Мандана прво била мала, а после секое снимање раснела, затоа што и режисерот Митровиќ ги примал сугестиите на Прличко. Во една од највпечатливите сцени, онаа со благословот на новороденчето, благословот на Манданата го импровизирал самиот Прличко.

И *Нели ти реков*, како и *Мис Стон*, се потпира на вистински ликови: војводите Александро Турунџе и Ѓорѓија, потерџијата Селим-ага и кодошот Митре Гинката. Ликовите во овој филм се демитологизирани во целост. Овде не може да стане збор за некакви пренагласени патетични херојски манифестации, како во *Мис Стон*. Во *Нели ти реков*, македонските востаници се прикажани како обични луѓе кои чувствуваат замор, страв, глад, жед, но и голема љубов кон луѓето од својот род, што ги мотивира и понатаму да се борат за нивната слобода, затоа што се сосема свесни дека тие нема да ја дочекаат. Дијалозите се куси и функционални и во повеќе секвенции зборува сликата, а не протагонистите. Така е постигната и богата психолошка изнијансираност на ликовите, преку извонредното користење на крупните планови, со што, познато е од филмската теорија, се потенцира душевната состојба на карактерите.

Во *Прашина*, согласно постмодернистичката поетика, не може да се зборува за психолошко изнијансирани карактери, туку повеќе за скици. Отсуството на психологизацијата, а со тоа и елиминација на класичната идентификација и надредувањето на херојот на приказната, овде е заменето со симултана егзистенција на множество ликови распоредени во две приказни. Главни протагонисти се два пара ликови: старицата Анџела и крадецот Еџ во сегашното време на диегезисот, и Лук и Илјаџа во минатото. Во овој филм ништо не е препуштено на случајот, па така, и имињата на главните ликови одговараат на нивните карактеристики. Афро-американецот е Еџ, што значи раб, и тој е човек кој постојано се наоѓа на работ, должи пари, за што може скапо да плати. Анџела е неговиот ангел чувар. Таа, откривајќи му каде се скриени турските златници, го спасува од уцената на корумпираните полицајци. Лук и Илајџа имаат амблемски, „македонски" имиња: Илјаџа е всушност Илија, а Лук е Лука, апостолот и евангелист, кој, според некои теории, потекнувал од Македонија (Донски, 2008:160-172). Лук е главен лик во втората приказна. Тој е авантурист, ловец на уцени, љубител на пари и жени. Илајџа е негова спротивност, смирен и сталожен, добар познавач на *Библијата*. Заедничка карактеристика им е што и двајцата се брзи на револверите. Од „македонски-

те“ ликови, ликот на Неда намерно е претставен идеализирано и помалку клишерано, како патријархална домаќинка и верна, пожртвувана жена. Таа го негува Лук, а вљубена е во Даскалот. Даскалот и Лук се ривали кои заемно се почитуваат. Лук, заради Неда го спасува нејзиното новороденче, се жртвува и загинува. Брат му Илајџа го спасува новороденчето Анџела и го носи во Америка. Неда му замерува на Лук дека убива само за пари, тој ѝ одговара: „Вие да победевте, поарни ќе бевте од Турците?“ Неда научила англиски јазик од протестантската мисионерка Мис Рок, која ја грабнал и за неа добил откуп Даскалот. Се разбира, овде се работи за алузија, метонимиско поигрување со Мис Стон (stone=камен) и негова замена со Мис Рок (rock=карпа). Неда, на нејзиниот балкански англиски, му објаснува на Лук: „Turk is bad. Turk kill, army kill. Army is bad. Gangs are bad. Army kill, Arnauts gangs dishonour womans, army burn live babies. You’re good gun. Stop kill for gold. Kill for people. Fight for freedom. Join Teacher, his bigands. Kill for tomorrow children. They remember you”.

Така, стасавме до колективното портретирање на цел еден етнос во *Прашина*, Турците, токму она што предизвика толку контроверзи по премиерата на филмот. Тенденциозно иронизираната слика за декаденцијата на османлиското општество во овој филм е прикажана во речиси сите секвенции во кои се јавуваат Турците, гротескно насликани како крвопијци кои уживаат во насилство. Но, *Прашина* не се занимава со демитологизирање само на „непријателите“, туку исто така и со она на „хероите“, па така Даскалот, водачот на македонските комити, е портретиран како немилосрден одмазник, кој во еден кадар безмилосно му го прережува грклanот на немоќниот непријател.

ДИСКУРСИ: ПОЕТИКИ НА (РАЗБИВАЊЕ) КЛИШЕА

Комплексниот однос помеѓу филмот и историјата постои уште од самите почетоци на филмската уметност, а секое раскажување, вклучително и филмската нарација, претпоставува идеолошка селекција на материјалот, која резултира со конструирање на поинаква приказна. Меморијата, индивидуалната и колективната, секогаш е субјективна, а нејзиното значење е незаменливо во конструирање на идентитетот, вклучително и националниот. Иако се сложуваме со констатацијата дека „со овој филм (*Мис Стон*, з.м) се надмина и предрасудата дека, кога се работи за историска тема, нужно мора да се држи до сите историографски детали“ (Шапкалиска, 1996:86), сепак, сметаме дека филмот изгубил што не се потпирал повеќе на историските факти, кои често, и покрај дефинираната субјективност на изворите, се побогати со значења од фикцијата. Овде нема да навлегуваме во достапноста на изворите на сценаристите на филмот, или пак во прашањата за „автоцензурата“, без сомнение актуелна во периодот кога филмот е создаван и во размислувања за тоа што е вистина и постои ли, воопшто, историска „вистина“, или сиот историографски дискурс е само едно субјективно видување на изминатите настани. Ќе потсетиме само на деконструктивистичките и другите пост-структуралистички сфаќања на историографијата како фикција, кои потенцираат дека деконструкцијата на односот историја-вистина е овозможен првенствено преку сфаќањето на стварноста како знаковен, динамичен и семиотички ентитет и дека нарацијата, приказната, е секогаш во тесна зависност од идеолошката позицинираност на оној кој раскажува.

Македонската есеистка и романсиер, Кица Б. Колбе, на панорамското филмско претставување во *Мис Стон*, му го спротивставува критичкото претставување на историскиот настан, на кое му се туѓи класицистичките апологетски средства: патосот, мелодраматичноста, драматизмот, епичноста и хероизмот: „Чинот на киднапирањето се претставува како некритички, романтичарско обоен народен епос, кој живее и се развива во целосно неисториска рамка... Таквата филмска конструкција, наместо да го избере патот на разоткривање на повеќестраноста на историскиот миг, ни наметнува само 'историска лекција во слики' " (Колбе, 1996:52-53). Српскиот филмски критичар Душан Стојановиќ, веднаш по премиерата на филмот, во 1958 г., ја проблематизира фокализацијата на нараторот: „Мис Стон учествува во дејството помалку отколку самиот гледач. Тоа особено добро е илустрирано од нејзиниот однос спрема револуционерите во споредба со ставот на гледачот што му го диктира филмот: место заедно со мисионерката да ги откриваме нивните благородни цели ние, за разлика од Мис Стон, од самиот почеток знаеме дека тие луѓе не се разбојници... и вистинска штета е што и на гледачите не им е допуштено задоволството на последователно откривање" (Стојановиќ, 1996:300-301). Но, да не бидеме сепак премногу критични кон ова филмско остварување, иако се согласуваме со констатациите дека се работи за наратив во кој предоминира „патриотскиот патос на нарацијата" (Черњенко, 1997:53). Ќе се повикаме на тетрологот Лужина, која поетично образложува дека иако „снимен со намера да биде претенциозна, скапа, колорирана, целулоидна историска епопеја... во нашето колективно паметење влегува како сосема поинаков, сместувајќи се во некој сосема друг жанр. Како и сите драги прикаски од детството, тој си го освојува своето важно место токму во оние архетипски локации во кои има простор само за она највредното" (Лужина, 1996:150).

Нели ти реков ја користи историската рамка за да ја раскаже сопствената приказна, во која се мешаат фактите и фикцијата. Но, овде фактите не се извлечени од историографските извори, туку пред сè од содржината на народните песни *Црно му било пишано*, *Нели ти реков*, *Го пуштиле Методија Патчев*, итн. Сепак, нема сомнение дека авторите на филмот одлично ја познавале епохата која е доминантен хронотоп во нивниот филмски наратив, притоа обилно користејќи ги искуствата на нивниот омилен жанр – вестернот. Ако во *Мис Стон*, ликот на Сандански е претставен како „безгрешен" интелектуалец кој перфектно зборува француски, а Крсто Асенов како отмен денди кој студирал медицина во Париз (што е сценаристичко решение кое не соодветствува со вистината), тогаш ликовите на Турунџе и Ѓорѓија војвода во *Нели ти реков* се нивни филмски антипод. Тие се претставени како очајници, десперадоси кои неуморно талкаат низ горите, секогаш во близина на смртта. Нивниот етички избор е одамна направен – уште пред да почне филмската приказна – тие решаваат да не се предадат, да не го предадат оружјето и да се борат до смрт, така што нивна единствена преокупација е што подолго да останат живи за повеќе да му наштетат на непријателот. Во *Мис Стон* преку патетичниот хепиенд на крајот сите се задоволни, во *Нели ти реков* сите комити на крајот се заробени или гинат. Черњенко, низ визура на гледач отстрана, минуциозно ги воочува спецификите и начинот низ кој историските слики се преточуваат во филмски во *Нели ти реков*: „Драматургијата на филмот, нејзината акциона низа, ми изгледа, свесно хаотична... така што на окото на набљудувач отстрана тешко му е да размрси: кој е кој и што воопшто се слу-

чува, освен сеопшт хаос, очај и страв, погибел на недоброј востаници и безглаво бегство на други. Впрочем, ваквото чувство и понатаму се засилува, кога ќе се покаже дека овде и навистина сите пукаат во сите, кога не разбираш од која страна и на кого му се заканува опасност, кој од кого се крие, кој кого гони, кој кого заробува, и сето тоа навистина е новитет, кој заслужува посебно да се одбележи; во ниеден од претходните 'илинденски' филмови востаникот не можеше ни да помисли да се предаде, а овде тие се предаваат на милоста на победникот, кој ни оддалеку не им одговара со исто такво благородство, туку ладнокрвно ги убива небаре кокошки во кокошарник... И ваквата атмосфера на сеопшт очај и паника самиот режисер мошне убедливо ја згуснува, па ако земеме предвид дека истовремено се развива уште една линија – потрагата по предавникот, кој мора да одговара за предавството, тогаш со целосна увереност можеме да констатираме дека на македонскиот екран досега не се појавил толку демитологирачки филм за Илинденското востание“ (Черњенко, 1997:161-162).

Првата реченица од сценариото за *Прашина*, која подоцна не влезе во филмот, гласи: „Ова е вистинска приказна!“ Во *Прашина,* наспроти вообичаената постмодернистичка практика во која се мешаат фактите и фикцијата, се случува обратното – фикционалните ликови се надополнуваат со вистински ликови, т.н. информанти, чија цел е да го засилат ефектот на реалноста и тие функционираат како документарна матрица (Фројд, Манаки, Корто Малтезе, Тито, Џегер, итн.). „Апострофирани се живописните носии, балканските униформи (турски, комитски, качачки), контра-американските каубојско-десперадо-шпагети-надреалистички костими; сето тоа е спротивставено на питомите физиономии на македонските девојки, жени, старци, деца; спротивставено на македонското планинско село; на живописната природа пресечена со бистри води и архаични мостови; крвта е сеприсутна: во боите на носиите на Македонците и во боите на јамболиите. За сите е заедничка само смртта. Смртта е насекаде“ (Ангелов, 2001:36). Манчевски вака го легитимира поетичкото начело на *Прашина*: „Ако сепак појдеме од претпоставката дека постои објективна вистина, факт е дека таа најчесто е манипулирана од раскажувачот и главната цел, главната тема на овој филм е да се каже тоа на еуфоричен, пријатен, безобразен начин“ (Кујунџиски, 2002:105). *Прашина* е историографска метафикција во која се порекнува историјата и се проблематизира нејзината неутралност, а покрај тоа што ја раскажува приказната, кажува и како таа е конструирана. Првата приказна го симулира „вистинскиот“ екстрадиегетски живот во Њујорк, во 2001 г., а втората приказна има исто така конкретен историски хронотоп – Македонија 1903 г., пред Илинденското востание. Мултипликацијата на хронотопите создава ефект на безвременост или омнитемпоралност. Би можеле овде да се наведат многу карактеристики на филмот преземени од каталогот на постмодернистичките својства (отворено дело, фрагментарност, полижанровска хибридизација, бриколаж, монтажа, (псевдо)цитатност, пастиш, алегорија и пародија, итн.). „Ова е постмодерно сценарио, затоа што има во него изразен металингвизам, боцкаво, нападно изразена фикционална семиотика. Има и насилство. Но тоа е насилство од знаци кои ги покажуваат шевовите на естетското. Има и две приказни од две различни времиња, што за постмодерната е идеална можност за читање на едното време преку другото: клучалница и клуч. Огледување на субјектот во Другиот, децентрирање на субјектот, одбивање да се верува во чисти идентитети... Има и цитирани

ликови: матрицата на Каин и Авел, двајцата браќа што се борат за Лилит, не во библиската, туку во верзијата на *Хагада*... Има сè што треба да има едно постмодерно дело, но има и силен личен печат, желба за водење полемика со закостенетите форми на литературните и филмски претходници“ (Андоновски, 2001:308-309). И така, во *Прашина*, всушност, раскажувањето никогаш не престанува...

НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Уште во периодот пред да започне снимањето на *Мис Стон*, „Вардарфилм“ се обидувал да најде копродуценти во САД. И за време на снимањето на филмот, дури и по неговото целосно оформување, идејата за втора, интернационална верзија на *Мис Стон* останала актуелна. До таква реализација никогаш не дошло, но земајќи го предвид фактот дека патетична нарација на *Мис Стон* веќе одамна не го издржува тестот на времето како уметнички факт и дека единствено функционира како музејски реликт, на мислење сме дека вака податлива тема во која, преку вистински историски настан се испитуваат американско-европско-руско-балканските односи, секако заслужува уште една, посовремена верзија, своевиден римејк, кој бездруго треба да функционира како копродукција. Истовремено, на тој начин, македонската кинематографија би го добила и својот прв римејк, со што дефинитивно би се вброила во семејството на зрелите светски кинематографии, кои своето созревање го манифестираат и низ односот кон сопствената филмска традиција. Во поглед на *Нели ти реков*, тој телевизиско/филмски филм, нашето мислење е недвојбено. *Нели ти реков*, иако неправедно запоставен во хиерархијата на македонската кинематографија, е врв во досегашната македонска филмска уметност на комитска тема, кога се работи за реалистичко проседе и како таков, овој филм треба да биде урнек како понекогаш и со мали финансиски средства може да се направи одличен филм. *Прашина* пак, од продукциски, технички и уметнички аспект, и особено од наративен аспект, заради оригиналниот начин на кој ја раскажува невообичаената филмска приказна, е врв во севкупната досегашна македонска кинематографија, врв кој, претпоставуваме, долго ќе чека да биде надминат. Сепак, останува впечатокот дека сè уште го чекаме „вистинскиот“ македонски „комитски“ филм, кој на оваа тема ќе проговори без херојска патетика, но и без постмодернистичка ирониja, туку ќе се обиде во себе вистински да го кондензира времето, што е врвно постигање на филмската уметност.

Литература:

Алаѓозовски, Р. 2001. Жал за Guerrevικα. *Кинопис*, 23-24.
Алаѓозовски, Р. 2002. Постмодернизмот во македонскиот филм. *Кинопис*, 25.
Ангелов, В. Љ. 2001. Прашина имаме, каде е коњот?. *Кинопис*, 23-24.
Ангеловска, Д. 2002. Враќање кон прашината: Кон филмот Прашина (2001 г.) на Милчо Манчевски. *Идентитети*, 3.
Андоновски, В. 2001. (Поговор). *Прашина*. Скопје: Слово.
Бабац, М. 1996. Монтажна анализа на режисерскиот стил во филмот „Мис Стон“. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Богдановски, Р. 1996. „Мис Стон“ или вестерн во комитски костими. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.

Бодријар, Ж. 1991. Историјата како ретро-сценарио. *Кинопис*, 5.
Василевски Г. 2002. Лажни победи на раскажувањето. *Кинопис*, 25.
Вилен, Д. 1994. *Окото на камерата*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Георгиевски, В. 1996. За сценографијата и сценографските знаци во играниот филм „Мис Стон“. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Георгиевски, Љ. 1992. *Генезата на македонскиот игран филм*. Скопје: Кинотека на Македонија.
Димова, А. 2002. Војводата Александар Турунџев – 97 години од убиството – Македонија ќе биде слободна! *Македонско сонце*, 20 септември 2002.
Донски, А. 2008. *Исус Христос и Македонците*, Штип, Центар за културна иницијатива.
Дракул, С. 1996. Четири новопронајдени конзулски извештаи од руско потекло во непосредна врска со аферата Мис Стон (од 1902 година). *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Јаќоски, Ф. 1996. Црвени фрески на бело. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Канзуров В. 2001. Прифаќање на различните вистини. *Кинопис*, 23-24. Колбе, К. Б. 1996. Историјата и филмот. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Костова, М. 2001. „Случајот 'Прашина‘ “: Еден пример како Македонија ја загуби војната за вистината: Западот со мувата на капата. *Вест*, 22 декември 2001.
Крпач, К. 1996. Филмот како амајлија. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Кујунџиски Ж. 2002. Трилогија постои, третиот филм сè уште не се кажал (разговор со Милчо Манчевски). *Кинопис*, 25.
Левенски, М. 1996. Од Илинденската епопеја: Три дни со Мис Стон. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Лужина, Ј. 1996. Случај на шестиот актер. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Манчевски, М. 2001. *Прашина*. Скопје: Слово.
Мис Стон (*DVD-каталог*) 2004. Скопје, Кинотека на Македонија.
Митровиќ, Ж. 1996. Современоста на филмот „Мис Стон“. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Мунитиќ, Р. 1996. Жанр со идеолошко алиби. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Наум, Митрополит Струмички. 2011. За македонскиот идентитет. *Премин*, 73/74.
Пандевски, М. 1996. Актерите во „аферата“ Мис Стон. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Петерлиќ, А. 2009. Кратка поетика на вестернот. *Вестерн*. Скопје: Кинотека на Македонија.
Петров, Ѓ. 1984. *Спомени*. *Коресподенција*, Скопје, Култура.
Попов, Т. 1996. Два почетока на проектот „Мис Стон“. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Секуловски, Г. 1996. Подготовките околу проектот „Мис Стон“. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Сидовски, С. 1995. *Филмскиот кадар и неговата естетска суштина*, Скопје, Епоха/Кинотека на Македонија.
Синадинов С. 2001. “Cinema femina” или женското „писмо” во мачо-филмот. *Кинопис*, 23-24.
Сониксен, А. 1997. *Исповед на еден македонски четник*, Скопје, Култура.
Спомени (*И.Х. Николов, Д. Груев, Б. Сарафов, Ј. Сандански, М. Герџиков, д-р. Х. Татарчев*) 1995. Скопје, Култура.
Станоевски, Ц. 1990. Македонскиот филм во институционалните координати. *Вториот почеток на македонскиот филм*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Стефановски, Г. 1996. Неколку размислувања за драматургијата. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Stojanović, D. (ur.) 1978. *Teorija filma*, Beograd, Nolit.

Стојановиќ, Д. 1996. Елен Стон заслужува повеќе. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Тодоровска-Павлоска, С. 2001. „Прашина" - вредна филмска алхемија. *Кинопис*, 23-24.
Чепинчиќ, М. 1992. *Македонскиот игран филм – книга прва*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Чепинчиќ, М. 1996. Камерата во функција на новите визуелно-пластични модалитети. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Чепинчиќ, М. 1999. *Македонскиот игран филм – книга втора*, Скопје, Кинотека на Македонија.
Черњенко, М. 1997. *Македонскиот филм*. Скопје, Кинотека на Македонија.
Шапкалиска, А. 1996. Проблемот на дистанцирањето на Мис Стон од сопствената религиозност. *Мис Стон*, Скопје, Кинотека на Македонија.

MACEDONIA AND THE MACEDONIANS AS PORTRAYED IN THREE ‘KOMITADJI’ FILMS

- an interdiscursive reading of *Miss Stone*, *I Told You So*, and *Dust*

Atanas Chuposki

Summary

The present paper’s main theme is the portrayal of the Macedonian identity, or to be more accurate, the way Macedonia and the Macedonians are seen in three ’komitadji‘ films: *Miss Stone* (1958), *I Told You So* (1984), and *Dust* (2001). Several viewpoints are employed in the analysis of these films: when they were made and what the social circumstances at that time were; how they were received by the public and what is their place in the country’s cinematographic and cultural history; the specifics of narration and of the director’s poetics; the differences in the viewpoints of their main characters; the (dis)connection with particular historical events as well as their specific understanding, etc. By means of a comparative, interdiscursive reading of these films and by crossbreeding several scientific research methods such as: narratology, film theory and history, mythocritics and historiography, the author of this paper attempts to give a comprehensive analysis, description, and interpretation of the facts related to Macedonia and the Macedonians present in the three abovementioned cultural texts also known under the common name ’komitadji westerns‘, since they are, more or less, tailored according to the matrix of the American western film dramaturgy.