

Светлана
Слапшак

**Лук Балканвокер го убива
Корто Малтезе:
„Прашина“ на Милчо
Манчевски како одговор на
западниот културен
колонијализам**

На Манчевски му беа потребни седум години да го снимат својот втор играл филм. Очигледно, требаше да помине извесно време за да го надрасне малку наивното верување во балканското зло што зрачеше од неговиот прв филм, *Пред дождоџи*, и можеби, да поразмисли за она што му треба повеќе: престижна филмска награда или интелектуален интегритет. Исто така, според мене, тоа време му беше потребно и за да создаде толку многу нови и дотогаш невидени филмски слики.

Новиот филм на Манчевски е во своевиден дијалог со уште еден голем и длабок филм за Балканот, снимен откако почна војната во Југославија, *Ulysses' Gaze* (1995) на Теодорос Ангелопулос. Заpletот на филмот на Ангелопулос започнува со потрагата по одамна загубениот документарец на пионерот на балканскиот филм, Милтон Манаки. Оваа рана снимка на балканската антропологија треба да биде клуч за колективната балканска меморија и за личните сеќавања на јунакот што го игра Харви Кајтел. Истата жена се појавува во различни делови од Балканот, во различни историски периоди, и секогаш зборува на различен балкански јазик - македонски, грчки, бугарски, српско-хрватски. Таа

Svetlana
Slapšak

**Luke Balkanwalker shoots
down Corto Maltese:
Milcho Manchevski's "Dust" as
an answer to the Western
cultural colonialism**

It took seven years for Manchevski to make his second feature film. Some time was obviously required to outgrow a somewhat naive belief in the Balkan evil, emanating from his first film, *Before the Rain*, and maybe to ponder on what he would need more: a major movie award or his intellectual integrity. In my view, he also needed more time to invent so many new and unseen film images.

The new Manchevski movie is in a kind of dialogue with another great and profound movie about the Balkans, made since the war in Yugoslavia started, *Ulysses' Gaze* (1995) by Theodoros Angelopoulos. Angelopoulos' movie plot starts with a search for a long-lost documentary made by Balkan film pioneer Milton Manaki. This early footage of Balkan anthropology should be a key to the collective Balkan memories, and the personal memories of a hero, played by Harvey Keitel. The same woman appears in different parts of the Balkans, different historic periods, and she speaks a different Balkan tongue each time – Macedonian, Greek, Bulgarian, Serbo-Croatian. She dies in Sarajevo under siege, as the hero eventually comes closer to finding Manaki's movie. This re-appearing

умира во Сараево под опсада, додека јунакот е сè поблиску до пронаоѓањето на филмот на Манаки. Овој повторлив женски лик е симбол на колективната балканска меморија, усна, потисната, маргинализирана, малтретирана, исклучена од водечките (машки) политики и идеологии. Таа година, оваа моќна и предизвикувачка визија не беше фаворитот на западните критичари. Тие го претпочитаа живописниот, но манипулативен филм на Емир Кустурица, *Underground*, којшто ја злоупотреби уште еднаш ромската култура и го промовираше стереотипниот 'српски шарм' и итра приспособливост, како и агресивниот сексизам, опасно фалсификувајќи ја политичката ситуација на начин којшто ние, месното население, веднаш го препознаваме како мудрост на колонизаторот, стратегија на измамникот и интелектуално нечесна добивка. Кустурица побара и доби финансиска помош за овој филм, меѓу другото, и од режимот на Милошевиќ. Манчевски реши да одбере друг пат. Без трошка сентименталност или носталгија, тој ја отргна потрагата по балканската меморија од реалноста, и ја врати во сферата на фиктивното, имагинарното, нарацијата и митот, каде што впрочем и припаѓа. Наместо да лаже, како Кустурица, или да се обидува да објасни, како Ангелопулос, Манчевски храбро ги истражуваше наративните структури, жанровите на дискурс и идеологиите што демнат зад популарната култура. Ни малку случајно, тој реши да го смести заплетот на својот филм во истиот период што Милтон Манаки го засведочи со својата камера - почетокот на дваесеттиот век. И не случајно неочекуваниот јунак од неговиот филм, еден брзопотезен и зол каубој од Дивиот Запад, решава да оди на Балканот откако во филмскиот журнал во едно париско кино ќе ја види надежната (кога станува збор за лесно спечалени пари, беззаконие и насилство) вест за регионот.

woman is a symbolic collective Balkan memory, oral, repressed, marginalized, victimized, excluded from the leading (male) politics and ideologies. This powerful and challenging vision was not preferred by the Western critics and juries that year. They loved Emir Kusturica's colorful, but manipulative movie about the Balkans, *Underground*, misusing once again Roma culture, promoting stereotypical 'Serbian charm' and cunning adaptability, along with aggressive sexism, and heavily falsifying the political situation in the manner which we, the locals, recognize immediately as the wisdom of a colonizer, a trickster's strategy, and an intellectually dishonest gain. Among others, Kusturica asked for and got financial support from the Milošević regime for this movie. Mančevski decided to choose another way. He removed without a trace of sentimentality or nostalgia the search for the Balkan memory from the space of reality, and put it back into the space of fiction, imaginary, narrative, and myth, where it has belonged anyway. Instead of lying, like Kusturica, or trying to explain, like Angelopoulos, Mančevski boldly enquired into the narrative structures, genres of discourse, and ideologies lurking behind the popular culture. Not a little arbitrarily, he decided to put the plot of his movie into the same period Milton Manaki witnessed through his camera – the beginning of the 20th century. And it is not by chance that the unlikely hero of his movie, a fast-drawing and mean cowboy from the Wild West decided to go to the Balkans after he saw a promising (when it comes to easy money, lawlessness, and violence) news film about the region in a cinema in Paris.

Концептот на Манчевски е едноставен, ингениозен и радикално провокативен: тој ги извртува стереотипите и испитува кои се нивните придобивки од тоа. Досега Балканот купуваше, голташе и имитираше безбројни културни стереотипи коишто доаѓаа од западната култура. Најголемиот доказ за тоа е популарноста на вестерн филмовите, како и на нивната европска гранка - шпагети вестернот. Други впечатливи примери се стриповите и современите акциони филмови, коишто го оформија целиот чудесен визуелен концепт за југословенската војна како пресликување од популарната култура - во стварноста. Како совршен конзумент, притиснат од недоволна понуда на креативни идеи, од патријархалната здодевност, како и од рестрикциите наметнати од некои локални социјалистички режими (тоа не беше случај во Југославија), Балканот голташе сè. За возврат, во време на криза, според она како беше претставен во глобалните медиуми, од Балканот се бараше да одразува слика на чиста реалност без митови и приказни, вистинита и едноставна, за да може Западот да сфати што по ѓаволите таму се случува. Наместо да ги разоткрива 'вистините', да рационализира, истражува, систематизира и да го преточи сето тоа во една емотивна и поетска форма со нишка на политичка коректност за да ја трогне западната душа, Манчевски го возврати ударот, понудувајќи балкански приказни, стереотипи, митови, Див Исток. Западот е шокиран. Филмот на Манчевски добива најразлични будалести критики, од кои најголемиот дел се чисто политички. Изгледа дека производот од една колонизирана земја не може да се натпреварува и да се продава на пазарот контролиран од колонизаторот, ако не се придржува до постоечките правила за моќ и имагинација. Западот го претпочиташе Кустурица со неговите злоупотребени Роми, апсурдни заплети, егзотична

Manchevski's concept is simple, ingenious, and radically provocative: it reverses the stereotypes, and questions the economies of exchanged stereotypes. The Balkans have, until now, bought, swallowed, and imitated innumerable cultural stereotypes coming from Western culture. The best case in point is the popularity of Western movies, with their European branching into the spaghetti-Western. Other remarkable examples are comics, and contemporary action movies, which formed the whole stunning visual construct of the Yugoslav war on all sides as a quotation of popular culture - in reality. A perfect consumer, pushed by the lack of a fantasy market, by patriarchal boredom, and also by restrictions imposed by some local socialist regimes (this was not the Yugoslav case), the Balkans have engulfed everything. In return, in times of crisis, as they emerged in the global media, the Balkans are asked to reflect a picture of sheer reality, without myths and narratives, true and simple, so that the West could understand what the hell is going on out there. Instead of finding out about the 'truths', to rationalise, research, systematise, and blend everything into an emotional and poetic form with a touch of political correctness to move the Western soul, Manchevski hit back, by proposing Balkan narratives, stereotypes, myths, the Wild East. The West is scandalized. Manchevski's movie gets all kinds of silly reviews, most of them purely political. It seems that a product of a colonized country cannot compete and sell on the market controlled by a colonizer, without complying to the existing rules on power and imagination. The West preferred Kusturica with his exploited Roma people, absurd plots, exotic Balkan paranoia, instead of Angelopoulos (too reflexive and complicated) and Manchevski (too provocative). And the latest Oscar goes, quite expectedly, to a Bosnian movie (*No Man's Land*) in which the Balkan men are featured as dangerous, unpredictable, but funny and warm lunatics.

балканска параноја, наместо Ангелопулос (премногу мисловен и комплициран) и Манчевски (премногу провокативен). И последниот Оскар, сосема очекувано го освои еден босански филм (*No Man's Land*) во кој балканците се претставени како опасни, непредвидливи, но смешни и топли лудаци.

Дали претерувам? Од почетокот на војната во Југославија, Западот - зборувам за своето лично искуство и за искуството на многу мои пријатели - ги претпочиташе поедноставните верзии на објаснување. Затоа, западните медиуми и интелектуалци веднаш се соочија со најразлични стратегии од страна на колонизираните индивидуалци од регионот, коишто ги прозреа и разоткрија начините со кои тие освојуваа: лаги, погрешни претстави, ласкање, молење, незаслужена помпезност - сето тоа останатите мештани можеа само беспомошно да го следат, без да бидат чуени, затоа што грубо и безмилосно кажано, нивните објаснувања беа далеку покомплицирани, обременети со одговорност и бараа време и знаење - на локалните јазици, историја, па дури и географија. Има неколку елементи во восприемањето на Југословенската војна од страна на Западот што би можеле да ја поткрепат ваквата хипотеза: во општото покривање на настаните имаше одредена тенденција да се промовира 'автентичниот' дискурс, како на пример, сведоштвата на децата и описите на секојдневниот живот, наместо локалната стручност и анализа; помалку ризичните автори беа привилегирани, додека иронијата, или некаков друг вид оддалечување од страна на локалните автори, не се толерираше. Ова е типичниот став за недораснатоста на колонизираните, чиешто расудување се потценува и чиишто сведоштва се користат како суровини за понатамошно пообјективно истражување, за кои тие не се квалификувани. Работите не се јасно дефинирани и постои чувство на

Do I exaggerate? Since the war in Yugoslavia began, the West – and I am talking about my personal experience, and the experience of many of my friends – preferred simpler versions of explanation. Therefore the Western media and intellectuals were immediately exposed to many strategies of the colonized, individuals from the region, who saw right through them and discovered quickly their gaining ways: lies, false representation, flattering, begging, undeserved pompousness – everything that other locals could just helplessly perceive without ever being heard, their explanations being much more complicated, burdened with responsibility, and demanding time and knowledge - like local languages, history, and even geography, to be quite rude and merciless. There are several elements in the Western reception of the Yugoslav war that can corroborate such hypothesis: there was a certain tendency in the general coverage of the events to promote 'authentic' discourses, like children's testimonies, everyday life descriptions instead of local expertise and analysis, less risky authors were privileged, local authors' irony, or any other form of distancing was not tolerated. This is a typical view that the colonized are but infants, whose judgment is underestimated, and testimonies are taken as raw material for further, more objective investigation, for which he does not qualify. Things are not clearly defined, and there are feelings of ambivalence. A famous joke about Western journalists coming to a refugee camp during the war in Yugoslavia, and asking for women who have been raped and speak English came from both sides, Western

амбиваленност. Познатата шега за западните новинари што дошле во еден камп за бегалци за време на војната во Југославија, и барале жени коишто биле силувани и што зборуваат англиски, доаѓаше од двете страни - и од западните новинари и од бегалците. Јавноста и интелектуалната и културната елита од Западот често ги разменуваа своите гледишта и договараа нови степени на владеење со информациите и со ставовите. Секако, на многу критички гласови од регионот, насочени кон разобличување на манипулативните стратегии на оние прифатените и прифатливите да ја раскажат вистината за Југославија, честопати им се припишуваше завист поради тоа што не биле одбрани, наместо едноставно да бидат чуени. Можеби е вистина дека никој всушност и не сакаше да си го комплицира животот и да си го измачува умот со она што се случуваше на Балканот. Но тогаш, како да се разберат неверојатните манипулации пласирани од страна на некои западни интелектуалци, кои се впуштаа во невозможни потфати во регионот со цел да ја земат улогата *Свештец на мала нација*? Како да се разберат, на пример, страстното сочувство и приврзаноста на Петер Хандке за најекстремниот српски национализам и неговото учество во официјалните српски манифестации за време на владеењето на Милошевиќ? Како да се разбере тоа што Алан Финкилкрот во Франција крие дека бил избран за член на Хрватската академија на науките, или што данскиот славист Пер Јакобсен, кој ги брани најнационалистичките членови на Српската академија на науките и уметностите, и самиот бил избран за нивен член? Покрај овие, повеќе или помалку јасни случаи, како да се објасни дека многу патници во Сараево за време на опсадата, претпочитаа да не изнесат надвор некои луѓе, туку да ги остават нивните дела да се преведуваат во Сараево? Како да се објасни дека има само една литературна авторка

journalists and refugees. General public and intellectual and artistic elites in the West often exchanged their positions, and negotiated new degrees of command over information and views. Certainly many a critical voice from the region, aimed at dismantling manipulative strategies of some of those accepted and acceptable to tell the 'truth' about the war in Yugoslavia was often labelled with envy for not being chosen, instead of simply being heard. Maybe it is true that nobody really wanted to complicate their lives and torture their minds with what was going on in the Balkans. But then, how could one understand some unbelievable manipulations put forward by some Western intellectuals, entering impossible deals in the region, in order to take the position of a *Saint of a small nation*? How to understand, for instance, Peter Handke's passionate and partisan sympathy for the most exaggerated Serbian nationalism, his taking part in official Serbian manifestations during Milošević's rule? How to understand that Alain Finkilekraut hides in France the fact he was elected Member of Croatian Academy of Sciences, or a Danish slavist Per Jacobsen, who defends the most nationalist members of Serbian Academy of Arts and Sciences – being also an elected Member? Beside these, more or less clear cases, how to explain that many travellers to Sarajevo under siege preferred not to take some people out, but rather to leave their work to be translated in Sarajevo? How to explain that there is only one literary author from the former Yugoslavia who dared to criticize this behavior, Dubravka Ugrešić? Milche Manchevski is now in her company.

од поранешна Југославија што се осмели да го критикува ваквото однесување - Дубравка Угрешиќ? Милчо Манчевски сега ѝ се придружи.

Западот не сака да ја гледа сопствената култура превртена наопаку, така што ќе се гледаат сите шевови, сите стратегии на колонијалната манипулација. Ова е токму тоа што Манчевски го направи во својот филм. Оваа позната карневалска постапка, што има за цел да прикаже како функционира машината однатре и да го ослободи сиот притисок, ретко наидува на позитивен одговор од разобличената страна. Главната цел на колонизаторската култура е да направи од колонизираната култура предмет на набљудување и истражување, а секако не место, субјект или авторитет за објаснување. Осамостојувањето на колонијалниот 'предмет' и неговиот премин во интерпретатор се болни процеси, и може да доведат до грешки, недостиг од прецизност, губење на компетентност, па дури и да завршат со национализам, национален аутизам, провинцијализам и отсеченост од дијалогот со светот, вклучувајќи го тука и колонизаторот. Во случајот на Манчевски, површното сочувство и поддршка од страна на некои македонски националисти, одговара на површната критика во западните медиуми. Колонизаторските култури, онакви какви што ги знаеме, сепак располагаат со бројни механизми кои ги ублажуваат ваквите ефекти и промовираат транспарентност и толеранција: само треба да се читаат. За жал, покривањето од страна на медиумите е помош на која колонизираната земја не може да се потпре. Треба да се бараат други сојузници. Затоа и предизвикот на Манчевски е толку радикален: ниту еден балкански филмски автор не се осмели да отиде толку далеку откако војната во Југославија почна и заврши. *Прашина* го одредува тој клучен момент на губење на невиноста, разоткривање на

The West does not like to see its culture being turned upside-down, so that all the stitches can be seen, all the strategies of colonial manipulation. That is exactly what Mančevski did in his movie. This known carnival procedure, which has its aim in showing how the machine functions inside, and letting lose all the pressure, does not often find a positive answer from a dismantled side. The main aim of the colonizing culture is to make an object of perception and research out of the colonized culture, and certainly not the place, the subject, or the authority in explaining. The independency of the colonial 'object', and its transition into the subject of interpretation is painful, and it can lead to mistakes, lack of precision, loss of competence, even end in nationalism, native autism, provincialism, and cutting short the dialogue with the world, including the colonizer. In the case of Mančevski, a superficial sympathy and support on behalf of some Macedonian nationalists pairs a superficial criticism in the Western media. At the same time, colonizing cultures as we know them have a number of healing mechanisms, achieving transparency, and inciting tolerance: they just have to be read. Unfortunately, the back up by the media is the least credible help a colonized country might expect. Other alliances should be sought after. That is why Mančevski's challenge is so radical: no film maker from the Balkans dared to risk that much since the Yugoslav war started and ended. *Dust* determines that crucial moment of the loss of innocence, unveiling false appearances, and rejecting the 'wisdom' of the colonizers. It also puts an end to the strategies of hiding the goals and playing around with meaningless exoticism, and it cuts deeply into the narrative status of 'reality' in the Balkans.

лажниот изглед и отфрлање на ‘мудроста’ на колонизаторите. Исто така, таа става крај на стратегиите да се крие целта и да се поигрува со безначајната егзотика, истовремено продирајќи длабоко во наративниот статус на ‘реалноста’ на Балканот.

Моќ над приказната.

Навистина е впечатливо колку многу нови знаци измисли Манчевски за да го избегне симплицираното објаснување и разбирање. Во брилијантната сцена во која старицата (Ангела) го приморува младиот крадец да ја слуша, турските војници од нејзината приказна исчезнуваат според нагодбата за најубедливиот број што тие двајцата ја постигнуваат. Сеќавањето си брои според сопствени правила. Старицата самата се појавува помеѓу двајца војници; една овца со фес заменува војник што недостига. Фотографиите во филмот се менуваат, во зависност од тоа кој ја кажува/раскажува приказната.

Многубројни се ироничните интервенции: македонското село е иронична идеализација на родниот крај. Неда, совршена жена, има истетовиран крст на челото, течно зборува англиски и кажува кратки пароли за убивањето во име на слободата: таа е типичен пример за статусот на колонизираните. Познатиот лик од високо-стилизираниот стрип, Корто Малтезе, неприкосновениот талкач и авантурист/колонизатор, се појавува помеѓу турските војници. Многумина во западната јавност многу полесно ќе го препознаат овој лик, отколку сцената насликана на надворешниот ѕид на селската црква, пред која стои Корто Малтезе - Судниот ден. Кога Лук го убива јунакот од стриповите, симболично се постигнува една поетска правда. За кино-посетителите од поранешна Југославија, пресликувањата/алузиите на славните

Power over the story.

It is quite amazing how many new signs Manchevski invented in order to avoid simplistic explanations and understanding. In a brilliant sequence in which the old lady (Angela) forces the young thief to listen to her story, Turkish soldiers from her story disappear, according to a negotiation on convincing numbers between the two. The memory counts its own numbers. The old lady herself appears between two soldiers; a sheep with a Turkish hat replaces a missing soldier. Photos in the movie change, depending on who is telling/retelling the story.

Ironic interventions are numerous: a Macedonian village is an ironic native idealization. Neda, a perfect woman, has a cross tattooed on her forehead, speaks fluent English, and utters short slogans on killing in the name of liberty: she typifies the status of the colonized. A known character from a highly stylized comic, Corto Maltese, the ultimate wandering adventurer/colonizer, appears among the Turkish soldiers. Most of the Western public will recognize this character much easier than the story depicted on the outside wall of the village church in front of which Corto Maltese stands – the Judgement Day. When Luke shoots down the comics’ hero, a kind of poetic justice is symbolically done. For movie goers from the former Yugoslavia, quotations/allusions to the famous series of movies on *Captain Leshi* (1960, 1962), or *Miss Stone* (1985), all by the same film director, Zika Mitrovic,

серији филмови за *Captain Leshi* (1960, 1962), или *Мус Сион* (1985), сите од истиот режисер, Жика Митровиќ, го потенцираат ефектот на иронијата. Има и други алузии и пресликувања: начинот на кој Лук се справува со оружјето и златото, но не се справува со животот, потсетува на новиот бран американски вестерни од доцните 60-ти и 70-ти, особено на *Butch Cassidy and Sundance Kid* (1969) на Џорџ Рој Хил. И додека лошиот брат Лук го добива најдоброто од модерното вестерн наследство, добриот брат Елајџа го добива наследството од европскиот шпагети-вестерн. Тој потсетува на Клинт Иствуд од раниот период (*A Fistfull of Dollars*, 1966, режисер: Серџо Леоне) и неговата реторика е одбивна - тој мора да ги повтори сите свои псевдо-библиски изреки двапати. Има неколку визуелни потсетници што историски го сместуваат Лук, поврзувајќи го со 20-тиот век. Неговата визија за минатото е претставена во раниот дел од визуелната рамка на филмот, неговите сеќавања и матни визии се во магливо црно-бело; има една бурлескна сцена кога Лук се среќава со Сигмунд Фројд на брод за Европа, на кој Фројд го 'повраќа' западниот свет на својот ракопис. Има авион, митски гласник на смртта. Привилегираниот статус на Лук во приказната како несвесен, но агресивен западен натрапник, се потврдува во една од најпоетските сцени во филмот, кога Лук среќава еден префинет турски офицер. Овој култивиран, но истовремено и брутален лик, се обидува да дознае кои од цивилизираните јазици ги зборува Лук (француски или германски) и останува вчудовиден кога открива дека Лук не зборува ниеден од нив. Неговата комуникација потоа се сублимира во едноставната порака за иднината: „Кога ќе видиш авион, ќе умреш“. На тој начин, летот на авионот којшто премина од митското/херојското во реалното/техничкото искуство точно во времето на филмската нарација, и чиешто скриено

reinforce the effect of irony. There are other allusions and quotations too: Luke's handling of guns and gold, and misshandling of life is reminiscent of the new wave of American westerns of the late 60's and 70's, and most specifically to *Butch Cassidy and Sundance Kid* (1969), by George Roy Hill. While the bad brother Luke gets the best of the modern Western film heritage, the good brother Elijah takes his heritage from the European spaghetti-Western. He is reminiscent of early era Clint Eastwood (*A Fistfull of Dollars*, 1966, directed by Sergio Leone), and his rhetorics are appalling – he has to repeat each of his pseudo-biblical sayings twice. There are several visual reminders which place Luke historically, and link him to the early 20th century. His vision of the past is represented in the early part of the film's visual framework, his memories and outer-grave visions are in foggy black and white; there is a burlesque scene when Luke meets Sigmund Freud on a boat to Europe, in which Freud 'vomits' the Western world onto his manuscript. There is an airplane, as the mythical death messenger. The privileged Luke's status in the story, as the unconscious but aggressive Western intervener is confirmed in one of the most poetic scenes in the movie, when Luke confronts a refined Turkish officer. This cultivated and at the same time brutal character tries to find out which of the civilized languages Luke speaks (French or German), and remains utterly surprised when he discovers Luke speaks none. His communication then shrinks into a simple message on the future: 'When you see an airplane, you die!' The flight of an airplane, which transgressed from the mythical/heroic into the real/technical experience exactly at the time of the film's narrative, and needed Freud to explain its hidden sexual meaning, thus becomes the backbone metaphor of *Dust*.

сексуално значење требаше да го објасни Фројд, станува носечка метафора на *Прашина*.

Мрежа од цитати.

Правејќи колаж од цитати кои се дел од популарната култура на Балканот, Манчевски дава една иронична ревизија на своите омилен вестерн филмови. Од една страна, ова е своевиден интимен и локален потсетник, постапка на колективна меморија, слична, на пример, на препознавањето на познатиот југословенски пејсаж во филмовите за Винету од германската Б продукција, во кои големи локални актерски имиња играа епизодни улоги, а повремено можеше да ги препознаеш и сопствените пријатели како статисти - и да се изнасмееш. Ова спротивставување на локалниот – добро познат фолклор, употребуван од некој друг - во непознати, повеќе или помалку измислени заплети, беше еден од најсилните ефекти на првиот филм на Манчевски, *Пред дождој*. Но иронијата во *Прашина* е пожестока. Основниот заплет е препознатлив: еден јунак (или неколку јунаци) доаѓа во идилично село и умира или победува, бранејќи нешто што претходно ниту го разбирал, ниту го прифаќал (*Yojimbo* 1961, Акира Куросава, *Magnificent Seven*, Џон Стурџс); искусните херои може да бидат малоумници кои немаат поим каде се и што прават (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), понекогаш реагираат на рудиментирани животни симболи, како злато или бебиња (*A Fistfull of Dollars*, *Three Godfathers* 1949, Џон Форд), вклучувајќи ги дискутабилните концепти на чест и идентитет во пост-модерните времиња (*Silverado* 1985, Лоренс Касдан, *Unforgiven* 1992, Клинт Иствуд). Сите можни видови вестерн филмови се во игра - класичен, шпагети, германската линија на Карл Мај, американскиот политички од 1970-тите, крвавиот постмодерен, азиската

The web of quotations.

Making a collage of quotations which are part of the popular culture on the Balkans, Manchevski gives an ironical revision of his favorite Western movies. On one hand, this is a kind of intimate and local reminder, a procedure of collective memory similar to, for instance, recognizing the familiar Yugoslav scenery in the German B movies on Winetoo, in which great local actors played in episodes, and you could occasionally recognize your friends as extras – and laugh about it. This confronting of the local, well known folklore, being used by others in non-familiar, more or less fictional plots, was one of the strongest effects of Manchevski's first movie, *Before the rain*. But the irony in *Dust* is more corrosive. The basic plot is recognizable: a hero (or several heroes) comes to an idyllic village, and dies or wins defending something that he neither understands nor accepts (*Yojimbo* 1961, Akira Kurosawa, *Magnificent Seven* 1960, John Sturges); The experienced heroes might be half-wits who do not have a clue where they are or what they are doing (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*), they sometimes react to rudimentary life symbols, like gold or babies (*A Fistfull of Dollars*, 1964, Sergio Leone, *Three Godfathers* 1949, John Ford), including debatable concepts of honour and identity in post-modern times (*Silverado* 1985, Lawrence Kasdan, *Unforgiven* 1992, Clint Eastwood). All of the possible varieties of Western movies are in play – classic, spaghetti, German Karl May line, 1970's American political, bloody post-modern, Asian artificiality – and they parade in Manchevski's quotations, making the profitable side of this kind of cultural colonialism look ridiculous. But there is a play with collective memory which is even more provocative: posing in woman's dress

артифициелност - и тие парадираат во цитатите на Манчевски, правејќи профитабилната страна на овој вид културен колонијализам да изгледа смешно. Меѓутоа има една игра со колективната меморија што е уште попровокативна: позирајќи во женски фустан во една од секвенците од меморијата/визијата на мртвите, Манчевски ја 'визуелизира' денешната теоретска максима дека родот е производ на културата. Ова е клучот за трите женски лика во филмот, Лилит, Неда и Ангела. И бескрупулозната заводничка Лилит и верната жена Неда мора да умрат од машката себичност и неодговорност. Лилит го сочувува своето човечко достоинство извршувајќи самоубиство, додека Неда, случајно убиена, во обид да се спаси, мора да го одложи своето умирање додека да роди нов (женски) живот. Нејзината ќерка Неда, предмет на преговори уште од самиот момент на раѓање, знае многу добро како да преговара за сопствениот посмртен ритуал додека умира. Во замена за златото, таа успева да го обезбеди трансферот на сеќавањето/приказната, и трансферот на сопственото тело. Малку е важно што нејзината пепел се враќа во татковината: поважно е што трансферот го извршува носителот на сеќавањето/приказната, оној кој е способен да ја освежи приказната, новиот господар на цитатите, оној кој ќе се 'вметне' себеси во фотографиите, ќе предложи сопствен број турски војници, сопствен опис на крвавите настани и така натаму. Златото зазема позиција на постојан цитат, неговата цена го олеснува трансферот на пепелта и на сеќавањето/приказната. Така, поранешниот/понатамошниот живот на Ангела е конструиран како празен цитат, место за нова приказна. Манчевски дава една почетна иронична интервенција во новиот синцир можни приказни, со сликата на Ангела со претседателот Тито. Два клучни момента во оваа сублимација на балканската судбина, онаа женската,

in one of the sequences from memory/vision of the dead, Mančevski 'visualizes' a theoretical maxim of today, that gender is constructed in culture. This is the clue to the three feminine characters in the movie, Lilith, Neda, and Angela. Both the unscrupulous seductress Lilith and the faithful wife Neda have to die from male selfishness and irresponsibility. Lilith saves her human dignity by committing suicide, while Neda, killed accidentally, in an attempt to be saved, has to prolong her dying until she gives birth to a new (feminine) life. Her daughter Angela, an object of negotiation from the moment of birth, knows very well how to negotiate her own death rituals while she is dying. In exchange for gold, she manages to secure the transfer of memory/narrative, and the transfer of her body. It is less important that her ashes are returned to the 'fatherland': it is far more important that the transfer is carried out by a bearer of memory/narrative, the one capable of renewing the story, the new master of quotations, the one which would 'insert' himself on the photos, give his own number of Turkish soldiers, his own description of the bloody events, and so on. The gold takes a position of a stable quotation, its price facilitating the transfer of ashes and of memory/narrative. Thus Angela's former/further life is constructed as an empty quotation, a place for a new narrative. Mančevski gives an ironical initial intervention in a new chain of possible narratives, with a photo of Angela together with the President Tito.

се раѓањето и смртта на Ангела, и тие не се само почеток и само крај: Ангела, како што кажува нејзиното грчко име е *гласник*, носител на приказни, манипулатор на цитати. Со тоа што е жена (ангелите се инаку бесполови), Ангела е гласник од светот на мртвите и светот на сеќавањата, господар на еден сплет од стратегии и техники што ѝ овозможуваат да се вмеша во приказните. Во историската антропологија на Балканот, жените се најчесто оние кои се ангажираат во ритуалите околу мртвото тело, кое што е недопирливо и валкано за мажите, како што е впрочем и раѓањето. Мажите не им приоѓаат на жените кои се пораѓаат и на новороденчињата, исто како што не им приоѓаат ни на мртвите тела. Жени се грижат за жените кои се пораѓаат, за новороденчињата и за мртвите. Обележани со оваа двојна *miasma* (латинскиот превод на овој грчки термин е *pollutio*), жените се договараат или се избираат за одредена доза моќ во патријархалната заедница. Мртвиот јунак им припаѓа на жените, коишто го капат, облекуваат, бдеат над него, го подготвуваат за погреб и го оплакуваат. Границите помеѓу мажествениот, официјален свет којшто би можел да вклучи идеолошка манипулација на женската болка, честопати прикажана како 'колективна' болка, не се јасни: тие се одредуваат во многу различни контексти. Моќ над смртта, интимност со смртта, помалку страв од смртта - ова се главните женски привилегии здобиени во долгата историја на нагудувања и борби, коишто понекогаш може да кулминираат во една отворена политичка борба. Таков беше случајот со движењето за мир „Жени во црно“ за време на војната во Југославија. На тој начин, колективната меморија претставува простор во кој жените не се борат за апстрактна еднаквост, туку за поголема моќ над нарацијата.

Two crucial points in this sublimation of the Balkan fate, that of a woman, are Angela's birth and Angela's death, and it is not just a beginning and just an end: Angela, as her Greek name indicates, is a *messenger*, a bearer of stories, a manipulator of quotations. By being a woman (angels are otherwise sexless), Angela is a messenger of the world of dead and the world of memories, a master of mixed strategies and techniques that enable her to intervene in the stories. In the historic anthropology of the Balkans, mostly women deal with the rituals around a dead body, which is untouchable and polluted for men, just as giving birth is. Men do not approach women in labour and newborns, as well as not approaching dead bodies. Women attend to women in labour, to newborns, and to the dead. Marked by this double *miasma* (a Latin translation of this Greek term is *pollutio*), women negotiate or fight a certain amount of power in the patriarchal community. A dead hero belongs to women, who wash him, dress him, wait over him, prepare him for the funeral, and cry over him. The limits between the manly, official world, which might include an ideological manipulation of women's grief, often presented as 'collective' grief, are not clear: they are negotiated in very different contexts. Power over death, intimacy with death, less fear of death – these are the main feminine privileges obtained in a long history of negotiations and fights, which can sometimes be capitalized in an open political struggle. This was the case of the Women in Black movement for peace during the war in Yugoslavia. Collective memory is thus a space in which women do not fight for an abstract equality, but for more power over the narrative.

Кореографија на насилството.

Дури откако ќе се разбере позицијата на жените во филмската нарација на Манчевски, би можеле да сфатиме зошто насилството во филмот е исклучително машка игра. Бидејќи доверливи извори ми потврдија дека мачката што ја убиваат лудите националисти на прагот на црквата во *Пред дождој* била специјално увезена кукла, можам да си дозволам да ја прокоментирам оваа тема. Има три типа насилство во филмот на Манчевски: секојдневното насилство на големиот град, фиктивното насилство на имагинарниот Див Запад и фиктивното насилство на имагинарниот (Див) Исток. Бидејќи насилството на Дивиот Запад е дел од глобалната популарна култура и припаѓа на колективната меморија насекаде на планетава - тоа може да се 'цитуира', претставено е во црно-бела техника, како 'историја'. Насилството на (Дивиот) Исток нема таков статус во популарната култура, затоа и не може да биде 'историско'. Тоа мора да се претстави во живи бои, со сите можни технички средства, вклучувајќи дури и тешко сварлив концентрат како главен стилски ефект: овој вид насилство е конструиран како тотална илузија, со сите средства, со полна параа, со најголема брзина. Црвената течност тече во реки, чаурите експлодираат под облеката, делови од тела летаат во сите правци, некои повремено ги лови селскиот шарпланинец, глави се тркалаат наоколу или се набодуваат на кол, црвените черги што се сушат на карпите одговараат на мапата на пролеана крв, мувите се хранат со човечката утроба како што се хранат и со распукана лубеница. Речиси е неиздржливо. Но, да ги разгледаме можностите за пародирање на насилството. Во познатата приказна на Оскар Вајлд, Кентервилскиот дух се префрла на зелено мастило, откако снемува црвено мастило за 'фантомските

Choreography of violence.

Only after understanding the position of women in Mančevski's film narrative, can we understand why the violence in the movie is an exclusively male ballet. Since some reliable insiders confirmed to me that a cat that crazy nationalists shoot at the threshold of the church in *Before the Rain* was a specially imported doll, I can allow myself to venture into this topic. There are three types of violence in Mančevski's movie: the everyday violence of a large city, the fictional violence of the imaginary Wild West, and the fictional violence of the imaginary (Wild) East. As the Wild West violence is part of the global popular culture and belongs to the collective memory anywhere on the planet – it is 'quotable', it is presented in black and white, as 'history'. The (Wild) East violence does not have such status in popular culture, therefore it cannot be 'historic'. It has to be presented in vivid colour, with all the possible technical devices, including a hardly digestible accumulation as a main stylistic effect: this kind of violence is constructed as a total illusion, with all the means, with full steam, at maximum speed. The red liquid flows in streams, the capsules explode under the garments, the body parts fly in all directions, some occasionally caught by a village Šarplanina dog, the heads are rolling around or being stuck on a stick, the red flokati drying on the rocks correspond to the map of blood spilled, the flies feed on human guts as they feed on open watermelons. It is almost unbearable. But let us think about the possibilities of parodying the violence. In Oscar Wilde's famous story, the Canterville ghost switches to green ink once the red ink for the 'phantom blood stains' runs out. Monty Python often used excessive blood & cut limbs in their early TV shows and in the movies, like a fat guy exploding due to an excess of food in *The Meaning of Life* (1983, Terry Jones). In the Star Trek movie *The Undiscovered Country* (1991, Nicholas Meyer), there is

крвави дамки'. Монти Пајтон често користеа премногу крв и исечени екстремитети во своите рани ТВ емисии, а на филмовите, дебел човек што експлодира од премногу храна во *The Meaning of Life* (1983, Тери Џонс). Во Стар Трек филмот *Undiscovered Country* (1991, Николас Маер), има изобилство на розевиолетова крв од Клингонците што плови во безгравитацискиот простор, а дури и понеупатените Трекиевци го знаат простиот факт дека крвта на Вулканците е зелена. Прашање е дали Манчевски можел да користи некоја од овие постапки на пародија, поради отсуството на балканската нарација во глобалната популарна култура. Тој би можел единствено да се служи со илузионистичките методи, триковите, дрската филмска магија. Научени на политичка коректност, ние, јавноста, би биле позаинтересирани за судбината на овците, што би можело да се жртви од снимањето на филмот, отколку за судбината на имагинарните учесници во балканската приказна за насилството. Значи, ако судбината на овците е осигурана - барем пред фазата на јагнешки котлети - зошто тогаш остатокот од кореографијата на насилството, снимен во склад со највисоките технички стандарди за имагинарно насилство на западната популарна култура, предизвикува толку бурни реакции? Се плашам дека оваа реакција е одговор на извесната 'дислокација' на насилството, коешто е преместено од својот познат контекст во неочекуваниот, нешифриран, неистражуван, неозначен, непласиран на пазарот културен простор. И овој 'скандал' ќе остане, сè додека насилството во кој било голем град - барем во филмовите - се смета и се доживува како 'нормално'.

plenty of pink-purple Clingon blood floating in the non-gravity space, and even the less knowledgeable Trekkies would know the basic fact that Vulcan blood is green. The question is whether Manchevski could use any of these parodying procedures, because of the lack of presence of the Balkan narratives in global popular culture. He could use only the illusionist methods, the tricks, the unashamed film magic. Educated for the political correctness, we, the public, will be more interested in the fate of the sheep, which might be the victims in the making of the movie, than in the fate of the imaginary participants in the Balkan narrative of violence. So if the fate of the sheep is secured – at least before the lambchops phase – why does the rest of the choreography of violence, shot according to the highest technical standards of the Western popular culture's imaginary of violence, provoke such harsh reactions? I am afraid that this reaction is a response to a certain 'dislocation' of the violence, moved from its known context to the unexpected, uncodified, unexplored, non-mapped, not marketed cultural space. And this 'scandal' will remain, until the violence of any large city is – at least in the movies – considered and conceptualized as 'normal'.

Психопомпос - придружник на душите.

Покрај доминантните жени во приказната, има и митски лик во филмот на Манчевски. Младиот афро-американски крадец, по име Еџ - 'фино христијанско име', што би рекла Ангела - не е само безволен наратор кој мора да се изнамачи да ја добие приказната, туку исто така и ритуален симбол. Тој го воведува највлијателниот и најпривилегираниот митски простор на Балканот, античкиот. 'Еџ' е имено доста блиску до еден од епитетите на старогрчкиот бог Хермес, оној кој ги контролира премините, свиоците, пречекорувањето, богот на подвижните врати. Тој исто така ги контролира кражбата, коцката, знаците и пишувањето, броевите, размената, номадизмот, граничните позиции и престапи, пречекорувањето меѓу животот и смртта. Другиот епитет на Хермес е Психопомпос, придружник на душите. Хермес ги мери душите, одредувајќи која ќе умре, а која не. Кога е под контрола на Хермес, душата сè уште има сеќавање, кое исчезнува кога ќе се вкусат водите на Подземјето и душата ќе се предаде на скелецијата Харон. Бидејќи раководи со знаците и писмото, Хермес исто така раководи и со сеќавањето, што може да се пренесе на живите смртници, под одредени услови. Црниот Хермес од филмот на Манчевски го чува и менува сеќавањето на мртвата Ангела, откако ќе се погрижи за нејзината душа во моментот на нејзината смрт. Старите Грци ставале паричка - оболос - во устата на покојникот, за тој да си го плати преминот во Подземјето: Ангела му плаќа на својот Хермес со своето злато, коешто тој го користи да го изврши трансферот и чувањето/адаптацијата на сеќавањето. Хермес мора да биде црн, за да ја потенцира позицијата на Другиот во двете култури, западната и источната, затоа што неговата црнечка историја ја контекстуализира соработката на другите

Psychopompos – the souls' companion.

Besides the dominant women in the story, there is a mythical character in Mancevski's movie. A young Afro-American thief, named Edge – a 'nice Christian name', as Angela puts it – is not only the reluctant narrator who had to suffer to get the story, but also a ritual symbol. He introduces the most influential and most privileged mythical space of the Balkans, the Ancient one. 'Edge' is namely quite close to one of the epithets of the Ancient Greek god Hermes, the one who controls passages, turns, transgressions, the god of the revolving doors. He also controls theft, gambling, signs and writing, numbers, exchange, nomadism, liminal positions and trespassing, transgression between life and death. The other epithet of Hermes is Psychopompos, the companion of the souls. Hermes weighs the souls, determining who is going to die and who is not. When under Hermes' control, a soul still has a memory, which disappears when the water of the rivers of the Underworld are tasted, and a soul is handed over to the ferryman, Charon. Being in charge of signs and scripture, Hermes is also in charge of memory, which can be passed on to living mortals, under certain conditions. The black Hermes in Mancevski's movie keeps and changes the memory of the dead Angela, after taking care of her soul at the moment of death. The Ancient Greeks used to put a coin - obolos - in a dead person's mouth, to pay the passage to the Underworld: Angela pays her Hermes with her gold, which he uses to fulfill the transfer and the preservation/adaptation of memory. Hermes has to be black, to point to the position of the other in both cultures, Western and Eastern, because his black history contextualizes the cooperation of others and of marginals. Hermes is also black because he has to deny the competence over the Balkans on the side of the colonized/local, and to open the field of interpretation to anybody, including that of self-interpretation. By taking

и на маргиналците. Исто така, Хермес е црн затоа што мора да ја негира суверената компетентност на колонизираните/мештаните во однос на Балканот, и да го отвори полето на интерпретација секому, вклучувајќи го тука и она на само-интерпретација. Преземајќи ги сиве овие ризици, и покренувајќи толку многу различни дискусии, Манчевски направи филм, којшто навистина е 'балкански'.

Превод од англиски јазик: Наташа Стојановска

all these risks, and opening so many different debates, Manchevski made a movie which is truly 'Balkanic'.