

Интервју со Русомир Богдановски:

РАСКАЗИТЕ НА СОЛЕВ И ЧИНГО НИЗ СЦЕНАРИСТИЧКА ПРИЗМА

1. Како сценарист на филмовите „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“ покажавте афинитет и умешност за екранизација на двајца од најголемите македонски мајстори на расказот – Димитар Солев и Живко Чинго. Што ве мотивираше да се зафатите со сценаристичко транспонирање на нивните раскази како филмски облик?

- Тоа се две сосема различни писма. Она што им е заедничко е умешноста на создавање на атмосфера која се ткае во расказите. Едноставни, кратки описи на ликовите. Кратки и реалистични дијалози. Зачеток на трагични судбини во неочекуван миг. Драматичност која се насетува. Трагични приказни збиени во мала форма.

2. Клучни раскази според кои е правено сценариото за „Време на летала“ се: „Слово за Игор“, „Време на дождалците“, „Морнарска отпуската“, „Првата зима на слободата“ и „Мирисот на расечена лубеница“, а се користени лајтмотиви и реплики и од некои други раскази на Солев. Како успеавте да формирате сценаристичка целина од тоа?

- Најпрвин ги бирам ликовите кои можат да ја носат приказната. Потоа, врз основа на вкупниот впечаток добиен после повеќе читања на расказите, ја создавам својата приказна во која ги сместувам ликовите. Приказната ја плетам околу главните ликови, нивните карактери, желби, намери. Го наоѓам предметот околу кој се води судирот. Во „Време на летала“ основниот судир е помеѓу главните јунаци за престиж на две маала. Но исто така се води судир на Митруш со своите родители околу својата намера да студира сликарство. Над нив се надвиснува стравот од војна која најпосле доаѓа и која ја прекинува идиличната слика на детството и првата љубов. Во расказите особено ги барам сликите кои зборуваат сами по себе. Понекогаш една реченица во расказот инспирира цела сцена.

3. Главни раскази според кои е правено сценариото за „Заминување од Пасквелија“ се: „Орден“, „Борба против пожарите“, „Гробишта во полето“, „Празничен ден“, „Љубовта на задружниот коњушар“ и „Најубавиот ден на Зурло“, а се користени лајтмотиви и реплики и од некои други раскази на Чинго. На кој начин успеавте да формирате сценаристичка целина од тоа?

- Основната тема на сценариото е содржана во неговиот наслов. Расказите на Чинго долго време ме предизвикуваа да направам од нив сценарио. Уште

како студент се обидов да го драматизирам расказот “Одродени“ во кој тогаш го решавав проблемот на истовременост на реалното дејствие и нарацијата. Тој расказ и тој проблем сеуште ме обземаат. Во „Заминување од Пасквелија“ трагав по тема што се наоѓа во расказите на Чинго за која би можал да кажам дека е и моја тема. Тоа е секогаш истиот мој драмауршки проблем, како да ја најдам својата драмска/филмска форма во друга книжевна форма. При секое читање на книжевно дело, без разлика за кој автор се работи, веднаш размислувам во слики и тежнеам да ја срушам таа книжевна форма и ја претворам во драмско/филмско дејствие. Во „Заминување од Пасквелија“ темата на заминувања ја варирам неколку пати: заминувања поради несреќна љубов, заминувања поради власт, заминувања поради зачувување на семејството, заминувања поради одбрана на сопствените убедувања и слобода, заминување како раскинување со дел од својот живот, заминувања како бегство но и како истрајност во сопственото верување. Сценариото е рондо од заминувања. Втора тема е останувањето на раскажувачот. Останувањето на раскажувачот е негово свесно останување во својот грев, предавството на својата прва љубов, грев кој го сознал, кој го признал и за кој сведочи токму со своето останување. Неговото заминување е заминување во себе. Негова казна е да се сеќава. Тој поаѓа со мисла да замине, никогаш да не се врати, но секогаш се враќа притиснат од својот грев. Окован е од сопствениот грев. Тој е осуден да остане и да се сеќава на заминувањето на својата љубов но и да биде сведок на многуте заминувања, постепеното опустошување на Пасквелија. Неговиот живот згаснува во сеќавања.

4. Двата филма се правени со временска дистанца од 10 години (првиот имал премиера во 1982, а вториот во 1992). Дали и како тој период е важен за модернистичката кратка проза на Солев и Чинго и колку тој беше исто така „модернистички“ податлив и за Вас, како сценарист, со оглед на тоа што создадовте два нови автохтони света кои почиваат врз постулатите на модерната сценаристичка драматургија?

- И Солев и Чинго спаѓаат во македонската модерна книжевност. Но тоа е и време на модерната филмска мисла и трагање по нови форми на филмското раскажување. Јас поаѓав од новиот филмски бран во светот но и од тежнењата во тогашниот југословенски филм. Во почетоците на телевизиското драмско мислење, можностите на електронската техника ја ограничуваа драмската форма на камерен простор и блиски планови. Сметав дека визуелниот јазик е мошне битен и за телевизијата така што се залагав за филмско снимање кое овозможуваше поголема слобода во раскажувањето. Моето прво сценарио, „Добра долина“ во режија на Стево Црвенковски, беше инспирирано од романот на Мето Фотев, „Големите скитачи“. Тоа беше и мој прв сценаристички предизвик за адаптирање на еден роман во сценарио. Фотев е сеуште еден од моите омилени автори чии дела ме

инспирираат при секое читање. Тоа сценарио го доби својот филмски јазик токму преку режисерското остварување на Црвенковски, кому ова му беше дипломски филм. Со можностите на телевизиската, електронска техника, во тоа време, тоа сценарио не би можело да се оствари. Режијата на Стево ја даде вистинската визуелна форма на тоа сценарио.

5. Може да констатираме дека почетокот на осумдесеттите и почетокот на деведесеттите години од минатиот век се одликуваат со распад на некои општествени системи/вредности. Во првиот случај завршува Титовата ера, а во вториот ерата на Југославија. Колку и каде во вашите две сценарија ги опсервирате и елаборирате тие тогаш вистинити, а сега веќе утописки светови? И секако, која е релацијата со тогашното актуелно реално време и времето опишано во расказите на Солев и Чинго?

- „Време на летала“ е време на среќно детство, безгрижно растење, премин од детство во младост, возвишеноста на првата љубов, идеалите во барање на себе и својот пат, а сето тоа ќе биде насилно прекинато со војна. Приказната се случува непосредно пред почетокот распаѓањето на Кралската Југославија и завршува со нацистичките бомбардирања. Можеби тоа е идеата која се врзува за подоцнежните случување и војните во социјалистичката Југославија кои исто така насилно прекинаа многу детства, многу младости, верувања и соништа. „Заминување од Пасквелија“ е секако и одглас од веќе пројавените заминувања, раскини со едно време и појавување на друго во кое останува истата поента - сеќавањето како казна за сторените гревови.

6. Кои се врските и сличностите на прозните/филмските светови меѓу Солев и Чинго?

- Она што нив ги прави „филмски“ податни се нивните слики и емоционалните набои во ликовите. Многу нешта мора да се читаат и пронаоѓаат меѓу редови. Книжевните автори го бараат својот филмски автор. Сценаристите ги бараат своите книжевни автори за да го извадат од нив можниот а скриен филм.

7. Покрај црнопоетичниот хумор, благата иронија кон власта, апокалиптичните мотиви, односот топло-ладно (пожар-зима), генерацискиот аманет и др., кои се другите карактеристики на кинестетичниот свет на Солев и Чинго, кој Вие успеавте да го препознаете како мошне драматичен и сликовит?

- И двајцата автори се мајстори на опишување на нив својствениот микросвет - Солев на градскиот, Чинго на селскиот. Солев е сликар на Скопје. Поточно, на своето Скопје. Бев опседнат од неговите реалистични слики на еден заминат свет, на ликови можни само во скопските маала, обични луѓе,

маалски херои со тивка драматичност. Чувствував дека Чинго ја измислил Пасквелија, ја создал, за да може во неа да ги смести ликовите чија драма е можна само во тој заокружен свет. За да ги прикажеме тие книжевни авторски светови како филмско-авторски наши, моравме да го „бараме“ Скопје на разни локации вон Скопје, Тетово, Велес, Матка... Пасквелија ја пронајдовме во пејзажите и просторите на Преспа. Преспа ја одбравме и затоа што, поучени од неколку претходни проекти кои ги снимавме таму (ТВ филмот „Како се сакаа Пертеф и Леонида“- сценарио Р. Богдановски, режија Зоран Младеновиќ, помошници по режија Стево Црвенковски и Иван Митевски, снимател Драги Таневски; како и на документарниот филм „Глас“ - сценарио Мето Поповски, режија И. Митевски, снимател Димитар Владички) знаевме дека Преспа дава најубаво природно светло за филмската Пасквелија. Драмата се одвива во ликовите, но драмата е посилна кога ликовите и просторот делуваат како единствена визуелна целина. Тоа го постигнувавме така што уште од идејата за сценариото, јас, режисерот и снимателот, го баравме можниот простор за снимање. Просторот особено го надградувавме после првата верзија на сценариото и многу пронајдени простори влиаеја во последната верзија. Не само сцените, понекогаш и дијалозите ги прилагодував на пронајдениот простор. Ни беше цел просторот да носи дел од драматичноста што се наоѓа во сцените. Особено сакав да ја судрам идиличноста на пејсажот со драмата во ликовите.

8. Секако дека пресудна одредница за филмското заокружување биле кинестетичноста и филмичноста која ја содржат одбраните раскази на Солев и Чинго. Што Русомир Богдановски мисли за кинестетичните раскази на Солев и Чинго? Одговорете ми од визура на писател, гледач, синеаст...

- Кога пишувам сценарио според книжевно дело истовремено мислам и од гледната точка на писател, гледач и синеаст затоа што тоа се три различни визури кои морам да ги обединам. Првото читање е на читачот. Уживам да читам. Не можам да земам книга во рака а да не почнам да ја читам. Второто читање е читање на гледач. Што е тоа што би сакал да го видам како филм? Третото читање е читањето на синеастот. Каков филм пронаоѓам во делото? Потоа сценаристот започнува да гради своја структура. Тоа е немилосрдно и страшно барање на структурата. Технички гледано, книжевното дело е толку распарчено, исчкртано, исечено, што попрво изгледа дека тоа го прави некој што го мрази отколку некој што многу го сака. Многу читања се преплетуваат. Дури и читање на актер кој ја бара својата улога во навидум небитни детали. Секој синеаст може да види филм во некое книжевно дело но секој не може и да го оствари. Затоа и се можни многуте верзии на едно книжевно дело. И секогаш тоа се различни синеастички гледни точки. Книжевното дело никогаш не губи. Тоа е остварено во својата форма. Останува синеастот да се оствари во својата филмска форма.

9. Врз кои принципи ги создававте сценаријата за овие два филма и во колкава мера учествувавте во пишувањето на книгите на снимање на режисерот Иван Митевски - Копола?

- Најважно и најтешко беше да создадам приказна. Приказната ги обединува сите чувства што ги носев при читањето на расказите. Приказната е всушност моето драматуршко решение. Книжевното дело што го адаптирам треба да делува како да е сосема оригинална наративна. Во една прилика, при поделба на улогите, Илија Милчин, кој ја доби улогата на стариот Аргиле, истовремено и наратор во филмот, ми рече: „Јас го исчитав целиот Чинго, и никаде кај него не најдов ваква приказна како што е во твоето сценарио. Не е Чинго, но е и Чинго.“ Се насмеав и му одговорив дека тоа и ми била целта. Тоа ми беше целта и во „Време на летала“ - да не е Солев но и да е Солев. Вистинска адаптација на книжево дело е кога сценариото ќе делува како оригинална приказна. Од Солев и од Чинго зедов повеќе раскази кои ги третирав како материјал за нова приказна. Да се биде верен на книжевното дело значи дека претходно си го изневерил. Сценариото е производ на тоа неверство кон книжевната дело. Сценариото е мој авторски пристап кон делото на друг автор. Дел од тој авторски пристап е и соработката во книгата на снимање, но и понатаму, во текот на снимањето.

10. Како ги развивавте и пишувавте дијалозите, како ја градевте физиономијата на ликовите?

- Понекогаш, ако постоеја, и ако беа кратки, драматични, ги превземав и од расказите. И тука го употребував истиот принцип, да биде блиску до репликата на книжевниот лик, но и да биде моја. Во „Заминување од Пасквелија“ дури и не им дозволував на актерите да ги преправаат репликите по свое. Сакав да говорат со реплики кои во себе ја носеа и драматичноста што ја имаа и кај Чинго. Понекогаш додавав свои ликови блиски, или наликуваа, на ликови од расказите, како што е стариот сликар во „Време на летала“, кој го правев според впечатоците од разговорите за сликарството со мојот пријател, уметникот Владимир Георгиевски. Впрочем, и цртежите на Митруш (Данчо Чеврески) и дел од сликите на Сликарот (Светолик Никачевик) беа на Георгиевски.

11. Колку посветувавте внимание на филмските описи на сцените и секвенците (сценаристичките напатствија) и колку материјал за тоа црпевте од расказите?

- Описите на дејствието честопати ги прилагодував на конкретните простори кои ги избиравме и кои ја добиваа својата конечна верзија во книгата на снимање. Описите на пејсажите или разни објекти беа скоро секогаш описи на вистинските места.

12. Од денешен аспект, дали сте свесен дека врз база на кратките раскази на Солев и Чинго откривте еден оригинален микросвет кој со својата универзална димензија кореспондира можне успешно и сега, на повеќе места и на разни јазици (ако се преведат и титлуваат филмските дијалози)?

- Сценарио се прави за да се направи филм што ќе може да го гледаат и оние што ништо не знаат за вас. Ако туѓиот гледач го прифати филмот тоа значи дека поседува универзална приказна што сите ја разбираат. И не само приказната, туку и уметноста на филмскиот јазик.

13. Каква всушност беше соработката со Митевски, за двата филма засебно, со оглед на фактот што заедно образувавте еден мошне интересен сценаристичко-режисерски тандем во Македонија и пошироко?

- Понекогаш имавме жестоки расправи. Расправиите ги смирувавме со решенија што најпосле ќе признаевме дека се добри. Но една грешка му ја помнам и денес, кога во „Заминување од Пасквелија“, во сцената кога децата качени на јаболкница ја гледаат колата во која се наоѓа нивната премажена мајка, ја поставил камерата на сосема спротивна страна од договореното, односно, секогаш кога тоа е можно, во втор план да се гледа езерото. Во сите други сцени тоа правило беше испочитувано. Инаку, бевме многу отворени за меѓусебни идеи, дури прифаќавме секоја добра идеја од снимателите, (Владички, Јаневски) или од актерите. Што се однесува до актерите, внесував во ликот што го толкуваат и нешто што е нивно, нешто што најмногу им одговара, било тоа да е реплика, гест, чувство...

14. Под какви авторски и филмски влијанија ги креиравте сценаријата на „Време на летала“ и „Заминување од Пасквелија“? Американската и европската филмска модерна линија? Џон Форд, француските неореалисти? И кои други влијанија се значајни за Вас како сценарист на овие две големи дела во македонската сценаристика?

- Во самите почетоци, уште од студирањето, имав за цимери двајца изразити филмации, Томислав Готовац и Гојко Шкариќ. Шкариќ беше и асистент на двата филма на Црвенковски, „Добра долина“ и „Нели ти реков“. На студии се запознав и со Стево Црвенковски, кој важеше за многу молчалив човек. Освен кога ќе почнеш да зборува за филм. Воодушеван од некој филм, знаеше да каже: „После ова не треба ништо да се снима.“ Дружењето со нив тројцата значеше дека освен за филм скоро за ништо друго не се зборува. И за ништо друго не се сонува. Со филм се успивав со филм се будев. Ѓ бев верен на Талија, но се заљубив во филмот. Филмскиот јазик го учев во кинотека, во која постепено повеќе одев отколку во театар. Сакал-несакал, слушајќи ги секојдневните монолози на Том Готовац за разни филмови, а и

на другите двајца, почнав нешто да и разбирам. Кој умее да слуша нешто и ќе научи. Гледајќи го Џон Форд учев за карактерот на просторот и деталите во карактеризацијата на ликовите. За употреба на песни во филмска приказна. Сцени со пеење искористив во „Пертеф и Леонида“ и „Златни години“. Филмскиот занает се учи така што филмовите што ги гледаш ќе ја ископаат од тебе склоноста за филм, па ќе тргнеш по тој пат незнаејќи до каде ќе стигнеш.

15. Кои се всушност моделот и клучот на адаптирањето кој Ви е ги практикувавте при екранизирањето на наведените два корпуса раскази од Солев и Чинго, ако се земе предвид дека досега сте единствениот успешен мајстор во Македонија кој умее од книга раскази да генерира автохтон филмски јазик?

- Немам одреден модел, го следам инстинктот за правење приказни. Занаетот го употребувам ако не е во спротивност со инстинктот.

16. Очигледно е дека за Вас е исклучителен предизвикот да се преточи едно прозно дело во филмски медиум. Дали сметате дека со тоа се прави и една интермедијална валоризација на фикцијата која ја потпишуваат две еминентни пера (Солев и Чинго), но едновремено се создава сосема ново руво со самосвојни законитости и нов книжевен вид – сценарио, нешто што е новитет во нашата современа уметност и книжевност?

- Поголемиот дел од филмската продукција во светот се потпира врз адаптации на книжевни дела. И не само поради нивната популарност кај читателите. Тоа е потрага по приказни. Според Аристотел, приказната е душа на драмата. Аристотел од театар се преселил во филмот. Приказната е душа на филмот. Добрата приказна е секогаш примамлива за адаптација. Причината што еден продуцент, режисер или актер го одбираат книжевното дело за да го филмуваат е во пронаоѓањето на приказна која овозможува филмско дело. Во жаргонот на филмаиите би рекле „гледам филм во романот“. Книжевната вредност на романот не е секогаш пресудна за одлуката нешто да се филмува. Постојат извонредни филмови кои се направени според слаби книжевни дела. Сценариото нема книжевни вредности. Сценариото е дел од филмскиот занает. Но може да се гледа на него и како книжевна форма, зависно од тоа како е објавено. Објавувањето на сценарија не ја следи секогаш формата во која се напишани. Љубителите на филм секако сакаат да читаат сценарија. Филмскиот јазик, филмската уметност се учи по школи и на факултети, од разни аспекти. Но останува вистината дека филмот најдобро се учи од гледање бо кино сала. Како што постојат книжевни дела според кои се направени филмови, така постојат и филмови кои се преточени во книжевно дело. Формите слободно се преточуваат една во друга. Мојот пристап е дека адаптацијата на книжевно

дело во сценарио и од сценарио во филм е игра со форми. Метаморфоза на форми во којашто секоја фаза има своја убавина. Сценариото е напишан, но не и остварен филм. Филм е она што ќе го гледаме на платно. Или на екран. Филм се прави и со белешки во џебот и со идеи кои се разработуваат при снимањето.

17. Како поборник и застапник на квалитетната и инвентивна проза кај нас и во балканската и европската книжевност воопшто, кои други зафати на адаптација/екранизација сте ги имале во вашето долгогодишно сценаристичко искуство?

- Првото сценарио „Добра долина“ беше инспирирано од романот „Големите скитачи“ на Фотев, кое го напишав некаде 1972 година и истото беше снимено од ТВ Скопје во режија на Стево Црвенковски, негов прв филм во кој го покажа своето оригинално филмско писмо. Извонредно владееше со долги кадри. Тој роман ме воведо во светот на Фотев. Веднаш го прочитав и романот „Селани и војници“ а потоа редум и сите други како што се појавуваа. Тие романи се голема и необична сага за едно македонско село на тремеѓето од Преспа. Секоја нормална кинематографија или телевизија би се зафатила со филмување на ваква длабока приказна. Правејќи ја „Добра долина“ се послужив и со некои слики што ги пронајдов во „Селани и војници“. Склопив современа приказна која започнува со враќање на еден старец кој, после долги години, едно утро се враќа во своето село и гледајќи го од ридот се самоубива. Телото го пронаоѓаат селаните и започнува црнохуморна приказна за самоубиениот, не знаат каде да го однесат, има ли некој жиув од неговите, го носат низ селото, го бараат попот, додека паралелно тече приказната на главниот јунак кој сака да замине од селото. Тоа беше истата постапка која и подоцна ја употребував, да создадам своја приказна од сликите што ги добивав од романот, да не е Фотев но и да е Фотев. Тоа беше епската нарација во која повремено избиваа драматични врвови. Секако, романот нуди и други можности но јас тогаш склопив таква приказна, која Фотев ми ја одобри. Филмски гледано бев и под влијание на „Неволјите со Хари“ од Хичкок и кога видов дека имам пред себе можност за наша приказна со црн хумор, не можев да одолеам на тој предизвик. Но, не можевме да го снимаме во колор, во тоа време, иако беше мислен во колор. Ќе беа во извонреден контраст боите на есента со приказната за мртовецот кој никако да биде закопан. Во сценариото се преплетуваат два мотива, враќање на старец и заминување на младич, и двата мотива обременети од бесмисленоста на сопствените судбини. Амбивалентност на чувствата, да се остане или да се замине. Филмот беше продаден и прикажан на телевизија во Унгарија. Второ сценарио што го работев по проза беше „Учителот“ според „Автобиографијата“ на Григор Прличев. Од таму, како најдраматичен и суштествен, го одбрав делот за судирот на Прличев со

грчкиот владика Мелетиј и неговите страдања предизвикани од тој судир. Секако, при работата на сценариото трагав и по други извори и документи. Филмот го Режираше Васко Ќортошев, со извонредно визуелна реконструкција на времето. Филмот имаше забележителен успех на ЈРТ, а јас добив Гран при за сценарио на телевизискиот фестивал во Порторож. Со прозата на Луан Старова имав и режисерско кршевање. Овој пат помошник по режија ми беше Иван Митевски, кому јас му бев помошник во „Заминување од Пасквелија“. Токму изразито книжевната форма на „Татковите книги“ од Луан Старова, во кој формата потполно ја остварила својата содржина, ме поттикна да се обидам да претворам во филмска приказна проза која е тешко преводлива на филмски јазик. Тоа беше телевизиска адаптација која се направи во момент кога скоро сето домашно играно телевизиско творештво беше замрено. Сега е потполно замрено. Дружењето со актерот и продуцент Бајруш Мјаку ме охрабри дека ќе собереме добра екипа. И одбравме добри актери. Направивме искрено дело. Ми се чини дека тоа е прв телевизиски игран филм на албански јазик кај нас. Но, искуството со тој проект, надвор од екипата, ми покажа дека мултикултуралниот живот кај нас изгледа како гротекстен одраз во криво огледало. Се плашам дека сликата во криво огледало е наш вистински одраз.

18. Што би им порачале на научниците кои за предмет го имаат истражувањето на интермедијалните односи помеѓу филмот и книжевноста?

- Извонредна тема која бара познавање и на филмот и на книжевноста. Филмот се проучува со гледање, гледање и гледање, а книжевноста со читање, читање и читање. Теоретските анализи и заклучоци се наоѓаат некаде помеѓу тие две активности. На секој теоретичар му препорачувам при првото читање и првото гледање да бидат како Адам и Ева во рајот пред да го загризат јаболкото. Невиноста што ќе ја зачуваат во себе од првото читање и гледање ќе им помогне да истраат во своите проучувања. Фауст со мака доаѓа до решение и преведува: „Во почетокот беше д е л о.“ Д е л о т о е почетокот на секое истражување. Ѓаволот е во теориите.

19. Дали според Вас прозата е секогаш непресушен извор на превреднување на некои понекогаш подзаборавени, понекогаш препознаени, но моќни кинематички светови?

- Не постои заборавена приказна. Постојат само приказни кои сè уште не сте ги слушнале. И филмови што чекаат да бидат направени.

20. Какви биле Вашите контакти со Солев и Чинго додека сте ги пишувале сценаријата и додека се снимаа филмовите по нивните раскази? Кои биле нивните ставови, коментари, лични разговори со Вас?

- Имав потполна слобода, и од Чинго и од Солев, творечки однос како автор со автор. Никогаш не се мешале во мојата работа ниту ја попречувале. Чинго дури и ми рече, кога дојде во Телевизија Скопје да разговараме за мојата намера: „Ги имаш сите мои поддршки. Како мислиш, така прави.“ Пријателски, се дружев со Солев, и притоа доста зборувавме и за филмската уметност, која добро ја познаваше. Тој за мене велеше дека треба да пишувам и проза, јас за него дека треба и да снимим филм. Мислам дека тој би направил добар филм, да можеше да го остави перото. Имав полно разбирање и со другите писатели според чија проза работев сценарија, како што се Мето Фотев и Луан Старова.

21. Што во таа смисла посебно би им порачале на новите генерации сценаристи, режисери и идни едукатори?

- Да гледаат филмови. Да пишуваат. Да снимаат. Со тоа и ќе едуцираат.

(Интервјето го водеше Горан Тренчовски, 07 јануари – 03 април, 2013)