

ФИЛОЗОФСКА ТРИБИНА

официјално гласило на Филозофското друштво на Македонија

издава:

Филозофско друштво на Македонија – Скопје

излегува:

два пати годишно

редакција:

Љупчо Митковски (главен и одговорен уредник)

Александар Стаматов

Марија Тодоровска

Дејан Донев

Мартин Поповски

Мариглен Демири

Ана Дишлиеска-Митова (технички секретар)

совет на списанието:

Ферид Мухиќ, Љубомир Цуцуловски, Мирко Гошевски, Виолета Панзова, Иван Цепароски, Денко Скаловски, Ана Димишковска, Лазар Фотев, Бранимир Матевски, Трајче Стојанов, Силвана Балнат, Бошко Караџов, Вангел Ноневски, Сузи Тенева, Кирил Трајчев, Александар Симоновски, Душица Гокиќ, Ристо Чулев, Мирјана Обедниковска

адреса на редакцијата и контакт:

бул. Гоце Делчев 9а (Филозофски факултет), 1000 Скопје

e-mail: filozofskatribina@outlook.com

дизајн на корица:

Јасна Дишлиеска Митова

техничка подготовка:

Мирјана Обедниковска

печати:

Графостил

ул. Невеста бр. -1/11, 1000 Скопје

тираж:

200 примероци

цена на примерок:

150,00 денари

Copyright © Филозофско друштво на Македонија, 2019



Издавањето на списанието е помогнато од Министерството за култура на Република Северна Македонија

ФИЛОЗОФСКА ТРИБИНА

година 42, број 26, стр. 3-263, Скопје, есен 2019

ВОВЕДЕН ЗБОР INTRODUCTION

(3-4)

IN MEMORIAM

Олга Пешевска Заревска

ФИЛОЗОФИЈАТА КАКО УМЕТНОСТ НА КОПНЕЖОТ ПО ИДЕАЛ: ОСВРТ КОН ФИЛОЗОФСКО-ОБРАЗОВНАТА ДЕЈНОСТ И КОН УМЕТНИЧКОТО ФИЛМСКО ТВОРЕШТВО НА ПРОФЕСОРОТ СТЕФАН СИДОВСКИ

Olga Peshevska Zarevska

PHILOSOPHY AS AN ART OF THE YEARNING TOWARDS AN IDEAL: ON PROFESSOR STEFAN SIDOVSKI'S PHILOSOPHICAL-EDUCATIONAL AND ARTISTIC FILM WORK

(5-11)

ТЕМАТ:

ФИЛОЗОФИЈА И ФИЛМ

THEME:

PHILOSOPHY AND FILM

Стефан Сидовски

ПЛУРАЛИСТИЧКА ТЕОРИЈА НА ФИЛМОТ ОД АСПЕКТОТ НА ПОВЕКЕСТРАНАТА И ДИЈАЛЕКТИЧКА ДИМЕНЗИЈА НА ФИЛМСКАТА МОНТАЖА

Stefan Sidovski

A PLURALISTIC THEORY OF FILM FROM THE ASPECT OF MULTITUDINOUS AND DIALECTICAL DIMENSION OF FILM EDITING

(13-27)

Катица Кулавкова

СОНОТ ЗА ЕЛЕНОТ И СРНАТА: ИНТИМНАТА ПРЕПИСКА МЕЃУ ТЕЛОТО И ДУШАТА

Katica Kjulavkova

THE DREAM OF THE STAG AND THE DOE: AN INTIMATE CORRESPONDENCE BETWEEN BODY AND SOUL

(29-39)

Бошко Караџов

ФИЛОЗОФИЈА НА ДЕТСТВОТО ИЛИ КОН ОНТОЛОШКИОТ ЈАЗИК НА ДЕТСКАТА ИГРА

Boshko Karadjov

THE PHILOSOPHY OF CHILDHOOD OR TOWARDS AN ONTOLOGICAL LANGUAGE OF THE CHILDREN'S GAME

(41-56)

Јасна Котеска

БРАНОТ: ЧОВЕЧКАТА ПСИХОЛОГИЈА И АВТОРИТАРНОСТА

Jasna Koteska

THE WAVE: HUMAN PSYCHOLOGY AND AUTORITARIANISM

(57-76)

Марија Тодороска

СИМПТОМОТ БАДЈУ

Marija Todoroska

THE BADIOU SYMPTOM

(77-90)

Слава Јанакиева

КОГА КЕ ГО УБИЈАТ ГАВОЛОТ. РАЗМИСЛУВАЊА ПО ПОВОД ФИЛМОТ „АВР“ (2011) НА АКИ КАУРИСМАКИ

Slava Janakieva

WHEN THEY KILL THE DEVIL. CONSIDERING AKI KAURISMAKI'S FILM "LE HAVRE" (2011)

(91-108)

Вангел Ноневски

КИБЕРПАНКОТ И СЛОБОДНОТО ТОЛКУВАЊЕ НА СТВАРНОСТА

Vangel Nonevski

CYBERPUNK AND FREE INTERPRETATION OF REALITY

(109-121)

Денко Скаловски

СЕРИОЗНАТА ЕДНОСТАВНОСТ НА „ЕДЕН ЧОВЕК И ЕДНА ЖЕНА“ И „ЕДНИТЕ И ДРУГИТЕ“ НА КЛОД ЛЕЛУШ

Denko Skalovski

THE SERIOUS SIMPLICITY OF "A MAN AND A WOMAN" AND "THE ONE AND THE OTHERS" BY CLAUDE LELOUCH

(123-135)

Александар Прокопиев

ГУСТАВ ФОН АШЕНБАХ - ОД МАН ДО ВИСКОНТИ

Aleksandar Prokopiev
GUSTAVE VON ASCHENBACH - FROM MANN TO VISCONTI

(137-141)

Игор Ангелков

КОН „8 МИНУТИ И 19 СЕКУНДИ“, ОМНИБУС (БУГАРИЈА, 2018)

Igor Angjelkov

ON "8 MINUTES AND NINETEEN SECONDS", OMNIBUS (BULGARIA, 2018)

(143-147)

Иван Дјепароски, Милчо Манчевски
ФИЛОЗОФИЈАТА И ФИЛМСКОТО ДЕЛО: МАНЧЕВСКИ (ИНТЕРВЈУ)

Ivan Djeparoski, Milcho Manchevski
PHILOSOPHY AND FILM WORK: MANCHEVSKI (INTERVIEW)

(149-175)

СРЕДНОШКОЛСКИ ФОРУМ
HIGH SCHOOL STUDENTS' FORUM

Наташа Драшковик

НОМО HOMINI LUPUS EST: КОЛКУ ЧИНИ ЕДНА НАСМЕВКА?

Natasha Drashković

HOMO HOMINI LUPUS EST: HOW MUCH IS A SMILE?

(177-181)

АВТОРСКИ ТЕКСТОВИ
ARTICLES

Марија Тодоровска

НЕГАТИВНАТА ТЕОЛОГИЈА КАЈ СВ. ВАСИЛИЈ ВЕЛИКИ И КАЈ СВ. ГРИГОРИЈ НИСКИ

Marija Todorovska

THE NEGATIVE THEOLOGY IN ST. BASIL THE GREAT AND ST. GREGORY OF NYSSA

(183-208)

Симеон Алексов

СВ. АВРЕЛИЈ АВГУСТИН: ПОТРАГАТА ПО ВИСТИНАТА

Simeon Aleksov

ST. AURELIUS AUGUSTINUS: SEARCH FOR THE TRUTH

(209-217)

Филип Клетников

АНТИФИЛОЗОФСКИ ТРАКТАТ ЗА БЕСМИСЛАТА НА ЧОВЕКОВИОТ ЖИВОТ

Filip Kletnikov

ANTI-PHILOSOPHICAL TREATISE ON THE MEANINGLESSNESS OF HUMAN LIFE

(219-240)

ФИЛОЗОФСКИ ЖИВОТ
PHILOSOPHICAL LIFE

ПРЕГЛЕД НА ФИЛОЗОФСКИ НАСТАНИ

SUMMARY OF PHILOSOPHICAL EVENTS

(241-244)

ОСВРТ КОН

9. ФИЛОЗОФСКИ ФИЛМСКИ ФЕСТИВАЛ

ON THE

9. PHILOSOPHICAL FILM FESTIVAL

(245-260)

НОВИ НАСЛОВИ ОД ОБЛАСТА НА ФИЛОЗОФИЈАТА

NEW PHILOSOPHICAL PUBLICATIONS

(261-263)

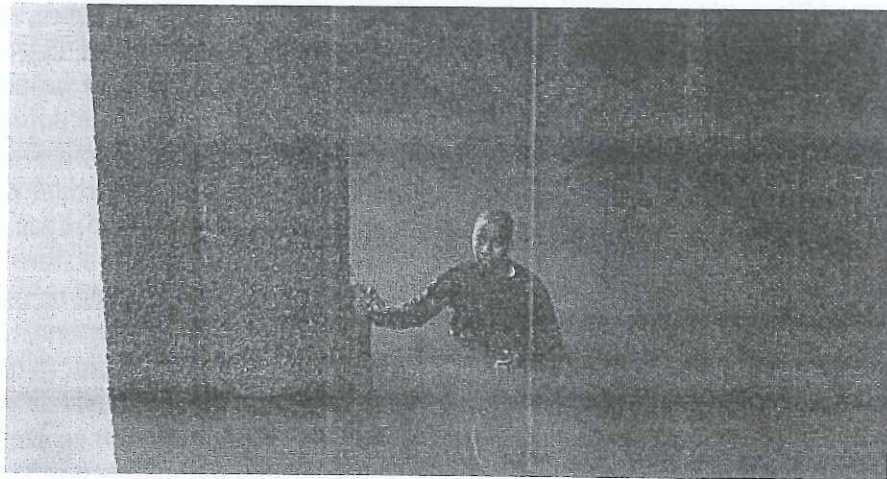
ВОВЕДЕН ЗБОР

Презентнава *Филозофска трибина* е првата која нема да помине низ рацете на професорот Сидовски (1946–2019). Барем не во оние видливите. Во славниот филозофски топос за Ахил и желката (а, филозофијата несомнено се препознава во бавната посветеничка), Ахил ја губи трката токму затоа што е многу побрз од неа. Имено, тој (само) ќе претрча, а нашата упорна пријателка го има тој луксуз на ферментација и дестилација на сиот изминат пат. Или, поинаку изразено, а сè уште во тој наратив, филозофијата не е спринтерска дисциплина, туку попрво и повеќе маратон, или брзо одење. Или најточно, таа е како натпревар во (на)бавно одење, маратонецот што последен ќе стигне. Зашто неа ѝ треба време, по можност сето време, или најарно она што е зад времето, што не го собира во никакво време.

Тоа не значи дека филозофите се луѓе во доброволен егзил од светот, каков и да е тој; дека не ги засега она што може во еден здив да се збере, страданијата и радостите на блиските и подалечните. Од Маркс навака, филозофите се повик(ув)ани на (само)определување во однос на начинот на инволвираност во историјата и светот. Без оглед на тоа каков ќе е одзивот кон повикот на влијателниот гениј од Трир, на филозофите им е интристично вградена, или барем насушно потребна, таа „сопирачка на каменот на времето“ (Ниче). За да бидат, или да останат филозофи.

Еден од посветлите егземплари на бидувањето филозоф се ангелите од антологискиот филм на колегата Вим Вендерс „Небото над Берлин“. За мене, тие се првата интуиција или увид во филозофот

коишто според преданието (апокрифните Дела на Петар) апостолот ги упатува кон Христос којшто му се јавува на излегување од Рим, во мигот на бегство од прогон. Христос одговара дека оди во Рим, за да биде распнат одново (т.е. да пострада наместо тие коишто се плашат и бегаат). Петар се враќа и го претрпува мачеништвото. Поставувајќи го прашањето на тој начин – во случај да не го препишеме целосно на уметничката реч на Марсел – херојот го препознава во Идриса Христовиот образ. Независно дали тука навистина станува збор за религиозни референции и кога тргнуваме од сè останато кажано до тука за филмот „Авр“²¹, веројатно со оваа своја трета трилогија Аки Каурисмаки ќе го побара она „повеќе“ коешто го споменува Бела Тар во однос на вториот период од своето творештво којшто следуваше по неговите први монолитно социјални филмови.



„Авр“ (2011), р. Аки Каурисмаки

Превод од бугарски јазик:
Кристијан Ташевски

²¹ Le Havre (Авр) е името на градот, но означува уште и „пристаниште“, „пристан“, „засолниште“.

УДК: 111:007
82-311.9
791.221.8:82-311.9

КИБЕРПАНКОТ И СЛОБОДНОТО ТОЛКУВАЊЕ НА СТВАРНОСТА

Вангел Ноневски

(Abstract)

The text offers a particular contextualisation of the theoretical research of cyberpunk narratives and hermeneutics. The science-fiction subgenre of cyberpunk is taken as a narrative paradigm because of its intrinsic treatment of reality, perception and memory. In its topics of interest, set design and iconography we recognize an “acceleration” of the main concerns of the critical theory of neoliberal capitalism: subordination caused by the metastasis of global consumerism, sophisticated construction of reality in cyberspace, simulated desires and needs in the agenda of reproduction of capital, etc. Three modes of the concept of cyberspace in the narrative of cyberpunk are examined: cyberspace as virtual reality, cyberspace as our reality and cyberspace as a medium for interpenetration of those realities. The problems of reality, perception, desire and freedom are extracted as key in a Marxist reading of cyberpunk, concluding that what we call “reality” should not be treated as something “out there” (or objective), but rather as a platform for expanding the possibilities for proactive and/or virtual construction of reality.

Според едно од можните толкувања на наративните светови на киберпанкот и киберпросторот, вистинската и симулираната стварност се до тој степен испреплетени, можностите тие две да се разграничат се толку тешки, човечкото искуство е до тој степен изманипулирано од центрите на моќ, што разликата меѓу нив најпосле станува нејасна, невозможна да се повлече, а некогаш дури и непостоечка. Писателот кој, во своите романи и раскази, веројатно најмногу го задолжил овој концепт на киберпросторот и кој во нив ги истражува егзистенцијал-

ните, психолошките и идентитетските импликации од проникнувањето на вистинската и лажната стварност, е секако Филип К. Дик (Philip K. Dick). Тоа се и главните мотиви во повеќето негови романи, како, на пример, *Дали андроидите сонуваат електрични овци?* (Do Androids Dream of Electric Sheep?), според кој е снимен филмот „Блејд Ранер“ (Blade Runner: 1982) на Ридли Скот (Ridley Scott), и расказот „Измамник“ (Impostor), екранизиран во истоимениот филм „Измамник“ (Impostor: 2002) на Гери Фледер (Gary Fleder). Но не смее да се заборави и филмот „Отвори ги очите“ (Abre los ojos: 1997) на Алехандро Аменабар (Alejandro Amenabar), и неговата американска преработка, „Небо од ванила“ (Vanilla Sky: 2001) на Камерон Кроу (Cameron Crowe).

Овој модус на онтолошко манифестирање на киберпросторот можеби најсоодветно ја зафаќа суштината на научно-фантастичниот поджанр на киберпанкот, зашто е најуспешен во неговата главна преокупација. Тој ја потенцира неможността за разграничување помеѓу вистинското и лажното, заради драматичното нарушување на темелите на стварноста и на нејзината хиперпосредувана слика, која станала повистинска од самата стварност. Имено, во случајов идејата-водилка на киберпанкот е потенцирањето на тенката граница помеѓу вистинското и симулираното човечко искуство, што предизвикува повлекувањето јасна граница помеѓу двете да биде, на крајот на краиштата, необдбранливо или практично невозможно.

Жан Бодријар (Jean Baudrillard) своевремено тврдеше дека сликата на стварноста не само што ја има супституирано вистинската стварност, туку и дека ја има *убиено* автентичноста која ѝ овозможувала каков-таков кредибилитет. При тоа, времето и местото на „убиството“ не можат точно да се утврдат, зашто „смртта“ не може да се смести во конкретни просторно-временски координати: „убиството“ се случува во реално време и насекаде каде што стварноста проникнува. „Телото на жртвата“ го нема, зашто, не само што е аспурдно да се говори за таков концепт кога реферираме кон стварноста, туку примарно поради тоа што дефицитот стварност инстантно се супституира со нејзината слика. Поради истите причини не постојат ни материјални докази за „убиството“. „Оружјето“ кое било употребено при „убиството“ не може да се пронајде, зашто супституцијата на стварноста (нејзината симулација) го претставува, всушност, „оружјето“ насочено кон својата „вистинска

сестра-близначка“. Според тоа, Бодријаровата истрага на „местото на злосторството“ нема друг избор освен да констатира дека е немојна да го реши случајот и да го лоцира „убиецот“, туку само да ја констатира фактичката состојба на нештата: *смртта на стварноста* (Bodrijar, 1998).

Како Бодријаровиот дискурс за смртта на стварноста преку нејзината симулација се манифестира во овој онтолошки модус на киберпросторот, каде што не може да се утврди автентичноста на стварноста? За разлика од просветителско-позитивистичкиот светоглед, кому очајно му треба цврстата основа на стварноста, за животот воопшто да може да има каква било смисла, во овој модус на киберпросторот, стварноста и симулацијата се испреплетуваат во една киркегоровска анти-синтетичка смисла. Тие коегзистираат и/или се конфронтираат една со друга, не наоѓајќи можност за среќно, хегелијанско помирување. Имаат потреба една од друга, но не се во можност да дозволат едната да го земе приматот, зашто тоа би значело, во случајот на стварноста, крах на нејзиниот замислен објективитет, а во случајот на сликата на стварноста, крај на симулацијата која го овозможува репродуцирањето на центрите на моќ. При тоа, смислата и среќата на човечкиот живот левитираат во арбитражно лимбо помеѓу двете стварности. Да проследиме како сево ова е можно и што тоа значи.

Дали андроидите *навистина* можат да сонуваат електрични овци? Зошто се остава можноста тие воопшто да сонуваат? Во наративните светови на Дик, еден од најзачестените феномени е неможността да се разграничи она што е од она што *не е*. А тоа, колку што важи за стварноста, толку е апликативно и за идентитетот извлечен од неа. Во „Блејд Ранер“, луѓето и репликантите (реплики на луѓе: вештачка интелигенција) се толку психофизички слични, разликата помеѓу нив е толку нејасна, што единствениот начин таа да се утврди е препознавањето на отсуство на емпатија меѓу нив. Претпоставката е дека само луѓето се способни да манифестираат емпатија, за разлика од репликантите кои, иако можат вешто да ги глумат останатите човечки чувства, не можат да чувствуваат, туку само да симулираат сочувство. Меѓутоа, во режисерската верзија (director's cut) на „Блејд Ранер“ се остава можноста дека и специјалниот агент Рик Декард (задолжен да ја утврдува разликата помеѓу луѓето и репликантите) би можел да е

репликант, со што и она малку цврста почва, врз која сигурноста на искуството на гледачите претходно почивала, бидува извлечена од под нозете на стварноста.

Во другата филмувана приказна на Дик, дистинкцијата е уште понејасна. Низ целиот филм „Измамник“, ликот на Спенсер Олам се обидува да им избега на властите и да докаже дека не е репликант, испратен од вонземските освојувачи како „органска“ нуклеарна бомба. Несвесен за својата функција, репликантот ги има истите сеќавања како и „оригиналот“, а единствениот начин да се утврди разликата е да се отвори неговиот граден кош, односно тој да се убие. Бегајќи од властите, Олам се здобива со довербата на Кејл (бездомник од едно гето), кој му помага во неговите напори да докаже кој е. На крајот, и покрај тоа што ги добива симпатиите на гледачите, се покажува дека Олам навистина е репликант и тој се детонира. Гледајќи ги вестите од трагичниот настан, една жена го прашува преживеаниот Кејл: „Го познаваше?“ Не знаејќи како би можел да ја препознае разликата помеѓу вистинскиот и лажниот Олам, Кејл ѝ одговара: „Би сакал да мислам така!“

Ваквата неодлучна изјава на Кејл произлегува од тоа што феноменот објективна стварност во киберпанкот претставува проблематичен концепт. Како што знаеме од Хајзенберговиот принцип на неопределеноста, самото набљудување на стварноста предизвикува нејзина промена и тогаш единствено може да станува збор за стварност *каква илшо ја забележуваме*, но не и за стварност *по себе*. Додека се обидуваме да ја забележиме, опишеме, документираме и архивираме, стварноста веќе се променила. Згора на тоа, обидувајќи се да ја разоткриеме, и ние самите се менуваме. Објективната стварност, во својот тоталитет, секогаш останува *недоскопна, недофайлива*: во неа секогаш има некаков вакуум, одредени пукнатини; колку повеќе настојуваме да проникнеме во неа, толку повеќе таа ни се измолкнува. Заради сето тоа, ние сме во постојана трка и игра на *произволно* пополнување на празнините и пукнатините на она кон што реферираме и *го создаваме* како стварност. Што ќе рече Дик:

Имаме желба сите делови што недостасуваат да ги дополниме на највпечатлив и најнеобичен начин: да го дополниме постоечкото, да ја прошириме конкретната стварност која не ни кажува многу, да го пренесеме својот поглед за некој друг свет (Дик, 2005: 7).

По сево ова, единствениот легитимен одговор во однос на прашањето „Што е стварно, а што не?“ – во една ситуација кога стварноста е испреплетена со нашата претстава за неа и со она што ние самите го создаваме или она што некои други го конструираат како стварност за нас – би бил пристапот на *консензуалноста*: „Ако двајца луѓе сонуваат ист сон, тоа веќе не е илузија; основниот текст со кој стварноста се разликува од халуцинацијата е *consensus gentium* – таа треба да биде верификувана од повеќе луѓе“ (Дик, 2005: 7). Таа консензуалност не мора нужно да биде колективна или масовна, за да го има правото на легитимитет. Се разбира, за снаоѓањето во секојдневниот живот таа е нужна, меѓутоа, кога говориме за уметноста, ситуацијата е мошне поинаква. Доколку *се договориме* околу тоа што значи и што претставува стварност во уметноста, ќе го имаме сето право на овој свет таа стварност да ја прогласиме за релевантна, важечка и легитимна. А таа ќе биде таква, зашто конечната констатација на киберпанкот е дека стварноста е во *наши раце*: ние ќе веруваме во она во што *сакаме* да веруваме.

Според сè она што беше досега елаборирано, може да се каже дека киберпанкот е најангажираниот научно-фантастичен поджанр кој се занимава со влијанието на новите медиуми и технологии врз искуството и свеста, и со дихотомијата стварност/виртуелна стварност или слика на стварноста. Третманот на стварноста и на автентичноста и веродостојноста на човечкото искуство во киберпанкот ги претставуваат најзастапените теми на интерес. Тоа е она што може да се заклучи од површинската анализа. Меѓутоа, длабинската анализа ни откри дека при *мислењето* на киберпанкот, ние не се занимаваме толку со истражување на досегот на технократијата или со објаснување на платформите за развивање на виртуелноста, колку што, всушност, водиме грижа за *чистата совест* на реалноста, во смисла на изнаоѓање креативни модуси за актуализирање на нејзините потенцијали.

А грижата за чистата совест на реалноста ни откри дека искуството *не може* да ни понуди сигурна потпора, зашто сигурноста на неговата органска заснованост најчесто не е во наши раце: тоа е постојано подложно на манипулации и симулации, според неолибералната идеолошка агенда. Доколку е така, прашањето кое добива приоритет е: Што да се прави? Како може достоинствено да се живее во еден свет, кој е секојдневно манипулиран според конкретни интереси, од центри на моќ кои

веќе не можат толку лесно да се лоцираат во конкретен ентитет, како во ерата на модерната? Што да правиме и како да се раководиме од нашето искуство, кога и тоа е поставено на несигурни основи? И, се разбира, за нас најбитното прашање: Има ли уметноста перспектива во еден таков свет, или, пак, треба да се збогуваме од неа, според мислењето на Хегел и Артур Данто (Arthur Danto)? (Џепароски, 2001: 100-107).

Критичкото читање на одличниот есеј „Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*“ (“Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*”) на американската истражувачка и теоретичарка на меморијата и медиумите Алисон Ландсберг (Alison Landsberg), претставува соодветна увертира во откривањето на исходиштата на зададената тема. Ландсберг се занимава со феноменот и последиците од конструираното искуство, посредувани преку софистицираните нови технологии, користејќи притоа примери на две филмувани приказни од светот на киберпанкот: „Тотален отповик“ и „Блејд Ранер“. Таа го именува посредуваното искуство како „протетско“ и заклучува дека од него изведените сеќавања

во строга смисла, не произлегуваат од проживеано искуство. Тие сеќавања се всадени (имплантирани), а нејасните граници помеѓу реалните и симулираните сеќавања често се проследени и со други нарушувања: на човечкото тело, на неговата субјективна автономија, нарушување на разликата во однос на животинското и во однос на технолошкото (Ландсберг, 2003: 82).

При таквиот однос на нештата, главниот проблем во поглед на градењето стабилен идентитет на една личност може лесно да се претпостави:

Ако сеќавањето е предуслов за идентитет или индивидуалност – ако она што го сметаме за наши сеќавања одредува кои сме – тогаш замислата за протетско сеќавање ја проблематизира секоја концепција за сеќавање што го смета сеќавањето за битно, стабилно и органски засновано. Згора на тоа, станува невозможна желбата да се поседуваат сопствени сеќавања како неотуѓиво својство (Ландсберг, 2003: 83).

Ландсберг се повикува на согледбата дека сеќавањето и искуството претставуваат клучни фактори кои го конституираат идентитетот

на субјектот. Оттаму, само по себе се наметнува едно суштествено прашање: Како можеме да градиме автономен личен идентитет, доколку во ерата на дигиталноста искуството е редовно изложено на софистицирани симулации, виртуелизации и конструкции, или, поблаго кажано, доколку личното искуство не може јасно да се различи од протетското?

Во филмот „Тотален отповик“, главниот лик Даглас Квејд е вовлечен во замрсен лавиринт помеѓу стварноста и симулацијата. Квејд, кому му е здодеано од едноличниот живот што го живее во 2084 година, посакува да се впушти во една необична авантура. Тој сака да влезе во еден виртуелен свет како таен агент. Затоа, тој купува виртуелен „пакет сеќавања“ кои него го внесуваат во свет во кој тој веќе не е Даглас Квејд, туку опасен таен агент. Меѓутоа, за време на процесот на имплантација на сеќавањата се случуваат проблеми од техничка природа, кои подоцна ќе предизвикаат Квејд да не може со сигурност да ја повлече границата помеѓу стварното и симулираното. Заради тоа, тој станува растргнат помеѓу вистинскиот живот, со кој тој станува сè помалку задоволен и за кој сè повеќе станува скептичен во врска со неговата вредност и смисла, и виртуелниот свет на имплантираното искуство, во кој тој полека почнува да ја наоѓа вистинската смисла на животот. Тој сè поентузијастички почнува да го прифаќа својот нов идентитет како вистински и постепено се вклучува и помага во движењето на отпорот на мутираните луѓе на планетата Марс. Меѓутоа, главниот проблем продолжува да го мачи: Каква е смислата да се биде продуктивен субјект во еден свет чија фактичка заснованост е проблематична? Вреди ли своите постапки и својот систем на вредности – со други зборови, она што го сочинува идентитетот на еден човек – да бидат раководени според искуства кои не се лично проживеани? Ваквите прашања околу смислата на дејствувањето во виртуелниот свет кај него остануваат присутни сè до моментот кога „водачот на движењето на мутантите, Куато, му вели на Квејд дека „човекот е одреден со своето дејствување, а не со своето сеќавање“ (Ландсберг, 2003: 91). Оваа изјава се покажува како клучна во изнаоѓањето перспектива за ослободување на протетското искуство, зашто, како што забележува Ландсберг, неа

би можеле да ја модифицираме на оној начин според кој човекот го одредуваат неговите дела, а притоа е помалку важно дали тие биле овозможени од протетски сеќавања или од сеќавања засновани врз искуството. Разликата меѓу „реалните“ сеќавања и протетските сеќавања – сеќавања коишто би можеле технолошки да се дисеминираат со помош на масовните медиуми и коишто би можеле да ги носат потрошувачите на тие сеќавања – на крајот можеби е неразбирлива (Ландсберг, 2003: 91).

Според толкувањето на Ландсберг, во хиерархискиот систем на стварноста, дејствувањето има аксиолошки приоритет над сеќавањето, и покрај тоа што активното дејствување најчесто се насочува и се раководи токму според сеќавањето. Меѓутоа, како тоа дејствување, раководено според всадено сеќавање, ќе може да се здобие со вистински дејствен легитимитет, кога не е лично доживеано, кога не произлегува од вистинскиот живот?

За да добиеме задоволувачки одговор на тоа прашање, најсоодветно ќе биде да го консултираме авторот на приказната, според која е снимен филмот, Филип К. Дик. Тој го забележува следново во врска со стварноста и искуството кое таа го предизвикува: „Никогаш особено не го почитував она што општо се нарекува 'стварност'. За мене стварноста не е она што го забележувате, туку она што го создавате. Вие ја создавате побрзо отколку што таа ве создава вас“ (Јанковски, 2005: 91). Тоа, според него, е така, зашто

живееме во општество во кое лажните стварности постојано се произведуваат од страна на медиумите, владата, големите корпорации, религиозните групи, политичките групи. Пишувајќи јас се прашувам: Што е стварноста? Зошто постојано сме бомбардирани од псевдостварности произведени од многу софистицирани луѓе кои користат многу софистицирани електронски механизми? [...] Станува збор за зачудувачки голема моќ: моќта да се создаваат цели универзуми на умот. Тоа јас го знам. Јас го правам истото нешто (Јанковски, 2005: 91).

Дик го застапува ставот дека искуството е секогаш, помалку или повеќе, конструирано и дека она што се нарекува „стварност“ не е само прост одраз на нештата врз нашата свест, туку дека таа претставува жив, креативен феномен, врз кој, преку нашите постапки, сите ние влијаеме. Ландсберг како да се надоврзува на оваа луцидна забелешка

на Дик, развлекувајќи ја како апликативна врз сета досегашна историја на конструкциите на човечкото искуство. Според неа,

реалното секогаш било посредувано од култури на информирање и нарација. Што значи тоа, дека сеќавањата се „реални“? Дали воопшто некогаш биле „реални“? [...] Ако реалното секогаш било посредувано од колективизирани облици на идентитет, тогаш зошто сетилното во кинематографијата – искуствената природа на поистоветувањето на гледачот со сликата – се разликува од другите естетски искуства, како што е читањето, кои, исто така, би можеле да бидат место за производство на сетилно сеќавање? Загриженоста за моќта на визуелната сетилност – особено свеста за способноста на киното да произведува сеќавања кај своите гледачи – има долга историја (Ландсберг, 2003: 85-86).

Ландсберг, всушност, се обидува да нагласи дека „автентично“ искуство на *свeйoйiй* *никогaш* *не* *мoжe* *дa* *пoстoйoи*: нашето искуство за светот е секогаш и нужно *култyрнo* *пoсрeдyвaнo*. Резонот е едноставен и неспорен: бидејќи од самото свое раѓање детето е воспитувано и образувано според традицијата, обичаите, правилата, прописите, стандардите и законите на средината (народ, држава, култура, цивилизација) во која е родено, тогаш неговото искуство никогаш *не* *е*, ниту може да биде, автентично искуство на стварноста. Тоа е секогаш насочувано, детерминирано и конструирано, а во традиционалните конзервативни средини регулирано и диригирано, според сензибилитетот на средината во која детето се раѓа и воспитува.

Што сега да правиме, кога осознаваме дека искуството никогаш не е автентично? Дали тоа значи дека треба да се парализираме? Дали животот запира кога доаѓаме до сознанието дека нашето искуство не е наше, туку е секогаш и нужно културно детерминирано? Следејќи го таквиот тек на мислата, дали можеме со чиста совест да тврдиме дека Ернесто Че Гевара (Ernesto “Che” Guevara) згрешил кога заминал за Куба и подоцна за Боливија да помага во тамошните револуционерни движења, само затоа што тамошните неправди биле неправди кои не му биле причинети лично нему, односно, само затоа што не станува збор за негово лично преживеано искуство? Доколку одговориме со „Да“, истовремено велиме „Не“ на сите хуманитарни иницијативи низ целиот свет. Имено, ниту во случајот на Че Гевара, ниту во случај со хуманитарните акции, не се работи за лично преживеани искуства:

ниту Че Гевара, ниту поголемиот дел од хуманитарните активисти, не поседуваат непосредни сеќавања и искуства за несреќите на другите луѓе, а сепак, заминуваат во непознати средини и се обидуваат да помогнат. Зошто? Одговорот, се разбира, не може да се бара во автентичноста и непосредноста на нивните искуства и сеќавања. Напротив, и во едниот, и во другиот случај, можеме со сигурност да кажеме дека станува збор за помалку софистициран или поинаков вид протетски сеќавања (тоа се сеќавања посредувани од поинаков вид конструкции на искуството), но и двете се бездруго, на овој или оној начин, имплантирани и тие наведуваат на проактивно, хуманитарно дејствување.

Одговорот на киберпанкот е дека сеќавањето не претставува феномен кој нашата свест *пасивно* го складира врз основа на отпечатоците на стварноста врз неа, туку дека искуството претставува *проактивен*, *креативен* однос кон неа. Одбирањето на она што сакаме да перципираме, како тоа да го перципираме и што да правиме врз основа на тоа – сето тоа влегува во процесот на *градење* на стварноста. Впрочем, тоа е единствениот начин на кој стварноста може да постои: како една континуирана дијалектика помеѓу впечатоците кои таа *врз нас* ги остава и нашиот избор што *да правиме* со тие впечатоци. Затоа, токму *дејствувањето*, како што велеше мутантот Куато во филмот „Тотален отповик“, е главниот фактор кој го прави човекот тоа што е, а не толку залудноста на барањето автентичност во неговите сеќавања. Според тоа, кога говориме за сеќавањата, сфатени во смисла на имплантирани протези, фокусот треба да се дислоцира од сферата на верификација на автентичноста врз основа на која тие се конструираат (впрочем, тие не може, а да не се конструираат), кон подрачјето на отворање на можностите за *проактивност* и *дејственост*.

Да, желбата да се помогне, желбата да се направи што и да е, е *втикаена* во сите наративи на историјата на човечката култура – истите оние наративи кои помалку или повеќе софистицирано ни се имплантирале во нашето колективно сеќавање низ историјата на човештвото. Во тој поглед, главниот предизвик на киборшкото читање на киберпанкот претставува препознавањето на така сфатената желба. Американскиот марксист Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) смета дека сите приказни

можат да ја вратат нивната првична ургентност само доколку се прераскажат во рамки на една голема колективна приказна; само доколку [...] бидат перципирани дека споделуваат една основна тема – за марксизмот, колективната борба за истргнување на доменот на Слободата од доменот на Нужноста; само доколку се разберат како неопходни епизоди во една огромна незавршена приказна (West, 1982-1983: 185).

А кога американскиот марксистички филозоф Корнел Вест (Cornel West) вели дека тоталитетот на приказната треба да ја „конституира 'самата форма на Желбата' во сегашноста, Желбата која ја овозможува и одредува негацијата на сегашноста“, резултирајќи со „волја за слобода, наместо со волја за присуство“ (West, 1982-1983: 182-183), тој се надоврзува на Џејмсоновата идеја за еманципирачкиот, мобилизирачки агенс на Желбата, која во приказните сака да ги препознае напластените противречности на стварноста. Џејмсон од приказната очекува да биде тоа што таа, во суштина, е: проширување на хоризонтот и слободата на толкувањето преку препознавање на „трансформативниот елан“ (West, 1982-1983: 181), кој е содржан во политиката на Желбата. Таа политика има потреба да ја ремобилизира слободата на толкувањето, за да се согледа среќата на утопијата која постои отаде дехуманизирачките фактори на дистопијата. Негацијата на сегашноста имплицира дека секое читање во себе треба да содржи никулци на трансценденција, кои можат да гледаат отаде status quo-то, надвор од непроменливоста на постоечкото, од другата страна на сигурноста на воспоставениот поредок.

Во тој контекст, киберпанкот не е проста проекција на сегашноста во иднината, во смисла на пропорционално забрзување на степенот на општата потчинетост и отуѓеност според некоја замислена равенка, во која сè земени предвид субординирачките капацитети на новите технологии. Киберпанкот, попрво, претставува *грижа на совес* на сегашноста, на онаа нејзина манифестација која одбива да се помири со состојбата на status quo. Тој, според тоа, се надоврзува на „колективната борба за истргнување на доменот на Слободата од доменот на Нужноста“ (West, 1982-1983: 185), навирајќи во еден амбиент во кој се антиципирани потчинувачките капацитети на современиот неолиберален капитализам. Таквата критика на

сегашноста се манифестира во изнаоѓањето на читања според кои стварноста се разбира на Диковски начин, односно, како феномен кој по прво го создаваме ние самите (Слобода), отколку тој нас (Нужност). Впрочем, режимот на потчинувачката стварност никогаш не бил имун на пукнатини. Тие пукнатини овозможуваат стварноста да се разбира *проактивно* (како нешто што е подложно на промени), наместо само *пасивно* (како непроменлива судбина). Политиката на желбата во киберпанкот, нејзиниот трансформативен елан, маневрира во време-просторот кој отсекогаш бил *шука* - време-просторот на пукнатините кои овозможуваат стварноста да се создава во тесен дослук со нашите најдлабоки желби. На тој начин, пред нас се отвора широк спектар на можни модуси за *поизразување* со стварноста и искуството, според правила кои не се претходно јасно детерминирани. Во тие случаи, искуството станува подложно на *мешаморфоза*, а не само на *унификација*. Со други зборови, во тие случаи, одеднаш ни се отвора еден нов хоризонт за можно дејствување, кое ќе може да се базира врз еманципирачки цели.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Дик, Филип К. 2005. „За стварноста“. *Маргина: за различности и индиграции*, година XII, број 70. Скопје: Темплум, стр. 7-12.
- Јанковски, Владимир. 2005. „Белешка за авторот“, поговор кон Филип К. Дик, *Малцински извештај*. Скопје: Темплум, стр. 89-94.
- Ландсберг, Алисон. 2003. „Протетско сеќавање: Total Recall и Blade Runner“. *Маргина: за различности и индиграции*, година X, број 61. Скопје: Темплум, стр. 82-96.
- Цепароски, Иван. 2001. „Загледани во крајот на уметноста: Хегел и Данто“. *Филозофски приказни*. Скопје: Магор, стр. 100-107.
- Bodrijar, Žan. 1998. *Savršen zločin*. Beograd: Beogradski krug.
- West, Cornel. 1982-1983. „Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics“. *Boundary 2*, Vol. 11, No. 1/2, pp. 177-200.

ФИЛМОГРАФИЈА:

- “Abre los ojos” – directed by Alejandro Amenábar, written by Alejandro Amenábar and Mateo Gil, produced by Fernando Bovaira and José Luis Cuerda; Canal+ España, Las Producciones del Escorpión S.L., Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Sociedad General de Televisión (Sogetel), Spain, France and Italy, 1997, 117 mins.
- “Blade Runner” – directed by Ridley Scott, written by Hampton Fancher and David Peoples, produced by Michael Deeley; Warner Bros. Pictures, The Ladd Company, Shaw Brothers, Michael Deeley Production and Ridley Scott Productions, USA, 1982, 116 mins.
- “Impostor” – directed by Gary Fleder, written by Caroline Case, Ehren Kruger and David Twohy, produced by Gary Fleder, Marty Katz, Daniel Lupi and Gary Sinise, Dimension Films, Marty Katz Productions, Mojo Films and P.K. Pictures, USA, 2002, 95 mins.
- “Total Recall” – directed by Paul Verhoeven, written by Ronald Shusett, Dan O'Bannon and Gary Goldman, produced by Buzz Feitshans and Ronald Shusett; Carolco Pictures and TriStar Pictures, USA, 1990, 113 mins.
- “Vanilla Sky” – directed and written by Cameron Crowe, produced by Tom Cruise, Paula Wagner and Cameron Crowe, Cruise/Wagner Productions, Vinyl Films, Summit Entertainment and Paramount Pictures, USA, 2001, 137 mins.