

МЕТОДИ И ТОЛКУВАЊА
НА КНИЖЕВНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА
(том I)

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

METHODS AND INTERPRETATIONS
OF LITERARY HERMENEUTICS
(Volume I)

Edited by
academician Katica Kulavkova



МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

МЕТОДИ И ТОЛКУВАЊА
НА КНИЖЕВНАТА ХЕРМЕНЕВТИКА
(том I)

Редактор
акад. Катица Кулавкова



Уредник
акад. Витомир Митевски

СОДРЖИНА

Катица ЌУЛАВКОВА	
Критичките методи во контекст на толкувањето на книжевноста (книжевната херменевтика: теорија и практика).....	9
I	
Архетипска критика, психоанализа, синкретизам, ритуализам, фантастика.....	15
Катица ЌУЛАВКОВА	
Теорија на интерпретативниот синкретизам	17
Катица ЌУЛАВКОВА	
Синкретичка интерпретација на песната „Марков манастир“ од Блаже Конески	43
Јасна КОТЕСКА	
Психоаналитички толкувања на книжевноста: Телото како филолошка мапа	67
Јасна КОТЕСКА	
Толкување на Кафка како хуморист	95
Нина АНАСТАСОВА-ШКРИЊАРИЌ	
Ритуализмот како интерпретативен метод и ритуално-митолошката критика	121

Ана КЕЧАН	
Архетипски (јунгијански) херменевтички модел:	
Говорот на колективното несвесно.....	145
Ана КЕЧАН	
Актуализации на архетипот на Сенката и на Анимата во романот Мајсторот и Маргарита на Михаил Булгаков.....	167
Лидија КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА	
Интерпретативната парадигма на фантастичната книжевност	183
Лидија КАПУШЕВСКА-ДРАКУЛЕВСКА	
Наративната фантастика низ призма на романот/циклусот раскази <i>Мојата роднина Емилија</i> од Влада Урошевиќ.....	203
Кристина ДИМОВСКА	
Мономитот на Цозеф Кембел – архетипска схема за толкување на митот.....	227
Кристина ДИМОВСКА	
Читање на две јужнословенски епски песни врз образецот на мономитот на Цозеф Кембел.....	243
II	
Теорија на рецепцијата, критика на читателовиот одговор, неомарксистичка херменевтика.....	255
Иван ЦЕПАРОСКИ	
Препосетување на теоријата на рецепција и на критиката на читателовиот одговор (reader-response criticism)	257
Иван ЦЕПАРОСКИ	
Дон Кихот во поезијата на Блаже Конески (херменевтичко-рецепционистички пристап)	275
Силвана БАЛНАТ	
Философската херменевтика на Гадамер и нејзиното влијание врз естетиката на рецепција на Јаус.....	283

Анастасија ЃУРЧИНОВА	
Теорија на читањето: Lector in fabula или проблемот на книжевната рецепција кај Умберто Еко	301
Анастасија ЃУРЧИНОВА	
Интерпретативни соработки во наративните текстови на Итало Калвино.....	311
Бујар ХОЏА	
Наратолошко-семиотичката парадигма на Умберто Еко и метафората на наративните шуми	321
Антоанела ПЕТКОВСКА	
Социолошки аспекти на теоријата на рецепцијата.....	345
Вангел НОНЕВСКИ	
Скица за една неомарксистичка херменевтика	363
Вангел НОНЕВСКИ	
Фикцијата на киберпанкот како автентично искуство.....	387

Вангел НОНЕВСКИ

СКИЦА ЗА ЕДНА НЕОМАРКСИСТИЧКА ХЕРМЕНЕВТИКА

Айсӣпракӣ: Целта на истражувањето е да се даде увид во неомарксистичките рефлексии врз феноменот на толкувањето на модерното уметничко дело. Теодор Адорно и Валтер Бенјамин се земени како претставници на Франкфуртската школа, кои нудат автентичен пристап кон толкувањето на модерната уметност. Во нејзините нови формални и структурни карактеристики и во нејзината нова општествена, културна и медиумска стварност, тие антиципираат дека онтологијата и семантиката на новата уметност наложува промена на херменевтичкиот пристап, од толкување/разбирање, кон проактивно реконтекстуализирање. Фредрик Џејмисон, пак, се зема како фактор на синтеза, кој, преку критички третман на курсите на Адорно и Бенјамин, нуди автентично контекстуализирање на неомарксистичката херменевтика во еден наративен контекст.

Клучни зборови: херменевтика, семантика, онтологија, репродукција, пренамена, реконтекстуелизација, толкување, модерна уметност, субверзија, желба.

Најбитните херменевтички рефлексии во неомарксизмот се поврзани со движењето на модерната уметност и се однесуваат на него; повеќето другите марксистички обиди за рефлексивност кон уметностите продолжуваат да роварат низ безначајните обиди за продолжување на традицијата на мимезисот, умислувајќи си дека во поддржавањето сè уште треба да се бара водечкиот принцип за уметничко претставување на стварноста. Двајца неомарксистички мислители предничат во демонтирањето на бесмисленоста на на-

стојувањето критичката уметност да се сведе на претставување на стварноста. Надежта дека репрезентативноста/одразот на лошата стварност сè уште треба да биде идеја-водилка на современата, критички-ориентирана уметност најубедливо ја поразуваат Теодор Адорно [Theodor W. Adorno] и Валтер Бенјамин [Walter Benjamin]. Кај Фредрик Џејмисон [Frederic Jameson], пак, го детектираме заокружувањето на херменевтичката скица на марксистичкиот проект во еден наративен контекст.

Првиот од нив, Адорно, дури и го темели својот негативно-дијалектички „или-или“ светоглед токму врз демистифицирањето на онаа тенденција во уметноста која, со своето повторување на постоечкото (зашто, мимезисот или репрезентацијата претставува токму тоа), не само што го афирмира поредокот кој се обидува да го демаскира/демонтира, туку и не нуди основа за каков било негов контрапункт. Впрочем, теоријата на одразот, колку и да си умислува дека го застапува субверзивниот фактор во уметноста (мислејќи дека е доволно неправдата/злото/експлоатацијата реално да се претстави, за таа да биде дочекана на нож), на крајот се вдомува во капиталистичкиот поп културен миксер, кој голта сè и, порано или покасно, се одомаќува во она што Херберт Маркузе [Herbert Marcuse] го именува како „афирмативен карактер на културата“. (Маркузе 1977, 41-70) Не треба да чуди тоа што настаните во популарната култура од последните 50-ина години апсолутно ја потврдуваат таа согледба на Маркузе. Сите урбани популарни субкултурни или контракултурни движења од втората половина на XX век, по замирањето на нивниот првичен субверзивен налет, биваат скротени и одомаќени во аксиолошки изедначувачката поп културна машинерија. Во најлошите случаи, откако ќе замре и нивниот лесно сварлив дериват, тие влегуваат во музејската култура и стануваат експонати (во најлошата, пасивно-рецептивна смисла на зборот) во историјата на културата на XX век.

Во контекстот на таквите репрезентативни уметности, предизвикот на херменевтиката останува или минимално ангажиран, или сосем непотребен. Која би била задачата на херменевтичарот кога треба „соодветно“ да протолкува која неправда авторот сакал реалистично да ја претстави?! Тој треба напосто да посочува со прст кон злото што авторот веќе го претставил и со своето повторување да додава (небаре анахроноста на мимезисот не е доволна) уште и комичен елемент во фарсата која се нарекува марксистички реализам?!

Адорно

Ако постои некој марксист кој (можеби) посурово од Маркузе се има пресметано со погубната афирмативност на таквата уметност на марксистичкиот реализам, тоа е секако Теодор Адорно. Адорно нема илузии дека промената на структурата на капитализмот во XX век предизвикала неможност миметичката, тенденциозна и ангажирана уметност да има некаков траен ефект врз надминувањето на подредената состојба на човештвото. Тие ефекти треба да се бараат во некоја друга уметност, која би можела на соодветен начин да се соочи со девалвираниот, културно-афирмативен карактер на традиционалната, класична реалистична уметност, затоа што суштината на таквата репрезентативна уметност зависи од надворешно диригираната емпирија и таа нужно и неизбежно кулминира со афирмација на потчинувачкиот карактер на доцниот капитализам. На едно место, Адорно вели:

Одрекувајќи се од емпиријата [...] уметноста ја санкционира нејзината надмоќ. [...] Пред она што станува реалитет, афирмативната суштина на уметноста неизбежно стана сама на себе неподнослива. Таа мора да се сврти против она што го сочинува нејзиниот сопствен поим, станувајќи на тој начин неизвесна сè до својот највнатрешен суптилен сплет. (Adorno 1979, 26-27)

Емпириски диригираната уметност станува лажна во ерата на Модерната, зашто принципот на мимезис, со своето повторување на стварноста, на крајот го афирмира принципот на потчинетоста. А тој принцип, како што забележува Адорно на едно место во неговата *Филозофија на новата музика* [*Philosophie der Neuen Musik*], е подмолно вдомен во сетилно-пријатната културна индустрија. Затоа, од уметноста сега се бара таа да се конфронтира со лажниот сјај на културната индустрија:

Колку повеќе семоќната индустрија на културата полага право на принципот светлина и колку повеќе во односот кон луѓето, а во корист на неуништливата темнина, таа него сè повеќе го засенува, толку повеќе и уметноста влегува во спротивност кон лажната светлина, ги противставува конфигурациите на онаа потисната темнина кон omnipotentниот стил на времето на неонското осветлување, а на осветлувањето му помага уште единствено со тоа што светлината на светот ја разобличува со својата сопствена темнина. (Adorno 1968, 44)

Според тоа, вистинското прашање кое се наметнува е - како неомарксистичкото видување на модерната уметност навира/се сместува во еден таков контекст; како таа успева да ги поврати за-

губената слобода и кредибилитет? На едно место во неговата *Естетичка теорија* [*Ästhetische Theorie*], Адорно вели дека

апсолутната слобода во уметноста, која сè уште останува слобода во индивидуалната сфера, влегува во противречност со трајната состојба на неслобода во целината. Во тој контекст, местото на уметноста стана неизвесно. Автономијата, која уметноста ја бараше откако се ослободи од својата култна функција, ја нагризуваше идејата на хуманитетот и стануваше дотолку повеќе разнишана колку што општеството стануваше помалку хумано. (Adorno 1979, 25)

Тука можеме да го воочиме безизлезот на Адорновата естетика, заедно со корсокакот на прашањето за загубената слобода: како ќе ја позиционираме уметничката слобода во коегзистенција со експоненцијалното растење на општата неслобода? За Адорно, уметноста за која вреди да се говори е уметноста која задржува нагласена автономија, како кон надворешната стварност, во пошироката смисла на зборот, така и кон нејзиниот нужно општествен карактер, во потесната смисла на зборот. Таквата парадоксална позиционираност на уметноста стои во сржта на филозофијата на уметноста на Адорно: уметноста, доколку може за неа да се говори како за вистинска уметност, мора да биде автономна, меѓутоа, од друга страна, потребата да се бара уметничка автономија во еден свет во кој човек е континуирано лишен од автономија истовремено претставува илузорен и вулгарно-елитистички потфат. Забележуваме дека Адорновиот негативно-дијалектички однос кон уметноста произлегува од нејзиниот нераскинлив општествен супстрат и од нејзиниот неизбежен конфронтирачки карактер кон сето постојно. Таа потекнува од неслободно општество, а е наведена (нема друг избор) на слободен начин да се однесува кон таквата стварност. Конфликтот е неизбежен и за него нема вообичаено дијалектичко помирување во некаква хегелијанска синтеза.

Единственото можно решение е од уметноста на доцниот капитализам да се „бара“ таа да си игра со сопствените внатрешни противречности и, на тој начин, да ги нагризува скриените противречности во општество, кои веќе не можат да се игнорираат. – „Доколку е критички упатена на она што целокупната традиција си умислува дека гарантира како нејзина втемелувачка карактеристика, уметноста квалитативно се преобразува и на тој начин, самата станува нешто друго.“ (Adorno 1979, 27) Ова навестување на отфрлањето на секоја можност уметноста во себе да содржи и најмала можност

за помирување во/со себе самата, Адорно го доведува до своите логични последици на следново место:

[Уметноста] се одредува по однос на она што таа самата не е. Она што е специфично уметничко во неа содржински се изведува од она што е друго во однос на неа [...] Таа се конкретизира врз она од што се одвојува, а од што потекнала [...] Таа е уметност само по однос на она што нејзе ѝ е друго ... (Adorno 1979, 28)

Што значи одредувањето на уметноста кон нешто „што таа самата не е“? Што значи во неа да се бара нешто *дружо* (*јоинакво*)? Модерната уметност, со своето нагласено оддалечување од принципот на репрезентативноста на надворешната стварност, гради нов однос со стварноста (надворешна и внатрешна) и има потреба од воспоставување нови модуси на комуникација со уметничкото дело. Принципот на разбирањето на „*оригинална*“ идеја на уметникот веќе не може да биде на сила, затоа што повеќе не ни постои јасна и емпириски детерминирана идеја, врз основа на којашто делото би се сфатило, ниту уметникот не се изедначува повеќе со суверен семантички содржател на значењето на сопственото дело. Очигледно/Неспорно е дека Адорно го има тоа на ум кога вели:

Одвојувањето од емпирискиот реалитет, кое на уметноста ѝ дозволува, по своја потреба, да го обликува односот на целината и деловите, може да го направи уметничкото дело битие со друга потенција. [...] Додека демаркационата линија помеѓу уметноста и емпиријата треба, и тоа не на крај, да се избрише со хероизирање на уметникот, дотолку уметничките дела, сепак, имаат живот *sui generis*. Тоа не е нивната надворешна судбина. Значајните дела секогаш еманираат нови слоеви, а старите се ладат и умираат. (Adorno 1979, 31)

Дехероизацијата на позицијата на уметникот и забелешката дека уметничките дела имаат живот *sui generis* нè води кон согледбата дека задачата на публиката сега веќе не се состои во тоа, според јасен след, да разбере што авторот „сакал да каже“. Во ситуација кога таа веќе не може да навира во рамките на пасивното и праволиниско дешифрирање на „ортодоксното“ значење на предмодерното уметничко дело, нејзината задача нужно се проширува. Таа сега треба да се соочи со една уметност која, заради нејзината противречна позиционираност кон стварноста и автономијата, изнудува соочување со честопати непомирливи дијалектички слоеви на повеќезначност. На тој начин, она што модерната уметност, всушност, нуди е основа за трансцендирање на чистата појавност со нешто што во неа не е дадено (имено, она *дружо*, она *инијер-*

ирейтайивнойо). Самата нејзина онтологија има потреба од активно вклучување на публиката во процесот на комуникација со уметноста. Публиката е таа која сега треба да го препознае постоењето на другото во уметничкото дело, за тоа воопшто да може да биде дело:

Единствено онаму каде што *оружојто* на уметноста станува проосетено како еден од првите материјални слоеви на искуството, тоа искуство може да биде сублимирано, одвоено од материјалната преокупираност, а *бишнейто за себе* на уметноста да не стане нешто индиферентно. Таа, и е за себе, и не е, и недостасува автономија, но не и она што и е хетерогено. (Adorno 1979, 33-34)

Кога Адорно вели дека уметноста истовремено е и не е за себе, односно, кога нејзината автономија влегува во еден негативно-дијалектички однос, тој алудира на тоа дека нејзината класично сфатена семантика бива нарушена со потребата уметноста да биде дополнета со значења, кои не се присутни во неа самата, односно, кога таа е *само* уметност *за себе*. Имено, само кога уметноста ќе престане да биде уметност-за-себе, може да се очекува во неа да се препознае она *оружојто*, кое во првичната појавност не е присутно. Согледбата дека во модерната уметност постојат траги на другост, кои нè тераат да ја трансцендираме нејзината проста првична појавност, го доведува толкувањето на модерната уметност на Адорно во аналогија со она на Жак Дерида [Jacques Derrida].¹ Имено, и Дерида говори за можностите за слободна игра со присуството/отсуството на значењето во модерната уметност. На едно место тој, имено, вели:

Би можело да се рече [...] дека овој механизам на слободна игра која е овозможена од недостигот, од отсуството на центар или на извор, е механизмот на дополнувањето. Не може да се определи центарот, знакот што го дополнува, кој се случува во негово отсуство, зашто овој знак се јавува дополнително како *додашок*, како *дојолнување*. Механизмот на значењето придонесува за нешто чиј резултат е фактот дека секогаш има нешто повеќе, но ова дополнување е менливо, бидејќи тоа го заменува, тоа го надополнува недостигот од страна на означеното. [...] прекумерноста на она што означува, неговиот дополнителен карактер, значи, е резултат на конечноста, т.е. резултат на една празнотија што треба да биде пополнета. (Дерида 2003, 228)

¹ Тука се работи за онаа сличност помеѓу теоријата на Адорно и теориите на постмодернизмот и постструктурализмот, која и други проследувачи ја имаат забележано. (Бест и Келнер 1996, 319-331)

Празнината или Другото се две варијации на тема потреба од толкување; потреба која, всушност, овозможува модерната уметност *да биде уметност*. Повикот да се препознае *празно* (Дерида), *она друго* (Адорно) во модерната уметност, всушност, претставува повик таа проактивно и постојано да се *довршува* при секое нејзино ново читање/толкување. Семантичката празнина што Дерида ја препознава во модерната уметност и која чека или, подобро кажано, демне да биде препознаена како празнина, само говори во прилог на онтолошкиот супстрат на таквата уметност, која - без дополнувањето на таа празнина – впрочем и не може *да биде* уметност. Тоа значи дека без проактивната улога на публиката, која е наведена на автентично или, можеби подобро (во духот на теоријата на Адорно), на автономно толкување на уметничкото дело, тоа самото останува празно во негативната смисла на зборот; тоа останува само дело *за себе*, но не и дело *за нас*. Она другото, пак, што го препознава Адорно, исто така, навлегува во онтологијата на модерната уметност, зашто во таа диспозиција кон постоечкото (уметничкото дело е истовремено, и автономно, и неавтономно) Адорно ја препознава можноста тоа да биде разбирано на вистинскиот (или, можеби подобро, *вистински*) начин: како дело кое е отворено за дијалектички и повеќезначенски игри. Но, за Адорно неговата отвореност не е доволна, доколку таа од субјектот не биде препознаена како отвореност, празнина, друго. Затоа, тој бара и „најнескротена заинтересираност“ и „нурнување“ (Adorno 1979, 41-44) во уметничкото дело, доколку нејзиниот љубител сака да воспостави автентичен и автономен однос со неа. Впрочем, делата на апстрактниот експресионизам, на дадаизмот, супрематизмот, фри џез музиката (сите современици на Адорно) безмалу „плачат“ за нагласено внимание; тие него го бараат, затоа што (тие) не можат *да бидат*, ако не го добијат.

Според тоа, уметничкото дело се конституира како дело во диспозиција кон постоечкото, кон нешто што не е уметничко дело (нешто надворешно за него), а кое сепак, го прави (придонесува) да биде дело. Тоа нешто е публиката, која сега станува пресуден фактор во семантичкото дополнување на „празното“ модерно уметничко дело. Делата на Ротко [Mark Rothko], Полок [Jackson Pollock], Малевич [Казимир Северинович Малевич], Ворхол [Andy Warhol], фри џез музиката на Колтрејн [John Coltrane], Колман [Ornette Coleman] и Ајлер [Albert Ayler], јасно им дава до знаење на заинтересираните дека, до колку сакаат да комуницираат со нивните дела, треба да

бидат токму тоа, да бидат заинтересирани,² во *вистинска* смисла на зборот. Таа вистинска и вистинита смисла на заинтересираноста подразбира подготвеност за автономно нурнување во делата и за нивно перманентно и проактивно толковно довршување.

Токму заради постулатот дека на модерната уметност никогаш не ѝ е туѓо она што ѝ е друго (скриено, непостоечко) и дека таа се конституира како уметност „само ако го негира своето потекло“ (Adorno 1979, 29) со негово постојано довршување, Адорно доаѓа до логичното исходиште дека уметноста „претставува процес“ и дека нејзината „вистина [може] единствено [да се разбере] како настанување“. (Adorno 1979, 28) Тој елаборацијата ја излага на следниов начин:

Секое уметничко дело претставува еден момент; секое успешно уметничко дело е рамнотежа, моментална стабилизација на процесот, каков што тој му се претставува на внимателниот поглед. Доколку уметничките дела претставуваат одговори на нивните сопствени прашања, со тоа и тие самите, дотолку повеќе, стануваат прашања. (Adorno 1979, 33)

Модерната уметност, понагласено одошто која било нејзина претходничка, не само што не може да влезе во идентификација самата со себе, таа не може да е, доколку не изнудува флукутации на значењата. Според тоа, стабилизацијата на тие семантички флукутации, доколку воопшто може да се говори за некаква стабилизација, Адорно со право ја одредува како „моментална“. Во согледбата дека автономната игра со фрагментарната уметност (таа и е, и не е за себе) повеќе претставува *активен процес* (мрежа од *противставени значења*), отколку пасивно дело со *ортодоксно значење*, најмногу доаѓа до израз исклучителната антиципативност на Адорновото читање на модерната уметност. Имено, ерата на интерактивните уметности ја доведува оваа согледба до нејзините, за сега, крајни консеквенци. Со согледбата дека секое едно современо уметничко дело претставува виртуелен феномен, подложен и *наменет* да биде постојано активно преработуван, се доаѓа до самонаметливиот заклучок дека уметничките дела е посоодветно

² Фри цез тапанарот Милфорд Грејвс [Milford Graves] го нагласува незаменливото значење на таа заинтересираност во комуникацијата со дисхармоничната, атонална (слободна) „фри цез“ музика. Тој нагласува дека во новата фри цез музика „не треба да се бараат оние видови ритми, на кои [слушателите] навикнале, туку тие да се поттикнуваат сами да откриваат ритми и чувства, со кои би можеле да се поврзуваат.“ (Wilmer 1992, 20)

да бидат именувани како уметнички *контексти*, зашто тие повеќе претставуваат основи за бескрајни натамошни ремиксувања (односно, за продолжувања на уметничкиот процес), отколку завршени дела. Во тој контекст, полскиот теоретичар на новите медиуми, Ришард Клушчински [Ryszard Kluszczyński], на едно место, вели:

делото го создава примачот при процесот на интеракција. Задачата на уметникот се состои во градењето артефакт – контекст во кој примачот ја гради темата на своето доживување и неговото значење. Така примачот веќе не е само толкувач на однапред подготвената смисла што чека да биде сфатена, ниту, пак, агент што гледа завршено дело. [...] она што е прво создадено – од уметникот – е контекстот, а не уметничкото дело во традиционална смисла. Таквото уметничко дело е, всушност, создадено од примачот/интеракторот во контекстот понуден од уметникот. (Клушчински 1999, 109-112)

Имајќи го тоа предвид, антиципативноста на Адорно најмногу доаѓа до израз кога тој ќе каже дека во модерната „уметничките дела се неспоредливо помалку одраз и сопственост на уметникот“. (Adorno 1979, 37) Осовременувањето на оваа опсервација упатува кон согледбата дека уметничките дела експоненцијално бегаат од „јурисдикцијата“ на нивните уметници, набргу откако ќе станат дела. А ако е така, доколку статусот ’дело’ опстојува толку кратко, што веќе и не може да се говори за конечно дело, туку попрво за „моментална стабилизација на процесот“ на нстанување, тогаш Адорновиот уметнички процес завршува, последователно, во *интерактивен уметнички контекст*.

БЕНЈАМИН

Во текстовите на Валтер Бенјамин се соочуваме со мислител, чиешто опсервации за новата културна, општествена и медиумска средина во којашто се пројавува уметничкото дело, може да се сметаат (дури и) за поантиципативни од оние на Теодор Адорно. При првото читање на неговиот есеј „Уметничкото дело во ерата на техничката репродукција“ [“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”], иницијалниот впечаток е дека во него провејува една носталгија за времето кога уметничкото дело било удобно вдомено во својата неповторливост, автентичност и оригиналност – елементи што Бенјамин ги супсумира во поимот *аура*. Аура се поништува секогаш кога при претставувањето на уметничкото дело ќе се посегне по негова репродукција. „Дури и при најсовршената репродукција има нешто што се губи: времен-

ската и просторната координата на уметничкото дело – неговото неповторливо постоење на местото на коешто се наоѓа.“ (Benjamin 1974b, 117)

Кои се општите карактеристики на аурата во контекст на комуникацијата со уметноста? Според Бенјамин, сè до појавата на феноменот на техничката репродукција на уметничкото дело, рецепцијата на уметноста – главно – смета дека консумирањето уметнички дела налага просторно-временски континуум, кој треба да овозможи мирна естетска контемплација и медитација. За да се достигне идеалот на „чистата естетска перцепција“ на уметничкото дело (или израмнување на равенката автор-дело-публика) неопходен ни е *мир*. И тоа не важи само за рецепцијата на визуелните уметности, туку и за аудитивните естетски искуства, без разлика дали станува збор за слушање музика или, пак, за уживање во звуците од природата. Целта на слушањето е да се обезбедат услови за што поавтентична перцепција на аудитивното уметничко дело. Рецепцијата и евентуалните интерпретации доаѓаат отпосле и тие ќе бидат „вистински“ и „автентични“ само доколку биде исполнет главниот услов за тоа – мирот, спокојството. Со други зборови, за да биде рецепцијата воопшто можна, владее уверувањето дека перцепцијата треба да биде што е можно почиста. Според тоа, колку почиста естетска перцепција, толку поавтентична рецепција на уметничките дела.

Се разбира, таквиот идеал на чиста и автентична естетска рецепција денес очигледно веќе ја има загубено својата сила, важност и актуелност. Имено, уште во времето пред Втората светска војна, Валтер Бенјамин предупредувал дека уметничкото дело, во ерата на неговата техничка репродукција, ја губи својата аура, која нему му ја овозможува неговата автентична *уметничност* (*естетичност*). „Бидејќи техниката ја размножува репродукцијата, таа ја заменува единствената (единечната) појава на уметничкото дело со масовната.“ (Benjamin 1974b, 119) Аура се губи со репродукцијата, бидејќи репродукцијата цели кон скаменување и умножување на уметничкото дело, кон негирање на неговата онтолошка неповторливост, за истото понатаму да може да стане објект за масовно производство и потрошувачка. Неповторливата онтологија на уметничкото дело станува неважен (спореден) фактор во ерата на репродукцијата, зашто со умножувањето на едно дело, неговата уникатност се прогласува за непостоечка, за сметка на неговата потенцијално бесконечна повторливост.

Со репродуцирањето на музиката – на пример, со снимањето на музичките изведби на носач на звук – се ограничува и се става во заграда она кое во својата онтолошка суштина никогаш порано не било на тој начин забележувано/ограничувано, туку се пренесувало со неизбежни модификации и, на тој начин, ја еманирало својата *променлива* аудитивна аура. Меѓутоа, од почетокот на XX век, музиката се наоѓа во една ситуација во којашто нејзиното постоење и живеење веќе не се заснова врз нејзината изведба, туку врз нејзината репродукција од носачи на звук. (Ross 2005) Поради тоа, со снимањето и репродукцијата се преобразува онтологијата на музиката, од флукуиращка, во фиксна категорија. Со други зборови, снимената музика е „проколната“ да звучи секогаш исто, за разлика од нејзините предрепродуктивни варијации, кога нејзиното постоење било детерминирано од несовершеноста/уникатноста (а, со самото тоа, и од аурата) на нејзиното пренесување. Затоа, онтологијата на музиката веќе не се темели толку врз нејзината неповторливост (материјалноста на треперењата во воздухот, импровизираните изведби во живо...), колку врз нејзината подобност да биде постојано снимана и репродуцирана.

Ликовните уметности, исто така, својот *raison d'être* сè повеќе го наоѓаат во можностите за нивно масовно размножување. Во тој контекст, конечната онтолошка пресвртница (од неповторливост и „ауратичност“, кон неограничена повторливост) во XX век несомнено треба да ја лоцираме во ликовното дело на Енди Ворхол. Прочуен по тоа што создавал огромен број примероци од едно исто дело, доведувајќи ги делата до своите репродуктивни граници (безмалу, до бесмисленост), Ворхол е најпретставителниот уметник во XX век, кој со ентузијазам ги користел размножувачките можности на технологијата во својата уметност. Не треба да бидеме изненадени што Ворхол, од август, до крајот на 1962 година, создал приближно 2000 слики. (Honnaf 2005, 58) Според германскиот теоретичар на современите уметности, Клаус Хоннеф [Klaus Honnaf], Ворхол на тој начин „ја поткопувал дотогаш несоборливата значајност на посебноста и оригиналноста, како критериуми за убава уметност – неутуѓиви за чувството на *сейсџиво* во современата уметност.“ (Honnaf 2005, 55) Но, не само тоа.

Со помош на техниките за масовна продукција, тој создал серии слики, кои, примарно заради употребата на таа постапка, можат да се разликуваат една од друга [...] и затоа, тие не само што ја проблема-

тизираат посебноста на „оригиналното“ уметничко дело, туку дури и профитираат од умножувањето на оригиналот. (Honnaf 2005, 55)

Профитирањето за коешто говори Хоннеф ја претставува, всушност, трансформацијата на онтологијата и семантиката на уметноста во XX век, што репродукцијата ја предизвика. За Ворхол, аурата на уметноста веќе не треба толку да се бара во оригиналноста, уникатноста и неповторливоста на уметничкото дело, туку токму во *иредодреденоста* делото да биде репродуцирано. А Бенјамин го навестил токму тоа кога, со огромна доза на антиципативност, констатира: “Репродуцираното уметничко дело станува, во сè поголема мера, репродукција на уметничко дело, кое е и самото наменето да биде репродуцирано.” (Benjamin 1974b, 123) Според тоа, Бенјамин можеме да го сметаме за предвесник на ерата во којашто постоењето, а со тоа и значењето на уметноста, сè повеќе се доведува во корелација со можноста таа да биде умножувана.

Што се однесува, пак, до филмот, ситуацијата е уште појасна. Филмот, во самата своја онтологија, е *копија*. Технологијата на неговата продукција оневозможува постоење на оригинален примерок на еден филм. А дури и кога филмскиот оригинал би постоел, тој по ништо не би се разликувал (најмалку по својата ауратичност) од останатите негови копии. Затоа, за да се говори за евентуалното губење на аурата во филмската уметност, треба да се имаат предвид некои други фактори. За да дојде до нив, Бенјамин филмот го споредува со театарската уметност, поточно со актерската игра:

Театарскиот актер дефинитивно го презентира уметничкото дело на публиката со себе самиот, со својата личност; наспроти тоа, уметничкото дело на филмскиот актер се пренесува преку апаратурата. [...] Специфичноста на снимањето во филмско студио се состои во тоа што публиката е заменета со апаратура. [...] Апаратурата, која играта на филмскиот актер ја пренесува на публиката, не е обврзана истата таа игра да ја почитува како тоталитет. (Benjamin 1974b, 129-130)

Фрагментирањето на тоталитетот на актерската игра во филмот се случува токму поради тоа што карактеристиките на филмско-продукциската апаратура ја определуваат онтологијата на филмот. Методиката на филмската продукција го диктира темпото и агендата на снимањето на актерската игра, а не линеарноста на приказната, како што е тоа случај во театарот. А штом изложувањето на наративната линеарност (или тоталитетот на актерската игра) се суспендира за сметка на продукциската агенда, тоа значи дека токму технологијата на филмската продукција е заснована на премисата

тој да биде репродуциран.³ Филмот, заедно со апаратурата која него го продуцира, е незамислив без таа премиса. Заклучокот е неизбежен: „Апаратурата, на тој начин, доаѓа во положба на оценувач, врз когото не влијае никаков личен контакт со актерот. Публиката се соживува со актерот на тој начин што се соживува со апаратот.“ (Benjamin 1974b, 129) Според тоа, бидејќи технологијата ја презема главната улога на посредник помеѓу актерот и публиката, бидејќи филмското дело е *par excellence* репродукција на уметничко дело, кое е и самото наменето за репродуцирање, тогаш аурата, во класичната, Бенјаминовска смисла на зборот не може ни да се бара во филмот. – „Аурата која постои околу актерот мора да исчезне, а со тоа, истовремено и аурата на играниот лик.“ (Benjamin 1974b, 130) Бидејќи барањето *аурајичности* се отфрла како бесмислена аспирација во перцепцијата на филмското уметничко дело, Бенјамин важноста на филмот ја бара на друго место. На едно место, тој вели:

Филмското претставување на стварноста е за денешниот човек неспоредливо позначајно, зашто токму врз основа на најинтензивните навлегувања во стварноста преку апаратурата се дава увид во стварноста која е ослободена од апаратура – оној увид кој денешниот човек има право да го бара од уметничкото дело. (Benjamin 1974b, 137-138)

Што значи ова? Што е тоа што современиот човек има право да бара од уметничкото дело? Токму заради тоа што е лишен од аура, филмот предизвикува и бара од уметничкото дело нов однос кон стварноста на индустриската ера. За да може таа стварност посодветно да се перцепира и живее, значи од неа да се бара, токму преку новите техники кои делото (не само филмското) ги применува, да ги поставува основите кои во иднина би преминале во нов стандард. А нов стандард, според видувањето на Бенјамин, е потребен, затоа што, слично како Адорно, и тој смета дека новата стварност налага нов културен и естетски однос кон неа; нешто

³ Во случајот на современата музичка продукција, нештата стојат на слични основи, иако постоењето на музиката не зависи од технологијата на нејзината продукција, како што е тоа случај со филмот. Сепак, нема да погрешиме ако констатираме дека современата индустрија и технологија на музичка продукција има слични визии за својата иднина. Земајќи го урнекот од филмската индустрија, таа е заснована врз премисата музиката да биде постојано снимана и репродуцирана. Така, широко прифатеното искористување на можностите музиката да биде забележувана на носач на звук, значи дека нејзината онтологија е свртена кон техничките капацитети на музичкото студио и сè повеќе зависи од нив.

што миметички ориентираната уметност не може да го понуди. Бенјамин поентира:

Една од најважните задачи на уметноста отсекогаш била создавање на побарувачка, која ќе може да биде целосно задоволена дури покасно. Историјата на секоја уметничка форма обелоденува клучни епохи, во кои одредена уметничка форма се стреми кон остварувања, кои би можеле целосно да се реализираат само со промена на техничкиот стандард, што би значело со нова уметничка форма. [...] Дадаизмот се обиде, преку сликовни (и книжевни) средства, да ги создаде ефектите што публиката денес ги бара во филмот. (Benjamin 1974b, 142-143)

Ова значи дека сега филмот (авангардата на репродуцираната уметност) ќе треба да ги создава ефектите кои публиката во иднина ќе ги бара од следната уметничка форма, и така натаму, *ad infinitum*. За да ја елаборираме поентата на Бенјамин, треба накратко да се позанимаваме со уметничките форми, чијашто „целосна реализација“ предизвикала промена на техничкиот стандард.

Писоарите никогаш пред Марсел Дишан [Marcel Duchamp] не биле пренаменети во уметнички дела. Дишан во 1917 година купил обичен писоар, го потпишал со псевдонимот R. Mutt и имал намера да го постави на една изложба организирана од Друштвото на независни уметници [Society of Independent Artists]. Откако советот на Друштвото го одбило „делото“ со наслов *Фонџана* [Fountain], тоа било поставено во студиото на прочуениот (во тоа време) фотограф и промотор на модерна уметност, Алфред Стиглиц [Alfred Stieglitz], кој го овековечил со фотографија, пред тоа засекогаш да биде загубено. (Mink 2004, 63-67) Понатаму, производи за широка потрошувачка (конзерви со супи, кутии со детергенти, освежувачки газирани пијалаци...) се продавале пред Енди Ворхол. Сепак, Брило кутиите за детергент [Brillo Boxes] станале едно од неговите најпрочуени дела, а се работи за дрвени реплики, врз чии површини Ворхол залепил репродукции од оригиналниот дизајн на кутиите, без какви било дополнителни интервенции. Слична постапка во 60-тите години употребувал и при изработката на репродукциите на конзервите со супа Campbell, како и со репликите на шишињата Coca Cola и редица други дела. (Honnef 2005, 31-43) Конечно, концептите на квадратот и кругот постојат независно од човечкиот контемплативен капацитет. Наспроти тоа, рускиот авангарден уметник и основоположник на супрематизмот, Казимир Малевич, не бил обесхрабрен, во периодот од 1913 до 1920 година,

да ги претстави тие (и некои други) геометриски форми на своите платна, во нивната наједноставна, минималистичка појавност, именувајќи ги „Црн квадрат на бело платно“, „Бел квадрат на бело платно“, „Црн круг на бело платно“ и т.н. (Мијушковиќ 1980, 91-92) Според тоа, во уметноста од почетокот на XX век сè позабележителна станува практиката на *иренамена* (промена на функцијата на предметот), како на дела кои во себе немаат естетички атрибути (писоар, кутии за детергент, геометриски форми...), така и на дела кои имаат, но по нивното реконтекстуелизирање се здобиваат со сосем нови. Како најистакнат пример за вторава тенденција треба да се спомне делото *L.H.O.O.Q.* на Дишан. Се работи за неговата прочуена интервенција врз ефтина разгледница со репродукција на *Мона Лиса*, врз чие лице Дишан само нацртал мустачиња и брада. Насловот на делото е исто толку зајадлив и провокативен колку и интервенцијата, зашто неговата транскрипција, прочитана на француски, гласи “Elle a chaud au cul”, што во превод значи „Таа има убав задник”. (Mink 2004, 63-65)

Трансформацијата на тие утилитарни предмети и надсетилни концепти во уметнички дела се случува како резултат на новите *значења* кои уметниците во нив препознавале и им доделувале. Всушност, станува збор за процес на *функционална и семантичка реконтекстуелизација* на предмети и концепти, кои претходно немаат каква било уметничка конотација. Во случајот со конзервите со супа, на пример, тие производи се отргнати од просторот во кој првично се наоѓале (супермаркетот), се лишиле од прехранбената функција која дотогаш ја имале и, како готови предмети (readymade) и без дополнителни интервенции, биле преместени во нов простор (уметничка галерија), во кој тие ја губат нивната дотогашна прехранбена функција и добиваат ново, поп-културно значење. Геометриските форми, во случајот на супрематизмот на Малевич, времено ја суспендираат нивната транстемпоралност и транспацијалност и „слегуваат“ во светот на уметноста, каде, соголени на својата елементарност, „проговоруваат“ за нултата точка на уметноста – чистата форма. Конечно, писоарот на Дишан излегува од просторот на задоволувањето на основните биолошки функции и влегува во галеријата (иако многу покасно отколку што Дишан посакувал), каде ја губи својата функционалност, во корист на својата новопронајдена естетика на пренаменетото грдо/шокантно.

На фонот на Бенјамин можеме да констатираме дека новиот *технички стандард* кој ваквите дадаистички практики и на нив сродните уметнички правци го воспоставиле е исклучително значаен, зашто за првпат во историјата на уметноста тој се заснова врз естетичко-семантичка пренамена на индустриски произведени утилитарни предмети, за кои се сметало дека немаат уметнички атрибути. Таквите практики безмалу ги повикуваат идните уметнички форми да продолжат да ги предизвикуваат и трансцендираат границите на толкувањето и пренаменувањето на културните производи.

Осовременувањето, пак, на Бенјаминовите рефлексии за репродукцираното уметничко дело доаѓаат до своето (за сега) конечно исходиште кога ќе се стават во контекст на *ремикс култура*. Имено, оттргнувањето на индустриски произведениот предмет од неговата примарна и, од произведувачот замислена, функција и простор претставува, всушност, негово преземање, присвојување или, формулирано со ремикс вокабулар, *семилување*. Внесувањето во нов контекст, пак, претставува негово реконтекстуелизирање, манипулирање, поигрување со неговото значење, односно, *миксање /миксирање*. А семплувањето на одреден звучен фрагмент, во ремикс музиката претставува, исто така, оттргнување на одреден звук од неговиот оригинален контекст; неговото внесување во нов контекст, пак, претставува негово ефективно *миксање*. (Ноневски 2014, 50-56)

Она што во целава приказна треба најмногу да се нагласи е дека дадаистичките практики немаше да постојат без *репродукција*. Индустриската револуција од средината на XVIII до средината на XIX век овозможи сериско производство на фабричка лента, каде секој еден производ е идентичен со оној до него. Без таквиот начин на производство, немаше да има идентични репродукции, што значи ниту онтолошки предуслови за *Фонџана*, *L.H.O.O.Q.*, Брило кутии, конзерви за супа... Според тоа, *сериско* *определување* има онтолошко значење за секоја уметничка практика која се базира врз репродуктивно посредуваните уметности, односно, за дадаистичките постапки. Понатаму, промената на техничкиот стандард (репродукцијата) овозможи пренамена на „неуметничкото“ творештво во уметничко, односно, апропријација (приопштување) на индустриското производство во уметнички контексти. Но она што е уште поважно, промената на техничкиот стандард, кој дадаизмот го започна, своето исходиште го доживеа во ремикс уметностите, кои својата техника ја базираат врз истите принципи на пренамена.

Сериски умножените културни производи се семплуваат, односно се преземаат некои нивни делови, кои потоа се модифицираат и се инкорпорираат/миксуваат во нови контексти/дела. Нели е тоа истото кое Бенјамин го бараше од новата уметност: таа „да создава побарувачка“, која ќе може да биде задоволена дури покасно, односно, „со промена на техничкиот стандард“? (Benjamin 1974b, 142) Впрочем, ремикс уметностите, без дадаистичките практики, без нивното навестување на новиот технички стандард, остануваат без нужниот културно-историски контекст/предвесник и, на тој начин, технички, но и културно, невозможни. Затоа, дадаизмот треба да се смета за *нулта тачка* на ремикс уметноста, односно за двигател кој ја создаде побарувачката, која ремикс уметноста ја задоволи 50-ина години покасно.

Во еден херменевтички контекст, Валтер Бенјамин е значаен зашто забележал дека репродукцијата овозможува либерализација од стегите на елитната уметничка продукција. Штом уметноста почнува да навирира во сферата на индустриското производство, тогаш нејзиниот елитистички (буржоаски) карактер станува рецидив од минатото. Бенјамин бил еден од првите, ако не и првиот (есејот „Уметничкото дело во ерата на техничката репродукција“ е објавен во 1936 година) кој антиципирал дека значењето на едно дело се измолкнува од надлежноста на уметникот и влегува во либералната сфера на неговата реконтекстуелизација, кадешто тоа (уметничкото дело), не само што може слободно да се толкува, туку и на ист начин да влегува во потенцијално бесконечен циклус на пренамена. Според тоа, можностите за толкување на едно репродуцирано дело, кое е и самото наменето да биде репродуцирано, се обратнопропорционални со можностите неговата семантика да изнајде трајна стабилизација.

ЏЕЈМИСОН: ОБИД ЗА СИНТЕЗА ИЛИ ХЕРМЕНЕВТИКАТА Е СЛОБОДА

Американскиот марксистички книжевен критичар и филозоф, Фредрик Џејмисон, можеме да го читаме како мислител кој се обидува да препознае една неомарксистичка херменевтика, во којашто претходно изложените критички рефлексии врз ненаративните уметности на XX век ќе бидат прилагодени на дискурсот на праволиниската марксистичка идеја/приказна за Историјата. За тие потреби, Џејмисон го контекстуализира критичкиот третман на дискурсите на Адорно и Бенјамин низ поимите раскажување, слобода,

желба и историја, обидувајќи се херменевтиката да ја позиционира во марксистичката традиција како средство за постојано преиспитување на историската стварност, наспроти тенденциите на Системот за контрареволуционерна стабилизација и мумификација на стварноста во *суштина* или (како) *идеја*. Консеквентно на марксистичката традиција, херменевтиката се разбира како средство за перманентно преиспитување на Историјата, сфатена како отворен, семантички поливалентен и внатрешно противречен наратив.

Иако Адорно погоре беше почестен како мислител кој дал незаменлив придонес во оневозможувањето - значењето на едно уметничко дело да пронајде трајна стабилизација, Џејмисон не смета дека Адорно треба да се земе како почетна точка во неговиот проект. И покрај тоа што Адорно ни понуди моќна основа за перманентно ширење на интерпретативната сфера на ненаративните уметности, тој - сепак - не нуди основа за воспоставување стабилна наративна херменевтичка рамка, зашто неговата негативна („или-или“) дијалектика, раководена од ненаративните светови во кои таа е можна, оневозможува стабилизација на толковниот хоризонт во еден наративен контекст. Затоа, толкувајќи ги Џејмисон и Адорно, американскиот филозоф, Корнел Вест [Cornel West], го забележува следново:

Адорновите деликатни дијалектички акробации тргнуваат во потрага по тотализацијата, иако истовремено ја проблематизираат таквата потрага; тие го реконструираат делот земајќи ја предвид целината, иако го деконструираат поимот на целината; [...] тие во основа го застапуваат дијалектичкиот развој, иако потклекнуваат пред бесперспективниот песимизам во однос на доаѓањето до еден посакуван telos.“ (West 1982-1983, 179)

Вест имплицира дека еластичноста на Адорновиот толковен хоризонт, заедно со рудиментарната субверзивност која произлегува од него, се протега само до онаму до каде што досегаат ненаративните светови на музиката, визуелните и пластичните уметности. Отаде бескрајните контемплации кои произлегуваат од Адорновата толковната либерализација на аудитивно-визуелниот свет, Вест не препознава револуционерен потенцијал во неговиот опус.⁴ Него таму го нема, зашто негативната дијалектика се сопнува секогаш кога ќе навлезе во подрачјето на наративноста, која има потреба од каква-таква смисленост. Во тој контекст, Џејмисон вели:

⁴ Револуционерната импотентност на дел од претставниците на Франкфуртската школа ја препознаваат и други автори. (Бест и Келнер 1996, 314)

Негативната дијалектика нема друг избор освен да го афирмира поимот и вредноста на една конечна синтеза, истовремено негирајќи ја неговата можност и реалност во секој конкретен случај кој ќе се исправи пред неа. [...] Негативната дијалектика не резултира со празен формализам, туку попрво со една темелна критика на формите, со едно макотрпно и речиси перманентно уништување на секоја хипостаза на различните моменти на самото мислење. (цит. според West 1982-1983, 180)

Според тоа, ненаративните уметности можат да функционираат кога мислењето е суспендирано; кога се негира можноста на секоја конкретизација на синтезата; кога е негиран поимот на целината; кога доаѓањето до целта станува бесперспективен песимистички проект; зашто толковниот хоризонт што тие го исцртуваат/озвучуваат не мора да биде условен од некаква (барем и најмала) наративна целина. Нивната форма предизвикува нивниот херменевтички хоризонт да може да го елиминира и да го трансцендира тој копнеж по затворање на кругот/системот/целината. Раскажувањето, од друга страна, го нема тој „луксуз“. Негативната дијалектика, во еден наративен контекст, ја оневозможува синтезата да ја работи работата која ѝ е инхерентна и ја негира можноста за стабилизација, од што произлегува и неможноста приказната да се раскаже, а желбата за преисчитување да се задоволи. На тој начин, марксистичкиот стремеж за борење со стварноста, желбата таа постојано да се преиспитува, се судира со филозоф кој ја лишува таа желба од можноста на која марксистичката традиција полагаше толку многу надеж, а тоа беше пронаоѓањето, поточно препознавањето *смисла* во Историјата. Од тоа произлегува и индиферентноста кон пронаоѓањето скриени револуционерни значења во класичните текстови, како и препознавањето субверзивни подтекстови во сегашните и идните.

Од друга страна, Бенјаминовиот носталгичен утопизам за Џејмисон претставува поплодна почва за развивање на неговиот проект. Имено, иако Бенјамин го означил почетокот на крајот на оригиналната уметност, разбрана како авторска креација, сепак, неговата „суптилна“ тага по неповторливоста на аурата (cf. Davis 1995, 384) прави тој да се вбројува меѓу мислителите кои имаат тажна реминисценција по загубената примордијална естетска среќа. Или, како што ќе рече Џејмисон, Бенјамин се застапува за своевиден „*молићизирани поим на желба*“, кој се одржува во живот од една носталгија која е свесна за себе самата, едно луцидно и непопуст-

ливо незадоволство со сегашното, врз основа на некое минато и запомнето изобилие.“ (цитирано според West 1982-1983, 181)

Оваа поента мошне видливо доаѓа до израз во Бенјаминовиот есеј „За некои мотиви кај Бодлер“, во којшто тој се фокусира врз урбаниот живот – феномен кој сè повеќе го интригирал кон крајот на неговиот живот. Слично како и во случајот со тагата по загубената аура во репродукцијата, Бенјамин смета дека животот во метрополисот, воден од незадржливата потреба за репродукција на капиталот, ја има загубено виталноста, автентичноста и перспективноста. Логиката на функционирањето на метрополисот од обичниот жител создава механизам (репродукција) на рутина и дисциплина, кој треба да се сообрази со едноличното и постојано движење на автоматот, односно со динамиката на капиталистичкиот град. Во затапувачката секојдневна рутина и во културната индустрија која го монополизира слободното време на урбаните луѓе Бенјамин препознава агенсии кои ја играат улогата на осигурителна полиса на status quo-то. (Benjamin 1974a, 188-201) Џејмисон, пак, ја „преведува“ оваа прецизна опсервација на Бенјамин во еден наративен контекст:

Еднодимензионалните општества не само што ја припитомуваат нивната опозиција; тие, исто така, ја лишуваат опозицијата од можностите за контакт со секое револуционерно минато или визионерска иднина. Таквите општества не презентираат приказни, туку „само серии на искуства со иста тежина, чијшто поредок е неселективно реверзибилен“. (цит. според West 1982-1983, 181)

На тој начин се потиснува проактивниот, мобилизирачки и потенцијално револуционерен карактер на желбата за еманципација, зашто глобалниот капитализам постојано рециклира лесно сварливи (лесночитливи) *readymade* приказни „со иста тежина“, наменети за успивање на слободното време и негово претворање во најголем непријател на слободата. Желбата продолжува да талка беспредметно во подрачјето на анестезирираниот медиокритет (поп културата), а толкувањето (?) е задоволено со просто спарување на знакот со означеното. Равенката е израмнета, а желбата (онаа револуционерната) оставена на буниште.

Меѓутоа, онаму кадешто Бенјамин го инаугурира концептот на воајерот, како лик кој не успева да се снајде во една средина/ситуација во којашто комфорот на метрополисот изолира, па сега своето безделништво го претвора во еден ироничен акт на фетишка фасцинација со пренаселениот метрополис, таму Џејмисон препознава

никулци за политичка акција. За него, херменевтиката претставува можност за трансценденција на постоечкото, зашто херменевтиката – повикувајќи се на изворната Гадамеровска традиција на неможност за затворање на циклусите на толкувањето (Гадамер 2003, 29-37) – претставува изворно *субверзивен проект*, кој никогаш не може да се задоволи со затворање на хоризонтот на толкувањето, со афирмација на постојното. Секогаш постои ’значење плус’, кое само чека да биде слободно (а како поинаку, освен слободно?!) реконтекстуелизирано. Заради тоа, Џејмисон и може да ја поентира вистината за херменевтиката:

[Таа] е и политичка дисциплина, која нуди начини за задржување контакт со изворите на револуционерната енергија во едно стагантно време, или за заштита на концептот на слободата. [...] Токму концептот на слободата претставува привилегиран инструмент на една политичка херменевтика, концепт кој веројатно најдобро може да се разбере како интерпретативно средство, отколку како суштина или идеја. (цит. според West 1982-1983, 181-182)

Доколку херменевтиката е слободна, а таа не може *да биде* ако не е слободна, тогаш таа ќе биде апликативна во наративните светови на желбата, во кои неизбежно ќе ги препознава оние мобилизирачки никулци во секој еден текст, кои нема да можат да бидат занемарени. Токму таа сега ќе се противставува на потиснатиот „трансформативен елан“ (West 1982-1983, 181) на желбата, обидувајќи се во неа да прочита еден политизиран, потенцијално револуционерен агенс. Џејмисон вели:

Примарната енергија на револуционерната активност потекнува од секавањето на една предисториска среќа, која поединецот може да ја врати само преку нејзина екстернализација, преку нејзино возобновување во општеството како целина. Според тоа, губењето или репресијата на самата смисла на поимите слобода и желба ја презема формата на една своевидна амнезија или расеана отрпнатост, која херменевтиката практика – стимулацијата на меморија како негација на овде и сега, како проекција на Утопијата – ја има за функција да ја отфрли, враќајќи ни ја првичната јасност и сила на нашите највитални пориви и желби. (цит. според West 1982-1983, 184)

Џејмисоновата надеж дека херменевтиката си има работа со терапевтско чистење на наслагите нечистотија/неслобода со коишто желбата е обвиткана, се сведува на истата онаа надеж што ја имал Платон од робот на Менон, чијашто душа требало да се „сети“ на својот живот во светот на идеите, за да може подоцна, во сетилната стварност, да го реши математичкиот проблем, за којшто робот

бил сосем неук. Аналогијата со Платон станува уште повалидна кога ќе се земе предвид причината за необразованоста на луѓето – задоволството од животот во сенка. Имено, Платоновитиот мит за пештерата говори токму за поробениот, нееманципиран живот на човекот, чија душа, не можејќи или не сакајќи да се сети на предвосветовниот живот во вистинскиот, објективен свет на идеите, живее во лажна среќа. Луѓето се среќни со она малку што имаат (сенките) и не се заинтересирани за откривање на она вистинското (суштините). Слична е ситуацијата и со задоволството кое го предизвикува (суб)медиокритетот на културната индустрија и нејзината намера за стабилизација на естаблишментот/сенката/лагата. Обединувачко за двата светогледа е тоа дека еманципацијата од лагата/неслободата е условена со демистифицирање и трансцендирање на еден *систем на контирола*.

Џејмсон полага надеж дека херменевтиката ќе биде таа која ќе го „скрши синцирот“, кој ја оневозможува душата да прогледа или, формулирано со марксистичка терминологија, текстот да биде преисчитуван низ сиот дијапазон на неговите наталожени историски значења, обременети со приказни за разновидните нееднаквости. Надежта дека анамнезата на Платон функционира е, всушност, *херменевтичкиот хоризонт* на Џејмсон. Доколку слободата се „размавне“ и ја согледа среќата (суштината, заправо суштините) која постои отаде хоризонтот на толкувањето (во текстовите да ги препознава никулците на „една предисториска среќа“), сè уште има надеж дека „стимулацијата на меморијата како негација на овде и сега“ ќе вроди со очекуваниот плод – отворање на очите за „нашите највитални пориви и желби“. А токму тоа е она што е најбитно во една марксистичка херменевтика на наративните уметности – во нив да се препознаваат нашите најдлабоки и вистински аспирации, желби и пориви/нагони; она што нас најмногу нè прави да бидеме тоа што сме и, можеби уште побитно, што би можеле да бидеме.

РЕФЕРЕНТНА ЛИТЕРАТУРА

- Бест, Стивен и Даглас Келнер. 1996. *Постмодерна теорија: критички иследувања*. Скопје: Култура.
- Гадамер, Ханс-Георг. 2003. Естетика и херменевтика. *Херменевтика и ѿоетика*, Катица Кулавова (ур.). Скопје: Култура, сс. 29-37.
- Дерида, Жак. 2003. Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки. *Естетика на играта*, Иван Цепароски (ур.). Скопје: Култура, стр. 217-231.
- Клушчински, Ришард. 1999. Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник. *Уметноста на Интернет ѿмеѓу интерактивноста, празноста и де-авторизацијата*, Небојша Вилиќ (ур.). Скопје: Сорос центар за современи уметности, сс. 103-114.
- Маркузе, Херберт. 1977. *Култура и друштво*. Београд: БИГЗ.
- Ноневски, Вангел. 2014. *Грамофонон како метаинструмент: од механичка репродукција до ремикс култура*. Скопје: АКЦИОМА.
- Платон. 2002. *Полиѿеја*. Скопје: Издавачки центар ТРИ.
- Adorno, Teodor V. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Adorno, Theodor W. 1968. *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.
- Benjamin, Walter. 1974a. О неким мотивима код Baudelairea. *Eseji*. Beograd: Nolit, str. 177-221.
- Benjamin, Walter. 1974b. Уметничко дело u веку своје техничке репродукције. *Eseji*. Beograd: Nolit, ss. 114-149.
- Douglas Davis. 1995. The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995). *Leonardo*, Vol. 28, No. 5: pp. 381-386.
- Honnet, Klaus. 2005. *Andy Warhol: Commerce into Art*. Koln: Taschen.
- Mijušković, Slobodan, ur. 1980. *Kazimir Maljevič: suprematizam – bespredmetnost (tekstovi, dokumenti, tumačenja)*. Beograd: Studentski izdavački centar UK SSO.
- Mink, Janis. 2004. *Marcel Duchamp: Art as Anti-Art*. Koln: Taschen.
- Platon. 1970. Menon ili O vrlini. *Dijalozi*. Beograd: Kultura, ss. 335-438.
- Ross, Alex. 2005. The Record Effect: How Technology has Transformed the Sound of Music. *The New Yorker*. New York: Condé Nast Digital. URL: http://www.newyorker.com/archive/2005/06/06/050606crat_atlarge.
- West, Cornel. 1982 (Autumn) - 1983 (Winter). Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics. *boundary 2*, Vol. 11, No. ½: pp. 177-200.
- Wilmer, Valerie. 1992. *As Serious as Your Life: John Coltrane and Beyond*. London: Serpent's Tail.