

КУЛТУРЕН

Списание за култура,
уметност и општествени
прашања

LXVI јули - ноември 2022

РЕДАКЦИСКИ ОДБОР:

Љубица Арсовска (главен уредник),
Лидија Капушевска-Дракулевска
Влатко Коробар,
Ленче Јованова,
Владимир Мартиновски,
Дијана Томиќ Радевска,
Сеад Џигал,
Дона Колар - Панова,
Елена Новкоска (графички уредник)

Надворешни членови:

Кевин Робинс (Велика Британија)
Кжиштоф Чижевски (Полска),
Борислав Павловски (Хрватска),

Редакција и администрација

Рузвелтова 6, 1000 Скопје
Поштенски преградок 85
Република Северна Македонија
E-mail: kulturen.zivot@yahoo.com
РАКОПИСИТЕ НЕ СЕ ВРАЌААТ

ПРЕТПЛАТА

Цена на примерок: 200 денари (5 €)
Жиро сметка: 300000000220032
(даночен број 4030988216004)
За плаќање од странство:
0270100029380

Депонент: Комерцијална банка АД Скопје,
со ознака „Културен живот“, Скопје

Printed in Macedonia

Издавањето на списанието е овозможено
со материјална поддршка на
Министерството за култура

На корицата:

Газанфер Бајрам
Езерска убавица, мозаик

КУЛТУРЕН

3-4/2022

Шунтаро Таникава 5 Ехо

НАГРАДА „БАВИЛОН“ 2022

Вилфрид Н'Сонде 7 Жена на небото и бурите (извадок, во превод на Марија Николовска, Најдобар млад преведувач за 2022)

КНИЖЕВЕН ПРЕВОД

Соња Стојменска-Елзесер 10 Емоциите и книжевниот превод

Никола Маџиров 16 За книгите што ги горат лажните плоштади на сигурноста

ИЗЛОЖБА

Дијана Томиќ-Радевска 18 Самостојни изложби: „Случајни средби“, Прилеп, и „Еден поинаков поглед кон фото албумот“, Струга

ИНТЕРВЈУ НА „КУЛТУРЕН ЖИВОТ“

Лидија Капушевска-Дракулевска 20 Поезијата е сè уште извонредно жива и плодотворна - разговор со Зоран Анчевски

ЕСЕЈ

Влада Урошевиќ 30 Македонци во Париз (2) - Сентиментални сеќавања

ИЗЛОЖБА

Јован Балов 38 In memoriam (1961 - 2022)

IN MEMORIAM

Ирина Бабамова,
Елисавета Поповска,
Снежана Петрова 40 Живот меѓу книжевноста и дипломатијата
Илинка Митрева (1950-2022)

ИЗЛОЖБА

Симон Узуновски 46 Ретроспективна изложба, Скопје

ИНТЕРВЈУ НА „КУЛТУРЕН ЖИВОТ“

Дијана Томиќ-Радевска 48 Возбудата на последната tessera во мозаикот - разговор со ликовниот уметник - мозаичар, академик Газанфер Бајрам

ЛИКОВЕН ЕСЕЈ

Натали Рајчиновска Павлеска 56 Кон изложбата „Апотеоза на пределот“, Кирил Гегоски, Чифте амам

Сања Зографска 60 **ПИСМА ОД АВСТРАЛИЈА (2)**
„Кој/а си ти“ - еволуција на идентитетот
низ австралиските портрети

Никола Пијанманов 66 **ИЗЛОЖБА**
Самостојна изложба „Премин“, Струга

Мимоза Несторова-Томиќ 68 **АРХИТЕКТУРА**
Општа криза на градовите

Шунтаро Таникава 76 **ЗЛАТЕН ВЕНЕЦ НА СВП 2022**
Песни

Марија Ѓорѓиева - Димова 78 **КНИЖЕВЕН ЕСЕЈ**
Континуитетот како духовен баланс (Кон студијата
Иденџиџеџоџ е џриказна на Иван Антоновски)

Ристо Лазаров 83 Болоња

Ведран Диздаревик 84 Во потрага по добар живот (Кон Средба на
кулџуриџе од Славица Србиновска)

Дарин Ангеловски 90 Категоријата имполитичко како разлика и негација
во политичкото, (Кон „Џорџо Агамбен, STASIS:
Граѓанската војна како џолиџичка џараџиџма,
Ното Sacer II, 2)

Наташа Аврамовска 94 **ИЗЛОГ НА КНИГИ**
Иван Џепароски, Пандемија и џосџхуманизам
Мерсика Исмајлоска 97 Игор Ангелков, Филмоџоџија
Ана Јовковска 99 Ана Мартиноска, Книжевносџа низ криџичка визиура

Вацлав Хавел 103 **ДРАМСКА БИБЛИОТЕКА НА „КУЛТУРЕН ЖИВОТ“**
Вернисаж (Во превод на Никола Маџиров)

Шунџаро Таникава



ЕХО

Годишната доба иташе кон некое непознато место
и само ветерот го слушнав кај дува.
Нештата што сум ги загубил ечат во мене,
постојано ме потсетуваат колку се далеку.

Откако минав низ чувствата што ме обземаат,
светот е сега мапа ко што е синото небо.
Никој не живее таму;
конечно и јас сум прогонет.

.....Чија кука јас чувам?
Сенките полегнати до бршленот отаде прозорецот
ми се вијат врз челото како вештачка коса.

Сонцето ме обликувало божем млад бог.
Не очекувам никого да се врати.
Сега внимателно му се посветувам на звукот од ветерот,
во обид да сфатам каде здурнала годишната доба.

Им дозволив на ехата да се вратат во светот
и чекам тој пак да си ги освои планините и долините.

Прејев од англиски јазик: Зоран Анчевски

Ведран Диздаревиќ

Во џошрага џо добар живој

(Кон Средба на културише од
Славица Србиновска
Сигмапрес, Скопје, 2022)



Најновата книга на Славица Србиновска, насловена *Средба на културише*, е составена од три долги есеи, овој пат исклучиво посветени на филмски наративи – повеќето играни и неколку документарни. Во нив продолжува континуираниот интерес на авторката (што може да се забележи и во нејзините претходни книги) за местата каде што се пресекуваат и испреплетуваат естетските објекти – книжевни и филмски – со политичките и општествените феномени што ја обележуваат денешницата. Низ секој од овие есеи гледаме како наративите со обидуваат да се справат со и да ја обликуваат непредвидливоста на стварноста, и како од тој судир произлегуваат изблиците на естетското и на етичкото што ги гледаме или ги читаме. Но, исто така, како што му доликува на секое современо дело коешто се занимава со критичката теорија во најопшта смисла, есеите на Србиновска се еден длабински поглед свртен навнатре. Поглед насочен не само кон филмовите што ги интерпретира и кон политиката со која што тие се испреплетени – туку поглед свртен и кон поимите што ја овозможуваат артикулацијата, без разлика дали станува збор за класата, за расата, за родот или за некој друг дискурс. Така, *Средба на културише* претставува едно критичко дело во вистинската смисла на зборот, дело коешто истовремено функционира на три рамништа: рамништето на *уметничкиот објект* и неговата интерпретација; рамништето на *свештој*, односно на политиката, општеството и културата; и рамништето на *кријкајџа*, или рефлексивниот поглед свртен кон сопствените поими и категории.

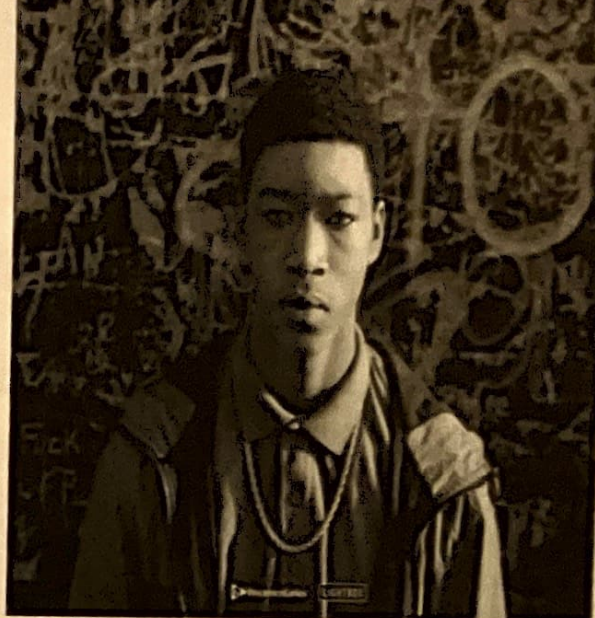
Во предговорот на книгата најдобро се гледа целта, текот и единството на есеите, што го гради идентитетот на оваа книга и покрај очигледната хетерогеност на темите застапени во неа. Единството е забележливо во употребата – ако се повикаме на Рејмонд Вилијамс – на неколку клучни зборови (*keywords*) наведени на првите неколку страници. Тоа се зборовите: *миџација*, *средба*, *култура*, *класа*, *род*, *ејникум*, *џаума* (и *џауматизиран живој*) и *нација*. На овие зборови можат да се додадат уште неколку други, кои не се појавуваат во предговорот, но се појавуваат понатаму. Такви се клучните зборови:

холокауст, геноцид, насилство, работник, пролејерија (и суб-пролејерија), кинизам (и доцен кинизам), глобализација, неолиберализам и приватна и јавна сфера. Сигурно пропуштаме уште некој збор, но сметаме дека генералната идеја е повеќе од јасна.

Може да се каже, без да се направи сериозна грешка, дека трите есеи се всушност продлабочена медитација на овие клучни зборови, преку кои се артикулира смислата на низа централни феномени од XX и XXI век. Медитацијата постојано и симултано се движи низ и преку трите точки што ги определуваме – уметничкиот објект, својот и кинизмот. Постапката е следната: се воведува одреден уметнички објект кој се става во контекст на светот и се толкува преку низа поими. Во одредени моменти преовладува еден од елементите во тријадата: темелно исчитување на содржината или на формата на филмот, или опширно сликање на контекстот, или продлабочена критичка дискусија на клучниот збор или на зборовите. Но, она што е централно и што мора да се потенцира, е дека уметничкиот објект секогаш останува во средината на процесот. Медитацијата постојано се навраќа и се оддалечува од него, ама тој е постојано присутен во јадрото на есејот и ја придвижува силната интерпретативна машинерија.

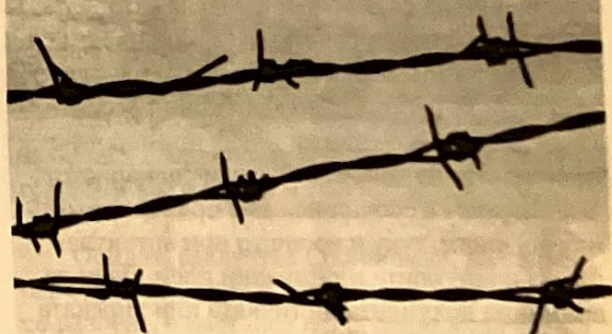
Првиот есеј во книгата, насловен „Интеракција на културите во историјата и во современоста: компаративни соочувања низ документарни наративни структури,“ е компаративна анализа на документарните филмови *Црна овца* (2018 г.) од режисерот Ед Перкинс и *Нок и мајла* (1954 г.) од Алан Рене. Есејот, грубо кажано, е поделен на два глобални дела, поделен согласно интерпретацијата на двата документарни филмови. Во првата половина се дискутира *Црна овца* (номиниран за Оскар за најдобар кус документарен филм), преку кој авторката ги тематизира прашањата на расата и на миграцијата и нивното преплетување во животната приказна на едно младо момче со потекло од Нигерија кое се обидува да порасне и да се интегрира во регионот Есекс во Англија, место исполнето со расизам. Расата, во критичкиот дискурс на Србиновска, е секако повеќе прашање на историјата отколку на биологијата, повеќе работа на општеството

BLACK SHEEP



"NOT A DOCUMENTARY, OR AN INDICTMENT, OR A POEM,
BUT A MEDITATION ON THE MOST IMPORTANT
PHENOMENON OF THE TWENTIETH CENTURY"
FRANÇOIS TRUFFAUT

ALAIN RESNAIS
**NIGHT
AND
FOG**



отколку на фенотиповите. Во најголем дел преку критичкиот дискурс на Сара Ахмед, но и на други теории и теоретичари кои се занимаваат со проблематизирање на поимот раса (како, на пример, неизбежниот Ду Бојс), авторката ги обелоденува низата хомологии коишто, заедно со расата, се обелоденуваат во општественото постоење на младиот човек. Проблемот со расата, на пример, на специфичен начин се преклопува со патријархалната фигура во домот, односно со проблемот на родот; проблемите на расата и на родот, пак, со оној на миграцијата итн. Сите тие фрлаат светлина на централниот проблем на постоењето на момчето – нарушувањето на и онака лабавата дистинкција помеѓу јавната и приватната сфера. Всушност, авторката покажува како една многу приватна приказна, која со своите типични конотации лесно може да се смести во формата на наративот на растењето (*coming of age*, *Bildungsroman*, итн.) – проблемот со таткото, спознавањето на себеси, артикулирањето на емоциите, итн. – е длабоко детерминирана од историскиот статус што општеството и политиката ѝ го придаваат на расата. Имено, се поставува прашањето дали е воопшто можно да постои конвенционално растење и спознавање на светот доколку рамката во којашто тоа се одвива е длабоко и структурно расистичка.

Втората половина на есејот е посветена на веќе класичниот документарен филм на Алан Рене, посветен на концентрационите логори. Авторката отвора опсежна дискусија во однос на прашањето на логорите на смртта и можноста тие да бидат претставени во рамки на наративите – книжевни или филмски. Како да се мисли и да се разбере, прашува авторката, нешто што според сопствената природа им се противи на мислата и на разбирањето – нешто што е толку непоимливо како конц-логорите. Оваа дискусија се движи преку примерот на проблемите со кои Алан Рене (и сценаристот Жан Карол) се соочил не само при снимањето на овој филм, туку и воопшто при артикулацијата на неговите иницијални идеи. Дали да доминира документаристичката или лирската

атмосфера; како да се раскаже „приказната“, дали да се раскаже од аспект на одредена широка перспектива или да се концентрира на поединечните искуства на преживеаните (каков што е случајот со *Шоа* на Клод Ланцман од 1985 г.); дали филмот да биде краток или долг итн. Србиновска дава исклучително позитивна рецензија на филмот на крајот на толкувањето, потенцирајќи ја добрата ориентација на Рене при правањето на сите технички и идеолошки одлуки за време на неговото снимање.

Она што ги обединува двата есеи – покрај третманот на „Другиот“ и проблемот на расата – е трауматското испреплетување на јавната и на приватната сфера, кои навидум постојат одвоено (како последица на веќе многувековниот подем на либерална идеологија). Во првиот случај тоа е приказната за растењето и за адолесценцијата, и дали е воопшто можно да се зборува за *coming of age* во една апстрактна смисла кога се зборува за момче коешто на своите плеки ја носи целата крвава историја на расизмот, на колонијализмот и на несаканите миграции. Во вториот случај, пак, разобличувањето на дистинкцијата се гледа во оваа кратка, но исклучително потентна забелешка на Србиновска; фактот дека „ништо не ја разликува гасната комора од обичниот блок со куќи“, и дека уметничката пракса не може да остане иста по глобални трауми како онаа на холокаустот (Адорновото „нема поезија после Аушвиц“¹). Како, на пример, да им се пристапи на емоциите – конвенционално најприватното нешто што го поседуваме како индивидуи – при раскажување на ваков нераскажлив наратив, се прашува Србиновска? Нам ни се чини дека одговорот што го дава авторката лежи во истовременото (и дијалектичко) политизирање и лиризирање на емоциите; да се прифати дека тие се дел од еден огромен, глобален, политички и општествен контекст, но и да не се побегне од личното и субјективното, како што тоа своевременно го направиле и Ед Перкинс и Алан Рене во своите длабоко субјективни документарни филмови.

¹ Целиот параграф од каде што е преземен овој цитат гласи: „Со рефлексива за врската помеѓу локацијата и историјата, архитектурата и смртта, филмот ја истакнува ироничната поента дека зградите на секој концентрационен логор всушност се кренале со обични градежни методи („изведувачи, проценки, конкурентни понуди и не без сомнение за поткуп, еден или два“), дека караулитите имале различни архитектонски стилови („швајцарски стил, стил на гаража, јапонски стил“), а се чини дека може да бидат убави како разгледници и дека „ништо не ја разликува гасната комора од обичниот блок со куќи“.



Вториот есеј се однесува на уште едно култно дело на Алан Рене, овој пат играниот филм *Хирошима, љубов моја* (1959). Темата на овој есеј најексплицитно се однесува на наслорот на книгата, на судирот на културите, кој истовремено е судир и на колективните и на индивидуалните приказни. Како еден од најтрауматичните настани во историјата на човештвото – фрлањето на атомската бомба во Хирошима – тој за едната половина од светот може да претставува крај на нешто, во овој случај на една војна, додека за другата страна, за осамената Јапонија, ќе претставува почеток на најголемата катастрофа и траума во нивната историја. Од друга страна, тука е структурно идентичната приказна на Французинката за која крајот на војната означува смрт на нејзиниот љубен, германскиот војник. Токму споделената траума на двајцата ликови, на Јапонецот и на Французинката, отвора мал, но значаен простор за воспоставување на комуникација во која искуствата не само што можат да се споделат, туку и делумно да се разберат. Но, сепак, посочува Србиновска, во вакви моменти, разбирањето можеби и не е најважната работа. Како Французинката може да ја разбере Хирошима, а Јапонецот да ја разбере болката на Французинката по загубениот

љубовник кој е истовремено и непријател? Како да се воспоставува комуникација втемелена на смисла и на разбирање кога не постои ниту заедничка перспектива, ниту јазик? Одговорот на овие прашања најдобро се гледа во одличниот пасус на крајот на есејот:

„Дијалогот и страсната средба на Французинката и на Јапонецот е средба на културите и на искуствата кои се поделени со јазови и празнини, со различни толкувања кои се делумно разбрани, а понекогаш и се погрешно прочитани, меѓутоа тие сепак комуницираат преку она што директно не го разбираат. Нивната способност да зборуваат и да слушаат во нивната страсна средба не се потпира на она што едноставно го знаат еден за друг, туку на она што целосно не го разбираат од своето трауматично минато.“

Обидот, заклучува Србиновска, да се разбере другиот, дури и без шанса тој некогаш да се разбере, е настанот кој ја обележува средбата на културите. Така, токму она што не можат да го разберат еден за друг се покажува како централно за нивното меѓусебно среќавање. И повторно приватната сфера – сферата на индивидуалните трауми, чувства и искуства

- на специфичен начин се историскува со јавната сфера - сферата на политиката, на колективните триумфи и на колективните искуства. Токму судиранието на приватната триумф од една страна - смртта на германскиот војник во Непер - и на јавната триумф од друга страна - катастрофата во Хиросима - се прикажуваат како клучниот момент за почетокот на средбата на културите.

Последниот појав во книгата, насловен „Културата на класите во филмовите *Rosetta* и *Homeland*“, е мошне историски нарисан и аналитичен, а всушност и марксистички и антионоан од сите други текстови во книгата - класичен на историскувањето на материјалот (идејата на самите филмови) со кој се соочува. Двата филма, според авторката, го прикажуваат влијанието на доминантниот капитализам, на глобализацијата и на неолиберализмот врз јавната и врз приватната сфера на животот на луѓето, особено не од далечните земји или од земјите од третиот свет, туку од Западот: во едниот случај Белгија, а во другиот САД. Клучот за артикулирање на овие нови форми на живот кои произлегуваат од новите општествени и економски формации е оформувањето на нови жанрови, како „ситуациската трагедија“ - во и историски воведување на нива помалку поврзани со класата. Во овој жанр, забележува Србиновска, „светот на субјектот е кришен и не може да се поправи, само мал брзот историски напредок може да доведе до релативна изолација за одржаност во таква ситуација и до нејзино заматување и прозорецко разобличување“. Тој се карактеризира со несигурноста на социјалното живеење, како социјалната несигурност - во и со прака не кои стариот филмски традицијата, како онаа на неолиберализмот. „Жанрот за криза“, продолжува авторката некаде страници поинаку, „се карактеризира со тоа што успева да го трансформира социјалното и обичното во нешто што изгледа шокално и исклучително“.

Србиновска ја применува онаа жанровска определба врз филмот *Rosetta* (1999) од браќата Дарден, во кој се тематизира едно вакво постоење на една млада девојка, чијашто единствена цел во филмот е да најде стабилна работа. Приваѓајќи ги на новинарскиот субпролетеријат, под притисок на економските и на политичките промени во Западна Европа,

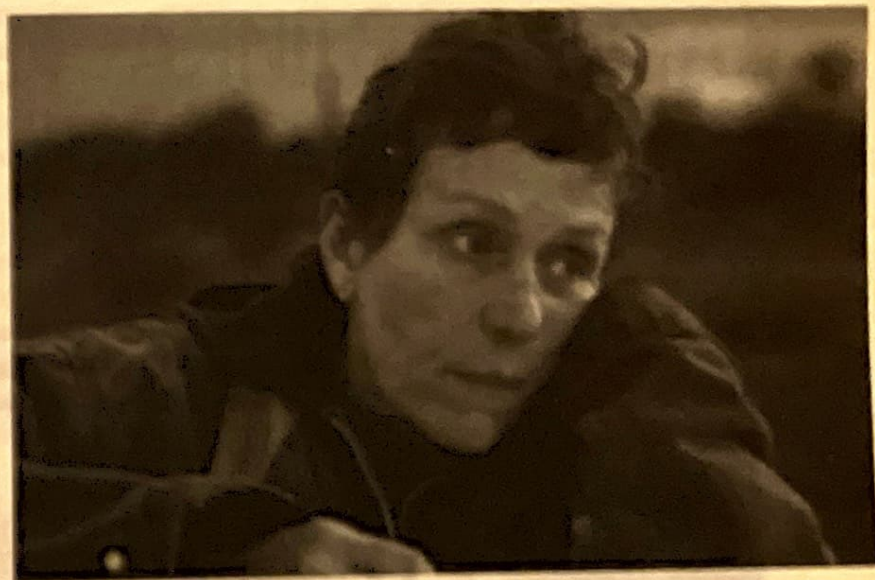
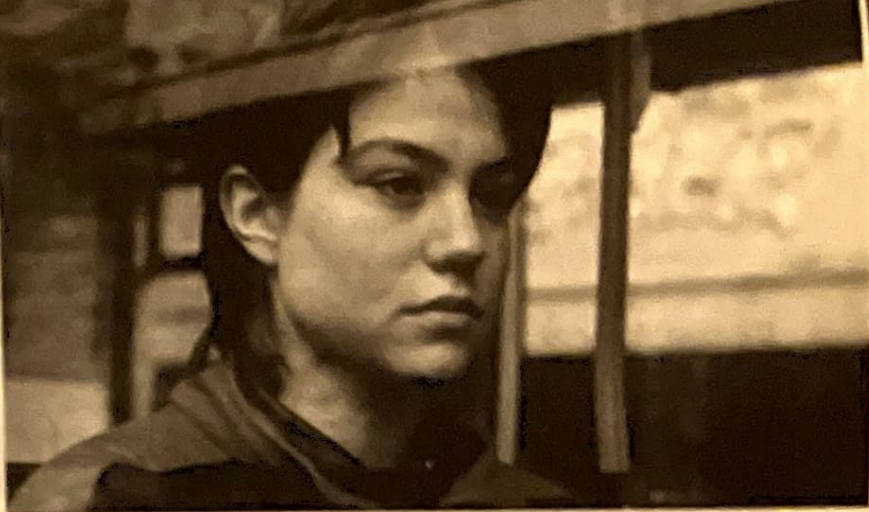
просторот за артикулација на „добар живот“ - потрагата по смисла, исполненост, сигурност, пријателство, љубов, креативност, итн. - е сведен на минимум, или, пак, воопшто не постои. За љубовта, на пример, чувство коешто го сметаме за најприватно и најиндивидуално од сите, авторката забележува дека „... таа е многу тешко да се развива ако општествените релации ги интензивираат управувањата со општествени контексти во кои не постои однос кој нас како кои индивидуа која е потребна, а со тоа и таква која може да биде сакана“, каков што е случајот со младата девојка во *Rosetta*. Ситуациската трагедија и класата се меѓузависни, бидејќи овој жанр целосно го рефлектира видот постоење карактеристичен за поединци на дното на општествената стварност. А токму со тоа што субјектот на овој филм е бела, млада жена, „автохтон“ жител на Западна Европа, а не имигрант или странец, забележува авторката, филмот толку потенцијално искажува својата порака: дека граѓаните без капитал (девојката живее со својата мајка во приколка) и имигрантите без документи се речиси „структурно и афективно“ во речиси истоветни ситуации. Така, субјектот на крајот на филмот е целосно измемоштен и истрошен, а стремежот за „добар живот“ е речиси потрошен.

Филмот *Homeland* (2020) од Клое Жао, добитник на Оскар за најдобар филм, претставува приказна која потекнува од слични политички и општествени контексти како *Rosetta*, но по својата изведба, естетика и порака е значително поразличен од него. Србиновска забележува дека:

Во уметничкиот текст на *Homeland* се актуелни прашањата за преживувањето, за опстанокот, меѓутоа во него се активни и преиспитувањата на стравот дека животот се празен од вредности и дека во него нема ниту убавина, особено кога тешки егзистенцијални проблеми ќе ги поразат луѓето.

Така, доколку во *Rosetta* беа потенцијални тешкотии при артикулацијата на добриот живот за индивидуите кои немаат никаков капитал (како припадниците на суб-пролетаријатот), во однос на овој филм добиваме значително посветла порака. Дека дури и во овие моменти кога изгледа дека траумите

целосно ќе го проголтаат животот, постојат моменти на среќа и смисленост и убавина за кои животот вреди да се живее. Така, и покрај естетската допадливост и структуралност, *Номадленд*, според Србиновска, е длабоко политички филм, кој на позитивен, дури и утопистички начин, се обидува да ја артикулира идејата за добриот живот. Патувањето – едно од централните егзистенцијални искуства на Американската култура – во *Номадленд* се покажува како процесот во кој добриот живот не само што се осмислува, туку и се живее. Номадите не патуваат за да стигнат од точка А до точка Б, туку за да го забават животот, да ја почувствуваат неговата текстура и да го погледнат задисонцето. Така, овие жртви на економската и политичката криза на САД се покажуваат како вистински истражувачи на добриот живот. Така *Номадленд* се труди да избегнува да говори за политика“, пишува Србиновска на крајот на есејот и на книгата. „Но неговата генијалност е во лоцирањето на емоционалната вистина за тоа како е да се биде еден од многуте милиони Американци зафатени од катастрофа. Од една страна, тоа е емоционалната моќ на филмот, ужасно трогателен, бојно релевантен за мрачните времиња во кои живееме.“



Средба на културиите од Србиновска е дело коешто храбро се судира со ургентните проблеми на сегашноста, артикулирани, обликувани и проблематизирани од филмската уметност. Во овие три долги есеи, сè што е нечовечно, сурово и трауматично доаѓа во прв план, неприкриено, без цензура и заобиклување. Траумата, она што го изместува животот од неговата оска и засекогаш остава трага во колективните и во индивидуалните животни, е во центарот на *Црна овца*, *Ној и мајла*, *Хирошима*, *Љубов моја*, *Розеџа* и *Номадленд*. Но, дефетизмот не е производ на овие три долги и длабоки медитации. И покрај тоа што траумата е во центарот на секој од овие филмови, таа никогаш не излегува како победник, таа во ниеден случај докрај не ги поразува субјектите – дури ни кога нивните тела се на работ да бидат целосно уништени, а нивните животи комплетно лишени од смисла, тие се борат и туркаат напред во непрестаната потрага по добриот живот.

Местото на добриот живот е во средбата. Таму се открива, таму се создава. Во средбата помеѓу различните субјекти и нивните трауми; во средбата помеѓу културите и стремењот да се сфатат едни во други; во средбата помеѓу емоциите и разумот, индивидуалното и колективното, приватното и јавното. Можеби токму во тоа се крие пораката на оваа збирка есеи.