



РЕПУБЛИКА СЕВЕРНА МАКЕДОНИЈА
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
ЈНУ Институт за македонска литература – Скопје



**КУЛТУРНОТО ПОДНЕБЈЕ НА ЈУГОТ ВО РОМАНИТЕ НА
ФОКНЕР И НИВНИТЕ ФИЛМСКИ АДАПТАЦИИ**
докторска дисертација

Кандидат
м-р Игор Поп Трајков

Ментор
проф. д-р Александар Прокопиев

Скопје
април, 2024 година

Апстракт: Овој труд ја има целта да ја надополни празнината во домашните културолошки истражувања, која е настаната како резултат на долготрајното одбегнување, дури и отфрлување на западната слободна мисла во академската сфера.

Вилијам Фокнер е изразит претставник на изгубената генерација, а во литературата се смета како 1 од најквалитетните творци на романот на текот на свеста. Иако бил отворен, разборит левичар, неговото творештво не си го нашло своето, адекватното на величината му, место во повоеното литературно образование, на пр. Има многу причини зошто до ова дошло, како што деликатно се наведува во текстот; заради неавтентичноста на некои домашни писатели, заради тоа што Западот е Запад и кога е лево, значи западњациите се и левичари, ама не се комунисти или социјалисти, како некогашните југословенски теоретичари, кои биле всушност најчесто нечии извршни функционери. Творештвото на Фокнер никогаш не може да биде прескокнато, па така е тешко неговиот прогресивен дух да биде избркан од некоја културна средина. Тоа творештво инспирира, надградува, а најчесто ги зацврстува старите вистински вредности. Дискурсот на отворената желба за стамено влијание се отелотворува и во екранизациите на Фокнеровата проза, а тој како автор суптилно има влијаено и во развивањето на филмските изразни средства: 1) тематски (преку аспектот на романите на: антебелум, јужната готика и условно-магискиот реализам); формално (преку методот на нарацијата како филмска камера); идејно (по однос на ова многу се разликува од неговите колеги) инсистирајќи на истрајноста на доброто наспроти злото кое успева да доминира, но бидејќи е контролирано од самото себе, е казнето од страна на разборитите јужњаци.

За да се даде соодветната аргументација, презентирани се големо истражување низ теоријата и јавната сфера пред, за време и по времето на авторот, како и локално, во некогашна СФРЈ и денес во РСМ. Употребувани се претежно постструктуралистичката и херменевтичката методологија, со обемно нижење на примери низ историјата и презентирањето на фактите од јавниот живот. Овој пристап (кој е и општоприфатено најзастапениот во културолошките студии) е образложен и преку 4 екранизации на романите на Фокнер, кои филмови изобилуваат со културошко-семантички обележја, заради што исто како што е тоа случај постојано на Балканот, сите се плашат за ова да говорат. Следствено се представени недоследностите на младите демократии и контроверзијата да се зборува за западните интеграции, а да се верува дека некому му е грижа за оние од југот. Југот е оној кој ја засилил идејата за херојскиот непокор долж времињата на војните, заради што поднебјето на Југот треба да го има своето заслужено место во културологијата на Југот, како што е тоа случај во прозата на Фокнер.

Abstract: This work has the aim of filling the empty space in the local culturological researches, which occurred as a result of the long avoidance, even rejection of the western free thought in the academic sphere.

William Faulkner is an exemplary representative of the lost generation, in the literature considered as 1 of the most valued founders of the novel of the **stream** of consciousness. Although he was open, prudent leftist, his opus e.g. didn't found its, adequate to its grandeur, place in the after the WWII local educational system. How come this happened? There are many reasons for this, as it is delicately stated in the text- because of the lack of authenticity of the local writers, because West is West even when it's left, so the westerners are also leftists but are not communists or socialists, as the former Yugoslav theoreticians, who were actually somebody's proxy functionaries. The opus of Faulkner can never be ignored, hence his progressive spirit is difficult to be annihilated from certain cultural environment. That opus inspires, upgrades, thus usually enforces the old immanent values. The discourse of the open-minded wish for solid influence is embodied in the Faulkner's screen adaptations, moreover he as an author has a subtle influence in the development of the film forms of expression: 1) thematically (through the aspect of the antebellum, southern-gothic's novels, partially through the magic realism); 2) formationally (through the method of the narration a-la film camera); 3) with the ideas (regarding this he is very different with his colleagues) as insisting on the perseverance of the good over the evil (which succeeds in dominating, whilst as controlled by itself, is punished by the prudent southerners).

In the purpose of acquiring adequate argumentation, a big research through the theory and public sphere – before, during and after the author's time – is presented; locally in former SFRJ, and in contemporary RNM. Poststructuralist and hermeneutical methodologies are predominantly being used, with vast presentation of the examples throughout history, as well as those from the public life. This approach (which is primarily the most used one in the cultural studies) is elucidated through the 4 screen adaptations of the Faulkner's novels, which films are rich with the culturally-semantic denotations, because of which, as it constantly happens in the Balkans, everybody is afraid to speak about this. Consequently are presented the inconsistencies of the young democracies and the controversies of speaking about the western integrations while believing somebody cares about those from the south. The South is the one which enforced the idea of the heroic disobedience throughout the war times, because of which the ambience of the South should have its deserved place in the culturology of the South, as in the prose of Faulkner.

СОДРЖИНА

ВОВЕД	8
Погледот кон Југот и од југот во САД, многу поразличен од оној во	
Стариот Свет (Евроазија)	11
Фокнер кај нас и Фокнер околу нас	17
Присуство на методологиите или значењето во наративјата	18
Автобиографското во Фокнеровата генерација	
(војна и мир, животот меѓу двете војни)	22
Автобиографското во романите на Фокнер	24
а) Големиот мал човек од југот	25
б) Фокнер на формата	30
 ЈУГОТ КАКО КУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА- КОНОТАТИВНОСТА НА	
МЕСТОПОЛОЖБАТА И НЕЈЗИНАТА ОТВОРЕНОСТ ЗА РАЗНОВИДНА	
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА: ПОСТОЈНИТЕ СТЕРЕОТИПИ ВО ОДНОС НА ЈУГОТ	
НАСПРОТИ ДРУГИТЕ СТРАНИ НА СВЕТОТ	35
Патеписи низ културните амбиенти; пејзажи и слики	38
Југот - прибежиште, санаториум, атракција	41
Стереотипите на југот во филмските продукции визави екранизациите и	
реализациите на делата на Фокнер	44
а) Видови	46
 ФОКАЛИЗАЦИЈАТА КАЈ ФОКНЕР- УНИКАТНОСТА НА ИСТОРИСКИОТ ПЕРИОД	
ВО ОДНОС НА ФИЛМОТ И ЛИТЕРАТУРАТА	48
Идентификување и формулирање на истражувачкиот проблем.	
Можни методологии	50
Предмет на истражувањето	54
Формулирање на истражувачкиот проблем - дали фокализацијата кај овој автор	
влијаела на истата во филмот, или можеби обратно, и каква е ситуацијата во однос на	
ова прашање денес, во однос на овој автор и пошироко?	57
Теоретска рамка - структурализмот кој се метаморфозирал во постструктурализам,	
смртта на авторот по раѓањето на авторскиот филм; Хемингвеј бил руски шпион,	
ние имавме комунизам	60

Цели и задачи на истражувањето	61
Хипотези	62
Начин на истражувањето	63
Значење на истражувањето	64
Обработка на податоците (значењето на истражувањето кое од ова произлегува)	66

ОЦРНЕТИ АНГЕЛИ- РЕЖИСЕРОТ ВО РЕГИОНАЛНАТА И ВО ГЛОБАЛНАТА

КУЛТУРНА МАПА	70
Естетиката на романот во филмот	71
Поднебјето на југот и консумирањето	73
Биографијата на писателот и режисерот	75
а) Оваа екранизација во однос на останатите романи на Фокнер во поглед на авторството на писателот и режисерот	76
а. 1) Зошто се важни овие напомени при анализата на консумативниот интерес и влијанието на поднебјето на Југот во тоа?	77
Идејата на писателот и останатите термини карактеристични за него	78
Релацијата transatlantic и нејзијата врска со консумирањето на меинстримот	80
а) Режисерот е Европеец или западњак?	83
Психоанализата во контекст на невработеноста, егзистенцијалниот синдром	83
Модерноста на романот во предвоениот период и модерноста на екранизацијата во повоениот период	85
а) Модернизмот во културата на економскиот интерес	88
Местото на оваа екранизација во филмските академски трудови	90
а) Когнитивниот пристап наспроти консумацијата	92

ДОДЕКА ЛЕЖЕВ УМИРАЌИ- ФОКНЕР; ЈУГОТ; ФОКНЕР, ИЗГУБЕНАТА

ГЕНЕРАЦИЈА	96
Методологија за телото, нарацијата; конотација, а не денотација – да го претресуваме остварувањето спрема она кое самото го наметнува	96
Екранизација на нарацијата, или можеби обратно	98
Фокнер мајсторот на нарацијата: строгост на формата или продуктивна безизлезност?101	
Со што авторот најмногу се дисциплинира, особено во овој роман?	102
Денешнината тогаш и сега	105
Времето во кое живеел мајсторот, колегите	108
Повеќекратната нарација (multiple narration) и класичната линеарна монтажа	111
а) Состојбата на смртта низ реченици и низ кадри	112
б) Питорескноста	113

КРИК И БЕС- ТЕКОТ НА СВЕСТА И АМБИЕНТОТ НА ЈУГОТ –

АВТЕНТИЧНОСТ И АВТОРСТВО	116
Романот и неговото настанување	119
Џејмс Франко како екранизатор	122
Методологијата на режисерот	124
Последователност на филмската нарација во согледба со онаа од романот <i>Крик и бес</i> ..	127
Изразните средства на режисерот како пандан на оние на писателот	129
Горчливата мисловност на Фокнер визави екранизацијата	131

НАТРАПНИК ВО ПРАВОТ- ФОКНЕР И ИНТЕРПРЕТАЦИЈАТА

Темата и неизбежното консумирање	134
Југот и пуританизмот (кој е и нужност, и предание)	135
а) Консумирањето на Југот	136
а. 1) Консумирањето на јужната готика	138
а. 2) Кларенс Браун како екранизатор на Југот	139
Нарацијата во романот е Фокнерова, исто како и во филмот	140
Филмот на психоанализата во екранизацијата на <i>Најтрапник во правото</i> во контекст на поднебјето (како и атмосферата)	142
а) Нарацијата во функција на атмосферата	147
Развојот на филмските видови визави литературните	149
а) Поднебјето во функција на жанрот (како категорија на филмскиот вид)	151
Особеностите на романот во неговата екранизација и особеностите на екранизацијата	154

ВРЕДНОСТА НА ЕКРАНИЗАЦИИТЕ И СЦЕНАРИЈАТА ВО ИСТОРИСКА И

ЕСТЕТСКА СМИСЛА	161
а) Есенцијалноста и функционалноста	161
б) Првиот допир со филмот, насоки на влијание литература↔филм	163
в) Трансатланска споредбеност на застапеноста на обработката на филмската дејност на Фокнер	165
г) Фокнер и медиумите на денешнината	167

ЗАКЛУЧОК

Копнежот кон belle époque, душата на изгубената генерација?	171
а) Дом и сигурност, релација со изгубената генерација	174
б) Фокнеровата изгубена генерација во светот на денешнината	176
в) Фокнер и традицијата (на Југот)	177
Местото на ова истражување во однос на останатите во врска со авторот и неговата генерација	183

а) Цел и постигнати резултати	183
б) Академската средина и културологијата на Југот (во Западот и кај нас)	184
б. 1) Фокнер и дистрибуцијата на културните продукти во Северна Македонија, некогаш и сега	191
б. 2) Автентичноста на Фокнер и автентичноста на повоената македонска литература	193
Поднебјето на Југот кај Фокнер и западната цивилизација	196
БИБЛИОГРАФИЈА	199 – 206

ВОВЕД

Творештвото на Вилијам Фокнер е во самата сушност на најзастапените западни литературни теории. Тие ни кажуваат дека уметничката литература се консумира не од потреба (како што берзанскиот акционер чита бизнис-теорија) туку за читателот да види какви нештата би требале да бидат, а какви не се во реалноста, иако токму писателот ја одразува реалноста којашто тој самиот доколку е талентиран може бистро да ја согледа. Читателот додека чита не ужива на начин на кој ужива во реалноста, туку тој има специфично естетско доживување. Следствено на ова западната теорија најмногу ја форсира херменевтичката критичка мисла која секогаш ја има релацијата писател→дело→читател. Во критиката не се зема во предвид она што авторот го кажува за самото дело, туку само што делото им кажува на читателите¹. Со оглед на тоа што голем дел од остварувањата на Вилијам Фокнер се екранизирани, а херменевтиката не го негира биографското проследување, може да се резимира дека во досегашните истражувања е испуштен значаен сегмент. Односно бидејќи аналитичките и академските текстови се базираат на критичките проследувања (најмногу во времето околу премиерата на филмовите) испуштено е влијанието на Фокнер во развојот на филмските видови, а структурно би рекол најмногу во поглед на системот на старите, проверени вредности кои се семантички проникнати во секој сегмент од неговото творештво. Всушност дури неодамна се појавија трудови кои реферираат претежно на влијанието на Фокнер во европската културно-уметничка сфера, што можеби и не е случајно бидејќи најчесто во САД високо се вреднувани, и им е посветено големо академско влијание на оние автори кои имале пред сè голем финансиски успех. Така било до првата половина на дваесеттиот век. За филмовите сепак имало развиено проследување од типот на филмот како уметност, а не забава. Додека за книгите многу упорно се верувало во зборот на читателот. Така Фокнер бил згазен од своите многу популарни современици (оние од изгубената генерација). Всушност тој е навистина признаен во САД дури по добивањето на Нобеловата награда. Од друга страна иако биле многу наградувани и високо вреднувани од публиката, екранизациите на неговите прозни остварувања не доживеале особен успех на благајните. Ова во комерцијална

¹ Во овој прв пасус од уводот ја сублимирам сета западна литературна теорија, во случајов онаа која се однесува на американската литература, при што најзадолжен сум кај *The American Tradition in Literature*, edited by George Perkins, Sculley Bradley, Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long и предавањата на професорот Paul H. Fry од Универзитетот Јеил и неговите предавања за Историјата на литературната теорија (<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD00D35CBC75941BD>)

смисла може да се каже речиси за сето негово творештво, во временска смисла сè до оние остварувања од овој милениум. Од друга страна некои негови современици биле навистина комерцијални и заработувале огромни суми и со книгите, и со екранизациите, како на пр. Хемингвеј. Тука мислам дека историцизмот и херменевтиката можат да помогнат бидејќи беа декласифицирани податоците дека Хемингвеј бил руски шпион и гореспоменатата (херменевтичка) релација со читателот не би можела и понатаму да функционира во негова полза. Односно ретко кој свесен за овој факт би сакал сега да купи нешто со негов потпис. Кон ова во методолошкиот пристап на овој претставен труд ја применувам и втората најприсутна методологија во културните студии- постструктурализмот, бидејќи таа ни ја дава можноста да се осврнуваме кон уметничките дела со системот на самоподразбирачките вредности. На пр. структурализмот ја има сеопфатноста на антрополошките истражувања разгледувајќи ги литературните остварувања во сенката на митологијата, првобитните ритуали, обичајното право итн., прикажувајќи една варијација на вредностите низ цивилизациите кои претходеа. Додека пак кај постструктурализмот ја имаме иманентноста на непоколебливата човечност, односно оваа методологија не ги релативизира вредностите. Постструктуралистите сакаат да ни кажат- ако си добар човек, знаеш што е добро, не ти треба некаква теорија за тоа да ти го објасни. Главниот проблем кој при ова се јавува е интерпретацијата, која е исто така слабо застапена во досегашните трудови за Фокнер, токму бидејќи слепо се верува дека уметничкото дело кое е квалитетно, е секогаш квалитетно, нему не му треба реинтерпретација. Но квалитетот и толкувањето се две различни работи. Исто така според доминантната западна литературна теорија (ова е важно бидејќи најчесто филмската теорија е во постојано теоретско позајмување од литературата, а понекогаш и од визуелните уметности) значењето на зборовите е заробено во времето; на пр. зборот пластика некогаш (на англиски) значел релјеф; инаку кај нас и сега. Како тогаш да зборуваме за карактеристичното време и простор на Фокнер доколку не сме го согледале значењето на неговото творештво некогаш и сега? Иако не бил многу продаван, овој писател извршил големо влијание и не би требало да ни е чудно дека е ова случај и денес.

Интенцијата на овој труд е да се направи анализа на суштинските поетички и стилски одлики на Фокнеровото дело и да се истражи трансформацијата на неговите дела на филм. Впрочем, екранизациите на сите дела, а особено на ремек-делата се особено сложени, доколку не сакаме да произведеме само мејнстрим забава. Доколку станува збор за сериозно остварување тогаш немаме само адаптација, туку и

транскрипција- критичко проследување на текстот кога се одземаат сцени. Мојата интенција е да го нагласам засилувањето на амбиенталноста, атмосферата на југот (водени површини, обилна вегетација, ветер кој ја оживува, застоени ентериери, запустени дворови) во филмовите, нејзиното семантичко одлевање на големиот екран (доколку не станува збор за стриминг платформи). Со оваа цел квалитативно ги одбрав наведените 4 филмови, кои мислам дека се најблиску до (да употребам една прецвакана фраза, но која е многу блиску до класичната иманентност на идеите на Фокнер) идејата на авторот, за Југот како расадник на непоколебливите, вистински вредности. Некои од екранизациите потклезнале на продуцентско-дистрибутерските интереси и правеле штрих на сето она кое би можело да ја одбие меинстрим публиката. Но повеќе или помалку и самиот Фокнер признава дека правел вакви отстапки, токму затоа што е јужњак кој мора да се грижи за семејството, така на пр. тој на едно издателство му направил отстапка да елиминира еден лик за тој веќе да не е лезбијка, што од своја страна се коси со неговите цврсти леви политички убедувања. Значи предвидено е со ова да се потенцира на културолошката сеопфатност на екранизациите на овој автор, што мислам дека е во овој текст прв пат направено; инаку и воопшто има многу малку истражувања за екранизациите во меинстримот, особено за оние од Холивуд. Причината за ова (кај Фокнеровите и останатите екранизации) се наоѓа во самата политика на големите студија кои од авторите бараат дискрециони договори, бидејќи се плашат дека доколку отворено се зборува за овие компромиси тоа би можело да ја намали гледаноста на филмот. Но еве дојдоа некои нови времиња. Некаде во почетокот на деведесеттите, во поглед на гледаноста, и независните продукции почнаа да им прават конкуренција на прескапите продукции на големите студија. Така што се однесува на екранизациите на Џејмс Франко можеме да кажеме дека може да се црпат многу повеќе податоци, отколку во постарите. Истовремено ова ни е, како на истражувачи, многу помалку неопходно, зашто во Франковите филмови можеме од самата филмска структура да увидиме колку многу авторите се придржувале кон литературната основа. Имено неодамна беа издадени делата на Фокнер со неговата автентична, честопати нестандартна интерпункција (на пр. тој употребува не само 3 точки, туку и повеќе). Во четирите одбрани филмови, во нивната поетика и атмосфера се вметнуваат различни постапки. Како се тие усогласени со основната Фокнерова тема и стил? Зошто се или зошто не се? За одговорот на ова прашање, како и за самата селекција на филмовите како компас се користени и изјавите на самиот автор, за чија искреност нема основа за сомнежи.

Кај Фокнер имаме мрежа од разновидности и динамичност на нивното делување. Ова е можеби и најважниот елемент од ова истражување, зашто тој не ја потенцира социјалната неизбежност, фаталноста на вмрежувањето во кое имало и голем простор за оние кои ѝ бегале на раката на законот. Всушност кај него и за ова ја имаме непомирливоста во однос на малодушноста на државата да се справи со своите сопствени недоследности. Во однос на ова Фокнер дијаметрално се разликува од сите свои современици. Тој едноставно не е отворен за што било надвор од законот, односно надвор од културата на почитување на востановените стари, сигурни норми. На пр. Вилијам Саројан ни кажува дека просто бил вљубен во мрежата, како мало дете на емигранти од Ерменија, и дека едвај чекал таа да го понесе, како што вели во неа го чекале стотици пријатели. Но Фокнер за ова има големо „но“ кое ни е презентирano со неговиот карактеристичен, заобиколен стил; тој никогаш не би рекол дека вмрежувањето е противуставно, против правото на приватност и против слободата на движењето. Писателот е против ваквите новитети, без разлика што тие би можеле неког да го спасат од глад. Одбраните од мене екранизации се најблиску до методологијата на авторот, да ги казни малодушните кои пред тешкотиите потклезнале со едно добредојде кон нелегалноста, а тие филмови се: Натрапник во правот (1949) на Кларенс Браун, Оцрнети ангели (1957) на Даглас Сирк, Додека лежев на смртната постела (2013) и Крик и бес (2014) на Џејмс Франко.

Погледот кон Југот и од југот во САД, многу поразличен од оној во Стариот Свет (Евроазија)

Во САД имаше големи превирања околу тоа кој е добриот (Северот или Југот), што се разбира беше предизвикано од граѓанската војна. При ова, слично како во Европа и во големите цивилизации на Азија, каде монсунската култура има големо влијание врз формирањето на јавното мислење, Југот беше сметан за извор на замаеност, лажност, снижени критериуми, мафија итн.; категоризацијата на Југот беше сведена на недооформената личност на помалиот, неодговорен, разгален брат. Со една голема разлика, а тоа е дека во Азија обратно, се смета дека поаристократски е Истокот- за разлика од поимувањето во Европа и нејзиниот секогаш приоритетен Запад. Културните паралелизми, во трансатланска смисла одат дотаму докаде се изедначува Јапонија со Велика Британија, со алудирање на конзервативноста на културлошкиот егземплар, бидејќи секој континент имал нај-аристократизам кој како со стаклено своно е заштитен од регресивноста на континентот со географска

изолација. Така САД го имале Њу Јорк. Ќе дозволам и да прокоментирам дека е слична и ситуацијата со Африка и нејзиниот Мадагаскар. Воопшто културата под стакленото своно се смета за најеклатантен пример за тоа дека една култура навистина се почитува самата себе си, заштитувајќи го својот најквалитетен посев, од којшто би требало да изртат зашметувачки плодови, кои со својата висока продажна вредност ќе ги наддадат сите други култури. Но дали е тоа навистина патот по кој една култура треба да оди? Културата се развива и зацврстува низ препреките, низ историјата има плодни и сушни периоди. Исто како и еволуцијата на живите видови која тоа го прави на генетски начин, така и културата во зависност од околностите мутира- стагнира, напредува или назадува. Значи изолационизмот многумина го сметаат за нешто неприродно, но не и потписникот на овие редови. Како пример за ова може да се наведе еден херменевтички приод со пример од историјата. Да речеме мракот на средниот век го зафатил целиот континент, вклучувајќи ја и Велика Британија. Доколку тогаш постоело некакво прогресивно острово, тогаш оние кои живееле под мрачните стеги би можеле да се угледаат на него. Наместо тоа, кога конечно почнало да доаѓа до промени, мислителите излезот почнувале да го бараат во античкиот култ на слободата, роварејќи низ древните написи на прастарите јазици, а не мало влијание за доаѓањето на ренесансата направиле и Ориентот и географските откритија. Значи секако се тежнело кон Југот; не случајно мајката на ренесансата е Италија². Логиката исто така ни кажува дека онака како што планетата е обвиткана со атмосфера за да го заштити животот од опасните зрачења, онака како што мајката ја изолира од штетни влијанија рожбата во својот стомак итн., така и културата може да се развие, или доколку сакате, може побргу да се развие доколу е заштитена од штетни влијанија.

Во овој контекст се чини Новиот свет бил многу повешт од Стариот. Всушност најмногу заради самата причина на неговото засновување. Под Нов Свет во случајов се подразбира Северна Америка. Бидејќи тамошната култура, уставот, законодавството и моралот, биле основани од сите оние кои бегале од атаките на Стариот Свет. Тие биле за реформите кои произлегувале од нововерското, протестантско христијанство, и уште од самиот почеток биле за интензивно партиципирање на целото граѓанство. За разлика од строгата поделеност на оние во/со власта и на оние кои се вечно угнетени, уште од самиот почеток во Новиот свет можело масовно да се учествува во донесувањето на одлуки, локалната самоуправа била камел-темелник на економијата и

² При ова не ги исклучувам и тврдењата дека ренесансата се изродила на Балканот, којшто е исто така

културата, а уставот бил златната мера за сè. Всушност културата во САД (и во Канада, донекаде) е во најголема мера остварена од оние кои биле против културата на Стариот Свет. Доселениците инсистирале на доследно спроведување на христијанските идеи. Наспроти тврдењата дека системот во САД се заснова на економија без култура, може да се наведе пример дека уште на почетокот во САД имало бесплатни мензи и читалници, што е изведено од Писмото кон Ефесијанците. Во овој, и во многу други контексти не би можело да се каже дека културата на Новиот свет произлегла од Стариот. Па така Западот во културолошка смисла, во САД е сфатен како и во Европа (што најмногу потекнува од завојуваното освојување, кон Запад исто како и во Европа, аналогно на периодот на златната треска), но не и Југот.

Всушност во САД има 3 периоди на културологијата на Југот: робовладетелски, англикански и мажоративен.

Во робовладетелскиот на оние од Северот не им сметало да ги нарекуваат оние од Југот аристократи³ само зашто се најбогати од сите. Тие се разбирале од уметност бидејќи купувале скапи слики и дизајнерски мебел, а биле општествено свесни бидејќи кај нив се отвориле првите колеџи во САД. Всушност вистината е дека овие мецени не се разбирале многу од уметноста, освен од онаа на пиењето, а инвестирале во она од што им се намалувале даноците. Контровверзно е да се зборува за овој период како за американски, бидејќи на тлото на денешните САД владее колонијализмот. Папочната врска со Велика Британија е онаа која контролира сè; денешните универзитети- Јејл и Харвард тогаш се испостави на универзитетите во Кембриџ и Оксфорд. Во овој период се настојува да се оформи она што би можело да се нарече слободен дух, во кој го нема обременувачкиот материјализам на Стариот Свет. Звукот на negro spirituals е оној кој го бои закрвавениот залез на јужните плантажи со памук каде се кали духот на непокорот, колку и да е скршена надежта. Се разбира дека би било илузорно да се вели дека некој би можел да препознае било каква согледба која би укажувала на некакви обиди за интеграција на африканската култура во Новиот свет во овој период, бидејќи едноставно робовите не биле сфатени како луѓе. Но гореспомнатото „острово“ сепак постоело, во облик на државата Охајо, која била населена со нововерци од Северна Грција и воопшто од Балканот, каде има топоними како Атина, Македонија, Скопје, Сандаски итн., и во која единствено никогаш немало робовладетелство. На овој начин,

³ Најмногу во оваа насока – како храбри завојувачи на Западот, оние со јужната топлина – ги портретира доселениците најпознатиот американски историчар и професор на Универзитетот Харвард Фредерик Џексон Тарнер. Всушност нивните куќи од дрвени стебла во културолошка смисла се дворци

преку разновидни културни собири било можно да се агитира на југот од САД за да се убеди тамошната елита дека робовите се сепак луѓе. Се разбира за ова постоело мало интересирање и не било постигнато ништо, но тргнувањето на едно камче може да предизвика лавина. Економски Северот сфатил дека неговата економија (која е со поинакви ресурси и климатски услови) никогаш не би можела да се подобри со помош на Југот и под влијание на ова геополитичко-економско согледување се оформиле идеите за граѓанската војна, односно за доследната христијанизација на Новиот свет, според која сите раси се еднакви. Уште од самиот почеток во САД ролјата на Северот е еднаква на ролјата на Западот во Европа. При што и самиот Запад, кој е во овој период интензивно и во густии налети населуван од доселениците, е на истата културна линија. На овој начин Истокот на САД бидејќи бил прв населен, и бидејќи бил населен од западот на Европа, бил Запад, при што ситуацијата вака останала до денес, односно во САД во културолошка смисла нема Исток. Преку специјални договори со владата, на доселениците им се дава можност да напредуваат кон западот. Тие добиваат територија и градат семејна кука, најчесто од масивни стебла. Многу важно, за да ја сфатиме културологијата на Југот, е да го потенцираме начинот на кој овие куќи биле градени. Колективниот дух на взаемно помагање е многу близок на културологијата на Југот, за разлика од онаа на Северот која инсистира на индивидуалност и интровертност. На тој начин, преку собирањето на сите соседи на куп, за со јаже да се подигне централното стебло на кое се држи куќата, се калел токму тој медитеранизам на Новиот свет, кој не поднесува надменост, студено господство, туку промовира над сè почит и доблесност кај сите. Пуританизмот разработува една иманентна доверба во тешкиот труд преку кој се прочистува христијанството. Кај доселениците исто така немало робови, а тие откако ќе се приближиле со извесно растојание кон Тихиот Океан, повторно добивале нова територија за да продолжат кон Запад.

Навлезен и обилно пресекуван со робовладетелскиот период е англиканскиот, кој е обележан со комплексите кои ги создала Британската Империја. Тогаш се мислело дека сè што било изработено во империјата било поквалитетно, а културата на Новиот свет била второстепена. Американците никогаш не можеле да си дозволат глава од нерез за Божиќ, затоа служеле мисирка⁴. Божем Американците ја расипале германичноста на англиската раса мешајќи се со останатите доселеници. Парадоксално

⁴ Sinclair Lewis во неговата сатирична новела *The Man Who Knew Coolidge*, наведува податоци како деловите од наследената богата култура од Британската Империја, во САД морале да се смалат, односно да бидат поевтинети

на претходниот пасус, Југот бил оној кој ѝ кажал не на империјата. Богатите земјопоседници не сакале веќе да го делат крвопијскиот плен со газдите од зад големата бара, почнале да одбиваат да им ги плаќаат огромните даноци на Британците, но затоа кога требало некој да ги одбрани од унионистите, веќе ја немало британската круна да ги спаси. На тој начин Југот си пресудил, но на новата цивилизација ѝ го дал прогресот кој е секогаш поврзан со хуманоста. Така Фениксот (главниот град на јужната држава Аризона, така наречен токму на база на оваа историска поука) на Југот всушност повторно самиот го предизвикал своето паѓање, но и своето блескаво раѓање. Значи сите виделе дека Југот на САД има едно големо не, и заради тоа и денес културологијата на САД и Европа особено се разликуваат, и особено во однос на прашањето на Југот. Американската култура никогаш не станала култура која го отфрла своето кривородено дете, туку уште од овој историски и политички многу деликатен период била и останала некоја која истото ќе го врати на вистинскиот пат. Криминалците во САД се некои кои се срам за државата бидејќи таа потфрлила во нивното поставување на вистинскиот пат. Но стакленото своно е важно, законот мора за сите еднакво да важи. Во САД и денес има најмногу затвореници, чесните граѓани мора да се заштитени. Но во САД и најмногу се верува дека тие може да се поправат. На југот ќе ве разгалат, додека на северот ќе ве дисциплинираат, вака е во Европа, но во САД и на југот, и на северот, и ќе ве дисциплинираат, и ќе ве разгалат.

Веројатно мажоративниот е и еден од најконтроверзните делови и на културологијата и на историјата на САД. Бидејќи станува збор за мнозинство, тоа само по себе значи дека некакво малцинство би било истиснато. При своето конституирање многу визионери успеале да ја согледаат оваа дихотомија на културата. Така малку кој знае дека на пр. првиот претседател Џорџ Вашингтон не бил за парламентарна демократија, туку за делегатски систем. Тој успеал да предвиди дека партискиот систем порано или подоцна ќе доведе до поларизација, односно до двопартитност. И самиот Вашингтон бил надгласан, а и тој самиот го поддржал оној систем во кој искрено не верувал, бидејќи искрено верувал во демократијата. Како што гледате ова е една голема контроверзија, која потоа неизбежно од политиката се пренела во културата. Но сепак како најнова, а со тоа и најмалку игнорантна култура во светот, САД успеале да го задржат системот во кој се зема во обзир и мислењето на оној кој е надгласан. Така во САД, за разлика од Стариот Континент, никогаш не била прифатена културата на простото мнозинство. Како што самото политичко гласање се заснова на еднаквост на застапеноста во законодавниот дом - и на најмалите и на најбројните

држави - така и политичката култура се развивала на база на една мултикултурност и еднаква застапеност во сите државни и законодавни тела дури и на најмалите ентитети. Во овој контекст токму културата на Југот со својата отвореност, бавност, успева да се спротистави на културата на Северот и на нејзиното зазбивтано самоуништување. Токму Југот со своите доселеници-пуританци кои сакале да ја прочистат христијанската вера низ напорен и упорен труд, кои покажувале солидарност со чесните, а ги отфрлале грешниците (додека и тие не го заодат вистинскиот пат), ја покажал својата виталност при зачувувањето на ваквите традиционални, конзервативно-семејни вредности, базирани на едноставната логика на поддршката на фамилијата како основна градбена единка⁵ на едно општество кое напредува.

Целта на секоја наука, па и на историјата, е со своите истражувања да даде придонес во развојот - на економијата, технологијата, трговијата итн. Паралелно со ова секоја наука служела и за многу злоупотреби, вклучувајќи ја и историјата. Не е неопходно да се аргументира во врска со ова - знаеме дека не ретко отворениот спектар за разновидни импликации и конотации, како на сите науки, така и на историјата ѝ дава можност за злоупотреби, нанесување на нови интерпретативни слоеви врз веќе постоечките. Дали некои од овие конотации се засноваат на нови научни истражувања и се поткрепени со факти, или едноставно се купени - е една од најсофистицираните дилеми кои се имаат изродено во академскиот свет. Значи во Европа, колекцијата на цивилизацијата, но и на културата на отфрлање (која не ретко во најизострените историски периоди станувала и геноцид), се негува погледот кон Југот како кон локација каде се генерираат неволји. Таму се кријат сите оние кои имале проблеми со системот, а всушност имале проблеми со самите себе. Таму бегаат нечесните, мрзливи луѓе; доколку сака Југот да напредува мора да се вклопи во остатокот од Европа, онака како што тоа го кажува Западот, инициран од Северот, каде е толку студено што сите гниења се сопрени⁶. Се чини дека Југот е оној кој е навистина продуктивно вклопен во културологијата на САД. Каде би била Европа да не постоело бунтувањето, спротивно на сите околности; бунтувањето на балканските народи, на Сицилија или на југот на Франција, за време на Втората светска војна? Што би била Италија без Гарибалди, а

⁵ За врската меѓу семејството и економијата во рамки на европскиот културен пејзаж видете кај Paola Giuliano "Ties that Matter: Cultural Norms and Economic Behavior in Western Europe"

⁶ Но некаде кон деведесеттите години на дваесеттиот век почнаа да се појавуваат „гласови“ кои на против настојуваа да го потенцираат лидерското значење на Југот во западната цивилизација, како оние на Предраг Матвејевич, Едвард Саид, Франко Касано...

што Балканот без неговата десна рака Сарафов? Само во Југот имало мафија, а не и во Северот⁷?

Фокнер кај нас и Фокнер околу нас

Кое е методолошкото исходно поле кое би ни се оформило нам како на самостојна културна средина и пошироко во регионот? Ова е едно од прашањата кое само по себе се наметнува за секое културолошко истражување. Што се однесува на Северна Македонија постојат многубројни теоретски и критички текстови кои го потенцираат влијанието на загубената американска генерација на писатели во оформувањето на првата (повоена) генерација македонски автори која творела на систематизиран македонски јазик. Имајќи ги во предвид тогашните правно-културолошки релации, може слободно да се каже дека тогаш, од денешен аспект гледано, нашата држава се наоѓала во нешто што се нарекува хубриден режим, со една контроверзна историска согледба дека дикатурата во СФРЈ не била така мрачна како во останатите држави од некогашниот Источен блок. Ова наметнува прашања кои од денешен аспект се навистина горливи и провокативни, бидејќи зад литературните влијанија кај нас најчесто се крие прашањето за недокажаната неавтентичност на литературните остварувања, а последователно на ова може да се каже- и за неистражената нечесност на некои од најголемите имиња на домашната литература. Ова е големо и неизбежно прашање бидејќи со сигурност може да се каже дека во многу нешто лошата репутација на нашата држава во политичко-културолошка смисла, е наметната токму од ваквите нерешени места во нашата историја од областа на уметностите. Авторот на овој труд ќе се обиде да го зачне ова горливо прашање, бидејќи тоа самото по себе се наметнува, а секој чесен докторанд не би смеел да го прескокне. Бидејќи токму во срцевината на западните, пред сè културни вредности, се наоѓа токму чесноста. Токму таа е составен дел на поднебјето на југот (на САД) со кое е проткаен секој сегмент од творештвото на овој голем автор. Имено Фокнер секогаш зависел од помошта на некои свои сограѓани (пријатели) од југот, кои можеби не биле супериорно образовани, но токму тој етичен систем на вредности им помогнал да согледаат дека вреди да се

⁷ Како многу значаен пример за ова може да се наведе колаборационизмот на крајниот југ со крајниот север на Европа, на неонацистичка основа, измеѓу фирмите Моторола и Нокиа, со бизнисмените од Македонија и Финска, кога се дозна дека оваа соработка финансира неонацистички групи. Како последица на скандалот и двете фирми пропаднаа. Ова е доказ дека многу неправилни нешта потекнуваат (или се поддржуваат) од Северот. Слична на ова беше и „соработката“ со корупцијата со војската, меѓу Словенија и Финска. Во овој случај дури и двете земји во културолошка смисла се сметани за северни

инвестира во некој кој не можел ни во војска да биде примен зашто бил пренизок.

Токму во поглед на горенаведеното прашање за автентичноста кај нас се направени само неколку трудови, од кои само 2 или 3 имаа меѓународно признание. Така што слободно може да се каже дека за оваа (нај)горлива тема кај нас допрва би требало да почне да се пишува. Овој труд не би можел да ја надополни оваа празнина, но ја има и таа тенденција да отвори нови простори во оваа насока.

Што се однесува до СФРЈ, доколку така може да се каже, сепак ситуацијата општо гледано во целина беше подобра – гледано општо на целата тогашна држава, а споредено само со нас од југот – и во академска, и во смисла на развивањето на критичката мисла. Бидејќи беа отворени за конотации писатели, Фокнер и оние од неговата генерација беа добро застапени во преведените тиражи. Овие писатели беа сигурно меѓу најчитаните, за што сведочат и многубројните собрани дела од нив, кои беа луксузни изданија со тврди корици и кои беа неколкукратно препечатени, станувајќи вистински хит на многу генерации. За жал заради горенаведените околности, во тогашната СР Македонија ситуацијата беше значително полоша (особено гледано во поглед на слободната, критичка мисла, бидејќи текстовите за овие книги, вклучувајќи ги и нивните предговори беа многу влијателни); иако тогаш се тврдеше дека тоа било зашто пазарот за македонски изданија бил многу помал. Но без разлика на ова тогаш и кај нас многу се читаше на македонски, па овие остварувања на англосаксонската литература (во кои спаѓаат и оние на Фокнер) станаа неизбежен дел од историјата на културологијата на Северна Македонија.

Присуство на методологиите или значењето во наративјата

Кога се претресува проблематиката на екранизациите на литературните дела особено важно е да се земе во предвид со кои методологии истите биле обработени, бидејќи како што погоре беше објаснето- филмската теорија своите најголеми позајмувања ги прави од литературната. Фокнер (како писател) е најзастапен кај формалистите (т.н. групи на американски формалисти), структуралистите, постструктуралистите и позитивистите.

Формалистите⁸ (во овој пасус не се мисли и на источноевропските) своите најголеми напори ги направиле да го стават значењето во втор план зад формата. Така

⁸ Западните формалисти најмногу трагаат низ археологијата на текстовите на Фокнер кои се преиначувале или премонтирале во согласност со барањата на издавачите. „Новите формалистички критичари од дваесеттиот век обично се фокусираат на единствената авторска текстуална манифестација

кај Фокнер тие изнаоѓаат правилност на дејствието и негова кохерентност со фабулата, како и навлегување во постојаноста на дејствието кое кај Фокнер како никогаш да не запира. Се разбира ова е во голема мера во спротивност со формалистите од Европа кои во најголем дел сосема го негираат значењето, па така нè наведуваат во литературата да гледаме само чиста форма. Заради што за Европејците (наводно) највреднувана е поезијата. И за едните, и за другите значењето е знак на повеќе или помалку заведената или продадената душа на писателот, кој заради својата кариера сака на читателите да им продаде прецвкано знаење, односно да мисли наместо нив. Според ова најлесно се продаваат книги кои мислат наместо читателот, односно секој оној кој сака да купува книги сака да ужива кога чита. Се разбира не смееме ова да го земеме рет се бидејќи што тогаш да речеме за некои типови на многу продавана белетристика во којашто има многу насилство, напнатост, односно факт е дека широката читачка публика сака да консумира литература којашто во извесна смисла ќе ја вознемири, односно ќе ја испровоцира на активно размислување (ќе ѝ предизвика brainstorming). И покрај контрадикторностите формализмот како правец, а особено американските групи на формалисти се всушност многу продуктивни кога сакаме да увидиме зошто Фокнер е толку интересен за екранизирање. Зашто едноставно неговата проза во голем дел е како раскажување на изгледани филмови. Во неа има постојано дејство, напнатост, неочекуваност (но едвај од причини затоа што нема значење), како и отворена асоцијативност на идеите (коишто во случајов се оние од групата на пуританскиот конзервативизам, а со модерен светоглед). Во поглед на екранизациите пак донекаде би можело да се каже дека значењето е во втор план, бидејќи како и во сите играни филмови, а најмногу во оние од меинстримот, идеите можат слободно да се асоцираат, групираат, така што секој гледач може да толкува на свој начин. На продуцентите им е јасно дека доколку сакаат да ја привлечат меинстрим публиката, која е културно многу разновидна, не смее филмовите со своите идеи да наликуваат на решена теорема.

на Фокнеровото дело, помалку на севкупниот негов текстуален процес бидејќи нивната текстуална онтологија беше првенствено просторна, помалку временска по својата природа. Нивниот акцент на самата текстуална манифестација на едно дело честопати ги наведуваше да го игнорираат многу поголемиот текстуален процес кој често се крие зад објавениот текст на Фокнер.“, од *Faulkner and Postmodernism*, edited by John N. Duvall and Ann J. Abadie, с. 171, авт. прев., при што порано во истиот текст од авторот Филип Коен се нагласува: „Дека издавачите често бараат авторска ревизија на романот, вклучувајќи ги и алтернативните завршетоци, како услов за објавување, исто како што и холивудските продуценти и извршни директори диктираат промени кои водат до конечната форма, не треба да нè изненади.“, с. 169, авт. прев.

Структуралистите во творештвото на Фокнер ги распознаваат елементите од Стариот и Новиот завет и литературната англосаксонска класика, се чини најмногу онаа од Шекспир⁹. Со сиот свој масивен талент писателот успева да воспостави флуидност на дејствието, при што внимавал на структурата, во која на дузина страни имало барем по некој неочекуван момент¹⁰. Сето ова најдиректно го сместува Фокнер меѓу авторите кои се интересни за филмување бидејќи ако нешто се бара за едно сценарио да биде финансирано, тоа е тоа да има интересна структура која не би била здодевна за гледање. Ова би можело да се каже веројатно за раните, првите екранизации на овој автор. Но како се доближуваме до сегашниот милениум сè повеќе се потенцираат токму референцијалните, најмногу библиските елементи, што особено дојде до израз во вклучените во овој труд две екранизации од страна на Џејмс Франко.

Ригорозниот методолошки став на постструктуралистите¹¹ дека за разлика од сите други методологии кои истражуваат што нештата се, тие разгледуваат што нештата не се, е особено применлив доколку сакаме да ја претресеме љубопитноста, интригирањето за неговото екранизирање во последните 3 децении. Кон крајот на милениумот и со појавата на генерацијата Z видовме особено зајакнување на пуританските елементи во меинстрим дистрибуцијата, што особено дојде до израз во деведесеттите со појавата на студиото Мирамакс (кое е чедо на Buena Vista/Disney, која е нели најконзервативната продуцентска куќа). Така на пр. оваа продуцентска куќа ги финансираше хитовите на Куентин Тарантино, кои иако изобилуваат со насилство, криминал и пороци, всушност секогаш имаат пуританска порака. Односно тие реферираат кон катарзата и прочистувањето од злото. Така во сите сценарија на овој режисер/писател имаме референци кон Библијата, како и цитати од неа. Не е дека немаме и извесна двосмисленост во овој поглед. Имено антрополошките истражувања ни кажуваат дека во времиња на криза на општеството, науката и уметноста се

⁹ Одличен пример за ова е резимето: „Метафората *јазичен морфиум* ги прозива опасностите настанати од самобендисаност, нереференцијален јазик, особено од искушенијата на Фокнеровиот гениј на маниристичката метафора како и од неговото неуморно експериментирање со стиловите на неговите претходни(ци): Библијата и Шекспир, Бајрон и Китс, Свинбурн и Хаусман, Вајлд и Ајкен, Елиот и Џојс.“, Faulkner: Masks and Metaphors, на Hönnighausen, Lothar, с. 98, авт. прев.

¹⁰ А оваа неочекуваност која создава тензија се гради на база на контрастирањето кое авторот го прави на база на културниот контраст меѓу општото, регионалното и локалното, што Фокнер го спротивставува на сфаќањата на своите современици, видете за ова во *ibid.*, с. 235, с. 255, авт. прев.

¹¹ Всушност во овој труд настојувам да го опфатам она што постструктуралистите и останатите го испушtile, фокусирајќи се исклучиво на својата методологија; како што вели В. Кенет Холдрич дека на англиските оддели и кај севкупниот академизам литературата „е бледнеена во значење заради други веројатно посовремено популарни причини за проучување и на романи, и на песни, и на драми, причини заплеткани со такви таинствени зборови како што се деконструкција и постструктурализам, историчност итн.“ во *Faulkner and His Contemporaries*, edited by Joseph R. Urgo and Ann J. Abadie, с. 21, авт. прев.

свртуваат кон класиката, кон проверените вредности, барајќи засолниште во нивната сигурност. Ова честопати се извртува во негативен ефект- национализам или религиозен фундаментализам, како последица на што уметноста го губи своето прогресивно, возобновувачко дејствие. Негативниот ефект досега се нема случено на почвата на САД, иако според мене во оваа насока беше насочен мандатот на претседателот Трамп. Значи ваков културен ефект нема предизвикано творештвото на Фокнер на тло на САД. Комбинацијата на стари, проверени вредности и модерноста кај авторот произлегуваат од неговите црвени, леви убедувања – којашто кога е пренесена на големиот екран најчесто резултира со радијација на возобновувачката атмосфера на влажниот, плоден Југ.

Можеби најтипичната методологија за САД е позитивизмот¹². Кога применета во литературата оваа методологија најчесто резултира со расчленувањето на синкретизмот на изразните средства, барајќи го нивниот корен во еклектичкото настојување на писателот да ги одбере (или одобри) од веќе постоечките оние најдобрите. Навистина ова е многу типично за американската културологија, односно за верувањето дека од сè треба да се одбере најдоброто, како и дека како резултат на ова литературните видови од ден на ден стануваат сè поквалитетни. Овој правец најчесто се лоцира како логична потреба настаната по Втората светска војна (во однос на литературата и предметот за кој зборуваме, односно културолошкото лоцирање), иако неговите почетоци најчесто се наведуваат кај технолошката револуција кон крајот на 19. век. Оваа методологија (како и досега) е особено применлива кај Фокнер, овозможувајќи споредбеност меѓу културолошките стереотипи, од кои во трудов најзастапени се: европскиот, американскиот, класниот, интелектуалниот, духовниот и сите оние стереотипи определени со геополитичките одредници. Подолу во трудов ќе се сретнете и со други методологии, кои (според многу истражувања) произлегле од позитивизмот и ја тангираат културологијата на повоениот развој на западната цивилизација, од кои за ова истражување најадекватна е онаа на мелиоризмот (со

¹² Како одлична илустрација за односот на позитивистите кон „моралните“ писатели како Фокнер, кому голем дел од опусот му се базира на христијанските вредности може да послужи цитатот: „Светот всушност може да се спореди со брава, чија внатрешна природа, морална или неморална, никогаш нема се открие пред нашето едноставно очекувано зјапање. Позитивистите, ни забрануваат да правиме какви било претпоставки во врска со тоа, нè осудуваат на вечно незнаење, поради што „докажете“ кои тие ги чекаат, никогаш не можат да дојдат во наши раце сè додека сме пасивни. Но, природата стави во нашите раце два клуча, со кои можеме да ја тестираме бравата. Ако го пробаме моралниот клуч и тој ѝ одговара, морална брава е. Ако го пробаме неморалниот клуч и тој ѝ одговара, тоа е неморална брава.“ од *William Faulkner, William James, and the American Pragmatic Tradition*, на David H. Evans, endnote 48, с.253, авт. прев.

етимологија од латинскиот збор *meglio*, со значење најдобро, најквалитетно, најголемо, најмоќно, најубаво).

Од горенаведеното произлегува дека Фокнер бил автор кој внимавал на строгоста, дисциплината на формата, што најдобро се индицира од четирите одбрани филмови, а четирите одбрани методологии ќе ни помогнат да ги претресеме елементите кои ги одразуваат допирните точки литература-филм. Амбиентот на југот е оној кој во себе ја содржи таа дисциплина на недисциплината, односно го содржи непокорот на немирниот жител/провинцијалец кој е во постојана борба за подобрување на себе и сè што го опкружува. Оваа дефинираност на формата е онаа која го овозможила Фокнеровото влијание во филмските (не само во литературните и сценаристичките) нарација и естетика, а најмногу во етиката во пораката на филмовите. На овој начин Фокнер директно се вмешува во оформувањето на вредносните системи во западната цивилизација по Втората светска војна, токму низ презентирањето на непомирливата разборитост на (најчесто) простите жители на југот.

Освен горенаведената, друга причина заради која се одбрани токму овие 4 филмови, е токму нивната припадност кон повоената културолошка мапа на западниот свет. Значи тие се временски снимени по Втората светска војна, од кои 2 во новиот милениум. На овој начин тие директно влијаеле, се разбира заедно со останатите, кон оформувањето на западниот етички код, кој по стравотиите на двете последователни војни бил сериозно разнишан. Нормално дека е претенциозно да се каже дека токму Фокнер како автор извршил најголемо влијание, но она по што тој се издвојува е токму малиот или средниот прилив на средства коишто неговите книги го постигнале, што во многу нешто го доближува до моделот на европските културолошки гледишта, според кои постои јасна диференцијација меѓу уметнички и комерцијални, уметнички и забавни книги. Овие граници во САД уште од самиот почеток биле релативизирани, односно уште во својот зародиш литературата на Новиот свет била дефинирана на квалитетна или не без разлика дали е и комерцијална, и забавна. Ова укажува на спороста на менувањето на културолошките согледувања и ставови, бидејќи дури сега, како резултат на силното американско културно влијание почнува вака да се гледа на литературата (и уметностите) и во Европа. Токму ова мислам дека е елементот кој го издвојува Фокнер од останатите негови колеги-современици (од изгубената генерација и останатите од западниот свет), а тоа е дека неговото влијание е особено трансатланско, и особено етичко истовремено. Бидејќи тој како најамериканскиот автор од загубената генерација има извршено најголемо општозападно културно влијание.

Автобиографското во Фокнеровата генерација (војна и мир, животот меѓу двете војни)

Споредбено гледано со сите останати автори од загубената генерација, Фокнер е оној кој најмногу се влијаел од сопствената биографија. Фактот дека неговото семејно дрво, и сè останато кое нему му било прираснато, послужило за оформувањето на ликовите во неговата проза, е многукратно обработен во литературната теорија, од што многу малку е преведено и застапено кај нас, а прашањето зошто многу малку од самите негови дела се доцна преведени кај нас, исто така ќе биде зачнато во овој труд. Локациите коишто биле хабитат на неговите предци, местата каде оформувале

семејства, каде биле убиени, каде граделе железници послужиле во оформувањето на поднебјето на југот во неговата проза, кое е речиси секогаш во фиктивниот простор на Јокопатва. Затоа многубројните обработки на Фокнеровиот амбиент ни кажуваат дека кај овој автор имаме специфични време и простор. Просто кажано кога го читаме овој автор ни се чини како да сме проголтани во магичниот, фантастичен џеб на локацијата, од која остатокот од цивилизацијата се плаши, ја држи изолирана, со цел етичкото рицарство на нејзините жители да не премине кај неа уништувајќи ги нејзините скапи, но гнили позиции. Според многу истражувања неодминлива е врската на Фокнер со магичниот реализам, при што субјективноста на авторот произлезена од неговата биографија доаѓа до израз токму преку фантазмагоријата, предодреденоста, сценографијата на просторот во специфичното време

Според многубројните истражувања романот на текот на свеста е тесно поврзан со детективскиот, а овој со рицарскиот¹³. Еден од ретките од нашиот регион кој ја потенцира врската на романот на текот на свеста и детективскиот роман е Зденко Шкреб. Додека останатите автори од овој редок литературен правец ја употребуваат постапката на текот на свеста со цел да ја доловат забрзаноста на животот до која доаѓа најчесто заради технолошкиот развој во градовите, кај Фокнер ја имаме забавеноста на заспаниот јужен амбиент, заедно со кој небаре треба да чекаме да се разбудат мумифицираните рицари. Токму ова – доближувајќи го до формата на романот на текот на свеста – го потенцираат неколку истражувања¹⁴ кои алудираат најмногу на антебелум и готските романи, и нивната врзаност со субјективноста на авторот. Не можеме да генерализираме бидејќи голем дел од овие литературни правци (односно нивните автори) се делумно, некогаш и во најголем дел оддадени кон комерцијализацијата на тривијалната литература. Се чини од неа Фокнер сепак многу научил¹⁵, зашто се гледа дека не сака да е здодевен. Кај него ги имаме излитените

¹³ Терминолошко потсетување- честопати во традиционалната теорија рицарскиот и готскиот роман се поистоветуваат, бидејќи имаат преголеми сличности, како: прогонувањето на минатото, мешањето на судбината (како и суперсили или господ) во дејствието, атмосфера на страв, прогонетост, загрозеност, фантастични мотиви итн.

¹⁴ Она што Фокнер донесува ново е духот на новото време во антебелум културата, која била многукратно закоравена и како таква се пројавувала дури и кај врвните писатели, што се разбира не значи дека они требало реалноста да ја претставуваат разумавено. Тоа не го прави ни Фокнер, но тој дава една борбена, прогресивна слика за јужњакот, за разлика од речиси сите негови претходници. Како поткрепа за ова еве го цитатом: „На антибелум писателите на аболитионистичките романи како што е Хариет Бичер Стоу, со светла кожа, образованиот и префинет роб им изгледаше најспособен да ѝ предизвика симпатии на претежно на читателската публика од белата средна класа.“ од *Faulkner in Cultural Context* на Kartiganer, Donald M., с. 149, авт. прев.

¹⁵ Има многу истражувања кои ни кажуваат дека во годините кога сè уште студирал, Фокнер читал и тривијална литература. И речиси сите писатели од загубената генерација научиле многу од тривијалната

натурализирања кои фатиле патина, низ неговите описи на запустените предели, а успева да побуди интерес и со портретирањето на изолираните, интровертно-конвулзивни жители. Во секој случај самиот автор е вграден во голем дел од структурата и перипетијата на речиси секое негово прозно остварување. Едноставно можеме да почувствуваме како тој седи во семејната кука, е дете кое фантазира чекајќи го правдољубивиот рицар да воспостави ред и поредок. Несомнено Фокнер имал среќно детство, не е како писателите кои творечката енергија ја црпат од својата траума. Заради што неговите романи иако се трагични во многу нешто – а најмногу од причини на наравоученијата – се сепак оптимистични. Ова се согледува во сите негови екранизации. Како пример ќе го наведам краткиот филм оскаровец Два војника (2003) на Арон Шнајдер во кој исто како и во приказната ја препознаваме авторовата лична борба да ја поврати извесната загуба, како што тоа е случај со помалиот брат кој го испраќа поголемиот во војска незнаејќи дали ќе се врати, но му е простена слабоста, стравот од непознатите студени дни кои несомнено надоаѓаат, затоа што тоа е едно дете кое се оформува, нему сè уште сè му е нејасно. Исто како што и самиот Фокнер сака да биде вечно дете, по своја волја заробено во своето рицарско поднебје на југот.

Автобиографското во романите на Фокнер

Читајќи ги поговорите на Фокнеровите романи, првото што би си го помислил обичниот читател е дека сè во творештвото на овој автор е од неговиот живот. Но како што од горенаведеното можеме да видиме – теоријата на литература тоа најчесто го потенцира – авторот ги прикажува нештата не онакви какви се во реалноста, туку какви би требало да бидат. Ова не значи дека авторот создава своја реалност, а ја изопачува конкретната. Успешниот автор напротив има бистро согледување на реалноста, тој сака да ја подобри, да укаже на некои замајувања во јавната свест – доколку е диктатор тогаш напротив ја употребува методологијата на хипокризијата настојувајќи да ја модифицира реалноста во своја полза користејќи го своето влијание, својата харизма (доколку ги има) врз читателите (доколку е филм-гледачите). Ова исто така не би требало да се толкува дека авторот има „затнат одвод“ за сето она што му е нему мило, а blind eye за она што евидентно не чини, ама тој не го наведува во своето

литература. Фокнер го потенцира репресивниот ефект на тривијалноста во современата култура. Cheryl Lester сублимира за односот на Фокнер кон тривијалноста во „If I Forget Thee, Jerusalem and the Great Migration: History in Black and White“ во *Faulkner in Cultural Context*, edited by Donald M. Kartiganer and Ann J. Abadie: „Тешко е да се признае дека го правиме тоа, дека продолжуваме со нашите сопствени тривијални стремежи додека сме соочени со страдањата и неправдите, дека ние потфрливме да отфрлиме сè што правиме за да се организираме за колективен протест.“, с. 211-212, авт. прев.

остварување. Со оглед на тоа што дваесеттиот век беше век на многубројни диктатури и свирепи деградирања на јавната свест, токму преку системите на пропаганда или скриена пропаганда, по Втората светска војна западните интелектуалци развија дијапазон на методологии кои имаа за цел да го спречат ова кобно влијание на човековата креативност. Заострија ивиците на критичката мисла во етичка смисла и се изродија или доразвија правците како: позитивизмот, мелиоризмот, рационалниот прагматизам, структурализмот, постструктурализмот, хеременевтиката, новиот критицизам итн. Во интерес на вистината и Источниот Блок разви своја одбрана од опасните влијание врз јавната свест, со тоа што на опасното влијание возврати со свое опасно влијание (пропаганда) која честопати и директно беше наречена марксизам. Разочарани од ситуацијата во своите социјалистичко-комунистички колекции, оние од Истокот неколкукратно се реформираа и дојде до осмоза измеѓу Истокот и Западот, најмногу во шеесеттите, што кулминираше со демонстрациите ширум Европа во шеесеттосмата. Иако ова многу од тогашните претставници го негираа, западните марксисти тогаш почнаа да се трансформираат во постструктуралисти. Тука значи зборуваме за изворно филозофски или социјални методологии, но кои вистински замав земаа во литературните (како и во уметничките): критика и теорија. Во овој повоен интелектуален пејзаж беше консумиран Фокнер, со особен нагласок на неговата биографија. Доколку ги погледнете неговите интервјуа на Youtube ќе видите дека сите се визуелно снимени во поднебјето на југот, чиниш писателот е сраснат со него. Од овие причини многу е важно да имаме преглед на неговата биосила (термин од Фуко) која ја примал и оддавал, бидејќи токму на неа се базира визуализацијата на големиот екран на неговата проза¹⁶.

а) Големиот мал човек од југот

Со оглед на тоа што правецот на психоанализата на филмот¹⁷ се (до)развил непосредно по Втората светска војна, а веднаш по оформувањето е веќе застапен и во анализите на екранизациите, од големо значење е да се претресе оформувањето на Фокнер како автор. Со анализите ги тангираме и можните допирни точки на неговите наративни техники, кои во многу нешто се блиски до оние на филмот. Имено тој им

¹⁶ Наведените биографски податоци за Фокнер се од најновите истражувања, а најмногу од *Library of America Complete Novels of William Faulkner*

¹⁷ Заедничко за сите психоаналитичари на филмот е дека тие за разлика од традиционалната психоанализа ги отфрлуваат фетишите и не фокусираат на стремењето, што е главната нишка на карактеризациите на ликовите кај Фокнер. Видете за ова во *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality* на Richard Rushton

претходи на многу автори кои во втората половина на дваесеттиот век ја користеле таканаречената наративна камера, која била блиска до постапката на снимање во играниот, документарниот и антрополошкиот филм. Методологијата на психоанализа на филмот се разбира дека е изнедрена од класичната психоанализа, заради што првите години на животот на секој здрав човек, па сè до неговата рана зрелост се сметаат како најбитни во оформувањето на личноста, а со тоа и на авторот. Во многу нешто постапката на креативниот чин е слична на сублимната „нарација“, поточно визуализација на сонот. Се сонува многу кратко, доколку е човек здрав околу 5 минути, кога се заспива и кога се буди. Затоа што овој период е многу краток, за да раскаже некаква приказна мозокот сублимира (или компримира) многу нешта и оформува подолга наративна нишка. Заради ова сите се зачудени кога некој ќе каже дека сонот траел толку кратко, сите мислат дека сонуваат со часови. На пр. ако сонувате дека разгледувате книга на чија корица има човек кој е пред полица со книги, ова значи (се толкува) дека сте сонувале дека сте читале во библиотека. Ова е употребено во литературните методологии (најмногу во структурализмот, марксизмот, херменевтиката, семиотиката, лингвистиката) со што се потенцира ефектот на големиот наративен материјал и се релативизира границата на литературните видови за што најкарактеристичен е примерот кој ни го дава Тери Иглтон кој ни кажува дека според ова стихотворбата Пуста земја на Т. С. Елиот би можела да биде сметана за роман. Долунаведениот преглед има за цел да ни долови како се развивала поетиката кај овој автор, кое било неговото кредо уште од најраната му возраст, со какви премрежиња се соочувал, доколку се соочувал. Иако имал потешкотии и разочарувања, сепак неговиот живот во споредба со животите на некои современици е рај. Значи превирањата во него се одвивале на идејна, а не егзистенцијална основа; мислам дека е ова главната согледба која треба да се земе во предвид кога се прави претресувањето на неговото творештво, со карактеристичното влијание врз филмската форма, нарација и естетика. Се разбира дека не можам да претендирам дека сум опфатил буквално сè што би можело да влијае на авторот и неговото оформување, но мислам дека ги опфатив деловите кои се однесуваат на неговото директно влијание врз екранизациите на 4-те одбрани филмови.

Прадедото на Фокнер-писателот, Вилијам Кларк Фокнер е роден во Тенеси 1825, дошол во Рипли, Мисисипи, станал правник, робовладелец на плантажа и полковник во Конфедеративната војска. Голем дел од ликовите на писателот се

засноваат на неговите предци, а овој послужил за еден до два лика, од кои најзабележлива му е застапеноста во Коњскиот гамбит. Бил и писател, напишал неколку книги од кои и успешниот роман Белата роза на Мемфис, изградил мала пруга и бил одбран за државна функција. Бил убиен од страна на бившиот бизнис партнер. Дедо му на Фокнер-писателот Џон Весли – кој бил банкар, правник и политичар – ја држел фирмата Golf & Ship Island Railroad каде таткото на писателот Мјури Катберт бил вработен. Вилијам Катберт Фокнер се раѓа на 25 септември 1897. Во 1902 дедо му ја продава пругата, татко му значи останува без работа. Ова е многу значаен момент бидејќи писателот постојано ќе се сеќава на идиличното, богато, аристократско детство, преку своите ликови настојувајќи да ја надополни славата на неговите предци. По продажбата семејството се сели во Оксфорд, каде дедо му е сè уште многу влијателен жител. Дадилката Каролин Бар (мама Кали), која била родена во ропство, им раскажува приказни нему (на писателот) и на останатите 2 помлади брата, шетајќи ги низ обилната вегетација, во природа, учејќи ги за различните видови птици. Очигледно и ова, во форма на приспивно, поучно раскажување, како и љубовта кон мистеријата на влажните зеленила, направиле големо влијание во оформувањето на авторовата естетика. Во почетокот на новата декада од 20-тиот век почнува да се бави со уметности и спорт, а најмногу со цртање и пишување поезија и проза. Во овј период за прв пат е привлечен од Естел Олдхам, ќерката на републиканскиот повереник, која е читач на неговите стихови. На брат му Мјури му рекол дека мисли дека Моби Дик е најквалитетната книга кога и да е напишана. Теоретичарите ни кажуваат дека нејзиниот писател Херман Мелвил е најзаслужниот за оформувањето на текот на свеста, што кај него најчесто произлегува од структурата на бродскиот дневник или интензивниот внатрешен монолог. Несомнено ова е едно од најсилните влијанија во оформувањето на Фокнеровата поетика, која е многу блиска до филмската наратив, тензија, оформување на ликовите низ нивниот субјективен, внатрешен глас, како и општото интензивирање на дејствието и атмосферата. Исто така ги чита Марк Твен, Џоел Чандлер Харис, Шекспир, Филдинг, Конрад, Балзак, Иго... Подоцна неговиот пријател Фил Стоун му дава да ги чита: Свинбурн, Китс, неколку современици како Конрад Аикан, поетите имажисти, Шервуд Андерсон; го запознава со писателот Старк Јанг. Во средно школо е илустратор на годишното албумче. Во 1916 почнува да работи во

банката кај дедо му. Прави илустрации и за годишното албумче на универзитетот во Мисисипи. Продолжува да пишува стихови под влијание на Свинбурн и др. поети. Во 1918 Естел Олдхам сака да се омажи за него, но по противењето на семејствата и од двете страна, таа се мажи за друг. Фокнер се обидува да стане воен пилот, но е одбиен заради тоа што е низок. Оди кај Фил Стоун кој тогаш студирал право на Јеил, каде се сретнува со поетите Стивен Винсент Бенет и Роберт Хилер. Го чита Јејтс. Потоа сепак му успева да стане пилот пријавувајќи се во Британската армија во Торонто. Фокнеровото искуство е сведено на половина година обука, по што се враќа дома да се опорави од повредите од паѓање со авион. Продолжува да работи на поезијата под влијание на Т. С. Елиот, но и се алкохолизира. Успева да ја објави стихотворбата од 40 стихови Попладнето на еден фаун во The New Republic. Се запишува како вонреден студент на Универзитетот во Мисисипи, на кој татко му работи како асистент секретар. Студира Француски, Шпански и Англиски. Објавува стихотворби во две студентски списанија. Колегите студенти го сметаат за дигнат и самобендисан и го нарекуваат „count no count“. Заради семејната традиција се согласува да биде запишан во братството Сигма алфа ипсилон. Во 1920 преведува и објавува 4 стихотворби од Пол Верлен. Придонесува повторно со цртежи за годишното албумче на универзитетот. Добива награда од 10 долари од професорот Калвин С. Браун. Се придружува на универзитетската театарска труппа, завршува едночинка која не била поставена и работи на сценографија и декори. Го напушта универзитетот заради распаѓањето на братствата. Ја пишува Марионети (експерименталната пиеса во стихови), која самиот ја илустрира. Почнува да работи во поштата на универзитетот и ја прави својата последна илустрација за годишното албумче. Ја објавува својата кратка стихотворба Портрет во едно списание во Њу Орланс. Ги чита Конрад Аикен. Јуџин Онил и Елинор Вили. Компанијата Фор сис се согласува да му ја објави збирката поезија Орфеј и други стихотворби, под услов авторот самиот да си ги плати трошоците за производство. Фокнер одбива. Добива подарок романот Одисеј од Џејмс Џојс од Фил Стоун. Го чита Волтер и Томас Беер (за кој Фокнер признава дека многу го влијаел затоа што му ги читал приказните кои тогаш се објавувале по списанија).

Сето ова го дефинира Фокнер како човек кој бил љубопитен, пројавувал интерес кон новите нешта, но тешко дека од нив не се разочарал. Сите оние богати пријатели кои можеле да си дозволат да студираат по скапи универзитети всушност подоцнежнo во животот станувале медиокритети. Нему не му било битно да ги види во зрелите години за да реши дека не сака да тргне по нивниот пат. Тие оформувале семејства без преголема борба, веројатно тргнувајќи по патот на конформизмот. Тој, подоцна гледаме, многу чекал за Естел Олдхам. Едноставно не сакал било што, поточно верувал во старата поговорка дека „не е злато сè што сјае“. Но далеку од тоа дека би сме можеле да тврдиме дека Фокнер бил железен пуританец кој строго се придржува кон конзервативни, но леви убедувања. Повеќе или помалку и тој, како и останатите припадници на изгубената генерација, бил свесен дека треба да се експериментира за да се има инспирација. Несомнено ова не е ништо ново; ова е од памтивек најболното прашање за сите уметници: Во која мера треба имагинацијата да ни стане реалност за да произведеме квалитетно уметничко дело? Во која мера тоа треба да ни се одрази на приватниот живот? Дали е ова преголема жртва на која не смееме да ѝ подлегнеме? Има многу истражувања кои ни сведочат на пр. за алкохолизмот на Фокнер, или како тој всушност бил многу слаб пред своите пороци, или дека бил неумерен во однос на својата возраст. Така тој го побарал стариот пријател-адвокат да го застапува за да се разведе на стари години од тешко здобиената сопруга (за ова најверојатно причината биле неговите чести посети на локалниот бордел). Пред крај на животот морале да го стават креветот во кој спиеел на приземјето на куќата бидејќи веќе не можел да се качува по скали бидејќи си го повредил грбот паѓајќи од коњ.

Фокнер можеме да го согледаме и како збунет, зачуден истражувач, кој ја напушта сигурната сидина на својот дом и се наоѓа веднаш меѓу поискусните, но ненасочени колеги. Нему се чини не му било интересно и понатаму да студира доколку не е член на некои интересни братства, како да не сакал да верува дека студирањето би требало да биде една толку здодевна активност. Значи има истражувања кои тврдат и дека не биле само финансиските причини оние кои го однеле Фокнер надвор од факултетот. Распливнатоста на неговото битисување тој подоцна ја пренесува како фокусирање на провинцијалецот кој е жртва на дехуманизирачкиот ефект на технологијата (новиот брз начин на живот кој настанува од неа), особено во своите први романи. Толку богати луѓе околу нив, а нема кој да му помогне на семејството да ја пренесе својата мајка до вечното почивалиште- низ повеќекратната нарација ни

објаснува авторот во Додека лежев на смртната постела. Во ваквите случаи можеме просто кажано да почувствуваме како авторот укажува на недоследностите на цивилизацијата која тврди дека се базира на хуманост и на вистински критериум. Затоа тој прибегнува кон почетоците на цивилизацијата, кога сè било ново, несквернавено; како што Фокнер бил во стакленото своно на својот семеен, од предците наследен имот, така и во Книгата за Лот семејството мора да се затвори самото во себе дури и по пат на инцест, за да не дојде во допир со деструктивноста на опасниот надворешен свет. Ова е вистински лајтмотив во речиси сите прозни остварувања на Фокнер, кој е евидентно присутен во сите 4 наведени во трудов екранизации.

б) Фокнер на формата

Забележани се коментари од некои современици на Фокнер кои нè наведуваат да мислиме дека неговиот порок- алкохолот, влијаел на снижувањето на квалитетот на неговата проза. Мислам дека овие размислувања одат во насока на изедначување термините форма и стил. Можеби би можело да се каже дека Фокнер нема некој особен стил, ниту пак дека му е важно сето четиво да му делува лесно разбирливо и елегантно. Но не би можело да се каже дека нема стриктна форма. Тој е од писателите кои се реализатори. Значи дозволува содржината да му ја наметне формата, не е за обратната постапка. Ова е особено податно за екранизациите, зашто генерално гледано и уметничките, и маинстрим продукциите се мисли дека се потешко остварливи доколку се екранизации на проза која е маркантна со својот стил. Јас лично мислам дека е ова правило кое има многу исклучоци, доколку се погледнат самите проекти коишто стигнале до реализација. За подобар увид во општото мислење по однос на ова прашање во филмската индустрија на САД ќе го наведам цитатот од Стивен Спилберг. Кога го прашале кој е неговиот стил, тој вели: Кога ќе видите некој филм од Мартин Скорцезе [на пример, (...)], од секој негов кадар можете да видите дека е негов. Тој е режисер кој има многу стил. Јас немам стил. Јас сум од оние режисери кои се како Виктор Флеминг (...), кои се квалитетни реализатори и кои можат да снимаат успешно филмови од сите жанрови. Јас немам стил, ама затоа за разлика од оние кои го имаат можам да снимам жанровски многу различни филмови. Мислам дека ова може да се каже и за Фокнер писателот, кој иако му робува на поднебјето на југот ни прикажува цел дијапазон на разнородни наративни техники, ритми, изразни средства (елипси, метафори, алегии итн.) со што се пројавува како реализатор на нешто во чие културно влијание длабоко верува.

Во поднебјето тој ни го внесува своето најинтимно кредо со кое се здобил уште во своето детство. Тоа се вегетациите во запуштените градини, прашините и поплавените предели, влажните хангари, коњушници, несредените живеалишта, со што како со театарска сценографија ни ја истакнува есенцијалноста наспроти естетиката. Тоа поднебје, нели, произлегува од специфичните време и простор, е алегорично врзано за потопот во Стариот завет, којшто потоа создава плодни предели, за разлика од строгоста на рутинарираната цивилизација која е подредена на стагнацијата на парите, според чиј сигурен курс се мери сигурноста на едно општество кое запаѓа во декаденција. Разликата на толкувањето на поднебјето и неговата семантичка употреба во однос на истата во Европа се разликува во однос на тоа што во Стариот Свет се инсистира на раслојувањето на општеството, за да се потенцира неправедната незастапеност на културните текови од Југот, поточно нивното претенциозно омаловажување. Кај Фокнер (најмногу во однос на писателите од загубената генерација) имаме една општост, слеаност на сите, за од сите да се истакнат напредните индивидуалци, без разлика од кој слој, која генерација, која општествена позиција потекнуваат. Всушност и во едниот и во другиот пристап целта е иста - да се потенцира дека позицијата, образованието, потеклото немаат врска со тоа дали е некој добар или зол, прогресивен или назаден. Само што се чини дека Фокнер употребува многу позгусната, пофокусирана, појасна и повлијателна методологија, бидејќи исто како и ликовите, така и читателите потекнуваат од различни општествени слоеви и при интерпретирањето ќе се (при)врзуваат кон различни ентитети, ќе се идентифицираат со нив, може да се случи погрешно да одберат и со тоа е можно да бидат субјективни во проценката и да застанат на лошата страна. Она што е карактеристично воопшто за методологиите, а со тоа и севкупно за уметноста во САД, е дека точно се знае што е добро или лошо. Додека пак во Европа постои закоравениот циничен методолошки кодекс дека квалитетната уметност не смее самата да дава решенија – уметниците требале да остават простор тоа самите читатели да го заклучат. Овој европски „деликатес“ понекогаш е функционален, но понекогаш доведува до контроверзни интерпретативни ставови.

Веќе беше спомнато дека за Фокнер формата е важна. Писателот не е автор кој на неа би ѝ робувал. Од пасусот а. гледаме дека уште од најрана возраст ја консумирал високо-уметничката литература. Има и студии кои дури ја оспоруваат автентичноста на поедини дела од овој голем автор, како да речеме некои мислат дека влијанието од Џојс му е поголемо (во некои дела) отколку што би смеело да биде. Како и да е освен

самите негови тврдења дека се влијаел од некои автори, објективно не би можело да се тврди дека во целина неговото творештво се надоврзува или е под силно влијание на некој или на група на писатели. На пр. Хемингвеј тврди дека има влијание од Толстој и Флобер; ова објективно може да се забележи во методот на интензивирање на дејствието во некои од неговите раскази, или пак во сцените на бегство или на битки од неговите романи. За Фокнер поскоро би можело да се каже дека ги доразвил или изникнал поедини видови, за на него да се надоврзат многу писатели. Најзастапени во теоријата се истражувањата за влијанието кон целата генерација на социјални автори на англиски по Втората светска војна, најмногу кон Фланери Оконор. Подоцна тука спаѓа и генерацијата на автори умртвувачи (авт. прев. на терминот) кон деведесеттите од кои веројатно најистакната е Дона Тарт. Многукратно се истражувани и неговите влијанија врз готскиот, антебелум романот и магискиот реализам. Како резултат да добрата застапеност на авторите од загубената генерација во некогашната СФРЈ, интересот кон овие литературни форми уште тогаш постоеше, како и културата за пратење и консумација на овие литературни жанрови во регионот на бившата држава (со исклучок на антебелум, за кој сега се појавува). Така може и во Северна Македонија да се забележи и кај помладата генерација писатели едно влијание од Фокнер и од него произлезените видови. Со тоа што потписникот на овој труд би сакал да потенцира дека уметничкиот квалитет на овие дела од поновата генерација се сведува на подражавање на маниризмот на оваа литература и дека според неговата проценка уметничкиот квалитет на овие дела е од многу низок квалитет. Едноставно младите автори сфатиле дека заради долгата изолација во нашата држава има силен интерес за западно културно присуство и ова го гледаат како можност за комерцијален успех, во што често успеваат.

Според досегашните истражувања како главни изразни средства, а кои најлесно се префрлаат на филм или влијаат на оформување на нивен филмски транспонент се: описот, авантурата и биографичноста.

- Описот во прозата на Фокнер ја има функцијата на филмската камера, а оваа негова карактеристика во многу нешто е пред своето време, пред авторите на ова фалено од критиката литературно изразно средство да се појави во Европа. Фокнер ја има карактеристиката со само неколку едноставни описи да постигне метафора, алегорија, оксиморон или др. изрази. Така на пр. во Дивите палми. Старец опишува слика на еден робијаш, но кој сака да остане заробен во затворот, а не да побегне

(може да побегне зашто има поплава) зашто сака да стане заробен во љубовта која е фатална како затворот, како што е тоа случај во првиот дел на романот. Тој гледа една барица од вода во калта која личи на профил од старец. Описот како и внатрешниот глас ни кадрираат од затвореникот кон калта, ефектно оформувајќи синергија. За ова всушност и не мора да се пишува сценарио, може само последователно да се сними како што е напишано.

- Авантурата несомнено е нешто кое е многу поразлично употребено кај Фокнер, отколку кај сите други писатели од загубената генерација. Додека ликовите кај сите останати се стимулирани од својата незрелост, похота, желба за докажување и лишување од сопствените комплекси, кај Фокнер напротив многу прецизно е презентирано дека станува збор за мотивација која потекнува од сопствената висока моралност или од некаков внатрешен, божествен глас (последново кај Фокнер често го има кај ликовите кои се во стрес, се со намалени интелектуални или ментални способности).
- Биографичноста во голем дел е поврзана со авантурата кај Фокнер, бидејќи тој како незадоволен од самиот себе христијанин го вградува тоа чувство низ своите наративни нишки инјектирајќи чувство за рискантност и – она што е можеби најкарактеристичната од сите особини за американизмот – фајтерство, борбеност до последната капка крв, така да се каже. Авантурата и биографичноста ја има и кај останатите автори од загубената генерација, но Фокнер пишувајќи за авантурата не лечи комплекси, за разлика од нив, за некои свои лични моменти (класни, мажествени/женствени, политички, интелектуални, социјални), ниту пак лечи комплекси низ својата проза зашто не е како нив (што не патувал во Европа, што не бил регрутиран, што не е особено прифатен од естаблишментот, што книгите не му се бестселери како нивните). На пр. Хемингвеј во еден автобиографски расказ ни опишува како сакал да оди сам на рибарење, а на палачинка од хмељ да си мачка мармалад од конзерва. Со ова тој сака да се претстави како интелектуалец-ексцентрик, иако бил од ниска средна класа. Во однос на ова е многу повеќе како некои од писателите од крајот на 19. век (и од САД, и од Европа) кои своите авантури ги претворувале во егзистенцијален синдром, но и не сосема, бидејќи кај Фокнер е потенцирано дека некој влегува во ризик не од свој егзистенцијален интерес, туку од туѓ, општочовечки или од интерес на потесната заедница. На пр. кај Теодор Драјзер во Зора (1931) којшто е автобиографски роман, писателот влегува во пештера со своите пријатели-студенти од колеџот (коишто се од многу повисока класа од него, нему милозливата професорка од гимназија му плаќала сè) за да докаже дека им е рамен, и за малку сите таму ќе се изгубеле и ќе загинеле.

Од досега изнесеното можевме да видиме дека Фокнер ѝ припаѓа на изгубената генерација, а како автор има придонесено кон развојот на литературните видови, кон содавањето на нови, како и кон создавањето на предуслови и давањето на инспирација за создавање на нови. Вакви има многу други автори. Особеноста на овој автор е неговиот идентитет- како што велат повеќето литературни теории. Но јас би рекол неговиот морал. Тој никогаш не се оддавал на некои контроверзни естетски, политички или авторски текови, како што тоа било случај кај многуте негови современици. Важноста на вистинскиот, на правилниот, на праведливиот избор кај него е проткаена низ секоја нишка од неговата нарација. Дали станува збор за долговите на чесното семејство, или за погрешната боја на кожата, Фокнер успева да ни даде една неприкосновена слика за тоа какви нештата навистина се, или (во духот на поструктурализмот) какви нештата не би смееле да бидат во едно цивилизирано, демократско општество.

Неговото влијание е сè уште навистина големо. Оние писатели со премногу декларативна, или политизирана мисла, како и оние кои беа сметани за автентични и квалитетни, а за кои беа декласифицирани извесни контроверзни податоци, како што гледате веќе ги нема во академските истражувања, додека пак Фокнер сега го има повеќе од кога и да е, како што популарно би се рекло- и на Исток, и на Запад. Само што доколку авторот би бил жив, тој сигурно би ни рекол дека не би сакал да го има секаде. На пр. сигурен сум дека не би сакал да го има во академиите на Иран или Кина, зашто ова се едни хибридни режими, или – како што Хана Арент би ги нарекла – тоталитарни системи. Каде што секогаш на изборите победува, е реизбрана диктаторската влада, зашто самата таа ги контролира податоците кои допираат до јавноста. Или ги крие податоците за оние кои се способни, но неморални, а кога тие ќе ја откажат послушноста ги изложува на линчот на јавноста.

Дали Фокнер би сакал да го има кај нас? Можеби би сакал, но со мисла дека тоа би нè направило демократски и цивилизациски поквалитетна средина. Токму во повишувањето и подобрувањето на системот на непречено, прогресивно развивање на мисловноста се состои најголемата влијателност на овој автор. Има навистина многу малку писатели кои имаат извршено толку големо влијание врз западната цивилизација. Би ги издвоил Радјард Киплинг, Бертранд Расел, Џорџ Орвел, Франсоа Моријак, Анри Малро, Жан Пол Сартр.

Иако кај Фокнер ја нема дефинираната филозофска мисла, како што е тоа случај со да речеме претставниците на францускиот егзистенцијализам, сигурно може да се каже дека и денес има многу фокнеријанци (писатели, сценаристи, филозофи, академци) кои нè потсетуваат на старите, проверени вредности, кои ни кажуваат дека не треба само да се оди напред во времето, туку и дека мора да се напредува долж историјата.

ЈУГОТ КАКО КУЛТУРНА ДИМЕНЗИЈА- КОНОТАТИВНОСТА НА МЕСТОПОЛОЖБАТА И НЕЈЗИНАТА ОТВОРЕНОСТ ЗА РАЗНОВИДНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА: ПОСТОЈНИТЕ СТЕРЕОТИПИ ВО ОДНОС НА ЈУГОТ НАСПРОТИ ДРУГИТЕ СТРАНИ НА СВЕТОТ

Не е неопходно да се наведуваат примери за тоа дека постојат многу академски трудови кои ги разгледуваат сите четири страни на светот како посебни културни димензии, а што произлегува од нивното разгледување како посебни цивилизации. При ова историјата се покажа како една многу продуктивна наука, која систематски собира податоци во врска со културниот, односно цивилизацискиот развој или регрес на некоја од овие четири местоположби на мапата на светот, коментирајќи и научно разгледувајќи ги околностите под кои овие ентитети напредувале или назадувале. Овој труд е заснован врз преовладувачкиот стереотип за Југот како местоположба за изграѓање на една култура сама по себе и нејзиното правилно и неправилно интерпретирање во зависност од ситуираноста во геополитичка, како и во идеолошка смисла, на набљудувачот, односно интерпретаторот.

Поконкретно овој труд се обидува да го надополни она што е речиси сосем неистражувано, односно во која мера културата на Југот се поистоветува со онаа на Истокот, визави стереотипот на поистоветувањето на културата на Северот со Западот. При ова најчесто Југот е оној кој е „одговорен“ за сè што се случува во непослушниот Исток, додека Северот е заслужен за константниот успех на Западот¹⁸.

Западот самиот за себе има пофални зборови, па така и Северот е неговиот верен соборец, при што секогаш културата на Истокот во западниот свет ја има сликата на непослушниот, своеглав мал брат, кој цивилизациски не може да го стигне беспрекорниот *big brother*¹⁹. Главниот виновник за ова е распуштениот Југ од чии замаености не може да се оттргне Истокот, кој бега во неговата топла заштита.

¹⁸ За ова најзадолжен сум кај Predrag Matvejević и неговиот *Mediterranski brevijar* (1990), при што низ целиот труд провејува обзервацијата- од антиката кон модерноста, дека Југот бил оној кој е заслужен за обилноста, односно за изобилието во плодноста при што особено се нагласува врска со агрикултурата (да речеме на Југот ловорот е сочен, колку се оди по кон север е посув, авт. прев.), но и со напредноста бидејќи јужните народи први го оформиле монотеизмот; како што објаснува Матвејевич, го имале само азурното небо за гледање, а за сето ова Северот ги собрал ловорите (парафраза на авторот). Одличен пример за ова е изненадувањето на францускиот крал Људевит (кон средината на тринаесеттиот век) кој бил вчудоневиден кога ги видел картите на Јужњациите во средниот век од што се гледа дека развивал омаловажување кон Југот, а Арапите можеле дури и сосема прецизно да навигираат без карти, с. 60, 61

¹⁹ Во овој поглед најзадолжен сум кај Edward V. Said и неговата книга *Orientalizam* (2000), кој објаснува како Југот секогаш самиот дозволувал да биде прогласен за подолна категорија бидејќи одел во „комплет со Истокот“. Односно Западот- големиот брат, кажувал како на Истокот да се гледа. Видете за ова на с. 35 (преку драматиката на Персијанци од Есхил); на с. 62 пак се реферира на некои книжевници,

Во почетокот на деведесеттите, меѓутоа, почнаа да се појавуваат трудови во кои напротив, се утврдува дека во Југот има цивилизациска практичност која има стабилизирачки ефект, која пред сè е изродена од неговата бавност²⁰. Се чини дека најголемиот иницијатор на овие нови ветришта беше историскиот момент на паѓањето на железната завеса бидејќи тогаш на Југот се гледаше како на нешто авангардно. Да речеме тогаш чешкиот претседател Вацлав Хавел рече за својата држава, тогашна Чехословачка: „Замислете колку сме пропаднале кога дури и Балканските држави нè претекнаа во развојот“. Бидејќи најважната перцепција во некогашниот Источен блок беше на сите заостанати места во светот да се гледа како на жртви на капитализмот. Тука спаѓаа и југовите на европските медитерански држави, но кои под влијание на приливот на средствата од туризмот се развија, и беа камен на сопнување за комунистичката пропаганда. Така Југот, односно некогашна Југославија беше предмет на завист во некогашниот Источен блок, во кој беше претешко да се купат фармерки или мастики- симболите на капиталистичката доминација.

Од друга страна доколку прашате некогаш од Западот дали нешто му се допаѓа, тој ќе ви каже дека е тоа cool (студено). Ова се има издигнато на ниво на непобитен став на западната култура и е нешто кое е неприкосновено наметнувано низ поп-културата. Слободно може да се каже дека глобално живееме во култура во која топлината секогаш се асоцира со гниење, а студенилото со напредок. Не е ли ова сосема нелогично? На пр. серијата *Игра на тронове* ја промовираше токму оваа теза. Во неа северните достоинственици сакаа да соработуваат со аристократијата од Југот, но научија горчлива лекција дека тоа им била најголемата грешка. Како резултат на ова оние од Северот решија никогаш повторно да не одат на Југот, а да чекаат оние од Југот да бараат нешто од нив. Никогаш не смеело да се случи обратното. Сценариото на оваа серија во себе ги има инкорпорирано многубројните стереотипи кои се составен дел од западната цивилизација, и кои се зацврстиле како резултат на нејзината историја (можеби најмногу средновековната и митската), бидејќи при пишувањето на изворниот циклус на романи *A Song of Ice and Fire*, George R. R. Martin го применил

како на пр. на Флобер кој патувал низ Југот кој е Северна Африка, и при ова се алудира на поднебјето на Југот каде владеат различни опасности, како на пр. венеричните болести од кои умрел овој прочуен писател, при што западната историографија се прикажува самата себе си како арогантна, односно дека на нејзино тло вакви опасности се неможни

²⁰ Во сите поглавја од својата збирка есеи - во врска со Југот како извор на витална меланхолија од која се изродува аристократизмот, и поставувајќи го како плоден наспроти Северот - се произнесува Франко Касано во *Медитеранската мисла* (1996)

истиот метод како и Толкин во *Господарот на прстените*²¹. За да доловам колку е големо ова влијание, ќе наведам само еден мал пример од документарниот филм²² кој во себе содржеше интервјуа со екипата на серијата. Продукцијата на *Игра на тронове* се снимаше во Северна Ирска (во главно) за северните сцени, а во Хрватска и Шпанија, за јужните. Во последната сезона температурата во Северна Ирска се спушти толку многу што беше прогласена кризна состојба, но снимањето не се откажа. Кога ги прашаа оние од екипата: „Дали им е полесно сега кога се во Шпанија, отколку кога се мрзнеа во Северна Ирска?“, сите одговорија дека поубаво им било во Ирска отколку во Шпанија, бидејќи полесно се прилагодувале на студ, отколку на жештина, како и дека им е поубаво на студенило. Интервјуте се водеше во Шпанија, интервјуираните беа западњаци, Шпанија иако е јужна, е сепак западна земја. Интервјуте го водеше западна екипа. Авторот на овие редови пак се запраша зошто за оваа анкета не беше запрашан и еден Чех, кој имаше и актерски настапи во серијата, но во основа е каскадер. Од другите интервјуа со него дознаваме дека тој побегнал од Чехословачка, кога таа се распаѓала. Иако учествувал во кадиџената револуција, сепак бил среќен да побегне на Запад, бидејќи и понатаму во Истокот имало диктаторски елементи. Тој беше одбран (поради славјанскиот изглед) да толкува лик на некој од армијата на Умрените; која армија според сценариото е очигледно алузија на Русија. Од културолошки аспект во овој цивилизациски пејзаж недостасува одговорот на едно големо прашање: „Русија е исто така Север, но тогаш зошто не е Запад?“ Ова е еден очигледен показател за тоа како неговата ситуираност влијае врз субјектот на интерпретацијата кој со blind eye (термин на Никлас Луман) ја формира конотацијата.

Аналогно на ова, да се потсетиме на медиумите токму во времето кога се распаѓаше Источниот Блок, кои тогаш беа преплавени со изјавите на Прусите кои на пр. тврдеа дека во „ДДР имало диктатура, насилство, но системот ги правел луѓето добри, тие се имале едните со другите, за разлика од сега, кога се наоѓаат во студентиот капитализам“. Новинарите ги прашуваа: „Дали тогаш би сакале да се врати системот од бившиот Источен блок?“, при што граѓаните од Истокот не даваа одговор, туку занемуваа. Тука наидуваме и на уште еден стереотип, а тоа е дека Северот е

²¹ Christopher Tolkien во *The Silmarillion* (1977), ги разработува сите митови кои послужиле како основа за *Господарот на прстените* во авторство на неговиот татко; кој по смртта оставил ковчег со сите овие разработки, и кој на универзитет држел катедра од оваа област. Синот исто така се обидел да состави и карта на имагинарниот свет од делото на татко му, но тоа е неможно бидејќи текстот има географски противречности. Последниот од петте дела на книгата ја објаснува основата на митот и историцизмот за Александар Македонски

²² *Game of Thrones, The Last Watch* (2019) во режија на Jeanie Finlay

сметан за нешто сурово, при што сметајќи ја ДДР за Исток и спротиставувајќи ја културата на стереотипот со онаа на Западот, ќе најдеме на обратен случај. Тој стереотип е нешто најстаро што постои на Западот. Значи Западот смета дека Северот е секогаш прогресивен, развиен, правилен... Но историски гледано не е така, бидејќи до пред само 100 години нордиските држави беа многу сиромашни, додека сепак Југот е оној кој имал некаков стандард во имањето, кон чија топла закрила бегаат северните народи кога гладуваат, привлечени од плодноста на почвата, како Германците во времето меѓу двете светски војни.

Патеписи низ културните амбиенти; пејзажи и слики

Југот најчесто е нешто кое раѓа благосостојба, но истовремено и опкружување кое не може да го зачува зачатниот плод. Топлината која е неопходна при зачнувањето потоа е одговорна и за скапувањето на зачетокот. Ова би било нешто кое најпопустливо би можело да одрази некаков до некаде полн со разбирање, или барем конструктивен став кој Западот го има за Југот. Друго позитивно согледување кое Западот го има во однос на Југот е дека е тој прибежиште за западните вредности во кризни времиња²³. Јужњациите со својата жилавост успеваат во она во што ниту еден западњак нема капацитет да го направи; тие успеваат да заштитат некакви вредности иако никој за ова никогаш не им платил. Нивниот завет се храни од грижата на нивните предци за небрежните потомци. Оние од Западот бегаат кај племињата со козите, кога очајно им треба нивната заштита. Жилавите јужњаци ги одгледале своите деца со заветот од далечните предци кои ги учеле децата да не веруваат никому, а да го крепат духот од сиромаштијата и сончевината²⁴. Силината на нивната жешка крв ја спасила прогресивноста, стабилноста и хуманоста на западната цивилизација многу пати во најтешките времиња долж целата нејзина историја. Но штом оваа услуга е завршена, арогантниот Запад го заборава Југот, како тој никогаш и да не постоел, а според

²³ Наспроти едностраното тврдење дека Југот на Италија генерира мафија, тој е според историските факти извор на херојство. За блиската врска на херојството со тероризмот, и за соработката и меѓусебното културно влијание меѓу различните европски терористички организации (Ирски, Италијански, Балкански...), како и за блиската соработка меѓу Гарибалди и Сарафов видете кај Manlio Cancogni во *Gli angeli neri* (1994)

²⁴ Интелектуалното движење во Европа од шеесеттите се опседнуваше со проблематиката на неразвиениот Југ кој мигрира кон богатиот Север. Одличен пример за ова е филмот Роко и неговите браќа (1960) на Лукино Висконти, кој е со тема од современоста. Истата оваа тема, но со потенцирање на наивната благородност на Југот во историски контекст, каде главен лик е Танкреди е филмот на истиот режисер, Гепардот (1963) според истоимената книга на Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Западот не ни можел да постои, доколку не бил откриен од него²⁵. Овој западоцентризам го оштетил Западот „само“ со присуството на мафијата. Односно Западот мислејќи дека му нема рамен, заборава дека и во неговиот систем постојат празни простори²⁶ исто како и во комуникацијата. И токму од оваа дихотомија, која е повеќекратно вградена во западната цивилизација низ комуникацијата на граѓанството со неговите живи јазици, произлегува стереотипот за Југот како за извор на примитивното, спогодбено право, системот „око за око...“, атавизмите на прасемејството на големиот брат (или на оној кој е капо ди тути капи) итн.

Како контрапункт на овој однос кон Југот, Западот има изградено стереотип од гигантски пропорции за Истокот во насока на поимањето дека „славата е во Истокот“. Следствено на ова Западот сите криви пресметки (почнувајќи од божезната мисија на Александар Македонски, која всушност била криво завојување, а завршувајќи со нападот на Третиот Рајх на Русија) ги правел на Истокот, за што може да се рече дека е уште еден доказ за западната демагогија. Имено Александар Македонски, на чија наводна културна мисија, а не завојување, најмногу и се базира овој стереотип, бил во потрага по изворноста на цивилизацијата²⁷. Сонцето како симбол на животот, со божествена светост било сокриено на Истокот; кој ќе го освоел Истокот ќе владеел со сиот свет. Ова со сигурност траело сè до нацистичката окупација на Русија²⁸. Но доколку сте многу на Исток, а сте многу и на Север (односно доколку сте на пр. во Русија), сонцето нема да го видите. Југот е оној кој секогаш го има изворот на животот, неговата природна храна, па аналогно на ова негирањето на Југот е негирање на Западот- ултимативниот постамент на прогресот. Во голема мера методологијата на културологијата во амбиентот на Западот значи се базира на проста произволност, односно доколку има мудрост на Истокот не значи дека ја има само таму. Зашто цивилизацијата несекогаш можела да се создаде на Истокот, но секогаш може да се

²⁵ Edvard V. Said во *Orijentalizam* (2000) го потенцира значењето на големите освојувања кон Истокот кој многукратно го поистоветува со Југот, кога Наполеон вели дека за да може Франција да воспостави хегемонија во Ориентот, таа ќе мора да војува со Англија, со Отоманската Империја, а дека третата најтешка војна ќе ѝ биде против Муслиманите, с. 111

²⁶ Целокупниот западен систем се базира на комуникација чија главна алатка е вештината на употребата на јазикот, но лингвистот Ferdinand de Saussure ни кажува дека јазикот е многу релативен, зборовите му бегаат на значењето и секогаш во комуникацијата постои еден празен, неразјаснет простор. Ова значи дека ни одблиску западната култура не е совршена, ами се одликува со ароганција. Додека пак Југот е тој кој може да се опушти и да каже дека не е совршен.

²⁷ За културните предиспозиции на европската цивилизација, кое согледување се базира на кривката на животот која била претставена во трагедијата видете кај Тери Иглтон во *Смислата на животот* (2013) на с. 24, а за цивилизациските освојувања согледани од Хајдегер во духот на Аристотел и Атила на с. 27, што директно кореспондира со стратегијата пренесена од учителот на ученикот.

²⁸ Во врска со дилемата која владее во културологијата дека Русија е Исток, а не е Југ, видете кај Marlene Laruelle во “The Discipline of Culturology: A New ‘Ready-Made Thought’ for Russia”

зачне само на Југот. Таму има топлина, богати природни ресурси, луѓето може да се опуштат, да имаат слободно време и да дебатираат под гроздовите развивајќи ја филозофијата, мајката на сите науки (како на пр. во Стара Грција).

Вториот и не помалку важен амбиентален проблем - согледно културолошката констатација дека Југот со својата гео-политика не може да го завземе местото на Северот, следствено сигурно не ни на Истокот - е што Западот верува дека од Истокот потекнува неговата духовност. Патот на свилата оди кон Истокот, значи од таму потекнува изворот на општото изобилство, но сите западни духовности, вклучувајќи ги и монотеистичките без исклучок потекнуваат од Југот. Христијанството е на исток од Европа, но не е на север. Северната митологија, пак, несомнено во културолошка смисла била потисната од јужната, така што неслучајно во академските ложи се коментира дека од нордиските богови денес останале само имињата на деновите на англиски. Старите и и сега практични Германи, кои никогаш немале своја, а имале и нордиска митологија, ја преферирале и ја презеле келтската. Во неа ги има топлите подводни светови и виновите лози, а нема ниту трага од студенило. Прашани за ова Германците лаконски велат дека келтската митологија била многу поестетизирана и не била базирана на елементарни дидактички цели како нордиската²⁹.

Југот зачнува, Западот одгледува на Северот, а кога е јасно дека плодот не се развива, туку хибернира, западноста мора повторно да се внедри во јужноста на културата, која почнува онаму каде што престанува непостојаноста, превртливоста, клиентелизмот на западните интелектуалци. Тие коментираат дека Југот е одлично место за одмори, но не и за сериозен живот. Можеби бидејќи животот е толку сериозен е и многу депресивен³⁰ токму на Западот. Духовноста вака согледана не може да го спаси психичкото здравје на еден просечен, да речеме Европеец, бидејќи таа за него има само интелектуална, не и хумана димензија. Кон ова треба и да се придодат и согледувањата кои велат дека Истокот тргувал со сè, а духовноста била особено податна во наддавањето на цените. Па така Истокот можел скапо да му продаде на

²⁹ Речиси ниту едно дело од германската историја на уметноста не се базира на нордиската митологија, додека пак на западната цивилизација познати ѝ се германичните напливи на инспирација кои потекнуваат од келтската митологија - од романитизмот (како на пр. оперите на Вагнер), па до модернизмот (на пр. модернистичкиот роман Туѓиот пријател змејска крв на Кристоф Хајн)

³⁰ На пример Италија е западна држава, но неа злата на Југот не ја одбегнале, бидејќи таа е само географски на југот од Европа. Во оваа насока е согледувањето на Cohen, Nisbett, Bowdle and Schwarz "Insult, Aggression, and the Southern Culture of Honor: An "Experimental Ethnography" ", но и од ова, како и од многу други истражувања се гледа дека нема разлика во степенот на депресија и несреќа кај општата популација во зависност од географската позиција, туку дека ова зависи само од материјалната благосостојба на државата

Западот некои свои артефакти, кои во самиот Исток би завршиле на буниште, како на пр. реликвиите на светците, моштите или светите предмети и градби³¹. Истокот е значи оној кој го инспирирал патеписот на тргувањето, додека Југот бил заштитник на духовноста, на светоста во крајна линија, која само во неговиот пејзаж била бесценета, и затоа никогаш не била наплатувана. Во таа смисла протестантското христијанство е најмногу на линијата на Јован Евангелистот и неговата јужна здраво-разумна практичност, кој во своите претскажувања за електричната енергија, презентира огромни градови осветлени самите од себе заштитени од варварските пламиња со многу дебели сидови. Притоа се мисли на племињата токму од Истокот кои го напаѓале Југот.

Југот- прибежиште, санаториум, атракција

Доколку се има во предвид веродостојноста на терминот културологија, може да се каже дека местото на југот во западната цивилизација е многу прецизно одредено. Таму треба да е сè средено и чисто за богатите туристи да остават многу пари. Од таму потекнуваат нашите прапочетоци во времињата кога немало централно греење. Оттогаш пештерскиот човек се развил, не му треба веќе примитивизмот произлезен од сончевата горештина кој израѓа неизмерна нервоза. Овие одредници денешните строги, снобовски детерминирани западњаци ги тераат да ги поимуваат јужните предели на својата цивилизација како егзотични, што честопати е апсурдно. Да речеме Баварија е сметана за југ на Германија, но за Македонците таа е доживувана како строг север. Од друга страна за работливите северни Германци баварските колбаси и пивски саеми се синдром на мрзеливост. Навистина им нема крај на ваквите културолошки разглаголувања доколку географските термини не се заменат со строго културолошки. Значи во овој поглед најмногу би ни помогнале класичните методологии од социологијата кои општествените периоди ги делат на плодни и неплодни, без разлика каде се истите лоцирани на картата. Токму ова и е најсилната страна на прозата на Фокнер бидејќи во неа имаме специфично време и простор, во кои се фокусира дејствието на нешто битно кое се создава или руши во цивилизацијата. Така можеби за прв пат југот во американската иконографија доби позитивна

³¹ При ова најмногу реферирам на средновековното тргување со реликвии, кое се проширило и на Балканот, кој повеќекратно низ историјата бил извор на измами, конкретно во овој период на лажни мошти. Историчарите сè уште не можат да се усогласат дали во црквата Св. Марко во Венеција всушност биле донесени остатоците на Александар Македонски наместо на евангелистот. Оваа тенденција продолжила сè до денешни времиња, на пр. при продавањето на кумранските написи

конотација; дека таму не безделничат алкохолизираните бивши плантажери/робовладетели. Тие создаваат и му опонираат на снобовскиот аспект на Американецот кој сè уште не е навикнат да си ги цени сопствените вредности и оди да си ги троши претешко заработените пари во европските културни престолнини кои изобилуваат со деликтот на вечните граѓански војни, а чии туристички понуди се дериват на мрзливоста на со векови стариот лихварски дух. Всушност во прозата на Фокнер согледуваме дека креативноста, интелектуалноста и образованоста се многу релативни категории доколку истите не се проникнати со етика. Особено 4-те дела кои се филмувани и одбрани за овој докторски труд го потврдуваат ова можеби најстаро цивилизациско правило кое е и најзаборавано. Сиромашните ликови во Додека лежев умирајќи секогаш излегуваат на вистинскиот пат, за разлика од разгалените во Крик и бес кои секогаш им робуваат на пороците изродени од избувливоста.

Наместо да го следи стереотипот дека југот е локација во која заради: влагата, високата температура, комарците, луѓето се замаени, Фокнер ни ги опишува овие предели како необично полни со живот. Дури и кога ги губат животните битки јужњацие тоа го прават со крената глава, со што Фокнер се доближува до ренесансната доктрина која нè учи дека луѓето треба да се оценуваат според своите заслуги, а не спрема некакво си аристократско потекло. Навлечен на својата сопствена доктрина дека мора да се истрае докрај во борбата за она во што се верува, авторот навлегува и во меѓупросторот на сонот и јавето, најмногу преку портретирањето на некои гранични ментални состојби, при што ни ја отсликува неможноста да се биде свој без поддршката од пошироката заедница. Општеството не може да функционира нормално без закон. Ова во југот најдобро се согледува. Човекот не е ништо друго освен уште едно грабливо животно кое сака сè да приграби самото за себе. Тоа сè се: страстите, наклонетоста, парите, ненаситената љубов, семејната посесивност. Доколку го прекрши законот при ова тој/таа мора да биде казнет. Некогаш казната настапува природно, односно духовно- како да е испратена од Господ. Некогаш меѓутоа мора тоа државата да го среди. Фокнер е творец на магичниот реализам, кој е и рационализам. Кај него секогаш законот функционира, секогаш престапниците се казнети, колку и да е нивниот престап невидлив да сите. Затоа Југот кај Фокнер е санаториум. Таа локација го кали духот на неуморниот христијанин со цел тој да не се чувствува предаден во својот стремеж да ја досегне трајноста на првата причест.

Исто така и кај Фокнер Југот е прибежиште, ама не како за здодевните туристи. Таму доаѓаат уморните современи рицари зашто им треба спокојство, оддалечување од

некогашните садници на корупцијата какви што многу постојат во северните предели во форма на лихварството на банките. Ова е несомнено автобиографски миг во творештвото на Фокнер зашто тој морал заради скудниот комерцијален успех на неговата проза, за своите нови остварувања да бара позајмувања од својот пријател адвокат. Се чини самиот автор во извесна мера како да бил гневен на материјализмот на сегашноста во која живеел, но истовремено само Југот го прифатил и заштитил. За него од почетокот до крајот бил врзан како со папочна врпца.

Значи од горенаведеното гледаме дека југот во прозата на Фокнер е локација којашто санира и којашто заштитува. А зошто е атракција? Сигурно не во смисла како што е за остатокот од светот- дека таму има некакви егзотични локации, историски наоѓалишта, ископини (за кои локалното население не е ни најмалку достоино и за кое самоуверените западњаци мислат дека руинира сè), потоа квалитетна и евтина храна и сместување, а локалните жители иако се прости, биле љубезни, зашто само за туризам и за секс имале талент. Значи ова се препознатливите стереотипи на восприемањето на јужната култура, кои се добро познати и аргументирани во многу истражувања. Единственото со кое тие имаат допирни точки со Фокнер е верувањето дека југот е многу плодотворен. Но мудрите западњаци мислат дека е тоа зашто јужњациите се кратковиди, не се плашат дека може да е тешко да се чуваат децата, затоа ги имаат во голем број; значи повторно истиот стереотип, зашто се прости имаат, не дошле до она што го имаат на свесен, рационален начин. И Фокнер мисли дека јужното поднебје е населено со прост народ, но кој е и итар. Ним е многу потешко да им се наметнат хибридниите, фашисоидни стереотипи на однесување кои го замајуваат забрзаното, преработено население од северот на западот (или од западот на северот). Навлегувањето на елементите на агресивност, доколку таа не е спонтано смалена, задушена во својот зародиш на база на покајанието на невеселиот сиромашен земјоделец, тогаш кулминира со трагичноста блиска на античката трагедија, која е со последователноста на шекспировата трагедија или е преземена од Светото писмо. Не е лесно да се разглобат елементите на интертекстуалноста кај Фокнер, но тој вешто покажува дека југот е и бил местото каде сè се случувало, а Северот сето тоа го преиначувал. Така кај него ја имаме масивноста на трагичниот исход од Хамлет, или наивната, светечка нарцисоидност на античката трагедија во која се демонстрира нераскинливата папочна врска со вечната фамилија. Кај Фокнер провејуваат и елементите од Стариот завет, во форма на затворањето на семејството во самото себе по угледот на она на Лот. Наброеново е еден куп од влијанија, но Фокнер токму тоа

сака да го покаже зашто трагедијата на Хамлет е наводно произлезена од Северот. Но раѓањето на овој уметнички вид потекнува од југот. Фокнер покажува дека наводно северните стереотипи на Хамлет всушност одлично функционираат во југот кој е стереотипизираниот срамен почеток за северњациите. Како тие да сакаат да си кажат дека успеале засекогаш да се оддалечат од замајувачката закрила на југот, за да навлезат во она што би се нарекло вечен, есенцијален рационализам. Но во кој корупцијата е секојдневие. Да речеме бајката за царот кој е гол е токму од локацијата на Хамлет- Данска. Поплавуван од рационалните совети северњакот наводно не е кукавица, но е рационален, знае до каде смее да се оди во кажувањето на вистината доколку не сака тоа да му се одрази негативно врз кариерниот напредок. Оваа рационална-коруптивност на северот е сестрано навлезена и во семејството. Родителите од Западот всушност ги учат своите деца дека молчењето е злато. Итреците од Југот напротив не паѓаат на вакви нешта. Тие не почитуваат авторитети кои се авторитети без тоа да го заслужиле. Фокнер значи ни го презентира семејството како едно атрактивно прибежиште кое со својата недопрена чистота е зачувано токму во поднебјето на југот. Членовите на семејството низ заплетите и перипетиите на Фокнер се секогаш сплотени едни со други. Ова многу јасно се отсликува и во екранизациите, кои како да вријат со немирот на стравот од осквернувањето на семејството, а кои како примери на продукции кои ги промовираат старите, проверени вредности се застапени одлично во 4-те филмови одбрани за оваа дисертација.

Стереотипите на југот во филмските продукции визави екранизациите и реализациите на делата на Фокнер

Со оглед на тоа дека сосема заслужено американската поп-култура е најдоминантна, првиот стереотип кој некој ќе го спомне во врска со претставувањето на јужното поднебје и карактерот на протагонистот кој од него се израѓа е оној од вестерн филмовите. Каубоецот со навлечената шапка на челото, кој цвака тутун, а навлегува постепено кон западниот брег на САД, населувајќи ја и правејќи ја плодна земјата е неизбежната, најсакана иконографија на секое дете. Играчките со каубојски пиштоли и каиши, каубојски ногавици и елечиња, потоа индијанските костими, перјаници и шатори се неизбежен дел на западната култура, низ кој сите сме поминале. Тоа е таа сенишна борба со примитивизмот кој мора на деликатен начин да се освои. На некои деца повеќе им се допаѓа костимот на Индијанецот. Значи ли ова дека овие деца кога ќе пораснат ќе имаат тенденција кон себевиктимизација? Има и вакви

истражувања. Се разбира дека ова покажува дека на сета Европа ѝ требала американизацијата, бидејќи екстремните насилства во 20-тиот век направија нејзината етичка мапа да биде многу разнишана. Иако уште во средниот век смеело да се патува слободно од една во друга држава, во повоен период се покажаа неверојатните, табуизирани атавизми на европскиот потиснат примитивизам, идентичен на крволочноста на првобитните племиња. Европејците за американската култура велат дека не била израз на најизострениот вкус, но во Европа како дизајнерски тертипи и сега се користат архитектонските кодови од фашизмот, а индустриските и дизајните на текстилната индустрија се инспирираат од идеологијата на нацизмот. Постојат многу истражувања на најпрестижните образовни институции кои тврдат дека иако овие дизајнерски кодови настанале во несреќно време треба да бидат прифатени здраво за готово, односно дека професионалниот естетичар не би смеело да го интересира етичкото прашање за потеклото на уметничките изразни средства. Сакале или не ова постои, па така и ден денес можеме во нашето европско секојдневие да препознаеме стереотипизирано, културтрегер-настојување во официјалните и неофицијалните комуникации кое сосема се надоврзува на овие регресивни цивилизациски текови на Западот. Во САД ова за среќа го немало, но дали како последица на новите комуникации за несреќа на сите до ова би можело да дојде? Политиките на Трамп, репресивниот закон за абортуси за жал тоа го покажуваат. САД веќе не може да се наслонуваат на ксметот да бидат спасени од географската далечина, зашто таа стана безначајна кога е поставена наспроти новите технологии кои информациите ги распространуваат евтино и неправедно, со многу финансиски наддавања при нивната селекција и обработка. Американскиот новинар-гласноговорник Edward R. Murrow ни вели дека „новинарството е приватен бизнис со јавен интерес“. Дали е ова и понатаму случај?

Токму во златното време на Холивуд до израз дошле продукциите кои го величаат квалитетот на Југот, наспроти смрзнатиот Север. Во југот секој би требало да може да се згрее во закрилата на семејството. Токму овој квалитет го потенцира нескротливиот дух на Јужњакот кој секогаш има што да каже и умее тоа да го каже гласно. Токму во првите години на Холивуд кога се снимиле најмногу ремек-дела најзастапени биле продукциите на вестерните, на оние за новинарите (или комбинациите и на двете) и кои секогаш се случувале или биле естетски поврзани за југот. Како примери ќе ги издвојам Симарон (1931) на Уесли Раглс, Животот на Емил Зола (1937) на Вилијам Дитерле и Граѓанинот Кејн (1941) на Орсон Велс.

Среќата да твори во овој најплоден и сè досега највлијателен период за филмот имал Вилијам Фокнер. Иако никаде за ова нема отворено признание мислам дека Фокнер бил навлечен токму од овој аспект на филмската индустрија- дека низ неа може да се влијае. Иако сакал да влијае исклучиво низ литературата, Фокнер не би се нафатил на филмската работа доколку не му била дозволена сепак некаква творечка слобода – иако тој влегувал во бизнис, не во уметничка колевка. А итриот јужњак Фокнер знаел дека ќе најде на поддршка меѓу филмациите зашто сите они дошле како бакали во Холивуд бегачки од ужасот на атаките на Европа. Кога биле пуштени првите репортажи за концентрационите логори на BBC, во САД се верувало дека е тоа пропаганда со цел Новиот свет да биде натеран исто така да влезе во војната. За среќа тие бакали не биле само гладни за пари, туку горчливото искуство ги натерало да мислат дека повеќе треба да се поддржуваат етичките вредности. Како да е тоа некакво чудо, од денешен аспект изгледа дека имале и многу истенчен критериум за уметностите. Така секогаш успевале правилно да ги проценат и да ги изберат најквалитетните писатели, уметници, композитори итн.

а) Видови

Доколку треба да се набројат постоечките видови на стереотипи во културологијата на југот, треба да се нагласи дека таквата диференцијација е многу повеќе историски, политички условена отколку што е географски и културно. Најблиску до сите трагови на ваквите влијанија се писателите кои патувале бидејќи тие биле трансатлански насочени. Има многу примери и во двете насоки, со тоа што оние кои заминувале во САД од Европа најчесто заминувале таму засекогаш зашто бегале од ужасите на војните, економските кризи, диктатурите или геноцидите. Што се однесува до режисерите пак речиси има само еднонаочна „миграција“, односно заминувале или бегале од Европа, а многу ретко од САД доаѓале во Европа по работа, како што е тоа случај со еден од малкуте исклучоци- Џозеф Лоузи кој бегал од прогоните на комунистите во САД.

Понекогаш се одело кон другото културно поднебје не заради инспирација, туку буквално за нешто да се научи од колегите, како што е тоа случај со речиси сите писатели од загубената генерација кои доаѓале во Европа за да го делкаат занаетот- да се советуваат со своите поистуси, не послободни, туку понеинхибирани колеги од пуританизмот, кои биле од културните метрополи на Стариот Континент. Во самиот културен пејзаж во Европа може да се диференцираат исто така културни миграции север-југ, исток-запад, кои исто така биле условени од историско-политичките околности. Не смее да се занемари „размената“ на таленти во времето на Студената војна која се сведувала на бегачката на режисерите и писателите кон Западот, кои бегства на домашната јавност од Истокот ѝ биле сервираны како техничка помош, со која Истокот наводно можел да го помогне Западот. Има и многу ретки обратни случаи, како да речеме кога Тимоти Џон Бајфорд дошол да работи во СФРЈ.

Штом ќе се нашле во закрилата на Западот, уметниците и воопшто сите останати од Истокот, најчесто не ја забораваа маката која ги натерала на таквото бегство и продолжувале да се ангажираат за детоталитаризација на Истокот, кој ангажман во многу нешто наликува на ангажманите на револуционерните или на продуктивните индивидуи онака како што се опишани во творештвото на Фокнер, иако кај него многу ретко се сретнуваат интелектуалци. Како пример за ова ќе го наведат ангажирањето на Милош Форман кој во времето на железната завеса многу се ангажирал и преку СФРЈ. Истенчениот вкус на некои автори направи тие да изјават дека речиси сè што потекнувало од некогашниот Источен блок беше контролирано од тајната полиција, и дека сите оние кои сепак оствариле некаков напредок во рамки на комунистичката диктатура несомнено со неа и соработувале. Така со тек на време се појавуваа и докази за некои од најголемите имиња дека биле соработници на тајните служби, заради што веднаш истите биле лустрирани, како што се тоа примерите со Милан Кундера и со Гинтер Грас.

Во секој случај не може да се каже дека било кога некои од југот на САД се угледале во однос на своето општествено делување на револуционерите од Медитеранот. Единственото што постои во врска со ова во САД е она што постои во сиот свет, а тоа се податоците за миграциите од јужните сиромашни предели на Европа, кон северните кои се богати и еманципирани. Секогаш ваквите коментари се придружени со критиките дека иако југот е богат со природни и со човечки ресурси многу повеќе од Северот е сиромашен бидејќи не умее истите да ги искористи, а не ги искористува зашто сака да отфрла. Односно јужњациите во Европа го имаат комплексот на самите себе дека помалку вредат од оние од северот, затоа и самите се со сомничав поглед кон она што потекнува од кај нив. Во САД нема вакво изопачување и тоа одлично ни е предадено во прозата на Фокнер. Но јужњациите во САД го немаат ни синдромот дека „нивното село е поубаво од Париз“, односно – да ја парафразирам Мани Готовац – они се некои кои имаат држава, но немаат национализам. Оваа здрава легалистичка логика уште од самиот почеток на Новиот свет ги спасила „новите“ од племенските тенденции, од ретроградноста, од атавизмите кои се сеприсутни во Европа.

Резиме на делот Видови: Видовите на културните влијанија на релација Исток-Запад, Север-Југ биле провоцирани од историските околности, нивната специфика била есенцијата на многу автори (режисери и писатели) од 20-тиот век. Најсилните влијанија од овој тип биле почувствувани кај оние автори кои биле зафатени и од двете војни. Во оваа група спаѓаат и писателите на т.н. изгубена генерација, чиј несуден дел е и Фокнер.

ФОКАЛИЗАЦИЈАТА КАЈ ФОКНЕР- УНИКАТНОСТА НА ИСТОРИСКИОТ ПЕРИОД ВО ОДНОС НА ФИЛМОТ И ЛИТЕРАТУРАТА

Вилијам Фокнер остварил големо трансатланско не само културно, туку и уметничко влијание. Денес кога интелектуалната класа е речиси сосема пасивна, без трага од историскиот амблем да има моќ да ги спречи евентуално негативните причинско-последични текови во модерноста, која самата на себе горделиво си ја придаде во периодот на *fin de siècle*; низ примери од историјата се објаснува како тогаш овој автор бил толку игнориран, а сега е меѓу најзастапените во академските истражувања. Повторно се снимаат филмови по неговите прозни, истовремено и филозофски остварувања. Дали Фокнер може да ја врати интуицијата во интелектот, посакуваќи да воскресне светот на малите-големи луѓе? Дали југот е помисловен бидејќи северот е брз? Хуманоста може да се оствари само со есенцијалност, не со декламација на економските лидери. Натрапикот е во правот, но старецот ги гледа палмите во ветрот. Тие живеат, за разлика од оние кои постојат.

Творечкиот опус на Фокнер изобилува со тематско разнородни области кои настојуваат да ја зајакнат вербата во каузалноста³² на човековиот напредок кон едно цивилизирано општество базирано на вистинските вредности. Оттаму не е за чудење дека најголемиот дел од неговото творештво се базира токму врз настојувањето да се продре во осаменоста на стремежот токму кон тие исконски вредности. Современото е она кое со својот несопирлив технолошки чекор, а уште повеќе со тупаницата на несправедливата, користољубива селективност го беспокои совесниот граѓанин. Како што и подолу велам не сакам само да го истражувам влијанието кое Фокнер го остварил преку своите малку, но многу влијателни сценарија, туку влијанието кое тој – заедно со другите автори од загубената генерација – го остварил врз развојот на филмската нарација (фокализација) и воопшто врз развојот на филмските видови. Во фуснотите обилно објаснив за филмската и литературната фокализација, но за врската измеѓу овие две не е напишано речиси ништо. Единствената пообилна експликација во однос на ова прашање ја има во изјавите на современиците и колегите на оние од

³² За статистичките релации воопшто во каузалноста видете во компилацијата “Space, Time and Causality” на Marc J. Buehner, за значењето на еднаквите модели со емпириски излагања видете во *Causality* на Judea Pearl. Што се однесува до литературата, бидејќи писателите од загубената генерација многу се влијаеле од најстарата литературна теорија воопшто- кинеската, види во *Causality and Containment in Seventeenth-Century Chinese Fiction* на Keith McMahon

новиот француски бран, кои не сакале да се приклучат на ова движење. Кога ги напаѓаат новобранците тие велат: Тие сакале да бидат писатели, ама немале трпение да пишуваат, па станале филмации. Иако на прв поглед ова е еден само банален коментар, тој содржи многу. Оваа недоискажаност јас би сакал да ја опфатам во моето истражување, да покажам дека таа врска навистина постои, бидејќи филмските автори многу читале. Де факто голем дел од продукциите во овој период (оној на златното време на Холивуд) се состојат од екранизации на остварувањата на авторите од изгубената генерација. Од друга страна писателите многу гледале филмови, сакале филмови и филмски ѕвезди (нема книга на Хемингвеј, а тој да не ја спомне Кетрин Хепберн); едноставно сакале овие два света – на филмот и на книгата – да бидат нераздвојни. Роланд Барт рекол: „Еден филм постои во онолку варијанти колку што гледачи го имаат гледано.“ Постструктуралистите (но и структуралистите) зачнале многу нешта во однос на ова, но никој не ја истражувал оваа врска. Припадниците на киното на психоанализата, по добриот почеток (оној кој е најмногу на Кристијан Мец), каде велат дека не само секој гледач, а и секој автор се обидува во филмот да го види она што би сакал да го види- во смисол она што е правилно, западнаа во безизлезно социјално проблематизирање во кое пропаднаа до гуша. Ова поглавје ќе се занимава со термините: фокализација³³, филмска нарација³⁴, загубена генерација³⁵, комунизам³⁶, вистина³⁷, конструктивизам-историцизам³⁸.

³³ За фокализацијата во литературата види подолу фуснота *. За филмот пак важи напишаното правило дека теоретската терминологија ја презема од литературата. Со ова потписникот на овие редови не се согласува бидејќи голем дел се презема од ликовната уметност, природните науки, психологијата, а голем дел е и автентична. Во моево излагање, особено во поглед на историјата, фокализацијата е во сооднос со интерпретацијата на восприемачот на филмот на начин на кој тоа го изложуваат Сол Ворт, Роџер Один, а најмногу Умберто Еко. Значи претпоставувам извесен интелектуален капацитет од восприемачот, да го парафразирам Еко според кој публиката е совшен гледач, јас би рекол совршен надзорник, кој само гледа (восприема), а во ништо не се меша (http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Luis%20Fece_2004.htm)

³⁴ По однос ова реферирам на филмската нарација како на (да го парафразирам André Gaudreault: „From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema“) невидливиот плетач, при што истиот не треба да ја одземе сочноста на реалноста, но ни да ја зголеми истата; заради што Платон пишувал на јонски, а не на атенски

³⁵ Овој термин произлегува од сопственикот на гаражата каде се поправал автомобилот на Гертруда Штајн, кој бидејќи механичарот пребавно поправал им рекол и на двајцата дека сите тие се *génération perdue*. Овој термин е обилно исползуван во класичната литературна историја и теорија, и се однесува на авторите кои биле зафатени од Првата светска војна. Во поглед на изразноста најголемо влијание врз нив извршиле Гертруда Стајн, класичната кинеска литературна теорија (донесена во САД од Перл Бак) и Шервуд Андерсон

³⁶ На комунизмот се обрнувам во однос на културното наследство кое истиот го оставил низ нашата цивилизација: субординираноста, полицискиот дослук на креативноста и интелектуалецот; плагијатството; академикот објаснувач, а не излагач; положбата на авторот на Запад и Исток- Хемингвеј бил руски шпион

³⁷ Во однос на вистината најмногу се базирам на соодносот на вистината и реалноста, при што овие две не секогаш се исти. Мислам дека јас сум првиот кој ја застапува оваа проблемаитика, која како таква е

Идентификување и формулирање на истражувачкиот проблем. Можни методологии

Она што припадниците на горенаведената тенденција не успеаја да го довршат, е преземено од марксистите, оние од генерацијата на 68-мата, кои едноставно рекоа-чита книги и гледа филмови, оној кој може тоа да си го дозволи! Следствено психоанализата (класичната, онаа на Фројд, и современата) како таква може да функционира само доколку има што да се анализира. Односно потиснатоста на Фројд (потсвеста) може да се развие само доколку општеството е богато, буржоаско, онакво какво било во времето на Фројд во Виена. Така постструктуралистите ги издигнаа интелектуалните цивилизациски придобивки на филмската нарација, но и претерано ги релативизираа, така што истите беа долго време запоставени. Бидејќи тие мораа сестрано да негираат, дојде до израз фактот за Ветрувијанскиот човек; кај кој нагонот за самоодржување е секогаш малку поважен од нагонот за одржување на видот (дијаметрално од она што го тврди класичната психоанализа; зашто во нацртот stomакот е повисоко поставен од гениталијата). Се разбира ова е една навистина опсежна област, на која ѝ се приклонил и големиот Умберто Еко. Имено тој ја согледал првобитната синкретична структура на филмската теорија за која се обидуваа да изнајде адекватен еклектички модернизам. Дека е ова навистина така можеме да видиме од трудовите на теоретичарите на интелектуалното кино (во шеесеттите), како и од самите антрополошки филмови. Во однос на второво ќе ги потенцирам извонредните, обилни предавања на Жан Руж (кој никогаш ништо не напишал, но делата му се собрани од студентите). Значи Еко го револуционираше образованието од областа на филмот оформувајќи го DAMS [Оддел за уметност, музика и спектакл (театар, опера и филм)]. Ова е една од позитивните страни на Болоњската конвенција, која овозможи образованието да биде интердисциплинарно, што од своја страна овозможува да се бараат, дооформуваат природните врски меѓу уметностите, како и сè друго. Доколку би се обработувала современата филмска продукција, тоа би била несомнено и врската со виртуелниот, дигитален свет на пример. По однос на

всушност многу блиска до Кант, по однос на колективното несвесно. За ова имам објавено некои трудови. Што се однесува до конкретно оваа теза истото се однесува на проблематиката на етиката и историјата; по однос на ова види во "Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis" на Donald P. Spence

³⁸ По однос на ова се однесувам во простата, но најзастапена дилема- дали историјата ја влијае литературата или обратно. Види за ова во "Historicism and constructionism: rival ideas of historical change" на Zoltán Boldizsár Simon

конкретното прашање, и односот на барањето на адекватниот метод, јас би ја потенцирал семиотиката на филмот- која исто така се јавува како последица во проблематиката на фокализацијата, и која исто така е зачната од генерацијата на 68-мата. Семиотичарите ни велат (да парафразирам) дека авторот не се крие зад знакот, туку му бега на восприемачот со истиот. Вториот водечки метод кој ќе го применим е се разбира херменевтиката- онака како ја дефинираат етимолошки, од гласникот Хермес. Дали восприемачот го брка дискурсот, или филмот настојува да го наметне (оној од книгата, на сценаристот, режисерот, некакво политичко значење итн.)? Кои се световите на авторот и на восприемачот; дали имаат нешто заедничко и дали воопшто можат да имаат нешто заедничко?

Сега ќе се обидам да ги дефинирам клучните поими во досегашната теорија, ставајќи акцент на она што ми е во фокусот- аурата. Творештвото на Фокнер временски се поклопува со времето кога структурализмот го земал својот полн замав. Ексцентричноста на авторот потврдува дека тој е некој кој никогаш не би читал теорија, а доколку од некои причини на тоа би бил присилен, тогаш со индигнација ова би го игнорирал. Во овој случај исто така не би можело да се каже дека авторот е некаков си наконтен сноб, бидејќи тој апсолутно покажува социјална свесност, етика и морал кои се достоини за почит. Овој впечаток на прв поглед се добива како резултат на феноменот дека Фокнер-уметникот е секогаш над Фокнер-проповедникот, како и Фокнер-политичарот, хомофаберот, па дури и алкохоличарот. Бидејќи овој автор никогаш не би се претставил себе си како некаков одговорен социоман кој низ прозата ќе ги подучува застранетите од алчност граѓани. Затоа тој никогаш не би му робувал на пристапот субјект-објект, како што тоа би го направил, да речеме Бенедето Кроче³⁹. Овој однос навистина е градбен во творештвото на овој автор, но не на причинско-последичен реверзибилен начин, на кој тоа би го направиле пред-структуралистите. Во периодот околу Втората светска војна теоријата оди низ трите парафразирачки подрачја на оној свет- предвестување (чистилиште), војна (пекол), ослободување (рај). Така со една многу голема генерализација би можело да се резимира дека социјално одговорните теоретичари, и нивните следбеници уметниците мислат дека на пр. здравствените проблеми се решени доколку не пушиме, моралните доколку не сме промискуитетни итн. Ваквата карикатуралност кај Фокнер ја нема. Затоа треба многу

³⁹ Види "Heidegger's Reading of Descartes' Dualism: The Relation of Subject and Object" на A. Kadir Çüçen, за односот субјект-објект во предговорот на M. E. Moss, p.12, *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism* на Benedetto Croce

прецизно да се оформи теоретскиот пристап кога ги разработуваме иновациите на неговата нарација, и особено нејзината релација со филмот. Социјално-етички гледано не постои било каква игнорација од авторот. Иако е самопрогласен аристократ, голем дел од неговите ликови се социјално загроени и се жртви токму на социјалната игнорација. Тие би можеле да седат на трон, наместо што спијат по штали. Расизмот исто така вешто го опфаќа – Фокнер-мислителот, а не некој кој сожалува – дискретно⁴⁰, а не конкретно. Затоа што таков навистина и е овој проблем- за него ретко кога некој доволно зборува, размислува, ретко кој го пријавува. Изблиците на гневна омраза се всушност најискрените појави на каква и да е партиципативност. Но Фокнер не нè стемнува, тој со својата студена камера не заборава да потенцира дека нормалниот граѓанин (дури и доколку е тоа малтретирано дете-црнец) никогаш не ја губи волјата за живот. Несреќата не може да ја потисне страста за животот. Во таа смисла Фокнер во многу нешто се доближува до картезијанскиот модел⁴¹, кој вели дека единствениот враг на човекот е самиот тој. Не се сите еднакво достоини за животот, или некои некогаш биле, а таа привилегија ја загубиле. Кај Фокнер доминира аристотеловиот материјализам, тој сака за сè да се има емпириски пристап. Ова е надополнето и со самоиронијата и гадењето од самиот себе, кое авторот христијан нескриено го презентира. Сите оние кои не се достоини за возвишеното, го имаат казнувањето. Каењето на писателот кој бил недобар верник (бидејќи бил алкохоличар) е опишано во многубројни студии⁴². Настојувањето да ја победи грешноста резултира со ликовите кои се секогаш казнети за своите гревови, при што божествената патека прво долготрајно ги проверува, ги искушува, за на крајот фатално да ги казни. Во *Диви палми*. *Старец* ликот кој бега со жена која зад себе го оставила сопругот и децата, заработува правејќи абортуси. При тоа тој влегува во ризикантна позиција (честопати) да работи без адекватен прибор. При ова употребува и кујнски нож; како што се вели- не е тешко, треба само таму да се направи едно дупче и да се пушти да влезе воздух. Ризикантноста за него ниту еднаш не беше фатална, а само еднаш, последниот пат кога тоа го направил- врз жената која ја сака. Ова завршува трагично. Но грешникот не

⁴⁰ За „естетиката на дискрецијата... која како да сакал да ја создаде Фокнер“ види во “Our Faulkner, Ourselves” на Laurence Goldstein, како и за дискрецијата на постмодерниот консумент во “Faulkner at 100: Retrospect and Prospect”, edited by Donald M. Kartiganer, Ann J. Abadie, c.86

⁴¹ Одлична илустрација за ова е “Language and Experience for Pragmatism” на Cheryl Misak. Пресвртницата се состои во тоа што овој најнов тек, како и оној на неоплатоничарите ја враќа интуитивноста во науката, која беше прогонета уште од средниот век

⁴² Види во “William Faulkner: His Life and Work” by David Minter, c. 2, “The Secret of ‘Was’ Is” на Kiyoyuki Ono, c. 148, во “Faulkner Studies in Japan”

доживува покајание, тој е едноставно несреќен бидејќи останал без единственото нешто во животот кое му било битно. Така авторот со својата развиена дескриптивност⁴³, без тоа директно да го каже, успева да ја долови сликата на цивилизацијата во криза која овозможила вакво нешто да се случи. Трагедијата не би се случила доколку протагонистите би живееле во време во кое вредностите не биле до толку утилитарни, туку едноставно кога заедницата би инсистирала на поголема хуманост, тогаш и критериумите би биле поинакви. Тогаш не би биле маргинализирани оние кои би можеле да бидат светци, оние кои како во *Диви палми...* верувале во светоста на љубовта. Фокализацијата⁴⁴ се наднесува низ наративните нишки над објектот на наративната со интенционална⁴⁵ неизвесност доловувајќи ја аурата⁴⁶ од авторот, кој не сака да навлегува во објаснување на појавноста. Она што е очигледно е факт, не би смеело неговата непобитност да биде нарушена со какво и да е авторско концептуализирање. Ги немаме деновите на траење речиси никаде кај овој автор, само на постоење. Предметите ги нема, само живите околу нив. Во овој контекст секако планирам да го употребам и методот на класичниот реторички критицизам, оној кој утврдува дали авторот успеал да си ги исполни „нормите“ кои си ги задал самиот на себе. А со оглед на нормите пак неопходно ќе биде да се примени и формализмот и новиот критицизам, тенденциите кои биле актуелни во времето кога авторот почнувал.

⁴³ За семиотиката на филмот и во литературата видете во “A Care for the Claims of Theory” на D. N. Rodowick, in *An Elegy for Theory*

⁴⁴ ***Го употребувам овој термин најмногу во смисла на структуриалистичката фаза на француските постструктуралисти, односно како Жерар Жене. Терминот фокализација се смета за негова лична изведенка. Дефиниција: „Фокализација е термин кованица кој може да биде дефиниран како селекција или рестрикција на наративната информација во релација со искуството и познавањето на нараторот, на ликовите или други, похипотетични ентитети во светот на раскажаното. (...) Жене разликува три типови или степени на фокализација – нула, интерна и екстерна – и ја објаснува својата типологија во релација со претходните теории. Првиот термин (нула фокализација) кореспондира со она што критиката на(во) англиски(от) јазик го нарекува наратив со сезнаен наратор како и со “визијата одзади” на Пулон, и која Тодоров ја симболизира со формулата наратор → лик (каде нараторот знае повеќе од ликот, или поточно, кажува повеќе одошто било кој лик знае). Во вториот тип (интерна фокализација), нараторот=карактерот (нараторот кажува само она што дадениот лик знае); овој наратив е со “точка на гледање” според Лубок, или со “рестриktivно поле” според Блин; Пулон го нарекува “визија со”. Во третиот тип (екстерна фокализација), нараторот ← ликот (нараторот кажува помалку отколку што ликот знае); ова е “објективна” или “бихејвиорална” наратив, која Пулон ја нарекува визија од без.“ с. 188/89, од *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Oxford: Blackwell, 1980, според “Focalization” на Burkhard Niederhoff, авт. прев.

⁴⁵ Види во *Зборови и објекти* од Вилар Ван Орман Квајн

⁴⁶ Аурата како термин ја употребувам само како наративен ефект, кој Фокнер, како и многу други автори од неговото време го употребувале онака како што спот-лајт рефлекторот се употребува во театарот. Делумно го издвојува актерот од околината, а она што влегува во ова осветлување е фокусирано, издвоено од остатокот на сцената со остри ивици. Види во *William Faulkner: The Contemporary Reviews*, edited на M. Thomas Inge, Robert Emory Blackwell, с.423

Предмет на истражувањето

Истражувачкиот труд ќе го следи проблемот на неистраженоста на фокализацијата како наративен феномен, по однос на нејзиното взаимно дејство и врз филмот и врз нарацијата (во класична литературна смисла, без обзир на кој медиум му припаѓа). Овој автор живеел во времето на загубената генерација, но не го практикувал карактеристичниот бонвивански, но евтин, боемски пристап на гледање на нештата. Живеел повлечено, во голема мерка криејќи се од окото на јавноста. Неговите славни предци живееле во робовладетелските богатства на југот на САД. Нему отсекогаш му се гадело од новиот, забрзан начин на живот, во кој се функционира, а се нема искуство, туку можеби само задоволство (во парите, надмоќта, социјалниот престиж...) димензии кои ја поттикнуваат анималната, примитивна страна на човековата природа.

Неговиот свет е областа Лафајет (во неговите романи- областа Јонапатопа). Тој живеел во Оксфорд (во неговите романи- Џеферсон). Документарните извори за неговите нарации се преземени од семејните хартии и известијата од областа, кои се протегаат назад сè до првите населувања меѓу Индијанците. Сепак доколку се ова материјали од локалната социјална историја, тој (авторот) исто така би помислил дека во нив би нашол подобност со човековиот дух, каде и да е. Ја подвлекол оваа своја главна преокупација при обраќањето кога ја добивал Нобеловата награда, во кое им рекол на помладите колеги дека единствениот предмет „за кој вреди да се има агонијата и сладоста“ на уметникот е „човековото срце во конфликт со самото себе“. (...) Иако дедо му напишал роман јужна-романса, Фокнер не бил обоен во литературна смисла, и не завршил средно образование. Во 1918 се запишал во Кралската летачка единица на Канада, но по некаде една година се вратил во Оксфорд, каде посетувал универзитет две години. Во 1922 земал доцентска позиција на универзитетот; но во 1924 заминал во Њу Орлеанс со интенција да почне да работи како журналист. Таму станал пријател со Шервуд Андерсон (кој бил највлијателниот автор за сите писатели од загубената генерација, заб. авт.)...

Од The American Tradition in Literature, edited by George Perkins, Sculley

Bradley. Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long, c.1229, авт. прев.

Како што гледате, за разлика од останатите автори од оваа генерација, овој писател навистина не развивал некаква страст кон граѓанските војни или кон сафари

авантурите на егзотични локации. Тој иако бил со славни предци морал да работи сè за да преживее. На пр. *Крик и бес* ја пишува во присуство на бучавата на печатницата во која работел. Ангажманите на сценаријата на кои работел му се направени како резултат на повикот кој го добил од Холивуд, а како самиот што објаснува, во тој период ја прифаќал буквално секоја работа која му била понудена. Сепак кон крајот на 30-тите имал комерцијален успех, кој му овозможил да се врати назад во сенките на неговиот сакан семеен ранч, каде можел да минува долго време во јавање на коњи и алкохолизирање. Се разбира овој успех бил резултат на макијавелизмот кој авторот го направил со својот издател, но докажал дека би можел да биде и голем професионалец, надвор од своето авторско кредо. Ова го потенцирам бидејќи овој едноставен факт е особено важен во поглед на биографскиот пристап. Односно Фокнер, како некој со аристократски корења од југот, бил постојано незадоволен со себе. Многу од неговите рани и најдоцни нарации се проникнати со очигледно чувство на вина, бидејќи тој не бил добар христијанин, бидејќи пиел. Кога ги подготвувале продукциите, тој постојано седел на последните редови во проекционата сала, во темницата, никој да не го гледа, каде пушел многу цигари.

Токму заради тоа и биографскиот метод⁴⁷ во случајов би бил поволен, бидејќи авторот е некој кој копнее по топлината на некогашниот Југ. Тој е она што условно би можело да се нарече- американска осиромашена аристократија. Во рамки на семејството, некогаш, не така далеку од најраното детство на авторот, можела да се доживее екстазата на конзервативниот успех. Кога авторот бил дете сè уште биле живи сеќавањата за богатите земјопоседници, кои оделе со своето семејство на пладневните прошетки јавајќи коњ, а нивните деца пони. Но Фокнер не се блазира со идиличноста на непоматениот семеен мир, туку го доживува ова пиктурално пуританство како цивилизациски замав кој засекогаш ја пренасочил историјата на западниот свет.

Значи историскиот период е многу важен, иако авторот живеел изолирано. Тој несомнено бил свесен дека прави вистинска револуција во однос на модерната литература, а за тоа биле свесни и неговите современици интелектуалци. Ова мислам дека не би можело да се тврди и за денешните интелектуалци, како што истакнав и на почетокот. Според мене не е неопходно многу да се аргументира, бидејќи тоа е очигледно и во глобален поглед. Нема кој да каже- ова било пред времето. Во секој

⁴⁷ Од времето на Роланд Барт оваа теорија се смета за ирелевантна бидејќи тој вели дека вистинското значење настанува со интерпретацијата на читателот. Биографскиот метод постои уште во антиката, но најзасилен стана во времето на La Belle Époque. Најизразит пример се толкувањата на Д. Х. Лоренс

случај очигледни се иницијативите за реоткривање на овој автор, како нешто што било далеку пред своето време. Ова истражување е насочено кон врската на филмската со литературната нарација, истоветно обземена со фокализацијата, која ја проникнува структурата, ткивото на уметничкото дело, без разлика во кој сегмент на нарацијата се наоѓаме. За да бидам и до крај јасен, давам цитат од приемниот говор на академик Густаф Хелстром, и мислам дека ќе се согласите дека како да станува збор за тукушто напишана анализа, а не за нешто од пред половина и кусур век:

... Истовремено, неколку писатели од неговата возраст можат да му конкурираат давајќи му ланец на настани во последователност од кратки реченици (а Фокнер пишува со огромни реченици заб. авт.), секоја од кои е како удар од чекан, заривајќи го клинецот во штицата сè до крај и обезбедувајќи го неподвижно. Неговото совршено водство низ изворите на јазикот може – и најчесто така и е – да го однесе кон натрупување на зборови и асоцијации кои го дегустираат трпението на читателот во возбудлива или комплицирана сторија. Но ова проникнување нема ништо заедничко со литературната фламбоајантност. Ниту пак ни најмалку сведочи за спојувачката агилност на својата имагинација; во сето нивно богатство, сите ставови, и сите нови асоцијации се предвидени да копаат подлабоко во реалноста која е соединета со авторовата имажинативна моќ.

Фокнер е најчесто опишан како детерминист. Самиот тој, како и да е, никогаш нема признаено дека прифатил некаква специјална психологија на животот. Кратко кажано, неговиот поглед кон животот се сумира со неговите сопствени зборови: дека целото нешто (веројатно?) не значи ништо.

Od Nobel Prize Library- Faulkner, O'Neil, Steinbeck, c.5-6, авт. прев.

Понатаму во горенаведениот текст се објаснуваат врските и важностите за она што се нарекува евроатланска култура и колку творештвото на овој автор било влијателно за нејзиното воспоставување. Дека е ова навистина така докажуваат и примарните, секундарните и терцијарните извори (сублимирам од Бирк, Сокал и Панзова) и токму на ова планирам и да го базирам своето истражување. Кое ќе биде најдиректно насочено токму кон таа евроатланска културна врска, и како таа се рефлектирала во културните трансгресии во Европа, во регионот и кај нас. Овој пасус би го резимирал како нешто кое ќе го надополни она што е истакнато и на почетокот

на овој текст: Дали авторите многу читале или гледале филмови; што што влијаело? С огледно ова навистина речиси ништо не е напишано, како што истакнав погоре ниту за развојот на филмските врсти, ниту потесно, за филмската нарација. Она што семиотичарите на филмот во шеесеттите го почнале, а свесно- марксистите, а несвесно- поструктуралистите го прекратиле, јас би се обидел да го истражам фокусирајќи се на овој многу автентичен автор.

Формулирање на истражувачкиот проблем- дали фокализацијата кај овој автор влијаела на истата во филмот, или можеби обратно, и каква е ситуацијата во однос на ова прашање денес, во однос на овој автор и пошироко?

Мислам дека е сосема јасно зошто ова предметно истражување не било дооформено, тогаш кога историски за ова му било предодредено времето, во шеесеттите- заради политиката, поточно заради детантот. Интелектуалците од западниот свет не сакале да им се замерат на теченијата од Истокот. Заради закоравените предрасуди дека оние од Истокот се добри и хумани, а оние од Западот се интелектуалците на функционирањето, оние од Западот морале да попуштат (или да престанат). Не инсистирале на тоа дека фокализирачкиот наратор ќе ја раскрие лажноста на хуманиот социјализам, зад кој се крие интересот на бирократијата, а не на ниската средна класа и на сиромаштијата. Со неотстапливото инсистирање дека некој може да ги прикажува нештата онака како знае зашто тоа некому би му се допаднало, ќе бил веднаш скршен системот на конвулзивната пропаганда на комунизмот. Во кој богатите ги експлоатираат сиромашните, а не и комунистичката црвена аристократија.

Претходно се сметало дека само аристократите по крв можеле да го остварат материјалниот рај во рамки на семејството, во чии рамки уметноста и науката се развиваат и се составен дел од цивилизацискиот долг на оваа класа – Фокнер за разлика од нив ни го претставува Новиот свет. Оној на природните светци, кои секогаш знаат не само што е умно или полезно, туку и добро. Имено токму на тлото на САД во 19-тиот век се има зачнато новото доба⁴⁸. На стриктен начин ренесансната филозофија ни ја претставува другата страна на медалот, кога ни вели дека и „кај селаните има некои кои би можеле да бидат аристократи, а кај аристократите има такви кои не би можеле ни свињи да чуваат“. Но светогледот на Новиот свет ја релативизира етичко- филозофската карта на светот- онаква каква е таа претставена во класичната

⁴⁸ **Според преовладувачките историографии Линколн е првиот претседател кој немал аристократска крв

филозофија. Имено сега сè повеќе се оди во насока да се докаже дека всушност средновековниот концепт на полезна дидактика бил оној кој ги зачнал прогресивните струења⁴⁹. Сега напротив се мисли дека средниот век бил еден многу сочен период на историјата на цивилизацијата, во кој науките и уметностите, а особено филозофијата и етиката цветале. Гореспомнатиот цитат од расказот⁵⁰ на Бокачо сега многу повеќе се смета како бисер на средновековието, отколку како ренесансен предвесник. Преовладуваат и мислењата дека структуралистички гледано трагедиите на Шекспир се многу повеќе средновековни, отколку творби кои традиционално се сметаат за карактеристични за духот на периодот на ренесансата. Во нив преовладува средновековниот код за обврзна казна на грешниот протагонист, до таа мерка што во одредени остварувања дури и се губи спонтаноста на перипетијата- на што авторите од оваа генерација инсистирале. Се разбира ова кај мајсторот Шекспир е речиси незабележливо, бидејќи неговата драматуршка слоевитост ја става виталноста на ликот во прв план, при што е потиснат средновековниот лик-формула. Ликот кај Шекспир не е само животна поука, туку е загатка на секојдневието. Но е сепак наравоучение. Кон ова ќе го додадам и фактот дека и имињата на ликовите му се најчесто изведенки на некоја карактерна особина (на пр. лажен- Фалстаф), што е исто така типично за средновековната форма. Затоа поновите истражувачи преферираат да кажат дека комедиите на Шекспир се оние кои го изразуваат ренесансниот дух на авторот. Јас би додал дека во ова му спаѓаат и поемите и сонетите.

Го посочив Шекспир бидејќи тој е оној кон кој најмногу реферира Фокнер⁵¹ (заедно со Светото писмо). Референтноста (вклучувајќи ја и само-референтноста) е нешто кое е на највисокиот пиедестал кај овој автор. Напишани се многу страници за ова⁵², за Фокнер како за некој кој развивал пиетет кон пуританизмот на проверените вредности во литературата; но исто така и за неговото осврнување кон самиот себе низ прозата, на своите ликови и славни предци. Несомнената страст на овој автор кон светот кој умира, а е токму поради тоа така жив – го претворува имагот со измислен

⁴⁹ Видете во *The Middle Ages* на Johannes Fried

⁵⁰ *Се разбира реферирам на расказот од *Декамерон*- „Грофот од Салтуцо“

⁵¹ Најдиректен пример за ова е *The Sound and the Fury* каде насловот е позајмен од петтиот чин на *Макбет* од Шекспир. Фокнер кога го пишувал романов работел во многу гласна печатница. Извесниот комплекс од недостаток на образование го надокнадувал со восхит кон високата литература. Така и сосема евидентно го плагираше „Рашомон“ на Риносуке Акутагава. Литературната критика не ја негира Фокнеровата маестралност, но овој роман е тргнат од образовниот сисем во западниот свет

⁵² Види кај *William Faulkner: An Economy of Complex Words* на Richard Godden (с.7- “Saussurian linguistics and poststructuralist theory”), “Retracting Our Steps: Storytelling, Time, and Traditional Referentiality in *Mama Day* and *Absalom, Absalom!*” на Christine Ann Roth

топоним во борбено тло за докажување на посветеноста кон културниот пејзаж. Иако ликовите му се претежно некои кои не успеале да им се спротистават на животните искушенија, не би можело да се каже дека е ова истиот пристап како кај модернистите. Достоевски раскажува за некакви светци кои станале деликвенти бидејќи живееле без љубов, човечка топлина; Хенри Џејмс ни ја претставува сликата на злото кое си е цел самото на себе и е заштитено во интерната култура на адекватната класа (и бидејќи злото е единствениот модус вивенди во класата-затвор). Значи модернистите ги отсликуваат деликвентите како нереализирани светци. Додека пак кај Фокнер едноставно тие никогаш не станале, никогаш не би можеле да станат или никогаш не ќе станеле нешто; ликовите кај него едноставно се. Што и да се случи тие се постојано исти. Бог ги создал, само тој евентуално би можел да ги промени. Не се тие самите виновни што останале без сè она што им следува, без робовите, без раскошните примања и огромните имоти... Им се случила несреќа за која тие се тотално несвесни. Тие се во светот на големата мајка⁵³. Доколку изгубат некого кој им значи сè, тие тоа сè стануваат. Труповите на најсаканите скапуваат, животот продолжува и по телото⁵⁴. Односно телото како никогаш и да го немало бидејќи кај Фокнер сè се заснова на едно стремење. Не ретко тоа е стремењето на ноќната пеперутка кон сијалицата која ќе ја изгори, но страста на тој стремеж е над сè. Токму обратни од ова се световите од кои Фокнер бега; тоа се оние во кои не се живее, а се функционира. Фокнер бега од Фокнер во печатницата- трескотите на машините, на динамото задушуваат сè; Фокнер бега од Фокнер во киносалата за време на пробните проекции, седи во последните редови во салата, се крие од формализмот на продукцискиот процес; Фокнер оди кај Фокнер, селејќи се во јужните предели на своите величествени предци, за да го пие виното, за да заборава и за да страствува, а не странствува⁵⁵. Фокнер не е талкач. Тој не бил авантурист кој сакал да оди по беспаката на војните, социјалните безредија, немо да

⁵³ Види ја споредбата на „Погребот на големата мама“ на Маркес и Фокнер; „и во Макондо и во Јонапатопа и двата автори користат национална историја и семејни сеќавања за да продуцираат заплет кој ќе ги изненади читателите“ авт. прев. , само што кај Фокнер нема фантастика- во *Literature of Latin America* на Rafael Ocasio, p. 128, *Southscapes: Geographies of Race, Region, and Literature* на Thadious M. Davis, c.339, и за психоаналитичкиот пристап види во “Trauma Studies and Faulkner’s Sanctuary: Sex, Sexuality, Race, and American Literature” на D. Stringer

⁵⁴ Во врска со структуралистичкиот пристап односно ова гледиште види во *A History of Anthropology* на Thomas Hylland Eriksen

⁵⁵ Види односно овој биографски пристап во американската литература “Walt Whitman and New Biographical Criticism” на Randall Knoper

сведочи за каналите на геноцидот, или пак да го издигнува лицемерието на пиедестал на хероизам, како многу од неговите колеги⁵⁶ од загубената генерација.

Теоретска рамка- структурализмот кој се метаморфозирал во постструктурализам, смртта на авторот по раѓањето на авторскиот филм; Хемингвеј бил руски шпион, ние имавме комунизам

Не би можело да се каже дека Фокнер робувал на некаков елитен солипсизам – на чија снобовска варијанта се оддал на пример Т. С. Елиот. Или дека не го критикувал робовладетелството, кое своите фатални предрасуди ги задржало сè до средината на векот, значи долго по укинувањето. Бидејќи Фокнер не верува дека законите се оние кои ја коригираат неправдата. Семејството е она кое секогаш го има последниот збор. И во уставот и на грбот на демократијата (во изведените од уставот закони) на САД исто така стои дека државата го заштитува семејството како основна граѓанска единица⁵⁷. Всушност Фокнер е многу модерен, иако на прв поглед низ неговите луцидни редови до нас допира само ламентацијата по нештата какви би требало да бидат, но никогаш не какви би сме сакале да бидат. Тоа е таа деструкција на егоизмот, спротивна од продуктивната шармантност на егоцентризмот; во некои остварувања пак, како на пр. во *Коњскиот гамбит*, и ексцентричноста. Самиот Фокнер е член на имагот на своето јужно семејство, распоредено долж креираниот топоним. При ова како авторот да сака да ни каже: Јас сум еден од вас, пијам, неодговорен сум, но постојано верувам во вас/нас. Не може да се каже дека некогаш било спроведено некое посериозно истражување во врска со креативниот процес на овој голем автор, бидејќи за разлика од неговите современици тој никогаш не доживеал големи тиражи, ниту популарност во јавниот живот. Меѓутоа неговата сирова, па и сурова автентичност предизвикала голем интерес во европските интелектуални кругови. Но далеку од тоа дека Фокнер бил многу читан автор во Европа, иако стереотипот е дека тој како поуметнички автор од останатите од оваа генерација бил популарен во Европа, а не во САД. Тој бил едноставно некој кој се борел да си ги плати сметките, заради што ги прифатил и

⁵⁶ Тука најмногу реферирам на новите отворања на тајните известија кои ја раскринкаа алчноста на некои големи имиња, како на Хемингвеј (кој бил руски шпион), Мерилин Монро исто така...

⁵⁷ Уставот на САД се базира најмногу на Џон Лок и неговата „индивидуална слобода“ и партиципативностите сугерирани од Шарл Монтескје и Жан-Жак Русо

понудите од Холивуд, каде станал добро платен сценарист⁵⁸. Несомнено има што да се каже за неговото влијание во Европа, а особено во Источна Европа.

Цели и задачи на истражувањето

Целта на истражувањето ми е да докажам зошто наведениот предмет, проблем не бил остварен тогаш кога тоа историски било предодредено, базирајќи се на горенаведената фактично основана претпоставка дека тоа е така од политички причини. Задачата ми е да докажам дека причината за ова е стремењето како основен градбен елемент на целокупната проза на овој автор. Бидејќи доколку било тогаш докажано, тогаш граѓаните на бившиот Источен блок кои се стремеее кон поголема цивилна слобода и поголеми човекови права, би имале основа, охрабрување на учествуваат во овој културен flux (наплив). Вака тие биле препуштени на сивотијата дека не ни имаат што да бараат, дека така како им е ним, така е и во целиот свет. Изолационизмот си го направил своето. Стремењето било сосем избришано од глобалната културна мапа. Се смеело само да се постои, со цел базирана на физиологијата на секојдневието. Фокнер ни претставува ликови кои се сиви или несреќни, но секогаш се со страст за животот. Горенаброените интелектуалци од шеесеттите, кои јас ги нарекувам постегзистенцијалисти, успеале да оформат еден светоглед кој доколку бил општо-застапен ќе можел да ја урне железната завеса уште тогаш. Ликовите на Фокнер се оние кои МОЖАТ, а не мораат. А можат затоа што сакат да се стремат. Теоретските стандарди од ова време се базираат на етиката на бегалците од зад железната завеса. Но нивниот крик не бил никогаш докрај слушнат. Тодоров ни кажува дека него никогаш не го сметале за некој кој бегал од еден крајно нехуман систем, бидејќи логорашите во Бугарија сепак имале право да излегуваат од логорите и да се среќаваат со обични луѓе. Теоријата за *Есејот за човекот* на Касирер била во полн ек. Како дури тогаш светската јавност да се освестила за ужасите на геноцидот. Имено уште за време на Втората светска војна ужасите на концентрационите логори биле објавени на ВВС, но сите ги сметале за пропаганда. Требало да помине подолго време од периодот на шеесеттите, за да се дооформи свесноста за СТРЕМЕЊЕТО на Фокнер. Тој ја користи фокализацијата како инструмент за да го подвлече стремењето кон кое ликовите се приклонуваат безрезервно. Фокализацијата е основниот елемент кој ни предодредува дека нема да

⁵⁸ Види *William Faulkner in Hollywood: Screenwriting for the Studios* на Stefan Solomon, *Faulkner and Film*, edited by Peter Lurie, Ann J. Abadie

има објаснување, зашто не ни може да има. Зашто теоријата на структуралистите би барала значење (кое го нема кај Фокнер); онаа на формалистите најмногу би барала естетика во неговите долги реченици и описи, во поетиката на мигот, но сè е претставено онака како што тоа кај некогo резултира- ја нема причината за тоа резултирање; ликовите на Фокнер немаат инает, иако се провинцијалци, така стануваат светци. Но тоа е претставено со фокализација, не со објаснување, како што е тоа на пр. направено кај Достоевски- затоа што луѓето се оддале на деликт заради негрижата на општеството и заради тоа предизвикуваат христијанска милост.

Хипотези

Творештвото на Фокнер е богато со карактеристични фокализации кои се базираат на уверувањето дека нештата така морале да бидат, или дека тие (како што е погоре наведено во нобеловиот цитат) не значат ништо. Празнотијата на која е спротивставена интерпретативноста, а конкретно во овој случај, интуитивноста на писателот (види погоре во истиот цитат) наведува економизирање во одбирањето на изразните средства. Јас во овој случај ја разделувам фокализацијата на непричинска (казуална, дадена, необврзна), манифестациона и пасивна.

Причинската настојува преку биографските елементи да ни долови зошто и како некој лик се оформил на некој одреден начин. Најчесто за ова Фокнер користи методи кои произлегуваат од социјалните науки, кои јас ги нарекувам коренести. Бидејќи се опишуваат корењата на фамилијата, како и на цивилизацијата која со интензивното присуство се градела во соживот со староседелците. Таа цивилизација била токму таква, постојано насочена, оддадена на индивидуалното стремење на секој жител поодделно. Всушност корењата на овој пристап ги има уште во антиката каде постои феноменот на т.н. случаен набљудувач (опишан на пр. од Ruth Scodel, Douglas Cairns: *Defining Greek Narrative*) или пак е двосмислена и ги само-обликува своите случајни ланци (опишано со нагласок на филмската фокализација од J. Benoit: *Working Through the Ambiguities of Focalization*; со нагласок на романот на текот на свеста од Jacqueline Viswanathan: „Echanger sa vie pour une autre- Focalisation multiple dans Mrs. Dalloway et Le Sourd dans la ville“).

Дадената не е всушност ништо ново. Неа ја има во најстарата антика, каде судбината со своите гигантски бранови сурово ги преобликува животните стории на протагонистите. Овој феномен бил обилно искористен уште во времето на романтизмот и своевидно преобликуван во техниката на интензификација на дејството.

Дејството е толку засилено што никој не му се спротиставува, не постои воопшто свесност за постоење на дејствието. Затоа романтичните романи делуваат толку убедливо, небаре гледаме современ акционен филм. Потенцирам дека терминот **интензификација на дејствието** е мој, а останатото го поткрепувам со следните теоретски наоди: “Puzzles and Problems for the Theory of Focalization” на Tobias Klauk, Tilmann Köppe, *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles` Oedipus at Colonus* на Andreas Markantonatos.

Необврзна е бидејќи синтаксата се гради онака како тоа самото дејство, нарација го бара. Писателот не е предодреден да дава одредено стилистичко решение, ниту пак има концепт за структурата на целиот роман, пред истиот да почне да го испишува. Се разбира ова значи дека можеби сето ова е спротивно на изнесеното, но ние така истото го восприемаме. Најдобар пример за тоа е *Крик и бес* каде всушност постојат 3 различни структури. Оваа тендеција низ теоретските трудови е застапена некаде од осумдесетите: *The Morphosyntax of Complement-head Sequences: Clause Structure and Word Order Patterns in Kwa* на Enoch Oladé Aboh, *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, edited by Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert).

Структура на спроведеното истражување и труд:

- i. Собирање на примарни извори кај нас, во Источна Европа и на Запад
- ii. Периодиката во САД, Европа и Југославија во времето на Фокнер
- iii. Анализа на периодиката воопшто кај нас, се разбира по нејзино собирање
- iv. Основи на формирање на релевантните литературни правци
- v. Теоретска основа, можни врски и влијанија кај нас и воопшто
- vi. Релација филм-литература, и обратно, можни врски и влијанија
- vii. Декларативноста како модел за избегнување на литературен стил
- viii. Повратната врска од постструктурализмот
- ix. Разгледување на влијанијата на сценаријата на Фокнер во европскиот филм
- x. Зошто имало замолкнување кај нас, согледно овој и некои други автори?
- xi. Прецизност или безформатност- можни влијанија на фокализацијата денес во филмот и литературата

Начин на истражувањето

Надоврзувајќи се на горенаведената структура, погоре се методите кои се наведени во првиот пасус од ова поглавје.

Значење на истражувањето

По инерција Вилијам Фокнер бил сметан за некој кој бил антифашист и пројавувал симпатија кон Источниот Блок. Тогашните и поновите истражувања ова го негираат, но тогашниот Источен блок не го интересирало што мислат самите автори, туку што ќе каже комунистичката врхушка. Значи дистрибуцијата на таканаречените културни индустрии и кај нас имала големо (културно) влијание. Во овој контекст особено сум задолжен кај Анастасија Ѓурчинова, која во своите есеи ни кажува за влијанието кое писателите од Загубената генерација го имале во оформувањето и развојот на македонската современа литература. Како што вели таа самата, Хемингвеј и Фокнер имале најголемо влијание, а всушност и преголемо бидејќи тие не ретко ги плагирале (професор Ѓурчинова не го употребува токму овој термин). Најчесто истакнувале на пр. дека влијанието им е од Фокнер, а всушност плагирале од Хемингвеј, како и обратно. Но ова никогаш не било санкционирано бидејќи овие писатели ја уживале обилната закрила на комунистичката партија. Многу мал дел од писателите од оваа прва генерација на македонски писатели биле навистина автентични, вели Ѓурчинова. Како позитивен пример таа ги истакнува Малевски и Конески. Некои тука би ми рекле дека не може самиот да си дадам истражување од кое сум самиот јас дел. Но ова е апсолутно неточно. На универзитетите ширум развиениот демократски свет се употребуваат интердисциплинарни истражувања кои допираат до голата вистина на истражувањето. Како илустрација за ова ја предлагам статијата на Јирина Смејкалова, професорка по социјални науки на Линколн универзитетот во Велика Британија. Во која таа ни раскажува за својата младост во Чешка, кога не можела да оди на филм кој многу сакала да го гледа: Амадеус (1984) на Милош Форман, затоа што режисерот бил ставен на црна листа кај комунистите, бидејќи пребегнал на Запад. Таа го опишува нејзиното патешествие до Полска, кое морала да го направи, со цел да го гледа саканиот филм. Еве го значи моето излагање:

Ова го наведувам бидејќи, нели, треба да објаснам зошто сум се решил токму за ова истражување и теза. Имено голем дел од овие автори, поточно (и најмногу) бисерите на западната англосаксонска литература се речиси неприопштени во превод на македонски јазик, токму заради заштитата на неавтентичните домашни автори. Некои од нив се сега присутни со преводите на јазиците на народите на СФРЈ, но тогаш дури и овие преводи биле тргани од јавните институции, се со цел некој да не ја познае оваа недозволива сличност.

Иако тогаш бев многу мал, се сеќавам на разговорите кои ги правев со некои од постарите колеги, кои татковски ми советуваа да не зборувам за ова, бидејќи не сум свесен, но би можел да имам последици. Вчудоневидувањето во однос на ова е дотолку поголемо со оглед на фактот дека оваа ситуација продолжи и по отцепувањето на Северна Македонија од СФРЈ, и продолжи сè до крајот на милениумот. Можеби ова не е нешто толку мрачно, како што на прв поглед изгледа, но мислам дека и сега нашата културна целина трпи големи последици од овие нерегуларности, односно историски неправди. Имено постојат многу квалитетни домашни писатели за кои никој не ни знае, или чие творештво е едноставно уништено- слично на палењето на книгите од страна на нацистите.

Рангирањето и адекватниот рејтинг се сè уште голем минус во нашата книжевност. На пр. никој не знае дека најпреведуван писател од СФРЈ беше Борис Вишински; или дека тој на пр. прв има напишано пиеса во која сцените одат (парцијално) временски назади, многу години пред „Предавство“ на Пинтер- станува збор за пиесата „Девојка“. Ова е дотолку полошо бидејќи се прескокнуваат и обратните (можни) културни влијанија, за кои исто така пишува Ѓурчинова, како и авторите кои живеат во странство или не пишуваат на македонски. Потписникот на овие редови ја зазема тезата дека ништо не е направено ова да се промени, а политиката и непрофесионалните надворешни (културни) односи само продолжуваат да ја играат својата лицемерна ролја. На пр. јас учев во основно училиште чие име го мразев- Ленин. Секој ден додека одев кон училиштето сакав да ги гледам панелите од Американскиот културен центар. Родителите и пријателите ми советуваа да не го правам тоа, бидејќи во близина имало скриена камера, и потоа ќе сум имал последици, во што јас не верував. Што се случи? Прво почнаа секој ден додека одев кон школото патот да ми го претрчуваат црни мачки. Во близината имало полициска станица. Некој ним им телефонираше и тие ангажирале некогаш кој бил задолжен за ова- го викале мачкарот. Потоа репресијата кон мене и уште повеќе се изостри. Имено иако секогаш точно ги решував школските тестови, постојано добивав една, до две оценки пониско. Многу соученици ненадејно и необјасниво почнаа да ме одбегнуваат. Итн. ...

Така што навистина се надевам дека со овој труд ќе придонесам конечно делата на Фокнер (и другите од оваа група) да го добијат академскиот третман кој овој автор

го има во сите други средини. Како и да придонесам за намалувањето на неавтентичното творештво, кое сè уште кај нас високо се рангира, како резултат на горенаведената догма дека било добро да се поткрадуваат оние од трулиот и алчен Запад. За домашните автори и книгоиздатели попродуктивни биле состаноците зад затворени врати.

Обработка на податоците (значењето на истражувањето кое од ова произлегува)⁵⁹

Во фокализираната нарација, и во филмот и во литературата, ги нема ни причините за текот на настаните, а само нивните манифестации. Оваа филмско-камерна аура нè доближува до зачетоците на авторскиот филм, кој како и црниот филм всушност својот зачеток го имал во временскиот период околу Втората светска војна и тоа во САД. Овој значителен културолошки дискурс не смее да се запостави бидејќи напишани се обилни студии кои ја величаат непоколебливата стаменост на Европската култура која се изразува и преку појавата на авторскиот филм⁶⁰, но еве сепак во САД прв пат се има случено некој сам да си ја земе камерата во свои раце и да сними некоја своја интерпретација на она што се нарекува филмска, без-буџетна уметност. Значи не само економски, а веќе и културно-историски, за прв пат САД во овој период веќе дефинитивно ја истиснува Европа. Самобендисаниот сјај на интровертните европски автори за прв пат е професионално искритикуван од авторите од групата на Новиот бран во Франција, и подоцна (колку што тоа било можно заради комунизмот во Чехословачка) од авторите на Чешкиот црн филм. Претходно авторите од оваа нова филмска генерација морале да го живеат животот на аутсајдери бидејќи едноставно не можеле да се согласат со концептот за вештачка слика на реалноста, каква што ја претставувале нивните тогашни врвни колеги. Ова особено го потенцирам бидејќи (како и кај Фокнер) во оформувањето на овие културни дивергенции е особено значаен политичкиот момент, кој меѓутоа никогаш директно не бил обработен. Еве јас ќе се обидам, настрана од некои нецелосни обиди за прв пат ова да го остварам. Имено во Европа, заради разединетиот пазар, во повоениот период владеела предрасудата дека

⁵⁹ Под обработка на податоците ја подразбирам мојата сублимација која ја наведов погоре - на примарни, секундарни и терцијарни извори. Значи оригинал, реакција на делото (или реакција на првата реакција), коментар или надградба. Ова се однесува на наведените теоретски рамки. Временската рамка е од првата објава па сè до денес. Значи истражувано и собрано е сè што било објавено во врска со наведената проблематика, потоа истото ќе го обработам и ќе дадам визура низ призмата на моето цивилизациско-историско гледиште. Интенцијата ми е да докажам дека никој досега не ја проследил сигнификантноста на фокализацијата на филмската камера како феномен, особено не на најзаслужниот пример на Вилијам Фокнер

⁶⁰ Видете ја прочуената статија на André Bazin "La Politique des Auteurs", 1957

авторите би морале (оние и од десно и од лево- но најмногу од лево) да бидат во некаква симбиоза со политичката елита. Ваквиот концепт на државна, парохијална, но елитна уметност *per se*, била според самите нив каде-каде на повисоко уметничко рамниште од пет-парашката холивудска забава. Културните појави на Фокнер (писателот и сценаристот) бавно, но сигурно го подривале суетниот, всушност фашистично-поврзан европски културолошки обрач. Кој очајно почнал да се стегнува кон огромните европски копродукции⁶¹, каде со државни тајни од највисок степен се добивала државна помош од тешките европски индустрии, дури и од војската. Така европскиот филм во овој период станал еден тесен сегмент од она што би можело да се дефинира како Евро-ароганција (или игнорирање на сè едноставно човечко), при што вклучените држави и ги заташкуваа тешките криминални скандали на некои европски автори, сè со цел да се одржи цврстината на европската висока уметност. Но на пр. САД останаа верни на својот устав, кој гарантира транспарентност, еднаквост на сите граѓани, слобода на движењето и тајност на приватните податоци. Во Европа старото правило за сè е дека законите не секогаш важат, зависи како тоа некому би му одговарало; така да се каже- ајде да не бидеме наивни. Додека пак несигурната (од гледна точка на Стариот Континент) култура на Новиот свет од почеток играше чиста игра – доколку може да постои игра таму каде нештата се јасни. Имено уставот и адекватните регулации гарантираат дека државата стои зад помагањето на најголемите индустрии меѓу себе, со цел да се немаат негативни последици, како на пр. отпуштања. Така филмската и воената индустрија речиси од самиот почеток си оделе рака под рака⁶². Значи доколку вака гледаме, јас мислам дека на сите ќе им стане посимпатична американската фокализација (која во оваа смисла не е површност, туку обликовност, обликност⁶³). Се чини мисијата на Фокнер била прва трансатланска успешна културолошка епопеја од ваков тип, која успеала да ги смени погледите на публиката, пред сè. Иако станува збор за еден задоцнет ефект кој го сведочиме на редовите на списанието Филмски тетратки (*Cahiers du Cinéma*) дури во шеесеттите. За разлика од

⁶¹ Според марксистите Улрих Грегор и Ено Паталас на пр. југословенската копродукција на „Битката во Аустерлиц“ на Абел Ганц е вистинска школа за мизансцен. Дали навистина е така?

⁶² Видете за ова во *The American Film Institute desk reference* на Melinda Corey, George Ochoa, Gene Brown

⁶³ Семиотиката во филмот во овој случај се поистоветува со онаа на јазикот, при што тој може да биде обликовен, апстрактен или симболичен. Види во *Зборови и објекти* на Вилар Ван Орман Квајн. Видете ја погоре фусотата со ознака **.- значи ова се однесува на тоа како уметникот (без разлика дали е писател или режисер) ја прикажува реалноста (во своето уметничко дело) онака како ја гледа тој, ликот, сештотниот познавач; наивно дете, човек со наивен, религиозен поглед, панегирик или релевантно лице за адекватниот историски моментум. Наведувам одредености адекватни на авторот и истражувањето

дотогашната практика на филмот како уметност⁶⁴ и претенциозноста на филмот на психоанализата⁶⁵, се појавува *cinéma vérité*⁶⁶. Значи вистината пред сè, а не реалноста. Празноста не ја заменила романтичноста (во шеесеттите) туку есенцијалноста ја докажала смешноста на украсите. Токму кај Фокнер нема украси, ниту хумор, ниту иронија. Авторите на Новиот бран ја коментираат совршената прецизност на Хауард Хокс, а генијалноста на дијалозите на Фокнер. Во Америка пак сето ова не го сметале за висока уметност, туку за висока професионалност. Мора да се каже дека токму професионалноста отсекогаш им недостасувала на субјективните Европјани. Небаре заради тоа сега се парфимираат со парфемот на Ив Сен Лорен, Егоист... За формулацијава се инспирирав од модната ревија на Роберто Кавали на Понте Векио во Фиренца, која беше инспирирана од францускиот егзистенцијализам. Беше за машка мода, а на манекените им беше кажано да не ја мијат косата 2 дена. Сите беа во црни, темни дизајни. Значи смрдат, но и не, бидејќи нафрлаат парфем на себе. Жен(к)ите веројатно би биле некои кои не мијат лице, туку само редат слоеви пудра. Значи тоа е таа европска маска, која е стерилна. Дали всушност егзистенцијалистите нешто социјално или уметнички промениле? Тие само ја потенцирале биолошката страна на човековата природа дека мора да се јаде за да не се умре од глад. Чинам не вложиле преголем интелектуален напор? За нив преполните киносали биле израз на простотијата, необразованоста на публиката. Но Трифо вели дека „сака да гледа уметнички филмови, но дека би било сосема неприродно да се очекува дека некој не би требало да сака да гледа забава“. Така Европјаните останаа и во тој историски сегмент закопани во депресивната злоба на буржоаската култура⁶⁷. Се чини единствено успешно на ова се спротивстави постструктурализмот кој ја иницираше филозофијата на немање значење, длабочина, симбол; бидејќи во светот на уморената западна цивилизација може да се биде прогресивен само со голата суштина. Антрополошките филмови кои произлегуваа од оваа културна матрица ја докажаа непобитноста на европската лажност. За ова тие беа дволично нападнати од десничарската критика, која ги нарече нивните антрополошки студии- филмски сведоштва за нарцисоидната

⁶⁴ Оној на Рудолф Арнхајм

⁶⁵ Комбинацијата на семиотиката и психоанализата во филмот најдобро е доловена во *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* на Christian Metz

⁶⁶ Огромно влијание за ова направија антрополошките филмови на Жан Руж, кои станаа вистинска интелектуална мода во шеесеттите. Ова кулминираше со фестивалот за антрополошки филмови во Фиренца- Фестивало де ли Пополи

⁶⁷ Тука реферирам на биомокта на Фуко која сака да ја редуцира индивидуалната девијантност во *Надзор и казна*

супериорност на културата на филмскиот автор над онаа на претставените племиња. Ова и најдиректно се објаснува кај Тодоров⁶⁸ (кој докторатот го бранел под менторство на постструктуралистот Роланд Барт), кој објаснува дека „ни западните, европски демократии не се имуни на опресија бидејќи имаат игнорирање“. Голем дел од културата која ја имаат на свое тло, западните цивилизации не ја перципираат. Многу културни групи не ги чувствуваат за свои и со нив не се развива културна осмоза. Додека пак порано од ова Арчибалд Лич⁶⁹ структуралистот зборува за изгубената невиност на цивилизациите. Токму ова е главната опсесија на Фокнер: благородната наивност, светоста на жртвите на недолжните жртви на суровите, насилни, игнорирантски нови времиња. Зборот цивилизација Фокнер никогаш не го употребил. Така тој завршува онаму каде новото колено треба да почне- во Книгата за Лот. Ангелите се чисти, неосквернети, а дивите племиња сакаат да ги силуваат. За свертот на грешноста да ја урне браната на цивилизацијата и да настане нов потоп. Европа⁷⁰ е уморна, валкана (nasty), сака да ја силува САД, а не обратно.

Главната цел на тезата ми е да докажам колку е важно да се заземаат страни. Како што гледате од прегледов, потписникот на овие редови зазема отворено ставови-социјални, етички, политички, геостратешки, културолошки. Закоравените академици веруваат во сувопарност. Деновиве е многу актуелна реактуелизираната изјава на Ели Визел: „Заземајте страни. Неутралноста секогаш го помага опресорот, никогаш жртвата.“

Кај Фокнер е вистината, кај него се знае каде е злото- во нас.

⁶⁸ Види за оваа тенденција во *Одродениот човек* од Цветан Тодоров

⁶⁹ Во неговата книга *Структуралистичка интерпретација на библискиот мит*, заедно со Алан. Д. Ајкок го доловува лицемерието на една цивилизација преку деконструкција на книгата на Мелкасијадек

⁷⁰ За стерилноста на Европската цивилизација види во *28 века Европа* од Дени де Ружмон

ОЦРНЕТИ АНГЕЛИ- РЕЖИСЕРОТ ВО РЕГИОНАЛНАТА И ВО ГЛОБАЛНАТА КУЛТУРНА МАПА

Согласно со класичната културолошка методологија, важно е да се напомене дека режисерот на овој филм бил особено популарен на подрачјето на некогашна СФРЈ чија огромна регионална популарност се задржа долго време и по повоен период. Всушност веројатно воената траума, желбата за изградба на од војната разрушените држави, како и самата претежно мелодраматска, чувствителна гама на филмовите на Даглас Сирк придонеле за овој феномен. Несомнено студенилото на неодамнешната војна и желбата за повторна топлина и емоционалност меѓу луѓето ги привлечеле луѓето масовно да купуваат карти за филмовите на овој автор. Неговите филмови тематски се засновуваат токму на ефектот на враќањето кон исконските човекови вредности, оние кои нè наведуваат дека не е страшно да споделиме сè со другите. Меѓу оние филмови кои вреди да се спомнат во поглед на ова се: Намамен (1947) со Лусил Бол, Напишано на ветрот (1956), со Лорин Бекол, Имитација на животот (1959), со Лана Тарнер и Време за љубов и време за смрт (1958), според романот на Ерих Мариа Ремарк. Филмот Намамен постарата генерација масовно го гледала бидејќи овој малку необичен за овој автор филм (кој е трилер, а не мелодрама) бидејќи во овој период биле особено популарни црните филмови на Били Вајлер, Дмитри Сиодмак и Џон Хјустон, како и рафинираните трилери на Алфред Хичкок [од кои многу, како на пр. Странци во возот (1951) исто така се рангирани како црни филмови]. Сè уште под масовната импресија на неправдите од војната, масовните гледачи сакале да видат како неправедно прогонетиот успева да се избори за своето човеково право, а воедно и да придонесе за заедницата- вистинскиот злосторник да се најде зад решетки. Напишано на ветрот пак е една вистинска мелодрама карактеристична за овој режисер, која не само што извлече одлична интерпретација од Лорин Бекол, но беше и многу провокативна за тоа време, со отворениот третман на сексот и со сентенцата во која кога ликот во интерпретација на Лусил Бол е запрашан: Зошто не сакаш за спиеш со мене?, таа одговара: Затоа што знам како ќе се чувствувам потоа. Имитација на животот е исто така мелодрама во стил на Даглас Сирк, но таа допре и една друга, многу провокативна тема- расизмот. Овој хит (во кој е вградена и пеачката виртуозност на Махалија Џексон) ги празнеше благајните на киносалите во СФРЈ, а кога децении подоцна, дури и кон крајот на осумдесеттите се емитуваше на телевизија, едноставно улиците беа празни. Најдиректно врзан за темата на војната е Одовде до

вечноста (екранизација на истоимениот роман на Ерих Марија Ремарк; овој автор во последниве неколку години повторно се екранизира, а трагичноста и емоционалноста на самата фабула направија публиката да ја напушта киносалата со солзи во очите. Оваа екранизација на Ремарк беше исто така и огромен телевизиски хит.

Не постојат податоци за рецепцијата на *Оцрнети ангели* (1957) во СФРЈ. Горенаведениот вовед служи за да се има увид во авторската поетика на Даглас Сирк и колку таа била блиска на железното кредо на Фокнер. За овој филм големиот писател наводно рекол: Овој филм не е мојот роман, но како и да е, ми се допадна. Желбата да се биде во тек со времето, да се покаже нешто ново, како и да се сними нешто што ќе го потврди успехот на дотогашната успешна кариера, го натерале режисерот да се нафати со слободната екранизација на овој роман, за кој Фокнер признава дека го направил во склад со барањата на издателят⁷¹, заради што и постигнал огромен комерцијален успех, финансиски гледано најголем (во поглед на романите) во целата кариера на авторот.

Естетиката на романот во филмот

Иако можеби така не мислел самиот автор, потписникот на овие редови мисли дека екранизацијата и тоа како ја содржи есенцијата на романот, кој се базира на едноставната човекова суштина да не остане сам, или во некоја смисла- на зборот сирак. За разлика од романот која се вика Пилон (што значи божемен пилот), филмот ја содржи есенцијата која повторно се базира на старите, проверени вредности на писателот, а тие се да се биде чист и доследен и во најтешките околности. Всушност самиот концепт на ангелите нè наведува на концепт на древните суштества кои никогаш не би згрешиле некому, а на сите им помагаат во невола, додека се тотално вслушани во господовиот глас. За да го чујат што подобро, неопходна им е осаменоста. Таа е навистина непресушен извор на инспирација во градењето на сите ликови – и за самохраниот родител, и за новинарот (професија за која досега никој не рекол дека е праведна).

Факт е дека и самиот роман е многу податен за филмување со оглед на тоа дека ги нема оние карактеристични отклонувања на авторот кои се базираат на психоанализата на ликовите, и кои според некои теоретичари го доближуваат овој автор кој се засновува на американската традиција, кон магичниот реализам- кој е

⁷¹ Од поговорот на Санде Стојчевски- *Светлината во август*, Макавеј, 2015

најчесто присоединуван кон латиноамериканската културолошка припадност. Но ова е се разбира нешто што важи само за класичната филмска теорија, не за теоријата на психоанализата на филмот, семиотиката на филмот, теоријата на интелектуалниот филм од шеесеттите, како и за новите текови во филмската теорија кои се базираат на третманот на филмското време. Според овие пристапи се разбира дека напротив прозата на Франсоа Трифо дала голем придонес во развојот на филмските врсти, што најеклатантно го потврдуваат и авторите-теоретичари од шеесеттите, оние од францускиот нов бран и кои гравитирале околу списанието Филмски тетратки (*Cahiers du Cinéma*). Значи најверојатно било многу полесно да се најде продуцент за овој филм, отколку за некој друг според прозата на Фокнер, зашто карти многу подобро се продаваат за реални локации, а ова е еден од ретките романи на Фокнер кој не се случува во имагинарната област Јокнапатавфа, туку на едно друго измислено место- Њу Валоа, но во кое целата публика можела да го препознае Њу Орлеанс. Доколку повнимателно се загледаме ова е исто така предност во културолошко-конsumerистичка смисла бидејќи повоената публика (од самоподразбирливи причини) сосема му го свртела грбот на костимираните, дотерани продукции, и сакала филмови кои ќе ја доближат кон чистиот, провинцијален живот, како и кон т.н. ликови од соседството⁷². Дури и доколку се случуваат во големите градови, филмовите од овој период се со ликови кои се дојденци од провинција. Иако ликовите од овој филм традиционалната критика (онаа од дневниот печат) ги карактеризира како неконвенционални, тоа се ликови кои многу често постоеле во повоениот период на тлото на САД и на разрушената Европа. Како такви станале предмет на екранизации, а ова бил и многу чест случај во Европа, кај филмските автори од групата на веризмот и неореализмот. Ова се значи ликови на талкачи, кои местото не ги држи, кои немаат (сосем) дефинирана професија, но и кои не сакаат да живеат без страст. Всушност и во овој случај ја имаме ситуацијата на ликови кои се многу пред своето време, односно кои се блиски на лузерите од американскиот меистрим кои беа блокбастери во седумдесеттите. Всушност филмов, можеби и многу подобро ја отсликува ситуацијата на ликовите кои сакаат да летаат, а крилата им се поткастрени, па затоа еве вака летаат од ден за ден- така да се каже како ангели со поткастрени крилја. Така новинарот е некој кој се бори со тешките егзистенцијални проблеми, кои како и сите новинари не

⁷² Како на пр. филмот на Елија Казан *Центлменска спогодба* (1947) во која Грегори Пек игра адвокат кој не изгледа холивудски и брани странка во случај на антисемитизам; Роберт Росен од рустикалниот Бродерик Крафорд направи филмска звезда во *Сите луѓе на кралот* (1949); Били Вајлдер го снимаше Вилијам Холден како логораш во *Сталог 17* (1953)

наидува на особена поддршка во својата редакција, но би рекол- не е несреќен. Тој ја има животната енергија да чувствува страст за сè, не дозволувајќи порокот на алкохолот да му застане на патот (што е многу поизразено во романот, отколку во книгата), оформува и љубовен триаголник (во романот е повеќе љубовен квадар, но и повеќе од тоа), но и покрај тоа што тој му е единствениот извор на среќа, од истиот, како вистински американски доблесник, излегува- бидејќи не сака да стои на патот на нечија среќа. Синот (Џек) кој можеби бил зачат од овој или оној, иако не покажува некои особени тенденции кон морализирање, а ни во книгата, ни во филмот, не гледаме дека има некоја духовна активност, а всушност е олицетворение на американскиот конзервативен дух, најмногу оној пуританскиот, протестантски дел од културното наследство, кој најголемиот нагласок го става на правилото да не му се суди на другиот, без разлика што нему, како во случајов веќе му било судено иако никому не му згрешил (во смисла што е лишен од традиционалната закрила на семејството). И тој е со поткастрени крилја, но сепак сака да верува дека има семејство, затоа и го има- она во што верува. Едноставно не ѝ се лути на мајка му.

Поднебјето на југот и консумирањето

Консумирањето на југот во академските истражувања и колку публиката сакала истиот да го консумира најдобро се гледаат од продажбата на картите, која во овој случај била извонредна. Значи горенаведените анализи нè наведуваат на заклучокот дека навистина имало многу основа за очекувањето на публиката жедна за повоено опуштање. Поднебјето е горе-долу во стилот на Фокнер, бидејќи во многу кадри го имаме обемното присуство на водата кое алудира на повторното преродување, односно прочистување на ликовите. Сето ова сепак се случува во едно особено време, кое како да застанало, односно како Господ да се мисли да не згрешил. Ова е се разбира очигледно од нарацијата на романот, но во филмот е горедолу донекаде доловено со изолацијата во ентериерот, како и со самото наметнување на клаустофобичната, задгрбна комуникација, во која главните работи не допираат до оние до кои најмногу би требало, а ние се прашуваме тогаш зошто сето тоа не го напише новинарот во некоја своја статија. Но тоа според стандардите на западниот свет (кој во случајов прибежиште бара во амбиентот на Југот) би било непрофесионално, односно професионалниот новинар би морал на својата статија да ѝ пристапи како на научен експеримент, односно само немо да набљудува, а да не учествува, и што е уште пострашно, да не помага. Тука во филмот е навистина сеопфатно изнесен ставот на

Фокнер дека поднебјето на Југот може да помогне со својата спасоносна закрила составена од старите проверени, вистински вредности. сценариото дијалошки во еден момент ги доведува гледачите до шокантното раскривање и да си го постават прашањето: Какви се тие професионални стандарди на новинарството кои не се хумани? Нели Едвард Мورو (Edward R. Murgow) рекол: Новинарството е приватен бизнис во јавен интерес? Државата според уставот би требала да се грижи за семејството, а еве гледаме, таа во случајов тоа го спречува. Така новинарот се решава да го напушти мрачниот круг на делување по инерција, истапува и решава лично да се инволвира. Тој решава со својата жртва да го спаси семејното огниште, кое во овој случај е онаму каде тоа семејство е. Тоа се наоѓа во закрилата на Југот и ја има длабоката лузна на судбината, онака како што таа е дефинирана во античката поетика, и која по углед на јужните готичари и подоцна била инспирација за многу писатели, како на пр. за Сем Шепард. Неизбежниот удар на судбината е ударот на авионот во водената површина, симболизирајќи го покрстувањето и новиот прочистен живот кој потоа следува. Тензијата е навистина голема, бидејќи постои голема недоверба и алиенација и во самото семејство, додека се сите фокусирани на тие пусти пари. Оттука и најважната дилема, односно: Колку Новиот свет навистина се доближил до посакуваните високи, христијански стандарди доколку парите сè уште претставуваат сè во човековото стремење? Значи е очекувано дека нешто такво би се случило на крајот на филмот, затоа што знаете дека автор на романот е Фокнер. Знаете дека постојано настојува со тие чисти вредности да ја зачини својата проза, па така ви е јасно што ќе се случи дури и ако не сте ја прочитале книгата, а сте ја гледале екранизацијата. Но ова е сепак еднострано гледање, бидејќи Фокнер не е шаблонизатор. Неговите ликови се од крв и месо. Нив ги води духот на прочистувачкиот Југ, а не некаков идеализиран пуритрански фанатизам. Всушност она по што филмот е најблизок до Југот е фактот дека ликовите се жртви на крвопијно сатрапство. Тие едноставно како да не се во својата држава, и како да немаат своја држава. Живеат во некаков импровизиран хабитат и настројуваат да бидат остварени како послушни, незабележливи плаќачи на даноците. Алиенацијата е од самата држава, односно од плодната почва, од која не е, ви се чини, дозволено да се хранат. Со цел да докажат дека се солидни граѓани, ликовите од оваа екранизација постојано сè одржуваат уредно, хигиената им е на високо ниво, но како само тоа да им е навистина дозволено. Дури во втората половина на филмското време, тие почнуваат да пројавуваат некакви знаци на индивидуалност и желба дехуманизацијата да биде заменета со хуманизација. Се разбира тие ова може да

си го приуштат само со овдешноста, но континуитет за ова не можат да остварат бидејќи овдешноста не важи доколку немаат постојан хабитат. Тоа е тој маѓепсан, злонамерен круг кој семејството би сакало да го напушти. Идејата за среќа би морала да биде изедначена со тоталниот нарцисизам, кој во случајот е инает, а е сфатен како упорност. Во секој случај упорноста (разборитоста) кај сите нив е разгледувана како позитивна, најамериканска особина, но исто така американската културологија потврдува дека најважната особина на Новиот свет е рационализмот. Тогаш зошто да се биде упорен кога се знае дека нема да се успее во ништо? Тоа би било едно сосем ирационално гледиште. Ова семејство не може да се оствари бидејќи се бори за себе на територија која е купена од оние кои имаат (за разлика од семејството кое нема) пари. Така се изродува кастративниот страв, дека доколку било што се преземе, и она малку може сосем да се изгуби. Така сите стануваат заробеници на локацијата во која живеат, се додека со божествениот указ во водата не сфатат дека едноставно сè што треба да направат е да го напуштат тој зол круг на подаништво и губење на здравиот разум. Стилизациите во филмов се се разбира во духот на меинстрим продукциите од времето кога тој е продуциран. Тие со исполираниот изглед на ѕвездите и елегантниот севкупен дизајн на филмот треба(ле) да привлечат колку е можно повеќе публика.

Биографијата на писателот и режисерот

Ова е една екранизација во која (за разлика од повеќето други кои се базираат на романите или расказите на Фокнер, во кои истражувања се анализира биографијата на самиот автор) многу големо влијание игра и биографијата на режисерот. Тој е од оние автори кои потекнуваат од Европа, всушност, во географска смисла, од срцето на нацизмот- Германија. По националност е Данец. Очигледно мотивот му бил – во оние граници колку што е можно тој да се изрази во меинстрим продукциите – да влијае против ова зло на човештвото и да даде позитивен инпут во третманот на социјално-политичките модели кои во себе содржат плурализам и не можат да развијат тоталитаризам, авторитарност или диктатура. Неговите филмови изобилуваат со емоции, со разгалување, сентиманталноста е присутна кај сите ликови, без обзир на пол или професија- значи и на оние кои се војници. Со ова Даглас Сирк со ништо не се разликува од останатите режисери од повоениот период во Холивуд, а кои ја уживале поддршката на најголемата публика. Значи Сирк совршено се вклопил во она што го барала машинеријата на филмската индустрија, а на која, сосема оправдано нели, ѝ била важна и биографијата на режисерот. Така некои големи имиња кои пред војната

се сметале за неприкосновени, заради политичката индиферентност или заради отворените симпатии кон нацизмот засекогаш, или во одреден временски период биле сметани за отров на благајните (box office poison). Меѓу несимпатичните за публиката во овој временски период се нашле и такви имиња како Волт Дизни или Славко Воркапич. Некои од нив се обидуваа да си ја повратат славата со снимање на социјално ангажирани продукции, но најчесто овие обиди останале залудни. Значи режисерот на филмов несомнено бил еден искрен верувач во она што го снимал и неговата филмска структура во случајот на Оцрнети ангели е жизнерадосна, свежа, неоптоварена со било какво пратење на моменталните трендови. Самиот роман бил хит, филмов од денешна гледна точка не е дека нема некои недостатоци во поглед на стилистичкото единство или пренагласената дескриптивност, но несомнено оддишува со свежината на повоената глад за оптимизам. Најинтересно од сè во случајов мислам дека е фактот дека ова е нај-на-изгубената-генерација (се осмелувам да кажам и најхемингвејскиот) роман на Фокнер⁷³. Издателите го терале писателот да биде помалку херметичен и тој несомнено сакајќи да го погоди вкусот на пошироката публика почнал да се поведува на она чувство на взалудност (карактеристично за изгубената генерација), кое кај писателите и интелектуалците од оваа група произлегувало од траумата на војната и сивиот светоглед кој од неа се наметнувал. Има многу теории зошто Фокнер не стапил во војска, иако многу сакал. Се чини најразумна е онаа дека бил одбиен затоа што бил многу низок⁷⁴. Тој, значи, чувството на комплекс дека не можел да биде војник го заменил со воената траума. Љубовта кон пилотирањето и војската сепак делумно му биле дозволени, па така тука гледаме едно тематско поистоветување со мотивот на лажниот пилот, односно со квазипрофесионалноста. Всушност чувството за авантура е тука многу присутно, а тоа било главното градивно ткиво кај најпродаваните писатели од загубената генерација.

а) Оваа екранизација во однос на останатите романи на Фокнер во поглед на авторството на писателот и режисерот

Речиси сите литературни критичари мислат дека Пилон е најслабиот роман на Фокнер, а сите филмски критичари мислат дека филмот Оцрнети ангели е најдобрата

⁷³ Најновите истражувања ја подвлекуваат взаемната енергија на писателите од загубената генерација. Добар пример за ова е предавањето на Joseph Fruscione „Faulkner and Hemingway: Biography of a Literary Rivalry“ (<https://www.youtube.com/watch?v=uMMbj1JdXhI>)

⁷⁴ Видете за ова на 3.55 мин. од ова видео (<https://www.youtube.com/watch?v=r5d2TMH7TNM>)

екранизација на негов роман⁷⁵. Фокнер се чини бил доста самокритичен кон самиот себе и никогаш не криел дека честопати морал да направи компромиси со издавачите, а дека ова бил најголемиот компромис кој го направил, но за кој не жали, бидејќи со многуте пари кои ги добил од него тој успеал да се одржи за да ги напише некои од неговите најголеми ремек-дела.

Даглас Сирк небаре е вистинската спротивност од Фокнер. Уште од самиот почеток сè најуспешно му одело во животот. За разлика од Фокнер кој имал комплекси дека не завршил факултет, Сирк бил секогаш академски многу успешен. Тој посетил лекција од областа на теоријата на релативноста на Алберт Ајнштајн, а бил и академски миленик на највлијателниот историчар на уметноста од тој период- Ервин Пановски. Уште од самиот почеток бил многу баран и како театарски, и како филмски режисер. Никако не можел да остане во неговата родна Германија (инаку родителите му биле Данци) бидејќи сопругата му била Еврејка. По заминувањето во Холивуд веднаш станал еден од најбараните режисери. Иако и критиката, и публиката секогаш пофално се изразуваале за него, во филмската фела важел како некој кој ја пополнувал потребата на женската публика, снимајќи срцепарателни, емоционални мелодрами. Од денешен аспект и ова е променето и може да се каже дека постојат многу студии кои го истакнуваат овој Европеец кој снимал во Холивуд, како еден од најсериозните филмации во Холивуд. Особено се потенцира неговиот изедначен, естетски неприкосновен визуелно-мизансцениран начин на снимање и колоритност која се доближува кон тогашните трендови во графичкиот дизајн, најмногу кон арт деко.

а. 1) Зошто се важни овие напомени при анализата на консумативниот интерес и влијанието на поднебјето на Југот во тоа?

Затоа што во тој период многу се продавало сè што во себе содржело „неодговорно, скудно“ облечени жени и мажи кои не знаат што со себе и сакаат да живеат робушно. Зошто овие ликови биле вакви? Едноставно публиката сакала да види дека се такви зашто така едноставно им се можело. Ова најлесно може да се долови со едноставниот пример на дизајнот на корицата за романот на Фокнер и плакатот за филмот. Чувството за авантура едноставно ја обземало масовната публика во овој временски период. Овој тренд дури и на помоден начин преминал во Европа и многу сериозни писатели кои се влијаеле токму од творците од изгубената генерација почнале да го пратат и ова е најсилната врска која го докажува големото влијание на Фокнер. Имено токму влијанието на постапката на текот на свеста, визуелната монтажа, повеќекратната наратија, ќе станат дел или ќе извршат големо влијание во многу европски уметнички и интелектуални текови. Како најочигледен пример за ова тука несомнено треба да се наведе романот на родоначалникот на литературната

⁷⁵ Извор: William Faulkner at the Special Collections Library of the University of Michigan Archived February 12, 2007, at the Wayback Machine

монтажа Маргерит Дира која направи вистински омаж на писателите од изгубената генерација во својот роман Морнарот од Гибралтар (1952), во кој пратиме една суптилна сторија низ ловот на кудуи. Адекватно на ова во екранизацијата Оцрнети ангели гледаме едно присуство на несигурноста, но која не се сфаќа како проклетство или како извор на сатира (за разлика од останатите романи од предвоенниот период во САД, кои ја опишуваат големата депресија). Фокнер кога го пишувал романот ја употребил постапката „главата горе“ и во него ја немаме ламентацијата на романите на, да речеме, Перл Бак, која кога сака да ни ги опише ужасите на економската криза ни портретира ликови кои доколку сакаат да го задржат своето ментално и физичко здравје мораат да бидат вистински супермени кога се борат со душманот наречен сиромаштија. Се разбира дека е ова едно место кое раѓа недоумица, зашто постапката која Фокнер ја употребил несомнено е поблиска до тривијалната, комерцијална литература. Оваа постапка го глорифицира ескепизмот, прикажува ликови кои секогаш се полни со позитивна енергија, а не се објаснува која е причината за тоа. Во некои „сериозни“ остварувања на Фокнер тоа е менталната болест на пр. Ова во извесен поглед може да се протолкува и како авторско негирање на учителите. Несомнено писателите од изгубената генерација многу научиле од Карл Теодор Драер, иако тоа не го признаваат. На пр. сцената на абортусот во Збогум на оружјето на Хемингвеј е идентична со сцената на пораѓањето во Создателот на Драер, и всушност Драер умее да биде и добро продаван и веродостоен кон трагичните состојби на своите ликови. Но, има едно големо но- едноставно книгите на Драер не требало да се продаваат долж економската криза, или во предвечерието на војната. Едноставно публиката во времето на Драер немала потреба од „литературен допинг“. Искусните издатели, еден од нив е оној на Томас Вулф, умеее да го препознаат консумниот интерес кај публиката – оној интерес кој како магнет привлекувал со правливите револуции, со борбите во коридата, со воените зони и неизбежната романтика која се изјавувала токму блиску до смртта – и во оваа насока ги редактирале и рекламирале остварувањата на нивните писатели.

Идејата на писателот и останатите термини карактеристични за него

Идејноста на писателот во овој роман е сведена на практичноста на наративната постапка. При ова Фокнер ја има напуштено својата нервозна, збунувачка сликовитост и интроспекција (во смисла оддавање на карактерите на ликовите). Всушност самиот роман во многу нешто потсетува на еден малку подзаборавен писател од изгубената

генерација (не сите класификации го вклучуваат овој автор во оваа група)- Синклер Луис. Тука Фокнер ја пројавува неговата иронија, неговата сатира, но го нема она по што се карактеристични романите на Луис (како и сите кои се базираат на сатира), а тоа е самобендисаноста на ликовите. Загадочноста на фабулата се преплетува со стремењето на ликовите да бидат она што се, а не можат да бидат доколку немаат пари. Ова е и главниот сатиричен момент. Во филмот го немаме ова горчливо препотенцирање на материјализмот, туку (навистина изненадувачки) филмот се фокусира на пошироката околина, поточно на јавната сфера и на нејзината одговорност во можноста или неможноста за остварувањето на човековата среќа. Веројатно заради ова Фокнер не можел да си го препознае романот кога ја гледал екранизацијата, но јас мислам дека авторите правилно постапиле бидејќи едноставно тоа е единствената можност за правилно транспонирање во овој медиум бидејќи нема како да се постигне истиот ефект како и во прозата, доколку не се употреби најгрдото можно изразно средство во филмот, а тоа е да се додаде наратор. Вака преку она што се произнесува во јавната сфера, и како јавноста реагира на настаните, на човековите судбини и на натрпреварите, можеме да ја согледаме неблагодарната положба на оние врз чии плеќи се темели сето општество, затоа што на нивните плеќи се темели сета економија. Развитокот на дејствието ни ја оддава идејноста која ја носи секој кој е во позицијата на ликовите, а тоа е дали ќе има доволно време да ја стаса целта по која му копнее душата за да биде среќен. Ова не се неодговорни ликови во екранизацијата. Ниту се мрзливи или сосем оддадени на пороците. Можеби се делумно застранети, но во екранизацијата можеме да видиме дека е тоа не по нивна вина. Едноставно општеството потфрлило во својот стремеж да зема од оние кои веќе му даваат сè, наместо да ги наградува, а да ги наградува оние кои од него крадат, затоа му треба да ги оцрни своите ангели, за да се оправда самото себе. Всушност поттекстот е од книгата за Каин и Авел, односно зошто секогаш на таткото му е подраг одметнатиот син, од оној кој секогаш му бил оддаден. Потписникот на овие редови не сосема се согласува со овие структуралистички анализи на Стариот завет, бидејќи всушност во нив е испуштено она што е содржано во екранизацијава, а тоа е дека таткото (во случајов општеството) се запрашува зошто тој син се одметнал, и сака да надокнади искажувајќи поголема грижа кон одметнатиот, отколку кон верниот, од вистинскиот пат нескршнатиот син. И ова е значи трагедијата на добрите, праведни луѓе, кои се толку правилни и скромни што се како ангели, а се оцрнети затоа што се тоа сите земни ангели. По тоа што се оцрнети се гледа дека се ангели. Траумата и

субјективноста заземаат главна улога во остварувањето на оваа драматуршка насока. Неостварениот сон за христијанско семејство, живеењето во алтер-заедница (не во вистински брак) се субјективниот став така-се-може затоа што така-се-мора, затоа што општеството ја загубило објективноста во врска со тоа кои се црвените линии преку кои едноставно обичните, чесни граѓани не можат да издржат. Значи необјективноста на општеството и лакомиот поттекст дека сè смее да се направи со цел економијата да биде витална прави да имаме светци во двориштата на големите населби. Меѓутоа иако самото на себе си противречи, општеството сепак постои, тоа се гледа од желбата провоцирана од написите во весниците сите да присуствуваат на натпреварот. Атмосферата на натпреварот е навистина вжештена, таа антиципира чистење во библиска смисла. Водата е нели женски елемент, таа зачнува живот, а уште од антиката наваму, таа раѓа хистерија. Се верувало дека жените полудуваат кога гледаат вода; според теоријата дека Хисар е старото име за Дунав, според некои на Истра. Во ситуација на хистерична реалност, стравот од кастрација е зголемен, самобендисаноста, нарцисоидноста е засилена, се верува дека треба да се оди на сè или на ништо, се сака да се коцка- што ќе остане на крајот од сето ова ќе видите на крајот од филмов. При ова гледаме дека вистинските ангели, односно оној кој не знае кој го направил, сака да се идентифицира со разборитиот борец, односно со новинарот, а не со коцкарот. Но ова не важи и за мајката. Сите жени неизмерно ги привлекува ризикот, тие се едноставно обземени од хистеријата на водата која може сите да ги изроди или удави.

Релацијата transatlantic и нејзијата врска со консумирањето на меинстримот

Кога Шервуд Андерсон го советува Фокнер во врска со пишувањето му рекол: Не пишувај за Европа, туку пишувај за таму од каде што си; имаш доволно инспирација од родниот крај. Ова следува како одговор на тенденцијата на генерацијата на писатели од изгубената генерација да одат во Европа и од таму да ја црпат својата инспирација. Се чини само Фокнер ја избегнал оваа „традиција“. Тој е во секој поглед најавтентичниот и најамериканскиот писател од оваа генерација, но доколку се разгледува неговата поетика, тој слободно би можело да биде рангиран како најевропскиот од сите овие писатели. Бидејќи секогаш го ставал на прво место уметничкиот впечаток, наспроти можниот комерцијален успех на романот. Се чини и во ова е уникатен, бидејќи несомнено на останатите писатели од оваа група, по игра на случајот, комерцијалниот успех им бил многу важен. Едноставно од него зависела

нивната егзистенција. Фокнер сепак имал, иако не многу обилна, помош од луѓе кои верувале во него⁷⁶. Тоа биле пријатели, колеги (како и оние од филмската индустрија) кои сепак верувале во некакво доброволно меценство, какви што всушност и сега многу ги има во САД за разлика од Европа⁷⁷. Фокнер доколку сакал можел да се прилагоди на потребите на пазарот (тоа најдобро се гледа од романот Пилон), но и можел да влезе и да биде многу продуктивен, комерцијален и популарен во една од индустриите кои најмногу се потпираат на уметничкиот компромис- филмската. Но Фокнер едноставно верувал во потешкиот пат, сакал да направи нешто свое, сосем ново, по углед на уникатните арт-уметници од Европа. Тој не следел некои популарни литературни текови или стилови, дури не ни оние кои потекнувале од Европа. Ова е важно да се потенцира бидејќи во културологијата постои многу употребуваниот термин *transatlantic*, кој ги опфаќа оние текови во културата кои прекуокеански ги поврзуваат Стариот и Новиот свет. Ова се појавило и како нужност, при зацврстувањето на врските на земјите победници во Втората светска војна, оние против Тројниот пакт. Ова се наметнало како многу важна тенденција, бидејќи реалните проценки зборувале дека голем дел од изминатата војна бил заснован и поттикнат токму низ културните индустрии; во случајов во ова најмногу спаѓаат општата граѓанска и семејна култура, културата на конsumerизмот, дневниот печат, академските трудови, поп-културата и големите машинерии за забава и разонода. Закоравените, а според некои со нови докази купените толкувачи од Европа, оваа тенденција ја сметале како наметнување на политиката врз уметноста и дека оние уметници од Европа кои се приклониле кон овие текови не биле квалитетни, и затоа се приклучиле кон САД, чија култура наводно ги ставала парите пред уметничката вредност. Но овие толкувачи биле со двојни аршини, тие едноставно не ги земале во предвид авторите како Фокнер. Всушност во овој период (непосредно пред и по војната) ретко кој европски автор би можел да се пофали со ваква креативност, каква изникнувала од Фокнер. Исто така критиката (најчесто онаа која била многу лева, а и купена од тогашниот СССР) укажувала дека зад овие остварувања се криела капиталистичката пропаганда, која го оправдувала дехуманизирачкиот начин на живеење на буржоазијата, на која не ѝ било гајле за правата на пролетаријатот.

⁷⁶ Видете за ова на 5.30 мин. од ова видео (<https://www.youtube.com/watch?v=L1tQ-wt-eas>)

⁷⁷ Според Фредерик Џексон Тарнер во *Значењето на границата во американската историја*, културата на САД уште од самиот почеток била филантропска и хумана, имајќи бесплатни мензи и читалници, што било доследно спроведено според писмата на Св. Павле

Доколку гледаме обратнопропорционално секако дека има многу уметници кои во Европа биле сметани за неквалитетни или медиокритетски, а во САД доживеале вистински процут, за потоа да ја продолжат својата блескава кариера во Европа. Некои од имињата кои тука би можеле да бидат спомнати се (од пишаниот збор, филмот и академијата): Ерих Марија Ремарк, Ернст Касирер или Алберт Ајнштајн, а од филмациите Рене Клер, Жан Реноар⁷⁸ (како ненаведен коавтор на сценариото за неговото холивудско ремек-дело Река се јавува Фокнер), Ернст Лубич, Борис Кауфман (директор на фотографија) како и Даглас Сирк.

Доколку разгледуваме чисто од сферата на филмот може да се каже дека Сирк е еден од најtransatlantic режисерите. Тој бил многу лојален на тенденцијата светот да се ослободи од злото на нацизмот и е еден од оние кои учествувале во пропагандни цели на страната на Аталантата⁷⁹. Учеството на оние од Холивуд во редовите на војската на антифашистичкиот сојуз е големо. Во полза на слободниот свет филмови снимале и имиња како Џон Хјустон и Алфред Хичкок, некои од филмските ѕвезди се вратиле со титули од бојното поле. Се снимале продукции кои го крепеле духот на антифашистичката армија, а некои од ѕвездите и го загубиле животот на бојното поле или заради антифашистичките активности, како на пр. Керол Ломбард.

Даглас Сирк не само со овој филм се потврдува како еден многу сеопфатен автор, во културолошка смисла. Во неговите чувствителни мелодрами, или (порано во кариерата) социјални перипетии и потраги по непознатото се одразува духот на американизмот. Контраразубнавачката критика, која за жал беше (делумно) присутна и во некогашна СФРЈ го карактеризираше овој режисер како некој кој од САД добил сè, а постојано ги критикува како држава во која за да не Ви фали ни влакно од главата морате сосем да ги супресирате своите емоции, да сте постојано подготвени на дехуманизирачки компромиси и да сте слепи за нехуманите, нехристијански

⁷⁸ Левата критика и филмографија, на пр. онаа на Улрих Грегор и Ено Паталас (не и потписникот на овие редови) смета дека холивудските филмови на Реноар се најслаби од неговиот опус, толкувајќи дека повеќето европски автори не можеле добро да се снајдат во холивудските услови на работење. Како најеклатантни примери за ваквите нивни тврдења ги наведуваат случаите со Сергеј Ејзенштајн и Луис Буњуел кои во Холивуд не постигнале ништо. Некои исто така нагаѓаат и дека во овој период во филмската индустрија се провлекло и големо финансиско влијание во полза на Третиот Рајх, заради кое имиња како овие две не можеле да дојдат до израз. За жал досега има многу малку истражувања во оваа насока, а некои од нив се тешко достапни. Според мислењето на потписникот на овие редови транслатланската закрила (онаа на Холивуд) била пресудна за зајакнувањето на опусот и влијанието на некои од најголемите имиња во филмската историја воопшто. Всушност голем дел од уметниците (вклучувајќи ги и оние од литературата и филмот) во предвоенниот период биле репресирани заради својата политичка ориентација, која им била или отворено проатланска, или многу лева. Голем дел од овие автори го имале својот голем come back по војната, како на пр. (од сферата на филмот) француските веристи, чешките формалисти или италијанските неореалисти

⁷⁹ Во 1943 Сирк ја режирал антинаци продукцијата Хитлеровиот лудак

општествени културни текови како на пр. за расизмот. Дека е ова плод на зли, подмолни разузнавачки намери говори и самиот факт дека филмот Имитација на животот, кој е најспомнуван во овој контекст е всушност римејк на истоимениот филм од 1934 во режија на Џон М. Штал, со Клодет Колбер и Луиз Биверс. Навистина прогресивната критика во случајов би требало да укаже на фактот дека штом еден филм кој толку длабоко ја обработува темата на расизмот, кога истиот е најшироко дистрибуиран и кога за истиот се бара карта повеќе, значи дека средината која истиот го изнедрила досегнала едно завидно ниво на демократија и човекови права, во повоениот период сигурно многу повисоко од истото во Западна или во Источна Европа.

а) Режиерот е Европеец или западњак?

Европејството на Сирк најмногу се оддава преку начинот на кој овој мајстор на мелодрамата кадрира и ја употребува бојата. Неговото претежно ликовно, уметничко образование имало големо влијание во остварувањето на неговата рафинирана филмска естетика. Со оваа врска меѓу сликарството и седмата уметност тој особено се доближува до неговите колеги Јаширо Осу, Жан Реноар и Лукино Висконти (кој прво му бил асистент на Реноар, или бил еден од уметничките креатори за неговите филмови). Оваа деликатна визуелност го рангирала овој режисер во групата на таканаречените режисери за дамите. Погоре во текстов е веќе наведено дека од денешна перспектива ова не е точно, бидејќи денес можеме да го согледаме неговото големо влијание во барокните, модернистички продукции од седумдесеттите (најмногу оние на Рајнер Вернер Марија Фасбиндер), како и во деведесеттите, кај режисерите од новиот филм на ЕУ, кои правеа жанровски персифлажи, најмногу на мелодрами, од кои секако најмногу се истакнува Педро Алмодовар. Според мислењето на потписникот на овие редови трансатланската мисија на Сирк била успешна, бидејќи иако неговите следбеници не оствариле трансатланска кариера, нивните филмови одишуваат со западниот слободен дух и се против тоталитарните системи кои постојано во Европа се реизродуваат. Така на пр. филмовите на Фасбиндер се отворено против т.н. стара Германија, која со симпатии гледа на општеството во општество засновано за супериорноста на главната нација, а опусот на Алмодовар ја пропагира слободната социјална и културна активност, решително застанувајќи му на патот на франкизмот.

Психоанализата во контекст на невработеноста, егзистенцијалниот синдром

Недостатоците на класичната психоанализа се лоцираат во контекстот во кој се наоѓаат наодите на основачите на овој правец. Со оглед на тоа дека во времето кога

настанал овој научен правец не постоеле никакви материјални или емпириски докази за истиот, многумина и денес основачите на психоанализата ги сметаат за писатели, а не научници. Дури неодамна се појавија клеточни докази за тврдењата кои во оваа научна дисциплина беа тогаш (во предвечерието на Втората светска војна) изведени на чисто интуитивен начин. Значи денес, за разлика од тогаш, ја имаме научната гранка наречена органска психологија. Контекстот од кој произлегла таа интуиција е оној општествениот. Научниците кои ја работеле оваа научна дисциплина произлегуваат од она што се нарекува средноевропско културно милје. Иако ова општество (средноевропското) имало бројни кризи и проблеми, тоа било тогаш едно од најбогатите во светот. Во споредба со некои други краишта, дури и со оние од својата близина, како да речеме во споредба со тогашното Кралство Југославија, Австрија и другите земји од средна Европа биле вистински рај. Во овој геополитички простор постоела многу богата буржоазија која доминирала со културните текови. Проблемите врзани со психолошката состојба, кои неретко резултирале со губењето на менталното здравје кај поединци, кое се обидуваа да го спасат психоаналитичарите, се карактеристика на едно богато, релативно стабилно општество. Деликатните проблеми со психичките состојби кои настанувале кај менталните пациенти во овој период се всушност проблеми кои можат да се развијат само во состојба на материјална стабилност⁸⁰, која кај пациентите дава чувство на заситеност, односно на отсуство на егзистенцијален синдром. Самата психоанализа, за жал најмногу онаа повоената, ни потврдува дека штом стомакот е празен, нема место за деликатни, психички проблеми. Всушност ова е содржано и во мудроста на првиот психоаналитичар Еврипид: Таму каде стомакот е празен, нема место за задоволства (првата реченица од Електра). Најчесто психоаналитичарите оваа состојба ја опишуваат со нацртот на Ветрувиовиот маж на Леонардо да Винчи чии гениталии се сепак едно ниво подолу од неговиот стомак. Ужасите на Втората светска војна исто така ова го потврдија, односно дека нагонот за самоодржување е посилен од нагонот за продолжување на врстата. Како илустрација за ова најчесто се користи со камера снимената мајка Мириам која кога била многу гладна во затворската ќелија на концентрациониот логор си ја изела својата ќерка.

Во романот Пилон сме сведоци на состојба на егзистенцијален синдром, и навистина сè е подредено на оваа состојба. Во романот нема (многу) романтика, само

⁸⁰ За врската меѓу стабилноста на личноста и материјалната стабилност видете во *Faulkner and Material Culture*, edited by Joseph R. Urgo and Ann J. Abadie

онаа спорадична, која е украсно додадена од Фокнер под влијание на неговиот издател, со цел четивото да биде сочно за читање, односно истото повеќе да се продава. Во филмот пак е претставена една ескепистичка слика на битисувањето, односно како ликовите да се осветлени од некоја небесна сила која ги прави фотогенични и да изгледаат дотерани, дури и во најевтините крпи. Но ова е значи тој повоеен консументски интерес, кој го разградува класичното ткиво на авантуристичката, високобуџетна фикција, бидејќи едноставно кажано во овој период на луѓето им било доста од наконтени херои. Едноставно консументите веќе не паѓале на таа карта, дека сакаат да побегнат од сивата реалност во киносалата. Неодамнешната војна ги поучила дека мораат многу стриктно да се борат со проблемите во реалноста доколку не сакаат да останат без буквално ништо. Токму вакви протагонисти им биле сервираны во оваа продукција, и затоа таа и била толку успешна на билетарниците.

Всушност психоанализата во случајов ја има токму во чувството на губење на тло под нозете (читајте- губење на семејството), а која се манифестира преку традиционалните манифестации дефинирани во психоанализата: анксиозноста, колеричната хипер-активност, паничното и нервозното однесување, додека кај помладите ликови таа се изразува преку чувството на потиштеност, кое настанува како страв од кастрација (кој страв е секогаш изразен кај оние кои останале без заштитничкиот, машки родител). Како и во сите свои мелодрами, и во оваа режисерот Даглас Сирк ни приредува визуелно задоволство, преку дотераните, врамени кадрирања, но кои за разлика од неговите срцепарателни студии во случајов создаваат тензија, а не чувство на умилкување. Во случајов несомнено станува збор за влијание од црниот филм; како што Хичкок рекол: Нештата стануваат многу напнати, кога ликовите се елегантни. Значи не е добро секогаш филмската реалност да е идентична со вистинската реалност. Таа едноставно тоа никогаш не би ни можела да биде. Алиенацијата која настанува во ситуација кога ретко кој може да ти помогне е онаа која ја креира елеганцијата [на кадрите, на држењето на актерите кои ги толкуваат ликовите, на костимите (за најдобар пример за оваа трилерска напнатост се сметаат костимите на Едит Хед)].

Модерноста на романот во предвоениот период и модерноста на екранизацијата во повоеениот период

Иако САД биле најбргу развивачката држава тие биле и најтрадиционалната. Всушност овој тренд Американците го почнале уште од самиот почеток, кога го

освојувале Новиот свет со цел да го возобноват концептот на христијанството и истиот овој пат доследно да го спроведат, онака како што тоа го налага Светото писмо⁸¹. И ден денес културолозите се збунети кога ги дефинираат Соединетите Американски Држави како „вчудоневидувачки религиозни“. Само за една мала компарација- во Велика Британија, како една од најразвиените економии, бројот на населението кое се изјаснува како неверувачи се доближува до 60%. Американците при создавањето на Новиот свет го калеле духот на пуританството, односно дека сите општествени проблеми можат да се надминат со легалност во која сите веруваат, зашто истата произлегува од Библијата, а најдобар лек против застранувањата е прочистувањето (пурификацијата) преку напорниот и посветен труд. Значи Американците верувале во државата која го закрилува христијанството преку заштитувањето на чесната трудољубивост. И ден денес кога Европејците сакаат да ги нападат Американците велат: Пушти ги тие, тие се воркохолици. Во оваа смисла САД, може да се генерализира, се културна средина која тешко, или бавно ги прифаќа модерностите (кои најчесто во домашни услови искрено се перципираат како декадентни експерименти кои потекнуваат од преку Големата Бара). Во поглед на легалноста пак, доколку повторно направиме една трансатланска компарација, може сигурно да се каже дека доколку се прифатени модерностите во САД тогаш тоа значи дека истите влегле до американскиот легален систем и како такви тие мора да се извршуваат. Додека пак во Европа се верува дека европската култура била најстарата и најразвиената култура во светот, па како таква на неа не ѝ се (нежно) неопходни закони за да може таа беспрекорно да функционира. Така во Европа постојат многу општо-прифатени норми на однесување кои не секогаш се поддржани од закони, при што како општествена целина Европа всушност во голема мера се приближува до обичајното право, односно до племенското уредување. Многубројните европски мислители, а најмногу постструктуралистите и хеременевтичарите укажуваа (и укажуваат) дека ова е најголемата замка, односно дека човековото битие е неспособно сосем да се оддалечи од своето еволутивно животинско потекло, и како такво и од својата животинска природа. Оттука во Европа многукратно низ векови се случува повторувањето на т.н. *history repeating effect*, односно воскреснување на демоните од минатото за кои се мислело дека се дел од примитивната некогашност и кои сигурно не би се повториле во еманципираната и технолошки супериорна западна модерност. За

⁸¹ Извор: Фредерик ЏексонТарнер- *Значењето на границата во американската историја*

жал и ден-денес во Европа гледаме повторно изнедрување на чудовиштата од фосилните јајца на минатото [како на пр. ксенофобијата, неонацизмот (преименуван во идентитизам), расизмот итн.]. Од ова се наметнува концептот за неопходноста од постоењето на законската рамка во која ќе опстојува човековото суштество (и од него произлезените инстанци, како на пр. во случајов на овој филм- семејството), и дека таа рамка треба да е оформена на база на најдлабокото верување на спомнатото суштество. Самите Американци за себе сакаат да кажат дека се производ на јудинско-христијанската култура. При судски процес секој кој стои пред лицето на правдата мора раката да ја положи на Библијата. Се разбира не е дека и овој систем нема недостатоци кои се токму од академска природа, како на пр. дали постулатите од Светото писмо се точно преведени или интерпретирани, или се (можно) намерно погрешно преведени – или дали бавноста на прифаќањето на модерноста е правда, бидејќи премногу бавно спроведеното прево не е право, туку (неретко) трагедија за некого. Со оглед на тоа пак дека културологијата како наука се базира на истражувања и проценти, може слободно да се каже дека американскиот правен систем за постапно интегрирање на модерноста, како и за (честопати) брзо враќање кон старите проверени вредности се покажа за многу попродуктивен од оној европскиот, или ако сакате за многу похуман. Се разбира дека постојат и некои природни закономерности кои овозможиле спроведувањето на овој концепт во САД да биде многу повозможен, бидејќи едноставно САД се голем, самостоен ентитет, за разлика од Европа каде има многубројни самостојни идентитети. Следствено на ова во САД е многу полесно да се направи научно истражување и дебата во врска со некое модернистичко (во законска смисла) решение или амандман, зашто таму има многу различни идентитети со различна идентитетска провиниенција, за разлика од Европа каде државите настојуваат идентитетски да се затворат самите во себе. Така доколку и постои некое интерно решение во САД (кое е добро за на пр. поедина групација или заедница) тоа е многу потешко да стане јавно, зашто има и многу други групации кои со своите отворени прашања ќе наметнат дебата и професионално истражување во врска со тоа дали тоа решение е: неопходно, продуктивно, добро...

Токму во врска со горенаведеното е дискретно поврзан романот Пилон, како и неговата екранизација Оцрнети ангели. Знак на распознавање на Фокнер се, нели, неговите стари, проверени вредности. Дали тогаш во овој роман тој покажува големо отклонување од неговото зацртано кредо? Сигурно не. Едноставно штом е отворен за внимателни прифаќања на модернизмот, тогаш тоа значи дека Фокнер се потврдува

како класичар, односно жесток поддржувач на американскиот пуританизам. Имено токму догматскиот приод кон јудинско-христијанските идеи и нивното асоцирање со коруптивните елити во Европа довело до раскол на истите. Пуританизмот (оној во Америка) е исто што и вечното, постојано преиспитување, проверување на вредностите кои произлегуваат од јудинско-христијанската култура. Во САД не смее да се направи тајно пренаменување на јавните пари во какво и да е тајно користење на истите, како што за жал е тоа сè уште случај во Европа (за ова сведочат последните истражувања за состаноците во Брисел, каде по углед на некои тоталитарни режими се финансираат групи за репресирање на новите семејни модели, и на сè останато за кое овие групи сметаат дека ги поткопувало традиционалните семејни вредности).

Во романот Пилон е претставена една жена, мајка која живее со два (и повеќе) мажа. Ова според тогашниот закон во САД не е нешто илегално, и како такво истото по закон не смее да биде изложено на да речеме јавниот потсмев. Доколку се загледаме внимателно во историјата на американската литература можеме да видиме дека овој тренд на изедначување на легалноста и пуританството постоел уште од самите почетоци на културното живеење во САД. Како примери за ова можат да послужат романот *Скарлетната буква* (1850) на Натаниел Хоторн (со тема за самохрана мајка) или *Создателот (Genius)* на (1915) Тиодор Драјзер (за прељуба и за врска на постара жена со помлад маж). Ова е важно да го подвлечеме бидејќи врската на легалноста и културата и взаемната поддршка е есенцијална при формирањето на културата во Новиот свет, а која врска отсуствува сосем во Европа. И покрај строгите мерки изакони и денес во Европа имаме бројни случаи на насилство против различните и различностите, како на пр. огромните случаи на говор на омраза кон различните етничитети, насилство кон истите, огромниот број на убиства кон трансродовите лица итн. За жал не може да се каже дека ова не постои и во САД, но видливо е дека е тоа во многу помал процент и дека е посанкционирано.

а) Модернизмот во културата на економскиот интерес

Не е грешка да се каже дека големо влијание во крајната верзија на овој роман имал самиот издател, кој безгрешно можел да процени кој би бил интересот на публиката во предвоениот период. Тогаш со оглед на развојот на технологијата се зголемила страста кон авантурите, кон патувањата во непознати, егзотични предели, како и кон летањето со авиони. Неколку декади во предвоениот период особен културен феномен биле хитовите и атракциите со авиони; од филмови да ги спомнеме: *Крила* [1927, добитник на првиот Оскар на најдобар филм] на Вилиам А. Велман, *Дари*

д Абади д Араст, Пеколни ангели (1930) на Хауард Хјуз, Кристофер Стронг (1933) на Дороти Арзнар. Сè до овој роман всушност единствена комерцијално успешна активност на Фокнер бил неговиот ангажман во Холивуд, а особено соработката со Хауард Хокс. Според мислењето на многумина Хоукс е еден од најталентираните и најиновативните режисери воопшто, а истовремено и најмалку наградуван. Велат за ова придонел неговиот ексцентричен, отуѓен карактер, со кој се здобил заради неговите комплекси дека (како и Фокнер)- иако бил од многуfino семејство не завршил факултет и за сè се чувствувал бос. Самиот тој не си го почитувал огромниот природен талент, како ни самата филмска индустрија, за која мислел дека е собиралиште на алкохоличари и лузери. Хоукс така да се каже мислел дека со божја казна завршил во Холивуд. Не му значело ни тоа дека со децении бил еден од најплатените режисери во Холивуд, а неговите филмови редовно биле најгледаните. Иако неколкукратно соработувал со Фокнер, отпочеток како да се срамел од оваа соработка, бидејќи така да се каже овој му бил многу сличен, а не е тајна и дека големиот писател имал проблеми со алкохолот. На почетокот на соработката Хоукс најчесто го изоставувал неговото име од своите филмови, а дури кога Фокнер станал ѕвездено писателско име, почнал да го става на шпицата и на плакатите за филмовите. Оваа серија од банални бизнис активности од областа на филмската индустрија всушност многу деликатно ја опишува ситуацијата во која се наоѓала во културолошка смисла модерноста во САД во овој период, наспроти старите и проверени вредности. Имено од денешен аспект и на полето на литературата, и на полето на филмската индустрија (станува збор за златното доба на Холивуд) овој период на затишјето пред бурата на војната се смета како еден од најплодните во светската историја воопшто. Не постои учебник по литература кој не ја обработува американската изгубена генерација, не постои историја на филмот која не го возвишува златното доба на Холивуд. Бидејќи културните текови во овој период биле нови, како и филмската технологија која штотуку се појавила, било речиси невозможно во една всушност во културолошки аспект многу конзервативна средина (како онаа на САД) да не се појави голема недоверба. Всушност генерално гледано сè до повоениот период (некаде до педесеттите) големите американски писатели во САД биле сметани за лесна забава; сè уште се верувало дека сериозната уметничка литература може да потекне само од Европа. Признанијата за американските писатели кои стигнувале од Европа биле разбирани како гестови на куртоазија, дипломатија, дури и сожалување. Слична била ситуацијата и со филмот. Седмата уметност не само во САД, туку и во Европа била долго сметана за евтина, панаѓурска забава, наменета за полуписмената, сиромашка публика. И самото второ име на Холивуд Tinsel Town (слободен превод- град од хартиени светкави украси) го докажува овој изразен комплекс на конзервативната култура наспроти модернизмот. Но тоа е истовремено и духот на Новиот свет во кој се негува традицијата на закрилувањето на новите дојденци, како и постојаното преиспитување на закоравените вредности- оние кои му подлегнале на забот на времето. Внимателниот од на времето е оној кој би можел да биде дефиниран како пресуден во остварувањата од овој тип, во кои треба да се задржи авторското кредо, но истовремено и да се задоволат апетитите на продуцентите кои сакаат секој вложен долар да им се врати многукратно. Сигурно дека Фокнер би сакал да пишува некое од

своите ремек-дела и од продажбата на истото пријатно да живее; сигурно дека Даглас Сирк би сакал да снима нешто за ужасите на војната бидејќи тој и неговото семејство биле засегнати од истата. Но како тоа би минало кај купувачите? Консументите очигледно во повоениот период не сакале да бидат директно потсетувани низ што тукушто минале. Се чини единствено на истакнатите имиња како Вилијам Вајлер им била дадена довербата од големите студија да снимаат за овие ризични области. Внимателно одбраното време и начинот на кој е презентираан текот на дејствието низ него успеале да го извлечат романот Пилон да биде само уште еден комерцијален хит за кој пресреќните книжарници би можеле да истакнат натпис- се бара примерок повеќе. Бидејќи Фокнер ја има генијалноста да прикаже едно двоумење, менување на ликовите низ времето. Се разбира дека новинарот на почетокот мисли дека она што го прави е само едно професионално задавање, а дека ќе успее само со својата професионалност да придонесе нештата да излезат на вистинскиот пат, односно пошироката јавност да согледа дека не е авионскиот настан само една атракција, туку дека истиот зафаќа дел од нечија судбини, односно дека оние кои го приредуваат се нивни сограѓани. Очигледно е дека не се, барем не од оние кои секоја недела одат со своите деца в црква на служба. Едноставно пуританската Америка, а уште повеќе нејзиниот југ (каде пуританизмот е најзадржан) ги отфрлаат овие професии, токму плашејќи се дека се тие удар за пуританизмот, добриот морал, конзервативната сигурност. Луѓето кои во ваквите настани учествуваат се не повеќе од животните во некоја циркуска атракција. Веројатно новинарот е очаен, заради што на Џек му дава подарок. И покрај тоа што во филмот има некои отклонувања (пред сè од имагинарноста на прозата на романот) сепак мислам дека есенцијата од истиот е задржана токму поради фактот дека е покажано исто како и во прозата дека модерноста може да ги закрили новите социјални модели и да ги направи функционални во рамки на конзервативната општост. Токму желбата за големо заедништво, прифаќањето на соборци, истомисленици против злото, била онаа која ја оформила режисерската структура во најдобриот, конструктивен дух на Фокнеровиот Југ, всушност повторно претставувајќи ни ги ликовите на неоткриените светци кои забавуваат, ги прават луѓето среќни, без никој да сака особено да им помогне- освен залудниот обид на новинарот во случајов.

Местото на оваа екранизација во филмските академски трудови

Даглас Сирк како да доживува ренесанса низ академските трудови. Главната причина за оваа особина е барањето на стилистите низ филмската историја. Од овие причини многу застапени во последно време се и делата на Јаширо Осу. Додека за вториов имаше голема причина зашто не беше застапен – овој можеби најголем стилист воопшто од седмата уметност долго време беше (наводно по грешка) сметан за поддржувач на фашистичкиот режим во Јапонија и како таков беше исфрлен од академските обработки. Тој на пр. снимаше цели мелодрами со долен ракурс без речиси никакви движења на камерата, беше богат иноватор на изразните средства, да

речеме дека имаше сцени во кои сидовите и кимоната на актерите се со ист дезен, но и покрај ова дејствието се одвиваше неверојатно природно и убедливо. И Даглас Сирк, исто како и Осу снимал мелодрами. Од ова се гледа дека најчесто за големи иноватори или мајстори на филмскиот стил се сметаат авторите на жанрот мелодрама; за останатите жанрови се смета дека оставаат мал простор за стилизации, бидејќи самото дејствие го наметнувало стилот. Оваа доминатна тенденција во академските трудови е сигурно неточна; како да го објасниме тогаш лаконското, вешто стилизирање на веќе спомнатиот во овој труд Хауард Хокс (кој сите го сметаат за мајстор на стилот), а кој се има испробано во сите жанрови – или како на пр. да ја објасниме намерната артифициелност во комедиите на Жак Тати?

Од имињата кои признале дека се влијаеле од Даглас Сирк се спомнуваат Рајнер Вернер Марија Фасбиндер и Педро Алмодовар. Зналчи и денес Сирк се смета за ненадминлив автор на филмски мелодрами, а веќе не е сметан дека правел лесни, женски филмчиња, туку сериозни, уметнички високо вреднувани продукции. Што се однесува поконкретно до оваа негова продукција за жал таа е многу малку обработувана, за што за жал најверојатно најмногу придонел Фокнеровиот искрен и добронамерен коментар дека „продукцијата не му личела на неговата книга, но како и да е му се допаднала.“ За жал сè уште академизмот се базира на слепи улици во кои владеат вредности кои се дигнуваат и спуштаат од/од небесните височини. Кога во големите универзитети ќе чујат дека вакво нешто рекол еден толку голем писател, они веднаш по инерција оваа продукција ја исклучуваат. Додека пак од своја страна забораваат дека истата таа академска елита од најпрестижните универзитети заборавила дека кога овој голем автор бил во своите најпродуктивни години, истите они биле неспособни неговата огромна вредност да ја препознаат и да агитираат за популаризација на Фокнеровото творештво. Главна ремарка во ова би бил фактот дека всушност дури откако ја добил Нобеловата награда, овој автор бил високо вреднуван и во својата татковина, и дури по оваа награда ги добил и двете пулицерови награди и други признанија од домашната средина. Овие податоци треба да ни послужат како показател дека не сè што било навремено застапено во академијата му одолеало на забот на времето, како и дека многу нешта кои вределе биле прескокнати во научно-уметничките процеси.

Овој филм како екранизација навистина во голема мера ги опфаќа тековите на модерноста и желбата на самосвесниот, умен и рационален (анти)херој на денешнината да го најде вистинскиот пат во сегашноста, за тоа да биде награден колку што

заслужил и истовремено да придонесе многу во развојот на својата средина. Но за да дојде до ова мора и средината да има интензивен, продуктивен надзор, односно да верува во самата себе и да не потпаѓа под бирократските вредности, оние кои заборавиле во Европа, каде единствено достоин за внимание граѓанин е сметан оној кој е со семејство и трајно вработен. Во Европа не особено се верува во индивидуалноста, во нескротливиот, нескршливиот дух; Европа е поробена од демоните на своето минато и копнее по стагнантна, неправедна, но сигурна реалност. Во САД пак секогаш постојат оние кои би им фрлиле некоја паричка повеќе на оние кои се бореле за она што ќе ги направи среќни, борејќи се за среќата во она во што веруваат и за оние чија среќа им е важна. Некој кој живее со жена, друг маж и дете за кое не е сигурен дека е негово би бил сметан за отпадник во Европа; исто и жената, за која ќе биде направен превид дека е и мајка, која по професија била падобранка и ќе биде сметана за бескорисен, неморален општествен паразит⁸². Значи ли ова дека академијата би требала да советува овој филм да се гледа затоа што тоа би придонело (преку психологијата на самоидентификацијата) во развиените западни демократии да има многу повеќе храбри, а не малодушни граѓани кои со своето учество во иновативните социјални модели би придонеле кон живнувањето на економијата?

а) Когнитивниот пристап наспроти консумацијата

Одговорот на последното прашање од претходниот пасус би било дека не, се разбира затоа што едноставно сите луѓе кои гледаат различно интерпретираат. Но во

⁸² Историски гледано од страна на писателите имаме во голема мера различно претставување на самосталноста на жената и на општествениот суд кој со неа следува, на релација Европа-САД. Оваа самостојност во САД (доколку не ги земеме во предвид исклучоците) објективно настанувала кон крајот на 18-тиот век, со развојот на малите манифактури. Од своја страна иако ова во реалноста било многу ретко, во Европа литературата во голема мера се фокусира на овој феномен, уште во времето на средновековието. Тоа се најчесто прозодии за богатите наследнички на великодостоинствениците, кои од својот раскошен имот најмуваат рицари да се борат за различни справедливи нешта. Во 19-тиот век ја имаме оваа слична економска ситуација и во САД, но жените во овие раскази, новели или романи се претставени како почитувани, грижливи родители. Слична е и ситуацијата со романтичарите во Европа, како на пр. со Виктор Иго, кој ги опишува жените како некои кои дошле на власт зашто како резултат на (граѓанска) војна општеството останало без мажи. Жените (т.н. плетачки) осудуваат на смрт или се во здруженија во кои си помагаат со цел децата да не им умрат од глад. Во периодот кон крајот на 19-тиот век, со индустриската револуција имаме веќе едно еманципирано претставување на жената, дури и кога таа за да се прехрани морала да стане проститутка, како што е тоа случај во романот Таиза на Анатоли Франс. Општо земено авторките не направиле некаков голем исчекор во однос на оваа културолошка последователност. Одлично отсликување на оваа тема во врска со творештвото на Фокнер има во следново: „Еден од убедливите квалитети на родовото проучување како гранка на културолошките проучувања е дека тоа во голема мера се должи на појавата на феминистичката критика, којашто убедливо ја претресуваше разликата меѓу родот и полот, помеѓу она што засега ќе го наречеме „култивирано“ и она „природно“, а со тоа и степенот до кој родот е производ на ангажман со општественото милје: претпоставка за стил, збир на манири, став кон светот, којшто е помалку од неопходното сврзување со анатомскиот пол, отколку негова интерпретација.“, од *Faulkner and Gender*, edited by Kartiganer, Donald M., c.7, авт. прев.

еден претходен труд на авторот на овој труд⁸³ се прави презентација на последните наоди во когнитивните науки (главно со фокус на консумирањето во културните индустрии), и навистина мора да се признае дека горенаведената теза има голема веројатност да ја исполни посакуваната задача. Едноставно затоа што е многу поголема веројатноста дека такво нешто би можело да се случи доколку повеќе (не било кои, да речеме, квалитетно образовани...) луѓе го гледале филмот, зашто така е поголема можноста тие да развијат симпатии кон овие општествени модели. Потоа тие ќе комуницираат со останатите потенцијални гледачи, и некои од нив исто така повеќе би се заинтересирале за овие новитети. Комуникацијата е најважниот сегмент, всушност, од секоја социјална иновација. Недостатокот пак на когнитивните науки е што не даваат статистичка проекција колкав би бил културниот учинок за вакво прифаќање на одреден процент консументи. Спознавањето на индивидуата, или на некаков групен ентитет кој од неа произлегол, во насока на (посакувана) себеидентификација со новиот социјален модел е ирелевантна категорија при емпириските показатели. Затоа би требало оваа врска (со културниот учинок) да се воспостави, бидејќи медиумите и академските текстови ја немаат можноста за спознавачка популаризација на одредени општествени модели, ова го можат сè уште само уметничките категории, како да речеме филмовите, реалните шоуа или визуелните уметности. На пр. мажественоста некогаш била спознавана преку црвените рединготи, а женственоста преку сините или црните фустани. По неколку „сесии“ во галериите во деветнаесеттиот век, спознавањето кај граѓанството за врската на боите со полот станала обратна. Интересно е што токму овој филм, иако е меинстрим продукција, го потенцира значењето на авторскиот пристап и на инсистирањето на индивидуалност во реализацијата на филмскиот продукт. Ова е многу проблематично прашање, бидејќи последнава карактеристика им се придава само на пр. на арт режисерите чии високо вреднувани уметнички остварувања ретко стануваат хитови за кои се бара карта повеќе. Следствено на ова се наметнува единственото можно решение при остварувањето на комерцијалните, спознаено полезни, напредни продукции, а тоа е дека меинстрим режисерот кој сакал да направи ваков учинок мора при реализацијата да тргне со потполн солипсизам. Всушност ова може да се рече и за филмовите на Хауард Хокс- авторот кој се слушал најмногу себе си, иако не ни знаел што е тоа авторство, односно не знаел ништо вакво во образовен смисол. Но факт е дека ова

⁸³ Овој труд- Towards the New Technologies with Open-mindedness , the contemporary civilization and the cognitive gap (http://www.ethesis.net/Igor_Pop_Trajkov/20140508/ON%20COGNITIVE%20SCIENCE.pdf)

уште долго ќе остане зона на нагаѓање за теоретичарите бидејќи едноставно не знаеме дали Даглас Сирк сакал да направи ваква спознавачка мисија кон гледачите (можно е да сакал со оглед на неговата судбина во Втората светска војна). Единствен начин за ова да сме сигурни е да се појави изјава во која Сирк ова го потврдува. Тешко е да се поверува дека вакво раскривање би се појавило, бидејќи исто како и во времето на Сирк, така и сега, на режисерите во договорот за работа им се бара дискреција.

За да се дефинира спознавањето зададено преку филмов кај публиката, треба да се разгледа екранизацијата и што било вклучено во неа, а што изоставено. Според толкувањето на (нај)познатата професорка по филмска режија од ФЕМИС- Клер Дејнс: „Во романот сè е раскажано преку ликот на новинарот, кој се алкохолизира. Тој уште на почетокот претчувствува дека многу лоши работи ќе се случат, сака да им помогне на оние кои мисли ќе настрадаат, но покажува немоќ, исто како и оние кои се во „семејството“ кои се борат за егзистенција. Во филмот има многу повеќе мажи околу мајката отколку во филмот. Но ова е една чесна екранизација зашто овој материјал од романот едноставно не може да се префрли во филм. Така што филмот е дводимензионален, за разлика од романот кој ја дава целата слика. Но сепак е извлечен максимумот.“ (авт. прев.) Ова им го предава на студентите познатата професорка и режисерка-ветеранка, на своето предавање за екранизациите на Фокнер. Кон ова јас би го додал и фактот дека некои сепак пренесуваат информации дека самиот Фокнер рекол за овој филм дека му е најдрагата екранизација на неговата проза (ни онаа другата изјава дека не личи на неговата проза, а му се допаѓа, не му е лоша). Значи мислам дека би можело да се протолкува дека очекуваниот когнитивен ефект кој сакал писателот да го постигне преку романот е застапен и во филмот. Зошто се вика екранизацијата Оцрнети ангели? Бидејќи светците, борците за подобро утре не го добиле заслуженото место во сегашноста, можно и во историјата. Пилотот (пилонот) учествувал (летал) во Првата светска војна, наместо херојска позиција, тој е на место на циркуски забавувач. Ова е уште еден показател дека е ова нај-како-од-изгубената-генерација роман на Фокнер; значи не е сличноста со Хемингвеј и Фицџералд само комерцијално побарување од страна на за профит жедниот издател. Освен во својот прв роман Плаќањето на војникот, Фокнер и уште неколку пати се интересирал да Првата светска војна, како на пр. во сценаријата на филмовите, во својот роман Фабула, во некои негови постхумно објавени текстови итн. Желбата да се инспирира консументот во насока да се спознава себе си и светот околу себе како поле за воспоставување на повисоки вредности од веќе постоечките – или уште повеќе за

враќање кон изгубените, сквернавени вредности е со сигурност присутна и во романот, и во екранизацијата. Всушност ламентирањето по сигурноста на домот е присутно и во ова остварување на големиот писател од Мисисипи, иако како што вели за него морал (се согласил) да направи компромиси. Спознавањето на духот на величественото минато и предците кои со вжештена глава се струполувале кон сигурната смрт, верувајќи во заветот кон иднината, исто како што големата Библија била и инспирација, и доктрина за Вилијам Фокнер.

Во сиот контекст на неговите остварувања, може да се согледа дека Фокнер се приклонува кон традиционалните јудинско-христијански доблести, со примеси на елементи од стариот рицарски код, за да пристигне до хуманистичкиот вредносен систем. Кога Фокнер го употребува зборот Бог, го користи на двосмислен начин. „Хемингвеевиот хајдобар роман...“ - рекол тој - „...бил Старецот и морето, зашто во него Хемингвеј конечно го открил Бог.“ Со ова тој сакал да каже, некој може да ги претпостави чувствата на стариот Сантјаго за афинитет за сè што е создадено, чувството на ред во универзумот, за моќ во тој универзум којашто е поголема од индивидуалната, и за потребата да се живее во склад со кодот кој ги подвлекува не само силата и издржливоста, туку и покорноста и сочувственоста исто така.

Од Животот и остварувањата на Вилијам Фокнер, од Џозеф Блотнер (авт. прев.), Nobel Prize Library, 1971, с. 105

Горенаведеното гледиште е несомнено нешто што укажува на едноставниот факт дека не е сè што е консумативно (комерцијално) лошо доколку има квалитетен консумативно-когнитивен учинок. Всушност најголемите прогреси низ цивилизацијата биле остварени токму со овој метод.

ДОДЕКА ЛЕЖЕВ УМИРАЈЌИ- ФОКНЕР, ЈУГОТ; ФОКНЕР, ИЗГУБЕНАТА ГЕНЕРАЦИЈА

Изгубената генерација е добро обработен литературен феномен. Иако голем дел од овие автори имаат работено и на филм, а нивните остварувања се обилно филмувани, не е направена посериозна студија како авторската наратија им влијаела на развитокот на филмската. Всушност за ова многу малку се има зборувано. Дури во времето на појавувањето на Маргерит Дира (која има огромно влијание од оваа генерација) почнува да се зборува за методот на литературна монтажа. За оваа цел наратијата станува речиси целосен транспонент на филмот, со сета своја сеопфатност на визуелниот приказ и прозната рефлексивност. Не смеаме да заборавиме дека филмската продукција и најшироката публика дури сега се подготвени да стапат во авантурата на текот на свеста, што се должи на многу очекувани, како и неочекувани пресврти кај восприемачите. Не знаеме дали тие се сега поинтелектуални отколку во времето на Фокнер. Но е сигурно дека и сега овој помалку таинствен автор, провоцира со својата патинеста модерност.

Методологија за телото, наратијата; конотација, а не денотација- да го претресуваме остварувањето спрема она кое самото го наметнува

Теоријата на телесноста е особено податлива при анализирањето на авторите од изгубената генерација. Таа во литературата е речиси идентична со онаа во филмот, со оглед на втемеленоста во наративниот свет, приказната на романот или на неговата филмска адаптација, е опкружена со одреден фактум на време, култура, политика и класа. Таа е исто така и со особено податлив приод кон прикажаниот свет на овој писател чијашто наратија во најголем дел се базира на готска фокализација. Тука најмногу го применувам постструктуралистичкиот метод кој нели, е единствениот кој ги разгледува нештата како тие не се, за разлика од сите останати кои ги разгледуваат како се⁸⁴. Токму новото доба пројави засилен интерес кон трансмисиите на телото, а не

⁸⁴ За ова мое тврдење задолжен сум кај *Philosophy in the Flesh, the embodied mind and its challenge to western thought* на George Lakoff and Mark Johnson: „Не постои постструктуралистичка личност која не е потполно потопена во субјектот за кој сето значење е арбитрарно, тотално релативно, и сосема историски врзано, неограничено од телото и мозокот. Умот не е ни најмалку отелотворен, туку е отелотворен на таков начин на којшто нашите концептуални системи во голема мера се отцртуваат врз вообичаеностите на нашите тела и на околините во кои живееме. Резултатот на ова е дека голем дел од концептуалниот систем на личноста не е ни универзален, ни широко распространет низ јазиците и

на ликот, зашто телото е матријален факт, за разлика од книжевниот лик. Значи она што авторот го очекува, а не објективно гледа во ликот, кој е најчесто во извесен поглед над-човек, е посветено на некоја извесна повисока цел, а не ретко и заблуда. Во овој поглед пак филмот и литературата сепак се разликуваат, бидејќи дескриптивноста во филмот во најголем дел се базира на визуелизацијата на некое одредено гледиште што некој го има, додека пак кај готскиот роман, а особено во романот на текот на свеста, тој став се согледува преку слоевитоста на внатрешните интроспекции. Оваа карактеристика е онаа која се согледува и можеби најдобро од целокупното творештво на Фокнер, во овој роман, бидејќи со неа тој ја покажува својата непоколеблива конотативност, односно фактот дека кон знаците никогаш не придодава било какво значење, туку тие тоа едноставно *се*. Стратегијата на карактеризацијата на ликовите се базира на она што тие ликови значат едни за други, за околината, за времето и државата во која живеат, а никогаш не се објаснуваат, нивните најчесто трагични постапки.

Значи нарацијата во случајот на „Додека лежев умирајќи“ е дефинитивно од локален тип, таа е во буквална смисла онаква како што е поставена на картата. Тоа се согледува и од тешкиот јужен дијалект кој е инсистирачки застапен и таму каде што не може да го има- затоа што во случајов на овој роман сè е толку прецизно предодредено, што не може да има ништо надвор од скаменетиот свет на предодреденоста. Каква е тогаш телесноста во филмот и во романот? Токму ваква, скаменета. Како 10 векови да била истата. Тоа се тие засмрдени тела од југот, кои немаат естетика, а само суштина. Заради тоа можеби толку ризикуваат со здравјето, на риск-адикшн се во голем степен (види во повторно интердисциплинарниот цитат од погоре, во врска со патолошките расплети кај ликовите), согледувајќи го единствено своето закоравено, но светечко стремење. Мислам дека не би се претерало доколку се каже дека кај Фокнер односно ликовите постои само стремеж, и ништо друго. Тоа се ликови кои се толку препуштени на фактумот на телото, што психологијата им е

културите. Нашите концептуални системи не се сосем релативни и ни најмалку се нешто со историска содржина, иако степен на концептуален релативитет постои дури и кога историската содржина значи многу. Основата на нашите концептуални системи во поделеното отелотворување и во телесното искуство создава обемно центрирано себство, но не едно монолитно себство.“ Потоа: „Постструктуралистичката филозофија се потпира во голем дел на 4 тврдења за природата на јазикот: 1] Комплетната арбитража на знакот; тоа е, дека суштествената арбитража е заснована на спарувањето меѓу означувачите (знаците) и означените (концептите) 2] Местото на значењето во системите на бинарните спротивставувања меѓу слободно-постоечките означувачи 3] Чисто историската содржина на значењето 4] Силната релативност на концептите. Когнитивната лингвистика и останатите гранки на когнитивната наука ги имаат покажано сите овие погледи за природата на јазикот којашто сама по себе е емпириски неточна.“ на с. 20 и 610, авт. прев.

емпириска даденост. Ова се разбира Фокнер-уметникот го разрешува како светиот инает, благородна наивност на непроменливите ликови. Ликови од светото семејство, единствено тие се на вистинскиот пат, не може да се променат, како во Книгата за Лот. Во случајов палеолитската мајка ќе е онаа која ќе ги прероди со претешкиот, осакатувачки ацилак кој им го задава⁸⁵. И навистина според теоријата на телесноста ова гледиште кореспондира со окуларноста на времето во кое фактичкото дејство се случува. Заради ова е и нарацијата во романот и во неговата екранизација толку слична, бидејќи историцистички идејно се совпаѓа со преовладувачките теории од фактичкиот период. Како на пр. унилинијните теории на еволуцијата од деветнаесеттиот век, како онаа на Јохан Јакоб Бахофен.

Екранизација на нарацијата, или можеби обратно...

Дали транспонирањето во филмот предизвикало извесна метаморфоза на нарацијата? Конкретно во овој случај мислам дека да бидејќи режисерот се однесува кон ова прашање повеќе или помалку онака како што тоа природно би го направиле постмодернистите од едната книга во друга, како на пр. што Цветан Тодоров⁸⁶ ни кажува за копјето на Одисеј кое е цигарата во *Улис*. Кај писателите природноста се однесува на новото време во кое е напишан новиот роман и неминовната разлика произлезена од ова. Кај Џејмс Франко истото ова се однесува и на времето и на другиот медиум- филмот. Оттаму некои сцени кои се само бледо прелетани во книгата, како на пример оние со подрумот, сечењето нога и преминувањето преку реката, бидејќи се филмични, во филмот квантитативно заземаат поголем простор. Други пак едноставно (и исто како во примерот на *Улис*) се базираат на различните сензации во различното време. Оние кои публиката ги очекува, како на пр. сцената на изнудениот секс. Така што иако на прв поглед можеби делува како сè од романот да е само снимено, сепак транспонирани на едни со други пропорции, согледно наративното и филмското време, се очигледно направени.

⁸⁵ „Телесниот контакт со објектите е во пораст и оставен назад како и човештвото, и теоријата, и прогресот. Кулминацијата на општествената надградба е придобивка на сигнификантниот симбол, кој е придобивка, но неговата теоретска привилегираност води кон последователно теоретизирање настрана од отелотворувањето на симболот во тела кои препознаваат други тела. Работата на О'Брајан води кон расправата дека за жените, репродукцијата ја зазема својата позиција на потенцијалот на женското кој е отелотворен потенцијал за раѓање, без разлика дали некоја определена жена одбира да го има тоа искуство или не“. (авт. прев.) p. 42, Arthur W. Frank “For Sociology of the Body: an Analytical Review” from “The Body: Social Process and Cultural Theory, Culture & Society” edited by Mike Featherstone, Mike Hepworth and Bryan S. Turner

⁸⁶ Извор- Tzvetan Todorov: *The 2 Principles of Narrative*

Дали фокализацијата⁸⁷ по секоја цена значи и субјективност? Би рекол да, но во случајот на Фокнер (и на неговата историска одредница) несвесна. За да се дефинира овој феномен треба во секој случај да се имаат во предвид историските премрежиња низ кои минувале писателите, а би додал- креативноста пред сè. Ова е период кога интелектуалците (онаа буржоазија која си ја сече гранката на која седи) настојуваат да докажат дека со сигурност постои некаква компликација во перцепцијата кон социо-економскиот модел, штом дошло до сите оние ужаси на војната. Размислувањата одат во насока да се потенцира дека основната грешка е да се бара рационализмот кај возрасните, зрели граѓани. Тие му се оддале на функционализмот и се неспособни да ја согледаат суштествената потреба од природноста на човекот како општествено битие. Така на пр. некаде во времето на Бел епок се раѓаат многу правци кои ја потенцираат неизбежната интуитивност на гласот човеков, кој е заробен во кафезот на присилната функционалност, која сосема погрешно се нарекува цивилизација. Што е цивилизација? Цивилизација е кога власта ја имаат граѓаните, а не извршната власт. Најчесто по пат на генерализација, граѓаните „оние другите“ ги нарекуваат униформи. Тоа е војската, полицијата, образованието, администрацијата, свештенството... При надоаѓачкиот, доминирачки наплив на буржоазно освојување на општествените стожери, доаѓа до бавно, но сигурно разложување на оној аспект од општественото ткиво кој се нарекува прогресивна интелигенција. Не мал дел од оваа „класа“ и од двете страни на Атлантикот потпаѓа под она што се нарекува црвена буржоазија, левичарење итн. при што во најголем дел на случаите станува збор за чиста помодност, па дури скриена корупција. Многу од творците од овој временски период успеале да се здобијат со мрсни општествени позиции, токму застапувајќи ја оваа тенденција на нати, дај ми; при што прво саботираат како левичари, а потоа им се продаваат на големите магнати. Ова е многу присутна појава и во пишаниот збор, но е многу повеќе очигледна во другите уметности. Доколку се загледаме повнимателно во периодот на фин ди сиекл`, околу Бел епок, се пишуваат дела кои го потенцираат детето во нас. Ја нема веќе онаа строгост на формата (во извесна смисла) која постоела сè дотогаш за литературните бардови како на пр. Голдсворти, Киплинг или она што денес се нарекува руска класика. Ова е период во кој се експериментира на многу начини. Докму детската е онаа која може да ја задржи интуитивноста во проникливоста. Се

⁸⁷ Idem како и- видете погоре фуснота со ознака *** . Во филмот пак (конкретно во овој филм) мислам дека повеќе би одговарал терминот бриколаж, бидејќи режисерот елегантно дозволува литературата да го однесе во насоки во кои таа го инспирира

пишуваат остварувања во кои се глорифицира духовната експлорација, барањето на самиот себе си, како кај втемелувачката на нарацијата на токот на свеста- Вирџинија Вулф. Оваа викторијанка, братучетка на кралицата, своевидно се срами од своите аристократски корени. Таа ги наведува своите браќа и сестри да прават скандали, веќе во духот на самобендисаната буржоазија. Значи погоре е нагласено дека оваа врска со детската е поочигледна во другите уметности. Дадаизмот е нели очигледен пример за ова- кој ни наметнува дека бидејќи сме ја заборавиле природната рационалност на детето во нас, заради тоа ни се случиле ужасите на војната. Врската кај Вулф е директна. Нејзиниот сопруг е сликар, таа не се ограничува да биде под негово влијание, исто како што претходно дозволила да биде под влијание на татко ѝ⁸⁸. Од него таа ја презема природноста на творечкиот, но и восприемачкиот акт. Како што детето ја гледа само целината, а не и составните елементи, така на писателот треба да му е поважна целината од спорадичните наративни нишки. Пред да почне да пишува писателот веќе треба да ја има целината. Како што односно ова одлично резонира теоретичарот Рид⁸⁹- сликата не е само композиција туку е и петно. Ова директно влијание одлично се гледа низ сликовитата, необврзувачка нарација на Вулф. Односно ова индикативен е примерот на петното во збирката „Проколнатиот дворец“. Тоа е всушност вошка кој некој ја залепил некогаш одамна врз тапетот. Врз него се слоеви времиња. Таа темнотија делува сосема природно, а истовремено и креативно совршено; таа е како ликовна интервенција, како дизајн... Овој мотив на слоевитоста на времето врз објектите „кои по извесен временски период го оддаваат својот кобен, неповратен изглед, бидејќи никој не ги допирал“ (од „Госпоѓица“ на Иво Андриќ), е присутен како уметничка трансгресија низ целата модерна литература, па и кај нас во регионот. Значи фокализацијата, во смисла на согледување на предметите и ликовите како субјективна интуитивност недвосмислено постои. Таа е израз на желбената детскост на авторот во согледувањето на појавноста. Друг очигледен пример е и во танцот од ова време. Тогаш се настојува да се урнат догмите на вештачкиот класичен израз со можна цел- враќање кон природноста на телото. Исидора Данкан низ своите теоретски написи го доловува овој ефект на зелена зрелост, протегајќи го феноменолошки од најраната

⁸⁸ Бидејќи била со слабо здравје, Вулф не одела на училиште. Татко ѝ ја образувал. Таа ги читала книгите од неговата библиотека. Татко ѝ мислел дека повеќето книги не вреди да бидат прочитани. Дека писателите најчесто пишуваат излишни работи, ретко кој само суштина. Така Вулф се решила да пишува само суштина. Заради тоа и квантитативно нејзините книги се мали. Таа признава дека многу научила од Платон. Тоа се според потписникот на овие редови, првите романи, а не некакви дијалози. Вирџинија Вулф дефинитивно многу научила од стегнатата кохерентност на Платон

⁸⁹ Види за ова во *A Concise History of the Modern Painting* на Herbert Read

антика. Естетиката и според неа е во интуитивноста. Таа го дава примерот на античката скулптура на дете (речиси бебе). Таа остава впечаток како многу убаво, бидејќи детето е со чекор кој е искривен. Едното стапало не му е право поставено. На детето немало кој да му каже како е правилно. Скулптурата естетски изгледа прекрасно, бидејќи детето едноставно мисли дека така треба да го држи стапалото. За него таа поставеност е совршена, а така делува и целината на уметничкото дело. Не треба секогаш да се прашуваме зошто е нешто убаво, а зошто не. Рационализацијата односно естетиката, еросот, природата е нерелевантна. Восприемачот сака да продере секогаш, при процесот на восприемање, до својата најдлабока осаменост, каде е детето. Хемингвеј, кој е исто од оваа генерација, ни го раскрива феноменот на непосетеното дете, адолесцент кој тлее во нас. Во својата автобиографска проза тој ни предочува дека признава дека има некоја мала душевна болест. Сака „да се шета сосема сам низ паркот, надевајќи се дека можеби некој би дошол да разговара со него, кога светлината на денот згаснува“. Во своите прво-објавени раскази тој исто така претставува цел комплет на ликови кои сакаат да побегнат во светот на својата адолесценција, сосема сами, да бидат повторно бој-скауты, да прават палачинки од `ржено брашно и на нив да стават џем од јагоди од конзерва, да рибарат, да се вмислуваат кон несигурната иднина...

Фокнер мајсторот на нарацијата: строгост на формата или продуктивна безизлезност?

Фокнер е постојано во светот на својата недопрена аристократичност, оставена некаде по беспаката на инаетот на технолошкиот напредок. Неговата субјективност го разгледува жанрот како единствен тек, а со тоа и тек на свеста. во таа смисла е во извесна смисла различен од останатите автори од групата на текот на свеста. Неговото единство со читателот во вистинска смисла е единство со самиот себе. Непобитноста на љубовта на брачните партнери едни кон други е нескршлива. Неа не може ни самата смрт да ја релативизира. Извесниот романтицизам наведува некои теоретичари да му ја нарекуваат прозата и јужно-готска (Јулиа Кристева, Алан Лојд-Смит, Ерик Савои)⁹⁰.

⁹⁰ Како јужно-готски романи најчесто се класифицирани „Додека лежев...“, „Крик и бес“, „Абсалом, Абсалом!“, како и најголем дел од расказите на Фокнер. За ова види во “Inside the Dark House: William Faulkner, Absalom, Absalom! and Southern Gothic” на Richard Gray, *The Phenomenon of the Grotesque in Modern Southern Fiction*, doctoral dissertation of Maria Haar, “Dark Legacy- Gothic Ruptures in Southern Literature” на Christopher J. Walsh (со особен нагласок на ставовите на Јулиа Кристева). Овој поджанр се карактеризира со макабристички настани и сцени, зашметеност во мракот, телата како да лебдат, затоа се своевидни зомбија, лажни рицари- бидејќи немаат што да изгубат, дури ни животот. Фокнер го гледаат како некој кој го репуларизирал овој жанр

Всушност кај Фокнер има многу поголема готика, одошто има во било кој од авторите на загубената генерација. Фокнер-нараторот е некој кој се плаши и сосема да стане објективно-готски бидејќи тогаш нема да може да биде (фокализирачко)-субјективно-детски. Писателот како да се плаши да го примени методот на интензификација на дејствието, како кај Хенри Џејмс. Затоа мета-нараторот⁹¹ би требало да биде сосема возрасен. Вака како и сите автори од оваа генерација, тој не се сопира да одбере каузалност која се базира на интелектуалниот потенцијал на фокализирачкиот објект, кој од своја страна е најчесто некој кој не е во самиот врв на интелектуалното скалило. Или доколку е, тогаш е заслепен од самиот себе. Во „Дивите палми“ би сме можеле да очекуваме дека извршителот на ризичниот акт би се повлекол и би се закрилил во заштитниот сјај на својата професија. Но докторот станува убиец. Тој не живее - живеењето би било за ликовите на Фокнер-фокализаторот премногу едноставно - тој се стреее. На тој начин ликот-дете станува убиец. Како и во сите вакви случаи кај Фокнер, ние го жалиме грешникот. Брзото општество го отуѓило граѓанинот од неговите сигурни корени. Веќе тој ја нема заштитата на јужната заедница, семејството не го советува за ништо. Ја нема сијамската споеност на партнерите. Затоа граѓанинот се изгубил во законот, не по своја вина.

Со што авторот најмногу се дисциплинира, особено во овој роман?

Парцијалност⁹² во наративноста- Фокнер ја употребува со цел да ја долови токму гореспоменатата целина (петното). Таа е над јасноста на наративноста и како таква продира низ структурата на наративните нишки, проникнувајќи ја целината, во најситните содржински корпускули. Нагласив дека нема некои посилни докази кои би покажале дека Фокнер евентуално комуницирал или соработувал со останатите припадници на романот на текот на свеста. Така што оваа негова тенденција останува во сферата на феноменологијата на нарацијата. Но и не. Бидејќи според класичната теорија на литературата наративните тенденции (како и оние другите) во едно уметничко дело се засноваат на дадениот историско-културен момент, од него произлегуваат и од него се оформуваат. Познат е примерот за ова, за појавувањето на Исус и Буда во исто време, кои херои на новото време биле во иста месијанска мисија. Значи Фокнер не особено во детали навлегува во ликовите на „Додека лежев...“, но ја

⁹¹ ... во смисла постструктуралистички скептик.

⁹² Фокнер се впушта во оваа авантура како етичар. Види: “No Partiality: The Idolatry of Race & the New Humanity” на Douglas R. Sharp, “Partiality” на Simon Keller

имаме целината. Ја имаме мисијата за мотивот на потопот и цивилизацијата која би требало да се прероди самата од себе. Или можеби да се поправи, слушајќи го гласот на големата мајка. Која не е мртва и кога е мртва. Таа е некоја која секогаш со својата едноставно, корективна забелешка би успеала да ја стави на свое место изгубената моралност на околината, со цел да ја долови сигнификантноста на семејството. Имаме што да кажеме и кога ќе престанеме (да постоиме)- би било мотото на жената која умира. Како да би сакал некој да запее- не заборавајте на нашето присуство, ќе откриете дека нè има и кога денот се стемнува, односно кога е крајот на светот. Напластеноста на структурата доаѓа до израз и кога треба да дојде до прочистување, кога грешникот треба да е уапсен. Транспонентноста е речиси идентична согледно филмот, бидејќи знаеме и што не знаеме, бидејќи и во филмот и во книгата авторите пуштаат да прозбори гласот од ковчето. Така што во случајов кога зборувам за телото и нарацијата, зборувам и за филмот и за романот. И филмот и романот транспонираат на ист начин, преку фокализираната нарација, дека целината е онаму каде победува жезлото на Големата мајка. Женственоста е разлеана насекаде, женскиот елемент доминира и во филмот и во романот. Плодноста е отворена, водата од мајчиниот стомак е одлеана, мајката со својата смрт како повторно да ги родила најмилите. Водата потсетува дека таа ги родила, таа ги научила- за тие да продолжат. Мајсторството на Фокнер, токму во парцијалноста е што тој без да ја изгуби целината, со толку малку назначености, всушност гради вистински биографии. Јасноста на ликовите е заокружена и покрај парцијалноста на ликовите. Никаде не се кажува кој колку години има, читателот мора да дооформи целосна слика, пред да биде/стане свесен кој е големиот брат. Слично е и со географските показатели. Реалистите секогаш многу прецизно би го дефинирале просторот. Следствено многумина токму овој роман го ставаат во групата готски.

Партикуларност⁹³ - овој роман во секој поглед е исечок. Таа во никаков случај не би можела да биде целина од животот на некој од ликовите, на градот, па дури не ни на некои предмети. Во оваа смисла оваа особеност ѝ противречи на онаа претходната, но затоа пак литературното наследство од горе-спомнатиот јужен готски роман го прави своето. Едноставно сето ова е така дефинирано за витезите да одат на нивното

⁹³ „Партикуларноста е за скала повеќе од партикуларните ситуации и настани, со повеќе или помалку познатост, со контекст кој одредува дали текстот или дискурсот се сметани за повеќе или помалку партикулизирачки.“ (парафраза авт. прев.) во “Basic Elements of Narrative” на David Herman, во поглавјето “Narrative as a Text-Type Category: Descriptions versus Stories versus Explanations” p. 79-89

најважно ходочастие (ацилак) според аманетот на мајката⁹⁴. Во оваа смисла оваа наративна особеност е сосема успешно пренесена и во екранизацијава. Не знаеме дали заради почит кон авторот, или заради интелегентната забележливост, дека всушност сè во прозата е како снимено со камера. Во таа смисла би можело дури на авторите на филмот да им се замери за неинтентивност, како тие самите да не направиле ништо свое. Нема некоја особена временска целина, која се бира на пр. во романтизмот, или дури и во егзистенцијализмот⁹⁵. Ова би можело да се каже дека е особина и на сите други литературни (не сценаристички) остварувања на Фокнер, каде до израз доаѓа стремењето, го потенцирам овој израз. Значи напнатоста не се гради на база на традиционалните перипетии кои креираат неизвесност кај читателот, па тој гладно, забрзано ги голта страниците за да дојде до разрешницата која слатко го дразни. Во овој роман (како и во филмот) како и во сите останати нарации на авторот, ние чекаме да видиме дали ликовите ќе се остварат, при што ова го претпоставуваме, бидејќи тие постојано се стремеат. Дали воопшто секогаш навистина точно знаеме кон што се стремат Фокнеровите светци? Не секогаш, не точно и не до крај. Но во „Додека лежев...“ ова е навистина деликатно прикажано. Едноставно сè мора да се направи за аманетот на мајката да се исполни. Дури и по цена некој да остане без нога... Скептиците на овој став би ни кажале дека тука нема никакви слоеви на значења бидејќи едноставно ликовите се прости провинцијалци, од нив секаква нехуманост би наишла без изненада. Но евидентно е потенцирањето на сцените на потопот кое не можеме да порекнеме дека не нè враќа кон библиските завети. Така што еве можете и самите да видите дека фокализаторската транспонентност кај писателот е идентична на онаа кај режисерот, што од своја страна нè носи и до наредната карактеристика која се состои во...

Есхатолошките пориви кои ја потенцираат епската страна на поврзаноста на причинско-последичноста. Во ова дефинирање се осврнувам на есхатолошките „митови“ како на оние кои го навестуваат крајот на светот (бидејќи има и толкувања за нив како за оние кои се за почетокот, или повторното, одземја-змијо-раѓаство

⁹⁴ Ади го натера Анс да вети дека таа-мајката ќе биде погребана во Џеферсон, и иако ова барање е многу покомплицирано од едноставното погребување дома, чувството за обврска на Анс, комбинирано со желба да си купи вилици, го тера да се сожали и да ја исполни смртната желба на Ади. Види за ова на с. 27 од романот во *Nobel Prize Library- Faulkner, O'Neil, Steinbeck*

⁹⁵ Бидејќи овој феномен во егзистенцијализмот не е воопшто ни обработен, го наведувам примерот од првиот дел од трилогијата на Сартр „Време на разум“ - каде станува збор за првите 10 дни од Втората светска војна, како и цајтотот да се стигне да се најдат пари за абортусот, на с. 99 од англиската верзија од Киндл

обновување на животот). Во овој случај референцата и во филмот и во романот е се разбира кон арката на дедо Ное, при што не би можело да се негира дека бродот би била кочијата. Иако се прости како и околината, околината не може да ја разбере светоста на нивната мисија (на семејството на Ное) затоа околината речиси ја нема, или таа е некаква дехуманизирачка машина, на која Севишниот ѝ го завртел грбот, и таа е принудена да живурка во грев. Како што е тоа случајот со развратно-лакомиот кој го извршил абортусот или со оние кои секогаш ги нема, затоа фармата им изгорела.

Описот е карактеристика на сите автори од изгубената генерација. Токму заради тоа и може да се инситира дека тој е најфилмично развиен кај Хемингвеј и Фокнер. Контроверзно е да тврдиме во овој случај што од што се влијаело повеќе- камерата од перото или обратно. Има многу студии и за едното и за другото, но јас мислам дека кај Фокнер и поконкретно во овој роман, перото е на прво место. Бидејќи заобиколноста на дескрипцијата секогаш има своја поткрепа во ментално-сомнамбулниот свет на некој од расфрлените, во единственото стремење скаменети ликови. Додека пак во екранизацијата гледаме едно присилно, визуелно наддавање, кое е можеби презаситено единствено во првата третина на филмот, кога сепак режисерот потпаднал под комплексот да прави омаж на големиот автор, според мене. Заради тоа се труди да е колку е тоа можно подескриптивен на визуелен начин, со цел да не испушти ништо од книгата. Но иако овој дел од филмот е на прв поглед стилски неизедначен со остатокот, сепак на пр. поделбата на екранот на 2 дела, придонесува за прекршувањето на значењето од самоиронично, кон кобно, безизлезно развивање на настаните, кои ја доловуваат неизбежната трагичност на секојдневието во самобендисано илузорниот Југ кој се распаѓа.

Денешнината тогаш и сега

Не би можело да се каже дека овој роман би привлечол многу режисери, едноставно бидејќи има 15 ликови кои се искажуваат во прво лице. Така да не би можело да се каже дека има носечки ликови, освен мајката Еди Бундрен, но која е најголемиот дел од времето мртва. Нејзините 5 деца ја исполнуваат нејзината последна желба, таа да биде погребана во Џеферсон. Ја пренесуваат на колесница при што наидуваат на многу незгоди чии причини се наоѓаат во времето. Постојано врне, реките се надојдени. Водата е типичен елемент на Фокнер. Кога ќе стигнат во градот, ногата на најстариот брат треба да се сече бидејќи му ја спастриле на совет на лудиот брат Дарл со бетон. Ногата беше повредена при една од попатните незгоди. Бремената

сестра Девеј Дел оди кај фармацевт за да му плати 10 долари (кои ѝ ги дал забременувачот) за абортус. Овој ѝ вели дека не треба да му даде во случај да се согласи сексуално да му се подаде. Таа се согласува, а парите му ги дава на брат ѝ Анс за да си купи вештачки заби. Дарл е приведен зашто за време на патот запалил еден амбар.

Односот на овој автор кон телото има многу нешто заедничко со фактот дека тој е од групата на автори од т.н. изгубена генерација. Тие минале низ ужасите на воените фронтови. Се нагледале мртовци. Телото за нив било само куќиште на животот, некаква техникалија која секој од нас ја премостува во извесен сегмент од времето. Токму ова има придонесено за големата иновативност во наративната која оваа група на автори ја има постигнато. Овој автор е најмногу заслужен сепак за текот на свеста. Токму на прометот на онаа тенка граница меѓу смртта и животот, се развива и голем дел од дејствието на „Кога лежев умирајќи“. Како кај многу од овие автори, а особено кај Фокнер. Тоа е всушност еден слоу-моушн, сличен, но не адекватен на оној филмскиот. Тогаш времето тече со сета своја медитативна метафоричност, без да се има особен критериум за просторот, а ни за фактичкото време. Текот на светста постои и кај некои автори уште во деветнаесеттиот век, како кај Херман Мелвил на пр⁹⁶. Во неговите остварувања, неговата првобитна појава се базира на неможноста да се дообјасни фактичката временска дистанца на наративната во прво лице, па така времето запира, но не се вдолжува. Кај Вилијам Фокнер наративното време е подолго од фактичкото време. Оваа тенденција се појавува и во филмот, уште кај Грифит. Но таму станува збор за една техничка недоследност, наивност на првите режисери, која е поттикната од стравот да не останат недообјаснети. Ова треба да се прецизира, бидејќи не ретко авторите на текот на свеста ги нарекуваат првите камермани. Јас ова би го парафразирајќи дека ги сметаат за сниматели на душата, што е во извесна смисла парадоксално (особено кај Фокнер) бидејќи неретко ја надгледуваме душата на некои многу бесчувствени ликови. Така барем ги нарекува граѓанската, анти-плебејски ориентирана критика. Јас би рекол дека кај Фокнер е посочена онаа карактеристика која обично литературните теоретичари ја нарекуваат, доста банално- разликата меѓу телото и душата. Фокнер во своите најтипични за него наративи, а особено во „Додека лежев умирајќи“, сака да каже дека душата е некаде далеку потисната во невидливите

⁹⁶ Најистакнуван пример за ова е „Бенито Сорено“ каде наративната на моменти преминува во текот на свеста бидејќи станува збор за лик кој се наоѓа на брод кој е грабнат од пирати, а грабнатите се заплашени да не покажуваат ништо за ова пред новодојдениот. Оваа наратив е применета со цел да се долови напнатоста кај ликот кој се сомнева во оваа ситуација

простори на исцелителноста на пуританизмот, во традиционалните, стари вистински вредности, кои се задржале на југот на САД. Таму треба да се бега од опскурноста на големите градови, нивниот бетонски, дехуманизирачки ефект. Телото е крвко, душата исто така, но обата одбиваат да бидат бетонирани во мавзолејот на вечната рационалност. Таа болка на отфрлениот граѓанин кој сака да побегне во спасоносниот југ, каде се задржале старините, е доловена низ ликовите кои одбиваат да бидат рационални. Фокнер кон ова не приоѓа идеалистички зашто и човечноста си го зема својот данок во крв⁹⁷. Смртта демнее над сите нас. Многу лесно можеме да го изгубиме телото влегувајќи во беспопштедната борба за опстанок. Спасоносна е единствено идејата за вечноста на душата. Следствено не ретко ликовите му навлегуваат во деликвентност. Фокнер не негира дека граѓанскиот морал кој се фокусира на општествена прилагодливост, точност, чувство за одговорност кон останатите, презир кон пороците итн. и нуди на индивидуата сигурност.

Веројатно во шеметот кој настанува како резултат на едноличниот звук на тркалањето на колелото, толку многу сличен на оној на удирањето на пресата, додека Фокнер работел во печатницата и го пишуval својот „Крик и бес“. Она што нè попречува, што нè оддалечува од концентрацијата во мигот сега, нè стимулира да бидеме во времето секогаш. Што и најдекларативно се кажува и прикажува на крајот на екранизацијата. Односно добро е да се има тој шум, кој според некој изветвен граѓански критериум би сме требале да го сметаме за малограѓански- при ова шумот на пресата се изедначува со вревата на „Натрапниците во прав“ или со цагорењето на водата (при вадењето на заглибеното колело). Токму природноста на таа тема време - односно односот време-нарација - во себе ја содржи девствената наивност на новородениот ден. За кој сите нели сакаме да ни е новиот почеток. Оваа пра-мантра е длабоко содржана во бунтовноста на изгубената генерација, која е исто толку загубена. Ова е очигледна намерна двосмисленост во дефинирањето на поимите, односно на поимот *lost*. Дали самата генерација го загубила својот пат во војната која во крајна линија можеби и ја поттикнувала? Забележани се поттекстови, а особено ламентации во врска со потребата на цивилизацијата за прочистување. Ова Фокнер најчесто го доловува со апокалиптична иконографија, прикажувајќи сцени на пожари. Ова е навистина многу прецизно, маестрално прикажано во екранизацијата на Џејмс Франко. Тука се користи методот на посочување на селективноста на пуританизмот, во стилот- кој е зафатен од огнот е зафатен не случајно. При ова иронично се алудира на закоравеното суеверие карактеристично за примитивната провинција, од типот- ако си згрешил нешто, ќе видиш што ќе те снајде. Или пак се укажува дека негативната цивилизација ги загубила своите најдобри чеда отфрлајќи ги во вителот на насилството на коешто тие со својата анти-анимална природа, не сакале да му се препуштат. Најеклатантен пример за ова е забременетата Деви Дел. Изземнатоста од времето кое запушта резултира со страсна желба да се живее во мигот, да се биде похотен уживател во мигот кој е така болен. Но трае вечно, како времето со своите остри историски ивици. Не дај боже да се

⁹⁷ Се мисли на најстариот брат Кеш и неговата нога, на тоа дека семејството не сака никој да им позајми пари итн.

засечеш со нивните контаминирачки сечива. Парадигмата на времето е патот кон славата на малиот човек, толку сакан, негуван од авторите од изгубената генерација. „Времето сегашно и времето минато се обете веројатно присутни во времето идно, и времето идно содржано во минатото.“ вели Елиот. Спасот на осаменикот е во времето кое не минало, туку станало негова светост. Тој ја има силата да ја отврли лажноста на бесцелниот свет на градските метежи. Времето кое навистина тече, навистина тече во оние кои се со останатите од „светото“ семејство. Но Фокнер ни во „Кога лежев...“ не пројавува конзервативни ставови, во политичка смисла. Тој ѝ се восхитува на сочноста на напукнатите раце од селските трудови, исто како што бесконечно ја велича промискуитетноста на детективот во некои свои сценарија, како на пр. во „Големото спиење“. Во ова сценарио нагласен е моментот на подмолноста на уценувањето со компромитирачки порнографски материјали, но природниот Давид, кој како да произлегол од Југот го победува надмоќниот уценувач Голиат, токму заради тоа што е таков каков што е, а не онаков каков што тоа конвенционалните очекувања го налагаат. На моменти особено е потенцирана неповратливоста на нарацијата, а кога ја гледаме ја сфаќаме нејзината временска структура. Тоа се гледа и од претходно наведениот пример, но и од екранизацијата на Франко за „Кога лежев...“. Очигледен пример за ова е ампутацијата на ногата, која (ова е особено потенцирано во сценариото) се чини не можела да биде спасена само заради малку побавните текови на дејствието и одминувањето на оние текови кои можеле да го овозможат залечувањето. Каква е тогаш ненанситноста на нарацијата во мигот? Што има во мигот?? Дали е тој заокружена целина во рамки на ликот??? Одговорот на овие 3 прашања одеднаш би бил дека нарацијата во мигот мора да е ненаситна до ниво на булимичност, бидејќи во мигот се содржи најпресната сочност на топлите ликови на Фокнер, но мигот не е целина со ликот⁹⁸. Тој е верувањето на еден и на сите кои ја победиле невидливата нишка на минливоста на суштествата кои не траат вечно, но вечно ќе ги има. Телото значи не смее да ја пробие границата на сакралноста на времето кое вечно трае во нарацијата. Спасоносниот штит од напливот на грешноста на западната цивилизација е времето кое истата ја прегорува. Западната цивилизација е смртна за разлика од ликовите кои вечно траат во нарацијата. Зашто нарацијата е секогаш природна.

Времето во кое живеел мајсторот, колегите

По однос на ова авторите на изгубената генерација многу научиле од две жени: Перл Бак и Гертруда Штајн. Бак престојувала во Кина во времето на политиката на отворени врати, кога практично Кина и САД биле една држава. Така колекката на пуританизмот, САД, за извесно време го напуштила својот грчевит културен изолационизам, и се отворила и за неевропски влијанија. Најстарата литературна теорија воопшто - кинеската, се залага за невидливиот наратор. Имено авторот не смее со својот субјективен поглед да ја наруши природноста на дејствието. Авторот не смее со своите субјективни ставови да изврши инвазија над ликовите, нивната интеракција

⁹⁸ За феноменот на времето кое му бега на ликот, за да стане дел од некоја поголема целина се напишани многу трудови. За здивот кој си го испуштил обидувајќи се да го освоиш пишува Anna J. Street: “Untimely Loss: Faulkner’s The Sound and the Fury”; дека има само еден сегашен миг во кој се содржи истовремено и минатото и иднината (значи сега нè нема) прочитајте во “Obscurity’s Myriad Components: The Theory and Practice of William Faulkner” на R. Rio-Jelliffe; дека има многу мигови кои не се самиот лик пишува и Francisco Collado Rodriguez: “Narratology, Myth and Dissolution in William Faulkner’s The Sound and The Fury”

со околината, најмалку да направи ликовите да не делуваат онака како тие тоа би го направиле во реалните време и место. Треба да се признае дека и оваа одредница има многу контрадикторности бидејќи реалноста не е иста за секого, а и самиот наратор (или автор ако сакате) е лик сам за себе. Затоа пак Гертруда Штајн ни вели дека авторот не смее да мисли што читателот ќе каже, исто како што една жена никогаш не смее да дозволи да ѝ робува на облеката која ја носи (заради што носела чудни, евтини фустани). Се чини дека токму кај Фокнер се гледа дека дури и фактот што е сметан за еден од најтешките автори воопшто, чија нарација е честопати сметана за неразбирлива за просечниот читател. Истиот тој факт не попречил сепак да има мал, но постојан круг на купувачи на неговите книги, заради што можел да си дозволи да има издатели и за наредните романи. Не постојат никакви докази дека Фокнер кога и да е се обидува да ѝ се прилагоди на пазарната економија. Единствено како автор на сценарија се пројавил како некој кој сакал да биде во спотлајтот. Имено прекрасниот, совршен филмски иноватор Хауард Хокс бил очигледно интелектуално искомплексиран. Нему му значело на плакактите за неговите режии да се појави со големи букви големо писателско име како она на Фокнер. Уште повеќе многу од сценаријата на Фокнер биле штедро наградени од маинстрим публиката на кино-благајните. Без разлика дали станувало збор за комерцијални блок-бастери или за култни остварувања. Што значи Фокнер умеел да оствари приемлива, разбирлива нарација, доколку тоа навистина сакал да го направи. Или доколку морал- заради пари. Тој не е некој самоук автор кој се оддал на писателска авантура, без да ги познава нараторолошките закономерности. Тоа се гледа и од самата режија на Франко, која е речиси директно транскрибирање од еден во друг медиум. Според мене ова е едно од врвните постигнувања, токму во нараторолошка смисла, каде филмот во естетска смисла воопшто не заостанува зад дејството. Интересно е (ќе набројам неколку примери за ова) дека токму ваквите (директни) екранизации ја истакнуваат токму литературната доблест на писателот, како „Мадам Бовари“ во режија на Клод Шаброл, која екранизација ја истакнува сатирично-циничната страна на буржоаскиот морал, што е воглавно карактеристика на целокупното творештво на Флобер; „Крилјата на гулабицата“ во режија на Иаин Софтли, која екранизација го истакнува пристапот на интензификација на дејствието кај Џејмс; во „Патека низ Индија“ режисерот Дејвид Лин речиси слепо ја следи раскошната описна нарација на Фостер, наоѓајќи ѝ целосна, богата визуелна транскрипција при филмувањето; „Мртвиот“ во режија на Џон Хјустон, го потенцира сентиментализмот на Џојс, како контрапункт на неговиот тек на свеста, оптоварен со

студена иронија. Значи ова се примери каде речиси ништо наративно не е испуштено од литературната основа при екранизацијата. Во екранизацијата на Франко гледаме еден развиен режисерски интелектуализам кој не кореспондира со невидливиот наратор Фокнер. Но ова е еден од ретките филмови каде почитта на реализаторот кон изворната литература не е на штета на уметничкото ниво на филмот. Можеби само во некои сцени, како на пример во оние каде има поделен екран, има извесна презаситеност со деталите од романот. Инаку ова е едно од ретките успешни филмски остварувања според Фокнер, кој сè уште се смета за автор кој не може да се префли на филм. Филмската наратија се одвива идентично како кај писателот во поглед на тоа дека ништо не е испуштено, но текот на свеста го нема. Не би сум можел да кажам дека сè до сега воопшто постои филм кој би можел вака да се дефинира. Можеби тоа би биле некои ретки остварувања кои се целосно снимени во субјективен кадар, како „Доктор Џекил и Мистер Хајд“ на Рубен Мамулијан според Роберт Луис Ственсон или „Жена во езерото“ на Роберт Монтгомери според Рејмонд Чендлер. Значи поради објективната техничка неможност или ако сакате- претераниот комерцијален ризик (кој би сакал да гледа целовечерен филм чие дејство е целосно покриено со наратор), изразен транспонент во филмот идентичен на оној од романот на токот на свеста не би можел да постои. Филмот на Франко сепак многу се има доближено до авторот, успевајќи да го долови чувството на нечија невидлива загуба или нејзиниот застрашувачки привид. Сепак не би можело да се каже дека „Кога лежев...“ е роман кој е целосно, типично во духот на текот на свеста. Јужниот говор многу повеќе се користи за атмосферско, културно доловување на локализацијата, отколку за вербална експресија на моменталната душевна состојба- како во романот. Она што е најверодостојно претставено односно екранизацијата на романот е феноменот на времето кое не застарува. Тоа е време кое мисловно хибернира во ткивото на филмот, не во ликовите. Од ова исто така се гледа гореспоменатата наратолошка дискрепанца односно екранизацијата. Зашто пак, од истите горенаведени причини остварувањето на тоа (времето на текот на свеста, времето на мигот во неговата транспонетност на филм) е невозможно. Бидејќи наратијата во романот се одвива низ призмата на мајката. Таа е сè, дури и инвентар, односно ентериер и екстериер истовремено. Таа е сеприсутна. Таа е колесницата. Има некое расчленување на наратиите низ гранчињата од ликовите, но сепак дрвото е мајката. Во филмот ликовите си се ликови, како и во сите други филмови, но и покрај изоставувањето на централизирачкиот наратор, сепак времето и во екранизацијата не застарува. Бидејќи во книгата телото е речиси поистоветено со

коилото, за разлика од филмот каде тоа е поистоветено со времето. Сивилото и влагата се еквивалент на сè-мајката. Таа постои и кога ја нема, и во филмот исто така. Не може да постои време без неа. Ниту еден лик нема, или дури не смее да дозволи времето со мајката да застари. Ова е доминантната наратолошка амбиција на филмов.

Повеќекратната нарација (multiple narration) и класичната линеарна монтажа

Повеќекратната нарација е една од најретките наративни постапки доколку се гледа општо низ историјата на литературата. Теоретичарите не се согласуваат сосем што би требало да биде сметано за повеќекратна нарација, па така некои имаат тенденција како таква да ја класифицираат онаа литература која се состои од писмена преписка, разнородни дневнички записи, известија, или од допишување на претходните поглавја од други автори. Доколку ова се земе во обзир тогаш може да се каже дека оваа постапка не е толку нова, иако е ретка, како и дека не е точно: дека е многу тешка за читање, дека бара особен интелектуален напор од читателот и дека не може добро да се продава. Опасни врски на Шудерло де Лакло е пример за првобитен бестселер напишан во писма. Во оваа група може да се сведат и многу рицарски, романтични, романи на патешествија и истраги. Отворената можност за зголемена драматичност и неочекуваност е присутна во оваа наративна постапка. За чудо дури пред дваесетина години за ова се сетија големите, комерцијални издателства и почнаа да издаваат и порачуваат бестселери од одредени автори, кои имаа(т) повеќекратна нарација (во од сите прифатената смисла на зборот). Се разбира најголемиот дел од овие романи потпаѓаат под класификацијата на тривијалната литература.

Горенаведеното ни помогнува да ги разбреме проблемите пред кои се соочува филмскиот реализатор (режисерот) кој има намера да го транспонира делото на писателот кого го почитува веродостојно на големиот екран. Имено од горенаведеното се гледа дека повеќекратната нарација не е некоја херметична, тешка литературна постапка тешка за филмска реализација, туку напротив таа е визуелна во многу спектри на значењето на зборот, е многу блиска до филмот како медиум и се надоврзува на постапката на литературна монтажа (или нарација како онаа на филмската камера) која следува по периодот на Фокнер, којшто литературен феномен се појави најмногу во групата на европските интелектуални писатели од шеесеттите.

Кога го гледате филмов едноставно сте зачудени како режисерот успеал сè да опфати од романот. Прво што ќе ви падне на ум е да помислите дека правилно

постапил што не дозволил да го фати паника пред литературното ремек-дело и дека едноставно сфатил дека романот всушност е структуриран како синопсис за филм. Многу од извиканите високобуџетни, англиски костимирани спектакли ја сфатиле оваа можност на литературната класика (особено онаа романтичната и новосветската, обете од од деветнаесеттиот век), во која иако тогаш авторите немале пред себе камера и проектор, успеавале да ја уловат реалноста во духот на овие две алатки, остварувајќи несомнена авантура со постојаната потрага по нови изразни средства.

Сепак во екранизацијата на Франко ја немаме карактеристичната игра на карактеристичните време и простор карактеристични за романот Додека лежев умирајќи. Со едноставното пресликување на дејствието низ одот во времето со класичната линеарна монтажа режисерот навистина успеал да ги опфати сите аспекти на литературното ремек-дело. Неочекуваноста на непредвидливите флешбекови од романот, во екранизацијата е заменета со драматуршките џепови кои чисто временски ја одложуваат дилемата за одредено фабулно прашање, како на пример за неморалноста на сестрата или за плаќањето (во „натура“) на абортусот. Со ова всушност се потенцираат моралните дилеми од романот: Дали помалиот грев може да не спаси од поголемиот? Дали е добро бесконечно да се страда и да се остане чеден, но на голем товар на семејството или на пошироката општествена заедница? Со ова драматуршко-наративно поедноставување, Франко успева да ни даде до знаење дека допрел до сржта на идејноста на Фокнер, кој ни го отсликува поднебјето на југот на САД како поучно, кое е како голем интернат во кој сите се слободни, но одговорни, зашто се свесни дека се грижат за другите грижејќи се за себе.

а) Состојбата на смртта низ реченици и низ кадри

Името на овој роман и на овој филм е стих од Одисејата кога Одисеј отишол во Хад (светот на мртвите) и таму го видел Агаменмон и загинатите Тројанци, а адекватно на романот и мајка му⁹⁹. Романот има за цел да ја релативизира состојбата на живот и на смрт, уште повеќе да го иронизира односот меѓу овие две. Во овој роман и во филмот настанат од него станува збор за сиромашно семејство кое се бори за опстанок. Неговите членови всушност прават исти нешта како и членовите од некоја богата фамилија, но сè прават со „така да се каже“ или со „колку да се рече.“ Во оваа смисла тие ѝ се поблиски на француската отколку на англосаксонската култура, во која

⁹⁹ За овие толкувања најзадолжен сум кај проф. Wai Chee Dimock (https://www.youtube.com/watch?v=0GLy6_gjenA)

постојано и нападно се зборува за парите и за сè останато поврзано со материјалната страна на животот. Наспроти ова Французите се со најдлабоко убедување дека е врв на невкусот и на малограѓанштината да се зборува за пари. Французите инаку имале крвави револуции во кои ги отфрлиле аристократите. Франција била првиот воено моќен ентитет кој ја признал самосталноста на САД. Всушност духот на Маркизот де Лафајет лебди во романот, а тој е најизразен преку ликот на Дарл. Романот, како и филмот кој верно го прати, настојува да ни го потенцира значењето на самосталноста на личноста надвор од материјалните норми. Ликовите во екранизацијата, исто како и во прозата се прости, приучени, со сомнителна хигиена, но ним никој не може да им каже кога треба да одат таму каде сакаат. Тие се на ранчот на Југот. Оние од Северот се со многу повеќе обсири кон другите, но тие обсири се компромиси кои го слабеат робустниот, донекаде недоделкан, но херојски дух на јужњакот.

Доколку гледаме во фабулирањето, романот во споредба со филмот повеќе иронизира со поднебјето на Југот, во чија спарна замаеност се случуваат глупости, но кои не прераснуваат во опасности бидејќи почитта кон семејството е сè. Филмот ја поетизира последицата на она што се случило во минатото, а лузните на ликовите не се кријат од нив, туку се покажуваат како медали здобиени во херојските битки од јужните реформи. За разлика од романот во кој со внатрешните монолози ни се открива единството на ликот со времето и просторот и неговата слеаност со семејството (што најмногу доаѓа до израз во пасусите кога ковчето се пренесува преку надојдената река), во филмот во оваа сцена нема и не може да има многу експликации, зашто едноставно тоа би било неестетски (нараторот се смета за естетски најризиичното изразно средство во филмот). Наместо ова режисерот многу мудро ни претставува водени прикази и зголемено аудитивно присуство на водата, со што го потенцира водениот, женски елемент и плодноста која би настапила доколку се случи некаква несреќа. Така да се каже оваа сцена ја гледа Господ. Доколку некој загине, тој веднаш ќе изроди некој нов ист како нив. Господ е на нивна страна бидејќи протагонистите го пазат ентитетот на семејството.

б) Питорескноста

Самиот предел освен што е со доминантниот за овој автор елемент на водата, во книгата е донекаде неконкретен, парцијален и фокусиран на потребите на одржување на напнатоста на дејствието. Не се откриваат конкретните поставености на локациите наспроти ликовите и нивната, да речеме, насока на движењето. Се кажува дека се

наоѓаат пред река чиј тек е особено надојден. Додека пак во екранизацијата на Франко имаме една конкретна, историско-градителска веродостојност, но ни во овој филм, како ни во Крик и бес режисерот не ја застапува пријатната визуелност на традиционалните литературни екранизации на костмираните драми (period/costume dramas/plays). Во целина гледано пак во романот имаме целосен увид кој каде бил и што конкретно направил. На пр. грешницата се упатува во кабинетот на докторот кој треба да го изврши абортусот, таа се симнува или качува некаде. Постојат истражувања кои ни велат дека конкретно во овој роман авторот бил притиснат од времето, односно бил во трка со него. На издателот Фокнер му се пофалил дека сиот роман Додека лежев умирајќи го напишал за само 6 седмици, додека работел ноќна смена, а динамото му создавало огромна бука. Уште и додал дека кога ќе пишува дома планира таму да си донесе динамо за повторно вака брзо да му оди. Исто така тој во овој период од само 2 месеца по разводот на неговата гимназиска симпатија Естел, решил со неа да се жени и да набавува нов имот. Ова веројатно се одразило на фокусираноста на текстот и на неговото лишување од секакви украси и иронии (карактеристични за голем дел од остварувањата на овој автор). Во филмот ја немаме оваа експлозивна недореченост која гори во жарот на неочекуваноста на разрешницата, а која како и секогаш кај овој автор е антикулминација. Фокнер секогаш има поука на крај, наместо разрешница. Токму од овие причини Франко многу солидно ја анализира морално-етичката структура на романот, спротивно на тековите на Бахтин кој ни го потенцира дискурсот само преку индивидуалното консумирање на читателот. Всушност Бахтин морал да внимава како влијае за да не биде казнет од руските власти, кои веќе го казниле со дислоцирање. Бахтин ни го негира влијанието (поточно општественото влијание) кое литературата (како и сета уметност) би можеле да ја остварат, на овој начин овозможувајќи им на диктаторските власти мирно да спијат во однос на него. За жал голем дел од оваа порачана методологија се одлеа и во развиените демократии. Франко не постапува во стилот на теоријата на Бахтин и напротив (како и во екранизацијата на Крик и бес) ни презентира една моралистичка претстава, осликана низ влажните, секогаш во сенка предели на јужното поднебје. Целосно внесен во ситуацијата во која се наоѓа сиромашното семејство, гледачот може да ѝ се препушти на емпатијата кон ликовите, да ги оправда, зашто тие едноставно со играта на случајот станале грешници, зашто грешеле зашто не сакале да им бидат на товар на останатите. Ова е тој аскетски сегмент на јудинско-христијанската американска култура, која во себе ја содржи старозаветната беспопштедност пред

човековата слабост. Франко дури повеќе од Фокнер ова го напаѓа токму преку разорното дејство на пределот кој е поплавуван, или запалуван, со цел да ни ја потенцира ситуацијата на оние кои се сепак само луѓе. Доклку они би се наоѓале во некој развиен, градски амбиент веројатно би можеле да бидат многу попрецизни во остварувањето на нивните христијански завети – вака едноставно им преостанува да се колнат во самите себе. Значи Франко успеал токму со помош на визуелноста да ни го долови она што можеби Фокнер во брзањето на пишувањето не стигнал да го направи. За разлика од романот во кој семејството е постојано на куп, но разделено на неколку страни (што нè чуди); си го поставуваме прашањето зошто не заминал секој од него на некоја своја страна? Во филмот гледаме како – што е многу потешко да се постигне во прозата, доколку не сакаме да преобјаснуваме – ликовите сосема осамено навлегуваат во негостољубивиот предел, која како да е собиралиште на животни¹⁰⁰. Ова го разбравме преку некои извонредни предавања кои ни ги осветлуваат Фокнеровите уметнички постапки кои ги споредуваат ликовите со животни. Во филмот на Франко наспроти ова ја имаме само сегментацијата на личноста која го покажува, го отсликува само она што ѝ е неопходно од пределот со цел да ја зацврсти својата егзистенцијална моќ. Музиката и амбиенталната звучна фонограма исто така помагаат, во тој кинематографски стремеж за доловување на некогашното царство кое се распаднало под влијанието на надоаѓачките конфедерални промени коишто некогашните земјопоседници (своевидни аристократи) ги претвориле во селани или питачи.

¹⁰⁰ За поистоветувањата на животните и луѓето видете во предавањата 13 и 14, *ibid.* (https://www.youtube.com/watch?v=0GLy6_gjenA)

КРИК И БЕС- ТЕКОТ НА СВЕСТА И АМБИЕНТОТ НА ЈУГОТ- АВТЕНТИЧНОСТ И АВТОРСТВО

Има многу текови низ историјата на литературата и уметноста кои се повторуваат циклично, неретко и на големи временски растојанија, на илјадници години (на пр. возобновувањето на класичната мисла во ренесансната литература). Теченијата од една уметност се прелевале во друга, исто како и научните методологии од една во друга дисциплина. Предметот на овој текст е функционалноста на класичната литература и нејзиниот придонес во изнаоѓањето на нови изразни средства во современиот филм, како и осовременување на веќе постоечките. Во овој филм ја разгледувам културата на Југот и нарацијата на текот на свеста, чиј автентичен татко е Фокнер и нејзиното можно влијание во модернизмот на нарацијата на филмот, како и третирањето на класичната литература кај младиот автор Џејмс Франко во филмот *Крик и бес* (2014).

Овој роман ја следи традиционалната шема на затвореноста на семејството и нејзините граници — во физичка и културолошка смисла — онака како што е тоа претставено во библиската *Книга за Лот*. Со цел да се сочува чистотата на семејството, тоа треба да остане затворено самото во себе, не смее да се дозволи лошите влијанија врз него да преовладаат. При ова во *Крик и бес*, исто како и во *Книга за Лот* се употребува моделот на инцестуозност која инаку е грев, но во вакви случаи Бог тоа го дозволува како единствен излез. При што структурата и сижето на филмот се следниве:

Крик и бес е поделен на четири делови. Првите три се претставени од перспективите на трите синови на Компсон: идиотот Бенџамин („Бенџи“, роден Мори); Квентин, студентот кој има самоубиствени тенденции; и Џејсон, пропаднатиот бизнисмен. Четвртиот дел има сезнаен раскажувач во трето лице.

Фокнер создаде необична структура во *Криком и бесот*. Приказната се одвива во период од четири дни, од кои секој се гледа низ очите на различен лик. Првиот дел од книгата е монологот на Бенџи на 7 април 1928 година, ден пред Велигден. Вториот дел од книгата му припаѓа на Квентин на денот на неговото самоубиство на 2 јуни 1910 година. Џејсон, синот, е во фокусот на третиот дел, 6 април 1928 година, кој го опфаќа Велики петок, ден пред монологот на Бенџи.

Четвртиот и последен дел се случува во недела на Велигден, 8 април 1928 година. На фрагментиран начин, приказната за семејството Компсон и нивната трагедија постепено се спојува. Секој дел додава делови и делови од историјата на семејството Компсон. Делот на Бенци опфаќа период од дваесет и пет години. Приказната на Квентин завршува порано од другите двајца браќа, бидејќи тој извршува самоубиство во 1910 година. Во овој дел читателот дознава повеќе за раните односи на семејството. Делот на Џејсон, трет во книгата, открива повеќе од темната страна на семејството Компсон. Овој дел ги повторува религиозните настани на Христовото предавство на Велики петок. Предавството е од младата Квентин, која краде пари од нејзиниот вујко Џејсон и бега од дома. Делот на Дилси, четвртиот и последен, ја открива фалбеноста на Фокнер за нејзините трајни квалитети. Дилси е таа која се грижела и се трудела да го задржи семејството недопрено со децении. Последниот дел содржи служба во неделата на Велигден во една афроамериканска црква. Црковната служба го потврдува прифаќањето на христијанската љубов од страна на Дилси, настан што некои критичари го толкуваат како повторување на Христовото воскресение.

Пишувањето на текот на свеста е создадено за да остави впечаток на постојано променлива, спонтанa и навидум нелогична серија мисли, емоции, слики и спомени коишто ја сочинуваат мислата од реалниот живот. Фокнер бил под влијание на делата на ирскиот романиер Џејмс Џојс, кој ја развил употребата на текот на свеста во неговиот роман *Улис*. Многу писатели од тој период, вклучително и Фокнер, се под влијание на Џојс во користењето на оваа техника. Во рамките на некои внатрешни монолози во *Крикот и бесот*, Фокнер користи техники карактеристични за текот на свеста. Отсуството на интерпункција го карактеризира текот на свеста, како и повторувањето на зборовите и фразите. Промените во начинот на пишување, како што е префрлувањето во курзив, исто така може ефектно да се користат за прикажување на промените во мислата. Иако пишувањето на оваа книга беше на почетокот на неговата кариера, Фокнер покажа мајсторство на оваа техника. Ова е главно напуштено од современите романиери, кои сè уште често го користат внатрешниот монолог.

Иако поголемиот дел од дејството на *Криком и бесот* се пренесува преку внатрешните мисли на ликовите, нивната физичка ситуација исто така игра значајна улога во романот. Фокнер го создаде измислениот округ Јокнапатавфа Мисисипи во неговиот трет роман *Сарторис*, и повторно го разгледа во многу од неговите следни дела, вклучувајќи ги *Криком и бесот*. Овој амбиент на Југот во дваесеттите фигурира многу видно во ликот на Квентин - којшто се држи до застарениот идеал на јужниот господин, оној кој ја поддржува честа на семејството и ги штити оние кои се грижат за него, особено жените. Неговата сестра Кеди, која постапува според поослободените стандарди на однесување, го принудува да сфати дека неговите идеали не можат да опстанат во современиот свет. Кога ќе забремени вонбрачно, тоа е и дамка на семејната чест и знак дека Квентин не успеал да ја заштити. Променетите идеи за односите меѓу расите исто така се појавуваат во наративот на Квентин. Контрастот во поднебјето предизвикува Квентин да ја разгледа разликата во расните односи на северот и југот. Од оваа разлика тој добива увид дека „најдобриот начин да ги прифатите сите луѓе, црни или бели, е да ги прифатите за она за што мислат дека се, а потоа да ги оставите на мира“. При ова како што вели Зденко Шкроб дејствието се развива по сегменти (кога зборува за развојот, настанувањето на романот на текот на свеста од детективскиот роман, кој настанал од готскиот, рицарски роман), при што секој лик ја кажува својата верзија на приказната, а сомнежите висат во воздухот, како на пр. трагата од лизгањето по дрвеното стебло настаната меѓу нозете, која не соодветствува со изнесената верзија за вистината од ликот – онака како што напнатоста се одржува во детективскиот роман.

Со цел да ја спаси својата адолесцентна внука од разврат, во романот *Крик и бес* стрикото се решава кај неа да побуди сексуална желба и да ѝ докаже, на едноставно родителско воспитувачки начин, дека таа би морала да остане со вистинските вредности, односно да ја држи цврсто врската со семејството. Тука Вилијам Фокнер се покажува онаков каков што е и најпрепознатлив во академско-теоретските трудови, односно како некој кој ја искусил пакосната заводливост на големиот град и копнее по

старите, проверени, вистински вредности¹⁰¹. Алтер егото дефинирано според класичната психоанализа¹⁰² во случајов ни го пресликува одметнатиот писател кој странствува по завојуваниот свет како и останатите од писателите на изгубената генерација, но се чини единствено тој се враќа назад кон корените, онака како што е тоа дефинирано во огромен број на трудови посветени на овој автор кои со право го дефинираат како најамериканскиот писател од изгубената генерација¹⁰³. Склопот на автентичниот недопрен Југ во кој простите, но доблесни жители го зачувале древниот вредносен систем (оној на првите доселеници на Новиот свет, христијанските пуританци и конзерватвци) и модернизмот на текот на свеста го прави овој роман (како и овој автор воопшто) да биде нерпесушен извор на уметнички влијанија и инспирации — преку интелектуалните позитивисти и задлабочени промислувачи на глобалната добросостојба и психичко здравје од повоениот период, па сè до раскошните, супермодерни остварувања на antebellum романите — оние кои ја потенцираат јужната, готска страна на мракот на Фокнер, но кој мрак е чист како мантијата на свештениците, што најмногу доаѓа до израз во социјално-промислените новели на Тони Морисон. Несомнено, огромно е влијанието на овој автор и врз филмската естетика, што за разлика од трудовите во врска со неговите сценарија, е речиси необработено, па така со овој труд ќе се обидам да ја надополнам оваа празнина.

Романот и неговото настанување

Според постоечките литературни историографии Фокнер работел во печатница за бедни дневници, а на паузите го напишал овој роман. Некои ја оспоруваат неговата

¹⁰¹ Ова е од она што Андре Жид го кажал за Фокнер — дека Фокнер е протестант во вистинското значење на зборот, дека во судирот меѓу духот и материјата е секогаш на страната на духот, во судирот меѓу старото и новото, неговите симпатии се секогаш на страната на старото; како и од говорот од доделувањето на Нобеловата награда — дека кога Фокнер зборува за неминливите вистини на срцето — љубовта, честа, гордоста, сомилоста и пожртвуваноста, тој истовремено вели дека зборува за старите вистини, без кои нема книжевни вредности; но сепак како и Балзак, кому е многу сличен, тој ги гледа нештата онакви какви тие се, развивањето на неговите личности, на неговите судбини, развивањето на општеството, онака како што он го прикажува, не се одредени со волјата на писателот туку со неумоливите закони на психологијата и социологијата (авт. прев.). Извор — од поговорот на Милан В. Димиќ за *Дивље палме* (1963), с. 304

¹⁰² „Монологот во романот на текот на свеста е онаа техника, со која самата личност на романот, без авторовото присуство, му ги покажува на читателот своите: психичка содржина и психички процеси, молкум претпоставувајќи дека некој ја слуша, што не е случај со внатрешниот монолог. (...) примери на ваква техника има и во Крик и бес (...) Сето ова се надоврзува на класичната психоанализа — видете за ова на истата страница од предговорот на Stjepan Krešić во *Krik i bijes* (1988), с. 19

¹⁰³ Во академските и образовните текстови Фокнер, освен заради горенаведените пуритански вредности замотани во неговата проза, се смета за најамерикански и заради едноставниот факт дека за разлика од останатите автори од изгубената генерација, никогаш не живеел (односно само престојувал) долго надвор од САД. Најчесто овие автори живееле во Европа и најчесто гравитирале кон Париз. Ова сигурно на пр. не може да се каже за Хемингвеј за кого се појавија докази дека е руски шпион

автентичност сметајќи дека тој е заснован на интересот на Фокнер кон литературата¹⁰⁴, (толкувајќи во чисто биографска смисла, дека и покрај тоа што неговите родители кои биле од осиромашената јужна аристократија, правеле сè тој да заврши факултет, кој го запишал, тој сепак останал без високо образование) како и на неговиот комплекс дека и покрај тоа што е од fino семејство сепак не успеал да заврши факултет¹⁰⁵, па така настојувал да го надокнади пропуштеното. Инспириран е од запознаените нови текови во литературата со кои се соочил при својот краток, и единствен престој во странство, а тоа е во Франција. Така тој наишол на прочуениот јапонски мајстор на краткиот расказ Рјуносукџе Акутагава, авторот на *Рашомон* и на тој начин се повлијаел токму од овој расказ во мерка во која е тоа забрането со закон. Но бидејќи сето ова се случувало во времето на големата економска криза во САД, ова минало незабележано.

Како и да е никој не може да оспори дека овој роман е еден од најсигнификантните во западната литература. Тој остварил големо влијание врз цела една редица писатели кои денес се класифицираат како а. изгубената генерација и(ли) б. писатели на текот на свеста (оваа втора група е една од најретките воопшто, според бројот на писатели и на светско ниво). Токму заради ова последново, расчленувањето што е што и кој што придонесол се чини е релативно лесно, барем во една соголена историска и теоретска генерализација, а на генерализациите се базираат сите уметнички историографии.

а) Значи по однос на а. теоријата на литературата¹⁰⁶ се согласува дека писателот кој остварил најголемо влијание врз овие автори е Шервуд Андерсон, чиј стил е недвосмислено синкретичен, еклектичен и едноставно произлегува од американската наративна традиција за јасно, сеопфатно изразување, која е најприсутна во новинарството. И навистина голем дел од писателите на оваа генерација работеле како воени кореспонденти од воените боишта, најчесто известувајќи од нив, но и солидаризирајќи се со левите социјални и политички тенденции, неретко

¹⁰⁴ Како најчест пример за ова се истакнува неговото пријателство со Шервуд Андерсон и неговата сопруга, кој кога Фокнер немал од што да живее, бил докажан писател. Исто така Ф. сакал да талка во боемските квартави на Њу Орлеанс, што се толкува како негов стремеж да стане дел од изгубената генерација, која имала култура за ваков живот

¹⁰⁵ Вилијам бил син на Мјури Ц. Фокнер, благајник на државниот универзитет во Оксфорд (Мисисипи). Иако неговото семејство имало мали примања, со оглед на тоа дека биле со fino потекло, сакале син им да се школува, но тој завршил само прв семестер. За време на Првата светска војна служел во канадското одделение на британското воздухопловство. Откако се вратил во Мисисипи променил многу работи.

Една од нив била и онаа во печатница. На паузите ја напишал *Крик и бес*

¹⁰⁶ *The American Tradition in Literature*, Volume 2, с. 1020

надоврзувајќи се на социјалните писатели од САД од втората половина на деветнаесеттиот век, како Џек Лондон или Марк Твен. Овој непосреден начин на изразување стана дел од американската, а делумно и од британската, австралиската и нордиската писателска школа¹⁰⁷, при што во комерцијална смисла се доближи до тривијалната литература. Самиот Фокнер, пак, со исклучок на романот *Пилон*, кој го остварил под строгиот надзор и влијание на издателот, немал некој особен комерцијален успех, иако имал мала, но стабилна група на читатели која го купувала¹⁰⁸. Неодамнешните зачестени екранизации на неговата проза покажуваат дека виталноста и гледливоста на неговата арс поетика (кога е транспонирана на големиот екран) се безвременски извор на инспирација дури и за најмладите поколенија на автори.

б) Што се однесува до б. има всушност многу контроверзни теории, бидејќи според скромното мислење на потписникот на овие редови можеби ова е и првиот вид на литература (онаа говорната, која ја говорел нашиот примитивен предок, без да знае за литературно изразување, па така зафатен од жарот на раскажувањето, а честопати и опиен од опијатите фрлени во племенскиот оган, го изразувал всушност својот тек на мислите).

Прифатените толкувања пак ни кажуваат дека оваа тенденција постоела уште во деветнаесеттиот век, при што најчесто се истакнуваат авторите од т. н. група на морепловци, како на пр. Херман Мелвил кај кои дејствието најмногу наликува на бродски дневник. Во овој поглед теоретичарите особено го истакнуваат романот *Бенито Сорено* на овој автор, во кој станува збор за еден капетан кој е заминат на друг брод (за кој му се видело дека му треба помош) кој е грабнат од робовите кои биле на него, но кои со смрт им се заканиле на грабнатите дека доколку покажат дека се под смртна закана, ќе ги убијат. И така читателот „го слуша“ ликот кој почнува во себе да се сомнева како тоа чудно се однесуваат патниците на бродот. За пример на ова авторот на овој труд би го истакнал и романот на Едгар Алан По „Авантурите на Артур

¹⁰⁷ Видете за ова — како социјален модел во нордиската и австралиската културологија денес, како и во англиканската литература и јазик во *Strategy for International Branding of the Nordic Region* од Nordic Council of Ministers (2018); *Introduction to Nordic Cultures*, Edited by Annika Lindskog and Jakob Stougaard-Nielsen (2020), стр. 54; *Practices of Proximity* на Katherine E. Russo (2010), стр. 14 како и долж целата книга; „Publishing and Australian Literature Crisis, Decline or Transformation?“ на Katherine Bode (2010)

¹⁰⁸ За продажбата на неговите книги видете во *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism* на Lawrence H. Schwartz (1990) на с. 20

Гордон Пим“ кој е целосно остварен како тек на свеста, како внатрешен монолог на осамениот и единствен патник (во најголем дел како патник, со исклучок на малку страници на почетокот, но пак е тоа монолог идентичен на текот на свеста) на еден брод без капетан. Навистина е чудно што овој роман не е повеќе потенциран како еден од првите во модернизмот со оваа наративна тенденција...

Што се однесува до авторството теоретичарите се едногласни дека родоначалници на оваа тенденција се Вирџинија Вулф, Џејмс Џојс и Вилијам Фокнер. Но исто така има и контрадикторности токму во однос на ова, а тоа е дека има и голем дел на теоретичари¹⁰⁹ кои сметаат дека парцијалната употреба на оваа постапка е исто така знак за постоење на текот на свеста кај некој автор. Ова можеме да го согледаме кај многубројни писатели од деветнаесеттиот век (како што е горе наведено), но и кај оние претставници на изгубената генерација кои најчесто не се сметани за креатори на романот на текот на свеста. На пр. Ернест Хемингвеј ја употребува постапката да користи говор на текот на свеста, кој повремено го употребува презентирајќи го во курзив. Ова делумно го имаме и кај Фокнер, како на пр. во *Дивите палми*, но во *Крик и бес* не, бидејќи доминантно е остварен со текот на свеста. Она што Хемингвеј го прави е употребувано многу пати пред него (и и многу време пред него) од страна на други автори, како и по него. Значи најчесто ова се смета за влијание од него (на пр. Анастасија Ѓурчинова¹¹⁰ ова го истакнува како влијание кај писателите во нашиот повоеан период, при што постои едно двојство на релација Хемингвеј-Фокнер), но никогаш пред да се појави текот на свеста како академски дефиниран поим, никој ова не го сметал за нешто необично. Всушност ова е резултат на една природност, слободност на постапката, која дозволува писателот повремено да влезе во свеста на некој од ликовите¹¹¹ (што се разбира не е тек на свеста во смисол како што денес се подразбира на еден академски начин, но е сигурно барем зародиш на оваа постапка). Последново е особено есенцијално при транспонирањето на романот во филм (како и егото или алтер егото според класичната психоанализа), што особено полезно се одрази токму во случајот на екранизацијава. Неизбежни во овој контекст—исто така според меинстрим теоретичарите—се и рицарските романи, особено оние француските кои имаат многу сегменти од текот на свеста, што се разбира е наметнато само по себе заради нивната тематска природа. Односно бидејќи ликот кој е наратор или е опишан е во опасност, се доловува неговата внатрешна мисловна експресија од доживувањето (кое е најчесто авантура опасна по живот, а поретко романтична или духовна секвенца). Најблизок до ова е Марсел Прево, а теоретичарите го нагласуваат и оформувањето на јужниот готски роман, токму под влијанието на рицарскиот (готскиот) роман. При што оваа последователност во теоријата често се надоврзува и на детективскиот роман; за ова меѓу најзаслужните е Зденко Шкреб. Полезното влијание на напнатоста во детективскиот роман и истата во филмската нарација е очигледна.

Џејмс Франко како екранизатор

Режисерот Џејмс Франко го конципирал снимањето на овој филм како една работилница во која во голем дел како колективен труд се реализира режисерската

¹⁰⁹ За егзактноста на терминот тек на свеста видете во *Literary Theory An Introduction* на Terry Eagleton (2003) на с. 48

¹¹⁰ Видете за ова на многу места во *Медитерански синестезии* (2013), кога авторката зборува за автентичноста на постапката и за автентичноста воопшто кај групата повоеани македонски писатели и нивното влијание од некои од писателите на изгубената генерација

¹¹¹ Видете за ова во *Savremena teorija pripovijedanja* од Vladimir Biti (1992)

замисла за една динамична, културолошки веродостојна претстава на американскиот југ, онака како што истата е претставена во романот. При ова режисерот и професор на факултет не им ги исплатил хонорарите на студентите, а и им ги нарушил човековите права и на други начини, што еве е спомнато, но се разбира не е предмет на овој труд. За ова е отишло на суд, при што истиот досудил сè во полза на оштетените, односно студентите — на кои режисерот и професор им рекол дека требало да бидат среќни дека работат со него и заради тоа никој не морал да им плати било што. Всушност импровизацијата зема голем дел од авторството на овој филм, па затоа ова морав да го спомнам, бидејќи постојат контрoверзи во однос на авторството на сценариото.

Според многубројните написи во академските и дневните списанија, актерот и режисер Џејмс Франко иако имал многу ексцеси од горенаведениот тип, долж својата долга кариера постигнал големи успеси особено кај критиката и академските граѓани. Овој филм е несомнено реализиран на едно многу високо професионално и естетско ниво, и како таков е достоинствена компонента во богатиот опус на постхумно филмувани остварувања врз база на остварувањата на Фокнер. Го одбрав ова остварување бидејќи истото е многу блиско до литературната основа и речиси сè што постои формално и тематски во романот постои и во филмот. За ваквата едноставна „перфекција“ во екранизациите најчесто „се обвинуваат“ британските филмации, како основувачи на тенденцијата, која почнува со првите звучни екранизации пред сè на пиеси, а потоа и на романи, оние на литературната класика, од кои како најчести примери се наведува прозата на Дикенс¹¹². Сепак најсилен сегмент од оваа екранизација не би можело да се каже дека е англо-саксонското традиционално, филмолошко наследство, туку би рекол нескротливиот дух на американскиот независен филм, кој не дозволува малиот буџет да ги спречи авторите во реализацијата на нивните високи естетски претензии. Всушност според работата со актерите и непосредноста во импровизацијата, овој автор (во оваа екранизација, како и воопшто во сите свои остварувања) се доближува до интелектуалниот филм од шеесеттите, т. н. интелектуална школа; најмногу онаа поставена на плеќите на упорните филмации од периодот на шеесеттите како Џон Касаветис и Пол Мазурски. Токму овој аспект на филмувањето, кој ја заобиколува масивноста на *on the set* пристапот, а се доближува до камерните форми, кои

¹¹² За првите екранизации и за врската на филмската и театарската наратива (односно дејство) која се засновува на западната естетика — онаа на Аристотел — видете во *Film Theory and Criticism* edited by Leo Braudy, Marshall Cohen (2008), на с. 141. Токму од оваа поетика произлегуваат совршените британски екранизации на литературните ремек дела, кои во периодот по Втората светска војна го достигнале својот максимум. Публиката покажувала тогаш огромен интерес кон овие екранизации, а знак на распознавање била компанијата *J. Arthur Rank Studio*

изобилуваат со крупните планови, е најприсутен во оваа екранизација и како таков кореспондира со текот на свеста, вешто опфаќајќи и неиспуштајќи ништо битно од романот. Дали е ова еден интелектуален метод, со кој режисерот сака да ни стави до знаење дека ја почитува авторската моќ на литературниот гениј? Не—напротив станува збор за едно лаконско, воздушно решение, кое успева да ја долови веродостојноста на јужното поднебје, амбиенталноста на затворениот круг на семејството, старозаветно сместено во амбиентот на спарниот американски југ. Ова постмодернистичко решение на релација мит-модерност е всушност многу присутно во американската класика, и за да го поткрепам ова со влијанието во филмот, како и другите медиуми, согласно со горенаведените тенденции/текови на естетското влијание во САД, ќе го дадам примерот со реферирањето кон античката класична трагедија на авторот од времето на Фокнер, Јуџин О Нил и неговата пиеса *Црнилото ѝ прилега на Електра*, како и романот на Тони Морисон *Соломоновата песна*, во кој освен горенаведените влијанија од готскиот роман, ги имаме постмодернистичките референци од *Книгата за Лот* и повторно од античкото, трагичарско наследство.

Методологијата на режисерот

При настојувањето што поблиску да се доближи до литературниот извор, авторот користи бројни стилистички изразни средства кои не секогаш се еднакви со оние во книгата, но секогаш го постигнуваат истиот естетски ефект¹¹³. При ова треба да се напомене — измеѓу другото и бидејќи Фокнер немалку се зафаќал (од финасиски причини, за да има пари за пишување) и со филм — дека реализацијата на Џејмс Франко никогаш не би можела да се случи во времето на Фокнер, а причината за ова е најмногу од техничка природа. При ова многу поблиску до буквалната желба на авторот како би сакал неговиот филм да биде снимен би била екранизацијата од 1959 на Мартин Рит, која ја следи класичната формула за филмување, не обидувајќи се да се доближи во стилистичка форма до литературата; при што не е исклучено и размислувањето дека тогаш така најверојатно сакал и самиот писател, бидејќи се разбира дека тој не можел да предвиди како ќе се развива техниката (мислам на верзијата на Франко), но исто така и како резултат на разработената класична, линеарна наратија (во верзијата на Рит) која Фокнер ја употребува во сите негови

¹¹³ Како на пр. несигурноста која во наратијата се одразува преку отсуство на интерпункција – во филмот ја има со слеаноста на музиката која е од само еден тон и која соединува сè, како што сè е соединето во главата на еден ментално оболел човек; како валканиот начин на наратија кој во филмот е транспониран во валканата, робустна визура на сиот филм, базирана на сите типови на нехигиена итн.

реализирани сценарија, од што се гледа дека тој мисли дека иновациите во литературната нарација (кои Фокнер несомнено ги остварил) не би можеле да се рамнат со оние во филмот и дека тоа би била една апсурдна претенција, можеби и бидејќи филмот е една млада уметност (за разлика од литературата), како и заради недоволната созреаност на публиката (ова второво е поверојатно, бидејќи сè укажува дека Фокнер најчесто мислел дека пишувањето на филмски сценарија е за заработување, не за уметничко изразување). На последново укажува и фактот дека му било сеедно дали ќе си го прочита името на шпицата од некој филм, заради што на многу и го нема, иако е автор (или ко-автор) на сценаријата.

Значи оваа реализација на Џејмс Франко ја има можноста да ги користи предностите за сложена, паралелна монтажа, со флешбекови кои одат напред-назад во времето или се реминисценции, како и електронски синтетизираниот звук, музика и звучна монтажа коишто се разбира би биле невозможни во времето на Фокнер. Потоа исто така тука е застапена и искршената драматургија, односно поделеноста на дејствието на посебни текови. Наведените изразни средства навистина се доближуваат до субјективно-објективниот стил на Фокнер кој се израѓа се разбира од текот на свеста на ликовите, како и сеприсутноста на амбиентот на Југот кој е навистина како слеан со литературната основа пресликан во ткивото на филмот, со сета онаа физичка запуштеност на сè (хабитатот, природата, костимите...), но која запуштеност е врамена во железната оформеност на ликовите, кои — слободно може да се генерализира ова — страдаат од битноста на моралноста која за нив е причината за секоја среќа или несреќа. Дали станува збор за некој кој е ментално слаб, болен всушност, или некој кој е врвен интелектуалец, стопан или адолесцент — секогаш сè се прелева во едно оформување на судбината низ призмата на моралноста која произлегува од традиционалната јужна култура¹¹⁴. Тенденцијата да се доближи што поблиску до основата од романот овој автор ја потенцира и преку застапеноста на актерите и нивното крупно кадрирање, кое кореспондира со описот на ликовите во романот, при што (како и во повеќето романи од овој автор) дури и се запоставува доловувањето на амбиентот, чиј опис е стеснет од страна на доживеалиците на ликовите (кои се начесто со многу силен набој) и кои ја заземаат главнината од наративното ткиво. Затоа токму низ ликовите сиот амбиент се огледува како во одразот од мирната вода. Звукот на

¹¹⁴ За пренагласеното интерпретирање во прозната основа на јужната моралност видете во *Faulkner's The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication* на Olga Kuminova (2010). Југот како висока морална вредност е согледан во *Narratology, Myth and Dissolution in William Faulkner's The Sound and The Fury* на Francisco Collado Rodríguez (1984)

природата од филмот е еднаков со амбиенталната, речиси монотонална музика во филмот, која е фон за сè, на овој начин потенцирајќи го светот од кој не може да се излезе затоа што не се сака да се излезе. Единствено адолесцентната Куентин Компсон околу која се гради главнината од заплетот е некоја која пребарува по неоткриените предели на својата сензуалност, но (колку типично американски...) сепак е постојано рационална, отворена за совети, не-нарцисоидна. Доколку хипотетички ова би бил еден европски референцијален роман, стегнат во канците на претенциозната европска културна традиција, ликовите не би можеле да го најдат спасот едни во други, односно во семејството, бидејќи фаталноста на европската цивилизација произлегува токму од нарцисоидноста на културата на Стариот Континент која своите трагичарски, судбинско-фатални корени ги има токму во античката трагедија. Расонетиот, оствестениот, изненадувачки религиозен Американец ја има доблеста да каже „доста“, за да не е препуштен на своите демони, за да ја сочува топлината на семејната кука. Доколку ги погледнеме литературните остварувањата од преку Големата Бара од овој историски период, ќе видиме дека и самите индицираат на едно сосема поинакво ментално поднебје: Демони, Стоик....

Фотографијата на Брус Тиери Чонг е сегментот кој како сосема да е пресликан од романот, без разлика дали се навлегува во свеста или несвеста на еден ментално болен чоек, или пак камерата ги фаќа сенките од природата која како да сака да сокрие некоја срамна тајна, за оние кои не заслужиле да ја имаат. Тие сенки се и осенчувања на лицата кога во крупен план раскриваат некаква, како за прв пат произнесена мисла—без разлика дали стнува збор за директно говорење кон камерата, или за суптилна комуникација меѓу разжестените војни (како на пр. измеѓу посесивниот брат и простиот јужњак). И филмот исто како и романот, неколку пати го менува стилот, во зависност од кого се произнесува нарацијата во литературната основа. Се разбира дека во книгата мора да има разлика, и тоа голема, бидејќи станува збор за разлика во интелектуалниот капацитет на произнесувачот. Во филмот иако редоследно не се следи истиот модел, сепак можеме да забележиме дека во првиот дел околината е позатемнета, со цел да покаже дека Бенци Компсон сака да биде среќен, затоа си се осветлува самиот себе си однатре. Него околината го отфрлила, тој е во темнина, но однатре нешто — иако и самоуништувачко, сепак повеќе заштитничко — му свети. Последователноста на дејствието потоа, во наредните „епизоди“ на филмот нè пренесува кон ликовите чија заднина не е затемнета, но е разбранувана од ветрот низ пејзажот, кој ни алутира на плодноста на поднебјето. Семките на вегетацијата ќе ги

разнесе ветрот, тој амбиент нема да одумре, туку ќе се прероди со наредните генерации на природности, на нормалности, на наследности, кои логично се зачнати од предците кои заслужиле да бидат продолжени. За да продолжат да живеат во поднебјето кое со својата исконска, јужна страст го граделе во почетоците на Новиот свет.

Оваа екранизација покажува дека сеопфатната, сликовита наратија на Фокнер, иако настаната како резултат на психологизмот на фабулата, не е особина која може да биде продуктивна само во литературата, бидејќи психологијата на ликовите го оформила општото поднебје, моментумот на цивилизацијата во кој дејствието се случува, па така овој културен пејзаж стана продуктивен и во седмата уметност. Одговорното, модерно око на режисерот овозможи да стане видлива насушната изразност на поетот, фантастот Фокнер, која во премногу брзото секојдневие на развиениот Запад, е потребна за да потсети на истакнатата правилност на поднебјето на Југот, во кое сè е на оптималната позиција — и семејството, и религијата, и материјалната благосостојба, којашто не е лакомост кога е заштитничка на идноста.

Последователност на филмската наратија во согледба со онаа од романот Крик и бес

Во филмската теорија како најквалитетни екранизации најчесто се сметаат оние кои се најблиски до оригиналот, односно оние кои не отстапуваат од ништо и не пресконуваат ништо од изворната литература. Вообичаено како најдобри примери за ова се сметаат екранизациите на големите костимирани епски спектакли од 50-тите и 60-тите, а како фирма која придавала најголемо значење на коректноста на оваа постапка се смета фирмата The Rank Organisation од Велика Британија. Не би можело стриктно да се каже дека овие продукции (на The Rank Organisation) се само британски – во нивното реализирање честопати биле инвестирани многу американски пари, но и европски, а тимовите им биле исто така интернационални. Горенаведената класификација за коректноста на екранизацијата има еден голем недостаток, односно таа е фокусирана на високобуџетните, posh-mainstream (кај нас понекогаш класифицирани како испеглани) продукции. Со други зборови за да дојде до една коректна екранизација според овие побарувања треба продукцијата да е богата, а за да е богата треба да ѝ биде отворен големиот светски пазар, а за да ѝ биде отворен приливот на средства од купените карти од тој голем светски пазар честопати (со исклучок единствено можеби на екранизациите на детската литература) е неопходно да се направат многубројни фабуларно-содржински отстапки, со цел продукцијата да

биде во културолошка смисла прифатлива за најшироката публика. Така на пр. екранизацијата на истиов роман Крик и бес (1959) на Мартин Рит, за разлика од екранизацијата на Џејмс Франко ги има прескокнато провокативните, тешки за „метаболизација“ за менстрим публиката моменти. Во неа го нема неморалното напаѓање на малото девојче (во директна смисла) од страна на Бенџи Компсан, ја нема неморалната епопеја на мајката на Квентин(а) која како лошо крвно наследство се пренесува врз ќерката. Наместо тоа во оваа екранизација ја имаме поучноста на затвореноста на семејството во самото себе, како потрага по сигурноста на светото прасемејство (како што е тоа претставено во Книгата за Лот) и дека какво и да е семејството мора да е тврдината на вистинските вредности во кои сите слепо веруваат. За разлика од оваа екранизација, изворниот дискурс на авторот е непреиначен во верзијата на Џејмс Франко, која не е меинстрим и не е високобуџетна. Во неа ја има бескомпромисната сировица на Фокнер кој ни предава свет на вистински вредности, но во кој немало кој да ги научи протагонистите како за тој свет да се изборат. Тие едноставно талкаат по беспаката на Југот, во кој без да се они свесни, демнеат многу опасности, кои се наметнуваат со својата беспопштеноост токму заради незнаењето, заради неискуството. Фокнер ни кажива дека цивилизацијата мора да се базира на проверени, докажани вредности кои би ни станале иманентни доколку сме ги запознале со сета нивна сеопфатна неизбежност. Залудно е да се тврди дека Фокнер бил некој кој се борел да речеме секој град да има свој универзитет, но сигурно е дека направил многу за согледувањето на проблемот со расизмот и сегрегацијата. Во овој контекст Фокнер е многу близок кон традиционалните американски интелектуалци од американскиот Југ, на кои им е особено сличен со скромноста. Да речеме речиси никој не знае дека првите стипендии за Афроамериканци за медицински студии се оние од фондацијата на Маргарет Мичел, која никогаш не дозволувала да се знае дека она ги финансирала овие студии, како и други активности по полза на афроамериканското население. Она што е интересно да се каже е и дека на самите Афроамериканци не им се допаѓало како оваа, како и некои други писатели ги претставувале или застапувале¹¹⁵. Веројатно од денешен аспект сите обесправени малцинства би биле задоволни од ефектот кој го постигнал Фокнер со својата фикција; за жал за ова сè уште нема никакви официјални податоци. Така што во овој контекст може слободно да се каже дека младиот режисер Џејмс Франко е многу во духот на авторот. Кај него

¹¹⁵ Како да речеме Перл Бак за која велеле дека не сакаат таа да се бори за нивните права, зашто ги нарекувала обоени, бидејќи за нив белците биле обоени

ликовите на обоените се претставени онака како во романите на авторот, со месијански, исцелителен порив, кои успеваат да го прифатат она што алчната цивилизација неправедно го отфрлила.

Во контекст на генералниот светоглед Франко исто така е на линија со авторот. Тој ја вообличува вистинитоста на секое злосторство, кое според Фокнер е најчесто неоправдано и е резултат на инерцијата на патријархалното општество. Братот Квентин извршува самоубиство правејќи го за секој Христијанин непростливиот грев, додека пак сестрата која е од висока класа станува мајка на копице, што е карактеристично за простите сиромаси. Затоа чичкото станува агресивен со своето настојување по секоја цена да ја заштити младата Квентин(а), која е плод на грешната страст на нејзината мајка, но нечовечниот однос кој го пројавува доведува до обратен ефект. Токму како ова да е бисерот на Фокнер пренесен на големиот екран, зашто ова зло можело да биде одбегнато, доколку чичкото Џејсон бил разумен, човечен, природно заштитнички настроен. Беспричинското зло израѓа уште поголемо зло и внуката во филмот Квентин(а) бега со парите. Доколку пак погледнеме во претходната екранизација на Мартин Рит гледаме дека таму чичкото е претставен како совршен ментор на младата Квентин(а), дури е претставен и како подобар психолог од самиот Фројд (што е веројатно додадено во сценариото со цел да ѝ се оди по вкус на меинстрим публиката, која во повоен период сакала да гледа ликови на совршени родители на големиот екран).

Значи дистрибутивните побарувања за меинстрим продукциите во периодот по Втората светска војна оделе во насока да ѝ сугерираат на меинстрим публиката каква таа би требала да биде, односно секој родител да гледа да биде натчовек. Додека пак во независната, евтина продукција на Франко гледаме дека едноставно секој човек, па и оној кој се грижи за своите семејни членови е лабилен, неконсеквентен, самобендисано верувајќи дека со некакво божествено вмешување ќе биде лишен од кобните последици на своите неодговорни активности, односи и емоции.

Изразните средства на режисерот како пандан на оние на писателот

Овој роман изобилува со многу натурални, нервозни дијалози, кои кај читателот создаваат чувство на неизвесност, недореченост, на близина на злата кобност која би можела трагично да се случи – или просто кажано на стравот од непознатото, кој е сеприсутен во провинцијализмот на несредениот Југ. Оваа постапка е карактеристична за првите романи на Фокнер, а е навидум тешка за транскрибирање во некои од

филмските изразни средства. Франко ни покажува дека таа преобјаснетост, а недореченост на дијалозите може да се замени со лаконското решение на камерата која талка, која влагата, несреденоста на амбиентот ја поистоветува со збунетоста на крупниот план, додека пак валканоста на пределот да е во контраст со испереноста, најчесто со копринената белина на костимите, кои како да сакаат да кажат за ликовите: И јас сакам да сум чиста душа! Но нели од валкањето на душата не може да нè заштити скапата облека, а ликовите мислат дека освен облека не треба да инвестираат ништо додатно, во заштитата на самите себе. Пример за ова имаме во буквална смисла во барањето на Џејсон кон шерифот да ја гони внука му која ги украде парите, а шерифот му вели дека не може да му помогне зашто парите не си ги чувал во банка. Така младиот режисер Франко многу умешно ни ја пренесува есенцијалната идеја на писателот дека сите светци станале светци зашто имале благородна наивност; верувале во нешто за што не виделе докази дека постои. Џејсон мисли дека системот функционира веројатно зашто кога има судење сведоците ја ставаат раката на Библијата и во неа се колнат. Но во кој се колне младиот престапник, каква што е неговата сестра? Таа е повеќе или помалку оддадена на сладострастието исто како и нејзината мајка и има тенденција и таа ја уништи девствената чистота на семејството Компсан. Ова во филмот е предадено најмногу преку разработката на ликот на Квентин, кој е прикажан со младешкиот занес и копнеж кон совршенството кое нему, на изолираниот во стакленото своно на семејството, му се чини дека е остварливо единствено во семејството. Сè што е надвор од семејството нему му се чини разочарувачки, на параноиден начин- на пр. кога е тој во интимна состојба со младата Италијанка тој ѝ вели дека му е страв дека сестра му може да ги види, што навистина се случува.

Одолговлекувањето на внатрешното донесување на судови во романот е постигнато со описот и недоверливата наративна постапка во комбинација со текот на свеста. Значи во книгата можеме да почувствуваме како сме несигурни во самите себе бидејќи присуствуваме на една недоверлива наратија. Додека пак во филмот ефектот на неизвесност, поточно несигурност кај восприемачот е постигнат со амбиенталната музика која во голема мера ги мами гледачите да очекуваат дека нешто кобно ќе се случи, што и се случува, а тоа е унесрекувањето на сите членови на семејството, со исклучок на младата Квентин(а). Така режисерот на публиката ѝ го дава она што таа најмногу го очекува, но истата таа публика не очекува дека дејствието ќе продолжи, по извесни кобни збиднувања, како на пр. по самоубиството на Квентин. Ова ги

поткрепува оние литературни теории кои литературната методологија ја базираат на психоанализата, поточно сублимативната мисла во сонот. Односно тогаш кога сме мислеле дека ќе се разбудиме, се јавува нов, многукратно поинтересен сон од претходниот, или (најчесто) продолжување на претходниот сон кое е многу поинтересно од дотогаш сонуваното. Бидејќи филмот на Франко се одвива според ритам кој не е адекватен за Холивуд, никој не очекува дека дејствието ќе продолжи по самоубиството на Квентин. Во вакви случаи публиката најчесто го губи пратењето на дејствието во филмот. Присуствуваме на жилавоста на луѓето од Југот. Тие успеваат да ја реобединат фамилијата, по соопштувањето за Вас (гледачите/читачите) дека трагедијата ја зафатила во голема мера семејната структура, сепак институцијата семејство, која е заштитена со уставот како базична социјална единка, продолжува да функционира како ништо да не се случило. Тука ја гледаме умешноста на Франко да се доближи до духот на загубената генерација, кога не било важно дали ќе ја добиеш битката, туку да продолжиш како да не си ја изгубил, а уште повеќе да знаеш колку е важно да веруваш во борбата бидејќи таа верба е еднаква на посакуваниот, а загубен резултат. Најеклатантен пример за ова е секако Старецот и морето со уловената, но изедена од страна на ајкулите риба, чиј костур е трофејот за борбата.

Горчливата мисловност на Фокнер визави екранизацијата

Романтиката на семејството разбрана како горенаведениот трофеј има голема романтична конотација во амбиентот на Југот, а културолошките слоеви во врска со неа се сеопфатно присутни во истражувањата и академските трудови. Како таа романтика да сака да ја надомести сиромаштијата, која не смее да резултира со простотија. Ова е многу присутно и многу моќно во филмските екранизации од овој калибар, кои несомнено имале голем (посакуван или изненадувачки непосакуван) социјален ефект. Франко со неговата екранизација на Крик и бес несомнено се надоврзува на оваа традиција во продукциите која е во врска со оваа непомирлива феноменологија на Југот, присутна честопати во екранизациите на литературните ремек-дела. Еве некои цитати како поткрепа на оваа постоечка теоретска рамка:

„Секоја култура живее во својот сопствен сон.“- Луис Мамфорд еднаш забележал [цитирано во Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (New York: Oxford University Press, 1957; Bacon Press, 1961), p. 133], а: „Сонот на романсата на јужната фамилија беше јужниот сон.“ Иако поврзана со „плантажната легенда“ на популарните експреси на уметничката литература и на другите слични експреси во постреставрацијата на популарната уметничка литература, романсата на јужната фамилија никогаш не била изразена на било каков конзистентен теоретски или литературен начин. Некој мора ова

да „го најде меѓу редови“, како дека идентитетот на читаното е од јужната литература и живот, зашто тоа била колективната фантазија која ја создала „структурата на чувствувањето“ на таа култура. Тоа ги оформуваше вредностите, ставовите и верувањата дека белите јужњаци се изразени низ нивните ставови: кон регионот сам за себе, кон семејството, кон меѓурасниот и меѓуполовиот однос и кон односот меѓу елитите и масите.

Но зошто „семејна романса“? Историски гледано Југот бил аграрно општество на кое му недостигале вонсемејни институции. Самата платажа се основала како структурирана фамилија. Семејната романса всушност била релативно хомогена и релативно патријархална во своето себезачнување.

**(Од *Јужната ренесанса* на Ричард Х. Кинг, во *The Sound and the Fury*,
edited by David Minter, pp. 249) авт. прев.**

Подолу во истиот текст авторот во врска со проблематиката и екранизациите на јужното поднебје и последователното општествено влијание нагласува:

Една од централните теми во уметничката литература на авторите како Томас Нелсон Пејџ и Томас Диксон, авторот на *Човекот од кланот*, од која литература филмот *Раѓањето на нацијата* беше направен, беше начинот на кој добриот белец – од двата оддели кои биле обединети против оние кои инсистирале на еднаквост со црните, сега кога робовладетелството било уништено – се обединува. Посветениот роб бил контрастиран со збунетиот ослободен црнец. Иако неколкумина беа за реставрација на ослободувањето, оправдувањето на расната сегрегација и на црнечкото потчинување беа во центарот на оваа популарна уметничка литература.

(Ibid., pp. 251-252) авт. прев.

Филмот на Џејмс Франко немал особен успех на благајните, исто како и книгата на Фокнер која не постигнала големи тиражи. Филмот на Франко не е меинстрим, туку е независна арт-продукција. Истото ова може да се каже и за авторството на големиот писател- дека тој правел нешто свое, без разлика колкави пари тоа би му донело. Значи без големо генерализирање можеме да кажеме дека филмскиот и литературниот автор се многу блиски. Не знаеме дали била целта да се покаже голема почит кон литературната основа; според постоечките критериуми авторовата идеја, пред сè цел не е изневерена, а тоа е да се зборува за непомирливите стремежи на оние од поднебјето на југот, кои се присутни и во нашата современост, зашто тоа се старите, пуритански вредности без кои западната цивилизација не може да напредува. Тоа се вредности за кои не можеме да се прашаеме дали се добри за самите нас, дали е умно (сега) да ги спроведеме, зашто тоа се иманентните вредности на југот за кои мора да знаеме дека без нив не можеме, без нив не смееме.

НАТРАПНИК ВО ПРАВОТ- ФОКНЕР И ИНТЕРПРЕТАЦИЈАТА

Фокнер бил автор кој ја одобрувал слободната интерпретација и не му сметало доколку при екранизацијата некој серозно му ја променел содржината на романот. Исто така тој не сакал самиот да си ги адаптира романите за филм. Во однос на ова постои еден голем обратен исклучок, бидејќи тој претходно долго време работел на филмското сценарио за Првата светска војна за режисерот Хенри Хатавеј. До реализацијата на овој филм не дошло и авторот го напишал романот Фабула кој му ја донел Пулицеровата награда за фикција¹¹⁶. Сметал дека секој смее да интерпретира како сака, особено при префрлувањето во друг медиум, кој медиум во неговиот случај најчесто бил филмот. Исто така не му пречело при пишувањето на некои од неговите филмски сценарија да употреби ликови од неговите романи. Тој исто така сметал дека неговиот ангажман во Холивуд е само за пари, па не му пречело дури и ако го изостават од шпицата. На пр. го нема на шпицата на извонредниот Милдерд Прајс (1945) во режија на Мајкл Картис. Фокнер сметал дека хонорарот од сценаријата ќе му овозможи да успее да ги напише своите романи онака како ги замислил, без да мора да се прилагодува кон издателските побарувања. И покрај тоа што неговите оригинални сценарија и екранизации (од други дела) и ден денес се сметаат за врв во вештината на занаетот, нему ова му било индиферентно. За време на проекциите на снимениот материјал тој седел во темнината на крајот на киносалата без да сака да зборува со било кого. Оттука за особено позитивно изненадување е дека Фокнер за екранизацијата на неговиот роман Натрапник во правот се изразил многу позитивно¹¹⁷.

Оваа динамична, сè само не здодевна екранизација, во многу нешто е пред своето време. Всушност слободно би можело да се каже, дека доколку се избришат објективните технички предодредености, би можела да биде рамо до рамо со Да се убие подбивната птица (1962) на Роберт Малиган, или подоцна, во деведесеттите со тогаш популарните продукции на социјалниот жанр. Овој модернизам произлегува токму од духот на повоеното време кога продукцијата на Натрапник во правот (1949) е остварена. Тогаш настанале многу успешните, социјално-политичко-економски прашални продукции на повоената генерација режисери кои биле претежно лево

¹¹⁶ За претходново задолжен сум кај Carl Rollyson- The Life of William Faulkner (<https://www.youtube.com/watch?v=7xt0TUqG-z0>)

¹¹⁷ Ibid. Тој исто така позитивно се изразил за Оцрнети ангели (1957) на Даглас Сирк, иако мислел дека овој филм нема многу заедничко со романот

ориентирани. Тука спаѓаат најмногу Елија Казан и Роберт Росен. Интересно е дека вакви филмови денес тешко дека би можеле да се најдат во меинстрим продукцијата и дистрибуцијата како тогаш. Потписникот на овие редови верува дека и денес киносалите би биле полни за вакви филмови, но сега се мисли дека сепак меинстрим публиката сакала да види нешто атрактивно во класична смисла на зборот. Тогаш, во повоениот период, газдите на студијата сепак верувале дека ќе има повеќе публика за вакви, визуелно неатрактивни продукции, бидејќи сметале дека со оглед на тоа што неодамна бил крајот на војната, луѓето би сакале да видат нешто поучно, а и објективно – и биле свесни дека тогаш публиката била посиромашна, следствено на ова публиката би сакала да гледа сиромаштија на големиот екран.

Темата и неизбежното консумирање

Во тематска смисла исто така овој филм е една голема иновација бидејќи многу директно се допира темата за расизмот, онака како што тој бил перципиран од напредната, повоена интелигенција. Претходно имаше вакви излети, но тие се однесуваа најмногу на мелодраматичните, срцепарателни ликови [како на пр. во случајот на Однесено од виорот (1939) во режија на Виктор Флеминг] кои повеќе ги зафаќаа последиците од предрасудите и од неправдите, отколку што е тоа случај во овој филм во кој можеме да ја видиме страатноста на сликата на општеството во која се гледа дека насилството е инсталирано и припишано кон оние чесни граѓани, за кои сите веруваат дека не се пожелни. Но и во овој случај Фокнер се покажува како голем Американец кој верувал во редот и законот, односно кој верувал дека вербата во законот сепак надвладува над зборот на злонамерната чаршија. Односно и покрај тоа што се потопени во зачмаеноста на Југот, духот на американизмот кај поедини, неочекувани индивидуи ја воспоставува разборитоста. Во романов е ова многу сликовито прикажано токму преку ликовите за кои се очекува дека најмногу би биле конформисти- едно момче (на кое најлесно би му било да ги слуша родителите) и една баба (која најмногу би сакала да се одмора). Така во духот на литературата на новиот век, а засилен со американизмот, Фокнер ни ја претставува силината на правдољубивоста, која може да потекне само и само од чувството за дисциплина и ред. Така и во својот приватен живот авторот сакал сè да е со ред. Семејниот ручек му бил сè. Прво морала неговата сопруга Естел да седне, потоа сите останати, како и он самиот кој ја носел вечерата. Доколку некој во салата пушел, чашите за вино морале да бидат превртени наопаку итн. ...

Југот и пуританизмот (кој е и нужност, и предание)

Согласно со последниот пример горе, а употребувајќи го и понатаму херменевтичкиот пристап, наведувам дека друга карактеристика на оваа екранизација е дека таа е можеби првата која ги отсликува неочекуваните моменти кај ликовите во закоравениот Југ. Предрасудата е дека тоа би биле конзервативни плаќачи на такси, кои не би сакале премногу ризикантни активности, особено не онакви кои би можеле да им го загрозат со макотрпен труд стекнатиот социјален статус. Одеднаш гледаме некакви разборити ликови кои небаре посетувале настава како вундеркинди во најдобрите универзитети. Самиот Фокнер следел настава на Јејл која веднаш на напуштил¹¹⁸. Тој бил свесен дека секое меморизирано знаење е ништо доколку истото не е придружено со интегритет, или едноставно со чесност. Бидејќи (исто како и денес) и тогаш универзитетите биле расадници на пороци, лоши навики, коруптивно размислување, злосторничко здружување и сл. Друг момент кој можеме да го наведеме од Фокнер е дека е многу тешко да поверуваме дека некој како самиот него би можел да биде уметник, особено не писател (професија од која ретко кој може солидно да заработува). Сепак иако татко му бил банкар, тој имал уметничка крв преку неговиот прапрадедо Colonel William C. Falkner кој исто така има напишано неколку новели¹¹⁹. Малку кој знае дека самиот Фокнер бил исто така и сликар, како и неговата сопруга, која по неговата смрт (наводно) направила многу успешна изложба. Значи самиот Фокнер бил свесен дека сепак и во едно такво спарно, инертно поднебје можела да се оствари креативност кој би можела да се пренесе од другата страна на Атлантикот. Неговиот многу близок пријател, писателот Шервуд Андерсон му рекол дека нема потреба да седи во Европа, според тогашниот стереотип¹²⁰, дека он не е Европјанин, туку Американец и дека треба да пишува во Америка. Поведен од овој совет, Фокнер го создал еден од најавтеничните опуси во уметничката литература и со право е сметан за еден од најавтеничните автори. Кога велам автентичен мислам токму на неговиот третман на јужното поднебје, што се однесува на наративната техника и структурата има истражувања кои велат дека имал поголеми влијанија од некои негови современи

¹¹⁸ Иако вака пишува во многу предговори за неговите книги, во поновите истражувања се открива дека тој никогаш не следел настава, туку кратко време живеел во Јејл со својот постар и побогат пријател Фил Стоун

¹¹⁹ Извор- "Another Faulkner Biography" (<https://www.vqronline.org/another-faulkner-biography>)

¹²⁰ Речиси сите писатели од изгубената генерација престојувале во Европа, најчесто во Париз

писатели. Сето ова преплетување на влијанијата е евидентно во наративниот систем на романот Натрапник во правот, како и во неговта екранизација.

Овој филм е толку близок на самиот автор токму со начинот на кој ликовите се претставени во духот на функционирањето во јужното поднебје. Всушност иако ова е еден роман кој е потопен во правот, тој ја покажува угладеноста, софистицираната страна на човековата природа кога таа функционира во услови на опасност и самоодржување. Така што протагонистите, позитивните ликови делуваат како вистинска аристократија, иако тие тоа не се, барем не според традиционалното сфаќање на овој термин. Јенките се вистински светци кога се борат за она во што најдлабоко веруваат. Црнец не можел да биде богат, но еве гледаме дека тоа можело да се случи по пат на наследство, бидејќи тој е од мешан брак. При ова е направена една алузија на Стариот завет¹²¹ (а Фокнер често сака да реферира кон Библијата), односно за спасувањето од страна на Црнецот на белото дете на случката со змијата во Библијата и за можното користољубие. Но тука Фокнер сака да ни каже дека религијата и суеверието не се исто. Не значи дека злоупотребата и заговорот со змијата треба да биде повторен и во денешнината; за разлика од да речеме Крикот и бесот каде книгата за Лот и чистотата на семејството која од неа произлегува се извлекуваат како одлична парадигма која би требало да биде пратена во модерноста.

а) Консумирањето на Југот

Внимателниот одбир на актерите на Кларенс Браун му помогнал да оствари единство со поднебјето и менталитетот, зашто се раководел од она кое многу подоцна ќе настапи во модерната кинематографија, односно кастинг на актери кои ликот и се – или порано, понекогаш намерното шаблонизирање на актерите, кое беше најзастапено во немите филмови, а потоа исчезна (на пр. Мери Пикфорд со нејзините расплачени госпоѓици/девојчиња). Всушност ова најмногу настапи во менстримот дури во шеесеттите; да се потсетиме на пр. на многуте изиграни дадилки на Џули Ендрјуз, а подоцна и на актерите кои се толкуваа самите себе или така беа контекстуализирани. На пр. многуте ѕвезди од седумдесеттите кои биле зависници од опојни средства, а тоа и го интерпретирале, или социјално контекстуализираните актерски интерпретации од осумдесеттите и првата половина на деведесеттите (како на пр. Кели Мекгилис во Обвинетите (1988) на Џонатан Каплан, каде играше адвокат на силувана жена, а самата

¹²¹ Се мисли на Егзодус 7:9 и фрлањето на змијата пред фараонот, односно на посинетиот принц од Египет

таа беше силувана. Ова го напоменувам бидејќи ова е едно историско истрчување кон напред, иако во дадениот период немало (сосем) услови за ова бидејќи во повоениот период едноставно луѓето не сакале да читаат за вакви работи и едноставно не можеле да ги поистоветат актерите со ликовите кои ги толкувале, а и самата сфера на печатените медиуми не била толку развиена, немало жолт печат итн. Така што ова сигурно не придонело за успехот на билетарницата, кој бил одличен, туку само уметничкиот ефект на донекаде актерската креација во стилот на неорелизмот, односно на непрофесионалните актери. Имено во овој период оваа филмска тенденција била многу популарна во САД, а особено меѓу филмаците од Холивуд, кои сакале многу да научат од иновациите на режисерите неореалисти. Во овој период се случил и скандалот, кога Ингрид Бергамн го напуштила сопругот и детето, за да замине од Холивуд со Роберто Роселини. Значи се смета дека влијанието на неореализмот во Холивуд било големо, но само во естетска смисла, односно филмски ѕвезди (скратено кажано) почнале да стануваат и актери кои не изгледале како филмски ѕвезди, како на пр. Бродерик Крафорд од Сите луѓе на кралот (1949) на Роберт Росен или Ернест Боргнин од Марти (1955) на Делберт Ман. Всушност ова е еден од ретките периоди кога карта повеќе се барала за актерите кои личеле на просечниот или потпросечниот граѓанин или селанец. Оваа тенденција на Кларенс Браун е засилена и со одбирот на амбиентот. Нема сигурни податоци дали не е снимано во студио или само екстериерно, но во секој случај сè е постигнато многу убедливо (преовладуваат податоците дека е сè снимено во живеачкото место на Фокнер- Оксфорд, Мисисипи. Значи поднебјето на Југот, со неговите рустикални зеленила е убедливо доловено, додека пак сценографските елементи се исто така изведени под естетската импресија на натурализмот. Значи тука гледаме изабени површини, наслаги од прав, запуштени гробишта...

Веројатно режисерот имал нагласена верба и почит кон драматуршкиот материјал кој директно се наметнува од романот, па така всушност ни се чини дека самиот роман е напишан за екранизација, или дека е книга која е напишана според филм. Динамизмот на потерата, посетата на гробиштата, нервните реакции на ликовите, потоа хуманистичко-христијанското прикажување на ликот кој иако е Црнец не сака да верува дека би можел да биде жртва на заговор, односно на системот кој не функционира онака како би требал, односно кој функционира со расизам. При ова во екранизацијата најмногу се нагласува оној сегмент на авторовата поетика кој привлекува кон конзервативните вредности, односно кон веќе спомнатиот ред и закон, а не кон

обичајното право како што се навестува низ дејствието на романот, како и при екранизацијата на истото каде ова само се поткажува со цел да се зголеми тензијата при гледањето.

а. 1) Консумирањето на јужната готика

Во тој поглед, според кажувањата на многумина, Фокнер како автор не можел да се дефинира политички, и во тој контекст тоа е случајот и со овој филм. Големiot писател се восхитувал од детективските романи и постојано ги купувал евтините книшки со оваа сочна литература. Инаку според Зденко Шкреб¹²² романот на текот на свеста потекнува од детективскиот роман, додека детективскиот роман потекнува од рицарскиот роман, односно од готската проза. Оваа жанровска смеса, овие 3 литературни видови, е сосема присутна кај Фокнер, кој е толкуван како еден од авторите кој ја доусовршил јужната готика. Иако оваа екранизација оддишува со топлината и едноставноста на романот, кој е еден од ретките во кои ја нема карактеристичната Фокнерова вода, сепак ја имаме заговорничката мрачнина на нерешеното детективно прашање- кој го сторил злосторството? При ова Фокнер и навистина е близок до авторите левичари, најмногу до детективскиот писател Дашиел Хамет и неговата сопруга Лилиан Хелман (кои се сметани за некои од жртвите на комисијата на Мекартни), бидејќи авторовата симпатија се приклонува кон сиромашните, отфрлените, прерано исклучените од општеството и со предрасудачничкосаните ликови, но истовремено го има кај себе изразеното десничарско инсистирање на важноста на непоколебливоста во спроведувањето на законите. Токму на основа на оваа карактеристика се базира одличната филмска тензија на овој филм кој до последниот миг не држи со неизвесноста не само дали вистинските виновници ќе бидат фатени, туку и дали општеството ќе го изврши своето покајание. Всушност христијанскиот пуританско-јужен сензибилитет на писателот е одлично предаден токму преку настојувањето да се дојде до вистината и преку моќното влијание и активизам на немоќните (во хиерархиска смисла) граѓани, кои според пуританскиот идеализам треба секогаш да го имаат последниот збор.

Кога зборуваме дека Фокнер има одредено време и простор, мораме да кажеме дека е тоа она кое го (пре)создал авторот, и тоа се најчесто имагинативните предели на Југот, но кои ја имаат својата реална база во историографијата на семејниот пејзаж на

¹²² Од *Književnost i povijesni svijet* (1981) на Zdenko Škreb

авторот. Не е лесно да се трага во ваквите стилизации во ова негово остварување, бидејќи тоа настојува да нè доближи до хипереализмот на вжештеноста, кога единката на молскавичен, конвулзивен начин се бори за опстанокот. Во однос на ова би сме требале да нагласиме дека токму големината на претенцијата да се застане на патот на расизмот и да се истакне библиската еднаквост на сите народи ја има својата главна вознесувачка пред сè нишка, и којашто е многу вешто претставена во филмот преку зачувувањето на топлината на семејството кое е нели најмасивниот столб на човештвото според сите пуритански светогледи. Значи филмот ни разработува една локација на која се одвива настојувањето недолжниот граѓанин да биде прикажан како новодојденец кој е, се разбира, виновен за сè. Затоа доколку некој би сакал да докаже дека можеби и он е и од локалните, тоа би изгледало неверојатно; со други зборови фактот дека е тој од мешан брак е во темнина со темнината на кожата на тој слободен граѓанин, па тој не може никако да докаже дека и тој е еден од локалните. Во ова време се разбира не се знаело многу за генетиката, односно дека некому може ДНК тестот да му покаже дека е црн, а тој да е всушност белец, ниту пак дека секогаш мајката дава 60% од генетиката кај новороденчето. Во крајниот југ рационалноста и знаењето се заменети со импулсивност, која се смета за доблест и мажественост, што најдобро се гледа од ликот кој сака да си ја заштити рожбата. Тој знае дека доколку е наврапит, нервозен, одбивен, пред сè нерафиниран, тој ќе наиде на многу сојузници, бидејќи импулсивноста е како идеалот на локалните (во културолошка смисла), и сите кои сакаат да го поддржуваат во домашната средина, а сакаат да бидат VIP ќе сакаат да го подражаваат тој идеал. На овој начин демонот на општоста низ посебноста на назадноста навлегува во повеќето инаку чесни граѓани и тие стануваат обземени со него. Фокнер се разбира е против ова и минуциозно ја разработува кривката на злото кога е изронето од едноставниот, чесен граѓанин. Дали е некој ваму, или таму на Фокнер не му е важно, но тој ја потенцира важноста на старите, проверени вредности кои ги наследил од неговите предци.

а. 2) Кларенс Браун како екранизатор на Југот

Кларенс Браун и ден денес е еден од режисерите кои се едни од најмногубројните со номинции како режисер. На постарата публика кај нас тој ѝ е познат како режисерот кој снимил неколку филмови со Грета Гарбо. Авторот на овој труд се секава дека во времето на СФРЈ неговата режија на Ана Каренина беше обврзен филм за гледање во рамки на филмското образование, кое беше поткрепено од

тогашниот фонд за наставно-научен филм. Овие филмови некогаш беа, а некогаш не беа поврзани со обврзувачката лектира. Како ученик во гимназијата Никола Карев тогаш, авторот на трудов беше на проекцијата на Ана Каренина во библиотеката Другарче, во која сега се наоѓа Кинотеката на Северна Македонија. Значи културното наследство во регионот од овој режисер е навистина големо.

Како некој кој не морал да се занимава со тогаш непочитуваниот занает на немиот филм, а напротив како заљубеник во новата уметничка форма, овој добротоечки господин потропа на вратата на големиот уметник Морис Турније барајќи од него да го научи на филмскиот занает. Не случајно и ден денес овој режисер е меѓу најомилените автори за учење на занаетот меѓу новите филмации и од двете страни на Атлантикот. Натрапник во правот е еден од најсилните примери на авторството на овој уметник кое се базира на американскиот дух во уметноста заснован на барање на автентичноста и инсистирањето на природноста на дејствието. Дијалозите се развиваат со суптилноста на јужните душевни премежија кои почнуваат во момчештвото, а се зацврстуваат во младоста; кај жените постојат уште од првата причест. Токму оваа пуританска наслага на гамата за засушениот, правлив јужен пејзаж прави овој филм да има исклучително вистоката уметничко-кинестетска вредност. Во никаков случај Кларенс Браун не настојувал да ги подражава големите мајстори на францускиот веризам или натурализам, но мора да се признае дека многу нучил од Жан Реноар и Жан Виго. Исто така во овој период Холивудските студија ја продолжиле фазата на откривањето на европските таленти, којашто ја започнале уште за време на војната (на пр. Реноар и Рене Клер во овој период се преселиле во Холивуд), и и они виделе голема креативна енергија и комерцијален потенцијал во гореспомнатиот италијански неореализам. Но ова е и период кога многу европски уметници заминале за САД, за да се спротистават на нацизмот, а некои од него и бегале, како на пр. семејството на снимателот на Жан Виго Борис Кауфман¹²³ кои биле Евреи. Така режисерот со полна почит се нафатил со она што Рудолф Арнхајм го нарекува- филм како уметност. Со респектот кон литературната основа и со вербата во своите сопствени уметнички убедувања овој искусен филмација се нафатил кон реализацијата на литературното ремек-дело. Имено ова е еден од ретките филмови во кои екранизацијата не е на пониско ниво од литературната основа, како и еден од ретките филмови во кои ви се чини како ситот материјал од книгата да е застапен и во екранизацијата, односно како ништо од литературната основа да не е исфрлено. Друг јасен пример за овој многу редок феномен би била екранизацијата на Мадам Бовари (1991) на Клод Шаброл.

Нарацијата во романот е Фокнерова, исто како и во филмот

Оваа екранизација е еден многу важен сегмент од творештвото на Фокнер со кој тој придонесол кон развивањето на филмските видови и не случајно бил сметан како испиратор од многу автори од еден од најпродуктивните правци за развојот на филмските видови- францускиот нов бран. Иако Фокнер не особено го почитувал филмот како уметност, можеме да претпоставиме, тој несомнено се влијаел од

¹²³ Оскаровецот за На доковите (1954) на Елија Казан, Борис Кауфман го вовел неореалистичниот стил во американските филмови. Тој е роден во Блалесток (Полска), тогашна Русија. Браќа му биле Сига Вертов и Михаил Кауфман

нарацијата во седмата уметност. На основа на тоа дека сакал детективски романчиња би можеле да заклучиме и дека немал отпор кон поп-културата. Така дошло до овој редок момент кога ви се чини како некои негови романи и раскази како да се напишани за да бидат директно и буквално екранизирани. Интуитивноста и вродениот литературен талент, како спомнатото културно наследство од предците на писателот, несомнено одиграле големо влијание во формирањето на Фокнеровата поетика. Гореспомнатиот случај со Гистав Флобер исто така укажува на ова- дека филмична нарација може да постои и без некој воопшто да гледал филм, а јас би додал и монтажа (која кај Фокнер несомнено ја има во овој негов роман). Иако ова влијание е можеби побитно за авторите од Антебелум групата и оние од Јужната готика, како и социјалните автори како Фланери о Конор, сепак модернистите како Маргарет Дирас или групата на американски умртвувачи од осумдесеттите (како на пр. Дона Тарт), многу подоцна ги прифатиле овие слодобно може да се каже- за класичната нарација радикални изразни методи.

Сепак повеќето теоретичари го сметаат овој автор не само за голем инспиратор на другите автори, туку и како голем мајстор се разбира. Во овој контекст тој не е сметан за лесен автор, меѓутоа режисерот Кларенс Браун со неверојатно воздушно лаконство пристапува кон реализацијата на овој проект, сосема внесувајќи се во атмосферата на југот. Југот значи не е сфатен како нешто уморно – како што не е ни според Фокнеровата замисла – и зачмаено самото во себе, според преовладувачките стереотипи, и како култура на вечната стагнација (во најдобар случај), туку како нешто многу динамично. Во овој контекст ја проследивме динамичната камера, која е речиси знак на распознавање во сите екранизации на Фокнер. Едноставно овој динамизам како да извира од самата текстура на текстот, составена од нервозни, прекратувани реченици, обемно збогатени со реченични цезури, како и значења потенцирани со рандевуата на непознатото, односно со неизвесностите на злосторството кое произлегува од расизмот, а кое се состои од обвинувањето кон недолжниот граѓанин и кое е стравопочитувачки прифатено од повеќето токму заради бојата на кожата на тој граѓанин. Предрасудата во прозата е двигателот на драмската напнатост, бидејќи постојано се прашуваме дали непознатиот сторител ќе се измолкне од раката на правдата, бидејќи најдлабоките симпатии ни се насочени кон кутриот црнец. Во филмот проследуваме сепак една поголема неизвесност, бидејќи недолжноста на црнецот е посеопфатно застапена, а што е наметнато уште од самиот почеток, со престојот на момчето во неговиот дом; кога во атмосферата како да владее некаква

кобна, навестувачка енергија во тој дом кој геополитички можеби е поставен на погрешно место, во амбиентот кој е вжештен од своите државни недоследности. Сите овие „нервози“ се одлично предадени преку динамичната камера, кој манир на снимање како да истрчал 30 години напред во времето. Опијанетоста на секој кадар од самиот себе всушност ја содржи тежината, ја содржи болката на неправдата, која може да се надмине само доколку некој (некои) би истапил од стереотипот на поднебјето кое налага многу да се молчи, затоа што тогаш сè за оној кој молчи да биде како тој некој/некоја да не е од тоа поднебје. Значи динамиката на камерата (како и во современите Фокнерови екранизации) ја доловува несправедливоста на синдромот „од тука“. Кога е некој како од тука, тогаш тој некој ја има закрилата на заедницата, но како против услуга мора да го прифати молчењето.

Филмот на психоанализата во екранизацијата на Натрапник во правот во контекст на поднебјето (како и атмосферата)

Ова нè доближува и до психоанализата, односно дека кога се живее со страв, значи дека се живее во страв. Многумина од ова поднебје на југот се плашат дека доколку прозборат за некои нешта за кои сите молчат, многу нешта ќе изгубат. Оние кои се сепак етични, би сакале нешто да поткажат, но се плашат и да не згрешат. Во секој случај во овој филм ја немаме тежината на неисповеданиот грев. Тука сите се навикнати да се со многу тешко, но истовремено гледаме дека има некакви омекнувања во однос на семејството, во чија закрила синот кој можело и да го снима, ама еве се вратил, значи ќе му биде простено сè. Во овој контекст поднебјето е истовремено и зацврстувачко, и хуманизирачко и вака прикажано во филмот тоа сосема кореспондира со адекватната амбиентална слика во романот. Потпрен на мисловноста на своите предци, Фокнер во овој свој роман не верува многу во моќта на проповедувањето, размислувањето и поетичноста; тој верува дека вистински полезен учинок врз општеството може да оствари само здравиот разум проследен со упорна активност и солидарност меѓу истомислениците. Духот на американизмот е тука пресликан низ делувањето на една група на напредни поединци во форма на скаутска организација. Кога државата згрешила, тие се подготвени и да ризикуваат со своите активности надвор од самата неа, и во овој контекст духот на Југот во Европа и САД се разликуваат. На борбените Медитеранци им треба Гарибалди за да ги поттикнува на бунтовност, додека пак Јенките можат само со едно намигнување да се договорат. На Американците не им е неопходен тврд водач. Тие напредуваат со осаменоста на

исконските верувања. За да го подвлече американизмот, Фокнер одбрал нетипични ликови за протагонисти на херојството, односно рицарството. Тоа не се некакви супер мажествени, за мечување преталентирани кавалиери во оклоп (да се потсетиме на потеклото на литературните видови според Шкреб: рицарски роман→детективски роман→роман на текот на свеста), туку луѓе од нашето соседство. Ова е исто така тенденција која нè доближува до психоанализата, или до колективното несвесно. Односно сите знаат дека е за самите нив добро да премолчуваат за расизмот, но и сите несвесно се во поддршка на етичната страна на човековото делување. Па така кога во филмот ќе се појават првите знаци дека црнецот не е виновен, самата визуелизација на филмот станува просветлена, сончева, всушност вистинските злосторници се фатени сред бел ден. Како што вели мајсторот на психоанализата во филмот Ингмар Бергман за својот филм Дивите јагоди (1957): „Сцената (на сон) со навестувањето на смртта е толку страшна затоа што е снимена со силно сонце“. И во овој филм е постигнат истиот ефект- дека за раката на правдата сè е јасно видливо како сред бел ден. Според овој принцип сцените кои се случуваат во првиот дел на филмот се одвиваат со придушено светло, односно како никој да не сака да види дека расно мешан брак е можен.

Самиот овој светлосен концепт нè наведува да се внесеме во атмосферата на поднебјето, во кое има многу каснувања, од кои не сите се од комарци. Така можеме да согледаме дека атмосферата на предрасудата е надвисната над некогашните најбогати капиталисти на белиот свет. Ним веќе им го нема робовладетелството и тие го развиваат и одржуваат духот на премолчаниот, со закон забранет континуитет на расизам и сегрегација. Всушност овој филм сосема ја доловува атмосферата на духот на времето во кој е снимен, бидејќи само што завршила војната, а на многу места антисемитизмот продолжил да постои. Ова е многу сликовито претставено во на пр. Третиот човек (1949) на Керол Рид каде гледаме дека од соседите сите знаат кога се крие некаков бегалец од правдата, но никој не сака да го издаде. Всушност на рецептивно ниво овој филм на овој начин функционира со најшироката публика и ја привлече истата да купи карта повеќе. Доколку пак зборуваме за чисто рецептивна, а не асоцијативна атмосфера во Натрапник во правот можеме да увидиме дека исто така имаме едно речиси буквално пресликување од романот во филмот, каде целата гама на филмот како да е прсликана од правливите обвивки на натрапникот. Како токму во овој филм (како и во романескната основа) да го нема многу елементот на водата, бидејќи

за Фокнеровото пуританство тоа би било како во моментот во кој исчезнала правдата, земјата да станала неплодна.

Во обработката на оваа теза како особено успешна се јавува *културологијата на сатрапството*, кое е опишано низ традиционалноста на светото одозгора и на светот одоздола. Ова и визуелно ни е предадено со поставувањето на камерата и осветлувањето, што е традиционалниот манир на снимање во класичните трилери, како и про и контра кадрите, пришто за време на дијалозите се создава чувство на отцепување од околината на ликовите што создава голема напнатост и чувство на несигурност кај гледачите¹²⁴. Иако естетски овој филм воопшто не е сличен на мајсторот Хичкок¹²⁵, несомнено тој успеал во повоениот период да се наметне со своето влијание кај сите, па и кај Кларенс Браун. Токму овој едноставен систем на кадрирање е застапен во овој филм, а режисерот тежнее да ја разбие можната монотонија која од ова би произлегла со екстензивните дијалози, сети како нурнати во народната, зближувачка култура на пуританскиот Југ. Внесувањето во системот на вредности е надополнување за структурата која нè внесува во системот на неочекувана правилност, која од свој страна алудира на праведност. Односно се поткажува дека вистинските криминалци ќе бидат фатени, затоа што сцените во кои е прогонет недолжниот лик се со стемнето, небаре рефлекторско осветлување; како Бог да не сака да дозволи неправдата да се случи, за време на што динамичната монтажа граби низ просторот од една локација, кога филмското време е многу пократко од реалното време. На ваков начин се алудира, како се приближуваме кон временски приближно очекуваниот крај на филмската проекција, дека несомнено лошите момци ќе бидат фатени. Така во сцената на разрешницата камерата е поставена од горниот ракурс, за да се назначи дека на оние кои до пред малку биле од горе, сега се долу, затоа што едноставно се фатени во злоупотребата на својата горна, општествена позиција. На ваков, своевидно новозаветен начин се става крај на сатрапството, а се отвара портата на новиот милениум, новиот месај, кој е персонифициран преку светите маченици, скромните повлечени мали граѓани. Не случајно некои од позитивните во оваа екранизација се ученици, бидејќи на ваков начин успешно се алудира дека би требало

¹²⁴ Ова е забележано уште во времето на Грифит; извор- *David Wark Griffith* (1951), edited by P. Ataševa, Š. Anuškov

¹²⁵ Овој начин на градење на тензијата се смета дека го создал Хичкок, но Спилберг и уште го засилил со тоа што вториот кадар од низата е лажен субјективен кадар, па дури и повеќе се создава чувството на изолација. Начјест пример за ова се смета сцената на брканици во арапската населба од Индијана Џонс: *Крадите на изгубениот ковчег* (1981)

да го сочуваме момчето во себе. Според многукратните¹²⁶ теории, предвестувачите на христијанството биле стоичките филозофи. Оваа тенденција е најмногу персонифицирана во еклогите на Вергилие за раѓањето на момчето од природата. Недопреноста, девственоста на јужниот дух, кој преку задоцнетата појава на светците-антихерои во прозата на Фокнер дошол и до Новиот свет, беше екранизиран на адекватен начин токму во оваа продукција. Токму ова е она кое ја гради структурата на поттекстот кој е заокружен од страна на граѓанството којшто на почетокот се стеснува околу недољжниот кој е жртва на предрасудата и кога снимањето е затемнето, за потоа да се изврти, особено во последната сцена на разрешница во дворот на куќата, кога срамната тајна на таткото кој го прикривал (донекаде) својот криминален син доаѓа до полн израз бидејќи едноставно секој оној кој го завршил гимназиското образование без протекции знае што значи да си миленик на оние одозгора, да си поткажувач, да имаш високи оценки без да ги заслужиш, а да гледаш како е некој да има ниски, иако би требало да има високи. Но ова не е Балканот, а пуританскиот југ на САД, ако треба самиот татко ќе го предаде сина си, зашто не бил добар, односно зашто си го убил братот. Вака се заокружува референтноста кон Стариот завет- од почетокот со книгата со наместеното спасување од змијата, па до крајот на филмот, со референцата на Каин и Авел, со тоа што тука таткото не го сака повеќе пребегнатиот син. Ова е како некој да сака да ни каже дека не треба сè да се разбира премногу буквално. Јужното поднебје изродува вакви вредносни аноималии, не случајно овој автор бил многу популарен во нашиот регион од страна на неговите колеги. Тие во неговата субјективно-правилно-пристрасна методологија ја виделе можноста за исправувањето на помрачениот балкански систем на вредности. Иако се гледало на Фокнер како на левичар, што тој де факто и бил, сепак многу истражувања покажуваат дека тој бил и со строги, морални дисциплини, па било тешко да се класифицира како традиционален левичар, претставник на американската изгубена генерација. Така идеализираната необјективност во филмов преминува во страв од кастрација¹²⁷, односно дека оние кои можеби би го прекршиле традиционалниот отфрлуван за црните код на вреднување би можеле да останат без потомство, имот, ќе бидат отвлечени на меридијанот на црнецот кој по игра на случајот ја добил својата завидна имотна состојба. Ова е се

¹²⁶ Одличен пример за ова е “How Stoicism Influenced Christianity” на Daniel N. Robinson (<https://www.wondriumdaily.com/stoics-influenced-christianity>)

¹²⁷ Мишел Фуко како и 1 дел од постструктуралистите презентира дека со цел да одржи дисциплина општеството предизвикува страв од кастрација кај популацијата, без разлика дали општеството е демократско или диктаторско. Со оваа теза се занимаваат и многу психоаналитичари

разбира доминантен сегмент на почетокот на филмот, кој навлегува и во втората половина од истиот, кога момчето мора да застане во одбрана на вистинските вредности, а со тоа и против своето семејство. *Нарцисоидноста* е присутна токму преку настојувањето на оние кои своите рожби не успеале да ги изведат на вистинскиот пат, а тие рожби во случајот се потомокот на родителот и светот (или светогледот) кој тој недобар родител го оформува, со цел да ја спаси својата рожба од прогонство. Во случајот на разрешницата на ова ја имаме визуелната наслада (која е застапена преку традиционалниот систем на прочистување на вредностите, односно преку катарзата), односно во последната сцена на фаќањето на злосторникот, кога тој од многу горе, паѓа многу ниско. Ова можеме да го заклучиме од разговорот меѓу иследникот и несреќниот татко, кој се води така да се каже покрај имагинарно семејно огниште, во кое тој вели дека го чувал синот сам (и двајцата синови), иако тоа не било лесно. Идентификацијата на гледачите во случајов е насочена кон добрите протагонисти, антихероите, малите граѓани, бидејќи никој не сака да оди во затвор заедно со злосторникот, колку и тој, како и секој друг политичар, до неодамна предизвикувал стравопочитување, реферирајќи на *колективното несвесно*. Стилизациите за ова се неопходно-опходни, односно тие се наметнати од самото стилизирање на јужниот менталитет кој малото (се мисли скромното) го смета за големо, просто како да сака да ни поткаже дека секој оној кој има многу е под сомнеж дали тоа многу го заслужил, додека пак над светите сиромашни никогаш не лебди облакот на недовербата. Дехуманизацијата е доминантна во првиот дел и изразена преку начинот на кој е гледано момчето кое минало извесен период кај црнец, но и преку начинот на кој истото на многу суптилен начин се остварува, преку воздржаните, дебатно-замолчувачки реплики. Просто како некој да сака да праша: Како е да се биде пријател со црнец во вакви услови? Како е да се биде на негова страна кога тој е во неволја? Одговорот кој Фокнер го дава на ова прашање е многу едноставен, а е даден преку биографскиот факт дека тој многу ретко патувал и го напуштал своето родно место. Тој едноставно верувал во овдешноста, односно дека кога се од родното место, сите луѓе се свои и зближени и затоа може многу лесно да воспостави хуманизација. Овие тенденции на авторот беа многу обемно презентирани од страна на медитеранските автори од деведесеттите¹²⁸, а некаде во овој период (токму од овие естетско етички причини) Фокнер повторно стана интересен за

¹²⁸ Како на пр. Предраг Матвејевиќ, Едвард Саид, Франко Касано...

екранизирање. Стремежот за *овдешноста* е претставен во оваа проекулција низ суптилитетот на меѓучовечките односи и нивното развивање во продуктивно-катарзична потеря. Очекуваноста е во семејното огниште, а тоа е во атмосферата, која е во случајов најмногу доловена со одличната сценографија на Седрик Гибонс, кој и ден денес се смета за еден од најдобрите филмски сценографи кога и да е, кој бил подеднакво добар во декоративните дизајни, како оној за Гранд хотел (1932) на Едмунд Гулдинг, но и во натурални остварувања како ова. Тој е и дизајнерот на статуата Оскар за Наградата на Американската филмска академија. Во случајов тој е потписник на сценографијата заедно со Рандал Дуел. Друг придонесувач за сугестивната атмосфера е музиката на супер-талентираниот Адолф Дојч, постојаниот соработник на Били Вајлер [Некои тоа го сакаат *Вруко* (1959), *Апартман* (1960)]. Всушност атмосферата во случајов на овој филм воопшто не е една изветвена категорија. Ние можеме да ја почувствуваме напнатоста на секое дејствие, во изабените градски канцеларии, меѓу разулавената толпа жедна за неправеден линч, во запуштените вегетации кои како да се создадени во нив заедно со дивечот да се кријат и вечните бегалци од законот, кои во нашата неправедна цивилизација ги има премногу. Атмосферата е нагласена и со присуството на неизбежниот тек на судбината која никого не го поштедува, доколку тој некој е неправеден, па така отпаднатиот син ќе биде оној кој таткото ќе го предаде, а кој кога запрашан за татковството тврди дека не било лесно самиот да ишчува близнаци (бидејќи мајка им умрела на раѓање), но овој храбар човек не жали да го предаде и синот кој му останал, оној кој го убил братот.

а) Нарацијата во функција на атмосферата

Нарацијата во случајов ја потпомогнува атмосферата бидејќи се применуваат стилизации кои ја поткрепуваат општата гама на опасна зачмаеност, но која во извесна смисла е стилизација без стилизација, односно која со отклонувањето од тогашниот реалистичен, преобјаснет код на наративјата, навлегува во натурализмот. Некои истражувања покажуваат дека и самиот Фокнер бил склон кон оваа тенденција, но имал проблеми со издавачите од кои никој не дозволувал оваа постапка да се примени. Се разбира натурализмот во литературата е многу подрастичен, ако сакате многу поинтимен бидејќи книгата ја држите самите вие в рака, додека во киносалата сте со еден куп луѓе. Така Фокнер во некои свои книги имал драстично насилство, лезбијски секс итн., но издателите не дозволиле тоа да се отпечати бидејќи верувале дека тоа би ја отрфлило најскапоцената, најмногубројната публика- онаа која е конзервативно-

семејно ориентирана. Иако е во класичниот *линеарен* манир на рацијата сепак успева да долови извесна непрекинатоост која се оформува низ постојаното откривање на спомнатите локации на случувањето, и во овој контекст, иако е многу експериментална за времето во кое се појавила, е сепак многу лесно-восприемлива и го доловува токму бараниот семејно-ориентиран, овдешен ефект. Идејноста се наметнува преку традиционалните стереотипи поддржувајќи ја спомнатата локалност (со позитивни конотации) и одржувајќи го континуитетот на културата на поддржувањето на вечната потрага по вистината. Затоа и алеанацијата која настапила во однос на татко-син релацијата, е едноставно излегување од традиционалниот пуритански код на однесување. Имено некој дозволил криминалот, алчноста (продавање на поголема количина на дрва, надвор од договорната количина) да влезе во семејството. Така тоа станало извор на нечесност и таткото има право да го скрши кругот на неправдата, на насилството. Почвата е плодна, но таа дига прашина. Како таква е причинител на нехигиената која не смее да биде внесена во светиот храм. Но сепак постапката на таткото е доказ за филантропијата која владее меѓу членосвите на јужната заедница, на чии плеќи се кали духот на дојденецот кој во Новиот свет сака да го прочисти христијанството. Нарцисоидноста на толпата е потисната од таткото кој страотно пред неа изјавува дека братоубиството се случило и дека едноставно од тој факт нема бегане. Со лаконството на најголемите остварувања од САД е претставена трагедијата на намачениот татко, сосема сам во болката, кој вели дека било тешко да се исчуваат два сина, но прекрасниот актер тоа ни го предава со огромна леснотија, само со малку тага над горната усна, дека едноставно од правдата нема бегане. Дехуманизацијата во случајов е претставена преку суровоста на разбишаното татковство, хуманизацијата преку филантропизмот на заедницата, затоа што таткото нема да остане сосем сам. Тој ќе ги има сограѓаните.

Очекуваноста дека ќе дојде до позитивен пресврт и атмосфера од денешен аспект се нормални, но тогашната публика, навикната на несправедливоста на тукушто завршената војна најверојатно била зафатена со оптимизам како последица на она што го видела. Но очекуваноста е предадена преку необичноста на јазикот со кој се остварени дијалозите со вештото перо на Бен Мадоу (сценаристот), кои не уверуваат дека разборитоста е мајка на секој прогрес. Доколку ликовите во случајов само би чекале да бидат спасени од судскиот систем, сигурно дека недолен човек би бил спасен. Мислам дека ние на Балканот имаме многу што да научиме од овие поуки. НепокOLEбливоста на борбените ликови не е прикажана низ некои херојски дијалози,

од типот- попрво би умерел од глад, отколку да дозволам мојот ближен сограѓанин да оди в затвор недолжен. Ние тука имаме слика на два млади ликови, од кои едниот сака да му се оддолжи на црнецот за пружената помош кога бил во неволја. Не можеме директно да ја почувствуваме мистериозната, фантастична закрила на Југот, но гледаме дека нештата се случуваат искушенички-наградно, или искушенички-казнено, во зависност кој, како и со колкав личен интерес му подлегнал на искушението (доколку подлегнал). Зашто можеше некој, како на Балканот, да каже: Не е важно дека црнецот ни крив, ни должен ќе лежи в затвор. Оние кои не му мислат добро едноставно се повеќе, ние сме овдешни треба да бидеме со оние кои ќе го линчуваат, и се разбира многу, многу да молчине. Но пуританското поднебје дозволува истапување од грешната шема на индиферентноста. Во моментот кога толпата дознава дека црнецот не е виновникот, а дека вистинскиот виновник е некој со бела кожа кој си го убил братот си, тогаш толпата е засрамена, камерата е од горен ракурс, застрашувачкото сонце силно пече. Бог ги казнил линчувачите.

Развојот на филмските видови визави литературните

Која би била позицијата на овој филм во поглед на развојот на филмските видови? Има разни приоди и рангирања, но оние кои преовладуваат се дека станува збор за црн филм. Терминологијата на црниот филм (филм ноар) потекнува од Нино Франк¹²⁹. Обично европските филмски автори ги рангираат црните филмови како вид кој потекнува од Европа, така да се каже- сè она што потекнувало од Стариот Континент морало да биде со уметничка, некомерцијална конотација. Ова е се разбира најголемата заблуда, затоа што овој правец се смета за исклучително уметнички-иновативно ориентиран, а најчесто има голем одзив кај публиката. Уште повеќе како што тврди гореспомнатиот теоретичар, овој правец потекнува од Холивуд. Доколку се сосем точни тврдењата на некои истражувачи дека Фокнер се дружел со Дашиел Хамет и со неговата сопруга Лилиан Хелман, тогаш влијанието на детективот Сам Спид и техниката на градењето на неизвесноста кај овој голем мајстор на суспенсот и трилерот е очигледен. Непосредно пред да го напише Натрапник во правот, Фокнер работел на неколку сценарија за детективски филмови како на пример на одличниот Големото

¹²⁹ Најчесто овој термин му се припишува на францускиот филмски критичар Нино Франк кој наводно го создал за својот текст во списанието Француски екран во 1946, со цел да опише 4 француски филмови: Малешкиот сокол (1941) на Џон Хјустон, Двојно обештетување (1944) на Били Вајлдер, Лаура (1944) на Ото Преминџер и Убиство шеќерче (1944) на Едвард Дмитрик. За карактеристики на овој жанр се сметат најчесто: ловењето на илузиите во повоениот период, контрастното црно-бело осветлување, фаталната жена, кратки (прецизни) дијалози...

спиене (1946) на Хауард Хокс, според делото на познатиот писател на детективска проза Рајмонд Чендлер. Влијанието е очигледно. Овие автори, вклучувајќи го и Фокнер биле многу лево ориентирани, а потрагата по злосторниците е опсесија на левите методологии, дури и на самиот марксизам. Но како што е веќе нагласено во трудов, Фокнер истовремено не сакал да биде премногу лево и држел до традиционалните, семејни вредности. Сите овие слоеви од детективскиот роман, со една стилизација, дури и персифлажа се преиначени во повеќе или помалку социјално-дебатната проза наречена Натрапник во правот. Детективот-супермен е преиначен во бабичката која е супер разборита затоа што е пуританка. Можеби насловот ве лаже дека трагичноста е главната патеводителка на авторите од овој правец, но доколку ги погледнеме ремек-делата на Дмитри Сиодмак или оние на Били Вајлдер ќе видиме дека низ нив е исто така кохерентно проткаена пуританската нишка и злосторниците надокрај се фатени и изнесени пред лицето на правдата. Црниот филм ги има своите основи во булеварската литература¹³⁰ во која зад превезот на забавното четиво се криеле искажаните вистини за корупцијата, недоследноста на социјално-правниот систем воопшто. Црниот филм заживеа како жанр откако беше вистински бум во повоениот период, во кој се појави стремежот да се исправат неправдите од минатото во развиените демократии и кои наводно довеле до трагедијата на Втората светска војна. По една декада, нормално, публиката се засити од овој жанр и од тој дел од поп-културата, којшто беше заменет според убедувањето на потписникот на овие редови со повторното популаризирање на стрипот како бестселер – оваа уметничка форма веќе беше многу популарна пред Втората светска војна. Сетете се само на ликот на Бетмен- тој е оној кој ќе ја раскринка корупцијата во Готам Сити. Ова е навистина тертипот на црниот филм. Потоа во осумедесеттите и деведесеттите имаше интензивно екранизирање на овие стрипови што од своја страна исто така поттикна снимање на новата генерација на автори на црниот филм, кои отворено признаваа дека се влијаеле од францускиот црн филм. Го презентирав овој подолг вовед за да објаснам која е врската на сето ова со Фокнер и кое е неговото влијание во развојот на филмските видови, и каде е позицијата на екранизацијата Натрапник во правот во однос на ова. Ова го нагласувам бидејќи со сигурност режисерите на новиот (француски) бран се влијаеле од црниот американски филм, а има изјави во кои некои од нив велат дека за непосредноста на нарацијата во

¹³⁰ Некои како автори од оваа група ги сметаат и Dashiell Hammett, Patricia Highsmith, Raymond Chandler. Карактеристично е дека речиси сите најдобри остварувања им се од детективскиот или од криминалистичкиот жанр

новиот бран е многу заслужен Фокнер како автор. Имено токму на крајот и на почетокот на новиот милениум се појавува повторниот интерес за екранизацијата на остварувањата на овој голем автор, токму поттикнат од настанатиот недостаток на вистинските, проверени вредности кои недостигаа заради претераниот и пребрзиот технолошки и економски развој. Така Фокнер се појавува на одредени временски периоди со своите екранизации да нè потсети на она кон кое треба да се вратиме, а тоа е исконската непоколеблива разборитост на луѓето од Југот.

а) Поднебјето во функција на жанрот (како категорија на филмскиот вид)

Натрапник во правот (1949) е екранизација која блика од зашеметувачката спарност на јужното поднебје, а поттекстот е дека и покрај тоа што во овој амбиент постојат предуслови за брзо гниење, до тоа не доаѓа токму поради железното постоење на спомнатите вистински вредности. Иако дотогашниот опус на Кларенс Браун бил претежно комерцијално многу успешен, тој се решил да започне нешто ново, некаде со почетокот на крајот на војната. Натурализмот и нерафинираниот изглед на сликата навистина не се карактеристични за авторот кому своите успешни кариери му ги должат најголемите ѕвезди од Холивуд. Се чини европското образование било она кое го направило овој типично американски бизнис-режисер да стане и артистички ориентиран. Но сепак не треба да се претерува со ова теоретско-историско толкување, бидејќи бизнисмените од областа на уметноста во Европа и САД не се исти. Ова е се разбира една голема стереотипизација, но која во културните анализи се смета за исклучително продуктивна во вакви случаи. Односно страста во кариерата на уметникот и бизнисменот во Европа кај првиот смее да ја има, во вториот не (во Европа има строго разграничување меѓу уметноста и бизнисот). Но во САД каде постои карактеристичната американска работна етика, се верува дека страста може да го поттикне и развие бизнисот. Така има многу примери каде упорноста и ризикот направиле вистински чуда на уметноста. Веројатно во оваа група би требало да спаѓа и самиот Фокнер, иако буџетите (кога ја споредуваме релацијата литературен и филмски бизнис) понекогаш се разликуваат и по 100 пати во полза на филмот. Сепак упорноста на авторот кој успеал од лошо или средно продаван писател да стане национална вредност е навистина за вклучување токму во оваа група- на стриктно американската слободна пазарна економија. Плус тоа Фокнер е од поднебјето на Југот.

Биографистите исто така сметаат дека е ова еден од најзначајните филмови по Втората светска војна. Според сите рангирања тој е најдобриот филм од опусот на

Кларенс Браун, кој и ден денес се смета за еден од непродуктивните режисери на Холивуд воопшто. Тој е режисер кој имал најмногу номнации за Оскар (5 како режисер, 1 како продуцент), а кој не добил ниту една статуетка. За овој филм тој ја добил наградата на Британската филмска академија, што е највисокото признание за Браун во неговата кариера. Тој исто така ја има добиено и наградата за најдобар странски филм на Фестивалот во Венеција за Ана Каренина (1935). Несомнено токму динамичната драматургија и ликовите кои како да се изникнати од прашината на Југот на Фокнер, му ја донеле на режисерот креацијата тој да се вивне високо во небото на креативноста и да ја напушти конвенционалната комерцијалност. Нагласеното чувство за автентичност, природност, натуралистичната актерска техника, навидум импровизираната монтажа која како да дошла од времето потоа (она на црниот филм од Источна Европа од шеесеттите), дијалозите ослободени од сите вишоци-придружени со креативното присуство на најквалитетните професионалци од Холивуд (чии имиња се денес незаобиколлива лектира во секоја сериозна филмска академија) придонесоа овој филм да се издвои од вообичаениот тек на нештата во Холивуд и тогаш, во повоениот период, храбро да стапи во новото време – без разлика што режисерот му е од старата гарда. При сите ретроспективи на творештвото на Фокнер овој филм е секогаш истакнуван како еден од најсветлите моменти на модерноста, бидејќи тој тогаш се приклучил кон новото време кое ја антиципираше генерацијата на Роберт Росен, ѕвездите како Бродерик Крафорд или Лорета Јанг. Едноставно во овој период токму благодареејќи на филмовите од овој тип, почнува на гледањето филмови да се гледа како на читање книги. Почнува да се оформува интелектуалниот спектрум во академските трудови кои почнуваат да ја вреднуваат филмската продукција не само како квалитетна забава. Естетски се напуштаат испегланите, сатенски сценографии, а како главен критериум за професионалноста се смета убедливоста и автентичноста.

Хигиената како доминантна преокупација е присутна во екранизацијата уште од самиот почеток, иако тоа не е случај со книгата која на почетокот ја потенцира опуштеноста на јужњациите, дури и нивната неодговорност. Ова е заради напнатоста која во книгата само вака може да се постигне. Тоа не е случај и со филмот, бидејќи честопати самата драматичност и забрзување на филмското време може да создаде напнатост. Како што вели Хичкок (којшто во овој период исто така правел жанровски гледано црни филмови): На филм не мора сè да е објаснето до крај за да биде интересно. Во книгата каде впечатокот на читателот (а во филмот тоа е вниманието) е свртен кон оформеноста на ликовите и општото поднебје, е многу неочекувано кога

нешто толку драматично ќе се случи- обвинување на недолжен човек на расна основа. За разлика од книгата во филмот повеќе нè интересира начинот како да се дојде до правдата, отколку фактичката состојба која е корсокак (како што ја доживуваме во романот), а која изгледа безизлезно. Затоа самата разврска во романот се доживува како хумористичен, ироничен момент, како сето тоа да се збиднало на база на благородната наивност (слепата верба во правдината) на многу неискусните, но многу интегрираните во поднебјето ликови. Во случајов и книгата, и филмот инсистираат на хигиена, но ментална, не буквална, и тоа само со сигурниот (можеби јужно-заспаниот, успорен) од на просторот низ времето, кој простор стагнира, доколку времето е полно со неправедност. Имено во овој филм е застапено можеби главното „открытие“ за новиот холивудски филм кое од онаа страна на Големата Бара го донесе Алфред Хичкок, кој уште одамна снимал црни филмови¹³¹. Ова е она што најмногу нè доближува до киното на психоанализата, бидејќи за психоаналитичарите Хичкок е вистински десерт. Тој никогаш не верувал во системот. Мислел дека истиот е подложен на разорност, бидејќи е создаден од луѓето кои во најголем дел се суштества кои сакаат да приграбат сè за себе, без да размислуваат за животната состојба на останатите. Всушност мајсторот Хичкок на овој начин го предвидел она што потоа ќе се случи во Втората светска војна- баналноста на злото, дефинирано онака како што го тоа го прави Хана Арент. Таа вели дека нацистите успеале да нанесат толку зло (зборувајќи за еден од нив, кога ја прашуваат да објасни што мисли кога ќе каже „баналност на злото“) бидејќи едноставно се глупи, тие никогаш не се прашувале како им е на оние кои минувале низ ужасот на прогонството, војната, концентрационите логори. Психоаналитичарите го објаснуваат ова настроение на Хичкок со фактот дека неговиот строг татко за да го дисциплинира син му го однел една вечер да преспие во полициска станица. Оттогаш Хич (како што на галено го нарекувале колегите) ги замразил сите државни институции и тие во неговите филмови се најчесто прикажани како средишта кон кои гравитираат затапени, глупи провинцијалци чиј светоглед се состои од отсуство на софистицираност, а кои своето богатство го натрупуваат без да инвестираат во развојот на цивилизацијата. Тој го гледа прогресот единствено во самоиницијативните, солидарни граѓани кои единствено со својата ментална хигиена и со ведриот дух може да се спротистават на лицемерието на монструмот наречен сегашност. Влијанието на Хичкок во поглед на филмското консумирање значи во овој период било огромно, а не треба особено многу да се разгледуваат заработувачките на кино благајните во повоен период и да се види дека и

¹³¹ Според преовладувачките теории црниот филм најмногу се влијаел од германскиот еспресионизам, а самиот Хичкок исто така вели дека многу се влијаел од овој правец

навистина оние филмови чии сценарија се бавеле со преиспитувањето на вредностите и наводните достигнувања на цивилизацијата најмногу се гледале. Бидејќи по ужасот на војната едноставно луѓето сакале некој да им каже дека оние вредности кои се пропагирале како напредни, не биле и хумани. Луѓето сакале да им се потврди (и низ филмовите) дека е добро постојано да се активни критикувајќи ги оние одозгора, не верувајќи на општо прифатената култура на трај-прај. Критичната маса во повоениот период била навистина голема. Доминантната јавна свест се свртела со својата симпатија кон протестирачките, недоверливи стереотипи на социјално организирање. Победниците сакале да ги видат остатоците на победените како се заврзани на срамниот столб, исто како што во овој филм таткото гордо го предава својот застранет син на законот, на очиглед на посрамотената толпа, за која ова било неочекувано, или можеби премногу очекувано (ова последново е одлично прикажано). Имено иследникот кој чека заедно со таткото на синот кој е братоубиец во куќата на црнецот, уште на самиот почеток му поткажува на иследникот дека дебело се сомнева во тоа дека можеби знае чиј е пиштолот со кој е извршено убиството, бидејќи не е со пиштолот на црнецот. Пустиот татко е подготвен на сè, бидејќи како што самата иронија на разговорот поткажува можеби не бил којзнае каков родител. Ова се гледа од местото кога иследникот го прашува таткото кој рекол дека мајката умрела на денот кога близнаците се родиле, тој вели дека не било лесно самиот да ги одгледа – а всушност вели дека не е сигурен дека успеал да ги постави на вистинскиот пат. Ова е најслиниот момент во екранизацијава, а кој потекнува токму од светогледот на Фокнер за поднебјето, односно дека е важно семејството да е квалитетно, тоа е сè, сите зла на овој свет потекнуваат од семејството кога тоа е лошо. Поткажано е дека е можно семејството да било лошо бидејќи било со само еден родител. Ова е воедно и спојувањето на мисловноста за семејството како најважна градбена единка на општеството со причината заради која бил одбран овој роман за екранизација- недолжно обвинетиот кој е во бегство. Хичкоковиот манир на градење на напнатоста е значи многу присутен во филмов, но погледот на Хич за семејството е исто така сомничав, за разлика од Фокнеровиот поглед кој мисли дека на семејството мора да му се даде шанса и дека најмногу во неговиот квалитет мора да се инвестира, доколку сакаме да имаме доблесна цивилизација. Зошто Хичкок исто така го релативизира семејството? Според *психоанализата на филмот*- затоа што татко му бил премногу строг.

Особеностите на романот во неговата екранизација и особеностите на екранизацијата

Особеностите на романот визави екранизацијата- Како најкарактеристични елементи во однос на различностите и типичноста на овој роман во однос на останатите на Фокнер би ги издвоил: а) методот на интензификација на дејствието по

углед на американската класика кон крајот на 19. век, најмногу на Хенри Џејмс и б) (сувото, вжештено, а не водено) претставување на културологијата на Југот.

а) Всушност за *методот на интензификација на дејствието* и неговото остварување и влијание врз филмската нарација не е напишано речиси ништо, бидејќи за интензификацијата во американската литература не е напишано речиси ништо. Скептиците ќе ви кажат- Американците не веруваат во теоретизирање, тие веруваат во вистинските вредности на литературата, во која доколку е квалитетна, сè е јасно само по себе. Американската култура има многу малку теорија, затоа има и многу малку за овој метод- потписникот на овие редови би го релативизирал ова, затоа што едноставно методологијата во САД е различна (според една голема генерализација), односно голите податоци таму се сметаат за теорија (како што и би требало да биде, според потписникот на овие редови), за разлика од Европа каде мора да се изложи прво една апстрактна идеја (на пр. што е тоа читливо, интересно, обземачко) и потоа да се најдат поткрепи за ова во текстот. Затоа европската теорија е многу контроверзна- таа се засновува на бајковниот, идеалистички нихилизам кон забавното (во Западна Европа) или на инсистирањето на сувопарноста како мерило за сериозноста на литературата, што честопати ја однесе литературата во Источна Европа во предворјето на опскурната судница- морализаторски подиум во која нема етика, туку само отсечност во редуктивните одлуки. За разлика од ова американските автори уште од самиот почеток ја развиле лаконската техника дека треба да се биде интересен едноставно затоа што никој не сака да чита доколку му е здодевно. Оваа едноставна практичност беше подоцна прифатена од авторите на Belle Époque и fin de siècle, но најмногу од модернистите. Сепак иако раскажувачкото мајсторство уште од самиот почеток беше ставано на прво место во вреднувањето на прозата (наспроти деликатноста, уникатноста, но и херметичноста на Европејците), како најистакнат претставник на токму оваа тенденција Хенри Џејмс има изјавено дека за свои најсилни влијанија ги смета (освен Натаниел Хоторн): Оноре де Балзак, Флобер и Тургенев (од кај последните 2 влијанието му е сосем очигледно, не само тематски, туку токму во интензивирањето), додека подоцна Хемингвеј (самиот) вели дека најмногу научил од Шервуд Андерсон, Флобер и Толсој (кај кои ја има истата техника). Јас мислам дека Хенри Џејмс е најилустративен во прикажувањето на оваа врска литература-филм не само затоа што неговата нарација е изразито сликовита и личи на збир од филмски кадри, туку тој можел ова да го оствари благодарјќи на неговата интензивна

кореспонденција со брат му¹³² во која се разгледува *психоанализата* како мотиватор во уметничкиот акт, всушност иницијалната каписла на потиснувањето како творец на буквално сè¹³³. На овој начин се остварила врската измеѓу двата медиуми многу порано пред ова објективно да било историски остварливо. Внимателно, дозирано остварените пасажии на промислување, сомнеж, напливи од радости и разочарувања во Милдред Прајс, Крилјата на гулабицата и Вртење на завртката токму преку вслушувањето на интензивниот, детски-болен душевен говор на ликовите, но кој меѓутоа не се поистоветува со текот на свеста. Се разбира дека држат вода и коментарите дека и популарната литература, вклучувајќи ја онаа од времето на Џејмс исто така ги има овие квалитети, но токму ова е и скапоцениот квалитет на културологијата (како и на самата култура, се разбира) на Новиот свет- дека не треба да се имаат комплекси да се прифати и она од комерцијалната литература, доколку истото е уметнички продуктивно и издржано. Разгледувањето на ниво Стар и Нов Свет особено се наметнува со овој роман и особено со оваа екранизација (во однос на екранизацијата особено во поглед на историскиот моментум кога таа настанала). Токму во теоретска смисла многукратно е истакнато влијанието на рицарскиот (готскиот) и детективскиот роман (тука спаѓаат и сите романи дневници, како на пр. морнарските романи) во романот на текот на свеста, со тоа што евидентно поголемо влијание во случајов на оваа екранизација, е остварено во однос на готиката. Всушност според мрачноста во описот на пределите и живеалиштата овој роман е најблиску до дефиницијата на јужниот готски роман, како што авторот бил пресуден подоцна во влијанието врз цела низа на литературни текови кај американските прозаисти. Значи овој труд во никаков случај не ги поткрепува оние толкувања дека помал бил залакот (во креативна смисла) на американските текови, во споредба со европските. Напротив ова покажува дека по бел-епок влијанието станало интензивно трансатланско, на релација САД-Европа, а не обратно, за што има многу докази.

¹³² Извор- *The Correspondence of William James: William and Henry, 1861-1884*, edited by Elizabeth M. Berkeley, Ignas K. Skrupskelis

¹³³ Всушност според теоријата на психоанализата на филмот Фокнер би можел да биде протолкуван и како економски месај, токму со својот однос кон филмот- дека е тој една индустрија и дека нема ништо лошо во тоа. „ (...) либидарната економија (филмското задоволство со својата историски конституирана форма) ја раскрива својата кореспонденција со политичката економија (сегашната кинематографија како комерцијално претприемништво) и е уште повеќе – како што самото постоење на истражувањето на пазарната економија покажува – еден од специфичните елементи на таа економија: ова е она што еуфемистички се преведува под терминот мотивација во социо-психолошките истражувања кои се директно опремени од страна на продажбите.“ од *Psychoanalysis of Cinema. The Imaginary Signifier* на Christian Metz, с. 8, авт. прев.

Токму екранизацијата го отсликува готскиот дух преку прикажувањето на сувоста на Југот. Затемнетите ентериери и локации кои личат на напуштени тврдини, или едноставно пределите кои како да се опустошени од војна која тукушто завршила (при ова асоцирајќи ги со граѓанската војна Север-Југ и на антебелум¹³⁴ генерацијата) алудираат на кобноста во воздухот и на неодминливото културно наследство- она кое прави луѓето да се плашат слободно да го кажуваат своето мислење, плашејќи се од повампирувањето на демоните од минатото. Самиот манир на комуницирање алудира на редуktivна децентност, онаа која е карактеристична за униформираниот дел на социјалниот систем (војска, полиција, здравство...). Со внимателното одбирање на контекстот во меѓучовечките односи и со разградувањето на дејствието од можната тотална сведеност до спонтаната, карактеристична за културата на Југот опуштеност, филмов успева да ја дофати топлината на современите светци кои произлегле од автентичноста на ситуацијата која ја наметнува нивниот хабитат. Со инсистирањето на донекаде изразениот егзистенцијален синдром во комуникацијата (што се одразува преку паничните реакции) и на *од нашето место сме* зближеноста, филмов гради модерна структура далеку пред времето на своето настанување, доближувајќи нè и до интелектуалните филмови од шеесеттите на продукциите од Големото Јаболко¹³⁵, и до социјалните, импровизаторски продукции од деведесеттите¹³⁶. Се разбира дека е логично да се потврди дека овој филм има многу нешто заедничко и со италијанскиот неореализам (не случајно бил многу популарен во Италија), а популарноста и желбата нешто да се научи од овие филмации била голема токму во овој период во Холивуд. Затоа мислам дека може да се рече дека севкупната естетика во филмот е особено под влијание на овој филмски правец, што особено било практично при манифестирањето на естетските зафати од стилот на јужната готика. Најблизок „епски“ пример за ова би бил Земјата се тресе (1948) на Лукино Висконти. Ефектот на светло (или јасно)-темно (кјаро-скуро) бил особено податен во реализацијата на оваа авторска амбиција, бидејќи режисерот сфатил дека во повоениот период успех на благајните не би донеле неговите традиционални костимирани екранизации, туку нешто што произлегува од духот на

¹³⁴ Меѓу најистакнатите писатели на антебелум генерацијата се сметаат Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Edgar Allan Poe, Phillis Wheatley, Walt Whitman, Herman Melville

¹³⁵ Интелектуалните режисери од Њу Јорк во шеесеттите снимале нискобуџетни продукции, честопати со своите пријатели. Потоа ова станало и правец, и начин на изразување, кој подрел во меинстримот. Овие филмови имаат најчесто многу интелектуални дијалози, или соголени социјални теми. Како најистакнати примери се Џон Касаветис, Пол Мазурски, Брајан де Палма (во првата фаза) и др.

¹³⁶ Во деведесеттите се појави заситување со скапите, испеглани продукции, па многу од меинстримот снимаа во стилот на б-продукциите или на т.н. независен дух, кој тогаш имаше подем со Санденс фестивалот. Особено тогаш се истакна продукцијата Мирамекс, која беше подпродукција на Дизни

новото време. Само што, да речеме, во случајот на Висконти интензификацијата се засилува на еден многу пооперски начин, со употреба на музиката во оперски стил и директно од Винченцо Белини, како и преку вжештувањето на медитеранските, јужни страсти, додека пак во случајот на Кларенс Браун сведоци сме на едно егзистенцијално вжештување, покрај кое едноставно страстите не може да се изродат (како ни било кое друго од човековите сакања), а останува само непоколебливиот пуритански дух кој единствен би можел да нè спаси од неповолните за правдољубивите околности. Варден од пуританските родители е духот на јужното дете, и токму во овој стожер од зачувани, вистински, стари вредности се израѓа интензивноста на човековите вредности- која се состои од борбата тие вредности да се задржат. Значи интензификацијата не е доловена низ борбата кои вредности ќе победат (Фокнер едноставно не е револуционерен, а е аристократски дух), туку како проверените, единствените да-се-умре-за вредности треба, мора да се задржат.

б) Што се однесува на *културологијата на Југот*- неа се чини режисерот ја владее како во малиот прст, што се гледа од последниот горенаведен пасус; што покажува (и е доказ за...) едно изразено умение кај Кларенс Браун тој да може во литературата да ги пронајде чисто филмичните сегменти, кои сами по себе би можеле и директно да бидат транспонирани на филм. Тој сепак имал искуство со снимање на жанрот вестерн и умеел меланхолијата, особено чувство за губење во просторот да го преточи во разборито рицарство што особено успешно успеал да го претстави во овој филм. Всушност лесно може да се генерализира дека рицарот, кавалерот со ружа станал каубоецот Били д` Кид, кој е херој со сè уште неизрастена брада, но со вредности кои може да се поистоветат и со најжестоките херои од митологијата. Едноставно интензивирањето е *очекување* кое напредува низ времето кое е песочниот, егзистенцијален часовник. Чувството на течење на времето, е се разбира позасилено токму од страна на културата на Југот, каде луѓето не умеат да простуваат и не се волни да чекаат. Така ризикот преземен за привремено ослободување на црнецот, не значи дека нему само по себе ќе му биде простено; дури и да се појават докази дека е невин, нему ќе му виси петното над името дека бил чуден црнец кој му помогнал на младо момче. Но и можеби не. Југот не е до толку закоравен. Просторот за ова е оставен во последната реплика на старата дама која вели „доколку повторно ви треба пак ќе ве однесам таму каде треба“. Ова е навистина една голема кинематографска вештина- само со една реплика да се поткаже она што на големиот автор му требало да го долови со сепак многу повеќе редови. Значи режисерот остава оптимистичен

простор за верувањето дека сепак Југот – таа колекција на цивилизациите – би можел и многу бргу, и многу прогресивно да се менува, затоа што ја има едноставната филантропија, која не му дозволува на врагот на недоверливоста, на антихристот да преовлада. Интезифицирањето на дејствието започнува од моментот на отворањето на прогонот кон недолжниот човек, и ние од тој миг сме залепени за седиштата од киносалата за да видиме дали системот сепак ќе проработи во полза на недолжно обвинетиот, или, исто како и во книгата, сепак е можно предрасудите да се оправдани, односно дека Афроамериканците како малцинство ја користат таа своја општествена непозиција и живеат животен стил кој е надвор од законот, всушност посакувајќи и надевајќи се дека сите ќе им се плашат и они непречено ќе ги обавуваат своите профити кои се надвор од законот. Која е разликата измеѓу културологијата на Југот и на Северот во овој случај? Тоа би било дека на Северот индивидуализмот преовладува, односно дека тоа добро зборува за Северот, зашто таму системот целосно функционира, за разлика од Југот каде тој е само маска за обичајното право. Во Северот е доволно еден човек да се активира, да пријави, и вистинскиот злосторник ќе биде фатен, а злосторничкото здружување ќе биде раскринкано. За разлика од Југот, на северот нема групни организирања. Југот има зближеност која наводно доведува само до негативни општествени текови, како на пр. до линчувањата. Но чекајте малку-доминантните општествени истражувања, особено оние со западна културолошка и политичка ориентација, велат (најмногу еволуционистите) дека оние видови кои успеале да развијат колективна одговорност и солидарност напредувале¹³⁷, оние општества кои имале чувство за колективна одговорност најмногу се развиле¹³⁸, оние општества кои го земале гласот на повеќето и имале чувство за колективна одговорност и свест развиле најголеми човекови права во својот систем¹³⁹, оние општества кои успеале сите да ги ислушаат и да ги интегрираат развиле највисоки дострели во науката, технологијата и уметноста¹⁴⁰. Земајќи ги во обзир и претенциите

¹³⁷ Еволуционистите велат дека оние животински видови кои имале солидарна, социјална структура се развивале и зголемувале во број

¹³⁸ Ова е според мислењето на потписникот на овие редови контроверзна теорија, зашто со игра на случајот северните држави се најдобро структурно организирани зашто едноставно од климатски причини така мораат. Односно мораат да направат голема залиха

¹³⁹ Ова е исто така контроверзно зашто оние општества кои имаат најголеми човекови права се источните кои имаат најголема популација, а се со најголема популација зашто климата им е стихијна и им требаат повеќе луѓе да ги совладаат да речеме поплавите. Значи за да преживеат мораат подобро да соработуваат. Тоа е ориенталната мудрост, кроткост која е и насушност

¹⁴⁰ За ова се сметани обично нордиските и англосаксонските култури. Но и источните општества некогаш и сега биле многу интегративни, но не и плурални. Односно се грижеле едни за други, ама (на

дека најголемата слобода е онаа индивидуалната¹⁴¹, сепак никако не може да се каже дека и најголемата среќа би била остварена во, да речеме, манастирската ќелија, барем ова сигурно не е случај со повеќето граѓани. Според преовладувачките текови во западната мисла, човековата среќа може најмногу да биде остварена во семејството и во пошироката заедница. Ниту една авторитетна хипотеза не изнесува ставови дека најдобро би било индивидуата, херојот, јужниот готски протагонист да биде изолиран со цел најмногу да може да постигне, затоа што заедницата има непресушна склоност за корумпирање и наведување кон скршнување од вистинскиот пат. Токму за ова се обвинети северните мислителите кои имаат тенденција да ги претворуваат човековите стремења во патолошки ментални состојби. Наспроти ова единствено во поднебјето на Југор може да се функционира со останатите членови на заедницата и така да се досегнат високите стандарди на цивилизацијата, што индикативно ни е покажано во екранизацијата на Кларенс Браун.

истокот) се сметало дека молчењето е воспитание, заради што долж историјата не особено многу се искажувале различни мислења

¹⁴¹ Индивидуализмот во споредба со остатокот на западниот свет има убедливо најголема традиција и присуство во САД. Некои од индивидуалните филозофи од САД се: Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, Voltairine de Cleyre, John Rawls...

ВРЕДНОСТА НА ЕКРАНИЗАЦИИТЕ И СЦЕНАРИЈАТА ВО ИСТОРИСКА И ЕСТЕТСКА СМИСЛА

Генералниот став на академската заедница е дека Фокнер не го рангирал филмот за сериозна уметност како што ја рангирал литературата. За време на проекциите додека се изработувал некој филм, тој седел на последните незабележливи седишта и пушел цигари. Работата во филмскиот свет ја сметал како приход кој ќе му донесе некаква финансиска слобода со која би можел сосема да се посвети на писателската работа за која самиот верувал дека е со висок квалитет. Со пишувањето проза многу ретко или никогаш не правел компромиси на сметка на естетската вредност на пишаниот збор. Како и да е до ден-денешен Вилијам Фокнер е еден од највлијателните писатели во поглед на оформувањето на филмскиот јазик, изразните средства и драматургијата. Иако бил раководен од простата желба да им се допадне на шефовите на студијата, да го насети нивниот, а со тоа и вкусот на најшироката публика – се чини токму од овие причини успеал да развие широк дијапазон на изразни средства кои се во полза на естетскиот ефект на филмот, но кои не ја одбиваат најшироката публика. Ова е многу важно да се потенцира бидејќи најчестата замка во која запаѓаат создавачите на највисоката уметност како Фокнер е дека комерцијалноста (забавноста, допадливоста во случајов) и естетската вредност на уметничкото дело не одат рака под рака. Веројатно бил раководен од искуството на писателот кој многу го влијаел- Шекспир (кој уште во времето кога создавал бил она што е и сега, и исплатлив, и естетски вреден), како и од приземноста на античкото творештво, најмногу на античката трагедија, која не бегала од настојувањето да ѝ се допадне и на најшироката публика.

а) Есенцијалноста и функционалноста

Фокнер отворено сака да има влијание со своето уметничко творештво, всушност херметички оформувајќи ја поетиката дека не смееш да сакаш да ѝ се допаднеш на читателската публика, туку треба да бидеш искрен со неа како писател, негувајќи ја во себе скромната надеж дека таа нема сосем да ти го сврти грбот. Не е неопходно да се потенцира дека ваквото убедување не може да функционира во филмската индустрија во која истражувањето на интересот и вкусот на најшироката публика се нејзиниот клучен сегмент. Прво: Дали тие истражувања се секогаш точни? Одговорот на ова прашање би бил дека се секогаш точно контроверзни. На пр.

филмските ѕвезди Бет Дејвис, Кетрин Хепберн и Џоан Крафорд биле прогласени за отров на билетарниците (box office poison), а истовремено кога самата публика се изјаснувала кој/а би сакале да им игра некоја ролја ги наведувала овие актерки. На пр. публиката рекла дека би сакала Скарлет Охара да ја толкува Бет Дејвис.

Причините зошто толку скудно е обработено творештвото на Фокнер од областа на филмот треба да се бараат во следните три причини:

- затоа што филмот како уметност сериозно почнал да се третира, во академска и во теоретска смисла дури по Втората светска војна
- затоа што интелектуалците, особено оние од шеесеттите го засилувале значењето на Фокнер како писател кој многу влијаел врз развојот на филмот, при што воопшто не го спомнувале неговиот директен ангажман и повремените работни односи кои овој автор ги имал во филмската индустрија, фрлајќи го во сенка интересот на пошироката јавност за последното
- гореспомнатиот однос на самиот автор кој не особено ја почитувал филмската индустрија и филмот како уметност.

Фокнер никогаш не го прифатил значењето на филмот како уметност, иако многу сакал да влијае низ она што го пишувал. Не можел да согледа колку многу филмот е влијателен, мислејќи дека филмот како влијание може да се користи само од страна на негативните, примитивни пропаганди, како онаа на нацистите. Се чини кон крајот на својата кариера почнал да согледува дека филмот може да се користи и како орудие за широко распространување на напредни, на хумани идеи. Ова можеме да го поткрепиме со неколку негови пеписки кои тој ги имал со блиските колеги и пријатели, како и од фактот дека почнал да ги чува реализираните и нереализираните сценарија. Како најчест пример за ова се користи едно негово сценарио во колекцијата Бродски во кое како главни ликови се истакнати Реган (Роналд Реган, тогаш актер и претседател на актерскиот синдикат) и Фонда (Питер Фонда, актерот). Тогаш се практикувало сценаристите како имиња на ликовите да ги наведуваат актерите кои би сакале да ги толкуваат. Ова допрело до ушите на претседателот Реган и тој отишол да го посети центарот за истражување на творештвото на Фокнер, во којшто оваа колекција се наоѓала. Истовремено ова е и сведоштво за бесмртноста на влијанието на Фокнер воопшто.

Општо земено Фокнер е сметан за автор кој е тежок за префрлање во друг медиум, но е сметано и дека неговите наративни, естетски и асоцијативни постапки кои се за прв пат употребени во неговата проза, наишле на шпироко прифаќање во филмскиот свет и како такви се употребуваат и денес како катализатор за иновација, подновување на филмскиот јазик.

б) Првиот допир со филмот, насоки на влијание литература⇌филм

Провокативноста на релацијата литература-филм се состои во многу пати употребуваниот во теријата факт, дека многу автори уште пред да се појави филмската уметност користеле експликативно-описен метод во наратијата кој наликува(л) на снимање со филмска камера. За разлика од сликарството во кое имаме историски примери поткрепени со факти во форма на искази од самите уметници кои тврделе дека ја користеле фотографијата (дагеротипијата) како помошна алатка, за писателите немаме вакви докази, искази, дури и кога ваквото влијание се чини сосем очигледно. Ќе го употребам тука примерот со писателот Габриел Гарсија Маркес кој заради својот имагинативен, магиски реализам, честопати е споредуван со Фокнер. Имено тој студирал филм на Centro Sperimentale di Cinematografia во Рим. Пасусите од неговите прозни остварувања честопати личат на секвенци од филмови, додека авторот им го додава внатрешниот, интроспективен глас кој е идентичен на нараторот кој го покрива филмското дејство. Тука се мисли на нараторот како што него го подразбираат режисерите од францускиот нов бран, кои биле составен дел на интелектуалната елита од 60-тите; тие ја откриле употребата на нараторот, но не во смисла како што тој бил претходно користен- за да го објасни дејствието, туку за да го збогати.

Освен горенаведените околности – кога се претресува функцијата на творештвото на Фокнер во развојот на филмскиот јазик – не смее да се заборави дека Фокнер е најамериканскиот од сите писатели на изгубената генерација; како што е тој најдоминантно рангиран од теоретичарите. Тој речиси никогаш не ги напуштил САД, за разлика од многумина други кои најголемиот дел од своето творештво го оствариле во странство. Значи тој, во поглед на филмското творештво, бил составен дел од она што се нарекува филмски бизнис, во кој се барала (за жал и сега се бара) огромна дискреција, која Фокнер ја прифаќал зашто му било важно да биде платен, а бидејќи не особено го почитувал филмот како уметност, не му било важно ни дали ќе го има на шпицата. Така постои голем дел од вистинските сценаристички ремек-дела на овој автор за кои и денес не може со сигурност да се тврди дека се негови, иако според

стилот сè укажува дека се. Тука особено би го истакнал сценариото за одличниот Милдред Прајс (1945) на Мајкл Кертис, во кое разбрануваната сочувственост на авторот-сценарист кон беспомошните ликови особено доаѓа до израз. Исто така треба да се потенцира дека на самата филмска индустрија ваквиот однос кон сценаристите ѝ одговарал, па некогаш некои одлични писатели на шпицата биле заменети со некои неквалитетни, или со измислени имиња, само затоа што продуцентите сметале дека другото име подобро би го продавало филмот- зашто е попознато во комерцијална смисла, или едноставно затоа што според нив поубаво звучи.

Студијата го сфаќале значењето на образованието, барем во првата, златна фаза на своето постоење. Тие инвестирале во професионалната надградба, доусовршувањето на сите оние кои имале договори со нив, вклучувајќи ги и децата. Речиси сите од студијата морале повремено или постојано да одат на лекции кои биле приредувани од некои од најквалитетните, во академска смисла, европски мигранти или избеглици. Треба да се каже и дека во првата фаза од своето постоење Холивуд не жалел пари за подготовка на филмовите, па така некои од светски најголемите уметници (од сите видови), писатели и интелектуалци од целиот свет нашле своја закрила во Холивуд. Но Холивуд никогаш не верувал во теорија, ниту во критика. Голем дел од најголемите успеси од првата, златна фаза на студијата се изгубени. Холивудјаните отсекогаш верувале на зборот на купувачите на билети, понекогаш на купувачите на книги, никогаш не на нешто што е можеби највисока уметност која никако не може да се продаде. Логично-последичниот исход од ова е дека студијата никогаш не инвестирале во теоретско-критичките согледби на нивните автори. Така, за разлика од истите или слични ентитети на Стариот континент, во САД никогаш нема да сретнете случај некое филмско студио да објави збирка на трудови настанати од некоја конференција на која се дебатираше за да речеме естетските, социјалните или етичките импликации на некои нивни продукции. Тенденцијата, во последните две декади, треба да се напомене, сепак се менува. Ова е добро или лошо? Ова прашање е особено значајно да се постави токму во поглед на творештвото на Фокнер. Имено низ академските трудови провејува тврдењето дека во Европа повеќе се негувала уметноста наспроти комерцијализацијата. Но (особено најновите) истражувања докажуваат дека академската заедница, историски гледано, во Европа била еден од најкорумпираните ентитети. Теоретските трудови им служеле на тоталитарните или на диктаторските власти да воспостават контрола врз она што не им одговара. Така (што се однесува на областа на седмата уметност) некои филмови биле прогласувани дека се

лоши за нацијата и им била забранувана дистрибуцијата, како што тоа било случај во времето на Третиот Рајх. Некои филмови биле окарактеризирани како некои кои промовирале помирувачки однос кон експлоатацијата на пролетаријатот (како на пр. во СССР), додека пак филмот на Грифит, Нетолеранција (1916) бил окарактеризиран како некој кој верно ја отсликува состојбата на цивилизацијата во трулиот Запад и како благодарност кон благородниот уметник, овој филм се прикажувал во едно кино во Москва цели 18 години. Инаку има докази дека Грифит бил антисемит, расист и поддржувач на нацистите. За сето ова самиот тој тврди дека не знаел во што се вовлекувал.

в) Трансатланска споредбеност на застапеноста на обработката на филмската дејност на Фокнер

Кога се споредува како нечие творештво е застапено во Европа и САД низ академските истражувања во повоениот период, треба да се напомене дека во делот којшто спаѓал во т.н. Западен Блок во Европа, тоа многу зависело од политиката, а многу зависело од политиката зашто финансирањето во Европа за овие дејности е речиси сосем лимитирано на државните субвенции и грантови, за разлика од САД каде пазарот е многу поголем и од каде честопати потекнувале и заедничките филмски истражувања и за другите делови на светот. Во Источна Европа од овој период (некогашниот Источен блок) нема или не може да се најдат истражувања кои се фокусираат исклучиво на филмскиот ангажман на Фокнер. Општо земено речиси дека и нема истражувања за повоената филмска индустрија кои би потекнувале од Истокот, а кои се однесуваат на периодот по Втората светска војна. Ова е затоа што источната пропаганда сметала дека филмовите од Западот се западна пропаганда и во најголем дел ги сметала за опасни за источниот поредок кој се базирал на интегративната корупција во сите ешалони на комунистичката номенклатура. Имено особено филмовите се сметале за средство преку кое би можело на Истокот да допре вистината за вистината, заради што оние од Источниот Блок настојувале да ги затрупаат своите киносали со сопствени продукции. Тука неизбежно треба да се спомне дека Фокнер, како и повеќето од загубената генерација, биле сметани за црвени, леви автори и како такви имале посебен однос за источните власти. Има податоци и докази дека многу од нив биле руски шпиони или комунисти; според неодамна декласифицираните податоци на ЦИА, Хемингвеј несомнено бил руски шпион. Но овие анализи од Источниот Блок се оптоварени со комунистичката идеологија, а за некои од нив, како на пр. оние на

Бахтин, можеме да почувствуваме дека авторот бил раководен од стремежот да си ја зачува својата сопствена кожа.

На Стариот Континент несомнено Фокнер уште од самиот почеток бил многу високо академски вреднуван, иако не бил сметан за некој кој евентуално би можел многу да се продава. Односно во написите од ова време тој е презентираан како некој кој за искажувањето на својата поетика секогаш го одбирал најтешкиот пат, заради што е тешко разбирлив, но затоа е полн со содржина. Со ваков дискурс се претежно и освртите кои се однесуваат на овој автор на тлото на некогашна СФРЈ.

Стриктно што се однесува на Фокнеровата филмска дејност освртите/истражувањата се однесуваат на сценаријата напишани од него стриктно за филм и на оние кои се според неговите прозни остварувања, а во чија реализација тој учествувал на ваков или онаков начин. Мора да се напомене дека во однос на второво има една голема дискрепанција во однос на денешните истражувања бидејќи во нив ја наоѓаме преписката на Фокнер со студијата, визави договорите со нив, од кои јасно се гледа дека освен некои сугестии кој ги дал, на авторот му било сеедно за реализацијата на филмот. Како последица на ова се изграѓаат и сомнежи дека неговите коментари се условени или изнудени од договорите или од можните идни договори со студијата, заради што речиси без исклучок тој секогаш давал позитивно мислење за продукциите кои потекнувале од него. Токму од овие причини се смета дека и немало некакви подиректни контакти со него, од страна на неговите европски колеги, но интересот кон него, во интелектуалните кругови во Европа бил секогаш на највисоко ниво, за што, како главна причина секогаш се наведува авторовиот интерес да го претставува автентичното поднебје на американскиот југ. Токму во овој период постои и воопшто зголемен интерес за своевидно враќање кон прапочетоците на југот како кон своевидна колекција на западната цивилизација, која во овој период е најчесто лоцирана во медитеранското поднебје- во Северна Африка и во средоземното крајбрежје на Европа. Не случајно некои од најголемите писатели од овој период имаат и извесно потекло од северноафриканскиот арапски свет, како Ками или Дерида. Несомнено сета оваа повоенa „медитеранска“ генерација на европски писатели била опседната со творештвото на Фокнер во секој поглед, заради што тој неизбежно им станал „главен“ и во филмот. На пр. Реквием за една калуѓерка (1956) бил режиран за театар од страна на самиот Ками.

Во некогашна СФРЈ творештвото на Фокнер за филм било најмногу застапено преку освртите за неговите сценарија за филмовите на Хауард Хокс, а до коишто

дошло под влијание на француските теоретичари на: синема верите, новиот бран и антрополошкиот филм. Имено токму во овој период се појавуваат првите осврти кои велат дека уметничкиот филм не смее да ја изопачи реалноста ставајќи ја во својата лакомост да привлече колку е можно повеќе посетители. Како спонтан режисер кој не го наметнува својот стил на филмот, туку дозволува тоа да го направи сценариото е најчесто споменуван Хауард Хокс, кој од своја страна не пројавил никаков интерес да соработува со овие теоретичари (идни режисери), освен што кога по многу години го прашале што мисли за тоа дека европските колеги го дигнале до небо, тој рекол: „Беа фини со мене“. Несомнено најквалитетното кај Хокс е она што е од Фокнер. Така овие теоретичари (кои се во најголем дел француски) ја развиле до денес една од најинтересните парадигми, а која е дека филмот може да е и комерцијален, а со висока уметничка вредност. Односно дека најшироката публика е всушност многу поотворена за највисоката естетика (односно најубавата, најкомплицираната поетика) отколку што тоа на прв поглед изгледа. Во однос на допадливоста, декоративноста, теоријата во овој период се доближува до онаа од повоените медитерански период; како што вели Пол Кле: „Не смееме да ја лишиме високата уметност од допадливост!“ Заради ова може да се забележи дека голем дел од филмовите од овој период, иако се трудат да се доближат до реалноста се многу декоративно стилизирани. Како на пр. продукцијата Чадорите од Шербур (1964) на Жак Деми е сценографски стилизиран мјузикл- кога е пролет и тапетите во собите се со цвеќиња. Додека пак филмот на Жаковата сопруга од овој период Ањес Варда, Среќа (1965) има тенденција секое годишно време да го снима во адекватната боја. Инаку госпоѓа Варда не е дипломиран режисер, туку визуелен уметник (студирала историја на уметност и фотографија, како и литература и психологија).

г) Фокнер и медиумите на денешнината

Се разбира дека би било претенциозно или нереално да се истражува влијанието на еден писател, небаре тој е најбитниот. Мислам дека токму што се однесува до Фокнер, структуралистите со својата методологија различна од сите останати, направиле значаен пресврт во однос на ова прашање. Односно доколку сите останати методологии настојуваат да ни разјаснат што нештата се, тие настојуваат да ни кажат што тие не се. Така уште од шеесеттите кога овој писател длабоко навлегол во модерноста, тој е разумно многу застапен во интелектуалните не би рекол истражувања, туку превирања. Доколку пак денес гледаме би можеле да кажеме дека

го нема или недоволно го има во академските истражувања, доколку реално го согледуваме неговото влијание во развојот на филмскиот јазик, како и во сите други медиуми. Ова тврдење може лесно да се потврди доколу ја видиме листата на неговите наведени или ненаведени учества на филм или телевизија (најрелевантна за Фокнер според мене е неговата листа на [imdb- m.imdb.com/name/nm0001203/fullcredits](http://m.imdb.com/name/nm0001203/fullcredits)). Од неа точно може да се согледа дека во периодите на големите историски превирања, како на пр. оние во времето на Виетнам, или оние во времето на паѓањето на железната завеса, постои едно повторно, преродбено навраќање кон творештвото на овој голем автор.

Сепак токму горенаведеното не може да објасни зошто сè уште Фокнер се смета за премногу тежок, херметичен автор; неговото неконстантно присуство е она кое најмногу може да ни го објасни феноменот на стравот од огромната вистина која творештвото на овој великан од Југот ја носи. Уште веднаш морам да нагласам дека делов **в.** ќе се однесува само на филмот како медиум, бидејќи тоа ми е прашањето во тезата, но неодговорно би било да не се спомнат и сите сегашни медиуми, дури и интернетот. Значи зошто недоволно го има иако е многу влијателен? Проблемот потекнува токму од шеесеттите бидејќи тогаш се кршеле копјата за автентичноста на западната, најмногу паневропската цивилизација. Дотогаш се верувало дека прогресот потекнува од северот на Европа, како и од оние подрачја во кои нема големи општествено-економски превирања долж историјата. Но злосторствата од Втората светска војна направија да се замислат дури и најзакоравените интелектуалци од традиционалните професорски фамилии од старите европски универзитети. Зарем оние кои беа неутрални или тивки соработници на нацистите би требало да го дефинираат културниот код на нова Европа? Конечно и самата Германија, во многу нешто, како на пр. во својата митологија, е блиска до нордискиот кулурен код. Што тогаш да се каже за Русија, која е традиционално извор на хибридни окупации? Таа е сигурно повеќе северна отколку источна култура. Така тогаш, околу 60-тите, почна да се обновува интересот кон Југот, кој беше дефиниран како извор на правилни, непомирливи превирања. Иако таму е сè со корупција, таму имало непоткупливи херои. Се разбира главните референци се однесуваа на медитеранскиот регион, а кои повторно беа возобновени во времето на 90-тите кога паѓаше железната завеса. Едноставно стилот на западната цивилизација е да не признава дека југот е спасителот, бидејќи Северот по традиција е најбогатиот регион. И тогаш во 90-тите доминираше омаловажувачкиот слоган дека северот го храни југот на Европа. Оваа популистичка тенденција меѓутоа не победи. Насоките на светското напредно влијание беа и мораа да бидат водени од

САД. Таму Југот е богат (како и Северот), а од југот е Фокнер. Во 90-тите значи повторно проработи практичниот ум кој укажуваше дека катализаторот на промените е секогаш југот. На оние од северот тоа би им сметало. Тие секогаш би сакале да се навикнати на усукот на комфорот, без разлика дали истиот би можел да создаде некаква хибридна постреалност. Токму од овој период потекнува документарниот филм за Де Гол со комисионираното сценари на Фокнер од 1942- Јас, генерал Де Гол (1990) на Денис Грание-Дафер, којшто ја потенцира некритичната игронантност на западниот свет кој се сетува дека треба да ги прифати своите од страна на самиот себе отфрлени региони и култури. За навлегувањето на јужниот дух токму во овој период придонесе и зајакнатата геостратешка позиција на Балканот во тој период, бидејќи НАТО и останатите придружни ентитети тогаш можеа сосема да го согледаат неговиот значаен удел во европската западна цивилизација.

Фокнер во овој период почна да се разгледува многустрано, како некој кој најдостоинствено ја посетувал Европа, а тоа е дека доаѓал само во културолошка смисла, не физички, за жени и алкохол, како многу други американски писатели. Пуританизмот, а не закоравениот пуританизам беше особина која му се придаваше на Фокнер во дваесеттиот век. Иако имаат акцент, оние од југот на САД не се прости, туку се борци кои се подготвени и да гладуваат ако треба, но не да се откажат од своите идеали. Злобните повоени интелектуалци за ова додаваа дека и оние во концентрационите логори, да речеме антифашистите, исто така гладувале за она во што верувале, а никој нема да им запали свеќа. Сепак ова не е сосем точно. Интелектуалците, поточно најмногу левите интелектуалци во повоениот период се изборија да им се издигнат споменици на паднатите антифашистички борци. Денот на Европа е сепак денот кога фашизмот паднат. Уставот на Европа се базира на вредности, а не интерес, како што е нагласено. И конечно, отворениот левичар Фокнер сепак се чита и распространува големо влијание.

Денес академскиот свет е полн со влијание и спомнувања на делото на овој голем автор. Да речеме сегашната раководителка на едно од најпрестижните филмски училишта ФЕМИС Клер Дени неуморно во своите предавања ја спомнува карактеристичната експлицитна и визуелна нарација на Фокнер и постојано го користи овој писател како пример за тоа како може да се екранизира еден автор кој е всушност тежок за екранизација. Токму професионалците од оваа филмска школа во повоениот период беа оние кои ја нагласија прилагодливата умешност на Фокнер да создаде еден ненаметлив дијалошко-сценристички стил од кој филмските студенти, како и сите

академци би можеле многу да научат. Вечното влијание на Фокнер продолжува и од другата страна на Тихиот Океан во донекаде преносна смисла, односно постои зголемен процент на академски трудови од оние места кои како до неодамна воопшто да ги немаа, односно од сферите на западните, колонијални културни влијанија, во индонезискиот регион и во одделни делови на Африка да речеме. Па така и интересот во сета западна хемисфера е зголемен. Ова се се разбира претежно трудови кои се однесуваат на писателскиот опус, но не се малку ни оние кои се однесуваат на седмата уметност. Ова е поддржано и од едноставниот факт дека во последно време постојат и зачестени екранизации на делата на авторите од загубената генерација, во кои сепак спаѓа и Фокнер.

ЗАКЛУЧОК

Копнежот кон belle époque, душата на изгубената генерација?

Кога се дефинира изгубената генерација најчесто таа се дефинира како група на писатели кои копнееле по идиличноста на светот пред Првата светска војна, т.н. бел епок (Belle Époque). Нив метежот на војната им оставил душевна пустош, заради што тие утехата од тоа мртвило ја барале во авантурата на дивините (најчесто дивата, нескротлива природа) или на револуциите (во буквална или преносна смисла). Сè некако како да им требало некој да им ја врати вербата во вистинските вредности. Но се разбира нивниот опус не бил само голо презентирање на идеалистички фанатизам, на вредносен систем кој би требало да плени со својата беспрекорност¹⁴². Напротив нивните остварувања биле полни со ликови од крв и месо, кои низ танежите на бомбите минувале со крената глава, но и кои утехата од шокантната реалност ја барале во некоја чашка повеќе. Кога зборуваме за нив се разбира дека мораме да нагласиме дека од денешен аспект тие биле некои кои со голем влог ја задолжиле западната цивилизација, во естетски и етички поглед истовремено; така нивните осварувања во академски поглед се користат за обработка и во литературните, и во социјалните оддели на големите универзитети¹⁴³.

Исто како што светот во екот на големата депресија се обединил пред Втората светска војна во социјален аспект, така ова се повторило и по неа, со тоа што во овој

¹⁴² Историчарите на американската литература најчесто оваа тенденција ја лоцираат и пред крајот на 19-тиот век во САД: „Споредено со останатите само неколку автори, со поредуцирана публика, станале пионери на она што е признаено како „модерно“ по дух и по форма. Во најголема смисла, оваа реалистична модерност во остварувањето на литературата резултира од неколку фактори: авторовото инсистирање кон стриктна аналитичка опсервација на субјектот, и неговата детерминација да го портретира егзактно; зголемена свесност за психолошкиот феномен, кој ја зголемува авторовата франшиза и толеранцијата на читателот во селекцијата на материјалите кои некогаш можеле да бидат отфрлени бидејќи биле сметани за вообичаени или гадни; а сеопфатното прифаќање на авторовата социјална функција како критичар и интерпретатор на животот.“ Потоа во текстот се наведува дека први кон овој нов дух пристапиле поетите кои биле длабоко вкоренети во романтичниот идеализам на взалудната епоха, како на пр. Walt Whitman, Emily Dickinson, Sidney Lanier. Од *American Tradition in Literature*, Volume 2, с. 5, авт. прев.

¹⁴³ Општо земено американските универзитети уште од самиот почеток имале многу поинтердисциплинарна методологија за разлика од европските, а оваа традиција се одржала до ден-денес. Се чини од закоравените европски универзитети оваа тенденција ја прифатиле (донекаде) само британските. Да речеме тоа може да се забележи од користените книги во овој труд, како и од самите нивни наслови. Континенталните европски универзитети не би дозволиле книги со вакви наслови зашто тоа би се сметало мешање на научните дисциплини: *William Faulkner and Southern History, Faulkner in Cultural Context, Film and Literary Modernism...*

период до израз дошол стремежот на интелектуалците да ја подвлечат важноста за носењето на квалитетните, а најмногу добрите одлуки. Не е тајна дека најголемиот дел од припадниците на изгубената генерација биле лево политички ориентирани, но ова не може да нè наведе на заклучокот дека марксизмот сам по себе е штит против злото какво што само војната може да го нанесе. Најновите истражувања базирани на различни декласифицирани информации нè убедуваат дека алчноста кон успехот навела многумина да скршнат од вистинскиот пат. На пр. не е тајна дека Т. С. Елиот бил член на француското фашистичко здружение *Esprit Français* и дека редовно им ја плаќал чланарината. И самиот Хемингвеј објавил, коментирајќи на ироничен начин дека покренува иницијатива за Елиот да има кој да му ги купува делата и да има со што да си ги издаде. Со ова Хемингвеј сакал да каже дека со таа чланарина Елиот дошол до сигурна публика, како и дека тој сигурно не би имал проблеми да најде пари за издавање бидејќи богато се оженил, односно бил со брак од корист. Од друга страна пак, временски дури една деценија во новиот милениум, беа декласифицирани податоците за Хемингвеј, односно дека тој им бил на платен список на Русите како нивен шпион. Ова е многу важно да се напомене, бидејќи овие големи отклонувања од правилноста на етичко-нормативно-правниот аспект на успехот на нечија кариера имаше големо влијание и низ сета ослободена хемисфера по Втората светска војна. Како во светло на овие „откритија“ можат да се протолкуваат Елиотовите читања на радиото за злото на војната, или Хемингвеевата слободна мисла која инсистира на слободата на изразувањето? Се разбира како израз на хипокризија. Во прилог на ова авторот на овие редови би сакал да додаде и еден едноставен факт дека во многубројните крадења на неговиот домашен инвентар и книжен фонд, некогаш се случуваше некои книги некој и да остави кај него. Неколку пати наидов на книги за Хемингвеј подготвени од некаков Руски институт за англиски јазик, кои беа на англиски, а со предговор на руски. Ова е многу важно да се потенцира бидејќи е и една од суштините на нечиј докторат во поглед на неговите очекувани резултати- односно дека кај нас има многу никогаш отворени прашања кои штетно ја засегаат и оштетуваат нашата реалност, а со спомнувањето на ова и алудирањето на едноставниот факт дека за жал кај нас сè уште има многу остатоци од авторитарниот систем на вредности од СФРЈ, можеби конечно некој ќе се сети дека конечно и кај нас треба да се поработи на ова поле. Писателите од оваа генерација биле големи бонвивани, а стремежот за нивно подражавање, заслепување и замајување на јавноста за вистинските вредности и автентичност на домашната литература беше составен дел од

активноста на многу културни елити кај нас. Државите од источна Европа имаа успешна лустрација и кај нив веќе не може да се најдат вакви камења на сопнување за западните инвестиции и културни интеграции. Бидејќи едноставно сите на најнормален начин ќе ви кажат дека не бива некој да истакнува лик и дело на нечиј писател, доколку делото е преземено од некој друг. Тоа е едноставно кривично дело.

Откако ги наведов културолошките референци од изгубената генерација кај нас и нивното поволно, но и злоупотребено на многу начини влијание кај нашата културна јавност, презентирам и некои моменти како нивниот културен бран се ширел и кон Западот. Западот несомнено и кон ова прашање останува како најголемиот бастион на рационализмот. За оние за кои се дознало дека не се доволно чесни биле преземени адекватните мерки. Да речеме одличниот (во естетски поглед) писател Синклер Луис денес е подзаборавен бидејќи неговиот син бил убиен кога бил фатен како пренесува храна за нацистите. Некои му придаваат и дека бил активен во издателството на Дизни кога оваа компанија се ставила во служба за политички избори кога постоеле извесни крајни десни елементи во кампањите и кај кандидатите. Поетот Езра Паунд откако бил член на италијанските фашисти се самопрогласил за луд (по враќањето во САД) со цел да не заврши во затвор. На саканата и ценета Маргерит Дира ѝ била јавно исечена косата, и била изложена на јавно понижување заврзана на столица по брусхалтер заради нејзината врска со наци офицер. Се разбира дека токму разгледувањето на животниот пат на писателите на изгубената генерација и контекстот на консумирањето на читателите на нивното творештво е едно од најгорливите прашања за академскиот свет. Дали квалитетот треба да стане невидлив доколку писателот бил нечесен? Што можеме да научиме од сето ова?

Различните тертипи на однесување на писателите (писателите се нели познати по својата индивидуалност, или би требало да бидат- реферирам на нашите писатели во овој временски распон) во повоен период биле сведени на оние на претставниците од оваа генерација, кои биле вистински ѕвезди. Самата политички лева ориентација која најчесто извира од редовите на прозата на овие писатели ги направила истите многу популарни во некогашниот Источен блок. Не знаеме дали ова би требало да биде сметано како куриозитет, бидејќи критериумите на комунистичките врхушки кои одлучувале по однос на овие прашања биле сомнителни. Да речеме ним по мерка на пролетаријатот им се гледале и остварувањата на Дизни- бидејќи често пати кај него носечките ликови биле сирачиња или сиромашни, но чесни луѓе. Но несомнено групата

на овие писатели ја кршела бариерата меѓу Истокот и Западот- во поглед на консумирањето, и во поглед на државно контролираното естетско влијание.

Во поглед на токму овие прашања се чини најсилно котира името на Фокнер. Тој иако бил со т. н. јужно аристократско потекло, бил политички лево ориентиран. Во поглед на ова не бил никогаш нечиј слушател, па неговите ставови во однос на семејството, моралот, пороците би можеле да нè наведат на него да гледаме како на конзервативен десничар. За автентичноста има малку, или многу помалку забелешки во однос на останатите писатели од оваа група. Така што може генерално да се каже дека (заедно со Стајнбек) е еден од најавтентичните американски писатели воопшто. Фокнер значи не верувал во социјален активизам, туку во моќта на влијанието кое би можел да го оствари преку својата проза. Од денешен аспект неговото социјално и естетско влијание е несогледливо големо, што е неверојатно само по себе, бидејќи во времето кога творел овој автор не бил многу читан. Единствено според неговото присуство на шпицита на некои филмови би можело да се каже дека станува збор за амблемно популарна индивидуа. Ужасите на војната не направиле особен удел во неговото творештво, но Фокнер би се рекло жестоко ровари низ причините заради кои доаѓа до војни. Главната причина според него е пред сè алчноста, според доминантните наративни нишки кај овој автор, а не нетрпеливоста (на пр. расизмот) како што многумина на прва топка дефинираат, бидејќи зад секое зло се крие нечиј банален, егоистичен интерес.

а) Дом и сигурност, релација со изгубената генерација

Се разбира дека не е едноставно да се дефинира интересот на авторот во поглед на сиот негов опус. Знаеме дека тој копнеел по некаква финансиска сигурност која би му овозможила да се посвети на уметнички издржаниот дел од својот опус, а како ваков на пр. не ги сметал и своите сценарија. Од друга страна нему му бил многу битен семејниот живот, за кој исто така му биле неопходни финансии. Фокнер бил левичар, но не знаеме што мислел да речеме за интернационалата; впрочем не сите левичари се комунисти. Своите политички ставови ги произнесувал многу дискретно и не се инволвирал директно во никакви политички движења. Последново го издвојува како ноншалантен јужњак, додека пак останатите карактеристики од овој пасус го дефинираат како типичен Американец. Европските левичари од неговото време би се согласиле за јужњакот, но би се спротивставиле на американизмот, кој го сметале за врвот на материјализмот во кој нема место за суптилни вредности. Но ова би било

точно само за оние кои не ја познаваат историјата, а Европјаните едноставно сметаат дека САД се нов ентитет и немаат историја ниту оформена култура која се базира на неа. Од своја страна историските истражувања ни покажуваат зошто Фокнер е Фокнер, а е токму зашто се надоврзува на традицијата, онака како што е таа дефинирана низ херменевтичките и постструктуралистички методологии. САД се оформени од протестанитизмот кој се стремел кон реформи во христијанскиот свет и затоа во САД уште од самиот почеток имало бесплатни мензи и читалници.¹⁴⁴ Истовремено Фокнер се оддал на пуританизмот, во смисла што длабоко нему му верувал, но му бил и многу недоследен, робувајќи им на пороците, неморалот и резигнираноста. Ова длабоко го разочарувало и тој настојувал да се поправи, но немал успех во тоа. Така тој засрамен од самиот себе сакал да се сокрие во сенките на семејниот посед кој самиот го набавил и да биде делумно или целосно изолиран. Тој прифаќал и повремени јавни ангажмани, како оние по универзитетите, но јавниот живот за навек му останал туѓ. Сепак мора да се признае дека барем во поглед на ова со сигурност може да биде рангиран како дел од изгубената генерација, бидејќи всушност сиот животен опит му произлегува од времето кога оваа група писатели го доживеала својот зенит. Тој всушност многу копнеел по нивниот животен стил, небаре бил момче кое сакало да им се додвори со сè низ што минал во авантурите и рискантниот живот на своите многу попопуларни колеги. Знаеме дека не станал дел од војската, ги заобиколил патувањата по турбулентните жаришта (војни и револуции), а веројатно единствено по пороците им бил близок на оние од изгубената генерација. Овие писатели биле многустрано многу суетни, не сакале никој да е подобар од нив. Фокнер бил еден од ретките кој самиот иницирал да научи за занаетот од своите современици, како на пр. од Шервуд Андерсон. Но се чини сето ова, кое е многу малку и во временски, и во географски поглед, го имал на почетокот на кариерата, за подоцна да се оддаде на изолираноста, која најчесто била во неговиот дом. Така што во поглед на враќањето кон времето кое не му било особено продуктивно во писателски поглед, а му било во поглед на тоа колку научил и колку материјал собрал, тој е многу сличен на Марсел Пруст¹⁴⁵. Би можело слободно да се каже дека исто колку што е рангиран со изгубената генерација, толку би требало да биде рангиран и со писателите од групата на *fin de siècle*, само што

¹⁴⁴ Најмногу од Ефесијанци 3:4

¹⁴⁵ Да речеме самиот Фокнер има изјавено дека „се чувствувал многу близок со Пруст како автор и дека посакувал он да бил тој кој ја напишал *Потрага по загубеното време*.(извор-
<https://marcelandbill.wordpress.com/2013/01/28/ Faulkner-did-admire-proust/>) Постапката пак на одот на времето како слична за обата автори е опишана во многу трудови, како на пр. во овој труд-
https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8205&context=gradschool_disstheses

не може зашто немало ништо европско во него. И Фокнер исто како и писателите од овој период копнее по старите, аристократски времиња на Стариот Свет чии вредности биле разјадени од технолошката револуција. Животот станал премногу брз и исто како што европските осиромашени аристократи бегале во провинцијата, така Фокнер бега кон југот со својата насушна потреба да се нурне барем малку, најмалку во она што е бавно, промислено, останато од древните вредности.

Иако и самиот делумно Шкот, Фокнер ја нема горчливата наслада од разочарувањето на финансискиот колапс која е сеприсутна во прозата на Фицџералд. Фокнер за разлика од авторот на Големите Гетзби не им суди на оние кои не успеале зашто не биле совршени, или кои евентуално на дното ги повлекле оние за кои се грижеле бидејќи биле грешници. Кај Фокнер имаме еден студен поглед, документарна, а не кинематографска камера, која допира до ликовите кои останале ужасно сами, но кои дури и кога се оставени сами со својата привремена или трајна несреќа, имаат високоразвиена страст кон животот. Дури и кога ни ја доближува страатноста на еден криминалец, убиец Фокнер ни презентира лик на страстен човек, кого околноста, општеството кое останало без вистинските, проверени, прастари вредности, го оставило без својата закрила на заштитничкиот, плоден југ. Писателот, поетот на југот ни ги осликува ликовите на своите *опасни по животот* светци, многу слично како и писателите од *fin de siècle*. Но не би можело да се каже дека културолошки гледано ова е едно задоцнување на Новиот свет, бидејќи е надоврзување со изгубената генерација, кој поглед кон посебните светци кај Фокнер е проширен кон надежите на новите времиња кои се крепат од плодноста на југот. Ова е моментот и на најголемата типичност за овој автор, бидејќи тој го нема во својата проза талкањето карактеристично за писателите од оваа група (освен донекаде во Дивите палми. Старец), туку го има постојаното враќање/навраќање кон југот. Како ликовите да не сакаат да му се одвојат со својата папочна врвца од плодносниот југ, каде е сè влажно и хранливо како во стомакот на големата мајка.

б) Фокнеровата изгубена генерација во светот на денешнината

Постојано навраќајќи се на своите „светци“ од Југот, Фокнер ни укажува на неизбежната суровост на материјализмот, но и на неизбежноста на материјализмот во западната цивилизација. Тој во речиси сите свои остварувања, а најмногу во одбраните 4 за оваа теза, ја потенцира непобитната структура на државата која во повоениот период се согледа дека е најразвиена кога е според своите човекови права базирани на

плурализмот (дефиниран одлично од страна на Хана Арент). Не случајно имотот во Натрапник во правот е наследен. Доколку немате сопственост, доколку немате средства вие сте препуштени самите на себе. Но токму во својата квази-европска, квази-изгубена-генерација фаза Фонкер нè снабдува со божемно социјалните, всушност авторитарни модели на владеење кои постоеле во Стариот Свет, кои ги изразува на почетокот на својата кариера во сценариото за филмот Патот кон славата (1936), како и на крајот во својот роман Фабула. Близината на цивилното општество со униформите креира затвор за цивилите во форма на милитантни или милициски режими, во кои државата која божемно се грижи за граѓаните е рака која прво ги гали, а потоа ги убива, праќајќи ги од неа задолжените во сигурна смрт на боиштата. Фокнер сака да каже *може и да немате ништо, а да имате сè*; односно доколку сте со вистинските вредности можете да бидете како Ганди во модерноста и да бидете многу влијателен. Така тоа се адолесцентите во Натрапник во правот или лудиот во Крик и бес. Во модерноста ги имавме епидемијата на СИДА, терористичките напади, страотните етнички чистења, корумпираните медиуми, Millennials и Generation Z, но сепак сите оние ентитети кои отидоа напред ги возобновуваа старите, проверени социјални модели базирани на заштитната функција на семејството. Можеби е случајност, но евидентно е дека во ваквите периоди се возобновуваа интересот кон Фокнер. Тој беше и насушна инспирација за цела една серија на млади, сега докажани имиња од деведесеттите и почетокот на новиот милениум.

в) Фокнер и традицијата (на Југот)

Како што вели Сартр- во прозата на Фокнер имаме посебно време¹⁴⁶. Тоа време е Југот, Југот не е време туку простор. Во Југот се задржале оние тенденции на авторот кои особено го поттикнуваат читателот да размислува за своето потекло, својот морал, својот социјален придонес, а најмногу од сè за својата одговорност. Мирновременските услови во Југот не се исти како и оние на други места, односно на Југот небаре

¹⁴⁶ „Таква е природата на времето на Фокнер. Зарем нема нешто познато во тоа? Оваа неискажлива сегашност, протекување на секој спој, овие ненадејни инвазии на минатото, овој емоционален поредок, спротивен на доброволниот и интелектуалниот ред што е хронолошки, но недостасува во реалноста, овие сеќавања, овие монструозни и неkontинуирани опсесии, овие непрекинувања на срцето – зарем овие не потсетуваат на изгубеното и повторно заробено време на Марсел Пруст? Не сум свесен за разликите меѓу двете. Знај, на пример, дека за Пруст спасот лежи во самото време, во целосното повторно појавување на минатото. За Фокнер, напротив, минатото никогаш не се губи за жал; секогаш е таму, тоа е опсесија. Од временскиот свет се бега само преку мистични екстази. Мистик е секогаш човекот кој сака да заборави нешто, своето јас или, почесто, јазикот или објективните претстави. За Фокнер времето мора да се заборави.“ од „On The Sound and the Fury: Time in the Work of Faulkner“ на Jean-Paul Sartre (извор- *The Sound and the Fury, William Faulkner*, edited by David Minter)

постојано општеството се наоѓа пред граѓанска војна. Луѓето таму се прости, непомирливи, дури и насилни, но есенцијални; слободно би можеле да бидат карактеризирани како срцевината на американизмот. Навлезен во просторот (а всушност во времето од неговите предци), авторот има одговорност да не ја осквернави светоста на она што го наследил. Југот е всушност многу изолиран, а најпочитуваните американски културолози¹⁴⁷ велат дека развојот на американската култура (се мисли најмногу на оној дел од културата врзан со економијата и демократијата) се базира на способноста на оваа млада демократија да се изолира од негативните културни текови, особено оние карактеристични за Стариот Свет. Што се однесува до последново, мора да се нагласи дека Фокнер имал особено визионерски пристап кон својата проза, бидејќи претчувствувал дека брзиот начин на комуникација, кој почнал да се надоврзува на забрзаниот технолошки развој, би можел да доведе до претекување на извесните негативни општествено-политички тенденции кон САД. Што се однесува до ова од денешна гледна точка можеме со сигурност да потврдиме дека бил во право, и ова на ироничен начин дојде до израз при некои од последните случувања во политиката (како на пр. оние со изборот и начинот на владеењето на претседателот Доналд Трамп), кога видовме авторитарни, хибридни модели на владеење кои се базираа на постреалноста (односно на моделирањето на јавната свест во согласност со сивата економија), а што беше последица на новите комуникациски технологии. Одеднаш информацијата стана достапна и премногу брзо пренослива, без можност за модерирање во насока на тоа дали е таа воопшто веродостојна, на што се надоврзаа и неверодостојните толкувања, кои беа дури поддржани и од (дотогаш) почитуваната академска заедница. Со нагласувањето на враќањето на митот за повторно силните САД, трампизмот воспостави систем на перењето на јавното мислење во систем на оваа идеја, којшто всушност интерно ја доближи својата татковина до могулите од Русија, Кина, Блискиот Исток итн. Фокнер навистина не греша во оваа насока, односно неговиот јужен амбиент е сиот потопен во есенцијалноста на жителот, кој без разлика дали е земјоделец или интелектуалец, или пак едноставно живее од денес за утре- во себе ја носи тежината на одговорноста.

Се разбира дека Фокнер не е првиот кој го пронашол овој пуритански код. Историски југот на САД отсекогаш бил сметан за контроверзен. Тоа бил богат амбиент, кој можел да ги финансира и првите универзитети, но кои биле под знамето

¹⁴⁷ Следните зборови по бројката за фуснотата се парафраза од *Basic Readings in U.S. Democracy* на Melvin I. Urofsky

на Велика Британија, како на пр. универзитетите Харвард и Јејл кои биле испостави на оние на Кембриџ и Оксфорд. Се разбира не би сме можеле да го „обвиниме“ Фокнер дека ни пресоздал еден дух на американизмот, од кој би се поведувале сегашните националисти, оние кои би оделе по стапките на Трамп и би барале земјите кои ја уживаат безбедносната и логистичката заштита на САД да плаќаат за ова. Бидејќи Фокнер е едноставно романсиер, а она што им бега на значењето на зборовите¹⁴⁸, ја има моќта на фикцијата¹⁴⁹. Херменевтичката методологија се разбира дека помага, односно можеме да се увериме дека со сигурност самиот автор никогаш не тргнал и не би тргнал по овие стапки, односно тој секогаш бил еден модерен левичар. Но истовремено неговата проза е самосвесна, тој никогаш во американскиот југ не би го барал внукот на европскиот медитеранизам, ниту пак Њу Орлеанс би го нарекол најевропскиот од сите американски градови. Што би било заедничко меѓу боемите на Монмартр и оние во Њу Орлеанс? Вакво прашање романсиерот Фокнер никогаш не наметнува, односно кај него ги нема оние првични комплекси присутни кај останатите автори од изгубената генерација, кои ги глорифицирале културните, автентични вредности на Европа, нејзините револуции и културна опуштеност, а од кои се дистанцирале многу доцна, дури со појавата на нацизмот.

Всушност од денешна гледна точка Фокнер е број 1 писател кој нè враќа кон промислувањето на есенцијалноста на вредностите произлезени од Југот; митот за Југот создава носталгија која навлегува во поп-културата, базирајќи се на проверените архетипови, како на пр. оние од каубојските филмови, во кои секогаш добриот каубој успева да ги совлада злите напаѓачи на традиционалните вредности. Тие архетипови биле оние на хероите на кои пороците, како на пр. алкохолот и посетувањето на борделите не им биле туѓи. Во интерес на вистината на пр. овие два порока исто така на му биле туѓи на авторот, но сè укажува на фактот дека тој од нив најдлабоко се срамел.

¹⁴⁸ „За Сосир не постојат предмети (зборови/текстови/други нешта) кои носат својствено, автономно, „позитивно“ значење: постојат само гледишта чиито значења зависат од нивната меѓусебна поврзаност. Сосир вели дека „во јазикот постојат само разлики без позитивни услови“. Означувачите (звучните слики) и означените (поимите/значењата) не се фиксни и универзални и едноставно не ги рефлектираат или претставуваат претходните категории (светот/идеите/формите): јазикот артикулира или овозможува такви категории и концепти.“ од забелешките на Stephan Flores (извор-<https://www.webpages.uidaho.edu/~sflores/saussure.html>), авт. прев.

¹⁴⁹ А ова од своја страна ни го раскрива есенцијалниот американизам кај Фокнер. „Американското искуство на особено живописен начин го истакна фактот дека општествената „реалност“ на крајот е врвна фикција актуелизирана преку заедничка волја за верување. Во оваа смисла Америка, „нацијата на иднината“, е најголемата игра на доверба во историјата, која континуирано се обложува со неизвесна сегашност против самоуверено очекуваната перспектива за сопственото постоење.“ од *William Faulkner, William James, and the American pragmatic tradition* на David H. Evans

Денес митот за југот на САД е носталгично, естетизирано решение кое ги привлекува туристите со допадливите, конзервативни дизајни на билбордите и рекламните страници по списанијата. Се чини во однос на ова нема некоја особена разлика споредено со Европа, но навистина не е така. Односно туристите во САД се привлечени кон југот пред сè разбирајќи го своето патешествие како време кое ќе го минат во особеното време, кое се задржало во просторот. Тоа е една културна мисија во која се посетуваат големите имиња кои се родум од јужните предели. Некогашните сфаќања дека југот е место од каде извираат нереди, а кои сфаќања неизбежно се наметнуваат со секавањето на крволочното отфрлување на робовладетелството, во модерноста сè повеќе и повеќе се доближуваат кон поимувањето на стабилизирачкиот, проверен ефект за јужното битисување во склад со пуританските вредности. На пр. и во Италија ги имаме пуританците, но кон југот на Апенинскиот Полуостров туристите ги привлекува духот на дивината, опасноста, мафијата, револуционерите кои биле убијци. Не се посетуваат родните места на оние кои најмногу придонеле и ја возобновиле вербата во аристократизмот на Југот, туку се оди по плажи и рустикални сместувања и храна. Простиот пејзаж со трошни куќи е оној кој најмногу им носи на туристичките работници. Вака беше долж речиси сиот 20. век, но некаде во деведесеттите се појавија културолошки тенденции кои почнаа да ја потенцираат сигнификантноста на југот на Европа, неговото придонесување кон оформувањето на европската идеја, како засолниште за вистинските, разумно бавни методологии. Според мислењето на авторот на овој труд, не смее да се пропушти влијанието на американската култура во секој поглед токму во овој период. Со рушењето на железната завеса на САД почна да се гледа како на култура која би била ангел спасител од демоните на традиционалниот европски егоизам со насилство. Едноставно во овој период европската култура започна да се американизира, за да биде помалку снобовска (или елитистичка без покрите). На пр. во овој период се дистрибуираа филмовите на Џим Цармуш¹⁵⁰, кој делуваше како многу арт, односно како европски режисер. Тој на фестивалот ФЕСТ во Белград тогаш изјави дека е Чех по потекло. Еден од неговите филмови всушност токму се однесуваше на едно вакво патување-туризам-мисија во Југот. Се разбира и дека во овој период беше отворена патеката за мислителите кои ја потенцираа мудроста на јужната мисла најмногу затоа што овие трудови можеа лесно

¹⁵⁰ Целиот овој круг на луѓе беше интернационален, некако мешајќи ги оние кои дотогаш не би се мешале, од културно-политички причини: Роберто Бењини, Винона Рајдер, Цина Роуландс, Беатрис Дал...

да бидат финансирани, а беа лесно финансирани, зашто некогашните држави од источниот блок постигнаа економски бум во периодот на деведесеттите токму заради својата соработка со САД. Европјаните едноставно бараа пандан на својата култура, кој го најдоа во американскиот југ. Се разбира дека не би можело да се тврди дека е ова заслуга само на Фокнер, но тој е сигурно еден од оние кои најмногу придонеле во ова.

Значи постоеле рицарските, детективските, готските, јужно-готските, веристичките, антебелум (antebellum) романите, како и писателите од Belle Époque и fin de siècle периодот (како и стилот)- тука се наведени главните стилови од сето она што би можело да се дефинира како западна цивилизација и култура. Многу од она што е кај Фокнер е и кај многу други писатели. Обично тој е сметан за еден од ретките писатели на текот на свеста, но поновите истражувања ни кажуваат дека ова изразно средство постоело уште во 18. век во рицарскиот роман (најмногу францускиот), како и во 19. век во морнарскиот роман. „Новитетот“ кај Фокнер би можел да се дефинира преку неговата културолошка трансгресија дека поднебјето на југот не создава само монструми (како што е тоа најчесто случај во традиционалната уметничка литература), туку дека создава светци, кои им се неопходни и на оние кои не се во Југот. Тоа се своевидни месији кои ќе ја спасат западната цивилизација враќајќи ја на вистинскиот пат. Стереотипот во Западот кон Југот е дека тој предизвикува гниење, затоа во Западот постои корисниот совет дека треба да се поразмисли за сè со студена глава, односно она што е добро, квалитетно, прогресивно е cool. Всушност и кај нас, како и воопшто во славјанските култури (иако потписникот на овие редови мисли дека ние спаѓаме повеќе во медитеранската, отколку во славјанската култура) постои изразот дека доколку е нешто прогресивно, тогаш тоа нешто е свежо. Свежо значи и студено, не само ново, или пресно, односно свежо е нешто што е антисептично, неинфицирано, значи неподложно на гниење. Прецизно кажано голем дел од јужните народи, а најмногу јужните славјански култури имаат комплекс дека заради топлата клима им се развиваат назадните културни тенденции, заради што копнеат „да бегаат горе“ и длабоко се уверени дека во студените, северни предели секогаш престојуваат повеќе аристократи, вистински лидери, зашто таму со игра на (климатскиот) случај гниењето е отежнато. Исто така честопати јужните народи самите себе се сметаат за непристојни заради скудната облека исто така наметната од климатските услови. Значи, тие со покажување на нештата се претставуваат соголени, што е рамно на сиромаштија. Додека пак северните народи се тешко облечени, а и нивните живеалишта се и за

криење, немаат толку големи прозорци и тераси, сидовите им се поголеми и се затскриени со густе шуми. Така тие од Северот делуваат софистицирано, тешко-досегливо, во споредба со оние од Југот кои делуваат експонирано, разголени како за на лекарски преглед, како последица на што културата им станува проста, агресивна и навредлива. Од Југот треба да се бега кон блаженството на Северот. Така оние од Југот секогаш, заради своите комплекси кои потекнуваат од нивната несофистицирана култура, своите божества ги сместувале високо кон замаглените, тешко согледливи планински врвови, додека пак оние од Северот со својот рационализам секогаш нив ги сместувале онаму од каде нешто и добиваат- во водените длабочини, во рудниците итн. Пустите јужњаци никогаш не можеле да согледаат колку во секој поглед биле побогати од северњациите; нивната почва е препгодна, нивните ловишта пребогати. Едноставно оние од Југот развиле неоправдана скромност базирана на комплексите од своите завојувачи, кои биле од Северот. Наводно науката на оние од Југот им била слаба страна, заради што не умееле да извлечат поуки од историјата и да видат дека постојано Северот го ограбувал Југот, никогаш не обратно, едноставно затоа што на Северот ништо не ни има. Викинзите направиле норманска инвазија на територијата на денешна Северна Македонија предводени од Хардагард Хабард, но тука никој никогаш не се прашал зошто никогаш некој од Југот не отишол да го завојува Северот; историски гледано секогаш низ историјата само Северот сакал да се збогати освојувајќи го Југот, никогаш не обратно. Можеби како исклучок би била сметана Наполеоновата инвазија на Русија, но Франција на Русија гледала како на Исток, а и самата Русија како територија многу навлегува и кон југот. Се разбира самата Франција не би можело да се каже дека е јужно-европска држава.

Во поглед на наведеното во претходниот пасус (б) особено паѓа во очи фактот дека како се доближуваше распаѓањето на бившиот Источен блок, така сè повеќе се издаваа и реиздаваа книгите на Фокнер. Во овој период (непосредно пред паѓањето на железната завеса) на Југославија се гледаше како на оаза на благосостојбата и прогресот. На еден свој говор, со цел да ги поттикне своите граѓани да му свртат грб на СССР, чешкиот претседател Вацлав Хавел рече дека сите треба да се замислат колку многу Чешка назадувала, кога дури и балканските држави ја претекнале во својот развој. Оваа изјава всушност во извесна смисла го оддава и омаловажувачкиот стереотип кон Балканот кој западноевропската цивилизација го има кон него. Иако тој тоа де факто е, на Балканот никогаш не се гледало како на колектор на европската култура, туку како на простор застанат во времето на раздорот. Западна Европа сака да

и е удобно, не сака потешкотии, при ова самата негирајќи си го најважниот сегмент од својата култура- рационализмот. Односно не сака да признае дека не може да има прогрес без минување преку културни премрежиња. Ова токму успеал да го надмине трансатланскиот глас на Фокнер, со неговата вкоренета, борбена култура. Тој глас не се плаши да си ги фрли ликовите в оган, од којшто истите ќе станат посилни, како птицата Феникс, облагородени од борбата против злото.

Местото на ова истражување во однос на останатите во врска со авторот и неговата генерација

а) Цел и постигнати резултати

Се разбира дека е исклучително тешко да се тврди дека во однос на останатите истражувања за овој голем автор, ова истражување донесува нешто ново. Јас мислам дека да, зашто и западната култура се менува, се модификува, веројатно сфаќајќи ги своите недоследности кои и оделе на штрб на самата неа. Но ова истражување едноставно не едно од оние кои настојуваат да ги исправат историските грешки и пропусти на западната историја на литературата и палетата на теоретските пристапи, бидејќи едноставно кажано новите времиња ги откриваат новите работи од минатото. Западната мисла не била секогаш доволно свесна за своето влијание во светот на новодојдените продукции на т. н. културни индустрии, а особено затоа што и самите новодојденци (newcomers) се нашле во таа група не по своја желба или пак несвесно мислеле дека го зафатиле спротивниот тек од западниот приод кон културата. Што да се каже за нас? Ние сега сме исто така сосем интегрирани во западната култура. Новите историски, социолошки и минималните културолошки истражувања кои се досега направени исто така потврдуваат дека низ векови Северна Македонија настојувала да се припои токму кон западните културно-социјални, а пред сè економски текови. Сепак нашата држава располагала со интелектуален потенцијал кој согледувал дека прогресот, ако сакате и интересот на СМ може да се лоцира само во западните стандарди и капитали. Значи новото од страна на западните културолошки методологии е што тие сè повеќе почнуваат да согледуваат дека лажноста на божемното припаѓање на нашата држава кон некакви источни, братски ентитети е дел од наметнатиот јавен дискурс (присилно модифицирање на јавното мислење во таа насока) којшто е како на земја која донекаде и припаѓала на картата на т. н. Источен блок, или на т. н. неврзан свет (произлезен од движењето на неврзаноста) кој

културолошки исто така му припаѓа на Истокот. Новото согледување кое го донесува овој труд се засновува на културологијата на Југот и сето она што таа му го донесува на ново-стариот западен свет. Несомнено дека проблематиката врзана со јужните културни текови и влијанија беше долго заборавена, најмногу заради траумата на Втората светска војна, бидејќи тогаш и со игра на случајот (затоа што само таму сè можеше да биде подготвено заради топлината) таму сè почнуваше. Односно софистицираните западњаци кои доаѓаа во јужните краишта само како туристи, овој пат мораа да се вградат во заморната топлина, замисленост, меланхолија на Медитеранот, при истоварувањето на трупите, кои потем напредуваа кон Север. Овој силен трансатлански момент многу нè доближува до суштинта на Фокнер, односно до неговата безгрешна оддаденост на есенцијалноста на американизмот кој се зачувал во поднебјето на југот на САД преку пуританските настојувања за прочистување на христијанството од страна на првите доселеници. Несомнено на Американците не им било забавно да се сеќаваат на доаѓањето кај грубите, приучени медитеранци, кои се во спротивност со задолжително добрата (decent), коректна култура на американските пуританци. Сиромаштијата во САД не е и не смее да стане изговор за невоспитание, затоа и американските јужњаци се сметани за немалку несофистицирани, инаетливи, некои кои не можеш да ги научиш на ништо освен на пороците. Тие се мрзеливи и недолични за американскиот пуританизам во кој оддавањето на тешкиот, упорен работен ден е есенцијата на прочистувањето од мрачните духови на минатото, оние од предците кои бегале од демоните на Стариот Континент. Но некаде во деведесеттите кога почна да се отвара железната завеса, американските културолози повторно по многу време се осврнаа на старите пристапи, оние чии книги од предолгото неотварање имаа слоеви прашина на себе. Тие книги беа восприемани како вазалите на напредокот, односно тогаш стана јасно дека без повоениот позитивизам, без поструктурализмот, интелектуализмот и семиотиката кои се изнедрија од повоената оптимизирана доктрина не може конструктивно да се погледне кон ветриштата на промените.

б) Академската средина и културологијата на Југот (во Западот и кај нас)

Што се однесува за нас, би можело да се каже дека културологијата на Југот е застапена кај она што условно би можело да се нарече академски свет. Но како и сè друго, и ова кај нас е една категорија која е многу подложна за релативизирање, бидејќи ние сме една млада демократија доколку се имаат во обзир западните критериуми. Имено во СФРЈ се инсистираше на еднаква застапеност на сите култури, а

се настојуваше и да им се парира на западните стандарди. Така токму во поглед на Југот имаше една особена наклонетост, што беше и обемно поддржано од тогашната политичка елита. Односно оние кои пишуваа добро за Сицилија, Сарденија, Калабрија, Прованса, Каталонија, Галиција, Португлија беа сфатени како да пишуваат добро за земјите од третиот свет (оние од движењето на неврзаноста) со кои тогашната елита требаше да оствари квалитетни, пред сè, економски врски. Оваа добро разработена културна (како и културолошка) машинерија незабележливо, активно функционираше и имаше обемно влијание врз културниот живот, а најмногу врз поп-културата. Така секој сакаше да има хит од типот „ти си бар цура са југа“- демек затоа што некој е од југот на државата има добра душа и е пријател на отфрлените. За простотијата и неодговорноста на оние од југот почна да се зборува дури пред распаѓањето на државата, кога на пр. се појавија написи во словенечките весници- кој нè труе со домотите? Оние од југот- зашто биле неодговорни и ставале многу повеќе од дозволеното пестициди во почвата. Овој мрачен поглед кон оние од југот, чија неодговорност се изедначуваше со неможноста на наводно рационалното битие како човекот да прави разлика меѓу животот и смртта беше се разбира поткрепен од желбата на северната република, која во културолошки поглед беше поблиска кон Западот, да го наведе својот електорат кон отцепување. Но се разбира треба да се внимава при донесувањето на ваквите ставови, бидејќи не е дека за голем дел од ваквите тврдења не постоеше основа во реалноста. Односно отсекогаш постоела традицијата јужните краеве да се толерираат во нивната неодговорност, и ваквата култура на опасно толерирање на прерасне и во своевидна културно-економско-социјална деструкција. Односно најчесто југот е оној кој е отпишуван, кога северот зазбивтано напредува, но кога југот се богати, тогаш тоа наводно било заради природните, а не заради човечките ресурси. Ваквата традиција во културологијата всушност потекнува од многу репресивните, тоталитарни системи, во кои се негува и геноцидот (како на пр. во царска Русија или во нацистичка Германија). Не случајно ова наиде на негодување кај западните партнери кога СФРЈ го поднесе барањето за членство во ЕУ, односно тогаш беше побарано намалување на економската неразвиеност на некои делови од државата, што најмногу се однесуваше на јужните предели. Се разбира дека главното истражувачко прашање кое при ова се наметнува е дека треба да се запрашаме: Дали до ова заостанување дошло заради отпишувањето на јужните краишта како резултат на погрешната културна политика според која сè што би се инвестирало во југот би пропаднало, додека во постудените краишта капиталот лесно се мултиплицира?

Мислам дека е очигледно дека е ова една жална фактографија, бидејќи ова најдиректно се гледа преку книгите кои се продавале и преведувале, а меѓу кои има многу малку од оние кои ја третираат културологијата (или културата) на југот, како на пр. романите на Фокнер.

Она што најдиректно опфаќа ова истражување во однос на нас најмногу, а исто и нашиот регион, иако не толку многу- е присуството на културологијата во врска со Југот сфатена онака како што неа ја поима Западот- во авторски и во академски поглед. Комунистичката елита во СФРЈ не била исто што и онаа во останатите диктатури од источниот блок; таа плашејќи се за својот опстанок не сакала да биде со тешка рака и била научена да попушта. Истовремено факт е дека и традиционално на Балканот не се верува многу во моќта на пропагандата, зашто не се верува во јавно произнесенiot збор воопшто, а не се верува во јавно произнесенiot збор, зашто балканските народи се прилично самосвесни и знаат дека корупцијата насекаде во регионот ги пуштила своите мрачни пипки. Така заради синдромот на неверниот Тома на Балканот имаше можеби (заедно со Холандија) најлиберална дистрибуција на културните индустрии воопшто. Речиси ништо не беше забрането. Но за жал ова се чини беше една лицемерна игра, зашто вистинската цензура во регионот ја правеше финансиската сиромаштија и наследената запуштеност во културната сфера и во образовниот систем. Односно на пр. сите книги беа достапни, но многу малку превдени. Од наведените причини ретко кој во СФРЈ можеше да си дозволи да биде полиглот и да чита на странски јазици. Странските книги беа евтини, имаше читалници на други јазици, но кои беа со многу мал фонд и до саканите странски книги се доаѓаше многу тешко. Во СФРЈ постоеше и еден од најбогатите во светот кинотечни фондови и одличен Завод на наставно-научен и просветен филм, со одлична колекција на филмови. На пр. на авторот на овој труд тогаш му требаше да го изгледа тој фонд за да може да оди на приемен за филмска режија, но проекциите на овој фонд почнуваа секогаш кога учениците имаа гимназиски лекции. Авторот на овој труд не сакаше да бега од часови, класната го пушташе од последниот час (бидејќи најчесто проекциите почнуваа во 13 ч.) и тој се пентареше на Кале или трчаше до Заводот (кој беше во Капиштец) каде се одржуваа проекциите. Но иако класната беше информирана и го пушташе, на мистериозен начин во сведителството му се појавија неколку неоправдани изостаноци. До ден-денес потписникот на овие редови е со мнение дека тоа се случило бидејќи некој не сакал да се шири кај нас западното културно влијание. Во киносалите долж

овие проекции¹⁵¹ најчесто беше само самиот Игор Поп Трајков, можеби со 1 или 2 други посетители. Тогаш, а и сега, луѓето имаа и имаат страв да ги посетуваат културните активности кои отворено ја шират слободната западна култура и мисла. Зашто на своја кожа почувствувале дека доколку отворено се покажат како западњаци, ќе доживуваат ужасна репресија и неправди. Потписникот на овие редови е со силно убедување дека оттогаш (од деведесеттите) до денес ништо не било подобро на ова поле, а и не би ни можело да биде бидејќи едноставно ваквите забрани функционираат по принципот на Ѓаволовото оро- ако одиш да гледаш (или да се влијаеш) ќе бидеш казнет, а нема никогаш да кажеш за овој свој заклучок бидејќи 100 пати си се опекол дека ако кажеш исто така ќе бидеш казнет. Разнообразието на земјите во некогашниот европски Источен блок по однос на ова прашање е навистина големо. Има земји каде постоел огромен активизам, токму во врска со оваа деликатна репресија каде како последица на истиот имало позитивни општествено-културни промени, а има и земји каде имало и масовни активности, но нештата на мистериозен начин тргнале регресивно. Да се влијаеле од Фокнер и од неговите глупави, но доблесни ликови на своевидни светци (какви што ликови најмногу постојат во неговите романи) граѓаните на Источна Европа би биле многу похрабри. Едноставно Фокнер наметнува дејствителност (која нему како на хабитус на Југот му е наметната од спарното, тешко, но промислено поднебје) на луѓе кои не се плашат од речиси ништо зашто постојано се дома, во поднебјето во кое секогаш постоеле, заедно со беспрекорните духови на нивните величествени предци. Всушност изненадувањето од Фокнер во оваа насока нè снаоѓа бидејќи не можеме да веруваме (не сме навикнати на тоа) дека еден левичар воопшто може да зборува за предците. Ова според нас кои сме закоравени (или можеби поточно би било да се каже според комплексите) Европејци е резервирано за десничарите и за десните либерали. Значи Фокнер е Американец-левичар, значи е во сè, па и во оформувањето на методологијата е многу попрактичен во донесувањето на ставовите¹⁵². Фокнер ни кажува- богатството на југот сме го добиле зашто сме биле добри граѓани (читај христијани); ова не би сме можеле да очекуваме да биде

¹⁵¹ Тогаш имаше и одлична, многу поголема од сега активност на културните центри кои носеа многу филмови- како Гете институтот, Француски културен центар, Бритиш каунсил

¹⁵² Мелиористите, позитивистите, рационалните прагматичари на релација академска Европа и САД и нивното доминатно влијание во оформувањето на повоените западни културни структури е забележливо во сите универзитетски програми. Заедничкото со Фокнер им е дека тежнеат кон нематеријализам или кон идеолошки либерализам со цел да го избегнат значењето на економијата во оформувањето на мислата, што е многу забележливо кај Фокнер. Она што бил Достоевски на почетокот на 20-тиот век, тоа бил Фокнер во 60-тите

произнесено (не во однос на самото поднебје на југот) од страна на европските левичари, бидејќи они се едноставно сите како троцкисти. Но затоа ние Европејците, многу би сме очекувале левицата да го закрили југот (а не, да повторам самата јужна култура, културологија и поднебје) бидејќи таму живее сиромаштијата, а со ова и традиционалните приврзаници на левицата. Но истражувањата покажуваат дека историски левицата е најсилна во развиените и средно развиените области, а е најмногу закрилувана и финансирана од буржоазијата, а многу ретко од успешните бизнисмени кои се симпатизери на левицата. А всушност на десницата најмногу ѝ одговара во Европа да не се шири западниот марксизам, кој многумина го изедначуваат со постструктурализмот. За нас е многу битно да се каже дека овие толкувања се и кај нас присутни, а најмногу се однесуваат на традицијата на корчуланската филозофска летна школа¹⁵³. Ова е важно бидејќи треба да се земе во обзир дека во западните социјално-културни толкувања се потенцира дека марксизмот од западот бил потиснат и заменет со постструктурализам и сл. подобни правци. Но ова не е точно бидејќи самата десница финансираше (или купуваше) истражувања на јавното мислење според кои како најповолни структурни решенија се појавија оние левите тоталитарни (или авторитарни) или диктаторски (што најмногу дојде до израз долж пандемијата) кои беа оформени или беа дооформени во Источна Европа долж Студената војна. Зошто секогаш или речиси до неодамна САД успеаа да се извлечат од ваквите академски слепи улици? Реков до неодамна бидејќи за жал администрацијата на Трамп го скрши митот за САД како вечно неавторитарна средина; ова мислам дека е очигледно и дека не треба да се елаборира. Бидејќи токму од самиот почеток нивната интелектуална средина настојуваше колку е можно повеќе да ги корегира, професионално оформи и искористи застранетите движења, но исто така и правилно да ги детектира. И социјално, и академски САД се држава која правела и прави најголеми прочистувања. И ден-денес Американците имаат најмногу луѓе во затвори и се средина со најстроги критериуми во однос на академските стандарди. Од друга страна во Европа недостатокот на трансатланските културолошки истражувања е во тоа дека не се обрнува внимание дека САД се историски гледано еден редок ентитет каде вербата во достапноста и во социјалното значење на образованието (заедно со

¹⁵³ Корчуланската школа всушност (доколку не гледаме од перспектива на бивша СФРЈ) била промоција на постструктуралистите кои биле бившите марксисти од Западот. Додека пак домашните играчи развивале специјален начин на комуникација за да немаат проблеми со комунистичката власт. Да речеме ќе зборувале за некој филм, а всушност зборувале за политика

социјалната праведност¹⁵⁴) биле приоритет на младата демократија од уште од самиот нејзин почеток. Во Европа пак не треба да се негира успехот на Болоњската конвенција и нејзините високи стандарди, која го спречи купувањето на академските работни места, најчесто од страна на политичарите и богатите бизнисмени, но сега овој документ ги покажува и своите лоши страни зашто со претераното класифицирање на академските дисциплини се остава слободен простор за манипулација на премисите и приоритетноста на академските цели, заради што и покрај комисииските препреки, сепак старите волци повторно го пронајдоа патот за купување или контролирање на академските титули, што најчесто се користи за манипулацијата на јавната социјално-културна свест [односно за местење на изборите или за инвестиции со приватен (или најчесто со приватен), а не во јавен интерес].

Настојувањата кај нас да се вклучи кутурологијата на југот во академската сфера како позитивна тенденција, резултираше со помодно, папагалско инсистирање на придобивките во оваа насока на сè она што на полето на евроцентризмот било постигнато во деведесеттите, кога ЕУ била толку јака што успеала дури да ја победи и италијанската мафија. Ова само по себе е интелектуален нонсенс, односно за жал очигледно и денес мафијата постои во медитеранскиот регион. Можеби ЕУ со нивната, како што тогаш се фалеа- силна академска истражувачка мрежа успеала да ја ослаби мафијата, но не и да ја совлада. Исто така е сосем очигледно дека мафијата не постои само во медитеранската културна сфера, туку и во државите кои се сметани како столбови на демократијата. А токму во овие коленки на демократијата мафијата се бави со манипулирањето на јавната свест во дослух со сивата економија. Да се потсетиме на пр. на случајот на Бодо Хомбах кој ги купи и уништи сите професионални медиуми во Северна Македонија. Всушност доколку внимателно се загледаме во европската литературна класика, која е адекватна на јужните културолошки текови во САД, ќе видиме дека во сиот деветнаесетти век доминира темата за јавните манипулации како дел од сивата економија. Ова е во културолошки поглед и сосем очекувано, бидејќи штом самите медиуми се окупирани од оние кои профитираат од контролирањето на слободната мисла, тогаш единствен нескротив змеј-

¹⁵⁴ „...вреднувањата треба да се засноваат на доказите за достапните историски записи, а нивните објаснувања и толкувања бараат историчарот да дојде до хипотези за социјалните причини и културните значења. Историчарите можат да се обратат до најдобрите достапни теории во општествените и бихејвиоралните науки за да дојдат до теории за каузалните механизми и за човечкото однесување; така што историските изјави на крајот зависат од фактичко истражување и теоретско расудување.“ од „Philosophy of History“ на Daniel Little (извор- <https://plato.stanford.edu/entries/history/>)

заштитник би била уметноста. Во Европа во овој период најсилни во однос на ова биле литературата и ликовната уметност.

Како во една млада демократија, во САД се немало доволно опит по однос на ова во овој период. Всушност голем дел од естетските текови и културните стремења (во смисла- оформувања на конsumerизмот) во овој период биле своевиден пандан на европските. Нема докази дека имало директни влијанија, бидејќи тогаш, за разлика од сега, продуктите на културните индустрии патувале многу бавно. Во САД во овој период (средината и крајот на 19. век) многу притаено се зборува за мрачната страна на општеството, при што збунетите (во социјална смисла) автори најчесто ги користеле готските, антебелум и оние на детективскиот роман наративни шеми, всушност обемно влијаејќи се од нетипичните литературни форми како бродскиот дневник, полициските известии или докторските дијагнози. Сето ова е вткаено во американската литературна традиција. И покрај тоа што не бил особено голем читач, Фокнер успешно го наследил овој културолошки багаж. Ова е вака бидејќи просто кажано во САД најголемото влијание врз културолошкото оформување отсекогаш, па и денес се прави на основа на консумирањето. Односно не мора да значи дека мора некој роман да биде многу читан (продаван) за некој правец (како на пр. текот на свеста) да биде оформен. На пр. Фокнер бил секогаш малку, но читан од многу релевантен круг на читатели, кои можеле (некои од нив) повторно да го финансираат авторот, без тој да мора да се прилагодува (понекогаш се прилагодувал, но не премногу) кон потребите на купувачите или спонзорите. Односно во САД уште од самиот историски почеток многу се внимавало и инсистирало на оформувањето на консументите, преку горенаведениот образовно-културолошки систем. Во извесна смисла САД биле многу поодговорни и социјално, и културно, и консумно во однос на своите уметници, без обзир што Европа отсекогаш се биела в плеќи дека е заштитник на естетиката, а не на консумирањето. Голем дел од врвните писатели во Европа биле жртви на прогонување заради она што го зборувале или пишувале (како на пр. Виктор Иго или Емил Зола), некои од нив биле присилно социјално редуцирани (како на пр. Фон Клајст кој умрел од глад- го кажав овој пример зашто мислам дека е ова сè уште случај и кај нас), а дури и длабоко во дваесеттиот век продолжила крвавата битка против неистомислениците и непријателите на репресиите (на пр. случаите со Бертранд Расел, Орвел или Салман Рушди). Точно е дека некои од овие хајки врз писателите се иницирало од странство (како на пр. лажното обвинување против Расел дека бил шпион), но ова не би смеело да ја лиши земјата домаќин на писателот од одговорност. Всушност културните

индустрии во западноевропските демократии изобилуваат со интересни сфери, кои ги ставаат во втор план интересите на демократиите, за сметка на уништувањето на слободата на изразувањето. Примери за ова се многубројните автори кои заради своите мрачни политички ангажирања не би смееле да бидат дел од лектирите во училиштата, како на пр. делата на Кнут Хамсун, Габриеле Денунцио или Т. С. Елиот.

Поднебјето на југот и неговото константно екранизирање, онака како што истото е претставено во прозата на Фокнер, не е катализатор, не е дури ни културно влијание, но е инспиратор и е индикатор за состојбите на духот во поглед на јавната сфера во западната цивилизација долж неколку декади. Исто како што Фокнер бил читан од одбран и лојален круг на влијателни индивидуалци, така и сега прозата на овој витез од југот нè потсетува на подзаборавените, никогаш доживеаните вредности на есенцијалноста на слободното и одговорно живеење, кое доколку е без среќа е постоење, но и тогаш се со страшно верување во борбената вистина или вистината добиена низ борба.

б. 1) Фокнер и дистрибуцијата на културните продукти во Северна Македонија, некогаш и сега

Што се однесува до дистрибуцијата и преведувањето на остварувањата на Фокнер кај нас и во регионот за време на Студената војна- тие мораат да бидат сфатени пред сè како дел од изгубената генерација. На неа со симпатија се гледаше во т. н. црвена елита, која вклучуваше индустријалци, интелектуалци, уметници, академци и луѓе од јавната сфера. Иако ситуацијата во однос на останатите земји од источниот блок во СФРЈ беше многу подобра во однос на новинарството, сепак не се осмелувам во оваа низа да ги наведам и новинарите, бидејќи имам информации од мои колеги дека во тој период активно се фабрикувала сферата на сите медиуми, а дека некаква слобода постоела само во социјалната политика и работничките права. Така доколку некој од политичката елита требало да биде симнат, тоа било можно само доколку тој некој е нападател во социјален и во пролетаризиран аспект. Што се однесува до наведената во претходниот пасус констатација дека СФРЈ била земја која била меѓу првите по слободата на дистрибуцијата на културните продукти, во овој пасус сакам да изразам извесна двосмисленост, односно лицемерие кон оваа констатација. Имено Тито како умерен диктатор, а како некој кој сакал да биде многу поблизок кон Западот, отколку кон СССР го сфаќал значењето на квалитетните соработници интелектуалци. Неговиот советник Иво Андриќ го советува во сè да има издучен вентил, доколку

сакал да остане долго време на власт, а во друштво со западните сили. Во извесни периоди СФРЈ покажувала дури и за Западот завидни економски и развојни перформанси. Да речеме САД заради големиот број на пожари морала да го реставрира својот многу застарен електродистрибутивен систем. Ова било доверено на југословенските научници и стопанство, а кој систем и ден денес е во употреба во САД. Во долг период општиот стандард на живеење во СФРЈ бил повисок и од старите европски држави, како на пр. од: Шпанија, Италија или Грција. Сè индицира дека СФРЈ никогаш во западната културологија не била прикажувана како јужна култура во постојана транзиција, како што на пр. постојано биле прикажувани државите околу медитеранскиот басен. Но мора да се признае дека во овој поглед СФРЈ успеала вешто да одигра една лажно-прикажувачка игра. На пр. никогаш не биле сосема отворени досијата од Голи Оток. И ден-денес (како и некогаш, со цел додворување кон западните економии) се тврди дека таму се испраќале информбировци. По распаѓањето на СФРЈ почна отворено да се говори за ова, и она за што сите се сомневаа излезе дека е вистина. Односно сите оние кои пројавувале западна, слободна мисла и кои истата отворено и јавно ја произнесувале, завршувале таму. Тоа беше случај со мојот уредник на списанието Современост Александар Алексиев, а знам за ова бидејќи самиот тој за ова ми кажа, бидејќи и самиот од овие причини таму завршил. Познатата колумнистка и модна дизајнерка Жижи Јелинек, која му била советничка на Тито за мода и била стилистка на неговата сопруга, била викната од страна на маршалот во неговата канцеларија за да објасни: Зошто ќе оди да прави ревија во Австралија? Наместо да се израдува за ова, Тито на неговата соборка-партизанка ѝ рекол: Забораваш дека си дел од социјалистичка економија. Треба тука да придонесуваш, а не да одиш по белиот свет. Остани тука, ќе ти ја дадам текстилната индустрија во Тетово. Но г-а Јелинек не се согласила, зашто не сакала да прави авторство без да се знае дизајнерот. Патем во бившата држава навистина малку се ценело авторството. Подолу ќе биде објаснето зошто е ова важно да се објасни токму во врска со Фокнер. За среќа кога дошла дома г-а Јелинек имала среќа да има кој да ѝ каже дека не ѝ се пишува добро, односно да бега зашто ќе биде испратена по неа екипа која ќе ја интернира на Голи Оток. Таа веднаш побегнала во Швајцарија, а оние од екипата пристинале пред нејзиниот дом наредниот ден. Се разбира Голи Оток не беше единственото златно место во кое комунистичко-хохштаплерската елита го гледаше својот спас од своите неистомисленици. На пр. мојот дедо Тодор Штериев од причини што на работнички состанок рекол нешта кои на шефот му се виделе капиталистички, беше испратен на присилна, многу тешка,

многу долга работа на градењето на рекреативниот центар Сарај, од која се врати со телесни и здравствени оштетувања.

Од сето ова се гледа дека културниот пејзаж на СФРЈ не бил особено хуман. Во него биле жртвувани чесните автори на сметка на плагијаторите, измеќарите, оние кои со помош на тајните служби ги кодошеле своите колеги, кои станувале вистински ѕвезди на социјалистичката економија. Едноставно тогаш никому не му било важно доколку некој е нечесен, а доколку се дознало дека е, а се извлекол, тогаш тоа значело дека тој некој е талентиран креативец, штом успеал вешто да ѝ побегне на раката на законот. Во овој период (оној на СФРЈ) активно се крадеа авторските права, а доколку тоа беше успешно направено (доколку украдениот производ имал успех во домашната економија или култура), а доколку и уште повеќе кражбата била успешно остварена од некоја богата капиталистичка економија или непријателска земја (вклучувајќи ги и оние од Источниот Блок), тогаш СФРЈ како држава на тој некој му даваше потполна заштита и углед. Активно се крадеа машини, автомобили, дизајни... Се разглобуваа и се правеа копии. Овој тип на економски напредок е моментално хит во НР Кина и е исто така придружен со државотворно наградување кон крадците. Најприоритетните награди (исто како и во СФРЈ по '68) се оние во форма на академски позиции. Ова го наведувам во трудов бидејќи се надевам дека некој ќе ги препознае наведените тертипи на ова културно однесување и конечно ќе стори нешто во врска со ова и кај нас. Економиите на некои источноевропски држави бргу напредуваа токму бидејќи успеаја уште на почетокот да спроведат сеопфатна лустрација токму во оваа насока.

б. 2) Автентичноста на Фокнер и автентичноста на повоената македонска литература

Кога се почнува ваков пасус мора да се нагласи дека под терминот „повоена“ се мисли на онаа литература по Втората светска војна. И се разбира дека најлогичното надоврзување на ова би било дека по распадот на СФРЈ и укинувањето на комунистичката диктатура се активирале оние општествено-културни сили кои би ја доближиле младата македонска држава кон западните стандарди, каде владеењето на правото, а во уметноста и на научните истражувања- автентичноста, се на прво место. Според најрелевантните, најстрогите проценувања некогашните држави од источниот блок имале впечатлив економски, демократски и културен развој во периодот по паѓањето на железната завеса, токму заради ригорозните општествени и промените во законодавството, при што сите овие промени се засновувале не само на промената на

законските акти, туку и замената на луѓето [раководните кадри во донесувањето на одлуки и сета општествена врхушка (полиција, образование, наука, судство, армија, дури и здравство)]. Европската комисија тогаш процени дека земјата која треба да направи најмалку промени и која може да ѝ се придружи на ЕУ во период од горедолу година и половина е СФРЈ. Според мене оваа проценка го даде ефектот- со најдобри намери да се постигнат најлоши резултати. Точно е дека СФРЈ во секој поглед беше најблиску (од сите земји претендентки за ЕУ) кон стандардите на ЕУ, но сепак требаше од неа да бидат побарани многу повеќе (суштествени) промени. Потписникот на овие редови е на мнение дека оние од ЕУ претчувствуваа дека во СФРЈ може да дојде до вооружен конфликт и сакаа да ја спасат земјата претендентка од тоа, заради што решија да ѝ прогледаат низ прсти за многу работи. За жал ова се покажа дека е најголемата грешка, бидејќи не сите републики од тогашната држава имаа иста или традиционално-историски иста политичка ориентација. На пр. во Србија доминираше прорускиот фактор, додека пак во тогашната СР Македонија на основа на јавното мислење постоеше најголема (во споредба со останатите републики, каква е и сега) поддршка за западните вредности, но старата елита од шеесетиосмата, која беше во дослук со југословенската тајна служба (која од своја страна беше доминантно просрпски и проруски ориентирана) не сакаше да си ја напушти комфорната општествена позиција, и сите пречки кои СМ ги има оттогаш наваму се засновуваат на пречките кои оваа хибридна елита ги прави во поглед на економијата, законодавството и сè останато, а еден од главните столбови на кои истата се потпира е токму културата.

Во втората фаза на разделувањето на СФРЈ и оформувањето на индивидуални држави од страна на бившите републики, се продолжи со истата тенденција; односно дека насочувањата од страна на ЕУ иако беа со најдобри намери никако не вродија со посакуваните од страна на ЕУ (не и од страна на македонската хибридна елита) промени кои во секој поглед би ја приближиле државата кон западните стандарди. Имено Бадинтеровата комисија утврди дека единствените две републики кои ги исполнуваат стандардите за влез во ЕУ се Словенија и Македонија. Но ова беше најголемата замка, бидејќи тие стандарди (од кои најмногу, според проценката на Бадинтер, беа оние за човековите права) беа наследени од претходната држава. Во овој период, со цел да си ја задржи комфорната финансиско-законодавна позиција, хибридна елита (од девдесеттите) настојуваше напротив да го приближи тогашниот прозападен систем во СМ кон оној на тоталитарните држави од Третиот свет, а паралелно со ова назадуваше и културната политика. Како и сите држави со ваква

социјална структура, а со хибридна општествена ориентација, во СМ се потенцираа регресивните структурни текови, кои се најчесто карактеристични за оваа група на земји, како на пр. национализмот или религиозниот фундаментализам. Паралелно со ова се одвиваа промените во културата кои во јавната сфера беа претставувани како некои кои би ја доближиле земјата до западните стандарди, иако тие секогаш имаа многу обратен ефект. За жал ЕУ како ентитет нема меѓудржавна политика, односно не даваше (и сè уште не дава) директни насоки кон кои би сме требале да се стремиме; едноставно тоа во дипломатска смисла би се сметало за мешање во внатрешните работи на една независна држава. Имаше некои движења кон напред, според скромното, индивидуално мислење на потписникот на овие редови, во времето на администрацијата на Романо Проди, која се чини единствена го разбираше потценетиот фактор на културата во европските интегративни процеси. Во овој поглед морам да го спомнам и претседателот Киро Глигоров, еден од ретките домашни лидери кој ја разбираше ројата на културата во европските интеграции, при што многу успешно ја употребуваше ефикасната редуктивна методологија.

На овој начин значи автентичноста во културата и научните процеси повторно стана камен на соннување за успехот на хибридната елита во младата држава. Како таква таа беше едноставно исфлена од културно-уметничкиот живот. Постојано се форсираа „креативци“ кои имаа кондиција да минат големи количини на време во хабитатот на хибридната елита кој се засновуваше на квазикултурата – којашто кај нас беше материјализирана низ културата на ноќниот живот и порочните интерни собири. Во овој манир се договараа идните културни зафати и раководители. Оние кои не сакаа да бидат дел од овој културен пејзаж, мораа да си заминат. Се чини по однос на прашањето на автентичноста ова беше случај и пошироко во регионот; за ова би го издвоил примерот на хрватскиот режисер Рајко Грлиќ и неговиот филм Браво маестро (1978) во кој станува збор за професор кој на својот студент му го плагира трудот, со цел на негов грб да доживее слава, по што наместо професорот да е казнет, студентот е ридикулизиран.

Во сенка на горенаведената анализа треба да се гледа и (не)дистрибуцијата и (не)преведувањето на Фокнер. Особен трн в око на хибридната елита беше токму (од сферата на литературата) т.н. англосаксонска книжежевност, која со отворената презентација на западната, уметничко-филозофска мисла, како и со инсистирањето на автентичноста (за што во последно време има и спротивставени мислења, но самиот факт дека тие мислења ја виделе светлоста на денот докажува дека Западот не

отстапува од своите стандарди) може да ја сруши мастодонтската, вмрежена и непрофесионална елита. Не постојат многу трудови во однос на ова, речиси само збор од уста (word of mouth), но факт е дека уште во шеесеттите била забележана сличноста на писателите од изгубената генерација со македонската повоеана романескна, прозна, поетска и есеистичка литература¹⁵⁵. На ова се гледало со симпатии- дека нашите писатели биле вешти робинхудовски да ги искрадат западните експлоататори. Има студии кои предискретно укажуваат на сличноста на на пр. романите на Фокнер со модерниот и психолошкиот роман кај нас. Се чини многу вода ќе треба да мине за сето ова да се раскрие, но поновите преводи и зголемениот интерес кај нас за Фокнер на пр. укажуваат дека иако за ова долго се шушкаше, сега навистина тоа почнува и да се случува. Фокнер со неговата децидна презентација на суптилноста на самоодржувањето на етиката кај чесниот жител, со духот на разборитоста во Југот и со непоколебливоста на стремењето кон верувањето во остварувањето на човековата среќа низ старите, проверени вредности оствари забележливо културно влијание и кај нас дури и во најблиското минато, како и еве, во сегашноста, не само низ интелектуалноста од шеесеттите.

Поднебјето на Југот кај Фокнер и западната цивилизација

Западот е најчесто сметан за најрационална, а со тоа и најуспешна култура. Токму во однос на ова треба да се направи една дистинкција- дека најуспешната култура со очигледната стереотипизација се смета и за најбогата, во материјална смисла. Оттаму на неа не ѝ неопходно насушното, стабилизирачко-хуманизирачко топло влијание на културата на Југот бидејќи рационалната цивилизација може самата да се снајде, да се развие толку многу што да не зависи од природата – за разлика од културата на Југот која со оглед на поволната, плодна местоположба не била во грч да инсистира на својот рационализам, односно да се потсетува дека мора да се развива. Културата на Југот, според преовладувачкиот стереотип е опуштена, препуштена на самата себе, затворена во својата бавност. Северот, рационализмот, Западот постојано нè забрзуваат и со тоа имаат дехуманизирачки ефект; сите истражувања за западната култура се проткаени со статистика колку просечните жители имаат време да минат со своето семејство. Оттаму не би можело да се каже дека оној кој ќе ја приграби

¹⁵⁵ Референцирам во литературно-јазична смисла на: Димитар Митрев, Круме Кепески, Трајче Стаматоски

културологијата на Југот за од неа нешто да научи и имплементира не треба да биде (како што стереотипот налага) логично асоцирана со источот, туку со западот.

Тој стереотип ни ја потенцира материјалната страна на западната култура, во која (наводно) сите му веруваат само на доларот (*dollar never lies*). Несомнено од сите цивилизации западната најмногу ја развива културата паралелно со развојот на својата економија. Токму во ова се состои се чини и тајната на успехот на културата во Западот, зашто тој едноставно не верува (во културолошка смисла) на стереотипите, односно дека сето она што е материјално прогресивно не може да биде и духовно успешно. Како најеклатантен пример за ова е поп-културата, за која се верува дека е најзависна од комерцијалниот успех. Малку кој знае дека на пр. сентенцата од поп-хитот на Џорџ Мајкл *I am Too Funky for You* (1992): *You don't have to say anything, you don't have to do anything, just put your lips together and blow* е всушност дел од сценариото за филмот *Да се има, да се нема* (1944) на Хауард Хокс кое според романот на друг претставник на изгубената генерација (Хемингвеј), го има напишано Фокнер. Затоа што едноставно западната цивилизација многу му верува на народот, за разлика од стереотипот кој ни кажува дека Источот е сиот во власт на народот (што е очигледно лицемерно тврдење). Затскриените слоеви на културни влијанија ни оддаваат дека етимологијата на зборот поп потекнува од зборот народ. Значи здравата, рационална логика ни кажува дека штом оној кој толку тешко го заработил својот леб, се решил да го купи на пр. тој музички хит, тогаш тој е нешто квалитетно. Се разбира дека не треба да се станува заслепен, и дека и оваа логика има свои лоши страни во поглед на културата (токму во однос на релацијата бавен-брз, прогресивен-регресивен развој), но досега овој модул се има покажано како најуспешен, бидејќи е заштитен од влијанието на тоталитарниот, па и диктаторскиот интервенционизам на голиот, приграбуван интерес на некој ентитет од општествената елита. Вака барем секогаш можете производот кој сте го купиле, според законот за пазарно стопанство да го обжалите и да си ги побарате парите назад зашто државата не ве заштитила да купите нешто што е да речеме украдено, односно плагијат. Додека пак со нашата домашна културологија, зашто ние бегаме од наводната замаеност на Југот и буквално копираме – со нашиот степен на развој, со неадекватните културни модели преземени (или кои се неадекватно преземени) од Западот, секој може да се извлече на база на разни тврдења кои се базираат на културизми. Да речеме дека нешто само зашто било произведено кај нас, или од некој кој тврдел дека е национален идеал, да биде прогласено за

државотворна вредност, која меѓутоа ѝ прави голема интернационална срамота на домашната култура.

Токму поднебјето на Фокнер ни кажува за големиот културен бран кој потекнува од непоколебливата, би рекол груба култура на Јужњакот. Од нашиот регион се чини дека најблиска на овој формат е на пр. далматинската култура. Значи треба уште многу да се научи, прочита и преведе за Фокнер, за и кај нас да почне да се разбира неговиот, како птицата Феникс (име на град во јужните САД) возобновувачко-пречистителен фактор врз културата, а со тоа и плодниот можен ефект кој би се остварил врз демократијата, економијата и целокупното домашно граѓанско и интелектуално поднебје.

БИБЛИОГРАФИЈА

Книги

- ABOH, Enoch Oladé. *The Morphosyntax of Complement-head Sequences: Clause Structure and Word Order Patterns in Kwa*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- AITKEN, Ian. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- ATAŠEVA, P. AHUŠKOV, Š. edited by. *David Wark Griffith*. Zagreb: Zora- Državno izdavačko poduzeće Hrvatske, 1951.
- BARICCO, Alessandro. *Barnum- Cronache dal Grande Show*. Milano: Universale Economica Feltrinelli, 1995.
- BENOIT, J. *Working Through the Ambiguities of Focalization*. Montreal: Faculty of Graduate Studies and Research, 2006.
- BERKELEY, Elizabeth M. SKRUPSKELIS, Ignas. edited by. K. *The Correspondence of William James: William and Henry, 1861-1884*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2002.
- BITI, Vladimir. *Savremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.
- BRAUDY, Leo. COHEN, Marshall. edited by. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 2008.
- CLARKE, Deborah. *Robbing the Mother: Women in Faulkner*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- COREY, Melinda, OCHOA, George, BROWN, Gene, American Film Institute. *The American Film Institute desk reference*. New York: A Stonesong Press book, 2002.
- CROCE, Benedetto. *Benedetto Croce: Essays on Literature and Literary Criticism*. Albany, New York: Suny Press, 1990.
- DAVIS, Thadious M. *Southscapes: Geographies of Race, Region, and Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011.
- DE ROUGEMONT, Denis. *Vingt-huit siècles d'Europe : La conscience européenne à travers les textes d'Hésiode à nos jours*. Paris: C. de Bartillat, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema*. Parigi: Athlone Press, 1986.
- DUVALL, John N. ABADIE, Ann J. *Faulkner and Postmodernism*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory An Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2003.

- ERIKSEN, Thomas Hylland. London: PlytoPress, 2013.
- EVANS, David H. *William Faulkner, William James, and the American Pragmatic Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2008.
- FALKNER, William. *Krik i bijes*. Zagreb: Globus, 1988.
- FAULKNER, William. *Pylon. Library of America Complete Novels of William Faulkner*. Manhattan: Library of America, 1994.
- FAULKNER. O`NEILL. STEINBECK. *Nobel Prize Library*. New York: Helvetica Press, 1971.
- FRIED, Johannes. *The Middle Ages*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- GAUDREAULT, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2018.
- GENETTE, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell, 1980.
- GODDEN, Richard. *William Faulkner: An Economy of Complex Words*. New York: Routledge Journals, 2008.
- GREGOR, Ulrich, PATALAS, Eno. *Istorija filmske umetnosti*. Beograd: Institut za film, 1977.
- HAAR, Maria. *The Phenomenon of the grotesque in modern southern fiction: Some aspects of its form and function*. Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1983.
- HALBERSTAM, Judith. LIVINGSTON, Ira. *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- HERMAN, David. *Basic Elements of Narrative*. New Jersey: Wiley, 2009.
- HÖNNIGHAUSEN, Lothar. *Faulkner: Masks and Metaphors*. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- HÜHN, Peter. SCHMID, Wolf. SCHÖNERT, Jörg. edited by. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: de Gruyter, 2009.
- INGE, M. Thomas, EMORY, Robert, edited by. *William Faulkner: The contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- JANSEN, Anne Mai Yee Jansen. *Momentary Magic: Magical Realism as Literary Activism in the Post-Cold War US Ethnic Novel*. Ohio: The Ohio State University, 2013.
- KARTIGANER, Donald M. edited by. *Faulkner and Gender*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- KARTIGANER, Donald M., ABADIE, Ann J. edited by. *Faulkner at 100: Retrospect and Prospect*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.
- KELLER, Simon. *Partiality*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

- KIRK, Robert. *Mind & Body*. Chesham Bucks: Acumen, 2003.
- KLEINMAN, Seymour. *Mind and Body. East meets West*. Champaign: Human Kinetics Publishers, Inc., 1986.
- LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- LEACH, Edmund. AYCOCK, D. Alan. *Structuralist Interpretations of the Biblical Myth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- LINDSKOG, Annika. STOUGAARD-NIELSEN, Jakob. edited by. *Introduction to Nordic Cultures*. London: UCL Press, 2020.
- LURIE, Peter. ABADIE, Ann J. *Faulkner and Film*. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2014.
- MARKANTONATOS, Andreas. *Tragic Narrative: A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*. Berlin: de Gruyter, 2002.
- McHANEY, Thomas, CHASHI, Kenzaburo, ONO, Kiyoyuki. *Faulkner Studies in Japan*. Athens: University of Georgia Press, 2008.
- McMAHON, Keith. *Causality and Containment in Seventeenth-century Chinese Fiction*. Leiden: E. J. Brill, 1988.
- METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- MINTER, David. edited by. *The Sound and the Fury, William Faulkner*. New York: W. W. Norton and Company, 1994.
- MONAKO, James. *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press, 1977.
- NATHAN, Monique. *Virginia Woolf par elle-même*. Paris: Editions Du Seuil, 1956.
- NICHOLS, Bill. *Movies and Methods*. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- OCASIO, Rafael. *Literature of Latin America*. Singapore: Greenwood, 2004.
- PEARL, Judea. *Causality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- PERKINS, George. *The American Tradition in Literature, Volume 2*. New York: Random House, 1985.
- POLK, Noel. BLOTNER, Joseph. edited by. *Library of America Complete Novels of William Faulkner*. Manhattan: Library of America, 1994.
- READ, Herbert. *A Concise History of Modern Painting*. Westport: Praeger Pub, 1966.
- RIO-JELLIFFE, R. *Obscurity's Myriad Components: The Theory and Practice of William Faulkner*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.

- RUSHTON, Richard. *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press, 2011.
- RUSSO, Katherine E. *Practices of Proximity* на Katherine E. Russo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- SADOUL, Georges. *Dictionnaire des films*. Paris: Editions du Seuil, 1965.
- SCHWARTZ, Lawrence H. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville: The University of Tennessee, 1988.
- SCODEL, Ruth. CAIRNS, Douglas. *Defining Greek Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- SHARP, Douglas R. *No Partiality: The Idolatry of Race and the New Humanity*. Westmont: Intervarsity Pr, 2002.
- ŠKREB, Zdenko. *Književnost i povijesni svijet*. Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- SOLOMON, Stefan. *William Faulkner in Hollywood: Screenwriting for the Studios*. Athens: University of Georgia Press, 2017.
- SPENCE, Donald P. *Narrative Truth and Historical Truth: Meaning and Interpretation in Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1984.
- STAM, Robert. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Milton Park: Routledge, 1992.
- STAPLES, Donald. E. edited by. *The American Cinema*. Washington: VOA Forum Series, 1983.
- TURNER, Bryan S. HEPWORTH, Mike. FEATHERSTONE, Mike. edited by. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: SAGE Publications Ltd, 1991.
- TURNER, Bryan S. *The Body & Society: Explorations in Social Theory*. London: SAGE Publications Ltd, 2008.
- TYLER, Parker. *Underground film*. London: Secker and Warburg, 1969.
- URGO, Joseph R. ABADIE, Ann J. edited by. *Faulkner and His Contemporaries*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- URGO, Joseph R. ABADIE, Ann J. edited by. *Faulkner and Material Culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- UROFSKY, Melvin I. *Basic Readings in U. S. Democracy*. Washington: United States Information Agency, 1994.
- VOGEL, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1977.
- WELLEK, Rene. WARREN, Austin. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, 2018.
- ВАН ОРМАН КВАЈН, Вилар. *Зборови и објекти*. Скопје: Тера Магика, 2000.
- ДИМИЌ, Милан В. *Дивље палме*. Београд: Просвета, 1965.

ЃУРЧИНОВА, Анастасија. *Медитерански синестезии*. Скопје: Магор, 2013.

ТОДОРОВ, Цветан. *Одродениот човек*. Скопје: Тера Магика, 2001.

ФОКНЕР, Вилијам. *Светлината во август*. Скопје: Макавеј, 2015.

ФУКО, Мишел. *Историја на сексуалноста: волја за знаење*. Скопје: Три, 2003.

ФУКО, Мишел. *Историја на сексуалноста: употреба на задоволства*. Скопје: Три, 2004.

ФУКО, Мишел. *Историја на сексуалноста: грижа за себе*. Скопје: Три, 2006.

ФУКО, Мишел. *Надзор и казна*. Скопје: Слово, 2004.

Статии

BALLINGER, Pamela. "Definitional Dilemmas : Southeastern Europe as « Culture Area » ?" *Balkanologie Vol. III, № 2* (1999)

BAZIN, André. "La Politique des Auteurs" *Cahiers du Cinema no 70`* (1957)

BECK, John. FRANDSEN, Wendy. RANDALL, Aaron. "Southern Culture, An Introduction" *Southern Culture (Carolina Academic Press)* (2007)

BODE, Katherine. "Publishing and Australian Literature Crisis, Decline or Transformation?" *Cultural Studies Review* (2010)

BRULÉ, Gaël. VEENHOVEN, Ruut. "Why Are Latin Europeans Less Happy? The impact of hierarchy" *Erasmus University of Rotterdam* (2010)

BUEHNER, Marc J. "Space, Time and Causality" *The Oxford Handbook of Casual Reasoning, edited by Michael R. Waldman* (2017)

CLUTTER, Tyrus. "Peculiar Presence of the Body in Arts" *College of Central Florida, Religion and the Arts* (2010)

COHEN, NISBETT, BOWDLE, AND SCHWARZ. "Insult, Aggression, and the Southern Culture of Honor: An "Experimental Ethnography"" *Journal of Personality and Social Psychology* (1996)

COOTER, Roger. "The Turn of the Body: History and the Politics of the Corporeal" *University College London, Arbor* (2010)

ÇÜÇEN, Kadir. "Heidegger's Reading of Descartes' Dualism: The Relation of Subject and Object" *Paideia* (1998)

GIULIANO, Paola. "Ties that Matter: Cultural Norms and Economic Behavior in Western Europe" *Labor Market Institutions and Public Policy Responses: A Symposium to Honor Lloyd Ulman* (2009)

- GOBEL, Matthias S. BENET-MARTINEZ, Verónica. MESQUITA, Batja. USKUL, Ayse K. "Europe's Culture(s): Negotiating Cultural Meanings, Values, and Identities in the European Context" *Journal of Cross-Cultural Psychology* Vol. 49(6) 858–867 (2018)
- GOLDSTEIN, Laurence. "Our Faulkner, Ourselves" *Michigan Quarterly Review*, Issue 4 (2003)
- GRAY, Richard T. "Inside the Dark House: William Faulkner, Absalom, Absalom! and Southern Gothic" *SemanticScholar* (2016)
- GUAN, Jingjing. "Analysis on Approaches of Narrative Discourse in William Faulkner's Fictions" *Qiqihar Medical University, IEESASM* (2016)
- KHOZAEI RAVARI, Zahra. "Genette's Narratology in Faulkner's 'A Rose for Emily' and Joyce's 'Dead'" *University of Kurdistan, Conf. Narrative Across Literary Genres* (2017)
- KLAUK, Tobias. KÖPPE, Tilmann. "Puzzles and Problems for the Theory of Focalization" retrieved from <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/24.html> (2013)
- KNOPER, Randall. "Walt Whitman and New Biographical Criticism" *works.bepress.com/knoper/2/ University of Massachusetts Amherst* (2003)
- KUMINOVA, Olga. "Faulkner's The Sound and the Fury as a Struggle for Ideal Communication" *Literature Interpretation Theory*, 21:41–60 (2010)
- LANGMAN, Lauren. "Culture, Identity and Hegemony: The Body in a Global Age" *Identity and Hegemony: The Body in a Global Age. Current Sociology* (2003)
- LARUELLE, Marlene. "The Discipline of Culturology: A New 'Ready-Made Thought' for Russia" *ResearchGate* (2004)
- MATUSZEK, Krzysztof C. "Ontology, Reality and Construction in Niklas Luhmann's Theory" *ResearchGate* (2018)
- MISAK, Cheryl. "Language and Experience for Pragmatism" *European Journal of Pragmatism and American Philology* (2014): VI-2.
- MUVUTI, Shelton. "Revisiting trauma and homo religiosus in selected texts by Mongo Beti and Veronique Tadjo" *TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE № 55 (1)* (2018)
- NORDIC COUNCIL OF MINISTERS. "Strategy for International Branding of the Nordic Region" *Norden* (2015)
- O'CONNOR, James F. LIZOTTE, Alan. "The 'Southern Subculture of Violence' Thesis and Patterns of Gun Ownership" *American Journal of Sociology* [Vol. 93, № 2 \(1987\)](#)
- PITTMAN, Jennifer Burkett. "Southern families. In M. J. Coleman & L. H. Ganong (Eds.), The social history of the American family: An encyclopedia" (Vol. 1, pp. 1255-1258). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc. doi: 10.4135/9781452286143.n498 (2014)

- RODOWICK, D. N. "An Elegy for Theory" *October*, Vol. 122 (2007): 91-109.
- RODRIGUEZ, Francisco Collado. "Narratology, Myth and Dissolution in William Faulkner's *The Sound and The Fury*" *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIV 105-14 (1991)
- ROTH, Christine Ann. "Retracting Our Steps: Storytelling, Time, and Traditional Referentiality in *Mama Day* and *Absalom, Absalom!*" *Eastern Illinois University, Student Theses & Publications* (2000)
- SCHWARZ, Benjamin. "The Idea of the South" *The Atlantic* (1997)
- SIMON, Zoltán Boldizsár. "Historicism and constructionism: rival ideas of historical change" *History of European Ideas* (2019): 1-20.
- ŠMEJKALOVÁ, Jiřina. "Retailing Words and Images: The De-socialisation of Czech Cultural Industries" *Redefining Cultural Identities: The Multicultural Contexts of the Central European and Mediterranean Regions, Culturelink Joint Publications Series, Institute for International Relations Royaumont Process Zagreb* (2001)
- STORPER, Michael. SCOTT, Allen J. "Current Debates in Urban Theory: A Critical Assessment" *Joint paper of the authors* (2016)
- STREET, Anna J. "Untimely Loss: Faulkner's *The Sound and The Fury*" *Southeast Missouri State University*
- STRINGER, D. "Trauma Studies and Faulkner's *Sanctuary*: Sex, Sexuality, Race, and American Literature" *University of Colorado Boulder* (2005)
- TODOROV, Tzvetan. "The 2 Principles of Narrative" *Diacritics* (1971)
- TORCAL, Mariano. MAGALHÃES, Pedro C. "Political Culture in Southern Europe: Searching for Exceptionalism" *Retreated from www.researchgate.net* (2009)
- VICINI, Lorena. "'Southern' perspectives about cultural management: some thoughts" *Zeitschrift für Kulturmanagement № 1* (2019)
- VISWANATHAN, Jacqueline. "Echanger sa vie pour une autre- Focalisation multiple dans *Mrs. Dalloway* et *Le Sourd dans la ville*" vol. 20, no. 1-3, pp. 179-194. <https://doi.org/10.1515/arca.1985.20.1-3.179> (1985)
- WARNER, Rick. "The Cinematic Essay as Adaptive Process" *Oxford University Press, Adaptation, Volume 6, Issue 1* (2012)

Онлајн

<file:///F:/natasha%20avramovska/jugot%20kako%20kulturna%20dimenzija/North%20and%20South%20%20American%20Battlefield%20Trust.html>

http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Luis%20Fece_2004.htm
http://www.thesis.net/Igor_Pop_Trajkov/20140508/ON%20COGNITIVE%20SCIENCE.pdf
https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8205&context=gradschool_disstheses
<https://marcelandbill.wordpress.com/2013/01/28/faulkner-did-admire-proust/>
<https://plato.stanford.edu/entries/history/>
<https://www.vqronline.org/another-faulkner-biography>
<https://www.webpages.uidaho.edu/~sflores/saussure.html>
<https://www.wondriumdaily.com/stoics-influenced-christianity>
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD00D35CBC75941BD>
https://www.youtube.com/watch?v=0GLy6_gjenA
<https://www.youtube.com/watch?v=7xt0TUqG-z0>
<https://www.youtube.com/watch?v=L1tQ-wt-eas>
<https://www.youtube.com/watch?v=r5d2TMH7TNM>
<https://www.youtube.com/watch?v=uMMbj1JdXhI>

ФИЛМОВИ

BROWN, Clarence. *Intruder in the Dust*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1949.
 FINLAY, Jeanie. *Game of Thrones, The Last Watch*. HBO, 2019.
 FRANCO, James. *As I Lay Dying*. Pisture Entertainment, 2013.
 FRANCO, James. *The Sound and the Fury*. Made in Film-Land, 2014.
 HAWKS, Howard. *Land of the Pharaohs*. Continental Company, 1955.
 HAWKS, Howard. *To Have and Have Not*. Warner Bros., 1944.
 RITT, Martin. *The Sound and the Fury*. New Films International. Twentieth Century Fox, 1959.
 SCHNEIDER, Aaron. *Two Soldiers*. Shoe Clerk Picture Co. Inc., 2003.
 SIRK, Douglas. *The Tarnished Angels*. Universal International Pictures, 1957.
 ВИСКОНТИ, Лукино. *Гепардом*. Титанус, 1963.
 ВИСКОНТИ, Лукино. *Роко и неговите браќа*. Титанус, 1960.

Лектор: проф. д-р Марија Коробар

Авторот на овој труд особено се заблагодарува на: American Corners (Северна Македонија, Косово, Хрватска), со нагласок на Eldira Dibrani и нејзината серија разговори за книги при American Corner Prishtina; на IUC во Дубровник; на New York Film Academy; на Udine/Gorizia FilmForum.