

Ангелина Бановиќ-Марковска

ДИСКУРС И ЕКСКУРС
(за книжевноста и културата)

Ангелина Бановиќ-Марковска
ДИСКУРС И ЕКСКУРС
(за книжевноста и културата)



Издавач
Матица македонска
Скопје, 2017

За издавачот
Дејан Павлески

Главен уредник
Раде Силјан

Ликовен уредник
Кочо Фиданоски

Лектура
Здравко Корвезироски

Електронска реализација
Методија Николовски

Ангелина Бановиќ-Марковска

ДИСКУРС И ЕКСКУРС

(за книжевноста и културата)



Изданиево финансиски е помогнато од
Министерството за култура на Република Македонија



СОДРЖИНА

CIP – Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“,
Скопје

821.163.3/.4.09:316.7

БАНОВИЌ-Марковска, Ангелина

Дискурс и екскурс : (за книжевноста и културата) / Ангелина
Бановиќ-Марковска. - Скопје : Матица македонска, 2017. - 280 стр. ;
21 см

Фусноти кон текстот. - За авторката: стр. 279-280. - Библиографија: стр.
259-272. - Регистар

ISBN 978-608-10-0575-2

а) Јужнословенска книжевност - Социокултурни аспекти
COBISS.MK-ID 104519946

#VotumSeparatum	9
Самововедение (cum grano salis).....	11
#HomoHomini(Post)ComunisticusEst?	15
Од „лев“ агол: јужнословенски (пост)- социјалистички искуства.....	17
Когнитивно патување до комунизмот и назад.....	40
Важно е да си Глембај: селективната генетика на капиталот	51
Lapsus memoriae: помеѓу искуствата на минатото и вредностите на сегашноста (културната меморија како мапирање на сеќавањето).....	63
Субалтерните, девастирани и интринзични идентитети кај Дубравка Угрешиќ и Ведрана Рудан.....	86
#ВалканБалкан	97
Балканизмот/византизмот како ресемантизирана меморија (споделена точка на допир во културната историја на Балканот)	99
Балканското јазично богатство и лингвистичкиот пуританизам како лице и опачина на културната другост (<i>Балканвавилонци</i> на Луан Старова).....	112
Балканот и Европа како реални и имагинарни топоси, во менталната мапа на светот.....	125
Имаголошки рефлексии во расказите на Иво Андриќ.....	138

Исток–Запад (дијалог на култури и идеологии во <i>Травничка хроника</i> на Иво Андриќ).....	148
#SpiritCooking	159
Уметничкиот перформанс како своевиден чин на отпор (против естаблишментот и политичката неправда во светот)	161
Уметничкиот перформанс (и) како облик на популарна култура (врз примерот на Марина Абрамовиќ)	191
#AdLitteramLitteram	209
Херменевтика на втор степен (часови по анатомија на Венко Андоновски)	211
Таинствената мисија на Влада Урошевиќ	220
Седмата страна од Рубиковиот ребус	228
Рекам, кандилце на родот (поетската магија на Бранко Цветкоски)	238
Раскажувај под агол од 73° (Перниците на Оли Корвезироска)	246
Емотивниот вез на едно македонско девојче (Семејниот албум на Весна Мојсова)	252
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	259
ИНДЕКС НА ИМИЊА НА АВТОРИ	273
ЗА АВТОРКАТА	279

*Да се коментирам себеси? Каква досада!
Немам друго решение, освен да се испишам поворно
– оддалеку, од огромна далечина, од сегашиноста:
додавајќи им на своите книги, теми и сюмени,
едно друго кажување, кое не ќе знае
дали зборува за минатото или за сегашиноста...*

А. Бановиќ (според Ролан Барт)

#VotumSeparatum

САМОВОВЕДЕНИЕ (cum grano salis)

Како критичар на здравиот (раз)ум и самата сум скептична кон насловот на книгата што сега ја читате – нели секој потход на мислата завршува со отпор кон смислата – но за да ја избегнам примката што самата ја создавам, ќе сподамам неколку (раз)мисли со вас...

За нашиов флуиден свет, брзината на животот е поважна од неговото траење. Трчаме со сета сила, само за да о(п)станеме на истото место, вели Зигмунт Бауман цитирајќи ја прочуената реченица од *Алиса во земјата на чудата*. Ова желба – да се егзистира, во континуирана сегашност – бара посебен агол на гледање кој грозничаво го рециклира нашиот флуиден идентитет...

Повеќето епистемолошки и метатеориски расправи укажуваат на фактот дека, слично на животот во едно флуидно општество, и теориските дискурси се такви – флуидни. Нивното главно „упориште“ е една специфичната „нелагода“ која постојано го промислува предметот што го проучува и ставот што го застапува, пресретнувајќи го љубопитството и неговата скепса. Затоа и предметот на (книжевно) теориските проучувања е таков – флуиден...

Традиционалното значење на зборот *теорија* е сврзано со некакво патување. Тоа претполага напуштање на комфорната мисловна зона, некакво „талкање“ кое избегнувајќи ги вкоренетите сфаќања, зачекорило кон искуства различни од претходните. И не

само како субјективно и/или статично доживување на светот, туку како автентичен влог кој (пре)минувајќи ги сопствените граници и ограничувања, се засведочил себеси во една своевидна (мета)запрашаност и зачуденост, пред Другоста и пред Светот.

Обележан со трагите од таа „другост“, таквиот теориски дискурс се испишува и се конституира себеси како хибриден жанр, кој (ко)егзистира со други дискурси, во заедничкиот простор на дејствување и вреднување. И не ги толкува само своите книжевно-уметнички специфики, туку ги анализира и ги критикува општествено-историските случувања. Како специфична практика која упорно ја ревидира епистемата на своето проучување, метајазикот на современата книжевна теорија ве менува (и самиот менувајќи се) од темел. Тој е сега едно постојано приближување-оддалечување (па дури и откажување!) од „саморазбирливиот“ карактер на својата суштина – дебакл на здравиот разум. Неговите мулти и интердисциплинарни стратегии сврзуваат различни хуманистички дисциплини, во големиот контекст-чадор од општата Теорија на културата, која постојано го ревидира предметот на своето проучување. Таа оспорува и критикува, уверува и докажува дека авторот, читателот, стилот, се „заблуди“ од кои треба да се ослободи дискурсот на книжевната теорија, за да проговори конечно – низ конкретни, општествено-политички практики – за Книжевноста.

Но умот, ете, не го прифаќа тоа – без неговиот жесток отпор, книжевната теорија би била залудно вложен труд, велеше Компањон. Сепак, да се биде п(р)освет(л)ен проучувач на книжевноста, уметноста, филозофијата, политиката, значи да се биде еманципиран спектатор кој *исчекорил* надвор-од-себеси, кон едно (себе)набљудување што се испишало како (само)

опитување, изневерувајќи ја суштината на сопствената културна меморија.

Само таков еден теориски дискурс може да гради стил, да ја маскира играта (не трагата!), да биде бавен и недоследен, убав и неверен – како метазапрашаност, нурната во митологија на своето сепство. Еднаш како форма-без-норма, другпат како повтеж-по-систем, но секогаш интелегибилно ма(ни)чен – небаре „среќна фалинка“, скриена зад привидниот несклад на мислата, што минала во бизарен склад, на крајот од патот – прескокнувајќи ја Другоста и паѓајќи во амбисот на „лудоста“, како Алиса во Земјата на чудата...

Дома (петок),
8.09.2017, 11:30 pm

#HomoHomini(Post)ComunisticusEst?

ОД „ЛЕВ“ АГОЛ: ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ (ПОСТ)- СОЦИЈАЛИСТИЧКИ ИСКУСТВА

Има една трики¹ поента во воведниот дел од книгата *Најпрво како трагедија, потоа како фарса*² (2009) која сериозно ме замисли, а гласи вака: „Наместо да си го поставуваме очигледното прашање: ‘може ли комунизмот, денес сè уште актуелна идеја, да биде употребен како средство за анализа и политичка практика?’, треба да си го поставиме спротивното прашање: ‘како, од перспектива на комунистичката идеја, изгледа денес оваа наша ситуација?’“. Потсетувајќи на подзаборавениот дијалектички материјализам и на повторливиот карактер на историјата, авторот на оваа лукава метапрашаност ја развива тезата дека единствениот начин да се осознае „новото“ во Новото, е светот да се анализира низ призмата на „вечното“ во Старото, па уште на самиот почеток од споменатата книга доаѓа до шокантен заклучок: „Ако комунизмот навистина беше онаа *вечна* Идеја, тогаш тој се однесува како *конкретната универзалност* на Хегел: вечен е... во смисла дека повторно, во секоја нова историска ситуација, треба да биде измислен“ (Žižek, 2010: 14–15, курзивот е мој).

Во периодот кога ја читав Жижековата интерпретација на историската „траги-фарса“, пријавив еден конференциски текст што го насловив „Од комунистич-

¹ Tricky (angl) = 1. вешт, снаодлив; 2. тежок, заплеткан

² Хрватскиот превод на книгата *First as tragedy, Then as Farce*, од која ги преземам цитатите на Славој Жижек, е објавен под насловот *Druga smrt neoliberalizma* (Fraktura, Zagreb, 2010).

ки тоталитаризам до тоталитарна демократија (демистифицирање на стварноста во филмовите на Макавеев и Жилник)“, па повторно, со очи длабоко отворени, го погледнав контроверзниот *W. R: Мистириите на оргазмизмот*, од 1971 година. Задржувајќи ја надреалистичката секвенција кон крајот од филмот, кога за време на обдукцијата – која се случува по кратката и крвава афера меѓу младата југословенска комунистка³ и советскиот шампион во уметничко лизгање на мраз, луцидно именуваниот Владимир Илич – отсечената глава на „другарката“ Милена ја изговара прочуената реплика во култниот Макавеев филм: „Другари, јас и сега не се срамам од своето комунистичко минато“, помислив колку е иронична вистината дека нештата зависат од тоа како веруваме во своето верување (под претпоставка дека сме верувале во своето верување)...

Изминатиов период прочитав мноштво книги за тоталитаризмот (дури и пишував нешто за тоа). Имав предвид различни теориски размислувања и дебати (обзнаните во *Црната книга на комунизмот*, како и ставовите на новата теориска левица содржани во текстовите на Негри, Бадју, Рансиер...), но состојбата во која се наоѓа светот денес: разулавената цивилизација со своите постидеолошки општества (и ние во нив), глобалната еколошка катастрофа, експанзивниот развој на мегакорпоративниот либералкапитализам и суровиот биогенетски инженеринг, ги става во преден план жестоките критики на неолиберализмот како доминантен модел. Да не знае човек како да реагира, на сето она што му се случува денес како „анонимно“ насилство, врз светот и векот...

³ На оваа филмска феминистка (приврзаничка на идеите за слободна љубов и сексуално ослободување на пролетеријатот), ќе ѝ биде отсечена главата со сечилото од лизгалката на Владимир Илич (спортскиот имењак на советскиот комунистички лидер Ленин).

„Во капитализмот не постои виновник на кој би можеле да посочиме со прст – вели Славој Жижек – Работите едноставно се случуваат, ете, преку анонимни механизми, иако ниту во човечка, ниту пак во еколошка смисла, капитализмот не е ништо помалку деструктивен од комунизмот... Разликата меѓу нив е во тоа што комунизмот е неостварена идеја, а капитализмот функционира ‘спонтано’“ (Žižek, 1998: 15).

И вистина. Израснавме во најлибералниот реал-социјалистички режим на светот. Младоста ни мина во едно заитано посткомунистичко транзициско општество со добрососедска политика на еквидистанција, а своите зрели години ги живееме еве, во преценета полулиберална демократија од балканистички тип, прашувајќи се збунето: дали по уривањето на Сидот, неолиберализмот, таа глобална светска алтернатива со наивна верба во мир и просперитет, е навистина она вистинското? Не предизвика ли тој нови општествено-економски сидови, нови форми на апартхејд (жилави кантони во срцето на Балканот, Frontex-сламови на јужните граници од европските и неевропските држави), еден поинаков тип расизам кој допушта проток на капитал, но не и на луѓе, квази-демократски слободи кои, колку повеќе те уверуваат дека ги имаш, толку повеќе те разуверуваат дека ги немаш, перспективи од кои си исклучен како политички субјект зашто си пропуштил да го сфатиш визионерскиот лудизам во футуристичкиот слоган од минатиот век – „Иднината е зад нас!“.

За да си појаснам себеси, ќе се навратам кон општествено-политичките прилики на времето во кое хипокризијата беше толку „очигледна“, што изгледаше по малку и комично, како во едно строго контролирано општество – какво што беше нашето социјалистичко – можеше во рамките на системот да се спроведува стра-

тегија *прошв* едноумието, а при тоа да се *имитира* демократија, во сите сфери од општествениот живот. Го имам предвид не само тогашното „јавно мнение“ (оној соцреалистички *public opinion*⁴ кој како огледална проекција, требаше да му овозможи на народот да си го препознае во него своето „колективно лице“), туку и соц-реалистичката интелектуална елита, или барем оној дел од неа, кој не сакаше да прифати дека идеологијата не е обична фикција, туку искривена свест за стварноста, реален фактор за создавање реално погубни идентитети. Тогаш, зошто (не) изненадува фактот дека, во периодот што следеше потоа, некогашната „голема фарса“ прерасна во „лоша комедија“, оставајќи видливи траги врз менталитетот на обичниот човек?

Свикнат на политичка инертност (во општество во кое немаше јавни дебати и/или политички неистомисленици), социјалистичкиот човек како да не беше доволно свесен дека идеологијата ја обликува стварноста според сопствената слика, менувајќи ја „од делумна вистина, во тоталитарен фалсификат“ вели Ги Дебор/ Guy Debord⁵ (Debor, 2003: 30, теза 108). Но, во средината на шеесеттите и раните седумдесетти години од XX век, југословенската културна сцена како да почна да се ослободува од идеолошките стеги на режи-

⁴ Го сметаат за темел на демократијата, но „јавното мнение“ никогаш не е (ниту пак, може да биде) единствено. Го формираат различни, понекогаш дури и спротивставени гледишта и ставови, сврзани за важни општествени прашања, но во времето на социјализмот тоа беше фарсично, оти беше *усогласено* со официјалниот став на државната идеологија и под нејзина контрола.

⁵ Ситуационистички писател, филозоф и уметник, автор на книгата *Општество на спектакли* (1967) и на истоимениот долгометражен (теориски) филм, снимен во 1973 година. Екранизирајќи ја својата книга, Дебор прави целосна критика на либералниот капитализам, на неговиот вредносен систем и илузии.

мот. Тоа беше особено видливо во кинематографијата, која обилно ја ползуваше допуштената „мека критика“ на системот, па освен за девијантните „придобивки“ на револуцијата, на филмското платно почна да се зборува и за бедниот животец на маргинализираниот социјалистички работник, многу послободно одошто во интимната комуникација на луѓето, зад затворените врати на нивните домови. Критиките на социјалистичкото општество не само што ја откриваа желбата за ослободување од политичкиот и општествен конформизам во уметноста, туку беа и суптилен упад во културниот естетизам кој ги славеше напредокот и благосостојбата на југословенското општество. Но дали, навистина, „да се мисли со своја глава“, значеше тогаш да се биде во колизија со официјалниот став на државата или тоа беше само рефлекс на еден „строго контролиран“ механизам, доследно спроведуван на полето на културата и уметноста?

Во 1968 година, српскиот режисер Желимир Жилник го снима краткиот документарен филм *Невработени луѓе*. Станува збор за потресна приказна на група југословенски работници кои, поради реформите во стопанството, останале без материјални средства за егзистенција, па деновите ги минуваат во колективни прифатилишта, а ноќите во железнички вагони.⁶ Тоа е период кога, наспроти советскиот административен

⁶ Невработените зборуваат за своите реални егзистенцијални проблеми, за црвената буржоазија, потенцирајќи ги социјалните разлики меѓу нив. Има една експлицитна и речиси неверојатна сцена кога еден од работниците, очаен поради новонастанатата ситуација, започнува да се удира со тула по главата, додека друг, небаре хипнотизиран, рецитира стихови од поетот Алекса Шантиќ: „Остајте овдје!...Сунце туѓег неба, / Неће вас гријат ко што ово грије; / Горки су тамо залогаји хљеба / Гдје свога нема и гдје брата није...“.

социјализам, се создаваше „слободен социјализам“ кој преку работничкото самоуправување и реформите во стопанството, ќе ја отвореше Југославија кон западниот капитал, масовно извезувајќи ја нејзината неквилификувана работна сила.

Краткиот осумминутен филм на Жилник ги покажува токму последиците од влезот на новите пазарни односи во социјалистичка Југославија, заедно со нус-појавите што го откриваа тогаш г(о)рдото лице на „децентрализираното“, „дебироказатицизирано“ и „демократицизирано“ општество: масовната невработеност, зголемената социјална нееднаквост меѓу работниците и функционерите во самоуправните претпријатија, надворешната задолженост на државата и либерализацијата на пасошката контрола...

Веќе во следната, 1969 година, Жилник излегува со нов филм. *Рани гела* (*Rani radovi*, наслов што буди асоцијација на Марковите рани трудови) ја сублимира тогаш сè уште актуелната тема – студентското движење од 1968 година. Иако ја добива престижната Златна мечка на Берлинското биенале (за авангардна режија и подвижна камера), филмот завршува „во бункер“, бранувајќи ја политичката и културната јавност во Југославија. Имено, за време на студентските немири во Југославија, во 1968 година, тројца младици и една девојка, инспирирани од текстовите на Карл Маркс (Karl Marx) и желни да го променат светот, тргнуваат по селата и фабриките во Југославија, трагајќи по вистинскиот револуционерен социјализам и по општество кое верува во вистината. Тие ги охрабруваат работниците во заложбите за достоин и еманципиран живот. Соочувајќи се со примитивизмот и бедата на обичниот работник и суб-пролетеријатот, но и со сопствените фрустрации, момците решаваат да се ослободат од Југославија. Пу-

каат во неа, а потоа го палат нејзиното мртво тело, прекривајќи го претходно со знаме...

Филмот ја доведува во прашање слободата како етичка, естетска, филозофска и политичка категорија, провоцирајќи ги општествените табуа и пркосејќи им на потиснатите/замрзнатите политички прашања, поради што Жилник добива укор, а филмот – забрана за јавна проекција.

Што се однесува до индивидуалните уметнички слободи и права „гарантирани“ од државата, најдобро говори филмот на Душан Макавеев. Ќе ѝ се вратам затоа на отсечената глава на другарката Милена, од почетокот на овој есеј...

Сценариото на споменатиот филм се потпира врз учењето на американскиот психоаналитичар и социолог Вилхелм Рајх (Wilhelm Reich)⁷, промотор на оригиналната, но контроверзна идеја за постоење космичка, биолошка енергија (*оргон*), која го активира и го ос-

⁷ Се работи за филмувана студија (еден поп-културален колаж со документаристички и биографски карактер) за животот и учењето на Вилхелм Рајх чиишто книги, во 1954 година, по одлуката на Американскиот федерален суд, биле заплени и запалени, а тој завршил в затвор. Како дипломиран психолог, опседнат со животната приказна на овој Фројдов следбеник и неговото влијание врз културните и политички прилики во светот, Душан Макавеев се сретнал уште како студент, кога во педесеттите години на минатиот век, во Народната библиотека во Белград ја пронашол Рајховата студија „Дијалектичкиот материјализам и психоанализата“. Благодарение на осуммесечната стипендија во САД, Макавеев воспоставил контакт со членовите на Рајховото потесно семејство и со соработниците на овој психоаналитичар, неправедно отстранет од енциклопедиите и академските кругови, затоа што проповедал доаѓање на еден „еротски социјализам“. И додека политичката елита во Југославија го оценила филмот како деградирање на социјалистичката култура, филмската фела (во Кан и Берлин) во него видела израз на уметничка слобода и голем придонес кон филмската уметност.

лободува најпродуктивното творечко и еротско јадро во човекот. Што се однесува до општествено-политичкиот контекст во кој се јавува оваа теорија, тоа е времето на големите светски превирања: студената војна, трката за превласт во вселената, еуфоријата околу американската воена интервенција во Виетнам, масовните демонстрации и студентското движење за ослободување на личноста од доминациите на цивилизациските стеги. Придружувајќи се кон оваа клима и кон идеите на „новата левица“, филмот на Макавеев не само што е оригинален поглед на психоанализата и марксистичкото учење – кои, според Вилхелм Рајх и Ерих Фром (Erich Fromm), и не се исклучуваат меѓусебно – туку и критика на системот и на „црвената буржоазија“. И не само тоа – изедначувајќи ги тоталитарните и сексуалните фрустрации, ова филмско остварување порачува дека класната револуција треба да биде и сексуална револуција, отпор кон сите видови притисок во светот. Затоа, *W. R.: Мистерииите на организмот*, таа хибридна политичка сатира за отуѓеноста на поединецот во општеството, не можеше да им се допадне на режимските цензори на „добриот вкус“, сеедно дали се тие склеротични (социјалистички) бирократи, или закоравени (капиталистички) конзервативисти. Поради експлицитната сексуална содржина и поради критиката на комунистичкиот режим, филмот беше забранет за прикажување а режисерот прогласен за *persona non grata*⁸, сè до 1986 година кога, за првпат по забраната од

⁸ И додека Жилник поминува со укор, Макавеев (маргинализиран како уметник), решава да имигрира. За некои циници, тој е можеби единствениот што, по „рекламата“ што му ја направила државата, успеал да стигне дури до Холивуд, не успевајќи притоа да го повтори успехот со претходниот филм...

1971 година, во Југославија беше дозволена неговата јавна проекција.

Што е поентата на ова потсетување?

Ако од денешна постидеолошка перспектива се осврнеме на тоа режимско време, прво што забележуваме е отсуство на либералност и демократичност. Но таа перцепција крие еден парадокс. Пред да се фокусирам на него, сакам да потсетам дека ниту една од социјалистичките земји во Источна Европа, немаше идентичен развоен пат. Нашиот „југословенски социјализам“ беше можеби најпрепознатлив по својата „самоуправна психологија“ – станува, всушност, збор за идејата која на почеток имаше прото-демократска основа, но подоцна се изопачи во „квази-демократски концепт“ за кој демократијата стана анархија, а работничкото самоуправање *желба* ‘секој да си прави што сака’, а не *слобода* со општоприфатливи правила на однесување (Biro, 2006: 39). Но, пред да се случи тоа, југословенското социјалистичко општество, во основа беше строго контролирано општество, кое водеше „премолчана“, би рекла дури и „спогодбена“ политика со своите граѓани. Инкорпорирајќи го духот на либералните шеесетти години, општеството успеаше да ги неутрализира политичките превирања, допуштајќи „слобода“ само во уметничкото изразување. Вистина, некои пролиберални умови знаеја да ја искористат таа привилегија, но не успеаа да ги согледаат докрај сите нејзини можности, зашто нивната идеологија, всушност, и не беше спротивна на државната, ами иманентна на неа.

„Како и љубовта, и идеологијата е слепа, дури и тогаш кога луѓето зафатени од неа, не се“, вели Славој Жижек (2010: 58), откривајќи го цинизмот на времето кое иако допушташе слобода во уметничкото изразу-

вање, не дозволуваше редистрибуција на општествената моќ. Тоа само го оправдува впечатокот дека југословенското социјалистичко општество беше, заправо, едно пермисивно општество⁹ – иако го прошируваше распонот на дозволени нешта, не дозволуваше преземање на политичката контрола... освен, можеби, во некои псевдоактивни и/или деполитизирани реакции кои, навидум, го покажуваа спротивното. Маскирана, значи, како „право на уметничко изразување“, оваа еманципаторска политика ги даруваше уметниците со можноста да веруваат дека можат да го дисквалификуваат државно-партискиот врв, но сè што правеа беше само „нежно дразнење на неговите тестиси, додека владејачката елита продолжуваше да го силува народот“ (Žižek, 2010: 15). Така, наместо да стане (важен) политички фактор, уметноста во социјализмот си остана само општествено (подобен) политички производ.

Судбината на филмските режисери Макавеев и Жилник (но најмногу, можеби, на Лазар Стојановиќ, еден од најжигосаните припадници на „црниот бран“ во југословенската кинематографија, режисерот кој за својот *Пластичен Исус*,¹⁰ доби и затворска казна), ја

⁹ Според Жан-Клод Милнер (Jean-Claude Milner): „Пермисијата не им ја ослабува или им ја одзема моќта на тие што ја даваат, ниту пак, им ја зголемува на тие што ја добиваат. Таа само им го прави животот полесен, а, всушност, не значи ништо“ (цитирано според Жижек, 2010: 87).

¹⁰ *Пластичниот Исус* (1971) е дипломски труд на Лазар Стојановиќ, студент на тогашниот ФДУ во Белград. Уште пред официјалната премиера, филмот беше забранет и ставен в „бункер“, неговиот режисер обвинет за „непријателска пропаганда“, поради што во 1973 година доби тригодишна затворска казна, а неговите професори, Живоин Павловиќ и Александар Петровиќ, беа избркани од работа. Поради експлицитната критика на фашизмот и комунизмот, како најголеми тоталитаризми на XX век, филмот се смета за симбол на движењето познато како „црн бран“ во

потврдува тезата дека наводното „политичко смекнување“, во раните седумдесетти години, заедно со споменатите неолиберални мерки во стопанството, го најавија почетокот на крајот на државата која – како и мачето во цртаните филмови што чекори по воздух, а паѓа во амбисот дури кога ќе сфати дека ја загубило почвата под нозе (Жижек) – продолжуваше да си го живее сонот, не сфаќајќи дека е веќе клинички мртва. А потоа дојде времето кога требаше да се заборават искуствата со социјализмот...

Како деца на кои им здодеала старата истрошена играчка, некогашните Југословени почнаа да се однесуваат како стариот општествен поредок никогаш и да не постоел, „или, како да постоел, но надвор од текот на историјата“ (Giordano, 2001: 90), па во социјализмот видеоа „фатална историска грешка“ – слепа улица од која може да се излезе само ако се тргне наназад, кон предлогичката фаза на развојот. И бидејќи на Балканот, повеќето историски факти се сметаат за историски грешки, постјугословенските политички субјекти го прегрнаа „нарцизмот на малите разлики“, верувајќи во иднина без минато, во некакоја флуидна сегашност која упорно им бегаше пред очи. Но, крајот на социјалистичката идеологија не значеше само крај на едно општествено-политичко уредување, туку и крај на еден доминантен вредносен систем кој покрај вредносниот вакуум, создаде нов етнолошко-антрополошки субјект – *homo balcanicus postcommuniticus* (Миклош Биро). Неговиот „хипер-

југословенската кинематографија, но и за почеток на политичката репресија, која ќе ги навести „оловните години“ во југословенската кинематографија. За првпат пред јавноста, филмот е прикажан дури 1990 година, а веќе следната, на филмскиот фестивал во Монтреал, и награден од меѓународно критичарско жири.

модерен атаквизам“,¹¹ секако, е приказна за себе, но неговото социо-културно и општествено-политичко поведение, стана добра граѓа за некои книжевни дела.

Чувствувајќи ја комично-гротескната визија на овој период, авторот на постмодернистичкиот драмски текст со индикативен наслов *Кандид во земјата на чудата*, ќе го донесе својот прагматичен „западњак“ во постсоцијалистичка Македонија, и тоа во времето на транзицијата, кога и чудата стануваа можни. На прашањето, зошто во оваа земја, како во некое изолирано психијатриско одделение, сите се повикуваат на логиката а логика нема, еден од ликовите во оваа драма, дава ваков одговор:

„Логиката е измислена само за да се оправда насилството, да се оправда сопствената ропска душа, да се признае дека нештата не можат да бидат поинакви одошто се... Во суштина, светот има само две перспективи: првата е *тиранија*, нешто што вие од Запад го викате *тоталиитаризам*, а второто е *лудило* и *анархија*, нешто што вие на Запад го викате *демокрација*. Во тиранијата само еден е умен и мисли логично, а другите работат, го слушаат и му се воодушевуваат; во демократијата сите мислат логично, така што веќе глупави нема; а кога нема глупави, кога сите се прават умни, светот станува лудница... И? *Што добивме со оваа демократија? Лудило. Овие луѓе полудеа од слобода. Полудеа од логика.* Кога сите се умни, ниеден не е поумен од другиот, и

¹¹ Како нова тоталитарна идеологија која не допушта предизвици од каков било вид, *балканскиот неонационализам* прерасна во лудило кое се обиде да ја поништи стварноста: постоеше само тоа, што тој велеше дека постои. Ова балканско дивеење и „материјализирање“ на историјата не го преобрази светот, но ја промени неговата перцепција за нас – станавме народи кои веруваат дека секое приближување кон Европа, е сврзано со желбата за оддалечување од соседите...

затоа напредок нема. Заклучок: во оваа земја сите се исти, особено различните...“ (Андоновски, 2004: 63-64, курзивот е мој). А кога на Кандидовото прашање – па добро, кој всушност владее тука – споменатиот лик од Земјата на чудата дава навидум квази, а всушност сосем логичен одговор: „Лудилото кое овде се прогласува за логика. Владее секој, што значи никој“ (2004: 66).

И повторно Дебор: „Кога идеологијата станува цел за себе, лагата која не допушта предизвик од каков било вид, преоѓа во лудило“ (Debor, 2003: 29; теза 105). Токму за едно такво „лудило“, заправо, и зборува споменатиот драмски текст на Венко Андоновски. Но, иако говори за балканскиот човек, тој ја тематизира познатата вистина – онаа за поединецот и власта, за суверенот и робот, за тоталитаризмот и анархијата како лажен вид слобода во која можат да уживаат единствено интелектуалните кастрати (оти интелектуалци дисиденти и онака веќе не постојат!), убедени во превртената логика на животот. А таа не го оправдуваше само насилството на суверенот, туку и ропската послушност на неговите поданици. Затоа во транзициската перспектива на балканскиот човек, Андоновски препозна две опции: или *тоталиитарна тиранија* или *демократична анархија*. Со оглед пак, на тоа дека потребата од туторство и надзор е заедничка за двете, балканската „зависност“ од мониторирање и казнување доби успешна реализација во споменатиов драмски текст, чија типизирана слика на транзициско, (псевдо)демократско општество заитано кон неолиберализам, како да ја „пресликува“ книгата на Кетрин Вердери (Katherine Verdery), *Што беше социјализмот и што доаѓа после него?* (1996).

Во неа, оваа американска теоретичарка и антрополог, помодната теориска „транзитологија“ од деведесеттите години на XX век ја нарече „период на тран-

сформација“ кој во источноевропските постсоцијалистички општества изнедри различни облици пазарна економија, вклучувајќи го и процесот на одложено растење, воспитување и образување за демократска зрелост¹². Опишувајќи ја како „непреведлив остаток од социјализмот“, како „змиска кожа“ која асоцира на смрт и повторно раѓање (Verderi, 2005: 463), овој процес на општествена „трансформација“ што ја зафати Источна Европа, вистина успеа да ја замени старата кожа со нова, но не успеа да даде одговор на прашањето – дали промените што водеа кон цивилно општество беа „почеток на крајот“ или само привремен и болен премин кон нов општествен поредок. Оваа „тотализирана“ (транс)идеологија, не само што ги замени старите персонализирани диктатури, туку се обиде да ја промени и постојната перцепција за светот. Претходно, секако, требаше да се преживее нејзиниот транзициски инженеринг...

Транзиција

Ако на државите од Источна Европа за промена на власта им беа потребни шест дена, за промена на законите шест месеци, за институциите шест години, за промена на начинот на мислење и однесување на нивните граѓани ќе им бидат потребни шеесет години, тврдеше Ралф Дарендорф (Ralf Dahrendorf), мислејќи веројатно на балканската постсоцијалистичка демократија, која по многу нешта се разликуваше од

¹² За метафората на дете кое „невино“ излегува од социјализмот, успешно говори и хрватскиот филозоф Борис Буден, во книгата *Зона на ѝремин* (2012) – отсликувајќи ја сета дијалектика на посткомунистичкото/постсоцијалистичкото манипулирање со човекот од овие простори.

демократијата во средноевропските земји, кои исто така излегоа од социјализмот. И додека повеќето од нив негуваа висок степен на доверба во анонимните државни институции (владата, полицијата, судовите, банките), балканските постсоцијалистички општества негуваа висок степен на доверба во „мрежата ритуални сродства“. Клиентелизмот и роднинските врски станаа составен дел од оваа полулегална „логика“ и од нејзиното социокултурно милје кое тргнуваше од премисата дека држава подигната врз етатистички, а не врз правни принципи, не вреди ништо, дека законите се „мртво слово на хартија“ па можат да се кршат, оти ја штитат власта од граѓаните, а не граѓаните од власта.

Ваквиот општествено-политички контекст создаде нов стереотип за балканскиот постсоцијалистички човек – оној, кој радо прифаќа пари, но не и прописи од европските фондови за развој – отфрлајќи ја секоја можност за ментално приближување кон европската правна, политичка и социокултурна регулатива. Но кога стана јасно дека имитирањето на материјалните форми на западноевропската култура, не значи и суштинско усвојување на нивните вредности, балканските постсоцијалистички субјекти веќе беа „загубени во транзицијата“...

Сето тоа, долги години го одржуваше во живот впечатокот дека на Балканот, луѓето културно стагнираат, дека се дезориентирани, безидејни и бесперспективни, дека достоинството, слободата и правдата за нив не вредат ништо, и дека за нивната културно-политичка заостанатост, во најголема мера, одговорен е комунизмот, т.е. социјализмот.

„Што беше тоа оптимизам?“, беше прашал еднаш Волтеровиот Какамбо. „Тоа е кога некој постојано тврди дека е добро, иако не е“, беше одговорил Кандид, но во перспективата која го откриваше менталното дис-

танцирање од Европа немаше место за оптимизам... Освен, можеби, во потребата да се имитираат и/или отфрлаат нејзините вредности. Но, што кога до свес-та на обичниот човек допреа сликите што ја расипуваа глобалната визија за стварноста?

Сликата на „загубен (ментален) компас“ и маки-те на постсоцијалистичкиот субјект добија успешна реализација во уште еден постмодернистички драмски текст – црната комедија на Слободан Шнајдер *Енциклопедија на загубеното време* (2009). Таа го отсликува балканскиот транзициски менталитет како „полу-жива-полу-мртва“ состојба, во која стотици илјади луѓе, обесправени и обезглавени, се најдоа на пазарот на трудот. Оптоварени со долгови, зависни од странски инвестиции и технологии, без некогашната загарантирана социјална и здравствена заштита, некогашните „ка-ве“ работници станаа жртви на транзицијата во која бездушно се приватизираа доскорешните самоуправни претпријатија, фабриките и фирмите кои, согласно новите вредносни норми, не вредеа ниту едно евро... како и животите на стечајните работници, чие единствено и неоспорено право, остана само правото на умирачка....

Тргувајќи од оваа, речиси, стереотипна ситуација, карактеристична за раните деведесетти години на Балканот, познатиот хрватски драматург Слободан Шнајдер¹³, својот постмодернистички драмски јунак Грегор Јарослав Самса, некогашен квалификуван ра-

¹³ Истакнатиот хрватски драматург и публицист Слободан Шнајдер, објавува есеи и драмски текстови од 1966 година. Автор е на контроверзниот драмски текст *Хрвајскиот Фауст*, од 1981 година. Во 2010 година, за драмата „Енциклопедија на загубеното време“ ја добива наградата на конкурсот што беше распишан на територијата на поранешна Југославија, а инспириран од животот и делото на Данило Киш. Шнајдер е почесен доктор на Универзитетот за аудиовизуелни уметности ESRA, со седиште во Скопје.

ботник-леар во железарницата што пропаднала за време на транзицијата – ќе го соочи со Смртта. Оддалечен од актуелната политичка сцена, но до гуша заглавен во проблеми без решение, Самса ќе преговара со Ангелина дес Тодес за да го изнуди од неа исчезнатото (заправо, загубеното!) време. Инспириран од писмото на Кафка, Киш, Хармс и Введенски „чијашто чудесна имагинација, како што вели Шнајдер, „морала да заврши на Гулаг или во психијатрија, или просто, да биде затрупана од идеолошката пепел со помпејски размери“ (2011: 406), овој постмодернистички драмски текст го криптира и убиството на хрватскиот синдикален лидер Милан Кривокуќа, кој на 17 септември 1992 година беше избоден до смрт пред сопствениот дом.

Иако нема класична приказна, Шнајдеровата драма, во основа, е кохерентна. Небаре сложувалка од една историска и општествено-политичка целина, црнокомичните фрагменти од *Енциклопедија на загубеното време* се сликички на сè уште актуелните симптоми, што го отсликуваат општествениот тумор: нелегалната приватизација, префрлањето државни пари на приватни сметки, протести на стечајните работници пред заворените фабрики, семејни конфликти и разочараност во тие што им ја „украле“ (и) смислата на постоењето. Затоа воопшто не зачудува фактот што размислувањето на ликовите во оваа драма води повеќе кон старата патерналистичка логика, одошто кон новата, либерална, која се претвори, еве, во вистински кошмар.

Оттаму, Шнајдеровиот Грегор Самса е слика и прилика на една дезориентирана генерација која тешко успева да се приспособи на новонастанатата општествено-политичка конфигурација. За неа, драстично е сменет не само културниот код, туку и вредносниот систем. Маките ќе бидат дотолку поголеми што, за

сметка на стекнатата „лична слобода“, овој несреќен постсоцијалистички човек ќе загуби сè: и загарантираната безбедност, и довербата во системот, и социјалната заштита, и егалитарната распределба на општествените добра, секаков вид колективна солидарност...

Сетоа тоа ќе генерира нов транзициски феномен – *носпалџија по загубеној време* – како сигнал кој опоменува дека нешто не чини во системот и дека треба да се менува, засилувајќи го чувството дека, во младите (посткомунистички) општества, човекот на транзицијата сè уште е опседнат од сеништата на авторитарното минато...

Намесно заклучок

Демонтажата на социјализмот (како неуспешна утопија на која „требаше да ѝ дојде крајот“) и обидот за негова замена со друга – уште поголема утопија со енормни размери – како да покажа дека на светов ништо не може да биде реализирано во целост, без принуда и кршење на демократските принципи... Затоа, пред истражувачите на балканскиот (пост)социјализам¹⁴ стои дилемата – како да се интерпретира она што е потиснато од современото теориско помнење, иако спомените за минатото се сè уште живи: за едни како носталгија по загубената „илузија на сигурноста“, за други како верување дека „од комунизмот може да биде полош само (пост)социјализмот“, или... можеби подобро...

¹⁴ На оваа тема, а под наслов „After The Fall of The Wall: tranzicijska iskustva postsocijalističkog Balkana“ пишував во зборникот *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva* (Zagreb, 2013, 265–272).

неговото сфаќање и практикување на неолибералниот капитализам.

Во овој текст се обидов да покренам и да промислам некои теориски прашања сврзани не само со социјалистичкиот (преттранзициски), туку и со транзицискиот (постсоцијалистички) период. Тие како да го потврдија фактот дека, сакале да признаеме или не, ние сме дефинирани со општествено-културните и политичките рамки во кои живееме, зашто, секој индивидуален живот има свое колективно минато, кое ни е заедничко, па макар и како „историска грешка“. Дали можеби таа „грешка“ направи од нас приспособливи (а всушност рамнодушни!) социјални хабитуси, со погрешна претстава за транзициската демократија и за вредностите на граѓанското општество?

„Промените од 1989 година, не го поматија само западноевропското задоволство од ‘новиот светски поредок’, загрозувајќи го замисленото братство на новата европска заедница – вели Кетрин Вердери потврдувајќи го моето размислување – туку и навестија дека во тек е една *темелна реорганизација од глобални размери*... Што ќе биде потоа, може само да се насетува“ (Verdery, 2005: 36; курзивот е мој).

Во есејот насловен „Ленин на Антарктикот“, хрватскиот социолог и филозоф Среќко Хорват вели дека во текот на 2007 година, во јавноста се појавиле две сензационалистички информации. Првата, дека некоја британска експедиција што стигнала до најнепристапната точка на Антарктикот, пронашла огромна биста на Ленин, во златна боја. Се покажало дека ја поставила Третата советска експедиција, која на Јужниот пол изградила мала истражувачка станица, уште во 1958 година. Символиката на Лениновата биста во британското откритие, „може да се протолкува на два начина – вели

Хорват – или како доказ дека ние, денес, сме таму каде што тие биле пред педесет години, или – уште поинтересно – дека сме тука каде што сме, благодарение на тоа што тие пропаднале... или не пропаднале“ (<http://www.zarez.hr/clanci/lenjin-na-antarktiku>). Сепак, едно е сигурно, вели Хорват. Тоа дека, и наспроти сè, идејата на комунизмот опстанала – ако ништо друго, барем во „западното откритие на (комунистичката) Утопија“, како сведоштво за еден анахрионизам¹⁵ кој одамна сме го надминале.

Размислувајќи за иднината на советскиот комунизам, рускиот револуционер и марксист Лав Бронштајн Троцки, уште во триесеттите години од минатиот век предвидел дека советскиот режимот би можел да заврши на два начина: или со ситуација на масовни работнички протести против комунистичката номенклатура, или со ситуација во која, незадоволна од својата политичка моќ, комунистичката елита ќе посегне по средствата за производство како по своја приватна сопственост, претворајќи се од комунистичка во капиталистичка елита. Но, наспроти сите слабости и ужаси, како голема *йолийичка сила*, „реалниот социјализам“ сепак беше некаква закана за глобалното владеење на капиталот, вели францускиот филозоф Ален Бадју (Alain Badiou), оној кој се наметна како нова планетарна вулгата, обидувајќи се да создаде *нова Ујојија* – „реал-капитализмот со човечко лице“, способен да го донесе рајот на Земјата. Но, иако упорно се залага за одбрана на човековите права, тој „земен рај“ како по-

¹⁵ На стотина метри од 'ртот Тарханкут на Крим, на дното од Црно Море, се наоѓа една многу необична музејска поставка. Покрај бистата на поетот Есенин, или онаа на рускиот император Николај II, на морското дно се наоѓаат и бистите на првиот човек во вселената, Јуриј Гагарин, и секако, тие на Ленин и Сталин. Десетината експонати, високи од 12 до 15 метри, се таму од 1992 година.

стојано да го открива циничното лице на својот „апстрактен хуманизам“...

Затоа, пред да ѝ се вратам на тезата од почетокот на овој есеј, ова кратко патување низ „историјата на големите идеи“, ќе го завршам со скептицизмот на Имануел Волерстин (Immanuel Wallerstein) кој, прифаќајќи ја иднината како неизбежно повторување на минатото, ми помогна да сфатам дека „само промената е вечна – друго ништо и не се менува“. Како да не постои веќе онаа „дијалектика на природата“ за која учевме и со која живеевме некогаш. Постои само „дијалектика на човековата историја“, која ја менува природата. Таа „промена“ не би можела да биде револуционерна, оти не води напред, туку нè враќа во историјата што еднаш веќе се случила. Но, зар најважното прашање денес не беше она што *не исправа* пред Културата, не пред Историјата?

Во ова време на глобални и транснационални идентитети, како Културата да стана „празен поим“, холограм на идентитетот... Не треба ли, можеби, да се случи некоја радикална промена, која ќе ја трансформира Културата во *нова идеологија*? Или, како што рече еднаш контроверзниот чешки претседател и писател Вацлав Хавел (Václav Havel), во промотивниот говор на Универзитетот „Џорџ Вашингтон“, во 1993 година: „Можеби треба да се размислува веќе за некоја светска, *йлуралисйичка мейакулйура*. Единствено во контекст на една таква метакултура, би можел да се појави нов вид политичка одговорност – *глобалнаа одговорност*. Само тоа новородено чувство би можело да создаде инструменти што ќе му дозволат на човештвото да се исправи пред опасностите, што самото ги создало“ (<http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/prospects/world/1338-2011-08-27-17-07-22>).

Тогаш дали, навистина, како антипод на комунизмот/социјализмот, неолиберализмот е денес онаа

„среќна фалинка“, или само уште една тоталитарна идеологија, родена од кризите (и критиките) на ancien régime-от? Темелно погледнато, неолиберализмот има сличен ментален склоп, како оној на комунизмот: и на двата, заедничка им е „визијата за иднината“; и двата сакаат релативни вредности; и двата се успешни во создавањето „елити“... Денешната нова „глобална елита“ е слична на „црвената буржоазија“ од времето на комунизмот, смета Кристофер Лаш (Christopher Lasch): и за неа, националното богатство е партиска (односно приватна) сопственост; и таа, како некогашната, создава технократи и партократи без карактер и харизма; и таа посакува да стане нова „глобална аристократија“, можеби „фатално оддалечена од физичката страна на животот“ (Лаш, 1996: 24), но убедена дека – еден ден – ќе се наследи самата себеси...

Како и да е, неточно би било кога би се рекло дека стариот комунистички режим е виновен за појавата на новиот тип интелектуалци-конвертити, кои ги потиснаа некогашните интелектуалци-дисиденти (тие барем на шега знаеја да кажат дека комунизмот беше „најдолгиот и најмачниот пат од капитализам до капитализам“), но дали навистина би прифатиле денес дека неолиберализмот е најдобрата замена за тоталитаризмот?

„Некогаш бевме безбедни, но не бевме слободни, сега сме слободни, но не сме безбедни – вели Зигмунт Бауман (Zigmunt Bauman) во едно свое интервју и додава: „Безбедноста без слобода е ропство, но слободата без безбедност е анархија“ (<http://akuzativ.com/teme/841-sloboda-je-paradoks>).

Како „идеологија на слободата“, неолиберализмот денес не се одржува со сила, туку со суптилна манипулација која го открива неговото (не)демократско лице. Тоа ни кажува дека ние воопшто и не живееме во

некое пост-идеолошко време, туку во време потопено во идеологија на која демократијата ѝ станала компензација за етика. Но, зар моралните вредности на демократијата не зависеа од моралните закони на етиката, на која *ѝ*реба^{ше} да ѝ служат? Секако. Затоа, како прва точка на *оѝѝ*ороѝ кон неолибералната демократија и нејзините механизми, треба да биде моралната рехабилитација на човекот, одбраната на неговото достоинство и вистинските вредности. За нив... во продолжение од оваа книга.

КОГНИТИВНО ПАТУВАЊЕ ДО КОМУНИЗМОТ И НАЗАД

*Ако кайиџалистичкоџо ойиџесџво е граѓанско ойиџесџво,
социјалистичкоџо ойиџесџво е ойиџесџво на инџелигенција.
На Запад, граѓанин е и џој џџо не е граѓанин,
на Исток инџелекџуалец е џој џџо не е инџелекџуалец.
Мера за нееднаквост џаму се џариџе, овде е бирокраџскаџа власџ.
Ако во западниџе земји, субјекџ на кулџураџа е човек од сџопансџвоџо,
во источните земји џоа е човек од џолиџикаџа...*

Гџрг Конрад (György Konrád)

Во романот *Последниот коњ на Помџеја*, словачкиот писател Павел Виликовски го следи интелектуалецот од Средна Европа кој – обидувајќи се да го избегне животот под тоталитарниот, просоветски режим на некогашна Чехословачка – ќе се најде во еден западноевропски град, искушувајќи ги навиките на телото, чувствата и умот. Пристигнувајќи во Лондон (по добиената стипендија за студиски престој), тој ќе се соочи со сознанието дека со својата деструктивна и вознемирувачка реалност, неговиот источноевропски, песимистички хаос, понекогаш изгледал дури и похуман од посакуваната западноевропска хармонија и рационалност. Оттаму, постојаното преиспитување на тоа што е култура, демократија, цивилно општество и политичка држава, морални вредности и емоции, ќе биде во фокусот на неговото внимание.

Раскажувајќи за сопственото и за семејното искуство со социјализмот и неговите тоталитарни меха-

низми – карактеристични за тогашните источноевропски општества со развиена пропаганда и силна политичка контрола – ликот од романот на Виликовски дава имплицитна критика и на либерално-демократските обрасци во идеализираниот капиталистички свет. Вистина, тој свет не знае за концентрациони логори, за тајни полиции или платени кодоши кои би сведочеле пред „народниот суд“, но извадоците од странските весници и сочуваните фрагменти од писмата на пријателите кои во седумдесеттите години од минатиот век емигрирале на Запад, ја разликуваат кај него идеализираната претстава за животот во капиталистичкиот свет. Но, и покрај првите разочарувања, постојаната желба за напуштање на „варварската цивилизација“, само ја засведочува утописката¹ визија на социјализмот. Затоа, на еден ироничен и извонредно суптилен начин, овој роман ја проблематизира, всушност, улогата на демократиите и нивното влијание врз јавниот и приватниот морал на луѓето што се доживувале себе си како аутсајдери во западноевропскиот цивилизационски простор, иако честопати биле само неми жртви на неговата историја и на политиките што го обележале тоа време. Но кога некогашниот Источен блок, речиси исчезна од идеолошката мапа на светот, одредницата „средноевропски“ држави/народи/култури доби граничен статус на поим оптоварен не само со наследената „источна идеологија“ (карактеристична за тоталитарните општества), туку и со придобивките на „западната“ (карактеристични за либералните). Така, дури и по пропаста на комунизмот, овие држави/народи/култури, мораа да ја докажуваат својата припадност кон европскиот цивилизационски простор, на кој и историски

¹ Но, што имаме денес од епохалниот пораз на таа утопија? Стана ли светот подобар, поубав, похуман?

и културно му припаѓаат². Тие и натаму останаа „Другите“, а споменатите идеолошки и политички разлики беа заменети со расни.

Поттикнат, веројатно, од овие сознанија, македонскиот словакист Звонко Танески (кој е, истовремено и преведувач на овој роман), во еден свој есеј за Виликовски ќе констатира дека жанровски, писмото на овој автор е многу блиску до есејот, поради што на неговиот прозен израз најмногу би му се радувал опитниот и интелектуално дораснатиот читател, кој на директен или индиректен начин ги проживеал истите искуства. Оттаму, „и македонскиот внимателен читател многу брзо ќе забележи дека Виликовски ги развива своите приказни, речиси секогаш, на повеќе нивоа (дури и кога приказната има само една насока на дејство), при што ги принудува читателите да ги бараат тие нивоа... и да се поврзуваат со нив по пат на внатрешен индивидуален дијалог“.³ Од таков еден дијалог произлезе и овој есеј.

Имено, *Последниот коњ на Помпеја* во основа има комплексна композиција, постмодернистички компонирана, со колажна техника што ја сочинуваат цитати од Сенека, извадоци од весници, фрагменти од писма и реални историски настани, вметнати меѓу еден пролог и еден епилог (прологот е средношколски

² И за самите источни Европејци социјализмот беше нешто „суштински неевропско“, *нешто* дојдено од Азија, една наметната идеологија што им го беше деформирала „чистиот“ европски идентитет, поради што влегувањето во ЕУ многумина го доживеаја како „враќање дома“, како бегство од прангите на една „идеолошка лудачка кошула“ (М. Тодорова).

³ Види: Звонко Танески, „Во кој правец вози машинистот на Павел Виликовски“, во *Македонско-словачки компаративни соѕлеѓби (ситуации и интерпретации)*, Магор, Скопје 2012, стр. 125–126.

расказ од еден книжевен натпревар за млади таленти, одржан во 1973 година, а епилогот е фрагмент од списание за забава и поука, печатено во 1877 година). Сред нив успешно е ситуирана фикционална сижетна линија која ги следи безимениот наратор и неговиот познаник Мек, капиталистички порно индустријалец кој потсетува на Гетеовиот Мефисто, но со еден постмодернистички, амбивалентен и безмалу шизофрен однос кон општествените и културните феномени на тоа време.

Неговата подвоена, безмалу ѓаволска природа, гледа на светот со еден специфичен цинизам кој, иако ги критикува двата општествени система и верува во незадржливата пропаст на цивилизацијата, и самиот учествува во производството на највпечатливиот симбол на нејзиното распаѓање – порно индустријата. Психолошкиот профил на овој шизофрен лик најдобро го отсликува теоријата на контроверзниот британски психоаналитичар, Роналд Дејвид Лејнг (Ronald David Laing), сублимирана во следнава реченица: „шизофренијата не постои, а шизофреничарот е здрав човек кој адекватно, значи болно, реагира на болната средина“ (Виликовски, 2012: 210).

Од друга страна пак, медитативната природа на безимениот лик-наратор во романот, открива многу детали од животот кои досегаат и до неговото детство: горкото семејно искуство (поврзано со неговиот татко, жртва на комунистичкиот режим во некогашна Чехословачка; мистериозната судбина на неговиот вујко, исчезнат во виорот на историските настани што ја зафатија Европа и светот), потоа идеолошкото несогласување со таткото на неговата сопруга (висок комунистички функционер, кој благодарение на своите познанства, ќе му обезбеди виза и стипендија само за да „се ослободи од гнилото јаболко пред тоа да ги зара-

зи другите“), па латентната љубовна епизода со Естер (израелската стипендистка со источноевропско животно искуство), како и двата реални историски лика (Силвија Агелоф и Рамон Меркадер, сврзани со убиството на Лав Троцки⁴), го даваат историскиот фон на овој роман. Сето ова открива рафиниран писател кој, проблематизирајќи во својот роман важни аспекти од двете страни на некогашната „железна завеса“, говори не само за животот и вредностите во тоталитарните, туку и во либералните општества на Европа, во XX век.

Имено, воден од желбата да го одложи своето враќање во комунистичка Братислава и да остане во „капиталистичката туѓина“ во која, всушност, е преплавен од чувството на осаменост и отуѓеност, нараторот во романот *Последниот коњ на Помпеја* размислува да ја прифати понудата на Мек – да пишува сценарио за филм и како стручен советник за сцени од Источна Европа, да си ја продолжи работната дозвола и добиената десетмесечна стипендија за „проучување на елементите на словенската чувствителност во делото на Џозеф Конрад“. Во познатиот и мошне често споменуван есеј *Трагедијата на Средна Европа*, Милан Кундера вели дека полскиот писател и имигрант Џозеф Конрад (Józef Teodor Konrad), ужасно се нервирал поради етикетата „словенска душа“ која му била припишувана поради неговото полско потекло. Сметал дека на полскиот темперамент и неговата „витешка приврзаност кон моралните принуди и претераното почитување на индиви-

⁴ Агелоф (Sylvia Ageloff) била блиска соработничка на Троцки, а Меркадер (Jaume Ramon Mercader del Río познат и како Рамон Иванович Лопес), агент на советските тајни служби и убиец на Троцки. Подетално за нив во трилогијата за животот и убиството на Лав (Бронштејн) Троцки – *Вооружениот пророк* (1954), *Разоружениот пророк* (1959) и *Изгонеиот пророк* (1963) – на полскиот писател Исак Дојчер (Isaac Deutscher).

дуалните права“, ништо потуго не можело да му биде од она што литературата го дефинирала како *словенски дух*. „Колку добро го разбираам – вели Кундера за Конрад – И јас не можам да сфатам што има посмешно од тој култ кон мрачната длабочина, од бучната и празна сентименталност на ‘словенската душа’, која и мене понекогаш ми ја припишуваат“ (Kundera, 1985: 296).⁵

Но, продолжувајќи ја потрагата по вистината, околу таа несфатлива источноевропска „сомилосна нежност“, нараторот од романот на Виликовски нема да ги дијагностицира само западноевропските стереотипи за наводниот „словенски сентиментализам“, туку и источноевропските илузии за „емоционална анемиичност“ карактеристична, наводно, за западните народи, деконструирајќи ги – на ироничен, но суптилен начин – и духовното и телесното, и емоционалното и рационалното, и високото и ниското во животот на луѓето од двата блока. Забележувајќи дека ниту во идеологизираниот источноевропски марксистички инженеринг, ниту во порнографизираната западноевропска капиталистичка индустрија, културата нема розова перспектива, тој констатира дека како автономна сила, таа одамна абдицирала од европскиот цивилизациски простор. Ако културата некогаш била средство за реализирање на највисоките човечки вредности, таа е сега, или политизирана и под силна контрола на државата, или маргинализирана и под силно влијание на капиталот!

⁵ И за Едвард Саид (Edward Said), Конрад бил пример на човек чиј живот и дело ја олицетворуваат судбината на „изгнаник“, кој станал успешен писател на немајчин јазик, но постојано измачуван од чувството на неприпадност и егзил... (Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2002).

Соочен, значи, со два различни временски система – едниот капиталистички (динамичен и потрошувачки), другиот бирократски (бавен и апстинирачки) – нараторот на романот *Последниот коњ на Помпеја* сфаќа дека, во капитализмот, времето е основната димензија на човечката егзистенција, а во социјализмот – бесконечно чекање (во ред за нешто). И додека потрошувачката во западните капиталистички општества има првенствено општествен карактер, во социјалистичките таа добива политичка димензија.⁶ И сето тоа согласно принципите на егалитаризмот, содржан во максимата – „секој според потребите, секому според можностите“. Но кога правото на егалитаризам ве суспендира и лишува од желбата за повеќе, станувате свесен дека сте незадоволен и револтиран, дека сакате да се издвоите од толпата (од унитарниот вкус на колективот), дека сакате да имигрирате само за да ја почувствувате вистинската „слобода на изборот“ (макар што, во писмата од пријателите што веќе го сторице тоа, не наоѓате многу утеха и оптимизам...). „Иако знам дека грешам кога ја замислувам онаа земја каде што тече мед и млеко таква, каква што беше кога ја напуштив, постојано мислам дека е добро да се биде дома – вели нараторот – Среќен е човекот кој може да го избрише овој проблем... Во право си, *да се оиде некаде од йринуа, е исто така израз на неслобода, како и некаде йод йринуа да се осшане*“ (Виликовски, 2012: 220).

Како начин на мислење, како форма на знаење и организирање на светот, „студената војна“ имаше огромно влијание врз јавното мнение во XX век, но и голема улога во создавањето на една концептуална ге-

⁶ Внатрешната, апсурдна, логика на социјализмот не беше базирана врз акумулирање на „вишок вредности“ (како во капитализмот), туку врз акумулирање „средства за производство“.

ографија (резултат на спротивставеноста меѓу „болшевичкиот Исток“ и „капиталистичкиот Запад“). Таа се рефлектираше во сите сфери на општествениот живот. Дури и тогаш кога, во седумдесеттите и осумдесеттите години од минатиот век, беше допуштена интелектуална размена меѓу двата спротивставени блока, будните очи на режимската „тајна полиција“ ревносно ги инструираа луѓето што патуваа, како да постапуваат и за што да известуваат кога ќе се најдат надвор од границите на својата држава, претворајќи ги во објекти на набљудување, врз кои се вкрстуваа интересите на комунистичкиот и „слободниот“ свет.

Одлична илустрација за овој тип искуство се двете епизоди од романот на Виликовски: едната е средбата на главниот лик со претставникот од Државната безбедност кој му ги дава последните инструкции за придобивките што државата би можела да ги има од контактите со емиграцијата и следењето на другите стипендисти. „Претпоставуваме дека со вас, таму на курсот, ќе има и други учесници од Чехословачка – вели државниот службеник во романот. – Ненападно посматрајте ги, дали достоино ја претставуваат нашата земја, дали со своите настапи не го срамот нашето социјалистичко општество, нашето братство со Советскиот Сојуз и слично, и со кого евентуално се сретнуваат. А кога нешто би забележале... Кога случајно би забележал дека некој за време на интонирањето на словачката химна плука, можам да ви ветам дека веднаш таму, на самото место ќе го смачкам“ (2012: 151), одговара иронично ликот и со својот отворен и дрзок гест на нелојалност кон институциите на системот, ризикува да ја загуби потребната документација за излез од државата. Или, случката со советската стипендистка, учителка по англиски јазик, која поради стравот дека

би можела не само да биде пријавена од своите колешки во советската амбасада, туку во миг на невнимание и самата да се издаде себеси коментирајќи ги стиховите на Ларкин, одбива да даде одговор на прашањето дали во нив препознала присуство на Бога...

Јасно е дека, кога станува збор за социјализмот, создавањето досиеја беше првата голема (порно) индустрија без која тој не можеше да опстане, зашто на тој начин, семејната држава ја зголемуваше контролата врз своите поданици, одржувајќи го системот без оглед на цената. Таа паноптичка и патерналистичка супериорност создаваше атмосфера на nelaгода (недоверба и зазор), која не ја зголемуваше само потребата да се замине во некој друг „надворешен“ свет, тука ја намалуваше и зависноста од „внатрешниот“, па „народните“ режими постојано беа поткопувани со различни форми на саботажа и отпор, на сите нивоа на системот. Особено тогаш кога луѓето во нив станаа свесни за длабокиот јаз меѓу социјализмот како идеологија и реал-социјализмот како постојна утопија. Но што ќе се најдеа на Запад, што ќе почувствуваа дека за западните Европејци тие се само оние „Другите“, поегзотичните луѓе кои живуркаат таму некаде, зад „железната завеса“, „источно од рајот“, сфаќаа дека суровата приватизација и трката по профит и консумеризам, имаат своја безмилосна и мрачна страна. Фрагментите (вешто инкорпорирани во овој роман) што откриваат цитати од весници, укажуваат на сурови убиства, грабежи, на расна омраза и социјална нееднаквост, на ослободителни пресуди со огромна кауција и слични неправди. Тие само го поттикнуваат прашањето за вистинското лице на западната (либерална) демократија и нејзиниот морал, засилувајќи го очајот и осаменоста кај источноевропската емиграција, при судирот на нејзиниот културен код со западноевропските модерни вредности...

Всушност, вистинското прашање што го открива овој роман, гласи: дали, толку посакуваната либерал-демократија, соодветно ја задоволува желбата за рамноправно признавање (*изошимија*), или пак таа и (на)таму останува радикално неисполнета? „Не постои природна точка во која слободата и рамноправноста наоѓаат своја рамнотежа“, вели Френсис Фукујама/ Francis Fukuyama (1994: 461). Оттаму, и во напредните демократии денес, прашањето за невработеноста и за сиромаштијата, односно, прашањето за физичката (не) благосостојба на луѓето е прашање за *признавањето*, поточно, прашање на човечкото достоинство. Оти, историската победа што над тоталитарните општества ја извојува либералната демократија ја донесе и свеста дека за човештвото не постои друга, подобра алтернатива, дека сме исправени пред изборот „или status quo или нешто полошо“, дека живееме во едно неутописко време во кое сè е достапно и дека, заедно со капиталистичката економија, либералната демократија е остварување на сите наши соништа. Оваа пост-утописка слика како да се совпаѓа со фамозниот концепт на Фукујама за крајот на историјата и последниот... коњ на Помпеја.

Конечно, романот на Виликовски зборува токму за симптомите на растечката криза што во втората половина на XX век го беше зафатила не само социјализмот, туку и светскиот капиталистички систем. Избирајќи една привидно лагодна „надворешна“ позиција од која би можел да го провери и својот внатрешен глас, главниот протагонист на овој роман ќе заклучи, дека и не е сè така „розово“ на посакуваниот и идеализиран Запад, но со една слатка иронија којашто го замаглува конкретното значење или цврстиот став кој постојано е амбивалент: и убав и грд, и емотивен и суров, и ироничен и безличен. И тоа не само во однос на

месијанското (историско) време на социјализмот кое се покажа апокалиптично, туку и во однос на посакуваното (постисториско) време на неолиберализмот кое денес се потврдува како проблематично. Затоа авторот на овој роман сугерира дека, без оглед на општественото уредување во кое живееме (или политичката идеологија што ја заговараме), постојано треба да ги преиспитуваме етичките вредности, оти според мудриот Сенека (цитиран на страниците од *Последниот коњ на Помпеја*), логиката не е во промената на поднебјето, туку во промената на духот, поточно во промената на менталитетот, зашто секаде каде што одиме нè следат нашите мани⁷... Но тоа е една сосем друга, секако, не помалку важна тема, па за неа – во следниот есеј.

⁷ „...тие си замислуваат дека ќе бидат *среќни* кога ќе ја достигнат таа ветена земја, затоа што ќе бидат исполнети многу потреби и желби... Но ќе бидат ли *задоволни* од самите себеси! Или пак ќе се покаже дека човечката задоволност, за разлика од среќата, не потекнува од самата цел, туку од борбата и од трудот таа да се достигне?“ (Фукујама, 1994, 489).

ВАЖНО Е ДА СИ ГЛЕМБАЈ: СЕЛЕКТИВНАТА ГЕНЕТИКА НА КАПИТАЛОТ

Како освежување во поглед на темите што ме окупираа изминативе години, идејата за овој есеј ме врати кон една проблематика која без оглед на времето во кое се јавува или општественото уредување во кое се случува, тематски е секогаш актуелна и препознатлива. Ја нареков „селективна генетика на капиталот“, имајќи ги предвид механизмите на едно резонирање кое, следејќи ја логиката на парите, ја открива и својата способност за лесно премостување не само на правните закони, туку и на општествените норми и граѓанската етика. Како нишка која ги поврзува денес култната драма *Госјода Глембаеви* (1929) на Мирослав Крлежа и одличниот драмски текст *Генетика на кучињата* (2012) на Венко Андоновски, таа логика укажува дека распаѓањето на моралните вредности, отвора и некои други прашања. Ќе се обидам, во кратки црти, да ги детектирам нивните специфики.

Под влијание на прозата која го промовира генеалогскиот принцип во европската книжевност, хрватскиот писател Мирослав Крлежа изгради ликови кои станаа (и останаа!) книжевно сведоштво за општествените, историските и културните основи на едно време. Имено, проследувајќи неколку генерации од едно фикционално семејство и анализирајќи ја не само индивидуалната мотивација за нивниот подем, туку и биолошката причина за нивниот пад, Крлежа ќе се позанимава

со декадентната логика на едно нововековно хабзбуршко граѓанство кое во почетокот минатиот век, ќе го имитира, всушност, благородничкиот модел на класата која никогаш и не постоела во Загреб, некогашен Аграм. Но, за мене денес, поинтересен од ова сознание е фактот дека во триесеттите години од XX век, некогашната „лево“ ориентирана југословенска критика видела идеолошка недоследност во обработката на Крлежината тема, па во него видела марксистички ангажиран интелектуалец кој, занимавајќи се со патологијата и декаденцијата на една новопечена граѓанска класа, чувствувал, всушност, прикриена адорација кон неа. Воден, веројатно, од желбата да воспостави дијалог со европската граѓанска традиција која, не само што го предизвикувала со своите внатрешни противречности, туку и го фасцинирала со својата филозофска перцепција на светот, Крлежа во овој драмски текст не го манифестира само својот однос кон аристократијата и високата буржоазија, туку ги посочувал, индиректно, и слабостите на општествениот систем. А системот – и тогаш, во предвечерието на Првата светска војна (кога и се случува дејството на споменатата драма), но и години подоцна, во некогашното соц-реалистичко општество (кога и најмногу е изведуван овој драмски текст), па дури и сега, во ова наше псевдограѓанско и квазидемократско време (кога Крлежа доживува бројни праизведби и обработки) – е *несовршено совршен* за интерпретација. Велам „несовршено совршен“, зашто, секогаш кога сакам да стигнам до крајот, се враќам, всушност, на почетокот – кон корените на моралот, кон неговата генеалогичка – свесна за сознанијата што остануваат надвор од доменот на логиката.

Со оглед на тоа дека Крлежините *Господа Глембаеви* се добро познати во книжевните и интелекту-

алните кругови на овие простори, ќе се задржам само на неколку аспекти, кои ми изгледаат необично важни за детектирање на проблемот. Ќе потсетам дека главната нишка во Крлежиниот драмски текст е базирана, всушност, на релацијата татко-син, но иако во драмското дејство се насетува опседнатоста на ликот Леоне од хипокризијата на тогашното општество, неоспорно е дека желбата за одмазда (мотивирана од мајчиното самоубиство), не ја покажува само невротичната потрага по сопствен идентитет, туку и рационализирањето на злото што генетски, веројатно, го носи во себе овој лик, како данок на нечистата крв која ќе ја предизвика смртта на таткото. Крлежиниот Леоне му се спротивставува, значи, на авторитетниот господин Татко, ликот Игњат Глембај, кој обезвреднувајќи го неговото сликарство настојува да го игнорира, а со тоа да го направи невидлив својот син. Но по смртта на стариот Глембај, Леоне нема да доживее катарза. Ќе остане незадоволен, фрустриран, па и невротичен од сознанието дека пресметката со татко му и не била вистинската битка, туку лажна победа на Идот врз Суперегот, како последна етапа кон завршниот чин, убиството на бароницата Кастели (Шарлота Глембај). Иако во оваа драма се случува распаѓање на семејната целина и нејзините вредности, етичкиот принцип кај Крлежа е, сепак, во втор план, оти психата нели не е етика, па неговите *Господа Глембаеви* сè уште ги доживуваме како успешна психолошка драма, без оглед на различните толкувања.

Но, кај нашиот Андоновски имаме поинаква ситуација.

И покрај тоа што реферира на Крлежините *Глембаеви* (кои функционираат како мизансцен, или декоративно пано со засилени психолошки елементи), *Гене-*

ишика на кучињата по многу нешта отклонува од нив. Примарното тежиште од дуелот татко-син, е префрлено сега врз ликот Игњат Глембај и портретот на неговиот покоен татко (кој наводно бил развратен и склон кон инцест), па обидувајќи се да ѝ стави крај на таа „кучешка генетика“, нашиов Игњат решава да раздаде сè, откупувајќи си ја така душата од нечистата совест што го притиска како карпа – платеното убиство на првата законска сопруга, мајката на Леоне.

Од овој момент, во драмата на Андоновски, финансиски настрвениот дел од семејство ГлембаевСКИ влегува во игра. Кланот го предводи Максим (син од вториот брак на Игњат со промискуитетната Ренате, бивша собарка, сегашна газдарица со сомнителен морал), но тука се и лицемерниот семеен адвокат по кривично право, т.е. „правично криво“, д-р Роберт Велјановски (кому гревот му е професија), Пречесниот владика (духовен отец на Игњатовата ќерка, нејзин повремен љубовник) и германскиот бизнисмен Петер Милер. На сосем спротивниот табор му припаѓаат Игњатовите деца од првиот брак: синот Леоне, целосно одроден и нелојален кон „племенската“ династија Глембај и ќерката Сара, оддадена на алкохол и блуд со кој ја откупува таа својата душа, раздавајќи се секому.

Опседнат од помислата дека првородениот Леоне не му е син туку брат, стариот Глембај ќе се откаже од него, убеден дека на тој начин ќе ѝ стави крај на *кучешката генетика* што го оптоварува и фрустрира, зашто, според него, империјата на Глембаеви, не започнала од тестисите на неговиот татко, туку од неговите! Се разбира, тој воопшто и не помислува дека, токму Максим (синот роден во бракот со Ренате), е оној генетски модифициран производ – „шперм-коктел“ од кој најмногу стравува – па за да го казни, зашто го смета за

неспособен, решава сиот имот, сето богатство што го поседува на сопствено име, да ѝ го подари на општонародната менза. И, не поради тоа што доживеал морално или духовно просветление, па сфатил дека Максим не е неговиот вистински, биолошки наследник, туку заради горчливото сознание дека веќе подолго време неговата душа, како и душите на сите околу него – се празни. „И затоа ќе преземам еден чекор со којшто ќе им ги наполнам душите на сите – резонира Игњат – Ќе се држам до Библијата, која вели – имаш сè кога немаш ништо“ (Андоновски, 2012: 43).

Но, иако правниот застапник на неговата корпорација ќе види безбожништво во тој гест со кој, фрлајќи им кал на најблиските, Игњат си ја чисти душата, тој е сè поцврсто убеден во сознанието дека „човекот е нужно упатен кон грев! Дека не може постојано некој друг да ги носи на грб неговите гревови!“ (2012: 11), па како што самиот тој успеал во животот, нека успеат и тие. Свесен дека со оваа постапка и своите потомци ги наведува на грев, зашто „таква империја, каква што подигнал Игњат Глембај, некогашното селанче од предградието, се постигнува само со *презрешение*“, педесет и деветгодишниот банкар и претседател на холдингот „Минерали и руди“, констатира дека и неговите деца треба да понесат дел од вината, „кога веќе јадат кавијар со златни виљушки и се шетаат по светот повеќе од претседателите на сите држави... Зошто јас би им нудел да јадат и пијат од мојот грев, и да бидам ѓавол, а тие да останат – невини...? Зошто самите не згрешат еднаш?“ (2012: 45-46), се прашува Игњат.

Така, казната со која посакува да го предизвика чувството на вина кај своите потомци, одземајќи им сè за да почнат од нула, не ја открива само неговата намера за одржување на „чистотата“ на расата (оној со-

цијален вид, или сој, на кој и самиот му припаѓа), туку и сопствената душевна реакција што не може да биде ништо друго освен грижа на совеста. Таа ни открива дека казната, но и самоказнувањето, исто така, се оној инструмент со кој совеста сака да се исчисти себеси. „Ти не би го раздал сето она што го имаш, ако немаш некаква скриена причина. Се каеш затоа што си ја убил мама!“ (2012: 118), му вели синот Леоне, потврдувајќи ни колку Ниче бил во право кога коренот на моралниот поим *вина* (Schuld) го барал во материјалниот поим *долг* (Schulden)¹. Така, со чинот на *самоукинување*ио, со одлуката да раздаде сè и да ја уништи Империјата, Игњат се убива себеси уште пред Леоне да ја предизвика неговата физичка смрт, се *самојоништува* покорувајќи му се на законот што самиот го создал (patere legem, quam ipse tulisti).

Иако и двете драми делат единствена намера и идеја: да го прикажат падот на едно граѓанско семејство, а преку него сликата на општеството и псевдоморалните вредности („хуманоста“ и „човечкото достоинство“), за разлика од Крлежа кој драмскиот акцент го става врз биолошките наследници и нивни-

¹ И Леоне на Андоновски сака да почне од нула: „Јас не сакам веќе да сум нечиј син, не сакам да сум нечиј брат, не сакам да сум нечиј! Сакам да сум самороден, чист, невин, одново роден во роса како вилинско коњче!“ (2012: 129). За разлика од Крлежиниот Леоне кој станува сликар за да му противречи на арогантниот авторитет Татко – кој го прави невидлив, кој го анулира како субјект, како вилинско коњче, убеден дека така ќе ја сочува својата маска на угледен банкар и сопруг – нашиов станува психијатар, што ќе рече се извлекува од неврозата, покажувајќи му на Игњат дека е можна замената на местата кога го прогласува за не-луд!, што значи, има моќ да го врати во игра, но не и да го ослободи од вината!, за подоцна самиот да ја предизвика неговата смрт, соочувајќи го со нечистата совест. Заправо, *Генетика на кучињата* е еден голем карневал во кој секој носи маска сакајќи да биде некој друг: „Сите сакаат да бидат нешто што не се“ (2012: 121).

те постапки (значи врз влијанието што ја има генетиката² во градењето на семејното стебло), Андоновски се задржува на *генетски модифицирании*е орѓанизми (ГМО) и на нивните реакции во драмата коишто тешко можат да се предвидат, зашто, манијакалниот копнеж за стекнување незаконски капитал, впишал многу нули во нивната ДНК, создавајќи – како финален производ – *(де)генски модифицирани орѓанизми* (ДМО). Се работи, всушност, за стратегија без која не лесно може да се успее во општеството, таква којашто во таканаречените виши и во нижите соеви гледа само супериорни и инфериорни раси и гени (2012: 54). Андоновски ја нарекува „селективна генетика на кучињата“. Но дали е само тоа?

Тргнеме ли од сознанието дека бегството од маѓепсаниот круг на желбата за моќ, е поприлично тешко, речиси невозможно, ќе сфатиме зошто копнежот по пари и задоволувањето на сексуалните пориви и страсти станале примарни за овие ликови! Нивната егоцентричност поприма такви криминални својства, кои засилени со измамите и монтираните убиства, новинарските деманти и лицемерните добротворни акции, само го потврдуваат сознанието дека, наместо да се *облагородува* во господско потомство, нивниот капитал, заправо, *мутира*! во правни наследници со декадентни и промискуитетни амбиции. „Од брзо направените пари има само две полоши работи – вели германскиот бизнисмен во драмата, ликот Петер Милер – брзо потрошените пари и брзо направени господа кои, и ги прават, и ги трошат“ (2012: 30).

Максим, на пример – иако во него е развиен солиден инстинкт за стварноста: чековите и татковите пари

² Гените се шифри кои носат информации за фенотипот. Ако генотипот е основа, фенотипот ќе биде плод на интеракцијата меѓу гените и средината којашто, заедно со непредвидливите фактори над кои немаме моќ, игра огромна улога во генетиката.

со кои располага – е подготвен да го прогласи за луд и да го симне од тронот на Империјата, човекот кој му дал име (а со тоа и капитал за умножување). Вистина, „Максо е глуп. Ама знае што ТРЕБА, а што не треба да сака. Се учи тоа. Не се учи сакањето“, вели за себе овој лик, потврдувајќи го стравувањето на Игњат, дека „ѓаволот нуди па затоа е ѓавол, но поголем ѓавол е оној кој го прифаќа понуденото од нечестивиот“ (2012: 45). А дека тоа води кон бездушност, дека ја убива душата, нејзината вредност, оној ирационален глембаевски материјал за кој само мечтае Игњат Глембај, ни потврдуваат и зборовите на Леоне, кој во Максима не гледа друго освен „машина за измет што носи пари“ (2012: 131).

Затоа Андоновски си поигрува со „генЕтиката“ на новозбогатената елита, која се самодетинира според големината на профитот, а не според генеалогичката на семејното стебло, за да покаже дека во нашето пост/пост-модерно општество, токму (*џен*)*еџикаџи* на *каџиџалоџи* (виден како жив организам кој се размножува на чудни и не секогаш легални и етички начини), управува со животот и со судбините на луѓето. Тоа поигрување со потеклото – и со процесите на стекнатото наследство – ги доведува во прашање добро познатите кодови и норми: не само генеалогичкото стебло или христијанските вредности препознатливи за сите времиња, туку и граѓанската и правната етика која, заедно со псевдо-аристократската естетика, сјајно кореспондира со ова наше време. Тоа покажува колку Глембаеви се застрашувачки актуелни и присутни денес, кога со пари, лажни обврзници и наместени пресуди, се стекнува положба во општеството. Во прашање се две различни поетики во отсликувањето на граѓанскиот морал: кај Крлежа провејува една, би рекла, барокна

стилска тенденција, со многу страсти, немири и возбудувања кои креираат декадентни, бизарни и по малку демонски ликови, додека Андоновски користи една постмодернистичка, шок (*од-небо-во-ребро*) техника која, не прикривајќи го римејкот на Крлежиниот драмски текст, создава натуралистички сецирани ликови и ситуации во препознатлив, флуоросцентно-корпоративен, општествено-политички топохрон. Затоа, за разлика од Крлежа кој го нагласува книжевниот, Андоновски го потенцира социолошкиот карактер на драмскиот текст, покажувајќи ја девалвацијата на генетскиот материјал и посочувајќи колку гените можат да бидат неплезни без материјалниот профит во општеството, кое на местото од вредностите, ги става денес финансиските графикони. Профитот, а не благородничкиот дух, субверзивната моќ на парите, а не ген(и)от, гарантираат педигре и влез во „високото доброутро“. Оттаму, иако не е биолошки наследник на Игњат, Максим Глембаев-СКИ на Венко Андоновски, брзо ја сфаќа и прифаќа максимата на својата мајка, дека не мора да се родиш како Глембај за да бидеш Глембај – треба само да ги имаш парите на Глембај³! „За оној кој во рацете држи само пари, сè околу него станува стока што има своја цена“, вели еден од ликовите во споменатава драма (2012: 17).

Во книгата *Посџмодерна еџика*, Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) вели, дека во моментот кога модерната ја прогласила смртта на етичкото, ѝ платила данок на постмодерната, не воочувајќи ја амбивалентноста на етичкиот код. Постмодерната етика тргнува од

³ Тоа го потврдува и д-р Велјановски кога вели: „Без Глембаеви, ние сме ГлембаевСКИ“ (2012: 137), оти одлуката на Игњат (да го раздаде богатството) е поништена поради неговата смрт, па – како правно неважечка – волјата на покојникот не мора да се почитува.

претпоставката дека не постои универзално применлив етички код, оти луѓето се морално амбивалентни (истовремено, и зли и добри), а моралните феномени се инхерентно „ирационални“, па оттаму и не постојат етички кодови што претендираат на универзалност. Но моралот не може да биде предмет на калкулација. Со него не се шпекулира. Негов единствен критериум е совеста, а таа не подлежи на никакви конвенции и закони. Затоа, можеме да го наречеме морално она сепство кое „постојано е прогонувано од сомнежот дека не е доволно морално“ вели Зигмунт Бауман (Bauman, 2009: 103). Според него, моментот кога приватната сфера се одвоила од јавната (како простор без морална блискост), моралното сепство се оддалечило од *орудосиџа* (како место на пресметливи интереси). А бидејќи таа е клучот за неговото конституирање, постмодерната етика повторно треба да ја признае *орудосиџа*, прифаќајќи го Другиот како свој ближен, како конститутивниот дел од своето сепство, за кое одговорноста е морална заповед (2009: 110). Но, (пост)модерниот човек е отуѓен од своето морално сепство, како што е отуѓен и од неговата движечка сила, загубена веќе во севкупниот социјален амбиент.

Затоа, примарна цел на човекот денес не е среќата, туку моќта, напиша еднаш Ниче, убеден дека живее во епоха на морален вакуум. Според зборовите на овој германски филозоф, наивно е да се верува дека би можел да биде изграден таков општествен поредок кој би им ставил крај на пороците, на фриволноста и злосторствата, на проституцијата или сиромаштвото на духот. „Декаденцијата не е нешто против кое човек може да се бори – вели Ниче – таа не само што е својствена за сите времиња и народи, туку е и апсолутно потребна... Затоа, сета борба на моралот против пороците,

луксузите, злосторствата, па дури и против болестите, изгледа наивна, речиси одвишна... Разумот бара декаденцијата да ги сочува своите права..., зашто, сè што досега се сметало за причина, всушност е последица на декаденцијата... Ова сознание ја менува севкупната перспектива на проблемите сврзани со моралот...“, вели тој (<http://www.scribd.com/doc/11167074/Friedrich-Nietzsche-Volja-Za-Moc>).

Иако мотивите што го движат дејството во двете драми (и во *Господа Глембаеви* и во *Генетиџа на кучињата*), ни ги откриваат и сфаќањата на нивните автори за поимот „глембаевштина“ – како литерарен комплекс од генетски пре/диспозиции, душевни расстројства и материјални амбиции – јасно е дека драмскиот текст на Андоновски, препознатлив и по својот поднаслов „Господа ГлембаевСКИ“, освен што реферира на Крлежината драма, претставува, всушност, една домицилна пиеса со актуелен, македонско-балкански фон, во кој може да се препознаат и реални личности. Затоа, ако во Крлежината драма, глембаевштината и аграмеризмот беа само литерарна фикција, во драмата на Андоновски тие се веристичка алузија на актуелната стварност! Неговата *Генетиџа на кучињата* опоменува, всушност, дека ни треба критика на моралните вредности, дека токму *вредносџа* на овие „вредности“ која често се доживува како непроменлива, без нималку сомнеж или колебање во нејзината полезност за човечкиот род, треба да се доведе во прашање. Но, зар ова не беа зборовите на Ниче кој, познат по своите жестоки напади на христијанството и моралните предрасуди, бараше да се преиспита не само „моралот како последица, како симптом или маска, како лицемерие, болест или недоразбирање; туку и како причина и лек, како стимул, кочница и отров“ (<http://www.scribd>.

com/doc/11166574/Friedrich-Nietzsche-Genealogija-Morala)?

Примерите со доктор Велјановски, правниот застапник на империјата Глембај (веројатно и биолошки родител на Максим), како и Пречесниот владика (кој наместо да биде духовен отец на промискуитетната Сара во драмата на Андоновски, станува нејзин љубовник), го потврдуваат сомнежот дека промискуитетноста, трката по профит и капитал, овие „(пост)модерни“ болести на нашето општество, се длабоко врежани во западноевропското цивилизациско наследство и во христијанството, чијашто догма, не ретко, спаѓа и во комедија. Но ова се прашања на кои ниту Ниче, пред повеќе од сто години, не успеа да даде одговор – само ги покрена, навестувајќи ја нивната актуелност во следниве децении – укажувајќи, притоа, дека токму демократските предрасуди го спречуваат модерниот човек да ги отвори прашањата што се однесуваат на потеклото и на моралот, „таа драма во сто чинови, наменета за Европа во следниве двесте години, една од најстрашните, најнеизвесните, но со надеж, можеби, и најбогатата од сите драми“ (<http://www.scribd.com/doc/11166574/Friedrich-Nietzsche-Genealogija-Morala>).

Како во некоја компјутерска анимација која го продолжува животот за безмалу двесте години, *Генетика на кучињата*⁴ ги префрла овие прашања на некои идни генерации кои, трагајќи по одговорите за моралот и моралноста, ќе откријат во нив „нови заплети и нови можности“.

⁴ И во овој драмски текст Андоновски мошне суптилно и темелно ја покажува својата политичка свест, наметнувајќи се како интелектуалец кој можеби и не ја крои политиката, но сериозно влијае врз формирањето на јавното мнение.

LAPSUS MEMORIAE: ПОМЕЃУ ИСКУСТВАТА НА МИНАТОТО И ВРЕДНОСТИТЕ НА СЕГАШНОСТА (културната меморија како мапирање на сеќавањето)

Не ретко, покрај современите (јужно)словенски книжевности, во фокусот на мојот интерес влегуваат и теми кои на особен начин го обележале овој географски и социокултурен простор. Една од нив е и *културната меморија* со сите свои специфики и нијанси...

Како емоционален облик на помнење (кое најчесто е резултат на живо сеќавање), културната меморија не е само теориски поим што реферира на нација, култура или традиција, туку е, исто така, и проживеано искуство на еден генерациски феномен, потиснат од реалноста на историскиот миг кој „железната завеса на идеологијата“ ја заменил со „железна завеса“ во културата. Но и сега, по распадот на Социјалистичка Федеративна Република Југославија во 1992 година и транзициските процеси што ги зафатија нејзините земји-наследнички, сиот овој пост-југословенски културен регион дели сличен емотивен и симболички капитал, кој и покрај потиснувањата, рескрипциите и/или цензурите (својствени за политичките елити), тој и натаму тивко опстојува во колективната меморија на неколкуте последни генерации, како неопходна алка за разбирање и толкување не само на книжевноста и/

или културата од овие простори, туку и на нивната (заедничка) пост-социјалистичка стварност¹.

Напишан во 1996 година, есејот „Конфискација на помнењето“² открива дека со распадот на мултинационална Југославија почнал еден процес, кој во замена на „конфискуваното“ југословенско *колективно* помнење, наметнал други – одделни *национални* помнења, како „сигурен темел за подобра иднина“ (Ugrešić, 2002: 293, 285). Истакнувајќи ја улогата на историјата, која на дрзок и бесчувствителен начин знаела да се вplete во приватниот живот на пост-социјалистичкиот човек – менувајќи ја, при тоа, не само неговата биографија, туку и неговиот идентитет – „луѓето од Истокот“ (така ги нарекува Угрешиќ некогашните жители на социјалистичка Европа и Југославија), станале особено чувствителни на две крупни нешта: на своето минато и на заедничкиот живот. Но, секогаш кога ќе се нашле во контакт со тие што ги чувствувале за „свој“ и блиски, овие „со два живота и една биографија, одново почнувале да ги откриваат убавините на колективното сеќавање“ (2002: 291).

Пред да продолжам со интерпретацијата на овие констатации, ќе се задржам на два момента, кои ми се чинат клучни за есејот на писателката Дубравка Угре-

¹Англиската (скратена) верзија на овој текст, „Cultural Memory as Memory Manipulation: Between Past Experiences and Present Values“, излезе во 2014 година, во зборникот *Cultural Memory* Т. 1, а македонската во март, истата година, во меѓународното (мултијазично) списание *Стефанос/Stephanos*, на Московскиот универзитетот „Ломоносов“ (<http://www.stephanos.ru/index.php?getNum=21>).

²Есејот на Угрешиќ е преобјавен во книгата *Kultura laži (antipolitički eseji)*, Konzor & Samizdat-B92, Zagreb/Beograd, 2002, 273-293.

шиќ.³ Прво, невешто направената дистинкција меѓу она што се нарекува „колективна“ и/или „национална“ културна меморија како политика на сеќавањето и второ, пречестата употреба на синонимите „помнење/сеќавање“. Првото ја отвора дилемата дали, воопшто, може да се зборува за „колективна“ меморија ако за некои теоретичари колективното помнење не постои,⁴ а другото ја навестува збрката што ја создава подвоената природа на феноменот меморија, отсликана во синонимите „помнење/сеќавање“.

Ќе започнам со теориската опсервација на со-пружниците Алаида и Јан Асман, искучително упатени во оваа проблематика. Имено, во есејот насловен „За метафориката на сеќавањето“, Алаида Асман (Aleida Assmann) потсетува дека во духовната историја на западноевропската култура, постојат две метафори сврзани со феноменот *меморија*: првата (на која се повикува и Харалд Вајнрих/Harald Weinrich, а се однесува на „помнењето“ како виртуелна способност) ја претставува меморијата како „трезор“. Втората (која се однесува на „сеќавањето“ а подразбира некаква актуализирачка способност за втиснување содржини во умот) се одне-

³ Автор е на неколку романи и на голем број есеистички книги, преведени на повеќе светски јазици и наградени со значајни признанија (НИН-овата награда, 1989; Австриската државна награда за европска книжевност, 1998; наградата „Jean Améry“ за севкупно есеистичко дело, 2012; престижната американска [Нобелова награда] за литература Neustadt International Prize for Literature, 2016). Како предавач, Угрешиќ гостувала на познати американски и европски универзитети (Harvard, UCLA, Columbia, Freie Universität Berlin...). Родена е во Хрватска (СФРЈ), живее во Амстердам (ЕУ).

⁴ Колективите, вистина, не помнат, но го формираат помнењето на своите членови. И најиндивидуалните чувства настануваат во комуникација и интеракција со различни социјални групи, па ние го помниме (и) тоа што ни го кажуваат другите.

сува на меморијата како „восочна табличка“. Реално, дистинкција меѓу тоа што е „помнење“ а што „сеќавање“, тешко може да се направи, па двете метафори се земаат за комплементарни аспекти на една целина и секогаш одат заедно (Asman, 2011: 121–122). Потаму, не одземајќи му ја на помнењето способноста да архивира и да складира, Алаида Асман укажува на тоа дека, не само што подразбира некаква просторна, помнењето секогаш има и временска димензија.

Од друга страна пак, осврнувајќи се на теоријата на Морис Албваш (Maurice Halbwachs) – за кого не само колективното, туку и индивидуалното помнење е социјален феномен (нели само чувствата се индивидуални, а спомените колективни – ги делиме со групите на кои им припаѓаме) – Јан Асман (Jan Assmann) ќе се обиде да докаже дека покрај просторно-временската димензија, помнењето има и „идентитетска конкретност“ (ги одразува ставовите на некоја реална заедница/група), па предлага, синтагмата „колективно помнење“ да се употребува како *наџџоим* кој би опфатил два типа меморија (Assmann, 2005: 52). Првиот тип е „комуникативната меморија“. Се однесува на сеќавањата и спомените од минатото, што се разменуваат со современите во заеднички, неформален, комуникациски канал. Типичен пример за тоа е „генерациското помнење“ кое постои меѓу луѓето (сведоци на едно време) и згаснува со нив, отстапувајќи им место на некои нови генерации кои би го продолжиле временскиот хоризонт за четириесетина години.

Вториот тип колективна меморија е „културната меморија“. Како резултат на една институционализирана мнемотехника, таа е насочена кон некои клучни мемориски точки од минатото, за кои се фиксира сеќавањето (некаков егзодус, егзил, преселба, војна...). Како

нормативна и формативна сила на која ѝ е својствено нешто сакрално, за неа не е толку важна фактичката историја, колку што е важна „историјата на *џрисеџувањеџо* кое станало мит“, вели Јан Асман и додава, „митот е фундирачка приказна која се раскажува за да се осветли некоја сегашност, од перспектива на некој прапочеток“ (2005: 61).

Кога група луѓе се сеќаваат на својата историја, ги актуализираат базичните фигури на сеќавањето, засведочувајќи го со нив својот „колективен“ идентитет. Тој не мора да се совпаѓа секогаш со нивниот секојдневен идентитет, туку може да има и „реликвиски“ својства. Може, во извесна смисла, да биде и *„џоѓодем од живоџоџи“*, да го надминува секојдневниот хоризонт, претворајќи го во церемонијална, не-секојдневна комуникација“, во која споменатите фигури на сеќавање се слеваат во текстови, слики, бои и звуци. Оттаму, како формативен вид меморија, „комуникативното“ и „културното помнење“, можеме да ги споредиме со она што обично го нарекуваме секојдневно живеење и/или повремено празнување/чествување, смета Јан Асман (2005: 62).

Американската публицистка Сузан Сонтаг (Susan Sontag) пак, застапува малку поинакво гледиште. Во книгата *За страдањето на другџиџе*, таа појаснува дека сеќавањето е индивидуално и неповторливо и дека умира со личноста на која ѝ припаѓа. „Строго погледнато – вели таа – не постои нешто што би можело да се нарече ‘колективно сеќавање’ – дел од истото семејство лажни поими каков што е и колективната вина. Но, има нешто што се нарекува *колекџивно џодучување...* Тоа што се нарекува колективно сеќавање не е помнење, туку *договор*: дека ова е важно, дека ова е приказната за тоа што се случило, заедно со сликите што ја заклучиле приказната во нашата свест“ (Сонтаг, 2006: 87).

Зборовите на Сонтаг се однесуваат на фотографииите и медиумските слики што реферираат на воените ужаси, но и на човечката (не)способност и/или (не) волност да се ангажира во врска со тие предупредувачки слики за смртта. Секако, тие се многу важни за разбирањето на овој есеј, но и на есејот од Дубравка Угрешиќ, но ако книгата на Сонтаг е книга за страдањето, есејот на Угрешиќ говори за загубата на помнењето. Му се враќам повторно, оти слично на Сонтаг, и Угрешиќ е непогрешлива во детектирањето на (по)воените страдања и загуби: „Туѓата несреќа е бесплатна и по правило не боли – вели таа. – Да сожалуваме некого уште и можеме, но тешко дека можеме да ги сфатиме вистинските размери на туѓата загуба. Во загуба, секако, спаѓа и ‘колективното помнење’“ (Ugrešić, 2002: 284, курзивот е мој).

И еве нè повторно на почетокот – кај културната меморија како мапирање на сеќавањето. Да видиме зошто.

Начинот на кој го паметиме минатото и се идентификуваме со него, е навистина сложен процес. Го дефинира нашиот индивидуален и општествен идентитет, го зацврстува односот кон традиција, конституирајќи ја нашата визија за иднината. Затоа е составен дел од различни дисциплини: антропологија, социологија, книжевност, историја, уметност, културологија... Поради дијалогот со минатото, културната меморија е како *neverending story* која, преку различни форми на сеќавање, го продолжува својот живот и надвор од формалните историски дискурси, станувајќи дел (и) од популарната култура. Тоа само го потврдува фактот дека како персонално искуство, помнењето не е пасивен восочен отпечаток, туку активно (пре)обликување на различни содржини (симболи или сувенири) од ми-

натото, кои подлежат на постојани преиспитувања и доработки.

Ќе ѝ се вратам на оваа теза подоцна, но сега би потсетила дека во старогрчката митологија помнењето било сврзано со животот и со уметноста (за тоа говори и митот за божицата Мнемосина), но за разлика од него, во христијанската и еврејската традиција помнењето било поврзувано со милоста божја и со праведноста кон поединци и групи што исчезнале во виорот на Историјата. Се разбира, не како обична мнемотехничка способност, туку како темелна вредност на секој идентитет што станал свесен, како за сопствените загуби, така и за туѓите несреќи.

Сакајќи да ја илустрира загубата на помнењето (своето и на своите сограѓани од некогашната заедничка држава), Угрешиќ, во споменатиот есеј, ќе се повика на легендата за поетот Симонид. Легендата кажува дека на поетовата мемориска способност ѝ претходела „една несреќа“ – уривањето на покривот од куќата на благородникот Скопас, чие семејство требало да биде овековечено во стихови. Но наместо во поемата на Симонид, жртвите на оваа трагедија завршиле под урнатините на сопствената куќа. Благодарение на поетовата мемориска способност, биле реконструирани местата каде што седеле жртвите пред несреќата, па семејството Скопас било идентификувано, погребано и спасено од заборав. Така бил сочувван споменот за нив, вели Угрешиќ, поврзувајќи ја оваа приказна со онаа за народите на некогашна Југославија, кои исто така, по распадот на заедничката „куќа-држава“, останале без можноста да го артикулираат своето минато во „хармонично сеќавање“, па легендата за поетот Симонид од есејот на Угрешиќ, неосетно „скршнува“ во митот за Атлантида, како успешна парабола за случувањата во Југославија (2002: 292–293).

Сакам да напомена дека, кога станува збор за реални историски настани, ние не ги доживуваме, ниту пак ги паметиме такви какви што се тие, сами по себе, туку во зависност од начинот на кој ни се прикажуваат, толкуваат или вреднуваат во животот и во уметноста. Со оглед на тоа пак, што зборовите и сликите откриваат онолку колку што прикриваат, манипулативната сила на овие феномени ја покажува не само употребната, туку и „злоупотребната“ вредност на историските „вистини“ или факти. Затоа, за Сонтаг, тоа што обично се нарекува колективно сеќавање не можеше да биде помнење, туку договор – „дека *ова* е важно, дека *ова* е приказната за тоа што се случило, заедно со сликите што ја заклучиле во нашата свест“ (2006: 87). Во таа смисла е разбирливо, зошто народите (и идеологиите) сакаат да го институционализираат своето минато преку архивирање најрепрезентативни слики од својата историја, засведочувајќи ги заедничките вредности што подоцна би можеле да придвижат одредени чувства и мисли, важни за нивните заедници или групи. Како „тотеми за обвинување“ тие слики ги „вдомуваат обемните, хронолошки организирани, илустративни приказни на човечките страдања“, вели Сонтаг (2006: 89), наведувајќи ги, како пример за тоа, музеите на сеќавањето: „Јад Вашем“ во Ерусалем, „Меморијалниот музеј на холокаустот“ во Вашингтон, „Еврејскиот музеј“ во Берлин, па и „Меморијалниот центар на холокаустот на Евреите од Македонија“, во Скопје. Архивирањето мемориски слики во нив е како овековечување на едно сеќавање, но и потсетник за геноцидот и за смртта. Целта на тие музејски простори, небаре јавни „реликвиски магацини“, е гаранцијата дека злосторствата што ги прикажуваат ќе ја одиграат својата улога во свеста на луѓето. Секако, и складирањето вакви мемориски слики се на-

рекува помнење – и тоа ја презема задачата „постојано да обновува, или да создава сеќавање“ (2006: 89). Но сеќавањето може да биде одземено...

И навистина, кога во деведесеттите години од минатиот век, народите од некогашната заедничка држава почнаа меѓусебно да си го уништат минатото (преку семејните куќи, гробови, библиотеки, цркви и споменици со културно-историска вредност), го правеа тоа за да го збришат, а потоа да го воскреснат „со компјутерска леснотија“ своето минато, само за потребите на актуелната политика. Доведувајќи го тука помнењето во врска со политичката моќ (која суверено и самодоволно одлучува за националните митови, идентитети и симболи), Угрешиќ констатира дека „колективното помнење може да се избрише и одново да се напише, да се деконструира, конструира и реконструира, да му се изврши конфискација или ре-конфискација, да се прогласи за политички коректно или некоректно..., зашто – политичката борба е борба за територијата на колективното помнење“ (2002: 285).

Од овој цитат јасно се гледа дека, на сличен начин како и сопругниците Јан и Алаида Асман, и Дубравка Угрешиќ прави разлика меѓу колективното и националното помнење, но на малку невешт начин.

Имено, она што за неа е „национално“ помнење, за Асманови е „службено“ или „политичко“ помнење, кое фаворизирајќи *свои* слики во музеите, библиотеките и архивите, го поддржува *своеи*о колективно помнење. Ќе бидам затоа слободна, синтагмата „национално помнење“ од есејот на Дубравка Угрешиќ да ја изедначам со „идеологизираното помнење“ од книгата на Алаида Асман. Имено, во *Долгата сенка на минатиото*, Асманова говори за „политиките на историјата“ кои ги откриваат механизмите регулирани од државата.

Движејќи се озгора надолу, тие создаваат хомогенизирани форми на помнење кои, преку присилна амнезија и сеќавање, го инструментализираат минатото.

Што се однесува пак, до „колективното помнење“ кај Угрешиќ, тоа е истиот оној неформален облик на сеќавање кое во книгата *Културна меморија: ѝисмо-ѝо, ѝомнењеѝо и ѝолиѝичкиѝе идентѝиѝеѝи во раниѝе високи кулѝури*, Јан Асман го нарече „генерациско помнење“. Како независна, цивилна форма на сеќавање (кое постои сè додека е жива и комуникацијата меѓу луѓето), генерациското помнење е резултат на една културна мнемотехника насочена оздола угоре и најчесто спротивна на службеното помнење. Таа културна мнемотехника помага во градењето на колективни идентитети кои – наспроти сите „силувања“ и фалсификувања од страна на бројни национализми, тоталитаризми и садизми – ја чуваат блискоста меѓу генерациите, свесни за комплексниот карактер на историјата. Но со оглед на тоа дека двете споменати форми на помнење (националното и генерациското), не ретко имаат и спротивни вектори на движење, сметам дека е важно да укажам сега на она што се нарекува „емоционална историја“.

Карактеристична за автобиографските романи, за некои документарни серијали и/или филмови, па дури и за одредени дискурси во печатените и електронските медиуми, емоционалната историја (т.е. меморија) не подразбира некое „компактно Ние“ кое би можело да ја застапува нацијата, туку се однесува на поединци и групи што припаѓаат на различни генерации, слоеви и конфесии во општеството, тврди Алаида Асман (2011: 356). Овој вид културна меморија најчесто е составен дел од различни граѓански и индивидуални иницијативи, заинтересирани за чување и одржување на едно *контра-помнење*, спротивно на официјалното кое ја застапуваше службената (национална и/или политичка)

меморија. Како тренд на скршнување „од стабилната и ‘тврда’ историја, кон променливата и ‘мека’ меморија“, оваа тенденција е наречена *музеализација* и е нов културен феномен – клучна парадигма за современото чувство на темпоралност, смета Угрешиќ⁵ (2002: 278). Небаре „фантомски екстремитет“, споменатата емоционална историја може да покрене субверзивен порој од каприциозни спомени, комплексни колку и топографијата на нашето помнење кое експериментира со раздробените фрагменти од животот. Тие му припаѓаат на еден „отсутен простор“, на една топла „заедничка територија“, слична на нашето детство, подготвена да го артикулира предметот на своето помнење (2002: 289).

Во извонредната книга *Иднинаѝа на носѝалѝијаѝа* (*The Future of Nostalgia*), Светлана Бојм (Svetlana Boym) – писателка и теоретичарка со троен (односно четворен: руско-еврејски-советско-американски) идентитет, денес професор по славистика на Универзитетот Хардвард – превреднувајќи го комунизмот во некогашниот Советски Сојуз, разликува два типа носталгија.⁶

⁵ Слична разлика прави и Александар Еткинд кога вели дека тврдото (hardware) и мекото (software) помнење се надополнуваат меѓусебно како хард-дискот и виртуелната компјутерска меморија. Првото бара да биде сочувано во материјални супстрати кои подолго траат (споменици, меморијали, мавзолеи), за разлика од второто кое најчесто има текстуален карактер и живее во тековниот јавен дискурс, со намера да биде сочувано за идните поколенија (преку книжевни фикции, општествени дебати и форуми на социјалните мрежи).

⁶ Со терминот *носталгија* (грчки „ностос“ – враќање; „алгос“ – болка) се опишувал копнежот по домот и родниот крај. Ја нарекувале уште и „хипохондрија на срцето“ и тоа во XVII век, кога првпат, во 1688 година била и именувана, како невролошка болест, од страна на швајцарскиот лекар Јоханес Хофер. Ја лекувале со пијавици, со опиуми и некакви хипнотички емулзии... но и со враќање во родниот крај.

Едната ја нарекува „реставраторна“, а другата „рефлексивна“.

Првата е порадикална, ревизионистичка и стриктно колективна. Дејствува како тотализирачки општествен проект кој претендира да го врати наназад историскиот и цивилизациски часовник на времето. Се занимава со националното минато, но и со иднината чија единствена амбиција е да ги пополни празнините во „нагризената“ национална (официјална) меморија. Дејствува како долгорочен проект кој ги реafirмира подзаборавените национални „вистини“, воскреснувајќи го бесмртниот дух на нацијата. Реставраторната носталгија реконструира споменици од поблиското и подалечното минато, трагајќи по непостојни симболи и обреди кои имаат хипнотички (понекогаш дури и токсичен) ефект во оживувањето на политичките митови. Во тоа враќање кон националните корени и симболи, таа менува имиња (на улици и установи), воведува (нови) државни празници и ги велича „подзаборавените“ национални херои...

Рефлексивната пак, носталгија е приватно чувство кое може да се споделува со милиони луѓе. Користи индивидуални наративи во конзервирањето на деталите што ретроактивно ги селектира и прибира, исцртувајќи ја „малата историја на своето детство“ со утописки одлики. Овој вид носталгија манипулира со несовершената патина на личната и колективна меморија, со соништата од некое друго време и место. Рефлексивната носталгија е свесна дека враќање дома нема, оти просторот/земјата што е напуштена и/или загубена, веќе не постои. Тоа што минало – минало, останале само спомените. Не претендирајќи на некаква апсолутна вистина, оваа носталгија – која најчесто се раѓа во интимните простори на семејството, во приват-

ните хроники и дневниците или на социјалните сајбер мрежи – не држи до една (праволиниска) приказна, туку трага по предмети, детали и фрагменти сочувани во вид на хоби. Му реферира на минатото, но кореспондира со сегашноста. Креативна е и селективна, често критична и иронична. Им противречи на доминантните дискурси, како што помнењето му противречи на заборавот...

Можеби затоа, неколку години по првичното публикување на есејот „Конфискација на помнењето“, заедно со група ентузијастички (уредници на некогашниот неделник *Start*), Дубравка Угрешиќ ќе поведе иницијатива⁷ за создавање „митологија на секојдневниот живот – оној кој педесетина години го градеа и делеа граѓаните на некогашната држава“ (2002: 290). Најавен како *Лексикон на YU митологијата*, проектот од 1989 година требаше да се занимава со југословенскиот/југословенските(!) идентитети, обработувајќи поими и содржини од тогашната поп-култура и креирајќи малку поинаква претстава за споменатиот социјалистички (пред-транзициски) период. Се разбира, сеќавањето и односот кон минатото често одат рака-под-рака со носталгијата. За едни таа би можела да биде табу-тема, за други кич-митологија, но во секој случај составен дел од една (пост)модернистичка меланхолија. Можеби затоа, артикулирајќи избрани културни содржини, мошне популарни за тогашниот југословенски амбиент, *Лексиконот* и не можеше да биде друго освен обид за едно (емоционално) идентитетско (ре)дефинирање.

⁷ Слична иницијатива била поведена во Москва, во 1988 година. Наречена „Народен архив“, таа требало да го сочува животот, комуникативно помнење на „обичниот советски човек“, кој со своите фотографии, биографии, лични писма и документи, го дополнувал и/или разобличувал официјалниот историски метанаратив.

Имено, во педесеттите години од минатиот век, југословенската популарна култура обележа цела една генерација млади луѓе и уметници, кои во тогашниот општествен систем – свесно или несвесно – создаваа такви културни кодови кои ја потхранува идејата за „југословенското братство и единство“. Но во деведесеттите години, времето кога се распаѓаше државата, тие станаа излишни (како и *Лексикон* чија подготовка се чинеше непотребна и задоцнета). Дури во 2001 година, загребското списание *Arkzin* поведе една веб-иницијатива, а во 2004-та (на 25-ти мај – симболичен датум кој реферираше на некогашниот државен празник „Денот на младоста“), беше објавено првото печатено издание на *Лексиконоџ на YU митологија*, како заеднички проект на белградската издавачка куќа Rende и загребската Postscriptum. Второто издание беше публикувано неполна година подоцна, заедно со македонскиот превод на оваа книга.

Дискурзивно, споменатиов *Лексикон* комбинира различни стилови. Во голема мера тие го формираат тонот на оваа книга, која за некои реципиенти беше „бескорисно и сентиментално сеќавање на минатото“ коешто содржи бесконфликтен имагинариум на југословенската поп-култура, создавајќи лажна слика на културна хармонија која и не е ништо друго освен „потонато културно добро, југословенски *common culture*... занимлива третост... типично некритичен производ на југословенскиот менталитет“ (Деан Дуда, хрватски *Feral Tribune*, од 28.10.2004 година). За други пак, *Лексиконоџ* беше инструмент на еден „сериозен терапевтски процес“ кој требаше да го деконтаминира споменот за Југославија – „еден вид *Хазарски речник* за исчезнатиот културен простор кој, од почеток докрај, беше обележан со синдромот на едно појавување-исчезнување... како медицински познатиот синд-

ром наречен ‘фантомски екстремитет’..., кој различни пациенти различно го разбираа“ (Тихомир Брајовиќ, српски *НИН*, од 22.10.2004 година).

Што се однесува до содржините во *Лексиконоџ*, повеќето од нив се напишани на хрватски и српски јазик, но има и текстови на словенечки и на македонски, па дури и еден текст на англиски (сеќавање на човек од поранешна Деократска Република Германија, сврзано за филмот *Винетју* – снимен во 1962 година, на Плитвичките Езера и кањонот Зрмање во Република Хрватска, тогашна СФРЈ). Но, не го привлече само вниманието на обичните луѓе. *Лексиконоџ на YU митологија* стана интересен и за некои академски кругови и релевантни медиумски куќи (како *BBC Radio*, на пример, кое во 2005 година се произнесе за оваа книга како за културен настан, кој само неполна година од своето појавување „одиграл многу поважна улога за воспоставување на повоениот дијалог на овие простори, одошто петгодишниот заеднички напор на сите политичари во регионот“ – <http://leksikon-yu-mitologije.net/fenomen-leksikon/>).

Но иако беше прв, *Лексиконоџ на YU митологија* не беше и единствениот проект што го опишуваше и сублимираше заедничкото минато на поранешните југословенски народи.

Снимен во 2009–2010 година (во независна продукција на српскиот режисер Игор Стоименов⁸), документарниот серијал *Сџоковна куќа (Robna kuća)* е телевизиска енциклопедија за „поубавата страна на животот“ од едно време кое ги надминува границите на денес непостојната држава. Дваесет и деветте епизоди опфаќаат многу популарни феномени и скриени детали

⁸ Програмски директор на српската Телевизија B92, автор на документарните серијали „Фудбал, ногомет и још понешто“ (2007), „Партизанскиот филм“ (2009), „Бело дугме“ (2010) и др.

од тој соц-реалистички период: од славната партизанска кинематографија, преку комедиите на Душан Ковачевиќ, урбаните брендови и легенди, до музичките и спортските успеси на экс-Југословените. За многумина, и денес, овој серијал е „филмски лексикон на југословенски митови“ – алузија на претходно споменатиот книжевен жанр. Како сентиментално истражувачко патување во минатото (од почетокот на педесеттите до почетокот на деведесеттите години од минатиот век), серијалот е специфична форма на едно колективно (несвесно!?) помнење. И овој документарен серијал раскажува за убавата, неформална страна на заедничкото минато, па воопшто и не зачудува што за поднаслов има еден од најголемите маркетиншки слогани на тоа време: „За неког сè, за секого – по нешто!“ („Za nekoga sve, za svakog ponešto!“).

За авторот на споменатиов документарец, можеби и не станува толку збор за некаква носталгија, колку за една автобиографска рефлексija – желбата да биде оставено сведоштво (филмски запис) кој ќе го материјализира споменот за некои културни феномени кои, независно од политичките состојби во регионот, сè уште егзистираат на овие простори (<http://www.kulturpunkt.hr/content/robna-kuca-kolektivno-nesvjesnog>). Се работи за веќе споменатата „југословенска поп-култура“ која е дел од едно колективно и лично искуство кое нема директна рефлексija на тогашното државно уредување и/или на тогашните политички ритуали, туку е „приватно сеќавање“ за времето обележано со колективни државни симболи на кои треба да им се пристапи и од културолошка и од идеолошка перспектива (зашто, не постојат идеолошки неутрални културни содржини). Секако, за некаква порака која повикува на „враќање“ во экс-југословенското минато не може да стане збор, но за една носталгична атмосфера – на која амбива-

лентниот постмодернистички дух често ѝ припишува и политички конотации – секако може да се зборува. Имено, самата носталгија не е само убав спомен за некое реално проживеано искуство, туку и за некои прекажани или преземени наративи (од медиумите, од масовната култура, од дневнополитичките весници). Се работи за сентиментално враќање во некое можеби и непостојно време или место, попрво како копнеж по некогашните соништа, одошто како желба за некогашната реалност, зашто, носталгичните вињети (со временски ограничено право на употреба) не се веродостојни слики за нешто што навистина се случило, туку ретроактивни конструкции и симулации на нешто што можеби и не се случило. Затоа и не можеме да кажеме дека станува збор за конкретна историја, туку за активна фикција, оти homo nostalgicus не е некој неутрален летописец, верен запишувач на минатото, туку специфичен интерпретатор-манирист.

Но, покрај неформалното „разговорно помнење“ (conversational remembering) кое ги одржува во живот заедничките спомени за минатото, и индивидуалните сеќавања се социјални конструкции поддржани од медиумската и/или интернетска размена која користи материјални носачи на податоци: филмови, книги, фотографии, видео записи, постери и слики. Сите тие го формираат „материјалното депо“ на нашето помнење како составен дел од *архивата на културата* (без оглед дали е таа популарна, индивидуална⁹ или национална).

⁹ Во стварноста никогаш не сме сами, па и спомените од детството не се сосем лични. Ги интериоризираме (конструираме и реконструираме), врз основа на заедничките поими од општеството во кое живееме, и врз основа на сеќавањата на луѓето со кои ги делиме нашите чувства. Но, бидејќи личното е истовремено (и) политичко, станува интересно прашањето какво би можело да биде денес влијанието на некоја „југо-носталгична“ група транзициски губитници, врз новите културни генерации на овие простори...

Затоа е добро секавањето критички да се тематизира, преку различни форми на изразување (филмови, документарни серијали, есеизирани биографии или семејни романи) што ѝ припаѓаат на јавната сфера која е, исто така, дел од културната меморија.

Значи, секое индивидуално помнење му припаѓа на некое „генерациско помнење“. Со припадниците на својата генерација делиме одредена атмосфера: разменуваме слични ставови, вредности и убедувања, цела една културна матрица, преку која ги толкуваме општоважечките културни кодови. Со смената на генерациите, која се случува приближно на секои триесет години, се менува и профилот на помнењето во едно општество. Ова сознание е мошне важно, но секако не треба да се заборави дека освен помнењето, и заборавувањето е социјален феномен пар екселанс: со исчезнувањето на „спојната рамка“, исчезнува и секавањето за заедничкото минато, без оглед дали тоа било трауматично или славно. Сепак, не треба да зачудува фактот што некои генерации и групи сè уште топло се секаваат на времето минато во Југославија, при тоа без да чувствуваат „носталгија“ за социјалистичкиот поредок, за самоуправниот и/или делегатскиот политички систем или, скраја било, за армијата градена врз принципот братство-единство.

Од содржините на *Лексиконоџ* и од филмскиот серијал *Сџоковна куќа*, може да се заклучи дека овој тип секавање е токму она што Светлана Бојм го нарекува „рефлексивна носталгија“¹⁰. Таа најчесто се јавува

¹⁰ Ја нарекуваат уште и „црвена носталгија“. Карактеристична е за сите транзициски општества (од Балтикот до Балканот, од Источна Германија до Русија) и најчесто се манифестира како уметничка инспирација, а во животот на обичниот човек како копнеж по спомените од ерата на социјализмот/комунизмот.

и како „стратегија на отпор“: од една страна, кон негативските политики кои под називот „историски ревизионизам“ ги воде државите-наследнички на поранешна Југославија, а од друга страна како стратегија на секавање или фанатизам кај некои социјални групи, желни за легитимирање на своите контра-мемориски концепти, надвор од контролата на доминантните дискурси на моќ.

Но искуството нè учи дека секое сознание кое укажува на сличностите што една култура ги дели со други култури и народи, може да продуцира големи идеолошки разлики, поткрепени од потребата да се биде и да се остане различен од другите. Таа осетливост кон *друѓосџа* (кои некои теориски дискурси ја нарекуваат уште и „нарцизам на малите разлики“), покажа дека за сите новонастанати држави на Балканот, поранешна Југославија стана замена за она „другото“. Но, освен негативните вреднувања, сликата за *друѓосџа* идеално типична ја прават и позитивните секавања на неа. Така, во зависност од гледната точка и од структурите на моќ, *друѓосџа* може да биде: есенцијализирана (како одраз на другоста што ја носиме во себе), егзотизирана (како резултат на помислата дека сме сосем различни од другите) и тотализирана (како одраз на верувањето дека сме сите исти... како некогаш), би рекол Арјун Ападураи (Arjun Appadurai).

Во своите пак, истражувања за „имагинарна“ Југославија, словенечкиот културолог Митја Великоња го користи терминот *нов југославизам*, но го толкува како амбивалентен и антагонистичен дискурс – како „комплексна, шизофрена и конфликтна идеологија“ која кажува многу за односот кон поранешната држава. „Станува збор за апостериорна конструкција на слики кои реферираат на југословенскиот политички

систем, на неговото општествено уредување, на неговите културни продукции, на секојдневниот живот и на партизанскиот отпор, секако“ (Perica&Velikonja, 2012: 84–85). Тој дискурс е внатрешно противречен зашто го сврзува, навидум, несврзливото, смета Великоња, укажувајќи и на тоа дека, иако престана да функционира како држава, поранешна Југославија преживеа како специфичен облик на „нација“.

Во поглавјето пак, насловено „Генерацијата против нацијата“ и Вјекослав Перица (коавтор на *Небесна Југославија*), констатира дека споменот за државата продолжил да живее, не само во „носталгичните култури на сеќавањето“, туку и во селективите присвојувања на југословенската историја и култура, од страна на пост-југословенските држави (2012: 242), но најмногу, можеби, во феноменот наречен „југословенска поп-култура“. Карактеристичен за некогашната држава и за нејзината социјалистичка ера, тој и денес одржува во живот еден необично интересен и несекојдневен колективен идентитет. Станува збор за она што се нарекува „генерациски идентитет“ и за „генерациите како општествено-историски фактор“ (2012: 24), кој сè уште ете, умее да се сеќава... без оглед што потиснатите сеќавања понекогаш знаат и да болат, оти никој не е во состојба да заборави сè што некогаш било во врска со минатото, колку и да е вознемирувачко тоа.

„На крајот, сепак, останува парче живот кое не може да биде преведено – напиша Дубравка Угрешиќ во својот есеј – искуство кое го обележало можеби и заедничкиот живот во некоја земја, во некоја култура, систем или историски миг... Тој непознат внатрешен простор е нечие ‘заедничко детство’, топла заедничка територија на група луѓе, резервирана за една идна ‘носталгија’“ (2002: 276). Конечно, дали навистина по-

стои *она* што Дубравка Угрешиќ го нарече „колективно сеќавање“, или станува, можеби, збор за нешто друго?

Во текстот насловен „Југословенството не мора да биде ниту државност, ниту националност“ (постипран на порталот Protest.ba, со духовит поднаслов „za mentalno preostale i one koji to žele postati“), и хрватскиот академик Предраг Матвеевиќ констатира, дека на овие простори „постои едно југословенство, кое не мора да се нарече ниту државност, ниту националност, кое не го заборава, ниту пак го брише заедничкиот дел од минатото и историјата во која генерации делеле заеднички идеи и идеали, надежи и заблуди, одушевувања и разочарувања“. И подолу: „Вистина, југословенската идеја, честопати била запишувана со лош ракопис, на страниците на нашата историја, но тоа што остана од неа денес, може да се употреби и во европски рамки, секако – на подобар начин од претходниот“, вели Матвеевиќ (<http://protest.ba/v2/jugoslavenstvo-ne-morabit-ni-drzavnost-ni-nacionalnost/>).

Очигледно е дека за тие што себеси духовито се нарекуваат „ментално преостанати“, поимот *југословенсѝво* сè уште постои (можеби тивко и премолчено или недоволно афирмирано), но некои културни врски¹¹ – кои, вака или онака, сепак се одвиваат на просторот што го нарекуваат уште и „југосфера“, а нема никаква врска со југоносталгијата – го потврдуваат сознанието дека некогашното „културно заедништво“ оставило

¹¹ Иако не може да стане збор за некаков *нов* и заеднички културен идентитет, една пост-југословенска култура сè уште постои (и наспроти недостигот на реален културен дијалог меѓу некогашните југословенски републики). Оттаму и апсурдот што, Институтот за славистика на „Карл-Франценс“ Универзитетот во Грац, се наметна денес како значаен истражувачки центар за јазиците, книжевностите и културите од просторот на поранешна Југославија, наместо некои од водечките академски центри во регионот.

подлабоки траги, кои не можат да се сведат само на обична „меморија“ и/или на „поетика“. И коавторите на споменатата *Небесна Југославија* укажуваат на истото – дека смртта на Југославија (во смисла на нација) никогаш, всушност, и не се случила, зашто многу елементи на таа „нација“ продолжиле да живеат низ различни форми и феномени, сè до денес. Оттаму, „би можело да се зборува само за ‘престанок на функциите на државата’, кој се случил меѓу 1989 и 1991 година, по што почнал еден многу подолг и уште недовршен процес на одумирање на нацијата... Но, тој процес и денес покажува изненадувачка виталност, благодарение на континуитетот и ревитализацијата на југословенската популарна култура“, тврдат Перица и Великоња (Perica&Velikonja, 2012: 239).

Секако, тоа што денес се подразбира под поимот „нација“ не значи постоење на некаква довршена конструкција (мислам, пред сè, на *евројскиот* „политички проект“), туку континуиран процес кој потсетува на „дневен плебисцит“. Ќе завршам затоа со еден подолг цитат од познатото предавање на Ернест Ренан (Ernst Renan), одржано на Сорбона во 1882 година. Во него се вели дека нацијата е духовен принцип, резултат на многу сложени историски заплети. Таа е едно *духовно семејство* а не заедница одредена со границите на некоја држава. „Две работи кои се, всушност, една, го претставуваат духовниот принцип на нацијата – вели Ренан – заедничкото мемориско наследство и ‘актуелното’ согласување за заеднички (со)живот... Фактот дека сме страдале, дека сме уживале или дека сме се надевале заедно, може да се разбере и наспроти разликите во расата и јазикот... Тоа, всушност, значи дека нацијата е еден вид солидарност подигната на повисоко рамниште... Простете за оваа метафора, но постоењето

на нацијата е *дневен ѝлебисцит*, како што и постоењето на поединецот е постојана потврда на животот... Нациите не се нешто вечно. Тие имале свој почеток, ќе имаат и свој крај. Најверојатно ќе бидат и заменети со една Европска конфедерација, но тоа не е законот на времето во кое живееме сега. Постоењето на одделни нации е добро, па дури и корисно денес... Нивното постоење е гаранција за слободата која би била загубена кога светот би имал само еден закон или само еден господар... Човек не е роб на својата раса, ниту на својот јазик, како што не е роб ниту на својата религија, а уште помалку на речните текови или на планинските венци. Голема група луѓе, со здрав разум и топло срце, продуцираат морална свест која може да се нарече нација... Но тогаш, кога ќе се појават сомнежи во врска со нејзините граници, треба да се консултира народот што живее на тие простори, оти тој, несомнено, има право на свој глас... Сепак, најдобар начин да се дознае дали некогаш сте биле во право, е да го прифатите фактот дека сега, не сте во мода...“ (Renan, 2007: 66-67).

СУБАЛТЕРНИТЕ, ДЕВАСТИРАНИ И ИНТРИНЗИЧНИ ИДЕНТИТЕТИ (кај Дубравка Угрешиќ и Ведрана Рудан)

„Уморна сум од зборувањето за субалтерноста. Субалтерните зборуваат самите за себе. Која е разликата меѓу нив и останатите човечки суштества? – прашува Гајатри Чакраворти Спивак (Gayatri Chakravorty Spivak), во едно свое интервју и додава – Проблемот не е... во нивната лишеност од внатрешен живот... Целото прашање на субалтерноста треба да биде разбрано во смисла на тие што навистина немаат ништо, никаков пристап до каква било мобилност...“¹².

Размислувањето на индиската постколонијална теоретичарка ја инкорпорира тезата дека помот *субалтерносџ* е во тесна врска со синтагмата *субалтерна свесџ*. Но иако денотира појава на субјект, свеста не е причина туку последица на една комплексна (политичко-економска и идеолошка) мрежа од односи, која продуцира „субалтерен субјект-ефект“. Го препознаваме и го лоцираме во полето на *разликаџа*, повеќе одошто во полето на идентитетот. Неговата појава, како што вели Спивак, не зависи од некој матен хегемониски идентитет, туку од неможноста да се дојде до апстрактните структури на граѓанското општество кои создаваат услови за практикување на мобилност од секаков вид. Тоа значи дека прашањето за субалтерноста е навистина

¹² Од интервјуто на Сузана Милевска со Гајатри Чакраворти Спивак, во скопска *Маргина* бр. 61, од 2003 год. Да се види <http://www.templum.com.mk/margina/sodrzina/margina61/intervju.htm>

на длабоко и суштинско. Подразбира темелен пристап и сериозна елаборација, особено заради импликациите што би можеле да ги предизвикаат некои балкански дискурси, отворајќи серија прашања за либералниот или тоталитарниот карактер на општествата со трауматични наративи. Помислувам на два овоековни хрватски романи кои веќе извесно време го провоцираат моето теориско љубопитство.¹³ Првиот е *Црнци во Фиренца* (2006) на контроверзната Ведрана Рудан, а вториот *Министерство на болката* (2004) на секогаш провокативната Дубравка Угрешиќ. Самиот факт што, отворено и слободно, зборуваат за горливи теми од поблиското минато на една, за мене – по многу нешта – инспиративна земја, очекувам дека ќе понудат конкретни одговори на клучни прашања. Да видиме што откриваат нивните наративни дискурси.

Црнци во Фиренца

Конципиран како бриколаж (од формално монолошки поглавја, именувани според позициите што ги заземаат членовите на едно хрватско семејство), романот *Црнци во Фиренца* открива полифонична матрица која не фаворизира доминантен лик, туку развива парадоксални ситуации со специфичен поглед на светот. Заслужува внимание оти го доведува под сомневање конвенционалниот концепт на поимот *идентитетџ* отстапувајќи од правилата на жанрот (и од „добриот вкус“ на авторката Рудан).

¹³ Текстот е објавен во *Македонско-хрватски книжевни и културни врски: зборник на трудови од меѓународен научен собир одржан во Охрид, 10–11 октомври 2007*. Скопје: Институт за македонска литература, 2009, 203–209. Ова е негова прва преобјава во книга.

Станува збор за промовирање на интересна гледна точка, наивно-мудрата свест на два-лика-во-еден – првиот генијално луциден и интеллигентен, а вториот со „посебни потреби“ – безимените фетуси-близнаци кои не можејќи да се идентификуваат како присуство (оти сè уште не се *ишло*), се реализираат како *злас* на еден „субалтерен субјект-ефект“. Нивната амбивалентност и потребата за јавна дебата со средината (во која би требало да го реализираат својот потенцијален живот), се одвива на различни теми, но најмногу на темата „инаквост-истост“. Но нивната „невидливост“, онаа *ипреиша димензија* небаре сврзувачко ткиво помеѓу *внаише* и *наговор*, нивната *terra nulla* – утерусот на младата Хрватка — која им овозможува на близнаците да го критикуваат јавното мнение без страв од реперкусии по можниот „идентитет“, не произлегува толку од сознанието дека се тие „исти а сепак различни“ (едниот близнак се чувствува помалку Хрват од другиот!), туку од фактот што се „различни а заправо исти“ со остатокот од семејството (Балканот, светот...). Нивната удвоена *сосијојба* се јавува како потврда на она што Хоми Баба (Homi Bhabha) го нарече „нелагодна истоветност-во-разликата“. Таа го доведува под сомневање процесот на нивната интеграција во семејството и во општеството, па *монодијалологиј* на фетусите-близнаци изгледа вака:

„Ние сме Срби. Како можеме да бидеме Срби, немаме име, не сме личности...“ (2006: 7). Или: „Би сакал татко ми да биде Хрват. Не сакам да бидам мал Србин во Хрватска, ако бидам мал Србин во Хрватска. Хрватска е нашата татковина, не смеаме уште во мајчината утроба да бидеме опседнати со предрасуди, не е пристојно да се има лошо мислење за татковината што не сме ја запознале... (8–9). Србите веќе не се тема во Хрватска, можеби ние сме Хрвати, зборувааш како хипер-

сензитивен Србин, ти си Србин, јас Хрват, слушнав на телевизија, една госпоѓа во Франкфурт родила и црнец и белец... (22) Ние не сме црнци. Како што знаеш немаме кожа. Знаам, не можеме да бидеме и црнци и Срби и Хрвати, тоа не оди едно со друго, тоа би било премногу за два мали плода. И несреќата има свои граници (24)“ (Рудан: 2006; вметнатите броеви се страници од споменатиот роман).

Некои умни глави (Стјуарт Хол, на пример) рекле дека формирањето на идентитетот се одвива низ „иглените уши“ на Другиот. Затоа, соочени со агонијата која во нивниот случај произлегува од самодефинирањето и самонегирањето, фетусите-близнаци на Ведрана Рудан развиваат психоаналитички поглед на светот кој укажува дека постои разлика меѓу она што може да се нарече субјект (*личен иденитиет*) и Другиот (неговата *иошреб* за *иденитификација*). Во зависност од тоа дали ќе бидат прифатени како домородни или ќе бидат фингирани како „не-сосема-домородни“ тие прозвучуваат како несигурен глас чија трајна потреба од „другост“ значи и идентификација со неа. Очигледно е дека вкрстувањето на локалните балкански традиции во генетскиот склоп на фетусите-близнаци, нивното хетерогено потекло, се доживува како хендикеп – фатален недостаток или вроден балкански синдром за *не-чисти, нејожелни, субалтерени иденитиети*. Но културната различност во Хрватска (и пошироко, во светот), не е нешто непознато, ниту пак може да биде причина за конфликт – таа е само последица на одредени дискриминаторски практики. Како реакција на тие практики е и размислувањето за абортусот како чин во кој е инкорпорирана идејата за културната чистота на општествата од кои се отфрлаат (чистат) непожелните, хендикепираните, инаквите... бастардите. „За проб-

лемите на неродените луѓе сè уште не постои ниедна книга – велат близнаците во романот на Рудан – Зошто за тоа никој не пишува? Глупав си. Само неродените ги знаат маките на неродените... Тажен е овој разговор, колку сме мали, а колку сериозни теми нè дават...“ (2006; 210–212).

Различноста (инаквоста) во овој роман се доживува како нешто нечисто – таа се стигматизира до таа мера што белците за црните се исто што и црните за белците, а за Кинеската („жолтата“ сопруга на нивниот вујко) сите заедно се едно Различно Друго кое смрди оти не внимава на својата исхрана: „Можеби светот би изгледал поинаку кога белците би дознале што за нив мислат црните и жолтите“ (2006; 204) – вели вујкот на близнаците откривајќи го самодефинирањето на сопствениот идентитет како *средба со разликаџија надвор од себеси*, оти начинот на формирање имаго не зависи само од односот кон себеси како *имагинарна сиропивносѝ*, туку и од претставата за себеси како *дружосѝ на другиотѝ*. Сепак, да се препознаеш како разлика впишана во Другиот е еден интринзичен процес на формирање идентитет *ние-како-други*. Оттаму и дилемите на фетусите-близнаци да се воспостават себеси „како црнечки идентитети“ (макар што „Хрватите се белци, а белците не продаваат ролекс“) и еден од начините да го дефинираат своето „јас“ како *разлика* која произлегува од поларитетите наспроти кои секогаш се дефинираме себеси („...американските црнци ги сметаат Европејците за црнци“). Се разбира дека овој симплифициран модел на (авто)идентификација со црните во романот е само еден симболичен хоризонт на кој се проектира имагинарното балканско саморазбирање на себеси (ние-како-други). Но, може ли овој „балканизам“ да го избегне притисокот на *расизмот* како дис-

курзивен хијазам меѓу партикуларното и универзалното? Безброј прашања, многу одговори, но сепак – што, всушност, значи да се препознаеш себеси во Другиот?

Препознавањето е излегување од внатрешниот простор на колебањето, повторувањето и дилемите (Србин или Хрват, црнец или белец...), тоа Препознавање е идентификација и прифаќање на некој идентитет/*имагинарна заедница* за своја (во случајов посочената *црнечкаџија*, која иако е симболичка, заправо, е сосема реална). Но, самата желба „да се биде препознаен“ значи потреба да се биде забележан, виден и прифатен. Затоа и не зачудува одлуката на Ведрана Рудан, највисоката свест во романот да му ја довери на едно несовршено, недовршено и гротескно тело-во-настанување. Неговата субалтерна положба, впишана во специфичниот стомак-простор на младата Хрватка ме уверува дека – и наспроти критиките што им ги упатуваат на најкомерцијалните јавни медиуми – фетусите-близнаци се веќе симболички мртви... оти се нереализирани, оти се изолирани од околниот свет и отугени од самите себеси. Тие никаде не припаѓаат. Тие се оние Другите, кастрираните, отфрлените, оние на работ од сопствената егзистенција, во една специфична (u)terra nulla, во која одекнува глуво социјалниот, културниот и политичкиот контекст на Хрватска... или... која било друга балканска земја во транзиција.

Министерсѝво на болкаџија

За разлика од нив, ликовите од романот на Дубравка Угрешиќ, *Министерсѝво на болкаџија*, се вклопени во една класична фабулативна рамка. Но таа е постојано поткопувана од ироничната моќ на писмото со кое,

преку изнудената колективна психотерапија на студентите-егзиланти од поранешна Југославија, Угрешиќ настојува да ја деконструира болката како трајно обележје на нивниот идентитет. Болката е, истовремено, и психосоматски и идеолошки и политички феномен; таа е стил на живот поврзан со свеста за инфериорната положба на субјектите кои по распадот на заедничката држава се нашле во Холандија. Нивните внатрешни патишта на самопотрага се оптоварени со траумите од минатото, но тоа не ме овластува да ги дефинирам како девастирани идентитети. Затоа пак, несигурноста, оној „малку затемнет поглед, одвај забележливата внатрешна стутканост, онаа невидлива шлаканица, трајно залепена на нивното лице, онаа грутка на нејасна навреда што заостанала во нивното грло“ (Угрешиќ; 2005: 221–222), им ја отежнува интеграцијата во новото европско општество создавајќи од нив емоционални инвалиди. Водени од мрачната желба да го помиришаат одвреме-навреме „своето крдо“, тие настојуваат да се приклонат кон некоја група, кон некоја *имагинарна заедница*, небаре рефлекс на реалната потреба да се припаѓа некаде. Свеста за *припадност* го оживува поимот *еџниципалитет*, но сега во едно поинакво руво, во едно друго значење за субјектите кој иако се позиционирани во една сосема нова култура (јазик и историја), никогаш не можат да бидат целосно изолирани од старите идентитети. „Моите студенти час се согласуваа да бидат *наши*,... час одбиваа да бидат тоа, токму како да се работи за реална, а не за измислена опасност... Час се изедначувавме со тој *маиџен колективен идентитет*, час со гадење го отфрлавме“ (2005: 24), вели нараторот во романот – хрватската славистка Тања Луциќ, откривајќи дека не постои фиксна и непроменлива опозиција со која се дефинира Другоста – па покажувајќи ја своја-

та подготвеност да ја прифати споменатата одредница, вели: „*(нашиите)* ги издаваше некоја особена, нервозна тага..., одвај видлива внатрешна потиштеност... Начинот на којшто се движеа и местата на коишто се составуваа оддаваа дека им недостасува нивни простор... Во европските градови ги бараа просторните координати што ги беа оставиле дома, својата просторна мера“ (2005: 19–23).

Како совршена одредница за девастирани идентитети, егзилот во романот на Угрешиќ е најсоодветната состојба за развивање на концептот *изместеност* со кој ликовите од овој роман учат да живеат многу побрзо одошто се подготвени да го прифатат тоа. Проблемот се јавува во мигот кога тие сфаќаат дека се само дојденци, дека нивната неповолна социјална положба не им обезбедува право на глас, дека се без неопходната материјална поддршка, дисперзирани, отугени, начнати во својата најдлабока суштина. А тоа не е вредноста на животот за која сакаат да се борат. Во новата средина тие немаат големи шанси за пристап до социјалната мобилност – единствено можеби во шивачницата на садомазохистичка облека, наменета за холандската порно индустрија за која, не случајно, ја користат порнографско-политичката кованица „Министерство на болката“ (која пак, е име на еден холандски порно клуб), како компензација на чувството дека се, меѓу другото, и политички изманипулирани. И тука некаде помеѓу нивната субјективност, колективната меморија и историските факти, се одвива дијалогот на ликовите кои успеваат да се препознаат во меѓусебните наративни изместувања, во темната семантика на клетвите со кои ја компензираат својата немоќ за *ресоздавање* на својот девастиран идентитет. Се разбира, тоа не значи еднодимензионално припаѓање кон одредена група

или нација (какви што се малцинските идентитети или субјектите од маргините на некоја држава), тоа важи за сите – без оглед дали се колективни или индивидуални. Сите ние имаме повеќе од една припадност а таа сугерира дека нашето Јас отсекогаш било само фикција, оти немало корен. Тоа е ризом – корен кој среќава други корени...

Трауматичните епизоди сврзани за ликовите од романот на Угрешиќ ги раздвижува една суптилно спроведена „политика на сеќавањето“. Но само како социјален праксис со кој низ специфична медитација и заедничко дружење младата професорка Луциќ ги обединува студентите од бившите ју-простори изнудувајќи ги нивните нарации низ кои ги преживуваат тие своите „минати“ животи. Во новата европска средина, во таканаречениот свет на „висока“ демократија и либерализам – макар и со слични искуства на екс-југословенски идентитети – тие се чувствуваат далечни едни од други. Оттаму прашањето дали признавањето на културно различните го носи ризикот од нови конструкции на Другоста, оти тие не живеат во засебни светови, нивната потреба да станат културно видливи може да создаде нови проблеми. Дилемите што ги продуцира политиката на признавањето, ризикува да ја направи впечатлива нивната хетерогеност потенцирајќи ја повторно нивната различност... и така, во недоглед – *circulus vitiosus*...

Но, кога „неизречените“ приказни на субалтерните и девастирани идентитети ќе се сретнат на полпат – кога ќе дојдат во контакт со различниот сплет од наративи: историски, културни, религиски – во таа нестабилна дијалогска точка на допир ќе се создадат услови за формирање нови идентитети кои ќе ја потврдат, по којзнае кој пат, ироничната суштина на тезата за наше-

то Јас како *провокација*: „Ќе бидат тоа самодоверливи луѓе – вели нараторот во романот на Угрешиќ – луѓе со мултиплицирани идентитети, космополити, глобалисти, мултикултуралисти, националисти, претставници на етнички идентитети и на дисперзивни дијаспорични идентитети, сè во едно, по неколку глави на едни плеќи... Ќе бидат тоа луѓе кои во устите ќе ги преметкуваат зборовите *mobility, flexibility, fluidity*... млади, прогресивни луѓе, платени комесари на процесот *European integration and enlargement*, работници на новиот поредок, специјалисти за *new, unique postnational political units*, за *national and postnational constellations*, стручњаци за *globalisation versus localisation*, и обратно... Брзи на самодефинирање и самопозиционирање, жилави како мачки со девет животи, ќе знаат што сакаат, ќе имаат свој *strong self-confidence*, ќе бидат *hard-working, communicative, loyal, discreet, tolerant and friendly* и лесно ќе можат да се носат со *stressful situations*. Ќе покажуваат несебичен интерес за *diplomatic and consular privileges*... А на својот пат ќе заборават дека истата таа флексибилност, мобилност и флуидност која нив ги катапултирала на површината, на дното оставила безимено човечко робје...“ (2005: 223-224).

Непогрешлива е писмотворната моќ на Дубравка Угрешиќ, но таа е и поразителна истовремено, оти субверзивната сила на нејзиниот ироничен дискурс открива дека во удвоените идентитети се одвива еден специфичен процес на лепење во кој првиот дел од бинарниот сојуз ја претставува интуицијата на битието, а вториот – желбата да се избегне прашањето за него. Затоа Другоста во овој роман е само болно присуство во сепството на егзистенцијалното страдање, а неговото фикционално „Јас“ – сè освен детерминација: тоа е инвенција која се конструира и реконструира негирајќи

ја, но истовремено и уважувајќи ја, *полицайка на разлики*. Тогаш кога субјектот ќе успее да ја сфати нејзината суптилна игра, почнува да разбира зошто за врвна балканска вештина се смета *полицайка на немешање во сојузниот работи*, одличен начин да се упропасти сопствениот живот.

Си го поставувам, затоа, истото прашање кое произлезе од романот на Ведрана Рудан – може ли да се избегне балканизмот како специфичен облик на расизам, длабоко присутен во своето отсуство (како празно место за објектот на желбата кој постојано недостига), за да може да се дефинира еден партикуларен но, истовремено, и универзален балкански идентитет? Одговорот го најдов во следниов цитат... или само мислам дека сум го препознала неговото значење: „Ние сме варвари. Луѓето од нашето племе го носат на челата невидливиот жиг на Колумбовата заблуда. Ние патуваме западно и секогаш стигнуваме источно и, што позападно сме завлегле, тоа поисточно сме стигнале, нашето племе е проклето... Ние сме варвари, ние сме душло дно на ова совршено општество, ние сме шипка во џебот, ние сме ѓаволот од кутијата, ние сме грда гримаса, ние сме паралелен свет, ние сме полусвет“ (2005: 213-214), а сите заедно – црнци во Фиренца.

#ВалканБалкан

БАЛКАНИЗМОТ/ВИЗАНТИЗМОТ КАКО РЕСЕМАНТИЗИРАНА МЕМОРИЈА (споделена точка на допир во културната историја на Балканот)

Насловот на овој есеј произлезе од концептот на францускиот историчар Пјер Нора (Pierre Nora), но во себе содржи и траги од други рецентни теоретичари. Се работи, всушност, за едно сфаќање коешто не е опседнато со историјата на големите идеи (со генезата, континуитетот или сеопфатноста на балканските верувања), туку со „упадот“ што во наталожените знаења на овие народи со одделни истории и култури, го извршил (дис)континуитетот на нивното „заедничко детство“.¹ Затоа, хоризонтот на мојата перцепција нема да се обраќа сега на една историја, на една култура или на еден менталитет, туку на *сѐлѝ* од практики, знаења и институции кои, со текот на времето, создале кај балканскиот човек еден интериоризиран систем од чувства, знаења и верувања, чии граници и точки на вкрстувања тешко можат да се дефинираат или одделат. Се работи всушност за претпоставката која упатува на сознанието дека и покрај сличниот историски, културен и симболички капитал, народите од овие простори не се стремеле, нужно, кон некое тотализирачко единство, туку кон еден специфичен семиосис кој, повеќе

¹ Мислам на „задоцнетиот развој“ на балканските држави кои, речиси без исклучок, биле соочени со трагиката на своето „битие-на-крстопат“.

или помалку, имал умножувачки одошто обединувачки учинок/ефект².

За да бидам појасна, ќе потсетам дека на Балканот постои една специфична *културна меморија*, која не само што може да биде важна алка во разбирањето и толкувањето на балканското минато, туку и појдовна точка за идни дијалошки платформи. Вистина, како облик на индивидуално помнење кое го подразбира цивилното занимавање со минатото, сеќавањето е мнемотехничка активност која помага во формирањето на индивидуалните идентитети, но како форма на колективно помнење, тоа е, истовремено, и важна стратегија во создавањето на *културната меморија*. Таа ги има предвид и присетувањето и заборувањето – присетувањето како способност со која ги повикуваме во сеќавање минатите настани и времиња, а заборувањето како потиснат вид „искуство“ кое функционира и како извориште, и како складиште на нашето знаење. Токму тоа би можело да придонесе кон создавањето на една *(ре)семантизирана меморија*, таква која нема да биде обременета со етногенезата на балканските народи, туку со споделените „места на сеќавање“, со потенцијалните точки на допир, кои ни „откриваат кои сме, врз основа на тоа што веќе не сме“ (Нора).

Оваа констатација отвора за мене серија важни прашања. Едно од нив е и прашањето, дали меѓу различни етнички и културни групи можат да постојат „точки на допир“? Дали тие произлегуваат од сличностите или ги создаваат разликите? Дали за да се случи некаков чин на идентификација (како во случајот со идентитетот „Балкан/Балканци“), треба да постојат

² Текстот е дел од проектот „Културни интеграции и стабилност на Балканот“, реализиран од страна на МАНУ и БАН, и дел од зборникот *Динамика на културните процеси (трансфер и памет)*, Издателство на БАН, Софија, 2017, 187–196.

заеднички „места на сеќавања“ кои би учествувале во создавањето на една регионална културна меморија и регионален (колективен!) културен идентитет³? Каков е нивниот капацитет и степенот на емоционалната идентификација⁴?

За некои од овие прашања, како и за модалитетите од нивните вкрстувања, преплетувања и/или евентуални совпаѓања, расправа и бугарскиот културолог и книжевен теоретичар, Александар Ќосев (Александър Ќосев). Во извонредната студија под наслов „Мрачна интимност: мапи, идентитети, чинови на идентификација“/„The Dark Intimacy: Maps, Identities, Act of Identification“ (публикувана во зборникот *Балканот како метафора: меѓу глобализацијата и фрагментацијата*⁵), Ќосев укажува на еден автоматизиран есен-

³ Александар Ќосев појаснува дека *колективниот културен идентитет* е двосмислен, оти не го подразбира и чувството на припадност што би можеле да го делат (или игнорираат) групи и поединци. „Кои нијанси го разликуваат чувството на припадност од чувството на неприпадност?“ се прашува тој. Дали навистина постои *Homo Balkanicus*, која го создала колективната имажинација и како би можел да изгледа овој „заеднички балкански антрополошки тип“? (Ќосев, 2003: 202–204).

⁴ Во книгата *Identitet Evrope: jedinstvena duša evropske unije?* (2009), Томас Мајер (Thomas Meyer), вели дека Европската унија е творба која може да најде на рационално одобрување, или на спогодбено учество, но не и на емотивна идентификација. „Идентификацијата со Унијата како единица на политичко дејствување, веројатно секогаш – (...) и во голема мера ќе има рефлексивна природа, како и постмодерните форми на политичкиот идентитет“ (Meyer 2009: 54). Сите добри познавачи на балканските прилики, имплицитно посочуваат дека такво, веројатно, би било и политичкото идентификување со Балканот и балканскиот идентитет, но не и без/со неодминлива и ирационална доза емоционални примеси.

⁵ *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 2003, str. 200–226. (Извор: *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002, pp. 165–190).

цијализам присутен во поимот Балкан и дава извонредна детекција на „апстрактниот идентитет“ Номо Balkanicus.⁶ Што сè покрива овој бремени поим, се прашува Ќосев: појавност и/или суштина, признавање и/или негирање, припадност и/или дистинкција, статика и/или динамика по однос на практиките, вклучени во неговото конституирање? Потенцирајќи го заедничкото културно-историско наследство и макро-социјалната рамка карактеристична за овие простори, тој укажува на една бесконечна и хетерогена листа од сличности и разлики, кои го дефинираат статичко-динамичкото поле на идентификација кај балканските народи и култури. Во тоа дијалектичко поле, распнато меѓу балканските Скили и Харибди, вклетена е сликата на еден апстрактен и НЕхомоген идентитет: од една страна како резултат на импутираната, надворешна и наредена проекција за мрачниот, изопачен, одвратен и контаминиран Балкан(ец), а од друга страна како локална реакција и зазор од внатрешното чувство на срам што го предизвикува таа перцепција. Едното идентитетско поле влече кон културна амнезија (или отфрлање на сè што е балканско), а другото кон хиперболична гордост (потрага по специфично национално сепство). Но двете заедно, откриваат една центрипетална сила која – покрај стигматизирањето и автостигматизирањето кај балканските народи и култури – довела до нивно меѓусебно диференцирање, негирање и некомуницирање (Ќосев: 2003, 217).

Има една важна констатација во книгата „Замислувајќи го Балканот“, која го потврдува ова гледиште, а го содржи и клучот за исчитување на овој есеј. Во неа се вели дека наспроти *ориентализмот*, како

⁶ Терминот е на бугарскиот литературен историчар и теоретичар Светлозар Игов.

дискурс на импутирана опозиција, стои *балканизмот* како дискурс на „импутирана“ амбиваленција (Тодорова, 2001: 24). Се разбира, Марија Тодорова не сака со тоа да каже дека балканизмот е некаква „поткатегорија на ориентализмот“ опишан кај Саид,⁷ туку настојува да го дефинира како дискурзивна стратегија со посебен режим на доминација и *удвоен*⁸ претставувачки механизам: од една страна како репрезентација (Балканот како источно-европска периферија), а од друга страна како авторепрезентација (Балканот во его-дискурсите на националните самоидентификации). А тоа не би можело да значи друго, освен дека Балканот и балканизмот се истовремено, и предмет и инструмент на сопственото (де)конструирање, што повторно, води кон потребата од политичко и методолошко диференцирање. Но, зар ова сознание не ја покажува (или потврдува!?) дуалистичката природа на балканизмот? И може ли таа, како некогашна негативна „византиска“ одлика, да прерасне денес во наша „балканска“ предност?

Пред да го побарам одговорот на ова прашање, сакам да напоменам дека за народите од овие простори – барем кога станува збор за тие што делат слично културно-историско наследство, религија, обичаи и менталитет – периодот на византиското владеење, неговата илјадагодишна историја, претставува важно мемориско средиште (*milieu de mémoire*). Во таа насо-

⁷ Според Едвард Саид, ориентализмот е западноевропски начин на покорување, реструктурирање и завладување со Истокот, со кој европската култура го потврдува сопствениот идентитет наспроти Истокот како сурогат сепство.

⁸ Оваа логика не става во положба на колонијален субјект кој не е во состојба да артикулира сопствен дискурс, втемелен на свои историски искуства, па ги презема дискурсите на некоја друга „повисока култура“ за себе, како неевропски субјект.

ка, термините *milieux de mémoire* и *lieux de mémoire* од концептот на Пјер Нора, ми изгледаат исклучително важни и соодветни.⁹ Првиот како влез во мнемоничкото реконструирање на проживеаното колективно сеќавање на Балканот (кое довело до создавање на една интернализирана, седиментарна и „комеморативна меморија“), а вториот како клуч за мнемоничкото реконструирање на тоа наследено сеќавање и создавање на една екстернализирана контра-меморија, која во симболичките експонати, места и идеали од балканската културна историја, би ги препознала заедничките, референтни и безмалу продуктивни, „точки на сеќавање“. Ќе се задржам на некои од нив, но најнапред би сакала да побарам одговор на прашањето – дали „балканизмот“, како апстрактен поим, би можел да биде соодветно „место на сеќавање“? Да видиме што вели за тоа Пјер Нора.

⁹ Како заеднички, референтни *milieux de mémoire* (мемориски средишта/мемориски островчиња на Балканот, кои соодветствуваат на она што Марија Тодорова го дефинира како „историско и политичко наследство“) би можеле да ги издвоиме: 1) византиското, 2) отоманското, 3) комунистичкото/социјалистичкото и 4) посткомунистичкото културно-историско средиште, а како соодветни *lieux de mémoire* (или репрезентативни „места на сеќавање“ што произлегуваат од нив), би можеле да ги разгледуваме: 1а) византизмот/балканизмот, спомениците од византискиот период (на пример, Аја Софија како ремек-дело на византиската архитектура и духовното наследство на Балканот, кирилицата/монаштвото и Климентовиот универзитет на Плаошник...); 2а) османизмот и јаничарството (како заедничка судбина на балканските народи – фигурата на Скендербеј), панславизмот (Зборникот на браќата Миладиновци); 3а) атеизмот и тоталитаризмот (спомениците/спомен-куќите/мавзолеите на комунистичките лидери, гулазите...); 4а) либерално демократската транзиција и евро(по)центризмот како интеграциски процеси/тенденции и нивните симболи (Шенгенскиот визен режим за земјите од Балканот, ЕУ стандардите, Болоњскиот образовен систем... и сл.).

Во текстот насловен „Помеѓу сеќавањето и историјата“, ¹⁰ францускиот историчар Нора пишува: „*meslieux de mémoire* на сеќавање/*lieux de mémoire* немаат референти во стварноста, тие се свој сопствен референт, знаци што упатуваат самите на себеси, знаци во чиста состојба... Тие се место на изобилство затворено во себе, дефинирано со својот идентитет и сумирано во своето име, но истовремено и отворено кон бескраен дијапазон можни значења“ (Nora, 2007/12: 164). „*Meslieux de mémoire* на сеќавање – вели тој – живеат од својата способност за метаморфоза, од способноста за постојано оживување на старите и генерирање нови значења, и тоа секогаш во нови и непредвидливи врски, што ги прави толку возбудици“ (2007/12: 157), особено што се испразнети од секаков настан, оти токму неговото отсуство ги дефинира како „места на сеќавање“ (2007/12: 162).

Ќе ве вратам сега неколку векови наназад. Имено, кога западноевропските дискурси го граделе своето (не)историско имаго, како позитивниот пол од вечната дихотомија Исток-Запад, *византискиот цивилизациско наследство* најчесто било занемарено, потиснато, па дури и отфрлено од страна на Грандиозниот европски Селф. Особено поради негативната енергија апсорбирана во поимот *византизам*, со квази-митски одлики за сè што е ориентално, отоманско или анти-прогресивно. И не само поради внатрешната комплексност, сложеностот културно-историски фондус и амбивалентната традиција, туку и поради лиминалниот карактер на овој геополитички (меѓу)простор со хибридни сепства, кое

¹⁰ Pierre Nora, „Između sjećanja i povijesti“, *Diskrepancija*, siječanj 2007, svezak 8, broj 12, str. 135–165 (Nora Pierre, „Between History and Memory: Les lieux de Memoire“, in: *Representations / Special Issue: Memory and Counter-memory*, no. 26/1989, pp. 7–24 <www.jstor.org/stable/2928520>).

и денес еве, се идентификуваат со сопствената стигма, како со архаичен знак за потсмев и срам. Затоа, иако се развиле врз придобивките од тракиската и елинската култура, римската политичка идеја и христијанската вера и етика, Византија и *византизмот* долго време биле синоними за пропаст и декаденција, за ирационалност, периферност (можеби перфидност!?), како и варварство.

Но што вели за ова светски познатиот религиолог Милица Бакиќ-Хајден (Milica Bakić-Hayden)? Обидувајќи се да открие „што е тоа толку византиско на Балканот“, ¹¹ таа констатира дека, за разлика од ориенталистичкиот, *балканистичкиот* дискурс не се потпира само врз бинарните опозиции (од типот христијанство-ислам, цивилизација-варварство, исток-запад), туку и врз амбивалентни поими (како, и-центар-и-периферија, и-духовно-и-световно, и-говор-за-истото-и-говор-за-различното, и-свето-и-духовно). Без да навлегувам во детаљно толкување на нејзината студија која по многу нешта е провокативна, ќе кажам само дека во неа препознав можност за ресемантизирање на *балканизмот* како дискурс на наметнати и самонаметнати стереотипи, па следејќи ја нејзината луцидна перцепција, се обидов да го демистифицирам и поимот *амбивалентност* како ексклузивна одлика на византизмот. Имено, како симбол на културниот, политичкиот и идентитетскиот расцеп меѓу западното и источното (глобалното и локалното), Византија имала специфичен поглед на светот. Тој се читувал (можеби и најмногу), во дуалната/дијархична структура на власта

¹¹ Да се види статијата „Balkanski ‘bizantizam’ ili šta je to tako vizantijsko na Balkanu“ (Bakić-Hayden Milica, *Varijacije na temu ‘Balkan’*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić“, Beograd, 2006, 75–99).

(световно-духовна, цезаропапистичка¹²), па оттаму две посебности, карактеристични за тоа културно-историско наследство, го привлечле вниманието на Милица Бакиќ-Хајден: прво – православното монаштво, а второ – „обратната перспектива“ карактеристична за византиското сликарство. Еве зошто.

Апострофирајќи го монашкиот ред (не како исклучива, ами како аскетска/пустиножителска и историски важна специфика на православното христијанство), таа во него видела моќна духовна екумена, која уживала длабока почит и меѓу световната јавност. Поради фактот дека монаштвото, не ретко, било и оспорувано (но и забранувано) од некои византиски цареви, Бакиќ-Хајден потсетува дека за целото христијанско општество во средниот век, тоа сепак претставувало некакво „движење на отпорот“, а создавањето на православните монашки заедници на Балканот – „обид да се распламти духот на заедништвото во светот кој како да ја загубил својата сила на поврзување и чувството за општествена одговорност“ (цитирано според Bakić-Hajden, 2003: 89).

И вистина, речиси сите балкански народи, во својата културна историја можат да се пофалат со имиња од редот на монасите – духовни лица кои извршиле силно влијание врз мислите и чувствата на свои-

¹² Латински (западноевропски) збор со негативна конотација за означување на двојната/удвоена власт, што во Византиското царство ја делеле царот и патријархот, или поточно, обвинување кое укажува дека Православната црква ѝ се покорувала на државната власт. „Но, во византиската дијархична традиција, односот меѓу световното (*imperium*) и светото (*sacerdotium*), отелотворено во царот и патријархот, било сфатено како *симфонија*... „симфониски“ модел на концептуалната меѓузависност од духовниот авторитет и световната власт“ (Bakić-Hajden, 2003: 84-85), кои со векови го одредувале единствениот свет на Homo Byzantinus.

те современници. Како производ на византиската духовна традиција (т.е. православно христијанство), тие се вложиле себеси не само како испосници, туку и како „полифункционални културни дејци“ (учебникари, преведувачи, историографи, книжари, печатари, резбари), предвесници на најважните филолошки идеи на Балканот. И не биле само „гласот и совеста на народот и епохата“ кои негувале култ кон разумот и знаењето, туку и не ретко – трибуни, маченици, дипломати, луѓе кои се обидуваале/настојувале! да постигнат рамнотежа меѓу политичката и културната историја на Балканот, негувајќи ја во своите записи, и историската меморија, и културниот идентитет. Зашто, поважна од световната власт, за нив била „државата на духот и на словото“ (Игов, 2002: 12–13), најжилавата институција низ вековите, која во отсуство на граѓанско општество имала за нив државотворна функција.

И еве го, повторно, во ликот на средновековниот монах, амбивалентното својство на балканското „историско-битие-на-крстопат“, олицетворено во таа п(р)осветена *религиска фигура* која била, истовремено, и духовник и општественик, и книжовник и историограф, и учител и мисионер што ги обединувал во себе *vita contemplativa* и *vita activa*. А такви не биле само светите (сесловенски) просветители Кирил и Методиј, Климент и Наум Охридски, туку и балканските: свети Паисиј Хилендарски, Епископ Софрониј Врачански (поп Стојко Владиславов), Митрополит Климент Трновски (Васил Друмев), Јоаким Крчовски, Кирил Пејчиновиќ-Тетоец и Теодосиј Синаитски, или свети Сава, Христофор Жефаровиќ, па и Доситеј Обрадовиќ и секако Петар II Петровиќ Његош. Ефектите од нивните интелектуални и уметнички активности (иконописи, резби, компонирања, пишувања, мудрувања, пеења), но пред и над сè, широкиот спектар просветителски и

културно-општествени дејствувања, нашле свој израз и продолжение во различните форми на знаење и уметност кои денес ги подведуваме под поимот *култура*. А ова, навистина, оди во прилог на идејата дека амбивалентноста – таа стигматизирана византиско-балканска „аномалија“ – можеби некогаш навистина била недостаток, но со скриен потенцијал кој благодарение на „обратната“ византиска перспектива би можела денес, да се претвори во предност.

Имено, за разлика од линеарната перспектива, карактеристична за западноевропското ренесансно сликарство, која го исклучува набљудувачот од просторот на набљудувањето и го поставува во надредена позиција, од другата страна на рамката/рамот/враменоста, „инверзната“ византиска перспектива не подразбира една, статична, надворешна и надредена „гледна точка“, туку фокусот го сместува во внатрешноста на претставениот универзум, вклучувајќи го и набљудувачот во просторот на набљудуваното. „На окото што навикнало на линеарната перспектива, оваа обратна перспектива би можела да му изгледа ‘искривена’, димензионална, па затоа ‘примитивна’... но, таа само го спојува претставениот простор со реалниот простор на набљудувачот, откривајќи го тоа единство и покажувајќи дека меѓу нив не постои граница“ (Bakić-Hajden, 2003: 92). Но, амбивалентноста е денес заменета со извесност „и веќе не постои заеднички универзум на значења – вели Милица Бакиќ-Хајден – Како последица на тоа се појавија недоразбирањата и заемните етикетирања кои налагаат сè поголема претпазливост и одговорност кон другиот“ (2003: 90). Пример за тоа е логиката на таканаречената „политичка коректност“ која под плаштот на заштитата, многу повеќе етикетира, стигматизира и фрустрира, одошто премолчува...

Но, токму улогата на интелектуалните работници на Балканот, таа специфична, хибридна и по малку подзаборавена *свејтовна екумена*, би можела да ја преземе културната мисија на некогашните монаси. Ако монаштвото некогаш било „движење на отпорот“, овој балкански нововековен „културен екуменизам“ би можел да претставува денес, своевиден *чин на отпор*, кој зафрлените културни фрагменти од Балканот – небаре „згасени животни на патот на глобализацијата“ – ќе ги здружи во „витален парламент од хибридни култури“ (Vjelić, 2003: 35). Но, не така што ќе ја отфрли/исклучи амбивалентноста од својот „балканистички“ дискурс, туку што ќе ја *пресоздаде*, во нова *ресемантизирана меморија* за Балканот и за Византија. И така, наместо да постои како вечен „камен на сопнување“, *балканизмот/византизмот* би можел да стане конструктивна „точка на допир“, заедничко „место на сеќавање“ кое ќе го намали, па дури и елиминира, хоризонталниот антагонизам меѓу балканските држави и етникуми, активирајќи го вертикалниот систем на меѓусебна соработка во рамките на Европската унија. Секако, тоа не го претполага (само) истакнувањето на одделните „историски специфики“, туку и прифаќањето на заедничките „специфични искуства“, и тоа не како балканска т(в)орба од минатото, ами како мудар одговор на сегашноста. Одговор, кој ќе ја рedefинира контаминираната слика за Балканот и за Балканците, отворајќи пат кон една *продуктивна културна интеграција* која нема да сугерира нов геополитички идентитет (Хомобалканикус како некаква си „апстрактна хомогеност“), туку (само) критичко *деконструирање* на претставата за малите балкански нации кои одбиваат да живеат во *локален апартхејд* со колективна параноја заробена во воениот, политички и дипломатски капитал од деветнаесеттиот

век (Savić, 2003: 10). Само на тој начин би можел да се пре(с)врти паноптичкиот резон на Центарот и да се создаде нов „хоризонт на отпор“ против плиткоста на глобалната култура, помагајќи ѝ на денешна Европа да ја преобмисли амбивалентноста, па дури и да ја реинтегрира! во своето „непотполно“ сепство.

Зар ова не би можела да биде вистинската мисија на новиот „изворен“ балканизам – оној кој ги спојува конститутивните разлики и парадокси во *неантиагонистичка контрарадиција* (Močnik, 2003: 101), постигнувајќи при тоа *двојна деколонизација*: од една страна како ослободување од западноевропскиот културен колонијализам, а друга страна како отфрлање на регионалниот антагонизам со своите хистерични форми на (меѓусебно) диференцирање. Така, отфрлајќи ги когнитивните менгемиња, ние не само што би го ре-интегрирале Балканот во просторно-временската рамка на Европа, туку би ја потврдиле и *лојалноста кон регионот* – не како рецидив на некаков си провинциски менталитет, туку како „упориште на отпорот против централизираната власт, како (пред)весник на реформите и демократизацијата“ (Todorova, 73/19, 2005: 82)... Во времето идно.

БАЛКАНСКОТО ЈАЗИЧНО БОГАТСТВО И ЛИНГВИСТИЧКИОТ ПУРИТАНИЗАМ КАКО ЛИЦЕ И ОПАЧИНА НА КУЛТУРНАТА ДРУГОСТ (*Балканвавилонци* на Луан Старова)

Како метафоричка слика за јазичните недоразбирања – содржани во тезата дека секое „чистење“ на јазикот од семиотичките наслојки на Другиот, може да биде погубно за различните етничитети и за нивниот соживот – романот *Балканвавилонци* на Луан Старова се занимава, всушност, со прашањето дали јазичите навистина го одразуваат чистиот национален и културен идентитет, или ја покажуваат можеби неговата хибридноста, отсликана во распнатоста меѓу Истокот и Западот, љубовта и омразата, среќата и тагата на балканските идентитети.

Базирана врз една ретроспективна гледна точка, наративната трансмисија на овој роман е дадена низ еден дијалогски клуч, кој преку минимум настани а максимум енциклопедизам, пружа богата археолошка слика за балканската етно-лингвистика и нејзината историја. Станува збор за разговорот што во меморијата на омнисцентот (детето-наратор) го водат двајца случајни покер-пријатели¹, лингво-зналци и своевидни аристократи по дух, *заложени* во потрагата по причините за јазичните недоразбирања на проклетите ни Балкан. Тие се на *нијаи* да направат речник на источните

¹ „...Оваа речиси митска игра им прилегаше на нивната балканска судбина, секогаш зависна од неизвесната карта на другиот, на случајноста“, вели нараторот за татка си и за неговиот случаен пријател, ликот Климент Камилски (Старова, 2014: 17).

заемки, длабоко вкоренети во нивните јазици, откривајќи го балканскиот вавилонски синдром олицетворен во идејата дека не постои тотален мајчин јазик, дека секој јазик има свои темни зборовни зони кои токму поради својата непреводливост, дејствуваат всушност како „претпоставки“ за идентитетот.

Следејќи ги идентитетските приказни на двајцата собраќа по судбина и книги – едниот христијански и мистичен, другиот исламски и прагматичен – нараторот на романот *Балканвавилонци* промовира една специфична гледна точка – „од работ на видното поле“, застапувајќи ја тезата дека културното наследство не е природен ентитет, туку конструкција која мошне често зависи и од дискурсите на моќ. Тоа води кон заклучокот дека идентитетот не е само културен производ (вистина, културата игра огромна улога во неговото формирање и самоделимирање, таа е важна алка во одржувањето на неговата стабилност), но идентитетот е, истовремено, и резултат на наметнатата несигурност што доаѓа од „надворешниот“ геополитички простор, обележан не само од културните промени во времето, туку и од историските, социолошките и идеолошките случувања во него.

Имено, како интелектуалец од западна провениенција – франкофил, но и антифашист, учесник во Шпанската граѓанска војна – ликот Климент Камилски² е докторанд на париска Сорбона, кој поради идеолошките несогласувања со режимот во сопствената држава бил прогласен за информбировец, па минал низ пеколот на

² Станува збор за Кирил Панов Камилев, роден во Велес во 1898 година. Студирал на Универзитетот Сорбона во Париз, а докторирал на Универзитетот во Нанси, во 1936 година. Учествовал во Шпанската граѓанска војна (во баталјоните „Георги Димитров“ и „Дуран“), а потоа и во антифашистичкото движење и во Народноослободителната борба. Бил директор на Институтот за фолклор. Го објавил изборот „Темни кажувања“. Починал во Скопје, во 1976 г.

голиот остров на смртта. Неговата дисертација од областа на педагогијата добила забрана за печатење во родната земја, не само поради приврзаноста кон (про)советската педагогија, туку и поради изразените (про)западни културни погледи и ставови. Опседнат со сопствениот лингвистички универзум, а под постојана присмотра на режимот, овој Дон Кихот со „западно“ ориентиран културен код, сонува за библиотека „со сидови од книги, како отворени граници кон бескрајот“ (2014: 40), во која се скриени клучните идеи за Балканот.

Другиот собрат „по судбина и книги“, Таткото на наративниот јунак³, е дипломец по шеријатско право и исламска филозофија, „откорнатик во туѓа земја“, кој по многуте семејни преселби и премрежиња се нашол во Институтот за национална историја во Скопје, каде што работи како толкувач од османотурски на македонски јазик. Убеден дека „во зборовите на народите со мешана судбина, се кријат енигмите на балканската историја“ (2014: 383), овој Дон Кихот од Истокот, е опседнат со идејата да напише историја за Балканот, проследувајќи ја неговата судбина низ подемот и падот на моќните империи што минале низ него. Според принципот на „глобални метафори“ тој ќе ги групира книгите во тематски подрачја, трагајќи по тоталитетот на балканските историски процеси и тајните на исчезнатото османско време.

И покрај разликите во етничките, културните и конфесионалните погледи и уверувања, и двата лика од романот на Старова го претставуваат всушност гласот

³ Клучна фигура во „балканската сага“ (отворен книжевен проект на академик Старова), која започнува со романот *Татковите книги* (1992). Потоа следат: *Времето на козите*, *Балкански клуч*, *Атеистички музеј*, *Пресада на земја*, *Патот на јагулите*, *Ервехе*, *Тврдина од пепел*, *Љубовта на генералот*, *Амбасади*, *Нови амбасади*, *Потрага по Елен Лејбовиц*, *Балканавилонци*...

на потиснатиот native informant, маргинализираниот субјект на историјата, слика и прилика на „малцинските идентитети“ на Балканот. Ставени така, на духовните маргини од општеството, *залдисани* по ретките книги и ракописи од своите семејни библиотеки, овие културни номади во одложена потенција, ќе се впуштат во потрага по алхемискиот клуч на Балканот, спасувајќи го од токсичните идеи што ја контаминираат среќата на нивните потомци. Така, отфрлајќи ја желбата за приспособување кон тоталитарната идеологија и прегрнувајќи ја осаменоста како своја судбина (со која го анулираат, всушност, чувство на отфрленост и несфатеност во општеството), Таткото и Климент Камилски ќе тргнат во потрага по излезот од балканскиот лавиринт. Едниот сонувајќи го западниот, другиот источниот сон, но и двајцата опседнати со слаткиот порок – љубовта кон книгите – таа примарна „точка на допир“ која во нивното меѓусебното препознавање и уважување ќе стане специфичен *genus proximum*, благодарение на кој ќе се обидат да ги декодираат културните проникнувања на Балканот, засведочени во неговото богато јазично наследство.

И така, по углед на придружниот „Речник на излитени идеи“ од прочуениот роман *Бувар и Пекиши*⁴ (1881) на Гистав Флобер, ќе состават тие своја „Листа на (без)опасни османскотурски заемки во балканските јазици“, детектирајќи ги на тој начин не само невралгичните точки во јазичната и културната меморија на овие простори, туку промовирајќи една специфична хуморна димензија, со која ќе покажат колку е, всушност, „голема ироничната моќ на

⁴ Гистав Флобер, *Бувар и Пекиши*, ТРИ, Скопје, 2012 – фарсична критика на енциклопедичноста со која Флобер ги исмеа буржоаските конвенции и стереотипи на XIX век.

литературата, а безгранична на глупоста“ (2014: 172). Но ако Флоберовите книжевни јунаци беа тажна гротеска за просечноста и глупоста⁵, „балканските вавилонци“ на Луан Старова се одраз на мудроштината присутна во балканскиот човек низ вековите, или барем оној што станал свесен дека опсесивната потрага по „чисти“ јазици и идентитети, е само типичен и совршен облик на утопија.

Тргнувајќи, значи, од претпоставката дека јазиците на Балканот содржат „(без)опасен“ зборовен потенцијал, притаен во (не)пожелните османско-турски заемки⁶ што се „огрешиле“ некогаш во историјата, тие ќе се раководат од личниот одбир, но и од убеденоста дека секоја старо-нова идеја за поместување на балканските граници – кои и онака, со векови наназад, „ги оградуваат и изолираат луѓето и нивните семејства“ (2014: 66) – би можела да го (ре)активира нивниот притаен потенцијал, уништувајќи ја среќата на идните поколенија. Затоа, избирајќи ја катахрезата⁷ како моќно средство на умот против трагизмот на Балканот, овие наши Дон

⁵ Надарени со функционална просечност за манично инвентирање на човековите знаења од различни области и науки, Флоберовите протагонисти се соочуваат со трагикомична неможност да изнајдат соодветна примена на универзалното знаење во светот.

⁶ Турскиот јазик (од крајот на XIII и почетокот на XX век) се нарекувал османски јазик (турски *Osmanlıca*), а всушност се користи како идиом за три јазика (турскиот, арапскиот и персискиот). Заемките од последниве два јазика се важен дел од неговиот лексички фонд. Во македонскиот јазик на пример, терминот „турцизам/турцизми“ реферира најчесто на зборови позајмени од турскиот јазик, не водејќи сметка дека во него се инкорпорирани и арапски и персиски и грчки зборови, што значи дека не сите зборови дојдени преку турскиот јазик потекнуваат од Ориентот.

⁷ Поим од традиционалната стилистика (грчки *κατάχρησις*, латински *abusio*) – употреба на зборови во преносна смисла, противречна на нивното примарно/буквално значење. Поточно, комбинација на зборови што го „подзаборавиле“ своето етимолошко значење, на прават логичка неконзистентност.

Кихоти ќе се обидат да ги ослободат „туѓите“ зборови од драматичноста на историјата, па вкрстувајќи ги западно-источните аргументи во толкувањето на нивната смисла, да го минат „балканскиот јазичен Рубикон“,⁸ длабоко уверени дека „ќе дојдат други времиња и луѓе, слободни во толкувањето на минатото врз основа на митовите и легендите, кои ќе ја припитомат насилничката историја... помислувајќи на иднината на своите внуци, а не на минатото на своите предци...“⁹ (2014: 275–276).

Во извонредниот поговор кон романот *Балканвавилонци*, кој речиси и да не остава простор за никакво надополнување, Венко Андоновски го застапува мислењето дека слично на Платоновите дијалогски јунаци, Хермоген и Кратил, и нашиве балкански лингвистичари расправаат за вистинитоста на зборовите, прашувајќи се постојано „дали тие *вистинити* го одразуваат она што го означуваат?“ (2014: 488). Укажувајќи на важноста од разградувањето на тоталитарните премиси при формирањето на културните и националните идентитет на Балканот, Андоновски всушност ја извлекува основната теза од романот на Старова, за кого што идентитетот не е само своевиден културен атрибут, туку и субјект на (и во) постојана промена – „недовршен проект“, ослободен од мочуришните наслојки на историјата.

⁸ „Зар зборовите не се секогаш стапици, коишто е подобро да ги совладаш, одошто да те совладаат“, се прашува нараторот, на едно место во романот (2014: 208).

⁹ За жал, „...на Балканот долго време етничкото ќе превладува над граѓанското, идеолошкото над демократското, анахроното над напредното итн. Меѓутоа, животот е татков каков што е, си има свои биолошки граници, свои генерации. За земјите со мала државничка традиција еден од императивите на опстанокот е негувањето на еден етички консензус на генерациите, кои ги вградуваат своите вредности во интерес на развојот на демократската иднина на заедницата. За тоа е потребна морална храброст...“, вели Старова во едно свое интервју (<http://republika.mk/69492>).

За да го илустрирам ова становиште, ќе се пови-
кам на едно интервју во кое, засведочувајќи ја својата
размисла за јазиците како „отворени“ а не *замандалени*
кайши, авторот на *Балканвавилонци* го вели следново:
„Верував и верувам дека јазиците во некоја повисока,
митска или реална инстанција се прелеваат еден во друг.
Никогаш во животот немав причини својата јазична
етика да ја приспособувам на притисок на конјунктури
од една или друга страна. Така верував и така верувам.
Затоа, често и велам дека најдобро заклучените врати
се отворените врати. Јазиците се, всушност, отворени
врати...“ (<http://republika.mk/69492>).

Оваа констатација само го засилува впечатокот
дека тоа што обично се нарекува внатрешна хегемо-
нија на идентитетот, не е природен/есенцијален, туку
конструиран „чин на затворање“, сосем спротивен на
логиката со која Старова ја гради својата замисла. Како
што покажува и овој роман, тој наметнат „чин на за-
творање“ е незамислив без вечната желба за отворање,
без потрагата по делот што недостига – по конститу-
тивната надворешност – неопходниот „вишок“, зафр-
лен некаде на идентитетските маргини на балканскиот
субјект. Затоа е важно да се прави дистинкција меѓу
идентитетот (како сеопфатност) и идентификацијата
како процес на над(о)градување. Имено, како и сите
означителски практики, и идентификацијата зависи од
différance-от и од играта на означителите. Дејствува
преку разликата, ѝ се покорува на логиката „повеќе-од-
еден“. Таа е дискурзивен перформатив кој трага по изо-
ставеното, по она што останало од другата страна како
„конститутивна надворешност“ на субјектот за кој го-
вори и Стјуарт Хол (Stuart Hall), во есејот „Кому треба
идентитетот?“ (Hall, 2001: 216–2019). Од тие причини,
веројатно, и романот на академик Старова го доживу-
ваме како роман за балканските субјекти конструирани

низ наративот на својот „недостаток“ кој од една (само)
критичка и нужна дистанција, единствено и може да
го рекуперира нагризениот субјект на „Другиот“¹⁰, ну-
дејќи модел на автентично (само)разбирање.

За да бидам појасна, ќе се обидам да го илустри-
рам ова со еден сегмент од романот. Зборот *курбан* –
една од стотите османско-турски заемки одомаќинети кај
балканските народи, а селектирана од нашите Балкан-
вавилонци како потенцијално опасна лексема – значи
„ритуалната жртва што се принесува во чест на Бога“. Како
обред на жртвување, курбанот е карактеристи-
чен не само за јудејството, туку и за православието и
за исламот, па може да се каже дека се работи за ре-
гионален феномен со тажна балканска судбина и дла-
боки корени во историјата на балканските народи. Во
романот се вели дека уште пред падот на Османската
империја, на Балканот била „распространета мислата
за трагичната судбина на курбанот, односно жртвата,
која насекаде на Полуостровот и надвор од него пре-
раснала во култ. Некои говорат за Балкан-Курбан. Нема
балкански народ кој не се повикува во историјата на
својата курбан-судбина, жалејќи што се нашол помеѓу
бедемите на Западот и Истокот...“¹¹, вели еден од јуна-

¹⁰ Поимот „другост“ предизвикува нелагода. Извор е на
колективна невроза и дел од бинарната логика што го дели све-
тот на два спротивставени пола. Тие водат монолог а не разговор,
пропишуваат правила не уважувајќи ги посебностите, се стремат
кон монолитност а не кон повеќеслојност. Можеби затоа Јулија
Кристева сугерира „другоста“ да ја бараме во нас самите, во мракот
на разликата што ја носиме во себе, во интимните простори на соп-
ствените забрани, во симултаната игра на сличностите и разликите
кои се впрочем универзални, оти сме сите ние однапред зададени
како разлика и другост...

¹¹ Балкане, Балкане, Балкане... опасна периферија моја,
царство на митски конфликти и предворје на пеколот, рабу од кој
паѓаме во амбисот на ирационалноста и фантазмите, живејќи од
онаа страна на „нормалното“ и прифатливото.

ците на овој роман (2014: 273). Низ разговорот за спорните лексеми, двајцата наши Балканвавилонци доаѓаат до заклучокот дека Балканот би можел да се ослободи од *самокурбаној*, тогаш кога луѓето што живеат на овие простори, би ги прифатиле разноликостите како заедничко културно богатство. Оттаму и клучното прашање во романескната наратија на Старова – дали, навистина, културните идентитети на Балканот се „есенцијално“ различни? Ако се толку различни, дали се меѓусебно преводливи? Кога и на која точка од патот на нивната идентификација, имаат тие најмногу изгледа да прераснат во идентитет/и? И, може ли, воопшто, да се зборува за стабилни културни идентитети, или се тие само конструкции?

Во споменатиот есеј „Кому треба идентитетот?“, ¹² Стјуарт Хол пишува: „не е толку важно *кои сме*, ниту *од каде сме*, туку *што можеме да бидеме*, како сме репрезентирани и како таа репрезентација влијае на самите нас“. Овој британски теоретичар на културата го застапува, всушност, мислењето дека идентитетите се конституираат во процесот на репрезентацијата. Тие не зависат толку од „измислувањето на традицијата“, колку од самата традиција на која не би смееле да гледаме како на „бескрајна повторливост“, туку како на „менувачка непроменливост“. Секако, „тоа не значи повик за враќање кон корените, туку помирување со идните наши *чекори...*“, пишува Хол (Hall, 2001: 218), свесен дека идентитетот не е есенцијален, туку стратешки поим кој нема стабилен семантички живот зашто не е единствен, туку фрагментиран и распарчен, и никогаш сингуларен, туку умножувачки, сочинет дел од различ-

¹² Есејот за првпат е објавен во 1996 година: „Introduction: Who Needs ‚Identity‘“, *Questions of Cultural Identity*, ed. S. Hall & P. du Gay, Sage, London 1996.

ни антагонистички дискурси и практики што постојано се вкрстуваат меѓусебно. „Идентитетот е субјект на радикална историзација, постојано во процес на менување и трансформирање“, вели Хол (2001: 218).

Потенцирајќи ја дијалогската матрица во романот *Балканвавилонци*, како ефикасен начин на запознавање меѓу „имагинарниот балкански запад и имагинарниот балкански исток, имагинарното христијанство и имагинарниот ислам“ (2014: 439), Венко Андоновски констатира дека книгата на Луан Старова не е само жестока критика на денешната глобализација, туку и критика на јазичниот империјализам (2014: 491). Користејќи ја синтагмата „лингвистички империјализам“, на еден суптилен и мудар начин тој ја критикува, всушност, Хантингтоновата идеја за „судирот на цивилизациите“ (the clash of civilizations), но овој пат низ „судирот на јазиците“, проблематизиран во романот на Старова преку контроверзната деветнаесетовековна идеја за создавање вештачки трансјазик – познат како есперанто – пресликана и во балканскиот синдром на *јаничар-својшо*, како заедничка судбина на народите од овие простори, или поточно како „метафора за насилното одродување на Балканот“. Оттаму можеби и потребата кај Андоновски и Старова, преку репрезентацијата на „малцинските“ идентитети во романот, да го артикулираат спојот меѓу универзалното и партикуларното, промовирајќи го космополитизмот како (на)чин за помирување меѓу глобалното и локалното, избегнувајќи ја при тоа вешто често употребуваната синтагма „иманентен балкански трагизам“.

Еве што вели Старова во споменатото интервју со новинарката Невена Поповска: „Балканот влегува во планетарната ера, со претходната глобализација, со своите неразрешени митови на минатото, со немоќта

да ја открие хармонијата меѓу државата и граѓанската хармонија на општеството, со незалечените рани на братоубиствените војни, со лузните на намножените граници, со болните последици на неживеениот историски континуитет на европските институции, со синдромот на постојаното почнување и (само)жртвата. Но, сепак, Балканот влегува и во новата „заедница по судбина“... Колку што побрзо Балканот ќе се ослободи од синдромите на минатото, тој толку побрзо ќе се вклучи во планетарната ‘заедница по судбина’ и ќе се спаси од стапите на иманентниот трагизам...“ (<http://republika.mk/69492>).

Како виновник за ова „иманентно“ *дереџе* во кое се наоѓа Балканот, Старова ја посочува глупоста – таа човечка особина присутна и во идејата за тенденциозното „чистење на јазиците“ – осудувајќи го на тој начин не само лажниот напредок на лингвистиката (ставена во служба на политиките, како честа појава на Балканот), туку и менталитетот на нашиот *homo balkanicus*, оптоварен со синдромот на „пеколната неслога“, поради што и денес, еве, тешко се прифаќа хибридноста и полифоничноста на балканските култури. Затоа, за авторот на овој роман, вистинската суштина на балканските идентитети не треба да се бара (само) во нивното етничко потекло, туку и во необично длабоките јазични и културни врски, специфични не само за времето на нивното настанување, туку и за денешни дни.

Но, иако лингвистичката романескна мисија на двајцата „собраќа по судбина и книги“, не завршува со пронаоѓање на вистинскиот клуч за излез од балканскиот лавиринт – оти нели „тешко се наоѓа *калауз* за отворање на бравите на *замандалениџе* балкански граници!“ (2014: 478, курзивот е мој) – двајцата наши Балкан-вавилонци ќе излезат среќни од оваа искрена потрага,

поигрувајќи си со многубројните значења што ги *накалемиле* на себе „туѓите“ јазични заемки, во зависност од историските, културолошките и социолошките контексти во кои се нашле. А тоа не значи друго освен потврда на тезата, дека не постојат натрапнички и „опасни“ зборови. Постојат само нивните (зло)употреби.¹³ Но, со оглед на тоа дека јазиците се флуидни и транс-гранични феномени, зборовите се јадрата што ги надживуваат сите недоразбирања оти, како што вели нараторот на *Балканвавилонци*, „додека луѓето од различни нации на Балканот војувале еден против друг, зборовите и граматиките живееле во јазичен сојуз“ (2014: 221).

Конечно, овој роман за заемките е роман за споделените „точки на допир“ во заедничкото културно наследство на балканските народи. Тоа е роман за мемориските¹⁴ капацитети на јазикот воопшто, кој отворе-

¹³ Во јазикот се дисциплинираат народите што останале заробени во бесмислата на својата „јазична чистота“. Овој јазичен конзервативизам создава и концептуален конзервативизам. Тој кажува: „границите на мојот јазик, се граници на мојот свет“, но открива дека овој пуританизам е, всушност, увод во фашизам оти се стреми кон идентитетска и расна чистота. Итно ни треба промена на оваа убиствена парадигма, за промислување и (ре)дефинирање на самите нас.

¹⁴ Ова го допира и прашањето за „мемите“ и меметиката. Имено, мемите претставуваат стекнати (не-генетски!) културолошки образци, што покажува дека не сме само производ на човечката еволуција во природата, туку и погодна почва за еволуција на културните навики во општеството. Како и гените, и мемите се репликатори: со нив се „копираат/имитираат“ (грчки: *μιμεσις*) информациските кодови и шеми кои ги учиме подражавајќи ги Другите. Така мемите го „колонизираат“ нашиот ум управувајќи со нашите навики и верувања, покажувајќи дека културната димензија е независна од биолошката. Покрај ДНК, таа е втората сила што управува со човечката еволуција. Терминот „мем“ е на Ричард Докинс (Richard Dawkins), професор на Оксфордскиот универзитет, кој успешно го елаборирал во својата книга *Себичниот џен* (1976).

но ја застапува тезата дека ако не постојат есенцијални сличности меѓу културите, ако исчезнат позајмувањата и ако продолжиме да зборуваме само за несводливите интеркултурални разлики меѓу народите, културите не би можеле да бидат преводливи. Оттаму мудро употребената синтагма *и башка и барабар* – таа „источна заемка“ карактеристична за сите балкански јазици – ми се чини сосем соодветна за крајот на овој есеј.

Имено, според зборовите на еден од ликовите во овој роман, таа не само што живее во меморијата на балканскиот човек, туку и опоменува дека „не е добро, ниту прифатливо, еден народ да живее изолирано (*башка*) од другите народи, ниту пак под преголемо влијание од другите...“ (2014: 442). Со други зборови, *и башка и барабар* изразува состојба на „златна средина“, која пак подразбира да се има *усул* – макар што „да се почитуваше усулот, Балканот ќе имаше друга историја!“ (2014: 483) – но, истовремено, таа означува и чувство за мера и умереност, еден цивилизациски модел на однесување кој не само што ги негува и чува традиционалните вредности на сопствениот народ, туку ги споделува со сите етнички и верски заедници во регионот. Оттаму, ако за контроверзниот американски политолог Семјуел Хантингтон важеше тезата дека „во војната меѓу културите, губитник е културата¹⁵“, за мудриот Луан Старова важи поуката според која „во војната меѓу културите, губитник е – човекот“. Во случајов, балканскиот човек.

¹⁵ Од идеолошка гледна точка, неутрална/„нулта“ состојба на културата, едноставно, не постои. Културата никогаш и не била невина, ниту на Балканот, ниту каде било во светот. Таа секогаш ќе биде (и е!) обележана од својата националистичка реторика. Речептот за излез од оваа „балканска траума“ е јасен, идентитетите се хибридни и како такви треба да се прифатат, оти и во иднина – сè похибридни ќе стануваат.

БАЛКАНОТ И ЕВРОПА (реални и имагинарни топоси, во менталната мапа на светот)

Когнитивните мапи на Европа (мислам првенствено на нејзините геостереотипи: Источна Европа, Средна Европа, Балканот...), не се само реални географски простори, туку и симболички топоси кои освен што реферираат на една стварносна истори(ографи)ја, откриваат и ментална перцепција која укажува на своевидна дискурзивна колонизација. Како производ на идеолошките и културните интенции на времето, таа е потврда за очигледната поврзаност меѓу конкретните историски феномени и проектираните дискурзивни поими. Но пред да преминам на нивното толкување¹, ќе се задржам на сликата што за Европа, како просторно-географски ентитет, ја даде Марија Тодорова. Рече вака:

„Европа потсетува на Светото тројство. И таа има три објекции: име, место и идеја. Сите три претендираат на божествени карактеристики и, секако, на конкретен простор кој е основата за нивното постоење. Како *име*, Европа прво била придружничка на врховниот бог, на чии плеќи го прелетала патот од Мала Азија до Крит, а значела нешто убаво – широко лице

¹ Текстот е презентираан во рамки на пленарната седница од една меѓународна конференција во Софија во 2014 година и објавен во зборникот *Движение и просторност во славјанските езици, литеаратури и култури* – Том II. Универзитетско издателство „Св. Климент Охридски“, Софија, 2015, 13–19.

со големи очи, нешто пространо. Како *месѿо*, Европа била името што жителите на грчките острови му го дале на копненото пространство северно од Пелопонез, она што денес се нарекува Балкан. Овој простор низ вековите се ширел кон запад, зафаќајќи го сиот полуостров, но потоа почнал да се стеснува сведувајќи се само на неговиот најзападен дел, оној што некои го нарекуваат и визиготска Европа. Попознат денес као Европска унија, или просто кажано Европа, тој вистина, нема божествени одлики, но затоа пак има кралски манири. И конечно, како *идеја* (или подобро кажано *идеал*), Европа, несомнено, ги потврдува своите божествени претензии, особено кога е во прашање системот на вредности: таа се дефинира себеси преку тоа што не е (...), или барем тврди дека не е, нагласувајќи ја постојано разликата меѓу себеси и другите“ (Todorova, 2005: 81).

Јасно е. И покрај својата релативно статична просторна конфигурација, Европа е променлив, сложен и флексибилен поим без внатрешна кохерентност. Затоа е подложна на различни перцепции, именувања и толкувања, кои и денес еве го потврдуваат фактот дека когнитивните претстави (со димензии на „ментална картографија“² која не ретко го прекрива и физичкото мапирање на континентот), често ги наткрилува и неутралните географски дефиниции за него.³ Корените на таа перцепција водат назад, до раниот Среден век, кога со овој поим (како со религиозен концепт) било

² За Тодорова, менталните мапи се калапи или шеми во кои настојуваме да ги вклопиме своите впечатоци, за да внесеме малку ред во светот, придавајќи му смисла (Todorova 2005: 84–85).

³ Особено поради непостоење на јасно дефинирана водена граница којашто ја одделува Европа од Азија, променливите концептуализации само ја потврдуваат дилемата за (не)поврзаноста на двата континента.

означувано европското христијанско наследство⁴. Тоа ја доживеало својата десакрализација кога Западна Европа станала синоним за напредните, а Источна Европа за заостанатите народи и култури. Оттогаш, во западноевропската имагинација, источниот дел на Континентот ја претставувал зоната којашто ги означувала Варварите, исцртувајќи ја имагинарната граница меѓу Европа и Азија.

Постои една констатација во книгата *Искориситувањето на Другиот*: *‘Исѿокоѿ’ во формирањето на европскиот идентитет*. Таа кажува: „постојат многу *исѿоци* во светот, но ниту еден од нив не е без значење“ (Nojman 2011: 35). Совршено точна, ја отсликува всушност улогата што во градењето на европските идентитети ја имале сите географски „истоци“, или подобро кажано, тие што во креирањето на европската политика ја играле улогата на „источни Други“. Но, ако границите на европскиот Исток, во XVIII век, се протегаа до Урал, кој ги одделувал европските од азиските обичаи и култури, во втората половина на XX век (под влијание на „студената војна“), биле формирани два нови подрегиона. И не само во географска, туку и во општествена и идеолошка смисла. Така, вечно мобилната „источна“ граница на Европа застанала кај Прага, а „западната“ кај Виена – колку за „заплет на собитијата“ (и потврда на перцепцијата!) дека Европа е таму каде што не е Советскиот Сојуз!

Но, културната и политичката припадност на народите од Источна Европа постојано е под сомне-

⁴ За ова сведочи и синтагмата „*antemurale christianitatis*“, скована во 1519 година од страна на папата Лав X, а во врска со христијанските корени на народите што ја бранеле Европа од освојувачките напади на Османлиите.

вање. Дилемите сврзани со повременото вклучување и исклучување, признавање и непризнавање, довеле до еден полуколонијален однос поради кој, во западно-европската симболичка географија, „Источна Европа“ станала метафора за заостанатата и мрачна половина на Континентот. И не била поврзувана само со комунистичките режими, туку и со пансловенските аспирации на Русија (што неодамна ги препознавме и како „украинска приказна“!). Можеби затоа, во политичките претстави за Европа (која денес се изедначува со Европската унија), геостереотипите Исток-Запад сè уште се само синоними со кои се прави разлика меѓу демократските општества и недемократските режими. Првите како претстава за „либералниот Запад“, а вторите како стереотип за „авторитарскиот Исток“. Оттаму, за политичкиот филозоф Етјен Балибар (Étienne Balibar) идејата за Европа е во тесна врска со улогата што во нејзината политичка мисла ја одиграл комунизмот. Имено, „извезувајќи го комунизмот ширум светот (...), Европа самата се изместила себеси надвор од себеси, така што таа не можела да биде веќе *зайтворена* целина. Затоа нашата претстава за европската цивилизација, како европска политичка конструкција, е под силно влијание на ‘крајот на комунизмот’... Во оваа констатација нема ништо носталгично – вели Балибар – таа е само факт. Но тоа нè обврзува да се запрашаме, каква била улогата на комунизмот во формирањето на европскиот ентитет... Комунизмот одигра клучна улога во градењето непремостливи граници, разделувајќи го Континентот на два дела, расцепкувајќи го, при тоа, на меѓусебно разделени подрегиони“ (Balibar, 2003: 177–178).

Тезата на Балибар говори за тоа дека, речиси четврт век по падот на комунизмот, во менталната карто-

графија на светот, концептот „Источна Европа“ сè уште постои. Со него се означува еден географски регион чија политичка, општествена и економска реалност не е „сосем“ европска, или барем не во вистинската смисла на зборот⁵. Но тргнеме ли од гледиштето дека регионите (како географски категории) имаат и политички конотации, стануваме свесни дека тие се обележани и дефинирани од дискурсите на моќ, дека нивното постоење е условено од актуелните политички перцепции и толкувања. Затоа и можеме да се согласиме со констатациите што упатуваат на фактот дека како своевидни географски, историски и културни топоси, регионите (како когнитивни мапи) постојат таму каде што политичарите сакаат да ги видат. Така, во зависност од сферите на влијание, ќе преовладуваат оние толкувања што ќе ја имаат предвид или културната интеграција на регионот, или неговата геополитичка (не)моќ. Првите ќе се раководат од културно-историските претпоставки што го направиле препознатлив некој регион, а вторите од „моќите на знаењето“ кои, или ќе го гарантираат неговиот опстанок, или ќе ја предизвикаат неговата трансформација. Еве пример.

Во четириесеттите години на XX век, за време на својата академска кариера во Америка, сакајќи да го означи регионот што за многумина тогаш бил *terra incognita* а географски постоел меѓу Германија и Русија, полскиот историчар Оскар Халецки (Oskar Halecki) го вовел проширениот термин East Central Europe (Источноцентрална Европа). Тогаш, наспроти постојната

⁵ Да се види книгата на Лари Вулф (Larry Wolff), *Измислување на Источна Европа: мапирање на цивилизацијата во духот на просветителството*, во врска со споменатото „повеќебезначно лоцирање на Источна Европа, како област во Европа која не е целосно европска“ (Wolff, 1994: 9).

двојна концепција Исток–Запад, била пласирана тројна (па дури и четворна!) симболичка поделба: Западна, Источна, Западноцентрална и Источноцентрална Европа, која – веројатно повеќе од политички причини, одошто од неможнoста да се дефинираат границите меѓу Источноцентрална Европа и Балканот – не заживеала надвор од академските кругови на европските историчари. Веќе во осумдесеттите години на XX век, на спомнатата дихотомија Исток–Запад, ѝ бил придоден уште еден дискурзивен ентитет – Централна/Средна Европа, но овој пат не како западноевропска, туку како источноевропска алтернатива за излез од првобитно наметнатите политички категории, со кои еуфемистички бил означуван комунизмот. Така, наспроти германскиот концепт *Mitteleuropa*, поимот Централна/Средна Европа укажувал на една *тѐријѝоријална неооредливост* која имала свои политички, културни и историски специфики. Клучна улога во нејзиното заживување имале есеите на тогашните „источноевропски“ дисиденти: Чеслав Милош (Czesław Miłosz), Милан Кундера (Milan Kundera), Адам Михњик (Adam Michnik) и Јене Сич (Jenő Szűcs), па на еден безмалу парадоксален начин, од културолошко-цивилизационски термин за означување на неевропските „Други“ (држави/народи/култури), поимот Централна (Средна) Европа ја презел на себе улогата на „вистинска“ Европа, поместувајќи го нејзиниот (епо)центар, малку понаисток. Па така, на почетокот од XXI век, на еден од вообичаените политички самити за земјите од средна Европа, покана добиле 16 „средноевропски“ држави (Австрија, Бугарија, Босна и Херцеговина, Чешка, Хрватска, Италија, Југославија, Унгарија, Македонија, Молдавија, Германија, Полска, Романија, Словачка,

Словенија и Украина). Како резултат од таа средба произлегла поштенска марка „и печат со *проширената* мапа на Средна Европа“⁶.

Изминативе години, идеолошките детерминанти на светската политика продуцираа нова дистинкција, Север–Југ. Таа не само што укажува на економската нееднаквост во регионот, туку цела Југоисточна Европа⁷ ја претвора во „јужна периферија“, за која се применува истиот дискурс како и за земјите од „Третиот свет“. Оваа симболичка географија, не само што го поместува европскиот „внатрешен Друг“ надвор од границите на Европа, туку му поставува, постојано, нови и нови услови⁸ за потврда на неговиот идентитет. За ублажување на последиците од овие идеолошки маркирани стереотипи, во употреба влезе еуфемизмот Западен Балкан. Овој новокомпиран, „неутрален“ политички термин се однесува на балканските држави што не се членки на ЕУ, значи поранешните југословенски републики без Словенија плус Албанија. Освен што е географски, за некои политички дискурси тој е, истовремено, и духовен и цивилизациски маркер кој покажува дека иако се на југоисток од Европа, маркираните земји се надвор

⁶ Деветтиот самит на претседателите од земјите на Средна Европа се одржа во 2002 година, на Блед (Словенија). Повеќе за него во книгата на Тања Петровиќ, *Dolga pot domov: Reprezentacije zahodnega Balkana v političnem in medijskem diskurzu/A long way home: representations of the Western Balkans in political and media discourses*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2009.

⁷ Социјалистичкото наследство на земјите од Југоисточна Европа само дополнително ја отежнува оваа двосмислена положба во симболичката мапа на Европа.

⁸ Според зборовите на британскиот историчар Тимоти Гартон Еш (Timothy Garton Ash), и самата Европска унија сигурно не би била примена во ЕУ, бидејќи не ги исполнува демократските стандарди што ги бара од своите земји-кандидати.

од нејзините симболички граници.⁹ Благодарение на оваа перцепција, покрај наметнатата географска диференцијација (која и нема референцијална адекватност во поимите источен, северен, јужен), терминот Западен Балкан денес има и социјално и културолошко значење.

Но, дилемите околу тоа што е Исток, а што Запад на Европа, воопшто не се нови. Уште на почетокот од XX век, Балканот за Европа бил Блиски Исток (иако оваа одредница денес има само хронолошка, но не и просторна вредност). Размислувајќи на оваа тема, Катрин Флеминг (Kathryn Fleming) доаѓа до занимлива констатација според која денес „имаме Запад и Среден Исток, па дури и имаме и Далечен Исток, но Блискиот Исток – или она што некогаш било нарекувано така – толку се приближило, што веќе не е Исток, туку Запад. Сè уште е нејасно – вели Флеминг – дали Балканот е Исток или Запад на Европа, но нејасно е, исто така, и што сè се подразбира под тој поим“ и констатира дека денес, вистина бездушно, но сепак едногласно е постигната согласност дека Балканот е во Европа, за разлика од порано кога се верувало дека му припаѓа на Ориентот. А тоа не може да значи друго, освен дека „источните и југоисточните граници на европското влијание, биле всушност првиот Ориент на Западна Европа“ (Fleming 2001: 25–27).¹⁰

⁹ Терминот Југоисточна Европа е далеку посоодветен од терминот Западен Балкан оти сугерира дека се работи за регион кој е веќе дел од Европа, заедно со неговите проблеми. Споменатиот термин, Западен Балкан, укажува на периферија, на која ѝ треба контрола (менторство) од европските центри на моќ.

¹⁰ Повикувајќи се на книгата на Чарлс Вудс (Charles Woods), *Опасната зона на Европа: промени и проблеми на Блискиот Исток/The Danger Zone of Europe: Changes and Problems in the Near East*, објавена во Бостон во 1911 година, Флеминг констатира дека на мапата од 1911 година, која го означувала Блискиот Исток, за најзападна негова точка бил означен градот Бања Лука, а како најисточна месноста Коња во Турција (Fleming 2001: 25).

Што се однесува до Балканот (кој ги претставува, всушност, физичките маргини на Европа), не треба да се занемари фактот дека оваа негова „маргиналност“, е еден вид „лиминалност“, зашто, токму неговата „средна“ позиционираност (поставеноста меѓу два континента и два спротивставени света), покажува дека освен просторните, постојат и таканаречени „временски“ мапи. Тие само да ја нагласуваат разликата меѓу европските и неевропските народи и култури, оти ја потхрануваат перцепцијата дека, нурнати во своите националистички митови, тие „недоволно“ европски народи живеат во некое друго време, без желба да се соочат со сегашноста и да зачекорат кон иднината.¹¹

Очигледно е. Проблемот со именувањето не е во имињата, туку во практиките што ги жигосуваат, претворајќи ги во политички „(не)коректни“ и (не)пожелни тие имиња. И еве нè сега пред вистинското прашање – за имагинарниот и/или за реалниот карактер на границите што го сечат овој комплексен простор, маркирајќи го во него Западен Балкан, како (под)регион на Европа. Велам „маркирајќи“ зашто, според Марија Тодорова, токму маркираните региони се разликуваат од немаркираните кои се сметаат себеси за мера или стандард по однос на кој се одредуваат „другите“. „Токму немаркираните а доминантни категории – вели Тодорова – ја одредуваат суштината на општиот поим, кој во случајот со Европа автоматски имплицира и хиерархија...“ (Todorova 2005: 84).

Ете од каде потекнува перцепцијата за „историската посебност“ на споменатите подрегиони (Југоисточна Европа/Западен Балкан), како региони со економска и социјална неразвиеност, со културна заоста-

¹¹ Истава перцепција, европските (нео)империјалистички дискурси им ја припишуваат и на земјите од „Третиот свет“.

натост и политичка нестабилност, подрачја во кои живеат народи неспособни за демократија од западноевропски вид, држави со кои владеат политики опседнати со минатото од кое не сакаат да се откажат. За Европа тие се сериозна закана, па балканските народи и култури заслужуваат да останат надвор од нејзините граници. Затоа – не само од економски, туку и од безбедносни причини – политичката имагинација на Европа ја користи за Балканот сликата на „незападен друг“, позиционирајќи го таму некаде..., во „Третиот свет“.

Зар ова не говори доволно за вештачки создадените симболички граници на Европа, кои одделуваат едни народи од други, една перцепција од друга перцепција и култура? И, треба ли да се прашуваме за што точно станува збор? За географски територии без јасни природни граници или за истории без јасни цивилизациjsки маркери? За политички равенки или за топоними кои не постојат надвор од академските и политичките кабинети? Или, можеби, навистина станува збор за некакво симболичко-семантичко средиште кое реферира на нефункционална општествено-историска целина, избраздена со етнички, верски и политички граници?

Одговорот на овие прашања нè води до хетероперцепциите и автоперцепциите за Европа и нејзината периферија како предмодерен културно-географски простор, еден од многуте *менијални калаји* во кои таа ги вклопува своите впечатоци, „за да внесе малку ред во светот, придавајќи му смисла“ (Марија Тодорова). Но, тоа не укажува само на некои духовни, политички или морални параметри, „туку и на умовите кои се причината за нивното создавање и нивната рецепција“ (Todorova 2005: 85). Оттаму, поважно од прашањето како гледаме е прашањето како судиме, но вистина е – во симболичката мапа на Европа отсекогаш домини-

рала една иста перцепција. За неа е карактеристична една и иста диференцијација. Според неа, центарот е секогаш во Западна, а периферијата секогаш во (Југо) Источна Европа. Но, ако ова внатрешно диференцирање некогаш се придвижуваше кон Запад, изминативе години, со имплементирањето на концептот за проширување на Европската унија, тоа се поместува кон Исток¹². За ова необично придвижување на имагинарните европски граници говорат и книгите на Марија Тодорова. Во настојувањето за „европеизирање на Истокот“ таа гледа парадоксална ситуација која укажува на тоа дека со „бришењето“ на некогашна Источна, Централна/Средна Европа е новото „средиште“ на Континентот кое, за жал, никогаш не ќе биде прифатено како „сосем европско“, па Западот ќе си остане „вистинска Европа“, а Истокот ќе исчезне од Континентот, претворајќи ја Русија во евроазиска, односно западноазиска држава (Todorova 2005: 94). Затоа најважното прашање денес не се границите на Средна, Западна, Источна или Југоисточна Европа (ниту пак, тие на Западен Балкан), туку – дали промените што ја засегаат надворешната конфигурација на Европа, ги бришат и проблемите со нејзиниот „внатрешен Друг“? Може ли, навистина денес, да се зборува за Западен Балкан ако не постојат источен, северен или јужен? Или, можеби, регионите (и границите меѓу нив), се само имагинарни, симболички категории?

Едно е сигурно, на симболичките граници на Европа им соодветствуваат и симболички топоси. А бидејќи ние сè уште живееме во еден од тие симболички

¹² Не е чудно што во близината на градот Рахов (Закарпатска област која граничи со Полска, Словачка, Унгарија и Романија), постои географска назнака на која пишува дека токму таму, на тоа место во Украина, е центарот на европскиот континент!

простори, а сè уште не знаеме да мислиме надвор од споменатите параметри, секогаш кога ќе се обидеме да ги преведеме симболичните димензии во реални, ќе се соочиме со апорија. Зошто? Затоа што просторот во кој живееме е како превртена утопија – како дислоцирано „место без место“, кое иако е исклучено од системот (кој самиот го генерирал), сепак е во него – како црна дупка¹³ која трагајќи по границите што совршено ја симулираат нејзината реалност, одново и одново се пронаоѓа во центарот. Како и „Западен Балкан“ – овој вештачки создаден поим кој ќе опстојува сè додека и последната држава од овој европски регион не стане дел од Европската унија. А тоа само ја потврдува тезата дека токму политичките влијанија и интересите на моќ се тие што ги произведуваат (и/или ги бришат) менталните граници и простори. Како и нациите (на Бенедик Андерсон), и тие се имагинарни заедници во симболичната мапа на Европа, кои не зависат само од историските и географските услови, туку и од сферите на влијание и нивната дискурзивна примена. Оттаму е сосем логично тврдењето на Ивер Нојман (Iver Neumann): „на постоењето на регионите, им претходат нивните неимари, политичките актери кои во своите политички проекти не гледаат само интерес за замислување на просторниот и временскиот идентитет на некој регион, туку и можност за проширување на таа замисла врз што поголем број луѓе...“ (Nojman 2011: 137). А тоа е само доказ дека, во недостиг на конвенционален империјализам, денес имаме духовен колонијализам

¹³ За земјите од Западен Балкан, географската припадност кон Европа не се доведува во прашање. Дури ни кога некои перцепции го претставуваат овој регион како „црна дамка“ во политичката мапа на Унијата.

кој ја отсликува потребата на доминантните култури, за дијалог со самите себеси.¹⁴

Па, ако уште еднаш, за крај, некогашна (Југо) Источна Европа, или денешен Западен Балкан, ги вклопиме во менталната мапа на Европа, во нејзината когнитивна и симболичка матрица, ќе видиме дека виртуелната (екс)територијалност на овие подрегиони ја прави уште попалимпсесна сликата на Европа, потврдувајќи ја, истовремено, и како комплексен културолошки и како богат историски регион, со порозни внатрешни и нестабилни надворешни граници, па овој текст и не е ништо друго освен уште едно размислување за Европа и нејзиниот „проблеМатичен“ идентитет.

¹⁴ „Практично, во отсуство на развиен конвенционален империјализам, овој процес особено јасно се гледа во примерот на Југоисточна Европа. Како и другите мали народи во светот, и балканските народи се принудени да го учат не само јазикот на Западот, туку и неговите архетипи и стереотипи...“ (Goldsvorti, 2005: 257–258).

ИМАГОЛОШКИ РЕФЛЕКСИИ ВО РАСКАЗИТЕ НА ИВО АНДРИЌ

Постои едно *imago* во прозата на Иво Андриќ, кое навистина привлекува внимание. Тоа е опсесивното присуство на Истокот, оној ориентален амбиент, неговиот декоративен мизансцен прекриен со тенката патина на едно дамнешно време, кое босанската касаба од XIX век ја осветлува со таинствена светлина. За многумина критичари Андриќ не бил само раскажувач со романсиерски зафат, „мудар хроничар на балканскиот караказан“, туку и балкански рапсод со митска сила и модерен сензибилитет, кој раскажува за минатото, за луѓето и за судбините од ова поднебје. Кај други пак, преовладува мислењето дека сиот свој живот писателот Иво Андриќ пишувал и допишувал една приказна – приказна за отоманска Босна и за нејзините жители – откривајќи го својот однос кон историјата, конфесијата, традицијата. Токму за нив и за историските извори во литературата на овој писател сведочи и неговата докторска дисертација *Развојот на духовниот живот во Босна за време на турскојто владеење (Die Entwicklung des geistigen Lebens in Bosnien unter der Einwirkung der türkischen Herrschaft)*, одбранета на Универзитетот во Грац, во 1924 година. Совесно проучувани низ архивите и библиотеките на светот, изворите на оваа дисертација ја откриваат Андриќевата широка културна и општествена наобразба, поради која може да се каже дека во својот плоден животен и работен век, овој писател и ди-

пломат,¹ видел и запаметил многу. Затоа, и не случајно, делата на Иво Андриќ отсекогаш биле во фокусот на јавноста. Независно дали таа била југословенска, балканска или европска, кон нив се пристапувало со должна почит и внимание. Анализите на неговиот јазичен израз покажуваат дека прозата на овој југословенски

¹ Во 1923 година, Андриќ бил назначен за вицеkonzул во Грац. Со оглед на фактот што не го довршил факултетот, постоела опасност да добие отказ од Министерството за надворешни работи. Помеѓу можноста да дипломира (со полагање на некаков државен испит) или да брани докторат, Андриќ го избира второто и есента во 1923 година, се запишал на Филозофскиот факултет во Грац. Веќе во јуни 1924 година, тој ја брани својата докторска дисертација, стекнувајќи право да остане во дипломатијата. Кога во 1926 година станал почесен член на САНУ (Српска академија на науките и уметностите), бил назначен за вицеkonzул на Кралството Југославија во Марсеј, а потоа префрлен во Генералниот конзулат во Париз. Своего слободно време го минувал во Националната француска библиотека и во Архивот, проучувајќи ги историските материјали за Босна, од почетокот на XIX век. Веќе во 1928 година е вицеkonzул во Мадрид, а во 1930 во Женева. Во 1931, во Белград, излегуваат *Аниќините времиња*, подолг расказ, во кој некои критичари виделе „зачеток на роман“. Андриќевата дипломатска кариера напредува со вртоглава брзина. Во текот на 1939 година, таа го достигнува својот врв: Андриќ станува амбасадор на Кралството Југославија во Берлин. На 19 април, тој му ги предава акредитивите на канцеларот на Рајхот – Адолф Хитлер. Но, кога есента Германците ја окупирале Полска и многумина научници и писатели депортирале во логор, Андриќ интервенирал кај германските власти. Бидејќи политички Белград остварувал тајни контакти, независно од неговите легални-амбасадорски активности, во пролетта на 1941 година Андриќ ја понудил својата оставка до надлежните во југословенската престолнина. Таа била одбиена и на 25 март во Виена, како официјален претставник на Југославија, Андриќ морал, по службена должност, да присуствува на потпишувањето на Тројниот пакт. Само еден ден по бомбардирањето на Белград, на 7 април 1941 година, заедно со персоналот на своето министерство, Андриќ го напуштил Берлин, па одбивајќи ја понудата на германските власти да замине во безбедна Швајцарија, се вратил во окупираниот Белград.

нобеловец негува повеќеслоен и поливалентен дискурс кој не би смеел да биде симплифициран зашто, на тој начин би се придушила неговата полифоничност – клучот за разбирањето и демантирањето на некои рецепции кои, во еден не така дамнешен временски контекст, загосподарија со специфични интерпретативни стратегии фалсификувајќи го не само Андриќевиот *point of view*, туку и наративните инстанции во неговите дела, и сè во интерес на една националистичка идеологија според која Андриќевиот прозен израз литературно ја отоманизирал Босна, по истиот принцип по кој евроцентричната западна идеологија го ориентализирала Ориентот. Но бидејќи оваа тема бара поширока елаборација, ќе се задржам на една помалку рискантна проблематика.

Имено, ќе останам во рамките на имаготипските раскази² на Андриќ кои го прикажуваат контактот меѓу различни нации и култури, начинот на кои тие меѓусебно се доживуваат преку претставите и сликите што ги создаваат едни за други. Тоа се таканаречените авто- и хетеро-слики, најчесто оптоварени со клишеа, предрасуди и стереотипи, поради кои на поимот *image* Мариус-Франсоа Гијар/*Marius-Francois Guyard*), Жан-Мари Каре (*Jean-Marie Carré*) му го придодаде поимот *mirage*, со значење привид, фатаморганa или лажна слика. Тоа ни кажува дека нема предрасуди за Истиот, туку само за Другиот, за Туѓиот и Различниот кој, во зависност од исклучителните историски ситу-

² Текстот е дел од меѓународниот научно-истражувачки проект *Andrić-Initiative* (2008–2015), на Институтот за славистика при Универзитетот Карл-Франценс во Грац (*Karl-Franzens-Universität Graz*). Објавен е во зборникот *Ivo Andrić – literat und diplomat im Schatten zweier Weltkriege (1925–1941)/Ivo Andrić – književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)*; Branko Tošović (Hg./ur.). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Beogradska knjiga, 2012, p. 65–72.

ации: војните, миграциите, ропствата, може да биде доживеан или како супериорен или како инфериорен. А тоа ги засилува стереотипните однесувања, поточно го стимулира формирањето конструкции и судови за другите народи, за нивниот јазик, вера и традиција, со сиот колонијален или постколонијален багаж кој оди заедно со тоа предубедување. Затоа и велиме дека претставата за Другиот, говорот за него, го покажува односот на силите меѓу различните културни системи, сиот оној социо-историски контекст во кој се впишани претпоставените идеолошки и културни матрици. И бидејќи овој прилог ќе се движи во зададените временски рамки од петнаесетина години (1925–1941), во кои настанале серија имаготипски раскази на Иво Андриќ, ќе се послужам со еден цитат од расказот „Труп“, во кој фра Петар, спротивставувајќи ја неговата слика, вака ја започнува приказната за другиот, туѓиот, инаквиот:

„Таков е Турчинот – вели тој. – Исечи го на парчиња, секое парче од телото пак му живее за себе. И последниот драм месо му се мрда исто онака и лази во иста насока во која би се движел живиот и целиот Турчин. А крстениот човек е како срча: ќе го чукнеш на едно место, а тој се раздробува на парчиња, и за него нема ни лек ни поправка“ (Андриќ 1977: 111).

Сметам дека нема да биде претерано ако се согласам со проследувачите на Андриќевото творештво кои сметаат дека неговите дела треба да се разгледуваат во контекст на биографијата, се разбира не во позитивистичка смисла, зашто и самиот Андриќ не сакал такви толкувања, туку во смисла на едно надополнување кое би ги расветлило „темните“, амбивалентни петна во неговиот прозен израз. Мислам на комбинирањето неспоиви особини со кои Андриќ ги ублажувал разликите меѓу ликовите отворајќи им простор на хибрид-

ните идентитетски структури во своите дела. Со оглед на фактот што неговиот наративен свет е сместен во еден граничен (меѓу)простор, во еден топохрон во кој се вкрстуваат различни имаголошки модели, Андриќевиот светоглед отвора можност за превреднување на националните и културните идентитетски структури. Станува заправо збор за „трет простор“, за едно влегување „во јадрото“ кое ја одредува точката на допир меѓу Истиот и Другиот, ја исцртува границата меѓу културните, историските, половите, па и расните, интелектуалните и социолошките обележја, поради кои некој идентитет се разликува од Другите, но и од нему сличните. И бидејќи ние сме она што нè прави различни од секое друго лице (различноста е, впрочем, најглавната карактеристика со која се потврдува посебноста на идентитетот), нашиот идентитет е незамислив без својот алтеритет, не само како негов контрастивен, туку и како конститутивен елемент. Алтеритетот вклучува, алтеритетот исклучува. Затоа процесот на формирање-то идентитети ја подразбира сликата на Другиот.

Самиот Андриќ е продукт на таа другост, на една специфична, синкретична, безмалу контрадикторна босанско-херцеговска традиција, слика и прилика на нејзината духовна и културна микстура. Таа нашла свој целосен израз во сферата на секојдневниот живот каде што, на еден јазик, се преплетувале четири различни ентитети: бошњачко-муслиманскиот, српско-православниот, хрватско-католичкиот и еврејско-сефардскиот, надополнети (во период од 4 века) и со османлиската, а во еден, вистина краток но значаен период, и со австриската културна матрица. Таа синкретичност дошла како резултат на еден комплексен културно-историски процес кој не останал лишен од етноконфесионалните и културните антагонизми на локалниот и специфичен

босански микрокосмос, „еден предмодерен свет на старински, патријархални вредности, свет на молчаливо и бавно време, затворени судбини и неми трагедии, свет во кој индивидуалната судбина е подредена на тврдите закони и духот на комунитаризмот. Еден конзервативен и конзервиран свет на Босна, во која за грам радост, душа се дава...“, вели Иво Ловреновиќ во својата книга за Андриќ (Lovrenovic 2008).

Затоа и инсистирам толку на тој биографски контекст кај Андриќ, оти сликите запаматени од најраното детство, насобраните емоции зачинети со историските збиднувања од неговиот формативен период, го креирале оној специфичен социокултурен и историски background од кој ја црпел тој својата имажинација за луѓето и за топосот на кој со векови се вкрстувале различни јазици, религии и традиции. И бидејќи тие слики ја осветлуваат културната парадигма на едно дамнешно простор-време, потенцираните разлики и наметнатите предрасуди укажуваат на можните влијанија што врз поливалентната, мултикултурална слика на босанско-муслиманската касаба од XIX век, би ги извршила некоја конфесионална или патријархална парадигма. Еве една наративна секвенција која на најдобар можен начин го илустрира реченово:

„Почнуваше мирно лето со добро изгледи. Но чаршијата беше загрижена и немирна... По дуќаните оците опкружени од загрижени и внимателни слушатели, читаат турски весници, ги преведуваат и ги толкуваат. Во магазата на аџи Иво Ливаиќ, фра Грго Мартиновиќ го чита кришум и го преведува Pester Lloyd, а по дуќаните во Варош, со цебовите полни италијански весници, обиколува Стево Петрановиќ, бивш учител во српското училиште, а сега во служба на италијанскиот конзулат. Во чекор зад него оди чиновникот на австрискиот кон-

зулат, Херкаловиќ, добро облечен и згоен Личанец, и со бирократско достоинство му раскажува секому за своето Царство и за неговата сила и ред. А дуќанчиите од сите четири вери, слушаат, пушат, нишаат со главата, но самите не зборуваат ништо... А притоа секој има своја мисла што не се кажува и се крие, но со која живее секој и за која, кога треба, се бори, се троши и гине“ (Андриќ 1977: 86 – 87).

Гледаме колку, за разбирањето на феноменот балкански идентитет, е важно прифаќањето на Разликите. Но колку и да успевал да се интегрира, балканскиот субјект во расказите на Андриќ секогаш настајувал да ја задржи и покаже својата Другост, барем преку припадноста кон својата етничка или религиозна културна заедница. Таквите настојувања Амин Малуф (Amin Maalouf) ги нарече племенски концепции на идентитетот, а причините ги виде во минатото. Во случајот на Иво Андриќ и неговата проза, нив ги лоцираме во периодот на отоманското владеење кое по повлекувањето од Балканот продуцирало мноштво хибридни идентитети (како психолошки, идеолошки и геополитички конструкции), видени не само со очите на надворешните други (Европа, Австрија, Турција), туку и со очите на внатрешните други (самите Балканци). Можеби најдобра илустрација за реченово нуди следниов фрагмент од „Чаша“ на Иво Андриќ. Имено:

„Фра Никола Граниќ... го нарекуваа Мумин, зашто таков турски табиет немаше ни во турското уво, а камоли меѓу крстениот свет и фратрите... како и сите Граниќи, имаше однекаде турска жичка. Беше силен по латински јазик и знаеше турски како малку кој меѓу фратрите и пред и по него“ (1977: 138), вели нараторот во овој расказ подвлекувајќи ја идејата дека не постојат култур(ал)но цврсти идентитети, особено не овде, на

Балканот, каде што судбините на балканските субјекти се сврзани и со влијанијата од Ориентот и со влијанијата од Окцидентот, иако никогаш, целосно, не му припаѓаат ниту на едниот, ниту на другиот културно-историски контекст. Доживуван како ист а друг за своите, ликот фра Никола Граниќ како да останал надвор од просторот на припадноста потврдувајќи го културниот процеп³ дефиниран од постколонијалниот теоретичар Хоми Баба (Bhabha) како „културна дисеминација“, која го живее и овде, ете, својот помеѓу-момент.

Затоа и сакам да подвлечам дека културите, сами по себе, се нецелосни без Другоста како феномен, како огледало и надополна, бидејќи нема самостојна и хомогена културна рамка – таа е хибрид од вредности и верувања. Еве уште еден пример од Андриќевитот расказ „Труп“ со кој се потврдува реченово, но од една поинаква перспектива. Имено, кога Фра Петар ја раскажува својата приказна за Челеби Хафиз, тој вели: „Тоа се случило во Азија, во земјата каде што е сè можно и каде што секој жив во целиот живот се прашува како е ова и зошто е она, а каде што никој никому не може да му одговори и да му објасни, каде што прашањата не се решаваат туку се забораваат. И толку свет и народи таму живеат“ (1977: 109).

Но и балканските народи знаат да се гледаат себеси како Други. Најдобар пример за тоа се автосликите со кои се жигосуваат/стигматизираат меѓусебно, како најдобар пример за имаголошки модалитети на другоста и на идентитетот. Еве пример. Во расказот „Мара милосницата“, свештеникот фра Грго вака ја оп-

³ И самиот Андриќ, иако со блага нота на подбивност, бил нарекуван „фра Иван-бег“ или „католички поп“. Синтагмите, небаре етноконфесионални етикети, кажуваат многу повеќе од мојата намера да го појаснам контекстот во кој биле изречени.

ишува *џурската милосница* која по една таква стигматизација, по една изолираност и отфрленост од својата католичка и патријархална заедница, не може а да не се чувствува инфериорно и недостојно:

„Знаеш ли што си ти сега во божјите очи и во очите на христијанскиот свет? Ѓубре, ѓубре, полно смрдеа и црви!“... Пред тој поглед и пред тие зборови нејзе ѝ се чинеше дека целата се собира некаде и се смалува, дека не стои наземи и дека телото ѝ исчезнува пред толкавиот срам, се топи и постои само уште во свеста, како црна дамка што не би можела да ја измие никаква усилба и болка“ (1977: 106).

Андрикевата Мара и самата реагира на помислата дека нејзините не ја гледаат веќе исто, дека по нејзиното „припаѓање“ кон Вели-паша, не може да биде ништо друго освен една обична и недостојна турска милосница:

„Таа и самата помислуваше на тој збор, во кој чувствуваше нешто модро, меко и разлеано, но смртносно; навистина, помислуваше на него, но никогаш не го слушна од никого, ниту се осмели да го изговори самата пред себеси; него не го изговори ни фра Грго во својот најголем гнев; сега е изговорен и таа се затетерави под него како под конечен удар“ (1977: 128).

Но создавајќи слики за Другите, ние создаваме и слики за себеси. Еве како со зборовите на ликот фра Никола Граниќ, наречен Мумин, е дадена таа проекција:

„А ти мислиш дека таквите какви што сме ние, таму во светот ги чекаат и не започнуваат теферич без нас! Е мој Јусуфе, тоа не е за нас фратрите и Бошњаци-те. Да, овде те чека кривата босанска бразда и фратарската мака и сиромашкиот бир и тешката служба, а од другата страна може да биде колај и секоја убавина. Но,

што ти вреди, кога тоа не е твојата страна! И да појдеш таму ништо нема да ти користи. Цел век ќе останеш она што си... И да бидеш богат и силен, и страшен, прв меѓу првите, никој да не смее ни збор да ти каже, ти би му го прочитал тоа во очите... Туку седи си каде што си, на своето место и во својот свет Ред! Па ако баш мора да грешиш, греши овде“ (1977: 141–142).

Затоа ќе речам дека Андрикевото поимање на феноменот припадност/неприпадност кон некоја етно-лингвистичка или над-национална заедница, развила кај него една амбивалентна, безмалу апатридна филозофија на идентитетот (Ловреновиќ) која открива еден суптилен ум, опседнат од комплексноста на феноменот Босна, од оној хибриден топос на културна плуралност, виден како граница-мост меѓу Окцидентот и Ориентот, меѓу рационалното и ирационалното, демократијата и теократијата, небаре потврда за светлото и темното, за лицето и опачината на истоста и другоста во самите нас. Мостот на великиот везир Јусуф од Жепа, најдобро ја илустрира оваа моја размисла. Со оваа најуспешна Андрикева метафора сакам да го завршам своето патување низ имаголошките рефлексии на овој писател со над-идентитетска припадност:

„И ова утро везирот.. мислеше на далечната планинска и темна земја Босна (отсекогаш при помислата на Босна имаше кај него нешто темно), која и самата светлост на исламот можеше само делумно да ја осветли и во која е животот, без каква и да е човечност и питомост, сиромашен, штур и одвратен (...) Но пределот не можеше да се припије до мостот, ниту мостот до пределот. Гледан отстрана, неговиот бел и смело извиткан лак изгледаше секогаш одвоен и секогаш сам, а го изненадуваше патникот како необична мисла, заталкана и фатена во карпите и дивината“ (1977: 182–183).

ИСТОК–ЗАПАД (дијалог на култури и идеологии во *Травничка хроника* на Иво Андриќ)

Сликата на минатото е потребна за да се сфати подобро сегашноста, но не како црно-бела претстава која ќе подразбира едно „ние“ и едно „тие“, туку како полифонична структура, базирана врз различни фокализации. Средбата меѓу Истокот и Западот, Балканот и Европа, е тема и во овој Андриќев роман. Во него се прикажани две основни гледни точки во допирот со *друѓосиџа*: гледната точка на човек од Ориентот и гледната точка на човекот од Окцидентот. Овој есеј ги анализира токму тие согледувања, со сите придружни специфики и отстапувања.¹

Текстовите настануваат во одреден контекст, но најчесто се интерпретираат во друг, што влијае врз толкувањето на стереотипите кои постојано ги провоцираат еднодимензионалните идеолошки рамки. Такви се романите на Иво Андриќ, но најмногу *Травничка хроника*, во која овој југословенски нобеловец ја покажува и докажува повеќеслојноста и поливалентноста на својот дискурс. Но, пред да преминам врз конкретни примери со кои ќе го илустрирам ова становиште, ќе

¹ Како дел од меѓународниот научно-истражувачки проект *Andrić-Initiative* (2008-2015), на Институтот за славистика при Карл-Фанценс Универзитетот во Грац, текстот е објавен во зборникот *Andrićs Chronik/Andrićeva hronika*, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske, Svet knjige – nmlibris, Graz, Beograd, Banjaluka, 2014, p. 77–84.

потсетам дека според современите теории (особено постколонијалните), во мултиетничките, мултиконфесионални и мултикултурални средини, рецепцијата на *друѓосиџа* е условена од центрите на моќ кои, во отсуство на нужна критичка саморефлексија, сопственото средиште го прогласуваат за врховен принцип...

Како богат историски и географски хронотоп, како зона на премин и средба меѓу различни етникуми, религии и култури, Балканот и Босна, отсекогаш биле меѓникот на кој се градела богата културна хибридноста која, без претпоставената или наметната хиерархија меѓу Окцидентот и Ориентот, би можела да развие специфични стратегии за помирување на крутите идентитети. Но, ако ја прифатиме симболичката матрица на Фројдовиот парадокс за идентитетот, според која Балканот е Id на Западноевропското Ego, а Азија неговото AlterEgo, тогаш Европа би ја претставувала областа на реалното, Азија областа на имагинарното, а Балканот зоната на симболичкото несвесно. Сместен во срцето на Европа, тој и денес е една сосем реалистична сцена на која како да е проектирано колективното несвесно на Европа, еден своевиден dream screen за кој свеста и разумот на Високата Цивилизација не допушта да се говори, но затоа пак може да се фантазира за противречните убавини на „егзотичниот Друг“. Со оваа „типично шизофрена постапка, Европа ја има расцепено својата историска свест– вели Ферид Мухиќ – Еден свој дел, Балканот, таа го прогласи за Друго-од-себеси и му ги придаде сопствените трауми, синдроми, јанси, психотични кошмари, а другиот свој дел го *ангелизираше* резервирајќи ги за него сите оптимални етички прерогативи. Борбата против сопствената патолошка свест, таа едноставно ја објективизираше наместо да ја интернализира“ (Мухиќ 2000/20: 28).

За проблемите и разликите меѓу Истокот и Западот, Азија и Европа е пишувано многу. Се разбира, овој феномен е застапен и во делата на Иво Андриќ, особено во *Травничка хроника* во која е претставен Балканот во период од 7 години (1807–1814). Пресликани во ова деветнаесетвековно босанско гратче, тие ја потенцираат споменатата (би)поларизација, макар што, во основа, романот отсликува три гледни точки во допирот со Другоста: гледната точка на човек од Окцидентот, гледната точка на човек од Ориентот и гледната точка на домашното босанско население кое, иако во повеќето случаи е објект на гледање, ја надополнува, сепак, сликата за дојденците во Травник. Би можело, всушност, да се каже дека, иако застапуваат различни идеологии, првите две гледни точки (на турските везири и европските конзули), не се конфронтираат многу меѓусебно, зашто, со своето „дрско мешање“ во босанските состојби, тие ги претставуваат, всушност, „странците на Балканот“. За нив, Травник и народот травнички се несфатливи, природата сурова, а луѓето диви и заостанати, избувливи и неучтиви. Затоа, францускиот конзул Жан Давил, ќе ги потенцира мракот и тишината во ова балканско предградие, наспроти светлината која станува метафора за развиена Европа. Имено, навечер кога сè ќе потоне в молк, во гратчето светат само две светилки – оние на австрискиот и на францускиот конзул – како симбол за духовната култура на Западниот свет. А темнината на ориенталната касаба потоната во мракот на ноќта, како да ја отсликува бездушнота на балканскиот свет и неписмената босанска раја, оти во Травник сè е како од памтивек, ништо не е сменето, сè си врви по старо кај месното население. Образованоста на францускиот конзул Давил, кој води дневник, пишува писма, поеми, па дури и еп за Александар Велики,

само ја зголемува контраста и ја потенцира разликата меѓу рафинираната Европа и неграмотниот балкански човек, потонат во својата тишина.

Слична претстава за босанскиот човек имаат и турските везири. Ибрахим-паша, на пример, „не наоѓаше доволно остри зборови и црни слики штом ќе отпочнеше разговор за Босна и Босанците, а Давил го слушаше со искрено сочувство и вистинско разбирање. Везирот не можеше да прежали што паѓањето Селимово... го фрли во оваа далечна и бедна земја. Сами гледате, благороден пријателе, каде живееме и со кого јас треба да се борам и да се расправам. Глутница диви биволи човек полесно би управувал, одошто овие босански бегови и ајани. Тоа е од една страна диво, диво, диво и неразбирливо, грубо и просто, а од друга страна чувствително и надмено, своеглаво и празноглаво“ (Андриќ 1984: 214-215), вели овој везир. И кај западноевропскиот дипломат, конзулот Давил се забележува слична реторика. Во разговорот со младиот помошник Дефосе, тој го вели следново: „Јас мислам дека не постои денес во Европа толку беспатна земја како што е Босна... Овој народ, за разлика од другите народи во светот, има некоја неразбирлива, перверзна омраза спрема патиштата, кои значат напредок и благосостојба, и во оваа несреќна земја патиштата ниту држат и ниту траат, како самите да се уриваат. (...) ...Заостанатоста на овој свет доаѓа во прв ред од неговата злоба, од вродената злоба, како што вели везирот. Во таа злоба лежат сите објасненија“ (1984: 79-80).

Познато е дека конструкциите што му биле припишувани на балканскиот субјект како „источниот Друг“ во срцето на Европа, биле поттикнати од повеќе фактори, но пред сè од поделбата на христијанството: од една страна западното, католичко (она со европски

менталитет), а од друга страна источното, православно (она со византиски менталитет). Затоа и не треба да нè зачудува фактот што на рајата од босанската касаба и на нејзиниот ориентален менталитет, конзулите гледале како на егзотични Други во срцето на Европа, оние на кои Метрополата им доделила маргинален статус на „гранични субјекти“, доволно контаминирани со траги од Ориентот, за да не бидат прифатени како целосно европски идентитети. Така, создаван како специфичен вид човечка судбина, балканскиот идентитет станал предодреден да биде Исток на Западот и Запад на Истокот, но наместо да ја прифати улогата на периферен, тој не ретко настојувал да остави впечаток на централен, зашто себеси не се гледал како нем и безличен објект, осуден од Другите да ја носи *друѓосџа* како лепрозна јамка околу вратот.

Но оваа седиментарна псевдомитологија открива, исто така, дека, благодарение на оваа „имагинативна колонизација“, во отсуство на конвенционален империјализам, Грандиозниот европски Селф ја задоволувал, всушност, потребата од дијалог со себеси, со своето „порасипано јас“, она кое „ништо не заборува и ништо не учи, кое и натаму бие вековни битки, додека остатокот од Европа е зафатен со брзиот процес на глобализацијата“, вели Славој Жижек (Žižek 2001: 152). Оттаму, романот *Травничка хроника* одлично ја илустрира западноевропската традиција на ориентализмот, опишан од Едвард Саид (Edward Said). Но, иако Давил ќе успее да се зближи со турските везири (кои во него не гледале само конзул и дипломат, туку и човек со кого можат да ги споделат своите маки, тежини и размисли), разликата во вредносните системи на источните и на западните народи никогаш не ќе биде целосно превладана, па во тој деветнаесетовоковен Травник, и човекот

од Истокот и човекот од Западот, ќе се доживеат меѓусебно како чудаци и странци.

Има една навистина впечатлива сцена во овој роман која укажува на разликите меѓу „цивилизираниот Запад“ и „нецивилизираниот Исток“. Се случува во Диванот, кај травничкиот везир Ибрахим-паша, кој сакајќи да го сподели со нив своето задоволство од победата над христијанските востаници, ќе си поигра со емоциите на европските дипломати (францускиот конзул Жан Давил и австрискиот Јозеф фон Митерер). И додека разговорот тече, а тие се гоштаваат со кафиња, лимонади и чибуци, по наредба на великиот везир послугата започнува да истура врз посланата рогозина „отсечени човечки уши и носеви, неописива маса јадно човечко месо, насолено и поцрнето од засирена крв... некакви шапки, ремење, жолтеникави бајраци... со слика на светец во средината“ (Андриќ 1984, 217), човечки трофеи што ги заробиле Турците по победата над српските востаници, организирани и поттикнати од Русите. Работите стануваат појасни кога, во продолжение на романот, дознаваме за официјалната вистина на овие „човечки трофеи“. Имено, измамата на Ибрахим-паша е откриена од страна на австрискиот конзул Фон Митерер кој, известен за вредноста на турската победа и за потеклото на трофеите, ќе констатира дека оружјето, всушност, било „одземено од некоја српска чета, а знамињата и сето останато од некој претходен колеж кој го направила огорчената војска над рајата босанска, некаде кај Зворник...“ (1984: 219).

Оваа стравично сознание како да го допира дното на реалноста, поради што францускиот конзул ќе се запраша себеси: „Чуму таа лага? Од каде оваа залудна детска свирепост? Што значи, всушност нивната смеа, а што нивниот плач? Што крие нивното молчење? И

како овој везир со своите ценети сфаќања... може да приреди вакви работи, па дури и да присуствува на овие сцени, небаре од некој долен и страшен свет? Какво е нивното вистинско лице? Што од сето ова е вистински живот, а што пресметана глума? Кога лажат, а кога говорат вистина?“ (1984: 219–220).

Иако во оваа сцена Андриќ пластично ја опишува трагичната слика на отоманското управување со Босна, во продолжението на романот дознаваме за уште една епизода – онаа за јаничарската судбина на Ахмед-бег Цериќ, која го открива, од друга страна, и дипломатското лицемерие на странските конзули, прикажувајќи ја не само темната страна на Истокот, туку и перфидната страна на Западот. Имено, шпекулирајќи со животот на новскиот капетан, Австријците успеале „посредно, преку своите луѓе кај Портата, да го оцрнат Ахмед-бег и да го претстават како предавник и француски платеник. Тоа им било пократко, поевтино и посигурно средство одошто со години да се расправаат на границата со младиот и буен капетан. Стапицата била добро поставена... Капетанот го прелажале дека го вика францускиот конзул на разговор. Во Травник веднаш го фатиле, го оковале и го затвориле. Така Давил виде што е турски терор, што можат да сторат здружени, лагата и насилството, и со какви сили треба да се бори во овој проклет град“ (1984: 220–221).

Всушност, ова е сликата на поливалентна Босна, видена не само како историски топос на омраза, туку и како историски топос на страдање, кој ги вади на површина европските предрасуди за Балканот и за неговите „ендогени, деструктивни и воинствени субјекти“. Стигматизациите од ваков и сличен вид, со години продуцирале митски слики за инаквост, креирајќи го европското имаго за Балканот како подрачје со примитивни страсти, етнички ужас и нетолеранција, но и за

Балканците како афективни суштества, поблиски до природата одошто до културата. Но, имајќи ги предвид претходните две сцени, прашање е дали природата ѝ е толку спротивна на културата, или е, можеби, само нејзината „превртена Другост“?

Иако кон поимот природа, западната логика негува чудна нелагода, речиси зазор, латинските зборови *култура* и *цивилизација* имаат заеднички корен, па според Валтер Бенјамин (Walter Benjamin), секој документ за цивилизацијата е, истовремено, и запис за нејзиното варварство. Ќе се повикам сега на разговорот меѓу двата француски конзула. Едниот, повозрасниот и огорчениот, е Давил кој „сè што беше турско и босанско го примаше со одвратност и недоверба“, а другиот е Дефосе, „дете на новото време“, кој со гледна точка, многу помек од онаа на Давил, ќе се обиде да проникне многу подлабоко во минатото, во обичаите и верувањата на овој свет, „да ги отпрета нивните добри страни, изопачени и запретани од необичните околности во кои се присилени да живеат“. Во острата констатација на Давил, дека овој народ има некоја „неразбирлива и перверзна омраза спрема патиштата коишто значат напредок и благосостојба“, Дефосе препознава само начин за одбрана од непожелните Турци Османлии, кои биле најголемата причина што не се граделе патишта кон Европа, зашто, секоја комуникација со христијанските земји зад границата, би значела „отворање врата на непријателско влијание врз рајата и загрозување на турската доминација. Впрочем, господине Давил – вели Дефосе – ние Французите ја голтнавме половина Европа и не треба да се чудиме што земјите кои сè уште ги немаме завладеано гледаат со недоверба на патиштата што ги прави нашата војска на нивните граници“ (1984: 78–80).

Во дискурсите на големите западноевропски истражувачи и мисионери, Балканот, ова зафрлено катче на Европа, е опишан двосмислено. Од една страна како „царство на сенките“, нешто таинствено и непознато, а од друга страна како примамлива, дива љубовница со темномуресто лице по која посегаат сите, и муслиманите и христијаните, едно полупознато, егзотично тело, податливо за истражување и колонизирање. И, што е најважно, близу – тука, в комшилак, во задниот дел од дворот, веднаш зад сидот и завесата на рафинираниот свет, на самата граница меѓу забранетото и дозволеното. Затоа и не треба да чуди што за непоколебливиот Дефосе, овој дел од Европа, „иако умртен и одделен од светот, не е пустина туку, напротив, разнообразен, во секој поглед интересен и на свој начин речовит: народот е, вистина, поделен на вери, полн суеверија... и оттука многу заостанат и несреќен, но едновременно полн духовни богатства... па, во секој случај, вреди човек да се потруди и да ги испитува причините за неговата несреќа и заостанатост“ (1984, 133–134).

Дефосеовата перцепција за Босна и Босанците покажува, всушност, дека антагонизмот не постои, дека ништо не е толку антагонистично како што изгледа на прв поглед. Она што навистина постои е *илуралноста* која, доколку е правилно сфатена, допушта поместување на границите, зашто, во својата внатрешност, сите ние сме разлика. Нашиот ум е разлика од дискурси, нашето јас е разлика од маски, велеше Фуко (Foucault). Затоа, наспроти моќите на уништувачкиот егоцентризам на Истото, претставен во ликот на Жан Давил, Фон Митерер и турските везири, стои искуството на младиот Дефосе, искуството на „отворениот субјект“ кој ни кажува дека, во срцето на Европа, нема потреба од митови за невозможни идентитети и дека клучот за разбирањето на Другиот е, всушност, оној исчекор во себеси.

Затоа, како географски меѓупростор, како сврзувачко ткиво кое би можело да ја премости интерната логика на бинаризмот Исток-Запад, Андриќевата Босна допушта една симболичка интеракција која ни покажува дека балканскиот субјект не може да биде дефиниран само еголошки, туку и тополошки. Како средиштен торус во замрсениот евро-азиски јазол, тој е делот што амортизира, што ја ублажува опозицијата меѓу половите, делот кој *содржи* и е *содржан*, кој е – истовремено – и центар и периферија на она што се нарекува европски дух и цивилизација. Но, изграден така, врз строгите правила на привилегираноста и подреденоста, Балканот и денес е харемска љубовница на европските сили, играјќи ја улогата на *менијално празно место*, препознатливо само како внатрешен предмет на желбата, кој им допуштил на своите господари да уживаат во неговите вредности. Но ова е една многу суптилна тема која бара детална елаборација, па за неа – во некоја друга пригода.

#SpiritCooking

УМЕТНИЧКИОТ ПЕРФОРМАНС КАКО СВОЕВИДЕН ЧИН НА ОТПОР (против естаблишментот и политичката неправда во светот)

*„Точно е дека животот не го објаснува делото,
но е во врска со него.
А тоа не може да значи друго, освен дека тоа дело
го барало токму тој живот“
Морис Мерло-Понти*

Како полижанровска уметност и интермедијален хибрид кој ја открива трансгресивната желба на авторот за деконструирање на миметичките модели во уметноста, перформансот како постојано да ги преиспитува поимите *поиесис* и *праксис*. Првиот како креација/создавање, а вториот како непосредна уметничка интервенција, чија крајна цел не е уметничкото дело, туку самиот чин на изведба.

Современите толкувања на овие концепции ја откриваат тезата дека секоја творечка активност, како креативен чин на дејствување, е манифестација на слободна волја со која уметникот ја остварува својата општествено-политичка мисија, потврдувајќи ја тезата дека меѓу личното и политичкото, нема голема разлика. Затоа, за постмодерните теоретичари на уметноста, перформансот е *effet de réel* кој ги избришал трагите од постапката што претходела на неговото создавање, при што самиот чин на изведба (како отворено уметничко дело), станал помокен акт од самата креација, како финален уметнички производ.

Според Ричард Шекнер (Richard Schechner), американски театролог, режисер и теоретичар на изведбените уметности, перформансот е своевидна ритуална практика која инсистира на директна врска со стварноста, вклучувајќи го и активизмот како платформа за пренесување идеи до јавноста. Сличен на обредот, тој е непосредно сврзан со играта и со провокацијата: сака да вознемирува, да ги предизвикува граѓанските норми, да ја повлече и публиката за коса, менувајќи ја нејзината перцепција и соочувајќи ја со нови протоколи на однесување и комуницирање. А бидејќи комуникацијата е опсесивна и вечна тема на постмодернистичките перформери, публиката за нив не е веќе хомогена група, туку гледалиште од мноштво индивидуи. Како огледало на животот и на општеството, уметничкиот перформанс не го преиспитува само историскиот контекст, туку и актуелниот миг со сите свои идеолошки, политички и уметнички догми и канони. Затоа сметав дека ќе биде добро ако во контекст на неодамнешните случувања,¹ сврзани со нашето академско и политичко милје, ви ја доближам уметноста на Марина Абрамовиќ, една од најангажираните и најинтригантните живи уметници на векот. Нејзиното животно искуство и големиот број уметнички изведби ширум светот ги провоцираат граничните состојби на телото и умот.

Моејто тело – тешко јас

Како материјален и уметнички објект, *телото* во перформансите на Марина Абрамовиќ е, истовремено,

¹ Текстот е адаптирана верзија на Пауер Поинт презентацијата од 20 февруари 2015 година, одржана пред студентите на УКИМ, а во рамките на проектот *Слободна академска зона* (составен дел од движењето на Студентскиот и Професорскиот пленум) како протест против воведувањето на неапликативниот Предлог-закон за високо образование во Република Македонија.

и лик и личност – централна точка на изведбениот процес во кој уметницата е самиот медиум, кој непосредно се испишал себеси, благодарение на своите „телесни“ кодови. Тие не само што предупредуваат за егзистенцијалната отуѓеност на човекот, за смртта на субјектот и за неговата испразнетост пред очите на светот, туку го поврзуваат и полето на естетското со полето на јавното дејствување. Во биолошка, психолошка, социјална, па дури и сексуална смисла, бихејвиористичкиот боди арт² на концептуалната уметница Марина Абрамовиќ е своевиден (на)чин на дејствување, со кој – и дословно и конкретно – ги соопштува и манифестира таа своите уметнички замисли и цели, истражувајќи го телесното, не само во доменот на симболичното, туку и во доменот на егзистенцијалното. Својата посветеност кон овој вид изведувачка практика, Абрамовиќ ја опишува вака:

„Правам остра граница помеѓу моето приватно и јавно тело. Всушност, многу сум срамежлива, но во мигот кога го користам своето тело за потребите на уметноста, сите огради, несигурноста и чувството за срам, исчезнуваат. Телото ми станува алатка и немам проблеми со откривањето и со голотијата. Мислам дека ќе го користам така до крајот на својот живот“ (<http://www.jutarnji.hr/vijesti/svjetski-eskluziv-marina-abramovic-intimna-ispovijest-najtrazenije-umjetnice/1361823/>).

И за авторот на книгата *Феноменологија на перцепцијата*, телото е едно од најважните онтолошки прашања. Имено, „кога станува збор за телото на Другиот или за моето сопствено тело – вели Морис Мер-

² Етаблиран во Соединетите Американски Држави (во шеесеттите години од XX век), бихејвиористичкиот body art се појави како резултат на запоставувањето и маргинализирањето на телото, означувајќи го враќањето кон ритуалните сепства на човекот и разоткривајќи ги општествените норми и табуа.

ло-Понти (Maurice Merleau-Ponty) – јас немам друг начин да го спознаам тоа тело освен да го доживеам, да ја преземам на себе драмата што минува низ него и да се соживеам со неа. Јас сум, значи, моето тело, во онаа мера во која го доживувам. И обратно, моето тело е некој природен субјект, времена скица на моето тотално битие“ (Merleau-Ponty, 1978: 213).

Да видиме сега како планетарно познатата Марина Абрамовиќ успеала да го наметне во јавноста својот *ѝорив за создавање ѝерформанси*. И дали тие отсекогаш биле своевиден „чин на отпор“ против мастер-наративите на (комунистичката?) идеологија или само лукав маркетиншки потег поткрепен со дискурсите на актуелните теории?

Пред да одговорам на овие прашања, би сакала да потсетам дека во бројните интервјуа (и биографии) таа често истакнува дека нејзиното детство било обележано со поимот „тотална жртва“. Да видиме што открива нејзината биографија.

Родена во Белград, во 1946 година, Марина Абрамовиќ е прва рожба на едно партизанско семејство (татко ѝ бил народен херој и член на елитната Титова гарда, а мајка ѝ мајор во партизанската армија, подоцна директор на Музејот на Револуцијата во Белград). До својата шеста година Марина живее со баба си (со родителите се гледа само за викенд), од која го наследува интересот за езотерични теми. Овој податок, заедно со фактот дека еден од семејните предци по мајчина линија, бил српскиот патријарх Варнава, ни ја открива Марина Абрамовиќ како „стилизиран“ производ на двете најголеми контрадикции на тоа време, присутни не само во општеството (моќната комунистичка идеологија и контролираната религиозност), туку и во семејството (строгата војничка дисциплина и потисната-

та спиритуалност³). По завршувањето на студиите по ликовна уметност во Белград, Марина го прифаќа *движењето боди арт*, придружувајќи се на една креативна група перформери. Во 1971 година запишува постдипломски студии на Академијата за ликовни уметности во Загреб, во класата на сликарот Крсто Хегедушиќ⁴. Својата академска кариера ја започнува на Уметничката академија во Нови Сад (1973), а потоа во Амстердам (1975), занимавајќи се со филм, видео и ритуални перформанси, обидувајќи се, истовремено, „да се дистанцира од репресивната култура на своето семејство и од повоена Титова Југославија“ (<http://www.seecult.org/galerija/galerija-umetnika/marina-abramovi%C4%87/marina-abramovic-biografija>). Годините што следат (од 1976 до 1988) ги минува во професионално и лично партнерство со германскиот уметник Улај (Ulay). Во 1997 година Марина е професор на Високата школа за ликовни уметности во Браунсвајг (Германија), а во 2004-та почесен доктор на Институтот за уметност во Чикаго. Од 2005, живее и работи во Њујорк. Автор е на голем број самостојни изложби, а нејзините креативни изведби и инсталации се дел од најпознатите јавни и приватни колекции низ светот.

³ Или, уште попрецизно, нејзината уметност е рефлекс на противречностите што ги носела самата во себе, од периодот на детството: отпор кон високите функции што во социјалистичкиот режим ги извршувале нејзините родители и емоционалната врска со баба си, една сосем спиритуална жена, искрено посветена на православната религија.

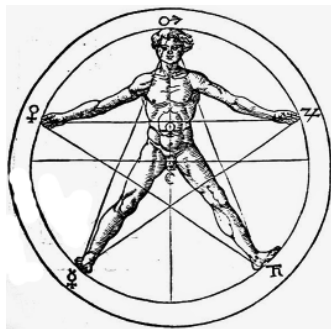
⁴ Иако бил традиционален сликар, Хегедушиќ поттикнувал експериментирање кај своите студенти. На нивните чајанки често доаѓал и хрватскиот книжевен маг Мирослав Крлежа. Како исклучителен поборник на индивидуализмот во уметноста, тој никогаш не успеал да се идентификува со соц-реалистичката идеологија, навлекувајќи го гневот на ортодоксната левица. Неговото предавање за окултното кај Парацелзус ја фасцинирало младата Марина Абрамовиќ.

Првата творечка фаза на Марина Абрамовиќ ја обележуваат симболот и гестот. Станува збор за нејзиниот „белградски период“, за кој е сврзан познат настан. Изведен под насловот *Огнена свезда (Zvezda od vatre)*, перформансот набрзо е преименуван во *Риџам 5* и станува дел од циклусот *Риџми*. За што точно станува збор?

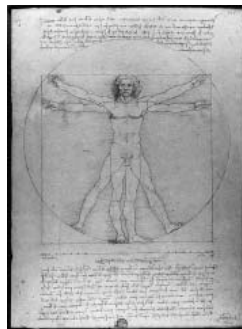
Во 1974 година, во дворот на белградскиот Студентски културен центар,⁵ Марина инсталира дрвена конструкција во форма на петокрака свезда (симбол!). Конструкцијата ја исполнува со струготини што потоа ги пали, полевајќи ги со бензин. Обиколувајќи го дрвениот пентаграм, отсекува дел од косата и ноктите и ги фрла во огнот. По овие обредни постапки, Марина внимателно влегува во средината на огнената свезда и легнува со раширени раце (гест!), репродуцирајќи ја сликата на човекот од пентаграмот на Агрипа.⁶

⁵ Во времето на социјализмот, за авангардната југословенска младина, младинските културни центри (како оној во Белград, на пример) беа најатрактивни и најкосмополитски уметнички простори.

⁶ Хајнрих Корнелиус Агрипа е германски окултен филозоф од XV век. Заедно со Парацелзус, тој е еден од најпознатите средновеков-



Пентаграмот на Агрипа



Витрувијанскиот човек на Да Винчи



Поради недостиг на кислород и зголемена концентрација на јаглерод моноксид, таа ја губи свеста. Публиката го прекинува перформансот (кој трае речиси 90 минути), извлекувајќи ја уметницата од распламтениот обрач на огнената свезда... Нели детството ѝ беше обележано со поимот „жртва“? Тогаш, што открива и каква порака праќа оваа изведба?

Од зачуваните фотографии на *Риџам 5*, снимени за време на изведбата, се гледа дека во овој перформанс телото на уметницата Абрамовиќ е доведено до гранична состојба. Редуцирано до рамниште на објект, тоа е истовремено и предмет и средство на изразување – едно хетерогено (и приватно, и јавно) тело кое не може лесно да се дефинира, оти ја прикрива (откривајќи ја,

ни алхемичари. Неговиот пентаграм ги претставува човекот и микрокосмосот. Ја симболизира заштитата од негативните сили и помага во откривањето на вредностите, во стекнувањето внатрешен мир, среќа и задоволство. Агрипиниот пентаграм, всушност, е варијанта на Витрувијанскиот човек (гола машка фигура со раширени раце и нозе во две положби, впишани во круг и квадрат), претставена во 1487 година од Леонардо да Винчи, кој врз основа на скиците за човечките пропорции (пропишани од староримскиот архитект Витрувиј во I век п.н.е.), се обидел да воспостави врска со природата.

истовремено) својата слоевитост и комплексност: од една страна материјалистичката филозофија својствена за соц-реалистичкиот период на Југославија, а од друга страна спиритуалниот интерес за езотеријата, својствен за младата Марина Абрамовиќ.

Пентаграмот е моќен окултен симбол. Го претставува микрокосмосот во мислечкиот (свесен) субјект, кој им одолева на земните искушенија користејќи ги своите потенцијали. Но освен како езотерички, пентаграмот на Марина Абрамовиќ може да се толкува и низ еден психоаналитички клуч. Тој нè води до длабоките слоеви на индивидуалното... па и колективно несвесното. Сепак, за странските проследувачи на нејзиното дело, споменатиов пентаграм бил комунистичка петокрака ѕвезда која, на симболичен начин, го претставувала всушност отпорот на младата југословенска генерација против идеологијата на своите родители, испраќајќи јасна порака – дека се *жртви* на нивните комунистички идеали. Но дали, навистина, со овој перформанс Марина Абрамовиќ го манифестирала своето незадоволство (од комунистичкото минато на нејзините родители) или таа нејзина „идеолошка“ порака, криела, можеби, некаква друга мотивација, самонаметнат „тест за смелост“... или „ритуал на трансценденција“ кој го поставил нејзиното тело на рамниште на несвесното?

Во биографската книга (со морбиден наслов) *Кога Марина Абрамовиќ ќе умре*, авторот Џејмс Весткот (James Westcott) ги запишал следниве зборови: „Ако за некого ѕвездата била обичен симбол на комунизмот, за Абрамовиќ таа била *архејтски* симбол на многукратни: древно религиозни и математички асоцијации, од Месопотамија, преку питагорејците, до раното христијанство и окултизмот, преку кои се обидела да ја совлада таа нивната симболичка моќ или, барем, да

се соочи со неа. Би можело да се каже дека, за Марина Абрамовиќ, *Риџам 5* тогаш бил, поскоро, етапа од нејзината очајничка потрага по личното, одошто исцедокон некое политичко ослободување“ (Vestkot, 2013: 81).

Оваа констатација ме наведе на помислата дека, сечењето на косата и ноктите (како составен дел од споменатиов перформанс), би можеле да се протолкуваат и како обред на иницијација (ритуал на прочистување и регенерирање) со кој ја означила таа физичката и менталната пурификација на своето тело, наместо како израз на идеолошко влијание. Затоа ќе биде интересно, ако во контекст на оваа размислување, споменам уште еден важен податок.

Имено, во таа 1974 година, во Белград дошол германскиот (прото)концептуалист Јозеф Бојс (Joseph Beuys), револуционерна личност, еден од најголемите германски уметници на XX век. Со своите амбиентални инсталации и перформанси, тој настојувал да покаже дека животот е уметност, а уметноста живот, дека уметничкото дело треба да ја отелотворува живата материја, а уметноста да го регистрира и документира протокот на енергијата, што циркулира од уметникот кон публиката и обратно. Само уметноста што ослободувала, можела да биде катализатор на општествени процеси, менувајќи ги закоравените општествени структури и норми, сметал Бојс. Неговото предавање во белградскиот Студентски културен центар бил еден од најзначајните настани во тоа време. Оставил огромен впечаток кај младата концептуална уметница и кај нејзиното езотерично сфаќање за уметниците како „шамани на општеството“. Затоа, тешко може да се прифати дека *Риџам 5* бил (во тоа време) имплицитна критика на југословенската политика, зашто – ниту времето (епоката на социјализмот), ниту местото (белг-

радскиот студентски центар како „културен резерват“ на млади уметници), не оделе во прилог на таа теза. Доколку, навистина, се работело за некаква „отворена провокација“ врз јавното мнение и алтернативната младина на социјалистичка Југославија, Абрамовиќ веројатно би била санкционирана. Напротив – нејзиниот перформанс бил сфатен како израз на уметничка слобода, а веќе следната, 1975 година, и почестен со наградата Седумте секретари на СКОЈ.⁷

Којзнае, можеби токму овој момент ќе ја разбуди нејзината „нескршлива“ волја и ќе ја трансформира во еден специфичен облик на *оштор*, можеби не толку кон етаблираната идеологија (која го обележа нејзиното семејство), колку кон сите видови *политичка напруга* во светот... Но пред да преминам на овој период од нејзиното творештво, ќе се осврнам на уште еден перформанс кој освен што има допирни точки со бунтовноста и со (само)жртвата, го отвора и прашањето за автономниот карактер на уметноста и нејзината врска со идеологијата.

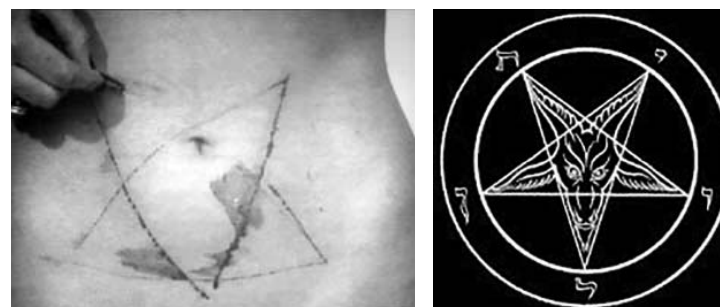
Thomas Lips vs Lips of Thomas

Фасцинацијата со симболот-свезда ќе најде место во уште еден перформанс на Марина Абрамовиќ. Изведен во 1975 година, во Галеријата Кринцингер (Инсбрук, Австрија), *Томас Лијс (Thomas Lips)* бил целосно оригинална идеја на младата уметница, која повторно ги провоцирала границите на својата ментална и физичка издржливост.

На фотографиите што го документираат овој перформанс се гледа дека пентаграмот (на нејзиниот сто-

⁷ Кратенка за Сојузот на комунистичката младина на Југославија.

мак) покажува многу поголема сличност со окултниот симбол на свездата „во форма на козја глава“, која – барем според зборовите на Весткот – ја опседнувала младата уметница (Vestkot 2013: 94), одошто со комунистичката иконографија⁸ на времето во кое го извела таа својот перформанс. Затоа, би рекла дека „первертираниот“ пентаграм од нејзиниот стомак, го демонстрира, всушност, триумфот на похотата која – со „роговите“ свртени угоре – атакува кон Небото, а не „психичката драма“ на поединецот од тоталитарните режими.



За да го потврдам ова, би сакала да потсетам уште дека, пролибералната југословенска младина (на која ѝ припаѓала тогаш и Марина Абрамовиќ) се формирала во една специфична духовна атмосфера. Покрај влијанието од западната Нова левица (тогашните неомарксистисти), голем впечаток врз неа оставила и постструктуралистичката теорија за знакот и значењето, тврди српскиот теоретичар на современата уметност, Мишко Шуваковиќ (Šuvaković, 2005: 468), но – најмногу, можеби – „црниот бран“ на југословенската кинематогра-

⁸ Присутна во сите школски книги и учебници, во медиумите, насекаде, комунистичката иконографија навистина беше (пре) доминантна, па можеби и може да се толкува како некаков симбол на „рестрикција и контрола“ од кој младата уметница сакала да се ослободи. Сепак...

фија, особено филмот на Душан Макавеев. Посветен на изумителот на „оргонската“ (сексуална) енергија Вилхелм Рајх (Wilhelm Reich)⁹, филмот *WR: мистиериите на организмот* (1971) претставувал во тоа време мошне смела критика на репресивните општества – и не само на постсталинистичка Русија и/или Титова Југославија, туку и на конзервативна Америка – кои имале пуритански однос кон слободната/телесна љубов...

Но, да ѝ се вратиме на Марина и на нејзината бунтовност. Добро е да се знае дека оригиналната верзија на овој перформанс настанала во времето кога Марина Абрамовиќ не била во добри односи со мајка си, некогашната храбра партизанка (југословенски мајор и народен херој), иако – и самата признава – никогаш не била нежна кон себеси. Трагајќи по својата емоционална и духовна трансформација, таа често изведувала опасни потфати, искушувајќи ги физичките и менталните граници на своето сепство.¹⁰

Иако е повеќе од очигледно дека „уметничкиот автосадизам“ (изведен во перформансот *Томас Липс*), не открива желба за трансформација на соц-реалистичката стварност, повеќето странски проследувачи на нејзиното дело – и овој пентаграм со „козја глава“, посветен на личност со име Томас Липс (Thomas Lips) – го толкувале како суптилна критика на „социјалистичката репресија и идеологија“. Но Марина, тогаш, воопшто не

⁹ Фројдов ученик, психоаналитичар и критичар на општеството, член на Комунистичката партија на Германија. Сметал дека сексуалната еманципација и оргазмичката потенција се најважните критериуми за психофизичкото здравје на човекот. Автор е на книгите *Сексуална револуција* и *Масовната психологија на фашизмот*. Тврдел дека фашизмот е последица на сексуалната репресивност, а комунизмот – своевиден „црвен фашизам“.

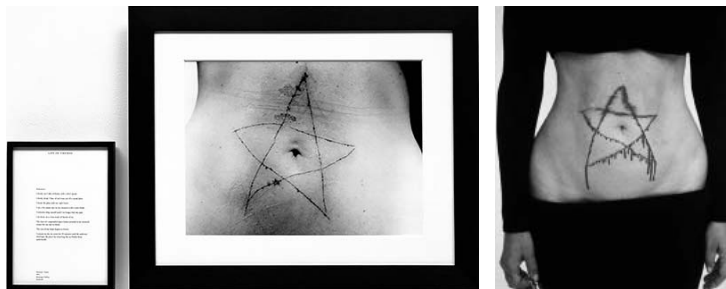
¹⁰ Уметницата со жилет исцртува пентаграм околу својот папок, изведувачки уште една автосадиистичка постапка – флагелација.

кокетира со своето *идеолошко бийије*, туку со *својата интимна* (и со сексуалноста, секако), пркосејќи им не само на општествените конвенции, туку и на пуританските принципи на својата мајка. Би можело да се каже, дури и тоа, дека во овој перформанс, нагласената пасивност на „тело што трпи“ (тело рането, подложно на самопредизвикувачка болка), го тематизира и *оиййорой* кон „родовото насилство“, откривајќи едно недисциплинирано уживање на жена, која упорно го провоцира „машкиот поглед“... Но, да им се вратиме на *симболиите*.

Петнаесетина години по оригиналната изведба во Инсбрук, Марина Абрамовиќ повторно ќе го изведе *Томас Липс*, но овој пат во рамките на претставата *Биографија* која (во 1992 година) ќе го тематизира нејзиниот живот. Но пентаграмот со „козја глава“, ќе стане тука „комунистичка ѕвезда“, која во њујоршкиот Гугенхајм (2005) ќе го промени називот *Томас Липс* во *Lips of Thomas*. Старо-новиот перформанс ќе трае цели седум часа и ќе вклучи неколку новитети: партизанска капа со црвена петокрака, кожени чизми и бело знаменце како симбол на мирот... Вистина, во споредба со првата (оригинална) изведба од 1974 година, оваа нема да го има стариот еротски набој, но ќе прати јасна идеолошка порака – цела комунистичка (и)сторија во една слика...

Што ја поттикнало корекцијата на значењето во овој перформанс?

Она што треба да се потенцира овде е свеста на уметницата. Прво, дека со оваа ротирачка симбологија (од окултен пентаграм во комунистичка ѕвезда), пентаграмот од нејзиниот стомак нема да асоцира веќе на личноста Томас Липс, туку на комунистичкото (и партизанско) минато на нејзиното семејство, но можеби најмногу на крвавиот Балкан (оној од деведесеттите години на векот, обележан со граѓанска војна



во Југославија). Второ, дека стереотипното имаго што беше карактеристично за некогашните социјалистички земји, може да предизвика сега многу поголем интерес одошто „окултните траги од усните“ на езотеричниот Томас Липс. Така, благодарение на овој свесен маркетиншки потег, комунистичкиот пентаграм од stomакот на Марина Абрамовиќ ќе прерасне во голем бренд, кој – на голема врата – ќе ја врати приказната за „политичкото тело“ во уметноста.

Затоа, само накусо, како потенцијален настан – отворен и непредвидлив – *шелошо* на Марина Абрамовиќ ќе го засведочи статусот што отсекогаш ѝ припаѓал – последното прибежиште на театарот и театралноста. И не само како *објект* врз кој ќе ги врежува таа содржините на својот живот, туку и како *медиум* со кој ќе ги пренесува своите (задоцнети!?) но сепак моќни пораки. Прво, дека човечкото тело е *субјект* на *преобразби*, кој поттикнат од трансгресивната желба за ново, нерестриktivно, утописко тело, може да постигне повисок степен на егзистенција, и тоа независно од режимите што го надгледуваат, дисциплинираат и казнуваат. Второ, дека, и во иднина, сите нејзини перформанси ќе се случуваат во непосредна близина на месото и кожата, поттикнувајќи кај публиката една мистериозна оргазмичност која не само што постојано ќе ја воскреснува нејзината сен-

зуалност, либидинозност и/или езотеричност, туку и ќе ја држи потентна „политичката драма“ на телото.

Само така, од израз на лична агонија и отпор, уметничкиот сензибилитет на Марина Абрамовиќ можеше да се трансформира во конкретен, општествено-политички настан. Да видиме каков...

„Валкан“ барок

Во периодот од 1997 до 2005 година, Марина повторно го преиспитува своето културно и духовно наследство, семејната историја и идеологијата на своите предци. Најпознат перформанс од тој период, секако е „Balkan Baroque“ – видео инсталација за која во 1997 година, го добива престижниот „Златен лав“ за најдобар уметник на Биеналето во Венеција.

Станува збор за импресивна изведба која со својата крвава и мрачна порака, ги возбуди тогаш европските уметнички кругови. Но – само како појаснување – за да не ве збунува поимот барок во насловот на овој перформанс – не станува збор за стилот барок, туку за нешто што може да се препознае денес, како „состојба на свеста“. За што точно станува збор...

Во аголот на една мрачна подрумска просторија,¹¹ во долго бело здолниште, седи уметницата врз плани-

¹¹ По малку скандалозно, но ете – пред отворањето на Биеналето во Венеција, Марина Абрамовиќ побарала да го изложи својот перформанс во српскиот (тогаш југословенски) павилјон, но била одбиена со образложение дека не живее и не работи таму. Културниот центар на Венецијанското биенале понудил компромис. И предложил да настапи во рамките на изложбата *Future Present Past*. Бидејќи ниту еден уметник не ги прифатил подрумските простории за изложување на своите дела, тие совршено се вклопиле во концептот (и контекстот) на нејзиниот *валкан* „Balkan Baroque“.

на од коски – две илјади килограми, свежо крвави јунешки коски – грижливо чистејќи ги, со челична четка, последните остатоци месо од нив. Мачнината што ја создава страотната глетка, ја надополнува една видео-проекција која се пренесува на три екрански платна. На нив се одвива нарација за стаорците што се размножиле на Балканот, уништувајќи се меѓусебно. Потоа, на едно од платната, уметницата се трансформира во пејачка која од пазувите вади црвена шамија и игра. Другите две, ги прикажуваат портретите на нејзините родители: таткото во раката држи пиштол, а мајката ги затвора очите... потоа мајката-мајор пишува извештај, а таткото држи говор пред белградската студентска младина од '68-ма година...

Перформативноста на чинот „чистење коски“, кодира јасна политичка порака. Длабоко поврзана со нејзиното доживување на војната – оваа веристичка слика на (само)пурификација испишана на нејзиниот окрвавен мантил, го претставува всушност колективното минато на балканските народи, по распадот на поранешна Југославија. Уметницата е нечија мајка/сестра/жена којашто посветено, речиси манично, чисти свежи коски од остатоците месо во распаѓање, самоапсорбирајќи ја нивната крв и притоа тивко пеејќи... Но, уште подлабоко, во овој несекојдневен перформанс е содржана *осуда* на војната, на одмаздата и на ресантиманот, на бруталните етнички чистења на Балканот и во светот. Како уметнички израз на болката предизвикана од страдањата, овој перформанс е, истовремено, и *опийор* кон насилствата, водени во име на која било религија или национализам.

Пратена од барокна Венеција, пораката до цивилизирана Европа ги открива и скриените аспекти на



срамот: ништо не може да ја измие крвта од рацете кои посегнале по животот, како што не може да го измие ни срамот што врз од нашите балкански лица го остави војната во срцето на Европа... Таа најдобро ги отсликува зборовите на писателката Дубравка Угрешиќ, од познатиот есеј „Конфискација на помнењето“:

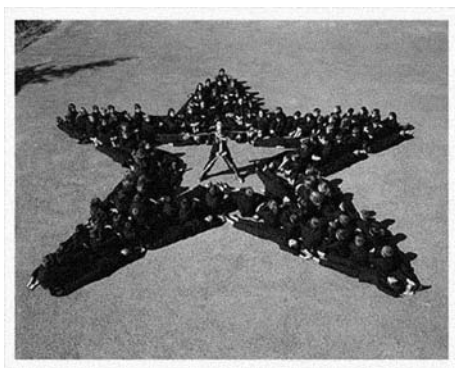
„Однавгор погледнато, југословенските народи личат на збудалени гробари, кои тврдоглаво ги зацврстуваат мрачните стеретотипи... Во нивниот репертоар спаѓа и тоа дека тие народи, во текот на својата историја, не се занимавале со ништо друго, освен со закопување и откопување човечки коски, од безимени колективни гробници, небаре мрачен залог за *јосвеи*ла иднина... Со чинот на ископување и оплакување, како и со чинот на закопување без погребни ритуали, овие народи сè уште се вртат во ѓаволовиот круг, не успевајќи да излезат накрај со своето минато, а камоли со сегашноста и иднината“ (Ugrešić, 2002: 284).

Смејајте на нас

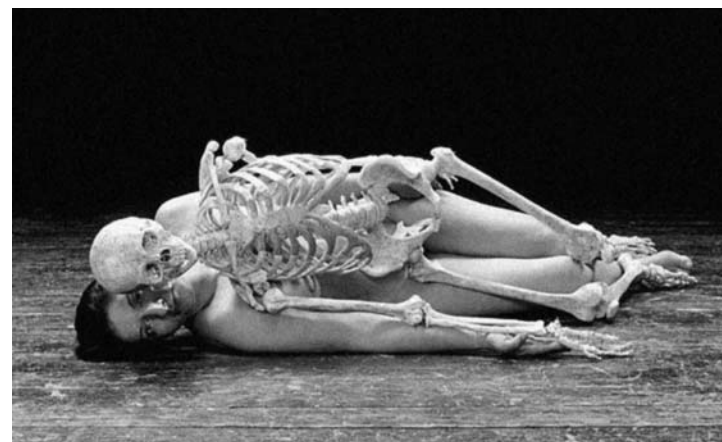
Уметноста не е одраз на непосредната стварност, туку е одраз на идеологијата во која живее и на која алудира, вели Алтисер (Louis Althusser). И вистина, уметноста е дел од идеолошката сфера, но строго погледнато таа не е идеологија. Ниту пак е нејзин толкувач. Уметноста е спонтано *доживување* на идеологијата и на *нејзиниот однос* кон светот...

И циклусот перформанси од 2003 година е инспириран од комунистичката идеологија и крвавите случувања на Балканот. Има метафоричен наслов – *Смејајте на нас* (*Count on Us*). Двесте и дваесет деца облечени во црно, формираат петокрака ѕвезда. Уметницата стои во средината на петокраката, држејќи човечки костур пред своето тело...

На своето тело...



Некои уметнички изведби имаат наративна гледна точка која од публиката бара активно учество во процесот на разбирањето. Но, да се гледа *нешто*, не значи, истовремено, и да се разбира *што* се гледа. Понекогаш „гледам“ е спротивно на „знам“, вели францускиот филозоф Жак Рансиер (Jacques Rancière).



Свесен дека публиката, не секогаш, е запознаена со процесот на настанувањето на уметничкото дело (понекогаш дури не го знае ни реалниот контекст на неговото случување), Рансиер смета дека врз гледачот/спектатор треба да се изврши конкретно влијание, така што ќе биде отргнат од фасцинацијата што врз него ја оставил спектаклот, кој го парализирал, одземајќи му ја способноста за критичко расудување.

„Да се биде набљудувач, значи, истовремено, да се биде одвоен од способноста да се знае и од можнос-

та да се дејствува“ тврди Рансиер (2010; 5). Во книгата *Еманципираниот набљудувач* (*Le Spectateur émancipé*, 2008) тој го разгледува и прашањето како да се укине дистанцијата меѓу спектаторот и делото. Со оглед на тоа што перформансите на Марина Абрамовиќ бараат „еманципирана“ публика, сметам дека е важно она што го вели Рансиер: на набљудувачот/спектатор треба да му се понуди енигма чија смисла самиот ќе треба да ја одгатне. Така мотивиран, од статус на пасивен набљудувач, тој би можел да премине во „научен експериментатор“ кој ќе ги забележува феномените, трагајќи по нивните причини (Ransijer, 2010: 7).

Вистина, контекстите се многубројни и неограничени, но зна(ч)ењата не се... Ќе се задржам затоа на еден перформанс од 2005 година.

*Балкански еројски еј – јолијички (не)
коректни митови*

Само неполн месец по циклусот перформанси, насловен *Седум лесни јарчиња* (*Seven Easy Pieces*), изложен во Музејот Гугенхајм во Њујорк, Абрамовиќ го претставува во Милано проектот *Балкански еројски еј* (*Balkan Erotic Epic*). Со него ја разоткрива семиотиката на балканските епови за крвта и за потеклото.

И овој перформанс го третира времето кога живеаја политичките митови и негативните балкански стереотипи. И во него, Балканот е поделен на два (спротивставени) концепта: од една страна, примитивната бруталност на балканскиот маж, а од друга, навивниот еротизам на балканската жена. Демонстрирајќи го паганскиот принцип на плодноста, во нејзиниот *Балкански еројски еј*, голи мажи општат со ливади,

бујни жени повикуваат дожд, а таа – лице прекриено од коса, небаре глава свртена за 180 степени – на ироничен и самоказнувачки начин, се обидува да го даде одговорот на *ајависичката јоврзаност со земјата и јошклошо...*



Лесно може да се заклучи дека, двата „балкански“ проекта (и *барокно-крвавиот* и *еројски-ејичниот*) го претставуваат, всушност, амбивалентниот идентитет на Марина Абрамовиќ, нејзиниот удвоен поглед: од една страна, таа е интернационална уметница која

го напуштила Балканот, набљудувајќи го (однадвор) неговото самоуништување, но – истовремено – таа е локална балканска жена-уметник, која постојано го репродуцира автодеструктивниот карактер на родното поднебје... Небаре *мост* меѓу светската и балканската уметничка сцена.

Како што велеше Жак Рансиер, политичкото читање на минатото го вклучува и субјективниот одговор на тие што не секогаш имале директно учество во политиката...



Осум лекции за празнина... со среќен крај?

Некои уметнички изведби (и дела) знаат да продрат во јавноста, тематизирајќи и/или провоцирајќи важни општествени и политички прашања. Централен пункт меѓу уметничката интервенција и политичките теми, е распределбата на видливото и невидливото, како своевиден *настиан*...

Во 2008 година Марина Абрамовиќ прикажува во Европа уште едно свое дело. Насловен *Осум лекции за празнина со среќен крај* (*Eight Lessons on Emptiness with a Happy End*), овој проект е видеоинсталација, сниме-

на во Лаос. Трае 26 минути и нема линеарна нарација. Тематски е блиска до перформансот *Сметтајте на нас* од 2003 година.

Започнува со слика на водопад и свето дрво, но потоа говори за војните, убиствата и деструкциите во Лаос. Видеоинсталацијата изобилува со архетипски сцени на воинствени сценарија во кои учествуваат деца и слики од природата кои будат асоцијација на духовниот живот во Лаос. На крајот е прикажана сета пустелија во овој дел од светот... Природа без луѓе.

Случајно забележаните сценарија на детски „воени“ игри предизвикуваат кај Марина сочувство и одговорност, па таа решава да се позанимава со нив, за да постигне катарза кај гледачите на ова видео, будејќи чувство на емпатија. Во основа, и во ова видео акцентот е ставен на прекумерната доза насилство во светот, но најмногу на прашањето: каков погубен ефект оставаат врз свеста на децата сликите со насилство што нецензурирано протекуваат во нашите домови, не само преку медиумите и/или вестите, туку и преку воените и кунг-фу филмовите што се гледаат за забава, секаде во светот. Ете и во Лаос, каде што – и покрај нагласената сиромаштија – повеќето семејства имаат сателитски антени, поголеми дури и од нивните куќи.

Видеото е придружено со серија фотографии, насловени *Фамилија* (*The Family*). А на нив – екстреман контраст од детска невиност и смртоносно оружје. За Марина Абрамовиќ тие се специфично мemento: „Ме потсетуваат на моите родители. Дење често одеа во воена униформа, а ноќе спиеја со оружје под креветот“, вели таа во едно свое интервју.

Според Фредрик Џејмисон (Fredric Jameson), теоретичар на книжевноста и културата, поимот „когнитивно мапирање“ е метафора за процесот наречен „по-



литичко несвесно“. Поточно, модел за поврзување на нашата најинтимна локалност (индивидуалниот животен пат) и најопштата глобалност (суштинските одлики на политичкото во светот). Фотографијата тука има огромно учество. Како репрезентативен медиум, таа покажува, не раскажува!, но го прави тоа (по)кажувајќи го дури и непо-кажливо-то... нашето внатрешно битие. А кога тоа, незабележително ќе премине во слика, таа ги надминува и книжевните конвенции...

Сè може да биде предмет на фотографирање. Дури и најсериозните моменти од животот на луѓето: нивните стравови, воените кошмари, семејните драми... На фотографиите, луѓето ги гледаме такви какви што себеси никогаш не би можеле да се видат: замрзнати во мигот на сегашноста која станала вечност, небаре дводимензионален симбол или кодиран текст, чие значење може да се толкува на различни начини.

Фотографиите се просирен извештај за реалноста, тврдеше Сузан Сонтаг (Susan Sontag). Може да бидат документарен запис (класичен визуелен извештај за некој уметнички проект или концептуално дело), но и предмет на уметничка визија која артикулира одредена идеја, надминувајќи го секундарниот карактер на сликата како репродуктивен медиум. Но – за да опоменат или да обвинат (или, евентуално, да влијаат врз однесувањето), фотографиите мора да шокираат.¹² Како во оваа страотна убавина, на пример:

Девојчиња со црвени обравчиња спијат под розови јорганчиња, во воени униформи, со автоматски пушки, сонувајќи розови сништа, додека на нивните чела светкаат ласерски зраци од снајпер... *Dangerous Games*.¹³

¹² „Колку долго? Дали шокот има рок на траење?“, прашува Сонтаг (2006: 82–83).

¹³ Статистиката кажува дека во повеќе од дваесет земји во светот, токму децата, мобилизирани во бунтовнички групи или владини сили, се директни учесници во разни вооружени конфликти, изложени на ужасни насилства и страдања. Вистина, играта на лаошките „воени“ дечиња (кои зрачат со волшебна невиност) е уметничка, концептуална фикција, но речиси сите фотографии од циклусот „Опасни игри“ се исклучително вознемирувачки. И без оглед дали се случуваат во Лаос, Камбоџа, Палестина, Авганистан, Сирија, Ирак, Босна, Египет, Украина, тие предизвикаат сочувство и страв.



Како и повеќето фотографии од лаошкиот циклус на Марина Абрамовиќ, и оваа вчудовидува и шокира. Но, зарем таа *terribilità*, не е истовремено и предизвикувачки убава, би прашала Сонтаг? Не испраќа ли таа, до нас, измешани сигнали... И колку долго останува во нас тоа чувство на сожалување и гнев?

За фотографииите кои се помалку естетизирани, се мисли дека се и помалку манипулативни, но многу „наместени“ фотографии („дури и ако се од нечист вид“), станале историски докази. Сепак, кога – претставени на фотографија – застрашувачките нешта од животот изгледаат толку прекрасно, најмалку што може да се каже за нив е тоа дека се *надреални* – „трескавичен еуфемизам зад кој се крие срамната претстава на скриената убавина“ би рекла Сонтаг (2006: 78).

Но, зошто токму Лаос и лаошките деца?

Во почетокот на 2006 година, Марина Абрамовиќ патува низ северната провинција Луанг Прабанг, кон некогашната кралска резиденција (денес под заштита на УНЕСКО). Случајно забележува група деца како си играат со дрвени пушки. Ништо необично, и ние ги имитиравме *Ойишианиџе*,¹⁴ но жестокоста присутна

¹⁴ Култна партизанска серија на југословенската кинематографија, од седумдесеттите години на XX век.

во игрите на овие деца, ќе биде доволен мотив тие да станат фабула во нејзината уметничка инсталација.



Од каде таа бруталност кај лаошките деца кои ете, „смртно сериозни“, си играат воени игри? Одговорот не е само во последиците од граѓанската војна¹⁵, туку и во насилството, сè уште доминантно присутно

¹⁵ Како составен дел од студената војна во Индокина, граѓанската војна во Лаос – која траеше од 1953 до 1975 година, паралелно со војните во Виетнам и Камбоџа – беше резултат на дваесетгодишен воен конфликт меѓу комунистичката герилска организација и кралската влада на Лаос. Во историјата на светските војни, запишано е дека Лаос е најбомбардираната држава на светот. Имено, во обидот да го задржи комунизмот само на територијата на Виетнам и да го спречи неговото проширување, Соединетите Американски Држави, за девет години, врз Лаос фрлија повеќе бомби одошто за време на Втората светска војна. Не се знае колку луѓе страдаа во тие бомбардирања... Велат дека биле употребени половина тон експлозив по глава на човек. Тоа е исто како за време од 9 години, секои 8 минути, еден авион да испушта товар бомби. Парадоксот е во тоа што американските воени сили никогаш официјално не го потврдиле своето учество во оваа валкана војна. Перверзијата оди дотаму што по потпишувањето на Женевската конвенција, Лаос беше прогласен за независна држава, па тие мораа да го напуштат, иако продолжија да партиципираат со својата воена армија, како да се работи за невладина мировна организација. И додека Виетнамците не се ни обидуваа да го скријат своето присуство во Лаос, американските воени пилоти, во фармерки и кариани хавајки, продолжиле да бомбардираат... Денес Лаос е една од најсиромашните земји во светот.

во медиумите на Луанг Прабанг. И сето тоа во контрадикција со спокојот на будистичката филозофија во Лаос...



Затоа, за уметничките фотографии на Марина Абрамовиќ не важи изразот „вака било“, туку „ова е одглумено/изрежирано“. Таа се занимава со документирање на стварноста и затоа ги *режира* своите фасцинации, спакувани во моралната и естетската компонента на фотографијата, како своевиден „медиум на изразот“. Нејзините уметнички фотографии како да воведуваат нов вид етика – „етика на погледот“, би рекол Фуко – која опоменува дека окоото на уметникот-фотограф треба да биде непогрешливо и надмоќно во селектирањето и уредувањето на *штоа* што Другите „треба да го видат“.

Несомнено, естетското во фотографиите на оваа уметница е она што „личи на реалното“, па нејзините

уметнички визии го постигнуваат она нужно дефокусирање (или ако сакате рефокусирање) во видното поле на набљудувачот. Така, од естетската се префрламе на етичката димензија на фотографијата, која на местото од невиноста карактеристична за детските „воени“ игри, ја испорачува пред нас нашата сопствена смрт. Би рекла дури, дека фотографиите со лаоските деца на Марина Абрамовиќ се специфичен *ready made* – еден „психотичен реализам“, кој тривијалното постоење го придвижил кон уметноста. А таа и самата станала стварност, прегрнувајќи ја идентификацијата. И веќе не е миметична, зашто, престанала да имитира – удирајќи нè директно в лице и предизвикувајќи во нас одбивност, нелагода, страв...

Напоменав дека насловот на споменатава видео-инсталација, *Осум лекции за ѝразнина со среќен крај*, асоцира на традиционалниот будистички поим. Иако често погрешно разбираан, будистичкиот концепт на *ѝразнинаѝа* пренесува, всушност, оптимизам. Води до „празнење на умот“ или до катарза (едно морално прочистување постигнато благодарение на процесот наречен *согледување*). Но, со овој видеоперформанс – како своевиден шаман (можеби оној од теоријата на Јозеф Бојс) – Марина Абрамовиќ ви нуди можност за прочистување на духот. Имено, финалната сцена од видеото ги покажува лаоските дечиња како го фрлаат оружјето в оган. Во таа смисла, како чин на олеснување, гледачите на ова видео доживуваат ослободување – како да станале дел од некој шамански ритуал за прочистување на духот – прегрнувајќи ја „празнината“ на будистичката филозофија...

И за крај – како (ре)креативно патување низ сопствената траума – перформансите на Марина Абрамовиќ, несомнено, нè соочуваат со (не)познати етич-

ки предизвици. Но, не само како слики на уметничка иницијација, туку и како потврда за изострената свест на уметницата која одамна сфатила дека бруталноста и насилството, не се само обична медиумска вест. Свесна за болката и страдањата, за насилствата од секаков вид (верски, етнички, сексуални, политички), уметноста на Марина Абрамовиќ речиси инсистира на една глобална солидарност со обесправените во светот. Зошто? Едноставно затоа што, без „етиката“ на еманципираниот поглед, патетичното солидаризирање со жртвите на злото би било само една псевдоетичка бесрамност...

УМЕТНИЧКИОТ ПЕРФОРМАНС (II) КАКО ОБЛИК НА ПОПУЛАРНА КУЛТУРА (врз примерот на Марина Абрамовиќ)

Да се зборува за перформансот, без да се практикува заводливиот карактер на живата изведба, е навистина неблагодарно. Сепак, со оглед на тоа што уметничкиот перформанс е дел и од популарната култура (која бара *поглед озгола*¹), мојата перцепција за него, како неконвенционална изведувачка практика, ќе добие удвоена рецепција: првата ќе ги следи теориските сознанија за оваа алтернативна уметничка форма на изразување, а втората ќе ги бара побудите што кај концептуалната уметница Марина Абрамовиќ довеле до пресврт во дефинирањето на перформансот – од некогашна алтернативна, до популарна и мејнстрим уметност. Со оглед на нејзината долга и плодна кариера, ќе се задржам само на последните пет години од нејзиното творештво. Тие не само што ја потврдуваат хибридната природа на перформансот како уметничка практика, туку и ја зацврстуваат неговата улога во ова наше консуматорско општество, трајно менувајќи ја сликата, и за уметноста и за уметникот.

¹ Под наслов „Performance Art as Form of Popular Culture (The Case of Marina Abramović)“, текстот е објавен во зборникот со провокативен наслов *Popular Culture: Reading From Below (Proceedings of the International Scientific Conference „Popular culture: reading from below“*, Macedonian Academy of Sciences and Arts, Skopje 3-4 November 2014) /edited by Ana Martinoska and Maja Jakimovska-Toshic/, Скопје: Институт за македонска литература, 2016, p. 239–248.

Дигиталните технологии создадоа таков вид општество во кое пишаната култура доби сосем поинаков изглед, а медиумите станаа најважниот принцип во организирањето на животот и уметноста. Како своевидна техно-култура, медиумската култура е најпрофитабилниот сегмент од глобалната економија, една од нејзините водечки видови денес. Свртена кон комерцијалните ефекти на шоу-бизнисот (кој го покрива виртуелно сиот свет), медиумската култура воспоставува брза и масовна комуникација со сите целни групи. Таа е еден од најпопуларните производи на гигантската индустрија за забава во која, спакувани како пазарен производ, уметноста и културата често си ја жртвуваат својата примарна функција.

Го велам ова свесна за пресвртот што во ерата на конsumerизмот го направи перформансот,² како нов (на) чин на „говор“, како специфичен облик на уметничко изразување кое, можеби најмногу досега, го има поврзано естетското и јавното дејствување. Ако, во времето на авангардата, перформансот беше насочен против сите видови комерцијални вредности, кон крајот на XX век тој доживеа своевиден пад. Дури во 90-тите години на минатиот век, кога стана составен дел од видео-инсталациите и современите танци, почна да владее една попрагматична атмосфера за перформансот, чија крајна цел не беше само бришење на границите меѓу животот и уметноста, туку и меѓу уметноста и медиумите.

По својата најопшта дефиниција, уметничкиот перформанс (или она што некогаш беше!) е единична

² Од латинскиот *performare* (обликува) и старофранцускиот *performer* (извршува).

или групна изведба која – со укинувањето на границите меѓу вистинското дејствување и фикционалното прикажување – ги урива продукциско-рецептивните конвенции на своето време. Може да се одвива и со помош на сценски ефекти (или без нив), да се изразува преку шутири гестови или комплексни приказни, да трае неколку минути или повеќе денови, да биде изведен само еднаш или повторен повеќе пати, некогаш како резултат на импровизација, другпат како резултат на долготрајна подготовка. Станува збор за *изведба* која потсетува на „дело со отворен крај“ – уметнички чин на дејствување кое постојано се обновува и саморазоткрива, не само како настан, туку и како специфична реалност. Не трпи проби, ниту какво било увежбување, оти е *реалност* којашто се обликува и изведува *овде-и-сега*, потенцирајќи го неповторливиот карактер на „живиот момент“. По тоа се разликува од театарот. Оти е НАСТАН, пар екселанс.

Неговата *дисциплинирна ѝоетика*, освен текстови (транспаренти, прогласи, манифести), може да вклучува и сценски реквизити (музички секвенции, сликарски елементи, колажи и графити), но и дигитални записи (филмски проекции и видеоинсталации), употребени секогаш на различен начин и во различни комбинации. Перформансот е, можеби, најекстравагантната и најекспресивната полижанровска уметност денес, еден интермедијален и интеркултурален хибрид кој ги избришал границите меѓу вистинското дејствување и симболичкото (фикционалното) претставување. И не е само специфичен *body art*, туку и своевиден *live art*, кој постојано ги поместува границите на уметноста. Но, кога од локално рамниште, перформансот ќе премине на глобална сцена – пласирајќи се и како потрошувачки производ кој ја игнорира дистинкцијата меѓу

високата и ниската култура – можеме да говориме за *сѝекѝакл*.

Како еден од најважните производи на медиумската ера – во сите нејзини форми: вести, пропаганда, реклами, шоу-бизнис, филмска индустрија, мода – *сѝекѝаклоѝ* има воспоставено монопол над нашето време. Во него, денес, се пакува сè што може да се произведе како пазарен производ, кој има своја цена. Овој глобален тренд кој ја комерцијализирал дури и уметноста, е препознатлив и кај светски познатата Марина Абрамовиќ. Изминативе години, таа интензивно размислува во рамки на „масовната психологија на спектаклот“.

Уметѝникоѝ – ѝпросѝороѝ – ѝубликаѝа

Да се биде глобално познат (и признат) денес, не значи само да се има доволно добар маркетинг или да се биде често присутен во медиумите, туку да се има и чувство за трансформирање на уметничките мегаструктури: музеите, театрите и галериите..., како простори на реални собирања и популаризирања на уметноста. Такви се, на пример, денес, парискиот културен центар „Жорж Помпиду“ (Centre Georges Pompidou), лондонскиот „Тејт музеј“ (Tate Art Museum), њујоршкиот „МоМА“ (Museum of Modern Art), московска „Гаража“ (Музей современного искусства «Гараж»), со огромни економски капацитети и канонизирачка моќ, во која перформансот не ќе биде само *чин* на изведуваче (што ослободува огромно количество авторска енергија и фантазија), туку и своевидна *уметѝничко јадро* кое произведува необична синергија меѓу авторот-перформер и публиката. На ова поле, Марина Абрамовиќ се покажа поприлично вешта.

Не мислам само на нејзиниот (можеби досега) најзначаен перформанс, „Уметникот е присутен“ („The Artist is Present“)³ – изведен во 2010 година во атриумот на престижниот Музеј за модерна уметност во Њујорк, каде што, без физички контакти и вербална комуникација (по истиот принцип, валиден за сликите и скулптурите во музејот), беше воспоставен „енергетски дијалог“ со 1.565 пара очи, како отворени врати кон душата на публиката⁴ – туку мислам и на ретроспективната изложба од 2011 година, кога во рускиот Центар за современа уметност и култура (Гаража), како продолжение на седечкиот перформанс од

³ Долгометражниот документарен филм *Марина Абрамовиќ: Уметникот е присутен* (Marina Abramović: The Artist is Present), во режија на Метју Ејкерс (Matthew Akers), е премиерно прикажан во јануари 2012 година на Филмскиот фестивал Санденс (Sundance Film Festival), а потоа и на 62-то берлинале (Berlinale), каде што ја добива наградата за најдобар филм во својата категорија. Зборува за подготовките и реализацијата на нејзината ретроспектива во МоМА и за перформансот со истоимен наслов, како духовно искуство базирано на телепатската комуникација меѓу уметницата и публиката.

⁴ Овој екстреман пример на заемна фиксација меѓу уметницата и публиката (кој, патем, траеше 716 часа и 30 минути), беше придружен не со промена на мизансценот, ами со промена на нејзиниот фустан (син во март, црвен во април, бел во мај)... Според зборовите на уметницата, цели 45 години ѝ биле потребни за да го осмисли овој концепт, кој – иако е од „физички“ карактер (перцептивно соочување со публиката меѓу која се најдоа и имиња како Лу Рид, Шерон Стоун, Изабела Роселини, Бјорк и Улај) – сепак ја покажува и ефемерната страна на човековото постоење, поттикнувајќи размислувања не само за смислата на егзистенцијата, туку и за истрајноста на уметничката замисла. Но, не кажува ли ова, исто така, дека за седумдесетгодишната концептуална уметница, „физичкото“ од нејзините перформанси преминало во една „ментална“ дисциплина? Спиритуалната Марина Абрамовиќ... може да остане тивка и неподвижна подолго дури и од будистичките свештеници во Тибет.

МоМА, Марина го спроведе проектот „Мерење на магијата од меѓусебниот поглед“ („Measuring the magic of mutual gaze“), претставувајќи ја мозочната активност што се одвива кај публиката, при менталниот контакт со неа⁵.

Или, нејзиниот „Абрамовиќ метод“ („The Abramovic Method“), изведен во Милано (2012 година), во Павилјонот за современа уметност (Padiglione d'Arte Contemporanea), како потврда на фактот дека единствениот начин да се доживее *двојното искуство* на перформансот е моментот кога уметникот и публиката директно учествуваат во настанот – станувајќи, истовремено, и набљудувачи и набљудувани.



Таков е случајот и со лондонскиот перформанс „512 Hours“ – одржан во галеријата Серпентин (Serpentine), во 2014 година, кога талкајќи низ просторот лишен од секаква сценографија и детали, Марина Абрамовиќ минува 512 часа, сама со публиката, отворајќи ја повторно дилемата – може ли некое уметничко

⁵ Во овој проект-перформанс на Марина Абрамовиќ бил вклучен тим од руско-американски научници кој се обидел (со помош на електро-енцефалографи) да ја „измери“ енергетската размена на емоции и мисли, проектирајќи ги – на големи платна и во тридимензионална форма – менталните фреквенции од меѓусебниот (нем) контакт на уметницата со публиката.

дело, кое зад себе не остава материјална трага⁶, да биде повторно изведувано/поставувано/претставувано?

Вистина, традиционалните перформери ретко оставаа материјален запис зад себе (освен, можеби, по некоја фотографија), оти основната идеја на секој изведувач/перформер беше (и е!) да се биде присутен во реалното време, овде-и-сега, а не во „симулациите на времето“ што го овозможуваат денес дигиталните технологии. Од тие причини, традиционалните перформанси и ретко можеа да бидат комерцијализирани. Но, новите визуелни технологии и електронските медиуми ја разликуваат традиционалната суштина на овој, некогаш, „неповторлив“ уметнички облик на изразување кој, сè повеќе еве, прераснува во техно-перформанс.

Како никогаш досега, перформансот денес може да се документира и архивира, да се ре-печати, ре-контекстуализира, па дури и ре-конструира (благодарение на телевизијата, интернетот, видеото), зашто – како бес-телесни зони на проекција – електронските медиуми и дигиталните записи се неомеѓени (отворени) простори, за кои фиксната гледна точка и временската разлика, не значат веќе ништо. Сепак, и наспроти привилегиите на „новото“ време, њујоршкиот мегаперформанс на Марина Абрамовиќ го беа посетиле во МоМА повеќе од 850 илјади посетители. Го сметаат за еден од најзначајните културни настани во историјата на Музејот, зашто изведбата „во живо“ си е – изведба во живо,⁷ ексклу-

⁶ Да се види видеозаписот „Marina Abramovic on art, performance, time and nothingness“, разговор со публиката, емитуван на 11 септември 2014, во 12.11pm; <http://www.intelligencesquared.com/events/marina-abramovic-on-art-performance-time-and-nothingness/>.

⁷ Колку што телото е поприсутно на сцената, интензитетот на енергијата и комуникацијата меѓу публиката и уметницата, ќе бидат поголеми.

живна и неспоредлива форма на уметнички НАСТАН, пар екселанс.

Во таа смисла, уште еден перформанс на Марина Абрамовиќ заслужува внимание. Станува збор за ре-имагинацијата на нејзината биографија, поточно за сценско-музичкиот спектакл во режија на Роберт Вилсон (Robert Wilson), чија премиерна изведба се случи на Интернационалниот фестивал во Манчестер, во 2011 година.



„Животот и смртта на Марина Абрамовиќ“ („The Life and Death of Marina Abramović“)⁸ е надреалистична сказна со елементи на опера. Таа е трета во низата театарски верзии за биографијата на оваа уметница, базирана врз личните дневници на Абрамовиќ. Започнува со сцена од нејзината „смрт“, а потоа, во тричасовна временска ретроспекција, проследува „звучни слики“ и детали од нејзиниот живот. Марина Абрамовиќ е позната по тоа што секогаш има целосна контрола над

⁸ Покрај уметницата (која глуми 12 различни лика, меѓу кои и својата мајка, Даница Абрамовиќ), како наратор и столб во претставата се јавува Вилием Дефо (Willem Dafoe). Музиката е на младиот авангарден музичар Ентони Хагerti (Antony Hegarty) од бендот „Antony and the Johnsons“ и на Светлана Спаиќ, која со својата фолклорна група, изведува српски песни (тажаленки), збогатувајќи ја атмосферата на овој сценско-музички спектакл.

своите инсталации и претстави, па така и во оваа, таа се обидува да ја „изрежира“ сопствената смрт, повикувајќи се на својот бизарен тестамент во кој до детали е опишан нејзиниот закоп (три мртовечки сандака и три погребни ритуали, на три различни места во светот: Белград, Амстердам, Њујорк). И само како доказ дека за оваа концептуална дива, перформансот не е само уметнички, туку и комерцијален производ кој, освен сетилните, бара и интелектуални капацитети. Еве зошто.

Перформансој и перформативност

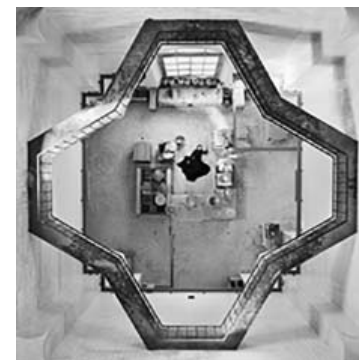
Како чин на изведба, перформансот (и неговата рецепција!) претставуваат специфичен комуникациски процес во кој публиката има мошне важна улога. Со поглед пак, на фактот дека за балетот и операта, јазикот нема примарен ами секундарен карактер, овие уметнички изведби се потпираат повеќе врз сетилните аспекти на гласот (звукот) и телото (сценските движења и кореографијата), како своевидни облици на *јазична* комуникација, при размената на емоционалната енергија со публиката. Еве што вели за тоа Марина Абрамовиќ: „Благодарение на изведбениот процес, најдов начин да воспоставам дијалог со публиката, разменувајќи ја енергијата и трансформирајќи ја. Не можам да создадам ниту една работа без присуство на публиката. Таа ми дава сила да ја асимилирам и, преку одредена акција, да ја вратам истата таа енергија, создавајќи своевидно енергетско поле“ (<http://www.theartstory.org/artist-abramovic-marina.htm>).

Дури и тогаш кога интеракцијата нема вербален карактер, секоја уметничка изведба произведува одре-

дено значење и предизвикува емоционален ефект кај публиката. Се разбира, значењето не е иманентно на перформансот, ниту пак е однапред зададено кај набљудувачот. Тоа е резултат на *перформативноста* која е составен дел од нестабилниот контекст во кој се одвива изведбата. Присутна е, колку во тоа што се *прејстипува*, туку и во тоа што се *набљудува*, па не треба да се идентификува со перформансот. Перформативноста е, всушност, *дискурзивниот појменцијал на перформансот* кој од него прави „настан“ наместо „раскажување за“. Има значење само тогаш кога контекстот – просторот, времето, агендата на изведувачот, неговиот идентитет и комуникацијата со публиката – ќе се впишат во неа, како што таа се впишува во нив. Ете зошто, ниту еден перформанс не смее да се разгледува надвор од неговата перформативност. Парафразирајќи ги сега Жак Дерида (Jacques Derrida) и Жил Делез (Gilles Deleuze) – кои, исто така, се занимавале со перформативниот карактер на уметноста – би можела да кажам дека перформативноста е своевидна, виртуелна, „дискурзивна референцијалност“ на перформансот. Или, уште попрецизно, таа е *самостојниот чин на интерпретацијата* која, во мигот на својата актуализација, го трансформира тоа што го интерпретира, како и реалноста на која ѝ припаѓа.

Станува јасно – значењето на перформативноста не зависи од надворешните, ниту пак од латентните (внатрешни) референти. Перформативноста „има значење“ само тогаш кога контекстот (дефиниран од просторот, времето, агендата на изведувачот, неговиот идентитет и односот со публиката), ќе се впише во неа, како што и *таа* се впишува во него... Погледнете ги само фотографиите „Кујна“ („The Kitchen“), од циклусот „Омаж на Света Тереза“ („Homage to Saint Therese“,

2009)... Или „Црна овца“ („Black Sheep“) од циклусот „Враќање кон едноставноста“ („Back to Simplicity“, 2011) и ќе ви стане јасно зошто, ниту еден перформанс, ниту една уметничка изведба, не треба да се разгледува надвор од својата перформативност.



Ако за некогашниот римски поет Квинт Хорациј целта на уметноста беше да подучува и да разонодува (*docere et delectare*), современите уметници видоа во неа една нова парадигма, за која уметноста не е некаква автономна општествена практика (за која важи само „јазикот на уметноста“), туку област во која границите меѓу подучувањето, естетскиот гест, политичкиот чин, забавата и разонодата, се мошне порозни и тенки.

Уметноста денес не е само средство за информирање и подучување, туку и составен дел од политиката и големата индустрија за забава, користејќи ја обилно перформативноста за постигнување на своите цели...

*Уметничкој и митот: комерцијализација
и шоу-бизнис*

Масовните медиуми ја променија денес сликата за уметникот и за уметноста. Уметникот е сега оној што го избира, го креира и го пресоздава својот уметнички код, својот уметнички простор, во кој го гради или урива „митот за себеси“.

Патот до митот за Марина Абрамовиќ водеше од белградскиот поп-арт и неговиот Студентски културен центар, до комбито на Улај/Ulay,⁹ со кого живееше плетејќи џемпери за да преживее, па преку австралиската пустина и времето минато со Абориџините, до збогувањето со Улај на Кинескиот сид¹⁰, сè до соработката со тибетските монаси и спиритуалните подготовки во Аерведа јога (Aurveda yoga) центарот на југот од Индија... Сите овие искуства како да беа само етапи од големата подготовка за перформансот во МоМА.

⁹ Франк Уве Лајсипен (Frank Uwe Laysiepen), германски уметник, професионален и животен партнер на Марина Абрамовиќ, од 1976 до 1988 година.

¹⁰ Во периодот кога Марина и Улај живеат во Австралија, доаѓаат до идејата да изведат голем перформанс кој ќе го наречат „Љубовници“ („The Lovers“). Планот бил секој од нив да тргне од спротивната страна на Кинескиот сид и по изодени 2.500 километри, да се сретнат на средината од Сидот и да се венчаат. По осум години чекање дозвола од кинеските власти, тие сепак го реализираат својот мегаперформанс, но примарната замисла за венчавка ја претвораат во крај на нивната љубовна врска.

Својот екстрем, тешко замислив а камоли из(в) одлив животен пат, Марина го градеше долго и трпеливо. Медиумски поткрепуван со контроверзни коментари за животот на оваа уметница, тој полека но сигурно прераснуваше во *урбан мит*, активен и популарен кај различни целни групи кои, со секое пренесување и/или емитување, само ја збогатуваа и умножуваа неговата популарност. Таков беше случајот и со коментарите околу основањето на престижниот „Marina Abramović Institute for the Preservation of Performance Art“ (во Хадсон, САД), еден интердисциплинарен и едукативски¹¹ центар за кој многумина веруваат дека би можел да стане „Баухаус на нашето време“, претстолина на перформансот... Благодарение на crowdfunding¹² кампањата што самата ја покренала Марина на интернет, обезбедени се за него шестотини илјади долари – колку за показ дека и електорнските медиуми се неодминлива и моќна алатка за популаризирање на уметноста... Но, некогаш алтернативна и неконвенционална, денес прагматична и рационална, во едно свое интервју Марина Абрамовиќ ќе рече: „секој уметник што има храброст да направи претстава без да ја документира, денес е мошне радикален... Јас ги документирам сите мои перформанси, бидејќи мајка ми беше уредна жена – па ете, и јас верувам во датотеките на КГБ. Но во идеалниот свет, доволен би бил само усниот збор“ (http://www.frieze.com/issue/article/do_it_again/).

¹¹ Девизата „art is teaching – teaching is art“ е карактеристична за многу проекти на Марина Абрамовиќ.

¹² Популарна практика за финансирање проекти, преку собирање симболична сума пари од поголем број луѓе, обично преку интернет. Многумина познати музичари, уметници и режисери успеале, преку crowdfunding-от, да ги реализираат своите замисли, поттикнувајќи ја свеста кај обичниот човек за финансирање на уметноста.

Со оглед на тоа што светот во кој живееме е далеку од идеален, Марина Абрамовиќ како да го има прифатено следново мото: „ако ми кажеш ќе заборавам, ако ми покажеш ќе запомнам, но ако ме вклучиш – ќе разберам!“. Затоа, оваа дива на перформансот – којашто многумина ја нарекуваат и „егзотична српска лисица“ или „громобран на контроверзи“ – ќе допушти да бидат направени за неа неколку документарни филмови, театарски претстави, но и биографии од кои најпозната е, секако, онаа *Кога Марина Абрамовиќ ќе умре* (*When Marina Abramovic Dies*), напишана од нејзиниот поранешен асистент Џејмс Весткот (James Westcott).

Но, Марина Абрамовиќ не експериментира само со својата биографија (и со своето тело), туку и со просторот (музеите, театрите и рестораните¹³), со пишуваните и визуелните медиуми (книгите, весниците¹⁴, арт-магазините, билбордите), со дигиталните и



¹³ На почетокот од 2011 година, во „Park Avenue Winter“, ресторан чиешто име се менува во зависност од годишното време, њујорчани имаа привилегија да го „вкусат“ раскошниот талент на Марина Абрамовиќ. Имено, гостите биле послужени со „Volcano Flambe“, специјалитет од темна чоколада и банана, придружен со гласот на уметницата која ги објаснувала менталните и сетилните аспекти на својот десерт.

¹⁴ Читателите на српскиот неделник НИН имаа привилегија да го добијат на подарок дигиталниот видеозапис од перформансот во МоМА.

електронските записи (видеата, цедеата, интернет порталите), забавувајќи се и заработувајќи огромни суми пари од популаризирањето на својата уметност и од нејзиното промовирање.

И не само меѓу елитниот, туку и меѓу обичниот свет. Нејзе лесно ќе ја сретнете во весниците (често и меѓу скандалите¹⁵), па дури и во популарните телевизиски серии¹⁶. Дури и кога не е на сцена (самоизложена небаре музејски експонат или врвно уметничко дело), Марина е константно присутна во медиумите: позирајќи понекогаш во фустан на Живанши (Givenchy), другпат претставувајќи насловна страница на некое гламурозно модно списание, третпат снимајќи музички и видео-спотови – како оној за песната „Cut the World“ на групата „Antony and the Johnsons“, или музичкиот видео-клип на раперот Џеј-Зи (Jay-Z), каде што како VIP-гостин, Марина се појави во перформансот „Picasso Baby“, кој го ре-интерпретира нејзиниот „The Artist Is Present“... Токму поради соработката

¹⁵ На 10 ноември 2016 година, Марина Абрамовиќ се најде и во скандалот поврзан со Хилари Клинтон (Hillary Clinton). Имено, порталите објавија дека славната уметница е „жешка“ медиумска тема откако нејзиното име се појави меѓу „истечените“ мејлови на Џон Подеста (John Podesta), шефот на претседателската кампања на Хилари Клинтон. Спорниот мејл открива покана за вечера, организирана од страна на Абрамовиќ, наречена „Готвење на духот“ (Spirit Cooking). Во републиканските кругови мејлот бил оценет како „едно од највознемирувачките откритија на Викиликс“. Дента кога се појавил, хештегот #SpiritCooking станал еден од најпопуларните на Твитер (Да се види <https://off.net.mk/bookbox/kako-marina-abramovikj-se-najde-srede-skandal-povrzan-so-hilari>).

¹⁶ Во 2000 година, во познатата уметничка галерија „Шон Кели“ (Sean Kelly) во Њујорк, Марина го изведува перформансот „Соба со поглед“, во кој дваесет и четири часа дневно, седи пред публиката не земајќи храна. Перформансот стана дел и од култната американска ТВ-серија „Сексот и градот“ (Sex and the City), најавувајќи го, на голема врата, нејзиниот влез во поп-културата.

со познати филмски и музички ѕвезди, многумина го критикуваат нејзиното кокетирање со шоу-бизнисот, потенцирајќи ја нејзината опседнатост со сопствената митологија која го доведува во прашање и нејзиниот углед.



Но дали, навистина, новостекнатата репутација „рок-ѕвезда во уметноста“ може да ѝ наштети на кариерата, претворајќи ја во нешто тривијално? Тешко е да се поверува во тоа зашто, рецентните изложби и чудесните перформанси на Марина Абрамовиќ се врвот на светската уметничка продукција, чија вредност се мери денес со милиони долари – како и хонорарите на уметниците и кустосите вклучени во нејзините мега-проекти¹⁷ – но имајќи ја предвид нивната провкативност, таа – без сомнение – и натаму ќе предизвикува бура во јавноста. За неа и натаму ќе се зборува како за една од доајените во уметноста, но и како за најинтри-

¹⁷ Колку за уривање на илузијата дека на Балканов, набрзо, би можела да се види некоја нејзина изложба или ретроспектива. Сепак, за волја на вистината, треба да се каже и тоа дека, по добивањето на наградата „Златен лав“ на Биеналето во Венеција (за делото „Балкански барок“), во 1997 година Марина Абрамовиќ гостуваше во Скопје, во еден од проектите на Сузана Милевска, познат македонски историчар на уметноста и куратор.

гантната жива уметница на веков, која постојано чекари на работ на контроверзноста...

Едно е, сепак, сигурно. Тоа дека, благодарение на уметниците од овој ранг, перформансот денес стана нова културна и општествена парадигма, во која многумина го препознаа кодот на нашата цивилизација, олицетворен во успешниот спој меѓу личноста и делото на уметницата, која постојано го дизајнира и ре-дизајнира својот лик, деконструирајќи ги стереотипите за балканската жена.

#AdLitteramLitteram

ХЕРМЕНЕВТИКА НА ВТОР СТЕПЕН (часови по анатомија на Венко Андоновски)

Своите тинејџерски години ги паметам по една досетка со која, верувајќи во својата духовитост, ги збунував врсниците со прашањето за разликата во поимите судска медицина и форензика. Која од нив лекува, а која суди, или и двете, можеби, сецираат мртви тела, престапници и жртви...

Во основа, поимот судска медицина се употребува за една научна област која користи широк спектар дисциплини во корист на судството, а поимот форензика се користи како синоним за законски доказ или јавно претставување. Коренот му е во латинската придавка *forensic*, што значи „пред форум“. Имено, во латинскиот свет, да се покрене некакво (кривично) обвинение значело случајот да се претстави пред независен публицум/форум, пред кој, и обвинителот и обвинетиот, ги интерпретирале своите видувања, сè додека форумот не го прогласел за победник оној со најдобри форензички способности или вештини. Се разбира, ниту еден доказ не вредел многу без моќта на убедувањето, без доблеста на знаењето или заводливиот шарм на ораторот/скриптор кој можел да ве натера да поверувате дека црното е бело. Но кога во него ќе се совпаднале и обвинителот и (право)бранителот, предметот добивал друга димензија.

Книгата *О/Абдукција на теоријата* има по малку збунувачки наслов. Се работи за повеќетомен речник

од теориски поими, за кои, нејзиниот составувач, книжевниот форензичар Венко Андоновски, одбрал специфична форма во претставувањето на доказниот материјал. Тргнувајќи од убедувањето дека дескрипцијата (како лексикографска обработка на поимите) и анализата (која подразбира полемичност, како емоционален израз на критичка свест) не одат рака под рака, својата теориска замисла ја претставил како обдукциски протокол (или писмен наод во кој се дава детален опис на симптомите од некоја патоморфолошка анализа). Имено, детектирајќи ги и опишувајќи ги причините за смртта на субјектот (претставен во насловот), тој ја изложил неговата патогенеза, но така што, покрај дедукцијата и индукцијата, *абдукцијата* станала најважниот фактор на логичкото расудување.

Опишан од Чарлс Саундерс Перс (Charles Sanders Peirce), уште во 1867 година, терминот абдукција се користи за означувач од познат код, за да се изведе категорички силогизам чиј втор суд би можел да биде само веројатен, па затоа и заклучокот е таков – веројатен. За да го илустрирам ова ќе се задржам, накусо, на првиот том од замислениот серијал, оти е многу важен за разбирање на вториот...

Имено, во *Жива семиотика*¹ (првиот том од серијалот *О/Абдукција на теоријата*), како модерен Питагоровец, убеден во своето учење за метемпсихозата, Андоновски тргнал од претпоставката дека благодарение на една своевидна реинкарнација, теоријата (како „мртва“ наука), го продолжила својот живот во повеќето денешни, „гранични“ теории, кои – кажано со речникот на Перс – не се ништо друго, туку „ин-

¹ Венко Андоновски, *О/Абдукција на теоријата. Том 1: Жива семиотика (лингвистика, семиотика, семантика, синтаксика)*, Галикул, Скопје, 2011.

терпретанти на еден репрезентативен“ или, попрецизно, „амбициозна рециклажа“ на старата добра семиотика. Претставено со помош на еден категорички силогизам (до кој дојдов следејќи ја логиката на Андоновски), тоа би изгледало вака:

Теоријата е мртвото корпус од поими. Семиотиката е жива дисциплина.

Како жива дисциплина, таа е „душата“ на секоја теорија.

Сецирајќи, значи, „мртвото тело од поими“, Андоновски – на нему својствен начин – докажува дека абдукцијата на теоријата е, заправо, *вивисекција на семиотиката*, чија клиничка смрт не само што придонела за развојот на научната мисла, туку и за нејзината (авто)критичка свест. Оттаму/Затоа за мене, овој амбициозен *психоаналитички* серијал на Андоновски е, истовремено, и еден деонтолошки² чин на однесување и комуницирање – морална обврска на Професорот кон самиот себеси и кон своите студенти. И не само што станува/претставува неодминлива лектира во формалното образование на *новите* обдуценти во толкувањето на *старите* болести/грешки, туку *веќе е* и крупен влог во развојот на неговата лична теориска мисла, која постојано ги преиспитува, и елитноста на академската позиција, и (не)погрешливоста на својата професија.

Вториот том од макроскопската анализа на Андоновски, на кој ќе се задржувам сега, има (под)наслов – *Наратологија (шеесет години македонски роман: 1952–2012)*.³ Не само што обезбедува нови докази во врска со „заблудите“ и „вистините“ на теоријата, туку таа

² Деонтологија, наука за должностите.

³ Венко Андоновски, *О/Абдукција на теоријата. Том 2: Наратологија (шеесет години македонски роман: 1952–2012)*, Галикул, Скопје, 2013.

дава и посоки за нивното избегнување во иднина. Но ако првиот том од едицијата беше насочен кон „абдукција“ на туѓите умисли и грешки, вториот е ориентиран кон преиспитување на личните заблуди и пропусти што ги направил докторандот Андоновски, во дисертацијата под насловот *Структурална на македонскиот реалистичен роман*, објавена во 1997 година.

Имено, како вметнат репринт (или „книга во книга“), но со видоизменет и малку скептичен наслов – поради прашалникот придоден кон поимот *реалистичен?*, овојпат ставен во заграда – споменатава дисертација му послужила на Андоновски како добра илустрација за тоа колку наратолошките ставови од структуралистичка фаза на овој книжевен теоретичар и писател го издражале (или не?) тестот на времето.

Ревидирајќи и дополнувајќи ги тезите што се покажале како „слаби места“ во споменатата студија од 1997 година – во еден подолг, но мнооогу! важен есеј – Андоновски дава краток, но индикативен! теориски пресек на македонскиот роман и на неговиот шестдесетински развоен пат. Констатира дека, како чудесна ген(е)олошка појава, „овој жанр изодел еволутивен пат за кој обично се потребни два века: од суровиот историски реализам, преку интензивниот психолошки реализам, до модернизмот и постмодернизмот“ (2013: 44), не пропуштајќи да покаже дека во парадигмата *реалистичен македонски роман*, употребена во 1997 година, неправедно (или праведно?) класирал и такви романи за кои сметал дека имаат изразито модернистички, па дури и постмодернистички особини. Што направил Венко тогаш?

Тргувајќи не само од теоријата на Голдман (онаа за романот како повест за „деградираната потрага по автентичните вредности на светот“), туку и од Греима-

совиот критериум за атрибуција (како надворешна или внатрешна вредност по која трага субјектот на желбата), Андоновски скроил таксономиски модел со два пола: *хијотаксички* и *хијонимиски*. Првиот го беше резервирал за апсихолошкиот тип нарација и за омнисцентот кој инсистира на една (историска!) вистина, а вториот за психолошкиот тип нарација и за недоверливиот раскажувач, оној кој го деконструира поимот *вистина*, допуштајќи повеќе верзии на еден ист настан.

И покрај тоа што, во тој период, не ја занемарил структурата на наративот, *само* со тоа што ја свел на опозитот историско/психолошко, Андоновски, всушност, ја ставил својата таксономија на „стаклени нозе“. За среќа, историјата е сведоштво, а сведоштвото субјективен чин, па откако разликата меѓу историското и психолошкото ја согледал како идеолошка, како „разлика меѓу две сосема спротивставени филозофии по однос на вистината... преку која ја дефинираме и стварноста (а... романот е *најсигурносниот* од сите книжевни жанрови)“ (2013: 27), во фокусот на својот теориски интерес Венко ја внесува сега и *идејата за симулакрумот* – како „изотоп на вистината“, како „вистина од највисок степен, (како) фабрикат на вистинитоста“ (2013: 41).

Така, уверен дека вистината не се пронаоѓа, туку дека се создава благодарение на човечкиот ум (Рорти)⁴, како извонредно суптилен пато-нарато-лог, Андоновски ќе ја стави во центарот на својата втора *а/обдукциска анализа*, *алката* што недостига. Ќе го (при)додаде *хијертиксилно-симулакричниот модел*, за да пока-

⁴ Во *Контингенција, иронија и солидарност*, Ричард Рорти (Richard Rorty) вели: „Вистината не е априорна, таа не постои независно од човечкиот ум... Светот е априорен, но описите на светот не се“ (R. Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, Naprijed, Zagreb, 1995, p. 21).

же и докаже дека, заедно со претходните два, тој е „не-раскинливата и жива врска меѓу реализмот и постмодерната во македонскиот роман“ (2013: 36 – курзивот е мој). Овој стилски „хибриден“ модел, оваа хибрид(изира)на специфика до која доаѓа сега Андоновски, не само што е употреблива како таксономија, туку на македонскиот роман му го дава оној квалитет, по кој ќе се разликува тој како жанр меѓу другите европски жанрови роман (2013: 43). Еве како, со извонредна – но, ајде обиди се! – леснотија го докажува Венко тоа.

Прво го издвојува *Вкусот на ѝраскиџе* (1965), како преломна точка во развојот на македонскиот роман, за да констатира дека овој модернистички текст на Влада Урошевиќ се наметнал и како автореферентен роман, кој вниманието на читателот го пренасочил, од она *што* значи, кон тоа *како* значи приказната, за да заклучи дека „македонскиот модернизам, уште од самите свои почетоци, во себе ги носел никулците на драстичната постмодерна“ (2013: 35). Укажувајќи на симулакрумот како своевиден „произведувач на вистини“, Андоновски потсетува дека романот на Урошевиќ открива: „code-switching..., цитирани кодови, колажирање на дискурси..., тенденција кон *patchwork* (крпеница) и пастиж... дека користи есеистички текстови, меѓу кои и цитати од енциклопедии, еден текст на Жан Кокто... и слично“ (2013, 34–35). Нивното паралелно присуство во текстот само ја потврдува тезата дека, иако класиран како модернистички, овој роман не е сосем „чиста“ книжевна конструкција. Токму неговата фрагментарна, отворена, хибридна и автореферентна структура му го донела приматот „прва постмодерна ластовица“ на македонското книжевно небо. Па со оглед на тоа дека, мошне рано, македонскиот роман станал несвесно-свесен за металитерарната функција на

зборот, благодарение на која, не само што проектирал светови, туку можел и да говори „за сопствениот план на градба, за кодните игри и преиначувања во просторот на текстот“ (2013: 40), тој, исто така, покажал дека *референцијалноста* (карактеристична за реалистичките и модернистичките романи) и *автореференцијалноста* (карактеристична за постмодернистичките), „не се тули или блокови кај кои може да се определи строга граница... туку се многу повеќе, конгенитални својства на секој книжевен текст“, со доминација на едно од двете, тврди Венко Андоновски (2013: 41).

Затоа, благодарение на исклучително големата еволутивна брзина со која македонскиот роман ги „проживеал“ сите регуларни фази на својот развоен пат, нашиот постмодерен роман не треба и не може да се разгледува како изолирана појава (сврзана, главно, за помладата генерација писатели), туку како „полигенетски феномен“ кој – благодарение на својот симулакричен однос кон вистината – „директно се надоврзува на реалистичкиот историски роман, психолошкиот реалистичен роман и модернистичкиот роман“ (2013: 38). Поради тоа, за Венко Андоновски, македонскиот роман (иако доцнороденче), е чудесна генеолошка појава, која не само што ги достигнала европските регуларни книжевни стандарди, туку благодарение на своите преводи, станала и „легален *жиџел* на европската книжевно-жанровска метропола“ (2013: 16).

Имагинарен публикуме, ќе му се обратам сега на Венкотата наш Македонски, за да му кажам нешто што одамна сакав да му го речам – тоа дека, без оглед на пропустите, недореченостите или слабите места во неговата *Сирџиџура*..., таа не само што беше, туку сè уште е, една толку темелна и сериозна дисертација што студентите и денес ги фаќа блага вртоглавица од

начинот на кој е презентираан оној комплексен нараторски арсенал од поими. Тоа самоизмачување на умот (таа опсесија да се кажат работите комплицирано, да се замаглат толку што и самите да почнеме да веруваме колку сме биле паметни, а не сме го знаеле тоа) е резултат на една авторитарна теориска дискурсоманија, која многумина од нас не остава мирни и денеска. Затоа, без да се оправдувам себеси – иако се препознав и во покудените и во пофалените актери на овој теориски серијал – ќе речам дека не умира теоријата (како систем од знаци), туку модата (поточно, епигонството) да се пишува и предава на еден сувопарен, бременит, а едновременно, стерилан начин. Контекстите се сменија. Светот одамна излезе од сенката на голите поими и ја напушти идејата дека значењата треба да се бараат само во вертикалната структура на текстот. Но, иако ритмот на нашите реакции – барем кога станува збор за новите „гранични“ теории – е поприлично бавен, дојде време „голата“ семиотиката да облече „живи“ бои и со нова рубра да прошета, повторно, низ нашите дискурзивни простори, како што се шета гордо и низ последните два текста од оваа Венкова книга. Иако во неа ретроактивно ревидира тој дел од своите ставови, не ги крие своите теориски темели, ниту пак, го отфрла фактот дека, за него, семиотиката е онаа архисема на која со радост ѝ се враќа, секогаш.

Ние можеме да стигнеме до вистината, само ако го разбереме и го совладаме нашето искуство, велеше Гадамер. Се разбира, искуството не е конечно. Променливо е и способно за нови перспективи. Затоа е важно да се разбереме себеси, да ја отфрлиме предрасудата дека сме непогрешливи. Ако, барем врз туѓите примери го сфатиме тоа, ќе ги согледаме и сопствените грешки. Јас ги видов моите во една своја книга од 2001

година, но тоа ќе биде предизвикот со кој ќе треба да се фатам во иднина. Доволно е што научив дека добар теоретичар е тој што мисли со своја глава, тој што од стари алатки создава нови, користејќи ги, не само на инаков, туку и на подобар начин.

Оваа, по многу нешта, интересна и „заводлива“ книга, е заправо специфична мета-теорија. Како „херменевтика на втор степен“, таа ја релативизира границата меѓу референцијалната и металингвистичката функција на зборот. Но, како чудесна (псевдо)обдукција *О/Абдукција на теоријата*, е истовремено и вербална мета-илустрација (небаре одговор на прашањето за значењето на значењето) на една Рембрантова слика – онаа, насловена „Час по анатомија на доктор Николас Тулп“. Затоа со мирна совест би можела да ја преименувам во „Час по литературна теорија на проф. Венко Андоновски“, зашто таа не покажува само што значи, туку и *како* значи *што* што *значи*, соголдувајќи ги пред нас сопствените аналитички стратегии. Познавајќи го Андоновски, кој со брзина на светлината ги пишува своите мудри книги, со нетрпение го очекувам нејзиното продолжение – третиот том од истоимената едиција, резервиран за македонскиот постмодернистички роман.

ТАИНСТВЕНАТА МИСИЈА НА ВЛАДА УРОШЕВИЌ

Некои писатели имаат чуд(ес)ни дарби. Можат многу лесно да поврзат различни времиња и простори и да ги спакуваат во специфичен, хетеротопичен свет...

Кога академик Урошевиќ еднаш ми спомена дека промоцијата на својата книга *Тајна мисија* сака да ја реализира во Музејот на Град Скопје, си помислив: идејата е добра, па тоа е најсоодветното место за човек чиешто творештво е еден мал, имагинарен Музеј. Секое влегување во неговите книги ја прекинува, всушност, врската со традиционалното време (како и музеите, впрочем, кои се своевиден архив во кој можат да се најдат, безмалу, сите времиња, да се вкрстат, одеднаш, различни историски периоди, правци и стилови...). Се работи за специфични простори на акумулирано (*ad infinitum*) време кое не престанува да се напластува и да ја задоволува идејата за уметноста како утопија, разобличувајќи ја илузијата на реалниот живот. И сè во духот на зачуденоста и екстравагантноста, својствени за писателот чија книжевна мисија се обидувам да ја растајнам со години, а никогаш не успевам до крај. Постојано ме измачува чувството дека не сум го тргнала, сосем, превезот на мистеријата кој упорно ми паѓа пред очи...

Некаде кон крајот на 2013 година, во декември, ја добив последната авторска книга на академик Урошевиќ. Само неколку дена претходно, сосем случајно,

станав член на комисија за одбрана на магистерски труд, посветен на неговото најново! прозно творештво. И додека утринава, на 13 февруари 2014 година, во просториите на Факултетот „кај Бит-пазар“, се крчкаше одбраната на магистерската теза на Митра Блажевска, во Магор Book-café, се вршеа последните подготовки за промоцијата на супер-новата прозна книга на Влада Урошевиќ.

Случајност? Да не го познавав писателот би рекла да, но знаејќи во каква *таинствена мисија* е вплеткан – веројатно, уште од самите почетоци на својот живот – ќе се обидам да ве уверам дека кај овој *вовременски илсайел* ништо не е случајно, иако сè изгледа така – па, дури и тогаш кога не изгледа така! – зашто, неговата намера не е само да пренесе некаква информација, туку и да шокира!

Затоа го сакам – не само поради фактот дека е тој, Влада Урошевиќ, еден од најраскошните прозаисти на македонската книжевна сцена, кој неуморно експериментира со правилата на жанрот – туку, затоа што крај него се чувствувам некако разиграно, лудистички разгалено и по малку мистериозно. Еден е од ретките на кого му успева, со огромна леснотија, да го внесе загадочното, таинственото и неверојатното во сивилото на секојдневниот живот, давајќи ми надеж дека и мене, можеби, еден ден, ќе ме огрее божествена дарба, некој таинствен гифт, па од кабинетска интелектуалка ќе ме претвори во надежна писателка... Но пред да се случи тоа, сета енергија и ментално искушение, ќе ги вложам во *распајувањето* на неговата поетика, за која – судејќи и според оваа книга – лесно можам да ја наречам *лудистичка*.

Се работи за уште еден проект-подигравка кој го следи *шекот* на *свеста* на извртениот, недоверлив,

сомничав, враголест – tricky! – наратор, кој постојано матка, плетка нешто некаде. Со таков еден лик, ако не повеќе пати, тогаш барем еднаш сигурно, сте се сретнале во животот... Секогаш е тука-некаде, зад вас, пред вас, околу вас. Сомничаво ве загледува кога купувате билет за кино, циркус или театар, ви дише во вратот кога се качувате в автобус, ве јаде неговиот поглед. Јадежот е понекогаш толку силен, што имате чувство дека се проектирал во вас, влегол во вашиот ум, станал вашиот двојник, па не престанувате да се изначудувате колку била богата вашата фантазија! Толку сте сматкани, што се самоизмачувате со прашањето: од каде тој натраплив, загадочен, конфузен и хиперлудичен лик во вашиот живот, што се замислува тој кога се обидува да ги контролира вашите мисли, давајќи им сосем поинаква посока... Но, тоа е само дел од неговата мисија, само почеток на неговата *џаинсџивена* амбиција...

Меѓу мноштвото извонредни раскази, и во оваа книга на Влада Урошевиќ имам свои фаворити. Едниот е „Потрага по Викторија – нацрт за роман во продолженија, со илустрации“. Не знам зошто, но кога прв пат, во содржината на книгата го прочитав насловот на овој расказ, несвесно помислив на бродот *Викџорија* со кој Фердинанд де Магелан во 1522 година го обиколил светот. Но, кога внимателно ја исчитав приказната, сфатив зошто за Мишел Фуко, бродовите – тие места „без место“, тие простори-сами-за-себе, хетеротопии пар екселанс – биле не само најважниот инструмент во економскиот развој на западноевропската цивилизација, туку и нејзин најголем извор на мечти и фантазии. И веднаш се согласив дека „во цивилизациите без бродови, соништата пресушуваат, шпионажата го потиснува авантуризмот, а полицијата ги заменува пиратите“ (можеби затоа, на река без вода, во град без

пристаниште, надлежните ќе подигнат галии, за да го спречат одливот на фантазми и соништа од безидејното градско секојдневие?).

Но нашиот драг Урошевиќ не зависи од одлуките на Градот. Тој не боледува од недостиг на фантазми. Напротив, прекумерно надарен – би рекла дури и зависен од Магелановски тип амбиции – ќе тргне тој во потрага по гробот на Александар. Но, наспроти сите претпоставки и очекувања на Миленко Лајт-најт-шоу, потрагата нема да ја заврши во Светиниколско или некаде околу Охридското Езеро, туку во срцето на Африка, откако на Монмартр, на еден саем за магии, ќе ја добие мапата што некогаш, веројатно, му припаѓала на Магелан.

Така, неговата *Викџорија* ќе обиколи еден друг, паралелен свет, оној од когнитивната мапа на писателот Урошевиќ, кој провоцирајќи ги законите на логиката, ќе ги измести моите затапени сетила, па од предвидливото чувство за восприемање на светот, ќе ги пренасочи кон едно поизострено доживување на стварноста...

Замислете само, кому би му паднало на ум, на својата прва историска мисија да го поведе со себе и своето милениче – па нека е тоа и ној по име Дада – па наместо за Африка, да отплови за Шкотска, среќавајќи го Макс Ернст, кој барајќи ја „безглавата жена“ ќе ја најде „*La femme 100 têtes*“ (оти на француски *безглава* и *стоглава* се изговараат исто).“ Или, како би можел да претпостави некој дека, наместо во бразилските шуми, на бродот што отпловил за Африка ќе го сретне Клод Леви-Строс, кој половина живот мина со Бороро Индијанците во Латинска Америка...

Дека во споменатиов расказ на Урошевиќ сè е некако tricky – дека, не само географската туку и временската мапа на светот е свртена наопаку – ќе ве уверат и

аргентинските гаучи, кои заедно со кенгурите и античките скулптури, сосем природно изгледаат во овој дел од светот, ноншалантно расфрлени така низ пејзажот на Африка.

Ова „скокоткање на имагинацијата“, кое ви вели дека можеби и не се наоѓате таму каде што претпоставувате дека сте, ќе го засили и чудесната машина за генерирање електро-магнетни бранови, сакрален објект на едно примитивно домородечко племе со огромни познавања од античката историја, од кое ќе дознаете за тајната мисија на „Друштвото за борба против археологијата“. Намерата на ова Друштво е да ги врати под земја сите ископани наоди што ја претвораат археологијата во „јаболко што ги скарува народите“, па добро би било кога артефактите закопани длабоко под нашите живеалишта, би можеле засекогаш да останат тајна.

Така, не само гробот на великиот Александар, туку и необичното присуство на парискиот Пантеон во срцето на Африка ќе остане тајна (заедно со провокативните зданија од контроверзната компјутерска анимација што прерасна во реален проект од „неокласичен стил, со антички столбови и барокни украси“, за кои, веројатно, никогаш и нема да дознаеме „кој ги изградил и со чии средства“...). И таа помисла ќе ве држи сè до крајот на расказот кога, сосем случајно, екстравагантниот ној Дада, ќе ја поткачи со нога Мебиусовата лента од машината за контракција на времето и просторот, спојувајќи ги во една димензија и ставајќи ѝ крај на играта...

Јасно е дека авторот Урошевиќ – чиј лик, доколку само внимателно погледнете, ќе го видите на една од илустрациите што визуелно го збогатуваат овој чудесен расказ – ја користи својата наративна постапка, не само да создаде илузија на животот, туку и да направи

алузија на некои настани и личности, кои некогаш можеби и биле регистрирани од нашите затапени сетили, за да нè увери на крајот, колку неговата луцидна имагинација е само успешна трик-нарација која не ѝ остава простор на злодејната логика на умот.

Свесен за слободата на пишувањето, Урошевиќ продолжува да си поигрува...

Во телефонски интонираниот расказ „Врски“, ќе ги доведе тој во *врска* македонскиот рубин, Тунгускиот метеорит и земјотресот во Скопје, со смртта на виенскиот јувелирничар (поради дагњите во Дунав, донесени од Суецкиот Канал, што ноќта, пред земјотресот во Скопје, ги јадел пилотот на Југословенското воено воздухопловство, па му се слошило и ја загубил контролата, уривајќи го авионот врз куќата на виенчанаецот, во мигот кога тој ги слушал хоровите од *Auga*, композирана во чест на Суецкиот Канал што денес ги сврзува Средоземното и Црвеното Море...). А дека менталната рецепција на расказите на Влада Урошевиќ и реконструкцијата на нивното значење зависат од нас самите, ќе покажам само на *уштите* еден пример.

Имено, стотина години по паѓањето на Тунгускиот метеорит во Урал, во Скопје, како светски бренд, ќе биде заштитен македонскиот рубин – оној полудраг камен со боја на малина, откриен пред половина век при испитувањата на прилепските доломити. По својот хемиски состав, рубинот е исклучително тврд минерал (алуминиум оксид, од видот корунд, за кој се верува дека потекнува од времето на создавањето на планетата), па би можел да биде во некакво си далечно сродство со Небесниот камен, кој во 1008 година паднал во Тунгуска. Не се пронајдени негови остатоци, но постојат верзии за неговата појава на Земјата. Некои го доведуваат во *врска* со експериментите што ги

правел некогаш Никола Тесла (особено со кулата што сакал да ја изгради (која, по безжичен пат, требало да пренесува пораки и слики), а за која бил убеден дека може да прима и сигнали од вселената. Овие податоци се можеби одвишни за многумина од нас, но за луцидната имагинација на Влада Урошевиќ сигурно би биле инспиративни. Тој, иако знае дека во Македонија не може да стане збор за експлоатација на рубинот како полудраг камен (зашто, кај нас нема рудници на рубин), ќе ве збунува со информацијата за илегалниот бизнис на прилепските копачи на мермер, иако знаете дека рубинот, сосем легално, може да се купи во дуќанот на Дејан Шкартов, тука, во близина на Грчката амбасада, како што без сомнение го знаат тоа и папата Бенедикт XVI, и принцезата на Хунзите – Рани Атика, и холивудската глумица Дерил Хана, па дури и претседателот Горге Иванов, оти еден таков рубин има и во неговиот Кабинет...

Гледате ли колку може да биде заразен заводливиот лудизам, палавата разгаленост на мислата и детски интонираниот љубопитност на Влада Урошевиќ? Просто ве принудуваат да ги проверите сите податоци што ќе ги сретнете во неговите книги, ноншалантно расфрлени а, заправо, толку перфектно артикулирани и арабесно ситуирани во приказната, што не знаете дали реферираат на историски засведочени настани, на лажни имиња и датуми, или на фрагменти од секојдневниот живот. Секако, има уште многу нешта да се кажат за оваа „мисионерска“ книга на Урошевиќ, која верувам дека долго ќе се коментира (како што, впрочем, се коментираат сите негови книги), оти не само што ве освојува на прв прочит, туку и ве поттикнува на таква ментална гимнастика, што се будите со чувство како цел ден да сте решавале sudoku, несвесни за времето

кое со брзина на светлината минало крај вас, а вие сè уште сте на истата страница, го мислите истиот расказ, ја превртувате истата приказна в глава, обидувајќи се да ја разгатнете нејзината тајна.

Можеби расказите од оваа книга ја немаат експлозивната динамичност што ја имаат тие од *Седмата ситрана на коцкајта*, но ќе го најдете во нив добро познатиот Урошевиќ, детски-палавиот-Влада, ќе ја видите неговата посветеност на најситните детали, вродената љубопитност кон сите можни и неможни ситуации од кои ги создава тој паралелните светови, своите чудесни простори и слики... И тоа ни малку нема да ве зачуди, зашто академик Урошевиќ е, веројатно, најголемата епистемолошка метафора на македонската културна сцена, постојано во некаква таинствена и недовршена мисија...

СЕДМАТА СТРАНА ОД РУБИКОВИОТ РЕБУС

На корицата од една книга што визуелно потсетува на сликовница, се потпишало рачето на мојот син. Го измамило веројатно мачето, од прозорецот-слика на која вкочането седнало тоа исто маче... Рамката (од споменатиот прозорец-слика) е, истовремено, и сликарска рамка низ која се назира превртен пејзаж. Токму поради таа слика-во-слика, не сте сосем начисто што е ергон, а што парергон во максиреалистичката проекција на Кристијан Брутен, но за да го согледате „реално“ чудниот пејзаж на овој сликар, книгата треба да ја свртите наопаку. Мачето тогаш ќе виси на плафонот, а вие ќе можете од една над(ри)реалистичка перспектива, да го прочитате името на авторот од споменатата книга – КИВЕШОРУ АДАЛВ...

Инспириран од чудесниот готички свет на *Duden* и *Larousse*, но и од старата семејна книга со арапско писмо, која, небаре магичен предмет го обновува привичното доживување на светот, Адалв/адалВ сиот живот ќе биде фасциниран од визуелни апстракции. Ќе го поврзе таа фасцинација со чудесните колажи и слики на европските надреалисти, во кои ќе ја препознае тој својата „детска“ лектира, зацврстувајќи го во него верувањето во паралелни светови кои не само што зачудуваат, туку и ги провоцираат законите на случајноста. Таа ќе го профилира како „екстреман

модернист“ кој ќе ја навлече на себе потсмешливата, антисоцијалистичка етикета *gauchiste*, која пак, ќе го преобрази во есеист од европска провениенција. Но Кивешору Адалв/кивешорУ адалВ не е само тоа. Тој е еден од најпознатите прозаисти на македонската книжевна сцена, човекот кој неуморно експериментира со техниката на прозниот израз, со кохерентноста на нарацијата и со правилата на жанрот, внесувајќи го во нив загадочното, таинственото и мистериозното...

Посветен на деталите што ја откриваат неговата приврзаност кон визуелните уметности, тој ќе ве измести од предвидливото чувство за восприемање на светот, кон едно многу поизострено чувство за необичното и несекојдневното, покажувајќи ви, всушност, колку мистериозното е присутно секаде (на улиците и на плоштадите, по голите и спечени ридови без патеки...), небаре секојдневна магија која треба да биде забележана, препознаена и опишана – како во сцената со велосипедистките од истоимениот расказ, позајмена божем од филмовите на Фелини (Federico Fellini):

„Над малото гратче се надвиснува рид: сув, спечен, гол... По него нема патеки: никој не се искачува таму затоа што, едноставно, и нема зошто. Но има еден дел од годината, кога првпат се чувствува дека летото оди кон својот крај... Сè уште е топло, но во воздухот веќе се вовлекува некаква просирност што прави далечните глетки да станат мошне јасни, речиси изрежани во кристалот на избистрените хоризонти. Се случува, во еден таков миг, во доцното попладне кое бавно минува, некој жител од гратчето да го сврти својот поглед кон ридот. И таму, по облината на голиот гребен, ќе се укажат велосипедистките. Тие се облечени во просирни фустани што се веат околу нив, на главите имаат големи шапки од тантели, со пердуви згора. И свиле-

ни ленти, разнобојни свилени ленти, а најмногу жолтопортокалови, што летаат зад нив како рој пеперуги. Жиците од тркалата на нивните велосипеди светкаат како пајажини... Врволицата протечува небаре светкави зрна на бројницата која тукушто се скинала и сега се разнижува: тие далечни девојки минуваат лесно, како да пловат, речиси не допирајќи ја земјата и, додека минат, се чувствува дека со нив, минува уште нешто, нешто без име, нешто што не може да се запре и што не може да се настигне. И потоа ги нема“ (2010; 171–172).

Дека надреалното постои и во самата реалност, а не надвор од неа, ќе ве уверат и необичните, безмалу ексцентрични описи и слики во раскажувачките минијатури на Адалв. Станува збор за кратки наративни форми (од половина до две странички), во кои можете да восприемите сè одеднаш: и чудесните ентериери и ониричките пејзажи, и мистериозната атмосфера, како и целата приказна впрочем, макар што наративната постапка на овој вонвременски писател не е ориентирана толку кон намерата да пренесе информација, колку да шокира! Таа е тука да создаде илузија на некои минати настани, да создаде привид на нешто кое, небаре апстрактно и завршено секавање, било регистрирано од нашите сетила, уверувајќи нè дека фикцијата не е само привид на животот, туку и привид на виртуелното минато што го восприемаме „како живот“. Некогаш е тоа енигматичен, сомнабулен настан во кој здодевната логика на умот се повлекла пред луцидната имажинација на писателот, другпат се тоа некои двосмислени и провокативни ситуации, но најмногу се тоа оние чудесни пресврти во неговите реченици, полни со благ а боцкав хумор кој елегантно преминува во суптилна иронија, арабескно ситуирана и перфектно артикулирана во приказната, што... ве обзема срам, дури и блага завист

ве фаќа пред извонредно искреираната трик-нарација. Не мислам само на луцидниот „Бугарски чадор“, или на „Филмот од времето на Монтгомери-мантилите“, туку и на „Тетовската менада“ од која ги цитирам сега следниве редови (како лудистичка варијација на некоја археолошка тема): „Таа млада жена, велат стручните лица, бега пред премногу натрапливиот демон на дивата природа, *силен*. Тој *силен* има коњски опаш, коњски уши и огромен phallus. Што е целта на *силенои*? Некои велат дека тој сака да го грабне она крзно на пантер што го носи врз себе разиграната менада. Другите се убедени дека неговата намера е да ја наскокне менадата... *Силенои* вложува напори, но, со оглед на неговите години, тој нема многу шанси да ја настигне менадата. Таа уште малку трча, но *силенои* го нема зад неа. Да не се премислил? Напразно толку трчање? Па, на крајот на краиштата, тој *силен* можеби и не е толку силен? Како што, впрочем, и кабалистичкиот *голем* не мора обврзно да биде толку голем! (Honni soit qui mal y pense!)“ (2010; 34).

Гледајте, сè е базирано на двосмисленоста и амбивалентноста, на палаво разиграната мисла (притаена дури и во смртно сериозните реченици) на Адалв, во кои детски-наивното доживување на светот, го истиснал трагизмот од смртно-сериозните феномени (и ноумени!) на животот... Тоа е таа, Адалфов(ск)а – технички совршена поетика-на-тесниот-простор¹, една су-

¹ „Оваа флуидна книжевна сорта, ова чудо од дискурс, оваа трикатна перфекција од донжуановски ерос, томина скепса и јудина превртливост/дволичност! Екстатичен рез во хаосот, миг на откровение, лектира forte, протејски адаптибилна во простор и време, од еден до друг медиум, на плажа, во метро, при успивање, лектира за фасцинирање, за меморирање, за пре-раскажување и ин-сценирање...“ вака, во теориски интониралиот есеј „Поетика на тесниот простор“ (Блесок, бр. 12, 2000), Ката Кулавкова го

периорна и разиграна реченица полна суптилен хумор, еден заводлив лудизам кој ја подигнал на прв степен вашата сензибилност ослободувајќи ја од вишокот пластови (од наслојките што ја ограничуваат тактилната врска со светот), доведувајќи ве во тесен допир со есенцијата на животот... и на илузијата, исто така. Затоа Адалв не отстапува од желбата да зашемети, да возбуди и да зачуди. Тој не престанува да трага по енигматичните сенки на несвесното во кои чудесното, тоа движечко мото на неговите омилени надреалисти, му се спротивставило на рационалното спознавање на светот, како неискажлива, тешко артикулирачка мистериозност, која се стреми да остане тајна само за да ја сочува фасцинацијата – таа детска љубопитност без која нашето постоење, во баналното ни секојдневие, и не би имало смисла.

И не ме чуди зошто *Седмајта сѝрана* на оваа Адалфова *коцка* содржи толкаво количество необјасниво, едно навистина сериозно присуство на ефекти што немаат никаква врска ни со причините, ни со последиците, но се тука, во приказната, благодарение на случајноста (или на сонот?), но најмногу благодарение на Адолфовата имагинација. Таа никогаш не ја отфрла можноста да ја провоцира реалноста (или, барем тие што сè уште ја поднесуваат еве, нејзината банална предвидливост). Затоа, ако фикцијата беше создавање илузија на животот, реалноста за Адалв е универзум од паралелни светови во кои сè е илузија на животот. Погледнете само „Во огледалото“ негово и ќе ви стане јасно за какви необјасниви феномени говори тој:

„Кон крајот на летниот ден, кога во собите нема никого освен нас, се случува понекогаш да забележаме,

опишува краткиот расказ, антиципирајќи ја атмосферата и логиката од *Седмајта сѝрана на коцкајта*.

минувајќи покрај огледало што стои во некоја полутемна одаја, за миг, со крајот на окото, дека нашиот одраз се однесува малку поинаку отколку ние... Ликот во огледалото е наполно ист, несомнено е дека тоа сме ние, но – тој ги држи двете раце во џебовите... Мавтаме пред него со своите раце, ги грчиме нервозно како што се грчат рацете на марионетите во куклениот театар: ништо. Оној во огледалото ги држи неподвижно рацете во џебовите и со одвај видливи движења на главата ги следи нашите бесмислени напори... Застануваме и полека, како посрамени, ги спуштаме рацете, потоа, со чувство на нејасна вина, ги ставаме во џебовите. Во тој миг, во еден друг град, во некоја друга полутемна соба, еден друг, нам наполно непознат човек, ги вади рацете од џебовите и почнува да мавта бесмислено со нив, подражавајќи го својот полуден лик во огледалото“ (2010: 151–152).

Фасциниран од темната страна на убавото – од страшното и убавото, од необичното што ги содржи и двете – од амбивалентноста (единствената творечка компонента што може да ја надополни празнината во естетската норма), Адалв ја користи демијуршката улога на наратор за да создаде чуд(ес)ни светови и слики. Се работи, всушност, за еден креативен влог што во творечкиот сензибилитет на овој автор го оставиле надреалистичките мајстори на мислата (и сликата), фасцинирани од соништата и од нивното влијание врз нашите животи. Еве вака:

„Сонувате дека станувате од вашиот кревет – ве уверува нараторот во „Судбоносна грешка“ – Излегувате од собата, слегувате низ скалите, ја отворате влезната врата, излегувате на улица. Надвор е ноќ осветлена од Месечина. Под прозирните сенки на дрвјата минуваат чудно убави жени, ве повикуваат да појдете

некаде со нив... ве бакнуваат, ве водат во една необична кука полна статуи, трчат со нив по некакви големи скали. Премногу доживувања за една ноќ... Се враќате назад дома, ја отворате вратата, се искачувате по скалите, влегувате во вашата соба. Но таму, во креветот, веќе лежи некој. Гледате: тоа сте вие, то ест некој мошне сличен на вас. Како можело тоа да се случи? Дали во вашиот сон се замешал некој друг сон, дали сонот се удвоил, дали вие сте влегле во некој спореден разгранок на сонот, дали некаде при враќањето сте погрешиле?... Се обидувате пак: вратата, скалите, собата. Непознатиот е пак тука. Тој лежи како во свој кревет, сонувајќи веројатно некој друг сон, и не мисли да исчезне. Се обидувате уште еднаш, па уште еднаш. Напрасно. Стоите долу пред влезот и очајувате. А наскоро ќе осамне и оној горе ќе се разбуди во вашиот кревет и во ваша лика, и тогаш е сè готово“ (2010: 156).

Несвесното навистина нема конкретен облик, но неговата манифестација станува најсилна во соништата, но најмногу од сè во уметничките дела (тие „пластични топоси“ во кои се структурирале фантазмагоричните предели на нашата душа), или барем во тие што минале низ примарниот процес на мислењето што не знае за ограничувања. Затоа никогаш – или барем никогаш кога станува збор за поетиката на Адалв – не сум сосем сигурна, дали треба да ја прегрнам теоријата или да ја пуштам имагинацијата, по трагите на палавата реторика на Адалфовиот израз, полн со фрагменти од секојдневниот живот и од ументоста.

Неговите генерички и формално-стилски обележја укажуваат на една специфична изразна логика, полна со интермедијални вплетувања што не реферираат само на историски настани и анегдоти, туку и на планетарно познати имиња и на нивните дела. Во

формално плочестата структура на оваа книга-раскази (конципирани врз елементарен наративен тек), во предел план избиваат и наративното време и времето на нарацијата. Како кратки воздишки на човечко траење, секавично обликуваните раскази од *Седмајта сирана на коцкајта* го потврдуваат Адалфовиот однос кон животот, базиран врз асоцијативни премини и промени. Токму тие го направиле свесен за слободата на пишувањето, за лудизмот на мислата, за екстра-вербалното азно на јазикот што го прави игра без почеток и без крај.

Ќе го напуштам сега овој дискурс, поземајќи ја тивката игра на трагите во Адалфовото писмо, кое тргнало по заобиколните патишта на јазикот, за да ни открие дека: „по големиот земјотрес во 1963 година, кога во Скопје без многу размислување се рушеа цели стари квартави за да се пробијат новите широки сообраќајници, во една трошна магаза, помеѓу два зида, беше откриен голем куп книги... Помеѓу тие квивчиња кои беа речиси во состојба на распаѓање, лежее: ...’Поученија од науката наречена геометрија и има ли коцки со седум страни и што е напишано на таа седма страна‘..., ’Пророштва за тоа што ќе стане со светов, како Македонија оган ќе ја гори и нема да (ја) изгори и кое царство ќе надвие, како што кажувал пророкот Настродам од градот Париж во Италија’ (*sic!*). Сосема на дното – продолжува нараторот од „Каратрифунувата книжарница“ – најмногу оштетена од влага и мувла, беше една книга на италијански: ‘La Tariffa delle Puttane di Venegia’, на која јасно беше назначено дека е издадена во Венеција... Според присуството на оваа книга (и според техничките нејзини одлики) можеме да заклучиме дека претходните наслови се, најверојатно, излезени од истата таа венецијанска печатница, и дека Јаков од Каме-

на Река, судејќи според сè, мислел на нив кога врз еден псалтир, отпечатен таму на црковнословенски јазик, во 1569 година, напишал: ‘А ако некому му притреба од светиве книги некоја, тие сите се донесени во Скопје, кај Кара-Трифунa’” (2010; 173–175).

Не само овој, сите раскази од *Седмаџа сѝрана на коцкаџа* Адалфова, добиваат смисла во недовршениот дијалог со други текстови и писанија. Како сво-евиден „Amargord“, во кој се складирани мноштво литературни архетипи, тие допуштаат значењето да се бара не во конструкцијата, туку во деконструкцијата (која отпочнува кај авторот) и во реконструкцијата (која продолжува кај читателот, задолжен за нивното дисеминирање). Само така би можеле да се спојат велешките Гемии со „Пијаниот брод“ на Рембо, засведочувајќи го цитатниот карактер на писмото кое постојано (ке) ја предизвикува традицијата на руските формалисти, бришејќи ги границите меѓу раскажувањето и размислувањето за нив...

ПРИВАТЕН ПОСТСКРИПТУМ
(ИЛИ APPENDIX VERMIFORMIS)
НА КИВОНАБ АНИЛЕГНА

На почетокот од месец ноември 2012 година, во сандачето на „Иван Цанкар“ 17б, стигнала поштенска пратка... Стуткана е малку и неугледна поради насилничкиот акт на поштарот, задолжен за нејзината испорака. Нели вредните нешта секогаш влегуваат на мала врата, мрморам отворајќи ја возбудено... *Измислени свеџови, Седмаџа сѝрана на коцкаџа, Огледало за заџаџкаџа*, ги читам набрзина таинствените наслови

додека со лакотот, несмасно, ја поттурнувам вратата од куќата во која не живеам веќе... Кој ли е авторот, се прашувам збркано, сопнувајќи се на розовиот слон што мигум испаѓа од книгата (заедно со мачето од корицата-со-извртен-пејзаж) и удирам со главата во фрижидерот кој паѓа, врз мене, со тресок (и блесок) на Big Bang... Disaster!

РЕКАМ, КАНДИЛЦЕ НА РОДОТ (поетската магија на Бранко Цветкоски)

Многумина, верувам, ќе се согласат со констатацијата дека поезијата е допадлива и едноставна кога се чита, но непросирна и сложена кога се интерпретира. Таква е поради херметичното, елиптично, но сепак суптилно настојување на поетите да го артикулираат својот когнитивен свет, што ја отежнува рецепцијата на поетската смисла, но во тоа е и привлечноста на лириката, сета нејзина магичност. Едноставна е и сложена, јасна и матна, пивка и горка, резултат на една удвоеност која се вгнездила меѓу мислењето (она „умно молчење“ кај поетите) и нивното пеење (кое не секогаш е идентично на замисленото), оти „поетот што мисли секогаш е далеку од поетот што зборува“, велеше Михаил Епштејн. Се работи, всушност, за филозофија на поетскиот чин, за магија на креативноста и дијалогот со неа. Со оглед на тоа дека тие се својствени за дискурсот на поетот Бранко Цветкоски, ќе се обидам, накусо, да ги сублимирам впечатоците од неговите стихови, посегам по неколку компоненти важни за неговата лирика. Првата е односот кон животот, филозофијата и Бога; потоа односот кон јазикот и родот и односот кон историската априорност на националниот бит.

Првиот впечаток што ве понесува кога го читате поетот Бранко Цветкоски е елиптичноста на неговиот

израз¹. Една смирена, тивка, кондензирана и сериозна поетска реченица која си направила место за отповеќе смисла, но не и за одвишни зборови. Академик Матевски добро го забележал тоа, кога во поезијата на Цветкоски препознал две, навидум различни поетички постапки. Едната го користи искуството на претходниците, вели тој, а другата – сопственото искуство, благодарение на кое неговата поезија опстојува како автентичен глас во нашата лирика.²

Ќе се обидам да ја надополнам оваа констатација. Имено, додека го читате Цветкоски ве понесува впечатокот дека, иако не постојат неутрални зборови во јазикот, зборови кои не содржат туѓи интенции и гласови, овој поет сепак успеал да го артикулира својот поетски израз, и тоа благодарение на еден „полуглас“, на едно „полумолчење“ кое не само што му претходи, туку и упорно го следи, како блед и невидлив текст што се провлекол низ неговите стихови, прекривајќи ги со тенката патина на една многу важна „немошћ“. Таа го направила свесен за зборовите што длабоко занемеле во него самиот, отворајќи ги за него портите на креативното. Оттаму и впечатокот дека Цветкоски постојано трага по хијазмите на една поетска медитација, реализирајќи го нејзиното изнурнување... Како во стиховите од „Рекам“:

„Од реката низок тон / Излезен од мрестот / Се качува / Во роса намовната плови / Во устата се свалува / Одрон / Рекам / Сина гргорлива сол / Рекам / Резе преклопено на устијата // И ви реков за песната еднаш / Со молеж не доаѓа / Ниту со милост / И жестокост // Во

¹ Текстот е презентиран во рамки на поетската манифестација „Караманови средби“ (2012).

² Матеја Матевски, „Повтеж по хармонија (читајќи го Бранко Цветкоски)“, *Книжевно житие*, бр. 27, мај 2012, стр. 48.

длабока речна дума лежи / Под јазикот на водата / И нè
варди / Од нарачан / Од поарчен збор / Рекамот / Синот
нејзин // И не отвора секогаш тој“

(Молитвен веј, 1993).

Јасно е – не само зборот, туку „фигуративно
вообличениот збор“ во поезијата на Цветкоски го отво-
ра патот кон метафоричкиот друг, кон *насејениот со-
говорник* во дијалогот што не признава хиерархија меѓу
мене и тебе. Затоа, всушност, и не може да нè залаже
монолошката форма на неговиот дискурс. Таа е само
привидна. Полна е со траги од една *дамнешина јазич-
носѝ*, што ни дава за право да заклучиме дека јазикот
на овој поет како да не е од нашето време. Тоа е оној
јазик што си го зборуваме самите во себе, како најдла-
бока, најскриена навика на нашиот дух да комуници-
ра со минатото, со наследството од нашите исчезнати
предци меѓу кои го наоѓаме ние своето прибежиште,
зашто, сè започнува и завршува со јазикот сочинет од
минимум зборови а максимум смисла... Како во „Ре-
кам“... Повторно *рекам*.

Но тргнеме ли од сознанието дека, како артикула-
ции на смисла и емоции, поетските искази се обраќања
во кои не говори само Јас – зашто, свеста е хибрид од
другости: од „другото“ (како ние за *друѓиѝе* – позиција
која е само релативно наша сопственост) и „другото“
(како *друѓиѝе* за нас), тогаш тезата за јазикот како от-
ворен *ехо-сисѝем* во кој, минувајќи низ вкрстените
контексти на историјата, зборовите ја живеат својата
сегашност, го потврдува мислењето на академик Стар-
делов за овој наш поет, искажано пред дваесетина го-
дини:

„Духовната и поетска авантура на Бранко Цвет-
коски – вели Старделов – почнува и завршува во јазик-

кот, сфатен и како средство и како цел (...), толку се тие
едно и обединето (...) Кај него јазикот не е голо сред-
ство за соопштување, туку самооткривање на битието,
она кај него толку згуснато наведување на зборот да
ја исцеди од себе и последната смисла... Во неговите
песни одсвонува човековиот искон, човековото про-
клетство, црната ноќ на неговите темни мори и кош-
мари. Кај него потиснатото македонско битие пее и се
ослободува од самото себеси, од својата фрленост на
крстопатите на постоењето, од думаните на неговите
историски талкања“.³

Затоа, поетскиот јазик на Бранко Цветкоски ја
следи линијата од општото кон посебното, од другоста
кон сепството како граничен феномен меѓу надвор и
внатре. Неговиот поетски јазик не е јазик на еден лир-
ски субјект, туку на мноштво субјекти што успеале да
се артикулираат себеси во безвремената комуникација
со своите предци. Оттаму, извориште на овој поет е
неговото културно наследство, кое, во специфична ја-
зична имажинација, ги кондензирало и историското и
митолошкото време, и легендите и преданијата. Во тоа
извориште како да се притаила историската меморија
на македонскиот човек, за која нашиот поет го вели
следново:

„Од далечен наум / од зад умот / се протега и све-
чи / и името се раѓа / за другите да знаат кои сме / и
какви / и да нè довикуваат / да нè викаат / да нè прокол-
нуваат / и слават – / за да се слави името / да префрла
од век во век / да префрла од млекото / во крвта / од
крвта во розата / од розата во ветровите / од ветровите
во црното мастило / и од таму пак во умот / да свечи / да

³ Георги Старделов, „Бранко Цветкоски (1954)“, во *Десетѝ
(ѝорѝреѝи и ѝрофѝили)*, Македонска книга, Скопје, 1994, стр. 115–
116.

одекнува / да се враќа / да нè збере / и под земја / и на неа / да нè има / во словото / о, неразбран, / преподобен оче / светогорски! / Се гласи името / се длаби снагата на родот / останува да свети кандилце / над сиот имот, / епистола жешка / врз мазниот мермер: // едно име – еден род / една тишка – светот дом – / едно е името на светот / едно е името на Едниот / со кого се раѓа / светот / и пропаѓа“

(Од поемата *Имејџо. Рогојџ. Имојџојџ*, 2000)

Имејџо. Рогојџ. Имојџојџ не е глас на една епоха, ниту глас во една посока. Како реверзибилна и надвремена поетска форма, таа е во дијалогски однос, не само со времињата што минале, туку и со самата себеси. Еве што, во еден сеопфатен и инспиративен осврт за поезијата на Бранко Цветкоски, вели критичарот и поет Санде Стојчевски, споредувајќи го звукот на споменатата поема со ритмот на „Калевала“:

„Колку и да е ветувачки ситуирана во сферата на националното, поемата на Цветкоски е секогаш подготвена да се измолкне и да зазвучи поослободено, поуниверзално (...) Поетот разбуричкал во сопствената творечка имагинација, во историјата и во огништето на македонските јазични сокровишта, та се кренал столб од искричења, се озвучил упрекот што ни го упатуваа и Прличев и другите големи претходници, и еве една песна, една поема, една култура прави чекор повеќе, чекор поблиску кон сцената на која се опеваат народите...“⁴.

Имено, покрај смисла и вистинитост, дискурсот на Цветкоски има и една специфична историчност. Со

⁴ Санде Стојчевски, „Длабоките пластови и високиот пев“ во: *Сѝреа на вейровиџе/Бранко Цветкоски*, Макавеј, Скопје, 2009, стр. 10–11.

оглед на тоа што неговиот поетски јазик е изграден врз аперцептивната подлога на нашите предци, можеме да зборуваме и за една историска априорност, за едно *a priori*, како распрснатост во времето кое не може да ѝ избега на историчноста, зашто, не станува збор за некаква безвремена структура, туку за едно „историско *a priori*, како емпириски лик“, вели Мишел Фуко. Тоа ја дефинира дискурзивноста на поетовото постоење – го гради системот од дамнешни искази кои не само што страшно ја обрабиле неговата сегашност, туку ја истакнале и нејзината другост, онаа којашто е, истовремено, и *над* и *во* поетот, која го одредува и дефинира, која го потврдува како *разлика*, како распрснатост што самиот ја создава во стиховите што следат:

„...со години / Ни се повторува таа бравурозна илузија / На нас живите / Востоличени како средиште на светот / И како тврд наслон / Го одбивам блажениот упрек / На мојот стар пријател / Што ми ја покажа „Авеста“ / И никогаш не ми ја подари / Подвикнувајќи: // Ти не си ти / Ти – тоа се другите!“

(„Ме нема во моите мисли“, од *Земја за зобање*, 2006)

Но колку поетот Бранко Цветкоски го осознал светот преку (и во) својата поезија? Во едно интервју емитувано на Македонското радио, во емисијата „Траги во времето“⁵, Цветкоски вели дека пишувањето стихови е, истовремено, и „допрашување во самите песни, зошто е таква поезијата“. Но спознанието за поезијата и за светот ја отвора и дилемата за сопственото спознание. Секако, не како банален одговор на прашањето „кој сум јас“, туку како поглед *во* себеси, како пара-патување на лирскиот субјект свртен кон сопствените

⁵ „Траги во времето (интервју со Бранко Цветкоски)“, *Книжевно житие*, бр. 27, мај 2012, стр. 10.

длабочини во кои би можел да го пронајде своето Јас, ослободено од грижата и од болката, од срцбата и од зависта, од влијанијата на тугите сепства, една лирска субјективност управена кон бескрајниот и вечен Универзум – кон Бога, како негова бескрајна супстанција, есенција и атрибуција. Или, уште поречито, како „интелектуална потреба да општите со некого, со некоја моќ којашто вие ја немате на земјата (...), важен миг на допрашување за она што вие го правите, што можете и што не можете да го постигнете..., со некого што не можете да го смислите на поинаков начин освен да му се обратите и да ги чекате ефектите на таа молба во некое друго време“, истакнува Цветкоски во споменатиот разговор со новинарката Василка Пемова.

Очигледно е дека поетската визија на Бранко Цветкоски се храни со архетипските симболи од топографијата на неговото детство, која го соочила со феноменот *внатрешен поглед*. Свртен кон себеси, тој ќе изгради една медитативна лирика⁶ којашто нема да ги релативизира претпоставките за елитниот карактер на уметноста, но ќе го наметне прашањето: што е тоа, во нас самите, способно да го надвлеее заборавот? Дали е тоа некоја мислечка активност сврзана со филозофијата и со психологијата на животот, или, можеби, некој биографем (како состојба на духот, што го сублимирала неговиот лирски живот)? Еве како резонира Цветкоски по однос на ова прашање:

„Знаете, кога треба да се вратам на моето детство, и мене денес тоа ми изгледа малку нестварно, затоа што и во творештвото и во сегашната меморија одзвонуваат оние праисконски слики (...). Тоа го има

⁶ „Лиричар од мислечки ков“, вели за него Матеја Матевски во „Повтеж по хармонија (читајќи го Бранко Цветкоски)“, *Книжевно животно*, бр. 27, мај 2012, стр. 50.

во многу мои песни, се разбира, во форма којашто е софистицирана заради поетскиот говор и заради ритмиката или поетиката на самата поезија, но вака кога се потсетувам може тоа да го крстам како едно чудесно навраќање кон првиот крик, кон првиот плач, кон првото вистинско сознание на светот“.⁷

Јасно е – поетската имагинација на Цветкоски копнее по минатото, по родниот крајолик, по семејните предци, по сите оние мокни фигури што го обликувале неговиот идентитет, поставувајќи го меѓу индивидуалното и колективното. Неговиот лирско-медитативен сензибилитет продуцирал една суптилна поетика којашто ја засведочила наративизираната меморија како специфичен лирски топос од кој упорно ја црпи тој својата инспирација. Во таа интимна зона од *времетраењето*, Цветкоски ги негува корените и битот на македонскиот човек, неговиот историски *ог*, суштината на јазикот, името и културната припадност, возобновувајќи го својот крвоток. Во тој лирски топос, тој ги бара „гените на душата“ за да ја совлада полесно минливоста на животот. Затоа својата песна (и песната на својот народ), ја допева од книга во книга, држејќи ја постојано запалена „свеката на поетската магија“.

⁷ „Траги во времето (интервју со Бранко Цветкоски)“, *Книжевно животно*, бр. 27, мај 2012, стр. 6.

РАСКАЖУВАЈ ПОД АГОЛ ОД 73° (Перниците на Оли Корвезирска)

Оливера Корвезирска ја бев запознала како Оливера Марковиќ, еднаш, во 1986 година, на час по светска литература кај драгата Јадранка Влагова. Влезе скромно и речиси незабележително, но „во пар“ – со Ненад Вујадиновиќ, веројатно по наговор на неуморната Анче која имаше нос за млади таленти. „Скромните“ колеги беа пример за успешни студенти кои не само што знаеја „да читаат“ туку знаеја и да дискутираат за литературата, небаре писатели за деца и возрасни деца. Мина оттогаш речиси четврт век, но да чукнам во дрво, денес и двајцата изгледаат како конзервирани книжевно-уметнички конструкции од мојата замрзната автобиографија, што оживува само во спомените.

Своето прво сериозно работно искуство Оливера го стекна како лектор во реномираната *Дейска радоси*. Потоа, извесно време работеше во *Југореклам*, а денес е уредничка во T-Mobile, на магазинот *Клуб 360*, двомесечник со тираж од 120.000 примероци, на кој сигурно му завидуваат и Венко Андоновски и Гоце Смилевски, оти таква е судбината на писателите во Македонија – живеат за да пишуваат и пишуваат за да преживеат. Освен што во своето слободно граѓанско време, е мајка на Мирна и Војдан (и сопруга на Здравко), Оливера е авторка на дузина книги: две поетски, два романи за деца, еден роман за возрасни (деца), една сликовница (за деца на возрасни), четири книги раскази, две кри-

тичко-есеистички монографии и, веројатно, над стотина традиционални рецепти од семејниот *Гошвач* на мајка ѝ, кумановски наречен *Кувар*.

И не случајно, таа е повеќекратен добитник на значајни награди за расказ во Македонија, а од 2003 година и лауреат на престижната награда „Стале Попов“, што за *(С)илејени раскази* ѝ ја додели Друштвото на писателите на Македонија. Наградата, веројатно, беа нови игли за плетење со кои Оливера продолжи да ги ниже своите (рако)творби.... Но, иако е вешта со иглите, Оливера (како што самата вели) не е во состојба да напише *со рака* ништо посложено од список за на пазар, но затоа пак е успешна во расплетувањето и доплетувањето на „туѓите“ и свои приказни. Ги доизмислува, доградува, разубавува, кити...

Како и секој бриколер, признава дека сака да работи по нарачка. Ї се допаѓа да учествува во заеднички книжевни проекти, да експериментира со „веќе напишаното“... Еднаш дури си допушти да „корумпира“ и мој расказ. Додуша, ме извести по телефон... Рече, слушај Ангелина, планирам да интервенирам на еден твој расказ објавен во *Разгледи*. Ќе го вклучам во *Сипрадањата на младиот лектор*... Доооооооо, реков стравувајќи за избрзнатата преѓа, за котелците, дали добро ќе ги состави (не секогаш успева тоа...) Но нејзе ѝ успеа. Си направи калемче по мера, во функција на *својата* поетика, на *својот* книжевен израз...

Потоа се зафати со еден архитектонски потфат – реши да сочини (по углед на големите светски писатели) книжевна „дивоградба“ – историографска метафигија што ја нарече „роман со веранда“, за животот на Лу Андреас Саломе. Но, за неа, овој роман е „веќе износена облека, здиплена и заборавена во невидливото на плакарот, како впрочем и некој стар плетен џем-

пер“... Сепак, постојат слоеви во душата каде што времето застанало. Тоа се „немите“ страници на нашата ненапишана автобиографија кои нè жигосале со мастилото на идентитетот, тетовирајќи ја нашата препознатливост. Слотердајк (Sloterdijk) беше рекол дека човек мора да биде *вече исцрпан* за да почне да пишува, да биде *почнај* за да започне... да пишува, секако... „Ако денес можам да зборувам во прво лице – вели тој – тоа е зашто претходно некој ми се обратил на *ти*... Но, за да пишува, човек мора да продолжи да пишува... Или, во регресивна перспектива, да се почне, секогаш значи да се биде започнат; во прогресивна смисла, да се почне, секогаш значи да се продолжи“, по кружната патека на животот... (2006: 62–63).

На две перници, ставени под агол од 73°, Оливера Ќорвезирска ја самоизложува својата поетика како поетика на сопствениот живот, покажувајќи дека таму и само таму каде што се случило тетовирањето, можело да *настане* нашето писмо. Еве какво: „...кога луѓето ќе умрат – сенките оживуваат. Долго не знаев дека е така и не разбирав зошто годините не ѝ можат ништо на секоја вистински голема болка... болката од која никогаш не сме ни побегнале.... Зборот почна постојано да ми истрчува пред брзите реченици на соговорниците. Напати го прегазуваа како пес, продолжувајќи си ја сопствената приказна, но, напати мојот збор ги сопнуваше, па брзите реченици на соговорниците се извртуваа со силен чкрипеж, се струполуваа во бездните на молкот, без никаква можност за продолжување. Е, тогаш стануваше страшно, па и самата почнував така да се чувствувам... Помалку, многу помалку ќе страдав доколку секогаш ми го прегазуваа зборот кога ќе истрчаше... Сè почесто, за несреќа, истрчаниот збор беше прв, последен и главен, така што останав без речени-

ците на другите во својот живот. Ме напуштија сите... Останав сама. Сама со зборот свој, бесен и непослушен. Западнав во тишина што ми го оштетувааше ушно-то тапанче повешто од каква било врева. Сонот и мајка ми во него станаа мое прибежиште... сè дури не дојдов до состојбата кога спиев многу и ноќе и дење.... Часови и часови, денови и месеци под агол од 73 степени... Дознавајќи ги сите нешта што мајка ми не ми ги беше кажала за време на животот, одеднаш станав и татко ми и баба ми Тимка. Така натоварена, одвај клекнав на коленици и со шесте дланки почнав да го бришам времето без неа исцртано како куц-камен со креда на асфалтот“ (Ќорвезирска, 2010, 25-27).

Во оваа книга е отсонувано она што било и што минало, но и она што ќе стане дел од постоењето на авторката Ќорвезирска. Нели животот е восочна табличка врз која со сопственото нервно писмо, секојдневно ја фиксираме хрониката на нашата егзистенција – онаа духовна тетоважа од која (про)излегуваат и нашите зборови? А тетоважата е уметност, врежување на (пра)сликите од нашето минато... во сопственото месо. Таа е оној пунктум – оној убод... рана, стилизиран биографем – по кој го паметиме сопствениот или туѓиот живот, едно Прустовско романескно а-без-роман-секавање, поради кое сме биле способни да го оживееме загубеното. Тоа е оној дијалог меѓу животот и смртта, едно суптилно литературно остварување кое, можеби, и не е љубовно но е писмо *за* љубовта, за христијанското *агање*, распнато меѓу радоста и тагата, животот и смртта, реалното минато и имагинарната сегашност... Така Ќорвезирска се ослободува себеси од знаците на „јас“ кои се, всушност, „ние – моето семејство, нашето минато“, (само)изложувајќи се пред очите на јавноста и „компромитирајќи“ се при тоа, низ едно саморазго-

лување, вообличено во јазични емоции. Оттаму и таа исклучителна топлина во нејзината книга раскази, што е реткост во ова *море* од постмодерен цинизам. Едно зрело раскажувачко писмо, автентично и веќе препознатливо, со интелектуална и емоционална концепција која е – и мака и уживање, и сеќавање и плетење – истовремено. Една суптилна недореченост која кажува дека убавата уметност се препознава по тоа што не мора секогаш, докрај, да ги изговара нештата за да се сфати целината и да се ужива во смислата, како во сонце по дожд...

Но, не е сè толку таговно во *Двете ѝерници* на Оли Ќорвезирска, ниту пак може да биде, оти животот е микс од арно и лошо, од реално и имагинарно, од црно и бело, небаре нем филм во кој се смешала актерската игра и анимацијата... Кога сме веќе кај филмот, еве како дознав за *Перницијџе* на Оли.

Ретко сум на Facebook, ретко го отворам својот профил – одвај трипати во годината – кога ајде, си реков, да видам што има кај моите пријатели кои ревносно информираат за сè (и сешто). И чап – ме фати Оливера. Здрав-живо Ане, што има, кај има... ти-кажав-ми-кажа... јас нејзе за Денови на германскиот филм во Скопје, таа мене за рускиот. Ми испрати два трејлера и рече: погледни го филмот на Андреј Хржановски (Андрей Хржановский), така сакам да пишувам...

Соба и ѝоловина или сенџиментално ѝаџување во ѝаџковинаџа е една чудесна авторска креација за биографијата на Јосиф Бродски (Иосиф Бродский), во која се измешани реалноста и сонот, анимацијата и „вистинската“ глума, литературата и животот, времето и смртта... Едно суптилно, постмодернистичко, неизнасилено а игрово филмско раскажување, со несомнени естетски вредности кои отвораат нови патишта на ми-

слата и на експресијата. Го погледнав не само тие, ами сите трејлери што можев да ги најдам на YouTube во врска со овој филм, а набрзо потоа – ги добив во електронска форма *Двете ѝерници* на Оливера и сфатив... Има еден, од парот раскази во книгата, насловен *Агенција за случки* што многу потсетува на филмот на Хржановски кој, со мала модификација, може да послужи и како поднаслов за книгата на Оливера Ќорвезирска – *Две ѝерници (книга и ѝоловина или сенџиментално ѝаџување во себеси)*. Во неа (со иглите на животот!), ги сплела таа своите суптилни животни приказни кои ќе ве уверат дека некои писатели се родени да бидат автобиографи на својата имагинација, можеби дури и сопствени психоаналитичари, кои на кауч – со перници под агол од 73° и игли за тетоважа – ќе го бележат своето *ѝовѝорно раѓање* во зборот, кој се вратил на првата (навидум загубена!) страница, од приказната на нивниот живот.

ЕМОТИВНИОТ ВЕЗ НА ЕДНО МАКЕДОНСКО ДЕВОЈЧЕ (Семејниот албум на Весна Мојсова)

Првата средба со *Семејниот албум* на мојата драга Весна, изгледаше како Мејбрицовата *Сали Гарднер во џалот*... И како што обично бива на некоја здодевна седница, почнав да ја прелистувам новодобиената книга, ладалесто придвижувајќи ги страниците со палец. Како на филмско платно, со брзина од 30 фрејмови во секунда, пред моите очи почна да се одмотува една рачно испишана анимација, црно-бел документарец со сликички снимени од камерата на Милтон Манаки... И не ги читав есеите, ги *гледав* посветите, лежерно прикачени (како фусноти) кон теориските поглавја од книгата што требаше да ја промовирам... Не препознавав букви, прелистував фотографии во *вербални рамки* од минатото (за некои дури и самата сведок). И по којзнае кој пат, се уверив дека нашето постоење не е само линеарно движење од датум до датум, туку мозаична сложувалка од емоции и рефлексии, во која примарното и секундарното често си ги менуваат местата. Па, воопшто не ме чуди што целосно изумив што беше ерон, а што парергон во книгата на мојата пријателка. Го гледав само она што сакав да го видам – дека фуснотите се заправо белешките што ги оставила нашата потсвест, дискретно откривајќи ни го вистинскиот предмет на животот. Иако... насловот на книгата што упорно ја држев в рака, топло ми го сугерираше тоа... *Семеен албум, Албум за едно семејство, На семејството* – *Албум*.

Зошто тогаш ме допре толку, овој романескно структуриран книжевно-теориски проект?

Ме допре веројатно зашто, како што одминуваат годините, станувам сè посвесна дека во нашиот нервен систем, како на мемориски енграм, се врежал метафоричкиот *ductus* на нашиот животец. А ние, залдисани по своите кариери, несвесно сме го поттурнале, оставајќи го во тремот – во немиот и темен пред-дискурзивен вилает на нашата свест – најубавиот дел од животот, осветлувајќи ревносно (и секогаш само) туѓи животи и дела, со снопови дискурзивна светлина. И така, сè додека нашето затапено нервно писмо и самото не почне, на маргините од маркантните ни научни есеи, да ја испишува хрониката на нашата невидлива егзистенција, бележејќи ја нејзината индивидуалност...

Затоа се возбудив толку... И, за првпат, се посомневав – ќе можам ли? – да го претставам *нейрејсставливош*то, да го изложам, јавно, дискурсот на еден интимен скопски родослов по женска линија – од Тетовско до Егејско – кој се испишал на маргините од оваа книга. Како да го артикулирам *сѝраничнош*то (не централното!), оној невидлив *ѝасѝарѝу* од семејната *био(фото)ѝрафија* на Весна Мојсова, што за многумина, можеби, не би бил ни предмет на обработка, а камо ли на промоција, но за мене, еве, скапоцено парче живот...

Мудрите рекле, таму каде што нè жигнал животот, се родил јазикот. Затоа пред да кажам збор-два за *Семејниот албум* (посветен на мајка Љубица, оти од мајките, нели, почнува сè), ќе се задржам на корицата од оваа книга... На неа е една *мноџуборлива* фотографија, направена во Братислава, во ноември 2013 година, во еден елитен ресторан преполн со антиквитети, небаре луксузна старинарница од спомени на важни

личности и случајни гости. Меѓу нив, авторката на оваа книга и авторката на фотографијата...

Што несвесно снимило, а не видело тогаш моето „филмско“ око, удобно сместено зад објективот на Весниниот фотоапарат? Една насмеана, заитана, жинерадосна личност, еден непресушен извор на авантури што запрел случајно крај некоја патемна чешмичка, да пивне водичка и да земе здив, да се освежи малку на пат околу светот и векот (додуша, не со велосипед, ами со авион), од Скопје до Москва, од Лисабон, до Перм... уцум, горе на Сибир... Ја гледам нашата Весна, како слегува од Кружницата на животот за да ја крене својата здравица, на грлен и сочен македонски јазик, одмавнувајќи бодро со раката и продолжувајќи си го патот, небаре пеш по светот...

И само поради тоа што сум и јас некаде во средината од нејзината приказна, си земам слобода да ја запишам сега оваа фуснота...

Ја познавам Весна Мојсова од 1985 година. Цели триесет и две (32) години. Го полагавме заедно приемиот испит на Филолошкиот факултет во Скопје (чинам дури и дека седевме еднოდруго). Замислете, јас која не помнам физиономии и сиот живот мака мачам со сопствената меморија, сум ја запомнила оваа средба... Потем студиравме заедно на престижната – во тоа време – Катедра за југословенски книжевности, како студиум под А, и македонски јазик, како студиум под Б. Животот си има планови за секого од нас, па нè спои повторно, на истото место, но со искуство повеќе... Небаре задоцнета но вечна тинејџерка, Весна отсекогаш си беше и остана ултра-темпераментна. Сиот живот иташе некаде, прва беше во сè и секогаш пред сите: се омажи прва, се породила прва, дипломираше прва, се вработила прва, магистрира прва, докторира прва... дури

и баба стана пред сите колешки од генерацијата, иако многумина бевме постари од неа...

Ако Сара Чепишевска, денес Витларова, ги обележа нејзините додипломски години, Горазд ги круниса нејзините постдипломски. И како што бива кога ќе се смешаат гените во семејството, децата си стануваат слика и прилика на родителите. Но, не само на нивните педагошки визији, туку и на нивната семејна (би рекла дури) и тешко контролирана *џенејтска сѝрасѝ*, кон спортот и кон зачинетиот живот... оној со примеси на сладокусно домашно мезе. А тоа, на чудесен начин, со гласот на своите претходници, ја открива нераскинливата семејна врска, заслужна за научната и творечка „аскеза“ на мојата драга Весна...

Нема веројатно да згрешам многу, ако кажам сега, дека секој од нас, на свој особен и неповторлив начин, е рожба на еден слоевит и богат предлитературен живот од бои, звуци, миризби и слики, тие невидливи траги што неосетно го гравираат текстот на нашиот недовршен роман, нашата потенцијална *авѝо*(био) *џрафија*, која спонтано и речиси незабележително, се испишува на маргините од нашиот „научен“ дискурс, управен секогаш кон некој Друг, поважен Некој... А, што би биле тие крупни теориски дискурси во нашите скромни книги, без смислата и поддршката на малите семејни фрагменти, без минијатурните приказни од нашиот живот, оној метафизички имагинариум што упорно го чека мигот на своето измолкнување? Ништо, веројатно ништо – иако многу – сепак ништо, без интимните гравури на нашата меморија кои ни отвораат пат кон нови (и нови) книжевно-теориски авантури...

Затоа, посветите од оваа книга ги доживеав како своевиден егзистенцијалистички гест, поради кој емотивниот вез од *Семејниот албум* на Весна Мојсо-

ва-Чепишевска – можеби најмакедонското меѓу сите македонски девојчиња што ги знам – го видов како топла лирска приказна за животниот континуум на неколку генерации од проширеното *семејно сѐебло*, нивните (заеднички) животни успеси, расфрлани како „крајпатни знаци“ на долната маргина од страниците на нејзиниот досега „најавторски“ проект. Овој, шест по ред, книжевно-теориски труд, не ја засведочува Весна Мојсова само како успешна книжевна критичарка, омилена универзитетска професорка, меѓународно призната македонистка, но и како авторка на „Мал лирски тестамент“. Во него, со невидливите букви на срцето е запишано дека, не можеш да бидеш Некој, ако си никој... А таа е – жив пергамент, потомок и предок на една семејна приказна... без крај.

И, само уште неколку збора, за единаесетте (не помалку важни!) книжевно-теориски есеи, поместени во книгата што ви ја препуштам на прочит и промисла... Небаре привилегирани мастер-наративи, овие грижливо и темелно развиени текстови од книгата со (необично) лирски наслов, го прават, всушност, оној неопходен и цврст контекст со кој нашата Весна Мојсова-Чепишевска ги „надополнила“ вербалните фотографии од својот живот, откривајќи ни ја не само својата лична (и колективна), туку и книжевно-историска и културно-просветителска мисија. Во неа одсвонува битот на балканскиот човек, но најмногу на македонската жена (мајка-авторка-професорка-баба), нејзиниот суптилен женски-чекор низ машките векови на историјата, како судбина, како фатум... како трајна животна определба. И, само како доказ кој го потврдува реченото – поместена кон самиот крај од *иденџиџејскиот* албум на Весна Мојсова-Чепишевска, нејзината импозантна библиографија е своевиден „книжевен тестамент“, на

кој (без трошка задршка!) би можеле да ѝ позавидат и најкрупните имиња од македонската книжевна сцена, меѓу нив, секако, и авторката на овие редови...

Ете. Толку. Ви благодарам за вниманието. И... простете ако бев досадна.

KORISTENA LITERATURA

Латинична литература:

- (2016): ABC socijalizma (priredio Baskar Sunkara/Bhaskar Sunkara), Centar za politike emancipacije, Beograd, 2016 [Online]. Available: >http://www.rosalux.rs/sites/default/files/publications/CPE_abc_socijalizma-web.pdf<
- (2007). Antropologija postsocijalizma, Ribić, Vladimir (ur.), Etnološka biblioteka, knj. 34, Beograd
- (2006). Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg socijalizma (zbornik), ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
- (2004). „Digitalni performans (tematski blok)“, TkH (Teorija koja hoda), br. 7, Beograd, jul 2004 [Online]. Available: > http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh_7-web.pdf<
- (2005). Glas i pismo: Žak Derida u odjecima (zbornik radova sa naučnog skupa), Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd
- (2011). Horror–Porno–Ennui: kulturne prakse postsocijalizma, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb
- (2009): Identiteti: pojedinac, grupa, društvo, (ed. Katrin Halpern i Šan-Klod Ruano-Borbalan), Clio, Beograd
- (2008). Intima javnosti (priredila Gordana Đerić), Fabrika knjiga, IFDT, Beograd
- (2015). Kolektivno sećanje i politike pamćenja (Priredili Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović), Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za udžbenike, Beograd
- (2013). Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb

- (2009). Konsolidacija demokratije: 20 godina nakon pada Berlinskog zida (Zbornik radova), FPN, Konrad Adenauer Stiftung, Beograd
- (2005). Leksikon YU mitologije, Postscriptum, Zagreb
- (1997). *Le Livre noir du communisme - Crimes, terreur, répression*, Robert Laffont, Paris
[Online]. Available: >https://soldatducontingent8308.files.wordpress.com/2014/01/courtois_stephane_-_werth_nicols_-_panne_jean_louis_-_paczkowski_andrzej_-_bartosek_karel_-_margolin_jean-jouis_-_le_livre_noir_du_communisme.pdf<
- (2006). Manje zlo – moralni pristupi praksama genocida, Beogradski krug, Beograd / Multimedijalni institut, Zagreb
- (2011). Marina Abramović - Heroina narcističke kulture, (Marković, Nataša. ur.), Plavi jahac, Beograd
- (1980). Marksizam u svetu: časopis prevoda iz strane periodike i knjiga, godina VII, 1980, br. 8, Beograd
- (2009). Pamćenje i nostalgija (priredila Gordana Đeric), IFDT, Filip Višnjić, Beograd
- (2013). Uvod u prošlost (Boris Buden, Želimir Žilnik, kuda.org i ostali), Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad
[Online]. Available: >http://kuda.org/sites/default/files/Uvod%20u%20prosllost_web.pdf<
- (2009). Zid je mrtav, živeli zidovi: pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije, Ivan Čolović (ur.), Biblioteka XX vek, Beograd
- Apaduraj, Ardzun (2011). Kultura i globalizacija, Biblioteka XX vek, Beograd
- Appadurai, Arjun (1988). „Putting Hierarchy in its Place“. *Cultural Anthropology*, Vol. 3, No. 1, Place and Voice in Anthropological Theory. (Feb. 1988), pp. 33-49.
- Acamovic, Milica (2016). „The Impossible Cleanse: Marina Abramovic and Balkan Baroque“, *Fresh Meat Rituals: Confronting The Flesh in Performance Art (A Thesis in Art History)*, Kansas City, Missouri, 2016, 5-25 [Online]. Available: ><https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/49320/AcamovicFreMeaRit.pdf?sequence=1><

- Alastair, S. (2011). „Marina Abramovic: It takes strong willpower to do what I do“, BST 02 Jul 2011 [Online]. Available: ><http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8609085/Marina-Abramovic-It-takes-strong-willpower-to-do-what-I-do.html><
- Albvaks, Moris, (2013). Društveni okviri pamćenja, MediTerran, Novi Sad
- Albvaš, Moris (1999). „Kolektivno i istorisko pamćenje“, Reč: časopis za književnost i kulturu i društvena pitanja, No. 56/2, str. 63-82. [Online]. Available: <http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/04.pdf>
- Albvaš, Moris (1999). „Kolektivno i istorijsko pamćenje“, Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, No. 56.2/1999, pp. 63-83 [Online]. Available: ><http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec-56-2/><
- Asman, Alaida (1999). „O metaforici sećanja“: Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, No. 56/2, 121-135 [Online]. Available: <http://www.b92.net/casopis_rec/56.2/pdf/09.pdf>
- Asman, Alaida (2011). Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti, Biblioteka XX vek, Beograd
- Assmann, Jan (2005). Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama, Vrijeme, Zenica
- Austin, John Langshaw (2014). Kako djelovati riječima, Disput, Zagreb
- Baba, Homi K (2004). Smeštanje kulture. Beograd: Beogradski krug
- Bakić-Hajden, Milica (2003). „Šta je to tako vizantijsko na Balkanu?“ in: *Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije*, Časopis Beogradski krug, Beograd [Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation, eds. Duan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002]
- Bakić-Hayden, Milica (2006). Varijacije na temu 'Balkan', Institut za filozofiju i društvenu teoriju Filip Višnjić, Beograd
- Balibar, Etjen (2003). Mi građani Evrope: granice, država, narod, Beograd, Časopis Beogradski krug
- Bauman, Zygmunt (2009). Postmoderna etika, AGM, Zagreb

- Bauman, Zygmunt (2013). „Socijaldemokratija i nada“, Peščanik, [Online]. Available: ><http://pescanik.net/socijaldemokratija-i-nada/><
- Bauman, Zygmunt (2013). „Sloboda je paradoks“, Izvod iz intervjua objavljenog u Magazyn Świąteczny Gazeta Wyborcza [Online]. Available: ><http://akuzativ.com/teme/841-sloboda-je-paradoks><
- Beasley-Murray, Timothy (1998). „Postmodernism of Resistance in Central Europe: Pavel Vilikovský's 'Večne je zelený...'“, The Slavonic and East European Review, Vol. 76, No. 2 Apr., 1998, pp. 266-278 [Online]. Available: >http://www.academia.edu/3680552/Postmodernism_of_Resistance_in_Central_Europe_Pavel_Vilikovskys_Vecne_je_zeleny..._<
- Berk, Piter (1999). „Istorija kao društveno pamćenje“, Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, no. 55, 1999, str. 83-92 [Online]. Available: ><http://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/56/83.pdf><
- Biro, Mikloš (2006). Homo postcommunisticus, Biblioteka XX vek, Beograd
- Bjelić I., Dušan (2003). „Uvod: Dizanja 'mosta' u vazduh“: Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije, Časopis Beogradski krug, Beograd [Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation, eds. Dušan I. Bjelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002]
- Bodrijar, Žan (1994). Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima, Svetovi, Novi Sad [Online]. Available: >http://www.academia.edu/10293416/%C5%BDan_Bodrijar_Prozirnost_zla_<
- Bojm, Svetlana (2005). Budućnost nostalgije, Geopoetika, Beograd.
- Buden, Boris (2012), Zona prelaska: o kraju postkomunizma, Fabrika knjiga, Beograd
- Čiževski, Kšištof (2010). Etos pograničja, Biblioteka XX vek, Beograd
- Dahrendorf, Ralf (2008). Iskušenja neslobode (Intelektualci u doba kušnje), Prometej-Zagreb, Zagreb
- Debor, Gi (2003). Društvo spektakla, Anarhistička biblioteka (preveo Aleksa Golijanin), Beograd [Online]. Available: >http://www.crsn.com/debord/Drustvo_spektakla_Gi_Debor.pdf<
- Denson, G. Roger. (2012). „Women's Mythopoetic Art: Going Back to Start, Heroically“, Huffpost Arts & Culture [Online]. Available: >http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/womens-mythopoetic-art-go_b_1772277.html<
- Đordano, Kristijan (2001). Ogled o interkulturalnoj komunikaciji, Biblioteka XX vek, Beograd
- Duda, Dean (2004). „U raljama nostalgije“, Feral Tribune, 28.10.2004 [Online]. Available: <<http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/section3.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=997&NrSection=14>>
- Eco, Umberto (1988). „An Ars Oblivionalis? Forget It!“, PMLA, Vol. 103, No. 3 (May, 1988), pp. 254-261 [Online]. Available: <http://www.jstor.org/stable/462374>
- Fleming Kathryn E. (2001). „Orientalizam, Balkan i balkanska historiografija“, Filozofija i društvo XVIII/2001, 11-32 [Online]. Available: ><http://www.instifdt.bg.ac.rs/filozofija-i-drustvo-xviii-2001/><
- Fromm, Erich (1986). Bekstvo od slobode, Naprijed-Nolit/August Cesarec-Zagreb
- Gadamer, Hans Georg (1978). Istina i metoda (osnovi filozofske hermeneutike), Veselin Masleša, Sarajevo
- Gligorov, Vladimir (2003): „Zašto je Balkan dalje od EU nego što je Srednja Evropa? (uporedna tranzicija)“ BeCEI: Beogradski centar za evropske integracije i Evropski forum /Objavljeno kao dodatak nedeljnika VREME, #634, 27. februara 2003/ [Online]. Available: ><http://www.becei.org/EF%200203/GLIGOROV.htm><
- Goldberg, RoseLee (2003). Performans: od futurizma do danas, Test!, Urk, Zagreb.
- Goldsvorti, Vesna (2005). Izmišljanje Ruritaniije: imperijalizam mašte, Geopoetika, Beograd
- Grojs, Boris (2010). „Marks posle Dišana, ili umetnikova dva tela“, Treći program br.146,II/2010, p. 205 [Online]. Available: ><http://www.radiobeograd.rs/download/Casopis/broj146link.pdf><
- Hall, Stuart (2001). „Kome treba 'identitet'?“, Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, 64/10, decembar 2001, p. 215-233.
- Havel, Václav (2011). „Посткомунистическият кошмар“ (The Post-Communist Nightmare), Либерален преглед, 27 август, 2011

[Online]. Available: ><http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/prospects/world/1338-2011-08-27-17-07-22><

Igor Stojmenov (intervju Maja Dujmović). (2010): „Robna kuća kolektivno nesvjesnog“, Kulturpunkt.hr, Hrvatska [Online]. Available: ><http://www.kulturpunkt.hr/content/robna-kuca-kolektivno-nesvjesnog><

Janković, Olivera (2012). Marina Abramović, Rani radovi – beogradski period, Bel Art, Novi Sad

Jenkins, Keith (2008). Promišljanje historije, Srednja Europa, Zagreb

Jovičević, A. & Vujanović A. (2007). Uvod u studije performansa. Fabrika knjiga, Beograd

Kaplan, Robert D. (2004). Balkanski duhovi: putovanje kroz istoriju, Dan Graf, Beograd

Kazaz, Enver (2012). „Treći svijet i njegova mudrost isključenosti (slika imperijalne ideologije i prosvjetiteljske utopije u Andrićevoj Travničkoj hronici)“. Subverzivne poetike (tranzicija, književnost, kultura, ideologija), Synopsis, Zagreb – Sarajevo

Kelner, Daglas (2004). Medijska kultura, Clio, Beograd

Kymlicka, Will (2004). Liberalizam, zajednica i kultura, Naklada Deltakont, Zagreb

Kjosev, Alexander (2003). „Mračna intimnost: mape, identiteti, činovi identifikacije“ in: Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije, Časopis Beogradski krug, Beograd (Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002)

Konerton, Pol (2002): Kako društva pamte, Samizdat B92, Beograd

Konrad, György (1985). „Dobro je putovati“, in: Gordogan: časopis za književnost i sva kulturna pitanja, god.7, br. 17-18, Zagreb

Kofman, Žan-Klod (2010). „Izumevanje sobstva. Jedna teorija identiteta“, Treći program Radio Beograda No.146, II/2010, 121-138 [Online]. Available: ><http://www.radiobeograd.rs/download/Casopis/broj146link.pdf><

Kramarić, Zlatko (2016). Nostalgija: kratka povijest zaborava, Meandarmedia, Zagreb

Kramarić, Zlatko (2014). Jugoslavenska ideja u kontekstu postkolonijalne kritike, Meandarmedia, Zagreb

Krementz, J. (2010). „Marina Abramovic: The Artist is Present“, New York Social Diary, March 14 - May 31, 2010 [Online]. Available: ><http://www.newyorksocialdiary.com/guest-diary/2010/jill-krementz-covers-marina-abramovic-at-moma><

Kuljić, Todor (2006). „Teorije o kolektivnom pamćenju“, Kultura sećanja, Čigoja štampa, Beograd, str. 80-107

Kundera, Milan (1985). „Tragedija Srednje Europe“, in: Gordogan: časopis za književnost i sva kulturna pitanja, god.7, br. 17-18, Zagreb

Kunst, Bjana (2004). „Strategije samo-izvođenja: o sobstvu u savremenom performansu“, TkH (Teorija koja Hoda) br. 7, 150-158.

Lehmann, Hans-Thies (2004). Postdramsko kazalište, CDU-Centar za dramsku umjetnost /TkH- Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb/Beograd

Lešić Zdenko (2012). „Pripovjedač Ivo Andrić, Prvi dio: Ko to tamo govori? (Pitanje glasa u Andrićevoj prozi)“. In: Međunarodni naučni skup Ivo Andrić – 50 godina kasnije (zbornik radova / uredili Zdenko Lešić, Ferida Duraković). Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo [Online]. Available: ><http://www.scribd.com/doc/161498690/Ivo-Andric-50-Godina-Kasnije><

Lovrenović, Ivo (2008). „Ivo Andrić, paradoks o šutnji“, ARS (časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja), Cetinje: br. 1-2/2008 [Online]. Available: >http://www.okf-cetinje.org/cms/upload/pdf/Ivan_Lovrenovic_Ivo_Andric_Paradoks_o_sutnji.pdf<

Luketić, Katarina (2013). Balkan: od geografije do fantazije, Algoritam, Zagreb

Matvejević, Predrag (2013): „Jugoslavenstvo ne mora biti ni državnost ni nacionalnost“ [Online]. Available: ><http://protest.ba/v2/jugoslavenstvo-ne-mora-biti-ni-drzavnost-ni-nacionalnost><

Merleau-Ponty, Maurice (1978). „Tijelo kao izraz i govorna riječ“, Fenomenologija percepcije, IP Veselin Masleša, Sarajevo

Miloš, Česlav (2006). Zarobljeni um, Paideia, Beograd

Močnik, Rastko (2003). „Balkan kao element u ideološkim mehanizmima“ in: Balkan kao metafora: između globalizacije

- i fragmentacije, Časopis Beogradski krug, Beograd (Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002)
- Niče, Fridrih (1986). Genealogija morala: polemički spis, Grafos, Beograd
- Niče, Fridrih (2012). Volja za moć: pokušaj prevrednovanja svih vrednosti, Dereta, Beograd
- [Online]. Available: ><http://www.scribd.com/doc/11167074/Friedrich-Nietzsche-Volja-Za-Moc><
- Nojman Iver B. (2011). Upotrebe drugog: „Istok u formiranju evropskog identiteta, Službeni glasnik (Beogradski centar za bezbednosnu politiku), Beograd
- Nora, Pierre (2007). „Između sjećanja i povijesti“, Diskrepancija, siječanj 2007, svezak 8, broj 12 (Nora Pierre, „Between History and Memory: Les lieux de Memoire“, in: Representations /Special Issue: Memory and Counter-memory/, no. 26/1989, pp. 7-24 [Online]. Available: >www.jstor.org/stable/2928520<)
- Perica, Vjekoslav & Velikonja, Mitja (2012). Nebeska Jugoslavija: interakcija političkih mitologija i pop-kulture, Biblioteka XX vek, Beograd
- Pešić, Nikola J. (2016). Okultura u poetici Marine Abramović (doktorska disertacija), Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet, Beograd [Online]. Available: ><http://nardus.mfn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6030/Disertacija3960.pdf?sequence=1&isAllowed=y><
- Petković, Nikola (2010). Identitet i granica (hibridnost i jezik, kultura i građanstvo 21. stoljeća), Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Petrović, Tanja (2009). Dolga pot domov: Reprezentacije zahodnega Balkana v političnem in medijskem diskurzu / A long way home: representations of the Western Balkans in political and media discourses, Mirovni inštitut, Ljubljana
- Petrović, Tanja (2010). „Dugo putovanje kući: Reprezentacije Zapadnog Balkana u političkom i medijskom diskursu“, Reč: Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, No. 80/26, 2010, 67-114 [Online]. Available: ><http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/80/67.pdf><
- Petrović, Tanja (2012). YUROPA: Jugoslovensko nasleđe i politike budućnosti u postjugoslovenskim društvima (YUROPE: Yugoslav legacy and politics of the future in post-Yugoslav societies), Fabrika knjiga, Beograd
- Rancière, Jacques (2014). „Estetska dimenzija: znanje, politika, estetika“, Tvrđa: časopis za teoriju, kulturu i vizuelne umjetnosti, 1-2/2014, p. 98-107
- Ransijer, Žak (2010). Emancipovani gledalac, Edicija Jugoslavija, Beograd
- Renan, Ernest (2007). „Što je nacija?“, Pro tempore, godina IV, broj 4, Zagreb, 60-67
- Rot, Klaus (2012). Od socijalizma do Evropske unije: ogledi o svakodnevnom životu u jugoistočnoj Evropi, Biblioteka XX vek, Beograd
- Said, Edward (2002). Reflections on Exile and Other Essays, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Said, Edward (2005). „Između svijetova“ in: Zarez: dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja, 24.02.2005 [Online]. Available: ><http://www.zarez.hr/clanci/izmedu-svjetova><
- Savić, Obrad (2003). „Predgovor srpskom izdanju“ in: Balkan kao metafora: između globalizacije i fragmentacije, Časopis Beogradski krug, Beograd (Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation, eds. Dušan I. Bijelić & Obrad Savić, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts & London, England, 2002)
- Smith, J. E. H. (2013). „I'm not building my own mausoleum: A Conversation with Marina Abramovic“, 3 Quarks Daily, 24 August, 2013. [Online]. Available: ><http://www.jehsmith.com/173quarksdaily/><
- Sontag, Susan (1982). Eseji o fotografiji, Radionica SIC, Beograd
- Stern, Carrie (2013). „The artist is present in the bodies of many: Reperforming Marina Abramovic“, Agôn: Revue des arts de la scène, 2013, N°6: La reprise comme monument [Online]. Available: >http://agon.ens-lyon.fr/docannexe/file/2739/the_artist_is_present_in_the_bodies_of_many_carrie_stern.pdf<
- Stojanović, Trajan (1997). Balkanski svetovi: Prva i poslednja Evropa, Equilibrium, Beograd

Subotić, Milan (2009). „Individualna sećanja i politike kolektivnog pamćenja u postkomunističkom stanju, Treći program Radio Beograda, Br. 143–144, III–IV/leto-jesen 2009, p. 170-180.

Šekner, Ričard (1992). Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd

Šuvaković, Miško (2001). Filozofske igracke teatra: filozofija, estetika, poetika, stilistika, politika i teorija postmodernog teatra i performansa, sa izvesnim detaljima o baletu, plesu, operi, muzici i teatralizacijama teorije (rukopis knjige), Centar za novo pozorište i igru, Beograd [Online]. Available: >http://www.academia.edu/234343/Filozofske_igracke_teatra<

Šuvaković, Miško (2005). Pojmovnik suvremene umjetnosti, Horetsky-Zagreb and Vlees & Beton-Ghent [Online]. Available: >https://monoskop.org/images/0/0c/Suvakovic_Misko_Pojmovnik_suvremene_umjetnosti.pdf<

Tichindeleanu, Ovidiu (2007). „Istočnoeuropska tranzicija i reakcionarni postkomunizam“, Zarez: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, No. 205/2007 [Online]. Available: ><http://www.zarez.hr/clanci/istocnoeuropska-tranzicija-i-reakcionarni-postkomunizam><

Todorova, Marija (2010). Dizanje prošlosti u vazduh: ogledi o Balkanu i Istočnoj Evropi, Biblioteka XX vek, Beograd

Todorova, Marija (2005). „Šta je istorijski region? – Premeravanje prostora u Evropi“, Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja, No. 73/19, 2005, 81-96 (Predavanje sa seminara Simboličke geografije Evrope, održanog 28.30. maja 2004, u Budimpešti)

Troebst, Stefan (2011). „Halecki Revisited: Europe's Conflicting Cultures of Remembrance“. – In: Cultural Memories: The Geographical Point of View. P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder (editors). Springer Dordrecht Heidelberg London New York: Springer Science+Business Media, 2011, 145-154. [Online]. Available: >https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC788/um/MEUSBURGER_Cultural_Memories.pdf<

Ugrešić, Dubravka (2002). „Konfiskacija pamćenja“ in: Kultura laži (antipolitički eseji), Konzor/Samizdat B92, Zagreb/Beograd

Ugrešić, Dubravka (2012). „Nostalgija“, Pešćanik.net, [Online]. Available: ><http://pescanik.net/nostalgija/><

Vajnrih, Harald (2008). Leta: umetnost i kritika zaborava, Fabrika knjiga, Beograd

Velikonja, Mitja (2010). Titostalgija. Beograd: Biblioteka XX vek.

Verderi, Ketrin (2005). Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega, Fabrika knjiga, Beograd

Vestkot, Džejms (2013). Kad Marina Abramović umre: biografija, Plavi jahač, Beograd

Vujanović, Ana (2005). „Derridin potpis na performativu savremenog performansa: Teorija performativa kao ozbiljna teorija performansa preko i nakon (beyond) Derride“, Glas i pismo: Žak Derida u odjecima, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd [Online]. Available: >http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/knjige/index_html/knjigal8/12_AVujanovic_GIP_97-104.pdf<

Weil, Harry J. (2013). „Marina Abramovic: Reperforming Body Art“, Reperformance: Re-creating and Reinterpreting Performance Art's History (Dissertation), Stony Brook University, pp. 121-148 [Online]. Available: ><https://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/handle/1951/45366/Weil%20Dissertation.pdf?sequence=5><

Wixon, Alex (2014). Marina Abramović: Methods for Establishing Performance Art in the Gallery and Museum System (Master's Theses), City College of the City University of New York [Online]. Available: >http://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/329<

Wolff, Larry (1994). Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment, Stanford University Press [Online]. Available: ><http://www.questia.com/library/7125313/inventing-eastern-europe-the-map-of-civilization><

Žižek, Slavoj (1998). The Spectre Is Still Roaming Around!, Arkzin, Zagreb

Žižek, Slavoj (2001). Manje ljubavi – više mržnje! Ili, zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe, Beogradski krug, Beograd

Žižek, Slavoj (2010). Druga smrt neoliberalizma, Fraktura, Zagreb

Кирилична литература:

- (2016): Балкански идентитет/и: прилози од научноистражувачкиот проект „Културната интеграција и стабилноста на Балканот“, МАНУ, Скопје
- (2006): Слика другог у балканским и средњеевропским книжевностима: зборник радова, Институт за книжевност и уметност, Београд [Online]. Available: ><https://issuu.com/velimirovic/docs/slika-drugog-u-balkan-skim-zbornik><
- Андоновски, Венко (2013). О/Абдукција на теоријата. Том 2: Наратологија (шеесет години македонски роман: 1952-2012), Галикул, Скопје
- Андоновски, Венко (2012). Генетика на кучињата, Скопје: Табернакул
- Андоновски, Венко (2014). „Балканските Хермоген и Кратил“ во: Луан Старова, Балканавилонци, МАНУ, Скопје
- Андоновски, Венко (2004). „Кандид во земјата на чудата“: Пет драми, Култура, Скопје
- Андриќ, Иво (1977). Собрани дела на Иво Андриќ: Елена, жена што ја нема (книга седма), Мисла – Просвета – Mladost – Državna založba Slovenije – Svijetlost, Скопје – Београд – Zagreb – Ljubljana – Sarajevo
- Андриќ, Иво (1984). Травничка хроника. Мисла/Македонска книга/Култура, Скопје
- Бауман, Зигмунд (2005). Постмодерна етика, Темплум, Скопје
- Бауман, Зигмунд (2016). Флудни времиња (живот во доба на несигурност), Слово, Скопје
- Богоева, Катерина (2015). „Луан Старова – верувам дека читателот ми е потенцијален пријател“, Утрински весник, 20.03.2015 [Online]. Available: ><http://www.utrinski.mk/default.asp?ItemID=DE281F71CD985648B6B7EE343B310C29><
- Виликовски, Павел (2012). Последниот коњ на Помпеја. Макавеј, Скопје
- Волерстин, Имануел (2002). Утопистика или Историските избори на 21-иот век, Темплум, Скопје

- Дерида, Жак (2001). „Одложена демократија“: Другиот правец, Темплум, Скопје
- Игов, Светозар (2002). История на българската литература, Сиела, София
- Ковачевић, Иван (2007). Антропологија транзиције, Етнолошка библиотека, књ. 28, Београд
- Компањон, Антоан (2001). Демон теорије, Светови, Нови Сад
- Лаш, Кристофер (1996). Побуна елита (и издаја демократије), Светови, Нови Сад
- Мојсова-Чепишевска Весна (2015). „За смртта на југословенскиот мит“, Семеен албум, Матица македонска, Скопје
- Мојсова-Чепишевска, Весна (2011). „Неповторлива можност за ретко уживање (или како се чита Виликовски на македонски јазик)“: Игра и симулации, Галикул, Скопје
- Мол, Нора (2006). „Сликите за Другиот. Имагологија и интеркултурни студии“: Компаративна книжевност (приредил Армандо Њиши), ДККМ & Магор, Скопје
- Мукиќ Ферид (2000). „Критика на балканскиот ум“: Lettre Internationale: европска ревија за култура, Скопје, бр. 20. 12-14.
- Нери, Франческа (2006). „Мултикултурализам, постколонијални студии и деколонизација“: Компаративна книжевност (приредил Армандо Њиши), ДККМ & Магор, Скопје
- Nojman, Iver. (2011). Upotrebe ‘Drugog’: ‘Istok’ u formiranju evropskog identiteta, Službeni glasnik: Beogradski centar za bezbednosnu politiku, Beograd
- Поповска, Невена (2013). „Старова: На Балканот долго време етничкото ќе превладува над граѓанското“ (интервју со академик Луан Старова, објавено во 35-от број на неделникот Република, 3 мај 2013) [Online]. Available: ><http://republika.mk/69492><
- Рудан, Ведрана (2006). Црнци во Фиренца, Темплум, Скопје
- Слотердајк, Петер (2006). Доаѓање на свет – доаѓање до збор, Темплум, Скопје
- Сонтаг, Сузан (2006). За страдањето на другите, Темплум, Скопје
- Спивак, Гајатри Чакраворти (2003). „Отпор што не може да се препознае како таков“, интервју со Гајатри Спивак, 8 Јули

2003, Маргина бр. 61 [Online]. Available: ><http://www.templum.com.mk/margina/sodrzina/margina61/intervju.htm><

Спивак, Гајатри Чакраворти (2003). Постколонијална критика, Темплум, Скопје

Старова, Луан (2014). Балканвавилонци, МАНУ, Скопје

Танески, Звонко (2012). „Во кој правец вози машинистот на Павел Виликовски“: Македонско-словачки компаративни согледби (студии и интерпретации), Скопје

Тејлор, Чарлс (2004). „Политиката на признавање“: Мултикултурализам: огледи за политиката на признавање, Евро-Балкан прес, Скопје

Тодорова, Марија (2001). Замислувајќи го Балканот, Магор, Скопје

Ќорвезирска, Оливера (2010). Две перници, ТРИ, Скопје

Ќулавкова, Катица (2009). Демонот на толкувањето, МАНУ, Скопје

Угрешкиќ, Дубравка (2005). Министерство на болката, Сигмапрес, Скопје

Урошевиќ, Влада (2013). Тајна мисија, Магор, Скопје

Урошевиќ, Влада (2010). Седмата страна на коцката, Магор, Скопје

Фуко, Мишел (1998). Археологија знања, Плато, Београд & Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад

Фукујама, Френсис (1994). Крајот на историјата и последниот човек, Култура, Скопје

Шекнер, Ричард (2009). Теорија на изведбата, Нампрес, Скопје

Шнајдер, Слободан (2011). „Енциклопедија на загубеното време“: Хрватски Фауст и други драми, Блесок, Скопје

ИНДЕКС НА ИМИЃА НА АВТОРИ

Абрамовиќ, Марина (Abramovic, Marina), 162–175, 180–183, 186, 188–191, 194–198, 199, 202–206, 260

Агелоф, Силвија ((Sylvia Ageloff), 44

Агрипа, Корнелиус Хајнрих, 166, 167

Албваш, Морис (Maurice Halbwachs), 66

Александар Велики (Македонски), 150, 224, 223

Алтисер (Louis Althusser), 178

Андерсон, Бенедик (Benedict Anderson), 136

Андоновски, Венко, 6, 29, 51, 53–59, 61, 62, 117, 121, 212–217, 219, 211, 246, 260

Андриќ, Иво, 138–145, 148, 150, 151, 153, 154, 260

Ападураи, Арџун (Arjun Appadurai), 81

Асман, Алаида (Aleida Assmann), 65, 66, 71, 72

Асман, Јан (Jan Assmann), 65–67, 71, 72

Баба, Хоми (Homi K. Bhabha), 88, 145

Бадју, Ален (Alain Badiou), 18, 36

Бакиќ-Хајден, Милица (Milica Bakić-Hayden), 106, 107, 109

Балибар, Етјен (Étienne Balibar), 128

Бановиќ-Марковска, Ангелина, 236, 247

Барт, Ролан (Roland Barthes), 7

Бауман, Зигмунт (Zigmunt Bauman), 11, 38, 59, 60

Бенјамин, Валтер, (Walter Benjamin), 155

Bijelić, I. Dušan, 101, 110

Биро, Миклош (Biro), 25, 27

Бојм, Светлана (Svetlana Boyum), 73, 80

Бојс, Јозеф (Joseph Beuys), 169, 189

Брајовиќ, Тихомир, 77

Бродски, Јосиф (Иосиф Бродский), 250

Брутен, Кристијан, 228

Буден, Борис, 30

Вајнрих, Харалд (Harald Weingich), 65

Введенски, 33

Великоња, Митја, 81, 82

Вердери, Кетрин (Katherine Verdery), 29, 30, 35

- Весткот, Џејмс (James Westcott), 168, 169, 171, 204
- Виликовски, Павел, 40–43, 45–47, 49
- Вилсон, Роберт (Robert Wilson), 198
- Винчи да, Леонардо, 166, 167
- Витрувиј, 167
- Владова, Јадранка, 246
- Волерстин, Имануел (Immanuel Wallerstein), 37
- Вудс, Чарлс (Charles Woods), 132
- Вујадиновиќ, Ненад, 246
- Вулф, Лари (Larry Wolff), 129
- Гадамер, 218
- Гијар, Мариус-Франсоа (Marius-Francois Guyard), 140
- Goldsvorti, 137
- Греимас, 214
- Дарендорф, Ралф (Ralf Dahrendorf), 30
- Дебор, Ги (Guy Debord), 20, 29
- Делез, Жил (Gilles Deleuze), 200
- Дерида, Жак (Jacques Derrida), 200
- Дефо, Вилием (Willem Dafoe), 198
- Дојчер, Исак (Isaac Deuscher), 44
- Докинс, Ричард, 123
- Дуда, Деан, 76
- Ејкерс, Метју (Matthew Akers), 195
- Епштејн, Михаил, 238
- Ернст, Макс, 223
- Есенин, 36
- Еткинд, Александар, 73
- Еш, Гартон Тимоти (Timothy Garton Ash), 131
- Жефаровиќ, Христофор, 108
- Жижек, Славој (Žižek), 17, 19, 25–27, 152
- Жилник, Желимир, 18, 21–24, 26
- Иванов, Ѓорге, 226
- Игов, Светлозар, 102, 108
- Jakimovska-Toshic, Маја, 191
- Јоаким Крчовски, 108
- Каре, Жан-Мари (Jean-Marie Carré), 140
- Кафка, 33
- Кирил Пејчиновиќ-Тетоец, 108
- Киш, Данило, 32, 33
- Климент Охридски, 108
- Климент Трновски, митрополит (Васил Друмев), 108
- Клинтон, Хилари (Hillary Clinton), 205
- Ковачевиќ, Душан, 78
- Компањон, 12
- Конрад, Ѓерѓ (György Konrád), 40, 45
- Конрад, Џозеф (Józef Teodor Konrad), 44
- Кратил, 117
- Кристева, Јулија, 119
- Крлежа, Мирослав, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 165
- Кундера, Милан (Milan Kundera), 44, 45, 130
- Лажсипен, Уве Франк (Frank Uwe Laysiepen), 202
- Ларкин, 48
- Лаш, Кристофер (Christopher Lasch), 38
- Леви-Строс, Клод, 223
- Лејнг, Дејвид Роналд (Ronald David Laing), 43
- Ленин, 18, 35, 36
- Липс, Томас (Thomas Lips), 170, 172, 173, 174
- Ловреновиќ, Иво (Lovrenovic), 143, 147
- Магелан де, Фердинанд, 222
- Мајер, Томас (Thomas Meyer), 101
- Макавеев, Душан, 18, 23, 24, 26, 172
- Малуф, Амин (Amin Maalouf), 144
- Манаки, Милтон, 252
- Маркс, Карл (Karl Marx), 22
- Martinoska, Ана, 191
- Матвеевиќ, Предраг, 83
- Матевски, Матеја, 239, 244
- Мејбриц, 252
- Меркадер (Jaume Ramon Mercader), 44
- Мерло-Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty), 161, 163, 164
- Милевска, Сузана, 86, 206
- Милнер, Жан-Клод (Jean-Claude Milner), 26
- Милош, Чеслав (Czesław Miłosz), 130
- Митерер фон, Јозеф 153, 156
- Михњик, Адам (Adam Michnik), 130
- Мнемосина, 69
- Мојсова-Чепишевска, Весна, 6, 252–256, 260
- Моћник, 111
- Мухиќ, Ферид, 149
- Наум Охридски, 108
- Негри, 18
- Ниче, 56, 60, 61, 62
- Нојман, Ивер (Iver Neumann), 136
- Nojman, 127
- Нора, Пјер (Pierre Nora), 99, 100, 104, 105, 195
- Обрадовиќ, Доситеј, 108
- Паисиј Хилендарски, 108
- Павловиќ, Живоин, 26
- Пемова, Василка, 244
- Перица и Великоња (Perica & Velikonja), 82, 84
- Перица, Вјекослав, 82

- Перс, Саундерс Чарлс (Charles Sanders Peirce), 212
- Петровиќ, Александар, 26
- Петровиќ, Петар II-Његош, 108
- Петровиќ, Тања, 131
- Платон, 117
- Подеста, Џон (John Podesta), 205
- Поповска, Невена, 121
- Прличев, 242
- Пруст, 249
- Рајх, Вилхелм (Wilhelm Reich), 23, 24, 172
- Рансиер, Жак (Jacques Rancière), 18, 178–180, 182
- Рембо, 236
- Рембрант, 219
- Ренан, Ернест (Ernst Renan), 84, 85
- Рорти, Ричард (Richard Rorty), 215
- Рудан, Ведрана, 86, 87, 89–91, 96, 259
- Сава, Свети, 108
- Savić, Obrad, 101, 111
- Саид, Едвард (Edward Said), 45, 103, 152
- Саломе, Андреас Лу, 247
- Симонид, 69
- Сич, Јене (Jenő Szűcs), 130
- Скендер-беј, 104
- Скопас, 69
- Слотердајк (Sloterdijk), 248
- Смилевски, Гоце, 246
- Сонтаг, Сузан (Susan Sontag), 67, 68, 70, 185, 186
- Софрониј Врачански, епископ (поп Стојко Владиславов), 108
- Спаиќ, Светлана, 198
- Спивак, Чакраворти Гајатри (Gayatri Chakravorty Spivak), 86
- Сталин, 36
- Старделов, Георги, 240, 241
- Старова, Луан, 112, 114, 116–118, 120–122, 124, 259
- Стоименов, Игор, 77
- Стојановиќ, Лазар, 26
- Стојчевски, Санде, 242
- Танески, Звонко, 42
- Теодосиј Синаитски, 108
- Тесла, Никола, 226
- Тодорова, Марија, 42, 103, 104, 111, 125, 126, 133–135
- Тошовиќ, Branko, 140
- Троцки, Бронштајн Лав 36, 44
- Ќамилов, Панов Кирил, 113
- Ќорвезироска, Оливера 6, 246, 248–251, 260
- Ќосев, Александар (Александър Кьосев), 101, 102
- Ќулавкова, Ката, 231
- Угрешиќ, Дубравка (Ugrešić), 64, 65, 68, 69, 71–73, 75, 82, 83, 86, 87, 91–95, 177, 259
- Улај (Ulay), 165, 195, 202
- Урошевиќ, Влада, 6, 216, 220–222, 225, 226, 227, 229–234, 236, 260
- Фелини (Federico Fellini), 229
- Флеминг, Катрин (Kathryn Fleming), 132
- Флобер, Гистав, 115, 116
- Фром, Ерих (Erich Fromm), 23, 24, 172
- Фуко, Мишел, 156, 188, 222, 243
- Фукујама, (Francis Fukuyama), 49, 50
- Хавел, Вацлав (Václav Havel), 37
- Хагерти, Ентони (Antony Hegarty), 198
- Халецки, Оскар (Oskar Halecki), 129
- Хантингтон, Семјуел, 121, 124
- Хармс, 33
- Хегедушиќ, Крсто, 165
- Хегел, 17
- Хермоген, 117
- Хитлер, Адолф, 139
- Хол, Стјуарт (Stuart Hall), 89, 118, 120
- Хорациј, Квинт, 201
- Хорват, Среќко, 35, 36
- Хофер, Јоханес, 73
- Хржановски, Андреј (Андрей Хржановский), 250, 251
- Цветкоски, Бранко, 6, 238–245, 260
- Џејмисон, Фредрик (Fredric Jameson), 183
- Giordano, 27
- Шантиќ, Алекса, 21
- Шекнер, Ричард (Richard Schechner), 162
- Шкартов, Дејан, 226
- Шнајдер, Слободан, 32, 33
- Шуваковиќ, Мишко (Šuvaković), 171

ЗА АВТОРКАТА

Ангелина Бановиќ-Марковска е редовен професор на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ (Универзитет „Св. Кирил и Методиј“) во Скопје. Предава група предмети од областите: наука за книжевност (современи јужнословенски книжевности) и културологија (вовед во имагологија и хибридни идентитети). Од 2012 година е визитинг професор на Универзитетските интердисциплинарни докторски студии по културологија и на додипломските студии по општествено-хуманистички науки при Универзитетот „Јосип Јурај Штросмаер“ во Осиек, (Хрватска). Член е на Друштвото на писателите на Македонија. Застапена е во меѓународни зборници и списанија, во земјава и во странство.

Автор е на следниве книги:

- *Politika, kultura, identitet (interkulturalni dijalog)*, Odjel za kulturologiju Sveučilišta J.J.Strossmayer & Školska knjiga, Osijek-Zagreb, 2013 (u suautorstvu sa Zlatkom Kramarićem);
- *Политика. Култура. Идентитет (интеркултурален дијалог)*, Магор, Скопје, 2012 (во коавторство со Златко Крамариќ);
- *Груен јорреј (културолошки и литерарно-теориски есеи)*, Магор, Скопје, 2007;
- *Хипертекстуални дијалози: интертекстуалноста и јужнословенскиот литерарен 20 век*, Магор, Скопје, 2004;

- *Ликови-анијагонисти*, Магор, Скопје, 2001
- *Интерпретативни стратегии (теориско-критички есеи)*, Гурѓа, Скопје, 1999
- *Кафез од брчки: поезијата и дејствијото (тематски избор од современата македонска поезија) / приредувач Ангелина Бановиќ-Марковска/, Струга: XLVI Струшки вечери на поезијата, 2007 (A Cage of Wrinkles: poetry and childhood: A Thematic Selection of Contemporary Macedonian Poetry / selected by Angelina Banović-Markovska, [Struga]: XLVI Struga Poetry Evenings, 2007).*
- *DON'T YOU FYROM ME: suvremena makedonska priča* (priredile Angelina Banović-Markovska i Vesna Mojsova-Čepiškova), Književna revija: časopis za književnost i kulturu, god. 49./br. 2-3, 2009, Ogranak Matice hrvatske Osijek

Издавач
МАТИЦА МАКЕДОНСКА
Скопје, Република Македонија
Тел.: 02 32 21 138, 32 30 358

Ангелина Бановиќ-Марковска
Дискурс и екскурс
(за книжевноста и културата)

Печат
„Графостил“ – Скопје
2017

Тираж
500

