

Ангелина Бановиќ-Марковска

# ГРУПЕН ПОРТРЕТ

СОВРЕМЕНА МИСЛА

Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА  
**ГРУПЕН ПОРТРЕТ**

© 2007, МАГОР ДОО Скопје. Сите права се задржани

*Мотив на корица*  
*Silence-Sergej Lopatin*

*Дизајн на корица*  
Елена Петковска

Оваа публикација финансиски ја поддржа  
Министерството за култура на Република Македонија

---

СIP – Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски”,  
Скопје

Ангелина Бановиќ-Марковска

## **ГРУПЕН ПОРТРЕТ**

**КУЛТУРОЛОШКИ И ЛИТЕРАТУРНО-ТЕОРИСКИ ЕСЕИ**

МАГОР  
Скопје, 2007



## I. Внатрешни искуства

1. Сликата на мојата Другост (категиријата *културален идентитет*)
2. Есеј за создавањето и уништувањето (прилог наместо епилог)
3. Исток – Запад: семантиката на едно „повеќе“
4. No man’s land или космополитизам без корени
5. The Art of Memory или *Insomnia* во *Музејот на безусловното предавање*
6. Естетика на тоталното исполнување
7. Интелектуален номадизам (интеркултуралната естетика во романите на Колбе и Димковска)
8. Идентитетот на половите: Едип или Едипа, параноја или шизофренија
9. VIRGINA: ендемична манифестација на другиот или оригинал на фалсификатот

## II. Постмодерен бриколаж

1. Јазикот на паракритиката
2. Од Гутенберг до ИнтеЛнет (субег-теориите на Михаил Епштејн и Умберто Еко)
3. За тенденциите на постмодернизмот: амалгам или како да се надмине жанрот
4. Декадентното поведение на прозата (метатекстуалноста во „Смртта на Евтихиј“ од В. Андоновски)
5. Како го читаме Балканот (прилог кон имагологијата на другоста во драмските текстови на Дејан Дуковски)
6. Преведувачот, режисерот и рецепцијата на драмскиот текст
7. Поезија како незапирлива инкантација
8. Свет со боја на аквамарин
9. Кон вредносната критика на Димитар Митрев (аспекти и интерпретација)

## III. За авторката



**I дел**

**ВНАТРЕШНИ ИСКУСТВА**





## Сликата на мојата Другост (категиријата културален идентитет)

Прашањето за самоидентификацијата постојано ги провоцира имаголошките заблуди и културолошките стереотипи што тлеат на овие простори. Тие се мошне привлечни за дискурсот на критиката која одбива да размислува од позиција на моќ, но затоа пак, потврдува дека не постои ништо надвор од дијалогот.

Лиотар велеше дека постмодерното мислење го ослободува нашиот дух, дека нè прави чувствителни на разликите поради кои секогаш сме Други меѓу Другите. Прифаќањето на предизвиците од ваков вид значи надминување на стереотипите, значи уважување на трансценденцијата, премин отаде границите кои нè разделуваат и оддалечуваат. Една смисла, велеше рускиот теоретичар Михаил Бахтин, може да ги открие своите длабочини само ако допре други, туѓи смисли, само ако започне дијалог надминувајќи ја сопствената омеѓеност. Но, она што ме загрижува мене и што ме плаши, е токму омеѓеноста, нашето упорно настојување да си останеме внатре, во топлите јаслички на своите матични култури, спокојни и безгрижни - макар што одамна сме ги надминале границите на слепилото и глувоста со кои толку лесно ги поттурнуваме од себе проблемите на Другите - игнорирајќи ги влијанијата од самите рабови на нашиот заеднички геокултурен простор. А тој, само што не прераснал во хомогена и моќна екумена...

Но, „настрана глобализацијата – би рекол Ричард Џенкинс – тешко ми е да ја замислам иднината во која поимот етницитет нема да биде неопходен, ако ништо друго барем како начин да се проговори за еден од најопштите и најосновните принципи на човечките општества: колективната идентификација, чувството за Нас и Нив... По таа логика, заедничкото, локалното, националното, па дури и ‘расното’ треба да се сфати само како историска и контекстуално специфична, општествена конструкција..., само како *алотрон на етничката идентификација*“ (Dženkins; 2001: 78). Преплавена од етницитети, јазици и култури, мојата традиционална вљубеност во разлики ме прави отворена за еден друг, „повеќегласен“ и хетероген концепт. Веќе сум желна за еден поинаков идентитет, културален, таков кој би изникнал од темелите на дијалогизмот<sup>1</sup>, од дијалогот во себе, од дилемите на личниот идентитет<sup>2</sup> кој во таа размена на искуства нема да ја игнорира веќе иманентната плуралност на своето сепство.

## Самоидентификација

Производ сум на две култури, на српската и на македонската, но на прашањето за мојата етничка припадност најчесто одбегнувам да одговорам (само ги поткревам веѓите исцртувајќи прашалник врз љубопитните лица на моите соговорници). Веројатно поради чувството на неомеѓеност со кое во процесот на мојата енкултурација<sup>3</sup> ме обдарила семејната културна традиција, не можам да се видам себеси во некакви изолирани рамки – се чувствувам комотно и исполнето само во пресекот на двете мои одредници. Сепак, кога сомничавите и упорни погледи ја притискаат мојата малецкавост изнудувајќи го нејзиното самодефинирање, можеби поради јазикот или местото на моето раѓање, најчесто се декларирам како државјанка на Република Македонија, оти само овде се чувствувам дома. Но, не заборавам дека збогатена со привилегиите што ги носи мојата хибридноста<sup>4</sup>, ја продолжувам семејната игра – изговарам „јас“ а мислам „ние“ – мислам на сопствената плуралност, на својата неидентичност и бикултуралност која одбива да говори за самоидентификацијата без свеста за двојниот генитив и за разликите по однос на себеси (Дерида; 2001: 15-16). Се прашувате зошто? Еве го одговорот.

Како субјекти, ние сме производ од влијанијата што ги извршиле врз нас заедничките вредности на нашите култури: јазикот, името, чувството за националната припадност. Тие ја формирале базата на нашиот интелегибилен контекст, темелот на нашата индивидуална автономија која

---

<sup>1</sup> Не е мал бројот на оние кои категоријата *културен*, или подобро, *културален идентитет* ја изедначуваат со категоријата *ојјалогизам*.

<sup>2</sup> „Идентитетот е духовна протеза за умерено умните“, рекол Конрад. Според него, во нашиот мозок ние уфрламе текстови преку кои политичарите, свештениците, новинарите или духовните кариеристи нè класираат во замислени стада. Во чие трло, во чија штала би сакале да влеземе, е прашање на кое треба да одговориме. Сè додека не сфатиме дека текстовите за идентитетот, најчесто, се само големи публицистички фрази, ние ќе ја голтаме мамката на идентитетот верувајќи им на политичарите...

<sup>3</sup> Овој термин го акцентира приоритетот на културните вредности во градењето на категоријата идентитет. Станува збор за целина од знаења и вредности кои не се предмет на некакво образование, туку се резултат на влијанијата што секоја индивидуа ги прима како несвесна рецепција на културниот универзум, уште пред да прифати некоја општествена улога или норма.

<sup>4</sup> Сите ние, помалку или повеќе, сме плод на вкрстувања и сите заедно ја живееме, во себе, средбата на културите (Цветан Тодоров).

нè либерализира, но и нè лимитира кон попатните станици на нашето заитано сепство, решено да стигне таму каде што тргнало уште од своето раѓање – при самото себеси. Но, само отвореноста за прием и трансформација на вредностите што ги создала во нас некоја друга, условно туѓа култура, може да нè преобрази во субјекти-на-себе-трансценденција, одговорни за Другите-како-наша-зависност, за Другите кои нè прават тоа-што-сме.

„Другиот е оној што ми заповела – вели Зигмунд Бауман – но јас сум тој што морам да ѝ дадам глас на таа заповед, да ја направам чујна за себеси. Тишината на Другиот ми заповеда да зборувам за него, а зборувањето-за-Другиот значи поседување знаење за него“ (Бауман; 2005: 157-158). Од тие причини, веројатно, и не можам да се ослободам од впечатокот дека е особено важно, во контекст на една глобална имаголошка тема, да се преобмисли прашањето за Другиот, да се истражат *хетерогените* перспективи кои во мојот генетски код интернирале фрагменти од „туѓи“ култури и цивилизации. Но, хетерогеноста нема заеднички идиом. Затоа и не можам да бидам дефинирана преку локацијата на моето раѓање, само преку моето државјанство или мојот јазик. Јас сум производ на измешано сепство – живеам на македонско тло, имам српско потекло, обожувам турска кујна, носам европ(еј)ска облека, потпевнувам ромска музика – јас сум чуден *артефакт*, амалгам од разновидни културални влијанија а не продукт на единствена културна матрица. Ме конституирале различните обичаи, јазици и литератури – оние ситни, но битни нешта кои одамна веќе ги надминале националните меѓи – не зависам од никаква хомогена културна рамка, јас сум дел од еден децентриран, произволен и, фала му на бога, недовршен лингвистички систем. Затоа сум и таква: фрагментарна, несовершена и недовршена. Живеам на рабовите од мојата сопствена раскрсница. Територијата на моето сепство е територијата на сите мои внатрешни јазици (Лиотар).

### *L' autre cap*

Ја читам Хони Ферн Хејбер. Нејзината критика на постмодерната мисла ме дефинира како „наратив со отворен крај“. Сум се развела, тврди таа, во лингвистичкиот синцир на бесконечните интерпретативни можности, за да го разберам Другиот, за да го сретнам. Велат, релацијата кон Другиот е релација на мистерија. И навистина: кога размислувам за него, за оној асиметричен Друг, јас стравувам да го замислам, оти според логиката на Левинас, Тој никогаш не е само алтер его. Другиот е она кое јас никогаш не можам да бидам.

Ме загрижуваат стереотипите. Понекогаш дури толку ме плашат што заборавам дека мене никогаш и не ми било тешко да ја пречекорам границата: требало само да погледнам во себе, во исцртаниот граничник од креда кој ме разделил од Другиот, од Другата во мене, од мојот алтеритет, за да ја почувствувам привлечноста на живеењето „покрај“. Затоа секогаш кога станува збор за концепти од типот на *културалниот идентитет*<sup>5</sup>, станувам свесна за искуствата на Другиот, оној кој ја направил хетерогена сликата на моето општество. А тоа, бавно но упорно ги надминува поделбите од стилот Ние-Тие и развива широк културолошки дијалог, зашто, нашиов хибриден хронотоп – каде што отсекогаш имало премногу историја а премалку географија – е како создаден за надминување на примордијалната „културна чистота“. Зарем грижата за културните специфики на ова балканско поднебје (мноштвото јазици, традиции и верувања), не е и најдобриот начин за легитимирање на сопствената нација?

Отсекогаш ме ужаснувала помислата на *субалтерноста*. Можеби поради сознанието дека, не ретко, под маската на загрозеност и потиснатост, таа знаела да биде сурова осветничка која оптоварена од имаголошките заблуди и културолошките стереотипи, успевала да произведе криза во идентитетот, па од позиција на „воинствена другост“ да ја мистифицира дури и актуелната стварност. Нејзината „племенска“ логика редовно ме става во неудобна, шизоидна позиција: дали јас, како локален субјект на ова хетерогено поднебје, треба да им се потчинам на меѓусебните дисквалификации, на нечии историски фрустрации, или сум решена веќе, во сопствената Различност, да ја препознаам културолошката конструкција на нашата „внатрешна другост“, оти крајно време е да ги отфрлиме тврдокорните механизми на отпор и да ги напуштиме антагонистичките претстави за инаквите од нас.

Едно е сигурно: никој не би сакал да се види себеси како *нем* и *безличен објект*, осуден да ја носи „другоста“ како лепозна јамка околу вратот. Затоа ние, схизматичните субјекти од овие простори, полека но сигурно, стекнуваме свест дека сме само жртви<sup>6</sup> на една агресивна

---

<sup>5</sup> „Ниеден културален идентитет не се прикажува како непосредно тело на еден неприводлив идиом, туку како незаменливо *впишување* на универзалното во поединечното“ (Дерида; 2001: 52).

<sup>6</sup> Пропаднати во некаква бестежинска состојба во која, лишени од дијалог и креативно дејствување, се задушуваме меѓусебно.

феноменологија која времето одамна ја прегазило, па колку и да звучи романтично, прифаќаеме дека антагонизмот не постои, дека ништо не е толку антагонистично како што изгледа. Она што навистина постои е *плуралноста* која му допушта на Другиот да биде различен од мене, да биде *Нештото* кое нема да посакам да го изгонам надвор од себеси, оти она што е надвор е, истовремено, и внатре и не ми е *туѓо, туку интимно* (Иглтон). Затоа, не смееме веќе да се оптоваруваме со чувството дека мораме да ја чуваме меѓата меѓу нашиот и туѓите светови, оти таа ни одблизу не е толку апсолутна како што изгледа. Ајде да замислиме дека сме „некој Друг“. Да го замислиме Другиот и да го започнеме бесконечниот процес на идентификација кој ќе ни овозможи *да ја поместиме границата на која се наоѓаме – а на која не смееме да останеме* – зашто, во својата внатрешност, сите ние сме *разлика*. Нашиот ум е разлика од дискурси, нашето Јас разлика од маски, вели Фуко, а таа разлика го допушта она прекупотребно *мноштво*, доволно силно да ја оспори хуманистичката претстава за единствениот, индивидуален, кохерентен и постојан идентитет, од овие простори.

Затоа, наспроти моќите на „уништувачкиот егоцентризам на Истото“ што ни го наметнуваат постојано некои ограничени умови, да го прифатиме *искуството на Другиот*, искуството на „отворените субјекти“, на оние кои во процесот на сопственото осознавање како Разлика ќе станаат конститутивен принцип на еден *хетероген културален идентитет*. Тогаш, ако нашето Јас имплицира состојба, Другиот нека имплицира *настанување* кое нема да го игнорира и маргинализира поривот да се говори за себеси, за своите култури и разлики. Само така ќе се ослободиме од лошите духови што нè прогонуваат, што ни ја замрачуваат сликата на Другиот – неопходниот и важен сегмент во креирањето на нашиот *културален идентитет*<sup>7</sup>, во афирмирањето на нашето подзаборавено сепство.

(2004)

---

<sup>7</sup> Културалниот идентитет не е детерминација. Тој е вокација. Но, пред и над сè è *ipro-вокација*.

## Користена литература:

1. ЛЕВИНАС, Емануел (1999): *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања*, Јасен, Никшиќ
2. ЛЕВИНАС, Емануел (1997): *Вријеме и друго*, Октоих, Подгорица
3. ХЕЈБЕР, Хони Ферн (2002): *Отаде постмодерната политика: Лиотар, Рорти, Фуко*, Институт за демократија, солидарност и цивилно општество, Скопје
4. БАУМАН, Зигмунд (2005): *Постмодерна етика*, Темплум, Скопје
5. ДЕРИДА, Жак (2001): *Другиот правец*, Темплум, Скопје
6. ЛИОТАР, Жан-Франсоа (1991): *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
7. ЛИОТАР, Жан-Франсоа (1996): *Постмодерната ситуација, Наука и изкуство*, Софија
8. DŽENKINS, Ričard (2001): *Etnicitet u novom ključu (Rethinking Ethnicity)*, Biblioteka XX vek, Zemun; Čigoja Štampa, Beograd
9. ЦОРДАН & ВЕДОН (1999): *Културна политика: класа, род, раса и постмодерниот свет*, Темплум, Скопје
10. ВАЛДРОН, Цереми (2001/54): „Космополитска алтернатива” во: *Маргина*, Скопје
11. САРКАЊАЦ, Бранислав (2001): *Македонски катахрезис*, 359<sup>0</sup>, Скопје

## Есеј за создавањето и уништувањето

– прилог наместо епилог –

Ако не постоеја почетоците и краевите, не ќе постоеја ни приказните, велеше Европејката Вирџинија Вулф, но за Балканецот Емил Сјоран<sup>1</sup> оваа игра – на почеток и крај – не познава граници, зашто „секоја наша идеја повторно го создава светот, а секоја наша мисла го уништува. Во секојдневниот живот наизменично дејствуваат космогонијата и апокалипсата... Освен создавањето и уништувањето на светот, сите обиди се подеднакво безвредни“ (Сјоран; 1996: 97). Безвредни... како тивка и безначајна приказна, како фикција за раѓањето и факт за уништувањето, како настојувањето да се проследи до крај, развојот на една идеја, преку митовите и симболите, преку сториите за моќта и историите за немоќта, преку личните спомени и туѓите трауми, преку наивната потреба за (од)-ново создавање на светот...

Но, да тргнеме со ред. Сè започнува со митот за Европа.

### *Создавањето на Континентот – откривање на Залезот*

Моќната книга на Дени де Ружмон, „Дваесет и осум векови на Европа“, ја содржи протоисторијата за континентот кој пред да стане *номен*, бил азијска божица, една од трите илјади Океаниди („моми светици“ чиј култ господарел на Блискиот Исток). Протоисторијата на Европа е протоисторија на еден „континент без име – вели Дени де Ружмон – населуван полека, цивилизиран и оживеан од луѓе, замисли и занаети, дојдени од крајбрежјето на Блискиот Исток“ (Ружмон; 1997: 12). Според историчарот Гонзаг де Рејнолдс, Европа ни дошла од Азија, „мајката на сите големи вери, родителката на сите големи преданија“, во која сè било едно и различично истовремено. Потврда на оваа констатација наоѓаме во лирското толкување на древниот мит за создавањето на континентот, кое му се припишува на Мосхос, сицилијански поет од Сиракуза кој живеел во 2 век п.н.е. Во него се вели дека престорен во бик, синот Хроносов, Зевс, ја соблазнил лаковерната девица Европа. Таа му ги подарила своите бели пазуви и станала мајка на неговите потомци.

---

<sup>1</sup> Европска (пер)верзија на балканскиот оригинал Чоран.

Но, на ова митско грабнување му претходела една алегорија. Содржана во сонот на митска Европа, алегоријата ни открива дека за убавата божица спор воделе две земји, земјата Азија (која тврдела дека таа ја родила) и земјата отспротива која сè уште немала име, но верувала дека божествената девица Европа е нејзина, според волјата на Зевс. Символиката на овој сон ги сублимира вистинските значења на древните преданија – мислам на толкувањата за сеопштото движење кое ги донело, од Исток на Запад, основите на една вероисповед и цивилизација – а тие укажуваат дека трагајќи по Западната земја која Феникијците ја нарекле *Ереба* или *Земјата на железот*, „Хелените го создале преданието за убавицата Европа, ‘ќерката на Исток’, следена од нејзиниот брат Кадмос, ‘синот на Исток’, кого татко им Агенор... го пратил да ја бара, од Феникија на Крит, во Беотија и во Илирија...“ (види Ружмон; 1997: 32). Зарем оваа потрага не се совпаѓа со историскиот пат на Феникијците кои ширејќи ја азбуката меѓу древниот свет, го продолжиле своето искачување по долината на Вардар и Дунав, претворајќи ја својата потрага во *откривање* на европската географска стварност<sup>2</sup>? Тоа го поттикнало исчезнувањето на Божицата и раѓањето на Континентот<sup>3</sup>.

И векови подоцна – почесто како плод на фантазијата одошто на природата – Европа била доживувана како тело на жена чија глава е Шпанија, срцето Франција, рацете Италија и Велика Британија – како

---

<sup>2</sup> Значи, не биле древните Грци тие кои го „откриле“ континентот, ами тие кои го „именувале“. Откривањето им припаѓа на Феникијците, благодарение на таинственото единство на писмото со корени во Индија и Персија. Според еминентниот Гонзак де Рејнолд, првото значење на зборот Европа ја открива придавката *europé* која е од женски род. Во формата *europa* (како придавка од машки род) која се сретнува во Хомеровите *Илијада* и *Одисеја*. Рејнолд препознал еден од хомеровите украсни епитети за Зевс, од кој хипотетички го извел номинативот *europs*. Етимологијата открива сложенка од два збора: придавката *europs* (широк, обилен, простран) и именката *oûs* (поетски израз за око, поглед, лице). „Оттаму, *Europé Zevs* е Зевс кој гледа далеку, а *Europé* е жена со крупни очи, со убав поглед, мила лика. Сродството на Европа со хомеровиот епитет на Зевс, вака е очигледно“, констатира Г. де Рејнолд во својата книга *La formation de l'Europe* (цитатите се преземени од споменатото дело на Ружмон; 1997: 37).

<sup>3</sup> Безимениот западен континент го присвоил името на својот бесценет плен кој значел „земја на зајдисонцето“, оти за луѓето од Исток, Западот бил непознатица, неистражена територија, податлива за освојување. Според Ружмон, Истокот бил синоним за сите духовни и просветителски качества: светлина, душа, мудрост, откровение, преродба... *рогна зрушќа*, а Западот ја симболизирал користољубивоста и слепата сила; Западот бил самрак, полусенка, унижување, *eğzil*... Колку вистини на мал простор...



девствена Убавица чие руво, руската рамнина, се разлева низ „мрачните длабочини на Азија“. Умот на древните географи ја замислувал како подвижна фигура на жена, спремна за плен. Ренесансната пак, духовна географија проектирала слики на континент во експанзија, чија амбиција не завршувала само во желбата да се биде *исходиште* (архè за сите откривања и колонизирања), или *средиште* (центар на центарот = цивилизација), туку и *крајна точка* (телос = хоризонт или граница на сите технички достигнувања). Ја гледале како глава<sup>4</sup>– мозокот на едно големо тело – занемарувајќи го фактот дека самата таа, отсекогаш била негов суплемент – „малиот нос на Азија“, би рекол Пол Валери.

Но факт е дека единствено во времето на моќното Римско царство, била реализирана империјалната замисла за обединување на два континента. Во административна смисла, секако, оти како *pars orientalis*, Азија станала источниот, а Европа – како *pars occidentalis* – западниот дел од Големиот Рим. И така било сè до 718 година, до поразот на муслиманската флота кај Константинопол, а веројатно и подоцна, по битката кај Поатје во 732-та, кога за првпат во една хроника<sup>5</sup> бил употребен називот „*Europenses/Европејци*“. Значи, ако добро го разбирам Дени де Ружмон, во осмиот век на луѓето од Западниот континент не им бил непознат поимот „семејство од народи“. Со него била означувана континентална заедница обединета околу заедничка судбина – одбрана од исламот. Но, кога на историската сцена загосподарил темниот Среден век и борбите за превласт, поимот „Европејци“ бил испратен во подрачјето на алегоричката. Потребни биле монголската и турската закана, па заедно со идејата за одбрана на христијанството да воскресне, на почетокот од четиринаесетиот век, атрофираната визија за Европа. До тогаш, политичкото и идеолошкото ривалство на Рим и Константинопол продолжило да го засилува јазот меѓу католицизмот и православието продлабочувајќи го, и онака непомирливиот контраст, во срцето на Западниот континент.

---

<sup>4</sup> Во францускиот јазик, зборот „le cap“ (глава) е содржан и во зборовите „капитал“ (capital) и „главен град“ (capitale), но тој, истовремено, коотира и правец, насока, жрт, полуостров... граница (Дерида; 2001).

<sup>5</sup> Мислам на записот „Мозаранска хроника од 754 год“, споменат во „Дваесет и осум векови на Европа“.

## Притаена психо-драма

Но небаре сврзувачко ткиво, еден географски *меѓупростор* допуштал симболичка интеракција на постојните разлики. Тој негувал услови за премостување на интерната логика на бинаризмот, па за него, во меѓусебната рецепција на христијанскиот Запад и Исток, бил устоличен јазично-културниот стереотип „византијски“. Неговата вредносна смисла ја претставувала матрицата со која, во сопствената културна свест, Метрополата ги проектирала своите форми на мистичност, сите противречни фантазии за „егзотичниот Друг“, апсолутизирајќи ја – наместо да ја релативизира – непомирливоста со своето *источно* потекло.

Така бил создаден вакуум меѓу автореферентните и самобендисани наративи на *небалканска Европа* и блескавиот мит за грчката култура на *неевропскиот Балкан*, колектата на европскиот дух и цивилизација. Но кога поради новите односи на политичка моќ, називот „Византија“ бил заменет со „Европска Турција“<sup>6</sup>, а овој кон крајот на 19 век со терминот „Балкан“, на егзотичните Други од Полуостровот им бил доделен маргинален статус на *гранични субјекти*, доволно контаминирани со траги од ориентални, за да не бидат прифатени како целосно европски идентитети. Така, „низ типично шизофрена постапка – вели Ферид Мухиќ – Европа ја расцепи сопствената историска свест. Еден свој дел, Балканот, 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, едноставно ја објективизираше наместо да ја интернализира“ (Мухиќ; 2000/20:28).

Конструкциите кои му се припишувале 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 и ориентален менталитет). Создаван, значи како специфичен вид човечка судбина, балканскиот идентитет бил предодреден да биде Исток на Западот а Запад на Истокот, но наместо да ја прифати улогата на периферен, не ретко настојувал да остави впечаток на централен. И додека Западната метропола го сметала балканскиот субјект за неисториски, сè што ќе допрел тој претворал во Историја. Еве потврда.

---

<sup>6</sup> Наспроти претходниот назив кој, иако асоцирал, сепак не продуцирал доволен број разликувачки семи.

## Боромејски јазол

Предговорот со кој Ребека Вест (Cicely Isabel Fairfield) го започнува својот патепис за земјата на Јужните Словени, содржи еден мошне илустративен момент по однос на тезата која кружи во интелектуалните (академски и политички) кругови на цивилизацијата на која веруваме дека ѝ припаѓаме – ставот дека Балканот, Југоисточна Европа, е Id-от на Западноевропското Его.

„Животот ми беше обележан со убиства на кралеви, со извици на продавачи на весници кои трчајќи по улиците известуваат дека некој со помош на смртоносно оружје, свртел нова страница во историјата“ – вели Ребека Вест (1990: 28). Нејзината детска меморија паметела слики од 1898 година, врз основа на кои можела да го реконструира убиството на хазбуршката царица Елизабета (од страна на еден италијански анархист), потоа громозорниот политички линч на српскиот кралски пар Александар и Драга Обреновиќ<sup>7</sup> од 1903 година, но никако не успевала да се присети на убиството од 1914-та, она на Франц Фердинанд<sup>8</sup> во Сараево, среднишната точка на Балканот.

„На ова убиство – пишува Вест – не се сеќавам воопшто. Секој детал од смртта на Елизабета ми е јасен во свеста, за белградскиот масакар имам некоја матна слика, но никако не можам да се сетам дека сум прочитала што годе за сараевскиот *attentat*. Во тоа време бев многу ангажирана, небаре идиот, бев приватна личност, имав полни раце работа. Но *мојот идиотизам личеше на анестетик*. Додека делуваше бев отсечена од сè и не чувствував ништо, но тоа не можеше да ги отстрани последиците. Болката се појави дополнително...“ (Vest; 1990: 34; курзивот е мој), во 1934 година, кога спикерот на некоја радио станица ќе соопшти за убиството на Петар Караѓорѓевиќ. Во тој миг, небаре *потиснато несвесно*, небаре енергично свртен поглед од сцената на нејзиното детство, Вест ќе сфати дека Југославија, заправо Сараево, бил нејзиниот *dream screen*. Затоа, веста од Марсеј, за убиството на југословенскиот крал во срцето на Европа, ја препознала како опасност („знаев дека со неа би

---

<sup>7</sup> Еве како е забележано тоа во нејзината книга: „Некаде во моето сеќавање остана ова убиство како напола осенчен квадрат...: полициски плакат од насловната страница на некој весник, вилен пред многу години“ (Vest; 1991: 33)

<sup>8</sup> Убиството на австрискиот престолонаследник, како потенцијален татко на нацијата, е настанот кој, небаре страшна едиповска драма, требало да остане во зоната на несвесното..

можела да започне една агонија“), а поимот „Балкан“<sup>9</sup> како територија на фројдовското несвесно, една денес сосема реалистична сцена на која како да се проектирало *колективното несвесно* на Европа<sup>10</sup>, нејзиното латентно, *симболично* значење, нејзината хтонска и демонска суштина – она за кое свеста и разумот на Високата Цивилизација не допуштаат да се говори. Затоа пак, може да се отсонува... да се препознае како своевиден *dream screen*... Така Европа се штити самата од себеси.

Ова сознание ја повика во мојата свест сликата на Лакановиот *боромејски јазол*. Тоа се три прстена од коноп, три торуса кои се преплетуваат меѓусебно во цврсто единство. Ако издвоиме еден ќе се распадне целата конструкција, а таа има тополошка димензија. Таа е тродимензионално тело во простор, структура за која поимите граница-центар, внатре-надвор или исто-различно, се ирелевантни. Затоа трите торуса на боромејскиот јазол претставуваат едно *сврзувачко ткиво*. Местото на кое се пресекува тоа *тројно единство*, е место на *унијата*<sup>11</sup>. Таа претпочита идентитет од разлики, а тоа – разлики во *идентитетот*. Но, да ѝ се вратиме на претпоставената „европоинтелектуална“ логика.

Ако прифатиме дека Балканот е навистина Id-от на Западно-европското Ego, тогаш Азија ќе биде неговото AlterEgo, што наведува на заклучокот дека тополошката интерпозиционираност на торусите од боромејскиот јазол, соодветствува на геополитичката поставеност на споменативе региони, врз кои се рефлектирала логиката на трите регистра: законот на реалното, имагинарното и симболичкото. Или, уште попрецизно: ако Европа ја претставува областа на реалното, а Азија областа на имагинарното, Балканот би требало да ја означува зоната на

---

<sup>9</sup> „Не знаев ништо за Јужните Словени, ниту бев сретнала некој кој ги познава. Знаев само дека им припаѓаат на балканските народи кои играле чудни улоги во историјата... Еднаш, во Ница, додека јадев ракчиња пред малиот ресторан во пристаништето, зачув пукотници. Еден пијан морнар го напушташе соседниот бар додека сопствениката трчаше по него викајќи: 'Балкан! Балкан!'. Беше го испразнил својот револвер во огледалото зад шанкот. Но сега бев соочена со импозантната отменост на Кралот од документарниот филм, кој исто така беше 'Балкан, Балкан', но соочен со насилство при полна свест, соочен со имагинација спротивна на насилството, имагинација која го асимилира како искуство што сака да го уништи“ (Vest; 1990: 37-38)

<sup>10</sup> Во есејот „Inconscientia Iugoslavica“, еден од најинспиративните во книгата *Кайшолски колодвор* на хрватскиот публицист Борис Буден, како мото е земен следниов цитат на Младен Долар: ”Југославија е европското несвесно, или: несвесното е структурирано како Југославија“ (Budен; 2002:7).

<sup>11</sup> Trinitas = Unitas

*символичкото несвесно*, нешто слично како во Фројдовиот парадокс на идентитетот кој (исто како и јазолот) не е монолитен, туку е композиран од *различни истоветности* што се надополнуваат меѓусебно. Таа „истоветност од разлики“ сугерира заправо, дека субјектот од балканските простори никако не би можел да биде дефиниран еголошки, туку *тополошки*, зашто – како средишен торус во замрсениот *евроазиски јазол* – тој е делот кој амортизира, кој ја ублажува опозицијата меѓу половите, кој *содржи* и *е* содржан, кој е – истовремено – и центар и периферија, и *ергон* и *парергон* на она што се нарекува европски дух и цивилизација, но со изразита балканска доминанта. Зошто?

Како зона на средби меѓу различни народи и вероисповеди, овој историски и географски хронотоп отсекогаш бил *меѓникот* на кој се градела богата *културна хибридноста*. Без претпоставена или наметната хиерархија која генерира непремостливи разлики меѓу Окцидентот и Ориентот, балканската логика на „по-меѓу-момент“ како да развива специфични стратегии за помирување на крутите идентитети. Но, зарем не се тоа стратегиите на *Другиот*, на *обезглавениот* денес, на *другиот правец*? „Прашањево е старо колку историјата на Европа – вели Дерида – но искуството на *другиот правец*, или на другото *на правецот*, се поставува на апсолутно нов начин... Пробивот на новото, единственоста на другото денес, би требала да биде очекувана... би требала да биде антиципирана како она што не може да се предвиди..., накусо, како она за што *сè уште немаме сеќавање*“ (Дерида; 2001: 20; курзивот е мој).

## ***БалканКазан***

Постои уште еден момент во патеписот на Ребека Вест кој го сметам за указателен. Би сакала да обрнете внимание на финалната реченица од цитатот што следи, но не без неопходниот и претпоставен контекст кој изгледа вака: „Се чини дека *насилството* беше сè што знаев за Балканот, сè што знаев за Јужните Словени. Своите познавања ги црпев... од предрасудите на Французите кои зборот *Balkan* го употребуваат погрдно означувајќи со него некој *rastaquouère* варварин... Заправо, не знаев *ништо* за тоа југоисточно катче на Европа – (како да се оправдува заради својата неупатеност!) – а бидејќи од таму упорно идеше порој од настани... значеше дека *не знам ништо за својата сопствена судбина*“ (Vest; 1990: 38-39, курзивот е мој).

Конфесионалниот тон на Ребека Вест ги вади на површина европските предрасуди за Балканот и за неговите ендегени, деструктивни и

воинствени субјекти. Но, зарем стигматизациите од ваков и сличен вид не продуцираат само митски слики за инаквост? Не се ли тие причината за една своевидна „сидентирана псевдомитологија“ со која, од страна на западоевропската интелектуална моќ, е реализиран концептот на *имагинативна колонизација*? Дали на тој начин, во отсуство на конвенционален империјализам, културата на Грандиозниот европски Селф ја задоволува потребата за дијалог со себеси, со својот *внатрешен Друг*, порасипаното негово јас. Но, вистината е небитна... Битен е само привидот... резултатите од неговата нарцисоидна инвестиција.

Сепак, еве како Славој Жижек – еден од водечките живи теоретичари на другоста, инаку Балканец по потекло – размислува за овој феномен. Меѓу најпознатите културолошки стереотипи сврзани за балканското поднебје, тој го вбројува и стереотипот за Балканот како дел од Европа, постојано прогонуван од *лошите сеништа на минатото* – „оној дел кој ништо не заборава и ништо не учи, кој и натаму бие вековни битки, додека остатокот од Европа е зафатен со брзиот процес на глобализацијата“ (Žižek; 2001: 152). Но, неговото остро психоаналитичко око детектира битен парадокс во срцето на споменатиов стереотип – вечно *прогонуваниот од сеништата на минатото*, во умот на оние кои го создале се претворил во *сениште*<sup>12</sup> *кое прогонува!* Како?

Западните перцепции за Балканот – како подрачје со примитивни, деспотски страсти, етнички ужас и нетолеранција – создале *imago* кое развило друга крајност меѓу британските конзервативци, противници на Европската Унија. Некои од нив се заговарници на тезата дека „цела континентална Европа денес, функционира како *нова верзија на балканската Турска империја*, со Брисел како нов Истанбул“, кој загрозувајќи им ја слободата и суверенитетот, се заканува дека ќе ги проголта во својот деспотски центар (Žižek; 2001: 153). Но дали, навистина, наследената *етничка и верска микстура* од времето на Османлиското (а, заправо, од времето на Византиското и Римското) царство, ги поткопува либерално-демократските процеси во Југоисточна Европа? Не е ли моделот на постнационални држави само увезена измислица од земјите на западниот свет, первертирана слика на нивниот еднонационален државен концепт, небаре прикриена вистина за потиснатите идеолошки антагонизми ме-

---

<sup>12</sup> „Зарем *неопределеноста и променливоста на балканската географија* не укажуваат на нејзиниот призрачен статус? Како да не постои конечен одговор на прашањето - Каде почнува Балканот? - Балканот *е секогаш на некое оруѓо месно*, малку подалеку, на југоисток...“ (Žižek; 2001: 152; курзивот е мој).

ѓу Западот и Истокот? И дали можеби овој страв од „балканизација на Европа”, не е страв од „европеизација на Балканот“? Видете само како се поентира со реторичко прашање кое, небаре продолжено размислување во временски распон од седумдесет години, ја потврдува „судбинската“ теза на Ребека Вест: „Зарем пост-југословенскиот Балкан, тој вртлог на (авто)деструктивни етнички страсти, *не е вистинската спротивност (на Европа)*, еден вид *фотографски негатив* од толерантни коегзистенции на етнички заедници, еден специфичен *мултикултурален сон преобразен во кошмар*?” (Žižek; 2001: 152; курзивот е мој). Парадоксот е повеќе од очигледен. Како и вистината, впрочем.

### ***Големото Ништо како „објект мало а“***

Ќе се задржам само уште малку на европското *itago* кое ги дефинира Балканците како афективни суштества, поблиски до „природата“ одошто до „културата“. Прашање е само дали природата е навистина толку спротивна на културата, дали е таа, навистина, самата „нејзина Другост“?

Латинските зборови *култура* и *цивилизација* имаат заеднички корен во *colere*, збор кој поседува голема семантичка акумулација: од одгледување и живеење, до негување и обожување. Но, според Валтер Бенјамин секој документ за цивилизацијата е, истовремено, и запис за нејзиното варварство, па ако од тие причини западната логика за поимот „култура“ има некакво недефинирано и непотполно чувство, со сигурност може да се каже дека кон поимот „природа“ негува чудна nelaгодност, речиси зазор. Но зошто, кога природата не ѝ е спротивна на културата, кога не е нејзиното Друго, туку нејзин инертен тег кој создал *внатрешен расцеп*, доволно моќен да нè потсети дека *културата* не е нашата природа, туку она што *произлегло* од неа, „што ја надополнило на начин кој е, истовремено, *и нужен и одвишен*“ (Eagleton; 2002: 120; курзивот е мој).

За љубовта и меѓусебната зависност на „културата” и „природата”, на Западна и Југоисточна Европа, е пишувано многу. Во дискурсите на големите западноевропски „љубовци” – истражувачи и мисионери – Балканот, најзафрленото катче на Европа, бил опишуван двосмислено: како „царство на сенките“, *нешто* таинствено но примамливо, небаре дива љубовница со темномуресто лице по која посегаат сите, и муслиманите и христијаните, и комунистите и капиталистите, небаре полупознато, егзотично тело, податливо за истражување и колонизирање<sup>13</sup>. И што е

---

<sup>13</sup> Ако Балканот е *emotio* (натура), а Европа *ratio* (култура), тогаш дивоста треба да се скроти, да се колонизира...

најважно близу – тука, в комшилук, во задниот дел од дворот, веднаш зад сидот и завесата на рафинираниот свет, на самата граница меѓу забранетото и дозволеното.

Создаден така, врз строгите правила на привилегираност и подреденост, Балканот и денес го има задржано идентитетот на харемска љубовница која, сè додека му допушта на својот европски господар непречено да ужива во највисоките симболички вредности, може слободно да ја игра улогата на ментално празно место, на едно Големо Ништо, препознатливо само како *внатрешен предмет на желбата*. Но кога тој *предмет-причина на желбата* ќе посака да стане ентитет, кога ќе реши да посегне по позитивна егзистенција, неговата реакција ќе биде доживеана како будење на „*објектот мало а*“, како закана за идентитетот на Големиот (европски) Селф, од страна на неговата варварска Другост<sup>14</sup>. Ете од каде влече корени сиот оној зазор што Европа го чувствува кон ова балканско „сениште“, кон тврдоглавиот остаток на своето долго прекнувано минато.

„Не знаев ништо за тоа југоисточно катче на Европа... а тоа значеше дека не знам ништо за својата сопствена судбина... Мојот идиотизам личеше на *анестетик*...“, напиша пред седумдесет години Ребека Вест, во својата патеписна историја за земјата на Јужните Словени. Зарем нејзините зборови не го пресретнаа будењето на Големиот европски Селф од долговековната амнезија, од сопственото насвесно?

### ***Разглобена другост***

Но, тоа што одлучило да стекне извесен статус – макар тоа бил и статусот на „објектот мало а“ – треба да размислува за својата иднина; во спротивно, би бил препознаван само како *туѓа судбина*. Тоа ги повикува во игра механизмите на анамнезата со кои се секаваме на минатото за да го откриеме она што како „*objet petit а*“ го носиме во себе.

За земјите од Четвртиот свет обично се вели дека им припаѓаат на *граничните култури*, на културите на *границите* кои се метафора за средба со земјите од Првиот свет. Но културите се отворени, а дијалогот меѓу нив не подразбира заеднички метајазик; тој ја уважува *разликата*, не миметиката. Но, треба ли да се поларизираме за да полемизираме

---

<sup>14</sup> И наместо да го материјализира субјектовиот недостаток, „*малошо а*“ се заканува да ја поткопа неговата стабилност ширејќи ја празнината што го потсетува на првобитната и никогаш забравената врска со него.



(Baba: 2004; 50), треба ли да застанеме зад своите цивилизациски граници и да создаваме митови за невозможни идентитети? Секоја култура е неидентична на себеси. И нејзините субјекти се такви: дислоцирани однатре, тие поседуваат „внатрешно слепо место“ кое не допушта да се биде начисто со себеси. Но, „токму таму каде што Другото се разглобило во себеси, каде што не се сврзало со својот контекст во целост, можеме најдлабоко да се соочиме со него – пишува Тери Иглтон – Го разбираам Другото тогаш кога станувам свесен за она што ме измачува во врска со него, со неговата загадочна природа која е и негов проблем исто така. И како што вели Жижек: ‘Така се придвижува димензијата на Универзалното, кога два недостатока – мојот и оној на Другиот – ќе се совпаднат... Нам и на недостижниот Друг заеднички ни е празниот означител, оној кој го заменува X што им се измолкнува на двете страни’“ (Eagleton, 2002: 118).

Значи, секоја потрага по идентитет е потрага по сопствен дискурс, по откривање на наративите за себе – оние со кои се самодефинираме, со кои ја раскажуваме својата приказна за изместената балканска стварност. Итрината на нашиот локален ум не допушта веќе, да го прави за нас тоа некој друг. Тоа е најлегитимниот и најприродниот обид за премин од понизок кон повисок статус, од „објект“ кон субјект. Но, бидејќи секое настојување да се разбереме себеси и другите, лежи во сфаќањето на *сопствената недоволност*, во согледувањето на *внатрешниот расцеп* – во пукнатинката која, иако не допушта да се поистоветиме со себеси во целост, служи како *премин* во поинаков онтолошки поредок – станува јасно дека клучот за разбирањето на Другиот (*другата култура, другиот правец*) – е, заправо, исчекорот *во себеси*. Се разбира, тоа не значи дека не треба да се инсистира на етницитет – напротив – но, само во рамките на еден универзален, културален идентитет во кој ќе треба да се избориме за дијалог со погледот на Другиот.

Во овој глобален свет на вредности, иднината на малите балкански етницитети е еден таков идентитет – универзален, културален – оној што ќе овозможи *враќање кон целината*, враќање кон загубеното единство. Единствено што уште треба да се стори, е да се научи неговиот јазик, со сите придружни архетипи, како би можеле – уживајќи во вродената потреба за автоиронија<sup>15</sup>– да ги деконструираме стереотипите на заедничкото *itago* реализирајќи го долгопосакуваниот сон – дијалогот меѓу Истокот и Западот, меѓу природата и културата, соматското и семиотичкото, телото и духот. Без трауми и комплекси, без зазор од алтеркации...

(2006)

## Користена литература:

1. РУЖМОН, Дени де (1997): *Дваесет и осум векови на Европа: европската свест низ текстовите од Хесиод до денес*, Култура, Скопје
2. ДЕРИДА, Жак (2001): *Другиот правец*, Темплум, Скопје
3. EAGLETON, Terry (2002): *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
4. BABA, Homi K. (2004): *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd
5. ŽIŽEK, Slavoj (2001): *Manje ljubavi – više mržnje! ili, zašto je vredno boriti se za hrišćansko nasleđe*, Beogradski krug, Beograd
6. UGREŠIĆ, Dubravka (2002): „U boljim kućama se o takvim stvarima ne govori“ in: *Kultura laži: antipolitički eseji*, Konzor, Zagreb; Samizdat B92, Beograd
7. BUDEN, Boris (2002): „Inconscientia Iugoslavica“ in: *Kaptolski kolod vor: politički eseji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd
8. KRISTEVA, Julija (1989): *Moći užasa: ogled o zazornosti*, Naprijed Zageb
9. LACAN, Jacques (1986): XI Seminar: *četiri temeljna pojma psihoana lize*, Naprijed, Zagreb
10. JEVREMOVIĆ, Petar (2000): „Topologija identiteta“ in: *Lakan i psihoanaliza*, Plato, Beograd
11. VEST, Rebeka (1990): *Crno jagnje i sivi soko: putovanje kroz Jugoslaviju*, BIGZ, Beograd
12. GOLDSVORTI, Vesna (2005): *Izmišljanje Ruritaniје*, Geopoetika, Beograd
13. ТОДОРОВА, Марија (2001): *Замислувајќи го Балканот*, Марор, Скопје
14. МУХИЌ, Ферид (2000/20): „Критика на балканскиот ум“, *Lettre Internationale*: европска ревија за култура, Скопје
15. СЈОРАН, Емил (1996): *Оглед за распаѓањето*, Култура, Скопје

---

<sup>22</sup> „...соочени со етничка омраза и насилство, треба да ја отфрлиме, во целост, стандардната мултикултуралистичка идеја дека, наспроти етничката нетолеранција, треба да научиме да почитуваме и живееме со Другоста на Другиот развивајќи толеранција за различни стилови на живот. Начинот со кој навистина ќе се избориме против етничката омраза, не е преку нејзиниот непосреден пандан, етничката *толеранција*. Напротив, она што навистина ни треба е уште повеќе омраза, но вистинска, *идеологиска* омраза; омраза насочена кон заедничкиот политички непријател“, вели Славој Жижек во есејот „Напуштање на балканските сеништа“ (2001:159). Звучи сурово, но вистинито. Треба само внимателно да се чита неговиот иронично генијален дискурс.

# Исток – Запад: семантиката на едно „повеќе“

## I.

Медитеранот е антикварница на спротивставени цивилизации, од сонцето и солта нагрizen пергамент на кој се испишани сите наши биографии и судбини, сите наши етнички, верски и културни антагонизми, секавања и стравови, нашите истрошени и обновени потенцијали, сите наши скриени сепства. Медитеранот е цивилизациски колаж од самообновувачки разлики (пагански, христијански, исламски, еврејски), отворена книга во која философијата на *спротивставени единства* оставила свој отпечаток. И уште повеќе: тој е атлас на избришани и одново испишани граници<sup>1</sup>, збир од групни и индивидуални истории неизлечиво заболени од автоиронија. Медитеранот е загатка, сфинга: центар на светот, и свет во центарот; земја окружена со море, море окружено со земја.

Како место на транзиција – мост и крстоПАТ<sup>2</sup> меѓу Истокот и Западот, меѓу константното и варијабилното, мистичното и рационалното – Медитеранот отсекогаш бил и останал неидентичен на себеси. Неговиот историски и културолошки дискурс, полн со резови и хиџази, е необична реторичка вештина создавана на маргините од еден поширок контекст кој никогаш немал цврст концепт како решение – само движење по рабовите на една палимпсестна матрица, небаре вечна потврда на нејзиниот хибриден идентитет кој ги исцртал духовните граници на својот амбивалентен, мултифокален и плурален цивилизациски простор.

Се работи, всушност, за спиритуалната сила на еден графизам кој ја дисемизирал гигантската трансмутација на идеи и вредности што врвеле низ овој хронотоп оставајќи траги од различни култури: елинската, старомакедонската, персиската, римската, византиската, отоманската. Тие потврдуваат дека Медитеранот е наднационален, дека е повеќе од припадност(а сама). Затоа, секогаш кога му приоѓаме од гледиште на некаков партикуларизам или евро(по)центризам, кога му судиме од положба

---

<sup>1</sup> Неговите граници не се исцртани ниту во просторот, ниту во времето, вели Предраг Матвеевиќ, „личат на круг направен со креда, кој постојано се испишува и се брише, кого брановите и ветровите, делата и инспирациите го шират или стеснуваат“ (Матвеевиќ: 2001; 13-14).

<sup>2</sup> Индоевропски корен: \*pent- = оди; \*pont- = премин преку вода, брод; старогрчки: ποντος = море; латински: pons, pontis = мост; старословенски: пѣтъ = пат.

на каков било етнички или верски фанатизам, ние ја изневеруваме неговата хибридноста, неговото неодгонетливо писание врежано во сумерските и месопотамиските клинописи, во камените зданија на старата египетска и елинистичка уметност, во сликовните форми на папаирусите и пергаментите, во живописните византиски фрескописи, во високите минариња на исламот, во мистериозните субкултури на сите оние исчезнати народи кои не успеале ниту да ја фиксираат во писмо својата реч.

Па има ли смисла тогаш, прашањето за апсолутот? Може ли да се говори за Средоземјето како за центар на светот, или можеби негов центар е културата создавана на Блискиот Исток, Сумерската, Египетската или Цивилизацијата на Античка Елада? Дали Средоземна Европа е само „малечок ‘рт на стариот континент, западна *додавка* на Азија“ (Пол Валери), или пак Ориентот е магрината на Окцидентот, неговото *passee-partout*? Колку источници, колку само инпути и аутпути на еден полиграфиски простор, колку точки на допир спремни да ги изневерат митосториите за центарот и за потеклото и да потврдат дека Истокот, отсекогаш бил *присутен* во Западот, дека го конструирал однатре, како негов *парергон*, како длабоко врежан *недостаток* по кој тој пека, постојано.

## II.

Искуствата покажуваат дека хегемонистичката историја на културите – независно дали тие биле варварски или цивилизирани – може да се опише како откривање на сопствената недоволност, како чекорење кон сопственото самопотиснување. Сосема логично, оти секоја култура ја отсликува, всушност, потрагата по загубеното единство. Оваа костатација ги содржи тенденциите карактеристични за културите на Западот, кои не можат веќе да се идентификуваат без културите на Истокот, „без двојниот генитив и разликата по однос на себеси“ (Дерида: 2001; 16). Затоа, наспроти сфаќањето за уништувачкиот егоцентризам и „доминантната моќ“ на секоја култура одделно, стои *интелигибилната решетка* на Жак Дерида во која слободно се вкрстуваат двата пола на еден идентитет – *културалниот* – кој не ги исклучува, туку ги негува разликите. И токму тука, на Медитеранот, на овој крстопат и место на средби, меѓу различните дискурси и практики, го препознава тој својот *interface*, својата хибридна културолошка матрица – сета нејзина несинтетизирачка плуралност одговорна за неговото создавање – развивајќи ја во семиоса (*semiosis*), во отворен, децентриран, плурален и полисемичен палимпсест, кој никогаш

не престанал да го негува Лиотаровиот дисенсус, само го хипостазираше неговиот дијалогски потенцијал.

Но некои респективни дискурси сугерираат дека медитеранската култура почива врз логиката според која „во секоја точка, од Истокот до Западот е содржана поделбата“. Тие ме поттикнуваат да размислувам во насока на противречностите што ги носат со себе сите оние видливи и невидливи *точки на допир* кои учествуваат во создавањето на фигуративниот јазик на уметноста. Таа допушта да се вмеша нешто кое може да преземе значење на субјект. Вистина отсутен, но сеприсутен во палимпсестниот културален синхронизитет.

За да бидам појасна, ќе се обидам да бидам поилустративна. Имено, наспроти мислењата кои во секоја точка од Истокот до Западот гледаат поделби, се определувам за идејата според која „Западот не е повеќе без Истокот“ („The West is not *any more* without the East“)<sup>3</sup>. Но во мигот кога ја изговарам, чувствувам како една дополнителна смисла останува надвор од рамките на зборовите. Нејзината репресивна присутност како однатре да го удвојува она кое не успеавам да го претворам во глас. Затоа ја менувам примарната граматика на фразата<sup>4</sup>. Запишувам: „Западот не е“ („The West is), потоа ставам точка и продолжувам со голема буква: „Повеќе без Истокот“ (*Nothing more* without the East“).

И гледај чудо: во семантичката празнина што ја формирала неграматикалноста на моето писмо, ја препознавам екстравагантната моќ на културните разлики, подготвени да ја надминат својата вербална трансмисија. Тие укажуваат дека сè додека ги почитуваме законите на божемната компактност, на целината, ние како да сугерираме дека меѓу Западот и Истокот, меѓу овие два големи културни ентитета веќе не постојат граници, дека тие, едноставно, сраснале во единствена и хомогена структура. Но точката – вметнатиот граничник во моето писмо – како да ја занемарува линеарноста на целината. Точката – тоа навидум

---

<sup>3</sup> Текстот, за првпат, беше презентираан на меѓународниот симпозиум Исток - Запад: „Медитеранот како поетски палимпсест“ („*Стирушки вечери на поезијата*“, 2003). Англискиот превод на двете клучни фрази и нивниот конечен облик „Западот не е. Повеќе без Истокот“ / „The West is. *Nothing more* without the East“/, беше наменет за слушателите од немакедонско јазично подрачје. Подоцна текстот претрпе мали измени и дополнувања.

<sup>4</sup> Речиси идентично на самоцензурираниот дискурс на Франц Фанон, кого го открив во инспиративната книга на индискиот културолог и литературен теоретичар Хоми К. Баба, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, str. 84, 430.

кобно место на разделби и поделби – ја негува, всушност, идејата за допир, неопходноста од дијалог меѓу културите чии културни разлики нè претвораат во запрашаност пред дополнителноста на семантиката: не дека Западот не може *повеќе* без Истокот, туку дека тој не е *ништо повеќе*<sup>5</sup> без својот двојник, без Другоста како негов негатив во големото историско огледало.

Се чини дека слободата на писмото како идиом, како разлика, како желба за разбирање, дополнување и преведување, го прави јазикотвозможен, ни овозможува да зборуваме, да бидеме разбрани во сеопштиот јазичен Вавилон. Го прави видливо сето она кое не сме успеале да го претвориме во глас а останало притаено, долу, под тенката површина на нашиот дискурс, небаре дел од нешто предсистемско, од нешто пред-дискурсивно кое ги складираше и сочувало разликите во културите. Нивното реално присуство нè потсетува дека нашата цивилизација е огромен, отворен и недовршен систем од корелативни знаци, од умножени гласови и писма кои не можат да се сублимираат во единствениот миг на презентното, но затоа пак, можат да се репродуцираат во дијалогот на културите, во жедта за реинскрипција и имагинативна идентификација со Другиот, со искуствата на Другите, со сите наши егзотични претходници. Така, благодарение на впишаната хибридноста во нас самите, го започнуваме вечното враќање кон себеси, кон *своето Друго*, кон Другиот како извориште на концептот наречен *отворена култура*. Тој кореспондира со светот на културните разлики отворајќи ги перспективите на нашето постоење.

(2004)

---

<sup>5</sup> Зборот „повеќе“ поседува идиосинкратски одлики: претставува, истовремено, и прилог за количество, и степен, и форма за споредување која го приближува до придавките. „Прилозите со качествено значење имаат форми за споредување. Тоа ги прави блиски до придавките“, нè подучува Граматиката на Конески (1982; 347-348).

## Користена литература:

1. ДЕРИДА, Жак (2001): *Другиот правец*, Темплум, Скопје
2. SAID, Edvard V. (2000): *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd
3. БАВА, Homi K. (2004): *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd,
4. DŽENKINS, Ričard (2001): *Etnicitet u novom ključu: argumenti i ispitivanja*, Biblioteka XX vek, Beograd
5. МАТВЕЕВИЌ, Предраг (2001): *Медитеранскиот бревијар*, Матица македонска, Скопје
6. АШЕРСОН, Нил (1997/7): „За ‘Варварите’ и ‘Цивилизираните’“, *Lettre Internationale*
7. ТОДОРОВ, Цветан (2001): „Идентитетот и разликата“ во: *Одродениот човек*, Тера Магика, Скопје
8. ВАЛДРОН, Џереми (2001/54): „Космополитска алтернатива“, *Маргина*
9. (1998): *Македонската литература и култура во контекст на медитеранската културна сфера: зборник на трудови од меѓународен научен собир 1996*, МАНУ, Скопје

## No man's land или космополитизам без корени<sup>1</sup>

Во овој есеј ќе се занимавам со еден специфичен вид прогонство (*бегство*), поттикнато од една суптилна *состојба на духот* која Жил Делез (Gilles Deleuze) ја дефинираше како „психички номадизам“, а Хаким Беј (Hakim Bey) потсмешливо ја нарече „космополитизам без корени“. И двата поима имаат допирни точки со хомонимот „ничија земја“, („no man's land“), во кој Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) ја препозна тајната област на нашето бегство, онаа во која заминуваме повремено, макар што некои од нас милуваат да го прават тоа мошне често. Се разбира, не станува збор за никаков геополитички феномен (впрочем, јас и немам намера да му додавам на моево излагање никакви политички конотации), но сосема е очигледно дека трите поима ги обединува еден заеднички именител кој се манифестира како *отпор* кон институциите на системот.

За што точно станува збор?

Познатата расправа за номадологијата на Жил Делез и Феликс Гатари (Félix Guattari), кажува дека основен, „територијален“ принцип на секој номад е патот, патувањето, себедистрибуцијата во *мазен, неомеген и безграничен* простор. Но, не секогаш, и не нужно, патувањето (во случајов *бегството како патување*), подразбира движење. Мошне често, може да се патува, или да се бега, без да се напушти сопствената соба или родниот град. Го сториле тоа сите кои практицирале ризомски начин на мислење, но јас им давам предност на оние интериоризирани патувања на телата чиј дух, со брзина на молња, минува илјадници километри, простори и времиња. Жил Делез го опиша тоа движење како „вител со променлива ориентација“ зацврстувајќи го ставот дека номадизмот е, всушност, еден неподвижен, *скаменет процес*, дека – мошне често – знае да биде интензивно патување во место.

Но, од каде поривот за движење? Од каде таа вечна потреба за отиснување?

Не е тајна дека во основа, секоја држава има потреба од фиксирани патеки, од добро утврдени насоки со кои го декомпонира, рекомпонира или трансформира движењето на своите субјекти. Некои од нив имаат

---

<sup>1</sup> Текстот е презентирани на меѓународната манифестација *Струшки вечери на поезијата 2007*; тркалезна маса на тема „Без прогонство, кој сум јас“. Кореспондира со студијата „*Интелектуален номадизам (интеркултуралната естетика во романите на Колбе и Димковска)*“, вклучена во оваа книга.



критичка свест и знаат да ѝ се спротивстават на идејата за локализирање во однапред програмирани социолошки (и)ли политички рамки на мислење и однесување. Тоа спротивставување подразбира извесен престап, а *престанот* иницира *бегство* или, во краен случај, прогонство. Затоа, секој субјект со критичка свест е потенцијален престапник, а со тоа и духовен номад, оти *Номос*-от, е смислата која му се спротивставува на Законот. „Или *номос*, или *полис*“. Оттаму, според Делез „од витално значење за секоја држава нема да биде идејата да се победи номадизмот, ами да се контролира миграцијата“ (да се види сајтот [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)). Кажано поинаку, *mainstream*-от на седентарната заедница не трпи субјекти што не можат да се скрасат. За среќа, секогаш постојат модуси со кои може да ѝ се спротивставиме на државата – „недисциплина, побуна, герила или револуција...“ Затоа и може да се каже дека воскреснала Воената Машина, дека е на *повидок еден нов номадски потенцијал...*“, пишува Жил Делез (курзивот е мој; види го сајтот [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)).

Сепак, да се биде прогонет, да се биде номад не значи да не се поседува дом, туку да се има способност за негово повторно создавање, каде било и кога било. Gertrude Stein сметаше дека е добро да се имаат корени, сè додека можат да се понесат со себе. Оттаму и легитимноста на „*no man's land*“ како право на секој човек да се одлепи, да побегне од контролата на инквизицијата, од тоталитарната држава или лажната демократија, во област која не е изложена пред очите на јавноста, во област каде што ќе биде *свој на своето*.

Осврнувајќи се на животот во егзил, руската поетеса Нина Берберова (и самата емигрантка од својата 20-та година), во својата автобиографија *Мојот курзив* ќе ја востанови темата на постојаното враќање дефинирајќи ја својата животна и литературна позиција како *антипочвена, антиправославна и прозападна*, покажувајќи на тој начин жилав отпор кон „*бесмислата и нестабилноста на светот*“. Така таа ќе ја одржи онаа „општа насока“, главната линија („*ligne générale*“) на своето второ суштествување кое не признава тоталитарни власти, цензури, анексии, изоляции, депортации или каков било терор. Самиот потег е чин на отпор, но истовремено, и одговор и бегство од ограничувањата, во насока на сопственото убедување.

Присвојувајќи го псевдонимот Хаким Беј – што е, исто така, еден специфичен облик на бегство – контроверзниот американски критичар, поет и есеист, Питер Ламборн Вилсон (Peter Lamborn Wilson), во почетокот

на 90-тите години од минатиот век ќе го лансира концептот T.A.Z.<sup>2</sup> (The Temporary Autonomous Zone). Станува збор за своевидна мултиперспективна, пост-идеолошка и мошне смела визија за светот (<http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>) во која може да се биде слободен и независен од „коренската философија на племенскиот мит“. Еве што Умниот Човек<sup>3</sup> / „Wise man“/ или Господин Судија пишува за тоа:

„T.A.Z е како побуна која не доаѓа во директен конфликт со државата, герилска операција која ослободува извесно подрачје (на време, територија, имагинација), а потоа исчезнува за да се појави повторно на некое друго место, во некое друго време, пред државата да успее да ја уништи... Нејзината најголема сила е нејзината невидливост – државата не може да ја препознае, оти Историјата за неа нема дефиниција. Штом T.A.Z. биде именувана (претставена/замислена) таа мора да исчезне оставајќи празна корупка зад себе, како би можела повторно да се појави на некое друго место, повторно невидлива, оти е необјаслива со поимите на Спектаклот. Затоа T.A.Z. е совршена тактика во случаи кога државата е сеприсутна и семокна, иако полна со пукнатини и празнини. А бидејќи T.A.Z. е *микрокосмосот на ‘анархистичкиот сон’... слободните култури не можат ни да си замислат подобра тактика за остварување на својата цел*“ (курзивот е мој; да се види подробно сајтот <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>).

Како табор на „онтолошки војници“ (или, според Стирнер, „здружение на егоисти“), T.A.Z. (П.А.З.) е насочена против структурите кои ги контролираат идеите и дејствува, метафорички, како Номадска Воена Машина која му се спротивставува на „Мапирањето“ во кое се препознаваат димензиите на една Невидлива Картографија која го контролира светот. Затоа е добро да се има свест за алтернативни концепти подготвени за децентрализиран поглед, за еден поинаков, сосема различен свет, спротивен на идеологиите што заговараат „психички империјализам“, за свет како одговор на „тиранијата за лажно културно обединување кое настојува да ја отстрани секоја културна различност и индивидуалност...“, вели Хаким Беј и додава: „Овој парадокс создава ‘цигани’, психички патници гонети

---

<sup>2</sup> Или П.А.З. – од „привремено автономна зона“. Според книгата *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* (види: [http://www.hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html)).

<sup>3</sup> Псевдонимот Хаким Беј на арапски јазик значи „умен човек“. Во турскиот јазик зборот „хаким“ значи судија, а „беј/бег“ титула со која се означувал некој воен лидер, мошне често господин или центлмен. Оттаму играта со зборови: Умен Човек, Господин Судија alias Хаким Беј.

од желба или љубопитност, талкачи со мала лојалност (заправо, нелојални кон *Европскиот проект* кој ја загубил веќе својата виталност и жар), неврзани за посебно време или место... Овој опис не покрива само класи на уметници и интелектуалци..., туку и бегалци, бездомници, туристи... па дури и личности кои патуваат со помош на Мрежата, никогаш не напуштајќи ја својата соба... Се вбројуваме во него сите ние кои живееме преку нашите автомобили... книги, филмови... преку промените на животниот стил“ (види го сајтот <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>).

Токму овие современи *духовни номади* имаат потреба за *меѓу-простори* и оази, за *привремени автономни зони* како „no man’s land“, во која еден од облиците на бегство е чинот на пишувањето. Но – „no man’s land“ станува интересна само ако биде споделена. Оттаму лозунгот „publish or perish“ („публикувај или исчезни“) не ќе важи само за писателите и интелектуалците, туку за сите со креативна имагинација кои на своето „второ суштествување“ му дале апсолутно право. Но, ако патот до него знае за опозитни семантички домени: од една страна *побуна* изразена како автодеструкција, дислокација и регресија, а од друга страна *промена* сфатена како регенерација, ревитализација и напредок, може ли ова патување да не резултира со себенаоѓање, макар тоа било и најдолгото враќање, најтрајното *бегство* кон нашето сепство?

Одговорот, верувам, на сите ви е познат.

(2007)

## Користена литература:

1. DELEZ & GATARI: „Rasprava o nomadologiji“ (Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Capitalisme et schizophrénie“, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris 1980, str. 471–481; prevela sa francuskog Branka Arsić); [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)
2. BEY, Hakim (Peter Lamborn Wilson): *The Temporary Autonomous Zone*; <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html>èlabelTAZ
3. ЛИОТАР, Жан-Франсоа: „Общата посока“ (Жан-Франсоа Лиотар, *Постмодерни поуки*, Критика и хуманизъм, София, 2002); [http://luben.unixsol.org/translations/lyotard/la\\_line\\_generale/index.html](http://luben.unixsol.org/translations/lyotard/la_line_generale/index.html)
4. RAUNIG, Gerald: „Ratni stroj protiv Carstva: Uz prekamni nomadizam Volxtheaterkarawane“; [http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01\\_hr.htm](http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01_hr.htm)
5. RAUNIG, Gerald: „*Transverzalna mnoštva*“ [http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02\\_hr.htm](http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02_hr.htm)
6. ВАНТЕЛ, Endru Baruh (2006): *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma: uloga pisca u Istočnoj Evropi*, Stubovi kulture, Beograd

## The Art of Memory или *Insomnia* во Музејот на безусловното предавање

„Животот е како добро среден несесер. Сепак,  
никако да си го најдеме во него своето место...“

Виктор Шкловски

Кога животот со сите сили настојува да заличи на добро изми-слена приказна, ете причина да поверувате дека сте западнале во една деконструктивистичка метазапрашаност, за која реалноста станала виртуелна а илузијата реална. Се работи за специфична состојба на духот во која сте прифатиле двојна ролја: вие сте, истовремено, и безмилосен иследник и резигнирана жртва на сопствениот живот, небаре единствен начин да опстанете во светот на глобалните ветришта. Но што открива кога прикрива таа игра? Не е ли, самата, последица на она што се нарекува *сила на законот, мистичен темел на некаков авторитет*, или е, најсетне, само една од многуте позиции на Другоста?

Секоја историја, секоја повест или систем воопшто, е историја на некакви затворања и изоляции. Нивна крајна цел е продуцирање хомогени и унифицирани умови. Но, вашата ек-статична состојба е веќе контраиндикативна: вие покажувате неидентичност, вие сте неисторични, не повес(т)ни, не-повластени, вие сте пукнатинка низ која истекла вашата Другост, онаа која решила да пребегне, да се изолира, да опстои во самоизгон. Да, вие сте веќе во состојба на егзил.

Да живеш во егзил, значи да се собереш себеси во бовча, да си немаш опаш (освен складирани фотографии во својата меморија), да имаш-идентитети-да-немаш-идентитет, да бидеш празна плочка на која самиот, одново, ќе си ја издлабиш сопствената приказна, да бидеш очаен, осамен, дезориентиран (постојано во фокусот на туѓите погледи), со сите и со никого истовремено. Да бидеш *во егзил*, значи да имаш исконска потреба од различни перспективи – нужда од далечини, една специфична, нејасна и пролонгирана состојба на талкање, вечно „скршнување“ од *mainstream*-от на Историјата.

„Don't you have any luggage? No, I only have lifeage“  
(Угрешиќ; 2002: 113)

Егзилот е бајка за напуштање на домот, потрага по дом и враќање дома, една „голема цитатна книжевна тема“, ќе рече Дубравка Угрешиќ која, години веќе, живее во самоизгон. Нејзините „антиполитички есеи“ сместени во книгите: *Култура на лагите*, *Забрането читање* и *Музеј на безусловното предавање*, ми кажуваат дека таа не се вклопува лесно во стереотипните претстави за егзилантот виден како жртва на некој недемократски режим, либералец или борец за човекови права. Не. Таа е нешто сосема друго: меланхолична љубовница на едно дамнешно време (потонато во мириси и звуци на кои никој од нас, речиси веќе и да не може да се сети), специфичен егземплар во исчезнување чии есеи откриваат ранлива душевна состојба: „Се наоѓам во Берлин – читам на страниците од нејзиниот *Музеј на безусловното предавање* – ме прогонуваат два кошмара околу кои... ги намотувам конците на сопствениот живот. Името на едниот е дом, оној што повеќе го немам, а името на другиот сид, оној што израсна во мојата *загубена татковина*... Во кошмарните сонешта градам дом што секогаш повторно се руши“ (Угрешиќ; 2002: 143).

Кога човек се обидува да си го стокми развезаниот живот, а тоа го прави од двојна перспектива – од позиција на егзилант (современ номад) и од позиција на коментатор на сопствениот сон – тој одново го испишува сопственото име (помен) и сфаќа: ова е ера на интелектуален номадизам (nomadisme), на масовни миграции, ера на расеани животи кои можат да бидат раскажани само во фрагменти. Раскажувањето фрагменти, за егзилантот значи создавање повест, но никако imago, зашто само идентитетот може да има imago (imago alter), но егзилот – тоа е животот сам (alter ego).

Од лично искуство знам дека човек може да има повеќе припадности. Може да им припаѓа на една или повеќе нации, на две религии, на неколку јазици, култури или професии. Понекогаш неспоиви, тие се за нас подеднакво важни – „небаре драгоцен мираз од детството“, би рекол Амин Малуф<sup>1</sup>, за кого, идентитетот е цртеж на распната кожа: „допреме ли една од тие припадности, ќе затрепери целата личност“ (Maluf; 2003: 23). И додека некои во поимот егзил гледаат право на друг живот, трети – мит за метаморфоза, писателката Дубравка Угрешиќ во егзилот гледа можност да се ослободи од оние непожелни и присилни идентификации (поранешна-југословенска, посткомунистичка, источноевропска), што ги

понела во замена за своето старо идентитетско досие<sup>2</sup>. Таа денес сонува да ги симне сите налепници што ја облепуваат небаре човек-постер, и да осамне со сопствено име и презиме. Но, да се именуваш себеси, значи да се предадеш во надлежност на зборот, за одново да се родиш: во сопственото писмо, во напишаното, во биографијата што самата ќе си ја создадеш, со отисоците на сопствените прсти.

Затоа, лишена од препознатливото чувство на блискост, таа развива стратегија на *полемос* и *конфликт* меѓу сите минати и идни соништа на својот живот, арогантно држејќи се до она што ѝ недостига, до *празнината* која постојано ја заменува со исчекор, со „лудиот исчекор на скитникот кон едно *другаде*, секогаш поттурнато назад, неисполнето и недофатливо“, би рекла Бугарката Јулија Кр(и)стева (2005: 241), опишувајќи го хронотопот на странецот: „просторот на странецот е воз во движење, авион во лет, самиот премин што го оневозможува запирањето. Што се однесува до ориентириите, ги нема. Неговото време? Време на воскресение што се сеќава на смртта и на она што ѝ претходело...“ (2005: 243).

Така, небаре ловец на мириси, предмети и детали на кои им се заканило исчезнување, Угрешиќ настојува да ја реконструира својата биографија. Како *уметност на сеќавањето*, како 35 милиметарски врамени мисли во визуелното поле на сегашноста, таа создава документ со огромен емоционален потенцијал. На страниците од својот *Музеј* креира идентитет, поексклузивен дури и од оној што го загубила, па не можејќи да се одлучи за една од мноштвото свои припадности, (Хрватка по татко, Бугарка по мајка, Југословенка по убедување, Балканка по географска припадност), решава да се дистанцира од оние кои фаворизираат „племенски концепции“ на

---

<sup>1</sup> Хуманистот Амин Малуф е Либанец - Арап роден во христијанска заедница, од мајка католичка и татко протестант. Во матичната книга на родените е запишан како протестант, но под влијание на неговата мајка е образуван во француски училишта. Првите изговорени зборови му биле на арапски, светиот јазик на Куранот. Тој е жив доказ дека идентитетот е изграден од многубројни и често спротивставени припадности.

<sup>2</sup> „Ги разбирам (јас нив) - пишува Угрешиќ во *Култура на лажиите* и додава - само преку мојата другост тие можат да ја потенцираат својата посебност... Од мене се бара само да ги прифатам сите мои идентитети како вистински... Значи, јас Тарзан, ти Џејн...“ (2002: 298). А јас помислувам на една друга егзилантка, Јулија Крстева, и на нејзиното сфаќање за странецот/егзилантот кој, принуден да ги умножува маските и своите лажни селства, е осуден да ја загуби својата себност. „Го правам тоа што *и*тие сакаат *јас* да го правам, но тоа не сум 'јас' - 'јас' е другаде, 'јас' не му припаѓа никому, 'јас' не ми припаѓа 'мене'... дали 'јас' постои?“ (Крстева; 2005: 244).

идентитетска исклучивост, одбивајќи да учествува во драмата која, еден ден, може сите нас, одново да нè потресе. Затоа во компјутерските архиви на хрватската бирократија, предлага да биде евидентирана во рубриката други, во графата на *останатите* (others). „Пишете: никој, им велам на шалтерските службеници, секогаш кога ме прашуваат за националноста, а прашуваат често... Но сега живеам *надвор*. Надвор сум тоа што дома веќе не сум: *хрватска*<sup>3</sup> писателка. Репрезент на земјата во која не постојам веќе, земјата што ја напуштив одбирајќи егзил...“ (Ugrešić; 2002: 297).

Ако прифатиме дека постои идеолошки и духовен егзил, тогаш кој од двата е вистинската причина за нејзината *апатридноста*?

Одлуката да замине од Хрватска, за Угрешиќ никогаш не била резултат на принуда, туку слободен избор поради личното незадоволство од политичките и културните состојби кои пропагираат хегемонија. Нејзината одлука да го мине во егзил остатокот од својот живот, е битка за одбрана на едно многузахтевно битие свртено кон иднината, оти – колку и да звучи парадоксално – нашата ера не е ера на групи, ами на поединци<sup>4</sup>, чии индивидуални ставови можат сериозно да влијаат врз нашите современици и врз идните генерации.

Затоа оваа бунтовничка против секаква ментална и политичка ограниченост, не пишува хагиографии и нема предрасуди кога автоиронично ја дефинира својата судбина: „Мојата приказна би можеле да ја опишат куферите и патните торби кои ги влечам со себе и кои се влечат зад мене... бројните визи и печатите во мојот пасош... Постојаното склопување на привремениот дом и неговото растурање, пакување и распакување... како да се работи за игра на симулации, а не за вистински живот... Егзилот е доброволен пат кон анонимност...“ (2002: 128-129).

А можеме ли поинаку да ја доживееме нејзината реакција освен како духовен протест – борба за правото на секој човек да ја истакне својата идентитетска сложеност, која не може да биде сведена на некаква „суштинска припадност“. Се разбира дека не, оти за Дубравка Угрешиќ идентитетот е планетарен феномен, препознатлив за сите оние *гранични*

---

<sup>3</sup> Молам ова *хрвајска* да биде сфатено во поширока смисла, оти и самата Угрешиќ, исклучителна интелектуалка и неизлечива југоносталгичарка, за себе вели дека не знае на која литература – припаѓа. Припадноста е, впрочем, толку растеглив поим...

<sup>4</sup> „Јас, самата, не сум ни емигрант, ни бегалец, ни политички азилант. *Писателка сум* која, во еден миг, одлучила да не живее веќе во својата земја, оти таа веќе не е нејзина“ (Угрешиќ; 2002: 116).



суштества низ кои минале (или минуваат) разни етнички, верски и културни линии и кои очекуваат, конечно, да си го проживеат спокојно својот сложен идентитет. Или барем некоја од своите припадности...

„На неполни седум години ја научив, како слеп човек, Брајовата азбука на Источна Европа, без да знам дека сум ја научила, за подоцна непогрешливо да ја препознавам – се исповеда оваа писателка во егзил – Ќе го препознавам Нејзиниот Исток и Запад, Нејзиниот Север и Југ, ќе знам дали сум во Будимпешта, Софија, Москва, Варшава, ќе го знам тоа со затворени очи допирајќи ги еднаш научените букви...“ (2002: 131). „Денес навистина сум окружена со браќа... – читам на страниците од нејзиниот *Музеј* – На уличните демонстрации плачам со Курдите... паричка спуштам во шапката на Циганот, зеленчук купувам кај Турчинот. Окружена со браќа живеам во Њујорк, Берлин, Лондон, Амстердам... ја препознавам својата раса, егзилантска, номадска, емигрантска... Понекогаш... ми се причинува дека не знам чиј живот живеам... Изгледа, тоа е, сепак, мојот, мојот *lifeage*“ (2002: 133).

## 2.

„Господине, ти си еден мрачен човек“  
(Дурацовски; 2001: 8)

Искусството ме научи дека секој писател, во одреден момент, го препознава егзилантот во себе. Може, се разбира, да го игнорира, но може и да го прифати, та помирувајќи се со него како со своја реална состојба, да посака да го опише. Велат, добрите писатели се чувствуваат како изгонети, како да не припаѓаат никаде. Слабите, напротив – секаде се дома. На првите им изгледа дека се постојано на рабовите од животот, вторите – се гледаат себеси само во центарот. „Замелушен и заскитан, минувам низ безбројни светови без јасно чувство на просторна припадност – пишува Димитрие Дурацовски – Обележен сум со прашањето: каде се наоѓам и која личност ја живеам?“ (2001: 120).

Ги читам овие редови и сфаќам: има мигови кога човек мисли дека не припаѓа никаде, дека е лишен од секако чувство на блискост. Го притиснала мачна и продолжена состојба на *неидентичност*. Ја блокирала неговата волја. Нема сила да ја промени. Настојува да ја замени. Со друга, пожелна, некоја што ќе го промени неговото „е“ во „треба да биде“. Еден од начините да излезе од постојната и да влезе во друга, за него нова „состојба на изместеност“, е да стекне свест за нарација.

Но литературата, денес, ја има променето својата супстанција. Ја има променето дури и својата форма. Таа е специфичен перформанс, колаж со безброј референции на визуелните уметности. Ја препознаваме, не како цврста фабула, туку како интеракција на мали, шарени стакленца живот, небаре калеидоскоп, обид да се зачува целината, да се архивира сопственото помнење.

Последниве години на изминатиов век беа години на агонија, години во кои изби долго потиснуваното и прикривано светско зло. Требаше, вистина, брзо да се реагира, да се соочи човек со вредности радикално поразлични од оние со кои растел. Се разбира, ништо страшно, ќе рече некој, па, тоа беа само два различни општествени, политички и културолошки система: доцниот комунизам и примитивниот капитализам на независна Македонија, но измешани со некои „нови искуства“ од типот на герилски пресметки, старите, проверени вредности од минатото, добија необична форма. Го разбрануваа талогот на нашето помнење. За некои од нас тоа стана вистинска одговорност. „...Овој проект што се случува овде кај нас, на Балканот, **in vivo** – пишува Дурацовски во својата *Insomnia*<sup>5</sup> – е по својата величественост неспоредлив перформанс: реки бегалци... масакри, прогони, растројства... Како да остане непроменет балансот меѓу Јас и Другиот... како, кога од мугри до зајдисонце, го гледам **ова** кое е тука, до мене и околу мене...“ (2001: 20-21), се прашува толкувајќи ги настаните што длабоко нè шокираа сите, нè згрозија и изместија на истекот од стариот и на почетокот од новиот век: НАТО-бомбите врз Југославија, колоните бегалци меѓу бодликавите жици на гостопримливото Блаце, етничката нетрпеливост, герилските пресметки кај нас дома... Кошмар и невроза...

„*Состојбата* во која сме сега, ја чувствувам како еден вид *принуден егзил* – читам подолу – Наместо роден крај, јас го откривам *никаде*. Не знам како да го опишам... Дали да се обидам да го согледам... во светлината на *селидби*?“ (2001: 146). Ме погаѓаат неговите зборови. Ме допира тоа, оти гледам како – од оваа страна на обединета Европа

---

<sup>5</sup> Една од оние за кои никогаш не сум сигурна дека навистина треба да ги сместам на полицата со книги. Секојпат кога се решавам да го сторам тоа, помислувам дека не ќе е лошо да ми се најде, може ми се провлекол забележан некој детал... Божем невидлива рака, од време на време, допишува за мене по некој нов збор, доцртува некаква колективна финеса или слика. Како во нашиот стар семеен албум, од кого грижливо ја симнувам правта што времето упорно ја таложи...

– идеолошкиот егзил тивко се трансформирал во духовен, а параболата на напуштениот, во параболата на изгубениот дом, една носталгична и тивка потрага по загубениот град, по минатото во кое некогаш сме се чувствуваме безбедни. Но, кога меѓу своите најблиски ќе почнете да се чувствувате како странец, како внатрешен изгнаник кој ја проживува свесно својата голгота, вие, практично, сте го деконструирале митот за егзилот.

Значи, егзилот не е само историјата на нештата што ги оставаме зад себе, туку и *недоразбирање со средината* („настапувам како кутар локал-патриот, кој не се согласува со нивниот однос кон градот“ – 2001: 88), постојаното *недоразбирање со себеси* („немам трпение... ни смирение, судам погрешно и пречесто, а треба ли воопшто?“ – 2001: 8), една специфична *состојба* („...некаков неодреден страв кој има форма на сфера што нè вовлекува во себе“ – 2001: 10), едно постојано *преиспитување* на настаните од реалноста, вреднување и превреднување на сопствените и туѓите перспективи. Првата од нив е перспективата на нашиот минат живот („...еден од оние наши минати животи, во некоја друга земја, кога ни беше сè убаво, бидејќи бевме деца“ – 2001: 33), втората – перспективата на оние кои го скокоткаат нашето видно поле („сакаат ли да го конфискуваат моето помнење? Треба ли да извршам автоегзорцизам?“ – 2001: 128), се прашува Дурацовски, подготвен, токму одовде, од маргините на нашава државичка, да реагира, опишува и коментира: „Живееме... во длабока провинција во која не се случува скоро ништо (освен по некоја мала валкана војна, раселувања, создавања нови држави)... Секојдневието ни е детерминирано и непроменливо“ (2001: 150), го слушам неговиот глас а мислам на искусната Дубравка Угрешиќ. Ги наведувам сега, нејзините зборови по сеќавање, оти не ми треба книгата што ја знам речиси напамет – на егзилантот му изгледа дека состојбата на егзил има структура на сон, му изгледа дека неговата биографија е испишана одамна, пред да ја исполни, дека *егзилот* не е резултат на надворешните околности, ниту негов избор, туку збунети координати што судбината<sup>6</sup> одамна ги исцртала за него... Кружна логика на симболите – И сфаќам:

---

<sup>6</sup> „Имате ли впечаток дека сте ја избрале својата судбина“, го прашала Цветан Тодоров, новинарката Катрин Портвен, а тој – одговорил (парафразирајќи го Шопенхауер), дека единката може да го *црпа* тоа што го *сака*, но таа не избира да го сака тоа што го сака. „Моето битие го избира моето *црпа*, но кој го избира моето - *е*?“ (Тодоров; 2004: 48).

Кога го одбирате егзилот, вие ја прифаќате осаменоста<sup>7</sup>. Ја одбирате, всушност, слободата да го живеете животот на некој друг: „И сега, кога ќе ставам точка – пишува Дурацовски – ќе излезам надвор... А кога ќе се вратам оттаму... ќе се вовлечам во некој агол, *ќе одберам маска, секој ден различна, и ќе бидам некој друг*. И затоа, можеби, многумина се чудат, а некој дури и ќе рече: ‘Види го, не личи на себеси’“ (2001: 118-119 – курзивот е мој).

Да. Се чувствува тоа на страниците од *Insomnia*. Неговиот живот како да не е негов, како понекогаш да се труди да го проживее животот на својот покоен татко („постар сум од својот татко единаесет години“ – 2001: 6) или на имагинарниот Јосиф Далво потврдувајќи ги зборовите на загрепската сликарка Нивес Кавуриќ-Куртовиќ, по повод неговите слики: „Твојата душа лебди, скита... ти немаш роден крај... ти не си одовде... затворен си во приказната за уметноста без почеток и без крај, сигурен само во анонимноста... Господине, ти си еден мрачен човек“ (2001: 8).

### 3.

#### *Духовниот егзил на Угрешиќ и Дурацовски*

Но, што е со *историјата на помнењето*, со оној атавистички проект во нашите умови, кој нè тера да талкаме низ имагинарната карта на нашата ментална топографија?

„...Сето ова низ кое скитам – ме уверува Дурацовски – сиот овој материјал што го натрупувам за да ја опишам... атмосферата на едно време..., за мене е *жива материја на моето сопствено сеќавање*, материја на моето сопствено минато... *родната клима на мојата субјективана историја*, мила далечна земја на мојата младост... која ќе живее колку и самиот јас“ (2001: 15 – курзивот е мој), читам во овој вербален албум, во ова синоптичко евангелие кое содржи само прецизни детали а не целосни слики, во неповторливото автобиографско писмо на овој „струшки лама“<sup>8</sup>, кој со завидна леснотија го претвора својот егзил во ретро-

---

<sup>7</sup> „Околу мене еден е секогаш премногу“ (Дурацовски; 2001: 141).

<sup>8</sup> Ја сретнав оваа синтагма кај почитуваниот Александар Прокопиев. Еве го, впрочем, оригиналниот контекст од кој ја презедов: „Убеден сум - вели Прокопиев во *Борхес и комјушерови* - дека Димитрие Дурацовски, трагачот по рабови, струшкиот лама, наднесен над таинствата на мигот и ракописот, е... еден од најоригиналните писатели кои денес пишуваат на македонски јазик“ (2005: 67). Мошне искрено драги Сашко... Мошне точно.

утопија, и мислам дека сфаќам... заправо, отсекогаш сум знаела – постои физички и духовен егзил.

За првиот, чијашто причина е најчесто идеолошка, модел би можела да биде Дубравка. За вториот, чијашто причина е најчесто психолошка, модел би бил Димитрие. Но, токму поради апоријата во нивната потрага по упориште – по оној идеализиран топос од нивното минато во кое ја гледаат точката на својата идентификација – нивниот егзил го дефинирам како духовен. И точка.

Во овој наш временски хаос, во оваа наша епоха на изместени вредности и загубени компаси, овие „бивши“ Југословени – избраници на ангелот кој пропуштил да ги допре со пердувот на заборавот – како да излегле од некоја чудна временска машина и во своите старомодни, но сè уште привлечни наметки на ангажирани интелектуалци – заговараат мултикултурализам и толеранција.

Но, кому, денес, им требаат нивните хартиени мечеви? Кој, сè уште, има доверба во овие „сувенири на епохата“, сè уште живи музејски експонати, „преплавени со факти и толку бесмислени“?

Без оглед на туѓите забелешки, без оглед на разликите во гледиштата, овие деца на Атлантида се сè уште жилави и доволно храбри да кренат глас против крутите идеологии на своите и туѓите држави – против неморалноста на војните, дискриминациите и репресиите од секаков вид – и како ревносни опишувачи на митот за една исчезната земја, казнета од боговите, да веруваат дека „ќе мине и ова време, како што сè ќе мине, и можеби повторно (сите) ќе се сретнат, во некое ново време, што ќе го препознаат како времето што било и што сега е, и нема повеќе да биде, да, световите се раздвоија, само едно е точно, тоа дека повеќе никој не е ист“ (Угрешиќ; 2002: 218).

Така е. Суровата реалност сите нас нè претвори во пасивни жртви. Сакале да признаеме, или не, во своите кристализирани умови, сите ние сме егзиланти. Си го живееме тивко својот биден животец. „Слушаме, гледаме, молчимо, знаеме“ (Дурацовски; 2001: 130), што се случува околу нас.

(2005)

## Користена литература:

1. UGREŠIĆ Dubravka (2002): *Kultura laži*, Konzor/Zagreb; Samizdat B92/Beograd
2. УГРЕШИЌ, Дубравка (2002): *Забрането читање*, Сигмапрес, Скопје
3. УГРЕШИЌ, Дубравка (2002): *Музеј на безусловното предавање*, Сигмапрес, Скопје
4. ДУРАЦОВСКИ, Димитрие (2001): *Insomnia*, Магор, Скопје
5. MALUF, Amin (2003): *Ubilački identiteti*, Paideia, Beograd
6. КРИСТЕВА, Јулија (2005): „Странци на себеси“, во: *Токати и фуги за другоста (зборник текстови)*, Темплум, Скопје
7. ТОДОРОВ, Цветан (2004): *Должности и наслади: еден живот на минувач*, Фондација за македонски јазик „Небрегово“, Скопје
8. БАУМАН, Зигмунд (2005), *Постмодерна етика*, Темплум, Скопје

## Естетика на тоталното исполнување

Овој есеј е фокусиран врз две прозни дела од поновата македонска продукција. Едното ѝ припаѓа на македонската писателка Лидија Димковска (се работи за нејзината прва прозна книга, насловена *Скриена камера*), а другото се однесува на *Цахиз и истребувачите на кучиња*, роман на Пајо Авировиќ (мој генерациски другар од времето на осмолетката, денес дипломат од кариера, но и писател, со реални и сосема оправдани амбиции). Зошто токму овие автори и нивните романи-првенци?

Прашањето за развојот на македонскиот роман – барем кога станува збор за теми што го привлекле вниманието на генерацијата писатели, родени во 60-тите и 70-тите години на минатиот век – следи еден тренд кој иако срамежливо, сепак, длабокопромислено и прилично уверливо, на голема врата и во висок стил, внесува нова литературна естетика – естетика на „тоталното исполнување“, како последен чин на еден специфичен *acting out* кој нè прави пореални од реалноста, поуметнички од уметноста. Си земам слобода да ја именувам како *а-фикциска* таа естетика, но тоа не ме ослободува од обврската да ја образложам својата мотивација.

Во книгата на Жан Бодријар, *Совршено злосторство*, постои еден фрагмент во кој тој развива една мошне духовита и чудна констатација. Го вели отприлика следново: сите субјекти кои, на каков било начин, биле отргнати, исклучени или невидливи за реалниот живот, а решиле да ѝ ја презентираат на јавноста својата серопозитивна или семејна психодрама, за свој предок го имаат Дишановиот (Marcel Duchamp), „држач за шишиња“ – еден своевиден *acting out*<sup>1</sup> кој ја зацврстува идејата дека настапил мигот на „краток спој“ меѓу животот и уметноста, меѓу животот и неговиот двојник – кој претворајќи ги настаните во чиста информација, нè ослободува од нашите фантазми. Како некоја скриена камера во нашите глави да дуплирала слики од реалниот живот создавајќи *виртуелна реалност*. Таа нè уверува дека не живееме веќе во реалното

---

<sup>1</sup> Буквално: *изразува, искажува, извеува, оидџува*, или - *дава израз на чувствата и желбите* попречувани од Супер Его-то, но сè уште посакувани од Ид-от. Како во примерот со Албанката Елдира, лик од романот *Скриена камера*: нејзините „талози од кафе“ 'конотираат празнина' се остаток (рефус) кој функционира како уметничко дело, персонален *acting out* насочен кон нултиот степен на една естетика - кон виртуелноста - чие промовирање треба да ја укине реалноста - Западната претстава за Другиот, за субалтерниот.

време, дека не егзистираме во својата оригинална верзија. „А што би биле ние, во тоа ‘реално’ време? – се прашува Бодријар – Постојано би се идентификувале со себеси. Измачување, слично на денот кој никако да заврши...“ (Bodrijar; 1998: 65, курзивот е мој).

Сепак, една „среќна поместеност, без која сите луѓе би биле истовремено *јас*“, нè спасува од таа епилептичност на присуството и идентитетот. Илузијата на *другоста*. Токму таа способност – да се биде *друг*, или, да се биде на местото од *другоста* – е еден од клучните моменти во романите на Димковска и Авировиќ. Од неколку причини. Првата се однесува на нивниот животен стил: и двајцата го живеат постмодернизмот инкорпорирајќи ги во себе неговите умножени контрадикторности, дефинирани преку носталгијата, минатото, интензивното преокупирање со реалноста на мигот, бришењето на границата меѓу некогаш и сега, или преку емоционалните искуства, обликувани од неспокојот, отуѓеноста, ресентиманот. Втората причина ја засега нивната раскажувачка постапка. Имено, со оглед на фактот дека станува збор за ракописи од „интимен карактер“, еден вид дневнички записи чие лингвистичко прво лице еднина го доведува во фокусот на јавноста општествениот статус на споменатите автори – од една страна имаме позната поетеса, а од друга страна дипломат од кариера – се јавува, во извесна степен, нужност од *мимикрија* (Baba; 2004: 161). Но, не како прикривање туку како „откривање“ на *нешто* што се разликува од „она“ кое може да се нарече *самото-тоа* во позадина (Лакан). За што, точно, станува збор?

Се работи, всушност, за одлуката на двајцата писатели да останат задскриени, но сепак, доволно препознатливи во фиктивните ликови на своите романи. Димковска се досетува дека би можела да застане зад објективот на едно полумилиметарско мемориско чипче, сместено во ножниот палец на ликот Лила Серафимска, па користејќи ја позицијата на *скриена другост* да се јави како удвоен наратор, како „писател *два во еден*“ кој е, истовремено, и актер и режисер на сопствената животна приказна вообличена како А-фикциски дневник<sup>2</sup> („*нешто* помеѓу неа и светот, помеѓу прозата и поезијата“), додека Авировиќ се определува за една постара, но проверена литературна техника наречена „итрина на

---

<sup>2</sup> Литературен жанр кој реферира на реалноста како фикција. Дерезализирање на светот: „Со текот на времето веќе престанав да правам разлика меѓу вистинскиот живот и книгите. Колку повеќе читав толку повеќе чувствував дека животот ми се претвора во книга, отворена и неиспишана...“ (Авировиќ; 2006; 245-246).



оригиналот“ – замена на личниот идентитет со идентитетот на фиктивниот лик Петар Адамовиќ кому, покрај иницијалните букви од името и презимето, му ја доверува и својата *другост*, својата „тешката шизофренија“ („Србин по род, Хрват по грешка, Југословен по сеќавање, Македонец во срцето, Французин во документите“) избегнувајќи го, на тој начин, прашањето за своето реално постоење. Но, зарем таа божемна слика на фиктивност, не е еден вид хиперреалност во која – режирајќи го сопственото исчезнување – писателот ќе може, инкогнито, да ги набљудува реакциите на светот по однос на својот вистински живот? И така: додека ние – вовлечени во двосмисленоста, продуцирана од парадоксалната смеша на уметност и стварност – осцилираме меѓу *виртуелната реалност* и *симулираната фикционалност* на нивните писма, Лиде и Пајо го „играат“ пред нашите, и очите на јавноста, своето reality show. Раскажувајќи за личните искуства (честите преселби, проблемите со привремените визи, престојот во туѓи држави и градови, соочувањето со различните јазици и култури), тие расправаат за најелементарните модалитети на животот, воопшто, идентитетот, припадноста, миграциите, домот...

Вториот момент кој ја „осуетува“ нивната *другост*, или ако сакате, кој го допира прашањето за другоста во нивните романи, е темата на *идентитетот*. Факт е дека зависиме од погледот на другите, но не ретко ни треба ревизија на визуелното што го понудила за нас туѓата перцепција и тоа како потврда на самата идеја дека нашиот идентитет не е чиста појавност – именувана „таквост“, стигма или стереотип – ами сложена конструкција, зависна од постојаните и мачни преобразби. Ќе се обидам да бидам поилустративна користејќи кус извадок од романот на Авировиќ. Ми се чини доволно индикативен оној фрагмент во кој тој говори за својот „повеќеслоен“ идентитет. Имено: „во време кога сите околу мене почнаа да се осознаваат како Македонци, Албанци, Срби, и што ти сè не..., мојата детска душа... си одбра народност по мерка: станав Французин, иако за тој факт... ќе станам свесен со огромно задоцнување од две децении“ (Авировиќ: 2006; 100). Сепак, понесен од идејата за отвореност кон сите култури и растоварен од комплексите што ги создала минливоста на фазата наречена „потрага по национален интегритет“, овој меѓаш од раѓање ќе се претвори во „меѓаш“ по слободен избор, решен да ги измири во себе сите свои припадности. Затоа, верувам дека без оглед каде се наоѓа денес и без оглед што работи сега, Пајо Авировиќ си го живее спокојно својот сложен идентитет.

Третиот модалитет кој ја допира *другоста* во романите на двајцата наши писатели е темата за миграциите и домот. Знаејќи дека „другоста“

е секојдневно присутна во животот на Лидија Димковска, небаре близначка која „се влече по неа од земја в земја, од привремен до привремен дом...“ (Димковска; 2004: 22), не ме изненадува фактот што авторката на *Скриена камера* вака го започнува својот роман: „...мојот и животот на Лила Серафимска започна во вреќа за спиење... Мислам на животот кој со секоја, дури и минимална преселба, се здобива со нов почеток и со нов крај“ (Димковска; 2004: 7). Таа „вреќа за спиење“, марка Explorer Light, е нејзиниот сакрален простор, нејзината сопствена „јурта“ во која секојпат одново, брзо но болно, го составува таа својот расцепкан живот. Нарекувајќи се „писателка на привремен престол“, која под лупата на големото Западно Око треба да напише книга „за духот на номадизмот со рапави стапала“ (Димковска; 2004: 8), таа ќе биде принудена постојано да се удвојува. И јазично и егзистенцијално. Небаре подвижен центар, желна за ментална и политичка деколонизација, Димковска воспоставува дијалог со гласовите на рамноправните Други – со „подвижните патници на дијаспората“ (Њиши; 2005/6), кои во својата потрага по коридори, развиле потрага по сопствените корени заменувајќи ја старата парадигма за културен монизам, со простор на меѓукултурна егзистенција... или, ако сакате – на културна меѓуегзистенција. Но, да не ми се случи да заталкам по тајните ходници на умот, ќе му допуштам на Армандо Њиши подобро да ви ја објасни оваа дилема. Вели вака: „Да се биде мигрант, (да се биде) во движење, во превод и во другост – пишува овој италијанскиот теоретичар и компаративист – е состојба на една поетика, етика и политика, состојба на трансформација на себеси, отаде ‘западниот канон’ и не е професија на ‘талкање’, или на ‘номадски’ снобизам” (Њиши; 6/2005: 144).

Напротив, миграцијата е еден *преоден простор*, едно *inter-essere* – кое најмногу би сакала да го преведам со растегливата синтаagma *меѓу-другите-и-себеси-постојење*, но се плашам дека обидувајќи се, овојпат, да се сочувам себеси, ќе загубам половина од смислата, зашто, едно е да се теоретизира а друго е да се „мигрира“ во реалните димензии на животот, кој сè повеќе наликува на симулакрум... Барем за нашата Лидија Димковска, која болно прашува на едно место: „Беа ли сите години странствување и номадство години на симулакрум-живот? Беа ли јазичите... симулакруми на единствениот, мајчиниот? Беше ли сепството расфрлено низ земјите на светот, симулакрум на засекогаш загубеното сепство... симулакрум на потрагата по Бога?“ (Димковска; 2005: 228-229).

Одговорот на оваа дилема нè засега сите нас, упорните „истражувачи на светлината“, и нè тера да провериме дали македонската постмодернистичка проза, навистина развила нова литературна естетика

– естетика на „тоталното исполнување“ – и дали таа, навистина, се должи на една а-фикционална поетика која го разбрала мигот на „краткиот спој“ – Германците би рекле „kurtzschluss“ – меѓу животот и уметноста, меѓу животот и неговиот двојник?

Се чини дека не ни преостанува ништо друго, освен сериозно да се позанимаваме со оваа прашање.

(2005/2006)

### **Користена литература:**

1. BODRIJAR, Žan (1998): *Savršen zločin*, Beogradski krug, Beograd
2. BABA, Nomi K. (2004): *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd
3. ЊИШИ, Армандо (2005/6): „Миграциите и литературата (сегашно и живо доба)“, *Идентитети: списание за политика, род и култура*, Скопје
4. ДИМКОВСКА, Лидија (2004): *Скриена камера*, Магор, Скопје
5. АВИРОВИЌ, Пајо (2006): *Цахиз и истребувачите на кучиња*, Детска радост, Скопје

## Интелектуален номадизам (интеркултуралната естетика во романите на Колбе и Димковска)

Расправата за номадологијата од Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Félix Guattari) посочува на мобилниот карактер на номадите кои, спротивно на локализираните (седентарни) субјекти, се движат од една до друга точка на траекторијата, не со цел да ги досегнат – оти целта не се точките ами патот – туку да ги изминат, зашто за номадот точките се релеи, интермеца, специфичен помеѓу-момент кој се досегнува само за да биде напуштен. Затоа и се потенцира дека основен „територијален“ принцип за секој номад е патот, патувањето, себедистрибуцијата во *маз-ниот, неомеѓен, некомуникативен и безграничен* простор, избразден со линии кои во зависност од наместата, лесно се бришат и преместуваат креирајќи ја виртуелната картографија на светот. Но ова сознание содржи суштински парадокс: преместувањето, менувањето на местото, не секогаш и не нужно, значи дека номадот мора да се движи. Мошне често тој може да патува само во своите мисли, да се движи интензивно и додека седи (како бедуин на камила со „стопалата на рамнотежа“ свртени кон небото, не кон земјата), а при тоа, да не ја напушти сопствената соба или родниот град. Го прават тоа денес одредени групи луѓе кои практикураат ризомски начин на мислење карактеристичен, на пример, за корисниците на интернет услугите, но јас ги имам предвид оние интериоризирани патувања на телата чиј дух, со брзина на молња, минува илјадници километри, простори и времиња. Делез го препозна тоа движење како вител со променлива ориентација, зацврстувајќи го ставот дека номадизмот е, всушност, еден неподвижен, *скаменет процес*... Интензивно патување во место.

Не сум сосема убедена дека оваа метафоричка претстава за номадизмот произлегла, можеби, од Кантовиот синдром за *фиксација* на едно боравишно место<sup>1</sup>, но прилично сум сигурна дека таа му дала повод на Жил Делез, да препознае во номадизмот една *атеистичка апсолутност* која, иако се манифестира во локални рамки, доведува во неограничена и слободна врска различни места, не за да се потврди себеси како „центрирана глобалност или универзалност, туку како бесконечна

---

<sup>1</sup> Родниот Königsberg, кој упорно одбивал да го напушти.

сукцесија на локални операции“ (да се види сајтот [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)).

Но, од каде поривот за движење? Од каде таа вечна потреба за патување?

Западната митологија го доживува номадот како ирационален, акултурален и деструктивен субјект за кого не важат ограничувањата меѓу природата и културата, реалноста и фантазмите. Како човек на пустината тој е постојано во движење, но пустината не познава патеки, па номадот не знае за центар. За него сè е еквидистанца – нема развој, ниту историја. Затоа номадот и нема потреба од земја. Единствено што му треба е привремено тло и поддршка. Тој е векторот на секоја детериторијализација: на пустината ѝ додава пустина, на степата – степа.

За разлика од традиционалната, денешнава современа перспектива би го опишала номадот како некој што настојува да создаде *автономна и времена зона* во која ќе може да ја реализира сопствената визија за свет ослободен од „коренската философија на племенскиот мит“. Делез го дефинираше тој порив како „духовен номадизам“, но Хаким Беј (Hakim Bey) препозна во него „космополитизам без корени“. Но пред да ги образложам своите ставови за овој феномен, сакам да потсетам дека веќе сум пишувала за егзилот како духовна категорија. Го имам направено тоа врз биографските и белетристички искуства на Дубравка Угрешкиќ и Димитрие Дурацовски, но сега сакам да проверам што мислат за номадизмот наши истакнати писателки и интелектуалки кои живеат и пишуваат надвор од магичната држава. Тие не само што го промислуваат теориски, туку и го практикуваат *in live*, овој феномен. Ќе се задржам, значи на два романа. Првиот е *Снегот во Казабланка* од Кица Барџиева Колбе, а вториот *Скриена камера* од Лидија Димковска.

Ќе тргнам, значи, од почеток, од описот на Кица Колбе за ликот Дина Аспрова, перфекционирана писателка во егзил, со виртуелна биографија од Казабланка. Оди вака: „Таа е супстрат на творечка самотија... некој чуден аутист. Предаден на сопствената *тајна одаја на душата*. Без врати... со очи како прозорци. Големи, гладни за уметност. Различна од монадите на Лајбниц... Телесно? Убаво женско тело... Душевно? Неиспишан лист. Постојано на половина пат... Еремит на уметноста, женски...“ (Колбе; 2007: 19-20; курзивот е мој).

Сегментот што во овој цитат го означив со курзив, метафорички-от исказ *тајната одаја на душата*, го доведувам во врска со хомонимот „ничија земја“ („no man’s land“), во кој Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard) ја препозна *тајната област на нашето сепство*, онаа во која

бегаме повремено, манифестирајќи *отпор* кон јавноста или институциите на системот. Во тоа ме уверува и продолжението од романот *Снегот во Казабланка* во кој главната хероина ги кажува следниве зборови:

„...Ми се смачува од сета цивилизација и култура. *Сакам да избегам од сиот европски Запад... Сакам да фатам усвет*, да исчезнам некаде. Во некоја пустелија. Без луѓе. Без книги. Без музеи. Без идеални градови. *Посакувам да се најдам во скромната одаја на прабаба ми Ангелина. Сакам околу мене да има само бело варосани празни сидови*. Сакам силно да мириса на македонска, проста вар... Да, знам, ова е реакција на возрастна жена што сака да регресира во дете... *Импулс на бегство... Само затоа јас талкам низ светот*“ (Колбе; 2007: 17; курзивот е мој).

Нејзината лирска колешка, младата писателка Лила Серафимска од романот *Скриена камера*, на македонската современа номадка Лидија Димковска, тоа *бегство во себеси* ќе го опише како внатрешно патување, а точно пред заминувањето за Виена, од anonimen@yahoo.com ќе ги добие следниве стихови: „сама ќе бидеш и град и музеј / и витрина со експонати – со отпечатоци од дланки, / сама ќе бидеш и црква и библиотека / и скриена камера на сопствената сенка“ (Димковска; 2004: 25). Зарем тоа не е сликата на *номад* кој ја искусил „семејна празнина на битието, празнината на Домот... *празнината на сопственото Јас пред светот* што не можеш да го смениш, но самиот те менува, те ништи и те воскреснува“ (Ibid; 2004: 113; курзивот е мој). Класично „пара-патување, неутрализација на истокот со запад, на Балканот со Европа... Пат-дигресија“ (Ibid; 2004: 138).

Блиски по суштина, двата описа им припаѓаат на различни романи и на различни авторки, но нивната семантика ме наведува на помислата дека Жил Делез, сепак, имал право кога во оние *интериоризирани патувања* препознал „вител со променлива ориентација“ зацврстуваќи ја претставата за *скаменетиот карактер* на номадизмот. Но, да се биде номад не значи да не се поседува дом или корен, туку да се има способност за нивно повторно создавање, каде било и кога било. Впрочем, добро е да ги имаме, сè додека можеме да ги носиме со себе, велеше Gertrude Stein. Оттаму и легитимноста на концептот „no man’s land“ како право на секој човек да *замине* во област што нема да ја изложи пред очите на јавноста, за да си биде *свој на своето*.

Прашање е само, дали корените за Кица Колбе – и самата емигрантка која денес живее и работи во Германија – имаат навистина локален карактер? Секако дека не, оти заразена од неизлечивата болест на душата – љубов кон светската култура и уметност – нејзината лирска двојничка не престанува да пека по Европа, во потрага на своите роднини по дух.

Еве што вели за тоа: „Мојот живот во Западна Европа навистина е мој избор. Таму сум меѓу своите. Конечно сум кај најблиските. Додуша, не по биолошко роднинство, туку по она, *самоизбраното, духовното роднинство*. Тоа за мене, отсекогаш беше исто толку значајно...“ (Колбе; 2007: 39-40; курзивот е мој).

Но, има едно место во овој роман кога, по нападот на страв и паниката од задушвање на една египетска изложба во Париз, ликот Дина Аспрова се исповеда дека тегобите не биле предизвикани од слабостите на срцето, ами од умот, за да ја развие потоа тезата за етеричната природа на екс-социјалистичките орхидеи кои немаат потреба од директен контакт со земјата, оти не се способни да го поднесат силното сонце на реалниот свет. „И јас сум една таква орхидеја – вели Дина – сè повеќе се плашам од тоа да имам корен“ (Колбе; 2007: 35).

Во романот пак, на Лидија Димковска (која денес живее во Словенија), се зборува за „духот на номадизмот со рапава стапала“ (Димковска; 2004: 8). Ако сме согласни со тезата дека номадизмот е *прекариум*<sup>2</sup> (од латинското *precari* – што значи побарување/просидба) – тогаш станува јасно дека се работи за едностран договор кој би можел да значи само едно: „феудална“ зависност, поточно, позајмување земја на привремено користење, без можност за трајно владение. Затоа лирскиот двојник на Лидија Димковска, првата ноќ во Виена ќе ја мине во вреќа за спиење „Explorer Light“ а од позиција на *writer-in-residence* („во која сосема ќе се најде и поистовети“) ќе ја прифати понудата да напише книга за луѓето од Источна Европа и нивните „западни“ искуства.

И ликот со виртуелна биографија од *Казабланка*, како слободоумна христијанка, ќе го манифестира својот очај од неможноста да се „вкорени“, таму на Запад: „Таму, на Запад, јас бев досега, билка од воздух... Не морав никаде да пуштам корени. Можев во секој миг да ги спакувам куферите и да си заминам... Јас бев секаде и никаде. Јас бев секаде секој и секаде никој. *Немав и немам никаква сопственост. Ништо не ми припаѓа мене, лично...* Јас, едноставно, сум постојано на штрек“ (Колбе; 2007: 302; курзивот е мој).

Мислам дека употребив доволно цитати за да ги оправдам своите појдовни ставови, но сега би сакала, уште еднаш, да ѝ се вратам на теоријата.

---

<sup>2</sup> Изразот потекнува од времето на римското право – *interdictum de precario*.

Во почетокот на 90-тите години од минатиот век, американскиот критичар, поет и есеист, Питер Ламборн Вилсон (Peter Lamborn Wilson) – познат под псевдонимот Хахим Беј – лансирал еден интересен концепт кој остана запомнет по кратенката Т.А.З.<sup>3</sup>

Станува збор за своевидна мултиперспективна, пост-идеолошка (<http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>) и мошне смела визија за светот, за што ќе говорам во продолжение на есејов. Имено, и во теорискиот концепт на Жил Делез и во овој на Хахим Беј, постои еден сегмент во кој се спомнува Државата како институција. Ако за двоецот Делез-Гатари, *Номос*-от беше смислата која му се спротивставува на Законот („или *номос*, или *полис*“), тогаш „од витално значење за секоја држава нема да биде идејата да се победи номадизмот, ами да се контролира миграцијата“ ([http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)).

Кажано поинаку, секоја држава има потреба од фиксирани патеки<sup>4</sup>, од добро утврдени насоки со кои го декомпонира, рекомпонира и трансформира движењето на своите субјекти, „но, секогаш постојат операции со кои може да ѝ се спротиставиме на државата – пишува Делез – како недисциплина, побуна, герила или револуција... Затоа може да се каже дека воскреснала Воената Машина, дека е *на повидок еден нов номадски потенцијал...*“ (курзивот е мој; [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)).

Десетина години по овој пророчки дискурс, контроверзниот Хахим Беј зборува вака: „Т.А.З. (П.А.З. – заб. моја) е како побуна која не доаѓа во директен конфликт со државата, герилска операција која ослободува извесно подрачје (на време, територија, имагинација), а потоа исчезнува за да се појави повторно на некое друго место, во некое друго време, пред државата да успее да ја уништи... Нејзината најголема сила е нејзината невидливост – државата не може да ја препознае, оти Историјата за неа нема дефиниција. Штом П.А.З. биде именувана (претставена/замислена)

---

<sup>3</sup> Читај П.А.З. од *привремено автономна зона*. Да се види книгата *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* ([http://www.hermetic.com/bey/taz\\_cont.html](http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html))

<sup>4</sup> За Делез е важна тезата на Пол Вирилио (Paul Virillio), која кажува дека „политичката моќ на Државата (полисот) е полицијата, што значи, управувањето со патиштата“, дека „портите на градот, патарините и царините... се филтрите против флуидноста на масите, против пробојната моќ на миграционите групи“. Оттаму, тежината, *gravitas*, е суштина на Државата. (цитат од студијата на Жил Делез и Феликс Гатари [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)).



таа мора да исчезне оставајќи празна корупка зад себе, како би можела повторно да се појави на некое друго место, повторно невидлива, оти е необјаслива со поимите на Спектаклот. Затоа П.А.З. е совршена тактика во случаи кога државата е сеприсутна и семокна, иако полна со пукнатини и празнини. А бидејќи П.А.З. е *микросмосот на 'анархистичкиот сон'*... *слободните култури не можат ни да си замислат подобра тактика за остварување на својата цел*“ (курзивот е мој; да се види подробно сајтот <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>).

Инспирирана, веројатно, од ваков еден философско-реторички дискурс, Кица Колбе ќе му допушти на ликот Дина Аспрова да манифестира агресивност: прво, кон тесните регионални (државни и културни) рамки: „Ми доаѓа да го зграпчам неотворениот куфер и да избегам... Па јас одовде избегав затоа што не можев да издржам во оваа теснотија! Се ми беше тесно! Целата Македонија!“ (Колбе; 2007: 73), или: „Отсекогаш ме факаше гроза од оваа балканска митологија. А како и да не му се смачи на човека од сиов овој хаос и заостанатост? Овде сè уште владе Средниот век и мракот. Каков Среден век!... Ова е старокамено доба! Ова е препотопска слика за светот!“ (Колбе; 2007: 111); а потоа и кон родителите кои инсистираат на нејзиното враќање и претворање во седиментарен тип, подготвен за поистоветување со домот, границите, државноста; за најнакрај, отпорот да се насочи кон нејзините омилени, виртуелни „роднини по дух“.

Вака пишува за родителите: „Сум ги оставила на цедило, таму во дијаспората, само за да талкам по светот, по некои свети места за кои сум читала во литературата... Водиме прекуокеански семеен живот... Секој од нас, кога избега од Македонија, си понесе... уште еден... невидлив куфер полн со... неврози, психози, паранои и фобии. Во мојот, најмногу има слики на великодостојни господа од сојот на Супереговците од сите земји и нации... Нивните ми се чинат позначајни од сликите на моите предци...“ (Колбе; 2007: 32-33). Еве го сега делот каде што се гледа како размислува за своите роднини по дух: „А Европа ни се потсмева на тој копнеж по светска култура!... Затоа е цинична со нас... Ни се потсмева, дури и кога нè затвора на аеродромите или на железничките станици затоа што немаме депозит, немаме валидна виза, немаме валидно име, немаме авторски права да постоиме, затоа сме ѝ секогаш сомнителни“ (Колбе; 2007: 320-321).

Се разбира дека и отпорот на Лидија Димковска, не е занемарлив. И тој е насочен кон институциите на системот, но можеби уште повеќе кон седентарно-хегемонистичките заедници и нивната тиранија за лажно културно обединување кое настојува да ја отстрани секоја културна

различност и индивидуалност. Иако е поприлично духовита, хуморот на Димковска не ја прикрива нејзината горчина. Видете само како ја манифестира, вели вака: „Мирисот на Балканот го преплави аеродромот во Чикаго кога ги собув моите скопски чевли, купени во Стара чаршија... На приемот во Њу Хармони се појавив сама, облечена во македонска народна носија... Американските поети прснаа во смеа... Една постара поетеса ме праша дали под носијата носам танга или нормални гаќички и дали, воопшто, можат да се носат танга под носија... И реков дека Далај Лама под хеланките секогаш носи боксерки, иако би се очекувало да носи сиври. По приемот нè преместија во зградата на некогашниот екуменски манастир, денес ан.... Во новата соба имам и мијалник... Не можам да ја скријам радоста. Вечер нозете ќе си ги измијам во него... Другите си го оставаат одот во ходникот, а јас ги кревам нозете една по друга и нивната номадска природа ја успокојувам во мијалникот“ (Димковска; 2004: 154; 157-158).

Зошто ги издвоив овие цитати кога есејов не го замислив како критика на хегемонистичките идеологии што заговараат „психички империјализам“? Го сторив тоа поради сугестивниот карактер на мноштвото теориски дискурси што ги консултирав додека работев на темата интелектуален номадизам. Тие му дадоа поинаква визура на моето истражување отворајќи ме за еден децентрализиран поглед. Со него би можела да започне креативната деструкција на стариот Европски консенсус<sup>5</sup>. Но, зарем тоа не е погледот на интелектуалните номади, нивната „воена“ тактика која раѓа *психотопографи* – „психички патници гонети од желба или љубопитност, талкачи со мала лојалност – заправо, нелојални кон *Европскиот проект* кој ја загубил веќе својата виталност и жар...“ (види го целиот текст на <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>). Зарем тоа не е духовниот номадизам за кои говореа и Жил Делез и Хаким Беј? Зарем тоа не се нашите *духовни номадки* за кои говори и мојов есеј, оние со исконски скриен код за освојување на светот – не со војна или агресија, туку со креативна имагинација, со културна различност и духовно потекло од кое не треба да се срамиме пред светот.

(2007)

---

<sup>5</sup> Да се види во оваа насока и текстот „Европската креолизација“ на италијанскиот теоретичар \*армандо њиши (човекот кој, по примерот на црната феминистка \*бел хукс, своето име и презиме почна да го пишува со мали букви), објавен во списанието *Наше писмо*, 2004, бр. 10, стр. 26-68.

## Користена литература:

1. DELEZ & GATARI: „Rasprava o nomadologiji“ (Gilles Deleuze/Félix Guattari, „Capitalisme et schizophrénie“, *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris 1980, str. 471–481; prevela sa francuskog Branka Arsić); [http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s4/nomad.html](http://www.womenngo.org.yu/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s4/nomad.html)
2. BEY, Hakim (Peter Lamborn Wilson): *The Temporary Autonomous Zone*; <http://www.hermetic.com/bey/taz3.html>èlabelTAZ
3. ЛИОТАР, Жан-Франсоа: „Общата посока“ (Жан-Франсоа Лиотар, Постмодерни поуки, Критика и хуманизъм, София, 2002) [http://luben.unixsol.org/translations/lyotard/la\\_line\\_generale/index.html](http://luben.unixsol.org/translations/lyotard/la_line_generale/index.html)
4. RAUNIG, Gerald: „Ratni stroj protiv Carstva: Uz prekarni nomadizam Volxtheaterkarawane“ [http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01\\_hr.htm](http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01_hr.htm)
5. RAUNIG, Gerald: „Transverzalna mnoštva“; [http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02\\_hr.htm](http://www.republicart.net/disc/mundial/raunig02_hr.htm)
6. \*њиши, армандо (2004/53): „Европската креолизација“, *Наше писмо: магазин за литература и култура*, 26-28
7. ВАНТЕЛ, Endru Baruh (2006): *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma: uloga pisca u Istočnoj Evropi*, Stubovi kulture, Beograd,
8. КОЛБЕ, Кица Б. (2007): *Снегот во Казабланка*, Магор, Скопје
9. ДИМКОВСКА, Лидија (2004): *Скриена камера*, Магор, Скопје

## Идентитетот на половите: *Едип или Едипа, параноја или шизофренија*

„...нашата првобитна природа била таква  
и сите ние сме биле целосни“  
(Платон)

### *И туѓо и интимно*

Беседата на Аристофан од *Гозбата*<sup>1</sup> на Платон, го содржи митот за двете половини на едно битие и ја открива древната идеја за идентитетот на половите. Според неа, полот е виртуелен и присутен, и отсутен, и машки и женски андрогин. Таа им претходи на конвенционалните јазици на културите кои, иградени врз принципи на моќ и засновани врз недискутабилни платформи, создале хиерархија од значења. Нивната „игра на смртоносни исклучувања“ открива метафизичка логика и го формира мислењето дека општеството е заедница од бинарни опозиции во кои доминира машкиот принцип. Познат како симболички систем на моќ, овој модел настојува да докаже дека жената е опозит на мажот негативна вредност која, иако е слика за тоа што тој не е, претставува потсетник за она што тој е.

Наспроти антитетичноста на парот маж-жена, модерните општества ја пласираат идејата дека антагонизмот не постои. Според нив, ништо не е навистина антагонистично како што изгледа: она што навистина постои тоа е *плуралноста* која допушта жената да биде „нешто“ различно по однос на мажот, „нешто“ кое тој мора да го потисне и да го прогони надвор од границите кои го дефинираат. Но, можеби „она што е надвор е, во исто време... и внатре; *можеби, она што е туѓо, истовремено, е и интимно*“, размислува Тери Иглтон и додава: „мажот чувствува дека мора будно да ја чува апсолутната граница меѓу тие два света, затоа што е можно таа... да биде повредена и затоа што е можно да биде помалку апсолутна одошто изгледа“ (Иглтон; 2000: 141; курзивот мој). Затоа оваа наша екс-центрична и плурална ера повторно ги отвора запретаните дилеми сврзани со идентитетот на половите.

---

<sup>1</sup> Платон, *Гозба или за љубовта - Федар или за убавината*, Македонска книга, Скопје, 1979.

Дали нивното дефинирање зависи од родот, или од *индивидуалната субјективност*? Дали напуштањето на патријархалната логика значи и потрага по идентитетот на еден „опреметен“ пол, или е тоа, можеби, само една од замките што ги отвора прашањето: што е тоа што им е природно дадено на половите, а што име е наметнато од страна на Културата која ги програмира нивните родови улоги? Благодарение на стереотипите тие „безобсирностите што стремат кон постојаност“ (Барт) што ги устоличила патријархалната култура, овие дилеми ги лимитираат потенцијалите со кои се утврдува идентитетот на половите.

### **Едип и(ли) Едипа – Θεός и(ли) Θέα**

Една од тие „безобсирности“ според кои Јас е резултат на некоја првобитна, но потисната идентификација со Другиот, е и Фројдовата сексистичка теорија, која жената ја дефинираше како негатив – како „нешто“ што не е исто, што е различно, по однос на мажот – како детерминација која импутира ограничување, но која допушта инклузија, па дури и инкорпорација (изразена со половиот акт и бременоста) на Другиот во себе. Така, видена како минус-маж, како опачина на машкиот општествен поредок, жената беше доживувана како неистражен „црн континент“, како нешто што не може да биде претставен со знак, зашто постојано му се спротивставува на тоа претставување. Но дали е таа, навистина, полошата верзија на машкиот субјект?

Најпознатиот теоретичар на фројдизмот, францускиот психоаналитичар и (пост)структуралист Жак Лакан (Jacques Lacan) – човекот чии ставови за жените отсекогаш биле арогантни и зазорни – го дефинираше идентитетот како резултат на разлики. Сè додека мокниот *фалус* не ја означил разликата меѓу половите, Другиот од примарната фаза е нашиот составен дел, објаснувал Лакан. Но, претставен како лингвистичка категорија, како Име на таткото, фалусот станал Закон кој го протерал женскиот принцип од центарот на машкото битие, а во бездната помеѓу Јас и Другиот оставил празнина<sup>2</sup>. Таа никогаш не ќе биде пополнета и секогаш ќе бега пред тоа настојување. Така фалусот стана репресивен по однос на „отсутното“ кое е, всушност, потенцијално присутно – по однос на „неизреченото“ кое ја претставува неговата опачина, кое ја формира граничната линија во Лакановиот поредок. Но, зарем „отсутното“ не е „недостижното“ – она „женското“ – кое остана на самата граница?

По одговорот на ова прашање тргна и француската семиотичарка Јулија Кристева. На Лакановиот симболички поредок таа му

го спротивстави *семиотичкиот*<sup>3</sup>. Кристева прокламираше „реална бесконечност“ (*infinité réelle*) за она „Другото“, за она кое беше постаро дури и од јазикот и кое во рамките на конвенционалните знаковни системи ги уриваше сите ограничувања. Настанато во предедиповската фаза која не познава родови, тоа ги разниша сите цврсти граници меѓу половите, а *кризата на субјектот* ја претстави како криза на машката (патријархална) теолошка шема, во која жената беше само „нема телесност“, не-јазик, тело-Црква. Затоа нејзината теорија беше доживеана како исчекор на субјектот надвор од рамките на симболичкиот поредок – но, исчекор наназад – кон „празното место“, кон предсимболичкото семиотичко, кон бисексуалниот модел на изразување<sup>4</sup> допуштајќи му на Другото да го сочува своето волшепство.

„Треба да замислиме дека сме некој Друг – пишува Кристева – треба да го замислиме Другиот за да започне оној долг процес на идентификација и на отфрлање, на припишување и на одбивање, оној процес кој ќе му овозможи на субјектот, макар и незначително, *да ја помести границата на која се наоѓал претходно а на која не можел да остане*: да му овозможи да каже нешто повеќе, да не биде истиот тој, *да го симболизира, барем малку, оној семиотички ритам*“ (Kristeva; 1979: 20; курзивот е мој).

---

<sup>2</sup> Толкувајќи го Лакановиот (симболички) поредок на изреченото - за кого е иманентна немошта на не-изреченото (семантичкото), на отсутното кое е потенцијално присутно, на несвесното структурирано како јазик - српскиот психолог Петар Јевремовиќ (по углед на Парменид, за кого поимот  $\Theta\epsilon\omega\rho$ ...а:  $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$ - $\rho\acute{\alpha}\omega$  значеше „да се види божица“), ќе констатира: „ $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$  е празното место на нарцистичката идеализација. Околу неа, околу тоа *празно место*, се конституира говорот. Говорот на теоријата. ...Референтноста на дискурсот е неговата внатрешна неминовност. Секој дискурс... реферира *кон нешто*. Кон некое свое  $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$ . Кон она *празно место*. ... $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$  е... недостижна. Невозможна. Единствено што ни преостанува тоа се зборовите... означителите... Но, колку и да се напрегаме, со никаков означител нема да можеме да ја досегнеме  $\Theta\acute{\epsilon}\alpha$ “ - (Jevremović; 2000: 49).

<sup>3</sup> „...*семиотичкој* ќе се појави како нешто кое не може да биде регистрирано како знак, како означувачко или како означено... *Семиотичкој* ќе биде... она кое може да се постави хипотетички, како нешто кое, преку стадиумот на огледалото и стекнувањето говор, му претходи на *симболичкој* *наметнување*“ - (J.Kristeva; 1979: 13 - курзивот е мој).

<sup>4</sup> Како и нашето современо општество, кое е, истовремено, и фалоцентрично (симболично) и логоцентрично (дискурсивно, семантичко), кое е и како што вели Жак Дерида - *фалоцентрично*.

Но, зарем ова гледиште не го враќа субјектот на почетокот, на местото каде што научи да зборува, во „топлиот“ семеен триаголник во кој ќе треба сега да го искаже она што останало во примарниот процес на семиотизацијата? Изгледа дека само на тој начин – вратено во историјата на означувачките системи и принудено да говори – „Јас“ ќе може да прерасне во оној децентриран и надодреден субјект за кој зборуваше Кристева.

### ***Величината и границите на моќниот феминизам***

Но, иако нејзината теорија успеа да ги релативизира етаблираните структури на модерните – машки ориентирани – општества<sup>50</sup>, проблемите што ги отворија прашањата сврзани со половите идентитети, не можеа да бидат игнорирани. Секогаш привилегиран, мажот, на пример, никогаш не успеал целосно да се интегрира во светот во кој живееме, од причина што тој секогаш морал да му се потчинува на еден „лажен идентитет“, на онаа – историски погледнато – „тесна кожа“ што му ја наметнала патријархалната култура. Од таа „кожа“, постојано и несвесно, пробивал оној женски принцип уривајќи ја дискурсивната логика на модерните општества. Затоа, и не случајно, илустрирајќи ги можностите и границите на својата теорија, Јулија Кристева го презема од контроверзниот Луј-Фердинанд Селин (Louis-Ferdinand Céline) цитатот за жените „кои ја расипуваат секоја бесконечност...“, па демистифицирајќи го митот за таканареченото „машко“ писмо, ја развива во „Моќите на ужасот“ својата теорија за абјектот (Kristeva; 1989).

Но наспроти неа, некои психоаналитички настроени феминистки ќе инсистираат на еден „природно женствен јазик“, вкоренет во женското либидо преку кое, наводно, се артикулира „вистинскиот“ женски идентитет. Оваа теза ќе станане одлична поткрепа за најрадикалните феминистки кои се залагаат за еден антирационален, па дури и *хомоеротичен идентитет на женскиот пол*. Тој ќе го разниша митот за хетеросексуалноста како моќна патријархална институција, негувајќи ја идејата за лезбијската сексуалност како биолошка суштина. Според нив, соединувањето меѓу две полово различни половини не може да формира ништо друго освен

---

<sup>50</sup> За нив, уште во 1949 година, пишуваше Симон де Бовоар, која во книгата „Вториот пол“ (Le deuxième sexe) се изјасни против сфаќањата дека жената е објект на машката култура и дека треба да биде лишена од правата за својата субјективност.

псевдоцелина. Дури и самата структура на зборот *андрогин*, инсистираат радикалните феминистки, ја истакнува превласта на мажот врз жената, што, од друга страна пак, иницира нова крајност која наметнува еден опозитен (а кој знае колку алтернативен) термин – *гиандрија*<sup>5</sup>. Така, во зенитот на феминистичкото движење ќе се зацврсти настојувањето жената да се третира како род (gender), а не како пол (sex).

Но, што сугерираат овие определби? Дали надмудрувањата меѓу радикалните гледишта ја наткреваат важноста на едниот наспроти другиот пол? Го дефинираат ли надмоќниот идентитет? Станува ли можеби збор за разликување на половите како историски производ<sup>6</sup>, или навистина се работи за признавање на „природно“ различен јазик кој го поседува само жената? Дали во рамките на дилемите што ги отвораат овие сознанија, жената го губи или го потврдува својот идентитет?

Илјада прашања, но еден одговор: секоја интелектуално дефинирана жена не би сакала да се види себеси само преку своите природни телесни функции, кои го лоцираат нејзиниот идентитет во сексуалноста и мајчинството. Напротив. Во духот на една постструктуралистички сфатена субјективност, таа ќе ги игнорира сите верзии на таканаречениот „единствен“ женски идентитет во кој со векови настојувае да ја вклопи конвенционалната патријархална тиранија на полот. Денешната жена си го бара правото да дејствува, да се именува себеси, не само како родов, туку и како историски и културолошки субјект. Таа ги отфрла сите верзии на есенцијалната женскост, оти потрагата по идентитет подразбира ангажирање во историските и културно-општествените збиднувања на епохата.

Заклучокот е повеќе од јасен: половата разлика е историски производ, а категоријата субјект – општествена конструкција со противречни атрибути. Но, нека биде ова само зачеток во преформулирањето на застарените идеи за идентитетот на половите.

---

<sup>5</sup> Во својата книга *The New Feminist Criticism* (1986), Елејн Шоолтер (Elaine Showalter) се фокусира врз литературните дела кои ги привилегираат женските специфики. Таа го воведува терминот *gynocriticism*.

<sup>6</sup> Со развојот на демократиите сè поактуелен станал историскиот пристап кон женската естетика. Голем број феминистички критичарки го иницирале и прашањето за идентитетот на црните жени по рапството. Тоа довело до фаворизирање на една „афроцентрична концепција“ која го истакнувала влијанието на африканската естетика во романите на Тони Морисон, на пример, но ги занемарувала историските и културните придобивки (Џордан – Ведон; 2000: 198)



## По трагите на женственоста

„Првата реченица што ќе ја напишам“, изјавила Вирџинија Вулф во есејот „A Room of One’s Own“ (1929), „ќе биде дека е погубно, за сите оние кои пишуваат, да мислат на својот пол“, и додала: „Погубно е да се биде чист и едноставен маж или жена; мора да се биде женско-машко или машко-женско... А погубноста не е само метафорична, зашто *сè што ќе се напише со таа свесна пристрасност е осудено на смрт*... Мора да се оствари врска помеѓу спротивностите“ (Вулф; 1998: 88-89; курзивот мој).

Есејот „Сопствена соба“ го проблематизира односот меѓу полот и писмото. Вистина, тој бил добар обид за бришење на метафизичката граница меѓу половите, но митот за Другиот како различен и помалку вреден, продолжил да живее во трансвеститраните псевдоними<sup>7</sup> на литературната историја.

Писмото е чуден продукт. Тоа не е ниту исклучиво машко, ниту исклучиво женско. Тоа е еден „дискурзивен хермафродит“ кој се користи за симулирање на половите идентитети. Потврда за тоа наоѓаме кај Маргерит Јурсенар во мемоарите на римскиот крал Адријан, или кај Д. М. Томас во дискурсот на Фрау Лиза Ердман<sup>8</sup>. Но, ако идентитетот ги претставува сите наши свесни чувства, субјективитетот ќе биде одраз на оние несвесни и потсвесни димензии кои нè уверуваат дека во нашата внатрешност, ние не сме целосни и кохерентни. Ние сме разлика. Нашиот ум е разлика од дискурси, нашето Јас – разлика од маски, велеше Фуко. Таа разлика допушта мноштво субјекти и ја оспорува хуманистичката вера во единственото, индивидуалното, кохерентното и постојаното.

---

<sup>7</sup> Примерот со псевдонимот *Жорж Санго* зад кого се крие француската писателка Ороп Дупен (1804-1876) - авторката на „L’histoire de ma vie“ - која одбила членство во Француската академија; или псевдонимот *Џорџ Елиот* кој го користи писателката Мари Ен Еванс (1819-1880); потоа, *Карер Бел* - псевдонимот на Ен (една од сестрите) Бронте (1820-1849); па псевдонимот *Ришар* на Маргерит Емери - писателката на „Госпоѓа Адонис“ и „Господин Венера“, два контроверзни романа од 19 век; или пак, *Исак Денисен* - псевдонимот на Карен Бликсен, авторката на книгата „Мојата Африка“ и т.к.н. Сите тие се, всушност, „жртви“ на Перикловата сентенца според која „најголемата доблест кај жената е за неа да не се зборува“, но и „хероини“ на контроверзите што во средината на 17 век ги предизвикала една Афра Бен (Вулф; 1998: 56-57).

<sup>8</sup> Фрау Лиза Ердман - лик од романот „Белиот хотел“ на Доналд Мајкл Томас.

Половата разлика е најголемиот философски проблем на нашето време, вели Лус Иригари (Luce Irigaray), но иако сексуалноста се смета за една од главните ориентации во ерата на постмодерното писмо, инсистирањето врз нејзиното „разголзување“ не треба да се доживува како порнографија. Затоа, прашањето за рецепцијата на половите идентитети нè води до оние „илјада платоа“ (Mille plateaux) на францускиот философ Жил Делез (Gilles Deleuze) и неговиот партнер, радикалниот психоаналитичар Феликс Гатари (Félix Guattari). Според нив, парот машко-женско претставува само илузија во системот на моќта, зашто, како чин на изразување, пишувањето открива процес на настанување (devenir), трансформација без финале, без однапред познато исходиште, настанување кое значи отстапување од нормата, кое значи *настанување-жена*. Се разбира, не како дистинктивен или доминантен ентитет, како жена писател на пример, туку како субалтерен модел, како малцинско-пишување кое се однесува, подеднакво, и на жената и на мажот и кое нема ништо заедничко со жената како пол. Еве што вели за тоа Јулка Кристева: „Ние ја бараме жената за себе – ние: и едните и другите – настојувајќи бездната што ги раздвојува половите да ја замениме со торзијата што ќе се одигра во секого од нас, што ќе ги поврзе него и неа, надворешното и внатрешното, стварноста и знакот“ (Kristeva; 1979: 12; курзивот мој). Кажано со зборовите на тандемот Делез и Гатари, настанувањето-жена значи движење кон внатре, не кон надвор, значи станување субјект кој прифатил разградување, кој се согласил епскиот модел да биде заменет со „носталгична“ лирска фигура.

Значи, „женското“ не е ништо друго освен форма за сите оние потиснати и подзаборавени структури што произведуваат значења, а не можат да се сведат на социобиолошки еквиваленти. Но, бидејќи текстот е анаграм, криптограм на нашето еротско тело, само субјектот кој престанал да биде свесен веќе за својот пол, може да ја прифати сексуалноста како имперсонална желба. За него, андрогината митска шема станува најважната одредница со која се урива претставата за индивидуалниот и кохерентен субјект и неговото несвесно. „Да се биде предавник на своето царство – читам кај Делез и Гатари – предавник на својот пол, на својата класа, на своето мноштво – каква уште друга причина за пишување може да постои?...“.

## Алтернативи: параноја или шизофренија

Значи, ништо, само по себе, не е машко или женско; сè е испресечено, измешано со спротивставените идеолошки практики кои настојуваат да ја остварат својата доминација и своето име. Име, кое – да биде парадоксот уште поголем – ја носи неизбришливата трага од отсутниот Друг кој, иако исклучен, никогаш нема да биде наполно надворешен, зашто го дезорганизира веќе внатрешниот простор на субјектот. Затоа, ако Јас имплицирам состојба, Другиот ќе имплицира настанување. Тоа настанување ќе добие дискурсивна форма на историски субјект.

Но, наспроти граматиката, животот нуди повеќе од три лица. Еве што вели Делез: „Да се води љубов не значи да се биде само еден, па дури ни двајца, туку да се биде сто илјади“ (1990: 241). Зарем неговите зборови не прокламираат една, во најсуптилна смисла на зборот, *шизоидна* идеја? Зарем таа не го де-едипизира несвесното и не открива н... полови во секој субјект? Пред да констатираме што било, на пример дека неговата теорија создава неантропоморфна претстава за половите, сосем различна од онаа патријархалните култури, мора да се согласиме дека секој од нас е, всушност, бисексуален, дека содржи два меѓусебно оградени пола лишени од комуникација. За Делез-Гатариевата, неедиповска теорија, откривањето на половиот идентитет претставува „иницијациско патување, трансцендентално искуство за губење на Егото“ (Delez; 1990: 68), патување на еден, таканаречен, *номадски* субјект. Тој не подразбира компактно тело, туку „тело без органи“<sup>55</sup> на кое, во форма на потенцијални полиња, се распоредени расие и култури, на кое се одигруваат разновидни феномени на индивидуализација и сексуализација. Затоа оваа нивна „номадска авантура“ не подразбира само промена на личноста, туку и „губење“ на полот. Затоа Делез пишува: „Да појдеш и да заминеш, станува подеднакво едноставно како да се родиш и да умреш“ (Delez; 1990: 69). Нивната логика сосема ја урива онаа класична теорија за полот, во која кастрацијата

---

<sup>55</sup> *Тело(шо) без органи* не претставува израз за некој одново залепен или 'де-диференциран' организам кој би ги надвладел сопствените делови... *Тело(шо) без органи* е иманентна супстанција...; неговите парцијални објекти се како негови крајни атрибути, кои му припаѓаат дотолку повеќе, доколку се навистина различни, доколку се навистина одделни и без можност да се исклучуваат или спротивставуваат. *Парцијалниите објекти и шелошо без органи се два материјални елемента на шизофреничните йосакувачки машини*: едните како микромолекули, а другото како *циновски молекул...*“ (Delez; 1990: 267). Колку необично гледисте...

беше темел на моларната претстава за сексуалноста. Но, *молекуларното несвесно* на Делез и Гатари не знае за кастрација. Тоа ни открива дека ние сме хомосексуални лично, хетеросексуални – моларно, а транссексуални – молекуларно (Delez; 1990: 56), дека постои „еден *параноичен*, реакционерен и еден револуционерен *схизоноиден* пол“ (Delez; 1990: 301). Првиот го дефинираат групи на потчинети, а вториот – групи на субјекти.

Ако се замислиме пред исказите на Делез и Гатари ќе видиме дека нивната не-антропоморфна претстава за половите нè враќа, всушност, на почетокот, во сферата на андрогината митска шема, која упорно ги чува машкиот и женскиот принцип дури и во дискурсот на Светото Писмо. Бог беше таму множество од две наместо едно, Бог беше плуралитет прикриен во Името, а манифестиран во граматиката на дискурсот. Но, дали надминувањето на половите разлики значи десексуализирање? Се работи ли, можеби, за транссексуализација? Жил Делез говори за „посакувачки машини“, но неговата „космичка“ теорија не треба да се доживува како идеја за поништување на разликите, зашто секој субјект, машки или женски, мора најпрво да мине низ верига од индивидуалности. Таа верига го формира нашиот идентитет.

Како за крај, ќе споменам само дека оваа опсервација за идентитетот на половите немаше намера да фаворизира едно историско становиште наспроти некое друго, туку да покаже дека во плуралните општества не може да постои доминантен начин на мислење, како што не постои, заправо, како што не може да се прифати доминантен идентитет меѓу половите. Постојат само *алтернативите* што ги нудат современите општества, оние, таканаречени, *малцински* алтернативи, кои се изразуваат не само во дискурсот на феминистичкото движење, туку и во дискурсите на етничката плуралност, на антирационализмот или на постколонијалната критика, на сите оние кои ја укинуваат еднонасочноста меѓу Јас и Другиот. Тие, денес, го трасираат патот – (по)*трагата* кон вистинскиот идентитет на половите.

(2000)

## Користена литература:

1. KRISTEVA, Julia (1989): *Moći užasa* (Ogled o zazornosti), Naprijed, Zagreb
2. KRISTEVA, Julia (1979): „Označiteljska praksa i način proizvodnje“ in: *Prelaženje znakova*, Svijetlost, Sarajevo
3. IVEKOVIĆ, Rada (1988): „Prazno mjesto Drugoga/Druge u postmodernoј misli“ in: *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*, Naprijed, Zagreb
4. JEVRIMOVIĆ, Petar (2000): *Lakan i psihoanaliza*, PLATO, Beograd
5. БОВОАР, Симон де (1989): *Вториот пол I / II*, Наша книга, Скопје
6. ВУЛФ, Вирџинија (1998): *Сопствена соба*, Сигмапрес, Скопје
7. DELEZ, Žil & GATARI, Feliks (1990): *Anti-Edip: kapitalizam i shizo frenija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci
8. ИГЛТОН, Тери (2000): *Литературни теории*, Тера Магика, Скопје
9. ЦОРДАН, Глен & ВЕДОН, Крис (2000): *Културна политика: класа, род, раса и постмодерниот свет*, Темплум, Скопје
10. НИКОЛЧИНА, Миглена (2000): *Смисла и мајкоубство*, Сигма прес, Скопје

# VIRGINA:

ендемична манифестација на *другиот* или  
оригинал на фалсификатот

## Точки на допир

Сознанијата до кои дојдов пишувајќи го овој есеј, ме поттикнаа на размислување дека етно-патријархалните заедници на Балканот развиле специфичен однос кон феноменот на кој му го посветувам ова истражување. Додека за едни тој останал табу-тема, кај други претрпел чудни модификации. Во тоа ме увери и една интересна хипотеза<sup>1</sup> која сугерираше дека, наспроти контактите со културната историја и етнографијата, *трансвестизмот* во рамките на словенскиот фолклор бил доживуван како „наголошка појава“. Таа не само што отворила серија прашања за хермафродизмот и промената на полот, туку навлегла и во областа на психопатологијата. И додека причините за половите метаморфози – случаите кога женски индивидуи стануваат машки – фолклорната уметност ги толкувала како ирационални феномени и проклетства, културолошките и социолошките истражувања денес, детектираат во нив реален балкански феномен.

Што се однесува до мојата вообичаена истражувачка траекторија, таа најчесто се потпирала врз литературно-теориски теми и техники кои, горе-долу, успевале да го задржат моето професионално љубопитство, но провокативната содржина на оваа деликатна проблематика, поттикна специфичен „археолошки“ праксис околу размислувањето за една филмска приказна. За што станува збор?

Фокусирана врз ликот на едно *таа-момче*, приказната на режисерот Срѓан Карановиќ ја отвора темата за подредената положба на жената, во услови кога патријархалните закони го попречуваат развојот на нејзината биолошка женскост. Имено, откривајќи го генотекстот<sup>2</sup> на сценариото врз кое работела режисерската фантазија на Карановиќ, филмот насловен како *Вирџина*<sup>3</sup> расправа за конфликтот на две перспективи:

---

<sup>1</sup> „Девуша-јуноша“ in: Русский фольклор VIII: Народная поэзия славян, Москва – Ленинград, 1963, 56-66. Извадоци од овој труд на Јулијан Кжижановски има во студијата „Мотивот мома војник во македонскиот фолклор“ на Кирил Пенуплиски, од книгата *Одбрани фолклористички шрудови* 2, Скопје, Македонска книга, 1988, 441-464.

едната го следи паганскиот обичај во кој *вирџините (тобелиите)* немаат ниту право на избор, ниту пак, надеж дека ќе можат да си го повратат загубениот пол, а другата го покажува настојувањето на девојката-трансвестит да го реafirмира својот потиснат женски идентитет<sup>4</sup>. Но, филмската верзија на овој необичен феномен не сигнализира никакви нарушувања во хегемониските родови конструкции. Таа само опишува извесни древни конвенции, сврзани со култот на самоодржувањето над кои лебди митот како заштитник. Тоа ме поттикна да размислувам за половата метаморфоза, но опасностите од потрагата по овој феномен ме освестија на време. Иако чувствував недостиг од емпирија, што би можело да изнедри редица шпекулации за ритуалите на нашите балкански предци, ме крепеше помислата дека би било сосема коректно ако своите лимитирани сознанија за оваа деликатна и по многу нешта контроверзна форма на женско-машки трансвестизам, ги насочам кон толкувањето на имаголошките заблуди и родовите стереотипи. Така и сторив.

### ***Балканска инверзија***

Во балканската институција позната како „преоблекување на жена во маж“, Западната цивилизација видела една од најнеобичните практики со кои се сретнало човештвото, воопшто. За тоа постојат и илустрирани патеписи од познати европски мисионери-фотоетнографи, кои во втората половина на деветнаесетиот и почетокот на дваесеттиот век решиле да ја информираат европската јавност за овој необичен балкански феномен. Инаквоста која била забележана и потенцирана од „цивилизираните“ објективи на нивните фотоапарати, била толкувана како праисконско, по малку диво, варварско и примитивно обичајно право кое ја откривало специфичната положба на балканската девица. Нејзиното *преправање во маж* сигнализирало дека станува збор за чудна и несекојдневна појава:

---

<sup>2</sup> Станува збор за реална сторија - животната судбина на *шобелијата* Фатима Аслани, публикувана во весникот *Илустрирана Полиџика* од 1962 година.

<sup>3</sup> Како последен филм снимен во границите на бивша Југославија, *Virdžina* во 1991 година има добиено награда за филмско сценарио, а во 1992 година добива Grad Prix „Palmera de Oro“ во Валенсија. Истовремено, во конкуренција од 10 најдобри филмови на Европа е номиниран и за престижната награда „Felix“.

<sup>4</sup> ...наспроти инсистирањето на нејзиниот татко, иницијаторот на изнудената инверзија, кој уживајќи во својот патријархален статус настојува, по секоја цена, да ја одржи трансвестијата на нејзиниот пол.

маскулинизирана и вооружена жена која низ призмата на западниот објектив била доживеана како егзотична манифестација на отелотворениот *друг*. Но, една современа имаголошка перспектива би можела да прочита денес, извесна *точка на допир*, можеби обид за културолошка средба меѓу цивилизираниот Запад и нецивилизираниот Исток, но секако настојување за надминување на културните, етничките и религиозните стереотипи.

Сепак, разликите кои отсекогаш го поларизирале светот на машки и женски генетски код, створиле доволно предрасуди за родот и статусот. И додека претставниците на западните култури, феномените *трансвестизам* и *трансексуализам* го доведуваат во врска со субјекти кои за посакуваниот идентитет се подготвени да ги прекршат социјалните норми на однесување, за некои локални култури на Балканот овие феномени стекнале сосема легитимни импликации. Но дали *родовата инверзија* ќе се сфати како сигнал за специфична ментална структура, или ќе се доживее како аномалија, е прашање кое бара стручна експликација. Затоа, пред да се впуштам во авантура која нема да игнорира ниту една претпоставка, ќе се обидам да го прецизирам културниот и социјалниот контекст во кој се формирал овој феномен.

### *Доверена машкост*

Во одредени етнички средини на Балканот, поради специфични животни околности, заветот на целибат се доживувал и прифаќал како социјално оправдана појава. Без оглед што тоа подразбирало дискретни поместувања во вертикалниот статус на локал-патријархалните заедници, тие никогаш не ја сецесионирале одлуката на семејството или желбата на девојката, остатокот од животот да го помине како маж. Напротив, промовирани како *вирџини* (тобелии), новосоздадените идентитети биле молчешкум „дисциплинирани“ во постојниот диморфичен родов систем, „истиот оној кој ја зајакнувал нормативната хетеросексуалност и буржоаскиот брак – вредности признати и во Западна Европа“, пишува Александра Ѓајкиќ-Хорват во есејот под наслов „A tangle of multiple transgressions...“, објавен во списанието *Anthropology Matters Journal*, 2003/N.2, (<http://www.anthropologymatters.com>).

Но, ако се запрашаме кои биле причините за оваа премолчено-одобрена логика, ќе треба да појасниме неколку важни нешта. Имено, традицијата *заколнати девици* (вирџини), една од најстарите и најчудните појави на Балканот, секогаш била во тесна врска со уште едно старо обичајно право – крвната освета /вендета/. Добрите познавачи на овој



феномен го лоцираат и денес, во планините на северна Албанија или оние на Косово и Метохија, но за волја на вистината би можел да се сретне и во некои зафрлени места на Србија и Црна Гора, области во кои најдолго се одржал родово-племенскиот статус на заедниците. Тоа покажува дека двата феномена не се однесуваат на една, туку на различни етникуми<sup>5</sup>, а конфесионално покриваат три религии: православната, католичката и муслиманската. Станува, всушност, збор за влијателната улога и моќ што ја имале оние патријархални заедници<sup>6</sup> во кои сосема природно можеле да прозвучат реплики од ваков вид: на прашањето колку деца има, домаќинот одговарал: „Едно дете и... шест чупиња“ или „Две машки и, да простиш, четири женски“. Во една таква, ултра-машка култура, сосема логично било едно од мноштвото женски деца да биде вклучено во моделот на „наративна прогресија“, оти според фалусната логика на патријархатот, семејствата без маж се како тело без глава. Само машкото потомство му овозможува на семејството да опстои по патријархална линија. Оттаму, за да се спаси честа на куката, се избирало женско дете кое се одгледувало и воспитувало како маж, но тоа никако не можело да значи дека бил допуштен реципроцитет. Спротивната постапка би претставувала срамна загуба на семејниот статус, една специфична

---

<sup>5</sup> Во 1855 година, додека изведувал теренски работи на границата помеѓу Херцеговина и Црна Гора, српскиот етнограф Милорад Медаковиќ, меѓу членовите на племето Ровци слушнал за случајот на Милица која дала завет дека ќе остане немажена за да биде сурогат син на својот татко. Од друга страна пак, австрискиот конзул за Балканот, Јохан Георг фон Хан (инаку уважен албанолог) открил неколку случаи на *џобелија* и кај племињата во Северна Албанија. Колку навистина бил распространет овој феномен и до која мера неговата очигледна распространетост била производ на „буржуаската мода за романтичен примитивизам“, се прашува Александра Џајиќ-Хорват.

<sup>6</sup> Го има ли кај нас? Има ли некакви импликации на овој феномен во македонскиот фолклор? Ќе треба, веројатно, темелно да се истражува, макар што преовладува чувството дека кај покорната македонска жена, строгите сексуални и социјални норми профилирале поинакви, не толку екстремни, модели на однесување. Најмногу што може да се очекува е помислата дека една таква своеволна и дрска одлука би можела да ја однесе македонската патријархалка само во манастир, но никако да изнуди трансвеститија на полот. Впрочем, во македонските етно-патријархални заедници, строгите социолошки и културолошки сфаќања отфрлаат, дури и со презир, секакви гранични случаи на однесување: една таква жена би можела да биде видена само како „машкоданка“. Од друга страна, тоа не е случај со северните соседи: кај нив заедницата ја прифаќа, поддржува и почитува својата вирџина, се разбира, под специфични и строго утврдени услови. Сепак, останува да се провери...

социјална и економска катастрофа за заедницата, воопшто. Така, преземајќи ја улогата на патер-фамилија, вирцината била пинудена да го отфрли својот род, па во *институционализираната инверзија на наметнатиот пол* да манифестира и соодветна појавност: истрижана коса, носење машка облека и *избор на име* кон кое женската популација покажувала патријархален, а машката рамноправен третман. И додека некои вирцини едвам успевале да се носат со доверената машкост, други сметале дека е најголема навреда да бидат третирали како жени<sup>7</sup>. Прашање е само, дали контрадикторноста на овие перспективи не крие некакви тажни судбини?

Доволно е само, да се сетиме дека за Западната цивилизација природата беше „женски“, а културата „машки“ принцип. Но, за поширокиот балкански хронотоп, мачо-мажите беа природа, а жените култура, што значи дека овој ендемичен феномен поседува моќ за продуцирање на една поинаква матрица. Станува јасно: се работи за една архаична, рурална и *фалусоидна* логика, сосема спротивна на европската култивирана, урбана и *феминизирана* перспектива, за која балканскиот, примитивен и брутално машки свет не бил ништо друго освен нејзиното алтер-его. Во „темниот вилает“ на Европа, доместикацијата се сметала за природна постапка во одржувањето на хипермаскулизмот, или, во најмала рака, специфичен и чуден начин за продуцирање на една нова категорија, Homo Balcanicus, како потврда на тезата дека родот не е природен туку, пред и над сè, културно конструиран концепт. Се разбира, ова се само претпоставки, без цврсти докази. Сепак, ќе провериме една од нив.

### ***Оригинал на фалсификатот***

Родот е стилизација на телото, велеше феминистичката теоретичарка Џудит Батлер, но во поглед на споменатиов феномен нејзината дефиниција би можеле да ја парафразираме вака: во ригидните и регулаторни системи на ултра-машки ориентираните култури на Балканот – покрај вообичаениот начин кој ги подразбирал есенцијалните родови идентитети – родот се манифестирал и преку специфично стимулирање на повторливи дејствија, чија крајна цел не било да се направи пародија

---

<sup>7</sup> Во државните книги некои вирцини барале да бидат заведени како „домаќини“ или да имаат право на глас. Со одобрение на свештени лица, некои од нив биле дури и погребувани со специфично машки ритуали

на машкиот пол, туку да се произведе негов супститут. Затоа и може да се каже дека, облекувањето машка облека, кратењето на косата, употребата на лулето и тутунот, носењето оружје – сите традиционални мачо-гестови што ги манифестирала една *вирџина* – оделе во прилог на патријархалните концепции кои заговарале *специфична имитативна родова структура*<sup>8</sup>. Таа никако не можела да се вклопи во логиката на западноевропската перспектива, оти не било јасно дали крајната цел на овој ендемичен феномен било да се произведе „род“, некаков „трет“ пол, или, работите, можеби, стоеле поинаку?

Сите одговори на овие прашања треба да го имаат предвид фактот дека за локалпатријархалните балкански заедници, вирџините биле невидливи но подразбирливи. Затоа нивниот трансвестизам не би можел да биде третиран како резултат на *двојна инверзија*<sup>9</sup>. Велам двојна, оти ја имам предвид удвоената позиција на вирџината која истовремено била и *објект* на набљудување и субјект на дејствување – *субјект* кој требал да ја покаже преформативната природа на својот нов идентитет. За нив, воопшто не било важно дали вирџината навистина има тело на маж, туку дали на чело на семејството има *некој* кој може да застане „како маж“ и да ја преземе улогата на патрон. Се разбира дека токму силата на дискурсивната матрица го имала овде главниот збор – истата онаа која со премолченото доделување име, статус и глас, од безимените и безгласни балкански девици создавала субјекти со специфичен општествен статус – што наведува на заклучокот дека се работи за една ендемична, но *парадоксална субјективизација*, за специфичен вид *автоколонизација*. Еве зошто.

Управувана од својот непоколеблив дисциплински режим, водена од идејата да обезбеди машко потомство, макар и по цена на неповратно потиснатата природна сексуалност<sup>10</sup>, заедницата покажувала дека е подготвена да изврши инвазија врз телото на балканската девица. Но иако успевала да го скроти нејзиното *тело*, не постоела никаква гаранција дека можела да интервенира и во нејзината душа. Затоа некои вирџини својот

---

<sup>8</sup> Вирџината, секако, не е биолошки маж.

<sup>9</sup> Едната уверува дека *изгледајќи* на балканската вирџина е машки а *суштината* женска, а другата, обратното, дека нејзиното „машко“ тело е само биолошки *женско* (како и нејзиниот род), за разлика од внатрешноста која е перформативно *машка*.

<sup>10</sup> Потиснување на женските и афирмирање на машките гестови и навики, наметнување забрана за одредени желби - матримониум, на пример.

нов психички идентитет<sup>11</sup> го доживувале како трагедија, а секој обид да му се спротивстават на тоа настојување, завршувал во зоната на несвесното. Така телото на балканската девица станувало жариште на кое за сметка на разурнатиот биолошки женски, воскреснувал друг – перформативен машки идентитет – принуден да го прифати новото *име* кое гарантирало социјална егзистенција.

Тоа било причината поради која, долги години, овој ендемичен балкански феномен не успевал да се вклопи во моралниот и политичкиот концепт на Западот. Во премолчено-одобрената адаптација на жената во маж, тој препознавал една од мноштвото аномалии на системот кон кој проектирал архаична перспектива. Сепак, не смееме да го занемариме фактот дека се работи, всушност, за специфично сфаќање на два клучни аспекта – од една страна биолошката (природната) категорија *пол* (sex), а од друга – културната (социолошката) категорија *род* (gender). Затоа, и може да се прифати тезата дека нашата анатомија не зависи од нашата судбина, дека во креирањето на половиот и психо-социјалниот идентитет на субјектот, важност добиваат и некои вонтелесни фактори.

Сепак, дискурсот на моќта (во случајов, дискурсот на патријархалната моќ) не формира само *родови*. Тој ги одредува и *начините* по кои се формира *полот*, сите духовни и соматски сили што можат да повлијаат на неговото формирање. Тоа нè води кон заклучокот дека *родот и полот*<sup>12</sup> не се резултат на избор; тие се нешта што можат да бидат *конструирани*, нешта со кои управуваат силите на моќ поддржувајќи ја, понекогаш, и нивната трансформација.

Примерот со балканската вирџина е конкретен доказ дека културните значења на овие категории не секогаш се совпаѓаат со биолошките одлики на мажот и жената. На тоа, веројатно, мислел и Жак Дерида кога рекол дека природата не постои: постојат само нејзините ефекти, натурализацијата и денатурализацијата. Мојов есеј беше само скроман прилог во расветлувањето на нивната манифестација, врз примерот на еден необичен феномен во исчезнување.

(2004)

---

<sup>11</sup> Психата која го опфаќа и просторот на несвесното, останува во колизија со новопроектираниот субјект.

<sup>12</sup> Се разбира, *илои* е универзален, природно-биолошки статус кој се дефинира преку физиолошките и морфолошките карактеристики на организмот, но, истовремено, тој е и специфичен културно-симболички и социјално-економски процес.

## Користена литература:

1. KARANOVIĆ, Srđan (1998): *Dnevnik jednog filma: Virdžina 1981-1991*, Institut Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd
2. MOS, Kevin (2002/67): „Jugoslovenski transseksualni heroji: „Virdžina i Marble Ass“, *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, septembar 2002, no. 67, [http://www.b92.net/casopis\\_rec/index.html](http://www.b92.net/casopis_rec/index.html)
3. SARČEVIĆ, Predrag: „Virdžina – žena koje nema“, vo: *Anarheologija (elektronski časopis)*, <http://www.anarheologija.org/clanci/sarcevic2/index.php>
4. DJAJIĆ-Horvath, Aleksandra (2003/2): „A tangle of multiple transgressions: The western gaze and the Tobelija (Balkan sworn-virgin-cross-dressers) in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries“, in: *Anthropology Matters Journal*, <http://www.anthropologymatters.com>
5. FREEDMAN, Stuart (1996): „Self Made Man“, in: *Independent on Sunday*, 3 November, 1996, p. 14-16
6. BATLER, Džudit: „Potčinjavanje, otpor i promena značenja“ (преземено од: Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stranford, California: Stranford University Press, 1997, p. 83-105), in *Reč: časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, [http://www.b92.net/casopis\\_rec/index.html](http://www.b92.net/casopis_rec/index.html)
7. BATLER, Džudit (2001): *Tela koja nešto znače: o diskursivnim graničama 'pola'*, Samizdat B92, Beograd
8. БАТЛЕР, Џудит (2002): *Проблеми со родот*, Евро-Балкан Пресс, Скопје
9. ГРОС, Елизабет (2003): *Недофатни тела: за телесниот феминизам*, Македонска книга 2002, Скопје
10. ТОДОРОВА, Марија (2001): *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје
11. BODRIJAR, Žan (1991): *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac



**II дел**  
**ПОСТМОДЕРЕН БРИКОЛАЖ**





## Јазикот на паракритиката

### *Времето на ракотворците*

Идејата за јазикот на критичките и на литературните текстови произлегува од традиционално установената динстинкција која го содржи прашањето дали критичарот може да се нарече писател и какви одлики поседува дискурсот на писателот, а какви на критичарот? Се обидов да излезам од оваа дилема на тој начин што одлучив да пишувам за еден тип текстови кои, рака на срце, кај нас сè уште немаат утврден третман, но последново столетие мè увери дека може да се говори за автори чиј дискурс се препознава како карактеристичен вид на литературно создавање – да се присетиме само на текстовите на Борхес, или оние на Данило Киш – оти границата меѓу нивниот критички и литерарен стил, сè повеќе исчезнува. За да ги легитимирам правилата на оваа „игра“ си поставив за цел да се ослободам од предрасудите кои долги години го обременуваа мојот јазик задржувајќи го во „интуитивни“ рамки – апстрахиран од влијанието на реторичките системи и философските методи – во постојан конфликт со раскажувањето, оддалечен од оној тип текстови кои станаа урнек за секое креативно пишување.

Но, факт е дека создавањето (творењето) е еден од најматните поими на критичката традиција. Тоа го претполага *пишувањето*, но не само како инструмент за изразување, туку и како *говор* – како топос на мислата – кој не го создава својот јазик, туку му допушта на јазикот да го создаде него и да мисли надвор од него. Значи ли тоа дека денес, критиката добива инаква димензија, дека претпочита една *нова реторика* и дали, по однос на литературата како лимитирачки дискурс, може да се дефинира нејзиниот јазик како легитимен „творечки“ феномен?

Поттик за ова сознание ми даде историјата на еден термин кој им е добро познат на литературните теоретичари и чија смисла, пренесена на домашен терен, открива долга „локална“ традиција. Неговото првобитно значење „се однесувало на некое споредно движење...“, вели Леви-Стос, „на куче кое талка, на коњ кој свртува од вистинскиот пат за да избегне некоја пречка. Но, денес, *bricoleur* е онаа личност која се занимава со рачна работа, која користи споредни средства, наспроти оние кои ги употребува еден занаетчија“ (Levi-Stros; 1978: 57 – курзивот е мој).

Ова изедначување на *bricoleur* со човек кој *се занимава со рачна работа*, упатува на македонскиот збор *ракотворец* (чие значење

претполага некого, кој при изработката на своите производи користи предмети што му се нашле при рака) и се надоврзува на логиката на Леви-Строс, според која занаетчијата (во кого тој го препознава инженерот или научникот) се служи со поими, а бриколерот (рактворецот) со знаци. Но, „иако никогаш до крај не успева да го оствари својот проект, рактворецот секогаш во него внесува нешто свое“, вели Леви-Строс (1978; 62) и наведува на заклучокот дека, ако науката е изградена врз основа на разликувањето на „случајното“ и на „нужното“ (односно, на настанот и на структурата), тогаш *рактворецот* (bricoleur-от од есејот на Леви-Строс) ќе создава настани со помош на структурите, а научникот – структури со помош на настаните. Но, бидејќи разликувањето не може да се смета за апсолутно, уметноста ќе ја лоцираме некаде на полпат меѓу нив, оти „уметникот има сличности и со научникот и со рактворецот“, појаснува Леви-Строс (Stros; 1978: 63). Затоа некои критичарски текстови денес, изгледаат – истовремено – и како системи од апстрактни односи и како предмети на естетска контемплација. За нив сакам да говорам во овој есеј.

### ***Непредвидливата паралогија***

Согласувајќи се со гледиштето на Леви-Строс кој во поимот bricolage видел еден специфичен вид на интелектуално „рактворење“, францускиот литературен теоретичар Жерар Женет во есејот насловен „Структурализмот и книжевната критика“, го изнесол следново становиште: „Но, постои една друга интелектуална активност својствена за ‘најразвиените’ култури, во кои оваа анализа може да биде дословно применета: *се работи за критиката, особено за литературната*, која формално се разликува од другите видови критика поради фактот што таа употребува ист материјал (писмото) како и делата со кои се занимава... Литературната критика зборува со јазикот на својот предмет, таа е мета-јазик, ‘јазик за јазикот’... ‘литература на која литературата ѝ е наметнат предмет’“ (Ženet; 1981: 382 –истакнатото е мое).

Дефинирајќи ги нејзините клучни функции: критичката и научната, Женет ја посочува и третата функција на критиката – *литерарната*, но само како нејзин секундарен карактер, што му дало потоа за право поимите занаетчија и рактворец (bricoleur од книгата на Леви-Строс), да ги замени со поимите литерат и критичар и да подвлече: „Разликата меѓу критичарот и литератот не е само во секундарниот... карактер на критичкиот материјал (литературата), наспроти ... примарниот карактер

на поетскиот... материјал (светот); оваа *квантитативна инфериорност која произлегува од фактот дека критичарот секогаш доаѓа по писателот и располага само со материјалите кои му се наметнати...*, можеби е зголемена, можеби компензирана со една друга разлика: ‘писателот оперира со поими, критичарот со знаци...’“, истакнува Женет. Но „она што за писателот било знак (делото), за критичарот станало смисла... тоа што за писателот било смисла (неговата визија за светот), за критичарот станало знак...“ (Ženet; 1981: 383-384 – курзивот е мој).

Ова „хиерархиско“ појаснение содржано во цитатот на Женет, наведува на заклучокот дека иако дискредитиран по однос на литературата, дискурсот на критиката сепак содржи една таканаречена „ракотворечка“ димензија, која не произлегува само од македонското значење на зборот *bricolage*, туку и од ставот дека *јазикот е пишување*, „слободна игра на разликите“, кој ни допушта да расправаме, не за јазикот на литературата или за јазикот на критиката, туку за нивното *писмо*. Оттаму, основната посока во овој есеј ќе биде прашањето за феноменот на *пишувањето и читањето*, кои ќе нè одведат до брегот на нашиот сопствен *јазик*, до брегот на текстовите во кои пишувањето не престанало да се чита себеси, а читањето – да се пишува.

*Писмото* има сопствена дијалектика на слепило и на увид, вели Пол де Ман. Таа оди дотаму што ги оспорува конвенционалните правила на рационалниот ум – оние кои го разликуваат „критичкиот“ и „творечкиот“ јазик, кои веруваат дека јазикот на литературата поседува автентична и самосвесна димензија, која може да биде насетена, но не и досегната од страна на критиката. Но, бидејќи тие текстови не припаѓаат на некој затворен и изолиран свет, ние не можеме да говориме за некаква строга граница меѓу литературниот и критичкиот дискурс – за некаква *повластена* улога на литературата, или за некаква *подредена* улога на критиката за која зборуваше Жерар Женет – зашто, освен што е јазик, литературата е, во исто време, и *писмо*: нејзиниот свет е светот на пишуваниот медиум.

Секогаш кога размислувам на оваа тема, се присетувам на уште едно гледиште од американскиот теоретичар Пол де Ман. Теориска *пресвртница* во науката за литературата, вели тој, е моментот кога *читањето* (а не литературата) станало главен предмет на истражувањето. Иако, критиката долги години избегнувала да се занимава со ова прашање, станало сосема јасно дека литературата веќе не може да се третира како просирна порака (оти, нејзините значења функционираат како палимпсести), туку како специфична дисциплина со свои игри и правила. Повикувајќи се на ова становиште, немам намера да ги вадам

од ковчетот на историјата идеите на романтичарската теорија – оние за непретставливиот карактер на литературата и за нејзиниот „литературен апсолут“ – туку сакам да подвлечам дека веќе не може да се говори за некаков императив, или за некаква литературна суштина, туку за фактот дека секој збор изговорен со и за литературата, освен на *лингвистичките и граматичките* рамки, се однесува и на *талогот на неодредливоста* кој не е ниту природен, ниту оноземен на литературните поими. Затоа, ако критиката ја сфатиме во оние рамки во кои ја сфаќаа Барт и Лиотар, како *метадискурс* кој претендира кон некои феномени кои можат да се наречат *априорни и денотативни*, тогаш сме должни да укажеме уште на неколку становишта.

Ставот на францускиот философ Жак Дерида нè уверува дека *пишувањето*, како текстуална пракса, е активност која егзистира врз база на *саморазликувањето* — тоа не стои наспроти говорот, туку се наоѓа во просец на постојана размена со него – но, за да не бидеме одвлечени во водите на граматологијата (на теренот на „семиотиката на пишувањето“), ќе истакнеме дека во процесот на литературното создавање, не се толку важни зборовите кои ги употребуваме, туку *начинот* како се служиме со нив. Затоа дефиницијата на литературното пишување е толку широка што, всушност, ништо не исклучува. Сепак, при анализата на некој литературен или критички дискурс треба да се имаат предвид и *зборовните регистри* за кои говореше Цветан Тодоров во својата *Поетика*. Но, не во смисла на некакво квантитативното преовладување, или апсолутна отсутност на едните наспроти другите – зашто, во тој случај би биле фатени во мрежата на црно-белиот бинаризам, па секоја реалистички напишана критика ќе треба да ја опишеме како „референцијална“, а секој постмодернистички текст како „реторички“ – туку во смисла на една *паралозија* која ќе го оспори наивното разликување меѓу *литерарното и критичкото*: едното како иманентен, а другото како надворешен белег на текстот. Конечно, не постои *критичко толкување* надвор од делото кое се толкува (иако, во основа, тоа и не му припаѓа), постои само фактот дека во таканаречените *паракритички* текстови – за кои расправа и овој есеј – не може да стане збор за одделување на *реторичката* од *референцијалната* димензија на зборот.

Но, што вели деконструкцијата по однос на ова прашање?

## Консенсус – дисенсус

Кога во првиот дел од ова излагање се осврнав на необичниот термин *bricolage* кој го илустрирав со неколку занимливи цитати од книгата *Дивата мисла* на Клод Леви-Строс, намерно испуштив да споменам/предочам дека тој успеал да ја привлече и деконструктивистичката логика на Жак Дерида кој во есејот „Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманитарните науки“ го застапува следново становиште: занаетчијата (=писателот/научникот) кому Леви-Строс му го спротивставил поимот *bricoleur* (=рактворец), не е ништо друго освен *мит*, теолошка идеја, која допушта некој, кој речиси од ништо, речиси од почеток успеал да го изгради својот дискурс – не ослонувајќи се, притоа, на текстуалното наследство – да го заслужи *митопоетскиот* карактер на зборот демиург. Затоа Дерида, верува дека *секој текст*, во основа, е *bricolage* и дека субјектот никогаш не е апсолутен производ на својот сопствен дискурс, зашто таков не постои: не постои однос на привилегирано средиште, туку референција кон мноштвото дискурси како остатоци или траги, кои најчесто остануваат недосегливи и непретставливи.

Но, дали во јазикот на *паракритичката* пракса за која расправа и овој есеј може да се види форма на инвентивно и нетоталитарно пишување? Дали Леви-Стросовата „рактворба“ (*bricolage*), која не подлежеше на никакви правила, не е ништо друго освен збир од сето она што можеше да биде употребено во форма на означувачка структура и дали е тоа еден од начините да се ослободиме од нашите навики, оптоварени со правила, од нашите логички и аналитички мисли својствени за дискурсот на теоријата (Луסי; 1999: 175-179), за да заклучиме дека она што го добиваме како резултат на инвентивноста, всушност, е антирационалистичкиот бриколаж или *паракритиката* кои стојат наспроти, таканаречениот, инженерски дискурс? Да се присетиме: Жак Дерида не правеше строга разлика меѓу нив. За него рактворењето (*bricolage*-от) и теоријата не беа апсолутно спротивни еден на друг, затоа што и двата ѝ припаѓаа на структурата, на онаа „бесструктурна структура“ која подразбира извесно количество игра и отстапка. Оттаму, секоја теорија, секоја критика, е извесен метајазик, а рактворењето (*bricolage*) е, помалку или повеќе, зависно од тој јазик, од она што постојано се обидува да го негира – теоријата.

Па, постои ли паракритиката? Тоа е прашањето. Постои ли? Или, можеби постојат само игрите на Бартовиот *parole scriptible*?

Интересен во оваа насока се покажа и коментарот на Жан-Франсоа Лиотар, за формата во која се пишуваани Платоновите *Дијалози*. Со

оглед на фактот дека за своите расправи големиот антички мислител користел литерарна форма – оти, според древните сфаќања, научното знаие (како теоријата, на пример) не можело да биде пренесено, доколку не се применело некое друго знаие (како раскажувањето), кое, всушност, се сметало за не-знаие (Лиотар; 1996: 76) – ќе се увериме дека едното без другото не одело уште од времето на Платон, зашто Едното не е ништо освен Друго, а секое негирање претполага порочен круг.

Но, некој ќе праша што е со консенсусот, т.е. со *хомологијата* меѓу референцијалните и реторичките димензии на зборот што ги учуваме во паракритичките текстови? „Консенсусот е хоризонт кој никогаш не може да се досегне“, ќе рече Лиотар (1996: 117), затоа класичните критичарски текстови функционираат по истиот принцип како што функционира една традиционална власт – тие постепено се претвораат во хомеостаза. Таквото однесување, да ја примениме реториката на Лиотар, е „терористично“ и не подразбира модел на „отворен систем“ (Дерида вели „слободна игра“) кој продуцира идеи и нови правила, туку претставува модел на еден таканаречен „стабилен систем“ кој налага општ а заправо непостоечки метајазик, кој се поставува над другите јазици инкорпорирајќи ги и верифицирајќи ги истовремено. Тој допушта легитимност само на денотативните јазични искази. Но, јазичните игри не се само денотативни (познавателни), туку и пропишувачки (дејствени), па секоја научна парадигма, барем од аспект на постмодерната ситуација, ќе зависи од хетероморфните прагматични правила. Тоа значи дека речиси е невозможно да се прифати Хабермасовиот концепт за универзален консенсус – оти крајна цел на дискурсот сфатен како дијалог на аргументациите не е консенсусот (Лиотар; 1996: 123) – туку моделот на различноста, сфатен како *паралогичја*, која не подразбира ситуација на рамновесие, туку стремеж кон разногласие и хетерогеност на правилата. Со други зборови, ако на јазичните игри сме им го признале правото на хетероморфност а не на изоморфност, значи дека сме ја изостриле нашата чувствителност кон различноста и нашата допадливост кон неедномерното, вели Лиотар, но ако неговите зборови ги примениме врз некој паракритички дискурс, тогаш ќе бидеме слободни да додадеме уште дека тој дискурс „ја открива својата основаност не во хомологијата на експертите (специјалистите), туку во паралогичјата на изумителите“ – „едните носат заклучоци, а другите отвораат прашања“, вели Лиотар, „и тоа се – ќе се согласите – две различни јазични игри“ (Лиотар; 1996: 41 – курзивот е мој).

Но, важно е да расчистиме дека на етаблираните поими од типот критика (па ако сакате дури и етика и политика), кои имаат таканаречени

„претставливи структури”, идејата за „непретставливото“ – содржана во ракотворењето (bricolage), паракритиката, семанализата, автопоиесисот, или пак, во текстот како постојан пишувачки идеал (parole scriptible на Р. Барт) – ја вклучува во игра „метафизиката на присутното“ (според Дерида), т.е. на „претставливото“ (според Најал Луси).

Со други зборови, ако односот меѓу означителот и означеното не зависи од структурата на знакот, туку од играта меѓу присутното и одсутното значење, се наметнува чувството дека веќе не може да се говори за играта како отстапка, туку за една „слободна игра“ која не прифаќа правила и која оди наспроти нив. Ова ја потврдува тезата за „смртта“ на традиционалната критика и истата ја заменува со *паракритика*. Нејзиниот јазик е јазикот на литературата, што не значи дека некогашниот слуга на поетите, денес станал нивен господар.

(2000)

### Користена литература:

1. LEVI-STROS, Klod (1978): *Divlja misao*, NOLIT, Beograd
2. ŽENET, Žerar (1981): „Strukturalizam i književna kritika“, in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
3. ŽENET, Žerar (1981): „Razlozi čiste kritike“, in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
4. BART, Rolan (1981): „Šta je kritika“, in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
5. BART, Rolan (1981): „Kritika i istina“, in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
6. DERRIDA, Jacques (1986): „Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti“ in: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb
7. ДЕРИДА, Жак (2000/17): „Дали философијата има сопствен јазик“ in: *Lettre Internationale*
8. DE MAN, Pol (1975): *Problemi moderne kritike*, NOLIT, Beograd
9. ДЕ МАН, Пол (2000): *Алегории на четенето: фигуративниот јазик у Русо, Ницше, Рилке и Пруст*, КЦ,София
10. ЛИОТАР, Жан-Франсоа (1996): *Постмодерната ситуација*, Наука и изкуство, София
11. ЛУСИ, Најал (1999): *Постмодернистичка теорија књижевности*, Светови, Нови Сад
12. NORIS, Kristofer (1990): *Dekonstrukcija: kraj metafizike i novo mišljenje – Od Ničea do Deride*, NOLIT, Beograd
13. АЌИН, Jovica (1978): *Paukova politika: za kritiku književne metafizike*, Prosveta, Beograd

## Од Гутенберг до ИнтеЛнет (cyber-теориите на Михаил Епштејн и Умберто Еко)

Насловот на овој есеј е чиста компилација. Токму така: се потпира на два значајни текста во кои се изложени два занимливи концепта. Едниот му припаѓа на италијанскиот семиотичар Умберто Еко и ја проследува историјата на писмото, а другиот – на рускиот литературен теоретичар Михаил Епштејн и може да се смета за манифест на еден транскултурален начин на мислење. Двата концепта ги инкорпорираат поставките на модерниот дијалогизам, чии почетоци лежат во Бахтиновата теорија за двогласноста на зборот, но надополнети со теориските и философските погледи на Јулија Кристева, Ролан Барт, Мишел Фуко и Жак Дерида, тие денес ја добиваат својата слика во моќната идеја за хипертекстуалноста.

Но, да видиме кои се допирните точки на двата текста и што тематизираат тие.

### *Умберто Еко*

Наспроти радикалните тези од шеесетите години на 20 век, изнесени од страна на Маршал Меклуан (Marshall McLuhan)<sup>1</sup> и оние од почетокот на деведесетите на Роберт Кувер (Robert Coover)<sup>2</sup>, некаде во ноември 1996 год., Италијанската Академија за напредни студии во Америка, му овозможила на познатиот семиотичар Умберто Еко да одржи интересно предавање. Насловено „Од Интернет до Гутенберг“, тоа расправа за улогата и значењето на печатениот медиум и влева оптимизам за иднината на книгата. Но, неговата одбрана на писмото како техничко помагало кое го поттикнува мислењето, не ја оспорува важноста на електронските медиуми. Напротив. Иако, одамна веќе не живееме во страв

---

<sup>1</sup> „Гутенберговата галаксија“ („The Gutenberg Galaxy“) на Маршал Меклуан (Marshall McLuhan).

<sup>2</sup> Американски писател, инаку професор по креативно пишување на Универзитетот Браун во САД. Познат е по есете: „Крајот на книгите“ („The End of Books“, *The New York Times* 1992) и „Хиперлитература: романи од компјутер“ („Hyperfiction: Novels for the Computer“, *The New York Times*, 1993).



дека азбуката ќе го убие помнењето – како што тврдеше Платоновииот Сократ во „Федар“, дека со ширењето на непотребни информации, книгите ќе нè оддалечат од врвните вредности (Есо: <http://www.blesok.com.mk/index/en/16en.html>) – денес сме сведоци дека постојат многу пософистицирани и покомплексни средства и техники од класичната Гутенбергова галаксија, чиј линеарен модел на размислување е притиснат од еден многу поризоматичен медиум (електронскиот). Но, иако е на добар пат да стане сликовно ориентирана и да ја потисне писменоста, нашата цивилизација е, сепак, цивилизација на пишуваниот збор: „Компјутерот е, пред сè, азбучен инструмент – нè уверува Еко – По неговиот екран се движат зборови и за некој воопшто да може да користи сметач, мора да биде способен да чита и да пишува. ...Луѓето кои ја минуваат ноќта во водење бескрајни Интернет разговори, во принцип работат со зборови...“ (Есо: <http://www.blesok.com.mk/index/en/16en.html>). Значи, компјутерскиот екран е идеална книга која не подразбира само нов и дезорганизиран простор на читање, туку бара и појава на еден „шизофреничен“ организам, на едно вкрстено (а не линеарно) гледање на означителите. Вистина, тоа не го оспорува оној традиционален миметолошки концепт на мислење, произлезен од линеарната логика на печатарската преса, но го заменува со друг, многу поглобален начин на восприемање и разбирање на писмото. Признавале ние или не, денешниот концепт на писменоста ги разликува темелите на класичното логоцентрично искуство. Подразбира такви хипертекстуални поетики кои опфаќаат повеќе медиуми и кои создаваат една мултидимензионална отворена мрежа. Но, сонот за „отворениот текст“ на Умберто Еко не ги порекнува законите на „конечниот“ свет на книгата, оти Гутенберговата галаксија не може да биде заменета, туку само надополнета со можностите на една нова, Визуелна галаксија, отворена за бесконечен број размислувања. „Единствениот апарат што дозволува создавање бескрајни текстови, постои веќе со милениуми и се вика азбука“ (Есо: <http://www.blesok.com.mk/index/en/16en.html>), нè потсетува Еко. Затоа, денес, на пишувањето гледаме како на игра. Тоа е инсеминација: семè и семе; „вкрстување“ кое создава една нова категорија (која – од страна на Ричард Докинс, авторот на книгата *Себичниот ген* – е наречена) мемеса и која, освен подражавањето карактеристично за традиционалната *мимеса*<sup>3</sup>, го подразбира и *умножувањето*.

Можеме ли веќе да претпоставиме дека денес, тезата за модерниот дијалогизам почива на една нова наука за текстот, на една нова

историја на мислењето видена како историја на текстовите, како културно заснована историја на развојот?

Пред да одговориме на ова прашање, ќе се потсетиме на што нè научија мокните теории за текстот.

### ***Текстот – дело во движење***

Текстот постои само во чинот на настанувањето, тврдеше Ролан Барт. Неговото подрачје беше подрачјето на знаците, неговата логика – бескрајната *игра* на означителите. Таа го постави *зад* границите на *доксата* и го направи *парадоксален* (Bart: 1986; 183).

Јулија Кристева го виде текстот како систем од сложени врски. Го опиша како нелинеарен модел, како структура од параграматички мрежи. „Терминот *мрежа*, велеше таа, ја заменува едногласноста... и сугерира дека секоја целина (секоја секвенца) е производ и почеток на еден плуривалентен однос“ (Kristeva: 1969; 123). Изграден од анонимни цитати и референции, текстот за француските постструктуралисти, стана мрежа од кодови, „стереографски плурал“ кој ги доведе во дијалоски однос читањето и пишувањето. Во тоа вечно ткаење, субјектот се претвори во „*пајак, кој се раствори во градителското лачење на сопствената мрежа*. Ако сакаме неологизми – велеше Ролан Барт – тогаш теоријата на текстот можеме да ја наречеме *хифологија*“ (Bart: 1975; 86). И така. Во светот на *мрежите*, природата на текстот стана интердисциплинарна, а литературата – интертекстуална: традиционалната рецепција беше доведена во прашање.

Текстот веќе не можеше да биде само *јазик*, туку и *писмо* – трага од разлики во кои постојат остатоци од едно архи-писмо кое Деридо го нарече *différance*<sup>4</sup>. Тој веќе не можеше да се нарече ни структура, туку отворен бесконечен процес на структурирација<sup>5</sup>. И додека новите (хипертекстуални) поетика го структурираа на модерен начин, долгата историја на писмото настојуваше да го ограничи со моќта на линијата. Но

---

<sup>3</sup> По аналогија на терминот *џен* (genes), англискиот зоолог-генетичар Ричард Докинс поимот *мем* (memes) го креира како „единица за пренесување на културата“, којашто „се пропагира и реплицира себеси низ процесот на комуникацијата“ - (*Sebični gen, Vuk Karadžić, Beograd, 1979, 241-255*). Аналогно на ова, во разговор со Евгениј Шкловскиј, Михаил Ешптејн ќе констатира: „Еден таков таинствен шепот, од уво во уво, ја составува и културата, но од каде доаѓа, дали од гените или од генијот, нам не ни е познато...“ ([http://www.russ.ru/ist\\_sovr/99-05-24/shklov.htm](http://www.russ.ru/ist_sovr/99-05-24/shklov.htm)).

текстот веќе не можеше да се задржи меѓу кориците на книгите. Прерасна во „отворено, плуриковно дело“, во повик за мноштво интервенции (Еко; 1965: 55), во „прираст на информации“ (Еко; 1965: 87), кои го направија просторен и отворен за нов вид рецепција, оти тој веќе не потекнуваше од еден единствен извор, туку од мноштво источници, чиј хетероген систем на мислење ја наруши праволиниската историја на писмото. Дали со ова, временската линија на традиционалното пишување влезе во еден „безизлезен лавиринт“, во нелинеарниот субер-простор чија интерактивна и повеќегласна технологија ја воздигна плуралоста на дискурсите?

Одговорот на ова прашање ќе го побараме во проектот на Михаил Епштејн.

### ***Михаил Епштејн***

Незадоволен од традиционалниот синтагматски строеж на текстот, овој познат руски професор по литература, семиотика и философија на Универзитетот Емори во САД, пролетта 1995 година, решава да ја наруши линеарно-временската логика на писмото. Им допушта на своите хипертекстуални мисли да се ослободат од двостраната логика на хартијата и да запловат по тродимензионалната бесконечност на електронскиот Net. Така, започнува „ткаењето“ на еден моќен хипертекстуален концепт.

Замислен како реплика на популарниот Интернет, како мрежа од интелектуални „изми“ кои не претставуваат збир од претходно напишани книги, туку бесконечно прелистувачко пространство во кое се влеваат различни философски концепции, Епштејновиот ИнтеЛнет прераснува во манифест на една нова наднационална и хуманистичка интелигенција. Неговиот отворен жив организам нема страници: тој е една

---

<sup>4</sup> Différance како хетерономно искуство на разликите во чинот на пишувањето, како производ на самата разлика во текстот; différance - како целосна хетерогенизација на текстуалната пракса и на нејзината плуридимензионална артикулација.

<sup>5</sup> За разлика од (lisible) текстовите наменети за читање, Ролан Барт разликуваше (scriptible) *пишувачки текстови*, кои претставуваа урнек за продуктивност, непрекинатата сегашност; *не претставуваа нас самише во чинот на пишувањето*, велеше Барт (Roland Barthes: S/Z, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 5). Наспроти монотоната сингуларност на првите, *плуралноста* на „пишувачките текстови“, се чинеше толку мистериозно и пожелно. Таа го поттикнуваше сонот за перформативните писатели и критичари од кои ниту еден не можеше себеси да се прогласи за главен, оти сите можеа рамноправно да учествуваат во нејзиното создавање.

меѓудисциплинарна банка од идеи, која не содржи печатени материјали, туку мисловни системи (мыслесвези/thinklinks) карактеристични за една нова дисциплина – *ИнтеЛнетика*.

Според зборовите на Михаил Епштејн тој е „лабораторија на една нова виртуелна словесност/писменост“, енциклопедија на нови идеи и парадигми, чиј ризоматичен концепт го урива привидот на линеарноста, ги разнишува темелите на праволиниското читање. ИнтеЛнетот е ацентрична и нехиерархизирана структура, за која станува сосема неважна философијата на името, оти самиот тој е *име за една философија* која е дотолку поцелосна, доколку е пофрагментарна, философија која не познава реални субјекти, туку коегзистенција од умови. Но каква е нејзината историја?

Сè започнува во далечната 1984 година кога Михаил Епштејн решава да го реализира својот проект наречен *Книга на книгите (Книга книга)*. Идејата не е моја, вели тој. Некој ми ја дошепнал – како што Сократ му дошепнувал на Платона, како што на Ниче му дошепнувал Заратустра, оти нечии туѓи, самостојни и независни гласови, живеат во нас, по сопствена волја, велеше рускиот философ Алексеј Лосев. Тие бараат мултидимензионална мрежа во која секоја точка, секој јазол ќе има потенцијал да се поврзе со безброј други јазли. Зарем ова не е оној номадски и ризоматичен начин на мислење за кој говорела Делез и Гатари<sup>6</sup>, со нивните *Илјада платоа*? Зарем со него не влегуваме во *третата ера на писменоста*, за која расправаше и есејот на Умберто Еко? Зарем тоа не е ерата на хипертекстуалните CD-ROM-ови, благодарение на кои, ние, денес, непречено пловиме низ светот на информациите и поттикнати од „таинствениот шепот на туѓите гласови“ сознаваме други, алтернативни мислења?

За жал, во нашите глави сè уште растат дрвја, иако сме наполно свесни дека мозокот е повеќе трева одошто дрво, дека историјата на нашата мисла не е разгранета, ами ризоматична, дека поседува сопствени, коегзистивни линии кои ја негуваат номадската логика на мислењето. Се чини дека оваа концепција наместо напред, нè турка наназад кон Бахтиновата дијалошка логика. Но, пред да го констатираме тоа, ќе провериме дали нејзините одгласи, ги среќаваме во Епштајновата *Книга на книгите*?

---

<sup>6</sup> Треба да престанеме да веруваме во дрвјата, во корењата и во radicule (кореноците - заб. моја), велат Делез и Гатари.

## Хиперреалност

Јасно е дека денешниов концепт на писменоста опфаќа мноштво медиуми. Тие се моќна сила. Ја надминуваат дури и пораката. Електронскиот медиум, на пример, создава можност за повеќенасочни поврзувања. Формира специфична надлинеарна мрежа од моќни ефемерни текстуални блокови, чија рамка е само компјутерскиот екран. Во таа условна „рамка“, читањето и пишувањето ги игнорираат законите на печатарскиот слог. Некогашната подвоеност меѓу пишуваната и визуелната комуникација, прераснува во взаемно преплетување. Компјутерите денес создаваат нова форма на писменост. „Да се биде во нив, значи – да се пишува...“, нè уверува Епштејн (1998: 109). Но, во тој *интерсубјективен свет* не учествуваат само субјектите, туку и *сите актуализирани искази* кои ни даваат право да ги отфрлиме прангите на онаа некрофилна филолошка лингвистика од која зазираше и Михаил Бахтин. Но, замислен, така, како *дијалог на дискусиите*, проектот на Михаил Епштејн нè увери дека во тродимензионалниот *cyber-space*, линковите потсетуваат на хоризонти кои поврзуваат два или повеќе дискурса. Нивната тенка површина крие едно *преддискурсивно*, или подобро кажано, *предлинковно* настанување кое ѝ припаѓа на една многу важна „немоќ“, нешто *предсистемско* кое не влегува во поредокот на ниеден систем, па дури ни на електронскиот. Ја крие *трагата*, онаа „немоќ“, лишена од врската со конкретниот означеник, но сврзана со еден електронски текст кој е во постојано одложување, зашто, неговите знаци не упатуваат на реалноста, туку на некои други знаци – на други текстови чија реалност е, всушност, *хиперреалноста*.

Нашата цивилизација – онаа која ја замислија и создадоа, големини од рангот на Меклуан, Еко и Епштејн – прерасна во систем од корелативни знаци кои упатуваат едни на други и кои создаваат *хиперреални поетика*. Епштејновиот ИнтеЛнет, неговата *Книга на книгите*, се производ на една таква поетика, чија дијалогска замисла го следи принципот на отворена структура и недовршена интерпретација. Таа ги прави блиски со усното творештво кое може да се смета и за пра-хипертекстуално, но таа го менува и статусот на писателите и на читателите. Кризата на традиционалното авторство сите нè направи анонимни. За среќа, со еден ваков концепт можеме да се ослободиме од прангите на единствениот идентитет и да се претвориме во „естетско расеано битие“ (Иглтон). Конечно, сега, во ерата на Епштејновата „нова фолклорна уметност“, можеме да станеме тие кои го организираат текстот, кои вршат дисеминација на текстуалните значења (како што векови наназад го правеа

тоа рапсодите и народните пејачи, кои ги поврзуваа фрагментите на една творба во континуирана, бесконечна целина). Создадена е една нова – не надлична, ами меѓуличносна – конфигурација на литературно искуство. Таа нè уверува дека уметноста не е веќе производ на оригиналниот гениј – некаква индивидуална занаетчиска активност – туку збир од операции кои се изведуваат *врз полето* на означувачките практики, кои ги вкрстуваат и сегашноста и минатото, и општествената и личната димензија. Ако досега културата беше производ од разновидни творечки настојувања, денес, наспроти сите обиди за политизација, технологизација, сциентизам, морализам, со проекти од типот на Епштејновата *Книга на книгите*, нашата култура прераснува во самодвижечка и самосоздавачка пракса, во објект на творечко создавање – во Транскултура каква што ја замисли Михаил Епштејн ([http://www.russ.ru/ist\\_sovt/99-05-24/shklov.htm](http://www.russ.ru/ist_sovt/99-05-24/shklov.htm)). Таков е и неговиот ИнтеЛнет: моќниот електронски сајт кој покрива мноштво дисциплини и поврзува повеќе медиуми.

„Човекот – беше рекол некогаш Јосиф Бродски – се претвори во шушкање на перце по хартија“. Но, за Михаил Епштејн, тој, денес, и без перце и без хартија, само „со молчеливото притискање на тастатурата“, преоѓа од другата страна на екранот, од онаа страна на вистината и на лагата (Епштејн; 1998: 109), во виртуелното пространство на неговиот ИнтеЛнет, кој не познава координати и кој ја слави плуралноста на дискурсите. Текстуалноста е единствениот услов за влегување во тој свет. Затоа, не треба да стравуваме: со Епштејновиот хипертекстуален, интерактивен и повеќегласен проект, веќе сме во новата ера на писменоста – во ерата на Пан-текстуалноста, која е флиудна и недетерминирана, но сепак литерарна, од центарот до периферијата.

(2001)

## Користена литература:

1. ECCO, Umberto: „From Internet To Gutenberg“, <http://www.blesok.com.mk/index/en/16en.html> (и во: *Културен живот*, Скопје, 2000/3, 22-33)
2. ЕКО, Umberto (1965): *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo
3. ЭПШТЕЙН, Михаил: „От Интернета к ИнтеЛнету“, [http://www.russ.ru/netcult/20000616\\_epshstein.html](http://www.russ.ru/netcult/20000616_epshstein.html)
4. ЭПШТЕЙН, Михаил и ШКЛОВСКИЙ, Евгений: „Эти идеи – из воздуха. Как рождается Книга книг (Беседа Евгения Шкловского с Михаилом Эпштейном)“, [http://www.russ.ru/ist\\_sovr/99-05-24/shklov.htm](http://www.russ.ru/ist_sovr/99-05-24/shklov.htm)
5. ЕПШТЕЈН, Михаил (1998): „О виртуелној књижевности“ in: *Постмодернизам*, Zeptr Book World, Београд
6. KRISTEVA, Julia (1969): Σημειωτική (*Recherches pour une sémana lyse*), Editions du Seuil, Paris
7. BARTHES, Roland (1970): *S/Z*, Editions du Seuil, Paris
8. BART, Rolan (1975): *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš
9. BART, Rolan (1986): „Smrt autora“ in: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb
10. BART, Rolan (1986): „Od djela do teksta“ in: *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb
11. DERIDA, Žak (1998): Писмеността и различието, Наука и изкуство, Софија
12. ŽENET, Žerar (1996): *Umetničko delo: imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad

## За тенденциите на постмодернизмот: амалгам или како да се надмине жанрот

### *Семиотички patchwork или парадискурсивен артефакт*

Соочена со напливот на овоековните литературни преобразби кои го инкорпорираат проблемот на дискурсите, нормативната поетика е на добар пат да го прифати фактот дека постмодерната литература не признава постоење на жанрови. Лишена од репресијата на традиционалните форми, таа го признава само она кое францускиот семиотичар Ролан Барт го нарече стил, писмо или авторски текст. Оттаму, со сигурност може да се каже дека во епохата на постмодернизмот, литературните жанрови се соочени со сопствената деструкција.

Историски гледано, жанрот не е линеарен феномен. Тој е еволутивен, трансформативен, креативен и отворен систем, кој веќе не функционира како „хоризонт на очекување“, туку претставува „пишување-како-искуство-на-границите“ (Kristeva; 1969). Пробивањето на тие граници денес, е основната постапка за создавање литературни дела, кои освен статус на артефакт, имаат и карактер на *паралитерарен* запис.

Книгата на која сакам да го задржам вашето внимание е необично конципирана. Жанровски тешко може да се определи, зашто, како и повеќето дела кои му припаѓаат на постмодернизмот, има отворена структура и содржи „дрски“ траги од општата цивилизациска, литературна и историска архива. Станува збор за книгата *Париски приказни* на македонскиот писател, поет и есеист Влада Урошевиќ<sup>1</sup>.

Изградена од мноштво културолошки и семиотички цитати – како огромна *епистемолошка метафора* – таа нè уверува дека нејзиното значење е содржано во поливалентните остатоци на „туѓите“ дискурсивни практики, кои нè вовлекуваат во играта на виртуелната реалност и нè повикуваат на имагинарно патување предизвикано од глаголот „знае“. Тоа

---

<sup>1</sup> Влада Урошевиќ (Скопје, 1934) - член на Македонската академија на науките и уметностите, на Европската поетска академија (Луксембург) и на Академијата Маларме (Париз). Добитник на највисоки македонски книжевни награди: „Браќа Миладиновци“ и „Радиново признание“ и награди за достигнуања од областа на преводот: „Григор Прличев“ и „Кирил Пејчиновиќ“. Именуван од Француската влада за витез од Редот на уметноста и литературата.



патување не се остварува на вообичаениот синтагматски начин (преку читањето на текстот и дијегесата), туку преку специфична раскажувачка техника – *асамблаж* /*assemblage*/ (Луци; 1999: 400), која го надминува традиционалното поимање за жанрот. Нејзината неконвенционалност, не само што ја „девалвира“ доминацијата на вербалниот медиум<sup>2</sup>, туку го засилува и впечатокот дека книгата на Урошевиќ не е чист дискурсивен артефакт. Дизајнирана како *семиотички patshwork*, таа покажува отсуство на сиже и нагласена тенденција кон фрагментарност.

### *Палимпсест*

Некаде на самиот почетокот од споменатава книга, авторот го открива следниов податок: во познатата париска улица des Beaux arts, на фасадата од хотелот „Белие“, постојат две плочи – едната ја открива годината кога во таа куќа умрел англискиот поет и драматург Оскар Вајлд, а другата – периодот кога во неа престојувал големиот Аргентинец, Хорхе Луис Борхес. Плочите, навистина сведочат за Славните Имиња, но не кажуваат дека „Борхес уште во 1946 година, далеку пред да преспие за првпат во куќата во која умрел Вајлд, го напишал есејот за англискиот писател“, ни дошепнува авторот на *Париски приказни* (1997: 6) на чии страници, симулирајќи реалност, ги „врамил“ оригиналните текстови од споменативе плочи. Но со оваа постмодернистичка „врамувачка“ техника тој не создал илузија дека станува збор за некакво оригинално писмо, само укажал на фактот дека врз веќе постоечките дискурси може да се *ре-*конструира помалку познатата историја за градот. Како жив палимпсест, тој го негува секој *културен слој* пресвртувајќи ја минливоста во траење. „Во сконцентрираната точка... на едно здание“, раскажува писателот, „одеднаш стануваат видливи поврзувачките нишки што долго време се стремеле кон допир, се откриваат сродности, кои само еден долг и интензивен процес на творечки привлекувања можел да ги донесе до конечно доближување и спојување“ (Урошевиќ; 1997: 6).

---

<sup>2</sup> До првата половина на 20 век, во средиштето на Европската Цивилизација стоел Зборот. Со појавата на транссемиотичкиот цитатен жанр - *колажой*, во нејзиното средиште влегла Сликата. Ако за нашата цивилизација, до тогаш, можело да се каже дека е *вербална*, со појавата на колажната уметност и колажниот начин на мислење, таа станала *иконична* (Oraić-Tolić; 1990: 119).

Јасно е дека она што го дознаваме од *Париските приказни* на Урошевиќ е изведено од „туѓите“ дискурси за градот, испишани по фасадите на куќите, по ѕидовите на музеите и по рафтовите на библиотеките. Но, тоа не го засилува документарниот карактер на оваа книга, туку зборува за нејзиниот *дискурсивен амалгам*, кој се претвора во *паралитерарен запис за веќе постоечките историографски факти*. „Како двојна експозиција врз снимката на Париз...“, нè потсетува Андре Арделе, „се јавува еден друг град, оној кој ги чува своите дажби, своите вражби, своите тајни“.

### ***Четири „фантомски“ приказни***

Но, иако страниците од оваа книга грижливо ги чуваат стазисните наративни единици – изразени преку есеистичките кодови и цитати, кои покажуваат отсуство на сиже – ние, сепак, непречено „пловиме“ низ таа бескрајна „галаксија означители“ кои ја поттикнуваат идејата за *текстуалното производство*. Таа идеја е содржана во наративната стратегија на авторот, кој настојува да создаде литература врз основа на литературата, а тоа е најдобриот начин традиционалното прозно писмо, од линеарно да премине во симултано, а нашето сфаќања на светот – од реално во фикционално. Затоа сликите коишто за Париз ги гради Влада Урошевиќ, стигнуваат до нас во форма на приказни.

За потребите на ова истражување ќе реконструирам само неколку од нив.

*Приказна прва. Фантомас:* Митот за неуловливиот „елегантен провалник во фрак“, веднаш го привлече моето внимание:

„Првата слика што ја добив за Париз е сликата на која врз овој град се наведнува таинствената сенка на Фантомас“, раскажува Урошевиќ. „Тоа беше пролетта 1945 година – војната завршуваше... Од балконите украсени со пиротски ќилими се држеа огнени говори, сè вриеше... течеше како матна река... – а јас, затворен во едно сопче... ги следев залудните потраги на инспекторот Жув по неуловливиот Фантомас“ (Урошевиќ; 1997: 24 - 25). Изолиран од суровата историска реалност, Урошевиќ го започнува своето имагинарно патување по авантурите на мистериозниот центлмен-провалник: „Надвор цел еден свет се менуваше“, дознаваме од текстот, „но јас живеам *вон од сето тоа*, во еден Париз кој беше за мене, во тој миг, *подрачје на тајната, маѓепсан простор*, можност да им избегам на бедата, несигурноста и сивилото на сите тие години“ (Урошевиќ; 1997: 25, курзивот мој).

Од ова, по малку, носталгично писмо откриваме дека „реалноста“ на тој паралелен свет – создаден тогаш од стана на авторот – не е избришана. Напротив, таа е инкорпорирана и модифицирана во една нова, *дискурсивна* „реалност“, која тој ја употребува како референтна, зашто, исполнета со мноштво *семиотички референци* – фотографии, песни и прозни записи – новата историја за „елегантниот провалник во фрак“ не сугерира некакво трансцендентално вонвременно значење, туку воспоставува дијалог со актуелниот миг. „Фантомас е дел од митологијата на Париз“, читаме во текстот, „маска што се укажува врз темното огледало на ноќта. Негови далечни сродници се скопските ‘Црни браќа’, разбојници-одмаздници создадени во усната фантазија на скопските маала...“ (Урошевиќ; 1997: 28), пишува авторот жалејќи што фикционалниот карактер на овие ликови не добил свој фабуларен отпечаток во македонската културна традиција, кој само би ја надополнил *дискурсивната претстава* за ликот.

Раскажана на еден мошне илустративен начин кој потсетува на колажите на Макс Ернест, приказната за Фантомас нè соочува со една *диспарантна* раскажувачка техника, карактеристична за македонскиот постмодернист. Но, иако фрла сомнеж на секое цврсто значење за тоа што претставува жанрот, таа не ги оспорува телеолошките, затворени и континуирачки системи. Напротив. Само ги релативизира нивните вредности.

*Приказна етора. Марко Цепенков*<sup>3</sup>: Негувајќи ја идејата за „заедничка дискурсивна сопственост“, вградена во колективната меморија на постоечките литературни и историски архиви, книгава доаѓа до моментот кога за авторот стануваат важни фолклорните и митските преданија. За да го илустрира тоа, нашиот „составувач“ го пишува текстот „Дамата со еднорог“, кој започнува вака: „Меѓу волшебните приказни што ги собрал Цепенков има една која носи наслов ‘Царо што му го најде аскеро крајо на реката Јордан’ и тоа е, се чини, единствената македонска приказна во која се јавува еднорог“ (Урошевиќ; 1997: 42).

Инспириран од фуснотата на народната приказна – која сугерира дека калуѓерите од Света Гора, од роговите на овие митски животни правеле крстови „за голем лек: за урочено, за отруено и многу друзи работи“ – Урошевиќ го започнува своето иницијациско патување по симболиката

---

<sup>3</sup> Текстот за Марко Цепенков е, всушност, конструкција од две приказни. Првата има наслов „Дама со еднорог“, а втората „За еднорогот, нарвалот и рибата-сабјарка - повторно“. Во книгата на Урошевиќ тие се поместени на стр. 42-45 и на стр. 53-54.

на митското суштество поврзувајќи го записот на прилепскиот шивач со легендите од Блискиот Исток, со средновековните ракописи на „Романот за Александар“ (во кои еднорогот е, всушност, легендарниот Букефал), па преку холандските таписерии од музејот Клини во Париз и знамето на Македонското научно-литературно другарство од Санкт Петербург (кое денес се чува во Институтот за македонски јазик во Скопје), стигнува до детските спомени за Дебар-маалскиот рог на рибата-сабјарка, кој висел на сидовите од дедовата му куќа. „Го чувам тој рог. Макар што знам дека не стоел на челото на еднорогот, туку на главата на риба-сабјарка која понекогаш може да се улови и на бреговите на Света Гора, мене тој секогаш ме потсетува на легендарното бело животно кое талка низ приказните на Индија и Кина...“ (Урошевиќ; 1997: 54), си спомнува авторот на овие редови откривајќи го идентитетот на таинствениот дарител на рогот – македонскиот културен и политички деец од крајот на минатиот век – Марко Мушевиќ, „кој патувал низ светот обидувајќи се да најде поддршка за идејата на самостојна Македонија“ (Урошевиќ; 1997: 54).

Ќе кажеме веднаш: реферирајќи на познати факти и ре-конструирајќи веќе постоечки иконографии, „рогот“ на Влада Урошевиќ доведува во близок контакт различни цивилизациски кодови. Неговото необично преоѓање од еден во друг духовен и географски простор, неговото дискурсивно пловење низ вековите и енциклопедиите, не само што ја открива идејата за *текстуалното производство*, туку го претвора еднорогот од приказната на Цепенков во транслитерарен симбол, кој спиритуалниот принцип на древната митологија ќе го поврзе со дискурсивната логика на текстот.

*Приказна трета. Ален Боске:* Токму таа дискурсивна логика нè води на „Вечера со Марлен Дитрих“.

„Насловот можеби не е сосема адекватен“, пишува Урошевиќ на почетокот од оваа приказна, „јас не сум вечерал со Марлен Дитрих. Па сепак...“ (Урошевиќ; 1997: 55), наоѓајќи се во станот на францускиот поет Ален Боске, нашиот писател раскажува необична случка од автобиографскиот роман на својот пријател. Епизодата се случува во Софија каде група деца, повеќе сериозно одошто на шега, го измачуваат малото Французинче велејќи му дека е шпиун за сметка на Македонците. Потоа дискурсот на Урошевиќ се префрла на моментот кога Ален Боске, за првпат на една парада од 1942 год. во Њујорк, се среќава со името Македонија. Како што бидува на такви паради, зад транспарентот со ова име „оделе“ повеќе знамиња: најпрвин знамето на Кралството Југославија, потоа она на Грција, па на Бугарија, па на Албанија, „и зад секое од тие знамиња по една група луѓе“ (Урошевиќ; 1997: 56). Сите тие настапиле под името

Македонија. На двајцата пријатели, оваа сцена мошне симпатично им заличела на француското потеклото на зборот „маседуан“, кој освен бркотница означува и „мешана салата“, па коментирајќи го времето кога за првпат во далечната 1771 година бил употребен овој поим, Боске духовито констатира: „Значи, на Французите, уште пред Француската револуција, не им било нешто јасно во врска со Македонија...“ (Урошевиќ; 1997: 56). Но, каква логика сето ова има со фамозната Марлен Дитрих, дознаваме во продолжението на текстот, од пратката бело вино, од филмот на Јозеф фон Штернберг и од телефонскиот разговор со мистериозната дама.

Сите епизоди од оваа приказна укажуваат на фактот дека освен со *фрагментарност и авторефлексивност*, дискурсот на Влада Урошевиќ се одликува и со еден специфичен интерес за историјата, без оглед дали е таа литерарна или општествена. Но, иако тежнее да ги оспори конвенционалните системи на раскажувањето, тој – и теориски и практично – настојува да ги одржи откривајќи ги нивните менливи вредности. Овој парадокс е извор на креативната енергија на македонскиот писател, која трага по нов естетски код, која пребарува по етаблираната епистемологија за да нè увери дека ниеден исказ не е сам по себе надреден, авторитарен и непроменлив. Приказната за Марлен Дитрих е уште еден доказ дека минатото постои, но неговото сфаќање е дискурсивно условено. Тоа и припаѓа на нашата когнитивна и имагинативна археологија (Фуко; 1998: 196).

*Приказна четврта. Блез Сандрар:* Бидејќи ниедна нарација не е природно „голема“, затоа што не постои природна хиерархија – дури и од едно мало „парче“ стварност, исечок од некој спорен историски или културолошки факт, може да се развие дискурс – писателот Влада Урошевиќ ја раскажува приказната за мистериозната книга-призрак, насловена како „Легенда за Новгород“. Самиот нејзин автор, францускиот поет и авантурист Блез Сандрар, за време на својот живот исплел толку измаглини и создал толку дилеми што таа прераснала во една од најголеми-те француски мистификации. Речиси цел еден век, оваа книга не можела да се сретне во каталозите на ниедна библиотека, а тој упорно ја наведува во својата библиографија. Покрај македонскиот писател Влада Урошевиќ и бугарскиот поет Кирил Кадијски, во метафикционалната структура на оваа приказна учествуваат: госпоѓа Мирјам Сандрар – ќерка на Блез и негов библиограф, рускиот поет Андреј Вознесенски и бугарскиот писател Љубомир Левчев. Тие го реконструираат патот на нејзиното фототипно издание.

Имено, бегајќи од Крим, рускиот писател Иван Бунин емигрира во Бугарија каде што води преговори околу неговото професорување на

софијскиот Универзитет. Како најголемо богатство, тој ги понел со себе сите ретки книги и ракописи, меѓу кои и онаа на Сандрар. Една ноќ, некој „интелигентен“, провалил во неговиот дом и – покрај другите работи – дрско си ја присвоил и ценетата книшка, сè додека не решил да ја оттуѓи. Така, „Легендата за Новгород“ се нашла на полиците од некоја антикварница, па оттаму, години подоцна, во рацете на Кирил Кадијски, кој не само што ја превел од руски, туку и ја објавил во својата издавачка куќа „Нов Златорог“.

Раскажана во три одделни микро-стории, приказната за Блез Сандрар<sup>4</sup> е уверлив доказ дека големите и затворени литературни структури отстапуваат пред *интердискурсивната игра* на случајните откритија, кои ја уриваат претставата за големите мистерији. „Во рацете ја држам малата книшка со црни корици“ – пишува Урошевиќ видно возбуден од важноста на мигот – „Речиси е квадратна... Хартијата е пожолтена, кривка, рабовите излижани. Тоа е таа книшка што минала простори, години, што променила којзнае колку сопственици... што одбегнала безброј можности да биде уништена... Нема повеќе никакво сомневање дека во рацете држам оригинал“ (Урошевиќ; 1997: 60).

Овој извадок покажува уште еднаш, дека литературата и историјата се само дел од означувачките системи на нашата култура, но бидејќи „формите и значењата не постојат во *настаните*, туку во *системите* кои тие минати ‘настани’ ги претвораат во сегашни историски ‘факти’“ (Наџион; 1996: 157), дејствијата во *Париските приказни* на Влада Урошевиќ нема да бидат ништо друго освен дискурси – неисцрпни извори за спознавање на минатото – кои постојат за да ја предизвикаат неговата ревизија.

### ***Повторно за жанрот***

Меѓутоа, кога шевовите на текстот допираат повеќе видови уметност, како археологија, архитектура, ликовни уметности и литература – што е една од генералните одлики на оваа книга-енциклопедија – велеме дека станува збор за *интер/семиотички* надоврзувања, кои формираат таканаречени *креолизирани жанрови*. Принципот на овој вид синкретизација е последица од историската варијабилност на родот, која нè враќа на почетокот од овој есеј и нè уверува дека традиционалното гледање на

---

<sup>4</sup> И овде сме на теренот на „организирачката техника“, карактеристична за дискурсот на паракритиката. Мојот поднаслов *Приказна чейџерија: Блез Сандрар*, обединува три приказни од книгата на Урошевиќ: „Софија“ (58-60 стр.); „Посета на старата дама“ (62-64 стр.) и „Луксембург. Повторно за Сандрар“ (73-74 стр.).

жанровиот проблем веќе претставува минато. Овој „хибриден“ модел на раскажување, кој доминира во *Париските приказни* на македонскиот писател и есеист Влада Урошевиќ и кој се спротивставува на секаков вид хомогенизација, покажува дека неговите *метатекстови* не можат да се вклопат во една класична и институционализирана литературна форма, однапред дадена и прецизирана, туку претставуваат *отворени конструкции* кои, ако не ги уриваат, барем ги видоизменуваат постоечките норми и очекувања. Од неговата книга јасно се гледа дека текстот што го пишува, делото кое го создава, не го раководи според некои воспоставени правила; врз него не можат да се применат веќе утврдени искуства, зашто, токму тие се она од кое „бега“ еден постмодернист. Но, токму мешањето<sup>78</sup>, или – во крајна линија – отфрлањето на класичниот жанров проблем, самото по себе, веќе претставува жанр. Но, иако „ништо не постои надвор од неговите груби контури, ништо не може ни да се сведе само на нив“, ќе рече Жерар Женет (1985: 190). Затоа, со право, велиме дека книгата на Влада Урошевиќ е еден голем хипертекст, изграден врз основа на мали и разновидни хипотекстови. Се разбира, културолошки, зашто, интертекстуалниот и интерсемиотичкиот дијалог се нивните основни принципи, а тие не прифаќаат постоење на жанрови, во традиционална смисла на зборот.

(2000)

---

<sup>78</sup> Не постои чисто наративен вид. Чистата нарација е само фиктивен начин, оти критериумот чистота престанал да важи уште од времето на Аристотел, кој за разлика од Платон, го прифатил *комбинирано* начин на изразување како „наративна и единствено можна форма на раскажување“ (Ženet; 1985: 152). Но врската меѓу жанровите и начините на прикажувањето е многу посложена, нè уверува Женет. Таа не е (како што сугерира Аристотел) работа на проста инклузија, ами на *пресек*, оти жанрот може да ги надмине рамките што ги нуди начинот. Некои современи дела, денес, едноставно ги пробиваат границите на жанрот: романот, на пример, веќе не може да се нарече само наративен вид. Женет има право: крајно време е да ги заборавиме поуките на класичната поетика. Заден час е да прифатиме дека теоријата за трите основни рода, која им се припишува на Платон и на Аристотел, е само „историска грешка која довела до сериозни теориски заблуди...“ (Ženet; 1985: 182).

## Користена литература:

1. KRISTEVA, Julia (1969): Σημειωτική (*Recherches pour une sémana lyse*), Editions du Seuil, Paris
2. ЛУСИ, Најал (1999): *Постмодернистичка теорија књижевности*, Светови, Нови Сад
3. НАЏИОН, Linda (1996): *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad
4. ФУКО, Мишел (1998): *Археологија знања*, Плато, Београд
5. МЕК-ХЕЈЛ, Брајан (1997/5-6): „Постмодерната проза“, *Lettre Internationale*
6. ВО, Патриша (1997/7): „Што е метафигурација и зошто за неа велат ужасни нешта“ *Lettre Internationale*
7. ОРАИЋ-Толић, Dubravka (1990): „Теорија читатности“, Графички завод Хрватске, Zagreb
8. ЖЕНЕТ, Žerar (1985): „Uvod u arhitekst“ in: *Figure*, Vuk Karadžić, Beograd
9. ЗАЈАС, Peter (1982/2): „Žanrovska koncepcija književnog teksta“, *Delo*



## Декадентното поведение на прозата (метатекстуалноста во „Смртта на Евтихиј“ од В. Андоновски)

Ќе го започнам ова излагање со цитат од есејот-трилер на Патриша Во, насловен „Што е метафикција и зошто за неа велат ужасни нешта?“, за да го потенцирам инспиративниот момент на моето истражување:

„Сè уште е точно – пишува Во – дека неизвесната, саморефлексивна природа на метапрозата ја остава отворена за критички напади... Наместо да се увидат *позитивните* аспекти на прозната самосвест, се настојува да се види такво литературно поведение кое е форма на самодоволност и декаденција... Не би можело ли, наместо тоа, да се расправа дека метапрозаистите, високо свесни за проблемите на уметничката законитост, едноставно ја почувствувале потребата романот (прозата – заб. моја) да се теоретизира себеси? Само на тој начин би можел... традиционалниот фикциски императив да биде заменет со императив за фикционалност“ (Патриша Во; 1997/7: 76; курзивот е на Во).

Токму последната формулација „замент со...“, иницираше кај мене желба, поимот *метапроза* да го претворам во најмал заеднички иментител за поимите *интерпретација* и *деконструкција*. Еве зошто.

Кога ги читате расказите од книгата *Фрески и гротески*<sup>1</sup> (1993), на македонскиот писател Венко Андоновски, ве пресретнува идејата дека најголемиот дел од својата креативна енергија современата литература го претворила во *говор за себеси*, во еден таканаречен автоговор, кој и не е ништо друго освен *самотолкување*. Најчесто е тоа некое дополнење: некаква *паралелна постапка* во творечкиот процес (впишување на поетички принцип), или коментар сместен надвор од доминантниот тек на приказната (како *post-scriptum* или *фуснота*). Токму тој *говор за уметноста во рамките на самата уметност*, создава една специфична архитект(с)тура<sup>2</sup> која има за цел да ја осмисли нарацијата, но истовремено, и да ја литераризира нејзината базична поетика.

---

<sup>1</sup> Пред точно десет години направив една структуралистичка интерпретација на расказот *Небесниите ѝрестјоли* од предметната книга на Андоновски. Своите естетски критериуми не ги менувам лесно - поголема е веројатноста дека тие ќе ме променат мене - но призмата на моите теориски очила денес, ја пропушта расказната стварност под друг агол. Резултат на тоа прекршување е токму овој есеј.

Сврген, значи, кон сопствениот медиум на израз, Андоновски покажува дека неговите раскази не се хомогени<sup>3</sup> текстови – мојата деконструктивистичка логика лесно го детектира тоа – туку дека станува збор за специфичен *текстуален плурализам* во кој се населиле и писателот (оној homo-fabulus) и теоретикот (homo-poeticus), и гласот и писмото, и референтноста и автореферентноста. Затоа напуштајќи ја егзактноста на херменевтиката<sup>4</sup>, ќе се обидам под површината на расказот за смртта на Евтихиј, да ги побарам оние недовршени означители, кои станале знаци за нови означени. Дали се тоа празнините, белите петна на оштетената фреска кои ја провоцираат мојата диоптрија?

Но, да не создавам неизвесност – еве ги, накусо, причините за Евтихиевата смрт:

*Познатиот фрескописец, мајсторот Евтихиј, доаѓа во Охрид да го работи живописот во црквата Свети Климент. Градот веќе зборува за Евтихиевите светци со водени очи кои призиваат смрт. Неговата недовршена фреска се претвора во колективна опсесија. Но, не за долго.*

*Непознат трговец-чудотворец ќе ги разбранува градските духови. Со помош на белото просирно чудо со кое ја размножува фреската на Евтихиј, трговецот со хартија успева да им продаде на луѓето копии од нивниот сон. Но откако заминува („со тешки џебови и лесен чекор“), неговиот страшен изум открива суштински недостаток – белото просирно чудо го нема ефектот на фреската-целина, ниту влажните очи на нејзините светци. Измамени и разочарани, луѓето стануваат свесни за Евтихиевата дарба, но тој е веќе очајно заболел од убавина.*

---

<sup>2</sup> „Стадиумот на самоопишувањето - вели Јуриј Лотман - е највисоката форма на структурна организација на семиотичкиот систем. Самиот процес на опишување означува дека структурната организација е доведена до својот крај“ (Лотман; 2004: 190). Се чини дека поимот неструктура станал услов за секоја „структура“, оти е... бесструктурен. Прифаќаме ли дека не постои свет на вечни вистини, само свет на непостојани структури?

<sup>3</sup> „Овој раг excellence теолошки мотив за хомогеноста, навистина треба да се разурне“, вели во едно свое интервју философот Жак Дерида мислејќи, веројатно, на потребата од негово деконструирање (Razgovori, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, 59).

<sup>4</sup> Херменевтиката е одгонетнување/толкување на литерарен или философски дискурс, чие значење произлегува од длабината на текстот. Но деконструкцијата не е херменевтика, а смислата (како последен слој на текстот) не е еднозначна ами поливалентна, па не може да биде составена. Апоријата пред нејзината изворност, однапред е осудена на умножување и делење. Деконструкцијата, за среќа, не сака затворени структурни ситеми.

*Опседнат од идејата да наслика нова фреска во која ќе ја вложи сета своја уметност, како никој не би можел да ја прслика, Евтихиј се затвора в црква. Но кога денови подоцна, наместо ликовите на неговите светци, од голите црковни ѕидови ќе изнедрат водените очи на мртвиот уметник, луѓето од неговата црква со длабок наклон ќе искажат почит пред неговото мајсторство.*

Тоа е, накусо, приказната за судбината на уметникот-фрескосликер. Но она што мене ме врза за семантиката на овој расказ, не беше смртта на Евтихиј, туку оштетеното место кое – небаре „цепутка“ – ѝ допуштило на писателовата имагинација да се провре, па во оној вербално „начнат“ слој да ја поткопа, а потоа да ја дисеминира смислата на оштетената фреска. На што точно мислам?

Местото на кое таинствениот трговец со хартија ја напушта фреската-расказ, Андоновски го означува со фуснота и го омеѓува во рамка. Се разбира, рамката не е без функција – таа и треба да сугерира нешто – и ако во тој момент навистина го прекинете читањето и понесени од љубопитството што го предизвикува вметнатата фуснота<sup>5</sup> се префрлите на појаснувачкиот текст (оној од реставрацијата), ќе ве пресретне една чудна семиолошка приказна... „колку за заплет на собитијата“, вели писателот.

Но таа приказна е резултат на грешка – на грешката на *наслушнатото* која создава сматност. И бидејќи во секој знак, уште при чинот на неговото создавање, е врежано отсуството на значењето, станува јасно зошто во основата на човечката комуникација, се наоѓа *недоразбирањето* а не разбирањето. И токму од него треба да се тргне, за да се стигне... некаде:

„...со полно кесе пари – појаснува реставраторот на фреската-расказ – трговецот оди на југ. Првата ноќ ги коле своите помошници на спиење, им ги празни џебовите и утрината посакува, силно посакува да се искапе... во Јонското Море. Оеднаш од вода излегува прекрасна жена со крилја. ‘Како се викаш?’, ја прашува трговецот. ‘Харпија’, вели таа. ‘Хартија?’, прашува тој. ‘Да, Хартија’, вели таа по кусо размислување. ‘Ќе ми бидеш жена’, вели трговецот. ‘Јас тргувам со хартија’“ (Андоновски; 1993: 149).

---

<sup>5</sup> „Кога лицето трговец излегува, точно на ова место, напуштајќи ја фреската, со него се одронува цел еден покрупен фрагмент, што инаку – припаѓа на истата композиција - појаснува реставраторот и додава - Голема среќа било тоа што одронетиот фрагмент бил затворена епизода... која не остава последици за композицијата на целата фреска...“ (Андоновски: 1993, 149; курзивот е мој).

И повторно сме на почетокот. На почетокот од најстарата вистина за постанокот на светот – *именувањето* – именувањето со кое почнуваат сите наши приказни и кое го подразбира не само говорот на Другиот, туку и отпорот на премолченото, отпорот на мутизмот, на немоста која имплицира празно место, некаков процеп – хиатус во кој пропаѓа смислата на зборот. Па ако е зборот она што опредметува, молчењето е тогаш она што декомпонира, што поништува. Да, рече ХарПија, јас сум ХарТија и со своето потврдување се обврза на ветување: вети дека ќе ја потврди својата суштина – дека е харТија, дека е измамата сама.

Но, како авторот ме наведе мене на овој заклучок?

„Трговецот живее една година во невидена среќа... – пишува Андоновски – но неговите пријатели... му поткажуваат дека Хартија не му е верна. Еден ден, враќајќи се од пазар... трговецот налетува на едно слепо старче и за малку го прегазува: ‘Што правиш на сред пат?', вика трговецот... ‘Гледам кој пат кого ќе го голтне’, одговара старчето. ‘Како гледаш кога си слеп?', прашува богатиот. ‘Со малку повеќе желба’, одговара слепиот. ‘Каков е мојот пат?', прашува оној што гледа. ‘Не ти чини’, вели оној што не гледа. ‘Убиј ја Хартија, дури не си станал повеќе од еден’“ (Андоновски; 1993: 150).

И кога благодарение на плодовите од семиотичкото дрво, трговецот ќе прогледа, тој конечно ќе види дека дворот му е полн со луѓе чија лика и става совршено потсетува на неговата – како некој да поставил огледала во неговиот двор. Тој ќе го види својот лик, размножен во стотици копии кои влегуваат во одајата на жена му и водат љубов со неа. Но, во таа огледална проекција, на трговецот му се сторило дека се видел себеси на местото на другиот и поистоветувајќи се со својот огледален одраз, со својот двојник, со својата екс-статичност, извикал: „Прељубнице! ЈАС сум јас. ЈАС сум јас, тој не е јас!“. „Се разбира дека ти си ти“, му потврдила неверна ХарПија, „та не може ти да биде тој“.

И така. Применувајќи ја семиотиката на истото (употребувајќи, значи, една класична тавтологија од типот: јас сум јас, ти си ти), Андоновски создава „вербална забуна од трагикомичен тип“ и со помош на „пресликувањето“, во сржта на идентитетот, ја воведува *разликата* – ја воведува разликувачката моќ на деконструктивистичко *différance* – оти во мигот кога го открива неверството на својата ХарПија, трговецот ја сфаќа и измамата на неговата харТија: таа никогаш не ќе може да биде верен одраз на оригиналот, оти пресликувањето не е пресликување на истото, ами умножување на различното, а тоа никогаш не му е верно на својот оригинал.

И токму тука, во одлуката на писателот да манипулира, да ја пародира остензивната природа на литературниот јазик – поставувајќи ѝ *огледало* во кое самата таа ќе го первертира својот лингвистички систем – го препознав оној имагинарен *кхора-простор*<sup>6</sup> кој, не само што му припаѓа на сетилното, му припаѓа и на интелигибилното, кој ја означува недофатноста на играта и на смислата, оти е самото нејзино средиште, оти е средето кое изнедри бесконечен број веројатни значења. Во него пропадна семантиката на расказот: се размножи, се дисеминира, го оплоди своето значење.

„Тука, всушност, завршува одронетиот дел од фреската на Евтихиј. Но, тука не завршуваат и прашањата околу реставрацијата на фрагментот... – пишува Андоновски – Познато е дека *најтешко се говори за отсуството*. Така, може да се случи... *говорот за отсуството*, уште повеќе да го оддалечи, да го замрачи тоа што сака да го наслика. Во тој случај треба да се изврши *реконструкција на реконструкцијата*. Така расте и се разгранува семиотичкото дрво, дрвото на сознанието. Така се оддалечуваме и ние од светот, од она што го има и од она што го нема. Додека и нас, еден ден, не нè прегрне отсуството“ (Андоновски; 1993: 151-152; курзивот е мој).

Токму тоа отсуство ја исцрта лузната врз лицето на фреската, ја обележа потрагата по празното место – „потрага која ми го одзеде мирот“ (би рекол Жил Делез) – оти движењето по лузната на фреската, по трасата на отсутниот фрагмент, се претвори во потрага по тајната на нејзините знаци.

Се прашувам затоа, што беше центар<sup>7</sup>, а што периферија во овој расказ? Што е навистина оригинал, а што негов одраз? И дали воопшто,

---

<sup>6</sup> Парадоксален концепт позајмен од апориите на Платон, а поврзан со концептот дисеминација. Ризикот на разбирањето е суштината на *кхора*, друго име за љубовта кон смислата, кон играта на значењето, кон семиосата.

<sup>7</sup> Расказите на Венко Андоновски се една специфична семиосфера: органскиот текст е центар, а реставрацијата е периферија - но тие лесно можат да си ги заменат местата, па читањето да започне одопаку. Самиот факт што имаат функција на метаописи, неговите реставрации се сериозни претенденти за центарот на неговата книга. Затоа и немам чувство дека се работи за хиерархиски подредени текстови (писма), ами за конкурентни семиотички системи, оти смислата тече не само по хоризонталните слоеви на расказната семиосфера, туку продира и по вертикала, создавајќи специфичен дијалогски феномен. И тука веќе не може да се гарантира што е *во*, а што *наговор*. Оттаму и мојата интенција, значењето (на интеррегираниот расказ) да го барам во неговиот метатекст (во реставрацијата), а не во основната приказна. Впрочем, одронетиот фрагмент е лавирингот во кој авторот ја сокрил семантиката на својот расказ.

оригиналот може да биде целосен без својата сенка, без допишаното кое небаре пастиж или калемче ја регенерира, продлабочи, но и обезвредни смислата на „централниот“ текст?

Секој текст, на извесен начин, е криптограм. Тој, истовремено открива и прикрива нешто, си поигрува со препознавањето и непрепознавањето, со знаењето и незнаењето, со почитувањето на правилата на жанрот и со нивното кршење.

Еден жанр, ќе воспостави идентитет во рамките на својата култура само ако се огледа во некој друг жанр, ако биде Друг за истиот и Ист за другиот, велеше Патриша Во – со неа го започнав овој есеј и ред е да го завршам со неа – но за да добијам во време, само ќе ги парафразирам нејзините зборови. Значи, како што можеше да се види врз примерите од овој расказ, метапрозата е всушност тенденција која оперира со рамката и со нејзиното кршење, со техниката и контра-техниката, со конструкцијата и деконструкцијата на илузијата (Во; 1997/7: 79) – но самата таа не е илузија, оти премногу е декадентна и премногу дрска во настојувањето отворено да ја покаже артифициелната природа на својот јазик.

А зарем тоа не беше и суштината на самата уметност?

(2005)

### Користена литература:

1. ВО, Патриша (1997/7): „Што е метафикција и зошто за неа велат ужасни нешта“ ин: *Lettre Internationale*
2. ДЕРИДА, Жак (1998): Писменоста и различието, Наука и изкуство, Софија
3. АЌИН, Јовица (1991): *Poetika krivotvorenja: u traganju za obmanama*, Svetovi, Novi Sad
4. ЛОТМАН, Јуриј М. (2004): *Семиосфера (У свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја)*, Светови, Нови Сад
5. АНДОНОВСКА, Венко (1993): *Фрески и гротески: раскази за отсуството*, Македонска книга, Скопје

## Како го читаме Балканот (прилог кон имагологијата на Другоста во драмските текстови на Дејан Дуковски)

Соочени со диктатурата на културолошките, политичките, филозофските и литерарните дискурси, НИЕ – скептичните субјекти од ова *хомотопично* поднебје, кое го препознаваат само како стереотипна рамка за произведување идентитети – одамна знаеме дека дилемите околу самоидентификацијата и самоосознавањето, нè тераат да се замислиме над имаголошките заблуди и културолошките стереотипи. Тие нè прават привлечни за дискурсот на постколонијалната критика која упорно одбива да размислува од позиција на моќ, но затоа пак, потврдува дека не постои ништо надвор од текстовите<sup>1</sup>, дека нашата идентификација не зависи само од туѓите, туку и од автореферентните дискурси кои ги отвораат прашањата за имаголошките стереотипи.

Но, ако се обидеме преку духовната археологија на ова *тополошко*<sup>2</sup> поднебје да го отвориме прашањето за идентитетот, ќе видиме дека ние не се потпираме само врз личната, туку и врз колективната меморија. За неа, особено за онаа од модерниот свет, идентитетот не претставува единствена и затворена, туку комплексна, отворена и недовршена игра, која го негува принципот на хибридизацијата<sup>3</sup>. Тоа ни дава право да заклучиме дека секој културен субјект посакува да стекне форма на плурал, да биде цел и неидентичен, но мултикултурален. Оттаму и настојувањето кое се потпира врз проектите од типот на еден „комши-капицик“, станува сериозен сегмент во креирањето на *балканскиот културален идентитет*, во афирмирањето на нашето подзаборавено селство.

Од тие причини, имам чувство дека е особено важно, во контекст на глобалните тенденции, да се иницираат често овие прашања. Конкретно, мојот прилог кон имагологијата на Другоста ќе се одвива во две насоки: едната ќе говори за дискурсот на „асиметричниот Друг“ од моделот на патријархалните општества, а другата – за дискурсот на колонизаторниот

---

<sup>1</sup> „Il n'y a pas de hors-texte“, вели Дерида.

<sup>2</sup> Со вкрстување на тополошкото (просторот) и номолошкото (законот), Балканот го одразува принципот на консигнација меѓу различните култури, јазици и верувања.

<sup>3</sup> Сите ние сме плод на вкрстувања и сите ние ја живееме, во себе, средбата на културите.

и супериорен Туѓинец. Илустациите на овие феномени ќе ги побарам во драмските текстови на македонскиот драматург Дејан Дуковски: *Балканот не е мртов*, *Буре барот* и *М.М.Е. кој прв почна*.

### ***Крв, љубов и реторика: Цвета и Анѓа***

Поттикнати од историските митови за насилство и деструкција, антибалканските стереотипи го доживуваат Балканот како мрачна зона на агресивни етнонационализми, на примитивни и ирационални страсти, на верски омрази. Но, драмите на Дуковски го гледаат како високо еротичен потенцијал, како *топос* во кој наспроти стравот од Непознатиот Друг, секогаш постои привлечноста на живеењето „покрај“, привлечност која го подготвува балканскиот субјект на ризикот од соочувањето со Непознатиот Друг. Тој ризик, секако, не значи робување на постојните стереотипи, ами ритуал на трансценденција, премин од онаа страна на границата која во драмите на Дуковски подразбира соочување со *другоста*.

Имено, да се поседува жена од друга конфесија за него не значи само господареење со непознатото, туку и влегување во царството на Другиот, во светот на оној непознат и различен Друг. За тоа говорат сцените помеѓу Кемал Ататурк и Елени Каринте, Цвета и Осман-бег, Анѓа и Црна Арапина, ликови од неговите драми. Но, ако во нив идентитетот подразбира свесно чувство за себеси, субјективитетот ќе ги опфати несвесните и потсвесните димензии на индивидуалноста. Тоа ни допушта да претпоставиме дека во темните одаи на нашата свест, сликата за Другиот може да первертира, оти идентитетот не е детерминација, туку вокација, но пред и над сè – провокација.

Да се задржиме сега, врз конкретни примери. Кога во ликот на Осман-бег (од драмата *Балканот не е мртов*), Црна Арапина и Шејтанот (од *М.М.Е. кој прв почна*), Дуковски ја слика природата на ориенталниот маж, неговиот *фалогоцентричен дискурс*<sup>4</sup> ќе ги поттикне женските ликови да посакаат да се ослободат од робувањата на црно-белата реторика, па присвојувајќи го искуството на асиметричниот Друг, да го первертираат традиционалниот дискурс на македонската жена. Тоа ги прави потенцијално субверзивни, оти по однос на предвидената патријархална матрица (карактеристична за народната поезија и за

---

<sup>4</sup> Еве што вели Шејтанот од драмата *М.М.Е. кој прв почна*: „Љубовта и смртта не се објаснуваат. Мора да се пробаат... Крв и сперма. Ерекција и револуција. Кама и слобода...“.



драмите на Чернодрински, на пример), балканските жени од драмите на Дуковски си допуштаат преформулација на споменатите стереотипи. Ја насетуваме ли во нив желбата да се релативизираат етаблираните структури на „машки“ ориентираните општества, или, се работи можеби за настојување да се мине од ситуација на етикеција кон ситуација на атрибуција, како еден вид одразено „прави“?

Факт е дека релацијата кон Другиот, најчесто, се доживува како релација на мистерија, оти Другиот не е само алтер его, тој е она што ние не сме (Левинас; 1997: 66), она што, можеби, воопшто и не сакаме да бидеме. Затоа на еден од своите драмски ликови, Дејан Дуковски му ја припишува следнава констатација: „... Секоја идеја треба да се уништи... Различните да се осакатат. Тој што не мисли како тебе. Убиј го. Тој што мисли. Убиј го...“ (М.М.Е.). Ги препознаваме ли во неа трагите од нашата „племенска“ култура, или, можеби, само ни се присторува тоа? За жал не. Драмите на Дејан Дуковски избилуваат со ваква амбивалентна реторика. Но, ослободувањето од неа, не значи дека поништување на разликите. Напротив, свеста за различноста само ја збогатува нашата индивидуалност. Затоа, кога станува збор за феноменот *балкански идентитет*, треба да се подвлече важноста од прифаќањето на Разликите, оти иако успевал да се интегрира, балканскиот субјект секогаш настајувал да ја задржи и покаже својата Другост.

### ***Моките на знаењето: Д-р Фалус***

Впишано во телото на секоја индивидуа<sup>5</sup>, универзалното го одразува кодот на заедницата, кодот на културата на која ѝ припаѓа. Конкретно, прашањето за идентитетот е прашање на јазикот и на името. Тоа ги отсликува *моките на нашето знаење*, она кое ѝ допуштило на „цивилизирана“ Европа да создаде од нас, балканските субјекти, некаков кодиран Друг, потчинетата половина од замисленото множество на спротивставености. Но дали оваа поларизација на Цивилизирани и Варвари, оваа поделба на Нас и Нив потврдува дека културолошкиот простор на Европа, е комплетно *асиметричен и неправилно различен* од балканскиот, дека рационалниот, церебрален и култивиран европски дискурс е посупериорен од дискурсот на примитивниот, автореферентен,

---

<sup>5</sup> „Ниеден културен идентитет не се прикажува како непроѕирно тело на еден непреводлив идиом, туку напротив, секогаш како незаменливо *вишување* на универзалното во поединечното...“, вели Жак Дерида во книгата *Другиот прарец* (2001: 52).

ирационален, митски и атаквистички Балканец, виден како „социус без писменост“, без културна комплексност, асиметричен Друг кој не успева да се издигне над прашањата за легитимацијата на сопственото знаење? Дали „балканскиот“ дискурс во драмите на Дуковски го исчитуваме како *дериват* на европскиот кој, наместо да го намалува, упорно го зголемува јазот во нашиот *заеднички идиом*?

Ваквиот тип дилеми нè ставаат нас, балканските субјекти, во една *шизоидна позиција*. Тоа го потврдуваат и драмите на Дуковски. Неговиот локален субјект е склон да ја присвои туѓата дисквалификација како сопствена, претворајќи ја во реалност наметнатата Другост. Тоа е можеби и причината поради која дискурсот на ликовите во драмите на Дуковски преминува во *дискурс на насилство*. За да го илустрирам ова тврдење ќе наведем едно размислување на ликот со симптоматично име, Д-р Фалус. Споменатиов го вели следново: „Балканот е затвор... Етничка тензија. Граѓанска војна. Братоубивствена војна... Немир и страст... Ако имаш рана, сипи си сам врело олово на неа. Ако не, јас ќе ти сипам. Немој никого да жалиш. Ако ти падне жал за некого, уништи го...“ (*М.М.Е. кој прв почна*). Неговиот насилен дискурс ја претвора оваа драма во *вербално платна за проекција на балканските историски фрустрации*, оти, од перспектива на европските, балканските субјекти во драмите на Дуковски се културолошка конструкција на една, „внатрешна другост“ (Марија Тодорова) која постојано го поставува прашањето „како тоа, сè што е убаво им се случува на другите?... Кај сме ја утнале ние работата?“ (*Буре барут*). Фуко тврди – има повеќе вистини.

Но, реално, каква е *нашата* вистина наспрема привилегираната западна? Дали сме ние *субалтерни субјекти*, без автентичен дискурс, без идентитет? Треба ли, по секоја цена, да го прифатиме трансплантираниот европски дискурс како замена за нашиот кого Европа го доживува како Ид – како слика за нешто примитивно и нагонско<sup>6</sup>?

Секако дека не, оти излезот не треба да се бара во директната употреба, ами во *намерната и креативна злоупотреба* на стекнатото

---

<sup>6</sup> На што ви асоцира дискурсот на Мане од Буре барут: „Сакам чкембе чорба. Сакам да затворам две кафани, една да искршам, па на чкембе-чорба. Сакам посни сарми во петок, мрсни во сабота. Да седам на табуретка во маало со саати, да гледам како заоѓа сонцето. Со мал прст да не мрдам, сите да ги дупам во мозок. Да мириса на манџи. Да ѝ купам на Зора леблебија, да ѝ се бутнам во гаќи. Да фаќам врски по шалтери. Да го слушам Перо како ждрига по улици...“. Зарем ова не е верна, автореферентна илустрација на примитивниот дивјак кого Европа очекува да го препознае во нас? Вистина, верна илустрација...

европско знаење, „злоупотреба“ која како модалитет на отпор ќе ги надмине трансплантираните придобивки на западната култура и ќе го унапреди нашиот дух. „Се работи, всушност, за позиција која бара начин да се бори против стравот – вели Бранислав Саркањац – против паранојата дека не можам да излезам од Лиотаровиот спор со тие кои погрешно ме претставуваат: од една страна, постојано ме демне обвинувањето за автореферентност, која во стварноста е немислечка и бессубјектна; на друга страна е забелешката за деривативноста и трансплатираноста на моето знаење за себе – во првиот случај сум автентичен како оној Другиот на Спивак, но немам идентитет; во вториот случај сум неавтентичен, но го имам идентитетот кој (Женеовски) го преземам од другите, од она што тие ми кажуваат дека сум“ (Саркањац; 2001: 40).

Значи, единствено *катахрезата*, како модалитет на отпор, може да ја надмине трансплантираниот карактер на тоа знаење кое во курсот на Дејан Дуковски е опишано вака: „Види – вели неговиот лик – Како грба го влечам мојот тежок мозок. Јас сум една комплексна курва... Ме бркаат од едни универзитети, јас основам други. Од едни држави, јас основам други... Знаење и магија. Искуство и фантазија. Ги знам системите. Шифрите. Знаците. Тајните на ѕвездите. Тајните на државите... Лавиринтите на човечката душа... Сакам сè што знам... и знам дека кога не знам, знам повеќе од оние што не знаат дека не знаат...“ (Д-р Фалус, лик од М.М.Е.).

### ***Схизматични идентитети***

Но има една реплика во која споменатиот Д-р Фалус, си допушта, на крајно брутален начин, да го *имплантира* врз балканскиот субјект својот „европски модел на знаење“. „Ти треба знаење – прашува тој – Ти треба добар учител... Сега ќе ти каже нешто учителот... Знаење? Гледај како влегува знаење во тебе?!“ (М.М.Е. *кој прв почна*). Ова е, се разбира, семо еден од екстремно метафоричните примери на вулгарно наметнување модел, кој кај балканскиот субјект треба да создаде криза на идентитетот, сомнеж, или чувство на недостојност и непожелност. Тој постои за да ја поттикне желбата за напуштање на стекнатиот и прифашање на туѓиот идентитетот<sup>7</sup>- желба изнудена со помош реторичка мимикрија која го претвора балканскиот субјект во *објекти* на туѓата доминација.

Но субјектот од драмите на Дејан Дуковски настојува да стекне свест дека конечно мора да го зацврсти своето разлишано сепство и во тој порив да ја бара својата нова сила – сила, која не допушта асимилација;

порив – кој подготвен да го проблематизира јавното (европско) мнение за балканскиот идентитет, го претвора во екстатичен субјект, незадоволен со стекнатиот идентитет – за него проблематичен, оти е лажен, а за остатокот на светот вистинит, оти е рамен на претставата што Европа ја создала за него.

Овие потраги по *номинален ентитет* потврдуваат дека единствено сепството е вистинскиот дом за субјектот. Со други зборови, не треба да ја прифаќаме претставата што Другите ја негуваат за нас, ниту пак да развиваме *механизми на идентификација* со инаквите од себе, зашто, едно е сигурно, а тоа е фактот дека балканскиот субјект не сака да се види себеси како *нем и безличен објект на знаење*. Балканскиот субјект одбива да биде „фигура за етнографскиот музеј на Европа“ (Шијаковиќ; 2001: 43). Тој веќе не сака да го носи насилството како вербална јамка околу вратот. Балканскиот субјект е свесен дека е резултат на една мошне агресивна, антибалканска феноменологија на Другоста, против која мора да се бори.

Затоа и велíme дека, наспроти моќите на „уништувачкиот егосентризам“ на Истото, секогаш постои *искуството на Другиот* (Дерида би рекол на „другиот правец“), искуството на балканскиот субјект кој во процесот на сопственото осознавање како Разлика, не се доживува веќе како спротивен, туку како *конститутивен принцип* во создавањето на европскиот културален идентитет. Но со надминувањето на оваа вештачки наметната поларизација, *антитетичноста на идентитет* не е поништена, туку збогатена со својата спротивност – алтеритетот. Ако успее да го сфати тоа, Европа ќе престане, можеби, да се срами од фингираното грубо лице на Балканот, од *своето сопствено* балканско лице, во кое долги години гледа само смрт и деструкција. Конечно, ние никогаш и не сме биле исконски варвари. Но, бидејќи елборацијата на ова прашање бара повеќе простор, моето читање на Балканот ќе сопре овде, пред портите на европската цивилизација.

(2001)

---

<sup>7</sup> Во текстот „Критика на балканистичкиот дискурс“, Богољуб Шијаковиќ го дава следниов коментар: „Оној кој во лепросориум Балпанициум не може да го поднесе престојот со накажаните, туѓиот провисориум мунди го доживува како своја потреба и олеснување“ (Шијаковиќ; 2001: 59).

## Користена литература:

1. ДЕРИДА, Жак (2001): *Друѓиоѝ ѝравец*, Темплум, Скопје
2. ШИЈАКОВИЋ, Богољуб (2001): *Криѝика балканисѝичкоѝ дискурса: ѝрилоѝ феноменологиѝи „друѓосѝи“ Балкана*, Јасен, Никшић
3. САРКАЊАЦ, Бранислав (2001): *Македонски катахрезис*, 359<sup>0</sup>, Скопје
4. ТОДОРОВА, Марија (2001): *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје
5. ЦОРДАН & ВЕДОН (1999): *Културна политика*, Темплум, Скопје
6. ЛЕВИНАС, Емануел (1997): *Вријеме и друго*, Октоих, Подгорица
7. ТОДОРОВ, Цветан (2001): *Одродениот човек*, Тера Магика, Скопје
8. SAID, Edvard V. (2000): *Orijentalizam*, Beograd
9. DŽENKINS, Ričard (2001): „Mitovi o pluralizmu“ in: *Etnicitet u novom kljišci: arguementi i ispitivanja*, Beograd
10. ШЕЛЕВА, Елизабета (1999/3-4): „Ах, тие Балканци“, Културен живот
11. *LETTRE INTERNATIONALE* (2000/20): „Како (да) се мисли Балканот“ (темат)
12. ДУКОВСКИ, Дејан (1993/2): „Balkan Is Not Dead или Магија Еделвајс“, *Културен живот*
13. ДУКОВСКИ, Дејан (1995/1-2): „Буре барут“, *Културен живот*
14. ДУКОВСКИ, Дејан (1997/2): „М.М.Е. кој прв почна или Голема брзина на стоење (Параноја)“, *Културен живот*

## Преведувачот, режисерот и рецепцијата на драмскиот текст

Во контекст на една интердисциплинарна концепција којашто ѝ припаѓа на теоријата на рецепцијата, есејов насловен како „Улогата на преведувачот“ се однесува на еден интересен драмски текст. Станува збор за суптилната „преработка“ на комедијата „The Importance of Being Earnest“ на англискиот драматург Оскар Вајлд. Си допуштам слобода со употребата на зборот „преработка“, зашто македонскиот превод на оваа драма, *Важно да си Богумил*, открива еден специфичен пристап кон матрицата на оригиналниот текст. Тоа ми дава повод да проговорам за улогата на преведувачот во рецепцијата на драмскиот дискурс.

### *Тродимензионална лингвистика*

Книгата *Како да се чита театарот*, на реномираната Французинка Ан Иберсфелд, говори за тоа дека не постои семантичка истоветност меѓу знаците на *драмскиот текст* и знаците на *театарската претстава*, зашто, разликата што ја учил уште Луис Јелмслев меѓу формата и супстанцијата на *содржината* и меѓу формата и супстанцијата на *изразот*, ни укажува на фактот дека театарската претстава не може да се доживее како чиста репродукција, или, во најмала рака, како обичен „превод“ на драмскиот текст. Ако се обидеме да одговориме на прашањето зошто е тоа така, ќе видиме дека со своите визуелни и звучни знаци, театарската претстава ја надминува целината на драмскиот дискурс. Но, кога веќе не може да стане збор за семантичка истоветност меѓу овие две компоненти, сигурно може да се говори за нешто друго. Тоа „друго“ произлегува од внатрешноста на драмскиот дискурс и, според зборовите на Ан Иберсфелд, ги зафаќа текстуалните матрици на „претставувачкото“ (Ibersfeld; 1982: 17-20). Но, пред да ја илустрирам оваа констатација, ќе направам една мала дигресија.

Познатиот есеј на Валтер Бенјамин, насловен како *Задачата на преведувачот*, содржи еден интересен заклучок во кој може да се изнајде аналогија со ставот на француската семиотичарка. Тој заклучок нè уверува дека „сите големи текстови, во некоја степен, а најмногу светите, меѓу редовите го содржат својот виртуелен превод“ (Бенјамин; 1997/8: 46).

Ако се присетиме на појдовната претпоставка на Иберсфелд според која во внатрешноста на драмскиот текст постоеја текстовните матрици на „претставувачкото“, кои имаа за цел да ја доловат *театралноста* – онаа информациска полифонија на Ролан Барт – тогаш е сосема јасно дека изказот на Валтер Бенјамин содржи една имплицитна интенција која му помага на преведувачот да го открие патот на *намисленото* и да ја изнајде, во оригиналниот драмски текст на Оскар Вајлд, споменатата *матрица на преведливост*. За да ја докажам оваа претпоставка ќе воспоставам уште една релација.

Ќе ги апстрахирам, најнапред, тврдењата дека театарот не е јазик во вистинска смисла на зборот, дека во театарската претстава не постојат елементи еквивалентни на лингвистичките знаци и дека не може да се говори за истоветност меѓу кодот на драмскиот текст и кодот на драмската претстава. Потоа ќе се запрашам, како е можно тогаш, да се воспостави комуникација меѓу јазикот на испраќачот на драмската порака и неговите реципиенти? Одговорот е содржан во следнава констатација: начинот на кој се постигнува таа комуникација ги вовлекува во игра *преведувачот* – посредникот меѓу оригиналното драмско дело и неговиот превод, и *режисерот* – посредникот меѓу драмскиот текст и драмската претстава. Тие ја одиграат улогата на *интерпретатори*, или, ако сакате, *толкувачи* на драмскиот дискурс, при што релацијата *оригинално драмско дело* (:)  
*превод*, може да се изедначи со релацијата *драмски текст* (:)  
*режисерски текст*. Се разбира, оваа условна семантичка истоветност го подразбира преминот од *знак-текст* во *знак-метатекст*, а тој допушта, во духот на Пирс-Морисовата семиотичка концепција, трипартитниот интерактивен процес (знак-објект-интерпретант), да се засили со четвртиот конституент – *интерпретаторот*. Така, од аспект на оваа преведувањето може да се смета за суштинско при креирањето на значењето на текстот. Еве зошто?

Сфатен како мета-производ, како удвоена реалност чиј предуслов е некој друг текст а не непосредно прикажаната стварност, преведениот драмски текст (а исто и режисерскиот), претставува одраз на оригиналниот драмски дискурс и говори за двоен процес: за прифаќањето на текстуалната онтологија на делото кое се преведува (или режира) и за искусствената онтологија на преведувачот (или режисерот), проектирана во неговата креативна активност. Таа нè уверува дека не станува збор за обично прекодирање на пораката со кое се „скока“ од еден во друг знаковен систем, туку за постапка со која, од еден во друг јазичен свет, се пренесува смислата на оригиналот.

Се работи, всушност, за толковна постапка која филолошкото преведување го прикажува како херменевтички проблем, како посебен случај на односот *мислење* : *говорење*, случај во кој јазот меѓу оригиналниот автор и преведувачот, „соодветствува на разликата меѓу *јазикот на текстот* и *јазикот на неговиот толкувач*“ (Grubačić; 1981: 178). Затоа се вели дека е успешен оној драмски превод кој постигнал *јазично дополнување на намисленото во оригиналот*. Оваа констатација го отвора проблемот за *лизгањето на значењето* и нè упатува кон заклучокот на Луис Јелмслев дека зборовите се, всушност, непреведливи!

Но, еве што вели Валтер Бенјамин во споменатиот есеј. Тој останува на уверувањето дека треба да се наслушнува интенцијата, намисленото од оригиналот, „не како репродукција, туку како хармонија, како *додавка на јазикот*“ (Бенјамин; 1997/8: 44-45), преку која тој ќе се изрази себеси како сопствен вид на намислено. Оттаму, кога станува збор за сценскиот дијалог, зборовите на Драгослав Андриќ најсликовито го претставуваат ставот дека преведувачот треба „туѓиот јазик да го гледа, а сопствениот да го слуша“ (Andrić; 1981: 228). Затоа и не ме чуди сознанието дека преведувањето (исто како и режирањето), може да се опише како *тродимензионална лингвистика*.

### ***Како да се чита оригиналот***

Ако се согласиме дека е навистина тешко, на планот на содржината, да се постигне совпаѓање меѓу јазичните елементи што му припаѓаат на авторот и оние на неговиот толкувач, се наметнува прашањето како е остварено тоа во македонскиот превод на Вајлдовата комедија? Одговорот ја опфаќа постапката *актуализација* која е, во основа, или лингвистичка или перцептивна, но за да можеме слободно да ја следиме оваа замисла, предлагам да ја објасниме постапката *римејк* (*remake*) која, не само што го оживува амбиентот во кој се одвива дејството на драмскиот дискурс, туку ги ревитализира и Вајлдовите јазички досетки што времето безмилосно ги лексикализирало.

Римејкот е, имено, постапка со која, во нашата критичка свест, се повикува поимот *актуализација* и може да се опише како оддалечување на некои аспекти од нивните кодирани функции. Но, и покрај своите лингвистички извори, римејкот е, заправо, една „просторна метафора лесно прилагодлива кон театарскиот текст“ (Елам; 1997/5-6: 105). Затоа за јазикот на преведувачот (и за јазикот на режисерот), се вели дека е јазик на метафората, но на еден метонимиски начин, по пат на контигвитет. Но, ако



теоријата на руските формалисти нè увериваше дека целта на уметноста е чувствувањето на работите да се даде преку видувањето а не преку препознавањето, римејкот ќе биде постапка на возобновување, постапка на отежната форма со која се нарушува автоматизмот на перцепцијата. И така – аналогно на теоријата за воскресението на зборот, имаме потреба од обновување на лексикализираните текстови. Тоа не само што кореспондира со ролјата на преведувачот кој ја враќа загубената смисла на зборот – туку и со *римејкот*<sup>1</sup> кој станува најмоќната уметничка постапка во епохата на постмодернизмот. Но, да ѝ се вратиме на Вајлдовата комедија и на нејзиниот македонски превод.

Еден од најдуховитите драмски ликови во комедијата на англискиот писател, Lady Bracknell (или во македонскиот превод, г-ѓа Строгова), настојувајќи да прибере податоци за својот потенцијален зет, ликот Jack (или Манол), чие родено име, всушност, е Earnest (односно Богумил), во оригиналниот текст на Оскар Вајлд ја креира следнава реплика –

Lady Bracknell: ... What are your politics?

Jack: Well, I am afraid I really have none. I am a Liberal Unionist.

Lady Bracknell: Oh, they count as Tories. They dine with us. Or come in the evening, at any rate. Now to minor matters.

(Wilde; 1987: 267).

Македонскиот превод на делото го открива следниов дијалог –

Госпоѓа Строгова: Денеска сè е можно господине. На која партија сте член?

Манол: Па, како да не сум на ниедна. Јас сум либерал.

Госпоѓа Строгова: Одлично. И тие се црвени како нас. А сега за некои поневажни работи.

(Вајлд; 1999: 37)

Врз основа на оваа секвенца сфаќаме колку во еден актуализиран дијалог, зборот може да му служи на потекстот. Тој не само што се прикрива зад него, туку го прави полисемичен и длабоко асоцијативен.

---

<sup>1</sup> Така е добиен текст со изменет наслов; во преводот на Михајловски сите ликови и културолошки референци се заменети со македонски, но тоа не значи дека е изневерен оригиналот. Затоа „домашниов“ превод на Вајлдовата комедија „The Importance of Being Earnest“, го доживуваме не како секундарен, туку како „преработен“ текст.

Оттаму, работата на преведувачот не е да го преведе текстот, туку да го преведе потекстот. Слична е и задачата на режисерот – тој треба да ги наслушнува внатрешните шумови во драмскиот дијалог, за да постигне сценско надолупнување на репликите од оригиналот. Колку повеќе, таа активност го изневериува оригиналот, толку поголемо ќе биде разбирањето. Затоа велеме дека драмскиот текст е двојно шифриран: еднаш со смислата што ја содржат зборовите на оригиналниот текст, вторпат со дополнителните кодови и дополнителните слоеви на значењата кои му ги придодава преведувачот (или режисерот). Се разбира, тие се релевантни само за една епоха, за еден национален колектив, за еден авторски стил, па ефектот што го постигнува јазикот на преводот, подразбира да се разбуди и ехото на оригиналот<sup>2</sup>, за да може читателската (или војерската) публика да ужива во минатовековните шеги на Оскар Вајлд<sup>3</sup>.

Значи, преведувањето е процес на повторно создавање, и тоа – создавање „оригинал“<sup>4</sup> во рамките на друга јазична и културна традиција. Или, уште попрецизно: преведувањето е преведување на смислата (на она што постои меѓу редовите на текстот), а не на лексиката од оригиналот.

---

<sup>2</sup> Во матрицата на драмскиот текст, преведувачот Драги Михајловски внел цела низа неологизми и зборови од сопствениот идиолект оживувајќи ги (во светлината на сопствениот јазик), скаменетите изрази на оригиналот. Лексичкиот знак *Bunburying*, на пример, кој во оригиналниот јазик на Вајлдовиот драмски текст, не познава ама баш никакво семантичко поле, во македонскиот превод е заменет со сосема различен лингвистички знак - *авакумирање* - кој нема улога на интерпретант (затоа што е бесмислен како и првиот), но говори за една постапка на одбир со која Михајловски ја потврдил својата креативност. Еве како изгледа тоа. Додека оригиналниот текст ја открива репликата на драмскиот лик Алгернон: „Besides, now that I know you to be a confirmed *Bunburyist* I naturally want to talk to you about *Bunburying*“ (Wilde; 1987: 260), македонскиот превод на оваа комедија го нуди следново искажување на ликот Теодосие (Алгернон): „А освен тоа, сега кога знам дека си потврден *авакумист* природно е што сакам да поразговараме за *авакумизмот*“ (Вајлд; 1999: 26). Оваа *иосийка на ообир* што ја откриваме кај преведувачот Драги Михајловски, е сврзана со фиктивниот лик Авакум и наоѓа оправдување во есејот на Каир Елам, „Знаците во театарот“. Тој укажува дека „она што најрадикално служи за *осиранение* на означителот и негово *ошчување* од неговата значенска функција, за повишување на неговата *пријемноста*, тоа е бесмислата, но од оној плодотворен вид“ (Елам; 1997/5-6: 105-106). Само тогаш, кога јазикот на преведениот текст ќе го „чешне“ читателот (или гледачот) во неговата најинтимна јазична и духовна сфера, може да стане збор за успешна рецепција. Преводот на Михајловски го потврдува тоа.

<sup>3</sup> Оваа општествена сатира е напишана 1894 година, а за првпат е поставена на сцена во 1895 год.

Прифаќањето на ова сознание ја оправдува концепцијата на мојот есеј, па наместо заклучок, би можела да го повторам следниов заклучок: дури и тогаш кога се јавуваат како „освежени“, некои постари литературни дела не претставуваат апсолутна новина во информативниот вакуум на средината, туку благодарение на разбуденото ехо од оригиналниот текст, само ја подготвуваат публиката за нов и актуелен начин на рецепција. Затоа македонскиот превод *Важно да си Богумил*, на Вајлдовата комедија „The Importance of Being Earnest“, претставува еден *интерсемиотички чин*, со кој преведувачот Драги Михајловски го нарушил хоризонтот на очекувањето кај домашната читателска публика и на ова дело му обезбедил опстанок на македонската театарска сцена.

Најнакрај, се разбира, останува само задоволството. Него можеме да го споделиме сите: и читателите и гледачите, и режисерите и артистите.

(2000)

---

<sup>4</sup> Оригиналниот текст секогаш содржи една друга, невидлива и отворена структура која во ниеден превод не може да добие статична и дефинитивна верзија. Тоа е она бескрајна желба за живот што во себе ја носи секој текст. Добриот превод обезбедува повторно раѓање, регенерација, која нема за цел да се доближи до значењето на оригиналот, туку да ја пренесе во сопствениот јазик интенцијата на текстот. Така оригиналот станува поопфатен, оти тој што пишувал не пишувал само во еден, туку во мноштво јазици. Секое преведување подразбира деконструирање на текстот, постапка која нè враќа кон мигот пред нештата да бидат именувани. На тој начин исчезнуваат граничните линии меѓу јазиците, оти секој јазик содржи елементи од другиот. Преведувањето е, значи, трансформација зашто, во основа, ние немаме работа со „транспорт“ на чисти означени, туку со образување на една сива зона, која не само што е еднај видлива, туку и сè уште не е.

## Користена литература:

1. IBERSFELD, An (1982): *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd
2. ARTO, Antonen (1992): *Pozorište i njegov dvojniki*, Prometej, Novi Sad
3. БЕНЈАМИН, Валтер (1997/8): „Задачата на преведувачот“, *Lettre Internationale*, Скопје
4. МАН, Пол де (1997/7): „Задачата на преведувачот на Валтер Бенјамин“, *Lettre Internationale*, Скопје
5. ДЕРИДА, Жак (1996/3): „Кулите вавилонски“, *Lettre Internationale*, Скопје
6. ЕЛАМ, Каир (1997/5-6): „Знаците во театарот“, *Lettre Internationale*, Скопје
7. МИХАЈЛОВСКИ, Драги (1999): *Очудување и можни преводни модели врз примери од англиската поезија*, (докторска дисертација), фонд на Филолошки факултет, Скопје
8. ŠKLOVSKI, Viktor (1969): *Uskrsnuše riječi*, Zagreb
9. СНОТНIA, Jean (1996): *English drama of the Early Modern Period (1890-1940)*, Longman, London & New York
10. (1981): *Teorija i poetika prevođenja*, Prosveta, Beograd
11. ANDRIĆ, Dragoslav (1981): „O prevođenju savremenih pozorišnih komada“, in: *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd
12. GRUBACIĆ, Slobodan (1981): „Prevod i književna istorija“, in: *Teorija i poetika prevođenja*, Prosveta, Beograd
13. WILDE, Oscar (1987): „The Importance of Being Earnest and other plays“, Penguin books
14. ВАЈЛД, Оскар (1999): *Важно да си Богумил*; /превод Драги Михајловски/, Каприкорнус, Скопје

# Поезија како незапирлива инкантација<sup>1</sup>

Уважени и драги почитувачи на литературата, честити и вредни писатели и поети, ми припадна особена чест и пријатно задоволство да претставам пред вас, една интересна поетска книга. Нејзиниот автор – барем така ме уверија неговите есеистички склоности – добар дел од својот живот му посветил на создавањето стихови, на желбата да ја сочува од моќта на заборавот својата најинтимна животна лектира, оти книгите не се пишуваат само за да бидат разбрани, ами, едноставно, тие се создаваат за да бидат интерпретирани, за да ја продолжат, во нова форма, започнатата мисла на нивниот составувач, творец. Затоа, секогаш кога исчитувам некоја поетска книга, склона сум да барам нови и необични конотации во нејзините зборови, но кога сакам да го дефинирам нејзиниот уметнички впечаток, велам: поседува форма. Тогаш знам дека сум на чекор од најстарата човечка креација: создавањето на зборовите, кои ми го враќаат чувството на демиуршка сигурност. Затоа во книгите, постојано го наслушнувам и го барам нивното воскреснување.

Но, искуството ми кажува дека јазикот на уметноста е, заправо, чиста конструкција која пека по *напрегнати* зборови, по *отежнати* форми, за да ја продолжи *перцепцијата*, оти во уметноста таа е цел самата за себе. Го велам ова за да го задржам вашето внимание врз особеностите на еден поески јазик кој, колку и да изгледа херметичен, успева да изгради *отворени* поетски структури. Ке се обидам затоа, да ја забележам парадоксалноста на тие стихови и, ако ми допуштите, да ја опишам не нивната структура, ами *подвижната структурација* која го отвора патот кон плуралноста на смислата. Ви звучам парадоксално? Веројатно, оти таков е и поетот чија лирика, опседната од формата, ја негува *бесформноста* на своите стихови.

Станува збор за годинешниов добитник на престижната награда „Браќа Миладиновци“, македонскиот поет и есеист Санде Стојчевски. Што открива неговата *Трмка*?

---

<sup>1</sup> Текстот е, всушност, излагање по повод претставувањето во Друштвото на писателите на Македонија, на поетот Санде Стојчевски, добитник на наградата „Браќа Миладиновци“ за најдобра поетска книга, објавена во период меѓу две Струги.

# 1.

Бесформноста на јазикот Дерида ја нарече *différance*. Ја означи како *трага*, како не-нешто што го одложува присуството на значењето, но го прави можно означувањето. Сепак, ако песната за нашиот поет може да биде „досипување во ништото, уфрлање инфекција за да може тоа (ништо) да набабри... да зграпчи форма“ (Стојчевски; 1999: 8), логично е да се запрашаме што е, всушност, суплементарно, а што примарно во неговите стихови?

По углед на Јакобсон, за кого дистинктивните својства на фонемите беа нивната единствена семиотичка вредност, Стојчевски во зборовите гледа само празна рамка која, допрва, треба да се исполни со семантички полнеж. И наспроти мистификативните склоности кон еден радикален кратилизам, тој нè убедува дека јазикот не поседува знаци со кои ги означува предметите како такви. Оттаму неговото занимање за формата, за онаа „чиста празнина“ („Об“) што има „облик на редок воздух“, на „едно о“ како „чиста област, пречиста облош“ („Облош“), која го поставува значењето во бездната помеѓу ознаката и означеното, за да ја проследи трагата (која е, всушност, неприсутна), оти не постои друг извор на смислата, освен оној кој е во постојано одложување. Затоа означителите во неговата поезија речиси секогаш се и *означени*, оти, сè е веќе знак за знакот, сè е веќе „отсуство“ и *празна форма* на која поетот постојано ѝ се враќа и од која постојано бега. Вистина, тоа го отежнува разбирањето на неговите стихови, но затоа пак, ги спасува од автоматизмот на перцепцијата. Сепак, колку и да изгледаат затворени и опскурни, стиховите на поетот Стојчевски не се семантички индиферентни, оти нивното значење, всушност, е контекстуално. Оттаму и чувството дека неговата поезија е, всушност, *бесконечна семиоза* која води кон едно незапирливо и продолжено означување на формата, која пак, како никогаш и да не постоела. Затоа, она што секогаш е отсутно и празно во поезијата на Санде Стојчевски, е токму тоа, формата, „лукавство што само/еднаш успева, ако е тоа,/ако успева, ако е тоа тоа“ („Об“).

Затоа, изворот на сè што поседува супстанцијалност во неговата поезија, го бараме во *писмото*. Но, факт е дека неговата концепција се потпира врз трагата, врз оној суплементирачки суплемент, кој ги насочува знаците кон неприсуството. Тогаш, „зошто се празни исказот?“ – се прашува поетот – кога над него се јата од искри, „глотеж/кој може да зачне/инаквост, стреа/за коњаници/на отворено“? Се празни, оти е време „на велика тихост,/на чиста линија,/пајажина и мраз“ („Залез“).

Во поезијата на Стојчевски ќе најдете на една „пречиста област“ која полека се исполнува со зборови, сенки, цитати, за повторно да се испразни, оти ѝ дошло време за нова градба, за „обмислен, проветрен, облик/на редок воздух, на редок вознес/преобликувана чиста случајност/ празник на иста празнина/јатка на голема помисла/на голема замисла...“ („Об“). Затоа неговата песна мора да се разградува. Како и центарот, впрочем, кој пека по маргините, по својата форма, за да ја разниша, за да ја претвори во нов центар кој нема да управува со својата структура, оти значењето не постои во јазикот, ами во нас самите. Ова настојување на поетот Санде Стојчевски, ги прави автономни неговите стихови, ги ослободува од намерата на неговиот јазик – по малку сложен, оти е обременет од игрите на трагата и на суплементот – подготвен да го одложи значењето претворајќи го во *трансцендентално означено*, во она што јазикот сака да го каже, а кое е, всушност, независно од него. Оттаму, во манир на една деконструктивистичка логика, можеме да го заклучиме следново: *играта на разликата* во стиховите на Санде Стојчевски го заштитува секој негов збор од можноста да започне да управува, да доминира и да тероризира, да се претвори во центар, да *значи* само затоа што ја загубил својата форма. Тоа го потврдува и поетот Стојчевски во своите есеи. Вели: „Центарот на песната во никој случај не е сместен во полето на значенскиот полнеж на лексичките единици од кои песната се устројува. Тоа е очигледно за сите што имаат попродабочено искуство со лирската песна...“. Затоа, „певот настојува да ги ослободи зборовите од нивната фиксирана, строга обврска да значат... или, барем, да реферираат *прифатливо* точно“ (Стојчевски; 1999: 37).

Кога се говори за поезијата на Санде Стојчевски треба да се напомене дека таа се чита напоредно со неговите есеи. Заправо, општ впечаток е дека тие се клучот за нејзиното разбирање, за премостувањето на јазовите што ги отвора (бес)формноста на неговите стихови. На пример, во есејот „Ерусалим, храмот“ ги откриваме следниве редови: „Грижата за центарот – пишува нашиот поет – (со сета палимпсестност на именката)... и грижата за маргината... се само различни имиња за Бог и за празнина, за сè и за ништо..., за песна и за чкртки-мртки“ (Стојчевски; 1999: 19). Јасно е. Неговото писмо не го следи рамномерниот лет на гласовите мирни како река, туку гради *вертикални* светови од слики на предметите и темите за кои говори. Тие „го вртат ласото и мавта(ат) над својата неверна сенка...“ („Лаба“).

## 2.

Но, за да се анализира една песна треба да се познава нејзината генеричка традиција – она што Женет го нарече *архитекст* – оти песната е текст поврзан со други текстови, скриени во матрицата на дискурсивната традиција („Роза“, „Руса Ана“, „Змиска сенка“, „Луѓиот ремен: Пастернак“). Затоа имам впечаток дека Стојчевски ужива да ги комбинира зборови кои, истргнати од некој подзаборавен контекст и лишени од своето првобитно значење, останале заробени во неговата меморија. Од таа причина, кога го започнував своето излагање за последната збирка на Санде Стојчевски, реков дека овој автор, голем дел од својот живот, му посветил на пишувањето стихови како „еден облик на среќа“ (Борхес) со кој сакал да ги сочува од забот на времето, најкрупните зрна од својата животна лектира. Чинот на пишувањето граден врз основа на такви „иницијални зрна“ доволно јасно кажува „чии камчиња го глочкале во чевелот“ (Стојчевски; 1999: 82) нашиот автор и кои се тие пориви што го натерале да пишува, да го догради светот со инаква слика, да го озвучи со нови зборови, оти понекогаш и „така му идело, оти го нападнала кивавица“ (Ibid; 1999: 7).

Конечно, кога говориме за поезијата на Санде Стојчевски треба да подвлечеме дека неговиот јазик, во поголем дел, го оспорува миметичкото сфаќање на уметноста, оти самиот тој е одраз на вечната *желба* за реституција на поетскиот предмет, *носталгија* по идентификацијата на поетската слика. Тоа создава впечаток дека неговите стихови се полни со зборови без ознаки, со нереперентни зборови кои лебдат во немуштиот простор на неговата поетска книга, испресечена со необични патеки и таинствени премини. Тие се резултат на една магична транзиција, на еден преоден момент во кој говорот се распрснува во различни беседи, кога различни беседи се населуваат во неговиот говор, кога тој се населува во меѓупросторот на сопствениот јазик.

Дури и тогаш кога со една заводлива непрецизност „подголгнува или придодава збор“ (Стојчевски; 2001: 62-63), Санде Стојчевски останува двосмислен, оти неговиот јазик не ги одразува предметите како во огледало, ами претставува една таинствена, енигматична, затворена и речиси непроѕирна маса од укажувања, кои се, истовремено, и ознаки и означени.

Значи ли тоа дека неговата *Трмка* нè оддалечува од класичниот концепт за јазикот, дека е *нешто* кое треба да се мисли, не врз основа на теоријата на значењето, ами врз основа на знаците кои нè враќаат кон оној „залуден и суштински простор во кој секојдневно се испишува текстот



на литературата“ (Фуко; 1971: 110)? Но, бидејќи веќе не постои збор од кој започнува бесконечното движење на говорот, за јазикот на *Трмка ќе* рече дека е еден *контраговор*, длабоко поврзан со хаосот, и со неговиот Создател. Тој говор не е она што го кажува, ами она што го премолчува, она што постојано останува на „големите бели маргини на тишината“ (Елијар) потсетувајќи на ракописот на предметите. Но, иако ја нарушуваат миметичката врска со стварноста, на еден алегоричен начин, стиховите на Стојчевски повторно ја воспоставуваат референцијалноста<sup>2</sup>. Сепак, за да ги разбереме, мораме да се поставиме на повисоко рамниште на апстракција. Затоа и тргнавме од задната страна, оти разгатката на лирскиот феномен, „влезот“ во последната поетска книга на Санде Стојчевски, е поставен токму таму. Но, влегувањето не беше лесно, оти неговата песна „редовно се измолкнуваше надвор од јасниот, чист и осветлен простор, зашто е нужно непросирна“ (Стојчевски; 2001: 62), зашто е „нешто повеќе од текстот што ја носи“ (2001: 63), зашто секоја нејзина лексичка клетка е неизбежно контаминирана со „најразлични семантички обележувања, валкања или гребнатинки“ (2001: 62). Тоа, се разбира, не ѝ пречеше да ги совлада внатрешните татнежи, да ја усогласи сопствената енергија, да за-звучи и да за-значи, да произведе нови конфигурации со потенцијални значења.

Накусо, ако ви се стори дека песната на Стојчевски категорично одбива да биде читлива, да биде разбирлива и јасна, не бидете загрижени, тоа е поради фактот што е таа, сета, *процес* – „незапирлива инкантација“ (Стојчевски; 1999: 32), која ја поткрева јазичната маса во блескава јазична вертикала, која го крева текстот „до сенката на врвот“ („Врв: сенка од текст“), за да го урне во грамада од воздух и пак да го крене оставајќи „мала изместеност, удобна/кочија за бегство“ („Врв: сенка од текст“).

Стиховите на Санде Стојчевски сугерираат отвореност за нови означувања. Оттаму, по аналогијата на Ролан Барт, велиме дека се *пис-моторни*, зашто бараат читатели способни да соработуваат со нив, да ги пишуваат и допишуваат, да ги пополнуваат празнините што ги оставил авторот, оти неговите писмо не нè определува само како консументи, ами и како негови производителите, такви кои се конструирале во текот на

---

<sup>2</sup> Да се потсетиме: Јакобсон и Лотман никогаш не ја исклучија референцијалната функција од поетскиот исказ. Тие само укажаа дека таа не е доминантна и дека благодарение на двозначноста која ја прима, поетската информација станува обратнопропорционална на очекувањето.

читањето. Затоа, стиховите на Санде Стојчевски се како *себепишување*, оти секогаш можеме да ги пренапишеме, оти она што го гледаме во нив, не престојува во она што тие го кажуваат (Fuko; 1971: 77). Но, тоа не значи дека го поништиле своето значење. Напротив. Само го одложиле, го направиле бесконечно можно.

(2001)

### **Користена литература:**

1. ŠKLOVSKI, Viktor (1969): *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb
2. ŽENET, Žerar (1985): „Pesnički jezik, poetika jezika“ in: *Figure*, Beograd
3. FUKO, Mišel (1971): *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd
4. DERRIDA, Jacques (1990): *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo
5. СКОУЛЗ, Роберт (1997/5-6): „Семиотиката на поетскиот текст“, *Lettre Internationale*
6. ШЕРИФ, Џон К. (1998/9): „Судбината на значењето“, *Lettre Internationale*
7. СТОЈЧЕВСКИ, Санде (1999): *Великата лирска песна*, Стремеж, Прилеп
8. СТОЈЧЕВСКИ, Санде (2001): *Трмка*, ТРИ, Скопје

## Свет со боја на аквамарин

При моето прво исчитување на романот *Аквамарин* (Магор, Скопје, 2004), нешто постојано ме потсетуваше на личната исповед на Умберто Еко. Убеден дека се пронашол себеси во високите сфери на својата философска мисла со која општел секојдневно градејќи ја, трпеливо и упорно, својата академска кариера, тој заправо не бил ни свесен дека *потиснувајќи ја својата раскажувачка страст*, всушност, ја задоволувал постојано. И тоа на повеќе начини: најпрвин како усна нарација, раскажувајќи им приказни и бајки на своите деца, потоа пародирајќи ги во својот дневник туѓите книжевни текстови, за да, на крајот, премине и на своите научни есеи претворајќи ги во тивка нарација, небаре сосема вообичаена и едноставна работа. Во разговорот со авторката на романот *Аквамарин*, госпоѓа Тања Урошевиќ, сфатив дека сета нејзина импозантна и респектабилна преведувачка активност била инспирирана од големите раскажувачки имиња на руската литература. Од лично пак, искуство знам дека преведувањето текстови подрабира реинтерпретирање на туѓиот јазик, едно несвесно, но грижливо складирање приказни кое може да се претвори во одлична подлога за роман, оти во процесот на рецепцијата, сите ние учиме едни од други, позајмуваме вечни теми и мотиви, но никогаш не се откажуваме од желбата да ја раскажеме својата приказна. Впрочем, јазикот и не е имун на дошепнувањата што му ги упатува литературата: од неа ги црпи своите инспирации и своите обрасци. Така ми стана совршено јасна, онаа тивка асоцијација со Умберто Еко.

По дух и по стил сличен на големите руски книги, првенецот на писателката Тања Урошевиќ е, всушност, дискретна, но моќна приказна за една современа одисеја. Велам одисеја, оти митот за Одисеј е искористен како интертекстуална подлошка за животната авантура на рускиот емигрант Борис Андре(ев)ич Кузнецки, реинскрибирана потоа во приказната за неговиот син Андреа Борис(ов)ич Кузнецки. Трите приказни (онаа за Одисеј, за Борис и за Андреа), се заправо една. Течат меко, со дребни и грижливо исцртани описи, со заплети кои ја впиле тенката пагина на едно, не толку дамнешно, колку подзаборавено време. Но, иако фикционални тие се сосема веродостојни. Со нив писателката Тања Урошевиќ мудро објаснува нешто што инаку не се прифаќа лесно: дека сите наши дилеми и талкања по сопственото минато, по минатото на нашите предци, не се само приказна за нашите корени, за вечните враќања и потраги по сопствениот, или по идентитетот на нашиот татко, ами приказна за

заблудите понесени од времето кога сме биле способни само да слушаме, но не и да раскажуваме приказни. Но *слушањето приказни*, исто како и *раскажувањето* е една специфична дијаложка релација, оти зборовите, нели, сакаат да бидат поземени, да бидат позајмени, и така... ad infinitum. Затоа, веројатно, кога стануваме способни да раскажуваме, ние тргнуваме од некои текстуални предлошки, од некакви „каталожки приказни“ претворајќи ги нашите миметички принципи во *мета-миметички*.

Романот е пишуван во псевдокласичен стил. Велам псевдокласичен оти е спроведен хетеродиегетички тип нарација, концепција на раскажување во 3-то лице, со нулта, т.е. надворешна фокализација, во која наративната трансмисија се одвива преку еден и единствен наратор, омнисцентен раскажувач кој интервенира и во интроспекциите. Но токму овој миметички аспект наместо кон реалниот го насочува читателот кон фиктивниот свет на литературата, што покажува дека романот *Аквamarin* на Тања Урошевиќ е само уште една потврда дека нашиот реален свет е, всушност, *збир од референции* чии корени се наоѓаат во тугите приказни, во тугите дискурси, во *делата што ги читаме*, а кои се заслужни за проширувањето на нашите духовни и егзистенцијални хоризонти. Но, исто како и зборовите, и ликовите, овие литературно-уметнички конструкти, можат да мигрираат. Се случува, тие, под некое друго име, да одлутаат од текстот во кој се родени, менувајќи ја својата литературна суштина во некоја нова адаптација, во некој друг текст и да проживеат надвор од оригиналните партитури, еднаш као Одисеј, другпат како Борис Андреевич, третпат како Андреа Борисович Кузнецки.

Романот *Аквamarin* на Тања Урошевиќ започнува како бајка. Заправо, започнува со една стара божиќна приказна која потсетува на бајка и која е дадена во курзив, небаре поставена отстрана, како паспарту, како рамка, без некакво особено влијание за централната тема на романот. Но, тоа е само навидум така, оти приказна за судбинската средба меѓу Еленица и Борис Андре(ев)ич, белиот руски офицер, е само почеток на крајот на нивната љубовна приказна. Потоа писателката решава да ја прекине нарацијата и да нè придвижи педесетина години понапред следејќи го патувањето на ликот Андреа Кузнецки – универзитетски професор по архитектура – кој оптоварен со магливите трауми од своето детство тргнува на пат кон островот Крф, за да ги разреши дилемите околу исчезнувањето на неговиот татко. И тука, препуштен на својата интуиција тој ќе доживее нежна, но бурна љубовна авантура со младата Џеси и со неа, полека, ќе ја спознае вистината. А таа е следна: за мештаните од островот Крф, тој е само реинкарнација на Борис Кузнецки, кој поради

политичките превирања на времето морал да се отуѓи од своите најблиски и откорнат од својата автентична рамка, да ги започне, небаре Одисеј, своите талкања сè до мигот кога решил да се врати во Русија каде што прогласен за нацистички колаборационист бил осуден на северните студови на Сибир. Макар што... неговата совест одамна си дошла по своето...

Иако, за сето време во романот *Аквamarin* судбината на ликот Борис Андреевич Кузнецки е неизвесна, нејасна и енигматична, таа има фигуративна вредност за синот Андреа. Велам фигуративна оти е полисемична, па може да се исчитува на различни рамништа. Токму таа енигматичност прераснува во основна мотивација и предизвик за ликот Андреа Борисич Кузнецки. Дали потрагата по неговиот татко е потрага по неговиот личен идентитет? Дали семејната приказна за неговиот татко е приказна за самиот Андреа? Или можеби тоа заедничко НИЕ (составено од јас и мојот енигматичен татко) е само дел од едно сложено ЈАС?

Се разбира, мојата улога на промотор на оваа книга, не ме обврзува на прецизни одговори на прашањата што ги отвора романот, ами ме задолжува да изнесам дел од своите согледувања по однос на кои можам да ги потврдам неговите квалитети. Затоа ќе речам само толку, дека *Аквamarin* на Тања Урошевиќ нè учи на многу обични но важни нешта. Нè учи дека како субјекти, ние сме бесконечен збир од сето она што ни претходело во процесот на нашето осознавање, од она што сме и од она што ќе бидме, кога нема да бидеме. Затоа сум склона да верувам дека, за разбирањето на некој субјект (или роман), потребно е да се разбере *Другиот присутен како дискурс во туѓиот дискурс*. Така, сите ние кои читаме и разбираме и самите стануваме учесници во дијалогот со писателката Тања Урошевиќ – се разбира, не во буквална, аритметичка, ами во една поспецифична *металингвистичка смисла*, која ни помага да сфатиме дека, како *дијалог на дискурси*, романот *Аквamarin* е текст во кој се вкрстуваат кодови и цитати кои, иако ја живеат својата сегашност, не престануваат да го паметат своето минато.

Приказната за Борис Андреевич Кузнецки е сигурен доказ дека минатото постои, но неговото сфаќање, за нас, е секогаш дискурсивно условено. И како што велеше Мишел Фуко, тоа ѝ припаѓа на нашата когнитивна и имагинативна археологија. Таа нè уверува дека се работи за одличен роман, композициски стегнат, сижедно развиен до најситни детали, свеж и инспиративен, роман кој ни овозможува да ја запознаеме госпоѓа Тања Урошевиќ во друга светлина, не само како трпелив работник, афирмиран преведувач на светски познатите имиња од руската литература, ами и како сериозен и виспрен белетрист,

како раскажувач од перо, со извонредно, на моменти дури и смело љубовно писмо, но со мека и заводлива синтакса која ве освојува уште на првите страница од романот кој не ве остава рамнодушни. Секоја повторна средба со јунаците од фиктивниот свет со боја на аквамарин, ќе биде момент на препознавање, но и на признавање дека станува збор за еден паралелен свет, кој е мошне привлечен и кој ја заслужува нашата читателска доверба. Овие редови се само препорака за него, а задоволството... задоволството е нешто што самите го откриваме.

(2004)

## Кон вредносната критика на Димитар Митрев (аспекти и интерпретација)

Предмет на моето интересирање се неколку занимливи но дискутабилни аспекти од една, за своето време, мошне влијателна критика. Изложена во полемичките и литературно-теориските есеи на нејзиниот најавторитетен претставник, таа покрива речиси тридецениска<sup>1</sup> окупаност со литературата. Но, што проблематизира и какви сфаќања прокламира, ќе се обидам да утврдам во овој осврт, не за да ја барам вистината во нив – таа, секогаш, му припаѓа на некое идно време – туку да проследам некои прашања за кои верувам дека се актуелни и денеска. Но, пред да се соочам со авторитарната сенка на Димитар Митрев, чувствувам потреба и должност да искажам нужен респект кон творечкиот профил на основоположникот на нашата современа критика, без чии височини и заблуди не би можела да се замисли македонската критичко-теориска мисла.

### *Критиката – уметност или наука?*

Ако современата критика нè научи дека писателите и делата се само појдовни точки во хоризонтот на анализата чија крајна цел е еден специфичен јазик, тогаш сознанијата за критиката<sup>2</sup> воопшто, нè тераат да се запрашаме дали нејзината смисла треба да се бара во *интерпретирањето* на текстовите или во *господарењето* со нивните знаковни системи?

Сфатена како еден вид нова реторика, критиката е денес опседната со прашањето за *читањето* и за *пишувањето*. Да се тврди спротивното значи да се пренебрегне фактот дека *стилот* им припаѓа и на техниката (пишувањето) и на перцепцијата (читањето), дека е тој оној клучен момент кој ја отвора дилемата дали критичарот може да се нарече писател.

Во педесеттите години од минатиот век, во есејот „За односот спрема критиката“, Димитар Митрев го застапува мислењето дека личноста на критичарот е сродна со уметниковата личност и дека разликата

---

<sup>1</sup> Најраниот есеј на Димитар Митрев, „Позициите на литературната критика“, е пишуван во 1941 година како вовед во тогашниот прогресивен софијски весник *Литературен критик*. „За односот спрема критиката“ и „Критериум и догма“, настанале во периодот од 1951-1956 год. „Социјалната литература како Поетика“ и „Критиката помеѓу две димензии“ потекнуваат од 60-те години на минатиот век. Последнава е промовирана како пристапно предавање во МАНУ, 1968 год.

меѓу нив лежи само во *употребата на материјалот*<sup>3</sup>. Тоа, веројатно, и го навело да ја смести критиката помеѓу уметноста и науката и да ја потенцира нејзината двојна природа. Седумнаесет години подоцна, со почетните зборови од пристапното предавање во МАНУ, Митрев ќе ја запечати нејзината судбина: „Стар и незвршен е спорот околу природата на критиката – ќе рече – Таа одново се брани и застапува... било како наука, било како *творечко-интуитивна објава*. И пак одново, вистината се бара во здружувањето и во специфичното преплетување на *двете, понекогаш до крајни предели, поларизирани димензии*“ (Митрев; 1970/5: 251; курзивот е мој).

Исчитувајќи ги денес критичко-полемичките есеи на Димитар Митрев, помислив дека ќе биде интересно ако во рамките на овие промислувања се навратам кон тезата која вели дека критиката се наоѓа меѓу научната и уметничката димензија на зборот, а потоа да ги утврдам причините што го поттикнале нашиот критичар на едно такво становиште. Но, пред да ги проверам неговите ставови, сакам да појаснам неколку поединости.

Неспорно е дека критичкото пишување било и останало специфичен вид интелектуално и литературно создавање. Доволно е само да се потсетиме на логиката на Леви-Стросовиот *bricolage* – еден од

---

<sup>2</sup> Во книгата *Критички појмови*, американскиот литературен теоретичар Рене Велек (René Wellek) појаснува дека терминот критикос - како „судија (или оценувач) на литературата“ - се јавил во античкиот период, некаде кон крајот на четвртиот век пред нашата ера. „Велат дека Гален, во вториот век од нашата ера, ја напишал загубената расправа која се однесувала на прашањето дали може да се биде, истовремено, и критикос и граматикос... Во класичниот латински јазик... терминот *criticus* бил поугледен од *grammaticus* - појаснува Велек - но очигледно е дека и тој се однесувал на толкувањето на текстовите и зборовите. Реторичарите како Квинтилијан и, се разбира, философите како Аристотел, го негувале она што денес може да се нарече литературна критика“ (Velek; 1966: 20). „Цела една книга - додава тој - може да се напише за тоа како критиката се ослободила од својата потчинетост кон граматиката и реториката, и како, барем делумно, зборот критика го заменил зборот поетика“ (1966: 210). Свесен дека секој термин има своја историја и свое значење кое - сепак - не може да се прифати за трајно, Велек подвлекува: „Сè уште верувам во разликата меѓу поимите литературна теорија (која се однесува на принципите, категориите и средствата - заб. моја)... и литературна критика... во смисла на проучување на конкретни литературни дела, со акцент на нивното вреднување“ (Velek; 1966: 27). Но, ако литературата ја сфаќаме како критика на јазикот, критиката ќе биде *критика на критиката на јазикот, или метајазик, кој говори со јазикот на својот предмет*.

<sup>3</sup> „Поетот твори... од животот и од природата, а критикот, врз основа на животот... од уметноста и културата“ (Митрев; 1970/4: 15; курзивот е мој).



најмаркантните поими во научната традиција – па да се увериме дека литературната критика зборува со јазикот на својот предмет, дека е таа мета-јазик, или „јазик за јазикот“ (Женет). Во процесот на нејзиното создавање не се толку важни зборовите кои ги употребуваме, туку начинот како се служиме со нив. Затоа и не би можеле да зборуваме за подвоеност меѓу *референцијалната и реторичката* димензија на зборот, ниту пак, за некаква строга дистинкција меѓу литературниот и критичкиот дискурс. Сепак, се чини дека би било премногу наивно ако ги затвориме очите пред сознанието дека, без оглед на местото коешто ѝ го доделил на критиката нашиот Димитар Митрев, постојат сериозни симптоми кои ја откриваат парадоксалоста на неговото становиште. Но, да појдеме со ред.

### ***Функциите на критиката***

Есејот „За односот спрема критиката“ содржи ваква констатација: „Една од *функциите на критиката* – пишува Митрев – е да биде *посредник* меѓу авторот и читателот“ (Митрев; 1970/4: 20). Соочен со специфичните услови на македонскиот литературен и културен развикот, Митрев сугерира дека *критичарот* треба да ја прифати улогата на *помошник*: по однос со авторите како „*овладување на најелементарните* белетристички потреби“, а во однос на читателите – како „*снижување на рамништето* на литературниот разбор“ (Митрев; 1970/4: 12). За исполнување на таа замисла Митрев бил подготвен да докаже дека, ако тоа не се случи, ако делото не (за)живее во свеста на читателот, сосема е веројатно дека ќе се претвори во „куп мртва хартија“ (Митрев; 1970/4: 267), поради која писателската сцена би можела да заличи „на село во кое единствените кучиња би биле – критиците и рецензентите“ (Митрев; 1970/4: 35).

Тргнеме ли од претпоставката дека критичарот е „жива врска меѓу писателите и читателите“<sup>4</sup>, треба да потсетиме на една теорија која открива поинакви сфаќања. Имено, ако делото е систем од значења, критичарот треба да си постави цел да му помогне на читателот, не да ја разбере пораката, ами механизмите кои ја пренесуваат истата. И бидејќи тој не е во состојба да го позајми својот глас, треба да го распарчи

---

<sup>4</sup> Митрев е убеден дека на читателот треба, макар и по секоја цена, „да му се помогне да израсне до степен на еден *иресуден чиниџел за квалитетниот развикот на литературата*“ и дека „треба да се пронајдат начини и форми *да се чуе неговото глас*“ (Митрев; 1970/4: 35).

текстот и да го состави повторно благодарение на писмото, оти да се биде коментатор – посредник и оператор – кој ги бара механизмите на делото, не значи да се „преведува“ или „појаснува“ истото, туку да се создаде *јазик кој ќе лебди над јазикот на делото* преобразувајќи го по точно определени правила, а не според случајни трансформации. Затоа, задачата на критичарот не е да ја дешифрира смислата<sup>5</sup> – не постои една смисла – туку да ги реконструира правилата на нејзините потенцијални значења.

Ако сакам да сум искрена до крај, треба да признаам сега, дека во есеите на Димитар Митрев наидов и на толкувања во кои тој вели дека критичарот треба да настојува да му остави на читателот можност за директно учество и за размислување. Во спротивно, вели Митрев, „критиците и рецензентите би заличиле на баби што прецвакуваат храна за мали деца“ (Митрев; 1970/4: 35). Но – и покрај свеста за специфичноста на времето во кое се создавала македонската критика – тенденцијата за „*нужно снижување на рамништето*“ што ја пропагира Димитар Митрев, не ми изгледа прифатлива, оти – без оглед дали се појавува во времето на просветителството, или во епохата на постмодернизмот – критиката како толкување, а толкувањето како постапка, нема потценувачка, ами херменевтичка функција! Затоа сакам да потсетам на два занимливи теориски поима, *understanding* и *overstanding* (*разбирање* и *над-разбирање/сфаќање*), формулирани од американскиот теоретичар Вејн Бут.

Имено, ако *разбирањето* го сфатиме како поставување прашања и давање одговори, такви што произлегуваат од текстот, *над-разбирањето* би бил процес кој би извлекувал прашања од текстот кој никогаш отворено не ги ни поставил пред читателот. Оттаму, ако интерпретацијата подразбира откривање на интенцијата на текстот, станува јасно зошто, според Димитар Митрев, македонската читателска публика не била подготвена за „повисок“ вид интерпретација, таква којашто не би се задоволрила само со прашања од типот *што кажува* делото, туку со такви кои инсистираат на тоа *што игнорира* истото. Можеби затоа Митрев и бил убеден дека е „преку потребна... појавата на една т.н. *филолошка критика*...“<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> „Секоја епоха верува дека ја открила канонската смисла на делото, но доволно е само малку да се прошират границите на историјата, па таа сингуларна смисла да се преобрази во плурална, а затвореното дело, во отворено“, велеше Барт (Bart; 1981: 308)

<sup>6</sup> „...за која имаме подготвени луѓе, но која сè уште не се појавува“ (Митрев; 1970/4: 12)

И сега сум, искрено, во голема дилема. Не сум сигурна како, всушност, да ја сфатам неговата сугестија. Дали Митрев очекувал да препознаеме во неа траги од таканаречената *иманентна критика* за која – ако не во практична, тогаш барем во теориска смисла на зборот – се залагал подоцна<sup>7</sup>, или, можеби, треба да поверуваме дека би било добро правилата на читање да се бараат во буквалното, а не во алузивното значење на зборовите?

Како и да е, денес е совршено јасно дека критичарот не треба да ја игра улогата на дидактичар кој одговара на прашања од типот *што значи* некое дело, ами треба да настојува да покаже *како е напишано* истото. Тој треба да се занимава со правилата на настанувањето на делото, а не со неговата површна рецепција. Но Митрев бил упорен во својата наумисла. „Треба да знаеш – вели тој – дека се работи за нешто што е сосем блиску до уметноста и до науката, дека зачекоруваш кон мисијата на критикот. И – дека се зафакаш со исполнување на еден висок етички и естетски долг: – да бидеш поборник за *големата вистина* на уметноста“<sup>8</sup> (Митрев; 1970/4: 14; курзивот е мој).

Навистина, можам да се согласам дека критиката е специфична активност, дека е систем од интелектуални чинови кои зависат од субјективната и историската егзистенција на субјектот, но во критичарот, сепак, не можам да видам човек кој раскажува интересни работи за литературата насладувајќи се со неа. Не го гледам тоа зашто, да ѝ се пријде на литературата како на „тегла со слатко“ којашто авторот ја наполнил штедро со слатковидни задоволства (очекувајќи, при тоа, читателот безгрижно да ја испразни сета), подразбира едно некомпетентно, речиси полуписмено разбирање на основниот проблем. Напротив, наместо да се утврдуваат елементарните значења во делата на македонските или светските писатели и да се бараат вистините во нив – наместо да се проверува дали се тие точна репродукција на историските услови – треба да се истражуваат механизмите и структурите, да се проучуваат ко-

---

<sup>7</sup> Според критичарот Миодраг Друговац, залагањето за иманентна критика можело, кај Димитар Митрев, да се сфати и како еден „радикален пресврт во неговото естетичко и критичко мислење, но и како една *декларативна, амбивалентна*, па и фиктивна изјаснетост за тип на критика којашто тој, практично, и не ја применувал! Можеби Митрев интимно го прифаќал тој методолошки концепт, но кај него истиот останал само како идеал и ништо повеќе“ (Друговац; 1990: 658).

<sup>8</sup> „Да бидеш и борец и творец... оти... критиката не е само творечко, но и борбено начело“ (Митрев; 1970/4: 14-15).

довите по кои функционираат тие. Оттаму, не може да се расправа за некаков таксативен збир од вистини<sup>9</sup>– оти, предметот на критиката не е стварноста, туку јазикот, без оглед дали е тој фиктивен, поетски или дискурсивен. Затоа критиката не е ништо друго освен *јазик за јазикот на другиот*, секундарен или метајазик чиј најважен критериум е јазичната прецизност. Се прашувам сега, дали ваквото сфаќање за големата потрага по вистината му дало на Митрев право, да ја види критиката како наука? Се разбира дека не, оти единствената вистина во литературата е *вистината на јазикот* која нè овластува да кажеме дека критиката на Димитар Митрев е, заправо, догматска, длабоко убедена во своето естетско и етичко кредо<sup>10</sup>.

### **Субјективната димензија на критиката**

Но ако критичкото проследување на литературата подразбира нешто повеќе од симпатија кон авторите и нивните дела, станува јасно зошто нашиот критичар не бил подготвен да го оддели авторот од делото и истото да го интерпретира како независен субјект. Ова сознание ме враќа кон есејот „За односот спрема критиката“ на уважениот Димитар Митрев во кој е кажано следново: „да не се возбудуваш од ништо... да говориш со умерени зборови за талентираниот а со најголема снисходливост за бездарниот – ќе биде *обезличување* во името на некаков апстрактно-објективен и беспристрасен стил на *критикување*“ (Митрев; 1970/4: 22-23; курзивот е мој).

Ќе сопрам сега овде за да проверам некои работи. Ако внимателно читаме ќе забележиме дека Митрев покажал свест околу прашањето за стилот. Но, ако за него стилот бил „биографија на душата“, субјективност или творечко-интуитивна објава, се чини сосема веројатно дека раководејќи се од својот „непосреден усет“ и развивајќи ги своите субјективни вредности, тој, сепак, ѝ останал „верен на уметноста“. „Погрешно е

---

<sup>9</sup> „Во Митрев нашата критика секогаш имала виден, борбен, остроумен и *инвенџивен* *испијувач на вредносистиџе*, кои тој, пред сè, ги согледувал во: оригиналноста на писателовата позиција, во животноста на неговиот збор, во хуманоста на неговата порака...“, пишува Миодраг Друговац, во предговорот „Кон делото на Димитар Митрев“, во книгата *Чин и дело* (1981: 27-28; курзивот е мој).

<sup>10</sup> „Митрев беше монист - велеше Старделов - Плуралистичката естетичка структура на мислење му беше туѓа... веруваше... само во една единствена поетика“ (Георги Старделов: „Естетичките основи на критиката на Митрев“ во: *Животој и делото на Димитар Митрев (зборник)*, Наша книга, Скопје, 1989, 46).

– резонира Митрев – да се очекува од критичарот некаква бестрасна објективност и ладна расудливост. Таму каде што се работи за *вкус и усет*, отсутна е апстрактната објективност“ (Митрев; 1970/4: 22; курзивот е мој).

Извадоков ме уверува дека на нашиот критичар не му биле туѓи импресиите. Тој вешто ракувал со нив настојувајќи да воспостави критика која ќе биде *предмет на верување* а не *предмет на мислење*. Таа никогаш не била подготвена да ги стави под лупата на сомневањето сопствените претпоставки: ако е нешто добро, тогаш е тоа добро, затоа што така ме наведува мојот усет, мојот вкус за естетски проценки, би рекол Митрев, па веројатно затоа, неговата критика може да се именува и како *критика на промовирање вредносни судови*. Таа не била подготвена за прашањето зошто ја сакаме литературата оти „вкусот“, единствениот нејзин инструмент, бил *маската* зад која се криела личноста на критичарот. Читаме ли тоа дека *когнитивната естетика* на Димитар Митрев не очекувала индивидуалниот читател да решава за вредноста на делата, ами напротив, дека подложна на вредностите на владеачката идеологија, „интерпретативната заедница“ била таа којашто требала да го спроведе тоа во името на читателската публика?

Се разбира дека во својот пристап кон литературата, секоја критика е подготвена да ги негира<sup>11</sup> влијанијата на идеологијата подзаборавајќи, всушност, дека уметноста не може да постои без неа. Оттаму, секое оспорување на идеолошките намери во уметноста, и самото е, во извесна мера, идеолошко<sup>12</sup>. Затоа Митрев си допуштал вакви заклучоци: „какви ли законитости да владеат, какви ли мерки да се утврдуваат за убавото во литературата, *критичката оценка ќе си остане, во крајот на краиштата, дело на усет и вкус, па затоа – последица на нешто субјективно*“ (Митрев; 1970/4: 22-23). Излегува дека не постојат инстанции коишто

---

<sup>11</sup> Еве што во овој контекст коментира Димитар Митрев: „да му забележуваш (на некој автор - додадено е мое) дека не напишал песна против Информбирото - ...е директно декретирање на одредена тематика - еден и за нас сосема туѓ манир на критикување“ (Митрев; 1970/4: 17; курзивот е мој).

<sup>12</sup> Основна цел на идеолошката критика е да ја претвори уметноста (литературата) во витален дел од животот на луѓето. „Погрешни од гледиште на идејноста - таквите критичко-рецензентски искажувања се и крајно опасни од гледиште на естетската оценка. Се стимулира преку нив појава на конјуртуризам, на ефтин, на површен однос кон... стварноста на литературата“, ни открива Митрев (1970/4:17).

би можеле да ги оспорат механизмите на идеолошката критика, оти не постои начин со кој ќе може да се одрече „светиот усет и вкус“ на Неговото Височество Критичарот<sup>13</sup>. За нашиот Димитар Митрев, *страственоста* била најбитната одлика на „секоја значајна критика“.

Но, еве што за неа вели Ролан Барт. „Вообичаено е – тврди тој – под субјективна критика да се подразбере говор целосно препуштен на сфаќањето на субјектот кој не води грижа за предметот, говор... сведен на анархичен и дрдорест израз на индивидуалните чувства“ на критичарот (Барт; 1981: 320). Но, наспроти сета „необразована објективност, која е слепа од затвореноста во самата себеси и која се прикрива под буквалното значење“ на зборовите (Барт; 1971: 321), субјективната критика – доколку биде култивирана, доколку им биде потчинета на правилата што ги создава делото, а не на правилата што ги налага интерпретативната заедница – може да му се приближи на литературниот предмет.

Но, каков е нејзиниот предмет?

### ***Идеологија и политика***

Современата литературна наука го оцени Митрева како основоположник на македонската марксистичка критика, типологизирана уште како *критика на акциони вредности* (Друговац). Но, иако таа била втемелена врз својата „интелигибилна сензибилност“, сепак, таа не можела сосема да биде лишена од метод, оти – дури и тогаш кога поаѓал од својата интуиција – нашиот марксистички критичар морал да зависи од некои општоважечки претпоставки, од некоја латентна структура. Како авторитет, Митрев ги селектирал делата за кои сакал да пишува и го создавал македонскиот литературен канон. Но секој канон подразбира извесни литературни норми кои се историски променливи, па затоа дискутабилни.

---

<sup>13</sup> Дури „и негативната критика проследува една позитивна цел - пишува Митрев - да укаже на грешки(те) или недостатоци(те), да го запази авторот од ненужни и штетни отклонувања, да го олесни неговиот нагорен творечки пат. Или: - не дај боже - да го отклони од патот на литературата...“ (Митрев; 1970/4: 23). Го има ли критичарот тоа право? Треба ли да претставува авторитарен и непогрешлив „судник“ на литературните вредности? Дали му се дозволени грешки? Треба ли да биде Бог, целат, егзекутор? Мислам дека оваа улога му била припишувана само затоа што се заборавало дека предмет на критиката и на литературата не се авторите и делата, туку *јазикот*.

Имено, со самото наметнување „ред“ во пишувањето, со селектирањето или маргинализирањето на авторите, дискурсот на критичарот сугерира моќ која лесно репродуцира идеолошки истомисленици. Така, преку маската на научност, критичарот може да ја подметне доктрината во која верува, или онаа којашто е актуелна во одреден историски момент наложувајќи ги, притоа, сопствените вредносни судови кои, не се само прашање на личен вкус, туку и претпоставки на општествената група која практикува и одржува моќ. Но, не треба да нè загрижува оваа констатација. Зборувајќи за делата, свесно или несвесно, критичарот секогаш зборува за себеси. Оттаму, неговата критика не може да биде само *критика на делата* (спознавање на другите), туку и *критика на самата себеси*. Затоа е таа, истовремено, „и *објективна и субјективна*, и историска и егзистенцијална, и *тоталитарна и либерална*“, би рекол Барт (1981: 304), но – пред и над сè – критиката е дијалог меѓу субјективноста на писателот и субјективноста на критичарот.

Митрев тврдеше дека критичарот е „најдобриот меѓу сите читатели“ (Митрев; 1970/4: 16), дека е оној кој знае да ѝ пријде на литературата, не како на јазик, ами како на *писмо*. „Но, да знаеш да го извршиш тоа, нужно е да знаеш *како да читаш*“ подучуваше тој (1970/4: 15). Сепак, вовлечени во наизменичната игра меѓу пишувањето и читањето, ние откриваме дека „да се премине од читање кон критика, значи да се промени желбата, да се сака, не делото, ами сопствениот јазик“ (Bart; 1981: 327). Затоа, наспроти убедувањето на нашиот Димитар Митрев, јас појдов од фактот дека критиката не е наука ами *длабинско читање* и откривање, не на смислата или на вистината (оти тие постојано се измолкнуваат), туку на символите, на хомологиите и на односите во делото. Оттаму, за мене, критиката не е обичен превод или чиста експликација, туку *перифраза*. Нејзината дефиниција зависи од тоа *како читаме*, а не каква е природата на напишаното кое го толкуваме. Тоа е и причината поради која не можам критиката да ја наречам наука – тоа би значело создавање на уште еден академски мит – туку *посредник* меѓу науката и читањето, еден индивидуален и компетентен *вид на читање*, метајазик чиј предмет не е ниту делото ниту авторот, туку јазикот на критичарот кој ја одредува нејзината вистинска природа<sup>14</sup>.

Како што гледате, во овој осврт се обидов да се позанимавам со јазикот на Димитар Митрев и искрено се надевам дека успеав компетентно да ги прочитам начините по кои функционира неговата критичка мисла. Но исчитувајќи го уште еднаш, за крај, есејот „За односот спрема критиката“, забележав еден момент со кој Митрев успева да го сугерира

она што и јас сакав да го порачам. Имено, во занимавањето со критичка дејност, пишува тој, најважно е „да не се испушти од вид (округ – вели тој) конкретно критикуваната творба, да не се авторствува над авторите, да се истакне она што постои како конкретно добро или како конкретно лошо..., да не се бара нешто што – по секоја цена – би било во соодветство со вкусот и разбирањето“ на критичарот (Митрев; 1970/4: 18). Затоа ќе потсетам на една духовита – но по малку иронична – констатација и со неа ќе го завршам своето, поприлично долго (се надевам не и здодевно) „занимавање“ со Димитар Митрев. Имено, постојат во критиката многу дилетанти кои веруваат дека „океанот може да се преплива само со една штица. Да имаш некакво нејасно влечение кон уметничката литература – вели Митрев – да си прочитал неколку критики и рецензии, да си горедолу литературно писмен или да владееш со извесна рецензентска или критичка терминологија – уште не значи дека можеш да бидеш судник на литературата.... Понекогаш е поважно, не она што ќе го кажеш, а(ми) она што нема да го кажеш“ (Митрев; 1970/4: 14-16).

Од тие причини, она што одовде натаму посакувам да го кажам, на брз и ефикасен начин го претворам во молчење.

(2001)

---

<sup>14</sup> „Суптилниот аматеризам кој критиката ја смета за некаков вид спонтано шесто сетило, веќе со децении, разбирливо создава хаос во студентските глави, а воедно служи за зацврстување на авторитетот на оние кои се на власт. Ако за критиката смислата е само патемна вештина, како на пример кога некој би можел да свирка и да пее истовремено две различни мелодии, тогаш таа вештина е толку ретка што мора да биде препуштена само на одбраните, а во исто време таа е толку 'обична' што и не ѝ е потребно некое строго теориско оправдување. ...Решението нема да го најдеме со замената на тој збунет аматеризам со добро поткованиот професионализам, кој би се трудел да ја оправда причината за своето постоење...“, резонира Тери Иглтон (2000: 224).



## Користена литература:

1. BART, Rolan (1981): „Šta je kritika?“ in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
2. BART, Rolan (1981): „Kritika i istina“ in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
3. ŽENET, Žerar (1981): „Razlozi čiste kritike“ in: *Francuska nova kritika*, Svjetlost, Sarajevo
4. VELEK, Rene (1966): *Kritički pojmovi*, Vuk Karadžić, Beograd
5. ИГЛТОН, Тери (2000): *Литературни теории*, Тера Магика, Скопје
6. (1997): Интерпретација и сврххинтерпретација (Умберто Еко в дискусија с Ричард Рорти, Джонатан Калър, Кристин Брук-Роуз), Наука и изкуство, Софија
7. (1989): *Животот и делото на Димитар Митрев (зборник)*, Наша книга, Скопје
8. МИТРЕВ, Димитар (1981): *Чин и дело*, Мисла, Скопје (приредил Миодраг Друговац)
9. МИТРЕВ, Димитар (1970/1): „Позициите на литературната критика“ во: *Огледи и критики 1*, Наша книга, Скопје
10. МИТРЕВ, Димитар (1970/4): „За односот спрема критиката“ во: *Критериум и догма 4*, Наша книга, Скопје
11. МИТРЕВ, Димитар (1970/4): „Критериум и догма“ во: *Критериум и догма 4*, Наша книга, Скопје
12. МИТРЕВ, Димитар (1970/4) „За ‘молчењето’ на критиката, за рецензентската ‘активност’ и за *Гоце*“ во: *Критериум и догма 4*, Наша книга, Скопје
13. МИТРЕВ, Димитар (1970/5): „Социјалната литература како Поетика“ во: *Огледи и есеи 5*, Наша книга, Скопје
14. МИТРЕВ, Димитар (1970/5): „Критиката помеѓу две димензии (пристапно предавање во МАНУ 1968)“ во: *Огледи и есеи 5*, Наша книга, Скопје



[www.banovic.org](http://www.banovic.org)

Ангелина Бановиќ-Марковска предава на Филолошкиот факултет во Скопје. Истражува во областите литературна теорија, културологија и антропологија.

Автор е на книгите:

*Интерпретативни стратегии* (1999);

*Ликови-антагонисти* (2001),

*Хипертекстуални дијалози* (2004);

*Кафез од брчки: тематски избор од современата македонска поезија* (2007)

*/A Cage of Wrinkles: A Thematic Selection of Contemporary Macedonian Poetry (2007)/*

Едиција СОВРЕМЕНА МИСЛА

Ангелина БАНОВИЌ-МАРКОВСКА  
ГРУПЕН ПОРТРЕТ

Издавач  
МАГОР ДОО Скопје, 2007

За издавачот  
Павлина Аци Митреска Лазаревска

Лектура  
Ангелина Бановиќ-Марковска

Дизајн на корица  
Елена Петковска

Техничко уредување  
Елена Петковска

Печати  
МАРИНГ, Скопје

