

„СПЕКТАР“ МЕЃУНАРОДНО СПИСАНИЕ ЗА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА
Институт за македонска литература Скопје



СПЕКТАР	год. 28	бр. 56	стр. 1-172	Скопје, 2010
---------	---------	--------	------------	--------------

Редакција:

д-р Мишел Павловски (Македонија, главен и одговорен уредник); д-р Намита Субио (Словенија); д-р Борислав Павловски (Хрватска); д-р Марија Проскурнина (Руска Федерација); д-р Лех Мјодински (Полска); д-р Биљана Сикимиќ (Србија)

Стручен рецензент:

д-р Ермис Лафазановски

Лектура:

Ружа Пејовиќ
Розита Закева

Излегува двапати годишно

Адреса:

Институт за македонска литература
(за списанието „Спектар“)
Григор Прличев 5, п.фах 455
1000 Скопје

(ракописите не се враќаат)

e-mail: spektar@iml.ukim.edu.mk

тел. / факс (02) 3220-309

електронска верзија на списанието

<http://www.iml.ukim.edu.mk/spektar/index.php/spkt>

Скопје, 2010

"SPEKTAR" INTERNATIONAL LITERARY SCIENCE JOURNAL
Institute of Macedonian Literature Skopje



SPEKTAR	vol. 28	no. 56	pp. 1-172	Skopje, 2010
---------	---------	--------	-----------	--------------

Editorial board:

Mishel Pavlovski (Macedonia, Editor in Chief), Namita Subioto (Slovenia); Borislav Pavlovski (Croatia); Mariya Proskurnina (Russia); Lech Miodynski (Poland); Biljana Sikimić (Serbia)

Reviewed by:

Ermisl Lafazanovski

Macedonian Language Editors:

Ruza Pejovic
Rozita Zakeva

Published twice a year

Address:

Institute for Macedonian literature
(for Spektar)

Grigor Prlichev 5, POB 455
1000 Skopje

Republic of Macedonia

e-mail: spektar@iml.ukim.edu.mk

phone/fax ++389 2 3220-309

e-version of journal at:

<http://www.iml.ukim.edu.mk/spektar/index.php/spkt>

Skopje, 2010

ИСТОРИЈА VS МЕМОРИЈА:

деконструирана документарност или плурализирана вистина

д-р Ангелина Бановиќ-Марковска

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје
Филолошки факултет

клучни зборови: документарност, Киш, Павиќ, Јаневски, Андоновски
key words: documentation, Kiš, Pavić, Janevski, Andonovski

Постои една дисциплина што во научните кругови денес е позната под името *нов историзам* или *културен материјализам*. Станува Збор За културолошка критика што подразбира *критичко толкување* и *деконструирање* на документите и на настаните од историјата. Се разбира, во рамките на литературата, која често ја цитира познатата реченица на Дерида дека „не постои ништо надвор од текстот“. Таа ја илустрира новоисториската практика што укажува на отсуството на референтот. Верувам дека мојов есеј нема да соЗдаде дилема дека Заговарам некаков радикален *текстуален формализам*, кој би го маргинализирал постоењето на светот – макар што, во него, поимите слобода, демократија, вистина, правда, одамна го имаат Загубено својот сјај – туку дека ќе успее да покаже дека секоја контрола врЗ тие поими открива некаква политичка моќ. Иако сум свесна дека релативизирањето на нивните оЗначени не Значи укинување на моќта, сакам да верувам дека моето деконструктивистичко „читање“ на историјата и на меморијата може да биде од полЗа на она што се гради денес, како *европска културна политика*.

Ќе почнам Затоа со писмото на еден јужнословенски автор што остави длабоки траги во европскиот литературен контекст. Данило Киш и неговите раскази во *Гробница за Борис Давидович* и *Енциклопедија на мртвите*, откриваат една апокрифна содржина, а таа пак, прашањето За имажинацијата и За веродостојноста, За она *verisimilitudo* што Значи „да се биде сличен на вистината“. Но она што се нарекува литературна фикција не подразбира ниту *фабулација* (верна копија на стварноста), ниту *афабулација* (отсуство на расказување). „Сето она што се опишува денес, открива можност За *преиспишување на историјата*. Тоа е очигледно во литературата на една нова генерација, која текстот го конструира: и како *сцена (théâtre)* и како *чемуво (lecture)*“, вели Јулија Крстева во својата култна книга *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse* (Kristeva; 1969: 108-109). Таквиот текст ја покажува, всушност, и етичката одговорност на писателот како *расказувач на фикции*. Во примерот со писателот Данило Киш таа етика соЗдаде фама од која произлеЗе една скандалозна книжевна афера. Имено, по објавувањето на книгата *Гробница*

за Борис Давидович, во 1976 година, во поранешна Југославија се крена голема прашина, која прерасна во проакадемски водена полемика, која ја промовираше приказната за идејните скршувања на талентираниот писател, за заговорот на некакво „еврејско лоби“ на кое Киш му бил, наводно, прва испостава. Во основа, тоа беше само една грда, сутеренска приказна, обична политички мотивирана хајка. Кишовата *Гробница* се појави во годините кога идеолошката илузија за срејната перспектива на социјалистичките општества се креваше како магла. Стереотипите за „човечкото лице на социјализмот“, како и флоскулите за неограничената слобода на уметниците, беа под лупата на сомневањата. Но книгата не проповедаше реалистички метод. Напротив, таа ја комбинираше документарноста со фикционалноста алудирајќи на *самракот на социјализмот*. Имено, врз основа на вистински биографии и настани од периодот на советскиот режим, *Гробница за Борис Давидович* покажа дека она што било изградено врз човечки жртви и страдања, мора да заврши трагично. Затоа расказите од оваа книга беа доживувани како *морален жиг во естетско руво*, жиг што го отвора прашањето за сите облици на терор во *Историјата* и во *Меморијата* осудувајќи ги Злосторствата направени заради некаковси „историски напредок“.

Во својот одговор кон нападите на оваа книга, Киш се повикува на *документарноста* и на *ерудицијата* како најважни поетички принципи кај Борхес, нарекувајќи го мајстор на *трикувањето со документот*, но за разлика од поигрувањето со документарноста што кај Борхес има метафизичка, Кишовото има *историска* димензија. Затоа, кога ја читате *Гробница за Борис Давидович*, ве понесува впечатокот дека Киш ја напуштил индивидуалната перспектива на својот израз, дека застанал на историска сцена во која доминираат принципите на епската објективност. Но неговата книга открива и една специфична документарност – *апокрифна*. Градена како „циклична новела“, со доминантна тема за смртта и за бездушност на Злото, *апокрифната логика* на оваа книга произведува специфична раскажувачка постапка *детерминирана од историски факти* и структурирана како мозаичен наративен ХроноТоп. Во него Данило Киш ја брани моралната положба на писателот и неговото право да ги коментира, јавно, најтабуираните прашања во југословенската социјалистичка Заедница – *национализмот* и *сталинизмот*. А бидејќи сиот тој комплекс од прашања и одговори е сврзан со *памететењето* и со *забравот*, неговите раскази се движат по рабовите на *фикционалната стварност*.

Но како Киш се однесува кон документите што ја создаваат Историјата или се нејзин дел? Иако фабулата на својата книга раскази ја гради врз автентични архивски документи, тој всушност ја изобличува до непрепознавање менувајќи го нејзиниот контекст, па се добива впечаток дека приказните за сталинистичкиот тоталитарен режим реферираат всушност на југословенските концентрациони логори настанати по 1948, како одговор на резолуцијата на Информбирото. Тоа создава атмосфера на *дијалог* меѓу имажинарното рамниште на фикцијата и објективниот карактер на историската граѓа, покажувајќи неверојатна сличност меѓу литературното и историското прикажување на стварноста. Затоа расказите во книгата *Гробница за Борис Давидович* (па и оние во *Енциклопедија на мртвите*) треба да се читаат со *свест* за *недовверба* кон институциите, документите и архивите. Таа недовверба сугерира да се стават под лупата на сомневањата, да се детронизира нивниот авторитет и да се разниша нивниот легитимитет.

За писателот Милорад Павиќ е карактеристична една друга (но не помалку моќна!) наративна стратегија, која, исто така, ја доведува во прашање научната објективност. И таа открива употреба на *квазинаучна апаратура*, *полемичност во исказите*, еден своевиден *илузионизам*, кој наместо „илузија на веродостојноста“, создава „веродостојна илузија на стварноста“. Овој Павиќев арс-комбинаторички лудизам покажува дека *вистината* е, всушност, *трик* оти сите патишта водат кон различни, а не кон исти насоки. Неговата намера во романот *Хазарски речник* не била да создаде „голема приказна“, ами да изгради голема *мозаичка слика*, преку поврзување на мали наративи во голема постмодерна структура.

Јавувајќи се во улога на приредувач, тој ги уверува читателите дека не можел да ги сочува редоследот и абецедникот од изворниот текст, оти Даубманусовиот речник користел три јазици и три писма - грчки, еврејски и арапски - па Зборовите во нив биле поинаку напишани, а *само оној што умеел по вистинскиот ред(ослед) да ги прочита деловите од таа книга, можел одново да го создаде светот*. Составен, Значи, од три книги: Црвена, Зелена и Жолта, романот *Хазарски речник* е необична конструкција, лишена од центар и од објективна вистина. Поседува различни извори на документарна и апокрифна граѓа, многу реални историски личности и безброј фиктивни ликови. Тие го формираат архитектот, кој потврдува дека *историјата не е една и единствена и дека знае за бесконечен број варијации*. И секоја За себе формира по една нова вистина. И секоја е *симулакрум* на претходната, во бескрајната верига симулакруми. Како романов За Хазарите да е илустрација на големата и вечна тема За палимпсестите, оти под секој негов слој откриваме друг, под секој документ – уште еден, постар од претходниот. Затоа и велам дека мноштвото Значења на оваа книга може да се најдат во преработките – во *реконструкциите* на литературните предлошки За хазарското прашање. А тоа не Значи друго, туку „трагање по пепелта на папирусите“ – *алузија на залудноста на потрагата по вистината*. Оттаму, наспроти миметичните принципи на логоцентризмот, есенцијализмот и рационализмот својствени За 20 век, Павиќ ја развива идејата За *различни гледни точки што допуштаат спротивни идеологии и вистини*. Тие продуцираат еден омнитемпорален хронот во кој, преку тројната фокализација и наративите За исчезнатиот народ, е претставен *шизофрениот карактер на Историјата*. Имено, Жолтата книга од Речникот користи исклучиво еврејски извори, како што Црвената користи христијански, а Зелената исламски. Парадоксалниот карактер на вистините во сите три книги е очигледен доказ дека За *ниту едно* (или, речиси За *ниту едно*) *прашање во историјата не постои консензус* во класичната смисла на Зборот, бидејќи нејзиниот интегрален, јасен и објективен карактер е само мит - Залуден сон на човештвото, талкање по Замрсените лавиринти на Историјата, во кои претпоставеното Значење е постојано одложено, поместено, Затскриено, што ќе рече дека таа, Историјата, не е во врска само со *Меморијата*, туку и со *конституирањето на Идентитетот*.

Има еден момент од „Црвената книга“ на *Хазарски речник* во кој е раскажана сторијата За „Големиот пергамент“, поточно приказната За емисарот на чија кожа биле истетовирани историјата и топографијата на хазарскиот народ. „Почетокот на пергаментот бил Загубен Затоа што на емисарот, поради некое казнување, му бил оштетен дел од телото... За тоа говори и еден извор, дека хазарскиот пратеник го Завршил својот живот на дворот на некој калиф...

а неговата кожа била одрана, ишгавена и вкоричена како голем атлас... Според други извори, емисарот морал понекогашда се враќа во хазарската престолина заради корекции на историските и другите податоци што ги носел на себе... Живеел како жива енциклопедија... а умрел затоа што кожата почнала ужасно да го чеа. Јадежот бил неподнослив и тој починал среќен што најпосле можел да биде чист од историјата“ (Pavić; 1991: 68-72).

Хазарски речник е уверлива метафора за судбината на балканските идентитети, истетовирани со историјата, традицијата и културата на своите народи. Небаре живи палимпсести на нив се изгравирани верзиите што ги диктираат различни центри на мој. Но втиснати на нивните тела, трагите од *колективната историја* не ретко се разликуваат од трагите на нивната *субјективна меморија*. Затоа, се согласиме ли дека трагата е документ, а документот историја, тогаш историјата ќе биде расказ – „човечки производ зависен од одредена општествено-идеолошка ситуација“, вели Златко Крамариќ (Kramarić; 2009: 102-103). Од тие причини, она што се случува денес со уметноста не може да се нарече поинаку освен *рефигурација*, а тоа е стратегија што не води кон историјата, кон митологијата и кон традицијата. Затоа и можеме да прифатиме дека пишувањето е, всушност, *наративизирање на минатото*, едно концептуално средување на настаните со помошна јазикот, најзменично впишување на историските, културните и на литературните кодови и цитати.

Во својата книга *Идентитет, текст, нација*, хрватскиот теоретичар и македонист Златко Крамариќ размислува за поврзаноста на народот со историјата и со родниот крај, врска што развива свест за потребата од *историско мислење*, такво што „ослободува од тоталитарноста на сите идеологии“. Имајќи го предвид писмото на македонскиот писател Славко Јаневски, Крамариќ вели дека тој сака на народот да гледа како на *Zeit-Raum-Spiel*, поточно, како *простор на нашето време, како простор на неговата и на судбината на неговиот народ*, „простор во кој ќе може да си биде смртно и со болка обдарено битие. Оти, според М. Хајдегер, сето битно и големо настанало од тоа што човек си има роден крај, што си има татковина, што е вкоренет во некое предание“ (Kramarić; 2009: 107).

За македонскиот писател Славко Јаневски таков еден *Zeit-Raum-Spiel* е митскиот простор Кукулино, фиктивен хронотоп сместен на падините на Скопска Црна Гора – планина со реална географска одредница. Небаре *axis mundi*, тој е згусната метафора за балканската и за македонската историска судбина опишана во трилогијата *Миракули на грозомората*¹ (1987), во која Јаневски не користи линеарна наратива и не застапува едно егзистенцијално искуство. Во својот романистички триптихон (кој е дел од октологијата *Кукулино*), тој конфронтира различни судбини (дивергентни погледи на светот), во кои го испишува македонскиот хаос-космос. Настаните во тој кукулински свет се историски прилично издржани: ширењето на чумата во Европа, предизвикана од наездата на стаорци во почетокот од 14 век, распаѓањето на Византија, заземањето на Скопје (1392 год.) и навлегувањето на Турците на Балканот..., сето тоа е историски засведочено, но фиктивниот свет опишан во тие рамки е речиси сосема фантазмагоричен. Трите дела се раскажани од раз-

¹ Во трилогијата на Славко Јаневски влегуваат романите: *Легионите на Свети Адофонис*, *Кучешко распение* и *Чекајќи чума*.

лични наратори (Борчило, Тимотеј и Евтимие Книжник), што потврдува дека Јаневски никаде не се открива себеси како „оригинален“ творец на *Миракулите*, туку како *приредувач* на *туѓи записи*, стари ракописи и преданија, како *толкувач* (или „реставратор“) на подзаборавените митски, историски и културни слоеви во нив. А тоа е начинот на кој Јаневски го разнишува она што литературната теорија го именува како *миметички пишан стандард*, поттикнувајќи го, истовремено, и нашето читателско верување дека фабулата во оваа романескна трилогија не е само „гола конструкција“, туку се потпира врз факти и документи (па макар биле тие истругани и повторно испишани пергаменти) од кои, впрочем, е создадена Историјата. Затоа во трилогијата *Миракули на грозомората* Славко Јаневски користи еден специфичен (старомакедонски архаичен) говор, полн со црковни идиомы и дијалектни Завршетоци од онаа, паганската, или, ако сакате, ранохристијанска епоха, создавана врз апокрифните темели на нашите стари и повеќеслојни преданија.

Кога го читате писмото на Славко Јаневски, вие не сте сигурни дали во еден миг ќе ве пресретне митот или ќе ве Зграпчи историјата, но општ впечаток е дека мешањето на паганските и на христијанските елементи (на рационалното и на имагинарното рамниште во овој триптихон) го дисеминирало говорот на македонскиот писател решен да ја води својата нарација врз една *полицентрична структура*. Таа допушта врска меѓу разновидни ликови, настани и јазици, меѓу она што се нарекува *легендарен* и *историски слој*, откривајќи го незавршениот *дијалог* во романот, меѓу различни текстови и различни епохи, во кое препознатливо станува прашањето за *алтеритетот*. Имаме, значи, ситуација на преземен дискурс - ситуација во која еден од составувачите (инаку фиктивен лик) се повикува на други составувачи (исто така фиктивни ликови) потврдувајќи го впечатокот дека трилогијата *Миракули на грозомората* може да се чита и како „умножена текстуалност“², како еден безмалку „пагански“ текст што ја потврдува Лиотаровата теза дека „литературата е направена од Зборовите на нашите татковци“, од Зборовите на нашите предци.

Уште еден од нашите писатели си поигрува со фикцијата, со историјата и со меморијата, но на еден поинаков начин. Книгата *Фрески и гротески (или раскази за отсуството)* на Венко Андоновски содржи тринаесет „раскази-фрески“ и исто толку реставрации на „оштетените бели петна“ што самиот ги создал во текстот како атопични??? места на кои свесно го прекинал раскажувањето за да продолжи со нивно толкување и расветлување во вториот дел од книгата. И овој автор се претставува себеси како приредувач. Упатството за читање на фреските што го дава во почетокот од споменатата книга раскази, несомнено потсетува на Милорад Павиќ, а делот со реставрациите на Данило Киш. Еве што ни открива воведниот текст наречен „Упатство за исчитување на фреските и за реставрација на оштетените места“: „И овие фрески, како и сите други, говорат за *отсуството*, за она што не постои, иако некогаш можеби постоело. Тие емитуваат пораки низ вековите, пораки што ова време не сака да ги разбере. Очигледно, премногу сме преокупирани со чувањето на троновите и расчистувањето на депонијата на векот. Како и да е, неколку

² Како „приредувач“ на трилогијата, писателот Славко Јаневски укажува дека Записите на Борчило, Тимотеј и оние на Евтимие Книжник минале низ рацете на извесен Кузман З. (1963), инаку лик од неговиот роман *Стебла* (авторска преработка на првиот македонски роман, *Село зад седумте јасени*).

од овие фрески се сериозно оштетени. На места постојат Замрачувања на нивната сликовитост, темни места, покриени од тешките *наслојки на заборавот*. Тие прекини, тие пукнатини во текстот на фреските се вистинско богатство. За сите оние што ги гледаат, Затоа што го отвораат текстот на партигурата. За нови настани, За учество на фантазијата на исчитувачот... Приредувачот мора да го искаже своето верување дека, можеби, тие прекини ги соЗдале самите фрескосликари, со предумисла. Тие, безДруго, биле свесни дека оние што доаѓаат по нив ќе сакаат да учествуваат со свој дел во пораката што ја емитуваат светите слики. Тие Знаеле дека отсуството е мајка на фантазијата, дека не треба да се затвори шансата за комуникација меѓу поколенијата“ (Андоновски; 1993: 7-8; курЗивот е мој).

Книгата е напишана така што упатува на себеси како артефакт. Потсетува на палимпсест, под чии слоеви треба да се бара некоја историска или литературна предлошка. На пример, воведните стихови во расказот-фреска „Сенките на Исијан“ се алузија на песната на Блаже Конески, „Ангелот на Света Софија“, во која се вели: *Ти кој што толку време мина / под малтерот на ѕидот мрачен, / пак слободен си в простор зрачен*, додека расказот на Андоновски Започнува вака: *О, вие што гледате на овој мој гроб мрачниј, / молим прочитете натписот што е на мермер зрачниј* (Андоновски; 1993: 27). Оваа стратегија го открива односот на писателот кон традицијата, кој во обидот на нејзино пренесување/пресликување/цитирање или алудирање, свесно ја воведува *разликата* (она *différance* на Жак Дерида). Имено, цитатот не секогаш може да биде верен одраз на оригиналот, оти му недостига контекстот, како што и пресликувањето не е пресликување на истото, ами умножување на *различното*. Така расказите од книгата *Фрески и гротески* на Венко Андоновски креираат една специфична *семиосфера*, во која текстот и реставрацијата, центарот и периферијата, лесно можат да си ги Заменат местата, па читањето да Започне одопаку. Со самиот факт што имаат функција на метаописи, неговите реставрации се сериозни претенденти За центарот на оваа книга. Затоа и немаме чувство дека се работи За хиерархиски подредени писма, туку За конкурентни семиотички системи во кои смислата тече не само по хориЗонталните слоеви на расказите, туку продира и по вертикалното рамниште од текстот соЗдавајќи специфичен дијалог со одронатиот фрагмент – со *отсутното* во кое авторот ја скрил семантиката на своите искази. И токму тука, во одлуката на писателот да си поигра со целината на својата книга раскази, ја препознаваме недофатноста на смислата, Затоа што одронатиот фрагмент може да изнедри бесконечен број веројатни Значења. А тоа е така Зашто најтешко се говори За *отсуството*, кое ја исцртало *лузната* врз лицето на фреската обележувајќи ја *потрагата по празното место* како потрага по тајната на неговите Знаци. Се прашувам Затоа, што е центар, а што периферија во овие раскази на Венко Андоновски? Што е оригинал, а што негов одраз? И дали воопшто оригиналот може да биде целосен без својата сенка, без *допишаното*, кое небаре пастиж или калемче ја регенерира, ја продлабочува или ја обезвреднува *смислата* на „главниот“ текст?

Секој текст, на извесен начин, е криптограм. Тој, истовремено, открива и прикрива нешто, си поигрува со *знаењето* и со *незнаењето*, со *именувањето* и со *премолчувањето*, од кое Започнуваат сите наши приказни и кое го подразбира не само говорот на Другиот, туку и *отпорот на молкот*, кој имплицира празно место, некаков *хиатус* во кој пропаѓа смислата на текстот. 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*. Од него Започнува сè: и раЗбирањето и нераЗбирањето меѓу народите. Тие ја пишуваат светската Историја провоцирајќи ја сопствената Меморија.

Литература

1. Андоновски, Венко. *Фрески и гротески (раскази за отсуството)*. Скопје, Македонска книга, 1993.
2. Бановиќ-Марковска, Ангелина. *Хипертекстуални дијалози: интертекстуалноста и јужнословенскиот литературен 20 век*. Скопје, Магор, 2004.
3. Бојаџиевска, Маја. *Мит. Книжевност. Идентитет*. Скопје, Сигмапрес, 2002.
4. Дамјанов, Сава. „Српската постмодерна проза на крајот на 20 век“. *Спектар*, бр. 41-42, 2003.
5. Јаневски, Славко. *Миракули на грозомората*. Скопје, Македонска книга, 1987.
6. Киш, Данило. *Гробница за Бориса Давидовича*. Београд, Књига-комерц, 1998.
1. Aćin, Jovica. *Poetika krivotvorenja: u traganju za obmanama*. Novi Sad, Svetovi, 1991.
2. Genette, Gérard. *Fikcija i dikcija*. Zagreb, Ceres, 2002.
3. Načion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Novi Sad, Svetovi, 1996.
4. Jenkins, Kaith. *Promišljanje historije*. Zagreb, Srednja Europa, 2008.
5. Kembel, Džeremi. *Lažljivčeva priča: istorija neistine*. Beograd, Biblioteka XX vek, 2005.
6. Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd, Nolit, 1978.
7. Kramarić, Zlatko. *Identitet, tekst, nacija (interpretacije crnila makedonske povijesti)*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2009.
8. Pavić, Milorad. *Hazarski rečnik: roman leksikon u 100 000 reči*. Beograd, Prosveta, 1991.
9. Zlatar, Andrea. *Istinито, lažno, izmišljeno: ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb, Hrvatsko filozofsko društvo, 1989.

HISTORY VS MEMORY

Angelina Banovik-Markovska

Summary

Deconstructive approach to history and memory in this essay reveals the dialog relation between the objective character of historic materials and imaginary character of fictional discourse in the works of four south-slavonian writers: Danilo Kiš, Milorad Pavić, Slavko Janevski and Venko Andonovski. When admitting the similarities between the historic and literary description of reality, or more precisely, between the memory and identity, author of this essay understood very clearly that writing is actually narration of the past, conceptual editing of the events through the language, interchangeable recording of historic, cultural and literature codes and citations, that the text is, in a way, cryptogram which at the same time reveals and hides something, it plays with the potential meanings, with nominations and reservations. And this does not only imply talks of the Others, but also reaction of the silence. This is actually, where everything begins: understanding and lack of understanding between the nations and cultures that provoke own Memory, thus writing the world History.

